

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/317581057>

(2016) Krajobraz i sztuka naskalna. W palimpseście egipskiej Oazy Dachla (Rock art and landscape. In the palimpsest of the Egyptian Dakhleh Oasis)

Book · March 2016

CITATIONS

2

READS

78

1 author:



Paweł Polkowski

Poznań Archaeological Museum

27 PUBLICATIONS 46 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



IFRAO CONGRESS 2018, SESSION: Rock art in the landscapes of motion [View project](#)



„Sztuka Naskalna: Dziedzictwo Przeszłości” [View project](#)

Krajobraz i sztuka naskalna.

W palimpseście egipskiej Oazy Dachla

Paweł Lech Polkowski



KRAJOBRAZ I SZTUKA NASKALNA.
W palimpseście egipskiej Oazy Dachla

dedykuję

Hannie, Krzysztofowi, Julii i Joannie

ARCHAEOLOGICAL MUSEUM IN POZNAŃ

BIBLIOTHECA FONTES ARCHAEOLOGICI POSNANIENSES

Volumen 16

LANDSCAPE AND ROCK ART.
In the palimpsest of the Egyptian Dakhleh Oasis

PAWEŁ LECH POLKOWSKI



POZNAŃ
2016

MUZEUM ARCHEOLOGICZNE W POZNANIU

BIBLIOTHECA FONTES ARCHAEOLOGICI POSNANIENSES

Volumen 16

KRAJOBRAZ I SZTUKA NASKALNA.
W palimpseście egipskiej Oazy Dachla

PAWEŁ LECH POLKOWSKI



POZNAŃ
2016

Redaktor naczelny wydawnictw Muzeum Archeologicznego w Poznaniu/
Editor-in-chief of the Archaeological Museum in Poznań publications
Marzena Szmyt

Recenzenci tomu/Reviewers of the volume
Włodzimierz Rączkowski, Andrzej Rozwadowski

Korekta językowa/Proofreading
Marzena Plewa-Dziurdzia

Tłumaczenia/Translation
Paweł Lech Polkowski

Projekt i skład/Layout and setting
Hanna Polkowska

Edycja fotografii/Photo edition
Marek Nitschke, Zbigniew Wera

Adres redakcji/Editorial office
ul. Wodna 27, 61-781 Poznań
Tel./fax: 0-61 852 82 51
e-mail: muzarp@man.poznan.pl

Na okładce/On the cover
Panel 1. na stanowisku CO12, zawierający prahistoryczne przedstawienia
antropomorficzne, tzw. „kobiety w ciąży”. Fot. P. L. Polkowski

ISBN 978-83-60109-51-9
ISSN 0208-4988

Nakład/Impression
320 egzemplarzy/items

Druk i oprawa/Printed by
TOTEM.COM.PL
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław
Polska/Poland

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki
przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/N/HS3/05994.

© Copyright by Paweł Lech Polkowski and Muzeum Archeologiczne w Poznaniu, Poznań 2016

SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA	9
ROZDZIAŁ 1. WPROWADZENIE	11
1.1. CELE I ZAKRES PRACY	16
1.1.1. Cele pracy	16
1.1.2. Zakres pracy	18
1.2. METODYKA ORAZ OGRANICZENIA BADAŃ	18
1.2.1. Metody i ograniczenia badań terenowych	19
1.2.2. Metody i ograniczenia badań gabinetowych	23
1.3. PODSTAWOWE POJĘCIA I TERMINY	25
1.4. RYS ŚRODOWISKOWY OAZY DACHŁA	28
1.4.1. Pustynia Zachodnia w Egipcie	28
1.4.2. Charakterystyka środowiskowa Oazy Dachła	29
1.5. Z DZIEJÓW OAZY DACHŁA	34
1.6. UKŁAD PRACY	37
ROZDZIAŁ 2. SZTUKA NASKALNA W REJONIE OAZY DACHŁA. CHARAKTERYSTYKA	
I HISTORIA BADAŃ	45
2.1. SZTUKA NASKALNA DACHLI W ŚWIELE LITERATURY PRZEDMIOTU	46
2.1.1. Prahistoryczna sztuka naskalna	48
2.1.2. Dynastyczna sztuka naskalna	55
2.1.3. Grecko-rzymska sztuka naskalna	61
2.1.4. Chrześcijańska sztuka naskalna	63
2.1.5. Islamska i współczesna sztuka naskalna	64
2.2. DOTYCHCZASOWE BADANIA SZTUKI NASKALNEJ W REJONIE DACHLI.	
CHARAKTERYSTYKA PODEJŚĆ BADAWCZYCH	66
2.2.1. Badania przed II wojną światową: Herbert Winlock,	
W.J. Harding King i Hans Winkler	66
2.2.2. Badania w drugiej połowie XX wieku: Lech Krzyżaniak,	
Pavel Červíček i Lisa Giddy	69
2.2.3. Badania przełomu XX i XXI wieku	75
2.3. PODSUMOWANIE. W STRONĘ KRAJOBRAZU SZTUKI NASKALNEJ	81

ROZDZIAŁ 3. ROZWAŻANIA TEORETYCZNE NAD DEFINICJĄ KRAJOBRAZU	83
3.1. ARCHEOLOGIA KRAJOBRAZU W PERSPEKTYWIE HISTORYCZNEJ	84
3.2. PONOWOCZESNE ROZUMIENIA KRAJOBRAZU: W STRONĘ DEFINICJI	87
3.3. OD PRZESTRZENI GEOGRAFICZNEJ DO SPOŁECZNEGO WYMIARU KRAJOBRAZU	88
3.4. KRAJOBRAZ JAKO KONSTRUKCJA SPOŁECZNA	89
3.5. CZAS A CHRONOLOGIA	91
3.6. NATURA I KULTURA: W KIERUNKU PRZEWYCIĘŻENIA DYCHOTOMII	92
3.6.1. Naturalistyczna i kulturalistyczna koncepcja krajobrazu	92
3.6.2. Kulturowy wymiar miejsc naturalnych	94
3.7. ARCHEOLOGIA JAKO <i>STORYTELLING</i> : PERCEPCJA I INTERPRETACJA W KRAJOBRAZIE	96
3.8. HISTORYCZNOŚĆ KRAJOBRAZU	98
3.9. PODSUMOWANIE	99
ROZDZIAŁ 4. SZTUKA NASKALNA W KRAJOBRAZIE	101
4.1. SZTUKA NASKALNA W ŚWIELE DYCHOTOMII NATURA KULTURA	102
4.2. <i>SIGNING THE LAND</i> . SZTUKA NASKALNA JAKO NARZĘDZIE DO STRUKTURYZOWANIA ŚWIATA	105
4.3. SPOŁECZNY WYMIAR SZTUKI NASKALNEJ. <i>AGENCY</i> I KRAJOBRAZ I	108
4.4. KRAJOBRAZY RYTUALNE I ŚWIECKIE: PRZEŁAMUJĄC DYCHOTOMIĘ	113
4.5. NIE-LUDZCY AKTORZY. <i>AGENCY</i> I KRAJOBRAZ II	115
4.6. Z ROZWAŻAŃ NAD STYLEM	117
4.7. OD OBRAZU DO KRAJOBRAZU I Z POWROTEM	122
4.8. PODSUMOWANIE	123
ROZDZIAŁ 5. KRAJOBRAZY PRAHISTORYCZNEJ SZTUKI NASKALNEJ	125
5.1. TRADYCJA PRAHISTORYCZNEJ SZTUKI NASKALNEJ DACHLI W SPOŁECZNOŚCIACH ŁOWIECKO-ZBIERACKICH	127
5.2. ANIMIZM A SZTUKA NASKALNA	131
5.3. PRAHISTORYCZNA SZTUKA NASKALNA OAZY CENTRALNEJ: CHARAKTERYSTYKA	136
5.3.1. Geometryczna sztuka naskalna	136
5.3.1.1. Linie meandrujące	136

5.3.1.2. Motywy <i>abstrakcyjne</i>	142
5.3.2. Antropomorficzna sztuka naskalna	145
5.3.2.1. Motyw „kobiecej figury antropomorficznej”	145
5.3.2.2. Pozostałe antropomorfy	151
5.3.3. Zoomorficzna sztuka naskalna	153
5.4. W ŚWIECIE ZWIERZĄT OAZY DACHLA	160
5.4.1. Fauna Dachli a przedstawienia zoomorficzne	160
5.4.2. Ludzie-zwierzęta: refleksje metaforyczne	163
5.4.3. Sztuka naskalna a wiedza o świecie	165
5.4.3.1. Miejsca wiedzy	167
5.4.3.2. Człowiek w petroglifach	172
5.4.3.3. Sztuka naskalna a regeneracja świata	173
5.5. W ŻYWYM KRAJOBRAZIE	174
5.6. PODSUMOWANIE. WĘDRÓWKI PRZEZ OAZĘ CENTRALNĄ	176
5.6.1. Wędrówki przez Oazę Centralną: ścieżka I	178
5.6.2. Wędrówki przez Oazę Centralną: ścieżka II	195
ROZDZIAŁ 6. KRAJOBRAZY DYNASTYCZNEJ I GRECKO-RZYMSKIEJ SZTUKI NASKALNEJ	207
6.1. DYNASTYCZNA I GRECKO-RZYMSKA SZTUKA NASKALNA: UWAGI WSTĘPNE	208
6.2. SZTUKA NASKALNA A MIEJSCA	209
6.2.1. <i>Casus</i> strażnicy Meydum Hill i okolicznej sztuki naskalnej	211
6.2.2. „Znaki tożsamości”	216
6.2.3. Studium przypadku: rejon hipotetycznej strażnicy CO185	219
6.2.4. Krajobraz zawłaszczony	230
6.3. MOTYW TRÓJKĄTA ŁONOWEGO	234
6.3.1. <i>Vulvae</i> . Pomiędzy magią a erotyką	234
6.3.2. Motyw trójkąta jako <i>vulva</i>	236
6.3.3. Wybrane aspekty dystrybucji motywu trójkąta łonowego	239
6.3.4. Motyw trójkąta jako symbol	244
6.4. „SYMBOLE RELIGIJNE” A KRAJOBRAZY OAZY CENTRALNEJ	253
6.4.1. W krainie Seta, Pana Oazy	254
6.4.2. Ofiara z petroglifów. Materialność vs symboliczność	267

6.5. STOPY I SANDAŁY: PETROGLIFICZNE METONIMIE CZŁOWIEKA?	271
6.5.1. Sandały, buty i stopy a przedstawienia naskalne	271
6.5.2. Świątynie a praktyka wykonywania wizerunków stóp i sandałów	275
6.5.3. Świątynie, skały, bóstwa i ludzie: przedstawienie sandała jako gwarancja wiecznego trwania	277
6.5.4. Stopy i sandały w Oazie Centralnej	279
6.6. PODSUMOWANIE. SZTUKA NASKALNA W KRAJOBRAZIE PODRÓŻY	296
ROZDZIAŁ 7. BIOGRAFIE KRAJOBRAZÓW SZTUKI NASKALNEJ, CZYLI O SYNCHRONICZNEJ DIACHRONII	317
7.1. KRAJOBRAZ JAKO PALIMPSEST	318
7.2. KONCEPCJA KULTUROWEJ BIOGRAFII RZECZY	320
7.2.1. Biografie rzeczy, miejsc i krajobrazów	320
7.2.2. Pamięć w krajobrazie	322
7.3. PALIMPSESTOWY I BIOGRAFICZNY CHARAKTER KRAJOBRAZÓW ZE SZTUKĄ NASKALNĄ	325
7.3.1. Biografia rzeczy a sztuka naskalna	325
7.3.2. Superimpozycje i zestawienia figur	327
7.4. HISTORIE ŻYCIA SZTUKI NASKALNEJ A ONTOLOGIE NIEMODERNISTYCZNE	329
7.5. KRAJOBRAZOWE ŻYCIE SZTUKI NASKALNEJ A WSPÓŁCZESNOŚĆ	332
7.6. PODSUMOWANIE. BIOGRAFIE KRAJOBRAZÓW SZTUKI NASKALNEJ W OAZIE DACHŁA	336
7.6.1. Zawłaszczanie obcych krajobrazów. O dialogu petroglifów dynastycznych z pradziejowymi	337
7.6.2. Postdynastyczna sztuka naskalna w Oazie Centralnej	353
ROZDZIAŁ 8. PODSUMOWANIE I PERSPEKTYWY BADAWCZE	363
8.1. WNIOSKI DOTYCZĄCE Z PRZEPROWADZONYCH BADAŃ	364
8.2. PERSPEKTYWY BADAWCZE	367
8.3. WSPÓŁCZESNY ETAP ŻYCIA PETROGLIFÓW DACHLIJSKICH: W OCZEKIWANIU NA ŚMIERĆ?	368
BIBLIOGRAFIA	373
SUMMARY	391

PRZEDMOWA

Książka, którą Czytelnik trzyma w dłoniach, jest owocem kilkuletniej pracy. Kiedy w lutym 2011 roku przybywałem z Sudanu do ogarniętego żywiołem rewolucji Egiptu, nie wiedziałem jeszcze, że przez następne trzy zimy głównym celem moich wypraw stanie się jedna z oaz położonych na Pustyni Zachodniej. W Asuanie i Luksorze na ulicę wyjechały czołgi. Prace badawcze w Dachli stały pod znakiem zapytania, gdyż nikt nie wiedział, jak potoczą się losy rewolucji. Postanowiłem jednak kontynuować podróż i dzięki dużej dozie szczęścia i zbiegów okoliczności, postawiłem stopę w Oazie późnym wieczorem 7 lutego. Od następnego dnia wiedziałem już, że będę chciał tam wracać każdego roku.

Mój pierwszy kontakt ze sztuką naskalną Dachli trwał zaledwie dziesięć dni, ale był to wystarczający czas, by móc zafascynować się zarówno petroglifami, jak i samą Oazą – miejscem niewątpliwie magicznym i unikatowym. Zostając członkiem Petroglyph Unit kierowanego przez Profesora dr. hab. Michała Kobusiewicza, stanąłem wkrótce przed możliwością wybrania tematu badań związanego ze sztuką naskalną Dachli, który mógłbym pogłębić w ramach pracy doktorskiej. Choć wcześniej planowałem przygotowanie dysertacji dotyczącej petroglifów sudańskich, szybko i niemal bez wahania postanowiłem poświęcić się sztuce naskalnej Oazy. Myślę dziś, że był to najlepszy wybór, jakiego mogłem wówczas dokonać.

Książka, będąca rezultatem czterech sezonów badawczych w Oazie Dachła, jest pracą obszerną i wielowątkową. Mam świadomość, iż przeczytanie jej „od deski do deski” może być czasochłonnym wyzwaniem. Niemniej książkę tę czytać można fragmentami, zależnie od tego, jakim wycinkiem dziejów Oazy Czytelnik jest zainteresowany. Książka, podzielona na część teoretyczną i bardziej „aplikacyjną”, stwarza również możliwość czytania jej pod kątem jednej z tych dwóch ścieżek. Można więc sięgać po nią wyłącznie dla wybranych rozdziałów, choć niewątpliwie wszystkie razem stanowią dość wierny zapis mojej intelektualnej podróży, odbytej między 2011 a 2015 rokiem.

Mam jednak świadomość, że praca ta nie powstałaby w takim kształcie, gdyby nie pomoc i zaangażowanie wielu osób. Przede wszystkim pragnę podziękować Profesorowi dr. hab. Włodzimierzowi Rączkowskiemu, który jako promotor mej rozprawy doktorskiej, stanowiącej pierwowzór niniejszej książki, był moim przewodnikiem po zawiłym świecie teorii archeologicznej. Dziękuję Mu również za wyrozumiałość oraz za setki godzin poświęconych czytaniu manuskryptu, co skutkowało zawsze licznymi komentarzami i sugestiami o niezwyklej wartości. O ile Promotorowi zawdzięczam rozpalenie we mnie fascynacji metodologią nauk, o tyle moje zainteresowania sztuką naskalną w dużej mierze ukształtowały się pod wpływem Profesora dr. hab. Andrzeja Rozwadowskiego. Nie tylko Jego książki, lecz również liczne rozmowy o sztuce naskalnej stały się dla mnie olbrzymią inspiracją w prowadzeniu własnych dociekań naukowych. Jako recenzent wpłynął On na kształt tej książki w sposób bezpośredni, choć na obecnym etapie moich badań nie do wszystkich pól Jego krytyki mogłem się w sposób wyczerpujący odnieść. Wyrazy podziękowania składam także na ręce drugiego recenzenta mojej dysertacji doktorskiej – Profesora dr. hab. Krzysztofa Ciałowicza. Jestem przekonany, że sięgnowszy po tę pracę z łatwością rozpozna On te obszary w książce, które uległy zmianom pod wpływem Jego sugestii i komentarzy.

Podziękowania składam również na ręce Profesora dr. hab. Michała Kobusiewicza. To dzięki Profesorowi mogłem znaleźć się w Dachli podczas wspomnianej rewolucji i rozpocząć niezwykłą przygodę z petroglifami. Jego życzliwość oraz wszelkie porady i konsultacje były dla mnie zawsze bezcenne. W tym miejscu dziękuję również dyrektor Muzeum Archeologicznego w Poznaniu Profesor dr hab. Marzenie Szmyt, która wyrażając zgodę na moje uczestnictwo w misji Petroglyph Unit, przyczyniła się w sposób niewątpliwy do powstania tej książki. Jej także zawdzięczam umożliwienie mi pracy badawczej nad petroglifami Dachli w ramach obowiązków pracownika Muzeum.

Gorące podziękowania składam jeszcze jednej osobie, bez której całe przedsięwzięcie nie mogłoby mieć miejsca – Profesorowi Anthony’emu Millsowi, dyrektorowi Dakhleh Oasis Project, którego wyspecjalizowaną komórką jest Petroglyph Unit. Pomoc jaką uzyskałem ze strony profesora Millsa, jest nie do przecenienia, podobnie jak jego poczucie humoru i życzliwość. Dziękuję również moim koleżankom mgr Ewie Kuciewicz i mgr Elizie Jaroni za wspaniałe chwile spędzone razem w „Oazie Szczęśliwych”, a zwłaszcza za wszelką pomoc, jaką z Ich strony wielokrotnie otrzymałem.

Chciałbym również podziękować serdecznie wszystkim moim koleżankom i kolegom z Muzeum, a w szczególności dr Małgorzacie Winiarskiej-Kabacińskiej za zawsze odczuwalne wsparcie podczas pisania pracy. Dziękuję dr. Andrzejowi Ćwiekowi za niezliczone konsultacje egip-tologiczne, na których praca ta mogła tylko zyskać.

Pomoc w różnej formie i wymiarze uzyskałem od wielu osób w Polsce i zagranicą, stąd moje podziękowania dla: Agaty Deptuły, Rudolpha Kupera, Jana Kupera, Fran-ka Förstera, Heiko Riemera, Petera Shönfelda, Maxine Kleindienst, Mary McDonald, Olafa Kapera, Freda Leem-huisa, Ashtena Warfe’a, Paula Kucery, Salimy Ikram, Dir-ka Huyge i Lenki Sukovej-Varadzinovej. Wiele z pomy-słów osadzonych ostatecznie w tej książce zrodziło się

podczas spotkań w ramach seminarium doktoranckie-go u Profesora Rączkowskiego. Dziękuję więc wszystkim moim koleżankom i kolegom, którzy w nich uczestniczyli – z pewnością i Oni przyczynili się do napisania pracy, po-dejmując dyskusje na szereg różnych tematów. Dzięku-ję również mgr. Bartoszowi Wyrwałowi za pomoc przy tłumaczeniu streszczenia niniejszej książki na język an-gielski. Niezwykły wkład w to, jak trzymana przez Czy-telnika książka wygląda, ma moja mama – Hanna. Nie ma takich słów, które mogłyby wyrazić wdzięczność za wszystko, co dla mnie zrobiła.

Dziękuję i jednocześnie dedykuję tę książkę mojej ro-dzinie, która zawsze we mnie wierzyła i była wsparciem. Szczególne podziękowanie kieruję wreszcie w stronę Jo-anny, z którą wspólnie idę przez życie. Nie znajduję słów na to, jak wiele Jej zawdzięczam, i jak wiele wyrozumia-łości musiała w sobie znaleźć, by wytrwać u boku pisał-cego te słowa. Dziękuję.

Wiem, że jest jeszcze wiele osób, które albo służyły pomocą albo wspierały mnie w myślach przez te kilka lat. Jeśli nie wymieniłem ich z imienia, przepraszam i ser-decznie dziękuję Im tym ostatnim zdaniem Przedmowy – bez Was wszystkich książka ta nie byłaby taką, jaką jest.

Poznań, luty 2016

R o z d z i a ł 1

WPROWADZENIE



*Nauczyłem się chodzić: odtąd biegam. Nauczyłem się latać:
odtąd nie potrzebuję popchnięcia, by z miejsca ruszyć.*

Nietzsche 1990-1: 43

[...] *no better starting-point exists than rock-art, images of that world in some way directly representing what ancient people experienced and chose to record from what was in their lives and surrounding them.*

Chippindale & Nash 2004: 14

1. WPROWADZENIE

Jeśli przyjrzyć się historii badawczej eksploracji Egiptu, można odnieść wrażenie, że studia sztuki naskalnej od zawsze toczyły się w cieniu egiptologii i nubio-logii. W pewnym sensie trudno się dziwić, gdyż krainy te, będące archeologicznym eldorado, przyciągały badaczy przede wszystkim tym, co skrywały w ziemi, bądź tym, co z niej wyrastało, czyli monumentalną architekturą. Znajdujące się na skałach rytym i malowidłami niepo-chłonięte jeszcze przez piaski Sahary, pozostawały na peryferiach naukowego zainteresowania, jak gdyby niedostrzegane. To oczywiście nie oznacza, że w historii egipsko-sudańskiej archeologii nie podejmowano żadnych aktywności naukowych na polu badań sztuki naskalnej. Wręcz przeciwnie, od przeszło stu lat petroglify znajdowały się w obszarze zainteresowania uczonych, tyle że ten aspekt archeologii niemal zawsze dryfował na obrzeżach badawczego *mainstreamu*. Dopiero działalność naukowa ostatnich dwóch dekad, być może na fali globalnego zainteresowania tą tematyką, znacznie przybliżyła sztukę naskalną do różnych wątków głównej narracji archeologicznej, ukazując ją jako niezwykle cenne źródło warte intelektualnej eksploracji.

Niniejszy wstęp nie rości sobie prawa do bycia, nawet krótką, syntezą historii badań nad sztuką naskalną w rejonie Egiptu czy Sudanu. Po pierwsze tego rodzaju zestawienia opublikowane zostały w szeregu książek i artykułów, i to do nich odsyłam Czytelnika po bardziej szczegółowe informacje¹ (zob. m.in. Davis 1990; Huyge 2003; 2009b; Le Quellec & Huyge 2008; Judd 2009: rozdział 2). Po drugie w rozprawie tej rozpatruję zagadnienia związane ze ściśle zarysowanym obszarem geograficznym, niewielkim w skali Egiptu, którego sztuka naskalna, choć powiązana ze znaleziskami z innych rejonów, posiada swoją własną historię badań, streszczoną w rozdziale 2. Wypada jednak podkreślić, że tło dla owych działań naukowych stanowiły oczywiście

prace prowadzone w dolinie Nilu oraz na flankujących ją pustyniach i z tej choćby przyczyny chciałbym w kilku słowach do tych prac się odnieść, aczkolwiek wybiórczo i z pełną świadomością, iż przekaz ten jest skrótowy.

Do lat 60. XX wieku, kiedy to budowa wielkiej tamy asuańskiej i wizja powstania Jeziora Nassera zmotywowały świat egiptologów do prowadzenia jednych z najbardziej intensywnych badań archeologicznych w tej części świata, sztuka naskalna stanowiła raczej element badań o mniejszej skali, niekoniecznie znajdując się przy tym w ich centrum. Pisemne relacje o znaleziskach sztuki naskalnej powstawały już w XIX wieku i typowo dla owych czasów były one pokłosiem pionierskich, niejednokrotnie skrajnie niebezpiecznych podróży przez wschodnie rubieże Sahary. Szczególnie chętnie przemierzana była wówczas Pustynia Wschodnia, zwłaszcza olbrzymie doliny pokroju Wadi Hammamat, gdzie odkrywano sztukę naskalną oraz inskrypcje z różnych czasów. Stało się to udziałem podróżników i naukowców takich, jak Frédéric Cailliaud w drugiej dekadzie XIX wieku (Cailliaud 1822; za Huyge 2009b: 2), czy Richard Lepsius trzydzieści lat później (Judd 2009: 5). Odkryć dokonywali również słynni egiptolodzy pokroju Fredericka Williama Greena (1903; 1909a; 1909b) albo Williama Matthew Flindersa Petrie’go (1888: 15-6). Ciekawość wydawały się budzić w szczególności przedstawienia ukazujące łodzie, a zatem motyw niezwykle kontrastujący z pejzażem pustynnym. Wiele petroglifów tego rodzaju opublikowanych zostało przez Arthura Weigalla (1909), choć coraz to nowe odkrycia w miarę upływu czasu prezentowali też inni badacze (m.in. Green 1903; Murray & Myers 1933; Arkell 1950; Field 1955; de Bruyn 1958).

Na oddzielną wzmiankę zasługuje ekspedycja DIAFE² VIII prowadzona przez Leo Frobeniusa, która dotarła w rejon Asuanu w 1926 roku. Była to bowiem jedna z pierwszych, jeśli nie pierwsza, misja badawcza od początku poświęcona badaniom sztuki naskalnej. Zgromadzona w wyniku jej działań dokumentacja opublikowana została jednak znacznie później przez autorów takich, jak Walter Resch (1967) oraz Pavel Červíček (1974). Z kolei dekadę po Frobeniusie na obszarach Pustyni Wschodniej swoje prace badawcze rozpoczął Hans

Alexander Winkler (1938), niemiecki religioznawca postrzegany przez współczesną naukę jako pionier studiów nad sztuką naskalną Egiptu (Huyge 2009b: 3). Jego badania wkrótce objęły również rejon Pustyni Zachodniej, w tym Oazę Dachla (Winkler 1939), dlatego też działaniom tym poświęcam osobny podrozdział (rozdz. 2.2.1.). Wiele zebranych, lecz nieopublikowanych przez Winklera materiałów, w połowie lat 80. opracował Červíček (1986).

Zdecydowanie większym wyzwaniem, z logistycznego punktu widzenia, były jednak wyprawy badawcze prowadzone na obszarach Pustyni Zachodniej, podzielonej pomiędzy Egipt, Libię i Sudan. Eksploratorzy pustynni pierwszej połowy XX wieku, docierając do wielu miejsc jako pierwsi Europejczycy w historii, byli też jednocześnie odkrywcami licznych kompleksów ze sztuką naskalną³. Najważniejsze z nich odnalezione zostały w masywach górskich Gebel Uweinat i Gilf Kebir. Imponują zarówno liczbą, jak i estetyką petroglifów i malowideł (m.in. Hassanein Bey 1924; Almásy 1936; Bagnold i in. 1939; Winkler 1939; Rothert 1952; Shaw 1953; Van Noten 1978). Wiele wypraw na Pustynię Zachodnią wykorzystywało po raz pierwszy zdobycze ówczesnej techniki, jak samochody, a nawet samoloty. Niemniej jednak, liczne ekspedycje w formie karawan nadal wyprawiały się w głąb pustyni (np. Newbold 1924; 1928).

Obszary Nubii, przynajmniej we wczesnym okresie jej archeologicznej eksploracji, również stały się areną licznych odkryć, choć rzadko publikowanych w sposób kompleksowy⁴. Należy jednak wskazać na bardzo ważne prace wydane przez Dunbara (1934; 1935; 1941), który oprócz licznych rekonesansów w rejonie Wadi Halfa, przeprowadził interesujące wywody na temat różnych aspektów odkrytej przez siebie sztuki naskalnej. Do czasów wielkiej kampanii nubijskiej lat 60. ubiegłego stulecia sztuka naskalna sudańskiej doliny Nilu była jednak przedmiotem refleksji stosunkowo niewielu badaczy, choć wzmianki o kolejnych odkryciach pojawiały się dosyć regularnie (m.in. MacMichael 1909; Crowfoot 1920; Parker & Burkitt 1932; Robinson 1934; Arkell 1937; Crawford 1953a; Chittick 1962; 1963). Niezwykle ważnym epizodem w badaniach nad sztuką naskalną Nubii były z pewnością prace prowadzone przez Oliviera Myersa w rejonie Abka (k. Wadi Halfa), gdzie niektóre z głazów zawierających petroglify znajdowały się w układach stratyfikacyjnych i powiązane zostały z materiałami archeologicznymi (Myers 1958; 1960). Wyniki tych badań, ze względu na wyjątkowy kontekst

znalezisk, do dziś stanowią ważny, choć kwestionowany, głos w dyskusji nad datowaniem najstarszych horyzontów sztuki naskalnej doliny Nilu (zob. np. Davis 1978; 2006; Huyge 2005; 2009a; Storemyr 2008; 2009).

Do istotnej zmiany w postrzeganiu sztuki naskalnej doszło dopiero w czasach budowy wspomnianej już tamy asuańskiej, kiedy to wizja zatopienia tysięcy stanowisk archeologicznych zdeterminowała liczne ekspedycje badawcze do wzięcia udziału w badaniach ratowniczych. Sztuka naskalna, która okazała się występować w olbrzymiej ilości po obu stronach Nilu, w niemal całej Dolnej Nubii, przez kilka lat podlegała intensywnej inwentaryzacji, co poskutkowało opublikowaniem szeregu opracowań katalogowych o skali nieporównywalnej do wcześniejszych prac z tego rejonu (np. Bietak & Engel-mayer 1963; Engelmayr 1965; Almagro Basch & Almagro Gorbea 1968; Hellström & Langballe 1970; Verner 1973; Žába 1974; Otto & Buschendorf-Otto 1993; Váhala & Červíček 1999). Udokumentowano w ten sposób tysiące stanowisk ze sztuką naskalną, co fundamentalnie zmieniło obraz wiedzy na ten temat. Niestety w ślad za pierwszymi tomami nie opublikowano zbyt wielu opracowań studiów interpretacyjnych, choć te przez niektórych badaczy były zapowiadane (np. Hellström & Langballe 1970: 25; do wyjątków należy np. Verner 1973). Nie oznacza to jednak, że w drugiej połowie XX wieku prace nad sztuką naskalną Egiptu i Sudanu ograniczyły się jedynie do działań w ramach kampanii nubijskiej. Wręcz przeciwnie, tematyka petroglifów z dekady na dekadę zdawała się być coraz bardziej popularna, ze szczególną kulminacją na przełomie wieków. Przede wszystkim powstał szereg opracowań sztuki naskalnej udokumentowanej jeszcze przed II wojną światową, o czym już wspomniałem. Ponadto uwaga badaczy ponownie skierowana została na kwestie chronologii przedstawień (Červíček 1982; 1986; 1992-1993).

Wraz z rosnącym zaangażowaniem badaczy w studia nad archeologią Egiptu predynastycznego rosło także zainteresowanie sztuką naskalną, mogącą rzucić więcej światła na owe czasy. Szczególny nacisk położono więc na prowadzenie badań rozpoznawczych w Górnym Egipcie oraz na Pustyni Wschodniej (m.in. Fuchs 1989; Redford & Redford 1989; Berger 1992; Rohl 2000; Morrow i in. 2010). Z kolei na Pustyni Zachodniej, choć dość blisko rejonu Teb Zachodnich, dokonano licznych odkryć w kontekście starożytnych szlaków pustynnych (Darnell 2002a; 2002b; 2013). Niezwykle istotny wkład w badania sztuki naskalnej doliny Nilu wniosły prace prowadzone przez belgijską misję, kierowaną przez Dirka Huyge’a, m.in. w Elkab (Huyge 1995a), ale przede wszystkim w rejonie el-Hosh i Qurta, gdzie rozpoznana została sztuka naskalna odpowiednio: epi- i późnopaaleolityczna (Huyge 1998a; 2008; 2009a). W sudańskiej części doliny Nilu, pomimo braku projektów badawczych skupionych wyłącznie na sztuce naskalnej, kolejne stanowiska z petroglifami rejestrowane były w toku rekonesansów archeologicznych,

¹ Niemal pełna bibliografia zbierająca literaturę poświęconą sztuce naskalnej Egiptu i Nubii do roku 1979 opublikowana została przez Whitney Davisa (1979). Literatura poświęcona archeologii okresu prahistorycznego i predynastycznego, w tym ta poświęcona badaniom sztuki naskalnej, aktualizowana jest corocznie przez Stana Hendrickxa na łamach czasopisma Archéo-Nil.

² Deutsche Inner-Afrikanische Forschungsexpedition.

³ Więcej o podróżnikach i odkryciach sztuki naskalnej na Pustyni Zachodniej w Egipcie zob. Kuper 2013b, a także <http://www.fjexpeditions.com/frameset/history.htm>.

⁴ Krótki zarys historii badań nad sztuką naskalną w Sudanie został przedstawiony w Polkowski w druku b.

jak choćby w rejonie Mahas w rejonie III Katarakty (np. Edwards & Osman 1992; 1993; 2000). Petroglify znalazły się także w orbicie zainteresowań badaczy pracujących na obszarze Wadi Howar, gdzie zostały odkryte w rejonie twierdzy Gala Abu Ahmed (Kröpelin 2004; Jesse 2005; Jesse & Peters 2009).

Powszechne zainteresowanie sztuką naskalną odnotowano jednak dopiero w minionej dekadzie. W przypadku archeologii Sudanu stymulująca okazała się kolejna kampania ratownicza, tym razem w rejonie IV Katarakty. Na plan pierwszy wysuwają się prace prowadzone przez Cornelię Kleinitz, która poza działalnością dokumentacyjną, dokonała rewizji chronologii oraz zaproponowała nowe interpretacje, wprowadzając do swoich rozważań elementy archeologii krajobrazu (2004; 2007a; 2007b; 2009; Kleinitz & Olsson 2005; Kleinitz & Koenitz 2006). Pokłosiem badań na IV Katarakcie jest szereg publikacji raportujących bogatą obecność sztuki naskalnej w tym rejonie (m.in. Paner 2003; Paner & Borowski 2005; Chłodnicki i in. 2007; Kuciewicz 2008; Jaroni & Kuciewicz 2010; Piasecki 2008; Welsby 2000), choć wydaje się, że na bardziej szczegółowe opracowania będzie trzeba jeszcze poczekać.

Badania nad sztuką naskalną w Egipcie prowadzone są na wszystkich „frontach”. Nie słabnie zatem zainteresowanie petroglifami Pustyni Wschodniej, czego

najlepszym przykładem mogą być najnowsze publikacje, w których autorzy rozpatrują sztukę naskalną w skali regionalnej i/lub historycznej (np. Wilkinson 2003; Judd 2009; Lankester 2012). Liczne badania prowadzone są w rejonie Asuanu, gdzie dokumentowana jest przede wszystkim prahistoryczna i predynastyczna sztuka naskalna (m.in. Storemyr 2008; 2009; Storemyr i in. 2008; Hendrickx & Gatto 2009; Lippiello & Gatto 2012). Prace w Khor Abu Subeira stanowią przykład badań, w których wykorzystane zostały nowoczesne techniki dokumentacyjne w postaci skaningu laserowego, co w kontekście badań wschodniosaharyjskich jest póki co rzadkością (Curci i in. 2012). Prace badawcze prowadzone są nadal w rejonie el-Hosh (Huyge & Storemyr 2012), Kom Ombo (El-Bialy i in. 2012) czy Hierakonpolis (Hardtke 2012).

Arenę dla równie intensywnych działań badawczych stanowią także obszary Pustyni Zachodniej (Le Quellec i in. 2005; zob. ryc. 1.1). Sztuka naskalna jest bowiem elementem zainteresowań kilku projektów naukowych, a niektóre z nich są całkowicie ukierunkowane na jej badania. Do takich należy przede wszystkim Wadi Sura Project Uniwersytetu w Kolonii, którego prace prowadzone są w Gilf Kebir w tzw. Jaskini Bestii (Förster i in. 2012; Kuper 2013a; 2013c). Projekt ten zakłada między innymi integrację danych archeologicznych

z dystrybucją sztuki naskalnej w otoczeniu Jaskini. Symultanicznie i na zasadzie swoistego uzupełnienia powyższego projektu, od wielu lat w Gilf Kebir i Gebel Uweinat prowadzone są prace kierowane przez Andrása Zboraya (np. 2009; 2012; 2013). Efektem tych prac jest niemal kompletna dokumentacja fotograficzna sztuki naskalnej rejonu. Choć ruch turystyczny stanowi szczególnie rodzaj zagrożenia dla stanowisk archeologicznych w tej części Pustyni Zachodniej (Kuper 2009; 2013d), to jednak liczne odkrycia sztuki naskalnej w tym rejonie dokonywane są także przez nie archeologów, wliczając w to chociażby Jaskinię Bestii (Kuper 2013b: 15).

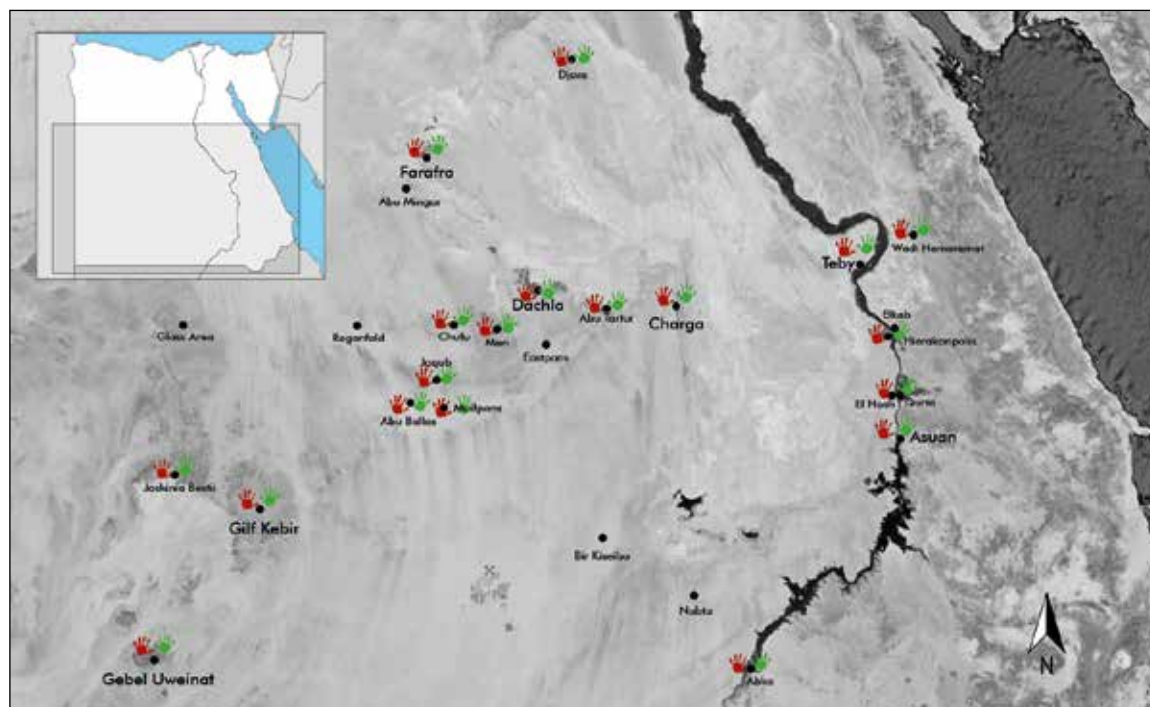
Badania sztuki naskalnej prowadzone są również w innych rejonach Pustyni Zachodniej (Riemer 2009a). Dotyczy to przede wszystkim dużych oaz oraz szlaków do nich prowadzących. Wspomniałem już o pracach Darnella pomiędzy Luksorem a Chargą, w ramach których odkryta została m.in. Jaskinia Dłoni (Darnell 2009). Bardzo istotne badania prowadzone są w Oazie Charga, gdzie w ramach projektu North Kharga Oasis Survey (N.K.O.S.) odkryto wiele stanowisk ze sztuką naskalną, w szczególności w północnej i północno-zachodniej części Oazy (Ikram 2009a; Ikram & Rossi 2004; Rossi & Ikram 2002). Na północ od Charga petroglify znaleziono w jaskini Djara, które powiązane były zapewne ze środkowoholocenijskimi materiałami zarejestrowanymi na zewnątrz jaskini (Classen i in. 2009). O obecności sztuki naskalnej donoszą badacze eksplorujący Oazę Farafrę (Barich 1998; 2001; zob. też Campbell 2005), co pokazuje, że mamy do czynienia z fenomenem niezwykle powszechnym w skali całej Pustyni Zachodniej. W rejonie pomiędzy Oazą Dachlą a Gilf Kebir jeszcze do niedawna prowadzone były prace na licznych stanowiskach archeologicznych, z których wiele charakteryzuje się występowaniem petroglifów. Badania te stanowiły element projektu Arid Climate, Adaptation and Cultural Innovation in Africa (A.C.A.C.I.A.) Uniwersytetu w Kolonii (np. Förster 2013). Wyniki tych prac, jak również badań prowadzonych przez Dakhleh Oasis Project (D.O.P.) w Dachli przybliżam w rozdziale 2.2.3.

Nie sposób tutaj szczegółowo zaprezentować trendy badawcze w studiach nad egipską sztuką naskalną, lecz chciałbym choć w zarysie nakreślić niektóre z moich obserwacji. Wydaje się, że jednym z najważniejszych aspektów prowadzonych obecnie badań jest aspekt dokumentacyjny, wymuszony licznymi zagrożeniami dla stanowisk archeologicznych⁵. Zniszczenia petroglifów są na porządku dziennym (np. Huyge 1995b; 1998b; Hendrickx & Gatto 2009) i wysokiej klasy dokumentacja staje się niezbędnym wymogiem dla prowadzonych badań.

Nie inaczej jest w Oazie Dachla, gdzie sztuka naskalna znajduje się w coraz większym zagrożeniu, powodowanym między innymi rozwojem urbanistycznym i rabunkiem grobowców skalnych. Szereg istotnych zagrożeń wiąże się z ruchem turystycznym, czego negatywne przykłady raportowane są ze wszystkich rejonów Egiptu (np. Riemer 2011: 215-218). Nie dziwi zatem, iż wiele programów badawczych nastawionych jest przede wszystkim na *survey* i dokumentację lub wręcz na badania ratunkowe sztuki naskalnej.

Stosunkowo najczęściej zadawane pytanie badawcze zapewne dotyczy czasu powstania petroglifów i malowideł. Sztuka naskalna wschodniej Sahary jest jednak niezwykle trudna do datowania, a przemiany środowiskowe, stan zachowania czy brak kontynuacji tradycji jej wykonywania, którą można by było badać etnograficznie, powodują, iż usytuowanie znacznej liczby znalezisk na osi czasu wydaje się być bardziej niż niepewne. Największe możliwości w datowaniu petroglifów wydają się prezentować studia predynastycznej sztuki naskalnej doliny Nilu i Pustyni Wschodniej. Porównania motywów naskalnych z ikonografią znaną z innych mediów (np. naczyń ceramicznych) przynosi często pozytywne rezultaty (np. Hardtke 2013; Huyge 2014). W nielicznych przypadkach udaje się także oszacować wiek, przynajmniej w przybliżeniu, petroglifów prahistorycznych, a doskonały przykład stanowią przedstawienia w Qurta, w Górnym Egipcie, dla których wykonano datowanie metodą OSL (Huyge i in. 2011). Seria dat oscylujących pomiędzy 17 a 19 tysięcy lat temu potwierdziła przypuszczenia o późnopaleolitycznym pochodzeniu owych rytów, które uważane są obecnie za najstarsze petroglify Afryki Północnej. O istotności chronologicznego aspektu w rozważaniach nad sztuką naskalną w Afryce Północnej bez wątplenia świadczy tytuł konferencji naukowej, która odbyła się w 2010 roku w Brukseli: *The Signs of Which Times? Chronological and Palaeoenvironmental Issues in the Rock Art of Northern Africa* (Huyge i in. 2012).

Innym trendem w badaniach wschodniosaharyjskiej sztuki naskalnej jest próba porządkowania motywów pod kątem przedstawianej treści oraz identyfikowanie stylów przedstawień. Zróżnicowana treść obrazów i ich bardzo duża liczba powodują zrozumiałą potrzebę uszeregowania znalezisk według określonego klucza. Tego rodzaju próby uporządkowania przedstawień ze względu na ich treść i formę podjęto w ostatnim czasie przede wszystkim w kontekście materiałów znanych z Pustyni Wschodniej (np. Judd 2009; Lankester 2012). Prace te służą przede wszystkim kategoryzacji przedstawień. Nieco inne podejście charakteryzuje z kolei badania malowideł rejonu Gebel Uweinat/Gilf Kebir, przeprowadzone przez Zboraya (2009; 2012; 2013). Jest on autorem klasyfikacji stylistycznej malowideł, które znane są już z ponad tysiąca stanowisk. Wyróżnione przez niego style uporządkowują malowidła nie tylko pod kątem treści przedstawień,



Ryc. 1.1. Południowe obszary Pustyni Zachodniej. Na mapie zaznaczono wybrane miejsca przywoływane w niniejszej dysertacji, przede wszystkim stanowiska i kompleksy ze sztuką naskalną. Ikona kolorowych dłoni symbolizuje obecność sztuki naskalnej, ale niekoniecznie jej rodzaj i treść.

⁵ Stosunkowo szczegółowy przegląd egipskich stanowisk ze sztuką naskalną wraz z istniejącymi zagrożeniami został przeanalizowany w Lankester b.r.

ale również manier czy sposobów ich ukazywania, a także technik wykonania.

Badania egipsko-sudańskiej sztuki naskalnej to również *studia interpretacyjne* i w tym obszarze działań badawczych w ostatnich latach pojawia się coraz więcej propozycji. Podejściem takim charakteryzują się na przykład niektóre studia nad predynastyczną i wczesnodynastyczną sztuką naskalną. Petroglify rozpatrywane bywają z perspektywy porównawczej i przykładane niejako do zjawisk znanych z innych kontekstów kulturowych okresu predynastycznego i dynastycznego (np. Huyge 2009c). Za przykład służyć mogą studia nad petroglifami w Elkab, w Górnym Egipcie, prowadzone przez Dirka Huyge’a na tzw. Wzgórzu Sępów, w których uprzednio rozpoznana syntaksa rytów naskalnych zestawiona została z symboliką podobnych motywów, znanych z innych mediów (np. Tekstów Piramid), datowanych jednak na późniejsze czasy dynastyczne (Huyge 2002). O ile w tym przypadku porównane zostały ze sobą dwie struktury i do syntaksy sztuki naskalnej przyrównana została warstwa semantyczna innego (choć „genetycznie” pokrewnego) systemu kulturowego, to w badaniach sztuki naskalnej Egiptu odnotować można również kilka prób porównawczych, dokonanych z perspektywy odmiennej metodologii. Mam na myśli niezależne studia analityczne przeprowadzone przez Jean-Loïc le Quellec’a (2008; d’Huy 2009; d’Huy & le Quellec 2009) oraz Mirosława Bártę (2010; 2014), które bazują na porównaniach ikonograficznych, a nie strukturalnych. Obaj badacze poszukują w swych pracach dowodów na genetyczne pokrewieństwo symboliki wierzeń staroegipskich i sztuki naskalnej rejonu Gilf Kebir, odseparowanej od doliny Nilu nie tylko w sensie geograficznym, lecz również czasowym. Choć studia te dostarczają wielu silnie perswazyjnych argumentów, to jednak ich metodologia, a co za tym idzie również rezultaty, pozostają bardzo kontrowersyjne (zob. krytykę powyższych prac w Zboray 2013: 23; Förster & Kuper 2013).

Nie sposób nie wspomnieć także o studiach Corneli Kleinitz w rejonie IV Katarakty w Sudanie, łączących elementy podejść tradycyjnych związanych z *identyfikacją* i datowaniem petroglifów oraz *krajobrazowych*, ukierunkowanych na kwestie dystrybucji sztuki naskalnej, jak również na symboliczny charakter jej krajobrazów (np. Kleinitz 2007a). Studia te dotyczą między innymi kwestii potencjalnych odbiorców sztuki naskalnej, jej performatywnego charakteru, na przykład w kontekście gongów skalnych (Kleinitz 2004). O petroglifach jako formie komunikacji wizualnej (na Pustyni Wschodniej) pisze również Rebecca Döhl (2012), a pewne rozważania na temat usytuowania sztuki naskalnej w krajobrazie odnajdziemy u Pera Storemyra (np. 2009).

Perspektywy, w ramach których wschodniosaharyjska sztuka naskalna jest obecnie rozpatrywana, jawią się różnorodnie, unaoczniając szeroką paletę problemów

badawczych i tematów zainteresowań naukowców. W powyższym przeglądzie, siłą rzeczy bardzo ogólnym, mogłem wskazać jedynie niektóre kierunki badawcze, jak i tylko wybrane prace, które owe podejścia wydają się reprezentować. Nie ulega jednak wątpliwości, iż pole badawcze, jakim są studia nad sztuką naskalną, stale się poszerza, a studia te coraz śmielej „pukają do drzwi” archeologii głównego nurtu w tej części świata, jaką niewątpliwie stanowi egiptologia. W odniesieniu do zarysowanego powyżej tła chciałbym sformułować główne założenia niniejszej pracy badawczej, jej cele i zakres oraz ograniczenia, z którymi musiałem się zmierzyć.

1.1. CELE I ZAKRES PRACY

1.1.1. Cele pracy

Przedmiotem podjętych przeze mnie badań jest sztuka naskalna zlokalizowana w centralnej części Oazy Dachla na Pustyni Zachodniej w Egipcie. Studia te prowadziłem od 2011 roku w ramach zespołu badawczego Petroglyph Unit (PU), będącego jednostką składową międzynarodowego projektu Dakhleh Oasis Project (D.O.P.). Projekt ten kierowany jest od 1977 roku przez Anthony’ego Millsa. Obejmuje kompleksowe badania archeologiczne, lingwistyczne i środowiskowe Oazy, od czasów środkowego paleolitu po nowożytność. PU został założony przez Lecha Krzyżaniaka w 1985 roku i kierowany był przez niego przez niemal dwie dekady; od 2004 roku jednostkę tę prowadzi Michał Kobusiewicz.

Wykonany przeze mnie rekonesans pod auspicjami PU realizowany był w ramach projektu *W przestrzeni palimpsestu. Sztuka naskalna w archeologicznych krajobrazach Oazy Dachla*⁶. Prace terenowe prowadziłem przez cztery sezony badawcze, z czego trzy (2012-2014) odbyły się w ramach projektu grantowego.

Cele przyświecające niniejszej rozprawie powiązane są bezpośrednio z dwoma wymiarami prowadzonych przeze mnie badań – dokumentacyjnym oraz interpretacyjnym⁷. Zdecydowana większość stanowisk i paneli ze sztuką naskalną i inskrypcjami, które stanowią bazę źródłową dla moich rozważań, prezentowana jest po raz pierwszy i tylko nieliczne z nich zostały już wcześniej opublikowane, z reguły na łamach czasopisma *Polish Archaeology in the Mediterranean*. Mała liczba publikacji dotyczących sztuki naskalnej w Oazie Dachla jest niewątpliwie jedną z przyczyn, dla których rzadko jest ona punktem odniesienia dla petroglifów znajdujących w innych rejonach

⁶ Projekt o numerze DEC-2011/01/N/HS3/05994 finansowany przez Narodowe Centrum Nauki (NCN). Instytucja ta finansowała również drugi, uzupełniający projekt o nazwie tożsamej z tytułem niniejszej pracy (2013/08/T/HS3/00355).

⁷ O tym, iż faza dokumentacji terenowej jest również formą interpretacji piszę m.in. w rozdziale 3.7.

Egiptu czy Sudanu. Jak na jeden z największych kompleksów sztuki naskalnej na Pustyni Zachodniej, jest on mało obecny w przestrzeni dyskursu naukowego, w szczególności w porównaniu do wielu zgrupowań petroglifów znanych z doliny Nilu, Pustyni Wschodniej czy południowo-zachodnich peryferii Egiptu.

Z tej przyczyny niniejsza dysertacja uzupełniona została o załączniki w postaci tabelarycznej, w których prezentowane są różne kategorie petroglifów, uszeregowane według formy i treści przedstawień. Choć dany motyw lub grupa motywów prezentowane są w ramach podziału na „typy”, to jednak zestawienia te stanowią typologię wyłącznie *sensu lato*. Nie są one bowiem skonstruowane w oparciu o sztywne kryteria i nie mają wartości ilustrującej, na przykład zmiany form w czasie. Poszczególne klasyfikacje grupują większość zarejestrowanych przeze mnie petroglifów, dzieląc je na typy według różnic w formie. Poszczególne tabele zostały opatrzone komentarzami, w których uzasadniam wybór kryteriów, według których dokonany został podział figur. Załączniki te stanowią dodatek do pracy i nie stanowią dla niej bezpośredniej podstawy analitycznej. Niemniej odwołuję się do tych zestawień regularnie, dzięki czemu pełnią one również funkcję swobodnego katalogu. Publikacja owych załączników ma służyć stworzeniu możliwości dla porównań sztuki naskalnej na poziomie ikonograficznym i choć taka forma prezentacji petroglifów nawiązuje do metod archeologii tradycyjnej, stojąc niejako w sprzeczności z przyjętym przeze mnie podejściem badawczym, to jednak w świetle zarysowanych powyżej powodów, stanowi ona krok w kierunku promocji dachlijskiej sztuki naskalnej, umożliwiając jednorazową prezentację dużej liczby przedstawień. Ponadto, prezentacja materiałów badawczych w takiej formie, a zatem z perspektywy ikonograficznej, może pomóc w kwestii „identyfikacji” motywów, z których wiele pozostaje dla mnie niejasnych czy wręcz zupełnie nierozpoznanych, zarówno pod względem znaczenia, jak i chronologii.

Opisane załączniki stanowią suplement do głównej osi narracji i pomagają realizować jedynie cele dokumentacyjne. Rdzeniem dysertacji są natomiast rozważania na temat miejsca sztuki naskalnej w krajobrazie i w ramach tych rozważań staram się realizować cele związane ze sferą interpretacji. Analiza podejść badawczych do sztuki naskalnej Dachli na przestrzeni ostatnich stu lat (zob. rozdz. 2) pokazuje, iż dotychczasowe studia nad fenomenem petroglifów osadzone były głównie w paradygmacie kulturowo-historycznym i niekiedy funkcjonalnym, przy jednoczesnym częstym braku teoretyzacji badań. Moją odpowiedzią na stan badań jest więc próba osadzenia studiów w teorii i zbudowania narracji w oparciu m.in. o postprocesualną koncepcję krajobrazu. Narracja ta toczy się zatem wokół następujących pytań badawczych:

- i) *W jaki sposób obecność sztuki naskalnej wpływała (wpływa) na rozumienie krajobrazu?*
- ii) *Jakiego rodzaju relacje pomiędzy sztuką naskalną, jej twórcami i odbiorcami manifestują się w krajobrazie Oazy Centralnej?*
- iii) *W jaki sposób sztuka naskalna uczestniczyła w życiu społecznym w różnych okresach historii Dachli?*
- iv) *Czy krajobraz Oazy Centralnej spełnia wymogi definicji palimpsestu znaczeniowego, a jeśli tak, to jakie są tego przejawy?*

Powyższe pytania są ze sobą styczne w wielu punktach i wszystkie wywodzą się z podstawowego pytania badawczego, które w najprostszy sposób sformułować można następująco:

Dlaczego na obszarach Oazy Centralnej tworzone sztuka naskalna?

Postprocesualne koncepcje krajobrazu służyć mają jako punkt wyjścia dla próby odpowiedzi na sformułowane pytania. Nie interesuje mnie zatem tylko aspekt ikonograficzny sztuki naskalnej (*co przedstawia*), lecz również, a być może przede wszystkim, jej biografia (*dlaczego powstawała i jak wpływała na krajobraz, od kąd stała się jego komponentem*). Choć szczegółowy opis ram teoretycznych prezentuję w rozdziałach 3, 4 i 7, to muszę w tym miejscu odwołać się do dwóch założeń, które leżą u podstaw moich rozważań:

i) *Człowiek* konceptualizowany jest przeze mnie jako jednostka aktywna, podejmująca intencjonalne decyzje, a zatem posiadająca *sprawczość* (ang. *agency*). W związku z tym sztuka naskalna jest w rękach człowieka kulturowym narzędziem do osiąganego zamierzonych celów; jest znaczeniowo konstytuowana; jest elementem praktyki społecznej.

ii) *Sztuka naskalna*, raz stworzona, staje się aktywnym elementem krajobrazu. Oznacza to, że tak, jak inne byty posiada *sprawczość*, a zatem może być traktowana podmiotowo. Sztuka naskalna *żyje* w krajobrazie i posiada własną biografię, o ile jest postrzegana przez inne podmioty; sztuka naskalna i człowiek znajdują się w relacji dialektycznej, a nie jednokierunkowej.

Moją intencją jest więc stworzenie narracji, w której sztuka naskalna nie jest omawiana jedynie z perspektywy ikonograficznej, lecz ukazana jest jako element gry społecznej, a nawet jako jej aktywny uczestnik. Motywy sztuki naskalnej, poza swoimi denotacyjnymi znaczeniami, posiadały, moim zdaniem, również szereg znaczeń kontekstualnych i konotacyjnych. Dlatego też będę argumentował, że petroglif w postaci na przykład sandała (z okresu rzymskiego), poza szeregiem kulturowych znaczeń zawartych w jego formie, posiadał zapewne dodatkowe znaczenia wynikające ze specyficznego kontekstu, w jakim mógł się znaleźć w toku swojego *życia*. Takim kontekstem mogło być usytuowanie go tuż obok figury

o pochodzeniu prahistorycznym, co w oczach starożytnego autora mogło generować cały wachlarz nowych, choć komplementarnych znaczeń (rozdz. 7.6.1.).

W niniejszej pracy odwoływać się będę do szeregu koncepcji teoretycznych, z których większość zakorzeniona jest w archeologii postprocesualnej, choć ta nie posiada jednolitej wykładni i obejmuje idee nie zawsze spójne. Elementem unifikującym różne trendy archeologii ponowoczesnej jest jednak ich ugruntowanie w teorii społecznej, w której to aktorzy kreują znaczenia kulturowe w ramach interakcji, odtwarzając i przekształcając praktyki społeczne, a wszelkie przejawy kultury materialnej są konstytuowane znaczeniowo (np. Hodder 1985; 1995; Shanks & Tilley 1987a; 1987b; Meskell & Preucel 2007; Marciniak 2012a; na temat kultury materialnej zob. Kucypera & Wadyl 2012 oraz liczne eseje w Tilley i in. 2006). Medium dla owych znaczeniowych działań społecznych stanowi krajobraz, który zamiast być pasywną areną dla interakcji, jest niejako ich uczestnikiem (Ingold 1993; Bender 1993; Tilley 1994). Wykorzystując koncepcję aktywnego krajobrazu, staram się więc ukazać sztukę naskalną Oazy Centralnej jako element praktyki społecznej różnych społeczności, jakie zamieszkiwały Dachlę na przestrzeni tysiącleci. Odwołując się z kolei do koncepcji palimpsestu znaczeniowego (Bailey 2007) i kulturowej biografii rzeczy (Kopytoff 1986; Holtorf 1998), rozpatruję zmienność znaczeń sztuki naskalnej i jej wpływ na świat jako trwały, widoczny element krajobrazu. Stawiam hipotezę, iż petroglify posiadają *sprawczość* na wzór innych aktorów społecznych i wchodzą w interakcję z ludźmi. Ich znaczenia są ustalane w ramach dialektycznej relacji. W pracy tej próbuję zilustrować tezę, iż sztuka naskalna, raz stworzona w krajobrazie, podlega nieustannym reinterpretacjom, a owe renegotiacje znaczeń mogą manifestować się zwłaszcza w procesie tworzenia nowej sztuki naskalnej obok starszej.

1.1.2. Zakres pracy

Zakres chronologiczny moich studiów jest szeroki, bowiem petroglify i stosunkowo nieliczne inskrypcje odkryte w toku badań terenowych powstawały na przestrzeni kilku tysięcy lat, najprawdopodobniej od okresu środkowego holocenu po czasy współczesne. Nie można jednak wykluczyć, że najstarsze przedstawienia wykonane zostały już we wczesnej fazie holocenu, co skutkowałoby poszerzeniem zakresu czasowego niniejszych badań do dziesięciu tysięcy lat. Tym samym sztuka naskalna stanowiąca oś narracji mojej pracy powstawała w okresie prahistorycznym, dynastycznym, grecko-rzymskim, bizantyńskim, arabskim i nowożytnym, podczas gdy odnalezione inskrypcje wykonane zostały w hieroglificznym, hieratycznym i demotycznym zapisie

języka egipskiego oraz w języku greckim, koptyjskim i arabskim. Inskrypcje nie stanowią jednak priorytetowego pola moich zainteresowań i będę się do nich odwoływał przede wszystkim wtedy, kiedy stanowić będą istotny kontekst analizowanej sztuki naskalnej.

Stanowiska z petroglifami, które stanowią podstawę dla prowadzonych tu rozważań, zlokalizowane są w centralnej części Oazy Dachla, w rejonie występowania skał piaskowcowych, flankowanym od wschodu i zachodu współczesnymi (i prawdopodobnie starożytnymi) obszarami rolniczymi. W wyniku prowadzonego przez trzy sezony rekonesansu badaniom poddany został obszar o długości 10 km i maksymalnej szerokości około 2,5 km. Na zasięg przebadanego obszaru wpłynęło zarówno ukształtowanie terenu, zakres występowania skał, jak i ograniczony czas badań terenowych, w którym nie sposób było poddać rekonesansowi całość terenów charakteryzujących się obecnością piaskowców nubijskich. Rekonesans rozpoczął się na obszarze tzw. Painted Wadi, które było dokumentowane przez Petroglyph Unit od 2005 do 2008 roku (Kuciewicz i in. 2007; 2008; 2010; Kuciewicz & Kobusiewicz 2011; 2012), lecz objął przede wszystkim tereny znajdujące się na zachód od niego, oficjalnie badane jedynie w wyselekcjonowanych miejscach w 2009 roku (Kuciewicz & Kobusiewicz 2012)⁸. W wyniku trzech sezonów badań zarejestrowanych zostało niemal 200 nowych stanowisk, co zwiększyło liczbę znanych w tym rejonie stanowisk do ponad 250 (ryc. 1.14-1.19).

1.2. METODYKA ORAZ OGRANICZENIA BADAŃ

Choć proces interpretacji, w tym przypadku sztuki naskalnej, rozpoczyna się w chwili jej percypowania, a zatem już w „terenie”, to chciałbym jednak, omówić podstawowe zagadnienia dotyczące metodyki badań, oddzielając od siebie studia terenowe od gabinetowych, również pod kątem interpretacyjnym. Osobno omówić chciałbym także wszelkie rozpoznane przez mnie ograniczenia badań, które przybierają inny charakter podczas prac terenowych, a także odmienny w zakresie

⁸ W północno-zachodniej części Oazy Centralnej w 2007 roku prowadzony był kilkudniowy jednoosobowy rekonesans, którego wyniki nie zostały jednak opublikowane (poza jednym panelem w Kuciewicz i in. 2010: 309). Odkryte wówczas stanowiska nie otrzymały również numerów, a przystępując do własnego rekonesansu nie miałem wiedzy na temat zasięgu *survey'u* z 2007 roku, ani konkretnych znalezisk z nim związanych. Podczas sezonu badawczego w roku 2014 miałem okazję zobaczyć notatki polowe z roku 2007, które potwierdziły moje przypuszczenia, iż część z zarejestrowanych przez mnie paneli ze sztuką naskalną była odnaleziona również siedem lat wcześniej. Ponieważ jednak miejsca te oficjalnie nie figurowały na żadnej liście stanowisk odkrytych przez Dakhleh Oasis Project, zostały one włączone do prowadzonej przez mnie inwentaryzacji stanowisk.

prac z dokumentacją źródłową. Nie ulega dla mnie wątpliwości, iż wszelkie badania obciążone są wieloma czynnikami, które wpływają na kształt implikowanych wniosków. Świadomość ich istnienia czy wręcz rozpoznanie konkretnych wpływów i ograniczeń pozwala, moim zdaniem, zachować badaczowi postawę samokrytyczną i wprowadza większy rygor do prowadzonych przez niego studiów.

1.2.1. Metody i ograniczenia badań terenowych

Prowadzone przeze mnie badania miały charakter pierwszego⁹ rekonesansu, który każdorazowo wymagał ode mnie pokonania odpowiedniego dystansu pomiędzy drogą asfaltową, położoną na północ od rejonu badań, a wybranym fragmentem obszaru prospekcji. Poza nielicznymi wyjątkami¹⁰ bezwzględna większość rekonesansu przeprowadziłem w pojedynkę, co niesie za sobą liczne konsekwencje dla wyników badań.

Jak już pisałem, *survey* rozpocząłem na obszarach Painted Wadi (PW), a jego celem była próba odnalezienia znanych już stanowisk ze sztuką naskalną oraz dokładna eksploracja całej doliny w celu rejestracji potencjalnie nierozpoznanych wcześniej stanowisk (ryc. 1.13). Teren rekonesansu został przeze mnie poszerzony względem poprzednich badań PU, ponieważ chciałem również zweryfikować wrażenie powstałe po analizie mapy dystrybucji sztuki naskalnej w Oazie Centralnej, iż PW odróżnia się od przyległych obszarów występowaniem znacznie większej liczby petroglifów. Już wyniki sezonu 2012 sugerowały, iż dystrybucja stanowisk ze sztuką naskalną jest znacznie szersza niż zasięg PW, co potwierdziły kolejne dwa sezony prac. Jednocześnie postanowiłem nie nadawać nowo odkrytym stanowiskom numeracji na wzór dotychczasowej tradycji PU (tj. liczba porządkowa stanowiska w danym sezonie/rok prowadzonych badań, np. 06/09) i zastąpić ją systemem numeracji ciągłej, to znaczy takiej, która nie jest zależna od roku prowadzenia badań. Odkryte przeze mnie stanowiska opisane są zatem literami CO (Central Oasis) oraz liczbą porządkową, oznaczającą kolejność, w jakiej stanowiska były znalezione (np. CO25). W sezonie 2012 poza odwiedzeniem większości znanych już stanowisk (części miejsc ze sztuką naskalną nie udało mi się odnaleźć, do czego jeszcze powrócę) zarejestrowałem

dodatkowe 38 (CO1-CO27, CO111-CO120¹¹), z których część zlokalizowana jest na obszarach PW, a część wśród pagórów bezpośrednio je flankujących. W roku 2013 i 2014 zarejestrowałem kolejno 83 (CO28-CO110) oraz 77 (CO122-CO198) stanowisk ze sztuką naskalną i inskrypcjami. W ostatnim sezonie prac do obszaru moich badań włączyłem również stanowisko o numerze 31/420-H10-3, znane jako Meydum Hill, które badane było wykopaliskowo przez Olafa Kapera, choć jak dotąd nie zostało opublikowane. Znajduje się na nim strażnica z czasów Starego Państwa i to ona była przede wszystkim celem badań D.O.P. Usytuowana jest na jednym z trzech płaskich, bardzo podobnych do siebie wzgórz, stanowiących niezwykle charakterystyczną formę krajobrazową, swoisty punkt orientacyjny. Ponieważ na jednym z nich odkryta została sztuka naskalna (Krzyżaniak 2004: 187, fig. 10) postanowiłem włączyć je wszystkie do prowadzonego przeze mnie rekonesansu. W mojej wewnętrznej numeracji otrzymały sygnatury TG1, TG2 i TG3 (od: *Trzy Góry* lub *Three Gebels*), niemniej będę je przywoływał przede wszystkim pod oficjalnym numerem inwentarza stanowisk D.O.P. oraz jako Meydum Hill. W ramach rekonesansu rejestrowałem również ślady archeologiczne innego rodzaju niż petroglify, na przykład konstrukcje kamienne, nagromadzenia ceramiki czy *alamat*, kamienne znaki drogowe.

Metodyka badań terenowych jaką przyjąłem, zakładała dokładną wizytację każdego, nawet najmniejszego wzgórza oraz wszelkich głazów i odsłoniętych skał. Sposób poszukiwania sztuki naskalnej uzależniony był od wielkości danego wzgórza. Najmniejsze z nich, wliczając w to wolno stojące, niewysokie skałki i głazy, były przeze mnie obchodzone ze wszystkich stron. Nieco większe skały wymagały również wejścia na ich zazwyczaj płaskie szczyty. Wzgórza średniej wielkości, a zatem takie, których wysokość mierzona od poziomu dna doliny nie przekraczała około 10 metrów, były przeze mnie rozpoznawane trójstopniowo. Wzgórza takie były najpierw okrążane u podnóża tak, by zarejestrować przede wszystkim nisko zalegającą sztukę naskalną i zauważyć panele potencjalnie znajdujące się wyżej na stoku. Następnie wzgórza te były przeze mnie przeszukiwane w podobny sposób, ale poprzez ich obejście w połowie wysokości stoku. Pozwalało to zweryfikować obserwacje poczynione z dna doliny oraz na dokładne rozpoznanie ścian skalnych znajdujących się bezpośrednio pod szczytem. Ostatni etap prospekcji wiązał się ze wspięciem się na szczyt wzgórza, który w zależności od pola powierzchni był eksplorowany poprzez kilkukrotne przejście go wzdłuż i wszerz. Standardową praktykę stanowiło również obejście szczytu po

⁹ Zdarzało się niekiedy, że PU dysponował samochodem, który pozwalał mi dotrzeć w wybrane miejsca znacznie szybciej (szczególnie w sezonie 2012). Niemniej miało to miejsce bardzo rzadko, stąd charakter rekonesansu trzeba zdecydowanie uznać za „pieszy”.

¹⁰ Chciałbym w tym miejscu podziękować Sébastienowi Barrere za pomoc w sezonie 2012 oraz Ewie Kuciewicz za dwa dni wspólnej prospekcji terenowej w 2014 roku, a w szczególności za wsparcie logistyczne podczas wszystkich sezonów.

¹¹ Stanowiska CO111-CO121 zostały zarejestrowane w 2012 roku, lecz otrzymały wówczas numery tymczasowe. Do numeracji ogólnej włączone zostały dopiero przed sezonem 2014.

jego obwodzie i jednoczesna obserwacja stoków wzgórza, co pozwalało na ogłód kamienistych stoków z odmiennej jeszcze perspektywy. Największe wzgórza, sięgające nawet 25 metrów wysokości, jeśli nie więcej, stanowiły najtrudniejsze wyzwanie. Stosowana w takich przypadkach metoda była zatem rozwiniętą formą tej opisanej powyżej i z reguły wymuszała obejście wzgórza po obwodzie stoku na różnych wysokościach.

Dokładna obserwacja miała oczywiście na celu zwiększenie szans na odkrycie petroglifów i zminimalizowanie ryzyka, że jakiś panel lub głąz zostanie przeoczony. Należy jednak zwrócić uwagę na czynniki, które mogły spowodować, iż w efekcie niektóre petroglify nie zostały zarejestrowane. Pierwszą przyczyną mogło być ukształtowanie skał i wzgórz. Do niektórych powierzchni skalnych nie udało mi się bowiem dotrzeć ze względu na ich specyficzną morfologię. Dotyczy to w szczególności kilku szczytów, które można było zdobyć jedynie poprzez wspięcie się po wertykalnej ścianie. Ponieważ piaskowiec w tym rejonie jest niezwykle kruchy, to próby zdobycia owych szczytów wiązały się w mojej ocenie ze zbyt dużym ryzykiem.

Innym czynnikiem ograniczającym percepcję były z kolei wysokie i strome stoki z gęsto zalegającymi głazami. Stoki takie z reguły osuwały się podczas prób wchodzenia i schodzenia, a także, co istotne, w trakcie obchodzenia wzgórz po ich obwodzie. Na najbardziej stromych stokach ich okrążanie było stosunkowo ryzykowne, a chęć zachowania bezpieczeństwa mogła istotnie wpływać na czynione jednocześnie poszukiwania sztuki naskalnej. Trzeba również nadmienić, że każde wejście na wzgórze wiąże się ze zmianą jego morfologii. Osuwające się głązy, niekiedy znacznych rozmiarów, a także piasek, mogą zasypywać inne kamienie, również te, na których znajdują się petroglify, a które mogły wcześniej nie zostać rozpoznane.

Kolejnym czynnikiem, który w sposób zdecydowany wpływał na prowadzony przeze mnie rekonesans, jest aspekt nasłonecznienia. W zależności od kąta padania promieni słonecznych oraz usytuowania sztuki naskalnej, a także jej „jakości”, a zatem stanu zachowania, głębokości linii rytej, wielkości itp., pewne przedstawienia mogły zostać przeze mnie niezauważone. Jest to prawdopodobne szczególnie w tych przypadkach, gdy docierałem do wybranych wzgórz w czasie, kiedy słońce znajdowało się wysoko na niebie. Godziny południowe sprzyjały rozpoznawaniu jedynie tych przedstawień, które znajdowały się na powierzchniach wertykalnych wschodnich i zachodnich ścian wzgórz. Inne powierzchnie, silnie wówczas nasłonecznione, lub, jak w przypadku ścian północnych, całkowicie zacienione, stwarzały trudne warunki do wyszukiwania petroglifów. Ściany północne i południowe, i do pewnego stopnia wschodnie, najlepiej badane były z reguły w godzinach porannych, tuż po wschodzie słońca. Analogicznie, równie dobre warunki

do obserwacji sztuki naskalnej występowały przed zachodem słońca. Jednak ze względu na charakter badań i fakt, że do stanowisk ze sztuką naskalną musiałem docierać pieszo (jak również z nich powracać), możliwości dotarcia o bardzo wczesnej porze lub pozostania na stanowisku do zmierzchu, były niemal całkowicie nieosiągalne. Jestem wobec tego świadom, iż na obraz dystrybucji sztuki naskalnej, jaki prezentuję w niniejszej pracy, w jakimś stopniu wpłynęły wszystkie wymienione czynniki. Najlepszym tego dowodem jest fakt, że nie udało mi się odnaleźć wszystkich stanowisk w PW, pomimo relatywnie dokładnego opisu ich lokalizacji. Jednym z takich stanowisk jest 05/08, które zostało zarejestrowane przez PU w 2008 roku, i które zawierało tylko jeden panel na powierzchni horyzontalnej, najwyraźniej łatwy do przeoczenia (por. Judd 2009: 8).

Podczas rekonesansu posługiwałem się zobrazowaniami satelitarnymi, wykonanymi przez satelitę GeoEye-1, których rozdzielczość wynosi 0,5m/pixel¹². Zdjęcia te służyły mi zarówno w postaci wydruków wykorzystywanych bezpośrednio w pracach terenowych, jak i podczas późniejszych prac gabinetowych. W momencie odkrycia panelu ze sztuką naskalną na nowo badanym wzgórzu, stanowisko to otrzymywało odpowiedni numer. Panel również opatrywany był numerem, po czym opisywany w dzienniku polowym. Następnie pozycja panelu namierzana była przy użyciu GPS oraz zaznaczana na zobrażowaniu satelitarnym, dzięki czemu na późniejszym etapie prac można było skorygować przesunięcia koordynatów GPS, wynikające z marginesu błędu przy pomiarze. Po sporządzeniu

¹² Podstawowe metadane zobrażeń satelitarnych podane przez producenta:

Sensor Type: Satellite
Sensor Name: GeoEye-1
Product Line: Geo
Processing Level: Standard Geometrically Corrected
Image Type: PAN/MSI
Interpolation Method: Cubic Convolution
Multispectral Algorithm: Local Projective
Stereo: Mono
Mosaic: No
Map Projection: Universal Transverse Mercator
UTM Specific Parameters
Hemisphere: N
Zone Number: 35
Datum: WGS84
Product Order Pixel Size: 0.5000000000 meters
Product Order Map Units: meters
MTFC Applied: Yes
DRA Applied: Yes
Media: Electronic
Product Media Format: Electronic
File Format: GeoTIFF
TIFF Tiled: No
Compressed: No
Bits per Pixel per Band: 8 bits per pixel
Multispectral Files: RGB

opisu i zmapowaniu panelu był on dokumentowany fotograficznie. Standardowo panel fotografowany był z różnych odległości tak, by udokumentować zarówno treść przedstawień, jak i kontekst panelu. W szczególnych przypadkach, na przykład przy wyjątkowo złych warunkach pogodowych, odstępowałem od etapu dokumentacyjnego z założeniem powrotu w wybrane miejsce. Do wielu paneli powracałem zresztą kilkakrotnie, by sfotografować je w jak najkorzystniejszych warunkach pogodowych i świetlnych. Nieliczne panele zostały wyselekcjonowane do wykonania dokumentacji rysunkowej. Przerisy robione były na przezroczystej folii i z reguły wybierałem te panele, które trudno jest w sposób zadowalający sfotografować. Dotyczyło to zatem głównie paneli bardzo szerokich i znajdujących się na powierzchniach horyzontalnych. Ponieważ jednak wytwarzanie tego rodzaju dokumentacji jest procesem bardzo czasochłonnym, a dokumentacja ta, w mojej ocenie, posiada liczne wady, toteż w toku prac terenowych nie wykonałem wielu tego rodzaju rysunków. Charakter wielu petroglifów, które są słabo widoczne, przy jednoczesnym bardzo silnym nasłonecznieniu powodują, że przerysowywanie sztuki naskalnej w Dachli jest trudnym zadaniem.

Poza wszystkimi wymienionymi powyżej czynnościami należałoby nadmienić, iż niezwykle istotnym elementem pracy terenowej był sam fakt przebywania w krajobrazie. Niejako zmuszony niezależnymi okolicznościami do pieszego przemierzania obszaru badań, postrzegam ów przymus jako atut, gdyż setki godzin spędzonych w „terenach” pozwoliły mi zaznajomić się z rejonem Oazy Centralnej w taki sposób, w jaki nie byłoby to możliwe, gdybym wszelkie dystanse pokonywał samochodem. W pewnym sensie prowadzone przeze mnie prace odbywały się w duchu *wymuszonej fenomenologii*, a liczne obserwacje, impresje, emocje i doświadczenia doznane w toku badań, stanowią ważny komponent narracji niniejszej dysertacji.

Podejście fenomenologiczne w archeologii jest ściśle powiązane z jedną z odsłon archeologii postprocesualnej i posiada w niej ugruntowaną, choć wciąż dyskutowaną pozycję (np. Tilley 1994; 1996; Hamilton & Whitehouse 2006; Marciniak 2012b: 87-91; w badaniach sztuki naskalnej np. Nash 2000b). Metoda ta, polegająca na próbie cielesnego doświadczenia zjawisk w krajobrazie i swoiste „zanurzenie się” w nim, bazuje przede wszystkim na filozofii Martina Heideggera oraz Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Christopher Tilley (1994: 12) pisze, iż „fenomenologia obejmuje rozumienie i opis rzeczy tak, jak są one doświadczane przez podmiot” [tłum. PLP]. Odwołując się do Heideggerowskiej koncepcji bycia-w-świecie, pisze, że człowiek znajduje się wewnątrz procesu, w ramach którego obiektywizuje świat, pozornie się od niego separując. Pokonywanie powstałego dystansu odbywa się poprzez doświadczanie świata, w tym

percepcję, ruch czy emocje. Fenomenologia krajobrazu jest zatem badawczą próbą przeżycia doświadczenia miejsca i zrozumienia poprzez owo doświadczenie zjawisk przeszłych z perspektywy doznań zmysłowych.

Podejście to było niejednokrotnie krytykowane (np. Fleming 2006; zob. też Hamilton & Whitehouse 2006: 34; w kontekście sztuki naskalnej zob. w szczególności Ljunge 2013), między innymi ze względu na nieprzejrzystą metodologię lub zbytne ufanie w niezmienną krajobrazu (zazwyczaj w znaczeniu środowiska naturalnego, lecz także w kontekście zmian antropogenicznych). Sue Hamilton i Ruth Whitehouse zaproponowały jednak uprawianie „miękkiej fenomenologii”, która zamiast stanowić alternatywę dla innych badań krajobrazowych, byłaby raczej metodą komplementarną, pozwalającą na integrację danych uzyskanych w bardziej „tradycyjny” sposób z danymi zmysłowymi wynikającymi z doświadczenia krajobrazu (Hamilton & Whitehouse 2006: 33). Taki rodzaj fenomenologii byłby uzupełnieniem badań łączących różne metody badawcze, a sama fenomenologia posiadałaby przede wszystkim funkcję weryfikującą pewne generalizujące sądy o krajobrazach.

Moja fenomenologia wiąże się z aspektem zmysłowego doświadczania krajobrazu Oazy Centralnej w toku niezliczonych wędrówek w labiryncie piaskowcowych wzgórz. Poszukiwanie i odszukiwanie stanowisk ze sztuką naskalną wiązało się z wielokrotnym pokonywaniem konkretnych ścieżek. Nie tylko sztuka naskalna, lecz wszelkie inne elementy krajobrazu, które w moich oczach jawiły się jako charakterystyczne, z czasem stały się dla mnie rodzajem drogowskazów wiodących do poszczególnych miejsc. Istotną wydaje mi się refleksja, iż im dłużej przebywałem w Oazie Centralnej (z każdym kolejnym sezonem badań), tym mniej „dystynktywne” elementy obierałem (odruchowo zapewne) za punkty orientacyjne. Innymi słowy, postrzegałem jako charakterystyczne takie elementy krajobrazu, których nie wyróżniłbym na początku moich prac, kiedy obszar ten jawił mi się jako obcy. Wskazuje to, moim zdaniem, na fakt, że do „przeniknięcia” krajobrazu potrzebna jest pewna głębia czasowa i z perspektywy badań nad krajobrazami przeszłych społeczności wiąże się to z wielką trudnością w rozpoznaniu dawnych elementów krajobrazu potencjalnie orientujących świat.

Uważam, że istotnym aspektem mojego bycia-w-krajobrazie Oazy Centralnej był dynamiczny charakter jego doświadczania, a więc fakt, iż przez większość czasu znajdowałem się w ruchu. Ci, którzy tworzyli sztukę naskalną musieli również docierać do tych wszystkich miejsc, które odwiedziłem. Musieli pokonywać te same dystanse, choć kierunki, z których przybywali były zapewne bardziej zróżnicowane niż te, z których ja docierałem w toku prowadzonych badań. Mogłem więc, choć częściowo, doświadczyć trudu poruszania się po piaskach pustyni w palącym słońcu i bezwietrznej pogodzie, a także wtedy,

gdy słońce schowane za chmurami, wespół z silnie wiejącym z północy wiatrem czyniły dni chłodnymi i nieprzyjemnymi. Miałem okazję docierać do określonych miejsc, kiedy widoczność była doskonała, a na horyzoncie majaczyły odległe o dziesiątki kilometrów wzgórza albo podczas początkowych faz burz piaskowych, kiedy oddalone o kilka metrów pagóry rozpyływały się w szarej mgie, tworzonej przez drobnoziarniste piaski unoszone wiatrem. Docierałem do stanowisk krótko po wschodzie słońca, przy bezwietrznej pogodzie, kiedy aktywne były jeszcze półpustynne zwierzęta, jak lisy, psy i różne gatunki ptaków. Inną dynamikę krajobrazu obserwowałem w godzinach (po)południowych, kiedy wszelki ruch zamierał, a większość stworzeń kryła się przed słońcem.

Możliwość doświadczania zmysłowego tych samych miejsc w różnych warunkach pogodowych i o różnych porach dnia dawała mi możliwość oceny, jak te czynniki wpływają na postrzeganie petroglifów. Przebywanie w krajobrazie Oazy Centralnej angażowało jednak więcej niż tylko zmysł wzroku. Ważnym czynnikiem towarzyszącym mi podczas badań był dźwięk, a zatem *soundscape*. W zależności od dnia i jego pory moje wędrówki odbywały się w kompletnej ciszy, zagłuszającym wszystkim szumie wiatru lub przy akompaniamencie orkiestralnego chóru ptaków. Przebywanie w tym rejonie angażowało w zasadzie wszystkie zmysły: od dotyku, gdyż zdobycie niejednego szczytu wymagało zaangażowania wszystkich kończyn, po smak i zapach, choćby piasku, który z wiatrem dostawał się do ust i nozdrzy.

Wreszcie możliwość długotrwałego przebywania w krajobrazie wiązała się z odczuwaniem całej palety emocji: spokoju o cichym poranku, radości z dotarcia do miejsca, ekscytacji lub rozczarowania kolejnym znaleziskiem, zaskoczenia i zadziwienia treścią, estetyką lub usytuowaniem przestawień, zmęczenia podróży; niepewności i lęku przed burzą piaskową, zaniepokojeniem powodowanym zauważonym w krajobrazie ruchem, strachu przed dzikimi zwierzętami, szoku po upadku na stoku, tęsknoty za domem, dyskomfortu z powodu głodu i pragnienia. Gdy spędziłem długie godziny na owym pustkowiu, moje zmysły były znacznie bardziej wyostrzone niż wtedy, gdy przemierzałem ten obszar w towarzystwie innych osób. Klaustrofobiczny labirynt piaskowcowych wzgórz oraz znacznie bardziej otwarta przestrzeń południowych rubieży Oazy Centralnej działały na moją wyobraźnię na różne sposoby. Rozgrzane, falujące powietrze w połączeniu z ostrymi, wystającymi fragmentami skał, sprawiało wrażenie poruszających się postaci, co wielokrotnie wzbudzało mój niepokój. Promienie słoneczne odbijające się od płatów bładożłotego piasku i rozedrgane powietrze potrafiły z kolei imitować w oddali sadzawki wodne, tak rzeczywiste, że ktoś bardzo spragniony mógłby upatrywać w nich wybawienia od cierpień. Jeszcze innym zjawiskiem typowym dla tego krajobrazu jest plastyczność

skał i gra, do której zapraszają podróżującego. Niejednokrotnie bowiem spoglądały na mnie ludzkie twarze, a niejedna góra wydawała się być sfinksem. Nie dziwi więc, iż w folklorze arabskim świat pustyni jest często światem ożywionym bytami nadnaturalnymi, jak dżiny (arab. *Jinnī*) i ifryty (arab. *Afārīt*), a skały przybierają ludzkie kształty¹³ (por. Newbold 1924: 66-7) albo słyną z „tajemniczego bicia bębnow, które okresowo wygryzmiewa w [ich] wnętrzu”, jak pisał Douglas Newbold o Jebel Rahib położonym w północnym Darfurze (Newbold 1924: 62-3; tłum. PLP).

Dokumentowanie miejsc ze sztuką naskalną usytuowanych na półkach skalnych lub na szczytach wzgórz dawało mi również możliwość doświadczenia łatwości lub trudu w docieraniu do nich. Przy założeniu, iż petroglify w danym miejscu znajdowały się *in situ*, wysiłek potrzebny do wspięcia się po stoku musiał być podobny w przeszłości, jak i teraz. Przebywając na obszarze badań miałem też jednocześnie poczucie otaczających go przestrzeni i charakterystycznych punktów odniesienia. Najważniejszym z nich była skarpa Płaskowyżu Libijskiego, oddalona o kilka kilometrów na północ, niemal zawsze widoczna i niczym kompas regulująca poczucie kierunków świata. Choć z rejonu występowania piaskowców skarpa ta była dobrze widoczna, to flankujące ten obszar pola uprawne już niekoniecznie. Dostrzec je można głównie ze szczytów pagórów, ale o ich obecności świadczyły również dobiegające z pól dźwięki, na przykład odgłosy wydawane przez pasące się zwierzęta.

Uważam, że wszystkie te doświadczenia, z pozoru być może mało znaczące, pozwalają mi konceptualizować lokalną sztukę naskalną w zupełnie inny sposób, niż gdybym znał ją jedynie z literatury lub docierał na stanowiska samochodem, eliminując jak gdyby aspekt ruchu. „Chodzenie jest medium i rezultatem praktyki przestrzennej, trybem egzystencji w świecie” (Tilley 1994: 29; tłum. PLP). Opuszczanie lub docieranie do danego miejsca musiało stanowić element historii stanowisk ze sztuką naskalną, historii szerszej niż tylko przebywanie na nich. Niemniej fakt, iż przebywałem w badanym krajobrazie w taki, a nie inny sposób, nie oznacza, że stosowana przeze mnie metoda może być uznana za *stricte* fenomenologiczną. Rytm moich wędrówek determinowany był głównie strategią rekonesansu i wiązał się z procesem wykonywania „tradycyjnej” dokumentacji. Tylko niektóre z moich pieszych podróży dokonywane były nie w celu poszukiwania kolejnych (lub znanych już) stanowisk, lecz aby doświadczyć oznaczonych petroglifami i innymi pozostałościami ścieżek i miejsc. Skłaniałbym się

¹³ Kształty skał wpływają również na wyobraźnię badaczy. Przykładem mogą być nazwy czy opisy stosowane do niektórych stanowisk, np. „skała w kształcie siedzącego gryfa” (Churcher 1999a: 59, fig. 2.4; tłum. PLP).

do określenia mojego podejścia jako bardzo zaangażowanej zmysłowo obserwacji i stopniowej *familiaryzacji* krajobrazu. Poza tym, o ile fenomenologia w wydaniu wielu badaczy stanowić ma jedyną metodę poznawczą studio- wanych zjawisk, o tyle moim założeniem jest korelacja różnych źródeł, nie zaś budowa narracji tylko w oparciu o „przeżyte doświadczenia cielesne”. Jestem również świadomy ograniczeń, jakie zdają się osłabiać zarówno fenomenologię *per se*, jak i moje własne obserwacje i doświadczenia. Szczególnie istotną kwestią jest w tym kontekście problem przemian środowiskowych. Obszary moich badań, dziś całkowicie pustynne, w okresie środkowego holocenu mogły wyglądać zupełnie inaczej dzięki obecności niewielkich zbiorników wodnych, bogatej flory i zróżnicowanej faunie. Tysiące lat wietrzenia skał wpłynęło też niewątpliwie na dzisiejszy kształt wzgórz, o czym świadczą chociażby zwaliska kamienne na ich stokach oraz wysoko usytuowane petroglify, niekiedy zupełnie już niedostępne. Moje doświadczenie krajobrazu Oazy Centralnej wiąże się z kolei tylko z jedną porą roku, zimą, kiedy warunki pogodowe wydają się być najbardziej umiarkowane. Mam zatem świadomość, że przeżycia z tych samych miejsc i ścieżek zebrane w czasie pozostałych miesięcy mogłyby się znacząco różnić. Podobnie jak zupełnie innym doświadczeniem musiałoby być percypowanie sztuki naskalnej tuż po zmierzchu i w nocy, na przykład przy rozedrganym świetle ognia (por. Nash 2000b).

Wszystkie moje doświadczenia w rejonie badań powodowały, iż obszar ten, inicjalnie zupełnie mi nieznanym i obcy, stawał się dla mnie krajobrazem coraz bardziej zniuansowanym, bogatszym i wieloaspektowym. Ze statycznej wizji, znanej mi jedynie z map, przekształcił się w krajobraz „ożywiony”, pełen znaczeń i emocji. Przeżyte doświadczenie uznać więc można za jedno z głównych narzędzi mojej konceptualizacji sztuki naskalnej Dachli, choć doświadczenie to nie musi być przecież elementem strategii *stricte* fenomenologicznej. Swoistą *uniwersalność* fenomenologii w badaniach sztuki naskalnej doskonale oddają zresztą słowa Magnusa Ljunge (2013: 14), który pisze, że:

Rock art alters our view on a certain landscape in a very fundamental way. Every outcrop, every rock panel carries a promise of images to be discovered. Our look is directed to the ground, we start feeling the stone with our hands in search of traces. In a sense, the extensive theorization of the experiencing subject offered by phenomenology is not really needed to understand this process.

1.2.2. Metody i ograniczenia badań gabinetowych

Prowadzone przeze mnie prace terenowe nie miały jednak charakteru empirycystycznego, lecz sterowane były określonymi założeniami teoretycznymi, jak choćby

jasno zdefiniowaną koncepcją krajobrazu (zob. rozdz. 3, 4 i 7). Empirycznie zgromadzone dane interpretowałem więc w oparciu o wykładnię teoretyczną, a ów proces nie rozpoczął się wraz z gabinetowym etapem studiów, lecz trwał od chwili postawienia pierwszego kroku w Oazie Centralnej. Na poziomie najbardziej podstawowym interpretacją stawało się wyznaczanie zasięgu stanowisk i paneli ze sztuką naskalną (zob. rozdz. 1.3.), podczas gdy identyfikowanie figur, próby uchwycenia ich relacji z krajobrazem czy rozpoznawanie ścieżek stanowiły rozważania jeszcze dalsze od obiektywnego, niezaangażowanego zbierania danych (zob. rozdz. 3.7. i 7.5.).

W procesie interpretacyjnym staram się rozpatrywać sztukę naskalną w oparciu o sieć kontekstów. Mogą to być konteksty o różnej skali, od „syntaksy” panelu skalnego, przez kontekst miejsca, ścieżek, krajobrazu, aż po inne konteksty kulturowe, jak: ikonografia, teksty pisane, stanowiska archeologiczne itp. Sztuka naskalna znana z innych rejonów Egiptu, a nawet Sudanu stanowi istotny kontekst dla rozważań, gdyż znajdujące się w Dachli petroglify wydają się być związane z różnymi tradycjami tworzenia sztuki naskalnej. Ian Hodder pisał, że „czym bogatsza jest sieć zależności pomiędzy [...] danymi, tym więcej informacji będziemy mogli ‘odczytać’” (Hodder 1995: 177). Podążając za tą myślą, uważam, że skupienie uwagi badawczej jedynie na samych obrazach i ich wymiarze ikonograficznym i/lub syntaktycznym (Bradley 1997: 8), albo na samym tylko opisie doświadczenia miejsca, w którym znaczeniowość obrazów jest często marginalizowana (Ljunge 2013: 8), stanowiłoby przeciąganie teoretycznej liny, której dwa końce reprezentują: i) wizję, w której znaczenia sztuki naskalnej są niezależne od miejsca wykonania oraz ii) wizję, w której sztuka naskalna stanowi reifikację znaczeń związanych z miejscem. Myślę, że te dwie skrajne perspektywy trzeba próbować łączyć, a nie separować, i dlatego w moich badaniach staram się kierować w stronę wizji zrównoważonej¹⁴. Sztuka naskalna posiadała znaczenia związane z konkretnymi formami petroglifów, ale także treść tych obrazów mogła w bezpośredni sposób wiązać się z miejscem ich wykonania. Petroglif nie posiada(ł) jednego znaczenia, podobnie jak żadne z tych znaczeń nie są stałe, lecz podlegają transformacjom (Ljunge 2013: 14).

Interesuje mnie więc *co* jest przedstawione, w *jaki sposób* i *gdzie* (por. Rozwadowski 2003: 28; 2009: 159). Myślę, że kulturowe znaczenia sztuki naskalnej tkwią w relacji pomiędzy jej warstwą ikonograficzną, jej usytuowaniem i odbiorcą. Ten, kto doświadcza sztuki

¹⁴ W globalnej perspektywie badawczej postulat ten nie jest ani nowy, ani oryginalny, niemniej w kontekście badań wschodniosaharyjskich prezentowane przeze mnie stanowisko teoretyczne może być postrzegane jako nowa jakość.

naskalnej nigdy nie czyni tego w próżni. Z drugiej zaś strony nie pozostaje on obojętny wobec przedstawień, kiedy przebywa w miejscu ich występowania (chyba że nie potrafi ich dostrzec, ale nawet to można odczytać w kategoriach znaczeniowych jako rodzaj „zapomnienia” petroglifów). Odwołuję się zatem do wszelkich kontekstów, które wykazują jakiegokolwiek związku z badaną sztuką naskalną, choć unikam uciekania się do porównań petroglifów, kiedy jedyną ich bazą jest podobieństwo formalne obrazów. Konteksty muszą moim zdaniem posiadać wspólny kulturowy mianownik, inaczej interpretacja może zbyt odstępnie od partycularności w stronę pankulturowych uniwersaliów. W moich studiach staram się wobec tego wykorzystywać dane, jakie zawiera literatura przedmiotu, w szczególności o świecie Dachli, a kiedy jest to uzasadnione, również i innych rejonach. Dyskusja osadzona jest jednak na rdzeniu współczesnych doświadczeń i obserwacji w krajobrazie, o czym już pisałem.

W pracy analitycznej wykorzystuję jeszcze jedno narzędzie, choć w ograniczonym stopniu. Jest nim oprogramowanie GIS (Geographic Information System), pozwalające na integrację danych przestrzennych i jakościowych. Wszystkie dane przestrzenne zarejestrowane w czasie rekonesansu zostały wprowadzone do środowiska GIS¹⁵, w tym lokalizacja niemal 1400 paneli z petroglifami i inskrypcjami, kamienne znaki drogowe, groby skalne i inne elementy stanowiące kontekst dla sztuki naskalnej. Dane te zintegrowane ze zobrażowaniami satelitarnymi pozwoliły stworzyć mapę dystrybucji sztuki naskalnej Oazy Centralnej. Najistotniejszym elementem prac było jednak opracowanie tabeli atrybutów, według których opisany został każdy panel z petroglifami. Atrybuty te zawierają informacje na temat usytuowania panelu, jego dostępności i widoczności oraz motywów, jakie zawiera. Dzięki powstałej w ten sposób podstawowej bazie danych można dokonywać zapytań związanych z dystrybucją poszczególnych motywów, ich wzajemnymi relacjami przestrzennymi, a także powiązaniem pomiędzy typami przedstawień a ich usytuowaniem.

Ograniczone zastosowanie GIS w moich badaniach spowodowane było kilkoma czynnikami, z których cztery miały największy wpływ. Po pierwsze, do przeprowadzania bardziej zaawansowanych analiz przestrzennych wymagana jest odpowiednia „rozdzielczość” danych. O ile wprowadzone przeze mnie do systemu informacje są dość szczegółowe (zwłaszcza dane dotyczące paneli i ich zawartości), o tyle dane, na przykład geomorfologiczne lub geologiczne dla omawianego obszaru były dla mnie niedostępne. Podobny problem zaistniał w kontekście informacji archeologicznych.

Większość stanowisk odkrytych w toku *survey’u* w latach 1977–1987 zostało zmapowanych, lecz nie są dostępne ich współrzędne geograficzne (z nielicznymi wyjątkami). Były one bowiem rejestrowane bez użycia systemu GPS. Próba „ręcznego” przeniesienia dystrybucji stanowisk archeologicznych na stworzoną przeze mnie mapę Oazy Centralnej obciążona jest z kolei olbrzymim ryzykiem, bowiem opublikowane przez D.O.P. mapy dystrybucji, w zależności od skali i źródła, różnią się wieloma elementami. Lokalizacja tych stanowisk jest zatem zbyt niepewna, o ile chciałoby się osiągnąć ten sam stopień dokładności, jaki dostępny jest dla zgromadzonych przeze mnie danych. Trzeba jeszcze nadmienić, że w bezpośrednim obszarze moich badań D.O.P. zarejestrował jedynie trzy bardzo niewielkie stanowiska prahistoryczne i jedno z okresu rzymskiego. Analizując mapy dystrybucji stanowisk w skali całej Dachli, rejon Oazy Centralnej jawi się więc jako pusta przestrzeń, pozbawiona śladów archeologicznych. Ponad 250 stanowisk ze sztuką naskalną wydaje się jednak mocno ów obraz zmieniać.

Po drugie, spojrzenie na krajobraz Oazy poprzez pryzmat zobrażowania satelitarnego czy mapy może implikować, że moje podejście badawcze zakłada możliwość odseparowania badacza od krajobrazu. Mając na uwadze słowa Tima Ingolda (1993: 155), piszącego, iż taka postawa dąży do „wytworzenia pojedynczego obrazu, który jest *niezależny* od punktu obserwacji” [wyróżnienie zgodne z oryginałem; tłum. PLP], bazuję przede wszystkim na metodzie doświadczania krajobrazu od wewnątrz, co już zasygnalizowałem. Postawa „kartografa”, zdaniem Ingolda czy Tilleya, to postawa kartezyjska, w której badacz pragnie postrzegać świat obiektywnie¹⁶. Konceptualizowanie krajobrazu z perspektywy mapy to ich zdaniem wcielenie się w „świadomość zdolną być wszędzie na raz i nigdzie w szczególności” (Ingold 1993: 155; tłum. PLP). Nie chcąc jednak radykalizować mojego podejścia do badań, odwołuję się do map i zobrażeń satelitarnych, zdając sobie jednocześnie sprawę z tego, iż są one również konstruktami. Mapy wykorzystuję nie tylko do zaprezentowania dystrybucji stanowisk, lecz również do zilustrowania przeżytych w krajobrazie doświadczeń, jak na przykład podążania ścieżkami wytyczonymi przez sztukę naskalną i *alamat*. Obecność mapy w moich studiach jest kolejnym przejawem kompromisu, jaki próbuję osiągnąć, by nie przyjąć skrajnej postawy badawczej (wątek postawy „kartografa” rozwijam w rozdziale 3).

¹⁶ Jak jednak sugeruje Włodzimierz Rączkowski (2001; 2002: 223–30), mapa może stanowić narzędzie również w badaniach postprocesualnych. Jeśli bowiem założyć, iż każdy punkt na mapie symbolizuje „miejsce”, konkretne miejsce społecznie „oswojone”, to mapa pozwala na rodzaj „wędrówki” po krajobrazie, co z kolei daje możliwość zrozumienia, jak „krajobraz jest ukształtowany” (Rączkowski 2001: 5).

Po trzecie, prace w środowisku GIS mogą spowodować, iż badacz skupi się jedynie na poszukiwaniu regularności oraz wzorców w poddawanych analizom zbiorach danych. Może wtedy stracić z oczu wszelkiego rodzaju idiosynkrazje, zjawiska wyjątkowe, bo bez analogii. Różnego rodzaju regularności mogą świadczyć o długotrwałym odtwarzaniu pewnych praktyk społecznych i na pewno warte są rozpatrzenia. Nie mniej wartościowe są jednak zjawiska nieposiadające paraleli, świadczące o kreatywności aktorów społecznych, bądź o jakichś specyficznych powodach, które nimi kierowały. Analizy GIS pomagają wyszukiwać i jedno i drugie, ale w moim odczuciu stanowią bardziej wydajne narzędzie, gdy pytający nastawiony jest na poszukiwanie regularności w relacjach pomiędzy zmiennymi.

Po czwarte wreszcie, wszelkie analizy przestrzenne obciążone są od początku dużym marginesem błędu ze względu na dwa czynniki: i) procesy tafonomiczne oraz ii) subiektywny charakter danych. O efektach procesów tafonomicznych już pisałem, lecz raz jeszcze warto podkreślić, jak bardzo wpływają one na konceptualizację przestrzennego wymiaru sztuki naskalnej (por. Bednarik i in. 2003: 2–3). Warunki środowiskowe Dachli nie sprzyjają zachowaniu się petroglifów, głównie ze względu na silne wiatry unoszące ziarna piasku, którymi „bombardują” wyeksponowane panele przez większą część roku. Ponadto, na stan zachowania sztuki naskalnej wpływa duża amplituda temperatur, wysokich za dnia, lecz bardzo niskich w nocy. Z kolei natura piaszczysta nubijskiego, szczególnie tego występującego w Dachli, jest taka, iż skała ta relatywnie łatwo się kruszy. Nie dziwi więc widok paneli z petroglifami, które zachowane są tylko częściowo. W wielu miejscach odnosi się wrażenie, jak gdyby ktoś zdarł ze ściany tapetę, usuwając część przedstawień, pozostawiając jedynie niektóre. Można się jedynie domyślać, że te petroglify, które wykonane zostały w najbardziej miękkiej skale i/lub wyrtyto je w bardzo odkrytych, wyeksponowanych (szczególnie na północnych ścianach) miejscach, nie dotrwały do dzisiejszych czasów lub są jedynie fragmentaryczne (por. Winkler 1939: 5; Rossi & Ikram 2002: 146). Do tego dodać należy jeszcze aktywność ludzką w postaci rabunku grobów i sztuki naskalnej, co skutkuje postępującym zniszczeniem substancji zabytkowej w tym rejonie. Jestem zatem świadomy, że wszelkie mapy dystrybucji ukazujące regularność w relacjach danych przestrzennych prezentują wzorce sztuki naskalnej zarejestrowanej i obserwowanej **dziś**, nie zaś wzorce z przeszłości. Podobnie ujawnione w ten sposób idiosynkrazje wcale nie musiały stanowić unikatowych zjawisk w przeszłości, a tylko kwestią tafonomii jest to, że dziś jawią się w taki, a nie inny sposób. Należy dodać, iż stworzone przeze mnie atrybuty paneli ze sztuką naskalną są tworem subiektywnymi, podobnie jak różne wartości, którymi atrybuty te zostały opisane. Kryteria oceny paneli, na przykład pod kątem ich widoczności czy dostępności, są relatywnie płynne

i z pewnością inny obserwator mógłby moje propozycje zanegować lub skorygować.

Przytoczona tutaj charakterystyka ograniczeń przeprowadzania analiz w GIS może wydawać się bardzo pesymistyczna. Kiedy jednak założymy, że analizy te, bazujące przecież na danych empirycznych, posłużyć mają do skorygowania/wzmocnienia obserwacji dokonanych w „terenach”, to dojdziemy do wniosku, że właściwie obie te metody ograniczone są właściwie przez te same czynniki. Obie wykorzystują ten sam zestaw danych zebranych w tym samym czasie. Obie operują subiektywnymi, opartymi o doświadczenie faktami i obie mają się po prostu uzupełniać. Moim celem jest stworzenie subiektywnej narracji o sztuce naskalnej Dachli, więc „nieobiektywność” jakiegokolwiek z metod nie może być w kontekście realizacji tego celu zarzutem.

1.3. PODSTAWOWE POJĘCIA I TERMINY

W niniejszym wprowadzeniu pojawiło się kilka terminów wymagających zdefiniowania, a na dalszych kartach tej pracy wprowadzone zostaną kolejne, które warto w tym miejscu dookreślić. Bez wątpienia należałoby zacząć od najbardziej podstawowego dla tej dysertacji terminu, czyli **sztuki naskalnej**. Oto jak definiuje to pojęcie słownik wydany przez IFRAO¹⁷ w 2003 roku (Bednarik i in. 2003: 16), sztuka naskalna to:

non-utilitarian anthropic markings on rock surfaces, made either by an additive process (pictogram) or by a reductive process (petroglyph).

Definicja ta stosunkowo jasno tłumaczy fizyczny charakter sztuki naskalnej. Powstaje ona w procesie redukcji powierzchni skalnej lub, gdy jest coś do niej dodawane, z reguły barwniki. Moją uwagę zwraca jednak sformułowanie, iż jako sztukę naskalną traktować należy jedynie elementy „nieużyteczne”. Znaczyłoby to, że istnieje jakiś sposób, by móc jednoznacznie określić funkcję każdego motywu, na przykład rytej linii, w zasadzie jeszcze przed przystąpieniem do badań. Czy linię taką można uznać za użyteczną (np. powstałą w wyniku ostrzenia narzędzia) lub nieużyteczną, zanim podda się ją rozważaniom naukowym? Żeby stała się przedmiotem studiów nad sztuką naskalną, musi być przecież najpierw do niej zaklasyfikowana (sic!). Poza tym, czy sztuka naskalna nie może mieć użytecznego, to jest praktycznego zastosowania (por. Fernandes 2009: 732, przypis 3), stanowiąc na przykład rodzaj drogowskiego (zachowując jednocześnie pozostałe znaczenia na innych poziomach komunikacji)?

¹⁷ IFRAO jest federacją zrzeszającą organizacje zajmujące się badaniami sztuki naskalnej.

¹⁵ Prace prowadzone były w programie QGIS 1.8.0 Lisboa.

Rozumienie sztuki naskalnej, włączając w to jej aspekt fizyczny, podzieliło wielu badaczy, podobnie jak wizja studiów tego fenomenu i cele, jakie powinny sobie one stawiać (zob. Rozwadowski 2009: 29-35). Szczególnie kontrowersyjny wydaje się być człon „sztuka”, który może narzucać temu zjawisku charakter artystyczny w rozumieniu współczesnego świata Zachodu (Chippindale 2001: 253-4; ale por. Heyd 2012). Angielskie *rock art*, niemieckie *Felstkunst* czy włoskie *arte rupestre* akcentują ów estetyczny wymiar i mogą wpływać na rozumienie istoty petroglifów i malowideł (Bradley 1997: 4; Rozwadowski 2009: 30-5). Z drugiej strony sztuka naskalna mogła być przecież doceniana w społecznościach pradziejowych również pod kątem estetyki, tyle że wedle partykularnych kryteriów charakterystycznych dla owych społeczności (Rozwadowski 2009: 32; Heyd 2012).

Dyskusja wokół członu „sztuka” odwróciła niejako uwagę od skały, na co wskazali Christopher Chippindale i Paul Taçon, i zaproponowali, by *rock art* zamienić na *rock-art* (Taçon & Chippindale 1998: 6; Chippindale & Nash 2004b: 22). Ta z pozoru niewielka zmiana pisowni miała podkreślać ścisłą relację pomiędzy obrazem a miejscem jego wykonania, choć bardziej w kontekście powierzchni skalnej niż miejsca w krajobrazie. Pisownia ta nie została powszechnie zaakceptowana i podobnie, jak w języku polskim, w literaturze przeważa raczej wersja pozbawiona myślnika.

W niniejszej pracy, za Andrzejem Rozwadowskim (2009: 29), sztukę naskalną będę rozumiał jako „wizerunki namalowane lub wyrzeźbione na powierzchniach skalnych, czy to w jaskiniach, czy to na otwartych przestrzeniach (ścianach dolin, wolno stojących głazach), wykonane w czasach prahistorycznych lub historycznych w ramach tzw. kultur tradycyjnych (stąd współczesne miejskie tzw. *graffiti* czy murale wykraczają poza tę kategorię). Określenie „naskalna” służy uwypukleniu fizycznej dwuwymiarowości tych wizerunków – sztuka „skalna” mogłaby sugerować jednocześnie rzeźbę kamienną, która wykracza poza tę definicję”. Definicję tę chciałbym jednak rozszerzyć. Choć wszelka współczesna ingerencja w substancję zabytkową, taka jak graffiti¹⁸ czy przedstawienia figuratywne wykonane obok starszej sztuki naskalnej, powinna być każdorazowo potępiana, to jednak nie wyklucza to jednocześnie możliwości włączenia tego zjawiska do badań, bowiem spełnia ono w zasadzie warunki większości definicji. Niezależnie od tego, że z perspektywy współczesnej aksjologii uznajemy owe współczesne petroglify i malowidła za akty wandalizmu, to są one również nośnikami znaczeń społecznych i znajdują się w relacjach z krajobrazem i starszą sztuką naskalną. W pewnym sensie każdy petroglif nałożony na starszy, nawet jeżeli powstał w starożytności

czy średniowieczu, uznać można za akt wandalizmu, tyle że o starszej niż nowożytność metryce. Pochylenie się nad problemem wandalizmu i włączenie tego zjawiska do badań nie jest, moim zdaniem, równoznaczne z przyzwoleniem na niszczenie dziedzictwa, a w konsekwencji jest być może naświetlić ów problem w taki sposób, by przeciwdziałanie wandalizmowi uczynić w przyszłości skuteczniejszym. Na potrzeby niniejszej pracy pod pojęciem sztuki naskalnej rozumiem więc petroglify i malowidła wykonane nie tylko przez „kultury tradycyjne”, lecz przez wszelkie *kultury*.

Definicja ta nie obejmuje wspomnianych już graffiti miejskich. Samo słowo **graffiti** (l.p. *graffito*) w kontekście badań prowadzonych w Egipcie ma jednak inne konotacje i używane jest w egiptologii od bardzo dawna. Choć, jak pisze Dirk Huyge (2009b: 2), poprawne użycie tego terminu powinno odnosić się do „nieformalnych i nieoficjalnych” rytów i inskrypcji, wykonanych na powierzchniach „antropogenicznych”, a zatem na murach świątyni czy ścianach kamieniołomów, to często pod pojęciem graffiti kryją się także petroglify i inskrypcje wykonane na skałach (np. Peden 2001: wstęp; por. Darnell w druku). Huyge (2009b: 2) wprowadza więc odmienną terminologię, zastępując ogólny i różnie definiowany termin graffiti kategoriami sztuki naskalnej i „rysunków pasożytniczych” (ang. *parasitic drawings*), ten drugi termin rezerwując dla wszelkich rytów i inskrypcji niepowstałych na powierzchniach „naturalnych”. Dla pełni jasności można jeszcze wskazać na tzw. **dipinti** (l.p. *dipinto*), które czy to w formie inskrypcji, czy przedstawień wykonywane były z użyciem barwników, z definicji na powierzchniach „antropogenicznych” (o dipinti w Dachli zob. Kaper & Worp 1999; Kaper 2002a).

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, przedmiot moich studiów stanowią **petroglify**, które można zdefiniować jako przedstawienia wykonane na skale wskutek usunięcia powierzchni skalnej przy użyciu różnych technik (na temat technik zob. Dunbar 1941: 19-25). W Oazie Centralnej figury wykonane zostały przede wszystkim w technice rycia, choć wiele powstało wskutek uderzania narzędziem o powierzchnię skalną, co nazywane jest piketazem. Niektóre petroglify powstały z kolei w wyniku ścierania powierzchni skały, dzięki czemu można mówić o technice przypominającej relief wgłębny. Nierzadko też techniki były łączone i część figur powstała w wyniku wykorzystania takich kombinacji. W Dachli nie są jednak odnajdowane malowidła, co być może jest kwestią tafonomii, a być może rezultatem kulturowych wyborów, jakich dokonywano na przestrzeni dziejów.

Chciałbym poświęcić jeszcze kilka słów dwóm terminom, które z pozoru wydawać się mogą oczywiste; są nimi stanowisko i panel ze sztuką naskalną. Uważam, że oba te terminy, a raczej sposoby, w jakie się je definiuje, mogą istotnie wpływać na uzyskane wyniki badań, jak również mogą znacznie ułatwiać lub utrudniać

wszelkie porównania z badaniami prowadzonymi w innych rejonach.

Nie ulega wątpliwości, że **stanowisko** ze sztuką naskalną łatwiej jest zdefiniować, kiedy mówi się, na przykład o jaskiniach niż, kiedy trzeba je wydzielić w przestrzeni otwartej. Jest to zadanie tym trudniejsze, jeżeli owa przestrzeń jest gęsto wypełniona panelami ze sztuką naskalną. Niektórzy badacze postulowali standaryzację kryteriów, według których wytyczałoby się zasięg stanowiska (Anati 2010). Tego rodzaju podejście jest jednak dyskusyjne, gdyż zupełnie nie uwzględnia lokalnej specyfiki w postaci topografii czy kwestii kulturowych. Wyznaczanie stanowisk ze sztuką naskalną na obszarach Pustyni Zachodniej, szczególnie w rejonie Dachli, oparte było z reguły o pewną intuicyjność i brak sztywnych reguł w wytyczaniu ich zasięgu. Winkler (1939) nadawał numery stanowisk zarówno pojedynczym wzgórzom, jak i całym zgrupowaniom wzgórz, bez wyraźnego, wytyczałoby się, klucza.

W moich badaniach, w zasadzie kontynuując praktykę stosowaną przez PU, z reguły nadawałem numer stanowiska pojedynczemu wzgórz, na którym znajdowały się petroglify i/lub inskrypcje. Kryterium stanowiła zatem pewna przestrzenna nieciągłość dystrybucji sztuki naskalnej (wzgórza oddzielone przestrzenią pozbawioną skał). Trudniejsza sytuacja następowała jednak wtedy, gdy panele z petroglifami znajdowały się na bardzo długich wzgórzach (kilkusetmetrowych) lub na niewysokich grzbietach skalnych czy płaskich wychodniach skalnych. W takich sytuacjach decyzja, czy nowo odkryty panel powinien być zaliczony do poprzedniego stanowiska, czy też powinien stanowić już część nowego, była często arbitralna. Prowadzić to mogło czasami do pewnej niekonsekwencji w wyznaczaniu stanowisk. Dłuższy pobyt w krajobrazie Oazy Centralnej uświadomił mi wkrótce jeszcze jedną konsekwencję takiego sposobu określania stanowisk. Otóż zdarzało się, że petroglify koncentrowały się na przykład na południowym



Ryc. 1.2. Fragment obszaru badań, w którym zlokalizowane są stanowiska CO99, CO100, CO105 oraz CO106. Zgrupowanie sztuki naskalnej w ramach stanowisk wydaje się maskować relacje przestrzenne, jakie mogła ona posiadać z petroglifami w innych miejscach. Żółty punkt – panel ze sztuką naskalną; kolor czerwony, zielony, niebieski i fioletowy – zasięg stanowiska; gruba linia przerywana – hipotetyczny przebieg ścieżek; cienka linia przerywana – przykładowy zasięg miejsc ze sztuką naskalną (por. rozdz. 6.6.).

¹⁸ W rozumieniu współczesnym.

krańcu północnej góry i północnym krańcu wzgórza sąsiadującego od południa. Oba wzgórza dzielić mogło zaledwie kilka metrów i ewidentnym stało się to, że panele ze sztuką naskalną usytuowane *vis-à-vis* znajdowały się we wzajemnych relacjach. Oba wzgórza otrzymywały jednak osobne numery. Uświadomiło mi to, że kategoria stanowiska z petroglifami powinna być przeze mnie używana przede wszystkim w procesach dokumentacyjnych, ale nie analitycznych. Traktowałbym bowiem oddzielne elementy, które mogły stanowić konceptualną jedność. Dlatego też, odwołując się do założeń postprocesualnej koncepcji krajobrazu, kategorią analityczną powinno być **miejsce**, które obejmować może jedno i więcej stanowisk (ryc. 1.2). W prowadzonej przeze mnie narracji będę więc posługiwał się pojęciem stanowiska i miejsca (a także ścieżki), odwołując się jednak w domyśle do zarysowanej powyżej dystynkcji. Należy jednak nadmienić, iż w wielu przypadkach miejsce i stanowisko mogą być również traktowane jako tożsame; wszystko zależy od kontekstu i skali przestrzennej analizy.

Drugim dyskusyjnym terminem jest **panel** ze sztuką naskalną. W większości przypadków wyznaczanie paneli, które otrzymywały numery w ramach poszczególnych stanowisk, nie stanowiło trudności. Mowa tu o powierzchniach skalnych, które w ramach mikrotopografii skały w sposób niejako „naturalny” stanowiły rodzaj wydzielonej przestrzeni, w którą wpisane zostały petroglify. Bez trudu wydzielić też można było panele, które zdefiniowane były bardziej poprzez przedstawienia skupiające się w grupie niż dzięki istotnym różnicom w morfologii skały. A zatem na płaskiej wertykalnej powierzchni dwie odseparowane od siebie kompozycje uznawane były z reguły za dwa panele. Problem pojawiał się jednak wtedy, kiedy ewidentnie jednolita grupa przedstawień rozproszona była na dwóch lub więcej powierzchniach skały, przez co petroglify te zorientowane były w różnych kierunkach. Jednolita stylistycznie kompozycja mogła też być rozbita ze względu na procesy erozyjne i część przedstawień mogła znajdować się *in situ*, na przykład na pionowej ścianie, a część na fragmencie, który od tej ściany odpadł. Choć rzadko, to jednak zdarzało się, że sztuka naskalna zajmowała niemal każde wolne miejsce na jednej ze ścian wzgórza, pokrywając mnóstwo różnie zorientowanych powierzchni skalnych. W wielu przypadkach wytyczenie klarownej granicy pomiędzy panelami było więc niemożliwe.

O ile w przypadku stanowiska problem „subiektywizmu kryteriów” może być rozwiązyany poprzez analizę w skali miejsca, o tyle w przypadku panelu problem jest trudniejszy do rozwiązania, bowiem panele stanowią podstawową jednostkę analityczną w opracowanej przeze mnie bazie danych dla oprogramowania GIS. Oznacza to, że wszystkie zapytania przestrzenne wykorzystujące kategorię panelu są obciążone wszelkimi konsekwencjami wyborów dokonanych przeze mnie podczas prac

terenowych. Mam zatem świadomość, że zaistniały sytuacje, w których uznawałem dwa skupiska petroglifów jako oddzielne, wytyczając dwa panele, według innego badacza mogłyby one stanowić jeden panel (być może więcej). W ten sposób mogłem doprowadzić do tego, że część „syntaktycznie” związanych ze sobą petroglifów zostało rozdzielonych lub w innych przypadkach sztucznie powiązałem niezależne od siebie figury. Ma to szczególne znaczenie, gdy chciałoby się przedstawić na przykład mapę dystrybucji paneli zawierających motywy X i Y jednocześnie. Motywy X i Y mogły w jakimś przypadku zostać rozdzielone, gdyż tak, a nie inaczej zinterpretowałem dystrybucję petroglifów na danej ścianie skalnej. Dlatego też analizy przestrzenne dokonywane w środowisku GIS traktuję z rezerwą i nie stanowią one dla mnie głównego narzędzia badawczego (por. rozdz. 1.2.2).

1.4. RYS ŚRODOWISKOWY OAZY DACHLA

1.4.1. Pustynia Zachodnia w Egipcie

Oaza Dachla należy do grupy dziewięciu „megadepresji” Pustyni Zachodniej i obok Oazy Charga jest depresją położoną najdalej na południe (Embabi 2004: 153-5). Sama pustynia jest największą krainą geograficzną w Egipcie, stanowiąc około 2/3 powierzchni kraju. Jest pustynią niezwykle zróżnicowaną, o zupełnie innej charakterystyce na północy kraju, a innej w rejonie granicy z Sudanem i Libią. Na południe od skarpy Płaskowyżu Libijskiego, górującej nad Dachlą, rozciągają się rozległe, płaskie obszary pokryte piaskami i nielicznymi koncentracjami wydym. Dominującym rodzajem skały jest tam piaskowiec nubijski. Wspomniana skarpa stanowi południową granicę obszaru o drastycznie odmiennej morfologii, znacznie bardziej zróżnicowanej, gdyż wyrzeźbionej w wapieniu (Wendorf 1977: 212-3).

Na zachód od doliny Nilu wznosi się wspomniany płaskowyż, który stanowi znaczną część Pustyni Zachodniej, a który od strony Libii graniczy z Wielkim Morzem Piasku. Część oaz usytuowana jest w depresjach na płaskowyżu, a pozostałe znajdują się u jego podnóży, jak choćby Dachla i Charga. Skarpa płaskowyżu rzadko przekracza wysokość 500 m, a z reguły sytuuje się w przedziale 300-400 m n.p.m. Górna warstwa *plateau* składa się przede wszystkim z wapienia i kredy, stąd często stosowana jest nazwa „płaskowyżu wapiennego”. Największym wydymowym obszarem pustyni jest wspomniane już Wielkie Morze Piasku z linearnymi wydymami sięgającymi nawet kilkadziesiąt kilometrów długości. Mniejsze wydymy pustynie znajdują się na przykład pomiędzy Farafrą i Dachlą, a także na południe od Bahariji w stronę północnej granicy Chargi (Embabi 2004: 6).

Wszystkie depresje zasilane są wodą z podziemnych zbiorników (tzw. Zbiorników Nubijskich), zawierających wody zgromadzone jeszcze w plejstocenie. W przeszłości wody te wydobywały się w sposób naturalny, formując

rodzaj kopców (ang. *spring mounds*) w miejscach, gdzie wypływały na powierzchnię. Poza rejonami oaz woda nie występuje właściwie na powierzchni. Jest to zatem pustynia skrajnie sucha o opadach rocznych poniżej 2 mm/rok w swej centralnej części i 30 mm/rok na peryferiach (Kuper & Kröpelin 2006: 803). Nie zawsze jednak tak było.

Zmiany klimatyczne, jakie dotknęły rejon wschodniej Sahary przez ostatnich 12000 lat, były olbrzymie¹⁹. W połowie IX tysiąclecia BC obszary położone pomiędzy 16 a 24 stopniem szerokości geograficznej północnej objęte zostały wpływem wiatrów paleomonsunowych, które sprowadziły w ten rejon letnie deszcze (Kuper & Kröpelin 2006: 803). W ten sposób po co najmniej kilkunastu tysiącach lat istnienia ekstremalnie suchych warunków środowiskowych Pustynia Zachodnia stała się rejonem sprzyjającym życiu. Optymalne warunki klimatyczno-środowiskowe VIII i VII tysiąclecia BC sprzyjały osadnictwu, w przeciwieństwie do rejonów doliny Nilu czy Wadi Howar, które były wówczas zbyt bagniste i wilgotne. Pustynia Zachodnia była wówczas środowiskiem sawannowym, w najgorszym zaś razie półpustynnym.

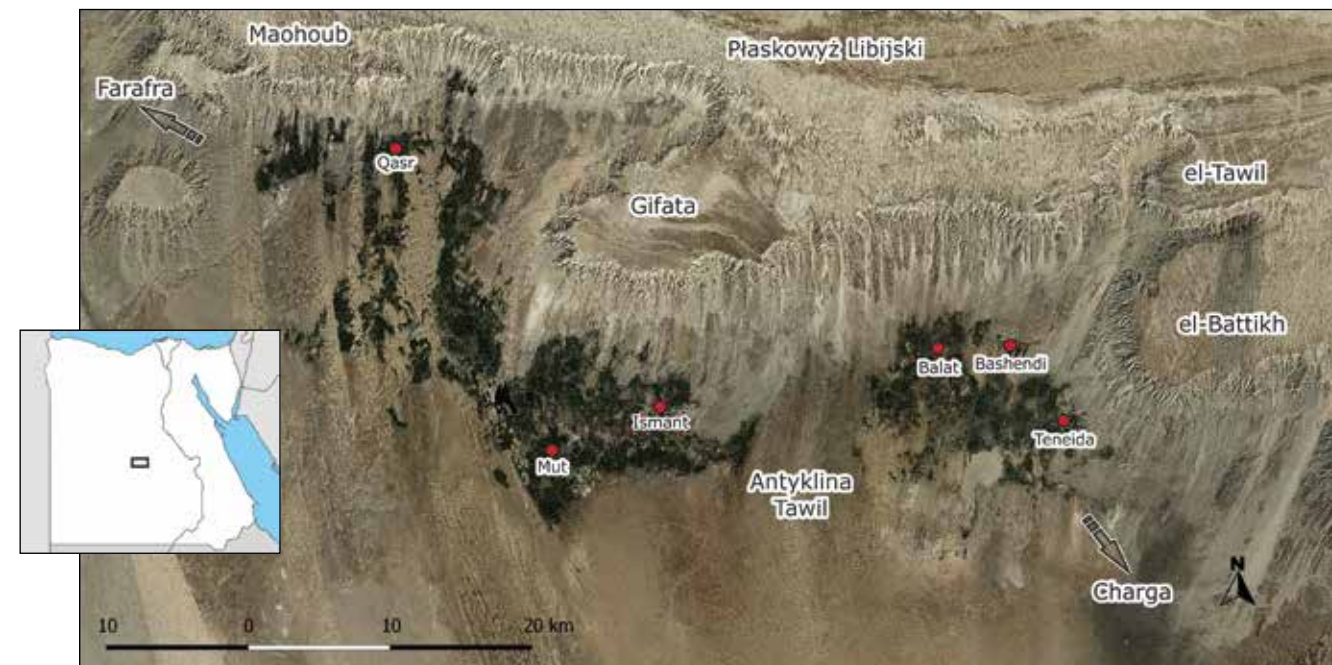
Interpretacja danych środowiskowo-archeologicznych sugeruje niemal całkowity zanik osadnictwa około

¹⁹ Po znacznie bardziej rozbudowany opis zmian klimatycznych wraz z historią osadniczą rejonu Dachli i Pustyni Zachodniej odsyłam Czytelnika do aneksu 1.

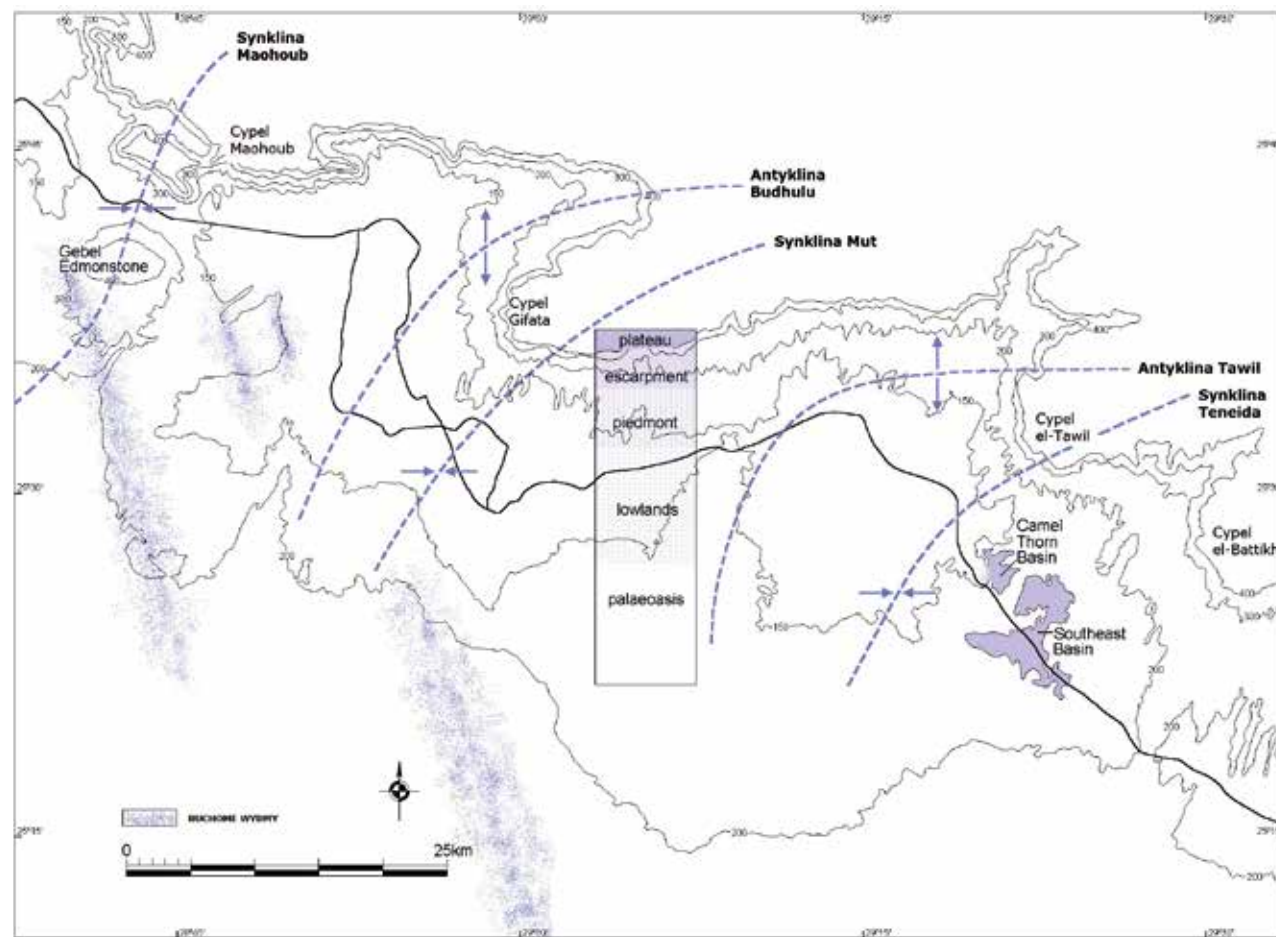
5300 BC (Kuper & Kröpelin 2006: 805), które utrzymać się miało odtąd jedynie w odizolowanych strefach o sprzyjających warunkach, jak Gilf Kebir czy Dachla. Początki pustynnienia Pustyni Zachodniej zbiegły się więc w czasie z pierwszymi symptomami stałego zasiedlania doliny Nilu i Oazy Fajum. W połowie IV tysiąclecia BC deszcze przestały docierać nawet do wspomnianych już nisz ekologicznych i tylko te obszary, które dostarczały wodę ze zbiorników podziemnych sprzyjały jeszcze osadnictwu. Postępujące pustynnienie w III i II tysiącleciu BC uczyniło z Pustyni Zachodniej jeden z najbardziej suchych i gorących regionów na świecie, co miało swoje odbicie w konceptualizacji tej pustyni przez starożytnych Egipcjan. Choć proces ten nadal trwa, to warunki środowiskowe ostatnich trzech tysięcy lat wydają się być bardzo zbliżone do współczesnych.

1.4.2. Charakterystyka środowiskowa Oazy Dachla

Depresja, w której usytuowana jest Oaza Dachla leży około 150 km na zachód od Chargi, od której oddziela ją olbrzymi cypel płaskowyżu Abu Tartur. Dachla jest oazą zorientowaną na osi wschód-zachód i posiada długość około 80 km (w linii prostej). Jej wschodnie rubieże wyznacza wieś Teneida, zachodnie zaś Ezbet Sheikh Maohoub (Kleindienst i in. 1999: 1; Embabi 2004: 190). Szerokość Oazy (z północy na południe) jest bardzo zróżnicowana i waha się od 25 do zaledwie kilku kilometrów (ryc. 1.3).



Ryc. 1.3. Oaza Dachla. Grzbiet piaskowcowy będący górną warstwą Antykliny Tawil, stanowi obszar prowadzonych przeze mnie badań. Rozdziela on od siebie dwie niecki, w których znajdują się obecnie największe obszary rolnicze – jeden związany ze wsią Balat, drugi zaś wokół Mut. Nad Oazą góruje płaskowyż wraz z wystającymi cypłami.



Ryc. 1.4. Mapa obrazująca przebieg synklin i antyklin w Oazie Dachla oraz przekrój przez główne strefy geomorfologiczne: *plateau* (płaskowyż), *escarpment* (skarpa), *piedmont* (przedgórze), *lowlands* (niziny), *palaeoasis* (paleooaza). Mapa przygotowana na podstawie Warfe 2008: fig. 4.

Nad Oazą góruje wspomniany już Płaskowyż Libijski, którego skarpa charakteryzuje się obecnością szeregu cypli i zatok (ryc. 1.5). Taka morfologia skarpy związana jest z naprzemiennym występowaniem synklin (Teneida, Mut, Maohoub) oraz antyklin (Tawil, Budkhulu). Patrząc od wschodu, wyróżnić więc można następujące cypel: el-Battikh, el-Tawil, Gifata oraz Maohoub (Kleindienst i in. 1999: 5, fig. 1.2). Pomiędzy skarpią płaskowyżu a obszarami nizinnymi znajduje się z kolei rejon przedgórze, który tworzą liczne pedymenty osuwające się z *plateau* (ryc. 1.4 i 1.6). Niektóre z czterech rodzajów osadów (P-I – P-IV) wyróżnionych przez Kleindienst i in. (1999: 18-25) rozmieszczone zostały znacznie szerzej, poza granice stoku płaskowyżu (np. P-III znajdujący się na obszarach Niziny Centralnej, nawet kilkanaście kilometrów na południe od skarpy).

Obszary nizinne Dachli, szczególnie te współcześnie uprawiane, znajdują się na wysokości około 100-130 m n.p.m. Tam, gdzie elewacja terenu wzrasta do ponad 150 m rolnictwo jest rzadko praktykowane, a wysokość

200 m n.p.m. wyznacza niejako wschodnią, zachodnią i południową granicę Oazy. Dachlę można podzielić na dwa główne obszary rolnicze, odseparowane od siebie grzbietem piaskowcowym (Antykliną Tawil), którego dużą część stanowi obszar moich badań (zob. poniżej). Wschodni rejon rozciąga się przede wszystkim pomiędzy wsiami Balat, Ezbet Bashendi i Teneida, natomiast największe obszary rolnicze nazywane Niziną Centralną zlokalizowane są pomiędzy Ismant, Mut a el-Qasr na zachodzie.

Współcześnie woda czerpana jest ze studni głębinowych z użyciem pomp spalinowych. W przeszłości jednak wpływała samoczynnie. Śladem po licznych źródłach artezyjskich jest obecność kopców o różnych rozmiarach, które budowane były przez odkładanie się sedymentów nanoszonych przez wypływające pod ciśnieniem wody (Kleindienst i in. 1999: 34-6). Najwięcej tego rodzaju formacji geologicznych znajduje się na nisko położonych obszarach, dziś często otoczonych przez pola uprawne.

Ryc. 1.5. Nad Oazą Dachla góruje wysoki Płaskowyż Libijski. Można podejrzewać, że tak jak i dziś, również w przeszłości był on ważnym elementem krajobrazu, pewnym punktem odniesienia i być może swoistą granicą pomiędzy dwoma bardzo odmiennymi światami – wyżyny i doliny. Widok od południa.



Ryc. 1.6. Widok od północnego zachodu na długi i szeroki stok płaskowyżu (przedgórze). Z powodu licznych stromizn, lecz przede wszystkim występowania piasków i żwirów zalegających na stoku, drogę na płaskowyż wybierano z reguły tylko w kilku wybranych miejscach. Wspięcie się na skarpię stanowiło szczególne wyzwanie dla zwierząt – osłów, bydła i wielbłądów – które na przestrzeni wieków wykorzystywane były do transportu.



Rejon Dachli posiada rozbudowany układ stratyfikacji geologicznej, co nadaje temu miejscu wyjątkowej specyfiki. Najniższą odsłoniętą warstwą jest formacja Taref, składająca się z piaskowców nubijskich. Nad nią usytuowana jest formacja Mut (łupki ilaste i czerwona glina) oraz Duwi (fosforyty i łupki). Warstwa Duwi, a także zalegająca nad nią bardzo gruba formacja Dakhla stanowią trzon skarpy płaskowyżu, który przykryty jest wapienno-kredową formacją Tarawan (Kleindienst i in. 1999: 8-9, fig. 1.5). Z punktu widzenia niniejszej pracy warto poświęcić kilka słów formacji Taref, ponieważ to w skałach tej właśnie warstwy wykonane zostały omawiane przeze mnie petroglify.

Obszar moich badań obejmuje piaskowcowy grzbiet usytuowany na Antyklinie Tawil (ryc. 1.7). Od zachodu

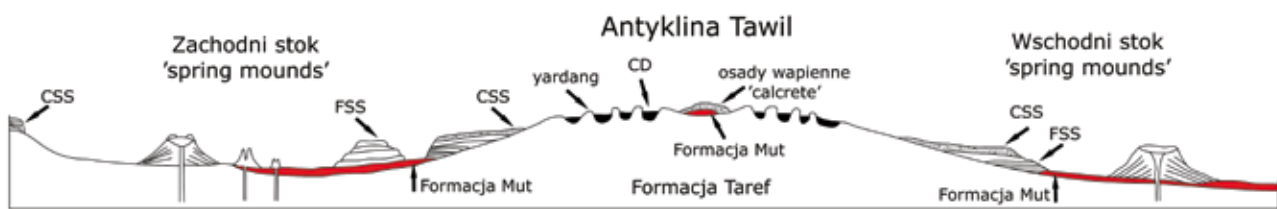
flankuje go Dolina Sheikh Muftah i rozległe nizinne obszary rolnicze. Od wschodu graniczy z kolei z rejonem Balat, równie intensywnie eksploatowanym rolniczo. Obszar badań ograniczony jest od północy współczesną drogą asfaltową, za którą znajdują się jednak już tylko nieliczne wzgórza piaskowcowe. Południowa granica grzbietu płynnie przechodzi w płaską piaszczystą pustynię i jest zarazem granicą Oazy.

Obecność antykliny powoduje, iż formacja Taref jest wypiętrzona w stosunku do warstw geologicznych na obszarach nizinnych na wschód i na zachód. Ponieważ grzbiet piaskowcowy znajduje się wyżej, to zarówno on, jak i zalegająca na nim warstwa czerwonych mułków formacji Mut, poddawane są bardzo intensywnym procesom erozyjnym, w tym deflacji. Efektem tego jest

obecność bardzo cienkiej warstwy czerwonych mułów oraz występowanie tzw. pól *yardangów* (ryc. 1.9 i 1.10). **Yardangiem** nazywana jest forma geologiczna powstała w wyniku intensywnego procesu erozyjnego, głównie działalności eolicznej. Formy takie powstają zarówno w „twardych” warstwach pokroju piaskowców czy wapieni, jak i w bardziej „miękkich” sedymentach, w szczególności na *playach*²⁰. W początkowej fazie wiatr jedynie pogłębia już wcześniej powstałe żleby i wnęki,

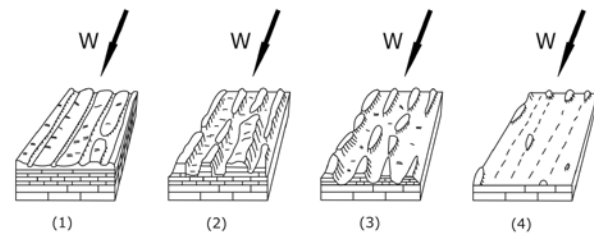
jednak nieznacznie odbiegać od schematu, jak choćby formy „kopułowe” czy „sfinksy” (Embabi 2004: 239-45).

Szczyt grzbietu antykliny na południe od drogi asfaltowej ciągnie się przez około dwa kilometry. Północna część obszaru moich badań jest rodzajem gęstego labiryntu *yardangów* oraz piaskowcowego grzebienia, który nie został jednak na tyle zerodowany, by stać się polem *yardangów*. Im dalej na południe, tym większe odległości pomiędzy wzgórzami, a przestrzeń między



Ryc. 1.7. Schematyczny przekrój przez Antyklinę Tawil ukazujący podstawowe formacje geologiczne i geomorfologiczne. Grzbiet wybrzuszonej formacji Taref stanowi rejon prowadzonych przeze mnie badań. Grzbiet ten charakteryzuje się występowaniem *yardangów*, pomiędzy którymi znajdują się zreponowane czerwono-brązowe muły i sylty formacji Mut (ang. CD, *Corridor Deposits*), która *in situ* zalega również w centralnej części Antykliny. Na wschód i zachód od grzbietu piaskowcowego teren opada w stronę niecek wykorzystywanych pod uprawę rolniczą. Obszary te cechuje występowanie kopców źródłanych (ang. *spring mounds*), a także żelazistych sedymentów naniesionych w wyniku działalności źródeł artezyjskich (ang. FSS, *Ferroginous Sandy Sediments*). Różnego rodzaju osady wapienne (ang. CSS, *Calcareous Silty Sediments*) zlokalizowane są na stokach grzbietu, a także w postaci żwirowej na szczytach niektórych *yardangów*, co jest pozostałością po istnieniu paleojeziora na obszarach całej Oazy. Czerwonym kolorem zaznaczono formację Mut, zalegającą na piaskowcowej formacji Taref. Ilustracja sporządzona na podstawie Kleindienst i in. 1999: 10, fig. 1.6.

by z czasem wydrążyć długie korytarze pomiędzy coraz wyraźniej wyrzeźbionymi *yardangami*. W dojrzałej fazie procesu wzgórze te zostają od siebie oddzielone, ich kształty wydłużone i ogólna orientacja korytarzy i *yardangów* pokrywa się z kierunkiem wiatrów. W przypadku Dachli wzgórza zorientowane są głównie na osi północ-południe, ze względu na przeważające wiatry północne. Postępująca erozja *yardangów* nadaje im typowy kształt wzgórz o względnie wysokich i pionowych ścianach północnych, relatywnie stromych stokach wschodnich i zachodnich oraz łagodnie opadających stokach zawietrznych. Niektóre formy mogą



Ryc. 1.8. Schematyczny model ewolucji pola *yardangów*. Proces ten rozpoczyna się (1) poprzez stopniowe pogłębianie się istniejących wcześniej rynien i żlebów w wyniku działalności eolicznej. Wiatr tworzy (2) coraz głębsze korytarze, formując jednocześnie *yardangi*. Następnie (3) wzgórza te ulegają coraz większej erozji, podobnie jak korytarze pomiędzy nimi, by wreszcie (4) ulec niemal całkowitemu zniszczeniu. Ilustracja sporządzona na podstawie Embabi 2004: 245, fig. 6-15.

nimi wypełniają w dużej mierze płaskie lub wydmore polaci drobnoziarnistych piasków (Kleindienst i in. 1999: 27-31).

Działalność eoliczna nie tylko wpływa na kształt *yardangów*, ale również wywiewa depozyty pedymen-tów i sedymentów nagromadzonych w korytarzach pomiędzy nimi (ryc. 1.8). Należą do nich na przykład



Ryc. 1.9. Pole *yardangów* w północnym rejonie obszaru badań. Widok od południowego zachodu.



Ryc. 1.10. Typowy *yardang* o wysokiej, klifowej stronie północnej i łagodnie opadającym stoku południowym. Stanowisko 06/09. Widok od wschodu.



Ryc. 1.11. Brązowo-czerwone sedymenty (CD) zalegające u podnóża *yardanga*. Stanowisko 12/07. Widok od północnego wschodu.



Ryc. 1.12. Żwirowe osady znajdujące się na szczycie stanowiska CO193. Sypkie osady należą do rodzaju wapiennych sedymentów CSS, naniesionych w ten rejon w okresie plejstocenu. Widok od południa.

plejstocenijskie sylty warstwowe (ang. PLS, *Pleistocene Laminated Silts*; Kleindienst i in. 1999: 25-8), które (najprawdopodobniej) jako osady jeziorne odłożone zostały głównie w wielu miejscach przedgórza do wysokości nawet kilkunastu metrów. Są to mułowce o czerwonej barwie. Natomiast te osady, które flankują liczne *yardangi* w Oazie Centralnej, uformowane zostały przez redepozycję mułów formacji Mut (ang. CD, *Corridor Deposits*). Owe czerwono-brązowe osady deponowane były w wyniku działalności wodnej w różnych czasach i część z nich może posiadać holocenijską genezę (M. Kleindienst, inf. ustna). Ich usytuowanie na zboczach wzgórz oznacza, że osadzały się one już po tym, jak procesy erozyjne nadały korytarzom i *yardangom* kształt zbliżony do obecnego (ryc. 1.11).

Większość owych osadów pochodzi najprawdopodobniej z okresu plejstocenu. Innym osadem o nie do końca jasnej proveniencji i deponowanym zapewne w kilku fazach są wapienne sedymenty syltowe (ang. CSS, *Calcareous Silty Sediments*; Kleindienst i in. 1999: 31-4). Występują one na przykład w postaci czap na *yardangach*, szczególnie w południowej części Antykliny Tawil (ryc. 1.12). Ich obecność świadczy o tym, iż wody plejstocenijskiego paleojeziora przykrywały nawet wywyższone obszary antyklin. Rejon ten jest więc ukształtowany przez procesy geologiczne, związane z działalnością wodną i depozycją różnego rodzaju sedymentów, jak i aktywnością eoliczną, która przyczynia się nieustannie do formowania geomorfologii w ramach silnych procesów erozyjnych.

²⁰ Playa jest odsłoniętym dnem okresowego jeziora. Na Pustyni Zachodniej jeziora takie były z reguły zasilane wodami opadowymi, choć w niektórych rejonach również wodami podziemnymi. Z reguły nie są to zbiorniki głębokie (przeważnie do kilku metrów głębokości), a ich wklęsłość jest niekiedy trudna do zaobserwowania w terenie. Mułowe sedymenty zalegające na dnie *playi* uważane są za żyzną glebę i wykorzystywane w rolnictwie. Powierzchnia *playi* bywa często spękana, zwłaszcza po incydentalnych deszczach i ponownym osuszeniu mułu (Embabi 2004: 221-233).

Choć *yardangi*, na ścianach których powstawała sztuka naskalna, dość mocno opierają się owej erozji, to jednak nie na tyle, by stopniowo nie podlegać degradacji i przemianom. Nieustanna aktywność silnego wiatru północnego wpływa na to, jaki kształt *geble*²¹ przybierają i zagraża w szczególności tym panelom, które są mocno wyeksponowane. Procesy tafonomiczne są więc niezwykle ważnym czynnikiem, który trzeba szczególnie rozważać, o czym była już wcześniej mowa (zob. rozdz. 1.2.1.). Zdecydowana większość sztuki naskalnej, w przeciwieństwie do pozostałości pokroju ceramiki czy krzemieni, znajduje się jednak *in situ*, co jest ogromnym atutem petroglifów w kontekście tak dynamicznie przekształcanego środowiska, w którym wpływ procesów podepozycyjnych jest wyjątkowo silny i widoczny.

Zarysowawszy wybrane aspekty owego środowiska, chciałbym równie zwięźle scharakteryzować poszczególne etapy dziejów Oazy Dachla. To bowiem ludzie, a nie procesy geomorfologiczne, kształtowali historię, zaś jednym z narzędzi do przekształcania ich rzeczywistości była sztuka naskalna.

1.5. Z DZIEJÓW OAZY DACHLA

Historia Oazy Dachla, mierzona od początków holocenu (X tysiąclecie BC) po czasy współczesne, jest historią, w której nieustannie spletały się świat Pustyni Zachodniej ze światem doliny Nilu. Pragnę w tym miejscu bardzo krótko zarysować najważniejsze wątki owej historii, a do znacznie obszerniejszej narracji odsyłam Czytelnika do aneksu 1, zachęcając zarazem do potraktowania owego załącznika jako wprowadzenia poprzedzającego rozdział 2 i następne.

W ramach trwających od połowy lat 70. ubiegłego wieku badań Dakhleh Oasis Project w Dachli zarejestrowane zostały setki, jeśli nie tysiące stanowisk archeologicznych, z których najwięcej datowanych jest na okres prahistorii Oazy oraz na czasy rzymskie. Historia osadnictwa holocenijskiego sięga czasów, kiedy to na obszarach Pustyni Zachodniej zaczęło dochodzić do poważnych zmian klimatycznych (Kuper & Kröpelin 2006). Przesunięcie się pasa występowania deszczów monsunowych na północ, a zatem w rejonu dzisiejszej południowej i centralnej Sahary, spowodowało stopniowe przeobrażanie się środowiska w rodzaj sawanny czy steposawanny. Podczas pory deszczowej, a także przez jakiś czas po jej zakończeniu na obszarach dzisiejszej Pustyni Zachodniej występowały liczne okresowe zbiorniki wodne. Szczególnie bogate w wodę były jednak oazy, w tym

Dachla, gdyż zasilane były dodatkowo przez podziemne wody zbiornika nubijskiego (rozdz. 1.4.2.).

W X i IX tysiącleciu BC obszary Pustyni Zachodniej zamieszkiwały społeczności tzw. kultur epipaleolitycznych. Obecność tego rodzaju społeczności²² potwierdzona została również na podstawie materiałów archeologicznych pochodzących z Dachli, gdzie nadano im miano kultury **Masara** (np. McDonald 1999; 2001; 2007; 2009). Miały to być grupy łowców i zbieraczy, którzy sezonowo zamieszkiwali Oazę, a w porze deszczowej wędrowali po rozległych sawannach na południe, wschód i zachód od niej. Szczególną cechą kultury Masara była obecność chat kamiennych, która zdaniem Mary McDonald może świadczyć o stosunkowo osiadłym trybie życia ówczesnych ludzi, przynajmniej w pewnym okresie wczesnego holocenu (McDonald 1991b; 2003; 2009).

Optimum klimatyczne na obszarach wschodniej Sahary datowane jest na czasy środkowego holocenu, co w Oazie Dachla wiąże się z występowaniem kultury **Bashendi** (np. McDonald 1999; 2002; 2013). Wyróżnione zostały dwie fazy owej kultury: A (6400–5650 BC) oraz B (5600–3800 BC). Społeczności fazy A nadal trudniły się łowiectwem i zbieractwem, żyjąc w trybie sezonowych migracji. Pod koniec owej fazy być może poszerzyły one swoją gospodarkę o chów bydła i kóz, choć ten komponent ekonomiczny charakteryzował przede wszystkim fazę B. Łowiectwo nadal pełniło jednak kluczową rolę i należałoby mówić o społecznościach łowiecko-zbieracko-pasterskich (por. Riemer 2007a). Stanowiska archeologiczne kultury Bashendi charakteryzuje obecność bifacjalnych narzędzi krzemiennych, czym odróżnia się ona od wcześniejszych kultur epipaleolitycznych opartych na technologii wiórowej i mikro-litycznej. Ponadto, w czasach Bashendi coraz większą rolę odgrywała ceramika naczyniowa. Liczne rodzaje i typy przedmiotów kultury materialnej Bashendi znane są również z późniejszych kontekstów predynastycznych w dolinie Nilu, co może oznaczać, iż mieszkańcy

²² Na łamach niniejszej rozprawy pojęcia *kultura archeologiczna* i *społeczność* używam często w sposób zamienny, co jest z mojej strony świadomym uproszczeniem. Zdaję sobie bowiem sprawę z faktu, iż kultura archeologiczna jest jedynie kategorią analityczną, której w żaden sposób nie powinno się nadawać cech realnego bytu społecznego. Tendencja do reifikowania kultury archeologicznej jest metodologicznym nadużyciem, gdyż jest ona pojęciem skonstruowanym przez archeologów, potrzebnym przede wszystkim do kategoryzacji i klasyfikacji odnajdowanych artefaktów. Ponieważ jednak celem mojej pracy jest próba ukazania sztuki naskalnej w kontekście społecznym, toteż staram się mówić o społecznościach prahistorycznych, w szczególności z czasów środkowego holocenu. By móc względnie precyzyjnie określić, o jakie czasy mi chodzi, odwołuję się zazwyczaj do społeczności kultury Bashendi czy Sheikh Muftah (lub innej jednostki kulturowej). Chcę jednak, by Czytelnik wiedział, iż mam świadomość konsekwencji takiej praktyki i że jest ona jedynie swoistym zabiegiem retorycznym, ułatwiającym prowadzenie narracji.

Oazy Dachla mieli swój udział w kształtowaniu się państwa (pre-)farańskiego (por. McDonald 2002).

W początkach IV tysiąclecia BC społeczności zamieszkujące Dachlę coraz mocniej uzależniały swoją gospodarkę od chowu bydła. Pozostałości znane z tego i następnego tysiąclecia przypisywane są kulturze **Sheikh Muftah** (np. McDonald 1999; 2002; McDonald i in. 2001). Były to społeczności pasterskie, których tryb życia był w znacznie większym stopniu związany z samą Oazą, choć jak pokazują najnowsze badania, grupy kultury Sheikh Muftah wędrowały również poza obszary Dachli, choćby na płaskowyż (Riemer 2011). To właśnie ta ludność zamieszkiwała Oazę, kiedy w połowie III tysiąclecia BC przybyli do niej **Egipcjanie**.

Nie wiadomo kiedy dokładnie rozpoczęła się kolonizacja tych obszarów, ale ceramika naczyniowa odkryta na różnych stanowiskach wskazuje na penetrację Dachli już w czasach wczesnodynastycznych (Hope & Pettman 2012). Odnalezione nieopodal Oazy pozostałości obozu użytkowanego przez wysłane z doliny Nilu ekspedycje, stanowisko Chufu 01/01, datowane są na czasy IV dynastii, w czym pomogły znajdujące się tam kartusze faraonów Cheopsa i jego syna Dżedefra (Kuhlmann 2002; 2005). W czasach IV i V dynastii na obrzeżach Dachli założony został również system strażnic, dzięki którym kontrola prowadzących do niej szlaków była znacznie skuteczniejsza (Kaper & Willems 2002; Riemer i in. 2005). Wreszcie w samej Oazie funkcjonowały liczne osady, z których trzy posiadały znaczne rozmiary. Było to Ayn el-Gazzareen, Mut i Ayn Asil (współczesne nazwy), z czego najważniejszą w Okresie Starego Państwa była ta ostatnia.

Ayn Asil było pierwszą stolicą Dachli i miejscem, gdzie swój pałac posiadali zarządcy Oazy (np. Soukiasian 1997). Szczególny rozwój osady nastąpił w czasach VI dynastii, lecz podczas Pierwszego Okresu Przejściowego miasto podupadło. Od tego czasu to Mut, położone na południu Oazy, zaczęło wieść administracyjny prym, a także powoli zyskiwało status religijnego centrum Dachli (Hope 2001a; 2003a). W Dachli rozwijał się szczególnie kult Seta, a jego świątynia znajdowała się właśnie w Mut.

W kontekście farańskiej historii Dachli najwięcej wiemy o czasach Starego Państwa, kiedy postępował proces kolonizacji tej części świata i kiedy użytkowany był Szlak Abu Ballas pozwalający przemierzać Pustynię Zachodnią w stronę Gilf Kebir i być może Afryki Subsaharyjskiej (Förster 2007; 2013). Niemniej po niepokojnym Pierwszym Okresie Przejściowym Dachla pozostała częścią imperium egipskiego, choć struktura administracyjna uległa wielu przeobrażeniom. W czasach Średniego i Nowego Państwa rolę stolicy przejęło Mut, a rządzący Oazą przyjęli tytułaturę na wzór nomarchów z doliny Nilu (Giddy 1987; Baud i in. 1999; Hope & Kaper 2010). Dachla stawała się powoli ważnym

miejszem na rolniczej mapie Egiptu, skąd eksportowano do doliny Nilu liczne płody rolne, w tym wino (Marchand & Tallet 1999: 311-2). Niemniej śladów archeologicznych pochodzących z tych czasów jest bardzo niewiele i duża część naszej wiedzy o tym etapie historii Dachli pochodzi ze źródeł pisanych znalezionych gdzie indziej oraz głównych osad Dachli: Mut i Ayn Asil.

Więcej znalezisk, w szczególności zaś szereg dokumentów w postaci stel kamiennych, pochodzi z Trzeciego Okresu Przejściowego i okresu późnego. Wiele odkryć dokonano w Mut, gdzie świątynia Seta stanowiła, jak się wydaje, swoiste centrum administracyjne. Słynne stele Lyonsa przekazują unikatowe informacje o ówczesnych kwestiach zarządzania wodą w Oazie, a także rzucają trochę światła na kwestie etniczne (por. Gardiner 1933; Janssen 1968; Hope 2003a; Kaper & Demarée 2006). Odkrycie kolejnych dokumentów w Mut pozwoliło na pogłębienie studiów nad realiami administracyjno-kulturowymi tego rejonu (Kaper 2009b).

Liczne znaleziska z okresu późnego zawdzięczamy z kolei pracom badawczym prowadzonym w pobliżu wsi Amheida. Choć stojąca tam niegdyś świątynia Thota uległa niemal całkowitemu zburzeniu, to odkryte zostały bloki kamienne, które posiadają kartusze królewskie zarówno z Trzeciego Okresu Przejściowego, jak i czasów okupacji perskiej, w tym inskrypcja z imieniem Dariusza I (Davoli & Kaper 2006; Kaper 2009b). Dachla pozostawała nadal częścią państwa egipskiego, choć wydaje się, że jej mieszkańcy posiadali swą własną, dachlijską tożsamość (Hubschmann 2010a).

Zaskakująco niewiele znalezisk archeologicznych z Dachli pochodzi z okresu ptolemejskiego. Może być to jednak kwestia stanu badań i tego, że mogą one zalegać pod niejednym stanowiskiem z okresu rzymskiego (van Zoest i in. 2006: 11). Można się jedynie domyślać, że to już w tym okresie musiała mieć początki wielka migracja do Oazy, której apogeum przypadło na czasy rzymskie. Pewne znaleziska ceramiki ptolemejskiej odkryte zostały na obszarach rzymskiego miasta Kellis w Oazie Centralnej, co może tę tezę potwierdzać. Ślady rozbudowy w okresie ptolemejskim nosi też architektura rejonu świątynnego w Mut, miasta, które zamieszkiwane było nieprzerwanie od czasów Starego Państwa (Hope 2005).

To jednak w okresie rzymskim populacja Oazy osiągnęła największe rozmiary, które zostały przewyższone dopiero w czasach nowożytnych. Dachla stała się zapleczem rolniczym dla Egiptu, który był przecież „spichlerzem Rzymu”. Mieszkańcy Oazy rozwinęli wówczas sposoby gospodarowania zasobami wodnymi i „wydzierali” pustyni coraz to nowe obszary pod uprawę. Zakładane i rozbudowywane były kolejne osady, ale wielu ludzi prowadziło odizolowane gospodarstwa i farmy (Mills 1999b). Dwa miasta z okresu rzymskiego zachowały się w sposób bezprecedensowy w skali całego Egiptu. Są nimi Kellis i Trimithis (Amheida).

²¹ *Gebel* to z języka arabskiego zarówno wzgórze, jak i pasmo górskie. Jest to termin stosunkowo szeroki i powszechnie wykorzystywany do określenia wszelkiego rodzaju wzniesień i gór, w odróżnieniu od słowa *hagar*, którym opisać można mniejsze formy, jak kamień czy niewielką skałę.

Owe „pustynne Pompeje” zasypane zostały ruchomymi wydrami, dzięki czemu nie uległy zniszczeniom i zachowały *in situ* bardzo liczne i interesujące zabytki. W Kellis odkryto na przykład liczne kodeksy i księgi, które rzuciły światło zarówno na kwestie administracyjno-handlowe, jak i na religijno-obyczajowe. Były to, między innymi Księga Rachunkowa z Kellis (Bagnall 1997), Mowy Cypryjskie Izokratesa (Hope 1990: 51-3) czy kodeks z hymnami manichejskimi (Gardner 2003). Większość zabytków pochodzi z IV wieku AD i na te czasy datowany jest też tzw. Dom Serenosa odkryty w Trimithis. Jest to rodzaj willi, która swój unikatowy charakter zawdzięcza doskonale zachowanym malowidłom ściennym, które zdominowane są przez motywy z mitologii i historii hellenistycznej (Bagnall i in. 2006: 27-8; Boozer 2014: 32-5). Serenos musiał być jedną z najważniejszych postaci ówczesnej Dachli, osobą bardzo zamożną i wpływową. Co kryło się jednak za tym, iż zarówno Trimithis, jak i Kellis, zostały opuszczone przez ich mieszkańców pod koniec IV wieku pozostaje nadal niewyjaśnione. Być może za takim końcem tych świetnie prosperujących wcześniej miast stała nieustępliwość wydram, z którymi mieszkańcy musieli niewątpliwie walczyć w ramach swojej codzienności.

Historia Oazy po IV wieku AD zaczyna się nam „wymykać z rąk”. Z dużym prawdopodobieństwem społeczność koptyjska zasiedliła miejsce, w którym wcześniej znajdował się obóz legionu rzymskiego, czyli el-Qasr. Oaza zaczynała się jednak wyraźnie wyludniać, a starsze, niekiedy kilkudziesięcioletnie osady i miasta pustoszały i wręcz znikwały przykryte piaskami. Niewykluczone, że przez jakiś czas rejon zachodniej Dachli był kontrolowany przez plemiona berbero-libijskie przybyłe z zachodu (F. Leemhuis, inf. ustna). Jednakże znaleziska archeologiczne z I tysiąclecia AD są nieliczne, rozproszone i mało mówiące. Nie wiadomo dokładnie, kiedy Oaza dostała się pod panowanie Arabów, którzy skolonizowali wcześniej Egipt, ale nie rejon Pustyni Zachodniej. Wydaje się, że w VIII wieku był to już świat arabski, o czym świadczą mogą odnajdowane w Oazie inskrypcje, których kaligrafia wskazuje na I tysiąclecie.

Wielokrotnie przywoływane przeze mnie Mut nosi ślady zasiedlenia z okresu mameluckiego, a zatem już z czasów obecnego tysiąclecia (Hope 2003a: 61). Niemniej średniowiecze jest nadal bardzo słabo rozpoznane w tej części Egiptu, szczególnie jeśli porównać ten czas z okresem dynastycznym, co jest swoistym paradoksem. W XVII wieku rozpoczęto jednak budowę nowych osad, choć w zasadzie w pobliżu lub wręcz na starszych wsiach i miastach. Najślawniejszą z nich jest wioska el-Qasr ze swoją unikatową architekturą, piętrowymi domami z cegły mułowej. Inne tego rodzaju osady to Qalamun, Balat oraz Mut, choć te w przeciwieństwie do el-Qasr nie są już zamieszkałe. Do budowy tej ostatniej posłużyły bloki kamienne ze świątyni Thota

w Amheida (Kaper 2009b: 153) i można się jedynie domyślać, że na przestrzeni wieków niejedna starożytna budowla dostarczyła lokalnym mieszkańcom wielu surowców.

W XIX wieku Dachla stała się rodzajem kwatery głównej libijskiego ruchu Senussich, którzy kontrolowali szlaki karawanowe na całej Saharze. Senussi byli w nieustannym konflikcie z rządami państw kolonialnych, zwłaszcza z Wielką Brytanią. Stąd też w Dachli stacjonowały wojska brytyjskie i na początku XX wieku dochodziło do potyczek pomiędzy zwaśnionymi stronami. Relacje z Senussi opisane zostały przez Hardinga Kinga (1925), który prowadził badania geograficzno-etnograficzne w rejonie Dachli i który omal nie stracił życia w ich wyniku. XIX i pierwsza połowa XX wieku były jednak czasem ponownego odkrycia Dachli przez świat Zachodu. Do Oazy, pomimo licznych niebezpieczeństw, docierali kolejni odkrywcy i podróżnicy. Pierwszym był Sir Archibald Edmonstone w 1819 roku. Wreszcie zaczęli nadciągać archeolodzy, jak choćby Herbert Winlock w roku 1908 (Winlock 1936). Niezwykle obiecujące badania pierwszego uczonego, który podjął temat sztuki naskalnej Dachli, czyli Hansa Winklera (1939), przerwał wybuch II wojny światowej, co przyspieszała jego śmierć w 1945 roku. Dachla nie była teatrem działań wojennych, choć niejeden szpieg używał jej jako przystanku w ciężkiej podróży przez pustynię. Działania militarne na dużą skalę nie ominęły jednak Pustyni Zachodniej i do dziś można natknąć się na ślady z tamtych czasów.

Po wojnie Dachla pozostawała raczej w naukowo-podróżniczym zapomnieniu. Choć Egipt rozwijał infrastrukturę, to jednak dopiero w latach 70. i 80. XX wieku zaczęto realizować plany połączenia sieci dróg oaz pustynnych z doliną Nilu. Zadanie to zostało sfinalizowane relatywnie niedawno i przyczyniło się do wzrostu zainteresowania Dachlą zarówno przez naukowców, jak i turystów. Od lat 70. w Oazie działają Dakhleh Oasis Project oraz misja Institut français d'archéologie orientale, które przez ponad cztery dekady wykonały olbrzymią pracę badawczą.

Sama Oaza również rozwinęła się demograficznie i urbanistycznie przez ostatnie kilkadziesiąt lat. Proces pozyskiwania kolejnych obszarów pod osadnictwo i rolnictwo trwa intensywnie i stanowi niewątpliwie zagrożenie dla substancji zabytkowej, w Oazie obecnej niemal wszędzie. Jednym z zagrożonych zabytków jest sztuka naskalna, która powstawała we wszystkich właściwie okresach historii Dachli, być może nawet od czasów wczesnego holocenu. Jednym z celów rekonesansu, którego wynikiem jest powstanie niniejszej pracy, była ocena stopnia owego zagrożenia. Wnioski, jakie można wysnuć nie są optymistyczne, a działania konserwatorskie są niezbędne, by móc proces niszczenia sztuki naskalnej choć trochę zahamować. Powróć do tego tematu

w podsumowaniu (rozdz. 8), gdyż jest to niewątpliwie bardzo ważny aspekt życia petroglifów, które już niebawem może się dla wielu zakończyć.

1.6. UKŁAD PRACY

Praca podzielona została na osiem rozdziałów oraz siedem załączników, stanowiących suplement do książki. **Rozdział 2** składa się z dwóch części. W pierwszej charakteryzuję sztukę naskalną Oazy Dachla, dokonując przeglądu literatury przedmiotu. Staram się zatem zarysować specyfikę różnych kategorii petroglifów, jakie wyróżnić można na podstawie kwerendy dostępnych publikacji. Przeglądu tego dokonałem w układzie chronologicznym (od sztuki prahistorycznej po nowożytną), zwracając przy tym uwagę na aspekty dystrybucji poszczególnych motywów w rejonie Oazy. Druga część **rozdziału 2** jest z kolei analizą podejść badawczych większości naukowców, którzy studiowali ryty naskalne Dachli. Staram się wobec tego rozpoznać cele badawcze owych uczonych oraz teorie i metody, jakie zastosowali do ich realizacji. W konsekwencji wskazuję na dominujące trendy badawcze i paradygmaty naukowe, w których te były ugruntowane.

W **rozdziale 3** podejmuję się teoretycznych rozważań nad koncepcją krajobrazu w archeologii. By móc sformułować definicję krajobrazu, wedle której rozpatrywać będę później sztukę naskalną Oazy, dokonuję najpierw porównania podejścia do przestrzeni i krajobrazu w archeologii pozytywistycznej i ponowoczesnej. Wskazując, za innymi autorami, na istotne różnice w konceptualizacji krajobrazu, opowiadam się między innymi za koncepcją postprocesualną, według której krajobrazy „istnieją w relacji do ludzkich aktorów, którzy angażują się w nich i przepajają je znaczeniami” (Wilson & David 2002: 6; tłum. PLP). Istotną część prowadzonej przeze mnie dyskusji stanowią rozważania o dychotomii natura/kultura, którą, za Timem Ingoldem (1993), staram się przełamać.

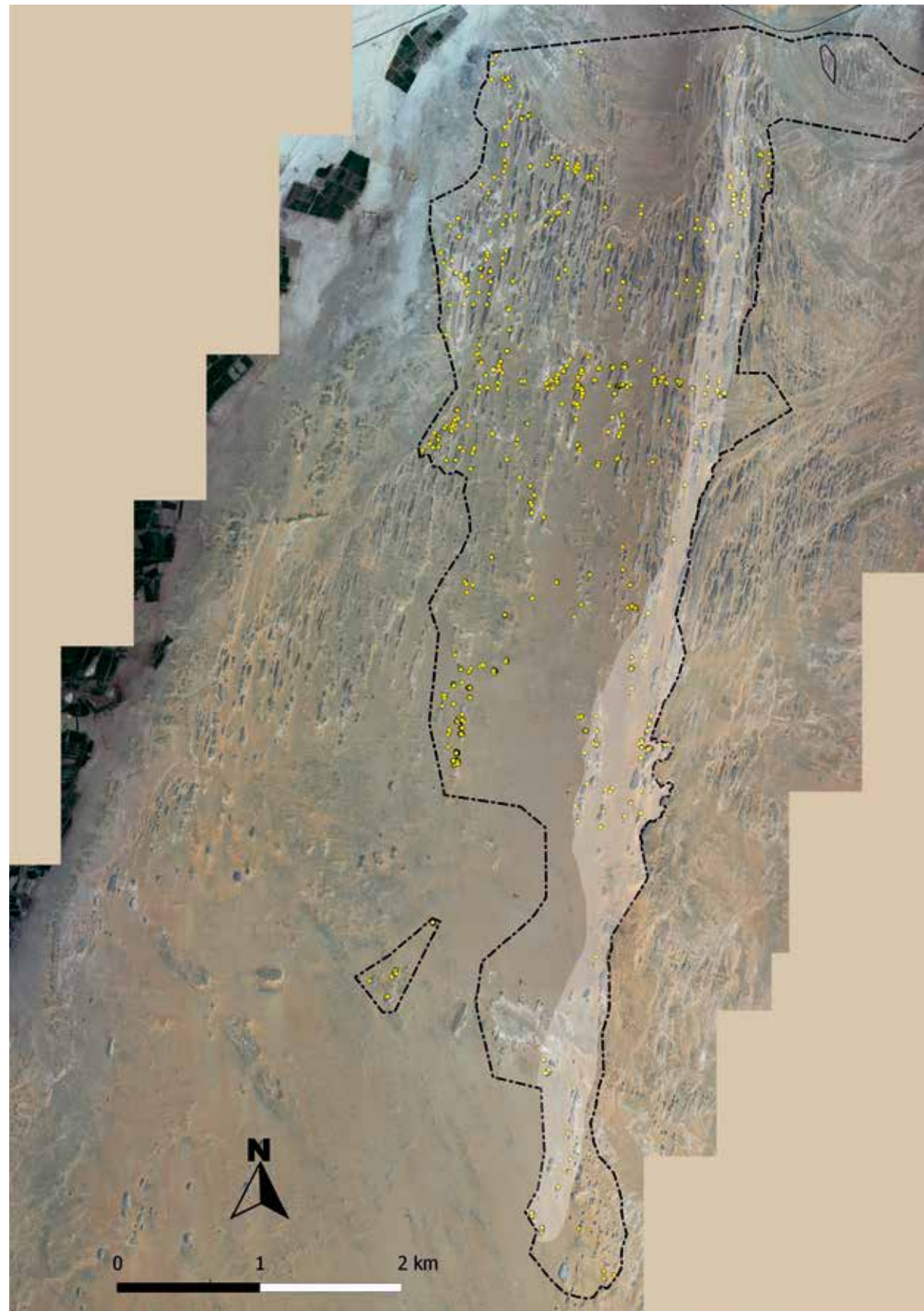
Rozdział 4 stanowi z kolei próbę teoretycznego rozważenia fenomenu tworzenia sztuki naskalnej poprzez pryzmat dyskursu z **rozdziału 3**. Przytaczając przykłady badań sztuki naskalnej prowadzonych w perspektywie krajobrazu i przestrzeni, staram się zilustrować różnorodność interpretacji i wyjaśnień jej roli i znaczeń, co stanowi konsekwencję różnego rozumienia tych dwóch kluczowych pojęć. Sztuka naskalna może być bowiem rozpatrywana w kontekście funkcjonalnym jako środek służący adaptacji do środowiska. Jej dystrybucja przestrzenna może być postrzegana jako odbicie struktur kognitywnych. Może być też konceptualizowana jako rodzaj drogowskazów sygnalizujących obecność ścieżek lub surowców, a także aktywnie służyć aktorom społecznym do różnego rodzaju działań, w ramach których używana jest do komunikowania, negocjowania i wyrażania

wszelkich znaczeń kulturowych. Sztuka naskalna może też być aktywnie wykorzystywana w relacjach władzy pomiędzy różnymi podmiotami i wraz z krajobrazem stanowić dla nich znaczeniowo konstytuowane medium. Wreszcie, sama może być traktowana jako aktor społeczny w świecie animistycznym. Rozdział ten podsumowuję, formułując podstawowe założenia mojego rozumienia roli sztuki naskalnej w krajobrazie, które stanowi podstawę dalszych rozważań.

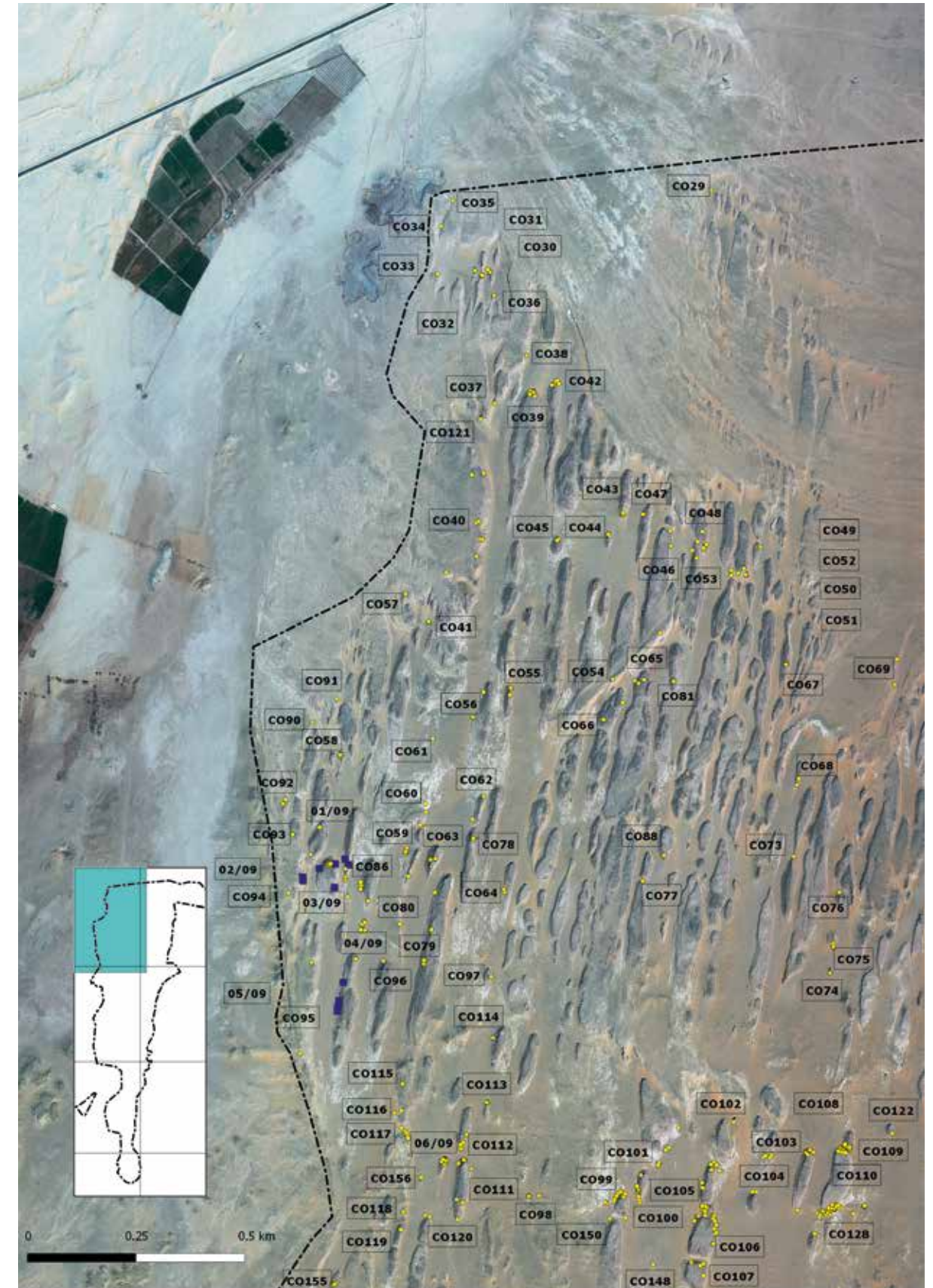
Zarysowawszy założenia teoretyczne i definiując sposób mojej własnej konceptualizacji sztuki naskalnej w krajobrazie, w **rozdziale 5** przechodzę do dyskusji nad petroglifami prahistorycznymi, stanowiącymi bardzo istotny komponent sztuki naskalnej Oazy Centralnej. Narrację tę kieruję w stronę rozważań nad społecznym wymiarem petroglifów w społecznościach łowców i zbieraczy środkowego holocenu. Zastanawiam się, czy sztuka naskalna nie była elementem animistycznego świata. Rozważania na temat jednostki i społeczności prowadzę w kontekście relatywnej jednorodności treści przedstawień i ich stylistyki, która być może wskazuje na bardziej zorganizowany i kolektywny charakter tradycji tworzenia rytów niż w epokach późniejszych.

Rozdział 6 poświęcony jest dynastycznym oraz grecko-rzymskim krajobrazom sztuki naskalnej. Choć w tradycjach tych wyróżnić można pewne motywy, których tworzenie było z pewnością elementem skodyfikowanych praktyk, to jednak w porównaniu ze sztuką prahistoryczną zdecydowanie więcej przedstawień uznać można za jednostkowe. Wydaje się, że wykonywanie petroglifów staje się wówczas bardziej zindywidualizowaną praktyką, choć często silnie zakorzenioną w tradycji kulturowej. W rozdziale tym zastanawiam się nad kontekstem powstawania petroglifów, skupiając się zwłaszcza na dwóch: kontekście stałego zamieszkiwania krajobrazu (np. posterunku strażniczego w okresie Starego Państwa) oraz przemierzania krajobrazu (krótkotrwałego przebywania w rejonie występowania sztuki naskalnej). Porównanie usytuowania petroglifów w krajobrazie wskazuje na inny „metakontekst” powstawania rytów pradziejowych niż w przypadku przedstawień późniejszych.

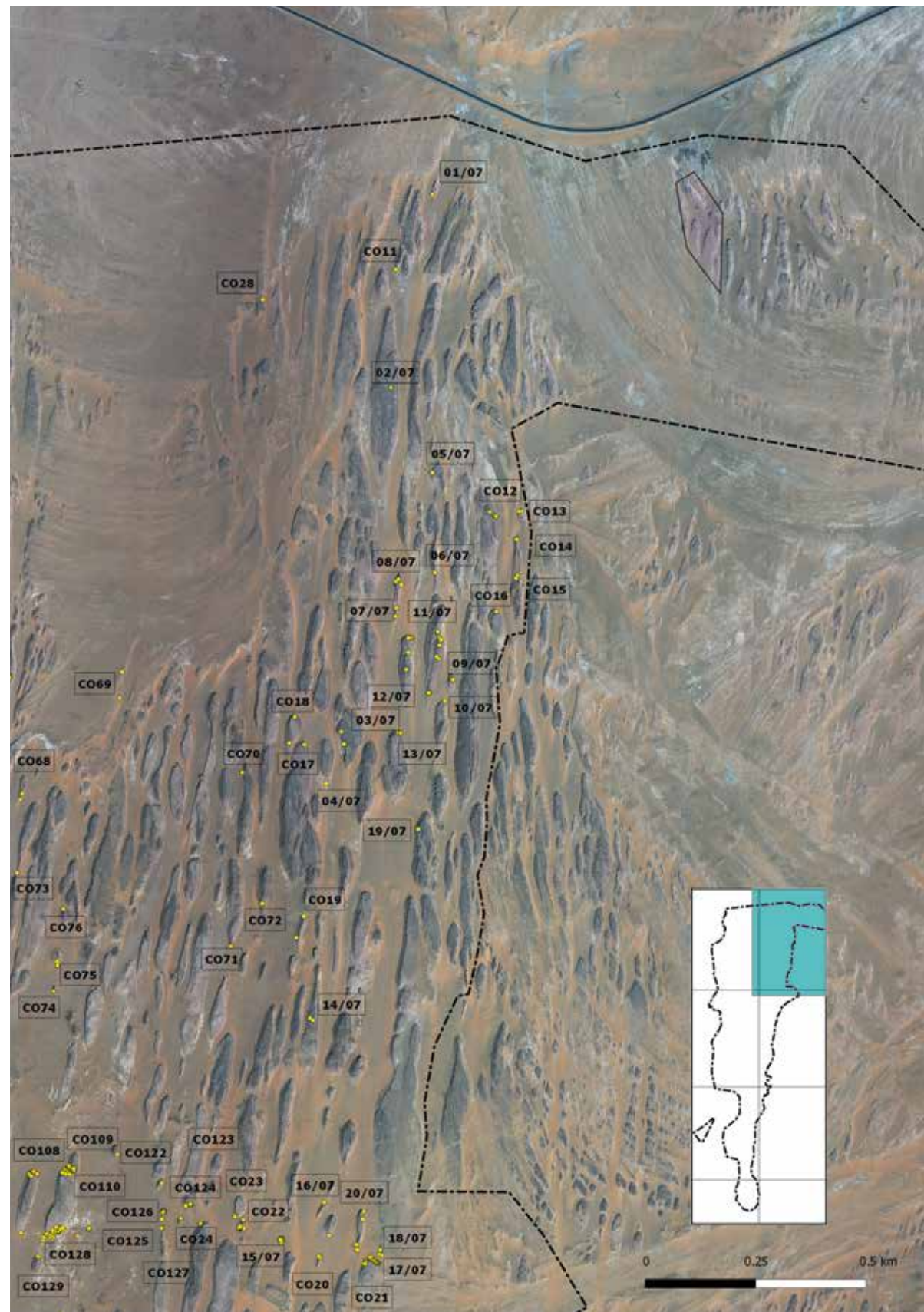
W kolejnym rozdziale rozpatruję sztukę naskalną z jeszcze innej perspektywy. Analiza krajobrazów sztuki naskalnej wskazuje bowiem na fakt, iż krajobraz jest bytem niezwykle złożonym i pewne jego aspekty wymagają dookreślenia. W **rozdziale 7** nawiązuję więc do koncepcji „zagnieżdżonych krajobrazów”, która podkreśla wielogłosowość i polisemantyczność krajobrazu. Nagromadzenie w konkretnych miejscach elementów z różnych okresów dziejów Oazy prowadzi do zatarcia granic pomiędzy owymi krajobrazami, w wyniku czego powstaje nowa jakość, palimpsest (rozdz. 7.1.). Sztuka naskalna i inne komponenty krajobrazu nabierają co raz to nowych znaczeń i ulegają reinterpretacji. W owym



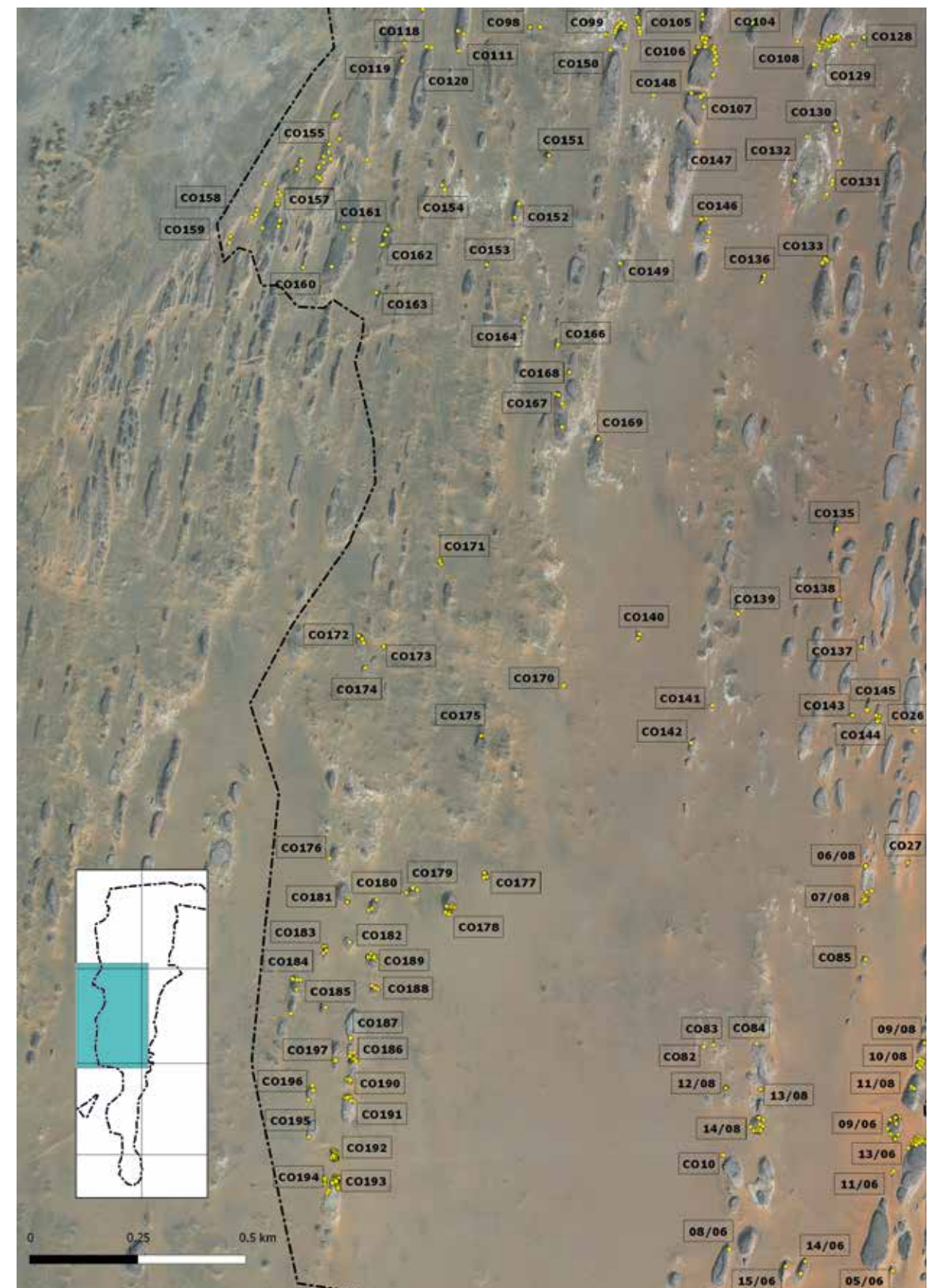
Ryc. 1.13. Mapa dystrybucji paneli ze sztuką naskalną (żółte punkty) w obrębie obszaru badań na grzbiecie piaskowcowym w Oazie Centralnej. We wschodniej części zaznaczone zostało Painted Wadi (na białło), badane przez Petroglyph Unit od 2004 roku.



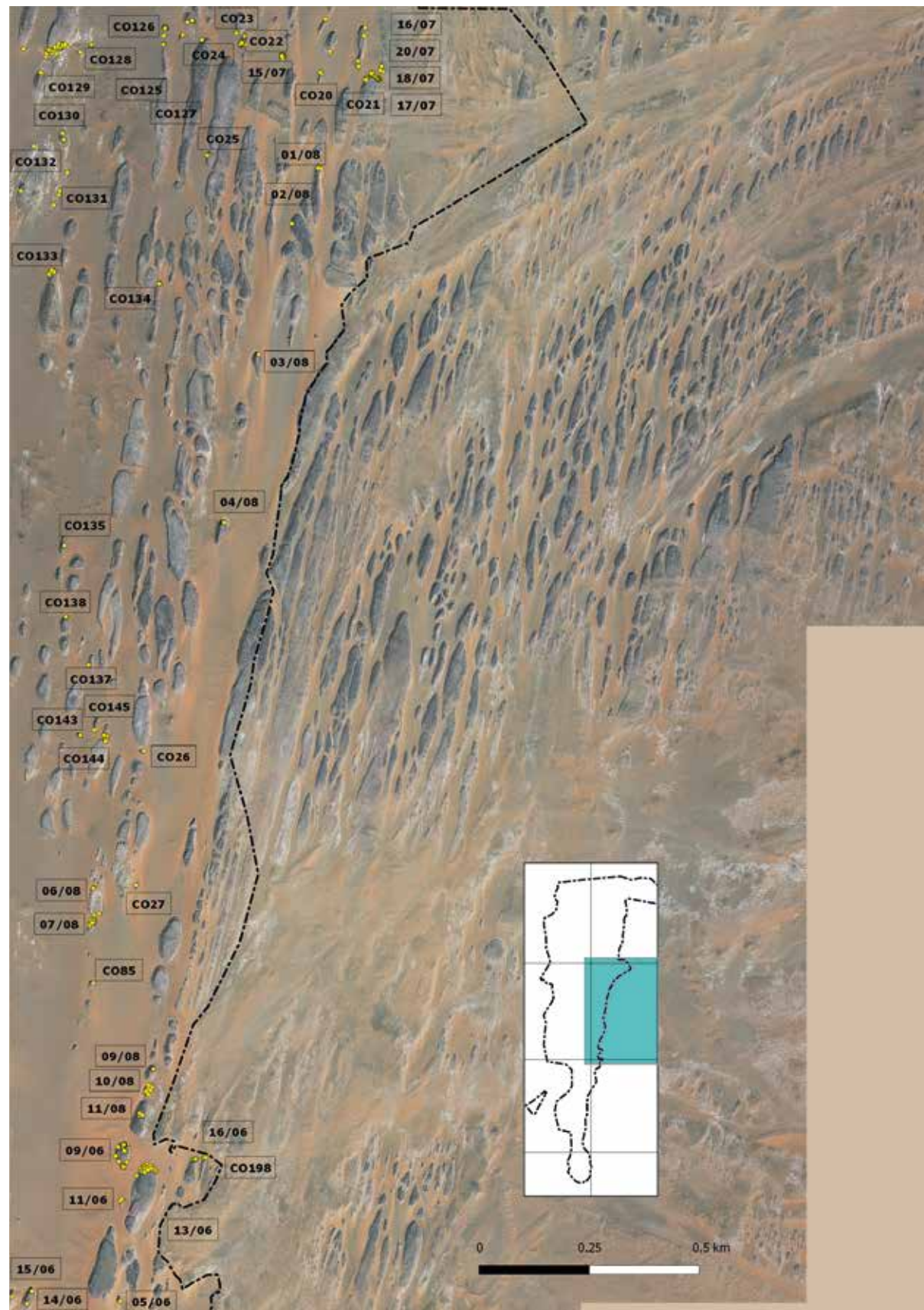
Ryc. 1.14. Mapa dystrybucji stanowisk ze sztuką naskalną w rejonie Oazy Centralnej. Obszar północno-zachodni. Na mapie zaznaczono panele z petroglifami i inskrypcjami (żółte punkty) oraz groby wykute w skale (niebieskie kwadraty).



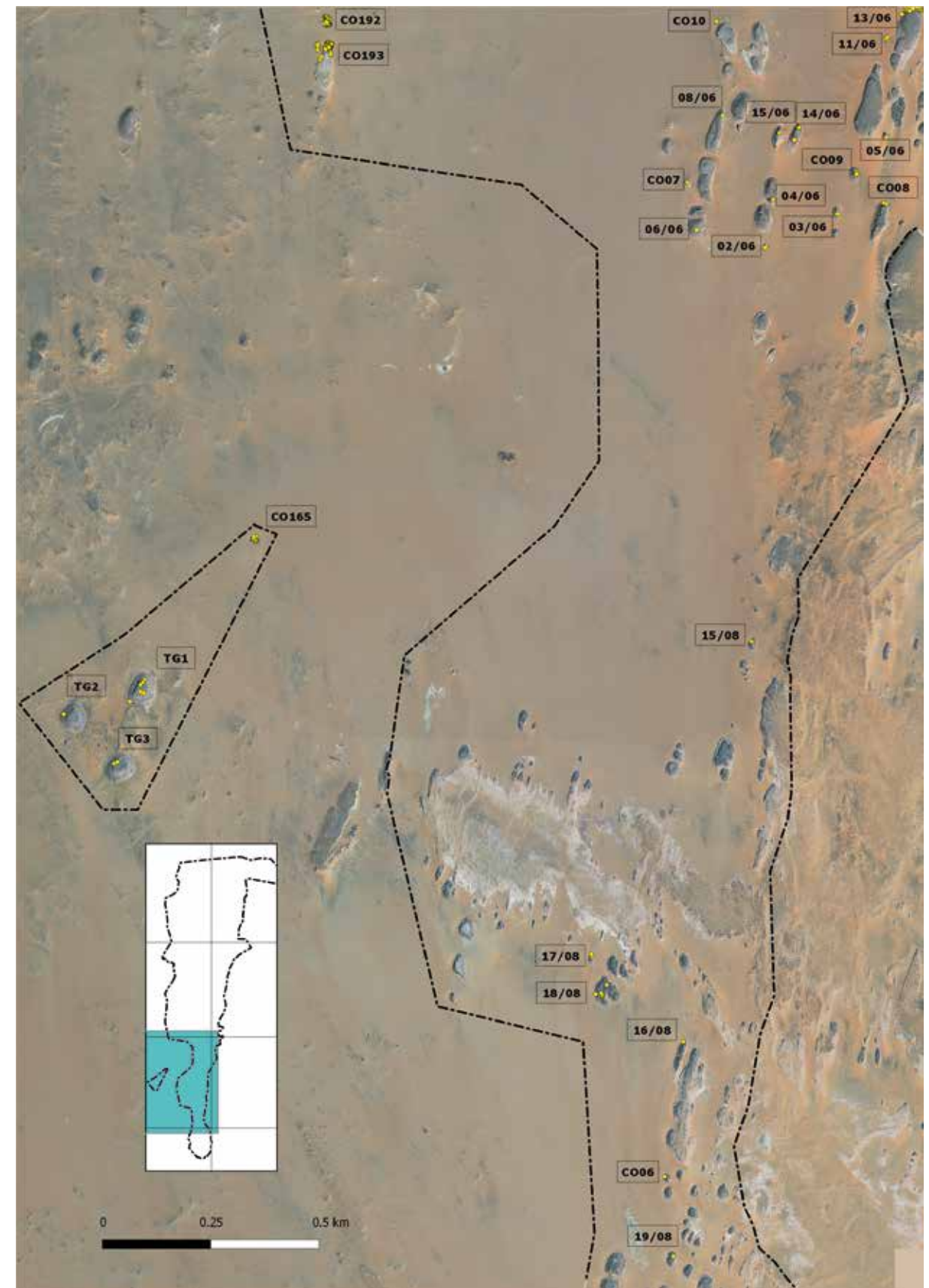
Ryc. 1.15. Mapa dystrybucji stanowisk ze sztuką naskalną w rejonie Oazy Centralnej. Obszar północno-wschodni (północny odcinek Painted Wadi). Na mapie zaznaczono panele z petroglifami i inskrypcjami (żółte punkty) oraz obszar wyłączony z badań (fioletowe kreskowanie).



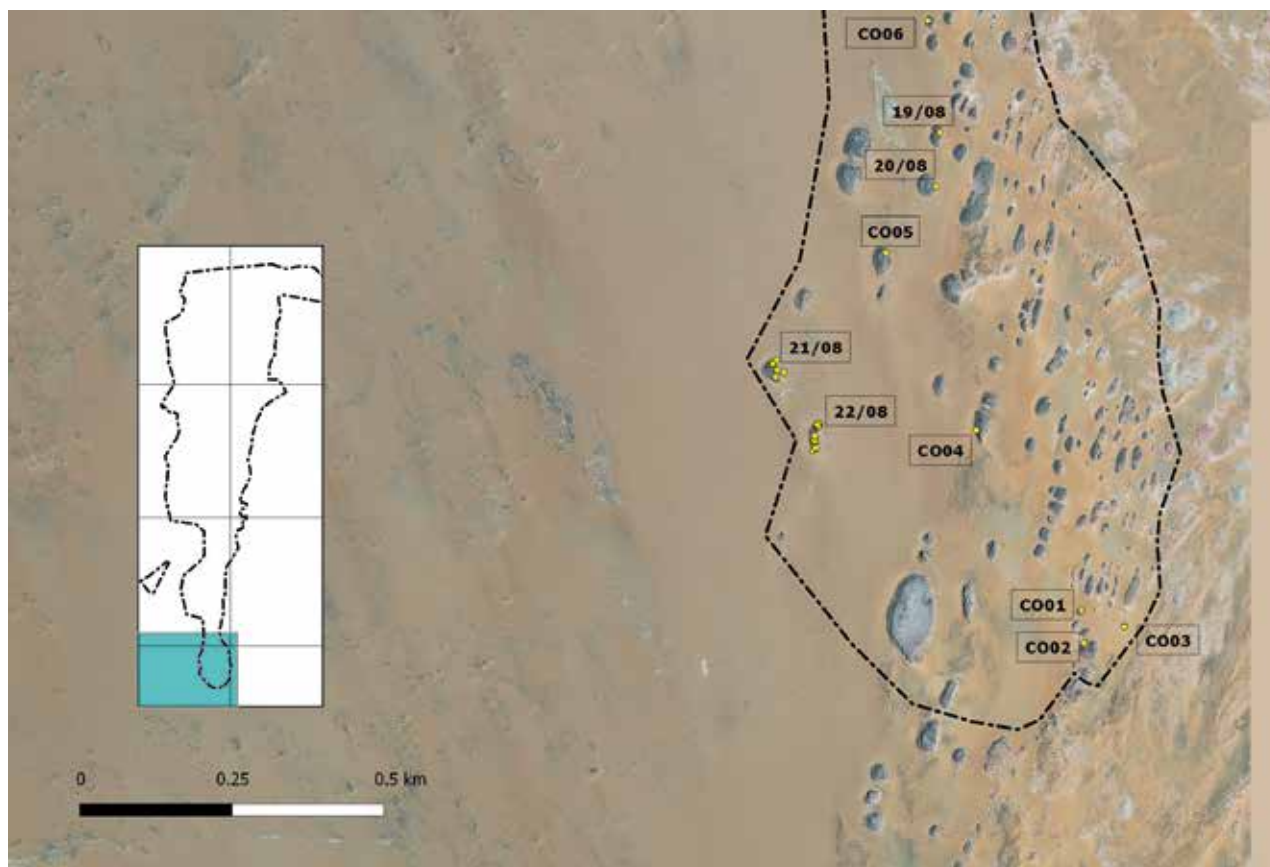
Ryc. 1.16. Mapa dystrybucji stanowisk ze sztuką naskalną w rejonie Oazy Centralnej. Obszar środkowo-zachodni. Na mapie zaznaczono panele z petroglifami i inskrypcjami (żółte punkty).



Ryc. 1.17. Mapa dystrybucji stanowisk ze sztuką naskalną w rejonie Oazy Centralnej. Obszar środkowo-wschodni (środkowy odcinek Painted Wadi). Na mapie zaznaczono panele z petroglifami i inskrypcjami (żółte punkty).



Ryc. 1.18. Mapa dystrybucji stanowisk ze sztuką naskalną w rejonie Oazy Centralnej. Obszar południowy (południowy odcinek Painted Wadi) i zachodni (rejon Meydum Hill). Na mapie zaznaczono panele z petroglifami i inskrypcjami (żółte punkty).



Ryc. 1.19. Mapa dystrybucji stanowisk ze sztuką naskalną w rejonie Oazy Centralnej. Obszar południowy (południowy kraniec Painted Wadi). Na mapie zaznaczono panele z petroglifami i inskrypcjami (żółte punkty).

palimpseście zaciera się również poczucie czasu. Moja dyskusja toczy się w tym miejscu między innymi wokół problemu, jak owa zmienność znaczeń może się fizycznie manifestować. Odwołuję się przede wszystkim do koncepcji kulturowej biografii rzeczy, dzięki której definiuję założenia teoretyczne, potrzebne dla stworzenia narracji tego rozdziału (Kopytoff 1986; Holtorf 1998; Joy 2009). Biografia rzeczy, w największym skrócie, pozwala widzieć w przedmiotach, a zatem i w sztuce naskalnej, podmiotowość i czyni z nich aktorów społecznych, którzy przechodząc z kontekstu w kontekst, przeżywają swoje *życia*. Rozważając tę koncepcję przez pryzmat ontologii niemodernistycznych, staram się wykazać, że znaczenia nie rezydują ani w petroglifach, ani w doświadczających je podmiotach, lecz w relacjach pomiędzy nimi. Znaczenia są kontekstualne, a nie permanentne.

Dalsza część rozdziału stanowi aplikację powyższej koncepcji w kontekście sztuki naskalnej Oazy Centralnej.

Podejmuję zatem dyskusję na temat palimpsestowego charakteru Dachli, przytaczając *casus* wybranych miejsc, w których ów charakter manifestuje się w sposób szczególny. Przywołując przykłady współcześnie działających rabusiów grobów, mieszkańców Oazy oraz badaczy, próbuję zilustrować również „starość” sztuki naskalnej i krajobrazu, a nie tylko ich „młodość”, za którą uznać można pierwotny kontekst funkcjonowania petroglifów.

Ostatni, **rozdział 8** stanowi podsumowanie pracy i jej ewaluację. Zastanawiam się w nim, w jakim zakresie zdołałem odpowiedzieć na pytania badawcze, a także formułuję kolejne, które są naturalnym wynikiem podjętych studiów. Poświęcam też miejsce refleksjom na temat przyszłych badań, gdyż tak, jak prace terenowe stanowiły rozpoznanie potencjału badawczego Oazy Centralnej, tak niniejsza praca stanowi swoisty rekonesans teoretyczno-metodologiczny i traktuję ją jako pierwszy krok na drodze do zrozumienia sztuki naskalnej Oazy Dachla.

Rozdział 2

SZTUKA NASKALNA W REJONIE OAZY DACHLA. CHARAKTERYSTYKA I HISTORIA BADAŃ



What story do the rock pictures tell? According to Winkler they tell us the ethnohistory of the region. According to Butzer they tell us the history of the climate and the history of the animals. According to Gabriel they tell us the history of animals and economic history, according to Krzyżaniak they tell us only the latter. According to Huard they tell us the cultural history, according to Ziegert the rock pictures by themselves do not tell us anything.

Červíček 1986: 89

2. SZTUKA NASKALNA W REJONIE OAZY DACHLA. CHARAKTERYSTYKA I HISTORIA BADAŃ

Sztuka naskalna Oazy Dachla znana jest światu badawczemu od przeszło wieku i pierwszych odkryć na drodze el-Ghubari dokonanych przez Sir Herberta Winlocka w 1908 roku (Winlock 1936). Przez kolejnych sto lat była ona przedmiotem studiów prowadzonych w różnej skali i w ramach odmiennych paradygmatów poznawczych. Dla części uczonych petroglify stanowiły główny cel dociekań naukowych, dla innych były jedynie interesującym materiałem, zebrany niejako „przy okazji” innej działalności badawczej. Tak czy inaczej, sztuka naskalna była zwykle obecna w orbicie zainteresowań naukowców, choć bywało, iż chwilowo z niej wypadła, w szczególności w okresie po II wojnie światowej.

W niniejszym rozdziale pragnę scharakteryzować większość uprzednio prowadzonych badań, przyglądając się przede wszystkim podejściom naukowym, jakie je wówczas charakteryzowały. Moją intencją jest nie tyle krytyka owych badań, gdyż większość z nich posiada swój unikatowy, pozytywny wkład w prezentowaną problematykę, co raczej próba zarysowania tła dla moich własnych teoretycznych rozważań, stanowiących treść kolejnych rozdziałów. Chciałbym również ukazać, jak teoria leżąca u podstaw każdej interpretacji wpływa na treści, które badacze przypisują badanym przedmiotom (w tym wypadku sztuce naskalnej; zob. także rozdz. 3.8.).

Zanim jednak przejdę do omawiania różnych aspektów historii badań, chciałbym krótko scharakteryzować sztukę naskalną Oazy, opierając się przy tym jedynie na dostępnej literaturze przedmiotu. Przegląd ten, ujęty w kluczu chronologicznym, pomoże mi bowiem uporządkować narrację, która w dalszej części rozdziału zorientowana będzie na konkretne zagadnienia, nieuszeregowane w porządku czasowym²³.

Zdefiniowania wymaga także obszar, jaki mam na myśli, odwołując się do rejonu Oazy Dachla. W przeciwieństwie do obszaru prowadzonych przeze mnie prac terenowych, a zatem rejonu Oazy Centralnej, w tym miejscu przyjrzyć się sztuce naskalnej zarejestrowanej zarówno w granicach całej Oazy, jak i na trakcie el-Ghubari, wiodącym na wschód do Oazy Charga. W kilku miejscach odwołam się zresztą do znalezisk z tejże Oazy, albowiem liczne paralele archeologiczne i relatywnie mała odległość obu obszarów dają podstawy do traktowania petroglifów w Chardze jako elementy tych samych tradycji co dachlijskie. Przedmiotem mojego zainteresowania są również miejsca położone na południe i południowy zachód od Dachli, w tym przede wszystkim rejon stanowisk Meri, Chufu oraz ABT (zob. aneks 1.4. i 1.5.). Wszystkie te rejony były w przeszłości silnie związane kulturowo z Oazą i występująca w nich sztuka naskalna stanowi bardzo istotny materiał porównawczy.

2.1. SZTUKA NASKALNA DACHLI W ŚWIETLE LITERATURY PRZEDMIOTU

Choć historia Oazy Dachla może być ujęta z perspektywy relatywnie szczegółowego podziału chronologicznego (zob. aneks 1), nieco inaczej wygląda sprawa sztuki naskalnej. Rzadkością są bowiem takie motywy wśród przedstawień, które można byłoby z dużą pewnością przyporządkować do konkretnego przedziału czasowego, jak choćby do okresu kultury Bashendi, czy okresu późnego, nie mówiąc już o mniejszych jednostkach chronologicznych (np. okresach panowania konkretnych dynastii egipskich lub datach absolutnych). Jest to oczywiście problem typowy dla badań sztuki naskalnej, z którym borykają się naukowcy pracujący w wielu miejscach świata. To owa „niepewność czasu”, jak piszą Christopher Chippindale i George Nash (2004b: 3-7), rekompensowana „pewnością miejsca”.

Materiał archeologiczny, który nie poddaje się łatwo szacunkom chronometrycznym, traktowany jest zwykle z większą niechęcią i może tłumaczyć to fakt, iż sztuka naskalna Dachli, ale też i Egiptu w ogóle, nigdy nie cieszyła się priorytetowym zainteresowaniem archeologów.

Niemniej jednak podjęto w historii kilka prób ujęcia petroglifów dachlijskich w ramy systemów chronologicznych.

Pierwszym, który uczynił to metodycznie, był niemiecki badacz Hans Alexander Winkler w latach 30. XX wieku (Winkler 1939). Choć prace badawcze Winklera zostaną przedstawione szczegółowo w dalszej części tego rozdziału, to warto przytoczyć już teraz zaproponowany przez niego schemat chronologiczny, który przez długi czas stanowił ważny punkt odniesienia, a i współcześnie bywa jeszcze okazjonalnie cytowany (np. Krzyżaniak 2001: 251; Riemer 2006: 500-1; Berger 2008: 144).

Po dokonaniu odkryć w Dachli Winkler przeprowadził zmiany w opracowanej już wcześniej, własnej periodyzacji „rysunków naskalnych” Górnego Egiptu (Winkler 1938). W świetle ówczesnego braku chronologii prahistorycznego etapu historii Dachli, Winkler sam zaproponował taki podział, opierając się o treść petroglifów. W ten sposób wyróżnił nie tyle okresy powstawania sztuki naskalnej, co definicje społeczności, w ramach których ta była tworzona. Najstarsza sztuka naskalna miała być jego zdaniem owocem działań „Earliest Hunters” („Najwcześniejszych łowców”), podczas gdy nieco młodsze przedstawienia tworzyć mieli „Early Oasis Dwellers” („Wcześni mieszkańcy Oazy”)²⁴. Potem nastąpić miały fazy dynastycznej i grecko-rzymsko-koptyjskiej sztuki naskalnej, a na końcu sztuki arabskiej (Winkler 1939).

Cechą charakterystyczną EH, zarówno na obszarach doliny Nilu, jak i Oazy Dachla, miała być obecność przedstawień megafauny; w pierwszym przypadku przede wszystkim słoni, w drugim zaś żyraf i antylop. Na podstawie analizy ikonograficznej²⁵ Winkler uznał, iż petroglify te powstawać musiały przed i w czasach kultury amrańskiej (ang. Amratian Culture), a zatem posługując się dzisiejszą terminologią, w okresie predynastycznym – przed i podczas fazy Nagada I (Winkler 1939: 33). Społeczność EOD miała być jego zdaniem w dużej mierze współczesna grupie EH, która w rejonie Dachli miała reprezentować późną fazę ogólnoegipskich EH. Niewykluczone

jednak, że EOD była też częściowo zbliżona chronologicznie do nilotyckiej grupy ENVD, utożsamianej przez Winklera z kulturą gerzeńską, odpowiadającej w większości fazie Nagada II (Winkler 1939: 35).

Cechą definiującą sztukę naskalną EOD była jego zdaniem obecność unikatowego motywu „bogini”, związanego z kultem płodności i magią sympatyczną. W odróżnieniu od EH podstawą bytu owej społeczności miała być uprawa roślin, a zatem obie populacje tworzące sztukę naskalną zostały ze sobą zestawione antytecznie jako – mobilni łowcy i osiadli rolnicy. Winkler zauważył jednak, iż niektóre kompozycje petroglifów zawierają elementy, które charakteryzowały obie wyróżnione przez niego tradycje sztuki naskalnej, jak choćby przedstawienia żyraf i słoni w zestawieniu z motywem „bogini”. Uznał więc, iż musiało to być efektem wzajemnego zapożyczania motywów przez obie koegzystujące społeczności²⁶ (Winkler 1939: 32).

Dynastyczna, grecko-rzymsko-koptyjska oraz arabska sztuka naskalna stanowiły trzy kolejne fazy, których motywy nie były specyficzne jedynie dla obszarów Dachli, lecz dla całego Górnego Egiptu. Do omówienia badań Winklera, w tym i do zaproponowanej przez niego sekwencji chronologicznej, powrócę jeszcze w dalszej części tego rozdziału.

Sztuka naskalna Dachli została uwzględniona także w periodyzacji zaproponowanej przez Pavla Červíčka (1982; 1986; 1992-1993), obejmującej tym razem obszary Egiptu i Nubii. W koncepcji Červíčka sztuka naskalna powstawać miała w ramach sześciu odrębnych horyzontów czasowych, od A do F. Początek trwania Horyzontu A nie był określony, ale czasy około roku 4000 BC miały wyznaczać *terminus ante quem*. W większości pokrywał się on z Winklerowską fazą EH i charakteryzował się występowaniem podobnych motywów (megafauna, motywy geometryczne itp.).

Kolejny horyzont obejmować miał okres 4000–2100 BC i z perspektywy historii Dachli tożsamy byłby zarówno z fazą osadnictwa późnoneolitycznego (Sheikh Muftah), jak i kolonizacji faraonńskiej – aż po koniec okresu Starego Państwa (zob. aneks 1.4. i 1.5.). Typowymi motywami Horyzontu B były zdaniem Červíčka niektóre motywy geometryczne, sceny polujących psów, a także gruszkowate sandały, zwane przez niego *vestigia*²⁷ (Červíček 1992-1993: 45, fig. 9). Charakterystyczne figury antropomorficzne, interpretowane przez Winklera jako „boginie”, zostały zaliczone przez czeskiego badacza do Horyzontu C, trwającego od 2100 do 1400 BC. Do

²⁴ W publikacji z 1939 roku „Early Oasis Dwellers” (EOD) zastąpił wyróżnioną dla doliny Nilu jednostkę „Early Nile Valley Dwellers” (ENVD; „Wcześni mieszkańcy doliny Nilu”), natomiast Earliest Hunters (EH) w obu regionach stanowili w tym ujęciu najstarszą grupę twórców sztuki naskalnej. Sekwencja chronologiczna Pustyni Zachodniej różniła się ponadto brakiem grupy „Eastern Invaders” (EI; „Wschodni najeźdźcy”), a pasterska sztuka naskalna „Autochthonous Mountain Dwellers” (AMD; „Rdzeni mieszkańcy gór”) została skorelowana ze znaleziskami w Gebel Uweinat, nie zaś tymi w Dachli. Pozostałe etapy tworzenia petroglifów, tj. sztuka dynastyczna, grecko-rzymsko-koptyjska i arabska, zachowane zostały w obu wariantach periodyzacji (Winkler 1938; 1939).

²⁵ Winkler dostrzegł podobieństwo stylistyczne pomiędzy przedstawieniami „zygzakowatych słoni” w repertuarze sztuki naskalnej i ikonografii znanej z różnych przedmiotów datowanych na wczesny okres predynastyczny w dolinie Nilu (Winkler 1939: 33).

²³ Przytaczane studia pojawiają się zgodnie z następstwem chronologicznym, ale problematyka, którą poruszały dotyczy sztuki naskalnej z bardzo różnych okresów.

²⁶ Przedstawienia schematyczne i estetycznie mniej atrakcyjne miały być imitacjami wykonanymi przez EH, których sztuka naskalna posiadała, w ocenie Winklera, znacznie mniejsze „walory artystyczne” (Winkler 1939: 33).

²⁷ *Vestigium* (l.p.) = łac. odcisk stopy (por. rozdz. 6.5.1.).

takiego datowania tego motywu skłoniło go występowanie analogii w formie dekoracji naczyniowej w kontekstach związanych z tzw. Grupą C²⁸ na obszarach Dolnej Nubii (Červíček 1986: 83; Emery & Kirwan 1935: pl. 24).

Pozostałe horyzonty (D-F) w dużej mierze cechowały się występowaniem podobnych motywów, z wyraźnym wzrostem udziału elementów symboliki chrześcijańskiej w ostatnim etapie, którego początki Červíček ustalił na rok około 250 AD. Ponadto charakteryzowały się one obecnością przedstawień rogatych ołtarzy, sandałów, swastyk czy pentagramów. W ostatnich dwóch horyzontach pojawić się również miały przedstawienia wielbłądów, tak charakterystyczne dla jeszcze późniejszej arabskiej sztuki naskalnej.

Lech Krzyżaniak, który prowadził badania w Oazie od połowy lat 80. XX wieku, formalnie nie zaproponował szczegółowej sekwencji chronologicznej sztuki naskalnej. Odwoływał się, zwłaszcza początkowo, do koncepcji Winklera lub do bardzo ogólnego podziału petroglifów na prahistoryczne, dynastyczne i arabskie (np. Krzyżaniak 1999). Próbował również przełożyć terminologię Winklerowską na język współcześnie wypracowanej periodyzacji pradziejów Oazy lub przynajmniej oszacować wiek wyróżnionych przez Niemca stylów. W ten sposób autorstwo niektórych znalezisk, jak choćby figur żyraf i kobiet, przypisał ostrożnie ludności kultury Bashendi (Krzyżaniak 1990: 96). W innym miejscu z kolei zasugerował (Krzyżaniak 1993: 82), iż prahistoryczne petroglify mogły powstawać w przedziale pomiędzy V a IV tysiącleciem, a może nawet już od X millennium BC.

Skojarzenie motywów typowych dla Winklerowskich EH i EOD ze społecznościami Bashendi było również zasługą Mary McDonald (1990), która powiązała znaleziska Krzyżaniaka i Winklera w rejonie wschodniej Oazy (głównie Southeast Basin i Rock Art Basin) z dystrybucją śladów osadniczych. Zdecydowana dominacja stanowisk kultury Bashendi i niemal brak śladów związanych z Sheikh Muftah wskazywał, jej zdaniem, dość jednoznacznie na taką, a nie inną atrybucję autorstwa petroglifów. Nie odrzuciła jednakże możliwości, iż również ludność kultury Masara mogła przyczynić się do powstania części obrazów (McDonald 1990: 45).

Dirk Huyge, charakteryzując stan badań nad sztuką naskalną Oazy Dachla, również odniósł się do jej podstawowego podziału na prahistoryczną i dynastyczną (Huyge 2003: 68-9). Za Krzyżaniakiem szacował zatem wiek motywu „kobiety” na okres od VIII do IV tysiąclecia BC, optując przy tym za przedziałem pomiędzy VI a V millennium, a więc czasem rozwoju kultury Bashendi.

Opisana tutaj charakterystyka sztuki naskalnej rejonu Dachli oparta jest na bardzo ogólnym schemacie chronologicznym, wyróżniającym następujące etapy jej powstawania: 1) prahistoryczny, 2) dynastyczny, 3) grecko-rzymski, 4) chrześcijański oraz 5) islamski. W żadnej mierze nie jest to prezentacja kompletna, bowiem w kolejnych rozdziałach niejednokrotnie będę się szczegółowo odwoływał do konkretnych stanowisk i petroglifów. By zatem nie powielać tych samych informacji, w tej części pracy przywołuję przykłady niezbędne dla wstępnego zarysu tematyki petroglifów, choć z pewnością nie wszystkie, jakie można by zaprezentować na podstawie literatury przedmiotu. Moją intencją jest zapoznanie Czytelnika z typowymi motywami sztuki naskalnej, charakterystycznymi dla różnych okresów historii Oazy. Na tym etapie pracy nie wdaję się także w zbyt szczegółową dyskusję na temat warstwy znaczeniowej petroglifów i ich wartości chronologicznych. Tam, gdzie wydaje się to istotne, sygnalizuję jednakże wątpliwości czy rozbieżności pomiędzy różnymi badaczami.

2.1.1. Prahistoryczna sztuka naskalna

Niezależnie od tego, do której sekwencji chronologicznej się odniesiemy, sztukę naskalną przypisywaną pradziejowemu etapowi historii Dachli, będzie definiowała obecność w zasadzie tych samych motywów. W zgodzie z charakterem sztuki naskalnej całej wschodniej Sahary ten etap jej tworzenia cechuje się przede wszystkim obecnością przedstawień zoomorficznych, w szczególności zaś tzw. megafauny etiopskiej. Jak pisze Heiko Riemer (2009: 36), to właśnie „świat zwierząt typowo pustynnych lub suchej sawanny [...] dominuje wśród przedstawień na stanowiskach sztuki naskalnej o prahistorycznym pochodzeniu” [tłum. PLP]. Rejon Dachli i Chargi, a także obszary na południe i północ od nich, w szczególności cechują się więc obecnością figur słoni, żyraf, strusi, a także licznych gatunków gazeli i antylop (Riemer 2009a; Ikram 2009b; Polkowski i in. 2013: 103-5).

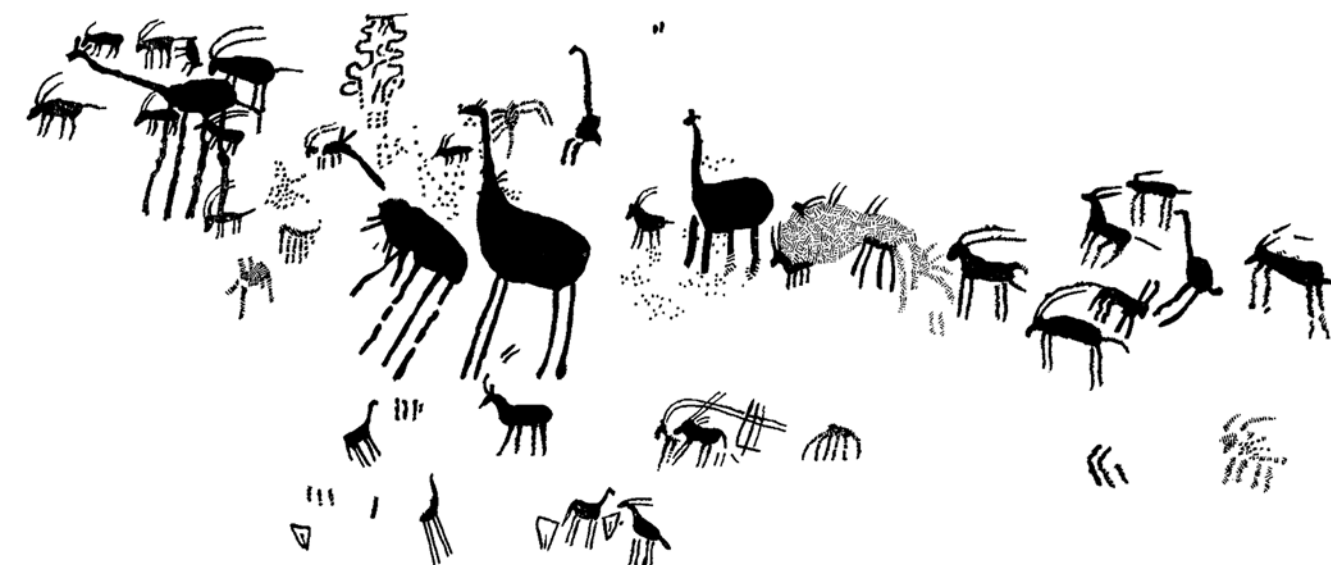
Poszczególne regiony Egiptu, Sudanu czy Libii charakteryzują się jednak zróżnicowanym udziałem poszczególnych komponentów. O ile w kontekście doliny Nilu i Pustyni Wschodniej udział figur przedstawiających na przykład słonie i żyrafy wydaje się być z reguły zblizony (Judd 2009), o tyle w rejonie Dachli różnica pos względem frekwencji ich występowania jest bardzo wyraźna. Według mojej wiedzy w Dachli zostały jak dotąd zarejestrowane tylko dwa przedstawienia słoni (*Loxodonta africana*), wobec co najmniej kilkuset wizerunków żyraf (*Giraffa camelopardalis*); pierwsze odkryte przez Winklera na stanowisku 64 we wschodniej części Oazy (Winkler 1939: pl. LVI; ryc. 2.1), drugie zaś przez Petroglyph Unit na stanowisku 21/08 w rejonie Oazy Centralnej (Kuciewicz & Kobusiewicz 2011: 241, fig. 7). Obie figury słoni znacząco się od siebie różnią



Ryc. 2.1. Fragment panelu na stanowisku 64 we wschodnim rejonie Oazy Dachla. Pośród figur przedstawiony został jeden z nielicznych wizerunków słoni w całej Dachli. Rysunek wykonany został przez Emmanuela Anatiego na podstawie fotografii Hansa Winklera i wykazuje pewne istotne różnice w porównaniu ze zdjęciem (zob. Polkowski 2012). Długość figury słonia ok. 30 cm. Źródło: Anati 2010: fig. 28.

pod względem formy i zastosowanych do ich produkcji technik wykonania (piketaż oraz rycie). Dystynktywne są również „style”²⁹, w których przedstawienia zostały wykonane – znaczny schematyzm pierwszego z nich wobec bardziej naturalistycznego wizerunku drugiego.

W rejonie Oazy Dachla, ale już poza jej granicami, zarejestrowano nieliczne petroglify ukazujące słonie.



Ryc. 2.2. Zoomorficzna sztuka naskalna odkryta przez Herberta Winlocka w 1908 roku na szlaku wiodącym z Oazy Chargi do Dachli. Na panelu znajdują się figury antylop, oryksów oraz żyraf, a także linie meandrujące. Źródło: Winlock 1936: pl. IV.

Kilka przykładów pochodzi z obszarów Chargi, gdzie wykonane zostały w dość schematycznym stylu (Ikram 2009a: 80, fig. 20; 2009b: 275). Co najmniej sześć przedstawień słoni odkryto również na południe od DWM, choć stanowiska te nie zostały jeszcze opublikowane (rejon Chufu 01/1; zob. aneks 1.5.). Cechuje je duża różnorodność stylistyczna, a niektóre wydają się być ukazane bez trąby (P. Schönfeld, inf. ustna).

Prahistoryczna sztuka naskalna rejonu Dachli zdominowana jest jednak przedstawieniami żyraf i antylop (ryc. 2.2 i 2.3). Żyrafy zostały odnalezione w obu częściach Oazy, u podnóża Płaskowyżu Abu Tartur (Riemer 2009a: 38) oraz w Chardze (np. Ikram & Rosi 2004a: 212, fig. 1), a także w rejonie Meri (np. Meri 06/12 w Riemer 2011: 249, fig. 255), Chufu (np. stan. 01/1 w Kuhlmann 2002: 134, fig. 4; 2005: 284, fig. 46), Mudpans (stan. 85-50/20 w Riemer 2009a: 37, fig. 5) i na trasie późniejszego ABT (np. Jaqub 00/22 w Riemer 2009a: 37, fig. 7). Motyw żyrafy dominuje nie tylko w postaci liczby rejestrowanych petroglifów, ale także ze względu na rozmiary wielu przedstawień. Nierzadko figury te osiągają nawet około metra wysokości.

Stylistyka przedstawień żyraf jest różnorodna i próba wskazania w tym miejscu wszystkich wariantów stylistycznych miałyby się z celem. Dość powiedzieć, że do wykonania petroglifów żyraf wykorzystywane były

²⁸ Grupa C to jedna z jednostek kulturowych wyróżnianych w archeologii Nubii, datowana od około połowy III do połowy II tysiąclecia BC, czyli początków Nowego Państwa. Krótką charakterystykę Grupy C zob. np. w Bonnet 1997.

²⁹ Styl rozumiany jest w tym miejscu jako zespół powtarzalnych cech formalnych petroglifów, odróżniający je od innych przedstawień (na temat rozumienia stylu zob. rozdz. 4.6.).



Ryc. 2.3. Figury żyraf na jednym ze stanowisk znajdujących się na Darb el-Ghubari, na wschód od Oazy Dachla. Źródło: Winlock 1936: pl. IV.

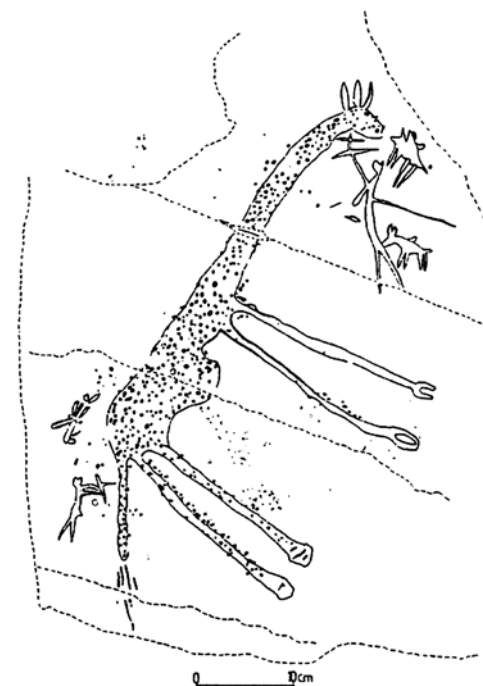
wszystkie znane w tym rejonie techniki oraz ich kombinacje. Najczęściej odnajdowane są figury wykonane w technice piketażu (np. Krzyżaniak 1991a: 62, fig. 1), choć wiele z nich posiada również elementy ryte, w szczególności kończyny i ogon, a niekiedy także szyję. Rzadziej rejestrowanym typem żyraf są przedstawienia powstałe w wyniku ścierania powierzchni skalnej, będące przykładami bardzo wczesnego użycia techniki reliefu wgłębnego. Również i w tym przypadku wąskie elementy ciała, takie jak kończyny i ogon, były ukazywane w postaci linii rytych. Wyjątkową precyzją wykonania odznaczają się petroglify tego typu odnalezione na stanowisku Jaqub 00/22, na południowy zachód od Dachli, przynależące jednak do unikatowego stylu, bardzo rzadko spotykanego gdzie indziej (Riemer 2009a: 37, fig. 7b). Duża liczba omawianych figur zoomorficznych wykonana została jedynie z użyciem techniki rycia. Owe figury konturowe mogą odznaczać się różnym stopniem schematyzmu, od bardzo prostych, liniowych wręcz przykładów (Krzyżaniak & Kröper 1993: fig. 7) po całkiem naturalistyczne (Kuciewicz & Kobusiewicz 2011: 239, fig. 3). Zdarza się również, że tułowia zwierząt nie były ani piketowane ani starte, lecz wypełnione różnego rodzaju wzorami, na przykład liniami równoległymi, imitującymi zapewne ich umaszczenie (Winkler 1939: pl. L.2; Krzyżaniak 2001: 250, fig. 1).

Przedstawienia żyraf różnią się między sobą również detalami. Ewidentnie funkcjonowały bowiem w obiegu odmienne sposoby przedstawiania głów, ogonów czy nawet nóg tych zwierząt. Głowy mogą być zatem zwieńczone czterema równoległymi liniami, oddającymi rogi i uszy żyrafy (Riemer 2009a: 37) lub tylko

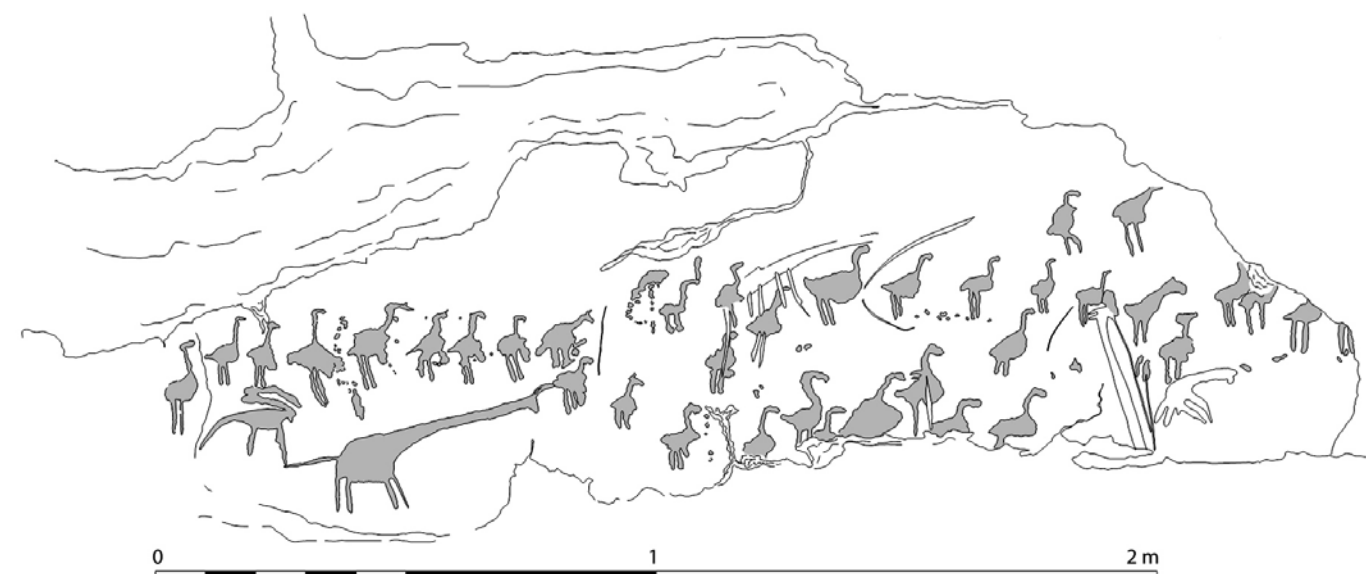
dwoma (Winkler 1939: pl. LIV.1), a nawet żadną. Ponadto figury te różnią się między sobą stopniem wyolbrzymienia niektórych części ciała. Bywa, że szyja danej żyrafy jest zdecydowanie grubsza i dłuższa niż być powinna, przez co proporcje ciała zwierzęcia ulegają zaburzeniu (np. Winkler 1939: pl. LIII.1). Dotyczy to także kończyn, które, jeśli zostały wyolbrzymione, to z reguły w wymiarze ich długości, a nie grubości (Kuciewicz i in. 2008: 321, fig. 5).

Jak na najczęściej odnajdowany motyw prahistoreczny, przedstawienia żyraf ukazują raczej ograniczony wachlarz asocjacji, w których można je zaobserwować. Wiele figur wykonanych zostało w formie odizolowanych, pojedynczych petroglifów. Większość jednak funkcjonuje w ramach kilku- lub wieloelementowych kompozycji. Tak na przykład żyrafy najczęściej występują w powiązaniu z innymi zwierzętami, głównie antylopami oryks, gazelami i strusiami (w Dachli: np. Kuciewicz i in. 2008: 321, fig. 5; w rejonie Dachli: np. Riemer 2011: 249, fig. 255). Niewątpliwie powtarzającą się formą asocjacji jest również występowanie żyraf w formie stada, a zatem kroczących jedna za drugą (Riemer 2009a: 37). Jeszcze rzadziej żyrafy stanowią część kompozycji, w której pozostałymi komponentami są postacie ludzkie. Niemniej jednak można wyróżnić co najmniej trzy główne rodzaje takich zestawień.

Pierwszym, aczkolwiek ekstremalnie rzadkim typem relacji, są tzw. sceny łowieckie (ryc. 2.4). Kompozycje te angażują postacie antropomorficzne uzbrojone w łuki i strzały, i z reguły jedną tylko żyrafę (Winkler 1939: pl. LIV.1; Krzyżaniak 1990: 95-6, fig. 2). Choć



Ryc. 2.4. Jedna z kilku „scen polowania” znanych z obszarów Dachli. Stanowisko 61-39/E3-3. Źródło: Krzyżaniak 1991a: fig. 1.



Ryc. 2.5. Panel ze sztuką naskalną na stanowisku Aa's Rock w Oazie Charga, przedstawiający stado ptaków (według Salimy Ikram bocianów lub flamingów) oraz nieliczne inne zwierzęta, na przykład żyrafę. Źródło: Ikram 2009a: 71, fig. 3.

wiele wskazuje na fakt, iż sceny te ilustrują polowania, to nie można jednak stwierdzić jednoznacznie, że upamiętniały one konkretne wydarzenia. Brak wizualizacji zranionych czy martwych zwierząt, czy też silna schematyzacja narracji mogą sugerować symboliczny charakter przedstawień.

Drugim rodzajem asocjacji, znacznie bardziej rozpowszechnionym i częściowo łączącym się z pierwszym,

jest motyw żyrafy trzymanej na linie. W Dachli i jej otoczeniu występuje on stosunkowo często, choć w różnych formach. Żyrafy mogą być bowiem trzymane przez postacie ludzkie, niekiedy nawet para zwierząt przez jedną osobę (Aa's Rock, Charga w Ikram 2009b: 268, fig. 2), ale wiele z nich jest po prostu ukazana z liną przymocowaną do szyi, aczkolwiek przez nikogo nietrzymaną (Abu Tartur 02/29 w Riemer 2009a: 40, fig. 11).

Trzeci rodzaj asocjacji żyraf i antropomorfów dotyczy scen, w których zwierzęta te zestawione są z najbardziej charakterystycznym motywem sztuki naskalnej Dachli: „kobietą” (Winklerowską „boginią”). Szczególnie wiele tego rodzaju zestawień odkrytych zostało we wschodnim rejonie Dachli (Krzyżaniak 2001: 250, fig. 1; Polkowski i in. 2013: 106-111), ale poza Oazą takie znaleziska również występują (np. w rejonie Meri na stanowisku Ladies Hill 99/36 w Riemer 2009a: 40, fig. 12).

Drugą najliczniejszą grupą figur zoomorficznych są przedstawienia antylop, w tym przede wszystkim antylopy oryks (*Oryx gazella dammah*). Z reguły jedyną cechą, która pozwala na względnie pewną identyfikację zwierząt, jest kształt i wielkość ich poroża (Riemer 2009a: 37). Oryksy posiadają długie, charakterystycznie wygięte rogi, które bywają jednak przedstawione na różne sposoby. Część figur może bowiem posiadać relatywnie krótkie rogi, podczas gdy niektóre przedstawienia, na wzór wydłużonych szyi żyraf, na wizerunkach mają je zdecydowanie za długie. Stopień wygięcia rogów również podlega zróżnicowaniu i część zwierząt wydaje się mieć je niemal proste (Krzyżaniak & Kröper 1993: fig. 2).

Skrócone niczym sprężyna rogi są z kolei cechą charakterystyczną antylopy adaks (*Addax nasomaculatus*), której przedstawienia również notowane są wśród petroglifów rejonu Dachli, aczkolwiek o wiele rzadziej niż oryksów (np. stan. Abu Tartur 02/29 w Riemer 2009a: 36, fig. 3). Ponadto część figur może przedstawiać bawolca (inaczej antylopę krowią, *Alcelaphus buselaphus*), choć jego relatywnie krótkie rogi nie są aż tak dystynktywne, jak u opisanych antylop. Pewna liczba przedstawień może być też zidentyfikowana jako figury gazeli, najprawdopodobniej dorkas (*Gazella dorcas*), ale także gazeli Lode-ra (*Gazella leptoceros*). Choć w rzeczywistości zwierzęta te charakteryzują się mniejszym rozmiarem i nie tak masywnym ciałem, jak większe antylopy, to jednak w sztuce naskalnej tego rodzaju różnice mogą być nieczytelne. Również i w tym wypadku można się z reguły odwoływać jedynie do kształtu poroża, które u gazeli jest dość krótkie i zazwyczaj charakterystycznie wygięte do przodu. Dystrybucja tego motywu wydaje się podobna, jak w przypadku większości wymienionych już zwierząt, a zatem petroglify gazeli znane są zarówno z Dachli (Krzyżaniak & Kröper 1993: fig. 4), jak i licznych obszarów sąsiadujących (np. Ain Amur w Ikram 2009b: 273-5, fig. 6; Meri 06/12 w Riemer 2011: 250, fig. 257).

Jeszcze jednym zwierzęciem, którego wizerunki uznać można za licznie reprezentowane w korpusie prahistorycznych petroglifów rejonu Dachli jest struś (*Struthio camelus*). Z reguły przedstawiany był za pomocą połączenia techniki ścierania powierzchni skalnej i rycia. Ryte były kończyny zwierzęcia, a także jego szyja, głowa i okazjonalnie ogon lub skrzydła. Tułów strusia był z kolei opracowywany w formie reliefu wgłębnego, przybierając zazwyczaj owalny kształt (w Dachli np.

Červíček 1986: fig. 401; w regionie np. Ikram 2009b: 269, fig. 1, 11³⁰). Przyjmuje się, że strusie wyginęły w rejonie Dachli do czasów VI dynastii (Pantalacci & Lesur-Gebremariam 2009: 253), stąd większość ich przedstawień podobnie, jak i pozostałych opisanych już zwierząt, pochodzi zapewne z neolitu (ryc. 2.5). Nie można jednak wykluczyć, że przynajmniej część wizerunków strusi została wykonana w późnym okresie predynastycznym czy wręcz w czasach pierwszych dynastii egipskich. Do takiej konkluzji doszli m.in. Hendrickx i in. (2009), analizując „stełę” z petroglifami przedstawiającymi strusia, sępa, sokoła, berło *uas* oraz scenę, w której owca berberyjska atakowana jest przez psy. Ich zdaniem całość kompozycji pochodzi z czasów I i/lub II dynastii (zob. rozdz. 2.1.2.).

Innym gatunkiem zwierzęcia, którego przedstawienia należą do licznych, ale których datowanie niekoniecznie obejmuje wyłącznie okres prahistoryczny, jest bydło. Duże zróżnicowanie stylistyczne bardzo utrudnia przyporządkowanie chronologiczne poszczególnych figur, tym bardziej, że zarówno bydło dzikie, jak i udomowione, występowało na tych obszarach od tysiącleci i występuje nadal (zob. aneks 1). Stąd też wskazówki zoologiczne nie są tak silne, jak w przypadku przedstawień żyraf, słoni, czy niektórych antylop. Jednym z wyznaczników prahistorycznego pochodzenia figur może być stopień ich zwietrzenia, spatynowania oraz pewne cechy stylistyczne (Červíček 1992-1993: 45, fig. 8; Ikram 2009b: 271-3). O ile jednak wiele dynastycznych przedstawień bydła nie pozostawia wątpliwości, co do jego datowania, o tyle wiele petroglifów podejrzewanych o prahistoryczny rodowód, może być kwestionowanych. Również sama identyfikacja prokuruje wiele trudności, bowiem kształt rogów bywa obrazowany w podobny sposób do poroża niektórych antylop (np. bawolców). Nierzadko też wizerunki sylwetek tych zoomorfów posiadają zaburzone proporcje, a zatem szansa na dokonanie błędnej identyfikacji wzrasta. Superimpozycje, różnice w stanie zachowania i w szczególności asocjacje z innymi, lepiej datowanymi petroglifami, mogą pomóc w szacunkach chronologicznych, choć przedstawienia bydła są figurami nierzadko występującymi pojedynczo. Wydaje mi się jednak, że bydło, o ile stanowiło komponent prahistorycznej sztuki naskalnej, to raczej jej późniejszych faz. Nie znam bowiem przekonujących przykładów paneli z przedstawieniami typowej megafauny etiopskiej w asocjacji z bydłem, które wykonane byłoby w zbliżonej stylistyce i/lub cechowało by się podobnym stopniem zwietrzenia i spatynowania³¹.

³⁰ Salima Ikram interpretuje licznie przedstawione ptaki na jednym z paneli na stanowisku Aa's Rock w Chardze jako przedstawienia ptactwa wodnego lub bocianów (Ikram 2009b: 282-3). Moim zdaniem są to jednak wizerunki strusi, na co może wskazywać charakterystyczny kształt korpusów i kuprów niektórych figur (ryc. 2.5).

³¹ Np. panel nr 1 na stanowisku 04/06 („Gallery”) w rejonie Oazy Centralnej zawiera różne przedstawienia dzikich zwierząt sawanny,

Choć przedstawienia zoomorficzne zdecydowanie dominują w repertuarze prahistorycznej sztuki naskalnej pod względem ilościowym, to nie stanowią jego jedynego komponentu. Integralnym elementem wielu kompozycji neolitycznych są bowiem petroglify należące do dwóch odmiennych kategorii: przedstawień antropomorficznych oraz tzw. motywów geometrycznych.

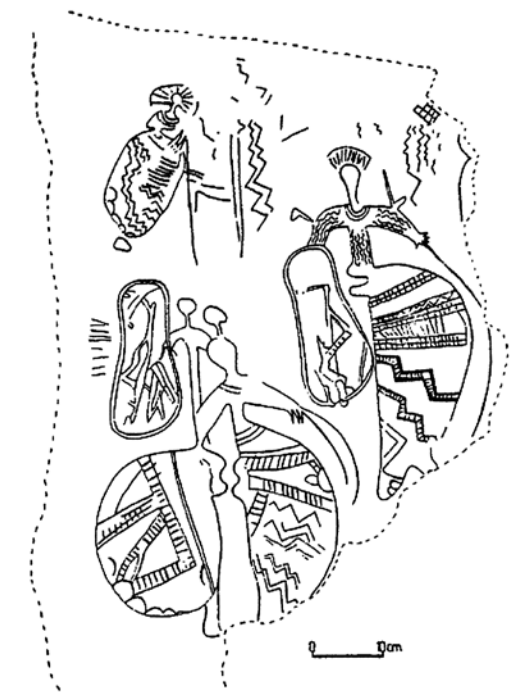
Figury ludzkie, podobnie jak zwierzęce, wykonywane były w kilku stylach, które prawdopodobnie odpowiadały różnym etapom rozwoju, bądź odzwierciedlały odmienne sposoby ekspresji różnych grup zamieszkujących omawiane obszary. Niewykluczone również, że synchronicznie i w ramach tej samej społeczności istniało kilka usankcjonowanych trybów ukazywania antropomorfów, albo też mamy do czynienia z daleko posuniętą indywidualizacją petroglifów. Niemniej wśród figur antropomorficznych dostrzec można pewną powtarzalność stylistyczną, która wskazuje na szersze kulturowe zakorzenienie owych stylów. Najbardziej rozpoznawalny jest ten typ przedstawień, który został zinterpretowany przez Winklera jako „kobieta w ciąży” lub „bogini”³² (Winkler 1939: 27-30; Polkowski i in. 2013: 106-11).

Cechą wspólną owych figur jest masywne ciało, w szczególności zaś jego dolne partie, przy jednoczesnym bardzo schematycznym ujęciu partii górnych, sprowadzonych niekiedy do pojedynczej linii. Spotykane są przedstawienia bardzo szczegółowo opracowane, lecz wachlarz możliwych wyobrażeń, zdaniem niektórych badaczy, sięga również figur maksymalnie zeschematyzowanych, b-, w- lub h-kształtnych (Winkler 1939: pl. XLVII-XLVIII). Do ich tworzenia wykorzystywano kombinacje wszystkich znanych lokalnie technik – od rycia, poprzez formy reliefowe, aż po piketaż. Z reguły postacie te ukazane są z profilu, choć część przedstawiona została frontalnie³³. Nie zmienia to jednak faktu, iż dolna część ciała zawsze jest znacznie większa, wręcz wyolbrzymiona. Czy jest to wyraz otyłości (Ikram 2009a) lub forma dekorowanej sukni (Riemer 2009a: 40), czy też próba

w tym żyraf, antylop i strusi, a także jedno lub dwa przedstawienia bydła. Niemniej jednak figury byków ukazane są w zupełnie innym stylu, przy zastosowaniu odmiennych technik, a ich stan zachowania jest zdecydowanie lepszy. Są więc one dodatkiem późniejszym (zob. ryc. 5.74).

³² Na użytek niniejszego rozdziału posługuję się zamiennie określeniami „bogini”, „kobieta” lub „kobieta w ciąży”, mając jednocześnie na uwadze bagaż znaczeniowy, jaki tkwi w tych określeniach. Ujęcie ich w cudzysłów ma dodatkowo podkreślać, że użyte są one na zasadzie cytatu, w szczególności z pracy Winklera. Mam świadomość dyskusji, jaka toczy się wokół warstwy znaczeniowej tych figur, i że kwestionowana jest między innymi ich płeć, jak również znaczenie (James 2012).

³³ Szczególnie dystynktywne figury tego rodzaju odkryte zostały około 700 m od stanowisku 61-39/E3-2 we wschodniej części Oazy. Według Krzyżaniaka & Kröper (1991; Krzyżaniak 1987) przedstawiają one postacie kobiece w maskach.

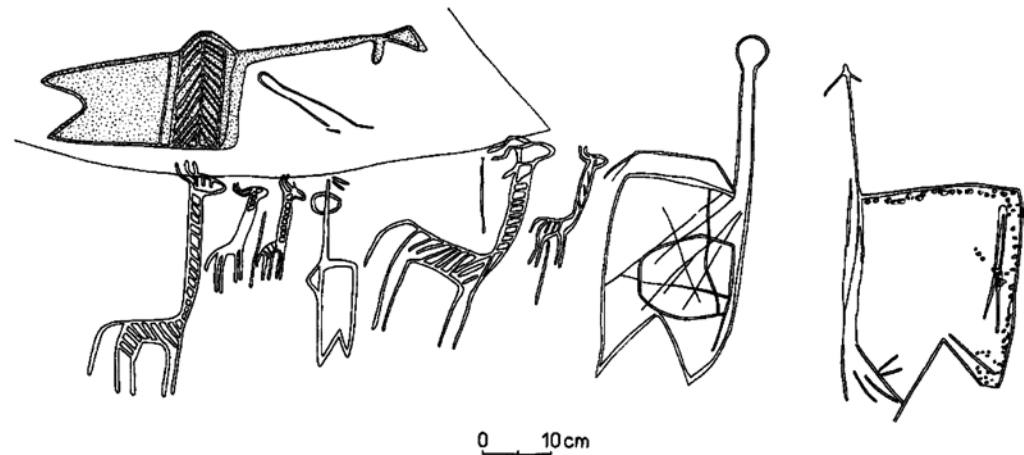


Ryc. 2.6. Kompozycja zawierająca przedstawienia „kobiet w ciąży” na stanowisku 61/39-E3-2. Wschodnia Dachla. Źródło: Krzyżaniak 1991: 63, fig. 2.

podkreślenia steatopygii (Kobusiewicz 2012: 160), pozostaje kwestią otwartą. Podobnie jak sam fakt, iż mamy do czynienia wyłącznie z postaciami kobiecymi (por. James 2012; zob. rozdz. 2.2.3.).

Za tym, iż są to kobiety ma przemawiać w szczególności pewna wspólna cecha, charakteryzująca większość figur, czyli rodzaj owalnej wypukłości na wysokości brzucha, odzwierciedlająca zdaniem niektórych badaczy brzemienność (Winkler 1939: 28; Polkowski i in. 2013: 106-7). Ponadto część przedstawień posiada na tyle detalicznie ukazane górne partie ciała, iż z dużą dozą prawdopodobieństwa można pokusić się o rozróżnienie rąk i piersi tych figur (np. Winkler 1939: pl. XLVIII.20; Krzyżaniak 2004: 183, fig. 2). Niekiedy towarzyszą im jednak postacie znacznie węższe i nieposiadające dystynktywnych cech płciowych, być może są to więc mężczyźni (Berger 2008: 149, fig. 9). Pary tego rodzaju wydają się być kompozycjami intencjonalnymi i równoczesowymi, i stanowią jeden z kilku typów asocjacji, w jakich odnajduje się omawiane przedstawienia (Krzyżaniak & Kröper 1993: fig. 6; Riemer 2006a: 500, fig. 4; P. Schönfeld, inf. ustna).

Innym rodzajem zestawień są wszelkie kompozycje, których komponentami są „kobiety” i figury zoomorficzne, wspomniane już podczas omawiania przedstawień żyraf. Statyka figur antropomorficznych (i zoomorficznych)



Ryc. 2.7. Scena, w której ukazane zostały figury żyraf oraz schematyczne przedstawienia „kobiet”. Stanowisko 30/450-E4-7. Wschodnia Dachla. Źródło: Krzyżaniak 2001: 250, fig. 1.

nie sprzyja wprawdzie uchwyceniu anegdotycznego sensu owych relacji, ale ich powtarzalność (w szczególności współwystępowanie żyraf i „kobiet”) pozwala sądzić, że rezydowały w nich pewne intersubiektywne treści kulturowe (ryc. 2.7). Ponadto, owe figury antropomorficzne występują często w kontekście innych przedstawień tego samego rodzaju lub po prostu pojedynczo. Dzielą one też miejsce na panelach z figurami ludzkimi innych typów. Przykładem mogą być wydłużone, ekstremalnie schematyczne figury patykowate (lub *arrow-men*)³⁴ o trójkątnym zarysie ramion i z długim penisem zwisającym pomiędzy nogami (np. Chufu 01/1 w Berger 2008: 142, fig. 13). Ich schematyczny charakter, a w szczególności bardzo wąskie ciało, wydają się być mocno skonstrastowane z typowymi przedstawieniami „kobiet”. Postacie patykowate występują też nierzadko w grupach kilkufigurowych.

Nie można nie wspomnieć w tym kontekście o scenach „narracyjnych” z udziałem antropomorfów. Mam na myśli co najmniej dwie kompozycje, które ukazują postacie kobiece oraz inne postacie ludzkie, prowadzące ze sobą zwierzę. W jednym wypadku zwierzę zostało zinterpretowane jako antylopa i trzymane jest na linie przez postać ukazaną bardzo schematycznie, aczkolwiek w stylu zbliżonym do stojącej obok „kobiety” (Krzyżaniak 1990: 96, fig. 3). W drugim przypadku, przedstawionym zwierzęciem miałyby być byk lub krowa, prowadzone za ogon przez postać o mniejszych rozmiarach niż kilka wyjątkowo starannie wykonanych figur „kobiecych”. Ponadto zwierzę połączone zostało linią z jedną z owych figur (Winkler 1939: pl. XXXIX). Problemem pozostaje jednak fakt, iż stylistyka i prawdopodobnie stopień zachowania petroglifów zwierzęcia oraz prowadzącego je

człowieka mogą wskazywać na ich późniejsze pochodzenie (Polkowski 2012), dlatego ocenianie tej kompozycji jako synchronicznej jest moim zdaniem ryzykowne.

Motyw „kobiety w ciąży” jest motywem, który właściwie nie ma paraleli wśród petroglifów na innych obszarach wschodniej Sahary. Dystrybucja tego rodzaju przedstawień ogranicza się więc jedynie do rejonu Dachli. Poza samą Oazą przedstawienia te zostały zarejestrowane m.in. w Oazie Charga (Ikram 2009a: 75), a także w rejonie Abu Tartur (H. Riemer, inf. ustna), Meri (Riemer 2006a) i Chufu (Berger 2008; P. Schönfeld, inf. ustna). Obszar o promieniu około 150 km wokół Dachli wydaje się być jednak maksymalnym zasięgiem występowania tego motywu.

Na uwagę zasługuje jeszcze jedna grupa motywów, które częściowo współwystępują z wieloma opisanymi powyżej petroglifami, ale ich charakter powoduje, iż prezentowane są z reguły osobno. Mowa tu o tzw. „geometrycznej” sztuce naskalnej, którą cechują głównie formy niefiguratywne (Polkowski 2015a). Cechą charakterystyczną omawianych motywów jest ich *abstrakcyjność*, zdecydowanie większa niż w przypadku innych petroglifów prahistorycznych. Innymi słowy, choć treść przedstawień neolitycznych jest generalnie trudno uchwytana, to w przypadku motywów „geometrycznych” nawet deskrypcja ich formy stanowi swoiste wyzwanie.

Nazwanie sztuki naskalnej abstrakcyjną jest jednak traktowane przeze mnie jedynie jako sposób sklasyfikowania pewnej grupy przedstawień w ramach jednej kategorii. Jest to więc tylko narzędzie analityczne, sztuczny termin, który w żaden sposób nie powinien implikować faktu, że sztuka ta była abstrakcyjna również dla społeczności, które ją tworzyły. Separacja owych motywów od figuratywnych typów sztuki naskalnej jest ponadto zabiegiem, który może sztucznie przecinać relacje syntaktyczne i znaczeniowe, teoretycznie zachodzące między

nimi. Nie ulega jednak wątpliwości, że w wielu przypadkach motywy sztuki geometrycznej występują w izolacji i homogenicznych koncentracjach, co częściowo sankcjonuje ujęcie ich w ramy niezależnej grupy przedstawień (por. z geometryczną sztuką naskalną w dolinie Nilu w Huyge 2009a; Storemyr 2008; 2009).

Zarówno w sekwencji chronologicznej zaproponowanej przez Winklera, jak i w schemacie Červíčka, motywy tego rodzaju przynależą do najstarszych horyzontów czasowych. Mowa tu przede wszystkim o tzw. liniach meandrujących, ale także o spiralach, koncentrycznych kołach czy półokręgach. Stanowią one zespół przedstawień, które niemal zawsze tworzone były z użyciem techniki piketażu, i które zwykle cechują się mocno zaawansowanym zwietrzeniem i spatynowaniem. Petroglify tego rodzaju tworzone były najczęściej na płaszczyznach horyzontalnych.

Meandrujące linie wydają się być motywem o największym zasięgu. Wyróżnia je także ich wielokształtność, bowiem linie te występują nie tylko jako regularne meandry (np. Ikram 2009a: 79, fig. 17), lecz również w wariantach bardziej nieuporządkowanych, asymetrycznych (Polkowski 2015a). Na uwagę zasługują ponadto „spokrewnione” z nimi spirale i różnego rodzaju motywy owalne (np. Kuciewicz i in. 2010: 307, fig. 3). Wśród nich zarejestrowano również takie przykłady spirali, które można uznać za częściowo odwinięte, a zatem takie, w których jeden z końców spirali wyraźnie od niej odstaje (Winkler 1939: pl. LX.2). Wariant ten, podobnie jak wiele linii meandrujących, swym kształtem bardzo przypomina węża. W tym wypadku ukazany jest być może w stanie spoczynku.

Choć opisane rodzaje petroglifów często występują we wzajemnych asocjacjach, to bywa też, iż znajdują się one w relacjach z przedstawieniami figuratywnymi. Motywy te mogą więc stanowić komponent dużych kompozycji zdominowanych przez przedstawienia zoo- i antropomorficzne (np. Kuciewicz & Kobusiewicz 2012: 269, fig. 6), jak i występować w zestawieniach z pojedynczymi petroglifami (Winkler 1939: pl. LX.2). Choć ujęte zostały przeze mnie w ramach osobnej kategorii, współtworzyły one zapewne ogólny repertuar motywów wykorzystywanych przez społeczności neolityczne. Nie można też wykluczyć, że część sztuki geometrycznej (być może wspólnie z niektórymi przedstawieniami figuratywnymi) należy traktować jako twórczość wczesnoholoceńskich grup ludzkich zamieszkujących Dachlę, a zatem epipaleolitycznych społeczności kultury Masara.

Na uwagę zasługuje jeszcze jeden motyw, którego występowanie w rejonie Dachli ograniczone jest jedynie do stanowisk Chufu i obszarów leżących dalej na południowy zachód, a zatem wspomniany już znak „wodnej góry” (zob. aneks 1.5.). Kształt owego znaku jest wyraźnie zunifikowany. Składa się z prostokąta posiadającego dwie wypustki, znajdujące się po obu stronach górnej

linii konturowej, podczas gdy jego wnętrze wypełnione jest zygzakami lub formą krenelażu (Kuhlmann 2005: 270-8, Abb. 34-37; Bergmann 2011: 68, fig. 2; Berger 2012: 279, fig. 1). Zdarzają się też przypadki, w których prostokątne obramowania pozbawione są jakichkolwiek dodatkowych elementów (Bergmann 2011: 68, fig. 1), a także takie, które zamiast zygzakami wypełnione zostały trudnym do zdefiniowania zgeometryzowanym wzorem (P. Schönfeld, inf. ustna).

Pomimo początkowej klasyfikacji tego motywu jako komponentu faraonńskiej sztuki naskalnej (Kuhlmann 2002), obecnie uważa się, że jest on jednak elementem „palety” neolitycznej (Bergmann 2011; F. Förster & P. Schönfeld, inf. ustna). Niemniej interpretacja, że był to znak mający związek z wodą (góra będąca rezerwuarem wody?), nadal pozostaje najczęściej cytowana. Fakt, iż nie został on jak dotąd odkryty w granicach oaz Dachla i Charga przydaje temu motywowi jeszcze więcej tajemniczości, gdyż w przeciwieństwie do innych opisanych tutaj typów sztuki naskalnej, ten pozostaje bardzo ograniczony terytorialnie. Duża liczba petroglifów „wodnych gór” na wielu stanowiskach rejonu Chufu i Biar Jaqub (Bergmann 2011) świadczy jednak o tym, że nie był to motyw idiosynkratyczny, a więc rodzaj unikatowego petroglifu, wykonanego być może nawet przez tę samą osobę. Wręcz przeciwnie, nie tylko liczba, ale i różnorodność form (np. różne rodzaje wypełnienia prostokątnych ram), wskazują na udział wielu autorów, a zatem ogólny, zintersubiektywizowany charakter motywu.

Podczas gdy w Dachli brak tego rodzaju znalezisk, to zupełnie nieoczekiwanie analogiczne przedstawienia odkryte zostały w rejonie Dongola Reach w Sudanie na stanowisku nazwanym Gala el Sheikh oraz w jego okolicach (Kröpelin & Kuper 2006-2007: 228, fig. 9-11). Odległość jaka dzieli Chufu i rejon Dongoli to około 800 km. Podobieństwo formalne znalezisk jest jednak tak duże, że trudno nie podzielać zdania, iż mamy tu do czynienia z przedstawieniami tego samego rodzaju. Ponadto, część petroglifów „wodnych gór” w rejonie Gala el Sheikh została wykonana na uprzednio przygotowanych powierzchniach skalnych, które pogłębiono i częściowo wygładzono. Najbardziej efektowną cechą tamtejszych znalezisk jest jednak to, że w licznych przypadkach zachowała się na nich farba. Petroglify te były pomalowane głównie czerwonym barwnikiem (F. Förster & P. Schönfeld, inf. ustna), co czyni je absolutnie unikatowymi w skali całej wschodniej Sahary.

2.1.2. Dynastyczna sztuka naskalna

Mianem „dynastycznej sztuki naskalnej” określam wszelkie przedstawienia (oraz do pewnego stopnia również inskrypcje), które powstały od czasów pierwszych dynastii faraonskich (przełom IV i III tysiąclecia BC) po koniec

³⁴ Nazywani tak np. przez Friedricha Bergera (2008). Ang. *arrow*, strzała.

okresu późnego (332 BC). Choć późniejsza sztuka grecko-rzymska cechuje się występowaniem niektórych motywów wywodzących się z wcześniejszych tradycji, to jednak przynależy do epoki znacznych przemian społeczno-kulturowych Egiptu. Dlatego też zaprezentuję ją osobno.

Przedstawienia dynastyczne posiadają z reguły swój własny dystynktywny charakter, który zawdzięczają stylistyce wywodzącej się z kanonicznej ikonografii faraonńskiej. Specyficzny sposób ukazywania postaci ludzkich i zwierząt, określony zasób symboli i treści obrazów, pozwalają relatywnie łatwo przypisać dane petroglify do szeroko pojętej dynastycznej sztuki naskalnej. Problem pojawia się jednak wtedy, gdy chce się dokonać identyfikacji chronologicznej o większej dokładności. Tylko niektóre przedstawienia mogą być bowiem przyporządkowane do odpowiednich okresów historii faraonńskiego Egiptu, a i wówczas tylko (z reguły), kiedy petroglify znajdują się w odpowiednich kontekstach (np. w powiązaniu z materiałami archeologicznymi lub inskrypcjami). Największym problemem pozostają jednak te figury, które powstawały w okresie dynastycznym, lecz ich forma i treść nie nawiązują do typowego faraonńskiego stylu ikonograficznego. Są więc przejawem ekspresji bardziej zindywidualizowanej. Łatwo jest takie formy przeoczyć, a ich atrybucja kulturowo-chronologiczna pozostaje często nierozpoznana.

Aktywność Egipcjan na obszarach Pustyni Zachodniej, zarówno w późnym okresie predynastycznym, jak i wczesnodynastycznym, wciąż pozostaje w dużej mierze nierozpoznana. Wiele wskazuje jednak na to, iż mieszkańcy doliny Nilu przemierzali te obszary, pozostawiając po sobie nie tylko ceramikę naczyńową, lecz również sztukę naskalną (por. aneks 1.4. i 1.5.). Serech faraona Qaa odkryty w Oazie Charga uchodzi za jeden z nielicznych w tym rejonie przykładów petroglifu o charakterze oficjalnym (Ikram & Rossi 2004a). Znaleźiska na stanowiskach Meri 02/50 i 06/12 oraz Sito dei muffloni wskazują jednak na to, że w głąb Pustyni Zachodniej wyruszały również bardziej „prywatne” ekspedycje (Hendrickx i in. 2009; Morelli i in. 2006; Riemer 2011).

Wszystkie trzy stanowiska charakteryzują się obecnością motywu, który w samej Dachli nie został jak dotąd odkryty. Motyw psów polujących na owcę berberyjską³⁵, bo o nim mowa, jest jednak charakterystycznym elementem ikonografii predynastycznej, znanym głównie z ceramiki naczyńowej, jak również z repertuaru sztuki naskalnej doliny Nilu (np. Darnell 2009: 98, fig. 20). Zarówno stylistyka przedstawień, jak i charakter ukazanych scen, a zatem zestawienie statycznej owcy i dynamicznie atakujących psów **tsm** (rasa basenji), wskazują

na nilotyckie pochodzenie autorów petroglifów wykonanych na południe od Dachli. Ponadto, niektóre psy posiadają mały owalny element na wysokości karku, który Hendrickx i in. (2009: 199) interpretują jako pętlę do zaczepiania smyczy lub dzwonka. Element ten jest uznawany za charakterystyczny dla przedstawień psów w ikonografii predynastycznej. Na stanowisku Sito dei muffloni (Hendrickx i in. 2009: 218, fig. 24) owcom berberyjskim i psom towarzyszy również figura ludzka – łucznik mierzący do jednego ze zwierząt. Drugi łowca ukazany jest w sposób symboliczny, czyli w postaci samego łuku ze strzałą wspartą na napiętej cięciwie.

Sceny te miałyby być związane z łowieniem pustynnej zwierzyny przez przedstawicieli późnopredynastycznych elit i sprowadzaniem jej do doliny Nilu, gdzie w kontekście rozbudowanych rytuałów zwierzęta te były zabijane. Choć motyw owcy berberyjskiej funkcjonował już w okresie Nagada I do Nagada III i zanikł w dolinie Nilu w początkach okresu wczesnodynastycznego, to znaleziska z rejonu Meri i Chufu mogły powstać w czasach pierwszych dynastii faraonskich, na co pośrednio wskazują dwa inne argumenty. Pierwszym jest stela z petroglifami znaleziona na stanowisku Meri 02/50 (Hendrickx i in. 2009: 201-5, fig. 13, 14, 17), na której oprócz psa atakującego owcę berberyjską znajdują się także przedstawienia strusia, sępa i sokoła. Analiza ikonograficzna tego ostatniego³⁶ sugeruje, że kompozycja ta powstała najprawdopodobniej w czasie pomiędzy I a początkiem II dynastii. Drugim argumentem są z kolei dwie daty ¹⁴C pozyskane z próbek węgla drzewnego i odchodów zwierzęcych pobranych na stanowisku, które wskazały nieco szerszy przedział czasowy, choć niewykluczający synchronicznego wykonania petroglifów i obozowania w schronisku³⁷.

Stanowiska opisane wcześniej, noszące wyraźne ślady aktywności proto-/wczesnodynastycznej, na Pustyni Zachodniej, należą jednak do rzadkości, szczególnie zaś w rejonie Dachli. Być może jest to kwestią stanu badań, a możliwe, że skutkiem nierozpoznania odkrytych petroglifów jako wczesnodynastycznych. Wiele wskazuje jednak na to, że ma to związek ze skalą eksploracji Pustyni przez samych Egipcjan, którzy rozpoczęli prawdziwą kolonizację w okresie IV i V dynastii, osiągnąwszy jej szczyt w czasach VI dynastii (zob. aneks 1.5.).

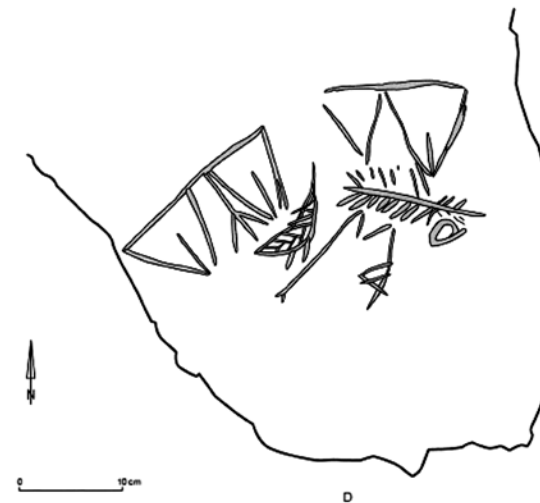
³⁶ Porównanie z wizerunkami sokołów z królewskich serechów, w tym rozmiarów ogona, sposobu ukazania skrzydeł, stopnia pochyleń ptaka (Hendrickx i in. 2009: 203).

³⁷ Autorzy badań podkreślają znany, choć nadal nierozwiązany, problem dotyczący rozbieżności datowań ¹⁴C i tych opartych o źródła tekstowe. Innymi słowy, różnica pomiędzy datami radiowęglowymi a chronologią okresu wczesnodynastycznego oraz Starego Państwa często sięga nawet 150 lat, co podyktowane jest szeregiem czynników, w tym nasyceniem krzywej kalibracyjnej (ang. *extended plateau*) i licznymi jej odchyleniami (Hendrickx i in. 2009: 202).

³⁵ Z Dachli znany jest motyw psów polujących na krowę/antylopę. Przykładem może być scena odkryta na stanowisku 62 we wschodniej części Oazy, w której co najmniej trzy psy atakują zwierzę długorogie. Psy te mają na karkach niewielkie zagłębienia, sugerujące używanie smyczy (zob. Kuciewicz i in. 2014: 240, fig. 11).



Ryc. 2.8. Przedstawienie żołnierza i jego ekwipunku na jednym z głazów, z których wykonano podkowiaste chaty kamienne na posterunku obserwacyjnym z okresu Starego Państwa. Nephthys Hill, Oaza Dachla. Źródło: Kaper & Willems 2002: 85, fig. 4.



Ryc. 2.9. Przedstawienia trójkątów łonowych(?), berła *uas*, gałązki palmowej i ptaka(?) na stanowisku Dachla 99/39. Źródło: Riemer i in. 2005: 342, Abb. 20.

Przedstawienia antropomorficzne, z racji swojego podobieństwa do stylistyki ikonografii oficjalnej, stanowią być może najbardziej rozpoznawalny komponent dynastycznej sztuki naskalnej. Figury te cechuje profilowy tryb ukazania ciała w dość statycznej i raczej

zestandaryzowanej pozie. Różnice uwidaczniają się głównie w stopniu zeschematyzowania figur, które mogą być zgeometryzowane i kanciaste lub znacznie bardziej naturalistyczne (np. stan. 68, wschodnia Dachla w Winkler 1939: pl. XI.1, 2). Cechą charakterystyczną wielu przedstawień jest trójkątny kilt (np. Halfat el-Bir, Dachla w Giddy 1987: 276, no. 6a-6d), a także długi kij lub laska dzierzona w jednej z dłoni (np. Teneida, Dachla w Giddy 1987: 283, no. 12). Postacie ludzkie mogą trzymać również inne przedmioty, by wymienić jedynie berło *uas* (np. stanowisko Dachla 99/38 na południowy zachód od Mut w Riemer i in. 2005: 324, Abb. 16.B2) czy harpun (Teneida, Dachla w Giddy 1987: 283, no. 14). Głowy niektórych przedstawień antropomorficznych zwieńczone są z kolei piórem, co nierzadko interpretowane bywa jako znak rozpoznawczy wizerunków Libijczyków (Teneida, Dachla w Giddy 1987: 288, no. 18; Abu Ballas w Förster 2007: 24, fig. 19). W tym miejscu warto także podkreślić, że nie wszystkie przedstawienia ludzkie nawiązują stylistyką do typowej ikonografii faraonńskiej i część z nich nie posiada opisanych wcześniej atrybutów (np. Teneida, Dachla w Giddy 1987: 286, no. 15a; stanowisko Dachla 99/38 w Riemer i in. 2005: 323, Abb. 15.A3). Ich przynależność do grupy dynastycznych motywów zazwyczaj wynika jednak z asocjacji, w jakich się znajdują.

Antropomorfy występują w kilku rodzajach zestawień, choć rozbudowane sceny narracyjne raczej nie są ich domeną. Na uwagę zasługują na pewno kompozycje angażujące przedstawienia ludzi i zwierząt, głównie bydła. Przykłady tego rodzaju kompozycji pochodzą między innymi z Halfat el-Bir, obszaru położonego na północny wschód od Balat (Giddy 1987: 284-7, no. 13, 15, 17). Bydło, z reguły długorogie, ukazane jest w tym rejonie w bardzo różnych stylach, często bardzo schematycznie. Proporcje ciała i długie rogi nie pozostawiają jednak wiele wątpliwości, co do ich identyfikacji. Postacie ludzkie trzymają owe zwierzęta na linie, zawiązanej zapewne na rogach i wydają się je raczej prowadzić, niż na nie polować (zob. też Krzyżaniak 1990: 96, fig. 5). W jednym przypadku postać ludzka podąża za krową, trzymając ją (być może) za ogon.

Innym rodzajem asocjacji są sceny, które mogły przedstawiać polowania. Jeden z przykładów pochodzi ze wspomnianego już stanowiska Dachla 99/38 (Riemer i in. 2005: 327, Abb. 17.H). Jest to bardzo schematyczne przedstawienie człowieka, być może uzbrojonego w łuk, któremu towarzyszy pies. Łowca wydaje się podążać za atakowanym przez psa zwierzęciem czworonożnym, choć niezidentyfikowanym ze względu na zły stan zachowania.

Znacznie lepiej zachowaną, a także wykonaną sceną jest ta znaleziona na stanowisku Abu Ballas (Förster 2007: 24, fig. 19). Układ figur jest identyczny jak w przypadku poprzedniej kompozycji, ale przedstawienie

łowcy w Abu Ballas odróżnia wyraźnie większa dynamika ruchu. Precyzyjniej ukazany został też łuk oraz strzały, które postać dzierży w dłoni. Również i w tym przypadku rozpoznanie zwierzyny łownej jest jednak mocno utrudnione z powodu stanu zachowania petroglifu. Staranność z jaką wykonano polującego, a także liczne detale jego ubioru, pozwalają porównać tę postać z bardzo realistycznym przedstawieniem znanym ze stanowiska 68 we wschodniej Dachli (Winkler 1939: pl. XI.1). Postać ta zapewne portretuje łowcę, aczkolwiek cel, do którego mierzy on z łuku, nie występuje na panelu. Jedna ze strzał założona jest na cięciwę, pozostałe trzymane są przez niego w ręce. Widać, że strzały posiadają tępe, szerokie ostrza z zadziurami.

Jednym z najciekawszych odkryć postaci antropomorficznych, głównie ze względu na asocjacje, jest to dokonane na jednej ze staropaństwowych strażnic, nazwanej Nephthys Hill (Wzgórze Neftydy). Petroglif przedstawia postać żołnierza o trójkątnym korpusie, przepasanym krzyżującymi się taśmami i ubranego w typowy, sięgający kolan kilt (Kaper & Willems 2002: 85-8, fig. 4). Wojskowy w jednej ręce trzyma krótki, niezidentyfikowany przedmiot, w drugiej zaś długi kwiat lotosu, którego kielich pochyla się w stronę jego głowy (ryc. 2.8). Fakt, że postać ta jest żołnierzem sugeruje nie tylko zestawiony z nią hieroglif *anch* (𐎠𐎢)³⁸, mogący oznaczać taką właśnie profesję, ale także przedmioty przedstawione na tym samym panelu, co żołnierz. Są to: plecak wojskowy, łuk i strzały oraz ochraniacz na nadgarstek. Żołnierz ten został ponadto zestawiony z petroglifami przedstawiającymi dłoni i stopę naturalnej wielkości – motywami znanymi z wielu miejsc w rejonie Oazy, do których prezentacji wrócę w dalszej części pracy.

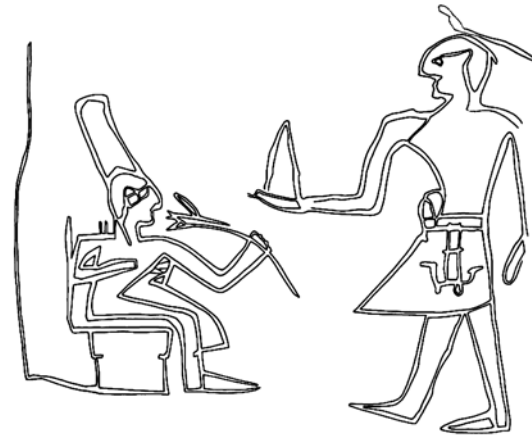
Zestawienie postaci ludzkiej i lotosu wydaje się należeć do swoistego archetypu sztuki naskalnej opisywanego rejonu i znane jest z kilku innych staro- i średnopaństwowych kontekstów. Postać trzymająca lotos znana jest choćby z rejonów Teneidy we wschodniej Dachli (Giddy 1987: 286, no. 15b) czy też z bardziej oficjalnych „dokumentów” naskalnych w pobliżu Ayn Asil, opatrzonych dodatkowo inskrypcjami (Baud i in. 1999: 16-7, fig. 5a-b, 6a-b; Krzyżaniak 1999: 133, fig. 2). W innym przypadku postać ludzka zestawiona została z przedstawieniem lotosu (Giddy 1987: 283, no. 12), ale figura ta nie trzyma go w ręce, co jeszcze wyraźniej podkreśla symboliczne powiązania obu motywów. Wątek ten prowadzi bezpośrednio do kolejnej grupy przedstawień, którą chciałbym krótko scharakteryzować, a więc do wszelkiego rodzaju znaków, mniej lub bardziej figuratywnych, które nierzadko towarzyszą innym petroglifom dynastycznym.

Wspomniany już kwiat lotosu stanowi jeden z takich symboli, który ponadto może również występować na skałach bez wyraźnych asocjacji z innymi petroglifami. Z reguły jednak bywał zestawiany z nimi, a nawet z inskrypcjami, jak pokazuje przykład opublikowany przez Baud i in. (1999: 19, fig. 12b; ryc. 2.10). Ciekawym wariantem jest również wyraźne powiązanie tego motywu z mitologicznym zwierzęciem Seta, co zarejestrowane zostało na przykład w rejonie wsi Teneida (Giddy 1987: 289, no. 19c-d). Krzyżaniak odnalazł wariant tego motywu w północno-wschodniej Oazie (ryc. 2.11). Omyłkowo zinterpretował go jednak jako przedstawienie gryfa, podczas gdy zwierzę to posiada wszystkie typowe elementy mitologicznej bestii: postawiony ogon, długie uszy i wydłużony pysk (Krzyżaniak 1994: 85-6, fig. II.2).

Przedstawieniom figuratywnym towarzyszą również pojedyncze hieroglify oraz znaki, które były nimi ewidentnie inspirowane. Przykładem może być wspomniany już znak *anch*. Tego rodzaju znaleziska znane są także z niektórych stacji Szlaku Abu Ballas (ABT). Za przykład niech posłuży hieroglif V5, o kształcie zapętlonej liny, odkryty na stanowisku Jaqub 00/21 (Förster 2007: 33, fig. 36). Innym hieroglifem, być może nawet najczęściej spotykanym w rejonie Oazy, jest znak *mr*³⁹, którego wartość semantyczna związana jest z „miłością”. Na stanowisku Nephthys Hill odkryto go w wyraźnym zestawieniu z tzw. trójkątem łonowym (Kaper & Willems 2002: 86, fig. 7), a bez tego rodzaju asocjacji zarejestrowany został między innymi na stanowisku Dachla 99/38 (Riemer i in. 2005: 325-8, Abb. 17.G). Do relatywnie często spotykanych hieroglifów należy także berło *w3s*⁴⁰ (np. Halfat el-Bir, Dachla w Giddy 1987: 280, no. 11).

Z Nephthys Hill znany jest z kolei znak, który z racji podobieństwa do hieroglifu oznaczającego boginię Neftydę, stał się inspiracją dla nazwania całego stanowiska (Kaper & Willems 2002: 86, fig. 5). Wydaje się, że nie miał on jednak żadnej wartości językowej, lecz stanowił raczej formę znaku tożsamości, swoistej sygnatury, i zestawiony został z dwoma przedstawieniami stóp (Kaper 2009a). Przykładem tego rodzaju praktyki może być też odkrycie dokonane przez Winklera na stanowisku 68, gdzie w obręb dwóch stóp niejako wpisane zostały różne znaki, w tym swastyka i motyw przypominający hieroglificzne oko (Winkler 1939: pl. IX.2). Swastyka, choć znana z kontekstów zarówno wcześniejszych (prahistorycznych), jak i późniejszych (chrześcijańskich), była również obecna w zakresie dynastycznej sztuki naskalnej, co potwierdzają inne znaleziska, np. na stanowisku Jaqub 99/35 na ABT (Förster 2007: 33, fig. 35).

Trzy kolejne motywy są najprawdopodobniej najczęściej spotykanymi petroglifami dynastycznymi w rejo-



Ryc. 2.10. Scena funeralna odnaleziona na tzw. Skale ḥṯy-ḥ w rejonie Balat w Dachli. Charakterystyczną cechą przedstawienia jest szczegółowe ukazanie ubioru obu postaci, w szczególności specyficznej klamry pasa stojącej figury, najprawdopodobniej zarządcy Oazy. Zmarły, ukazany na siedząco, trzyma w dłoni kwiat lotosu. Źródło: Baud i in. 1999: 17, fig. 6b.



Ryc. 2.11. Przedstawienie zwierzęcia Seta, interpretowane przez Krzyżaniaka jako figura gryfa. Wschodnia Dachla. Źródło: Krzyżaniak 1994: 85, fig. II.2.

nie Oazy. Są to przedstawienia tzw. trójkątów łonowych, dłoni oraz stóp/sandałów. Trójkąty, już przez Winklera wiązane z aktywnością faraonską (Winkler 1939: 13), wydają się być komponentem repertuaru staropaństwowego. Potwierdzać to mogą wspomniane znaleziska z Nephthys Hill (Kaper & Willems 2002: 86, fig. 7), a także odkrycia na stanowisku Dachla 99/38, gdzie kontekstem dla ich powstania jest również wojskowa strażnica (ryc. 2.9; Riemer i in. 2005: 326-7, Abb. 17.D). Istnieją różne wariacje form trójkątów, od najpowszechniejszych, posiadających linię przebiegającą przez środek figury (np. Split Rock, Charga w Ikram 2009a: 75-6,

fig. 11), po bardziej szczegółowo opracowane przykłady (np. stan. 68 w Winkler 1939: pl. IX.3).

Na obu wymienionych powyżej stanowiskach odkryto również przedstawienia ludzkich dłoni. Figury te są z reguły stosunkowo realistyczne, zarówno pod względem kształtu, jak i na przykład liczby ukazanych palców (co nie zawsze cechuje przedstawienia stóp). W rejonie Dachli motyw ten jest raczej relatywnie często występującym petroglifem (również na południowych obrzeżach Oazy, np. Muhattah Maqfi⁴¹ w Kuhlmann 2005: 253, Abb. 11), ale z obszarów Oazy Charga znany jest obraz jednej dłoni, w dodatku nierozpatrywany przez odkrywczynię w kontekście dynastycznej sztuki naskalnej (Aa's Rock w Ikram 2009a: 72, fig. 5).

Wyjątkową kategorię rytów stanowią jednak wspomniane już wcześniej stopy i sandały, które pod względem liczby odkrytych petroglifów zdecydowanie dominują w repertuarze sztuki naskalnej rejonu Dachli. Co ciekawe, przykłady z Nephthys Hill (Kaper & Willems 2002: 85-6, fig. 4, 5), Dachla 99/38 (Riemer i in. 2005: 324, Abb. 16.B1) czy stanowiska 68 (Winkler 1939: pl. IX.2) ukazują stopy, a nie liczniej występujące w Oazie sandały. Ponieważ pojawiają się one na wymienionych stanowiskach w silnym kontekście staropaństwowym, można przyjąć hipotezę, iż wczesna tradycja tworzenia tego rodzaju petroglifów obejmowała przede wszystkim stopy i to ukazane naturalistycznie. Wiele wskazuje jednak na to, iż liczne inne znaleziska stóp i sandałów mogły również dobrze powstawać w okresie Starego Państwa, jak i w kolejnych okresach dziejów Oazy, uwzględniając przy tym w szczególności erę grecko-rzymską. Dlatego też powróć jeszcze do tego motywu przy okazji charakteryzowania grecko-rzymskiej sztuki naskalnej.

Powszechnym tematem petroglifów dynastycznych są także przedstawienia zoomorficzne. Wspomniałem już o scenach, w których występuje bydło, będące charakterystycznym komponentem faraonskiej sztuki naskalnej (por. Ikram 2009b: 271-3). Bydło bywa też ukazane w kompozycjach pozbawionych figur antropomorficznych. Przykładem może być scena przedstawiająca pięć krów, z których jedna przywiązana jest liną do kamienia lub innego prostokątnego obiektu (Krzyżaniak 1990: 96, fig. 4). Wszystkie zwierzęta mają bardzo rozłożyste, wyolbrzymione wręcz rogi oraz długie ogony. Wyraźnie dynastyczny charakter nosi wizerunek krowy i cielęcia, odkryty na stanowisku Abu Ballas (Förster 2007: 24, fig. 20). Zwierzęta wykonane zostały w niemal hieroglificznym stylu, a sam motyw jest mocno rozpowszechniony we wschodniej Saharze (por. Červíček 1978: 282-3).

³⁸ Hieroglif S34 według Listy Znaków Hieroglificznych w Gardiner 1957 [2007]: 508.

³⁹ Hieroglif U6 wg Gardiner 1957 [2007]: 516.

⁴⁰ Hieroglif S40 wg Gardiner 1957 [2007]: 509.

⁴¹ Kuhlmann (2002) opisuje to stanowisko jako miejsce przebywania łowców lub grup policyjnych w czasach grecko-rzymskich. Nie narzuca to jednak jednoznacznie chronologicznej przynależności petroglifu, który mógł powstać również wcześniej.

Różnorodność stylistyczną przedstawień bydła do-
brze ilustruje z kolei jeden z paneli na stanowisku Split
Rock w Chardze, gdzie figury wyraźnie wykonane zosta-
ły przez różnych autorów (Ikram 2009b: 271, fig. 3). Nie-
wykluczone jednak, że owa różnorodność jest również
efektem dużej różnicy czasowej pomiędzy poszczególnymi
petroglifami, a część z nich, jak sugeruje sama autora-
ka badań, mogła powstać w czasach przedfaraońskich.

Nie powinien dziwić fakt, że kolejnym zwierzęciem,
równie często portretowanym w rejonie Dachli, był osioł.
Będąc podstawowym zwierzęciem jucznym, zwłaszcza
w okresie Starego Państwa (zob. aneks 1.5.), stał się jed-
nym z tematów sztuki naskalnej, choć co ciekawe, brak
dotychczas znalezisk, które ukazywałyby osły dźwigają-
ce na grzbiecie ładunki⁴². Osły są więc z reguły ukazane,
podobnie jak bydło, w prostych asocjacjach z innymi fi-
gurami lub jako pojedyncze przedstawienia. Niezwykle
starannie wykonane petroglify osłów odkryte zostały na
stanowisku 30/450-E4-6 we wschodniej Dachli (Krzy-
żaniak 2001: 252, fig. 3). Długi pysk, wyciągnięte uszy
i zarys sylwetki nie pozostawiają wątpliwości, iż inten-
cją autora było ukazanie tych właśnie zwierząt. Szczegól-
nie dopracowane zostały kończyny, zwłaszcza tylne, na-
wiązujące do stylu hieroglificznego. Inne przedstawienie,
pochodzące ze stanowiska Aa's Rock w Chardze, ukazu-
je osła, u którego podkreślono sierść na grzbiecie, a tak-
że jego męską pleć (Ikram 2009b: 277, fig.7).

Jeszcze jednym zwierzęciem udomowionym, przed-
stawianym dość regularnie w formie petroglifu, jest pies.
Na opisanym tutaj panelu z wizerunkami osłów, na sta-
nowisku 30/450-E4-6, znajduje się mała antylopa oryks,
która najprawdopodobniej ścigana jest przez psa seluki
z charakterystycznym spiralnie zwiniętym ogonem. Psy
ukazane w pogoni za zwierzyną stanowiły motyw eksplo-
atowany już od czasów predynastycznych (por. powyżej)
i chętnie wykorzystywany także w okresie dynastycznym,
na co wskazuje również inna scena, w której psy ściga-
ją jedyne jak dotąd przedstawienie guźca znane z Dachli
(Krzyżaniak & Kröper 1990: 86, fig. 8). Psy, choć nieko-
niecznie tej samej rasy co te opisane tutaj, atakują również
zwierzynę w przywołanej już wcześniej kompozycji w Abu
Ballas, w której towarzyszy im łucznik (Förster 2007: 24,
fig. 19). Niemniej tak, jak i pozostałe zwierzęta, pies mógł
być też przedstawiany jako pojedyncza figura, ewentual-
nie w zestawieniu z bardziej „abstrakcyjnymi” motywami.
Taką sytuację ilustruje między innymi znalezisko na sta-
nowisku Jaqub 99/35 (Förster 2007: 33, fig. 35).

Wspomniany powyżej guziec wskazuje na fakt, że
nie tylko zwierzęta udomowione, lecz również dzikie
były przedstawiane przez dynastycznych mieszkań-
ców rejonu Dachli. W przypadku scen polowań, które

zostały już krótko scharakteryzowane, zwierzęta te nie
są precyzyjnie rozpoznane, niemniej należą zapewne do
gatunków antylop lub gazeli. Zarejestrowane przez Lisę
Giddy petroglify w Halfat el-Bir, poza typowymi fara-
ońskimi motywami, przedstawiają również dziką faunę,
w tym antylopy oryks, strusie i żyrafę (Giddy 1987: 275,
279, no. 1, 2, 7). Sama autorka zasugerowała jednak, że
choć mogą być one pochodzenia dynastycznego, to nie
można wykluczyć także ich wcześniejszej genezy. Sche-
matyczne czworonogi, które mogą przedstawiać dziką
faunę, wykonane zostały również na głazach strażnic
Nephthys Hill i Dachla 99/38 (Kaper & Willems 2002:
87, fig. 9; Riemer i in. 2005: 324, Abb. 16), a jedno ze zna-
lezisk w Halfat el-Bir przedstawia być może stylizowa-
nego słonia (Giddy 1987: 277, no. 5).

Warto poświęcić jeszcze kilka słów tym motywom,
które choć nie występują tak regularnie, to jednak two-
rzą zdefiniowane grupy tematyczne. Pierwszym takim
elementem jest motyw łodzi, z pewnością kontrastują-
cy z pustynnym krajobrazem tej części świata. Nielicz-
ne łodzie odnalezione zostały między innymi w Halfat
el-Bir (Giddy 1987: 280-1, no. 8, 9). Pierwsza z nich posia-
da dziób w kształcie głowy zwierzęcej, najpewniej antylo-
py. Do tego wyposażona jest w dziesięć (?) wiosel i maszt
lub kabinę. Drugi statek bez wątplenia wyposażony jest
w duży trójkątny maszt, olinowanie i kabinę na pokła-
dzie. Zarówno dziób, jak i rufa łodzi są bardzo wysokie.
Niewykluczone, że przynajmniej ta druga łódź wykona-
na została w czasach Nowego Państwa, co zdaniem Gid-
dy sugeruje konstrukcja masztu (Giddy 1987: 255).

Statki odkryte zostały również w rejonie Chufu.
Na stanowisku „sito dei mufloni” znajduje się duże, po-
nadmetrowej długości przedstawienie łodzi sierpowatej
(Morelli i in. 2006: 177, fig. 2). Statek wyposażony
jest w cztery wiosła oraz prostokątną kabinę, wypełnio-
ną dwoma skrzyżowanymi liniami. Ponadto na rufie
ukazana została postać ludzka, aczkolwiek bardzo ma-
łych rozmiarów. Jest więc prawdopodobne, że postać
ta została dodana później. Na stanowisku Chufu 01/1,
a zatem w głównym obozowisku, również znajduje się
przedstawienie łodzi, choć tylko częściowo zachowane
(Kuhlmann 2005: 272, Abb. 36). Statek posiada sierpo-
wato wygięty kadłub, wysoki dziób oraz rufę, która na-
chylona jest do wewnątrz łodzi. Wiosło sterowe trzyma-
ne jest przez postać ludzką, a cztery inne postacie ciągną
okręt na linie przymocowanej do dzioba. Nad rufą naj-
prawdopodobniej znajduje się sokół, a nad dziobem nie-
zidentyfikowane zwierzę czworonożne (?). Ponadto, sta-
tek został wykonany tuż pod jednym z wielu obecnych
na tym stanowisku znaków „wodnej góry”. Kilka przed-
stawień łodzi z rejonu DWM raportują również Steiner
i in. (2011), aczkolwiek identyfikacja niektórych z nich
pozostaje dyskusyjna (np. fig. 14, 15).

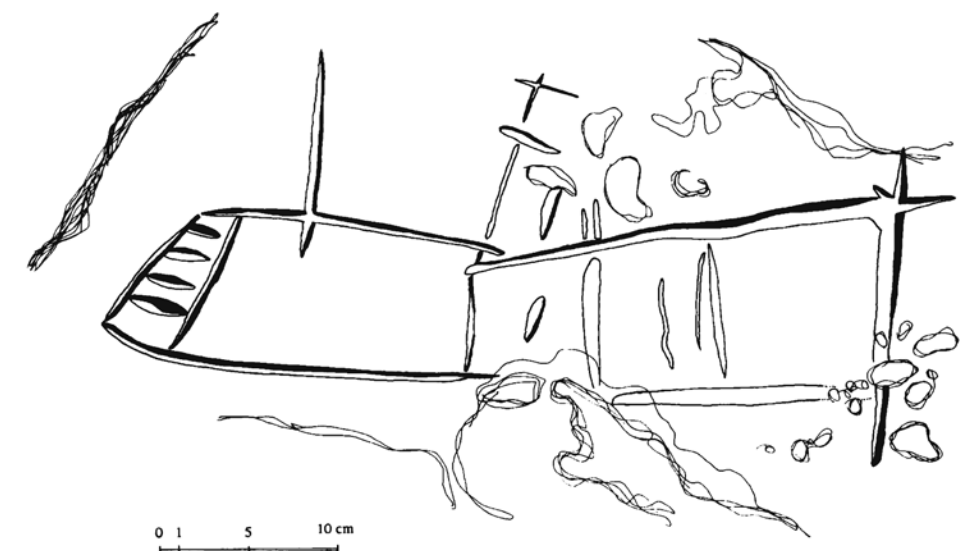
Na koniec niniejszego przeglądu dynastycznej
sztuki naskalnej warto wspomnieć jeszcze kojarzone

z aktywnością faraonską (szczególnie staropaństwową)
rzędy równoległych nacięć, interpretowane z reguły
jako forma liczydła. Zostały one odkryte między inny-
mi na Nephthys Hill, gdzie dodatkowo zestawione zo-
stały z hieroglificznym zapisem liczby 10 (Kaper & Wil-
lems 2002: 87-9, fig. 9, 10). Podobne rzędy linii rytch
zarejestrowano także na trasie ABT, np. w Abu Ballas
i Muhattah Jaqub (Förster 2007: 23, fig. 17, 18) oraz w re-
jonie Chufu (Kuhlmann 2005: 280, Abb. 41a). W wie-
lu przypadkach przyporządkowanie tego rodzaju zna-
lezisk do konkretnego horyzontu czasowego wydaje się
jednak niezwykle trudne. Podobnie jak nie można mieć
pewności, że w każdym przypadku reprezentują one
element systemu notacji.

2.1.3. Grecko-rzymska sztuka naskalna

Sztuka naskalna okresu ptolemejskiego i rzymskiego
jest w dużej mierze kontynuacją tradycji dynastycznych.
Prowadzi to niewątpliwie do licznych niejasności zwi-
zanych z ustalaniem chronologii niektórych motywów,
mogących funkcjonować przez bardzo długi czas (np.
przedstawienia sandałów). Niemniej część figur jest na
tyle dystynktywna, że ich przyporządkowanie kulturo-
we nie pozostawia wątpliwości. Ponadto, Dachla i Charga,
które były najgęściej zaludnione właśnie w okresie rzym-
skim, powinny zawierać liczne ślady również w postaci
sztuki naskalnej. Paradoksalnie jednak temu rodzajowi
petroglifów poświęcono bardzo niewiele miejsca w lite-
raturze naukowej⁴³.

Jednym z powracających
w omawianej sztuce naskal-
nej elementów jest niewąt-
pliwie motyw stopy/sandała
(ryc. 2.12 i 2.13). Choć nie-
które przykłady z Oazy wy-
stępują w kontekstach, któ-
re sugerują ich wcześniejsze
pochodzenie (np. strażnice
staropaństwowe), to jednak
wiele innych figur tego ro-
dzaju mogło powstać dopiero
w czasach grecko-rzymskich.
Świadczą o tym nie tylko ana-
logiczne znaleziska z innych
rejonów Egiptu i Nubii (por.
Verner 1973), lecz także przy-
kłady z rejonu Dachli.



Ryc. 2.12. Figury stóp i sandałów należą do najpowszech-
niej występujących petroglifów zarówno w Oazie Dachla, jak
i w Chardze. Często, tak jak w przypadku zilustrowanych powy-
żej figur, posiadają one zgeometryzowany kształt i tylko sche-
matycznie ukazane detale np. palce. Oaza Charga. Źródło: Rossi
& Ikram 2002: pl. XXVII.b.

⁴² Zobacz jednak petroglify ukazujące karawanę osłów, odkryte w re-
jonie Karkur Talh w Gebel Uweinat (Förster 2013: 317, fig. 44).

⁴³ Zdecydowanie największym zainteresowaniem badawczym od po-
czątku cieszyła się przede wszystkim prahistoryczna sztuka naskalna.
Niedługo później poświęcono petroglifom dynastycznym. Później-
sze horyzonty sztuki naskalnej z reguły traktowane były jedynie wy-
rywkowo. Winkler (1939: 15) np. poświęcił grecko-rzymsko-koptyj-
skiej sztuce naskalnej jedynie ¼ strony w swej publikacji.



Ryc. 2.13. Panel o palimpsestowym charakterze, zawierający figury z różnych okresów. Pośród petroglifów znajdują się przedstawienia stóp i sandałów (najprawdopodobniej grecko-rzymskie) oraz liczne figury, z których część uznać można zapewne za beduińskie znaki plemienne. Ponadto na panelu wykonano również inskrypcje w języku arabskim. Oaza Charga. Źródło: Rossi & Ikram 2002: Taf. XXV.b.

Ryc. 2.14. Unikatowa scena ukazująca boga Amona-Nachta, kierującego swą włócznią w stronę libijskiego(?) wroga. Stanowisko 30/450-A2-1, Dachla. Źródło: Krzyżaniak 1999: 134, fig. 4.

w pełni naturalistyczna, tym bardziej, iż autor omyłkowo(?) ukazał sześć palców.

Motywem, który dopiero w okresie grecko-rzymskim pojawia się w repertuarze egipskiej i nubijskiej sztuki naskalnej, a tym samym również dachlijskiej, jest figura tzw. rogatego ołtarza (Červíček 1986: 85-6). Jest to motyw stosunkowo dystynktywny, choć cechujący się dużą wariacją form. Petroglify przedstawiają ołtarze, które w rzeczywistości posiadały cztery trójkątne rogi, umieszczone we wszystkich narożnikach stołu, pomiędzy którymi znajdowała się płaska powierzchnia, służąca do palenia kadzideł lub libacji (w powszechnym użyciu także miniaturowe ołtarze, które mieściły się w dłoni). Przedstawienia ryte na skałach ukazują ołtarze widziane z profilu, stąd widoczne są na nich jedynie dwa rogi. Różnorodność owych figur dotyczy jednak licznych sposobów dekorowania stołów ofiarnych, a także ich kształtów.

W publikacjach poświęconych sztuce naskalnej Dachli zostało przedstawionych jedynie kilka przykładów tego motywu. Szczegółowo opracowane formy pochodzą ze wspomnianego już stanowiska Muhattah Maqfi (Kuhlmann 2005: 274, Abb. 38a-b), gdzie występują przynajmniej cztery petroglify tego rodzaju. Wszystkie posiadają wysokie rogi, wsparte na relatywnie cienkiej prostokątnej podstawie. Ponadto, górna część opiera się na wąskiej nodze posadowionej na niewielkiej bazie. Jeden z ołtarzy wypełniony jest dekoracją w postaci licznych



iksów, dwa inne zostały częściowo wykonane w technice reliefu wgłębnego. Tylko jeden ołtarz nie posiada żadnej ornamentyki, a jego noga jest krótsza i bez bazy. Elementem zdecydowanie wyjątkowym jest ukazana pomiędzy rogami ofiara, zdaniem Kuhlmann, w postaci winogron⁴⁴. Obok jednego z petroglifów znajduje się dodatkowo prostokąt wypełniony linią zygzakowatą, który zinterpretowany został jako basen libacyjny.

⁴⁴ Myślę, że nie można wykluczyć też możliwości, iż jest to rodzaj kadzidla, z którego unosi się dym.

Niewykluczone, iż wiele przedstawień zoo- i antropomorficznych, które zostały przez różnych autorów zaliczone do sztuki dynastycznej, powstało w rzeczywistości w okresie grecko-rzymskim. Datowanie tego rodzaju przedstawień jest bowiem obarczone dużym marginesem błędu, wynikającym między innymi z wysokiego stopnia indywidualizacji wielu przedstawień. Tylko nieliczne figury posiadają takie atrybuty, które zdecydowanie określają *terminus post quem* ich powstania.

Taką figurą jest niewątpliwie przedstawienie Amona-Nachta, odnalezione na stanowisku 30/450-A2-1 w Dachli (Krzyżaniak 1999: 132-3, fig. 3; ryc. 2.14). Skrzydlaty bóg o głowie sokoła i ludzkim ciele trzyma długą włócznię libijskiego wojownika, w czym towarzyszy mu także pies (lub lew?). Przedstawienie to nawiązuje do oficjalnej ikonografii świątynnej odkrytej w Ein Birbiyeh (Kaper 1997: 73, fig. 40), gdzie Amon Nacht w towarzystwie lwa symbolicznie pokonuje tzw. Dziewięć Łuków. Dzięki tak dokładnej paraleli oraz dobrze rozpoznanej chronologii samej świątyni, można bez wahania przypisać odnalezione petroglify do okresu grecko-rzymskiego, a w zasadzie do samego okresu rzymskiego, gdyż świątynia, choć założona już w czasach Ptolemeusza, motywami związanymi z Amonem-Nachtem udekorowana została dopiero za czasów cesarza Oktawiana (Kaper 1997: 81).

2.1.4. Chrześcijańska sztuka naskalna

Sztuka naskalna okresu bizantyńskiego została zilustrowana w literaturze przedmiotu nieco bardziej szczegółowo, choć w przeważającej mierze zdawkowo⁴⁵. Pod mianem sztuki bizantyńskiej rozumiem petroglify nawiązujące przede wszystkim do sfery religijnej i jej charakterystycznej symboliki. W przeciwieństwie jednak do długiej tradycji religii faraonńskiej, w tym wypadku przedstawienia wykorzystują bogatą symbolikę wiary chrześcijańskiej, która na obszarach Oazy Dachla wyznawana była jedynie przez kilka stuleci. Dzięki temu perspektywy interpretacyjne (w tym datowanie) szeregu motywów sztuki naskalnej wydają się nieco szersze niż w kontekście epoki poprzedzającej okres dominacji chrześcijaństwa. Ponieważ jednak kultura wczesnochrześcijańska inkorporowała niektóre elementy wcześniejszej symboliki, to jej charakter nie jest aż tak dystynktywny, jakby się mogło wydawać.

Winkler opisał koptyjskie przedstawienia jako „ubogie” z artystycznego punktu widzenia, a fakt, że w ogóle zostały wykonane uznał za „zaskakujący”, jako że

⁴⁵ Co ciekawe, większość opublikowanych znalezisk o charakterze koptyjskim pochodzi z Oazy Charga. Choć powszechnie wiadomo, iż chrześcijańska sztuka naskalna jest również cechą krajobrazu Dachli, to jednak w literaturze nie zostało to, jak dotąd, solidnie poświadczane.

„w czasach mnichów koptyjskich ludzie stracili zaufanie do piękna świata, nie chcieli dłużej pokazywać, że żyli na ziemi, chcieli się pozbyć swej najprostszej manifestacji, swych ciał” (Winkler 1939: 15; tłum. PLP). Wśród znalezisk charakteryzujących – jego zdaniem – chrześcijańską sztukę naskalną znalazły się między innymi przedstawienia jeźdźców konnych ukazujących, według Winklera, świętych bohaterów koptyjskich. Jednakże najpowszechniejszym dziedzictwem naskalnym czasów chrześcijaństwa na Pustyni Zachodniej, poza licznymi inskrypcjami, są różnego rodzaju symbole, które choć proste, zawsze posiadały bogaty zakres znaczeniowy.

Najbardziej rozpoznawalnym symbolem jest oczywiście krzyż chrześcijański (Červíček 1986: 87), choć w swej najprostszej postaci krzyża greckiego lub łacińskiego funkcjonował w różnych kontekstach kulturowych również znacznie wcześniej. Niemniej symbolika chrześcijańska wykorzystywała liczne rodzaje krzyży, spośród których część posiada bardziej urozmaicone kształty. Przykłady takich symboli pochodzą między innymi z Gebel el-Teir w Chardze. Na jednej ze ścian wzgórza znajduje się inskrypcja koptyjska, obok której namalowany został wariant krzyża maltańskiego, wpisany w okrąg i posiadający dodatkowo cztery linie rozchodzące się ukośnie pomiędzy jego ramion (Fakhry 1951: pl. VII.A). Asocjacja krzyża ze słowem pisanym nie pozostawia wątpliwości, iż razem stanowiły całość i należy je traktować jako równoczesowe. Na kolejnym panelu krótka inskrypcja opatrzona została innym rodzajem krzyża, wariacją krzyża jerozolimskiego. Ów równoramienny krzyż posiada zatem wszystkie cztery ramiona zwieńczone łukowato wygiętymi liniami. Także i ten symbol został namalowany (Fakhry 1951: pl. VI.B), czego na pewno nie należy brać za regułę.

Do symboliki wczesnochrześcijańskiej zaliczyć można również swastykę, pentagram i gwiazdę sześcioramienną (Červíček 1986: 87). Podobnie jednak, jak w przypadku prostych krzyży, symbole te posiadają znacznie głębszą chronologię i wykorzystywane były chociażby w okresie dynastycznym (w kontekście swastyki por. rozdz. 2.1.2.). Podobnie zresztą, jak inny wczesnochrześcijański symbol – ryba (Červíček 1986: 87).

Przedstawienia ryb, choć o niepewnej chronologii, mogące bowiem reprezentować zarówno horyzont pre-dynastyczny, dynastyczny, jak i koptyjski, odkryte zostały na stanowisku Fish Rock w Chardze (Ikram 2009a: 73-4, fig. 9). Przedstawiają one gatunki typowo nilowe, tilapię i okonia. W Chardze, ale tym razem w rejonie Gebel el-Teir, odkryto jeszcze jeden petroglif przedstawiający rybę (Fakhry 1951: 420, fig. 41). Towarzyszy mu inskrypcja demotyczna, lecz jej treść jest mi nieznana (brak tłumaczenia w artykule źródłowym) i trudno jest określić jednoznacznie, czy figura ryby funkcjonowała na tym panelu jako symbol Chrystusa. Nie można jednak takiej ewentualności wykluczyć.

Do symboli czasów chrześcijańskich należą również przedstawienia gałązek palmowych, które poświadczane są w Chardze (Fakhry 1951: 431, fig. 61), a być może również z południowych obrzeży Dachli (Dachla 99/39 w Riemer i in. 2005: 342, Abb. 20.D), choć w tym przypadku gałązka znajduje się w zestawieniu z motywami o nieokreślonej chronologii, zapewne dynastycznymi. W okresie tym kontynuowana jest tradycja przedstawiania sandałów (Fakhry 1951: 431, fig. 61), lecz, jak już wspomniałem, trudno jest sprecyzować chronologię tego rodzaju znalezisk, o ile nie towarzyszą im dodatkowe elementy ikonograficzne lub tekstowe.

2.1.5. Islamska i współczesna sztuka naskalna

Ostatnia charakteryzowana przeze mnie grupa przedstawień powstawała na przestrzeni niemal półtora tysiąca lat i choć zasadniczo ów czas można utożsamić z okresem islamskim, to sztuka naskalna tworzona była zapewne nie tylko przez muzułmanów. Ponieważ wiele przedstawień figuratywnych można datować jedynie bardzo ogólnie, toteż nie można wykluczyć, że część z tych petroglifów powstała współcześnie⁴⁶. Treść niektórych przedstawień nie pozostawia pod tym względem wątpliwości.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych motywów tego etapu tworzenia sztuki naskalnej jest niewątpliwie figura wielbłąda. Zwierzęta te z reguły nie były przedstawiane naturalistycznie, lecz stanowią raczej przykład prostych, schematycznych ekspresji, które posiadają przy tym najważniejsze elementy pozwalające na łatwą identyfikację (Kuciewicz & Kobusiewicz 2012: 242, fig. 8). Jednym z takich elementów jest oczywiście garb, niejednokrotnie wyolbrzymiony, by nie pozostawić wątpliwości, jakie były intencje autora. Nierzadko jest to tak naprawdę jedyna dystynktywna cecha przedstawienia, bez której rozpoznanie zwierzęcia byłoby bardzo trudne.

Wielbłąd może posiadać na garbie *hōdag*, rodzaj kabiny dla kobiet, lub inne podobne konstrukcje⁴⁷ (Harding King 1925: 329, no. 193; Winkler 1939: 14, pl. II.1). Niekiedy zwierzęta te, kroczące jedno za drugim, tworzą sceny przedstawiające karawanę. Taki właśnie pochód połączonych sznurami wielbłądów ozdobi jeden z płaskich kamieni na odnalezionym przez Winklera stanowisku 69 (Winkler 1939: pl. III.1). Ponadto, niektóre sceny przedstawiają wielbłądy dosiadcane przez jeźdźców (Harding King 1925: 329, no. 196; Rowe & Schacht 2004: 119, fig. 4).

W przypadku niektórych scen trudno jest ocenić, czy dosiadcane zwierzęta to wielbłądy czy konie (Winkler 1939: pl. III.1), choć te drugie z całą pewnością również były przedstawiane (Winkler 1939: pl. V.1, 2).

Wierzchowce z reguły ukazane są tak samo schematycznie jak wielbłądy, ale dla podkreślenia różnicy autorzy zaznaczali niekiedy końską grzywę lub starali się oddać odmienny od wielbłądziej kształt głowy. Postacie dosiadcane koni ukazane są z reguły w ryszunku, dzierżąc w dłoniach długie lance i miecze (Winkler 1939: pl. II.2; Kuciewicz & Kobusiewicz 2012: 243, fig. 10).

Przedstawienia antropomorficzne cechują się dużą prostotą i często składają się jedynie z kilku linii. Powszecznym zjawiskiem jest zaburzenie proporcji różnych części ciała tych figur, czy wręcz pominięcie tak istotnych elementów, jak tułów (Winkler 1939: pl. V.2). Część petroglifów antropomorficznych przynależy do scen o charakterze bitewnym (Harding King 1925: 328; Kuciewicz & Kobusiewicz 2012: 244). Inne uwikłane są w mniej oczywiste sceny narracyjne, interpretowane na przykład jako karawany niewolników z handlarzem na czele (Winkler 1939: 14, pl. III.2). Niektóre kompozycje mają być może charakter żartobliwy lub anegdotyczny. Za przykład niech posłuży scena, w której krokodyl pożera postać ludzką, siłą rzeczy niemogąca być ilustracją zdarzenia w rejonie Oazy (Winkler 1939: 14, pl. IV.2; Krzyżaniak 2001: 255, fig. 6).

Inną kategorię antropomorfów stanowią figury, które poza schematycznością i nieproporcjonalnością kształtów, cechują się również obecnością różnych detali. Dłonie i stopy tych postaci posiadają znacznie wydłużone palce, a z ich głów niejednokrotnie promieniuje rozchodzące się w różne strony linie (Winkler 1939: pl. V.1, VI.1). Figury te posiadają ponadto wyraźnie zaznaczone cechy płciowe, zarówno męskie, jak i kobiece (Kuciewicz & Kobusiewicz 2012: 243, fig. 12).

Przedstawienia ludzkie wykonane w okresie ostatniego tysiąca lat wyłamują się często różnym konwencjom i cechują się dużą dozą indywidualizmu. Przykładem może być grupa figur odkrytych w Chardze, łączonych z podróżnikami ze strefy subsaharyjskiej (Rowe & Schacht 2004: 120-1, fig. 6-7; Ikram & Rossi 2004b: 76). Postacie te ukazane zostały częściowo z profilu, częściowo *en face* i posiadają liczne elementy dekorujące ich ciała, ale przede wszystkim wydają się nosić maski (ptasie?). Ponadto, wyraźnie podkreślone zostały pośladki wszystkich trzech postaci. Choć istnieją przesłanki, że jest to rodzaj figur mający swe źródła w Mali lub Nigrze, to jednak petroglify te nadal pozostają słabo rozpoznane.

Nie tylko „statki pustyni”, jak nazywano wielbłądy, lecz co ciekawe, również prawdziwe statki stały się tematem późnej sztuki naskalnej rejonu Dachli. Przykładem może być okręt odnaleziony na stanowisku 69 (Winkler 1939: pl. IV.1). Statek ten posiada centralny maszt, wysoki dziób i rufę, a także dwa poziomy usytuowane pod pokładem. Oba, podobnie jak pokład, wypełnione są postaciami ludzkimi oraz wielbłądami (?). Inne znalezisko na tym stanowisku ukazuje statek w podobnym

stylu, choć nieco mniejszy (ryc. 2.15). Podobnie jak wspomniany, okręt ten jest zaludniony postaciami, które wydają się wspinać nawet na maszt lub żagiel (?) (Krzyżaniak 2001: 254, fig. 5).

Warto przytoczyć jeszcze jedno odkrycie, petroglif przedstawiający zdecydowanie współczesny okręt, odnaleziony we wschodniej Dachli (Krzyżaniak 1999: 134, fig. 4). Typ kadłuba, podwójny maszt, szerokie żagle, olinowanie i ogólny kształt nie pozostawiają wątpliwości, że inspiracją dla stworzenia petroglifu był statek morski (ryc. 2.16). obiekt, zanurzony w wodzie, prezentuje się bardzo realistycznie, a przedstawienie lustra wody jest cechą absolutnie unikatową w skali całej wschodniej Sahary.

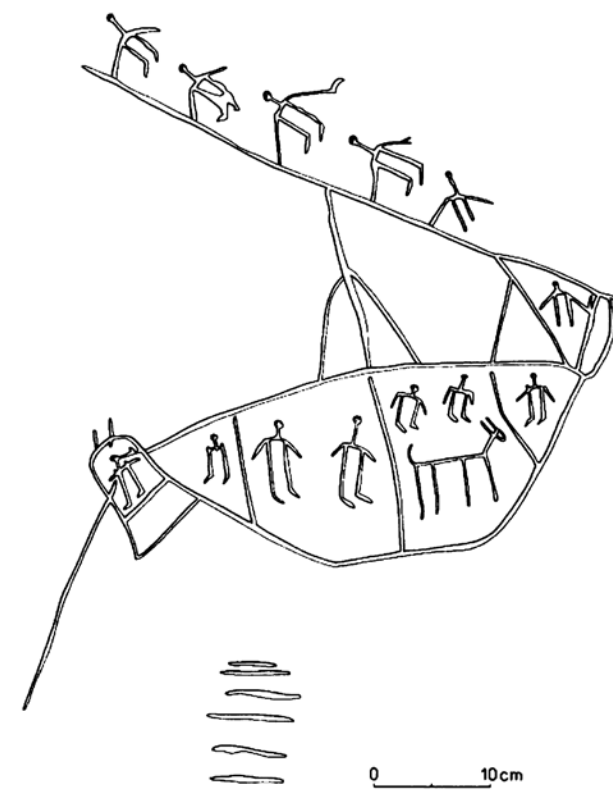
Sztuka naskalna okresu islamskiego, również w wydaniu współczesnym, to jednak przede wszystkim przedstawienia niefiguratywne. Znaki plemienne, *wusûm* (l.p. *wasm*), stanowią bowiem najliczniejszą grupę figur, jakie można spotkać w rejonie Oazy, w szczególności zaś na szlakach, zwłaszcza Darb el-Ghubari.

Wusûm są niezwykle zróżnicowane, i co bardzo istotne, nie tylko pochodzenia arabskiego/muzułmańskiego. Winkler, który poświęcił tym znakom relatywnie dużo uwagi, wyróżnił również *wusûm*, które funkcjonowały w starożytności, na przykład w kulturze Blemjów (Winkler 1952). Zdecydowana większość znaków w rejonie Dachli pochodzi jednak z ostatnich kilkuset lat i dokumentuje niezliczone podróże i migracje przedstawicieli najróżniejszych plemion beduińskich.

Znaki te z reguły posiadają proste schematyczne kształty (Harding King 1925: Appendix III), wykorzystując często różne układy linii prostych, krzyży czy elementów kolistych. Każde beduińskie plemię posiada swój własny znak, którego liczne wariacje tworzone są na potrzeby mniejszych odłamów i klanów (Harding King 1925: 330). Różnice w kształtach wielu z nich są jednak bardzo niewielkie, a niekiedy o takiej różnicy stanowi jedynie orientacja znaku, co jest szczególnie trudne do rozpoznania w przypadku *wusûm* wykonanych na powierzchniach horyzontalnych. Innym problemem jest fakt, iż wiele znaków przybiera formy znane z innych kontekstów kulturowo-historycznych (jak choćby gwiazda sześcioramienna; Harding King 1925: 327, no. 18), co powoduje niejednokrotnie zamieszanie w kwestii datowania poszczególnych motywów.

Licznym znakiem plemiennym towarzyszą na skałach inskrypcje w języku arabskim, co podkreśla ich przynależność do określonego kręgu kulturowego. Niemniej część znaków wydaje się reprezentować *wusûm* plemion zamieszkujących obszary na zachód od Dachli, między innymi z terytoriów plemion berbero-libijskich (Rowe & Schacht 2004: 119, fig. 2), co pokazuje, że potencjalnych analogii w sztuce naskalnej (i nie tylko) można szukać nawet w tak odległych geograficznie rejonach, jak Sahara Centralna, kraje subsaharyjskie czy obszary Lewantu i Półwyspu Arabskiego (zob. np. Field 1952).

Tradycja wykonywania sztuki naskalnej nie jest bynajmniej zjawiskiem, które zupełnie zanikło na obszarach Pustyni Zachodniej i rejonu Dachli. Zmienił się jednak jej kontekst. Z przykładów XX-wiecznych warto przywołać przedstawienia ilustrujące żołnierzy brytyjskich, którzy stacjonowali w Dachli podczas walk z plemionami Senussich (np. żołnierz siedzący w namiocie



Ryc. 2.15. Przedstawienie statku z ludźmi i zwierzętami. Łódź wyposażona jest w wysoki maszt z ożaglowaniem, na który wspinają się schematycznie ukazane postacie ludzkie. Stanowisko 69, Oaza Dachla. Źródło: Krzyżaniak 2001: 254, fig. 5.



Ryc. 2.16. Petroglif przedstawiający żaglowiec. Wschodnia Dachla. Źródło: Krzyżaniak 1999: 134, fig. 4.

⁴⁶ Od początku XX wieku.

⁴⁷ Na temat różnego rodzaju lektyk (znanych także pod nazwą *utfā*), w szczególności w obszarach Sudanu, zob. Robinson 1931.

oraz przedstawienie pociągu – Winkler 1939: 14, pl. I.1). Przywołany już tutaj petroglif żaglowca jest kolejnym przykładem współczesnej twórczości.

Przedstawienia figuratywne, a przede wszystkim inskrypcje, nadal tworzone są przez lokalnych mieszkańców i przybyszów z innych rejonów, choć już nie w takiej liczbie, jak w wiekach poprzednich. Rozwój turystyki również przyczynił się do powstawania współczesnej sztuki naskalnej, którą jednak zazwyczaj określa się mianem wandalizmu, gdyż tworzona jest często na starszych petroglifach, co jest niezgodne nie tylko z powszechną aksjologią, ale i prawem (np. w Meri 95/5 – Riemer 2011: 215-9). Niemniej skały nadal służą jako medium dla różnego rodzaju komunikatów, nawet jeżeli są to głównie godne potępienia podpisy turystów lub miejscowych przewodników.

2.2. DOTYCHCZASOWE BADANIA SZTUKI NASKALNEJ W REJONIE DACHLI.

CHARAKTERYSTYKA PODEJŚĆ BADAWCZYCH

2.2.1. Badania przed II wojną światową: Herbert Winlock, W.J. Harding King i Hans Winkler

Pierwsza znana mi relacja o sztuce naskalnej rejonu Dachli pochodzi od Herberta Winlocka, który dokonał swych odkryć na Darb el-Ghubari podczas trzytygodniowej podróży rozpoczętej w Chardze (Winlock 1936). W swej książce, będącej swoistym dziennikiem podróży, moment pierwszych odkryć opisał on tymi słowami:

At 7:50 A.M. (about 96 or 97 km. from 'Ain Teraugi), just after coming down from a slight rise in a range of hills into the plain with the large clumps of desert plants, I examined a detached metneh⁴⁸ about 100 m. N. of the road. It is about 25 m. high with its sides covered by large, rough blocks of sandstone. On the rocks, in addition to a few modern bedawi brand marks, there were a great many early pictographs representing giraffes, several species of antelopes (ibex, oryx, or gazelle), an occasional ostrich, and the human vulva. All have been made by pecking the sandstone and usually by rubbing the figures smooth inside the outlines, and all are patinated so extremely dark a brown that there can be no doubt of their being prehistoric (Winlock 1936: 10).

Podczas dalszej podróży napotkał on jeszcze niejedno stanowisko z petroglifami, bogate zwłaszcza w kolejne *wusûm* (przypominające jego zdaniem hieroglify egipskie), inskrypcje koptyjskie i arabskie, a także przedstawienia łodzi i zwierząt (Winlock 1936: 10, 12). Choć odnotował ich lokalizację, a nawet opublikował

kilka fotografii i rysunków sztuki naskalnej (Winlock 1936: pl. IV-V), to jednak nie podjął studiów nad tymi materiałami. Owe znaleziska stanowiły zapewne niewiele więcej niż interesującą ciekawostkę, podczas gdy głównym celem zainteresowań badawczych Winlocka pozostały zabytki ery faraonńskiej.

Mimo to, warto podkreślić, iż Winlock całkiem trafnie oszacował wiek petroglifów, część przyporządkowując do relatywnie niedawnych czasów, a niektóre, ze względu na patynę, do czasów prahistorycznych. Myślę, że rozpoznał on potencjał naukowy, jaki w nich drzemie, dzięki czemu znalazł miejsce w swej książce na to, by przedstawić próbkę, być może jedynie namiastkę, odkrytych przez siebie petroglifów.

Petroglify opublikowane przez Hardinga Kinga (1925: Appendix III) odkryte zostały podczas jednej z jego podróży do Dachli w 1909 roku. Przemierzał on, podobnie jak Winlock, szlak el-Ghubari i także jak on, dokonał swych odkryć głównie tam, gdzie karawana obozowała, chroniąc się przed upałem. Harding King dokumentował przede wszystkim te petroglify, które jego zdaniem należały do kategorii *wusûm*, choć jak sam przyznał (Harding King 1925: 326), kolekcja ta na pewno nie jest wyczerpująca, gdyż nie było wystarczająco dużo czasu na skopiowanie wszystkich figur. Wiele innych przedstawień mogło zostać łatwo przeoczonych.

Zainteresowanie znakami plemiennymi po części tłumaczyć można ogólnym etnograficznym zacięciem brytyjskiego badacza, po części zaś tym, iż wiele z odnalezionych przez niego figur mogło być identyfikowanych przez towarzyszących mu przewodników arabskich, z których wiedzy chętnie korzystał (Harding King 1925: 330). Harding King odnalazł również liczne przedstawienia figuratywne, w tym motywy zoomorficzne, łodzie czy sceny walki.

Niemniej również dla niego petroglify stanowiły jedynie rodzaj odskoczni wobec priorytetowych prac badawczych. Wprawdzie, w porównaniu do Winlocka, poświęcił sztuce naskalnej więcej uwagi, tworząc dla niej osobny aneks, lecz w sferze analitycznej, interpretacyjnej, nie dedykował petroglifom dużo więcej swego czasu, ograniczając się głównie do stworzenia katalogu czy listy znaków opatrzonej komentarzami.

Wiele z jego krótkich komentarzy ma jednak dużą wartość poznawczą, szczególnie w kontekście identyfikacji poszczególnych znaków plemiennych. Tym bardziej, iż w czasach jemu współczesnych niektóre znaki nadal pozostawały w powszechnym użyciu. Inne interpretacje, na przykład licznych kompleksowych znaków, przyrównanych przez niego do tuareckich monogramów wykonywanych przez kobiety (Harding King 1925: 335), wydają się bazować na stosunkowo luźno pojętej analogii etnograficznej. Niemniej jednak wiele z jego obserwacji jest nadal bardzo cennych, a poszukiwanie podobieństw w rejonie Sahary Centralnej wcale niepozbawione sensu, zwłaszcza,

że oazy egipskie stanowiły bardzo ważne punkty na mapie wielu karawan przemierzających pustynię.

Praca Hardinga Kinga stanowi więc pierwszą próbę skatalogowania części przedstawień rejonu Dachli, choć bez poddawania ich jakimś pogłębionym studiom analitycznym. Na uwagę zasługuje też fakt, że skupienie się na arabskiej sztuce naskalnej nie cechowało już żadnej innej późniejszej pracy poświęconej sztuce naskalnej tego rejonu. U Winklera sztuka ta została krótko scharakteryzowana, ale zdecydowanie przesunięta na dalszy plan względem petroglifów dynastycznych i prahistorycznych. W pracach autorów powojennych i współczesnych przedstawienia z okresu islamskiego z reguły były jedynie wzmiankowane, a na pewno nie stanowiły głównej osi narracji (jednym z wyjątków jest artykuł Rowe & Schacht 2004).

Przełomowym wydarzeniem w historii badań dachlijskiej sztuki naskalnej było z całą pewnością przybycie do Oazy Hansa Alexandra Winklera w 1938 roku, w ramach ekspedycji finansowanej przez Sir Roberta Monda, ówczesnego prezydenta Egypt Exploration Society. Niemiecki religioznawca, który dokonywał odkryć na drodze el-Ghubari oraz w rejonie wschodnich obrzeży Dachli, miał już wówczas duże doświadczenie w studiowaniu petroglifów, znanych mu z doliny Nilu oraz Pustyni Wschodniej (Winkler 1938). Sekwencję chronologiczną sztuki naskalnej całego Górnego Egiptu opracował już wcześniej. Teraz musiał tylko dopasować do niej nowe znaleziska z rejonu Dachli (ryc. 2.17).

Prace naukowe Winklera, zgodnie z duchem czasów, osadzone były w kulturowo-historycznym paradygmacie badawczym (James 2012: 73). Oznacza to, że podejście Winklera do badanego przedmiotu cechowały typowe dla tego paradygmatu idee ewolucjonizmu i dyfuzjonizmu. Prace Winklera ogniskowały się również wokół zagadnienia etniczności, pragnął on bowiem zidentyfikować społeczności, które jego zdaniem tworzyły sztukę naskalną. Wreszcie, w kontekście interpretacyjnym, niemiecki badacz odwoływał się do analogii etnograficznych i historycznych, a wiele z zaproponowanych przez niego interpretacji jawi się z dzisiejszego punktu widzenia jako nieco naiwne lub zbyt daleko idące. Ponadto, religioznawcze wykształcenie Winklera niewątpliwie odcisnęło wyraźny ślad na jego pracach i w pewnym sensie sterowało wręcz jego myśleniem o przeszłych społecznościach i sztuce naskalnej (por. James 2012: 72).

Winkler wyszedł z założenia, że ludzie tworzący sztukę naskalną wykonywali swoiste kulturowe autoportrety (Červíček 1986: 74). Analizując jego rozważania (Winkler 1938; 1939), można bowiem zauważyć, iż większość przedstawień naskalnych traktował literalnie i poszukiwał elementów, które pomogłyby mu w zdefiniowaniu autorów „rysunków naskalnych”. Metoda Winklera polegała więc na tym, że rozpoznając

pewien styl (zarówno w rozumieniu techniki, estetyki, jak i treści), przypisywał go danej grupie, czy to znanej z przekazów historycznych, czy też zdefiniowanej przez niego samego na potrzeby badań. W gruncie rzeczy jeden styl odpowiadał jednej społeczności. W ten sposób zdefiniował arabską sztukę naskalną, grecko-rzymsko-koptyjską czy dynastyczną (w tym wypadku oparł się o chronologię historyczną regionu). Było to zadanie relatywnie łatwiejsze, gdyż punktem odniesienia były stosunkowo dobrze rozpoznane okresy w historii Egiptu, z ogromnym zapleczem ikonograficznym, wyśmienitym dla porównań. Inaczej wyglądała sytuacja w przypadku sztuki naskalnej, która stylistycznie wyraźnie odbiegała od wyżej wymienionych kategorii, a która jednocześnie nosiła ślady starożytnego, a nawet prahistorycznego pochodzenia.

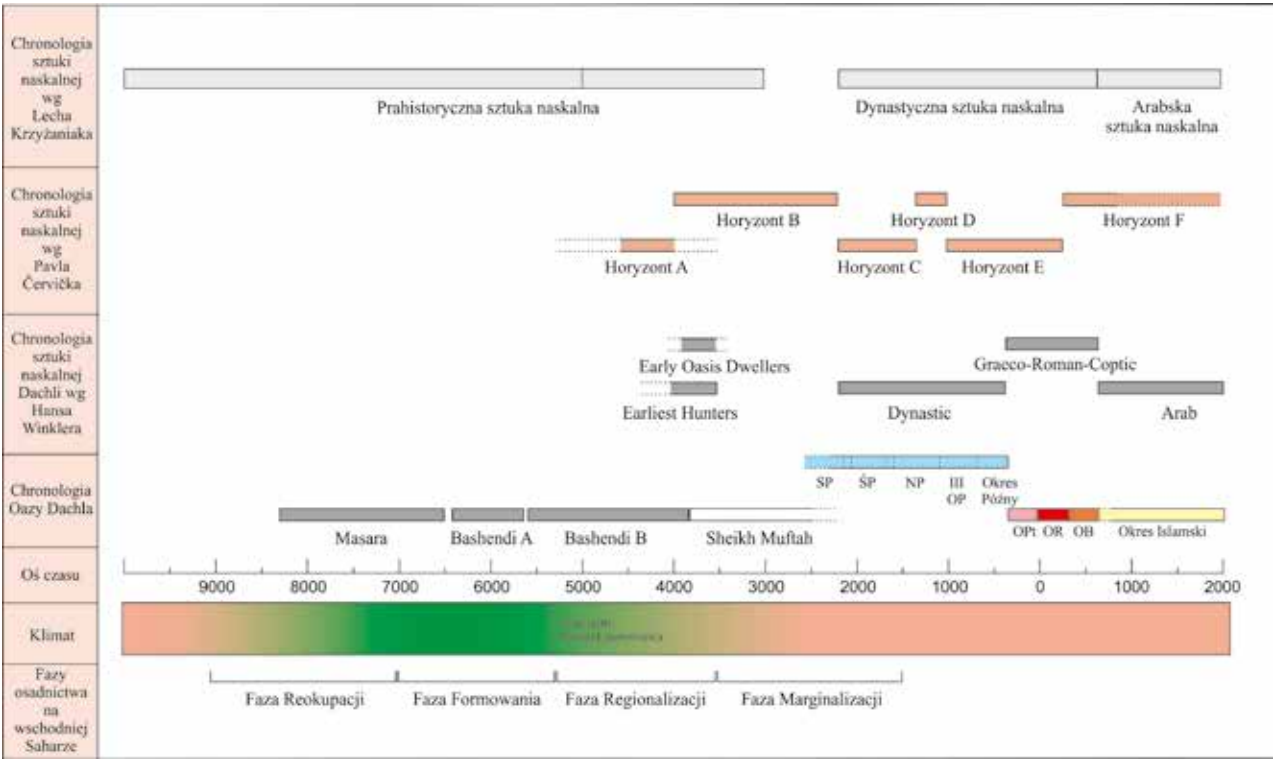
„Niedatowalne wczesne, predynastyczne i prahistoryczne przedstawienia”, bo tak Winkler nazwał tę kategorię rytów, zostały podzielone na kilka stylów, które jednocześnie miały charakteryzować społeczności operujące nimi. Motywy fauny etiopskiej stanowiły główny element sztuki EH⁴⁹; łodzie sierpowate charakteryzowały ENVD, ale prostokątny rodzaj statków i postacie z piórem na głowie przynależć już miały do EI (Winkler 1938: 26-8). Motyw „kobiety w ciąży”, nieznany z innych rejonów Egiptu, dał Winklerowi podstawy do wyróżnienia kolejnego stylu, a co za tym idzie – kolejnej społeczności, EOD (Winkler 1939: 27-30).

Kluczem do wydzielenia różnych grup twórców sztuki naskalnej były zatem jej treść i styl. Przedstawienia arabskie, ukazujące np. statki z wielbłędami, uznał za wykonane przez „Prawdziwych Arabów”, którzy przywoływali, jego zdaniem, motywy nilotyckie. Ryty stworzone w nieco bardziej naturalistycznym stylu, przedstawiające między innymi postacie ludzkie z prostymi mieczami, miały z kolei wskazywać zachodni i południowy kierunek wpływów i tamtejszych Beduinów. Te pierwsze miały więc należeć do kontekstu semickiego, do chamicckiego zaś te drugie (Winkler 1939: 14).

Próba dokładnej identyfikacji etnicznej jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech dorobku badawczego Winklera. Wydzielona przez niego społeczność AMD, której sztukę naskalną w największym skrócie można uznać za „pasterską”, również reprezentowała ludność chamiccką, z której wywodzić się miały późniejsze ludy koczownicze, zamieszkujące Pustynię Wschodnią, ze starożytnymi Blemjami oraz współczesnymi Beja na czele (Winkler 1938: 40). Innymi słowy, Winkler wierzył, że różnice w stylistyce i treści przedstawień odzwierciedlają różnice rasowe, etniczne czy kulturowe. Poniższy, dość wyczerpujący cytat na temat Wczesnych mieszkańców Oazy (EOD) ilustruje zarówno jego

⁴⁸ Nazwa stosowana do określenia odizolowanych wzgórz.

⁴⁹ Skrót użyty w tym podrozdziale por. z rozdz. 2.1.



Ryc. 2.17. Zestawienie schematów chronologicznych sztuki naskalnej Dachli na podstawie propozycji interpretacyjnych Lecha Krzyżaniaka, Pavla Červíčka oraz Hansa Winklera. Poszczególne sekwencje ukazane zostały na tle chronologii kulturowej Oazy oraz modelu historii osadnictwa i przemian klimatycznych na wschodniej Saharze za Rudolfe Kuperem i Stephenem Kröpelinem (2006; zob. aneks 1). Zastosowane skróty: SP (Stare Państwo), ŚP (Średnie Państwo), NP (Nowe Państwo), III OP (Trzeci Okres Przejściowy), OPT (okres ptolemejski), OR (okres rzymski), OB (okres bizantyński).

fascynację etnicznością, jak i udział ewolucjonistycznych i dyfuzjonistycznych elementów teorii w kreowanej przez niego wizji przeszłości (Winkler 1939: 36):

Near Dakhla the Earliest Hunters appear at the side of another people, hitherto unknown, the Early Oasis Dwellers. These were plant cultivators. A hunting people joins a cultivating people. Probably the hunter shared the porridge of the Oasis man, and the Oasis man got his giraffe joint when the hunter came back from a lucky expedition. The puzzle is to understand how the idea of cultivating arose here. Influence from outside the Oasis? From where? And if there is no foreign influence, the case is even more enigmatic. I have wondered, if possibly the women of the Earliest Hunters could have discovered by themselves the art of growing plants near some artesian well. If this were so, what I have called Early Oasis Dwellers would be no other than the women of the Earliest Hunters. But this is impossible. They are a distinctly different people. The Early Oasis Dwellers knew cattle, which never occur in the drawings of the Earliest Hunters. Their technique of stone engraving is a very different one. As

a whole they represent a much higher degree of civilization than the Earliest Hunters. [...] So these Early Oasis Dwellers were certainly not an offshoot of the Earliest Hunters. They were somehow related to the Autochthonous Mountain Dwellers. But again, the unimportance of cattle in their economics, their plant cultivation, their interest in the pregnant goddess, and their technique are foreign to the Autochthonous Mountain Dwellers. So we see that a third ethnic element must be at the base of the Early Oasis Dwellers. [...] When I first saw the drawings of the pregnant woman at Dakhla, both Cretan and Western Asiatic pictures came to my mind. [...] I should personally not be surprised if relations with the Mediterranean were not thereby established. The further question of far-reaching importance would then be: did the influence come from the Mediterranean to the Sahara, or from the Sahara to the Mediterranean?

Podejście ewolucjonistyczne przejawiało się u Winklera między innymi w wartościowaniu obrazów pod względem ich estetyki. Przedstawienia EH jako „wcześnie” oraz wykonane przez łowców i zbieraczy (stojących

najniżej na ewolucyjnej drabinie rozwoju społecznego w ujęciu ówczesnego świata naukowego) cechowała „nieartystyczna toporność” (unartistic coarseness; Winkler 1939: 33), podczas gdy sztuka naskalna reprezentujących „znacznie wyższy stopień cywilizacyjny” EOD, stanowiła przykład rozwiniętego artyzmu. Stylistyczne optimum sztuki było oczywiście atrybutem kultury faraonńskiej, która jawiła się jako kolejny krok w cywilizacyjnym rozwoju ludzkości.

Winkler był tak przywiązany do wyróżnionych przez siebie tradycji sztuki naskalnej, że obecność stosunkowo jednolitych kompozycji zawierających elementy zaliczane do obu wyżej wymienionych grup prahistorycznych nie stanowiła żadnego problemu. Niemiecki badacz uznał bowiem, iż EH zapożyczyli takie motywy, jak „kobieta w ciąży”, i również przedstawiali je na skałach Dachli, tyle że w asocjacji z dzikimi zwierzętami (Winkler 1939: 32).

Cytowany powyżej ustęp pokazuje również, jak silnie zakorzeniony w rozumowaniu Winklera był dyfuzjonizm. Umiejętność uprawy roślin miała dotrzeć do Oazy ze świata śródziemnomorskiego, podobnie zresztą jak motyw „kobiety w ciąży”. Opisane przez niego malowidła z rejonu Gebel Uweinat, których powstanie wiązał z podgrupą wchodzącą w skład AMD, uważał za tak „piękne”, że przyrównywał je do malowideł hiszpańskich, greckich i kreteńskich, zastanawiając się przy tym, czy styl ten „przybył” ze Śródziemnomorza do Afryki, czy też było na odwrót (Winkler 1939: 36-7). Wschodni Najeżdźcy (EI), jak sama nazwa wskazuje, mieli z kolei przybyć do Egiptu ze wschodu, co sugerował kształt przedstawianych przez nich łodzi, wyraźnie nawiązujący, zdaniem Winklera, do kultury mezopotamskiej (Winkler 1938: 26-8).

Winkler nie tylko identyfikował określoną grupę, która posługiwała się danym stylem sztuki naskalnej, ale także na podstawie przedstawień starał się ową społeczność opisać. Petroglify stanowiły lustro, w którym odbijali się autorzy rytów, dzięki czemu badacz mógł o nich wiele powiedzieć. Jak pisał sam Winkler (1939: 35):

There man has left us his precious remains, his pictures, telling us how he lived and how he dressed, how he fought and whom he adored. His earliest pictures come down to us from a time when the giraffe was still man's companion in the green spots of the yellow desert, and the most recent were inscribed when Australian soldiers hunted the Senussi by car.

Winkler opisywał więc kolejne społeczności sztuki naskalnej w ramach takich kategorii, jak: **broń, ubiór, łowiectwo, fauna czy religia**. Zakładał bowiem *a priori*, że przedstawienia antropomorficzne, bo im zwykle poświęcał najwięcej uwagi, ukazywały z definicji członków owej społeczności. Duża część jego pracy polegała więc na opisie owych grup ludzkich (np. EH, EOD,

Egipcjan itd.) na podstawie analizy ikonograficznej sztuki naskalnej. Libijczycy nosili więc pióro na głowie, mężczyźni EOD byli nadzy, a ich kobiety ubierały się w dekorowane suknie.

Wiele interpretacji Winklera opartych było o intuicję, wyobraźnię i literalne czytanie sztuki naskalnej. Niektóre z nich wydają się dziś mało wiarygodne, a niekiedy wręcz naiwne. Twierdził on na przykład, że motyw trójkąta łonowego, powszechnie występujący w Oazie, odzwierciedlał tęsknotę żołnierzy egipskich do kobiet (Winkler 1939: 13), pozostawionych zapewne w dolinie Nilu (por. rozdz. 6.3.). W innym miejscu, analizując różnicę w sztuce naskalnej Gebel Uweinat, gdzie występowały zarówno petroglify, jak i malowidła, zaproponował interpretację, według której malowidła tworzone były przez małżeństwa zamieszkujące schroniska skalne, podczas gdy autorami petroglifów mieli być młodzieńcy, którym z racji wieku nie pozwalano już mieszkać z rodzicami (Winkler 1939: 25). Część malowideł miała być z kolei autorstwa samych kobiet, a Winkler nie wykluczał, że niektóre odnalezione przez niego figury antropomorficzne były celowo zniszczone przez „wściekle kobiety dające upust swej nienawiści wobec niewiernych mężów lub kochanków” (sic!) (Winkler 1939: 25; tłum. PLP).

Przytoczone interpretacje oparte były o ówczesne potoczne poglądy, ale w większości przypadków Winkler wykorzystywał metodę, która w owych czasach była powszechnie stosowana w studiach nad sztuką naskalną (i to stosowana mało rygorystycznie) – analogię etnograficzną. W przypadku niemieckiego badacza posługiwanie się etnografią odbywało się jednak na bardzo ogólnym poziomie, w zasadzie bez wskazania źródeł przytaczanych analogii. W kontekście wspomnianej powyżej koncepcji młodzieńców żyjących poza domem rodzinnym w Uweinat, argument Winklera (1939: 25) brzmiał: „[...] jak gdzie indziej w społecznościach prymitywnych [...]” [tłum. PLP]. W innym miejscu czytamy, że strzały łowców polujących na żyrafy (EH) prawdopodobnie pokryte były trucizną, ponieważ „prymitywni łowcy chętnie korzystają z trucizny” (Winkler 1939: 31). Potwierdzeniem tego miałyby być przedstawienia żyraf, którym zwisa z szyi lina, interpretowane przez Winklera jako zranione zwierzęta łapane na lasso. Były to więc analogie czerpane z przyjętej wówczas wiedzy ogólnej, jasno nawiązujące do ewolucjonistycznego pojmowania świata.

Sztuka naskalna Arabów, grecko-rzymska, a nawet koptyjska nie wyrażały – zdaniem Winklera – zbyt głębokich treści. Zwłaszcza ta pierwsza, której niemal jedynym tematem była walka. Jak sam zresztą podkreślał, Arabowie „nieśli wojnę dokądkolwiek się udawali” (Winkler 1938: 41; tłum. PLP). Zarysowaną powyżej analogię etnograficzną stosował więc głównie do interpretacji znalezisk pradziejowych, i co również charakterystyczne dla wielu badań sztuki naskalnej połowy XX wieku, odwoływał się zwłaszcza do koncepcji magii sympatycznej,

zarówno magii łowieckiej, jak i płodności (por. Huyge 2002: 192; Rozwadowski 2009: rozdz. 3). Poniżej scharakteryzuję przykład obu typów magii w ujęciu Winklera, który wykorzystał je również w badaniach petroglifów Dachli.

Many drawings of game, of hunting, of animals' footprints probably convey magic ideas. Spirals and wavy lines, and other geometrical designs are probably connected with their magic. Some of them may represent entrails. These designs are very frequent and manifold. Unfortunately we do not understand them. Once a group of eight men surround another of bigger size. The central figure wears a kind of animal's mask. The scene may represent some magic dance.

Zacytowane powyżej słowa (Winkler 1939: 32) dotyczyły sztuki naskalnej EH, których Winkler ponownie porównał do „dzisiejszych prymitywnych łowców”, u których magia „odgrywa ważną rolę” [tłum. PLP]. Choć nie sprecyzował, na czym owa magia miałaby polegać, to między wierszami można wyczytać, że miał na myśli między innymi rodzaj magii łowieckiej. Pisał bowiem, iż owa magia mogła być uprawiana w celu „zapewnienia sukcesu na polowaniu” lub „zaspokojenia duchów martwej zwierzyny”. W tym kontekście odwoływał się przede wszystkim do petroglifów przedstawiających meandrujące linie, a także spirale zestawione z figurami zoomorficznymi. Uważał bowiem, że przedstawiają one wnętrze zwierząt i są powiązane z praktyką magiczną (Winkler 1938: 32).

Z magią wiązał również przedstawienia samych zwierząt, czemu dał wyraz, opisując jedno ze stanowisk w dolinie Nilu. Odnosił się bowiem do panelu wypełnionego dużą liczbą przedstawień żyraf. Choć nie powiązał tego zjawiska *explicite* z magią łowiecką, to jednak podkreślił, że miał „wrażenie, iż powodem nakładania jednego przedstawienia żyrafy na drugie była magia: że to miejsce było święte” (Winkler 1938: 32; tłum. PLP). Ponieważ w rozumieniu Winklera EH w dolinie Nilu reprezentowali tę samą kulturę, co EH w rejonie Dachli, to można śmiało ekstrapolować przemyślenia Winklera z jednego kontekstu na drugi.

Magia płodności miała być z kolei udziałem społeczności EOD. Osią tej koncepcji były przedstawienia „kobiet w ciąży”, które Winkler interpretował jako „boginie”. Pisał bowiem, iż „jest oczywiste, że musimy szukać religijnego lub magicznego wyjaśnienia dla tych osobliwych rysunków” (Winkler 1939: 29; tłum. PLP). Badacz ten stwierdził, iż nie są to nawet przedstawienia bóstw jako takich, lecz raczej kukieł czy statuetek, które takowe miały odzwierciedlać. Prawdziwe statuetki miały być zrobione z materiałów organicznych, najpewniej patyka, wokół którego modelowano postać antropomorficzną.

Ustaliwszy, iż „kobiety” miały wartość magiczną, Winkler zaproponował dwie możliwości interpretacyjne. Pierwsza wskazywała na magię płodności związaną z rodzicielstwem. Jak pisał (Winkler 1939: 29):

We may imagine that people wanting children used to make statuettes of a pregnant woman or pictures of such a statuette.

Druga koncepcja była bardziej rozbudowana. Zakładała uwzględnienie kilku komponentów, a więc motywu „bogini”, usytuowania petroglifów oraz elementów z nimi powiązanych. Figury „kobiet”, o których boskim charakterze świadczyć miały między innymi bogato dekorowane stroje, odnalezione zostały przez Winklera w pobliżu żaren wydrążonych w litej skale. Żarna miały z kolei świadczyć o uprawianiu i młóceniu zbóż, a odnalezienie jednego przedstawienia kobiety wewnątrz żarna naprowadziło Niemca na trop koncepcji „płodności ziemi”. Stąd był już tylko jeden krok do powiązania bóstw płodnościowych z charakterem ich ekspozycji, który w wielu przypadkach oznaczał usytuowanie na szczycie wzgórza i zorientowanie w stronę nieba. Winkler zapytywał więc, czy „boginie” te przedstawiały „zapłodnioną ziemię spragnioną deszczu?” (Winkler 1939: 29; tłum. PLP).

Jak celnie zauważa Daniel James (2012: 72), koncepcja Winklera była silnie podszyta ideą „Matki Ziemi”, znaną ze świata śródziemnomorskiego i południowej Europy, a zreifikowaną w postaci figurek o podobnych do przedstawień z Dachli proporcjach ciała. W wypracowanej przez siebie koncepcji „bogin” z Dachli, Winkler posłużył się więc ponownie opisanymi powyżej narzędziami teoretycznymi, a zatem analogią, dyfuzją i motywem magii sympatycznej. Ponieważ dzięki tym petroglifom, a także technikom wykorzystanym do ich stworzenia, EOD zostali przez niego postawieni na „wyższym stopniu cywilizacyjnym” niż współcześni im EH, to koncepcja „bogini” miała również wartość ewolucjonistyczną.

Choć może się wydać zaskakujące, że tak wiele miejsca poświęcam omówieniu badań, które miały miejsce niemal 80 lat temu, to jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że wypracowana przez Winklera terminologia wciąż jest obecna w debacie naukowej. James stwierdza, że badania nad dachlijską sztuką naskalną nadal pozostają „w cieniu Winklera” (James 2012: 73; zob. rozdz. 2.2.3.) i zwraca szczególną uwagę na kwestię motywu „kobiety w ciąży”.

Z pewnością nie można krytykować Winklera za formułowanie hipotez w duchu kulturowo-historycznym, gdyż był to wówczas główny paradygmat badawczy. Pokazanie jednak, jak teoria sterowała myśleniem niemieckiego badacza, uważam za potrzebne. Ponadto zarysowanie mechanizmów interpretacyjnych i pewnych konkretnych wyjaśnień zaproponowanych przez

Winklera, służyć ma jako tło, zarówno dla pokazania badań jego następców, jak i podejścia badawczego obranego przeze mnie w niniejszej pracy. Prace Winklera odcisnęły silne piętno na badaniach sztuki naskalnej regionu i dekonstrukcja ukutych przez Niemca terminów i koncepcji wydaje mi się w związku z tym niezbędna.

Wypada jednak oddać mu honor jako pionierowi badań sztuki naskalnej w Egipcie. Badania zorientowane wyłącznie na ten rodzaj pozostałości archeologicznych były nowatorskie nie tylko w kontekście Dachli, ale i całego Egiptu. Zadanie, jakie miał przed sobą Winkler, było niezwykle trudne, gdyż ówczesny stan wiedzy, zarówno o petroglifach, jak i o prahistorii rejonu, był bardzo niski. Zainteresowanie dynastyczną sztuką naskalną, nie mówiąc o jeszcze późniejszej, było z kolei nikłe. Winkler stawiał więc pierwsze kroki i swoim dwutomowym dziełem o sztuce naskalnej obu wielkich egipskich pustyń zbudował prawdziwy fundament pod przyszłe badania. I choć wiele punktów jego teorii i koncepcji budzi dziś zastrzeżenia, to jego praca wciąż posiada dużą wartość, tym bardziej, że liczba innych publikacji o sztuce naskalnej rejonu Dachli jest zaskakująco mała.

2.2.2. Badania w drugiej połowie XX wieku: Lech Krzyżaniak, Pavel Červíček i Lisa Giddy

Po II wojnie światowej sztuka naskalna Dachli, jak i sama Oaza, przez długi czas nie znajdowały się w orbicie zainteresowań badaczy. Dopiero rozpoczęcie realizacji projektów IFAO i DOP, pierwszego w rejonie Balat (Ayn Asil), a drugiego na obszarach całej depresji, przywróciło temat petroglifów do życia. Miało to miejsce w połowie lat 70. XX wieku. Reakcją na odkrycie stanowisk znalezionych w początkowych fazach rekonesansu DOP (Mills 1983) było powołanie Petroglyph Unit (PU), jednostki mającej specjalizować się w badaniach sztuki naskalnej (Krzyżaniak & Kröper 1985: 138). Kierownikiem PU został Lech Krzyżaniak, a pierwszy, testowy, sezon badań odbył się w grudniu 1985 roku.

W swych pierwszych publikacjach Krzyżaniak jasno sformułował cele rozpoczynającego się wówczas projektu badawczego. Miały to być z jednej strony prace dokumentacyjne i stworzenie na ich podstawie katalogu sztuki naskalnej Dachli, jak i studia nad „miejscem petroglifów w systemie kulturowym, którego te były produktem” (Krzyżaniak 1987: 182; tłum. PLP). Polski uczony podkreślał, że badania saharyjskiej sztuki naskalnej skupiały się zwykle na „usprawnianiu chronologicznych i stylistycznych klasyfikacji”, i choć podejścia te uznawał za pożyteczne, to jednak pragnął promować studia „zorientowane na procesy kulturowe i historyczne” (Krzyżaniak 1987: 182; wyróżnienie PLP). Można zatem przyjąć, iż jednym z celów Krzyżaniaka miało być odejście od paradygmatu kulturowo-historycznego, cechującego się tworzeniem tablic

typochronologicznych oraz ujmowaniem zjawisk kulturowych w kategoriach dyfuzjonizmu i ewolucjonizmu (por. rozdz. 2.2.1.).

Petroglify, jak pisał, „nie były wyłącznie przedmiotami sztuki, lecz również depozytami ważnych informacji o kulturowych i historycznych procesach w późnej prahistorii” (Krzyżaniak 1987: 182; tłum. PLP). Powyższe słowa ukazują więc co najmniej dwa aspekty ówczesnego podejścia Krzyżaniaka do sztuki naskalnej regionu. Po pierwsze, nie będą interesować go jednostkowe interpretacje figur i scen, różnego rodzaju partykularyzmy i anegdotyczne ich odczytywanie, lecz raczej analiza całej grupy przedstawień, które ujęte całościowo, pozwolą prześledzić procesy kulturowe. Po drugie, petroglify, które objęte zostaną tego rodzaju analizą, ograniczone zostaną do sztuki pradziejowej i ewentualnie staropaństwowej.

Tym, co stanowiło podstawę dla metod badawczych PU, była deklaracja badań interdyscyplinarnych, angażujących badania wykopaliskowe i powierzchniowe, studia zooarcheologiczne i paleośrodowiskowe – jako bazę dla interpretacji petroglifów (Krzyżaniak 1987: 183; 1990: 97). Nieodłącznym elementem programu badawczego miało być zintegrowanie sztuki naskalnej z wynikami badań wykopaliskowych na stanowiskach osadniczych, zlokalizowanych na tym samym, uprzednio wyselekcjonowanym obszarze (Krzyżaniak & Kröper 1985: 138; 1990: 77; Krzyżaniak 1987: 182; 1990: 95; 1991a: 60-1). Powiązanie tych dwóch rodzajów danych archeologicznych miało „rzucić światło na chronologię i miejsce [sztuki naskalnej] w aktywnościach społecznych odpowiedniej grupy ludzkiej” (Krzyżaniak & Kröper 1985: 138; tłum. PLP), czy też wskazać „przestrzenne i czasowe relacje stanowisk osadniczych i petroglifów” (Krzyżaniak 1987: 183; tłum. PLP).

Już w 1987 roku sformułowany został temat, który miał ogniskować w sobie wszystkie wymienione powyżej założenia teoretyczne i metodologiczne. Był nim (Krzyżaniak 1987: 182):

[...] process of cultural attitudes towards animals in late prehistory, the exploitation and management by hunting, trapping, capturing, taming and eventual domestication of the local game as well as the management of the domestic species.

Temat ten został podjęty w artykule z 1990 roku, w którym bardzo krótko omówiono kolejne etapy rozwoju owych postaw wobec zwierząt – od fazy polowania, reprezentowanej sztuką naskalną utożsamianą z czasami kultury Bashendi, po etap Starego Państwa i pełną domestykację zwierząt (Krzyżaniak 1990). Przykłady owych faz rozwojowych są jednak bardzo skrótowo zasygnalizowane, a sam proces raczej niewyeksponowany. Praca ta przywołuje, moim zdaniem, ewolucjonistyczną hierarchię społeczeństw, zbudowaną na podstawie ich

„osiągnąć” w dziedzinie gospodarki. Jeżeli założeniem Krzyżaniaka było przesłedenie tego rodzaju diachronicznego procesu zmian w podejściu poszczególnych społeczności do zwierząt, to bliżej mu zapewne do podejścia kulturowo-historycznego niż do archeologii procesualnej, kładącej nacisk na funkcjonowanie konkretnego systemu kulturowego (por. rozdz. 3).

Problem, jaki wyłania się z publikacji Krzyżaniaka, to fakt, iż pierwsze z nich mają w zasadzie charakter deklaracyjny, podczas gdy późniejsze głównie sprawozdawczy. Program, który został sformułowany, najwyraźniej nie został zrealizowany, a przynajmniej nie ma na to dowodów w postaci literatury. Ponadto, innym aspektem prac poddanych krytyce była kwestia przyjęcia terminologii i niektórych koncepcji interpretacyjnych wyłożonych wcześniej przez Winklera (James 2012: 73-4).

W 1987 roku Krzyżaniak (1987: 183) pisał, że:

Although an improvement of Winkler's stylistic and chronological classification of the late prehistoric petroglyphs may become possible as a result of this research, this is not its ultimate aim.

Akcentował on wówczas chęć odejścia od zadawania pytań o chronologię na rzecz pytań o „procesy”, ale z drugiej strony niejako oficjalnie uznawał aktualność Winklerowskiego podziału sztuki naskalnej. Po trzecim sezonie badań Krzyżaniak i Kröper (1990: 78; 1991a: 60) zweryfikowali swój pogląd dotyczący chronologii petroglifów, deklarując, iż należy jednak dokonać „reewaluacji” i „ulepszenia” sekwencji Winklera. Poza tym, style sztuki naskalnej Dachli (jakkolwiek niezdefiniowane) miały być porównane ze znaleziskami z doliny Nilu i Sahary, w celu rozpoznania ich „asocjacji lub dysocjacji”.

W praktyce chęć ukazania procesu zmian strategii wobec zwierząt musiała oprzeć się o jakąś sekwencję chronologiczną i w tym celu zaadoptowana została stylistyczna sekwencja Winklera. Na przestrzeni kolejnych lat została ona co najwyżej kosmetycznie zmieniona poprzez próby zastąpienia jednostek EH i EOD współcześnie wypracowaną przez DOP terminologią archeologiczną (np. Krzyżaniak 1990). Niemniej jednak przykłady korzystania z Winklerowskiego podziału stylistycznego odnajdujemy na kartach większości artykułów (Krzyżaniak 1987: 185; 1991: 62-3; 1993: 82; 1994: 84; 2001: 257; Krzyżaniak & Kröper 1985: 139; 1990: 77; 1991: 60), a nowy podział stylistyczno-chronologiczny sztuki naskalnej Dachli nigdy właściwie nie został zaproponowany (por. James 2012: 74).

Owo „ulepszenie” chronologii Winklera sprowadziło się przede wszystkim do wspomnianej już próby odniesienia znalezisk do opracowanej dla Oazy periodyzacji wczesnego i środkowego holocenu (por. rozdz. 2.1.). Było to jednak odniesienie bardzo ogólne, utożsamiające prahistoryczną sztukę naskalną z okresem od VIII do III

tysiąclecia BC (Krzyżaniak 1991a: 61), a w późniejszych pracach nawet od X millennium (Krzyżaniak 1993: 82). Przedstawienia wielu dzikich zwierząt, w tym przede wszystkim żyraf, zostały powiązane z ludnością kultury Bashendi i była to, być może, najbardziej precyzyjna propozycja. Sztuka naskalna interpretowana jako przedstawienia zwierząt udomowionych powiązana została z kolei ze społecznościami późnego neolitu i okresem kolonizacji Dachli przez Egipcjan (Krzyżaniak 1990: 96).

Prace badawcze Krzyżaniaka w praktyce sprowadziły się przede wszystkim do działalności dokumentacyjnej i sprawozdawczej. Dokładna dokumentacja sztuki naskalnej na wyselekcjonowanych obszarach, również tych zagrożonych destrukcyjną aktywnością turystyczną (Krzyżaniak 1999: 134), powinna być z całą pewnością oceniona bardzo pozytywnie. Większość petroglifów została sfotografowana, wiele przerysowano na folii transparentnej i stworzono również katalog sztuki naskalnej (aczkolwiek nieopublikowany). W publikacjach brakuje niestety map, które ukazałyby dystrybucję zarejestrowanych stanowisk, a sztuka naskalna prezentowana w nich była bardzo selektywnie – głównie przykłady najbardziej interesujące i najlepiej zachowane. Wyłania się zatem obraz pewnego rozdzwieku pomiędzy dużym zaangażowaniem w pracę dokumentacyjną i stosunkowo selektywnym prezentowaniem jej wyników.

Pomimo tego, że petroglify znajdujące się w wytypowanym kwadracie E3 (we wschodniej Dachli) miały stanowić „bazę danych do badań nad różnymi aspektami sztuki naskalnej w Oazie, włączając w to typologię, chronologię⁵⁰ i kulturową interpretację” (Krzyżaniak 1993: 82; tłum. PLP), a także stwierdzenia, że wyniki prac „spełniły oczekiwania i stworzyły podstawy źródłowe niezbędne do weryfikacji dotychczasowych ustaleń co do typologii i chronologii sztuki naskalnej w oazie, a także stworzyły podstawy do wykorzystania tej sztuki jako ważnego źródła informacji archeologicznych” (Krzyżaniak 1994: 86), to niestety publikacje milczą na temat owych typologii i ustaleń chronologicznych (poza tymi przytoczonymi powyżej). Z treści artykułów trudno jest zatem wywnioskować, by studia te rzuciły nowe światło na typochronologiczne rozważania o sztuce naskalnej regionu, chyba że aspekty te faktycznie zostały opracowane, lecz nieopublikowane ze względu na śmierć Krzyżaniaka. Nie można tego wykluczyć.

Podejście badawcze polskiego archeologa można więc ocenić jedynie przez pryzmat literatury przedmiotu, a ta pokazuje, że również w kwestii „interpretacji kulturowych” trudno jest mówić o istotnej „reewaluacji” koncepcji Winklera. Krytycznie ocenione zostało między innymi

⁵⁰ Pomimo początkowej deklaracji o odejściu od pytań o typochronologię przedstawień na rzecz „procesów kulturowych”.

zapożyczenie od Niemca koncepcji „bogini” w interpretacji przedstawień „kobiet w ciąży” (James 2012: 73-4). Choć w wielu publikacjach Krzyżaniak używał tego terminu, biorąc go w cudzysłów⁵¹, to wydaje się jednak, że idea Winklera trafiła u niego na podatny grunt. Rozpatrywał też jednak inne możliwości interpretacyjne, jak te, iż przedstawiają one „rodzaj totemu, kobiecych czarnoksiężników, boginie lub elity grupy społecznej” (Krzyżaniak & Kröper 1991: 60; tłum. PLP).

W pracach Krzyżaniaka odnaleźć można jednak i inne zapożyczenia od Winklera, które świadczą, iż studia badawcze Polaka były bardziej kontynuacją badań Niemca niż alternatywą wobec nich. Przykładem może być ustęp, w którym Krzyżaniak interpretuje scenę z żyrafą utrzymaną na linie jako ilustrację „udanego schwytania [jej] na lasso”, „najprawdopodobniej zwierzęcia osłabionego już trucizną” (Krzyżaniak 1990: 96; tłum. PLP). Nawiązanie do eksplikacji Winklera jest bardzo wyraźne i tak, jak w przypadku wcześniejszego, nieoparte konkretnym argumentem (por. Winkler 1939: 31; rozdz. 2.2.1.).

Ocena podejścia badawczego oraz efektu prac Krzyżaniaka nie jest zadaniem łatwym. Z jednej strony badania te odkryły sztukę naskalną Dachli na nowo i przywróciły ją dla rozważań wschodniosaharyjskich. Ponadto, odnalezienie stanowisk Winklera, których położenie nie było znane, a także liczne nowe odkrycia, znacząco poszerzyły bazę materiałową i stworzyły lepsze warunki do dyskusji naukowej. Przyczyniła się do tego również dokumentacja terenowa o wysokiej jakości. Utworzenie PU było z kolei aktem założycielskim tradycji badań sztuki naskalnej, która kontynuowana jest od 30 lat.

Jest też druga strona działalności badawczej Krzyżaniaka, która pozostawia pewien niedosyt. Pomimo warunków opisanych powyżej, najbardziej widoczny wydaje się być brak dyskusji naukowej i pracy syntetyzującej całość jego badań (James 2012: 73). Niewątpliwie badacz ten musiał się zmierzyć z niedogodnościami, jakie spotykają każdego, kto pracuje ze sztuką naskalną regionu, w tym z brakiem osadzenia znalezisk w sekwencji chronologicznej, słabym stanem zachowania zabytków czy „abstrakcyjnym” charakterem petroglifów. Wszystkie te elementy czynią badania bardzo trudnym zadaniem, a nadzieja pokładana w odkryciu nowych przedstawień, które rzuciłyby światło na pozostałe, może prowadzić do skupienia się na aspekcie heurystycznym i dokumentacyjnym badań. Niemniej jednak po prawie 20 latach prac badawczych nad sztuką

naskalną Oazy oczekiwaloby się więcej publikacji analitycznych i dyskutujących, nie tylko pojedyncze znaleziska, ale całe grupy przedstawień, oraz proponujących odpowiedzi na pytania postawione przecież przez samego Krzyżaniaka w samych początkach jego pracy.

Równolegle do działań badawczych Krzyżaniaka, nad sztuką naskalną odkrytą przez Winklera pracował także Pavel Červíček, integrując jego dachlijskie znaleziska z innymi znanymi z obszarów Górnego Egiptu i Nubii (Červíček 1982; 1986; 1992-1993). Choć w swoich pracach rozpatrywał sztukę naskalną z różnych, często odległych od siebie regionów, to jednak warto przytoczyć krótką charakterystykę jego podejścia badawczego. Wpłynęło ono bowiem na postrzeganie również petroglifów w Dachli.

Podstawową metodą w prowadzonych przez Červíčka studiach była metoda „izochronologiczna”. Jej głównym założeniem było twierdzenie, że (Červíček 1986: 73):

[...] the historical phenomenon discussed (rock art) can only be interpreted historically by primarily using isochronological sources from the period concerned. Later sources are subsidiary and can be used solely when they refer either to survivals of the phenomenon discussed or the more ancient period rock art dates from.

Innymi słowy, sztukę naskalną powinno się rozpatrywać niemal wyłącznie w oparciu o źródła jej współczesne, najlepiej źródła pisane i sztukę mobilną (Červíček 1986: 74). Można powiedzieć, że założenie to ma w sobie potencjał badawczy i jest w zasadzie nawołaniem do kontekstualizowania sztuki naskalnej. Nakłania ono bowiem do wykorzystywania w interpretacji innych źródeł osadzonych w realiach tej samej kultury, co w domyśle mogłoby być krytyką i odpowiedzią na wykorzystywanie analogii etnograficznej bez uwzględniania odpowiednich kontekstów. Lektura prac czechosłowackiego naukowca pokazuje jednak, iż metoda ta nie była stosowana przez niego w sposób rygorystyczny, a podstawę dla wielu założeń przyjętych w jego badaniach nadal stanowiła analogia etnograficzna.

Červíček (1986: 74) odrzucił „etnograficzne”⁵² (Winkler) i „ekologiczne”⁵³ (Butzer) podejścia do sztuki naskalnej, choć nie ze względu na ich nieadekwatność *per se*, lecz z powodu nieadekwatności materiałów badawczych zgromadzonych przez Winklera. Głównym celem przyświecającym jego pracy było stworzenie ram

⁵² Rozumiane jako próba rozpoznania „portretów różnych prahistorycznych i historycznych ludów” w przedstawieniach naskalnych (Červíček 1986: 74; tłum. PLP).

⁵³ Podejście, w którym przedstawienia sztuki naskalnej służą przede wszystkim do rekonstrukcji fauny i flory danego regionu (Butzer 1958; 1959 za Červíček 1986: 74).

⁵¹ Choć można przytoczyć takie artykuły, w których w zapisie nie zastosowano cudzysłowia, wskazując tym samym, że nie jest cytowana nazwa Winklerowska, lecz taka właśnie jest interpretacja autora (np. Krzyżaniak 1990: 96, fig. 3; 1991b: 61-2).

chronologicznych, które typologizowałyby „kanoniczne” motywy sztuki naskalnej. Interesował go również chorologiczny aspekt petroglifów, „rozprzestrzenianie się motywów”, jak ująłby to sam Červíček (1986: 89). Na bazie owego czasowo-przestrzennego szkieletu wywodził on jednak najważniejszy argument swojej pracy: twierdzenie o religijnym charakterze całej sztuki naskalnej – swoisty paradygmat religijny.

Červíček uważał, że sztuka naskalna Egiptu i Nubii (w tym w Dachli), „jak każda sztuka naskalna, posiadała głównie charakter religijny, przynajmniej tak długo, jak mowa jest o jej genezie i większości jej klasycznych motywów” (Červíček 1986: 71; tłum. PLP). Dodawał następnie, iż „jej temat stanowiły byty duchowe, symbole religijne i mity; wykonanie przedstawienia naskalnego samo w sobie było aktem kultowym [...]”. Stwierdzenie, że sztuka naskalna była elementem towarzyszącym wielu religiom na obszarach Egiptu nie jest kontrowersyjne. Jako takie jawi się jednak próba ekstrapolowania takiego rozumienia sztuki naskalnej na wszystkie konteksty, w jakich ta występuje, a także interpretacyjny *chaîne opératoire*, który do takiej konkluzji prowadzi. Teza postawiona przez Červíčka została wsparta *explicite* interpretacjami zapożyczonymi z innych kontekstów. Badacz ten pisał, że (Červíček 1986: 71):

These presuppositions are suggested by ethnographic parallels from regions where the rock art practice and tradition were alive until recent times but also by oral traditions recorded about Libyan and Nubian rock art.

Analogie etnograficzne zaczerpnięte zostały z obszarów Australii, Afryki Południowej oraz Ameryki, i abstrahując od „poprawności” interpretacyjnej cytowanych dzieł, ekstrapolacja ich treści na znaleziska w Egipcie jest w mojej ocenie zdecydowanym nadużyciem. Wprawdzie Červíček (1986: 73) pisał, że „analogie etnograficzne mogą jedynie naświetlić podstawy zjawiska historycznego, a nie jego konkretne manifestacje w przeszłości” [tłum. PLP], to jednak wykorzystane one zostały jako jedno z najważniejszych źródeł interpretacyjnych, zamiast w roli swoistej inspiracji. O analogiach pisał dalej, że mogą „pomóc nam zidentyfikować sztukę naskalną jako zasadniczo religijną, lecz nie mogą zidentyfikować jej, w konkretnym kontekście prahistorycznym, jako powiązaną z magią łowiecką lub rolniczym kultem płodności, ponieważ obserwacje, na których one bazują, prawie zawsze poczynione zostały w ciągu ostatnich dwóch wieków” (Červíček 1986: 73; tłum. PLP). Wynika z tego, iż prawdziwą przeszkodą w aplikowaniu tej metody nie był zupełnie odmienny kontekst tradycji tworzenia sztuki naskalnej na innych kontynentach, lecz różnica w czasie ich powstania. Z jednej strony Červíček obrazował więc ograniczenia tej praktyki i podkreślał, że tylko metoda „izochronologiczna”

może otworzyć dostęp do świata znaczeń sztuki naskalnej, a z drugiej – *expressis verbis* – wymieniał analogie etnograficzne jako źródła „sugestii” o religijnym charakterze sztuki naskalnej *in toto*.

Aprioryczność założeń badawczych w całości zdeterminowała charakter pracy Červíčka. Niemal każdy motyw, niezależnie od miejsca zajmowanego w opracowanej przez niego chronologii, rozpatrywany był jako motyw religijny. Ponadto, analogie etnograficzne wsparte zostały dodatkowymi argumentami, „chorologią i ikonografią” (Červíček 1986: 72). Rozmieszczenie petroglifów, w szczególności skupiska obrazów w konkretnych miejscach, liczne superpozycje figur, tworzące „palimpsesty”, miały świadczyć o sakralnym charakterze tych miejsc. Sądy te zostały jednak oparte o niezwykle ogólne stwierdzenia, jak choćby to, że petroglify „prawie nigdy nie są odnajdowane w odizolowaniu, lecz zawsze koncentrują się w galeriach [...]” (Červíček 1986: 72; tłum. PLP). Myślę, że przytaczanie przykładów osłabiających tę tezę jest w tym miejscu zbędne.

Červíček (1986: 72) odwołał się jeszcze do argumentu ikonograficznego. Stwierdził zatem, iż charakter religijny cechuje również motywy „kanoniczne”, takie jak: łódzie nagadyjskie, boginie Grupy C czy motyw krowy i cielęcia. Brak obecności określonych gatunków zwierząt w repertuarze sztuki naskalnej uznał z kolei za wyraz funkcjonowania różnych tabu (religijnych) na przestrzeni dziejów. Wiele z owych kanonicznych motywów wcale nie musiało być jednak nośnikami znaczeń religijnych, jak choćby przywoływany już motyw „kobiety w ciąży” interpretowanej przez Červíčka jako „bogini” (zapewne za Winklerem) społeczności Grupy C. Jego koncepcja została więc osadzona na bardzo chwiejnych podstawach: nieuzasadnionych analogiach etnograficznych, selektywnych obserwacjach i apriorycznych założeniach.

Na takiej bazie wsparł on z kolei swój podział chronologiczny, wyróżniający sześć odrębnych horyzontów, definiowanych obecnością odpowiednich motywów kanonicznych (por. rozdz. 2.1.). W tym celu wykorzystał wspomnianą już metodę „izochronologiczną”. Metoda ta po części służyła do wyszukiwania analogicznych przedstawień w innych źródłach ikonograficznych (i nie tylko), lecz także do naświetlania znaczeń owych motywów. Szczególnie skuteczne w tym zakresie miały być wszelkie źródła pisane, zwłaszcza dynastyczne, które miały rzucać światło na współczesną im sztukę naskalną. Wydaje się jednak, że Červíček nie zawsze był wierny założeniom o równoczesowości porównywanych źródeł i pisać na przykład o motywie linii falistej (meandrującej) w sztuce naskalnej sprzed 4000 BC, przytaczał przykłady bóstw w formie węży z czasów Egiptu farańskiego (Červíček 1986: 89-90), szukając w ten sposób jakiegoś semantycznego pomostu.

Kulturowo-historyczny charakter badań Červíčka objawia się również w bardzo dyfuzjonistycznym podej-

ściu do przedmiotu studiów. Pisał on między innymi o specyficznym rozprzestrzenianiu się motywów sztuki naskalnej (domyślnie: religijnych), które w przeciwieństwie do kultury materialnej ulegały znacznie większemu rozproszeniu (Červíček 1986: 89). Zasięg idei miał być zatem szerszy niż artefaktów (co najmniej, jakby przedmioty kultury materialnej nie mogły być nośnikami idei). Podkreślał na przykład, iż motywy Horyzontu B, „owalne wydrążenia, łódzie i odciski stóp – pojawiają się ponownie odpowiednio, w późnym neolicie, epoce brązu i epoce żelaza w Skandynawii” (Červíček 1986: 91; tłum. PLP). Przemyczał on w ten sposób, choć między wierszami, myśl o możliwości istnienia bliżej nieokreślonych relacji pomiędzy zjawiskami tak odległymi w czasie i przestrzeni. Jednocześnie podkreślał „autochtoniczność” wymienionych motywów oraz ewentualne rozprzestrzenienie się stylu niektórych przedstawień (na przykładzie podobieństw formalnych pomiędzy figurami Stylu Okrągłych Głów z Sahary Centralnej i przedstawieniami antropomorficznymi Horyzontu B). Dyfuzji podlegać miała również pasterska sztuka naskalna, oczywiście o charakterze religijnym, której źródła również znajdowały się na obszarach Sahary Centralnej, a kierunek jej rozprzestrzeniania się wiódł na wschód i na południe (Červíček 1986: 92).

Choć pewne obserwacje i interpretacje Červíčka zasługują na uwagę, to jednak kontrowersyjne są te jego wypowiedzi, które przedstawiają sztukę naskalną Egiptu i Nubii jako jedną tradycję rozciągniętą w czasie. Takie bowiem można odnieść wrażenie, analizując przytaczane prace. Tymczasem jest to niewątpliwie konglomerat wielu tradycji wyrosłych w bardzo różnych kontekstach i nawet, jeżeli dane petroglify należały do sfery magiczno-religijnej, to nie można na tej podstawie definiować całej sztuki naskalnej wschodniej Sahary (czy też rejonu Dachli). Mimo, że wiele aspektów wizji Červíčka budzi moje zastrzeżenia, to jednak niektóre jego propozycje interpretacyjne są interesujące i będę się jeszcze do nich odwoływał. Należy też podkreślić, że jego prace nad ustaleniem sekwencji chronologicznej sztuki naskalnej stanowią istotny wkład w badania i wciąż pozostają w kanonie cytowanych tekstów w tej dziedzinie.

Chciałbym przywołać jeszcze jedno badanie przeprowadzone w Oazie Dachla w latach 80. XX wieku. Mam na myśli prace dokumentacyjne w rejonie Hal-fat el-Bir i Teneidy we wschodniej części Oazy, wykonane przez IFAO, niejako przy okazji badań wykopaliskowych w Ayn Asil (Giddy 1987: 253-7). Była to jednorazowa inicjatywa, która nie znalazła kontynuacji.

Niemniej prace te należy przedstawić, bowiem w przeciwieństwie do badań Krzyżniaka, były one nastawione na poszukiwanie petroglifów i inskrypcji farańskich. Dzięki temu opublikowany został rodzaj przedstawień, w pewnym sensie, niedoreprezentowanych wówczas w literaturze przedmiotu. Znaleziska opatrzone

zostały jedynie krótkim komentarzem, a o ich kontekście wiadomo tyle, że w wielu przypadkach powiązane były z nimi inne materiały archeologiczne, głównie ceramika, oraz że pomimo wielu różnych dogodnych miejsc do tworzenia sztuki naskalnej, ewidentnie wybierane były miejsca związane ze szlakami, jakie wychodziły z Oazy, Darb el-Tawil i Darb el-Ghubari (Giddy 1987: 253). Brak etapu analitycznego zarejestrowanych figur powoduje jednak, że publikacja petroglifów w Hal-fat el-Bir i Teneidy ma głównie wartość katalogową. Wyjątek stanowi rozbudowana scena zawierająca inskrypcję, której poświęcono oddzielną publikację (Minault-Gout 1985).

2.2.3. Badania przełomu XX i XXI wieku

Najnowszy etap badań sztuki naskalnej w rejonie Dachli charakteryzuje wzmożone zainteresowanie tym tematem, co zdążyło się już przełożyć na wzrost publikacji i inicjatyw badawczych. Różnią się one jednak między sobą skalą prowadzonych działań, a także podejściami badawczymi. Wielu autorów tych studiów próbuje w dodatku osadzić sztukę naskalną w konkretnych kontekstach archeologicznych, co stanowi podstawową różnicę w porównaniu ze starszymi badaniami.

Po śmierci Krzyżniaka kierownikiem PU został Michał Kobusiewicz i pod jego zwierzchnictwem jednostka ta działa nieprzerwanie od 2005 roku. Prace przeniesione zostały w rejon Oazy Centralnej, choć badania na stanowiskach wschodnich nadal są kontynuowane. Działania PU skupione są głównie wokół prac rekonesansowych i dokumentacyjnych (Kuciewicz i in. 2007a; 2008; 2010; Kuciewicz & Kobusiewicz 2011; 2012; Polkowski & Kobusiewicz 2012), niemniej prowadzone są też dwa projekty zorientowane problemowo – jeden próbujący interpretować sztukę naskalną z perspektywy teorii archeologii krajobrazu, którego wynikiem jest niniejsza rozprawa; oraz drugi, zogniskowany wokół zagadnienia „kobięcych przedstawień antropomorficznych”, czyli Winklerowskich „bogiń” (Polkowski i in. 2013). PU jest nadal jedynym projektem, w ramach którego prowadzone są prace terenowe nad sztuką naskalną na obszarach Oazy.

Inaczej wygląda sytuacja wokół Dachli, gdzie w ciągu ostatnich dwóch dekad dokonano licznych odkryć, ewidentnie powiązanych z tradycjami sztuki naskalnej Oazy. Najwięcej w tej materii zawdzięczamy badaniom prowadzonym przez naukowców z Uniwersytetu w Kolonii, którzy w ramach projektów B.O.S. (Besiedlungsgeschichte der Ost-Sahara) oraz A.C.A.C.I.A. (Arid Climate, Adaptation and Cultural Innovation in Africa) dokonali rekonesansu na rozległych obszarach na południe i północ od Dachli (zob. m.in. raporty projektu A.C.A.C.I.A. w Kuper i in. 2003; 2004). W podrozdziale tym przywołuję jednak tylko te prace, których przedmiot badań rzeczywiście wydaje się stanowić bliski

kontekst dla dachlijskiej sztuki naskalnej (przegląd inicjatyw badawczych na Pustyni Zachodniej, w tym prac w ramach projektu A.C.A.C.I.A., znajduje się m.in. w Riemer 2009a).

Prace zespołu kierowanego przez Rudolfa Kupera skupione były na kwestiach osadnictwa na Pustyni Zachodniej, głównie prahistorycznego, ale również z czasów Egiptu dynastycznego. Program badawczy zakładał liczne rekonesanse i badania wykopaliskowe, a także przesledzenie starożytnych szlaków. To właśnie w ramach projektu A.C.A.C.I.A. zidentyfikowany i przebadany został Szlak Abu Ballas (Förster 2007; 2013; zob. aneks 1.5.), a wraz z nim stanowiska ze sztuką naskalną. Petroglify zarejestrowane zostały również na stanowiskach Meri, gdzie ślady osadnicze wskazują na sezonową aktywność zwłaszcza społeczności środkowoholocenijskich, jak również późno-neolitycznych (zob. aneks 1.3.-1.4.). Inny przykład stanowią badania wokół Wodnej Góry Dżedefra, która pokryta została niebywałą ilością petroglifów i inskrypcji. Z perspektywy badań sztuki naskalnej niezwykle dużym potencjałem badawczym odznaczają się także znaleziska, znajdujące się na obszarach na południe od DWM. Co istotne, wiele odkryć w wymienionych miejscach poczynionych zostało przez niemieckiego podróżnika Carlo Bergmanna, który opublikował je między innymi w swej książce *Der letzte Beduine* (Bergmann 2001), a informacje o ich lokalizacji przekazał archeologom.

Za najważniejszy wkład badań niemieckich można prawdopodobnie uznać zintegrowanie studiów nad sztuką naskalną z innymi działaniami archeologicznymi, dzięki czemu wiele stanowisk z petroglifami osadzonych zostało w określonych kontekstach przestrzennych. Mapowanie tego rodzaju znalezisk nie było bowiem normą XX-wiecznych badań w Dachli (por. powyżej). Przykład stanowić mogą bardzo interesujące stanowiska z rejonu Meri, jak choćby „Ladies Hill” (stan. 99/36; Riemer 2006a; 2011: 220, fig. 201). Dzięki kompleksowym badaniom obszarów wokół stanowiska 99/36, zestawione zostały dane archeologiczne, paleośrodowiskowe i geomorfologiczne. Stanowisko to, jak i kilka sąsiednich wzgórz zawierających charakterystyczne „kobiece przedstawienia antropomorficzne”, osadzone zostało więc w szerszym kontekście, który uwzględniał obecność stanowisk osadniczych w postaci koncentracji narzędzi krzemienych ulokowanych na brzegach *playi*, a także w postaci kręgów kamiennych, najpewniej pozostałości chat posadowionych na położonej na wschód skarpie (Riemer 2006a: 498, fig. 3). Ponieważ nie zarejestrowano żadnych śladów osadnictwa późniejszego niż ze środkowego holoenu, a skupiska narzędzi epipaleolitycznych były z kolei bardzo nieliczne, to zasugerowano możliwą równocześnie sztuki naskalnej i aktywności społeczności kultury Bashendi, zapewne jej późnej fazy (H. Riemer, inf. ustna). Choć nie można oczywiście wykluczyć, że stworzenie sztuki naskalnej mogło nastąpić w innym okresie, a po

prostu nie pozostawiło po sobie czytelnych śladów, to jednak interpretacja zaproponowana przez Riemera wydaje się być bardzo prawdopodobna.

Dokładne zmapowanie stanowisk, w tym miejsc z petroglifami, to również oczywisty element badań na ABT (Förster 2007; 2013). Także i w tym przypadku sztuka naskalna, z reguły faraonńska, zintegrowana została z innymi rodzajami pozostałości, jak pustynne stacje z zapasami wody, różne ślady osadnicze czy system znaków drogowych, potwierdzający niejako istnienie starożytnego traktu (Riemer 2006b; 2007b). Kontekstualizacja petroglifów raz jeszcze pozwoliła na pewne szacunki chronologiczne, w szczególności zaś tych motywów, które stylem i formą niekiedy jawią się jako typowe motywy faraonskie, a jednak ze względów kontekstualnych zapewne nimi są.

Propozycje datowania petroglifów badanych przez zespół z Kolonii często podparte były pracami wykopaliskowymi, nierzadko prowadzonymi tuż pod panelami ze sztuką naskalną. Liczne przebadane schroniska skalne zawierające petroglify, nosiły więc ślady użytkowania i choć korelacja tych śladów z przedstawieniami nigdy nie jest bezpośrednia, to jednak możliwość oszacowania wieku owych pozostałości daje w tym zakresie przynajmniej szereg cennych wskazówek.

Szczególnie dobrym przykładem zastosowania tej metodyki są badania przeprowadzone przez badaczy niemieckich na dwóch stanowiskach przy południowej granicy Dachli, 99/38 i 99/39 (Riemer i in. 2005). W tym przypadku sztuka naskalna znaleziona została w kontekście pozostałości strażnic staropaństwowych i z dużym prawdopodobieństwem większość odkrytych tam petroglifów mogła powstać w czasach IV i V dynastii. Badania pokazały, że niektóre naczynia ceramiczne pochodzą jednak z okresów późniejszych, a część przedstawień zdecydowanie nie powstała w czasach Starego Państwa, co daje pewne podstawy do potencjalnego skorelowania tych dwóch rodzajów źródeł.

Badania wykopaliskowe i powierzchniowe prowadzone były również na różnych stanowiskach rejonu Meri, na przykład na stanowiskach Meri 02/50 i 06/12, wzbogacając tym samym kontekst odnalezionej tam sztuki naskalnej (Riemer 2011: 224-36, 242-58). Zostały one wsparte analizą stylistyczno-ikonograficzną, co dostarczyło dodatkowych danych przy ustalaniu chronologii odkrytych petroglifów (Hendrickx i in. 2009). Badania te są także przykładem studiów, w ramach których podjęta została szersza dyskusja nad znaczeniami petroglifów, a nawet społecznym wymiarem ich funkcjonowania, jak w przypadku przedstawień ukazujących polowania na owce berberyjskie, powiązanych przez badaczy z „ideologią elit” okresu predynastycznego/wczesnodynastycznego.

Prace zespołu z Kolonii reprezentują więc ten rodzaj badań, w którym sztuka naskalna jest jednym

z elementów krajobrazu poddawanych szczegółowym analizom. Nie jest ona ani priorytetem badawczym, ani koniunkturalnym lub wyłącznym obiektem jego zainteresowań. Jako jeden z elementów badanych krajobrazów, petroglify wprzęgnięte zostały niejako w szerszą narrację, mieszczącą się w ramach archeologii środowiskowej, a także archeologii funkcjonalnej, zorientowanych w szczególności na relacje człowieka ze środowiskiem i jego strategię adaptacyjną (np. Riemer 2011). W dostępnych publikacjach sztuka naskalna nie została jednak, jak dotąd, wyeksponowana jako konkretny element takich strategii. Kwestie interpretacyjne petroglifów w badaniach niemieckich wydają się bowiem pozostawać na nieco dalszym planie. Dominuje raczej nacisk na dokładną dokumentację znalezisk, w tym ich precyzyjne zmapowanie oraz wstępne próby oszacowania chronologii. Swego rodzaju deklarację programową stanowią wyłożone przez Riemera (2009a: 44) postulaty badawcze, przytoczone tu przeze mnie niemal w całości:

(1) Chronology is one of the most pressing aspects. [...] we have to face the lack of any direct dating evidence of rock art or archaeological contexts that can be linked to the rock art.

(2) Although the newly discovered rock art sites in the Western Desert have immensely pushed up the corpus of known sites, more intensive field work on selected sites is needed. [...] approaches may include systematic surveys as well as the careful analysis of individual sites, both implying descriptive documentation as well as a focus on relevant questions in dating and interpretation of the many expressions of rock art.

(3) Archaeology has to integrate rock art research into concepts that claim to study the entire prehistoric heritage. Questions of dating and interpretation of the rock art can only be answered if the context being studied includes habitation sites, pottery and lithic material, the subsistence and the environmental background.

(4) Moreover, any future research has to deal with the rapidly growing tourism in the Western Desert that endangers the preservation of the sites.

Można więc powiedzieć, że badania te reprezentują szkołę archeologii zorientowanej pozytywistycznie, wstrzemięźliwą wobec „daleko idących” interpretacji. Podstawę stanowić ma osadzenie petroglifów w kontekstach archeologiczno-środowiskowych, które to wydają się niezbędne dla ewentualnego etapu interpretacyjnego (o tym, w którym momencie procesu badawczego zaczyna się interpretacja, zob. jednak rozdz. 3.8.). Rozmach przeprowadzonych dotychczas badań sztuki naskalnej (na Pustyni Zachodniej) przewyższa

inne inicjatywy, a ich wyniki stanowią doskonałą bazę porównawczą (poza cytowanymi już publikacjami, zob. m.in. Classen i in. 2009 na temat petroglifów w Jaskini Djara czy Kuper 2013a o malowidłach w Wadi Sura). Dokumentacja archeologiczna wysokiej jakości i próby rozpoznania dokładnego kontekstu dla przedstawień naskalnych posiadają więc niewątpliwie ogromną wartość dla całości badań sztuki naskalnej rejonu Oazy Dachla i Pustyni Zachodniej. Warto jednak zaznaczyć, że podejście to stoi niejako w opozycji do strategii interpretacyjnych, przyjmowanych przez niektórych badaczy sztuki naskalnej, w tym także tej dachlijskiej (zob. poniżej, badania Anatiego), którzy wiedzę o petroglifach chcą czerpać jedynie z samych obrazów, pomijając w zasadzie inne konteksty.

Badania wykopaliskowe oraz analiza ikonograficzna sztuki naskalnej powiązane zostały również w pracach prowadzonych przez Olafa Kapera (współ z Harco Willemsem i Mary McDonald w ramach D.O.P.) na strażnicach staropaństwowych znajdujących się w różnych krańcach Dachli (Kaper & Willems 2002; Kaper 2009a). Badania te pozwoliły na silniejsze skontekstualizowanie specyficznej grupy przedstawień o wyraźnie faraonskim pochodzeniu. Część petroglifów została bowiem wykonana na głazach użytych w konstrukcjach kamiennych, pełniących rolę chat lub schronów. W powiązaniu z dystynktywnymi materiałami ceramicznymi można było oszacować czas powstania rytów na okres IV i V dynastii, i choć nie można mieć pewności, że wszystkie petroglify na tego rodzaju stanowiskach tworzone były w okresie Starego Państwa, to niewątpliwie duża część z nich wykonana została w czasie, gdy żołnierze egipscy pełnili na nich swą służbę.

Poza szacunkami chronologicznymi Kaper dokonał też pewnych ustaleń w zakresie znaczeniowym petroglifów. Z jednej strony była to kwestia identyfikacji przedstawień, a zatem rozpoznanie w postaci antropomorficznej sylwetki żołnierza, identyfikacja hieroglifów czy zapisu liczbowego w formie rzędów równoległych linii (Kaper & Willems 2002). Z drugiej jednak strony Kaper (2009a) zaproponował też interpretację tłumaczącą obecność wielu, szczególnie tych mniej figuratywnych, petroglifów jako wyniku tradycji wykonywania „znaków tożsamości” (ang. *identity marks*). Choć koncepcja ta nie została przedstawiona w szczegółowej formie, to w moim odczuciu dotyka ona problemu społecznego funkcjonowania sztuki naskalnej – problemu, który stanowi sedno niniejszej rozprawy, i do którego, podobnie jak do badań Kapera, jeszcze nie raz powrócę (rozdz. 6.2.2.).

Na osobną wzmiankę zasługują prace badawcze przedstawione na analizę ikonograficzną. W ciągu ostatnich kilkunastu lat przeprowadzono szereg mniej lub bardziej zaawansowanych studiów, z których większość warto krótko scharakteryzować, gdyż różnią się między sobą również podejściem badawczym. Pierwszym

przykładem są prace Klausa Petera Kuhlmann (2002; 2005), który przeanalizował inskrypcje i petroglify na DWM (Chufu 01/1) oraz ABT, stanowiskach przebadanych także przez zespół naukowców z Kolonii (np. Kuiper & Förster 2003; Förster 2013).

Jako egiptolog Kuhlmann był przede wszystkim zainteresowany pozostałościami faraonскими, a tych na DWM, zwłaszcza w postaci inskrypcji, nie brakuje. Pierwszy etap prac stanowiło więc tłumaczenie tekstów wyrytych na ścianach skalnego obozu, a także identyfikacja przedstawień figuratywnych. Silna optyka egiptologiczna przejawiała się szczególnie w interpretacji znaku „wodnej góry”, który uważał za połączone ze sobą hieroglify  (**dw**) i  (**mw**), a zatem formy należące do faraonского horyzontu przedstawień (Kuhlmann 2002: 135-6). Znak ten, obecny na stanowisku relatywnie licznie, najprawdopodobniej należał jednak do prahistorycznego etapu tworzenia sztuki naskalnej (Bergmann 2011; P. Schönfeld, inf. ustna). Perspektywa egiptologiczna wpłynęła również na postrzeganie innych analizowanych przez niego motywów, jak choćby dwóch scen ze stanowiska Abu Ballas (Förster 2007: 24, fig. 19, 20), przedstawiających odpowiednio: polującego łowcę uzbrojonego w łuk oraz przedstawienie krowy z cielęciem między nogami. Dwa główne pytania, jakie postawił Kuhlmann, dotyczyły autorstwa tych petroglifów oraz tego, czy przedstawiają one „rzeczywistość *in situ*”, czy też „fikcję” (Kuhlmann 2002: 152-3).

Pytanie o autorów dotyczyło rozstrzygnięcia, czy twórcą petroglifów był Egipcjanin, i jeśli tak, to czy był on na przykład skrybą lub kamieniarzem. Jego zdaniem, choć styl przedstawień jest „egipski” i znacznie przewyższający „niefaraonские” petroglify, to jednak brak pewnych elementarnych komponentów, jak na przykład oczu, wskazuje, że przedstawienie owego „cywilizowanego” libijskiego łowcy” wykonał „nieprofesjonalista”, zapewne ktoś niepiśmienny. Wiele elementów, jego zdaniem, dowodzi, iż nie był to nawet Egipcjanin a raczej naturalizowany Libijczyk (Kuhlmann 2002: 152-4). Wydaje się, że w rozważaniach tych badacz przemawia z perspektywy egiptologicznej, w której zwykle analizowana jest ikonografia oficjalna, a zatem „sztukska” znacznie bardziej ustrukturyzowana. Nasuwa się jednak pytanie, czy również w przypadku prostszych z natury petroglifów, takie detale, jak brak oka, mogą w takim samym stopniu wskazywać na pochodzenie przedstawień i identyfikować ich twórców.

Pytanie o rzeczywisty lub fikcyjny charakter przedstawień jest kolejnym fundamentalnym pytaniem w badaniach sztuki naskalnej. Kuhlmann rozpatruje ten wątek na przykładzie figury krowy i cielęcia, przedstawiając dwie możliwości: albo petroglify są wyrazem „myślenia życzeniowego”, np. efektem „tęsknoty za domem”, albo portretują prawdziwe wydarzenie, które miało tam miejsce, w tym wypadku trzymanie

bydła w Abu Ballas, a być może nawet narodziny cielęcia (Kuhlmann 2002: 153). Tę drugą opcję uważa on za prawdopodobną, choć wskazywałaby ona, w jego mniemaniu, na „wyjątkową odporność” zwierzęcia ze względu na warunki klimatyczne. Wynika z tego jasno, iż dla niemieckiego badacza sztuka naskalna tego rejonu jest zapisem mniej lub bardziej realistycznych wydarzeń, bo nawet gdyby przyjąć pierwszą możliwość, to odnosić by się ona miała do konkretnych wspomnień autora petroglifów. Jest to więc kwestia tego, czy przedstawione wydarzenie miało miejsce w tym samym, czy może w innym miejscu.

Ów realizm interpretacyjny uwypukla się jeszcze bardziej we wnioskach dotyczących wyżej wymienionego przedstawienia łowcy, które jego zdaniem ukazuje samego twórcę petroglifu. Kuhlmann (2002: 154; wyróżnienie PLP) podpira to stwierdzenie argumentem, który bazuje jednak na niesprecyzowanych przesłankach:

It constitutes an autograph. In virtually all cases of Libyan or Nubian rock-art where man and his activities are shown the person(s) represented **must be presumed** to be the author(s) of this historic record.

Bez wątplenia jego interpretacja może być bliska prawdy, podobnie jak sugestie, że przedstawienia te mogą być powiązane z grupami **T3kt3n3**, najemnych „szpiegów” libijskich (zob. aneks 1.7.). Moje zastrzeżenia budzi jednak sposób dochodzenia do takich wniosków i bardzo uniwersalistyczne podejście do sztuki naskalnej. Myślę, że tak mocno posunięta aprioryczność sądów zamyka wachlarz potencjalnych interpretacji petroglifów, zamiast go nieustannie dywersyfikować.

Petroglify w rejonie DWM, jak również w położonym dalej na południowy zachód Biar Jaqub, były również przedmiotem rozważań ich odkrywców, Carlo Bergmanna (2011). Interpretacji poddane zostały przedstawienia prahistoryczne, w tym przede wszystkim znaki „wodnej góry” oraz figury zoomorficzne i przedstawienia antropomorficzne.

Podejściu Bergmanna najbliższe jest zapewne do archeologii środowiskowej, w ramach której tworzenie sztuki naskalnej tłumaczy się w kategoriach adaptacyjnych. Niemiecki podróżnik postawił bowiem tezę, że niektóre z motywów odkrytych na stanowiskach na południe od Dachli, a w szczególności znak „wodnej góry”, należy uznać za „protohieroglify”, których powstanie było wynikiem reakcji nomadycznych grup Bashendi B na zmieniające się od połowy VI millennium BC warunki klimatyczne. Jak pisał, „tworzenie odpowiednich znaków i/lub ‘ideogramów’” było wynikiem „kontrolowanego przez środowisko kognitywnego procesu adaptacji” (Bergmann 2011: 84 i nn; tłum. PLP). Innymi słowy, postępujące od około 5300 BC pustynnienie

Pustyni Zachodniej skutkować miało coraz mniejszą dostępnością wody, niezbędnej dla sezonowego cyklu wypasu zwierząt. By móc nadal kontynuować cykliczną wędrówkę, potrzebne było oznaczanie miejsc zasobnych w wodę, a to z kolei pociągnęło za sobą wynalezienie protopisma. Bergmann uważał, że była to faza inicjalna, gdzie syntaksa nie była jeszcze zbyt mocno rozbudowana, niemniej jednak jej proste manifestacje miałyby być czytelne nawet dziś (Bergmann 2011: 96 i przykład rzekomej mapy). Powstanie owych znaków, w tym motywu „wodnej góry”, było zatem efektem „ludzkiej reakcji na zmiany klimatyczne” [tłum. PLP].

Interpretacja, iż znak „wodnej góry” faktycznie przedstawia rezerwuuar wody albo przynajmniej posiada jakieś konotacje w tym zakresie, jest bardzo sugestywna. Jest też całkiem prawdopodobna. Trzeba jednak pamiętać, iż bazuje ona na porównaniu tego motywu z ikonografią pre- i dynastyczną oraz pismem hieroglificznym. Porównane ze sobą zostały więc źródła wyraźnie odseparowane w czasie i przestrzeni. Choć linia zygzakowata należy do tych znaków, które w licznych kontekstach w skali globalnej identyfikowane są z żywiołem wody, to jednak każda ekstrapolacja znaczeń z jednego kontekstu na drugi zawsze obarczona jest ryzykiem.

Moje zastrzeżenia budzi również zakładany skrajny determinizm środowiskowy, ewidentnie sterujący decyzjami człowieka. Utożsamianie przyczyn działań ludzkich z presjami zewnętrznymi jest jednak typowe dla archeologii środowiskowej, której paradygmatem eksplikacyjnym jest koncepcja adaptacji człowieka do zmiennych warunków bytowania. Bergmann wydaje się nie brać pod uwagę innych motywacji ludzkich do tworzenia sztuki naskalnej oraz innych trybów jej funkcjonowania w społecznościach łowiecko-pasterskich. Nie przypisuje więc aktorom społecznym, twórcom neolitycznych petroglifów, wolnej woli w działaniu.

Na koniec niniejszego rozdziału chciałbym przytoczyć jeszcze dwie prace, w których podjęto tematykę dachlijskiej sztuki naskalnej. Studia te reprezentują dwa odmienne podejścia badawcze, które angażują jednak analizy ikonograficzne, oparte wyłącznie o warstwę przedstawieniową. Pierwszą z nich jest krytyczna analiza sztuki naskalnej przeprowadzona przez Daniela Jamesa (2012). Druga zaś wykorzystuje przykłady petroglifów w Dachli do budowy uniwersalistycznej koncepcji języka sztuki naskalnej w skali globalnej (Anati 2010).

Przedmiotem studiów Jamesa były neolityczne przedstawienia „kobiet w ciąży”, a powód poddania ich analizie stanowiła chęć zmierzenia się z interpretacyjnym „cieniem Winklera” (James 2012: 73). Autor ten postanowił przeprowadzić analizę statystyczną, cechującą się obiektywizmem i poddającą się, jego zdaniem, procedurze testowania (James 2012: 74, 79). James wyraził wątpliwości co do znaczeniowej jednorodności przedstawień „kobiet”, stwierdzając, że niekoniecznie

wszystkie z nich przedstawiają figury żeńskie, podkreślając przy tym fakt, że z formalnego punktu widzenia nie ma przesłanek, by uznać te figury za bóstwa, a taką właśnie interpretacja wydaje się przeważać w literaturze.

Analiza statystyczna „presence and absence” polegała na oszacowaniu procentowego udziału określonych elementów wśród 129 figur interpretowanych do tej pory jako „kobiety”. Przeprowadził ją w trzech etapach, za każdym razem mierząc procentowy udział cech zebranych w trzech kategoriach. Pierwszy etap obejmował cechy określające – zdaniem Jamesa – antropomorficzność – ich obecność miałyby bowiem wskazywać, że określona figura jest reprezentacją człowieka lub innej postaci humanoidalnej. W drugim etapie analizy rozpatrywał procentowy udział cech wskazujących na płęć, a jego wyniki miały pomóc odpowiedzieć na pytanie, czy rzeczywiście mamy do czynienia z kategorią petroglifów przedstawiających kobiety. Wreszcie trzeci etap testował obecność cech, których istnienie lub brak dodatkowo uprawomocniałoby identyfikację płciową, a także wskazywałoby na poprawność tezy o nadnaturalnym charakterze omawianych figur.

James stwierdził zatem, że około 10% figur w ogóle nie posiada cech antropomorficznych (James 2012: 79), a niecałe 15% z analizowanych postaci można uznać za posiadające cechy płciowe. Oznaczałoby to, że zdecydowana większość figur wcale nie musi przedstawiać kobiet, a to z kolei stawiałoby interpretację „kobiet bogiń” pod olbrzymim znakiem zapytania. Co więcej, według Jamesa 75% przedstawień wśród tych, które przejawiają cechy płciowe, należy interpretować jako postaci płci męskiej(!) (James 2012: 80).

W pełni zgadzam się z Jamesem, że koncepcja „kobiet bogini” nie została do tej pory uargumentowana w sposób zadowalający. Jego apel o większe zaangażowanie i rygor w badaniach sztuki naskalnej Dachli jest więc w pełni zrozumiały (James 2012: 81). Zwrócenie uwagi na „cień Winklera” i płynące z tego faktu konsekwencje jest w moim odczuciu niezwykle cenne i inspirujące. Pokazuje to też bowiem, jak bardzo interpretacje przeszłych zjawisk zależne są od samych badaczy oraz kontekstów, w jakich ci prowadzą badania (Shanks & Tilley 1987; rozdz. 3). Moje zastrzeżenia budzi jednak ów obiektywizm, przypisywany zastosowanej przez niego metodzie statystycznej.

By określić antropomorficzność figur i ich płęć oraz „przetestować” ich potencjalną „nadnaturalność”, James wyselekcjonował pewne atrybuty, których procentową obecność następnie weryfikował. Oznaczało to jednak wybór owych elementów, spośród wszystkich możliwych, jeszcze **przed** analizą – a zatem wybór subiektywny. Wśród atrybutów określających płęć w drugim etapie analizy nie uwzględnił on „wypukłego brzucha” (ang. *pronounced belly*), ale uwzględnił piersi, co do identyfikacji których sam miał przecież wątpliwości

(James 2012: 75). To, że pewne elementy uznał za piersi a pewne za ramiona, jak również to, że brzuch jako element analizy pojawił się w etapie trzecim, a nie drugim, to jego subiektywne wybory i interpretacje, które dokonane zostały nie na drodze „obiektywnej analizy”, lecz na zasadzie zwykłej obserwacji i intuicji, w ten sam sposób co Winkler lub Krzyżaniak. Ów subiektywizm przejawia się jeszcze wyraźniej w kontekście elementu „penisa/osłony na penisa” (ang. *penis sheath*), który miał decydujące znaczenie w późniejszym określeniu płci wizerunków. James uznał, że element, który przez innych badaczy uznawany jest za formę pasa (np. Berger 2008), powinien być interpretowany jako „penis/osłona”, ponieważ znajduje się zawsze z przodu figury (James 2012: 77). Czy to obiektywna analiza legła u podstaw takiej interpretacji? Czy raczej dokładnie ta sama procedura, co na przykład u Winklera czy Bergera, polegająca na zaobserwowaniu danej cechy i jej identyfikacji (interpretacji). Polemika z tym, czy mamy do czynienia z pasem, czy penisem toczy się więc na poziomie, który James chciałby krytykować za jego intuicyjny charakter. Konsekwencje są jednak daleko idące – zinterpretowanie omawianego elementu jako „penisa” pozwala w drugim etapie analizy dokonać „odkrycia”, że tam, gdzie występują elementy oznaczające płeć, trzy czwarte postaci ma wartość męską.

Próba dekonstrukcji interpretacji Winklera jest jednak intencją, którą oceniam pozytywnie. James słusznie upatruje źródeł Winklerowskiej koncepcji „bogiń” w idei „bogini matki” i jego religioznawczym wykształceniu (James 2012: 72; zob. rozdz. 2.2.1.). Trzeba jednak pamiętać, że Winkler budował swą koncepcję nie tylko na samych figurach „kobiet”, lecz również na ich asocjacjach z innymi figurami, jak choćby w zinterpretowanej przez niego scenie ofiarowania byka, w której zwierzę i postać „kobiety” łączy pozioma linia ryta (Winkler 1939: 29, pl. XXXIX). By zatem w pełniejszy sposób podważyć koncepcję „bogiń”, należałoby również poszerzyć zakres analizy, gdyż nie tylko cechy formalne figur „kobiet” skłaniają badaczy do przypisywania tym postaciom wyjątkowego znaczenia⁵⁴.

Ostatnia uwaga dotyczy raz jeszcze analizy statystycznej, a dokładnie tego jej aspektu, który związany jest z bazą źródłową. Jak pisze James (2012: 78), „znamiennym jest to, że żadna figura nie posiada wypukłego brucha w kombinacji z *jakąkolwiek* cechą płciową, czy to męską czy żeńską” [wyróżnienie zgodne z oryginałem; tłum. PLP]. James wykorzystał wszystkie lub prawie wszystkie dostępne mu źródła, jednak, jak sam zresztą podkreśla, nie są to wszystkie znane figury omawianego typu. Wśród znalezisk ostatnich sezonów znajdują się bowiem

takie przykłady, które wydają się posiadać jednocześnie różne cechy płciowe (wg standardów analizy Jamesa), a wśród nich wyeksponowany brzuch.

Uważam jednak zdecydowanie, że analiza zaprezentowana przez Jamesa jest bardzo cenna, bowiem stymuluje dyskusję nad znaczeniami nadawanymi sztuce naskalnej, a także pokazuje, że w procesie nadawania znaczeń wymagana jest dyscyplina. Wprawdzie w ramach przyjętej przeze mnie ścieżki teoretycznej subiektywizm traktuję jako nieodłączny element archeologicznej procedury badawczej (np. Shanks & Tilley 1987: 25-28; zob. rozdz. 3.8.), ale nie zmienia to jednak faktu, iż zgadzam się z Jamesem, że w badaniach sztuki naskalnej potrzebny jest rygor naukowy, a wszelkie sądy o niej winny być wyczerpująco uargumentowane.

Zaprezentowany powyżej przegląd podejść badawczych do sztuki naskalnej Oazy Dachla chciałbym zwieńczyć krótką charakterystyką badań Emmanuela Anatiego, który posłużył się w swojej pracy *World rock art. The primordial language* (2010) kilkoma odkrytymi przez Winklera panelami. Włoski uczony uznał, że w sztuce naskalnej uchwytne są pewne „logiczne archetypy” (Anati 2010: 58, postulat 16.) i istnieją w niej „konwencjonalne koncepcje”, o czym mają świadczyć „powtarzalne i stałe asocjacje” (Anati 2010: 58, postulat 7.; tłum. PLP). Owe konwencjonalne koncepcje miałyby być wspólne dla społeczności, które prowadzą ten sam rodzaj gospodarki. Sztuka naskalna łowców z różnych miejsc świata operowałaby zatem ideogramami o podobnym/takim samym znaczeniu, podczas gdy społeczności rolnicze posługiwałyby się zestawem motywów o innej, niż u łowców, warstwie znaczeniowej. Każda społeczność w zależności od podłoża społeczno-ekonomicznego posługiwałaby się paradygmatem znaczeniowym, nawiązującym do stosowanej przez nią gospodarki. Ponieważ „społeczno-ekonomiczne tło silnie determinuje ideologię, a ideologia sztukę” (Anati 2010: 33; tłum. PLP), Anati wyróżnił następujące kategorie sztuki naskalnej: 1) wczesnych łowców, 2) zbieraczy, 3) rozwiniętych łowców, 4) pasterzy oraz 5) rolników (kompleksowa ekonomia). Syntaksy w poszczególnych kategoriach są jego zdaniem w dużej mierze niezmiennie w perspektywie całego świata.

W owych strukturalistycznych studiach Anatiego zwłaszcza dwie interpretacje dachlijskich przykładów są moim zdaniem kontrowersyjne i warte przytoczenia. Badacz ten krótko przeanalizował sceny zarejestrowane przez Winklera i odczytał ich znaczeniową warstwę według wypracowanych przez siebie uniwersalistycznych schematów typologicznych. Zidentyfikował zatem poszczególne elementy kompozycji i odniósł je do archetypów rozpoznanych przez siebie na bazie studiów porównawczych sztuki naskalnej całego świata. Oto jak interpretuje on (Anati 2010: 81) scenę wykonaną przez Winklerowskich EH i/lub EOD (1939: 32, pl. LVI):

Then comes the later feminine figure and the elephant. At the right end another ideogram, which is widespread in Early Hunters art and may indicate ‘union’ or ‘intercourse’. The elephant has a disk near its hind legs which indicates ‘female’. The elephant is likely to be the totemic symbol or the name of a woman concerned by this message [...].

“Union”, “intercourse”, “female”, “totemic symbol”, “name” – wszystkie te pojęcia zostały zaproponowane bez uwzględnienia lokalnego kontekstu kulturowego. Anatiego interesuje podobieństwo formalne figur i ich asocjacji, ale nie kontekst archeologiczny, historyczny czy etnograficzny. Druga scena, również znana dzięki Winklerowi (1939: pl. XXXIX), zawierająca przedstawienia „kobiet w ciąży”, zinterpretowana została następująco (Anati 2010: 170):

[...] two elegantly dressed women are being attended by two others who are more modestly dressed. On both sides of the scene the same ideogram is repeated: it represents schematically two human beings near to each other and is likely to mean ‘union’. The two elegant women are likely to prepare for the ceremony (marriage?) [...].

Program Anatiego skupił się więc wyłącznie na warstwie wizualnej, w szczególności na powtarzalnych asocjacjach, które miałyby być odbiciem „kognitywnej dynamiki człowieka” (Anati 2010: 50). Zasugerował tym samym, że można dotrzeć do bazy znaczeniowej petroglifów dzięki odkryciu uniwersalnych struktur, które w największym stopniu generowane są przez czynniki społeczno-ideologiczne (Polkowski 2012). Choć podobieństwa formalne czy nawet syntaktyczne są rzeczywiście rozpoznawalne w sztuce naskalnej regionów wyraźnie od siebie oddalonych, to jednak analizę powinno rozpoczynać się, moim zdaniem, od poziomu lokalnego kontekstu kulturowego, gdyż to w jego ramach, a nie w ramach „uniwersalnych struktur kognitywnych”, kształcą się znaczenia petroglifów.

Propozycje Anatiego stanowią zatem ekstremum interpretacyjne, w którym rzekomy uniwersalizm znaczeniowy petroglifów jest podstawą ich typologii. Tak jak u Bergmanna tworzenie sztuki naskalnej jest zewnątrznie determinowane czynnikami środowiskowymi (por. powyżej), tak u Anatiego determinantą stają się struktury kognitywne zależne od rodzaju gospodarki cechującej daną społeczność. Wszelki determinizm dehumanizuje jednak zjawisko tworzenia sztuki naskalnej, dlatego na kartach niniejszej pracy staram się przedstawić je jako wynik intencjonalnych działań ludzi, którzy dokonują wyborów – są aktywni, a nie bierni.

2.3. PODSUMOWANIE. W STRONĘ KRAJOBRAZU SZTUKI NASKALNEJ

W ciągu ponad stu lat prowadzenia prac badawczych nad sztuką naskalną rejonu Oazy Dachla zaproponowanych zostało wiele koncepcji interpretacyjnych wybranych jej aspektów. Dominującym pytaniem badawczym, nadal zresztą aktualnym, pozostawało pytanie o czas powstania poszczególnych petroglifów czy całych zespołów sztuki naskalnej. W czasach Herberta Winlocka (1936) i Hardinga Kinga (1925) zręby chronologii dziejów Oazy Dachla były jeszcze słabo rozpoznane, tym trudniej było im zaproponować konkretne datowania petroglifów. Kiedy do Oazy przybywał Hans Winkler (1939), stan wiedzy o Dachli wciąż pozostawał na podobnym poziomie. Nie powstrzymało to jednak Niemca przed skonstruowaniem pierwszej periodyzacji sztuki naskalnej, a mimo upływu kilku dekad od jej opublikowania, sekwencja ta nadal wydaje się mieć pewne referencyjne znaczenie we współczesnych studiach.

Chęć rozpoznania wieku sztuki naskalnej, zwłaszcza prahistorycznej, towarzyszyła również badaczom prowadzącym swe prace w drugiej połowie XX wieku i w ciągu ostatniej dekady, jak choćby Lechowi Krzyżaniakowi, Pavlowi Červíčkowi, Mary McDonald czy Rudolfowi Kuperowi i Heiko Riemerowi, by wymienić tylko niektórych naukowców. Nie tylko nie dziwi mnie zainteresowanie chronologią, ale również podzielim tę ciekawość i liczę na to, że metody badawcze, jakie przyniesie przyszłość, pozwolą na bardziej precyzyjne określenie czasu funkcjonowania poszczególnych tradycji sztuki naskalnej. Pytanie o czas nie jest jednak jedynym, które można petroglifom zadać i z pewnością jedynym nie było.

Co zatem interesowało badaczy dachlijskiej sztuki naskalnej, poza chronologią? Winkler pytał wprost o tożsamość autorów przedstawień, uważając, że ci w sztuce naskalnej zawsze portretują samych siebie. Jego interpretacje cechował więc swoisty realizm, choć z pewnymi wyjątkami. Ów realizm nie był jednak cechą charakterystyczną wyłącznie prac Winklera, ale rozpoznawalny jest również w innych dziełach, jak choćby u Bergmanna, który pisał o „autoportretach” ludności kultury Bashendi (Bergmann 2011: 79). Sztuka naskalna jako odzwierciedlenie rzeczywistości była zapewne założeniem w pracach takich badaczy, jak Klaus Peter Kuhlmann (2002; 2005), czy, w pewnym zakresie, Heiko Riemer (2009a: 37), który pisał, iż „ludność prahistoryczna Pustyni Zachodniej przedstawiała dziką faunę, którą faktycznie widziała i [na którą] polowała” (tłum. PLP). Krzyżaniak *explicite* widział w skalnych obrazach swoje fotografie pradziejów, w których można by było rozpoznać kolejne etapy postaw ludzkich wobec zwierzyny (Krzyżaniak 1990). Wydaje się więc, że realizm interpretacyjny zdominował badania. Deklaracja, iż sztuka

⁵⁴ Porównaj np. scenę opublikowaną w Kuciewicz i in. 2010, fig. 7, na której oprócz „kobiet w ciąży” znajdują się zwierzęta, z których część również sprawia wrażenie brzemiennych (ryc. 5.23).

naskalna nie powinna być jednak odczytywana literalnie – byłaby tak samo daleko idącą tezą, jak stwierdzenie, że sztuka ta jest jedynie formą metaforyczną lub odwołuje się tylko do zjawisk „nadmaturalnych”.

Ten drugi pogląd można być może przypisać Červíčkowi (1986), który we wszelkich przejawach sztuki naskalnej chciał widzieć treści magiczno-religijne, nie wyłączając samego aktu tworzenia petroglifów. A zatem przeciwwagą dla realistycznego charakteru obrazów, w badaniach regionu Dachli stały się propozycje interpretacyjne, odwołujące się do świata duchowości i imaginacji. Winkler, który z jednej strony odczytywał wiele scen w sposób niewątpliwie literalny, w innych ustępach swej pracy odwoływał się do koncepcji magii sympatycznej, łowieckiej oraz płodności. Choć w pierwszej połowie XX wieku wyjaśnienia tego rodzaju należały do najpowszechniejszych, to znalazły one swój wyraz również we współczesnych podejściach badawczych do sztuki naskalnej omawianego regionu, jak choćby w pracach Salimy Ikram, która w kategoriach magii łowieckiej interpretowała niektóre znaleziska z Oazy Charga (np. Ikram 2009b: 267, 274).

Niezależnie od tego, czy w sztuce naskalnej widziało odbicie rzeczywistości, czy reprezentację świata nadprzyrodzonego, to nierzadko odwoływano się do metody, której stosowanie nie zawsze można byłoby uznać za rygorystyczne. Ową metodą była *analogia etnograficzna*, którą dla celów interpretacyjnych niejednokrotnie wykorzystywał Winkler, a która nie straciła na znaczeniu również w czasach współczesnych. To właśnie paralele zaczerpnięte z antropologii kulturowej zainspirowały Červíčka do wykreowania koncepcji religijnie sterowanej sztuki naskalnej. Odwołania tego rodzaju odnajdziemy również u Bergmanna (2011: 80, przypis 43), u którego, jak u Winklera, dotyczą one między innymi polowania na żyrafy. Analogie, nie tylko etnograficzne, lecz również historyczne i lingwistyczne, były narzędziem służącym do odczytywania konkretnych znaczeń petroglifów. Podejście to charakteryzowało w szczególności badanie Friedricha Bergera (2012), który formalno-znaczeniowych podobieństw w odniesieniu do symboliki wody (motyw zygza i „wodnej góry”) poszukiwał w kontekstach tak odległych Dachli, jak mitologia Buszmenów, sztuka naskalna Pamiru i Indii, czy systemy znakowe Sumerów i Chińczyków, by wymienić tylko niektóre z jego odwołań.

Wielu badaczy, choć często wyłącznie pośrednio, zadało też pytanie, dlaczego właściwie sztuka naskalna powstawała. Tworzono ją zatem z powodów magicznych (Winkler), religijnych (Červíček), tożsamościowych

(?Kaper), dla zabicia czasu (np. Winkler), z tęsknoty za domem (Kuhlmann), czy z powodów pragmatycznych (Bergmann). Szczególnie ta ostatnia koncepcja, rozumiejąca tworzenie konkretnych motywów jako efekt presji środowiskowej, zwraca moją uwagę, gdyż stanowi niejako antytezę mojej własnej wizji funkcjonowania sztuki naskalnej w przeszłości.

Dotychczasowe prace badawcze różniły się również skalą prowadzonych analiz oraz jej przedmiotem. Niektóre skupiły się tylko na analizowaniu wybranych scen i interpretowały je z perspektywy zjawisk uniwersalnych (Anati). Inne z kolei za przedmiot badań obrały konkretny typ przedstawień, ale bez uwzględnienia różnych kontekstów, w jakich te figury funkcjonowały (James). Część studiów prowadzona więc była w skali ikonograficznej, nie wychodzącej poza same obrazy. Badacze tacy, jak Heiko Riemer, Frank Förster i Rudolph Kuper nawoływali z kolei do badań, które kontekstualizowałyby przedstawienia naskalne i odwoływałyby się do innych gałęzi archeologii (Riemer 2009a).

Moja praca badawcza zbudowana jest więc na fundamentach niezwykle różnorodnej, pod każdym względem, tradycji badań sztuki naskalnej. Choć pośród interesujących mnie kwestii wciąż pozostają pytania o chronologię przedstawień, to na pewno nie stanowią one osi moich rozważań. Podstawę analityczną moich studiów stanowi koncepcja krajobrazu, której istotnym elementem jest, w moim mniemaniu, sztuka naskalna. Poprzez postmodernistycznie rozumiany krajobraz odnoszę się więc do postulatu niektórych badaczy, by sztukę naskalną ujmować przez pryzmat różnych kontekstów. Jednocześnie studiowanie petroglifów w ramach archeologii postprocesualnej wskazuje na próbę ich interpretacji w kategoriach społecznych i symbolicznych. O ile bowiem wielu uczonych, badając sztukę naskalną, zadawało pytania o to, jak dane społeczności funkcjonowały (zakładając, że petroglify je portretowały), o tyle rzadko – jak dotąd – padało pytanie, jak funkcjonowały petroglify wewnątrz owych społeczności.

Celem mojej pracy jest próba zrozumienia dialektycznych relacji pomiędzy sztuką naskalną i człowiekiem w krajobrazie. By jednak przedstawić konkretne krajobrazy sztuki naskalnej, prahistorycznej, dynastycznej czy islamskiej, muszę odwołać się najpierw do koncepcji krajobrazu i jego rozumienia przez archeologię pozytywistyczną i postmodernistyczną. Czynię to w kolejnym rozdziale, w którym na bazie powyższego porównania definiuję *krajobraz* i założenia metodologiczno-teoretyczne moich studiów.

Rozdział 3

ROZWAŻANIA TEORETYCZNE NAD DEFINICJĄ KRAJOBRAZU



Depending on your view, the landscape idea either positively provides an endless field of interpretative possibilities allowing us to integrate diverse phenomena or something hopelessly too ill defined for any satisfactory analysis or discussion: a misconceived analytical frame.

Tilley 2006: 20

3. ROZWAŻANIA TEORETYCZNE
NAD DEFINICJĄ KRAJOBRAZU

Jak już zaznaczałem, celem niniejszej pracy nie jest opis i typochronologiczna prezentacja sztuki naskalnej zarejestrowanej przeze mnie i innych badaczy w Oazie Dachla, lecz raczej próba ujęcia jej w narrację, która ukazałaby jej dynamiczny charakter i ją samą jako istotny element krajobrazu. Zbudowanie takiej narracji wymaga jednak relatywnie precyzyjnego zdefiniowania stosowanych przeze mnie pojęć i kategorii analitycznych, a *krajobrazu* w szczególności. Termin ten jest bowiem jednym z najpowszechniej używanych we współczesnej archeologii, a jednocześnie nadzwyczaj wieloznacznym, często wręcz znaczeniowo spolaryzowanym. By móc zatem przejść do konstruowania narracji o krajobrazach sztuki naskalnej, chciałbym najpierw skupić się na terminologii i koncepcjach, na których owa narracja zostanie oparta.

Archeologia krajobrazu jest dziedziną archeologii, która w pewnym stopniu zdominowała tę naukę, niejako odwracając uwagę badaczy od pojedynczych stanowisk. Choć krajobraz, różnie rozumiany, funkcjonował w literaturze archeologicznej od dawna, to jednak przedmiot intensywnego dyskursu stał się dopiero w latach 80. XX wieku. Co istotne, krajobraz jako przedmiot analizy, ale i konceptualizacji, stał się wówczas istotnym elementem rozważań wielu nauk humanistycznych (jak i ścisłych), od geografii po antropologię. Można powiedzieć, że to dzięki owej multidyscyplinarnej debacie i wymianie doświadczeń przez naukowców funkcjonujących na co dzień w różnych światach badawczych, koncept krajobrazu doczekał się bardzo gruntownej teoretyzacji. Efekt tego dyskursu nie doprowadził jednak do wykrystalizowania się jednej, powszechnej wizji krajobrazu, którą można by było aplikować we wszelkich badaniach, lecz wręcz przeciwnie: osadzenie koncepcji krajobrazu w odmiennych paradygmatach poznawczych poskutkowało wieloma jego konceptualizacjami.

Na przestrzeni ostatnich trzech dekad opublikowano liczne archeologiczno-antropologiczne prace poświęcone historii i rozumieniu krajobrazu, z których wiele starało się ukazać różnorodność pojęcia i stosowanych podejść

badawczych (m.in. Bender 1993; Hirsch & O’Hanlon 1995; Feld & Basso 1996; Ucko & Layton 1999; Ashmore & Knapp 1999; David & Thomas 2008a; Bollig & Bubenzer 2009). Ponieważ wszystkie one w węższym lub szerszym zakresie zajęły się kwestią historii rozwoju koncepcji krajobrazu, nie będę rozwijał tego wątku ponad konieczność. Ograniczę się tylko do tych odwołań, które uważam za niezbędne dla jasnego zarysowania stosowanego przeze mnie rozumienia tego pojęcia. Spośród nich najwięcej miejsca poświęcę omówieniu modernistycznej konceptualizacji krajobrazu, która niewątpliwie stanowi w wielu aspektach przeciwieństwo akceptowanej przeze mnie wizji. Moją intencją jest, aby niniejszy rozdział stanowił swoistą podróż przez kolejne aspekty rozumienia krajobrazu jako znaczeniowo konstytuowanego bytu. Dopiero na podstawie szczegółowo omówionej definicji będę mógł przejść do rozważań teoretycznych nad miejscem sztuki naskalnej w krajobrazie, co stanowić będzie oś narracji kolejnego rozdziału.

3.1. ARCHEOLOGIA KRAJOBRAZU
W PERSPEKTYWIE HISTORYCZNEJ

Istnieje dość powszechna zgoda w środowisku badaczy krajobrazu, iż termin ten włączony został do ogólnego użytku w Europie Zachodniej w dobie renesansu⁵⁵. Angielski termin *landscape*, wywiedziony z holenderskiego *landschap*, był niewątpliwie ściśle powiązany z rozwijającym się w XVI wieku malarstwem południowych Włoch, Niemiec i w szczególności Holandii (Daniels & Cosgrove 1988). Malarstwo to dokonało rewolucji w stosunku do sztuki średniowiecznej, biorąc za temat to, co do tej pory było jedynie tłem⁵⁶. Tym tematem stały się sceny wiejskie, natura – wszystko to, co dziś potocznie nazywamy *krajobrazem*. Dla rozważań archeologicznych ma to o tyle niebagatelne znaczenie,

⁵⁵ Zob. Bollig 2009, który prześledził znaczeniową historię słowa *Landschaft*, mającego w języku niemieckim znacznie dłuższą bibliografię oraz większą różnorodność semantyczną.

⁵⁶ Przykładem jednego z pierwszych dzieł renesansowego malarstwa jest *Donaulandschaft mit Schloss bei Würth* (*Krajobraz doliny Dunaju z zamkiem Würth*) z 1525 roku autorstwa Albrechta Altdorfera (Bollig 2009: 3).

iż skonstruowany wówczas sposób rozumienia krajobrazu wrósł na stałe w interpretacyjne schematy świata Zachodu i dopiero próby dekonstrukcji owych schematów pozwoliły na wygenerowanie rozumienia odmiennego. Istotą renesansowego myślenia o krajobrazie było założenie, iż w ramach obrazu zamknięty zostaje fragment świata, który można obserwować z dystansu, będąc niejako odseparowanym (Iwaniszewski 2012b: 285). Ów obraz mógł być następnie poddany waloryzacji i estetyzacji (por. David & Thomas 2008b: 27). Wkrótce słowo *landscape* nabrało szerszego zastosowania, będąc niejako przeniesionym z obrazów na płótnie na obrazy w rzeczywistości. Wszelkie widoki, szczególnie „niemiejskie”, zaczęto określać mianem krajobrazu, gdyż następowało automatyczne skojarzenie z popularnym typem malarstwa, którego głównym tematem były takie właśnie sceny (Hirsch 1995: 2). Nie może więc dziwić, iż takie rozumienie krajobrazu odcisnęło swe piętno na nauce, tym bardziej że wraz z rozwojem malarstwa równolegle rozwijała się filozofia racjonalna oraz metody miernicze i kartograficzne.

Bernard Knapp i Wendy Ashmore (1999: 1) piszą, iż w ostatnich dekadach wyłoniły się różne (czasem komplementarne) koncepcje krajobrazu, wokół których nadal toczone są dyskusje naukowe:

In minimalist terms, a landscape is a backdrop against which archaeological remains are plotted. From economic and political perspectives, landscapes provide resources, refuge and risks that both impel and impact on human actions and situations. Today, however, the most prominent notions of landscape emphasize its socio-symbolic dimensions: landscape is an entity that exists by virtue of its being perceived, experienced, and contextualized by people. [...] only recently have archaeologists begun to pay attention to a domain frequently called “sacred landscapes”.

Można przyjąć, iż zainteresowanie archeologii krajobrazem na dobre rozpoczęło się na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, kiedy to refleksja teoretyczna spowodowała poszerzenie perspektywy analitycznej. Zdano sobie bowiem sprawę, że w wielu przypadkach koncepcja stanowiska archeologicznego ogranicza rozumienie procesów kulturowych i należałoby wyjść poza jej ramy, wykonując krok w stronę przestrzeni obejmującej wiele takich stanowisk (por. Knapp & Ashmore 1999: 2). Przestrzeń stała się niezwykle ważnym elementem wszelkich analiz prowadzonych w ramach procesualnego⁵⁷ paradygmatu badawczego i choć termin *archeologia krajobrazu* w początkowej fazie raczej nie był stosowany

(David & Thomas 2008b: 28), to jednak były to studia, w których krajobraz (jako przestrzeń) był rozumiany bardzo konsekwentnie. Nawiązując do powyższego cytatu Knappa i Ashmore, przestrzeń była albo neutralnym tłem, na którym dokonywały się procesy kulturowe albo tłem, które dzięki procesom naturalnym i surowcom znajdowało się w interakcji z systemem kulturowym (Knapp & Ashmore 1999: 2; zob. też Zedeño 1997: 70).

Studia krajobrazowe archeologii procesualnej skupiły się więc wokół analiz systemów, które funkcjonowały w określonych środowiskach (Rączkowski 2002: 174-178). Były to analizy (i nadal są), podejmujące przede wszystkim problemy adaptacji systemu kulturowego grup ludzkich do systemu zewnętrznego, jak choćby środowisko naturalne. Owo środowisko postrzegane było z reguły jako system ograniczeń, jakie dana społeczność musiała przezwyciężyć (Layton & Ucko 1999: 9-10). Archeologia krajobrazu w wydaniu procesualnym (zwłaszcza w wersji amerykańskiej) była zatem archeologią środowiskową lub ekologiczną⁵⁸ (zob. przegląd publikacji napisanych w omawianym duchu w David & Thomas 2008b: 28 oraz Darvill 2008: 62). Niewątpliwą inspiracją dla rozwoju archeologicznych badań przestrzeni był ruch tzw. Nowej Geografii, z której, jak pisze Christopher Tilley (1994: 10), intensywnie czerpali liczni badacze, adaptując idee geograficzne do kontekstu archeologicznego. Nowa Archeologia, skupiająca głównie badaczy amerykańskich, zainteresowana była przede wszystkim procesami adaptacyjnymi, wspomagając się przy tym teoriami średniego zasięgu oraz etnoarcheologią. Prace powstające wówczas w Wielkiej Brytanii były z kolei mocniej zogniskowane wokół ekonomicznego charakteru relacji wewnątrz systemów kulturowych (David & Thomas 2008b: 28).

Paradygmat procesualny, który nawoływał do „unaukowienia” archeologii, sprzyjał wykorzystywaniu nowoczesnych technologii oraz modeli teoretycznych, zaczerpniętych z innych dziedzin nauki. Dlatego też, na przełomie lat 70. i 80. XX wieku, analizy przestrzenne zaczęły ulegać znacznym przemianom, a spektrum podejmowanych problemów badawczych poszerzyło się. Badania paleośrodowiskowe zaczęły rozpoznawać dialektyczny charakter relacji ludzi i środowiska, między innymi dzięki refleksji nad procesami formowania krajobrazu (David & Thomas 2008b: 28). Nastąpił też rozwój metod prospekcji terenowej, dokumentacji i możliwości analitycznych, choćby dzięki wprowadzaniu coraz to bardziej zaawansowanych metod

⁵⁸ Należy jednak pamiętać, iż idea adaptacji do środowiska jako warunku niezbędnego dla prawidłowego funkcjonowania społeczności istniała już w pracach XIX-wiecznych, jak choćby u niemieckiego geografa Friedricha Ratzla (Bollig 2009: 1).

⁵⁷ Na temat archeologii procesualnej, zob. Hodder 1985; 1995; Shanks & Tilley 1987a; 1987b; Marciniak 2012a: 39-53).

statystycznych i stosowaniu pierwszych symulacji komputerowych. Badania procesualne coraz częściej zakładały multidyscyplinarność, która podyktowana była chęcią odkrywania coraz bardziej szczegółowego przebiegu procesów w środowisku. Stąd też zainteresowanie procesualistów tafonomią, geoarcheologią, bioarcheologią czy paleoekologią (David & Thomas 2008b: 28). Szkoła brytyjska zwróciła się w stronę ekonomii, wykorzystując jej metody do badań przeszłych krajobrazów (np. poligony Thiessena, teoria miejsca centralnego, analiza zaplecza stanowiska [ang. *site catchment analysis*]; zob. Hodder & Orton 1976; Clarke 1977; przegląd w Darvill 2008: 62).

Archeologia procesualna była przede wszystkim zainteresowana modelowaniem (ang. *patterning*), czego efektem było wprowadzenie do archeologii pojęć *wzorca osadniczego* (ang. *settlement pattern*) oraz *systemu osadniczego* (ang. *settlement system*). Ten pierwszy miał odzwierciedlać dystrybucję stanowisk w danej przestrzeni; drugi oznaczał zaś „sposób, w jaki ludzie organizowali się w krajobrazie” (David & Thomas 2008b: 30; tłum. PLP). System osadniczy stanowił podstawę licznych analiz procesualnych, z których szczególnie uznaniem cieszyły się te przeprowadzone przez Lewisa Binforda (np. 1982). Bruno David i Julian Thomas (2008b: 30) charakteryzują te badania w następujący sposób:

Settlement-subsistence system analyses [...] were largely strategies by which to investigate humans responding to biological needs for food and shelter in their particular environmental settings.

Przestrzeń, a zatem krajobraz, w którym funkcjonowały systemy kulturowe, była przedstawiana w formie map dystrybucji zmiennych archeologicznych i środowiskowych (np. surowców naturalnych), w ówczesnych narracjach wzajemnie ze sobą powiązanych. Chociaż od lat 60. XX wieku metodyka prac terenowych i możliwości analityczne nieustannie stawały się coraz bardziej zróżnicowane, to jednak postawa teoretyczna wobec krajobrazu i przestrzeni była niezmienna. Multi- a nawet interdyscyplinarność badań, ich zasięg (od poziomu stanowiska po region) i różnorodność metodologiczna, nie przekładały się na zróżnicowanie sposobów konceptualizacji krajobrazu, dlatego też relacja człowiek – środowisko w kategoriach adaptacyjnych stanowiła oś archeologicznych dociekań do późnych lat 80 ubiegłego stulecia⁵⁹.

Dokładne analizy wzorców osadniczych, a zatem przestrzennej dystrybucji artefaktów i innych elementów

kulturowych, doprowadziło jednak do stopniowego przełamania paradygmatu i postawienia nowych pytań badawczych. Przede wszystkim rozpoznano, iż dystrybucja artefaktów w przestrzeni może być nie tyle odbiciem procesów adaptacyjnych, co wynikiem interakcji pomiędzy ludźmi (David & Thomas 2008b: 32). Ten zwrot w stronę społecznego wymiaru archeologii dokonał się na gruncie tradycji brytyjskiej i ostatecznie (choć nie od razu) doprowadził do uznania kultury materialnej za znaczeniowo konstytuowaną. Przedmioty kultury materialnej, traktowane najpierw w duchu procesualnym, miały jedynie „odbijać” relacje międzyludzkie, na przykład reprezentować z góry narzucone społeczne tożsamości. Dopiero późniejsza refleksja teoretyczna zaczęła zmierzać w stronę uznania artefaktów jako aktywnych mediów służących skomplikowanym strategiom społecznym.

Ów „społeczny przewrót” nie spowodował natychmiastowego zredefiniowania krajobrazu w archeologii, ale stanowił punkt zwrotny w historii tej koncepcji. Raz jeszcze zwrócę się do słów Davida i Thomasa (2008b: 32), którzy zwrot ten podsumowują w następujący sposób:

the archaeological record now signalled not so much *adaptive (biological) humans as interacting (social) people* who engaged with their surroundings in various ways.

Ci sami badacze uważają, że zmiany w podejściu do krajobrazu, z różnym natężeniem miały być wywołane przez cztery główne czynniki: rozwój studiów źródłowych (ang. *sourcing studies*); rozwój zarządzania dziedzictwem kulturowym; pogłębiona refleksja nad stylem w archeologii; oraz krytyka ze strony mniejszości etnicznych (David & Thomas 2008b: 32-6). Rozważania nad stylem pozwoliły na zastąpienie dotychczas analizowanych relacji środowiskowych relacjami symbolicznymi – zarówno wewnątrz społeczności, jak i pomiędzy nimi w perspektywie regionalnej. Granice geograficzne niejako zastąpione zostały granicami społecznymi, a analizy dystrybucji konwencji stylistycznych stanowiły rodzaj pomostu pomiędzy archeologią środowiskową a rodzącą się archeologią społeczną.

Niezwyczajnie ważnym powodem zmiany nastawienia do krajobrazu była narastająca krytyka ze strony różnych społeczności „niezachodnich”, która dotyczyła nieadekwatności terminologicznej stosowanej przez archeologów (a przede wszystkim antropologów) w stosunku do sposobów postrzegania świata przez liczne grupy plemienne na całym świecie. Ugruntowana w zachodniej kulturze dychotomia natura|kultura nie znajdowała swego odbicia w rzeczywistości językowej tych kultur, czego najlepszym przykładem jest brak słowa na krajobraz rozumiany jako środowisko (naturalne) w wielu lokalnych językach (David & Thomas 2008: 35). Wszystkie te prądy wpływały mocno na przemianę w rozumowaniu na temat krajobrazu i w połączeniu

z ogólną przemianą paradygmatyczną w archeologii doprowadziły do wytworzenia się nowej wizji krajobrazu jako zaangażowanego społecznie medium. Ową przemianą paradygmatyczną było wyodrębnienie się archeologii postprocesualnej⁶⁰, będącej odpowiedzią na krytykę systemowej archeologii procesualnej (Shanks & Tilley 1987a; 1987b; Hodder 1995). Archeologia, a w zasadzie archeologie postprocesualne, zakorzenione w filozofii postmodernizmu, zbudowały koncepcję krajobrazu, który jest konstruktem społecznym oraz, w przeciwieństwie do procesualnej przestrzeni, tworem dynamicznym i aktywnym. Nie oznacza to jednak, że cała ponowoczesna archeologia zdołała wypracować spójną wizję krajobrazu, choć na pewno społeczny wymiar tegoż należy do elementów stanowiących ich wspólny mianownik.

3.2. PONOWOCZESNE ROZUMIENIA KRAJOBRAZU: W STRONĘ DEFINICJI

W niezwykle wpływowej, choć kontrowersyjnej pracy *The phenomenology of landscape* z 1994 roku Christopher Tilley zaproponował rozumienie krajobrazu jako bytu, w którym obserwator aktywnie uczestniczy, a zatem doświadcza go. Tak rozumiana pozycja badacza była niejako punktem wyjścia wyprowadzenia definicji krajobrazu jako subiektywnej konstrukcji, znajdującej się w dialektycznych relacjach z jednostkami i społecznościami doświadczającymi go. Było to zresztą pokłosiem przeformułowania rozumienia procesów epistemologicznych i relacji badacz/przeszłość, które zostały szczegółowo rozważone kilka lat wcześniej (np. Shanks & Tilley 1987a; 1987b). Przeciwwstawienie się paradygmatowi filozofii pozytywistycznej odbyło się niemal na każdej płaszczyźnie badawczej i dało podstawy do przewartościowania licznych pojęć ugruntowanych w archeologii, w tym oczywiście krajobrazu.

Podstawową kategorią analityczną, jakiej przeciwstawili się postprocesualiści był krajobraz, rozumiany jako *kartezjańska* przestrzeń. Traktowany jako niezależny od badacza i mogący zostać poddanym niezliczonym kwantyfikacjom, krajobraz postprocesualny zmieniony został w byt jakościowy, niedający się opisać liczbami (Ingold 1993: 153-7; Tilley 1994: 9-11). Nie „ile”, lecz „jaki” jest krajobraz, mieli odtąd pytać archeolodzy. Odejście od kartezjańskiej i racjonalnej przestrzeni stanowiło więc podstawę dla dalszej konceptualizacji tego pojęcia (zob. rozdz. 3.3.).

Odrzucenie lub przynajmniej wzięcie w nawias funkcjonalno-behawioralnej wizji relacji człowieka ze środowiskiem pozwoliło przenieść akcent badawczy na społeczny

charakter interakcji. Krajobraz zyskał nowy wymiar ontologiczny, albowiem w rozumieniu ponowoczesnym przestał być tworem czysto fizycznym, „naturalnym”, lecz stał się konstrukcją społeczną (Ingold 1993: 157-161; Tilley 1994: 17-20; Rączkowski 2002: 221). Nie oznacza to, że zanegowano istnienie świata obiektywnego – świata natury, topografii, tego-co-nieludzkie (zob. rozdz. 3.6.) – tylko, że owa obiektywna rzeczywistość traci swą neutralność w chwili, kiedy staje się przedmiotem ludzkiej percepcji⁶¹ (zob. rozdz. 3.7.). Interakcja pomiędzy ludźmi w krajobrazie miałyby być zatem sposobem reprodukcji i produkcji struktur społecznych, przy czym reprodukcja wskazywałaby na kolektywny – społeczny wymiar krajobrazu, a możliwość dokonywania zmian znaczeniowych – ich produkcji – przywracałaby, nieobecna wcześniej w przestrzeni, jednostkę (zob. rozdz. 3.4.).

Rozprawienie się z przestrzenią i zwrot w kierunku społecznym wskazały również na kolejny niezwykle ważny aspekt krajobrazu, czasowość. Wpływ filozofii pozytywistycznej i zakorzeniona głęboko renesansowa wizja percepcji świata wciąż powodują, iż archeologiczne przedstawienie krajobrazu ukazuje go jako byt statyczny. Krajobraz jest więc często systemem kulturowym, uchwyconym w postaci bezczasowego procesu, co odzwierciedlać może szczegółowa mapa dystrybucji, uwzględniająca na przykład ślady osadnicze w relacji do różnych zmiennych środowiskowych. Krajobraz może też być jak renesansowy obraz, który wydaje się ujmować jeden zastygły moment swojej historii. Żadna z tych wizji – ani bezczasowy proces, ani „fotografia” przeszłości, nie jest jednak w zgodzie z prezentowanym w tej pracy rozumieniem krajobrazu, który zawsze posiada głębię czasową, mierzoną jednocześnie w różnych skalach (Ingold 1993: 164). Ponadto, chronologiczna koncepcja czasu – jednokierunkowa projekcja czasu linearnego – nie jest tożsama z postulowaną przez ponowoczesność potrzebą spojrzenia na czasowość krajobrazu z perspektywy czasu doświadczanego, który jest subiektywny, i który wymaga konceptualizacji „przeszłych przeszłości, teraźniejszości i przyszłości” (Holtorf 1996: 120-1, przypis 4; tłum. PLP; zob. też Shanks & Tilley 1987a: rozdz. 5; Ingold 1993: 157; Holtorf 2002a: 187; zob. rozdz. 3.5.).

Krajobraz to nieskończony proces stawania się i ciągłej przemiany. Liczne skale czasowe charakteryzujące

⁵⁹ Relacja człowiek – środowisko nadal stanowi jeden z głównych wątków tych badań archeologicznych, które kontynuują tradycję procesualną. Odwołując się do przykładów studiów na obszarach wschodniej Sahary, wymienić można liczne prace napisane przez Rudolpha Kupera i Stephena Kröpelina (np. 2006) czy Heiko Riemera (np. 2009b).

⁶⁰ Na temat założeń archeologii postprocesualnej, zob. Hodder 1985; Rączkowski 2002: 185-92; Marciniak 2012a: 64-72.

⁶¹ Postrzeganie nie jest równoznaczne z pasywną absorpcją informacji zmysłowych, którym sens nadawany jest dopiero *post factum* (*sensu* Kant). Percepcja jest doznawaniem „znaczących” (ang. *meaningful*) rzeczy i miejsc, które jawią się doświadczającemu zawsze w swojej prekonfiguracji. Edward Casey (1996: 18) pisze, za Husserlem, iż percepcja jest nie do oddzielenia od trybu konkretnej aktywności. Percypować znaczy być „aktywnie pasywnym”, jednocześnie „absorbującym” i „konstytuującym”. Innymi słowy, percepcja jest zjawiskiem angażującym to, co postrzegane i tego, kto postrzega.

niezliczone jego elementy powodują, że krajobraz jest bytem historycznym. Praktyka społeczna nieustannie kształtuje krajobraz i pozostawia w nim swe ślady, przez co ten staje się miejscem pamięci, zarówno tej indywidualnej, jak i kulturowej (zob. rozdz. 3.8.). Jak pisze Tim Ingold (1993: 153), pamięć jest „percepcyjnym zaangażowaniem się w środowisko, które jest w ciąży z przeszłością” [tłum. PLP].

Krajobraz jest więc bytem, w którym czas i przestrzeń (jakościowa) stanowią nierozzerwalną całość, będącą medium dla aktorów społecznych, którzy we właściwych sobie subiektywnych kategoriach konceptualizują go w ramach swego codziennego *praxis*, jednocześnie kształtując owo medium fizycznie i mentalnie. Zarysowana powyżej bardzo powierzchowna definicja posłuży mi za szkielet dla dalszych rozważań prowadzonych w niniejszym rozdziale. Zanim jednak przejdę do omówienia poszczególnych aspektów krajobrazu, oddam jeszcze głos Tilleyowi (1994: 34), który definiuje go w sposób następujący:

A landscape is a series of named locales, a set of relational places linked by paths, movements and narratives. It is a ‘natural’ topography perspectively linked to the existential Being of the body in societal space. It is a cultural code for living, an anonymous ‘text’ to be read and interpreted, a writing pad for inscription, a scape of and for human praxis, a mode of dwelling and a mode of experiencing. It is invested with powers, capable of being organized and choreographed in relation to sectional interests, and is always sedimented with human significances. It is story and telling, temporality and remembrance. Landscape is a signifying system through which the social is reproduced and transformed, explored and structured – process organized. Landscape, above all, represents a means of conceptual ordering that stresses relations. The concept emphasizes a conventional means of doing so, the stress is on similarity to control the undermining nature of difference, of multivocal code, found in the concepts of place or locale. A concept of place privileges difference and singularity; a concept of landscape is more holistic, acting so as to encompass rather than exclude.

3.3. OD PRZESTRZENI GEOGRAFICZNEJ DO SPOŁECZNEGO WYMIARU KRAJOBRAZU

Pozostanmy jeszcze przez chwilę przy rozważaniach Tilleya, który wypracowując koncepcję krajobrazu, oparł się o schemat porównawczy, ukazujący opozycyjne rozumienia różnych aspektów przestrzeni w filozofii pozytywizmu i postmodernizmu (Tilley 1994: 8). Podkreślił, iż to, co jest jakością w nazwanej przez niego przestrzeni

ludzkiej, jest przeciwnie rozumiane w zdehumanizowanej przestrzeni abstrakcyjnej. Dlatego też, przestrzeń jako uniwersalny, obiektywny i neutralny pojemnik (ang. *container*) w postmodernistycznym rozumieniu krajobrazu przemienia się w specyficzne, subiektywne i władne (ang. *empowered*) medium. Koherentna i bezczasowa przestrzeń zastąpiona zostaje zatem krajobrazem nieuporządkowanym i historycznym.

Owa przestrzeń abstrakcyjna jest pokłosiem przeniknięcia zachodniego świata ideą kartezjańskiej przestrzeni geometrycznej, którą można dowolnie mierzyć, usuwając z niej uprzednio wszelkie inne własności. Przestrzeń ta, rozumiana w ten sposób również przez Kanta czy Newtona, jest nieskończona, pusta i aprioryczna (Casey 1996: 14). Do takiej przestrzeni można podejść w sposób neutralny, niezaangażowany i nie ryzykuje się subiektywnych sądów, albowiem obserwator jest zdystansowany, niczym widz kontemplujący namalowany obraz. Podobnie jest w przypadku mapy, która odbija rzeczywistość w niezakłócony sposób i już w czasach renesansu zaczęła być powszechnie uważana za formę odwzorowującą świat, a wraz z innymi typami przedstawień – za jedyne niezawodne źródło poznania tegoż (Hirsch 1995: 8; zob. także Layton & Ucko 1999: 4).

Tak rozumiana przestrzeń pozwala na odseparowanie jej od ludzkich aktywności i jednocześnie traktowanie jako neutralne tło, na którym mają miejsce wydarzenia całkowicie od niej niezależne (Tilley 1994: 9). Alternatywnie, krajobraz „naturalny” z całym pakietem zjawisk, na przykład klimatycznych, traktowany jest jako determinujący aktywność ludzi (w nomenklaturze procesualnej zwaną z reguły „zachowaniem”). Założenie o geometryczności i zmatematyzowanym charakterze przestrzeni pozwala na tworzenie modeli, które ze względu na identyczność pojęcia przestrzeni w większości procesualnych badań zyskiwały zawsze walor porównawczy (w kategoriach kwantytatywnych). Dawniej owa komparatystyka mogła dotyczyć systemów odległych od siebie w czasie i przestrzeni, jednak dzisiejsza archeologia środowiskowa kładzie wyraźny nacisk na badania regionalne, czego przykładem są badania w regionie Pustyni Zachodniej w Egipcie (por. powyżej).

„Krajobraz to nie przestrzeń” (kartezjańska) stwierdził Tim Ingold (1993: 153-7) w wielokrotnie cytowanym artykule *Temporality of Landscape*, zwracając uwagę na kartograficzny sposób konceptualizowania krajobrazu, który zdominował myślenie w świecie Zachodu. Kartograf, pisał Ingold, choć mierzonego przez siebie krajobrazu doświadcza w sposób identyczny jak inni ludzie, nie mogąc zatem przebywać w więcej niż jednym punkcie jednocześnie, próbuje scalić zebrane przez siebie informacje w formie mapy, która pozwoli ujrzyć wszystkie owe punkty w jednym momencie. Mapa daje kartografowi pozorną możliwość percepcji

przestrzeni niezależnie od punktu obserwacji⁶² (Ingold 1993: 154-5). By zilustrować swój tok myślenia, Ingold (1993: 155; wyróżnienie PLP) odwołał się do metafory zaczerpniętej od Ferdinanda de Saussure’a (1961):

To grasp the essence of language, Saussure invites us to picture thought and sound as two continuous and undifferentiated planes, of mental and phonic substance respectively, like two sides of a sheet of paper. By cutting the sheet into pieces (words) we create, on one side, a system of discrete concepts, and on the other, a system of discrete sounds; and since one side cannot be cut without at the same time cutting the other, the two systems of division are necessarily homologous so that to each concept there corresponds a sound [...]. Now **when geographers and anthropologists write about space, what is generally implied is something closely akin to Saussure’s sheet of paper**, only in this case the counter-side to thought is the continuum not of phonic substance but of the surface of the earth.

Przeciwieństwem przestrzeni geograficznej, którą podmiot chciałby percypować z dystansu i obiektywnie, jest przestrzeń, a raczej przestrzenie, których doświadcza się od wewnątrz, zawsze z konkretnej perspektywy. Tilley (1994: 10-11) pisze więc o przestrzeniach społecznych, które istnieją w sposób relacyjny. Przestrzeń jako pojęcie abstrakcyjne nie ma racji bytu – istnieją jedynie konstrukcje przestrzeni społecznych w relacji do ludzkiej sprawczości (ang. *agency*)⁶³.

3.4. KRAJOBRAZ JAKO KONSTRUKCJA SPOŁECZNA

Zdecentralizowana przestrzeń geograficzna zamieniona została przez archeologie postprocesualne na przestrzeń, która centralizuje się wokół człowieka. Relacje międzyludzkie i codzienna praktyka społeczna są elementami konstytuującymi tę przestrzeń, której charakter nie jest ilościowy, lecz jakościowy. Tilley czerpiąc inspirację z socjologii, na przykład teorii strukturalizmu Anthony’ego Giddensa (1979; zob. też Marciniak 2012b: 108-10), zdefiniował więc krajobraz jako przestrzeń społeczną – przestrzeń zaludnioną ludzkimi aktorami, którzy to aktorzy nie są jedynie biernymi postaciami poddanymi nieodpartym siłom przyrody, lecz

są aktywnymi uczestnikami gry społecznej i w jej ramach mają możliwość kształtowania świata. Krajobraz w takim ujęciu jest „powrotem do człowieka”, który jako jednostka będąca częścią społeczeństwa, ma moc sprawczą, by wpływać na rzeczywistość, w której żyje (Hodder 1985: 3-4). Jak pisał Tilley (1994: 10; tłum. PLP) „zhumanizowana przestrzeń stanowi zarówno medium, jak i rezultat działań, jednocześnie je ograniczając i umożliwiając” (zob. też Knapp & Ashmore 1999: 8).

Krajobraz nie stanowi więc biernego tła dla funkcjonalnie zorientowanego społeczeństwa, lecz medium, z którym to społeczeństwo znajduje się w dialektycznej relacji. Dzieje się tak dlatego, iż struktury społeczne, swoiste „reguły i zasoby działań”, będące medium dla wszelkiej społecznej aktywności, podlegają nieustannej produkcji i reprodukcji (por. Morphy 1995). Te zaś odbywają się w przestrzeni społecznej – w krajobrazie – który nie będąc „pojemnikiem” na akcję, staje się jej komponentem. Umotywowane działania ludzkie nie odbywają się w odseparowanych znaczeniowo miejscach, lecz w miejscach, które dla aktorów społecznych posiadają zdefiniowaną wartość, i które same stanowią ważny komponent w procesach komunikacji międzyludzkiej. Przywołam tutaj ponownie słowa Tilley’a (1994: 19):

Actors *draw* on their settings; and the manner in which they do so depends upon the specificity of their relationship to place.

Niezwykle istotnym elementem tej koncepcji jest zwrócenie uwagi na fakt, iż struktury społeczne nie są siłą determinującą ludzkie działania. W przeciwnym razie zmiana przestrzeni geograficznej na społeczną byłaby zmianą pozorną, w której jedne siły determinujące zastąpionoby innymi. Dlatego też, struktury społeczne stanowią medium, które zapewnia aktorom wachlarz możliwości i różnego rodzaju wzorce. Każdy człowiek posiada jednak zdolność kontestowania praktyki społecznej i wpływania na jej kształt, nie jest więc niewolnikiem owych struktur. Człowiek ma moc sprawczą, dzięki czemu krajobraz jako medium i wynik niezliczonych ludzkich interakcji również ową moc posiada. Uwikłany w sieć relacji krajobraz jest znaczeniowo konstytuowanym konstruktem społecznym, który nigdy nie jest bierny i sam również bierze udział w grze kulturowej (Gosden & Head 1994: 112). Cytowany przez Tilleya (1994: 19) Giddens (1979: 206) uważa, że „elementy scenarii”, w której mają miejsce interakcje są „wykorzystywane przez społecznych aktorów w utrzymywaniu komunikacji” [tłum. PLP]. A zatem nie ma komunikacji bez krajobrazu i nie ma krajobrazu bez międzyludzkich interakcji.

Zmiana badacza z obserwatora kartograficznej przestrzeni w aktywnego uczestnika krajobrazu była również przedmiotem rozważań Ingolda. Brytyjski

⁶² Podczas gdy w krajobrazie jesteśmy zawsze poprzez bycie cielesne, a zatem w miejscu. „W geografii ciało nie musi być obecne”, dlatego „krajobraz jest odmienny od geografii, która jest drugorzędną reprezentacją fizycznego miejsca lub regionu” (Casey 1996: przypis 24; tłum. PLP).

⁶³ Na temat pojęcia „agency” w socjologii i archeologii zob. Robb 2005; Marciniak & Chwieduk 2012.

uczony zaproponował „perspektywę zamieszkiwania” (ang. *dwelling*), w której wiedzę o krajobrazie czerpie się poprzez jego doświadczanie (Ingold 1993: 152-3; zob. rozdz. 3.7). W jego koncepcji krajobraz jest konstruowany przez ludzką praktykę i doświadczenie, a owa praktyka, a raczej „zespół zadań”, jest „układem wzajemnie powiązanych aktywności” (Ingold 1993: 158; tłum. PLP). Ingold nazywa ową sieć zadań neologizmem „taskscape” („zadaniobraz”) i podobnie jak krajobraz traktuje ją jako heterogeniczną i jakościową. Tak, jak Tilley stwierdza, iż nie ma krajobrazu bez aktorów, tak Ingold zakłada niemożność istnienia „taskscape” bez obecności ludzi (i zwierząt). „Taskscape” jest dynamicznym, nierozzerwalnym konglomeratem praktyk społecznych, który „zastyga” w krajobrazie i dlatego (Ingold 1993: 162):

[...] the landscape seems to be what we see around us, whereas the taskscape is what we hear.

Archeologicznie postrzegany krajobraz jest więc rozumiany jako „ucieleśniona forma taskscape” – działania ludzkie „zapadnięte” w elementach krajobrazu. Ingold traktuje ów proces „ucieleśnienia” (ang. *embodiment*) jako fundamentalny dla rozumienia krajobrazu, a centralnym pojęciem dla tego procesu jest **miejsce** (Rączkowski 2002: 222).

Nie jest to już jednak miejsce rozumiane jako wy-cinek przestrzeni o jasno zdefiniowanych granicach i przyporządkowanym do tych granic znaczeniu. To raczej miejsce ucieleśnienia krajobraz; jest jego częścią, ale jednocześnie całość krajobrazu przejawia się w nim w różnych konfiguracjach. Miejsca są centralnymi punktami krajobrazu, lecz ich zasięg jest płynny i całkowicie zależny od doświadczającego. Nie ma zatem stałych granic w krajobrazie, ale różnorodne elementy tegoż mogą się nimi stawać w procesie „zamieszkiwania”. „Naturalne” elementy krajobrazów, takie jak rzeki, wzgórza czy wąwozy, nie są z góry narzuconymi barierami; są jednak za takie uznawane w konkretnych kontekstach i zawsze w relacji do ludzkich działań (Ingold 1993: 155-6). W koncepcji Ingolda miejsce stanowi więc centrum, a podróż pomiędzy miejscami jest przestrzennym doświadczaniem krajobrazu.

W ujęciu Tilleya (1994: 14-5) prymat ontologiczny również jest po stronie miejsca, dzięki któremu przestrzeń⁶⁴ zyskuje własną specyfikę. To bowiem miejsca konstytuują przestrzeń. Obaj badacze rozumieją miejsce jako coś centralnego wobec ludzkiego doświadczenia, co zgodne jest z ontologią/epistemologią różnych społeczności

niezachodnich (np. Aborygenów australijskich), a co stoi w opozycji do koncepcji kartezjańskiej przestrzeni, prymarnej wobec wszelkich miejsc (Casey 1996: 15).

Miejsca są „tworzone i znane poprzez wspólne doświadczenia, symbole i znaczenia” (Tilley 1994: 18; tłum. PLP). Doświadczając miejsca, człowiek jednocześnie doświadcza krajobrazu, partycypując tym samym w wielu przestrzeniach (w rozumieniu Tilleya), a więc przestrzeniach somatycznych, percepcyjnych, egzystencjalnych, architektonicznych czy kognitywnych (Tilley 1994: 15-6). Ta klasyfikacja przestrzeni, które, jak sam Tilley przyznaje, są jedynie „narzędziami heurystycznymi”, definiuje je jako rodzaj kontekstu dla doświadczania miejsc. W przestrzeni somatycznej osiǳ ich doświadczenia jest ludzkie ciało; przestrzeń percepcyjna jest zindywidualizowaną przestrzenią życiową; a egzystencjalna rodzajem przestrzeni kolektywnej, w której produkcja i reprodukcja społeczna odbywają się poprzez ruch i działania grupy. Doświadczenie, zdaniem Tilleya, zaczyna się w miejscu, wraz z ruchem staje się przestrzenne i ostatecznie kreuje krajobrazy (Tilley 1994: 15-6; Rączkowski 2001: 4).

Edward Casey (1996: 19) pisze o „dialektyce percepcji i miejsca”. Polega ona na swoistej grze pomiędzy doświadczającym a doświadczanym miejscem, w której percepcja jest w dużej mierze konstytuująca, choć miejsce wpływa na nią i jest to wpływ zmysłowy i znaczeniowy. Percepcja, zawsze przesiąknięta treścią społeczno-kulturową, jest zatem nieustannym zderzeniem podmiotu z posiadającym swe sensory miejscem, a nie podporządkowaniem się mu.

Społeczny wymiar krajobrazu wiąże się również z tym, iż staje się on areną, podlegającą wartościowaniu oraz będącą narzędziem władzy. Dostęp do miejsc, elementów krajobrazu, bywa przedmiotem społecznych negocjacji i powoduje, że środowisko przestaje być neutralną sceną dla aktorów. Ów dostęp może służyć kontroli, wywieraniu presji czy odnoszeniu korzyści. Zjawiska te uwydatniają ontologiczną istotność miejsc i krajobrazów, które z jednej strony kształtowane są przez działania ludzi, ale z drugiej strony „używają” im swych właściwości i sankcjonują ich status.

W ten sposób krajobraz i jego elementy wpływają na reprodukcję i produkcję znaczeń społecznych, na przykład tożsamości w postaci struktur rodowych, pozycji społecznych czy dostępu do surowców. Krajobraz, nierzadko mitologiczny, sankcjonuje owe tożsamości, ale jest też jednocześnie narzędziem do negocjowania przemian. Często przywoływani w literaturze Aborygeni australijscy żyją w krajobrazie, który jest światem stworzonym przez moce ancestralne, i w którym każdy element wpłątany jest w zawiłą sieć znaczeń i historii. Są to „krajobrazy wiedzy” (Strang 2008: 53), dzięki którym poprzez tradycje, rytuały i innego rodzaju komunikację, społeczność reprodukuje swoje praktyki.

Każdy klan jest szczególnie związany z konkretnymi miejscami i ścieżkami, które z kolei nieustannie budują ich partykularną tożsamość. Eksploracja krajobrazu nie jest więc podyktowana potrzebami czysto funkcjonalnymi czy też presjami środowiskowymi lub demograficznymi. Jest raczej efektem reprodukcji praktyk społecznych, usankcjonowanych tradycją, zawsze jednak otwartych, negocjowalnych i ostatecznie niedeterminujących.

Społeczny charakter krajobrazu ujawnia się więc między innymi w wartościowaniu. Wartościowanie powoduje pluralizm opinii i każda cząstka krajobrazu może być odmiennie interpretowana, czasem nawet skrajnie, i to, co w oczach jednego ma duże znaczenie, dla drugiego może mieć wartość marginalną. Krajobrazy są zatem postrzegane w różny sposób, nawet w ujęciu synchronicznym (Layton & Ucko 1999: 1; Strang 2008: 53-4). Ma to oczywiście niezwykle ważne konsekwencje epistemologiczne i z perspektywy archeologii prowadzi do konkluzji, iż postrzeganie badacza jest również wartościujące (zob. rozdz. 3.7).

Krajobraz jako konstrukcja nieustannie tworzona przez „taskscape”, czy też społeczne interakcje, jest więc tworem dynamicznym i różnorodnym, pomimo swojej pozornej, fizycznej stałości. „Naturalne” elementy krajobrazu, interpretowane z perspektywy zachodniej, mogłyby stanowić rodzaj neutralnego tła dla działań ludzkich. Niemniej, jak pokazują przykłady konceptualizacji świata, zaczerpnięte na przykład od wspomnianych już Aborygenów, owa naturalna arena jest konstrukcją kulturową, wypełnioną znaczeniami i bardzo aktywną w ich życiu społecznym (i indywidualnym). Zawsze kiedy „działanie oparte jest o intencje i znaczenia”, jego wyjaśnienie jedynie w kategoriach „kształtującej roli środowiska, będzie zatem niewystarczające” (Layton & Ucko 1999: 12; tłum. PLP). Chciałbym podsumować rozważania o społecznym wymiarze krajobrazu, sięgając raz jeszcze do Tilleya (1994: 23), który w bardzo trafny sposób oddał jego istotę:

The landscape is an anonymous sculptural form always already fashioned by human agency, never completed, and constantly being added to, and the relationship between people and it is a constant dialectic and process of structuration: the landscape is both medium *for* and outcome *of* action and previous histories of action. Landscapes are experienced in practice, in life activities.

Cytat ten wskazuje na zasygnalizowane już kwestie społecznej aktywności jako konstytuującej krajobraz, ale odnosi się także do tych jego aspektów, które wymagają obszerniejszego omówienia: czasowości i historyczności krajobrazów.

3.5. CZAS A CHRONOLOGIA

Jednym z najbardziej fundamentalnych aspektów krajobrazu rozumianego jako społecznie konstytuowany byt, jest jego czasowość (ang. *temporality*). Filozofia pozytywistyczna ugruntowała jednak przekonanie, iż czas, na wzór przestrzeni, jest jednowymiarowy i daje się, jak ona, segmentować. Archeologia, operując pojęciem chronologii, konceptualizuje ją zwykle jako „system datowanych interwałów czasowych”, w których „mają miejsce wydarzenia” (Ingold 1993: 157; tłum. PLP). A zatem tak, jak przestrzeń kartograficzna może być dzielona według różnych miar i do każdej takiej miary dopasowuje się pewne znaczenie, tak czas linearny można dowolnie segmentować, przyporządkowując do powstałych interwałów konkretne wydarzenia. Przestrzeń bywa traktowana jako pojemnik dla działań (zob. rozdz. 3.3.), a chronologia jest dla nich pojemnikiem czasowym – obejmuje je, ale nie współtworzy.

Linearna, segmentowa koncepcja czasu powoduje, że kolejne ogniwa w owym łańcuchu są od siebie wyraźnie oddzielone. Jest to zatem koncepcja czasu nieciągłego. Ingold stwierdza jednak, że tak, jak granice krajobrazu są nadal jego częścią, a nie czymś zewnętrznym, tak nie powinno się konceptualizować czasu w krajobrazie jako wartości nieciągłej. Dopasowując bowiem do każdego interwału fragment ludzkiego doświadczenia, tworzy się coś na kształt rolki taśmy filmowej, w której każdy slajd jest od siebie odseparowany, a obserwator może w ten sposób percypować nieskończony ciąg zamrożonych, pozornie niepowiązanych, teraźniejszości (Ingold 1993: 159). Stąd, obecny w literaturze przedmiotu postulat, by spróbować spojrzeć na przeszłe krajobrazy z perspektywy czasu „przeżytego doświadczenia” (Shanks & Tilley 1987: rozdz. 5; Ingold 1993: 157-159). Jak to przewrotnie ujął Cornelius Holtorf, (typo-)chronologie są „stratą czasu”. Nie dlatego jednak, że są bezużyteczne (gdyż sam podkreśla, że tak nie jest), lecz dlatego, że sugerują, iż poza datowaniem zjawisk archeologicznych niewiele więcej możemy się dowiedzieć o przeszłości (Holtorf 1996: 1-2).

W tym duchu Ingold odwołuje się do filozoficznej koncepcji Johna McTaggarta z początku XX wieku, który wyróżnił dwa sposoby konceptualizacji czasu: serii A i B (Ingold 1993: 157). Czas serii B jest czasem, który odpowiada niejako chronologii linearnej, powszechnie stosowanej przez świat nauki. Jak pisze brytyjski antropolog, w koncepcji tej „wydarzenia są rozstawione w czasie, jak paciorki na nitce” [tłum. PLP]. Jedno podąża za drugim, ale jest wyraźnie odseparowane. Czas serii A jest za to czasem, który człowiek odczuwa. To czas, w którym przeżywając jakieś zdarzenie w teraźniejszości, doświadcza się jednocześnie retencji i protencji. Innymi słowy, wszystko to, co jest relatywnie przeszłe i przyszłe wobec danego zjawiska, głęboko się przenika

⁶⁴ Uważam, że termin *przestrzeń* nie jest stosowany przez Tilleya konsekwentnie i często wydaje się być synonimem dla innych pojęć, przede wszystkim *miejsca*, ale i *krajobrazu*.

w jego doświadczaniu (Ingold 1993: 157). Tak rozumiany czas pozwala zatem spojrzeć na krajobraz jako na byt, w którym zacierają się granice, tak wyraźne w czasie serii B. Wiąże się to z historycznością krajobrazu i bogatymi pokładami znaczeniowych sedymentów (zob. rozdz. 3.8. oraz 7).

Pisałem już (rozdz. 3.2.), że krajobraz bywa rozumiany jako „fotografia”, na której uchwycony został moment z przeszłości. Statyka takiej wizji krajobrazu odnosi się zarówno do niedostrzegania w nim dynamicznych interakcji międzyludzkich, jak i niespostrzeżenia, iż każdy element krajobrazu posiada głębię czasową. Krajobraz jest bowiem nieustannym procesem – procesem, którego elementy są w ciągłym ruchu, lecz ruch ten odbywa się w różnych skalach. W ten sposób nawet świat materialny jest w ruchu, podlegając przemianom, często nieuchwytnym z perspektywy człowieka. Jak pisze Ingold (1993: 164):

What appear to us as the fixed forms of the landscape, passive and unchanging unless acted upon from outside, are themselves in motion, albeit on a scale immeasurably slower and more majestic than that on which our own activities are conducted.

Dla Ingolda procesem jest przede wszystkim „taskscape”, zbiór wzajemnie powiązanych zadań, którego ucieleśnieniem staje się krajobraz. „Taskscape” posiada społeczny wymiar czasowości, ponieważ ludzie wzajemnie ze sobą rezonują. Stąd metafora orkiestry, jaką ten antropolog przytacza. Stwierdza on bowiem, że społeczeństwo i jego czasowość nie odnoszą się na co dzień do czasu metronomicznego, a zatem czasu serii B, lecz do czasu rytmicznego, wewnętrznego pulsu społecznego. Wszelki ruch musi się dopasować do równych interwałów metronomu, podczas gdy rytm jest inherentną wartością ruchu (Ingold 1993: 160-1). Społeczeństwo jest więc jak orkiestra, w której poszczególni muzycy grają wspólnie, lecz na różnych instrumentach. Zmieniają przy tym melodie i rytmy, by cyklicznie do nich powracać. Czasowość „taskscape” nie jest zatem dyktowana jednym rytmem, lecz wręcz przeciwnie: spletem interrelacji pomiędzy niezliczonymi rytмами społecznymi (Ingold 1993: 160).

Krajobraz w rozumieniu ponowoczesnym jest więc krajobrazem, którego głębia czasowa jest zróżnicowana i co najważniejsze – indywidualnie, subiektywnie doświadczana. Datowanie metodą pomiaru rozpadu izotopu ^{14}C może wskazać datę użytkowania danego przedmiotu czy miejsca z dużą dokładnością. Przedmiot ten lub miejsce mogły być jednak elementem, na przykład mitologicznego świata, i posiadać w rozumieniu użytkujących je ludzi zupełnie inną czasowość, niż ta zmierzona laboratoryjnie. Owa subiektywna czasowość mogła być w dodatku sprzężona z innymi jakościami

przedmiotu czy miejsca, będąc zespoloną z całym pakietem znaczeń społecznych. Którą czasowość powinien więc badacz traktować priorytetowo? „Prawdziwą” datę, czy datę „kulturową”? W tym drugim przypadku czasowość miejsca czy przedmiotu nie odnosi się tylko do momentu jego produkcji czy użycia, ale jednocześnie gromadzi w sobie związane z nim refleksy przeszłości i projekcje przyszłości. Z drugiej jednak strony zupełne odcięcie się od czasu serii B w narracji archeologicznej jest chyba niemożliwe, bowiem już samym odwołaniem się do usankcjonowanych przedziałów chronologicznych, jak okres grecko-rzymski czy okres bizantyński, badacz podwiązuje swoją narrację pod pozornie organizujący czasoprzestrzeń system chronologii kulturowej. Niezwykle istotna jest zatem świadomość odmienności czasu linearnego i czasu doświadczanego, oraz płynących z tej różnicy konsekwencji dla konceptualizacji świata, w tym narracji archeologicznej.

3.6. NATURA I KULTURA: W KIERUNKU PRZEWYCIĘŻENIA DYCHOTOMII

Nie zdając sobie sprawy ze swojej ontologicznej głupoty, laponcy pasterze reniferów obejmowali i pozdrawiali sosny po powrocie z gór do zimowych pastwisk w lasach; prowadzili długie rozmowy z bębami i kamieniami; traktowali niedźwiedzie brunatne jak członków rodziny i urządzali im pogrzeby. Ponieważ ludzie ci nie wiedzieli, gdzie kończy się rzeczywistość, a zaczyna metaforyczna reprezentacja, linię podziału musieli za nich zarysować antropodzy, zmuszeni do zaprowadzenia porządku w pomieszanych bałaganie kultury pierwotnej, do umieszczenia bytów w należnych im miejscach. My (nowożytność) różnimy się od nich (ludów pierwotnych) tym, że potrafimy rozróżniać pomiędzy ludźmi i rzeczami, kulturą i naturą.

Powyższe słowa (Olsen 2010: 580), wypowiedziane w dość sarkastycznym tonie, dotyczą niezwykle istotnego problemu współczesnej humanistyki. Choć na pierwszy rzut oka kwestia tego, czym jest *kultura*, a czym *natura*, wydawać się może problemem co najmniej sztucznym, to jednak przy zetknięciu się ze sposobami konceptualizowania świata przez różne społeczności „niezachodnie” okazuje się być problemem nie tylko realnym, ale i bardzo poważnym.

3.6.1. Naturalistyczna i kulturalistyczna koncepcja krajobrazu

Prowadzony od lat dyskurs pomiędzy badaczami konceptualizującymi pojęcie krajobrazu toczy się w dużej mierze wokół jego statusu ontologicznego i jest czymś w rodzaju przeciągania liny, której oba końce przywiązane są do wzajemnie spolaryzowanych haseł: natury

i kultury. Scharakteryzowana już powyżej archeologia procesualna, traktując środowisko jako bazę dla funkcjonowania systemów kulturowych, wyraźnie oddziela krajobraz naturalny od wszelkich elementów antropogenicznych. Natura jest bytem, na który człowiek ma niewielki wpływ i to raczej ona determinuje reakcję ze strony ludzi. Opozycyjną koncepcją jest podejście, w którym krajobrazem nazywa się konstrukt myślowy, który niejako „nakłada się” na świat zewnętrzny. Tego rodzaju postawę wydają się reprezentować badacze tacy, jak Denis Cosgrove i Stephen Daniels (1988), często cytowani w tym kontekście. Krajobrazem nazywają oni „wyobrażenie kulturowe, obrazowy sposób przedstawiania, strukturyzowania lub symbolizowania otoczenia” [tłum. PLP].

Ingold nazywa te dwa podejścia odpowiednio naturalistyczną i kulturalistyczną⁶⁵ wizję krajobrazu (Ingold 1993: 153; 2000). Koncepcja kulturalistyczna ma być swobodną odpowiedzią na ukazywanie krajobrazów w narracjach „naturalistów” jako wizji pozbawionych ludzi i otaczających ich struktur symbolicznych. Zdaniem Ingolda koncepcja ta, pomimo dobrych intencji, prowadzi jednak do ugruntowania dychotomii natura|kultura w literaturze przedmiotu, a nie jej przewyższenia. Interpretuje on bowiem wizję „kulturalistów” jako krajobraz, w którym znaczenia odkładają się warstwowo, co z kolei „implikuje, że sposobem odkrycia najbardziej podstawowego poziomu zaangażowania istot ludzkich w swoich środowiskach jest zdejmowanie owych warstw” (Ingold 1993: 171; tłum. PLP; por. także Tilley 1994: 23-4; Layton & Ucko 1999: 1-2). Ingold stwierdza:

Application of this logic forces an insistent dualism, between object and subject, the material and the ideal, operational and cognized, ‘etic’ and ‘emic’. Some writers distinguish between nature and the landscape in just these terms – the former is said to stand to the latter as physical reality to its cultural or symbolic construction.

Rozważania Tilleya (1994: 23) zmierzają w podobnym kierunku, co podkreśla sam autor. Uważa on, że Ingoldem, iż konceptualizacja pojęcia krajobrazu jako porządku symbolicznego, będącego jedynie wewnętrznym obrazem, sztucznie odgradza go od świata fizycznego. Obaj badacze poszukują więc pośredniej drogi, w której aspekt naturalny i kulturowy zespoliłyby się w całość. W tym celu Ingold wprowadza pojęcie „zamieszkiwania” (zob. rozdz. 3.7.), które ma spowodować,

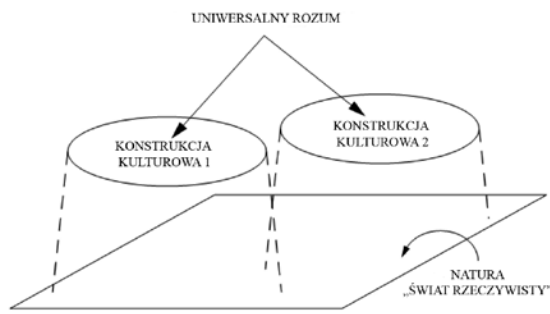
że postrzeganie świata w kategoriach dychotomii natura|kultura przestanie mieć rację bytu (Ingold 1993: 153). Krajobraz ma więc być świadkiem upływającego czasu, a będąc ucieleśnieniem „taskscape”, zawierać w sobie ślady pozostawione przez przeszłe pokolenia. Człowiek zamieszkując krajobraz, angażuje się percepcyjnie, co dla Ingolda oznacza, iż dokonuje on „aktu przypomnienia” – percypując krajobraz, jest w stanie opowiedzieć o nim historię, gdyż ten jest „w ciąży z przeszłością” (Ingold 1993: 152-3). Dla brytyjskiego badacza podział na substancję i formę jest podziałem sztucznym, bowiem w krajobrazie znaczenia nie są do substancji „doczepione”, lecz raczej każdorazowo z niej „wyciągane” w procesie „zamieszkiwania”. Ingold (1993: 156-7) twierdzi, iż akt ucieleśniania krajobrazu (działanie „taskscape”) nie jest procesem „inskrypcji”, wskazującym na istnienie danego z góry wzorca (kulturowego), który byłby ucieleśniany poprzez nałożenie na substancję znaczeniowej formy⁶⁶. Dla niego procesem kształtowania krajobrazu jest proces „inkorporowania” znaczeń, a więc działania, „podczas którego formy generują się same”. Jego zdaniem, każdy komponent krajobrazu „obejmuje w swojej esencji pełnię relacji ze wszystkimi innymi elementami” (zob. rozdz. 4.5.). Znaczenia są więc nie tyle konstruowane, co odkrywane (Ingold 2000: 22; tłum. PLP).

Bardzo istotny jest fakt, iż samo doświadczenie następuje zawsze wewnątrz krajobrazu, a nie z pozycji zewnętrznego obserwatora. Zarówno podejście naturalistyczne, jak i kulturalistyczne, jest dla Ingolda próbą patrzenia na krajobraz z zewnątrz, separowania się od obrazu (czy to środowiska naturalnego czy porządku kognitywnego) i separowania samej wizji od tego, co jest percypowane. Zdaniem antropologa ów dualizm występuje na dwóch poziomach. Pierwszym jest odseparowanie tego, co ludzkie (kulturowe) od tego, co naturalne (fizyczne). Drugi rozdział dotyczy z kolei hierarchizacji wiedzy tylko w obrębie tego, co ludzkie, bowiem w zgodzie z zachodnim dogmatem „uniwersalnego rozumu” wszystko to, co wypowiedziane zostaje w ramach dyskursu naukowego, góruje nad tym, co wywodzi się ze światów społeczności tubylczych (ang. *indigenous*). W ten sposób zarówno nauki ścisłe (np. biologia), jak i humanistyczne (np. antropologia) reprodukują dychotomię natura|kultura, zajmując się odpowiednio „prawdziwą rzeczywistością” i nadpisanymi na nią „alternatywnymi konstrukcjami, kosmologiami lub ‘światopoglądami’” (Ingold 2000: 15; tłum. PLP).

⁶⁵ Na potrzeby niniejszej pracy, za Ingoldem (1993), używam terminu „kulturalistyczny” (ang. *culturalistic*) w celu podkreślenia skrajności wszelkich koncepcji teoretycznych, w ramach których krajobraz rozumiany jest wyłącznie jako byt wyobrażony.

⁶⁶ Por. Casey 1996: 28. Casey pisze, iż „zdejmując kolejne nawarstwienia kulturowe i lingwistyczne, nigdy nie uda nam się znaleźć czystego miejsca leżącego pod spodem – a tym bardziej jeszcze czystszej Przestrzeni i Czasu” [tłum. PLP]. Miejsca są częścią krajobrazu, nigdy jednak w formie „nagich substratów”. Miejsca są zawsze przez nas postrzegane, a zatem współtworzone w ramach terminologii, która charakteryzuje naszą kulturę.

Tymczasem, jak argumentuje, porządek krajobrazu nie jest eksplikowany, jak w przypadku natury, lecz implikowany (Ingold 1993: 154; Gosden & Head 1994: 112). Reasumując więc, kluczem do zanegowania dychotomii natura|kultura jest – zdaniem Ingolda – zrozumienie, że znaczenia i materia stanowią w krajobrazie jedność, i te pierwsze nie są do materii dołączane, lecz z niej „wyciągane” w praktyce codziennego „zamieszkiwania” świata (ryc. 3.1). Powrócę jeszcze do tej koncepcji w następnych podrozdziałach (rozd. 3.7. i 3.8.).



Ryc. 3.1. Dychotomia natura|kultura jest zdaniem Ingolda rezultatem hegemonii „rozumu”, który rozróżnia między warstwą „rzeczywistości” a „konstrukcjami kulturowymi”, i za pomocą nauk ścisłych chce badać tę pierwszą, by te drugie zgłębiać w ramach nauk humanistycznych. W ten sposób, jego zdaniem, „rozum” nie dostrzega jedności bytów i ich otoczenia – bytów będących jednocześnie osobami w społecznościach. Ilustracja wykonana na podstawie Ingold 2000: 15, fig. 1.1.

Layton & Ucko (1999: 2-3) porównują naturalistyczno-kulturalistyczną dychotomię do Weberowskiego podziału na wyjaśnianie i rozumienie. Ich zdaniem wizja naturalistyczna nastawiona jest na wyjaśnianie „zachowań jako odpowiedzi na przyczyny zewnętrzne”, podczas gdy „podejście kulturowe dąży do zrozumienia zachowań jako znaczących” [tłum. PLP]. Wyjaśnić znaczy opisać zjawisko z perspektywy obserwatora, formułującego ogólne prawa; zrozumieć to zapytać, jakie znaczenia posiadało zjawisko w oczach badanych ludzi. Jednocześnie zdają się oni argumentować, iż jednolita koncepcja krajobrazu, transcendująca powyższą opozycję, jest mało sensowna. Komentując bowiem słowa Ingolda, który pisze, że krajobraz to „wzór działań ‘zapadniętych’ w szereg elementów” [tłum. PLP], sugerują, w moim odczuciu, iż sam Ingold bywa niekonsekwentny i odnosi się jednak do wizji, w której na krajobraz (fizyczny) **nakłada się** pewna zewnętrzna forma.

Tilley stara się podążać ścieżką Ingoldowską, ale i on niejednokrotnie zdaje się z niej zbaczać. Choć stwierdza przecież (Tilley 1994: 23), że „ludzie i środowisko są komponentami konstytuującymi *ten sam* świat”, o którym

nie powinno się myśleć „w kategorii binarnej opozycji natura|kultura”, to jednak definiując krajobraz na kartach swej sztandarowej pracy, pisze iż jest to przestrzeń „pełna znaczeń społecznych **owiniętych** wokół budynków, obiektów i elementów lokalnej topografii” (s. 17) lub „anonimowy ‘tekst’ do czytania i interpretowania, blok do **zapisania**” (ang. *writing pad for inscription*; s. 34; wyróżnienie i tłum. PLP).

Widać zatem wyraźnie, iż różnica pomiędzy krajobrazem w formie porządku kognitywnego a krajobrazem, w którym materia i myśl stanowią nierozdzielalną całość, jest mocno zniuansowana i w konsekwencji trudna do uchwycenia (co dodatkowo komplikuje język, który nierzadko utrudnia ujęcie problemu, a co za tym idzie, wpływa na kształt dyskursu). Ingoldowskie kształtowanie krajobrazu, proces „inkorporowania” znaczeń, w moim odczuciu do pewnego stopnia również oznacza proces dodawania (nakładania) i choć odbywa się to na poziomie indywidualnym, to jednak znaczenia te w mniejszym lub większym stopniu czerpią ze swojej kulturowej palety wzorców – różnych kontekstów semantycznych – zarazem je tworząc. Różnica w konceptualizacji krajobrazu dotyczy być może nie tyle faktu, czy znaczenia są na materię nakładane, czy też nie, lecz samego procesu, w jakim do tego dochodzi. Proces ten, w ujęciu Ingolda, jest bardzo dynamiczny i powoduje tworzenie się nowych form **wraz z trwaniem** działań ludzkich. Wizja kulturalistyczna jest z kolei perspektywą znacznie bardziej statyczną, w której obserwator jest władny do tego, by się zdystansować. W tej pierwszej koncepcji nie ma jednak żadnej z góry danej materii, która czekać by miała na „owinięcie” jej znaczeniami, lecz wraz z jej percypowaniem następuje to niejako automatycznie. Znaczenia są więc cały czas, bo człowiek w krajobrazie nie może się zdystansować i obiektywnie spojrzeć na samą materię, co pośrednio implikuje podejście kulturalistyczne. Moment percepcji świata jest momentem jego kształtowania. I to właśnie owa dynamika, fakt, iż doświadczenie jest tym elementem, który spaja naturę i kulturę, materię i myśl, w jedność, stanowi – moim zdaniem – wspólną płaszczyznę podejść badawczych Ingolda i Tilleya, a stawia w opozycji do podejść, traktujących krajobraz jako tło dla procesów lub wyłączając obraz kognitywny (do tego tematu powracam w **rozdziale 4.5**). Każde miejsce jest zawsze jednocześnie kulturowe i naturalne, jednak nie na zasadzie opozycji, lecz swoistego przenikania (por. Casey 1996: 34-6).

3.6.2. Kulturowy wymiar miejsc naturalnych

Robert Layton i Peter Ucko (1999: 8) stwierdzają, że stosunkowo łatwo przychodzi nam zaakceptować sensowność sposobów orientowania przez innych swoich światów w oparciu o środowisko naturalne (np. według kierunku spływu rzeki), lecz znacznie trudniej jest objąć taką

akceptacją twierdzenia, że dane miejsca są efektem działania bytów, które (przykładowo) „mogły transcendować granice pomiędzy ludzką a zwierzęcą egzystencją” [tłum. PLP]. Innymi słowy, wskazują oni na mechanizm, który sprawia, że narracja naukowa posługując się współczesną racjonalnością, tłumi racjonalności świata przeszłego. Rzekomo „odczarowany” świat współczesności stara się więc wyraźnie rozgraniczać naturę i kulturę.

Jak już jednak wspomniałem, w językach plemiennych w różnych regionach ziemskich pojęcie odzwierciedlające zachodnie rozumienie *natury* nie funkcjonuje (zob. rozdz. 3.2.). Świat natury i jego implikowana fizyczność i „nieożywioność” są aspektami, które w wielu kulturach tubylczych nie znajdują odbicia. To wszystko, co ze współczesnej perspektywy nie posiada roli kulturowej (choć tylko pozornie, gdyż natura jest dziś wyraźnie obecna w dyskursie kulturowym), mogło taką rolę posiadać w kontekstach przeszłych społeczności (Tilley 1994: rozdział 2; Knapp & Ashmore 1999: 2; Bradley 2000). Z punktu widzenia archeologii refleksja ta jest niezwykle istotna, gdyż znacznie poszerza perspektywę badawczą i do pewnego stopnia przełamuje omawianą powyżej dychotomię natura|kultura (Bradley 2000: 28-9):

[...] many features of the landscape might have special powers. They could play their part in a mythical narrative and their significance might well be interpreted and reinterpreted from one generation to the next. Places that were left entirely unmodified might be among the most significant to the people who visited them: rivers could assume special properties; the paths crossing the landscape recreated the movements of the ancestors; and entire areas of the country might take on a sacred character.

Tak rozumiane krajobrazy kulturowe Knapp i Ashmore (1999: 11-3) nazywają „krajobrazami konceptualizowanymi” (ang. *conceptualized landscapes*). Są to ich zdaniem krajobrazy, w których „elementy naturalne” są nośnikami „potężnych” znaczeń kulturowych. W przeciwieństwie więc do krajobrazów „konstruowanych” (ang. *constructed*) fizyczna ingerencja społeczności ludzkich w środowisko jest znacznie mniejsza, bo zastąpiona zostaje konstrukcją mentalną. Taki podział, na krajobrazy przeobrażone przez człowieka fizycznie oraz mentalnie, jak sami badacze przyznają, jest jednak podziałem sztucznym i z reguły obie te kategorie łączą się ze sobą w krajobrazie. Dlatego wprowadzają oni jeszcze jedną kategorię analityczną, która pozwala według nich podkreślić jego holistyczny charakter – krajobraz ideowy (ang. *ideational*). Opisują go jako „obraz mentalny” i emocjonalny, w czym zbliżają się, w moim odczuciu, do rozumienia krajobrazu z perspektywy kulturalistycznej. Niemniej traktują oni ów krajobraz jako byt postrzegany z wewnętrznej perspektywy uczestnika

i podkreślają jednocześnie fakt narzucania przez archeologów idei zaczerpniętych z własnego świata. Wyrażnie również zaznaczają, że nie chodzi im o krajobraz ideologiczny, a więc zbudowany wokół „zunifikowanej, w pełni wyartykułowanej doktryny” [tłum. PLP]. Podkreślają za to fakt, iż przeszłe krajobrazy musiały być mediowane przez ludzkie wyobrażenia świata; przez idee, które towarzyszą człowiekowi we wszelkich działaniach. Wreszcie przychylają się do stwierdzenia, iż tak rozumiany krajobraz nie jest postrzegany z perspektywy zewnętrznej, lecz jest „osadzony w sposobach życia i bycia” (Knapp & Ashmore 1999: 13; tłum. PLP), w czym, moim zdaniem, zbliżają się w pewnym stopniu do koncepcji postulowanej przez Ingolda.

Termin *natura*⁶⁷ jest stałym komponentem narracji archeologicznej. W mojej pracy analitycznej chciałbym go jednak traktować jako odnośnik określający pewien charakterystyczny (z naszego punktu widzenia) typ materii. Pojęcie to funkcjonuje w naszym współczesnym języku w taki, a nie inny sposób i dlatego musi podlegać translacji na potencjalne języki kulturowe przeszłości. W przeciwieństwie do archeologii systemowej, która przed ową translacją z reguły się wzbrania i rozumie *środowisko naturalne* na wzór współczesny, narracja preferowana w mojej pracy dąży więc do podkreślenia wielowymiarowości semantycznej świata fizycznego. Jest to zatem kwestia świadomości, iż skała, którą nazywam za geologami piaskowcem nubijskim, mogła być niegdyś mieszkaniem bóstw, duchów lub przodków; mogła być miejscem o pozytywnej aurze lub objętym tabu siedliskiem demonów; mogła być ważnym punktem orientacyjnym, konotującym przeróżne wartości – radość powracających do Oazy lub smutek ją opuszczających; mogła to być skała istotna dla grupy łowców neolitycznych, drużyny egipskich żołnierzy, karawany arabskich kupców, a może po prostu dla pojedynczych osób w różnych czasach. Co jest jednak istotne z archeologicznego punktu widzenia, to pytanie, w jaki sposób badacz jest w stanie odczytać w krajobrazie ów „taskscape”, który się w nim „zamraża”. Jakie historie jest w stanie o nim opowiedzieć? W końcu, jak pisze Ingold (1993: 152), ludzie zawsze „zostawiają w nim coś od siebie”. Problem „czytania” krajobrazu rozwinę zatem w następnej kolejności, skupiając uwagę na mechanizmach interpretacji i sankcjonowania wiedzy o przeszłości.

⁶⁷ Dekonstrukcja współczesnych dychotomii, jak ciało|umysł czy natura|kultura, leży u podstaw nowego prądu w archeologii, który odwraca się od archeologii symbolicznej w stronę „ontologii relacyjnej”. Przykładem takich studiów, w dodatku w kontekście sztuki naskalnej, jest praca Martina Porra i Hannah Bell (2012), w której badacze rozpatrują zagadnienie animizmu w społecznościach łowiecko-zbierniczych. W szerszej perspektywie problem podejmuje np. cytowany już Tim Ingold (2000; zob. rozdz. 4.5.).

3.7. ARCHEOLOGIA JAKO STORYTELLING: PERCEPCJA I INTERPRETACJA W KRAJOBRAZIE

Przedmiot rozważań niniejszego podrozdziału został już tutaj kilkakrotnie zasygnalizowany, nie sposób bowiem omówić przestrzeń, czas czy zagadnienia społeczne, nie odnosząc się przy tym do kwestii percepcji i interpretacji. Kwestie te wymagają jednak szerszego omówienia, gdyż świadomość mechanizmów interpretacyjnych stanowi w zasadzie fundament pracy badawczej. Nie powinno być też zaskoczeniem, że preferowana w niniejszej rozprawie koncepcja epistemologiczna nawiązuje do wykładni postmodernistycznej, a zatem zmusza niejako do jej zaprezentowania poprzez porównanie z pozytywistycznym sposobem poznawania rzeczywistości.

Debata na temat koncepcji prawdy i dychotomii subiektywizm|obiektywizm jest zapewne jedną z najstarszych i najostrzejszych debat prowadzonych w historii archeologii. Moją intencją nie jest jednak przywoływanie owego dyskursu, lecz jedynie odwołanie się do niektórych jego aspektów. Za punkt wyjścia obrać można stwierdzenie, iż o ile w archeologii pozytywistycznej badacz próbuje przeszłość zrekonstruować, o tyle w archeologii postprocesualnej dąży do jej skonceptualizowania w pryzmacie teraźniejszości.

Różnica jest fundamentalna. W pierwszym przypadku realizowana jest wizja, w której możliwe jest nie tylko zrekonstruowanie znaczeń, ale również przeprowadzenie falsyfikacji sformułowanych sądów. Drugie podejście zakłada z kolei, iż wszystkie sądy są z natury obarczone piętnem subiektywizmu i o żadnym testowaniu hipotez nie może być mowy (Shanks & Tilley 1987b: rozdz. 5). Jak już pisałem (np. rozdz. 3.6.), inherentnym założeniem naturalistycznych (oraz do pewnego stopnia kulturalistycznych) wizji krajobrazu jest to, iż można go poznawać z perspektywy zewnętrznego obserwatora. Owo nieuwikłanie badacza w badany świat pozwala mu na ogląd obiektu w sposób niezaangażowany, co ekstrapolowane zostaje potem na świat przeszłych aktorów, również mogących odgradzać się od rzeczywistości znaczeniowej. W takiej wizji przedmiot i podmiot są niezależni. Pozwala to budować obiektywne sądy, a na ich podstawie obiektywne, niezależne od kontekstu, zdania ogólne. Jak piszą jednak Michael Shanks i Christopher Tilley (1987b: 105): „nie ma sposobu, dzięki któremu możemy uciec od interpretacji” [tłum. PLP].

Wszelka narracja o przeszłości jest efektem interpretacji (Hodder 1985: 11-3), i jak już pisałem, „moment percepcji świata jest momentem jego kształtowania” (rozdz. 3.6.). Świat obiektywnej rzeczywistości materialnej zapewne istnieje, lecz z chwilą doświadczenia owej rzeczywistości świat ten jednak staje się dla nas niedostępny. Oznacza to, że świat obiektywny nigdy nie jest dla nas osiągalny. Z chwilą jego percypowania każdy

obiekt ulega wartościowaniu i staje się „faktem teoretycznym” (Shanks & Tilley 1987b: 110-1).

Archeologia pozytywistyczna chciałaby gromadzić obiektywne dane, „niezabrudzone” interpretacją, na bazie których mogłaby dochodzić do niepodważalnych sądów. Nauka ta pragnęłaby narzędzi w postaci metod i teorii, które nie byłyby w żaden sposób zależne od kontekstu i dawałyby się aplikować jako metody ogólne. Takim prawem mogłoby być sformułowanie reguły, iż każda społeczność zorganizowana jest funkcjonalnie wokół zadań, stanowiących strategię adaptacyjną. Dążenie do odseparowania podmiotu od przedmiotu, obecne w archeologii pozytywistycznej, to jednak trwanie przy wizji świata, który „mógłby być bezpośrednio uchwycony tylko przez świadomość zdolną do bycia wszędzie naraz i nigdzie w szczególności” (Ingold 1993: 155; tłum. PLP). W niniejszej pracy argumentuję więc za tym, iż obiektywizm w narracji archeologicznej jest niemożliwy do osiągnięcia, bo mechanizmy interpretacyjne na to po prostu nie pozwalają.

Shanks i Tilley (1987b: 104nn; zob. też Moro Abadía & González Morales 2012: 266-8), nawiązując do filozofii Martina Heideggera i Hansa-Georga Gadamera, przywołują koncepcję „koła hermeneutycznego”. Zjawisko to pozwala bowiem zrozumieć, w jakiej relacji znajdują się podmiot i przedmiot w procesie interpretacji; i bynajmniej nie jest to stosunek pomiędzy neutralnym źródłem i bezstronnym badaczem (czy człowiekiem w ogóle). Koło hermeneutyczne rozpoczyna się w chwili, kiedy badacz doświadcza obiektu i próbuje odkryć jego znaczenie. Na zasadzie swoistego domysłu niejako automatycznie odnosi go do jakiejś całości (ang. *totality*), do której – jego zdaniem – ów obiekt przynależy. Ta całość (dana kategoria jakościowa) uchyla jednocześnie jakąś część znaczenia obiektu, co z kolei stanowi dla badacza kolejny trop, którym dalej podąża, zataczając coraz szersze kręgi koła hermeneutycznego. Innymi słowy, proces interpretacji jest jednoczesnym odwoływaniem się do obiektu i całości, do której ten, zdaniem interpretującego, przynależy; podróżą od tego, co partykularne do tego, co uniwersalne i z powrotem. Esencję interpretacji stanowi pokonywanie ograniczeń, jakie stawia przed nami obiekt naszego poznania, który „reprezentuje *sieć rezystancji* wobec teoretycznej apropiacji” (Shanks & Tilley 1987b: 104; tłum. PLP).

Tak rozumiany proces interpretacji z od początku nasuwa kilka uwag. Po pierwsze, wynik procesu nigdy nie jest skończony. Nie ma takiej możliwości, żeby w pełni zinterpretować jakiś obiekt. Po drugie, interpretujący zawsze posiada pewne uprzedzenia, przewidywania, oczekiwania, dotyczące doświadczanego przedmiotu, dzięki którym jest w stanie rozpocząć proces interpretacji. Niemniej w toku procesu obiekt może stawiać opór poznaniu, a nasze założenia mogą wydawać się nieadekwatne. Celem wszelkiej interpretacji jest jednak ciągle

przewycięzanie tego oporu i modyfikowanie naszych początkowych założeń. Jak ujmują to Shanks & Tilley (1987b: 106):

[...] in the hermeneutic circle the interpreter approaches a set of materials in the fullness of their contextuality, and presuppositions permit an initial understanding of the meanings of these materials. In a sense they anticipate their form and nature. In the light of contact with that studied, these preconceptions are inevitably modified in a progressive way to eventually permit a satisfactory understanding.

Interpretacja nie jest więc opcjonalna. Nie można powiedzieć, że interpretacja zaczyna się dopiero od pewnego etapu prac badawczych, gdyż każdy moment doświadczenia materiałów archeologicznych uruchamia mechanizm koła hermeneutycznego. Celem interpretacji jest zrozumienie, a jest ono najpełniejsze wtedy, gdy obiekt i nasze rozważania odnoszone są do odpowiednich całości. Z archeologicznego punktu widzenia owymi całościami są konteksty. A zatem dialektyczna podróż pomiędzy częściami a całościami to ciągły ruch od przedmiotów do kontekstów i z powrotem (Shanks & Tilley 1987b: 105). Wynika z tego zatem jasno, jak bardzo uwikłana w cały proces jest postać samego badacza.

Badacz w procesie interpretacji dochodzi do zrozumienia, które pozwala mu wyjawiać prawdę. Nie jest to jednak prawda empirycystyczna, obiektywna. Koło hermeneutyczne inaczej definiuje prawdę, odrzucając jej korespondencyjną koncepcję. Prawdą jest indywidualne zrozumienie, które staje się wynikiem mediacji pomiędzy naszymi „prekoncepcjami” – wiedzą, wierzeniami, oczekiwaniami – a obiektem. Jako podmioty osadzone w teraźniejszości sytuujemy się wobec przedmiotów z przeszłości i negocjujemy rozumienie – rodzaj prawdy, naszej prawdy. Rozumienie, jakie osiągamy nie jest ani całkowicie subiektywne (ponieważ obiekt poznania stawia nam opór i zmusza niejako do eksplorowania jakichś konkretnych całości), ani rzecz jasna, obiektywne (gdyż nigdy nie wyzbędziemy się bagażu doświadczeń i wiedzy, przez pryzmat których próbujemy zrozumieć przedmiot). Za Gadamerem oraz Shanksem i Tilleyem (1987b: 106) można ów proces nazwać „fuzją horyzontów, obejmującą aktywny związek przeszłości z teraźniejszością, przedmiotu z podmiotem” [tłum. PLP] (zob. też Marciniak 2012b: 96-7). Znaczenie nie jest zatem obecne ani w przedmiocie badań ani w postaci poznającego, lecz „rezyduje [...] w dialektycznej relacji pomiędzy oboma”⁶⁸ (Shanks & Tilley 1987b: 111; tłum. PLP).

⁶⁸ Moro Abadía i González Morales (2012: 273) podkreślają jednak, że pomimo zastosowania koncepcji Gadamera głównie w badaniach prowadzonych w duchu postprocesualnym, to jednak jego filozo-

„Nowy horyzont nie jest ani teraźniejszy, ani przeszły, lecz jest nową przestrzenią zdefiniowaną dzięki porozumieniu pomiędzy teraźniejszością a przeszłością” (Moro Abadía & González Morales 2012: 268; tłum. PLP; por. Rozwadowski 2003: 28-31).

Niezwykle istotne jest zrozumienie, że fakty, którymi archeologia operuje, nie są obiektywne, lecz każdorazowo faktami przemienionymi w fakty teoretyczne (Hodder 1985: 11-3). Nauka przywłaszcza sobie świat obiektywny, by zawsze przekładać go na swój własny język. Założenie, że nie istnieją dane niezależne od teorii powoduje, iż nie można poddać ich pozytywistycznej falsyfikacji, gdyż ta zakłada sterylne, obiektywne warunki dla porównań i weryfikacji. „Kartezjanizmem naszego czasu jest chęć zrównania prawdy z metodyczną pewnością wiedzy”, jak pisze o pozytywistycznej wizji nauki Jean Grondin (2007: 175).

Badawczy proces interpretacji przeszłości i w konsekwencji jej wyjaśnianie, zdaniem Shanksa i Tilleya (1987b: 112-3), uwzględnia kilka wzajemnie powiązanych poziomów. W dialektycznej relacji badacz – dane tworzone są najpierw obiekty teoretyczne. Następnie badacz poszukuje związków konceptualnych pomiędzy owymi obiektami tak, by wykazać, iż są one wzajemnie powiązane. Trzecim poziomem interpretacji jest próba wykazania, że uchwycone wcześniej związki między faktami teoretycznymi wynikają z pewnego rodzaju struktur, swoistego *Lebenswelt*, w którym owe fakty istniały. Istotne jest jednak nie tylko założenie, iż dane są zawsze obciążone teorią, lecz również fakt, w jaki sposób wyjaśnienie zyskuje status prawdopodobnego. Owa prawda rezyduje bowiem „w logicznych powiązaniach ustanowionych na etapach teoretycznej apropiacji przeszłości” (Shanks & Tilley 1987b: 112; tłum. PLP). Zatem nie falsyfikacja obiektywnych danych, lecz raczej wykazanie nielogiczności wyводу (nieprzystawiania do siebie trzech poziomów analizy) może być asumptem do odrzucenia danej interpretacji.

Zarysowane powyżej mechanizmy wskazują zatem jednoznacznie, iż wyjaśnianie świata przeszłości w takim samym stopniu uzależnione jest od badacza, jak i od obiektu badań. Obiekt chce nam coś o sobie powiedzieć, często chórem głosów, lecz i my mamy pewną wizję, ukształtowaną w wyniku naszego bycia-w-świecie. Z tej mediacji rodzi się znaczenie. Ma to jednak miejsce

.....
fia nie była oparta o tezy relatywistyczne. Piszą, że „wręcz przeciwnie, jednym z głównych celów hermeneutyki jest ustalenie sposobów, dzięki którym możemy osiągnąć *prawdziwe* zrozumienie. [...] [T]a teoria jest próbą wyjścia poza dychotomię obiektywizmu *przeciw* subiektywizmowi” [wyróżnienie zgodne z oryginałem; tłum. PLP]. Według Jeana Grondina (2007: 141, 171) hermeneutyka Gadamera sytuuje się pomiędzy uniwersalnym perspektywizmem Nietzschego (a także dekonstruktywizmem Derridy) a „pozytywistycznym wygaszaniem siebie”.

w terażniejszości i każdy sąd wypowiedziany o przeszłości jest tylko jej wizją, a nie odbiciem.

Powróćmy jeszcze jednak do krajobrazu. Scharakteryzowałem już to pojęcie jako rodzaj konstrukcji społecznej (zob. rozdz. 3.4.) i jako byt, w którym działania społeczne (Ingoldowski „taskscape”) pozostają w jakiejś formie w nim widoczne czy wręcz zastygłe. Zwróciłem też uwagę, że Ingoldem, iż badacz jest zawsze wewnątrz krajobrazu, a próba percypowania go z zewnątrz jest iluzją (zob. rozdz. 3.6.). Kim jest więc badacz w krajobrazie?

Otóż Ingold (1993: 153) uważa, że archeolog (lub np. antropolog) pełni w społeczeństwie rolę opowiadacza, narratora (ang. *storyteller*). Zakłada on, iż mechanizm stojący za opowiadaniem historii jest taki sam w przypadku badacza, jak i rdzennego mieszkańca krajobrazu, który przez obu jest doświadczany. Historie, jakie obaj mogą opowiedzieć, będą się oczywiście różnić, podobnie jak metody, których użyją do czytania znaczeń krajobrazu. Niemniej obaj doświadczając go, szukaliby wskazówek, które mówiłyby o przeszłości. Kwestią fundamentalną jest jednak to, że im bardziej obaj są doświadczeni (u Ingolda przykładowy łowca oraz archeolog), tym pełniejszą historię o krajobrazie mogą opowiedzieć (choć nadal różną). Praktyka badawcza jest więc kwestią angażowania się w krajobrazie w specyficzny sposób (naukowy) i tym różni się od praktyki nie-archeologów, iż badacz dysponuje tym, co nazywamy warsztatem, a więc formą doświadczenia i umiejętności, które pozwalają opowiedzieć o krajobrazie historię pełniejszą i można by rzec: bardziej prawdopodobną.

Layton i Ucko twierdzą, iż powtarzające się praktyki społeczne, wynikające z dyskursu kulturowego czy tzw. „habitusu”⁶⁹, mogą być obserwowalne jako „denotacyjne aspekty komunikacji”, ale aspekt semantyczny tych praktyk może być odkryty – ich zdaniem – jedynie poprzez interakcję z członkami danej tradycji kulturowej. Innymi słowy, archeologia ma dostęp jedynie do świata referencji – do składni pozbawionej znaczeń. Zakładają więc jednocześnie, że dostęp do świata znaczeń współczesnych społeczności, badanych przez antropologię, jest możliwy, albowiem te mogą „poprawić nasze błędy”, a w przypadku archeologii – nie. Archeolog jest zatem skazany na „tworzenie zastępczego dyskursu” czy wnioskowania „o możliwym świecie znaczeń” (Layton & Ucko 1999: 12; tłum. PLP). Myślę jednak, iż badacze ci rozumując w ten sposób, przywołują znów problem subiektywizmu i obiektywizmu w nauce, ten pierwszy przypisując archeologii, antropologii zaś ten drugi. Tak jak system przeszłych referencji i znaczeń wymaga bowiem translacji na współczesny język archeologii, tak system przeszłych i terażniejszych znaczeń, będący

przedmiotem badań antropologa, również takiej translacji potrzebuje. I choć oczywiście kontakt z członkami społeczności, których świat znaczeń jest badany, jest niewątpliwym atutem antropologii, to jednak nadal nie gwarantuje ich zrozumienia. Mało tego, nawet sami turyści, którzy mieliby „poprawiać nasze błędy” stają się uwikłani w proces interpretacji i nie są w stanie uciec od koła hermeneutycznego. Niezależnie więc od tego czy badana jest kultura „martwa”, czy „żywa”, to proces nadawania (czy jak by to powiedział Ingold – wyciągania) znaczeń odbywa się według tego samego schematu. Zarówno archeolog, jak i antropolog, opowiadają zatem historie, i jest tylko kwestią teorii, metod, narzędzi, doświadczenia i umiejętności, jakie będą to narracje. Nic jednak nie wzbrania archeologowi opowiadać o systemie znaczeń, o którym wnioskuje z systemu referencji, a ów przypuszczający charakter wywodów archeologii, widziany przez Laytona i Ucko jako swoista skaza (czy ograniczenie) dyscypliny, jest – w moim mniemaniu – jej jedyną drogą, i w zasadzie jedyną drogą wszystkich nauk społeczno-historycznych.

Archeologia kreuje więc historie, które mają być prawdopodobne (z perspektywy współczesności), ale nie powinna rościć sobie praw do uznawania ich za przejawy obiektywnych prawd o przeszłości. Nadal są to historie, które przywołuje się w terażniejszości badacza, i w których tworzeniu odgrywa on istotną rolę. Bynajmniej nie stoi on też z boku, narzucając „tkaninę” na realny świat, lecz raczej „kieruje uwagę słuchaczy lub czytelników ku jego wnętrzu” (Ingold 1993: 153; tłum. PLP). Innymi słowy, studiowanie krajobrazu „wymaga nauczania się czytania krajobrazów skonstruowanych w idiomie innej kultury i translacji tego odczytu dla akademickiej widowni” (Layton & Ucko 1999: 3; tłum. PLP). Chciałbym te rozważania podsumować, odwołując się raz jeszcze do literackiej metafory Tima Ingolda (1993: 153), który pisze, iż:

[...] a person who can ‘tell’ is one who is perceptually attuned to picking up information in the environment that others, less skilled in the tasks of perception, might miss, and the teller, in rendering his knowledge explicit, conducts the attention of his audience along the same paths as his own.

3.8. HISTORYCZNOŚĆ KRAJOBRAZU

Z powyższych rozważań wynika jasno, iż krajobraz jest bytem, w którym poszczególne elementy posiadają różną głębię czasową (por. rozdz. 3.5. i 7.2.), a badacz staje się opowiadającym historie tych elementów poprzez doświadczanie krajobrazu, w tym wypadku: praktykę archeologii. Pomimo tego, co Chris Gosden i Lesley Head nazywają „wieloznaczością krajobrazu”, nicią, która łączy w rozważaniach o nim różne dyscypliny

naukowe jest właśnie jego wymiar historyczny (Gosden & Head 1994: 114-5). Chciałbym się zatem krótko przyrzyć temu aspektowi krajobrazu, jakim jest historyczność, a także odpowiedzieć na pytanie, czym właściwie jest pamięć. Na tym etapie jednak zasygnalizuję jedynie pewne najważniejsze kwestie, bowiem znacznie bardziej szczegółowe rozważania o krajobrazie jako palimpseście, a więc wieloczasowym i wieloznaczeniowym bycie, podejmę w rozdziale 7.

Jak pisze Veronica Strang (2008: 54), historie i pamięć „są ważnymi komponentami każdego krajobrazu kulturowego” [tłum. PLP]. Na przykładzie Aborygenów z rejonu Cape York w Australii Strang ilustruje zależność pomiędzy krajobrazem a pamięcią, która ulokowana jest w jego licznych formach. Podkreśla ona także różnice w postrzeganiu i konceptualizacji krajobrazu, jakie dzieła autochtoniczne plemiona od postkolonialnych osadników. Dla tych pierwszych krajobraz jest kosmologicznym bytem, w którym wiele miejsc „pamięta” czasy mityczne. Dla drugich z kolei ten sam krajobraz jest raczej systemem parcelowym, w którym jasno rozgranicza się formy naturalne od tych zagospodarowanych przez pasterzy.

Jak podkreślają Knapp i Ashmore (1999: 13-4), to co staje się przedmiotem kolektywnej lub indywidualnej pamięci, jest silnie skontekstualizowane, całkowicie kulturowe, a nie uniwersalne. Ważnym elementem pamięci jest apropiacja różnych elementów krajobrazu i wplatanie ich w historię danej grupy. Dzięki temu tożsamość może ulegać transformacjom lub reprodukcji. To dzięki konkretnym miejscom w krajobrazie, swoistym nośnikom pamięci, owa reprodukcja jest możliwa. Według Tilleya (1994: 27) wszelkie miejsca i krajobrazy „są osadzone w społecznych i indywidualnych wymiarach pamięci” [tłum. PLP]. Miejsca przypominają nam więc wydarzenia, emocje i uczucia z przeszłości. Przypominanie to jest jednak aktem „percepcyjnego zaangażowania”, jak pisze cytowany już przeze mnie Ingold (1993: 153; zob. rozdz. 3.2.). Pamięć w krajobrazie nie jest zatem prostym przywoływaniem wspomnień z przeszłości, lecz raczej ich wytwarzaniem (Holtorf 1996; Knapp i Ashmore 1999: 13).

Pamięć jest zjawiskiem mierzonym zarówno w skali kolektywnej, jak i indywidualnej. Z perspektywy społecznej jest ona nie tyle pewną narracją na temat konkretnych miejsc i wydarzeń, co raczej integralnym elementem organizacji, używania czy „zamieszkiwania” krajobrazu, jeśli odwołać się do terminologii Ingolda (Knapp i Ashmore 1999: 14). W skali jednostki pamięć, percepcyjne zaangażowanie się w krajobrazie, jest nadawaniem sensu jego elementom. Pozwala na to jego historyczność, z której czerpie człowiek, tworząc swe własne narracje. Dlatego miejsca mogą być przywłaszczane lub odrzucone. Wszystko zależne jest bowiem od kontekstu, w jakim podlegają one konceptualizacji; od celów, intencji, emocji jednostek i całych społeczności (por. rozdz. 7.2.2.).

3.9. PODSUMOWANIE

Wyjaśnianie zjawisk społecznych, szczególnie w kategoriach funkcji i adaptacji, znalazło powszechne zastosowanie w archeologii procesualnej, co w kontekście badań północno-wschodniej Afryki wyraźnie odzwierciedla literatura poświęcona epoce kamienia. Dokonana przeze mnie krótka synteza tego okresu dziejów Oazy Dachla (zob. aneks 1.3.1.-1.3.4.) oparta jest o badania wyraźnie funkcjonalne i/lub środowiskowe, a świadczyć o tym mogą same tylko tytuły prac, jak na przykład *Neolithic Cultural Units and Adaptations in the Dakhleh Oasis* (McDonald 1999). Badania społeczności pradziejowych wschodniej Sahary toczą się więc głównie pod egidą archeologii środowiskowej, sprzężonej z naukami ścisłymi, pod hasłem, które najlepiej być może egzemplifikuje tytuł niezwykle istotnej publikacji Rudolpha Kupera i Stephena Kröpelina (2006) *Climate-Controlled Holocene Occupation in the Sahara: Motor of Africa's Evolution*. Moją intencją nie jest krytyka owego podejścia do badania przeszłych krajobrazów saharyjskich, lecz raczej troska o to, aby alternatywne podejścia nie były marginalizowane. Sztuka naskalna jako twór o bezsprzecznie innym charakterze niż pozostałości w postaci ceramiki i narzędzi krzemiennych jest więc na swój sposób „zagrożona” tym, że również ona zostanie potraktowana jako efekt funkcjonalnego przystosowania się do warunków klimatycznych, dostępności surowców i innych presji środowiskowych. Podejścia badawcze do sztuki naskalnej Pustyni Zachodniej zaczynają jednak stopniowo kierować się w stronę analizowania jej w kategoriach społecznych, w rozumieniu „socjalizowania krajobrazu” (np. Darnell 2009; Riemer & Förster 2013: 42; por. rozdz. 4.2. i 4.3.), co wydaje się być obiecującym kierunkiem badawczym – alternatywą wobec bardziej tradycyjnie zorientowanych studiów.

⁶⁹ Na temat Bourdieu’owskiej koncepcji „habitusu” w kontekście archeologii, zob. Barrett 2005; Marciniak 2012b: 92-4.

Rozdział 4

SZTUKA NASKALNA W KRAJOBRAZIE



*We socialise the landscape because that is one of the ways
in which we define ourselves.*

Taçon 1994: 127

4. SZTUKA NASKALNA W KRAJOBRAZIE

Celem niniejszego rozdziału jest próba opisanie fenomenu sztuki naskalnej w perspektywie koncepcji teoretycznych zaprezentowanych w rozdziale trzecim. Moja narracja ukierunkowana jest więc na zarysowanie, póki co teoretycznie, istoty zagadnienia, jakim jest rozumienie sztuki naskalnej jako aktywnego elementu krajobrazu, uwikłanego w relacje społeczne. Tak jak w przypadku studiów krajobrazowych opisanych w poprzednim rozdziale, tak i w badaniach sztuki naskalnej krajobraz bywa różnie rozumiany, co pociąga za sobą wykorzystywanie odmiennych metod analitycznych, w skrócie: różnych podejść. Moją intencją nie jest jednak wnikliwe scharakteryzowanie poszczególnych perspektyw badawczych ani szczegółowa prezentacja historii badań sztuki naskalnej jako elementu krajobrazu, gdyż problem ten podjęty został w szeregu innych publikacji (m.in. Taçon 2002; Chippindale & Nash 2004b; Arsenault 2004; O'Connor 2006: rozdz. 1 i 3; na temat sztuki naskalnej w krajobrazie, zob. też prace zbiorowe Nash 2000a; David & Wilson 2002a; Nash & Chippindale 2002; Chippindale & Nash 2004a). Chciałbym jedynie naświetlić różnice pomiędzy tymi podejściami do krajobrazu i sztuki naskalnej, w których dominuje paradygmat funkcjonalny czy strukturalistyczny a tymi, które konceptualizują te pojęcia w kategoriach społeczno-symbolicznych oraz relacyjnych.

4.1. SZTUKA NASKALNA W ŚWIETLE DYCHOTOMII NATURA|KULTURA

W poprzednim rozdziale starałem się zarysować różnice w konceptualizowaniu krajobrazu, jakie występują pomiędzy podejściami badawczymi opartymi na paradygmacie pozytywistycznym a tymi, które reprezentują szeroko pojętą archeologię postprocesualną. Do owych różnic zaliczyłem sposoby postrzegania przez naukowców ich własnego udziału w badaniach – od zewnętrznego obserwatora po doświadczającego uczestnika (rozdz. 3.7.), a także proponowane przez nich sposoby rozumienia pojęć *natury* i *kultury* (rozdz. 3.6.). Argumentowałem na rzecz konceptualizacji krajobrazu jako bytu, w którym oba te pojęcia wzajemnie się uzupełniają, będąc niejako elementami nierozłącznymi. Opowiedziałem się za to przeciwko zarysowywaniu wyraźnej

linii, jaka odgradza to, co naturalne od tego, co kulturowe, charakterystycznej dla „naukowego” podejścia pozytywistycznego (por. Casey 1996: 36). Krajobraz jest jednocześnie symboliczny i namacalny, a człowiek w ramach bycia-w-nim nadaje, czy raczej wyciąga (postrzegając i interpretując) z niego znaczenia.

Ponieważ oba te sposoby rozumienia krajobrazu funkcjonują równocześnie w świecie badawczym, owa dychotomia dostrzegalna jest także w studiach nad sztuką naskalną. Wydaje się, że szczególnie te tradycje sztuki naskalnej, dla których nie istnieją już żadne konteksty etnograficzne, częściej poddawane są wszelkiego rodzaju formalnym analizom przestrzennym (zob. Chippindale & Nash 2004b: 20-4), a te niejednokrotnie nie dotyczą zagadnień związanych z symbolizmem czy społecznym wymiarem obrazów, ograniczając się raczej do rozpoznawania prawidłowości w dystrybucji sztuki naskalnej i „naturalnych” elementów krajobrazu, np. surowców. Jak pisze Blaze O'Connor, pierwsze próby łączenia rozmieszczenia stanowisk ze sztuką naskalną ze zmiennymi ekologiczno-ekonomicznymi, nastawione były na pozyskanie wiedzy o „relacjach człowiek – środowisko” i oparte zostały na racjonalności procesualnej (zob. O'Connor 2006: 9-10 i cytowane przez nią prace). Owa racjonalność zakładała, że sztuka naskalna służyła jako środek do adaptacji środowiskowej (Díaz-Andreu 2002: 1580), a zmienne, które analizuje badacz (np. rodzaje gleby, źródła wody, morfologia i typy skał, elewacja, złoża surowcowe) miały znaczenie ekonomiczne dla ludzi żyjących w przeszłości (na temat sztuki naskalnej w kontekście wzorców osadniczych zob. Bradley 1997: 5). Czy można mieć jednak pewność, że zmienne te były postrzegane, różnicowane i wartościowane w ten sam sposób co dziś?

William Hyder (2004: 86) zadaje podobne pytanie, ale w odniesieniu do fenomenologicznego postrzegania miejsc w krajobrazie przez niektórych badaczy (por. rozdz. 1.2.1.) i zdaje się odpowiadać, iż interpretacje te uzależnione są od ich „kulturowych oczekiwań”, a zatem podstawy, na których się opierają, są według niego kruche. Nie przeszkadza mu to jednak w przeciwstawieniu owym podejściom interpretacyjnym metod analitycznych w postaci „formalnych pomiarów zmiennych”. Hyder sugeruje zatem, że obserwacja nie poparta wcześniejszą analizą formalną, swoistym poszukiwaniem regularności, nie daje wiarygodnych podstaw

do wnioskowania o symbolicznych aspektach lokowania sztuki naskalnej. Moją intencją nie jest polemika z koncepcją regularności. Uważam bowiem, że praktyka społeczna, zwłaszcza jej reprodukcja przez długi czas, może prowadzić do wytworzenia się pewnych materialnych wzorców, których „regularność” potencjalnie może być później rozpoznana. Nie uznaję jednak argumentu, iż metody formalne pozwalają na wytworzenie obiektywnego obrazu przeszłości. Myślę, że zarzut, jaki Hyder formułuje wobec podejść fenomenologicznych, jest w rzeczywistości zarzutem wobec każdej praktyki interpretacyjnej, a za taką należy uznać także poszukiwanie regularności wśród zmiennych krajobrazowych. Zmiennych, które są z jednej strony kryteriami wybranymi przez danego badacza (nie są dane z góry), a których regularność, bądź też nie, poddawana jest każdorazowo interpretacji – wzorzec sam przez siebie nic bowiem nie mówi. Poszukiwanie regularnych relacji pomiędzy zmiennymi powoduje także, że badacze często nie dostrzegają lub odrzucają wszelkiego rodzaju partykularyzmy⁷⁰. Whitney Davis (1985: 8), charakteryzując podejście funkcjonalne do sztuki naskalnej, typowe dla archeologii procesualnej, podkreślał fakt, że generuje ono relatywnie szybki przyrost „pozytywnych wyników empirycznych”. Ostatecznie skonstatował jednak, iż program ten nie pozwala na sformułowanie „niektórych najbardziej interesujących pytań” [tłum. PLP].

Założenie tego, że możemy się odseparować od badanego krajobrazu, pociąga za sobą przekonanie, że jesteśmy w stanie wyraźnie oddzielić jego warstwę kulturową od naturalnej (zob. rozdz. 3.6.). A nawet więcej: możemy ekstrapolować ów podział na sposoby myślenia przeszłych społeczności. Przykładem koncepcji badawczej, która opiera się na tego rodzaju dychotomii jest, w moim odczuciu, koncepcja zastosowana przez Tilmana Lenssen-Erza w pracach nad sztuką naskalną w rejonie wzgórz Brandberg w Namibii (Lenssen-Erz 2004). Badacz ten wyraźnie rozróżnia dwie składowe krajobrazu, którymi są „infrastruktura” oraz „Gestaltung” i definiuje je w następujący sposób (Lenssen-Erz 2004: 84):

Those parts of the 'Given' which humans can make use or sense of are what I subsume under infrastructure: the natural resources which support mobility,

⁷⁰ Na fakt, że w procesualnych podejściach do sztuki naskalnej unika się zagadnień związanych z partykularyzmem, zwróciła uwagę, między innymi, Andrée Rosenfeld (1997: 290). Pisała ona, iż zastosowanie w procesualizmie nie pozwala wielu badaczom na podjęcie tematu „partykularności wyrażań stylistycznych” lub kwestii wyboru konkretnych treści przedstawień. Jednocześnie skrytykowała funkcjonalne modele konceptualizujące aborygeńską sztukę naskalną jako element „rozszerzonych” i „ograniczonych sieci komunikacji”, przypisywanych społecznościom zamieszkującym odpowiednio środowiska „wysokiego ryzyka” i środowiska „przewidywalne” [tłum. PLP].

diet, habitation, raw material supply or religious and ritual practice. The human interaction with and action upon them is what I call *Gestaltung*. This means to give a physical *Gestalt* to something and to endow it with meaning - denoting all acts that bring about some kind of tangible change.

„Gestaltung” jest więc namacalnym efektem aktywności ludzkiej w krajobrazie albo inaczej: to, co badacz obserwuje jest jego fizyczną manifestacją, podczas gdy „Gestaltung” metafizyczny jest mu niedostępny (Lenssen-Erz 2004: 136). Samo pojęcie „Gestaltung” nie jest dla mnie niejasne. Wydaje mi się, że można byłoby je przyrównać do Ingoldowskiego „taskscape”, z tą jednak różnicą, iż „Gestaltung” jest efektem działań, a „task-scape” działaniem w praktyce (zob. rozdz. 3.4.). „Gestaltung” byłby wobec tego „zastygłym taskscape’em”. Jak jednak w takim razie rozumieć „infrastrukturę”?

Trudno jest zaprzeczyć temu, iż aktywność człowieka pozostawia po sobie ślady, zarówno namacalne, jak i zmysłowo nieuchwytnie. Moje obiekcje budzi jednak ontologiczny status „infrastruktury” i jej odseparowanie od kulturowego „Gestaltung”. Jeśli uznamy, za Lenssen-Erzem, iż „infrastruktura” to ów naturalny świat, w którym działają ludzie, to jednocześnie narzucimy im sposób naszej konceptualizacji świata. Dlaczego bowiem omawiani przez niemieckiego uczonego łowcy i zbieracze Brandbergu mieliby uznawać za „naturalne” te same elementy co my, a inne zaś jako „Gestaltung”, który kształtowany był zapewne znacznie dłużej, niż sięgała ich indywidualna i kulturowa pamięć. Innymi słowy, trudno jest założyć, że to, co my dziś nazywamy śladem kulturowym, nie mogło być postrzegane przez owych łowców jako „naturalne”, o ile w ogóle taka kategoria pojęciowa wśród nich funkcjonowała. Z kolei to, co „naturalne”, a także sztuka naskalna i każdy inny przejaw „Gestaltung” mógł być konceptualizowany przez nich jako element świata nadprzyrodzonego, co ponownie prowadziłoby do rozbieżności pomiędzy współczesną a prądziejową interpretacją danego zjawiska. Jeżeli bowiem miejsce związane na przykład z eksploatacją surowców jest jednocześnie miejscem ze sztuką naskalną, to z perspektywy funkcjonalnej badacz może wiązać obecność rysunków z dostępnością i jakością owych surowców, podczas gdy wykonanie sztuki naskalnej (z całym bagażem jej znaczeń) akurat tam, mogło wynikać z szeregu innych motywacji, od postrzegania owych surowców w kategoriach wierzeniowo-symbolicznych, po istotność tego miejsca ze względu na obecność innych elementów „Gestaltung”, nawet tych nienamacalnych (np. miejsce upamiętniające konkretne wydarzenie). Moim zdaniem, problem leży w odseparowaniu „Gestaltung” od „infrastruktury”, bowiem wszelkie ślady pozostawione przez działalność człowieka niejako stapiają się z ową „infrastrukturą”; jest ona

nieustannie modyfikowana i na swój sposób wzbogacona. „Infrastruktura” jest więc w tym samym stopniu „Gestaltung”, co „Gestaltung” „infrastruktura”.

Innymi słowy, człowiek w krajobrazie orientuje swoje myśli i czyny zarówno wobec „infrastruktury”, jak i „Gestaltung”, co oznacza, że i jedno, i drugie staje się swoistą „infrastruktura” dla jego działań. Nie ma więc potrzeby trzymać się dalej owej dychotomii, gdyż jedyną „infrastrukturą” jest krajobraz, rozumiany nie jako biernie tło dla owych aktywności, lecz jako medium dla nich. Można zadać sobie pytanie czy na przykład skała w kształcie zwierzęcia byłaby w oczach pradziejowych łowców elementem „infrastruktury” rozumianym jako formacja „naturalna”. Czy może przejawem „Gestaltung” interpretowanym jako wytwór człowieka? A może dziełem sił wyższych, które dla wielu przeszłych społeczeństw stanowiły **realny** element ich rzeczywistości?

Bjørn Berg (2005), za Timem Ingoldem (rozd. 3.6.), proponuje alternatywny, „monistyczny” sposób rozumienia przeszłego świata. Rozpatrując sztukę naskalną ludów Saami, zamieszkujących obszary koła podbiegunowego, postuluje, by odrzucić kartezjańską racjonalność, będącą bazą dla dychotomicznego postrzegania natury. Taka conceptualizacja świata, w ramach której natura jest czymś zewnętrznym – „natura-jako-przedmiot” – nie pozwala bowiem dostrzec racjonalności społeczności, które, w tym wypadku, miały żyć w animistycznym świecie pełnym bytów, z perspektywy pozytywistycznego „intelektu”, irracjonalnych („natura-jako-człowiek”). Tymczasem rozumienie tych bytów poprzez pryzmat doświadczenia cielesno-umysłowego, zmysłowego, a zatem angażującego również emocje, pozwala, jak argumentuje Berg (2005: 42-4), widzieć świat natury, duchów przodków i szamanizmu jako świat realny i racjonalny. W przeciwieństwie do racjonalności współczesnej metody „naukowej”, wedle której wszelkie byty są podzielne niczym Saussure’owskie *signifiant* i *signifié*, monistyczna percepcja świata pozwala, by znaczące i znaczone stawały się nierozzerwalną całością. Kultura i natura ulegają scaleniu. Rytualne poświęcenie renifera nie symbolizuje przejścia jego mocy, lecz nim po prostu **jest** (por. rozdz. 5.2.3.; por. Ingold 2000; Creese 2011: 5).

Sztuka naskalna Dachli tworzona była przez społeczności, które z dużym prawdopodobieństwem rozumiały świat Oazy w zupełnie inny sposób niż współcześni naukowcy. Stąd też, postrzeganie owych społeczności przez pryzmat klarownej dychotomii natura|kultura nie przybliży nas, moim zdaniem, do częściowego choćby uchwycenia tych sposobów myślenia. W tym kontekście próba zarysowania „modelu percepcji środowiska” mieszkańców Oazy, dokonana przez Olafa Kapera (1997: rozdz. 6) na podstawie ikonografii rzymskich świątyń dachlijskich, nabiera szczególnego wyrazu. Kaper (1997:

155) ukazuje różnicę w conceptualizacji zjawiska „naturalnego”, jakim było i jest występowanie wody w rejonie Dachli:

For us, modern outsider observers, the landscape of the desert and the scarcity of the water resources in the oasis are seen and explained in the light of our geological and geomorphological knowledge. It is obvious that the ancient oasis dwellers must have had a fundamentally different understanding of their environment. [...] Cultural factors, such as religious ideas, may also assist in influencing the perception of the natural surroundings. In its turn, a people’s environmental judgment underlies every decision which is made about the use of the environment [...].

Kaper wskazuje na to, że mieszkańcy Dachli postrzegali źródła wypływającej z ziemi wody jako element mitycznych (choć dla Egipcjan, jak sądzę, realnych), prastarych wód Nun, które otaczały cały świat, a także zalegały pod nim. Źródła, zarówno wylewów Nilu, jak i wód Oazy, miały się znajdować w rejonie I Katarakty, gdzie bogowie Chnum-Ra i Sothis sprawowali nad nimi pieczę. Ogólnoegipskie rozumienie istoty wylewów rzeki zostało wykorzystane przez teologów w Dachli, gdzie pomimo zupełnie innych warunków hydrologicznych, obecność wody conceptualizowana była w identyczny sposób. Woda w Oazie była zatem efektem *ḥꜥꜣj*, wylewu, choć w przeciwieństwie do doliny Nilu, gdzie ten występował tylko raz w roku, w Dachli woda nigdy nie przestawała płynąć. Mimo to, według mieszkańców Oazy wylew ten przychodził „na czas” (Kaper 1997: 159).

Przykład ten pokazuje, że racjonalność postrzegania i tłumaczenia zjawisk „naturalnych” przez mieszkańców Dachli nie daje się bezpośrednio przełożyć na racjonalność języka współczesnej nauki. Koncepcja egipska akceptowała bowiem związki przyczynowo-skutkowe, które dziś jawią się jako sprzeczne. Zrozumienie jednak, że przeszły krajobraz Oazy Dachla mógł być conceptualizowany w oparciu o wiele takich „sprzeczności” prowadzi co najmniej do refleksji, że świat ten orientowany mógł być wokół innego rodzaju logiki, i że ostra ontologiczna dystynkcja pomiędzy naturą i kulturą warta jest zawieszenia. Powyższy przykład jasno bowiem ilustruje ściśle powiązanie w rozumowaniu egipskim zjawisk środowiskowych ze sferą religii. Decyzje związane z gospodarowaniem wodą w Oazie nie były wynikiem myślenia czysto ekonomicznego, lecz opierały się zapewne o szereg, być może abstrakcyjnych dla nas, czynników. Ekstrapolując te rozważania na kontekst produkcji sztuki naskalnej w Oazie, trzeba mieć zatem na uwadze, że także pozostałe elementy środowiska mogły być nacechowane licznymi znaczeniami, z których część być może jesteśmy w stanie uchwycić, lecz większość, w procesie

współczesnego rozumowania, pozostanie zapewne przez nas nierozpoznana.

Choć powróć jeszcze do rozważań nad potencjalnym postrzeganiem krajobrazu przez społeczności zamieszkujące Dachlę w przeszłości, to uważam, iż powyższy przykład wystarczająco dobrze ilustruje istotę problemu, jakim bywa dychotomiczne rozumienie pojęcia krajobrazu. Biorąc chwilowo w nawias zagadnienie *natury* i *kultury*, chciałbym kontynuować rozważania nad sztuką naskalną i zobaczyć, jak można rozumieć jej obecność w krajobrazie, kiedy podstawą dla przemysłów nie jest kultura rozumiana funkcjonalnie, lecz symbolicznie, a sztuka naskalna staje się w niej elementem komunikacji.

4.2. *SIGNING THE LAND*. SZTUKA NASKALNA JAKO NARZĘDZIE DO STRUKTURYZOWANIA ŚWIATA

Różnica pomiędzy procesualnym a postprocesualnym rozumieniem krajobrazu, w największym skrócie, sprowadzana jest często do opozycji pomiędzy materialistycznym a idealistycznym pojmowaniem świata⁷¹ (rozd. 3.). Przytoczone przeze mnie myśli Ingolda (1993), Tilleya (1994) czy Laytona & Ucko (1999) sugerują jednak, że wszelkie separacje tego rodzaju są sztuczne i krajobraz należałoby próbować definiować w sposób holistyczny. Jak piszą z kolei Knapp & Ashmore (1999: 15), to właśnie studia nad sztuką naskalną miały pomóc znieść barierę pomiędzy „archeologią ekonomiczną, opartą na osadnictwie i użytkowaniu ziemi [ang. *land use*], a archeologią społeczną, bazującą na monumentach i kulturze materialnej” [tłum. PLP] (o co zdawał się wcześniej apelować Richard Bradley [1997: 219]). Conceptualny krok od funkcjonalizmu do bardziej społecznie zorientowanej nauki pozwolił, by studia sztuki naskalnej zdefiniowały ją jako element życia społecznego, będący jego aktywnym, historycznym i kontekstualnym komponentem (Arsenault 2004: 71-3; O’Connor 2006: 11). Daniel Arsenault (2004: 80) sugerował, by zakwestionować koncepcję, że ludzkie zachowanie jest wytłumaczalne jedynie poprzez odniesienie go do procesu adaptacji, i żeby rozpatrywać je w kontekście praktyki społecznej i „sfery kognitywnej, w szczególności intencji, zainteresowań i zdolności do symbolizowania aktorów społecznych” [tłum. PLP]. Uciekając się do prostej metafory, można powiedzieć, że sztuka naskalna znalazła się „bliżej” człowieka, co jednak nie oznacza, że podejścia badawcze w duchu krajobrazowym cechowały i cechują się jednolitą wykładnią. Oblicza i skala społecznego wymiaru sztuki naskalnej różnie bywają bowiem artykułowane.

Jedną z najbardziej wpływowych prac ostatnich lat, choć z mojej perspektywy stanowiącą jedynie pomost pomiędzy zarysowanymi powyżej stanowiskami, jest publikacja Richarda Bradleya (1997), poświęcona badaniom atlantyckiej sztuki naskalnej⁷². U podstaw tego, niewątpliwie „krajobrazowego” projektu znalazła się idea, iż sztuka naskalna posiada nie tylko wartość znaczeniową związaną z wymiarem ikonograficznym, lecz także wynikającą z usytuowania w krajobrazie. W przypadku wyjątkowo abstrakcyjnej sztuki atlantyckiej zwrot w stronę tego rodzaju znaczeń pozwalał na zadanie szeregu nowych pytań.

Bradley nie zdefiniował pojęcia krajobrazu zbyt precyzyjnie, ale można się domyślić, iż w obszarze tego terminu znalazły się zarówno elementy środowiskowe, głównie topograficzne, jak i „kulturowe”, gdyż obecność sztuki naskalnej rozpatrywana była na przykład w kontekście obiektów grobowych. Niemniej jednak owe zmienne środowiskowe nie zostały utożsamione jedynie z dystrybucją surowców naturalnych, lecz również z tymi elementami topografii, których cechy mogły być w przeszłości doświadczane i wartościowane z perspektywy nieekonomicznej, i w pewnym zakresie determinowały obecność sztuki naskalnej w krajobrazie. Innymi słowy, Bradley uznał, że o lokalizacji petroglifów w różnych miejscach decydowały swoiste zbiory reguł, które powinny być uchwytne, jeśli znajdzie się odpowiedni klucz. Atlantyka sztuka naskalna miała więc funkcjonować jako środek przekazu informacji, która komunikowana była nie tyle warstwą obrazową (choć zapewne też), co usytuowaniem w krajobrazie, na przykład na obrzeżach strefy osadniczej czy na ścieżkach prowadzących do konkretnych miejsc. Różne grupy mogły się w ten sposób komunikować, nie przebywając w krajobrazie jednocześnie. Bradley zbudował swoją koncepcję wokół komunikatywnego charakteru sztuki naskalnej, co w szerszej perspektywie nawiązuje do koncepcji kultury materialnej jako środka komunikacji (por. Wobst 1977). Według Bradley’a (1997: 9):

A promising approach to the analysis of prehistoric rock art is to consider both its content and its audience. Provided it was a means of communication, the two should be connected systematically. We cannot claim to read those messages today, but we can consider the contents of rock art as information of greater or lesser complexity. In the same way, we cannot specify the exact composition of the groups to whom that information was addressed, but we can say something

⁷² Praca ta była rozwinięciem założeń i metod zastosowanych w jego wcześniejszych studiach nad dystrybucją sztuki naskalnej m.in. w krajobrazie Galicji w północno-zachodniej Hiszpanii (Bradley i in. 1994).

⁷¹ I jak wykazał Tilley (1994: 8) to, co materialistyczne, okazało się być jednak całkowicie idealistyczne.

about their likely character by considering where those messages were located in the landscape. Even if the two sides of the equation are difficult to define precisely, the topographical setting in which this exchange occurred will not have altered materially. Some places were probably in the heart of the settled area, and these might have attracted one kind of audience, whilst others were in more remote locations where the audience for the rock art could have been very different.

Drogą do zrozumienia atlantyckiej sztuki naskalnej miało być poszukiwanie wzorców, a te manifestować się miały w postaci opozycji binarnych. To one stanowiły klucz do „identyfikacji” odbiorców sztuki naskalnej. Bradley poszukiwał zatem wzorców w usytuowaniu petroglifów w oparciu o takie opozycje, jak ich nizinna|wyzinna lokalizacja, centralność|peryferyjność względem osadnictwa czy łatwość|trudność dostępu. Korelował je z kolei z innymi parami przeciwieństw, na przykład mobilnym|osiadłym charakterem społeczności, bliskością|dystansem wobec monumentów funeralnych, a przede wszystkim z ujętą binarnie treścią samych przedstawień naskalnych, podzielonych na kompozycje złożone i proste. Wszelkie zbieżności miały świadczyć o znaczeniowej tożsamości tych zmiennych, a zatem, na przykład panele zawierające złożone kompozycje petroglifów i występujące z reguły na obrzeżach stref osadniczych miały stanowić element systemu komunikacyjnego, adresowanego do „obcych” grup, dla których informacja musiała być widoczna i dostępna, jeśli miała być oddziaływać skutecznie (Bradley 1997: 79 i nn.).

Choć studia Bradleya nawiązywały do kwestii percepcji, postrzegania, interpretacji, swoistej hermeneutyki krajobrazu, to ich podstawą były jednak założenia strukturalne (O’Connor 2006: 12-3). Poszukiwał on zatem manifestacji porządku kognitywnego we wzorcach dystrybucji sztuki naskalnej w krajobrazie, skupiając się przede wszystkim na próbach określenia odbiorców owych krajobrazowych komunikatów. Odbiorcami mogły być małe lub duże grupy łowców-zbieraczy albo społeczności bardziej stacjonarne o zróżnicowanej liczebności. Dostępność paneli ze sztuką naskalną mierzona ich widocznością, usytuowaniem, trudnością dostępu, w powiązaniu z rodzajem kompozycji (złożoną|prostą), stanowiły dla Bradleya gramatykę atlantyckiej sztuki naskalnej i jak sam pisał, „nawet tam, gdzie słownictwo wydaje się być takie samo, gramatyka może być inna” (Bradley 1997: 11; tłum. PLP).

Zaproponowana przez niego koncepcja była zatem odpowiedzią na studia badawcze, które rozpatrywały sztukę naskalną bardzo funkcjonalnie, korelując jej obecność z ekonomiczną wartością środowiska, a także krytyką tych podejść, które ograniczały się jedynie do analiz ikonograficznych, traktując petroglify jak zespoły kultury materialnej, odseparowane od kontekstu

krajobrazowego (Bradley 1997: 7). Jego zdaniem nie powinno się bowiem porównywać pojedynczych motywów, lecz raczej „logikę, wedle której zostały one wspólnie zestawione na [...] powierzchni” (Bradley 1997: 213; tłum. PLP). Bradley próbuje odchodzić od funkcjonalnie zabarwionej interpretacji procesualnej w stronę wizji świata, w którym kultura materialna może być środkiem do aktywnego działania aktorów społecznych. Niemniej jednak osadzenie tej koncepcji w sztywnych, jak by nie patrzeć, ramach strukturalizmu, niejako więzi wypracowany przez niego model w okowach owych struktur. Jest to wciąż podejście, w ramach którego partykularne zjawiska uykają uwadze na rzecz uniwersaliów. Koncepcję tę charakteryzują ponadto stosunkowo sztywne dystynkcje pomiędzy mobilnymi|osiadłymi społecznościami, a konceptualizacja ich ruchu w krajobrazie częściowo oparta jest o założenia typowe dla procesualizmu (por. O’Connor 2006: 14). Na to wszystko nakłada się jeszcze pytanie o zasadność doboru zmiennych, którego Bradley (1997: 70) jest świadomy i sam szczerze zapytuje w swej pracy:

Would the distinctions that I seemed to recognise on the ground have been apparent to people in the past?

Wspólnym mianownikiem wielu „krajobrazowych” podejść do sztuki naskalnej jest założenie, iż wykonywanie petroglifów i malowideł w odpowiednich miejscach służyło do komunikowania różnych treści. Paul Taçon (2002: 125) pisze o „sposobach wyrażania relacji z krajobrazem” [tłum. PLP] i proponuje, by sztukę naskalną rozpatrywać przez pryzmat co najmniej sześciu dychotomii: młodsze|starsze, proste|złożone, figuratywne|niefiguratywne (w odniesieniu do przedstawień), oznaczanie|mapowanie, gospodarka|symboliczność, *sacrum*|*profanum* (w odniesieniu do kontekstu tworzenia sztuki naskalnej). Innymi słowy, odmienna dystrybucja młodszych i starszych przedstawień, czy też figuratywnych i abstrakcyjnych, mogłaby odzwierciedlać zmianę w kulturowym postrzeganiu krajobrazu w ujęciu diachronicznym lub różne praktyki w krajobrazie w perspektywie synchronicznej (czy to w ramach tej samej społeczności, czy różnych grup zamieszkujących te same obszary). Przykładem różnych praktyk w ramach tej samej społeczności może być podział sztuki naskalnej na odnoszącą się do treści mitycznych i prywatnych (*sacrum*|*profanum*), zaobserwowany w północnej Australii (Rosenfeld 1997). Ta pierwsza, jasno zdefiniowana pod względem stylu i przedmiotu malowideł, wykonywana była w konkretnych miejscach, by wyrazić osadzoną w micie i społecznie skonstruowaną tożsamość danej osoby, legitymizując w ten sposób swoje roszczenia względem danego miejsca. Druga zaś, wykorzystująca nieskonwencjonalizowane formy, służyła do podkreślenia indywidualnej tożsamości związanej

z miejscem zamieszkania, ale nie wyrażała treści na poziomie społecznym, nie odwoływała się do mitologii i przez to nie miała mocy legitymizowania prawa do na przykład rytualnej afiliacji z danym miejscem (zob. także Taçon 2002: 130-1). Dystrybucja sztuki naskalnej byłaby w tym przypadku wypadkową różnych funkcji społecznych, jakie ta posiadała.

W duchu zarysowanych powyżej studiów, w szczególności zaś w oparciu o koncepcje Bradleya, rozważona została również sztuka naskalna w rejonie Pustyni Wschodniej w Egipcie. Rebecca Döhl (2012: 193) stwierdziła bowiem, że warunki środowiskowe niekoniecznie stanowić musiały główny czynnik powodujący „przemiany społeczno-ekonomiczne i pojawianie się różnych przedmiotów symbolicznych” [tłum. PLP] na Bliskim Wschodzie. Teza jej pracy głosi, że pojawienie się sztuki naskalnej na Pustyni Wschodniej w czasach wczesnego i środkowego holocenu wynikało raczej z przemian na „poziomie ideowym”. Lokalne społeczności, przemierzające omawiane obszary miały tworzyć petroglify o różnej treści (głównie zwierzęta i łodzie) w celu wyrażania swojej tożsamości grupowej i legitymizowania swoich praw do wykorzystywania poszczególnych obszarów. Owa „komunikacja symboliczna” odbywać się miała pomiędzy grupami, które niekoniecznie musiały się spotykać, dlatego to znaki utożsamiały raczej ich obecność i prawa do krajobrazu. Zróżnicowanie aktywności różnych grup na badanym obszarze manifestować się miało poprzez odmienną dystrybucję dwóch podstawowych kategorii motywów, a w miejscach, gdzie *łodzie* i *zwierzęta* znajdowały się w dużej liczbie, ów komunikacyjny dialog miał być szczególnie aktywny (miejscza zgromadzeń; ang. *aggregation sites*).

Choć Döhl postulowała poszukiwanie przyczyn przemian kulturowych na poziomie kognitywnym, to jednak w swojej pracy wyraźnie podkreśliła, iż przyczynę wprowadzenia owego wizualnego systemu komunikacji (sztuka naskalna) stanowiła presja demograficzna powodowana zmianami klimatycznymi (Döhl 2012: 193, 207). Społeczne medium komunikacji, czyli petroglify, były więc odpowiedzią na nowe warunki demograficzno-środowiskowe, co moim zdaniem oznacza, że sztuka naskalna stanowiła po prostu metodę adaptacji do owych warunków. Autorka badań podkreśliła, iż obszary, do których dostęp miał być negocjowany poprzez wykonywanie petroglifów to miejsca występowania surowców, a „komunikacja miała miejsce pomiędzy ludźmi żyjącymi w krajobrazie i używającymi go jako swojej podstawy egzystencji” (ang. *subsistence base*; Döhl 2012: 203; tłum. PLP). Nie dowiadujemy się jednak, w jaki sposób sztuka naskalna legitymizowała obecność danych społeczności; jaka była relacja pomiędzy tożsamością grupową a samymi przedstawieniami (tym, co przedstawiają). Choć dyskurs pozornie odbywa się na poziomie rozważań o społecznym wymiarze sztuki

naskalnej, to jednak pobrzmiewa w nim echo podejścia funkcjonalnego, w którym wykonanie petroglifów jest behawioralną, z góry narzuconą praktyką radzenia sobie (ang. *coping*) z warunkami środowiskowo-demograficznymi. Można odnieść wrażenie, że legitymizacja swoich praw do użytkowania danego miejsca odbywała się na zasadach „prostego” wykonania własnej sygnatury na ścianie skały; motyw zwierzęcia w przypadku jednej społeczności, motyw łodzi w kontekście drugiej. Co jednak decydowało o tym, czy prawa danej grupy (lub jednostek) do jakiegoś miejsca były powszechnie zaakceptowane?

Wydawałoby się również, że sztuka naskalna społeczności łowieckich odwoływała się do treści mitologicznych, a sam krajobraz wraz z jego zasobami, ustrukturyzowany był w oparciu o relacje społeczne ugruntowane w mitologii. Można zadać pytanie, czy społeczności te tworząc sztukę naskalną, czyniły to ze świadomością, iż komunikują swoją tożsamość, czy też tworzenie petroglifów było immanentnym elementem różnych praktyk społecznych związanych na przykład z rytuałem, a tylko niejako wtórnie odczytywanym przez inne grupy jako swoisty komunikat. Komunikacja rozkładałaby się wówczas na obie strony – nie tylko na *nadawcę*, ale również *odbiorcę* (por. Ross & Davidson 2006: 310), który interpretując znaki (w tym wypadku sztukę naskalną), współtworzyłby treść komunikatów (odczytując dane petroglify jako „niemoje”, współtworzyłby niejako tożsamość tego „obcego”).

W żadnym razie nie chcę zaprzeczyć w tym miejscu moim własnym słowom, iż sztuka naskalna służy do komunikacji i do świadomego wpływania na świat. Pragnę jedynie podkreślić, że wyrażanie swojej tożsamości poprzez tworzenie sztuki naskalnej nie było w moim odczuciu prostą funkcją adaptacyjną – zachowaniem komunikacyjnym⁷³. To raczej poprzez interpretację zjawisk, w tym obecności innych petroglifów, ludzie dokonywali wyborów i działali w oparciu o mitologię, tradycję i związane z nimi relacje społeczne. W ramach praktyki społecznej tworzone były zjawiska (np. sztuka naskalna), które następnie podlegały reinterpretacji przez inne grupy i jednostki. To nie tożsamość *per se* była treścią sztuki naskalnej, lecz to treści sztuki naskalnej mogły być odczytywane jako składowe tożsamości. W pracy Döhl brakuje moim zdaniem – położeń

⁷³ Odnoszę wrażenie, że w pracy Döhl owa komunikacja konceptualizowana jest jako proces bezpośredni, tzn. że dany petroglif powstaje po to, by bezpośrednio przekazać innym wiadomość legitymizującą prawo do użytkowania danego miejsca. Tymczasem wydaje mi się, że brakuje w tej koncepcji uwzględnienia kulturowych filtrów, poprzez które do takiej komunikacji dochodzi. Tożsamość niekoniecznie musi być bezpośrednią treścią petroglifów, lecz raczej krystalizuje się w akcie ich odczytywania. Komunikowane są różne kulturowe treści, które zinterpretowane zarówno przez twórców, jak i odbiorców, mówią dużo o tożsamości tych pierwszych, ale i drugich.

nacisku na to, jak dany komunikat powstawał; w ramach jakich praktyk społecznych wykonywano sztukę naskalną; i jakie jest w tym wszystkim miejsce warstwy ikonograficznej. Można bowiem odnieść wrażenie, że nieważne, co zostało przedstawione, istotny był tylko fakt, że motywy różniły się między sobą wizualnie.

Autorka zwróciła jednak uwagę na bardzo istotną kwestię postrzegania starszych petroglifów i ich fizyczną modyfikację w procesie ich reinterpretacji. Według niej wskazuje to na komunikację w innej (mniejszej?) skali, ale pokazuje też, że znaczenia petroglifów nie są stałe (Döhl 2012: 205-6).

Przedstawienie zjawiska komunikacji w takiej formie, jak w powyższym przykładzie, sprowadza moim zdaniem tworzenie sztuki naskalnej do dość pasywnej aktywności, wymuszonej wpływem środowiska. W podobnym duchu niektórzy badacze odwołują się do pojęcia „mapy mentalnej” i związanej z nią roli sztuki naskalnej (np. Lenssen-Erz 2008: 45-7; por. z Nash 2000b: 12; Taçon 2002: 122; Arsenault 2004: 74-5). Taka kolektywnie współdzielona „mapa” miałaby determinować rodzaje aktywności danej społeczności, ponieważ kształtuje ona „pogląd na możliwości, jakie ktoś posiada, żyjąc w krajobrazie”⁷⁴ (Lenssen-Erz 2008: 46-7; tłum. PLP). Innymi słowy, mapa mentalna to pewna kognitywna wizja krajobrazu, która miałaby być powiązana ze „wzorcami zachowań”, a której swoistą artykulacją w świecie fizycznym byłaby na przykład sztuka naskalna. Według tej koncepcji odpowiednio oznaczone miejsca w powiązaniu z ich „funkcjonalnością” ewokują konkretne „zachowania”, dobrane z kulturowej palety wzorców.

Podstawą tak rozumianych studiów podobnie, jak w badaniach Bradleya (1997), jest założenie o istnieniu struktur, które są dla nas uchwytne w postaci wzorców

dystrybucyjnych sztuki naskalnej i zmiennych krajobrazowych. By jednak wyzwolić się z deterministycznych więzów „struktury”, należałoby, moim zdaniem, zaakcentować fakt, iż twórcy sztuki naskalnej nie tylko działali w oparciu o pewne struktury kulturowe i odtwarzali przyjęte z góry praktyki społeczne, ale również posiadali moc tworzenia nowych struktur czy przetwarzania tych, w których żyli. „Mapa mentalna była zapewne nieustannie rewidowana i adaptowana”, jak zauważa Lenssen-Erz (2008: 47; tłum. PLP). A zatem owe intersubiektywne mapy mentalne, rodzaj ustrukturyzowanej wizji krajobrazu, nie powinny być, moim zdaniem, rozumiane jako niezmiennie, uniwersalne szablony przykładane każdorazowo do „naturalnej infrastruktury”, lecz raczej jako stanowiące jedność z wszelką praktyką społeczną i podlegające ciągłym (strukturalnym) modyfikacjom. Owe mapy rozumiem jako kulturowe palety wzorców, które inspirują ludzi do działania, ale nie narzucają im z góry charakteru tych działań. Zamiast kontrolować zachowania w krajobrazie (*sensu* Lenssen-Erz 2008), stanowiłyby one raczej „topologię”, wizję świata wraz z jego materialnymi i niematerialnymi właściwościami (*sensu* Arsenault 2004: 74). Nie utożsamiałbym również mapy mentalnej z krajobrazem jako tworem czysto kognitywnym. Myślę, że nie jest ona czymś całkowicie zewnętrznym wobec krajobrazu, czystym jego wyobrażeniem, gdyż, jak argumentowałem wcześniej (zob. rozdz. 3.6. oraz 3.7.), krajobraz według mnie nie jest jedynie mentalną projekcją „narzuconą niczym tkanina” na świat materialny (Ingold 1993).

Ludzie posiadają *sprawczość* (ang. *agency*), pozwalającą im na dokonywanie zmian w krajobrazie. Tworzenie sztuki naskalnej może być jedną z form aktywnego wpływania na rzeczywistość, zarówno w skali jednostek, jak i całych grup ludzkich. Ramy teoretyczne, w których chciałbym więc rozpatrywać sztukę naskalną Dachli nie mogą ograniczać się jedynie do prób uchwycenia dystrybucji sztuki naskalnej i jej relacji do określonych elementów topografii. Taki program badawczy sprowadzałby bowiem krajobraz do stosunkowo biernego i statycznego bytu. Teoria, w świetle której chcę interpretować petroglify Dachli, powinna zatem odwoływać się do koncepcji krajobrazu dynamicznego, zarysowanej w poprzednim rozdziale i musi uwzględniać *człowieka*.

4.3. SPOŁECZNY WYMIAR SZTUKI NASKALNEJ. AGENCY I KRAJOBRAZ I

Postulowałem powyżej, by przeszłych krajobrazów nie konceptualizować wyłącznie przez pryzmat współczesnej dychotomii natura|kultura. Zakładam bowiem, że zarówno pradziejowe społeczności łowiecko-zbierackie i pasterskie Pustyni Zachodniej w Egipcie, jak i późniejsi, starożytni mieszkańcy tych obszarów, rozumieli i doświadczaali krajobraz w sposób odmienny od naszego.

Były to krajobrazy, w których świat mityczny, nadprzyrodzony – irracjonalny z punktu widzenia modernistycznej współczesności – był światem rzeczywistym, mającym bezpośrednie przełożenie na decyzje ludzi. W literaturze przedmiotu za przykład tego rodzaju świata służy często *casus* krajobrazu Aborygenów australijskich, który egzemplifikuje złożoność koncepcji rzeczywistości u społeczności plemiennych (np. Tilley 1994: 35-54). Jest to krajobraz, w którym niemal każdy element topografii, nierzadko mało charakterystyczny w oczach nie-tubylca, jest wpleciony w mityczny świat „Dreaming” – czasu, w którym pierwsze istoty zamieszkiwały go i formowały. Istoty te, „Ancestral Beings”, nie tylko zamieszkiwały krajobraz u zarania dziejów, ale ich obecność oraz efekty ich aktywności, zdarzenia mityczne, ścieżki, którymi podróżowały, nadal funkcjonują w tym krajobrazie i aktywnie wpływają na decyzje podejmowane przez plemiona australijskie (np. Morphy 1995; zob. też Taçon 1994: 125; David & Wilson 2002b; Morphy 2012). Krajobraz ten jest historyczny, gdyż sięga mitycznych czasów, a każde miejsce posiada swoją własną historię; i ustrukturyzowany, bowiem każda grupa plemienna funkcjonuje w nim w oparciu o społeczne zasady, sankcjonowane mitem i tradycją. Jak pisze Tilley (1994: 54):

The identities of individuals are constructed in and through the material remains of ancestral transformations linking them to previous generations and their contemporaries, a world in which every prominent feature is associated with a mythological event. Life-spans are locked into the experience of an ancestral past that binds the universe in a limited topographical space. The narrative of myth is a model of and for social action.

W tak skonstruowanym świecie sztuka naskalna odgrywa niezwykle istotną rolę. Jest ona bowiem środkiem do wyrażania i negocjowania tożsamości, zarówno na poziomie indywidualnym, jak i grupowym. W przytoczonych już przeze mnie północnoaustralijskich studiach Andrée Rosenfeld (1997: 294 i nn.) postulowała, iż sztuka naskalna, jej twórca i miejsce, gdzie została wykonana, są ze sobą nierozzerwalnie powiązane. Sztuka naskalna miałaby stanowić narzędzie do „podkreślania afiliacji terytorialnej [...] konstytuowanej poprzez społeczną tożsamość” lub poprzez prawa wynikające z zamieszkania. Obecność sztuki naskalnej nie miałaby być jedynie statycznym odbiciem owej afiliacji terytorialnej, lecz „wyrażałaby i mediowała relacje społeczne” [tłum. PLP], które z kolei zakorzenione są we wszechobecnej kosmologii. Innymi słowy, dostęp do pewnych miejsc w krajobrazie był negocjowany, a podstawą negocjacji stawało się odwołanie do afiliacji totemicznej, pozycji społecznej itd. Styl i treść przedstawię wskazywałyby z kolei na rodzaj relacji pomiędzy autorem

a miejscem. Sformalizowane malowidła, w szczególności odnoszące się do treści mitycznych, byłyby autorstwa osób, których pozycję społeczną sankcjonowałoby ich pochodzenie i związany z nim totem(y), a zatem ich tożsamość byłaby strukturalnie zdeterminowana. Sztuka naskalna tego rodzaju służyłaby „do wizualnego wyrażania i mediowania nadnaturalnie sankcjonowanych relacji władzy” (Rosenfeld 1997: 291; tłum. PLP). Takich motywów i stylu sztuki naskalnej nie mógłby jednak wykorzystać w owym miejscu ktoś, czyja tożsamość strukturalnie nie może zostać powiązana z kosmologicznym aspektem tego miejsca.

Sztuka naskalna jawi się więc jako aktywnie wykorzystywane narzędzie, dzięki któremu można osiągnąć konkretne cele, na przykład dostęp do określonych miejsc. Co jednak bardzo istotne, tak konceptualizowana sztuka naskalna jest sama w sobie dynamiczna, a jej obecność w krajobrazie jest znacząca i podlega interpretacji. Rosenfeld (1997: 296-7) pisała:

Once executed it transforms locality in a manner that is continually socially reconstituted in the process of its observation and, possibly, its re-painting or augmentation. [...] Clearly the meanings of rock art, while seen as a legitimization of social territorial affiliations are open to constant renegotiation according to the extent of an individual's cultural knowledge and interests.

With the passage of time, marks that were understood in their individualizing or secular context become assigned to the creation. They acquire the potency of the dreaming in the manner of (what we call) natural features.

W powyższym fragmencie poruszonych zostało kilka niezwykle istotnych wątków. Po pierwsze, sztuka naskalna, raz stworzona, podlega później licznym rekonceptualizacjom. W tym kontekście Rosenfeld zwraca uwagę na możliwość reinterpretacji malowideł w procesie negocjacji społecznych, które, jak zauważa, uzależnione są od wiedzy poszczególnych aktorów. Po drugie, znaczenia sztuki naskalnej mogą z czasem ulec takim transformacjom, że zmienia się ich status ontologiczny (zob. też Morphy 2012). A zatem z malowideł o treściach kosmologicznych wykonanych przez ludzi stają się one obrazami stworzonymi przez istoty nadprzyrodzone (jak zauważa Rosenfeld, stają się elementami „Dreaming”, tak jak są nimi „elementy naturalne”; zob. też Taçon 1994: 126). Po trzecie wreszcie, choć społeczna tożsamość aktorów jest w zasadzie osadzona w rzeczywistości społecznej opartej o świat mitów, to jednak podlega ona ciągłym negocjacjom i sama w sobie staje się środkiem do osiągania różnych celów. Krajobraz jest medium, które pozwala owe struktury społeczne odtwarzać lub przetwarzać w procesach praktyki

⁷⁴ Lenssen-Erz (2008: 35), przytaczając koncepcję mapy mentalnej, odwołuje się do rozumienia jej w zgodzie z wykładnią Rogera Downsa & Davida Stea (1982). Badacze ci oparli swoją koncepcję o komunikacyjny model transmisji informacji, a idea mapy mentalnej wyjaśniona została w kategoriach adaptacji do środowiska. Downs & Stea pisali w innym miejscu (Downs & Stea 2011[1973]: 313): „The individual receives information from a complex, uncertain, changing and unpredictable source via a series of imperfect sensory modalities, operating over varying time spans and intervals between time spans. From such diversity the individual must aggregate information to form a comprehensive representation of the environment. This process of acquisition, amalgamation and storage is cognitive mapping, and the product of this process at any point of time can be considered a cognitive map.

Given a cognitive map, the individual can formulate the basis for a strategy of environmental behaviour. We view cognitive mapping as **a basic component in human adaptation**, and the cognitive map as **a requisite both for human survival and for everyday environmental behaviour**. It is a coping mechanism through which the individual answers two basic questions quickly and efficiently: where certain valued things are, and how to get to where they are from where he is” [wyróżnienie PLP].

społecznej, której odłoną jest niewątpliwie wykonywanie sztuki naskalnej. Najistotniejsze dla moich rozważań jest w związku z tym stwierdzenie, iż sztuka naskalna stanowi efekt intencjonalnego działania ludzkiego i że jej *moc sprawcza* wynikać może nie tylko z faktu, co przedstawia, lecz również, gdzie została usytuowana. Sztuka naskalna komunikuje, jest perswazyjna i stanowi aktywny element krajobrazu.

Paul Taçon pisząc o Aborygenach australijskich, stwierdza, iż sztuka naskalna stworzona była z różnych powodów i komunikowała rozmaite treści (Taçon 1994: 118). Niemniej jednak niezależnie od owych partykularnych znaczeń, często związanych z przekazywaniem wiedzy, sztuka ta była narzędziem **socjalizowania** krajobrazu. Taçon (1994: 124-5; wyróżnienie PLP) stwierdza, że:

[...] no matter what the function, motivation or meaning to particular artists, the rock art produced by groups over time increasingly socialised the landscape for them. As an area increasingly was marked and stamped with signs, symbols and other visual expressions of culture it became more and more integrated into a system that is **neither fully natural nor cultural**, rather a larger system that is a combination of both.

Zdaniem Taçona owo socjalizowanie krajobrazu odbywało się poprzez jego mitologizowanie i fizyczną ingerencję w postaci tworzenia sztuki naskalnej w całej jej bogatej różnorodności form. Z perspektywy rysowanej przeze mnie koncepcji krajobrazu trzeba sobie wyobrazić ów proces socjalizowania jako proces *wewnątrz* krajobrazu. Innymi słowy, każdy człowiek biorący udział w kreowaniu (odtwarzaniu, przetwarzaniu) mitu, tworzeniu znaków na skałach, każdorazowo znajdował się w strukturalnej, dialektycznej relacji z otaczającym go światem i wszelkie znaczenia, jakie mu nadawał, były niejako efektem owej relacji. Chcę przez to po raz kolejny powiedzieć, iż procesu socjalizowania krajobrazu nie należy rozumieć jako czynności dokonywanej wobec niego z perspektywy zewnętrznego obserwatora. Twórcy australijskiej sztuki naskalnej zawsze tworzyli swoje obrazy, będąc już osadzonymi w konkretnym kulturowym kontekście, już wcześniej zmitologizowanym i społecznie dokonywana była w zdefiniowanym wcześniej świecie, którego integralną część sami stanowili. Interpretowali krajobraz w oparciu o indywidualną i kulturową wiedzę i tak jak każdy z nas, czynili to według pryncypiów koła hermeneutycznego (rozdz. 3.7.).

Taçon (1994: 117) podkreśla, że oznaczanie (ang. *marking*) krajobrazu było „celowe, symboliczne, aniżeli incydentalne”, a samo socjalizowanie posiadało wymiar historyczny, gdyż to nagromadzenie znaków w świecie prowadzić miało do jego strukturyzowania. Swoją koncepcję egzemplifikuje sztuką naskalną z Roma Gorge

w Australii Centralnej, gdzie petroglify służyły jako swoiste komunikaty w krajobrazie (Taçon 1994: 119-21). Sam wąwóz stanowił fragment większej mitycznej ścieżki i wykorzystywany był przez dwa klany plemienia Arrente. Petroglify – zarówno poprzez swoje formy, jak i usytuowanie, nawiązywały do „Dreaming” i totemów obu klanów, definiując jednocześnie należące do nich obszary i oddzielając je strefę przejściową. Poza pełnieniem owych funkcji, sztuka naskalna Roma Gorge była i wciąż jest narzędziem do socjalizowania krajobrazu; jej obecność konstituowała znaczenia, które nieustannie podlegały i nadal podlegają przemianom. W oparciu o znaki budowana była tożsamość obu klanów. Krajobraz i sztuka naskalna uczyły, socjalizowały i same podlegały socjalizacji.

Choć Taçon (1994: 125) uważa, że zjawisko socjalizowania krajobrazu, nie tylko poprzez sztukę naskalną, charakteryzować miało również świat australijski, jak i wszelkie inne pradziejowe światy, to większość przytoczonych przeze mnie przykładów wydaje się kulturowo i geograficznie odległa od rzeczywistości dachlijskiej. Chciałbym posłużyć się zatem przykładem, który ilustruje socjalizujący charakter sztuki naskalnej, a który przynależy do relatywnie bliskiego Dachli kontekstu kulturowego, jakim jest Tebańska Pustynia Zachodnia okresu predynastycznego (Darnell 2002c; 2009; w druku). Ponadto, proces socjalizowania krajobrazu egzemplifikowany sztuką naskalną tych obszarów, wydaje się być bardziej dynamiczny niż ten konceptualizowany przez Taçona (1994), który ową socjalizację rozumie w pewnym sensie w kategoriach „efektu ubocznego” tworzenia znaków: niezależnie od przyczyn wykonywania sztuki naskalnej i jej treści, ta z czasem pozwala oswoić i zmitologizować krajobraz. Poniższy przykład – w moim odczuciu – pokazuje, że sam akt tworzenia petroglifów oraz ich konkretna treść mogą służyć jako środki do aktywnego wpływania na rzeczywistość, na przykład symbolicznego zawłaszczenia krajobrazu.

John Darnell (2009: 87-9) zauważa, iż predynastyczna sztuka naskalna znajdująca się na pustynnych obszarach na zachód od wielkiego zakola Nilu (Qena Bend), na wysokości Teb, może być podzielona ze względu na treść na dwie grupy przedstawień związanych z pustynią i rzeką. Do tej pierwszej należą przede wszystkim wizerunki zwierząt, w tym oryksów, owiec berberyjskich czy strusi; do drugiej zaś motywy łodzi i hipopotama. Istotną obserwacją jest to, że obie grupy przedstawień często występują na panelach razem i tak oto zestawiona ze sobą pozostaje fauna pustynna i nilotycka oraz zwierzęta i statki. Niektóre kompozycje zawierają również figury ludzkie, w tym wizerunki łowców, którzy uzbrojeni w łuki albo w harpuny polują na zwierzęta, zarówno te pustynne, jak i rzeczne. Szczególnym rodzajem łowów jest polowanie na hipopotamy, motyw znany również z innych źródeł ikonograficznych, jak choćby ceramika.

Owo zestawienie świata pustyni i Nilu nie jest zdaniem Darnella przypadkowe, lecz wręcz przeciwnie, nacechowane bardzo silnym ładunkiem ideowym. Ważne jest bowiem nie tylko to, co przedstawiono, ale również gdzie. W wypadku omawianych petroglifów ich lokalizacja w głębi Pustyni Tebańskiej, stosunkowo daleko od strefy osadniczej, wskazuje, iż rytzy naskalne zostały wykonane poza strefą życia codziennego. Pustynia, choć przemierzana i eksploatowana, zawsze stanowiła dla Egipcjan przeciwieństwo doliny Nilu i nierzadko przypisywano jej konotacje o wydźwięku pejoratywnym. Nie inaczej było zapewne w okresie predynastycznym. Darnell sugeruje zatem, iż wykonanie sztuki naskalnej, w dodatku przedstawiającej świat nilotycki, na głazach i skałach w rejonie formujących się wówczas szlaków pustynnych było formą „ludzkiego angażowania się w krajobrazie”, ucieleśniania w tymże krajobrazie światopoglądu, a zatem „socjalizowania topografii” (Darnell w druku; tłum. PLP). Badacz ten pisze o „nilotycyzacji krajobrazu” (Darnell 2009: 88):

Employing Nilotic imagery at desert sites and consciously combining riverine and desert motifs within a single image or grouping of images allowed for a Nilotization of the desert, an incorporation of the desert margins into the ever more important world of the increasingly complex cultures of the Nile Valley.

W ten sposób świat niegościnniej, być może złowroziej pustyni, włączany był do kulturowej domeny Egipcjan i stawał się niejako oswojony. Sztuka naskalna posiadała więc charakter nie tyle reprezentatywny, co symboliczny i była narzędziem pozwalającym na aktywne działanie w krajobrazie. Darnell dodaje (2009: 88-9), iż mieszanina owych pustynno-nilotyckich symboli wyrażonych na pustynnych skałach „stwarzała graniczną osobliwość [...] i ewokację corocznego czasu, kiedy Nil mógł rzeczywiście dotknąć gębla w wielu rejonach doliny Nilu – [czasu] Wylewu” [tłum. PLP]. Przykład ten ilustruje, jak sztuka naskalna może służyć do przekształcania krajobrazu, nie tylko fizycznie, lecz przede wszystkim znaczeniowo. Uświadamia także, że badając sztukę naskalną w krajobrazie, nie można zapomnieć o warstwie ikonograficznej, gdyż znaczenie petroglifów rezyduje w strukturach relacji pomiędzy tym, co przedstawiają a miejscem, w którym zostały wykonane.

Myśl tę zdaje się podzielać George Nash (2000b), który analizując krajobrazy sztuki naskalnej wybrzeża Norwegii, powiązał występowanie „mokrych” i „suchych” kategorii przedstawień⁷⁵ z ich zróżnicowanym usytuowaniem w krajobrazie. Dla dużej części z nich

był w stanie zademonstrować, że figury „mokre” znajdowały się w znaczeniowej relacji z morskimi aspektami krajobrazu, a „suche” z jego elementami lądowymi. Dotyczyło to nawet tych paneli, które zawierały obie grupy przedstawień, gdyż ich rozlokowanie w obrębie panelu wskazywało na celową separację, w taki sposób, że podział figur na panelu (skala mikro) odzwierciedlał strukturę krajobrazu (skala makro) (Nash 2000b: 11-2). A zatem pomimo trudności, jaką stanowi próba przeniknięcia znaczeń kryjących się za konkretnymi figurami (np. reniferem, foką czy wielorybem), Nash odwołał się do ich bardziej ogólnych znaczeń, związanych z rodzajem środowiska, w jakich przedstawione zwierzęta występują. Można się więc domyślać, że i w tym przypadku społeczne znaczenia sztuki naskalnej kształtowały się w ramach dialektycznej relacji pomiędzy petroglifami a miejscami ich wykonania, a zatem w ramach intencjonalnej, umotywowanej praktyki społecznej.

Powyższe przykłady wyraźnie pokazują, iż proces tworzenia sztuki naskalnej posiadał charakter społeczny. Zarówno na poziomie jednostek, jak i całych grup ludzkich, była to praktyka o charakterze dynamicznym, każdorazowo reinterpretowana i wartościowana. Sztuka naskalna stanowiła jedynie jeden z wielu sposobów ekspresji, choć jej trwałość niewątpliwie wpływała na szczególną moc socjalizowania krajobrazów. Jak wskazują liczni badacze, społeczny wymiar sztuki naskalnej wiązał się z reguły z ekspresją i negocjowaniem tożsamości zarówno indywidualnej, jak i grupowej (np. Rosenfeld 1997). Nash (2000b: 10) twierdzi, iż rzeźbiąc powierzchnię skalną, ktoś tworzy w krajobrazie trwałe „marker” tożsamości. Jak jednak pisałem powyżej, moim zdaniem owa tożsamość bardziej wynika ze znaczeń petroglifów i znaczeń praktyk, w ramach których powstały, niż jest w owych przedstawieniach zapisana *expressis verbis*.

Sztuka naskalna to także narzędzie do przekazywania kulturowej wiedzy (np. Taçon 1994: 118), pozwalające ją utrwalac oraz przetwarzać. Wiedza ta oczywiście jest często bezpośrednio powiązana z kwestią tożsamości. Sztuka naskalna może też pomóc oswoić krajobraz, który jest na swój sposób obcy (Darnell 2009) i może służyć zarówno funkcjonalnie, jak i symbolicznie, jako rodzaj systemu drogowskazów na różnego rodzaju ścieżkach przebiegających w krajobrazie (Bradley 1997). W wielu przypadkach sztuka naskalna jest znaczeniowo wielowymiarowa i można ją rozpatrywać w kilku lub wszystkich tych kontekstach naraz. Jako rodzaj znaczeniowo konstituowanej kultury materialnej petroglify i malowidła znajdują się także w przestrzeni tworzonej przez relacje władzy pomiędzy różnymi podmiotami. Jak piszą Meredith Wilson i Bruno David (2002: 6), sztuka naskalna „nie jest konstituowana przez, lecz w relacjach władzy i oporu” [wyróżnienie zgodne z oryginałem; tłum. PLP]. Może być więc ona

⁷⁵ Figury „mokre” reprezentowały zwierzęta wodne, podczas gdy „suche” odnosiły się do fauny lądowej.

środkiem do negocjowania pozycji społecznej czy też elementem gry międzykulturowej, co w obu przypadkach wiąże się z negocjowaniem i ekspresją tożsamości.

David i Wilson (2002b) przytaczają *casus* Australii końca XIX wieku i początku ekspansji Europejczyków w kraju Wardaman. Pokazują, iż ekspansjonizm terytorialny nowych osadników spowodował to, że Aboryge- ni utracili dostęp do wielu obszarów i miejsc, z którymi byli powiązani poprzez „Dreaming”. Agresywna polityka pasterzy, ludobójstwo i przywłaszczenie sobie ziemi, spotykały się z oczywistym oporem zarówno mentalnym, jak i realnym, kiedy to autochtoni zabijali wypasane bydło. Ów opór był jednak manifestowany również w formie symbolicznej poprzez wykonywanie sztuki naskalnej w nowych miejscach i wiązał je z mitologią „Dreaming”. David i Wilson (2002b: 49) piszą, iż niosło to ze sobą również restrukturyzację samych malowideł, która przyniosła nieznane wcześniej połączenie stylów i technik, i objawiła się wykonywaniem niezwykle dużych figur, nawet kilkumetrowych, lepiej widocznych w krajobrazie niż sztuka wcześniejsza. Treścią tych malowideł były zdarzenia i postacie mityczne, a miejsca ich wykonania, jak choćby Yiwarlarlay, wplatane były w struktury mitu. David i Wilson (2002: 45) uważają, iż praktyka ta, nieznana sprzed czasów ekspansji europejskiej, była formą oporu, niezbędnego składnika relacji władzy, oraz dodają, że:

It is the possibility of exclusion, real or imagined, actual or potential, that is resisted in place marking, that signals the territorial imperative.

Sztuka naskalna, o większych rozmiarach i do- brze widoczna, posiadająca zarazem znaczenia mitologiczne, była formą krajobrazowego komunikatu: niezgody na panujące warunki społeczno-polityczne. To była broń przeciwko białemu człowiekowi, która jednocześnie „mobilizowała solidarność” wśród tubylców. Sztuka naskalna była więc narzędziem w rękach „wykluczonych”, sposobem ekspresji swoich praw do miejsca i wyrażenia oporu wobec kolonizatorów. Co jednak niezwykle istotne, rozumienie owych miejsc i sztuki naskalnej było i jest kontekstualne. Miejsca te, jako konstrukcje społeczne, instytucjonalizowały krajobraz i pozwalały Aborygenom „zajmować przestrzeń jako swoją własność”. David i Wilson (2002: 57) słusznie konstatują, iż „nawet jeśli treść (przesłanie) malowideł Wardaman nie mówi [ang. *spell out*] o „oporze”, to czyni to akt ich inskrybowania” [tłum. PLP]. W tym przypadku treść mitologiczna i związane z nią znaczenia pomagały budować tożsamość, a eksponowanie tej treści miało wyrzucić efekt na ówczesne relacje władzy.

Jeśli powrócimy do przytoczonego wcześniej przykładu nilotycyzacji Pustyni Tebańskiej (Darnell 2009), to zobaczymy, iż owo osvajanie krajobrazu, czy wręcz jego zawłaszczanie, również mogłoby być konceptualizowane

w kategoriach *władzy* i *oporu* (por. rozdz. 6). W tym jednak przypadku wykonywanie sztuki naskalnej w interiorze pustynnym mogło być manifestem strony dominującej, która odczuwała potrzebę legitymizacji swoich roszczeń. Kim byli ci, którzy stali po „drugiej stronie”, o ile w ogóle istnieli, tego nie wiadomo. Niemniej specyficzne przedstawienia (motywy związane z doliną Nilu), umiejscowione w głębi pustyni, mogły stanowić aktywny element w relacjach władzy, nawet jeśli ci, którzy mieli zostać w ten sposób wykluczeni byli tylko konstrukcją wyobrażoną. Jednak i w tym wypadku treść petroglifów nie mówi *explicite* o intencjach autorów, lecz intencje te zdają się unaoczniać dopiero w kontekście krajobrazu.

Wszystko to prowadzi do konkluzji, że sztuka naskalna zamiast być rozumiana jako pasywne odbicie ludzkich *zachowań*, winna być raczej traktowana jako dowód ludzkiej *sprawczości*, możliwości aktywnego działania w świecie. Postulatem archeologii postprocesualnej było wyposażenie aktorów społecznych w *agency*, tak by przestali być jedynie trybikami w maszynie systemowej, której jedynym celem było adaptowanie się do zmiennych warunków środowiskowych (Hodder 1985: 7). Postulat ten można spełnić, kiedy uzna się, że aktorzy społeczni, wykonawcy sztuki naskalnej, nie byli niewolnikami niezmiennych struktur kulturowych (systemowych), lecz nieustannie owe struktury odtwarzali lub modyfikowali poprzez indywidualną i kolektywną praktykę społeczną. Sztuka naskalna była i jest elementem różnych praktyk, lecz jej tworzenie nie było strukturalnie determinowane, tylko umotywowane. „To dzięki ludzkiej sprawczości znaki stają się znaczące; bez zdolności kognitywnych zarówno artyści, jak i widza, nawet wysoce ustrukturyzowane znaki pozostałyby puste” (Ross & Davidson 2006: 310; tłum. PLP). Zakładam więc, że tworzenie sztuki naskalnej nie było behawioralną reakcją sterowaną czynnikami zewnętrznymi (zob. Porr & Bell 2012: 172 i cytowane tam pozycje), tylko świadomym działaniem wewnątrz krajobrazu.

Ponieważ jednak krajobraz stanowi medium, które jest aktywne i współuczestniczy w życiu społecznym, znaczy to, że, podobnie jak ludzie, posiada on *sprawczość*, a wraz z nią ma ją i sztuka naskalna. Petroglify oraz malowidła stanowią szczególnie trwałe składniki krajobrazów, co predestynuje je do roli aktywnych elementów. Tak jak kręgi kamienne – według Tilleya (1996: 168) – są kamieniami, przez które się uczy, zapamiętuje, orientuje i myśli, tak i sztuka naskalna stanowi element podobnie doświadczanego świata. Sprawczość krajobrazu, a tym samym sztuki naskalnej, polega więc na tym, że znaczenia nie tkwią ani w krajobrazie, ani w człowieku, lecz wytwarzają się wewnątrz relacji, w jakiej oba te byty się znajdują (por. rozdz. 3.7.). Ingoldowskie „zamieszkiwanie” krajobrazu (Ingold 1993) byłoby więc myśleniem nie o krajobrazie, lecz krajobrazem; nie o sztuce naskalnej, lecz *przez* sztukę naskalną.

Alfred Gell (1998: 9) postulował, by „przedmioty sztuki traktować jak osoby” [tłum. PLP], a zatem, by w badaniach antropologicznych uznać ich podmiotowy charakter w relacjach z ludźmi. Taki charakter mogła też mieć sztuka naskalna, która nie tylko reprezentowała określone treści, lecz również mogła być postrzegana jako istota „żywa” lub manifestacja jakiegoś bytu. Obecność petroglifów mogła ewokować wszelkie skojarzenia, reakcje i emocje. Nie stanowiła, podobnie jak cały krajobraz, neutralnego tła, lecz współuczestniczyła w życiu społecznym. W niniejszej pracy staram się więc rozpatrywać sztukę naskalną jako wyposażoną w *agency*, wpływającą na dokonywane przez ludzi wybory, ale ich nie determinującą. Rozwinę tę myśl w rozdziale 7, kiedy podejmę wątek „biografii sztuki naskalnej w krajobrazie” i jej znaczeniowej zmienności. Zastanowię się wówczas nad materialnością petroglifów i nad tym, jak ich doświadczanie wpływa na konstytucję znaczeń (Ljunge 2013).

4.4. KRAJOBRAZY RYTUALNE I ŚWIECKIE: PRZEŁAMUJĄC DYCHOTOMIĘ

W literaturze poświęconej krajobrazom sztuki naskalnej jest często utożsamiana z rytuałem i religią. Stanowi ona wówczas istotny komponent krajobrazów sakralnych (ang. *sacred landscapes*), które stają się niejako przeciwieństwem krajobrazów o charakterze profanicznym. Niektórzy badacze chcieliby postrzegać sztukę naskalną tylko w kategoriach *sacrum* (np. Červíček 1986), lecz jak ostrzegają inni (Díaz-Andreu 2002: 161-2; Ross & Davidson 2006: 309), sztuka naskalna wcale nie musiała powstawać tylko i wyłącznie w kontekście rytualnym. Z kolei w podejściu funkcjonalnym sztuka naskalna przynależy często do świata „doczesnego” lub linia, która ów świat odgradza od sfery mitu i rytuału jest wyraźnie zaznaczona. Problem *sacrum* i *profanum* pokrywa się więc w dużej mierze z omówionym już przeze mnie dualizmem natury i kultury, i tak jak on, może zostać rozmyty (przynajmniej do pewnego stopnia).

Jak pisze Bradley (1997: 152), trzymać się sztywno podziału sztuki naskalnej na sakralną i świecką, to utrzymywać podział typowy dla współczesnego społeczeństwa. Szczególnie w przypadku społeczności łowiecko-zbierackich i neolitycznych tego rodzaju wyraźna dystrybucja wydaje się co najmniej nieodpowiednia. Nawet ci badacze, którzy opierają swoją interpretację o model funkcjonalny (np. Lenssen-Erz 2004: 140-6), wyróżniając idealistyczny (znaczenie religijne) i materialistyczny (priorytetowa rola surowców) rodzaj motywacji do eksploatacji krajobrazu i tworzenia sztuki naskalnej, przyznają, że obie te domeny często się wzajemnie przenikają. Arsenault (2004: 74) uważa, iż sztukę naskalną w kontekście rytuału należałoby rozważać w trzech wymiarach: krajobrazu, przestrzeni i miejsca. Píše on

o „świętej geografii”, która cechuje każdą tradycję religijną i dodaje:

[...] a sacred landscape represents a symbolic universe, defined by the interrelations of the individuals who identify themselves with a specific religion, and their relationship to sacred objects and sites which are needed for enacting and performing rituals, therefore expressing the religious values they share in the context of their social practices and obligations.

Podążając za Tilley’em (1994), przywołuje on koncepcję przestrzeni społecznej – ludzkiej – która jest przestrzenią relacji i symboli, a nie przestrzenią fizyczną (Arsenault 2004: 76-8). Przestrzeń religijna czy rytualna jako forma przestrzeni społecznej powstaje poprzez rozmieszczenie w krajobrazie symboli „wyrażających wartości owej religii” [tłum. PLP]. Symbole te mogą przybrać przeróżne formy, a bardzo skutecznie rolę tę może spełniać sztuka naskalna. Trzeba jednak pamiętać, że petroglify czy malowidła niekoniecznie muszą nadawać danej przestrzeni charakter *sacrum*, lecz często jedynie ów charakter podkreślają – uwidaczniają znaczenia, które tkwiły w danych miejscach od dłuższego czasu (Bradley 1997: 217). Arsenault (2004: 77-8) przywołuje również sytuację zgoła odmienną, gdzie stanowiska „naturalne”, szczyty wzgórz czy brzegi rzek stają się przestrzenią rytualną jedynie przez chwilę, na czas potrzebny do przeprowadzenia rytuału, po czym przestrzeń taka desakralizuje się (zob. też Lenssen-Erz 2008: 40). Performanse takie mogą w konsekwencji nie pozostawić żadnych śladów, co z punktu widzenia archeologii znacznie utrudnia konceptualizację krajobrazów *sacrum*.

Przestrzeń sakralna jest relacyjna i konstytuują ją symbole umieszczone w konkretnych miejscach. Dlatego też to właśnie miejsce jest ucieleśnieniem krajobrazu. Miejsce „koncentruje duchowość przypisywaną otaczającej [je] przestrzeni sakralnej”, „uwypatnia specyficzne religijne wartości i wierzenia” (Arsenault 2004: 78; tłum. PLP). Zdaniem Arsenault (2004: 78) miejsce jest konstrukcją społeczną, choć jednocześnie namacalną. Sztuka naskalna z racji swojej trwałości może stanowić taki element *sacrum*, który dla archeologa jest rozpoznawalny. Materialność sztuki naskalnej i jej symboliczny charakter mogą stanowić wskazówkę, iż dany krajobraz był krajobrazem sakralnym. Jak twierdzą June Ross i Iain Davidson (2006), obecność sztuki naskalnej to jednak za mało, by móc już mówić o rytuale.

Badacze ci rozpatrując sztukę naskalną centralnej Australii, postanowili określić, które z wyróżnianych na tym obszarze stylów i tradycji mogły powstawać w kontekście rytuału. Za Roy’em Rappaportem (1999) przyjęli oni definicję rytuału jako „performansu o mniej więcej niezmiennych sekwencjach formalnych aktów i wypowiedzi niecałkowicie zakodowanych przez

wykonawców” (Ross & Davidson 2006: 305; tłum. PLP). Przyjęcie koncepcji Rappaporta oznaczało podejście do zagadnienia od strony strukturalnej i uniwersalistycznej. Badaczy tych nie interesowały znaczenia rytuałów i sztuki naskalnej jako ich elementu, lecz samo stwierdzenie, czy była ona narzędziem rytualnej komunikacji. Drogą do określenia charakteru danych tradycji sztuki naskalnej było rozpatrzenie ich pod kątem obecności siedmiu kategorii cech, z których wszystkie musiały zaistnieć, by móc jednoznacznie stwierdzić, że dany styl przedstawień stanowił element ceremonii. Były to „inwariantność”, „powtórzenie”, „specjalny czas”, „specjalne miejsce”, „stylizowane zachowanie/stylizowana forma”, „performans i partycypacja” oraz „forma, która może nieść i przekazywać kanoniczną treść” (Ross & Davidson 2006: 312; tłum. PLP). Ponadto, każdy rytuał związany byłby z jednym z dwóch typów informacji: „samoreferencyjną” i „kanoniczną”. Ta pierwsza ma komunikować uczestnikom treści związane z „tu i teraz” życia społecznego i poprzez „dostrzegalne zdarzenia” wskazywać na istnienie „nieuchwytnych aspektów tych zdarzeń”. Ma zatem podkreślać i umacniać status lub/i relacje między uczestnikami rytuału. Drugi rodzaj wiadomości odnosi się do bezczasowego porządku, treści kosmologicznych, nadnaturalnych i z powodu „ich abstrakcyjnej natury może być [ona] oparta tylko na symbolach” (Ross & Davidson 2006: 313-4; tłum. PLP).

Rozważania nad rytuałem *per se* wykraczają poza ramy niniejszej pracy, stąd też nie podejmuję dyskusji o uniwersalistycznym charakterze tego zjawiska. Chciałbym jedynie podnieść wątek koncepcji Rossa i Davidsona w kontekście krajobrazu, bowiem dwa z zaproponowanych przez nich aspektów rytuału nie dotyczą bezpośrednio ikonograficznej sfery sztuki naskalnej. Są nimi „specjalne miejsce” oraz „performans i partycypacja”.

Ross i Davidson (2006: 321-3) piszą, iż niezbędnym wymogiem dla rytuału jest miejsce, które posiada specjalne znaczenie kulturowe. Na przykładzie australijskim pokazują oni, iż miejsca o zbliżonej charakterystyce topograficznej i podobnej zasobności w surowce były traktowane w odmienny sposób i w niektórych z nich sztuka naskalna znajduje się w dużych ilościach, a w innych nie występuje wcale. Oznacza to, że dla celów rytualnych dokonywano intencjonalnych wyborów *locum*. Nagromadzenie sztuki naskalnej charakteryzującej się formalną powtarzalnością byłoby kolejnym wyróżnikiem „specjalnego miejsca”. Jak piszą (Ross & Davidson 2006: 322):

The repeated production of rock art within a restricted area indicates that once a place is marked with rock art, it is drawn into the cultural framework of those who produce and view the rock art and in this way often became the locus for future rock art production.

Wybór miejsca do działań ceremonialnych podyktowany był zapewne mitologicznym charakterem krajobrazu, co w przypadku plemion australijskich wiąże się ze wspominanym już przeze mnie wielokrotnie, wszechobecnym „Dreaming” (por. Morphy 1995: 201-3). Można się jedynie domyślać, że świat łowców i zbieraczy oraz pasterzy Dachli również ustrukturyzowany był w oparciu o system kosmologiczny.

Rytuał zdaniem Rossa i Davidsona (2006: 324-5) wiąże się także z partycypacją i performansem. Sam akt tworzenia sztuki naskalnej zakłada performatywność – tworzenie jest działaniem w praktyce. Z archeologicznego punktu widzenia problem stanowi przede wszystkim ocena, czy potencjalny rytuał był dokonywany w obliczu widzów i jeżeli tak, to jaką mogli oni odgrywać rolę w kontekście tworzenia sztuki naskalnej. Badacze ci uważają, iż na pytanie to można częściowo odpowiedzieć, oceniając możliwości, jakie poszczególne miejsca stwarzają do potencjalnego uczestnictwa w rytuale. Ważna stawałby się zatem topografia, orientacja panelu, jak również dostęp do niego i jego usytuowanie. Ukształtowanie terenu, a zatem to, czy ów panel znajduje się w ograniczonym „przestrzenniu” miejscu, czy też na otwartym polu może mieć decydujący wpływ na to, jak duża liczebnie grupa osób mogłaby partycypować w rytuale. Ross i Davidson oceniają to zjawisko z perspektywy uniwersalistycznej, w związku z tym nie biorą pod uwagę faktu, iż rytuał mógłby angażować jednostki (zob. np. Lenssen-Erz 2008: 43-4). Inną kwestią jest to, że nawet jeśli morfologia obszaru rytualnego pozwalałaby na obecność dużej liczby uczestników, nie oznacza to *a priori*, że z możliwości takiej korzystano. O liczbie uczestników, według Rossa i Davidsona (2006: 324-5), świadczyć też może zasobność okolicznych terenów w surowce, bez których duże zgromadzenia ludzi miałyby być bardzo trudne do realizacji.

Powyższe strukturalne podejście badawcze miało by pozwolić na wykrycie aktywności rytualnej w kontekście sztuki naskalnej. Zdaniem autorów nie wymaga ono przeniknięcia partykularnych znaczeń obrazów, a jedynie zastanowienia się, czy przedstawienia te mogą być nośnikami kanonicznych treści, niezbędnych do fi nalizacji rytuału. A ponieważ „wszystkie motywy sztuki naskalnej są symbolami w tym sensie, że są znakami powiązanymi z tym, co oznaczają poprzez przyjętą konwencję, to wszystkie mogą potencjalnie przekazywać treści kanoniczne” (Ross & Davidson 2006: 325; tłum. PLP). Wskazują oni w szczególności na wszelkie motywy „geometryczne”, których „nieikoniczny” charakter predestynuje je niejako do wyrażania treści abstrakcyjnych, kosmologicznych. Opinię o nieco bardziej pesymistycznym charakterze wypowiada jednak Arsenault (2004: 80), pisząc, iż miejsca rytuału nie są wcale łatwe do rozpoznania:

In order even to hope to identify them archaeologically, we must learn to recognize any vestiges that might have been part of a religious symbolism in the society in question; in short, a prior knowledge of symbolism is required.

A zatem bez wsparcia etnograficznego lub etnohistorycznego identyfikacja sztuki naskalnej, jako powiązanej z rytuałem, jest jego zdaniem mało prawdopodobna. W takim ujęciu rozpatrywanie dachlijskiej sztuki łowców i zbieraczy staje się trudne (brak jakiegokolwiek etnografii; rozdz. 5), lecz daje pewne możliwości w kontekście petroglifów dynastycznych, z których część jest ściśle powiązana z wierzeniami staroegipskimi (zob. rozdz. 6 i 7.6.1.).

Z kolei innym zagadnieniem jest kwestia różnego postrzegania miejsc i krajobrazów sakralnych przez jednostki i grupy należące nawet do tej samej *kultury*. Díaz-Andreu (2002: 161) rozpatrując sztukę naskalną Półwyspu Iberyjskiego, podjęła temat świeckości|sakralności krajobrazu i pisała, że „proste zrównanie świętego i świeckiego może być tak samo niesatysfakcjonujące, jak traktowanie ich jako biegunowych opozycji” [tłum. PLP]. Postulowała więc zbadanie „głębi rytualnej”, co mogłoby pomóc w przezwyciężeniu dychotomii. Jej studia prowadzą w kierunku przyjrzenia się temu, jak te same miejsca mogły być konceptualizowane w ramach społeczności, które je użytkowały. Na przykładzie sztuki naskalnej w Villar del Humo w prowincji Cuenca w Hiszpanii starała się ona wykazać, iż w małych społecznościach postpaleolitycznych nie istniała wyraźna separacja pomiędzy przestrzenią sakralną a świecką. Za taką tezę miałby przemawiać fakt, iż wśród tych społeczności „aktywności ekonomiczne były inkorporowane w krajobraz sakralny” (Díaz-Andreu 2002: 167; tłum. PLP). A zatem kontekst praktyki społecznej nadawał sens krajobrazowi. Ponadto, badaczka analizowała potencjalne sposoby postrzegania krajobrazu przez różne grupy społeczne związane z wiekiem, płcią, statusem i etnicznością, co podsumowała twierdzeniem, iż w ramach każdej społeczności musi istnieć zróżnicowanie owego postrzegania. Uznała na przykład, że sakralność miejsc rytualnych na badanych obszarach, ze względu na treść przedstawień, powiązana była z „męskim językiem”, co mogło istotnie wpływać na to, jak kobiety konceptualizowały krajobraz (Díaz-Andreu 2002: 172). Jej studia prowadzą więc z jednej strony do pokonania prostego dychotomicznego myślenia o świętym i doczesnym, z drugiej zaś do nadania pewnego rodzaju pluralizmu przeszłym krajobrazom, które nie stanowiły bytów o jednej esencji, lecz kształtowane były w ramach indywidualnych (choć nierzadko kulturowo dzielonych) doświadczeń.

Reasumując, krajobraz nie jest sztywną kategorią i nie można jednoznacznie powiedzieć, że jego charakter jest świecki lub rytualny. Stanowi on raczej swoistego

rodzaju kontinuum, w którym w zależności od doświadczeń manifestują się różne zjawiska. Miejsca, które odgrywają ważną i powtarzalną rolę kulturową w kontekście ceremonii i mitologii, mogą w owym kontinuum przybliżać krajobraz do rytualnego bieguna, ale nie można wykluczyć kontekstów, w których te same miejsca staną się areną „konfrontacji” doświadczeń o bardziej „doczesnym” charakterze. Wydaje się, że rozdzielenie *sacrum* od *profanum* w naszej współczesnej projekcji światopoglądu przeszłych społeczności jest metaforyczną tkaniną, narzuconą na ludzkie umysły. Tak jak „natura” była dla nich zapewne „kulturowa”, tak „doczesność” pozostawała w dużej mierze „mitologiczna”. Są to oczywiście generalizacje, które należałoby każdorazowo skontekstualizować, ale pewien stopień uniwersalizmu jest moim zdaniem dopuszczalny, tak jak uogólniany zwykle bywa „zachodni” sposób konceptualizacji świata, w tym krajobrazu.

4.5. NIE-LUDZCY AKTORZY. AGENCY I KRAJOBRAZ II

W prowadzonej przeze mnie narracji próbowałem do tej pory tak ukazać krajobraz, aby nadać aktorom społecznym – jednostkom moc sprawczą, wolną wolę w podejmowaniu wyborów, a zatem, by widzieć ich jako kreatorów rzeczywistości społecznej. Krajobraz w wielu przytaczanych przeze mnie studiach rozumiany jest jako medium, które uczestniczy w owej ludzkiej grze i nie zostaje bez wpływu na nią. Pisałem za Ingoldem (1993: 156-7; rozdz. 3.6.1.), iż bycie w krajobrazie nie jest nadpisywaniem kulturowych treści *na* krajobraz, lecz „inkorporowaniem” swojego doświadczenia w krajobraz. Najnowsza krytyka teoretyczna w archeologii (np. Dowson 2007; 2009; Wallis 2009; Porr & Bell 2012; Ljunge 2013) zwróciła uwagę na to, że wiele konceptualizacji krajobrazów, w których sztuka naskalna traktowana jest jako narzędzie do „nadawania im znaczeń”, nadal pojmuje krajobraz w kategoriach statycznego tła, które można zapisać. A zatem choć ludzie wyposażeni zostali w *agency* (w reakcji na ubezwłasnowolnienie jednostki w teorii systemów), to świat wokół nich w pewnym sensie pozostał neutralny, by stawać się znaczeniowy wtedy tylko, gdy człowiek nadawałby mu znaczenia. Tymczasem, jak twierdzą niektórzy badacze (Wallis 2009: 52), krajobraz nie czeka na to, by być „enkulturowanym”⁷⁶, jak choćby poprzez uaktywnienie go sztuką naskalną, lecz sam posiada *agency*.

Autorzy ci, nawiązując do socjologicznej koncepcji aktor – sieć (Latour 1993; w archeologii zob. Olsen 2010),

⁷⁶ Nie jest „czystym” środowiskiem – „niewinną i pustą przestrzenią” – czekającą na uczynienie z niej „przestrzeni egzystencjalnej”, gdyż nie jest możliwym dostrzeżenie owego pierwszego momentu, w którym krajobraz nie jest już tym pierwszym, a zaczyna być tym drugim rodzajem przestrzeni (Casey 1996: 14; tłum. PLP).

uwają, iż nie tylko ludzie wyposażeni są w sprawczość, lecz również wszyscy „nie-ludzie” (ang. *non-humans*; Wallis 2009; Porr & Bell 2012). Innymi słowy, krajobraz nie jest pasywny do momentu, kiedy „ludscy” aktorzy postanowią go „ożywić”, lecz jest on aktywnym, „żywym” aktorem zanim jeszcze człowiek go doświadczy. W koncepcji tej, rozumiejąc aktorów społecznych (zarówno ludzi, jak i wszelkie „nieożywione” byty) jako ukonstytuowanych relacyjnie, badacze starają się odejść od „esencjonalności” (Porr & Bell 2012: 185) i „indywidualnej osobowości” (Wallis 2009: 61) w stronę konstrukcji rozproszonej: ludzie i nie-ludzie istnieją w sieci relacji pomiędzy nimi a innymi aktorami, a zatem całym krajobrazem. Oznacza to zatem, iż krajobraz, przedmioty materialne czy zjawiska atmosferyczne są również „żywymi istotami”; są wyposażone w *agency* i mają realny wpływ na inne istoty poprzez relacyjne współistnienie.

Choć w koncepcji krajobrazu i sztuki naskalnej, jaką budowałem od początku tego rozdziału, skupiłem się głównie na sprawczości ludzkiej oraz na tym, jak ludzie mogą aktywnie wpływać na własną rzeczywistość poprzez tworzenie i użytkowanie sztuki naskalnej, to jednak kilkakrotnie sygnalizowałem, że *agency* może istnieć nie tylko po stronie *homo sapiens*. We wszystkich prowadzonych przeze mnie dyskusjach o dualizmach, jak natura|kultura (rozd. 3.6. i 4.1.) i sacrum|profanum (rozd. 4.4.), *implicite* lub całkiem otwarcie wskazałem na fakt, iż krajobraz, w tym sztuka naskalna, może żyć własnym życiem i również taką sprawczość posiada. Przytoczyłem przykłady australijskiej sztuki naskalnej, która z czasem traktowana była jako kreacja istot nadnaturalnych czy wręcz ich ucieleśnienie, a także odwołałem się do teorii Alfreda Gella (1998), który postulował podmiotowe traktowanie przedmiotów (rozd. 4.3.). Wprawdzie zdaniem Wallisa (2009: 60) w ujęciu Gella ludzie wciąż pozostają „ostatecznymi arbitrami *agency*” [tłum. PLP] (przedmioty ją mediują, ale ich podmiotowość jest niewystarczająca), lecz uważam, iż w istocie podejścia te dzieli niewiele. Definicję krajobrazu oparłem zresztą o koncepcję „zamieszkiwania” (ang. *dwelling*) Tima Ingolda (1993), u którego „inkorporowanie” doświadczenia (zob. powyżej) jest niczym innym, jak relacyjnym byciem-w-krajobrazie. Uważam, że koncepcja „ontologii relacyjnej” nie stoi w opozycji do założeń archeologii postprocesualnej i staram się traktować tę ideę jako komplementarną, a w zasadzie poszerzającą rozumienie krajobrazu. A zatem moja ostateczna wizja krajobrazu, ludzi i sztuki naskalnej jest swoistą hybrydą teoretyczną, w której sprawczość jest immanentną cechą wszystkich wskazanych podmiotów.

Dyskusja nad „powrotem do materialności” i relacyjnymi osobowościami ludzkich i nie-ludzkich aktorów toczy się, między innymi, wokół zagadnienia animizmu i społeczności łowiecko-zbierackich (rozd. 5.2.). Angażuje w dodatku fenomen sztuki naskalnej. Martin Porr

i Hannah Bell (2012: 174) piszą o sztuce naskalnej plemienia Ngarinyin z północno-zachodniej Australii i rozpatrując sposób konceptualizowania świata przez Ngarinyin, w którym „wszystkie istoty, widzialne i niewidzialne, są żywe” [tłum. PLP], dążą do przededefiniowania animizmu. Uważają bowiem, że jedynym sposobem na zrozumienie sztuki naskalnej (i całego krajobrazu) tubylców jest przyjęcie ich epistemologii oraz zawieszenie naszej zachodniej teorii. Dążą więc do ostatecznego przezwyciężenia podziałów na naturę i kulturę (Porr & Bell 2012: 171):

If one accepts a relational ontological framework in which relations and processes of becoming take pre-eminence over fixed entities, then a distinction between ‘modern’ and ‘non-modern’ or ‘Western’ or ‘non-Western’ becomes meaningless. Consequently, in perpetuating the view that ‘animism’ is just the world-view of non-Western people, the archaeological and anthropological endeavour only continues to reproduce the divisions of the social evolutionist project of the nineteenth century, which claimed to be able to objectify and explain other people’s being-in-the-world.

Badacze ci postulują, by traktować sztukę naskalną jak istoty żywe, które żyją, czują i mają wpływ na świat. Ich zdaniem sposoby, w jakie Ngarinyin rozumieją i współegzystują ze sztuką naskalną znacznie odbiegają od podejścia esencjonalnie zorientowanej nauki. Sztuka ta jest na swój sposób bezczasowa, a znaczenia, jakie przypisuje się jej są relacyjnie powiązane z kosmologią, krajobrazem i nadawane są niejako poprzez jej doświadczenie. Figury te są partnerami do rozmów, wymagają uwagi, odpowiedniego zachowania, podczas gdy nieodpowiednie może spowodować przeróżne konsekwencje na inne osoby. Są one postaciami mitycznymi, ale nie przebywają w przeszłości; są obecne cały czas i stanowią element ożywionego świata, którego każdy fragment może stać się aktorem, z którym Ngarinyin wchodzi w dialog. Animistyczna rzeczywistość nie jest zdaniem badaczy psychologiczną projekcją – antropomorfizacją świata nieożywionego, lecz rzeczywistością, w oparciu o którą każdy Aborygen kształtuje swoją relacyjną osobowość.

W podobnym duchu Robert Wallis (2009: 62) pisze o próbie spojrzenia na świat „od wewnątrz”, to znaczy „z wnętrza skały”. Postuluje on tym samym przyjęcie perspektywy żywej istoty, jaką jest panel ze sztuką naskalną. Jak pisze (Wallis 2009: 60):

Rock sites, their art, and associated non-human people, may, I argue, be viewed as intentional agents in the creation and negotiation of their own meaning.

Znaczenie sztuki naskalnej nie leży zatem tylko po stronie ludzi. Wallis przytacza szereg przykładów brytyjskiej sztuki naskalnej, które stara się zinterpretować

z nowej perspektywy ontologicznej. Figury czy całe panele mogły żyć i postrzegane w ten sposób przez ludzi w przeszłości znajdowały się z nimi w dialogu. Nie zindywidualizowane, lecz raczej rozproszone, „kłączowe” (ang. *rhizomic*) osobowości charakteryzowały owych ludzi (jak i nas dzisiaj, pomimo mitu „współczesności”). Pradziejowa sztuka naskalna w ujęciu Wallisa (2009: 61), to sztuka naskalna „tworzona” i „odbierana” zarówno przez ludzkich, jak i nie-ludzkich aktorów.

Takie podejście badawcze stawia zjawiska tworzenia i interpretacji sztuki naskalnej w nowej optyce. Wykonanie figur nie odbywało się w pustym, nieożywionym krajobrazie, lecz w świecie „animowanym”. Podkreślałem już zresztą za Bradleyem (1997: 217; rozdz. 4.4.), że sztuka naskalna niekoniecznie musiała „tworzyć” dane miejsca, lecz mogła jedynie podkreślać ich wcześniej uznany status. Jego myśl znajduje się zatem w zgodzie z koncepcjami Wallisa czy Porra i Bell, że krajobraz jest zawsze czymś zastanym, aktywnym, nigdy „tabliczką” do zapisania (Wallis 2009: 52). „Życie sztuki naskalnej” (i innych nie-ludzi) jest więc pojęciem, które chciałbym wprowadzić do budowanego przeze mnie podejścia i powiązać z koncepcją „biografii rzeczy”, o której już wspominałem, ale którą szerzej przedstawię w następnych częściach książki (rozd. 7.2. i 7.3.). Niniejsza praca nie jest jednak miejscem, by przytaczać dyskusję wokół teorii aktor – sieć i jej aplikacji w archeologii, podobnie jak nie poświęcam tutaj miejsca rozważaniom, czy jedynym sposobem zrozumienia sztuki naskalnej naprawdę jest odrzucenie epistemologii zachodniej i stworzenie tzw. trzeciej przestrzeni (Porr & Bell 2012: 200). Chcę jedynie wesprzeć teorią tą moje własne przemyślenia dotyczące sprawczości krajobrazu, zwłaszcza zaś sztuki naskalnej. Wyprowadziłem je na gruncie refleksji postprocesualnej, stąd też staram się widzieć „ontologie relacyjne” jako jej rozwinięcie, aniżeli zmianę kierunku czy wręcz jej zaprzeczenie.

Niemniej w świetle prowadzonej przeze mnie dyskusji nad krajobrazem i sprawczością aktorów społecznych (por. rozdz. 3, 4.3. i 4.5.) ukazuje się pewien, jak dotąd nierozwiązany przeze mnie, problem. Otóż myślenie o sztuce naskalnej w kategoriach refleksji postprocesualnej może implikować rozumienie petroglifów jako symboli (rozd. 4.3.). Choć refleksja ta oparta jest o koncepcje interpretacyjne, według których nie należy mówić o usztywnieniu znaczenia w danym znaku, to jednak można odnieść wrażenie, iż petroglif nadal traktowany jest na swój sposób esencjonalnie. Jest on referentem, któremu władny człowiek nadaje znaczenia (por. Wallis 2009: 48). Tymczasem konceptualizując sztukę naskalną poprzez teorię ontologii relacyjnych (rozd. 4.5.), traktuje się petroglif jako nieposiadający z góry przypisanej formy znaczeniowej. Ta ujawnia się dopiero wtedy, gdy znajdzie się on w relacjach z innym aktorem społecznym. Choć oba te nurty interpretacyjne

mogą uchodzić za niekompatybilne, to tym, co w moim odczuciu, je łączy, jest stwierdzenie, że źródło znaczenia leży po stronie postrzegającego – różnicą jest tylko stopień „monopolu” na owo znaczenie. O ile znaczenie petroglifu w ontologii relacyjnej wykształca się w relacji pomiędzy aktorami (w tym przypadku sztuka naskalna także jest aktorem), o tyle według postprocesualistów akt nadania znaczenia znajduje się albo wyłącznie po stronie interpretującego (w duchu „śmierci autora”), albo wytwarza się w dialektycznym związku pomiędzy czytającym a czytany (rozd. 3.7. i 4.7.). Wydaje mi się zatem, że archeologia postprocesualna co najmniej *implicite* używa sprawczości przedmiotom, mówiąc, iż stawiają one opór naszemu poznaniu (np. Shanks & Tilley 1987b: 104). Stanowiłoby to wówczas wspólną płaszczyzną dla obu tych nurtów interpretacyjnych, dzięki czemu próbę ich połączenia w niniejszej rozprawie uważam za uzasadnioną⁷⁷. Znaczenie petroglifu byłoby zatem efektem potrójnej relacji pomiędzy autorem, widzem i samym obrazem, a miara ich wpływu na kształt tego znaczenia zależałaby od szeregu kontekstów.

Przytoczone przeze mnie prace poruszają głównie temat animizmu i sztuki naskalnej, i jako takie stanowią one bezpośrednią inspirację przy rozpatrywaniu łowiecko-zbierackiej sztuki naskalnej w Dachli (rozd. 5). Niemniej, jak pisze Wallis (2009: 53) „animizm, jak sztuka naskalna, nie jest wyłączną [domeną] łowców-zbieraczy” [tłum. PLP] i również inne społeczności pradziejowe (rolnicze, pasterskie) mogą egzystować w świecie żywych ludzi i nie-ludzi. Jest to bardzo istotne, gdyż także rozpatrywane przeze mnie społeczności starożytne (Egipcjanie) i średniowieczne mogły w ten sposób konceptualizować rzeczywistość (pisałem już o dżinach i ifrytach żyjących na pustyni w świecie arabskim; rozdz. 1.2.1.). Sztuka naskalna raz powołana do życia „wykorzystuje” tę szansę, by trwać w krajobrazie w dialogu z każdym, kto jej doświadcza. Rozwinę tę myśl, przede wszystkim w rozdziale 7.

4.6. Z ROZWAŻAŃ NAD STYLEM

W moich dotychczasowych rozważaniach o sztuce naskalnej podjąłem przede wszystkim temat jej „bycia” w krajobrazie. Choć duża część tych rozważań prowadzona była na poziomie teoretycznym, a zatem opierała zgeneralizowanym pojęciem *sztuka naskalna*, to jednak przywołując prace poszczególnych badaczy, odnosiłem się również do konkretnych przykładów.

⁷⁷ O tym, że postprocesualną wizję krajobrazu, przedstawianą na przykład przez Tilleya oraz koncepcję relacyjną w wydaniu Ingolda, nie jest tak łatwo pogodzić, świadczyć może polemika, jaka wywiązała się pomiędzy oboma badaczami na tym właśnie tle. Większość zarzutów ze strony Ingolda Tilley uznał jednak za nieuzasadnione (Ingold 2005; Tilley 2005).

Czyniąc to, wskazywałem z kolei na aspekty teorii, metod i pojęć, jakich owi badacze w swych studiach używali. Wśród nich pojawiły się pojęcia *stylu* i *komunikacji*, a ponieważ ich rozumienie w archeologii jest niemniej zróżnicowane niż pojęcie krajobrazu, uważam za uzasadnione poświęcić im kilka słów, wskazując jednocześnie na przyjęty przeze mnie sposób rozumienia tych terminów. Wiąże się to zresztą bezpośrednio z wykładanym przeze mnie ujmowaniem sztuki naskalnej w krajobrazie.

Badania nad sztuką naskalną stanowią prawdopodobnie jedną z ostatnich dyscyplin archeologii, które w tak wyraźny sposób korzystają z koncepcji stylu w tworzeniu sekwencji chronologicznych. Wciąż mało powszechne zastosowanie metod datowania bezwzględne petroglifów i malowideł niejako wymusza odnoszenie się do innych sposobów ich datowania i klasyfikowania (Domingo Sanz 2012: 307-8). Czy kategoria stylu służy jednak tylko do grupowania motywów pod kątem czasowo-przestrzennym? By móc odpowiedzieć na to pytanie, trzeba się najpierw zwrócić w stronę szerszego kontekstu archeologii i sposobów konceptualizacji *stylu* w ramach odmiennych paradygmatów badawczych.

Należałoby zacząć od stwierdzenia, że podobnie, jak krajobraz, styl jest przedmiotem wieloaspektowego dyskursu i jednocześnie funkcjonuje w nauce wiele definicji stylu, wykorzystywanych do badania różnorodnych zjawisk. Ów dyskurs dotyczy zarówno ontologicznego statusu stylu, a zatem *czym jest styl*, jak i jego wymiaru funkcjonalnego, co można sprowadzić do pytania *do czego służy styl*. Oczywiście oba te aspekty stylu są ze sobą powiązane i choć w historii archeologii istniał szereg podejść, w ramach których starano się je odseparować (np. Sackett 1982; 1985), to równie wiele innych teorii próbowało je ze sobą zespolić (np. Wobst 1977; Wiess-ner 1983; Hodder 1990).

Jeśli prześledzić literaturę poświęconą historii rozumienia stylu w archeologii (np. Shanks & Tilley 1987a: 86-95; 1987b: 137-71; Conkey & Hastorf 1990; Hodder 1990; Hegmon 1992; Minta-Tworzowska 1994: 160-71; Francis 2001; Domingo Sanz & Fiore 2014), to dostrzeże się, że koncepcja stylu definiowana była zawsze w oparciu o „bieżący” paradygmat badawczy. W ramach archeologii tradycyjnej stylem nazywano regularne aspekty wariacji formalnej, które (w myśl, iż kultura materialna jest reifikacją wspólnych norm i wierzeń) miałyby odzwierciedlać zasięg danej kultury w przestrzeni i czasie (Domingo Sanz 2012: 310). Zdaniem Julie Francis (2001: 221-2) ów kulturowo-historyczny model pojmowania stylu wyrażony został najpełniej w pracach Meyera Schapiro (1953). Definiował on styl jako „stałość formy” i uważał, że „w ramach danej kultury lub epoki jest tylko jeden styl lub ograniczony zakres stylów” (Schapiro 1953: 288; tłum. PLP). Można zatem rzec, iż tak zdefiniowany styl był pasywnym odbiciem tożsamości określonej

społeczności i stanowił narzędzie wyznaczania kultur archeologicznych (Wobst 1977: 328; Shanks & Tilley 1987b: 138-9; Domingo Sanz & Fiore 2014: 7105). Ponadto, w ramach archeologii tradycyjnej prowadzono rozważania nad ewolucją stylistyczną, które poskutkowały zakorzenieniem się w archeologii dwóch modeli konceptualnych: i) cyklicznego, związanego z powstaniem, dojrzalością i schyłkiem stylu oraz; ii) ewolucją stylu od form prostych do złożonych (Francis 2001: 222).

Krytyka archeologii kulturowo-historycznej przez przedstawicieli Nowej Archeologii (np. Binford 1965) dotyczyła między innymi pojmowania roli kultury materialnej i realizowała się w przeniesieniu akcentu z kultury materialnej jako reifikującej „koncepcje normatywne” na kulturę materialną jako środek adaptacji, niezbędnej dla utrzymania systemu społeczno-kulturowego w *equilibrium*. W związku z tym zmienił się również sposób rozumienia stylu. Dla Binforda (1965) styl i funkcja przedmiotów stanowiły oddzielne, choć powiązane zmienne (Domingo Sanz & Fiore 2014: 7106). Konsekwencją takiego myślenia stało się powszechne traktowanie stylu jako czegoś przeciwnego do funkcjonalnych aspektów artefaktów. Jak pisał Martin Wobst (1977: 318), „styl staje się więc osobliwie samowystarczającą, akulturową, asystemową zmienną w systemie” [tłum. PLP]. Ów pasywny charakter stylu odnaleźć również możemy w pracach Jamesa Sacketta (1982; 1985), który uważał, iż przy wytwarzaniu kultury materialnej zawsze dokonywane są pewne wybory, które są funkcjonalnie ekwiwalentne (wprowadził neologizm „isochrestic variation”). Innymi słowy, do tego, by dany artefakt był efektywny funkcjonalnie, nie musi prowadzić jedna droga, lecz może on być wykonany w jednym z kilku zawsze dostępnych wariantów. Wybór konkretnej drogi można nazwać stylem, lecz o tym, jakie decyzje zostaną podjęte, nie przesądzają wykonawcy. Nie jest to bowiem wybór intencjonalny ani nawet świadomy, lecz rezultat „automatycznego powtarzania wyuczonych wzorców” (Domingo Sanz 2012: 311; tłum. PLP), wynik procesów enkulturacji i akulturacji (Wobst 1977: 318). Styl nie posiadał zatem funkcji, ale odbijał tożsamość danej społeczności, co sprawiało, iż stawał się użyteczną kategorią analityczną. Z jednej strony Sackett, w przeciwieństwie do Binforda, uznał, że styl posiada każdy element kultury materialnej, nawet tej „użyłtarnej”, z drugiej jednak strony nie udało mu się wyjść poza opozycję styl/funkcja (Shanks & Tilley 1987a: 92-4), a podkreślając pasywność stylu, bliżej mu było do archeologii kulturowo-historycznej niż koncepcji późniejszych.

Przełomowa dla rozumienia stylu była z pewnością praca Martina Wobsta (1977), w której wyłożył on swoją koncepcję stylu jako narzędzia aktywnej komunikacji. Koncepcja ta została oparta o teorię wymiany informacji i utożsamiała styl „z tą częścią zmienności formalnej w kulturze materialnej, która może być powiązana

z partycypacją artefaktów w procesach wymiany informacji” (Wobst 1977: 321; tłum. PLP). Choć styl w tej teorii stał się narzędziem aktywnego komunikowania wiadomości, to jednak została ona wyłożona na gruncie paradygmatu funkcjonalnego, o czym świadczą „korzyści adaptacyjne”, jakich styl może dostarczać w obliczu środowiskowego „stresu” (Wobst 1977: 321). Wobst założył, iż jedynie proste i powtarzające się informacje mogą być „transmitowane stylistycznie” (s. 323), i że największa stylistyczna użyteczność w przekazywaniu wiadomości następuje wtedy, gdy nadawca przebywa wśród jednostek „odległych społecznie” (s. 324):

Not too close - since the message usually would be known already or generally could be more easily transmitted in other communication modes, and not too distant - since decoding or encountering the message could not be assured.

Ponadto, informacje najwydajniej komunikowane są wtedy, gdy przedmiot jest dobrze widoczny, zaś najbardziej nadają się do tego przedmioty o długim „życiu użytkowania” (ang. *life-use*), gdyż „im częstsza komunikacja, w której dany artefakt jest wykorzystywany, tym mniejszy koszt zarówno recepcji, jak i emisji” (Wobst 1977: 322-3; tłum. PLP).

Koncepcja ta została szeroko wykorzystana w różnych dziedzinach archeologii i w wielu przypadkach rozwinięta. Przykładem mogą być prace prowadzone przez Polly Wiessner, która zaaplikowała teorię wymiany informacji w badaniach nad wybranymi grupami Buszmenów w południowej Afryce (Wiessner 1983). Dokonała ona rozróżnienia na styl stochastyczny i emblematyczny, a oba z nich składające się na definicję stylu rozumiane go jako „wariacja formalna w kulturze materialnej, która transmituje informacje o personalnej i społecznej tożsamości” (Wiessner 1983: 256; tłum. PLP). Wykorzystując zatem koncepcję Wobsta, argumentowała, że ludzie aktywnie, a zatem świadomie, komunikują swoją tożsamość na różnych poziomach. Przeprowadzone przez nią studia stały się wkrótce polem dla polemiki pomiędzy dwoma procesualnymi wizjami stylu – komunikacyjną, aktywną – i „izochrestyczną”, pasywną (zob. dyskusję na łamach czasopisma *American Antiquity*; Wiessner 1983; 1985; Sackett 1985).

Choć teoria wymiany informacji uczyniła ze stylu aktywny element kultury materialnej, to różne jej aspekty stały się jednak przedmiotem krytyki. Jeden z zarzutów dotyczył faktu, że za stylistyczne uznawane było jedynie to, co ma wartość komunikacyjną, a zatem nie każdy element wariacji formalnej posiadał wartość stylu (Hegmon 1992: 521; por. Wobst 1977: 321). Ponadto, choć styl stawał się w ramach tej koncepcji aktywny, to „ludzie, którzy kreują i używają stylu” nie zostali w niej zbyt wyeksponowani (Hegmon 1992: 522;

tłum. PLP). Największa krytyka procesualnych ujęć stylu padła jednak ze strony archeologii postprocesualnej, która uznała, iż pojęcie *funkcji* wobec stylu jest po prostu redukujące (Shanks & Tilley 1987a: 94).

Po pierwsze, stanowczo zakwestionowany został podział na styl i funkcję przedmiotów. Już Sackett (1982; 1985) pisał, że styl rezyduje we wszystkich wytworach kultury materialnej, choć jego postrzeganie stylu jako efektu dokonywania nieintencjonalnych wyborów sprowadzało styl do postaci bezznaczeniowej i pasywnej (Shanks & Tilley 1987a: 92-4). Shanks i Tilley (1987a: 92) pisali, iż „nie ma sposobu, według którego możemy sensownie zmierzyć i określić, która część formy naczynia spełnia jakiś cel użyłtarny, pozostałe przypisując do domeny stylu” [tłum. PLP]. A zatem nawet technologia posiadać może styl (Hegmon 1992: 529-30). Ian Hodder (1990: 45) stwierdził, iż „wszystko ma funkcję i jednocześnie wszystko jest robione w jakiś sposób”. Jego zdaniem styl jest więc „sposobem działania (ang. *way of doing*), „gdzie ‘działanie’ obejmuje czynności myślenia, czucia, bytowania” [tłum. PLP].

Po drugie, styl jest „właściwością relacyjną” (Hodder 1990: 45). Zdaniem Hoddera, choć większość archeologów definiuje styl jako „sposób działania”, to jednak kładą oni nacisk na generalizację, dzięki czemu styl rozumiany jest jako „powtarzający się sposób działania w partykularnym kontekście kulturowo-historycznym” [tłum. PLP]. Tymczasem, według niego, uniemożliwia to pojedynczym aktom twórczym posiadanie stylu. Dla Hoddera istotą stylu jest jego **relacyjność**, co oznacza, że styl istnieje tylko w odniesieniu do innych zdażeń. Styl nie jest samoistną kategorią; zrobić coś w jakimś stylu, to odnieść się w owym jednostkowym akcie do pewnej ogólności, „powszechnego sposobu działania” (Hodder 1990: 45). Zrobić to można tylko poprzez interpretację⁷⁸. Innymi słowy, ktoś wykonujący jakiś przedmiot, czyni to w pewnym stylu, nawiązując do innych zinterpretowanych przez siebie stylów („sposobów działania”), chcąc swój przedmiot do nich upodobić lub od nich odróżnić, zawsze jednak interpretując znaczeniowość owych referencyjnych bytów. W koncepcji tej Hodder sugeruje zatem, iż partykularny styl nie jest pojęciem danym z góry, lecz każdorazowo podlega interpretacji, i dlatego też styl nie jest niezmienny, lecz w wyniku podlegania interpretacjom, ulega przemianom. „Interpretacja zdarzenia sama jest zdarzeniem do

⁷⁸ Hodder (1990: 46) pod postacią owej ogólności – „sposobu działania” – rozumie obiektywny aspekt stylu, a zatem jego strukturę czy treść i porównuje ją do przykładowego układu pokoiów w budynku wraz z pełnionymi przez nie funkcjami. Styl jednak nie jest obiektywny, lecz raczej powstaje w procesie naszej interpretacji owej „obiektywnej” struktury. Ktoś kto chciałby nawiązać stylem do przykładowego budynku, musi najpierw zinterpretować jego styl, a od tej interpretacji zależeć będzie jego własny wytwór.

interpretacji w nieskończonej sekwencji” (Hodder 1990: 46; tłum. PLP; por. rozdz. 3.7.).

Po trzecie, styl jest aktywny. Choć aktywność stylu postulowano już wcześniej (np. Wobst 1977), to dopiero w ramach archeologii postprocesualnej wyraźnie zaakcentowano potrzebę nadania ludziom sprawczości, a wraz z nią możliwości posługiwania się stylem (Domingo Sanz & Fiore 2014: 7107-8). Styl byłby więc aktywnym czynnikiem w manipulacji kulturą materialną we wszelkiego rodzaju relacjach władzy (Hodder 1990: 46; Hegmon 1992: 528-9). Shanks & Tilley (1987b: 153-5) przeciwstawili stylowi, który tylko odbija zjawiska społeczne takie jego pojmowanie, które służy do manipulowania rzeczywistością społeczną. Wskazali na to, że poprzez stylistyczne wyrażenie „nierzeczywistej” wizji relacji społecznych w owych „rzeczywistych” relacjach może dojść do transformacji. Oznaczałoby to, że styl w rękach jednostek i grup może służyć do przekształcania rzeczywistości społecznej, która jednocześnie stanowi dla ich działania medium (por. rozdz. 3.4.). Shanks & Tilley (1987b: 154) pisali, że „artyści mogą manipulować [...] elementami graficznymi, by tworzyć powiązania pomiędzy rozbieżnymi aspektami relacji społecznych i praktykami, które mogą być sprzeczne” oraz, że „sztuka [tu: jako synonim stylu] wyraża, obejmuje i sugeruje ideał, bardziej sposób, w jaki rzeczy mogą mieć miejsce, aniżeli sposób, w jaki się faktycznie mają”. A zatem symbolizowanie świata nie byłoby „umiejętnością wydatnie poprawiającą wydolność ludzkiej interakcji ze środowiskiem” (Wobst 1977: 320; tłum. PLP), lecz zdolnością do transformowania świata społecznego. Owe relacje władzy występować mogą na wszystkich możliwych poziomach – od skali mikro, na przykład gospodarstwa domowego, po skalę makro, pomiędzy społecznościami.

„Spróbować pomyśleć o ‘stylu’ i ‘kulturze’, to jak spróbować rozważyć kategorię, która odmawia kategoryzacji, sprowadzenia do jakiegokolwiek pojedynczej esencji” (Shanks & Tilley 1987b: 147; tłum. PLP). Tak Shanks i Tilley podsumowali zawilość i trudy konceptualizacji pojęcia stylu w badaniach archeologicznych. W kontekście owych rozważań przez wiele dekad prowadzone były badania nad sztuką naskalną, w których kategoria stylu stanowiła i wciąż stanowi jedno z fundamentalnych pojęć. Julie Francis (2001: 223) scharakteryzowała ogólne podejście badaczy do stylu sztuki naskalnej w następujący sposób:

Style, as it has been most often defined, is based upon the arrangement and relationships between commonly used forms and the overall quality of expression in these forms. [...] this equates with the general appearance of a panel, and it assumes that figures on a panel are synchronous in time. Style has been assumed to be diagnostic of a particular time period and culture, and it is

considered to be an emic classification. That is, style is presumed to reflect the values of the makers of the art and the culture to which they belong. Therefore, styles are real to the makers of the art, reflect the mental template or goals of the makers [...].

W badaniach sztuki naskalnej najczęściej wyróżnikiem stylu jest zatem podobieństwo formalne figur i/lub podobieństwo technik użytych do ich wykonania. Francis przytacza przykład podziału stylistycznego sztuki naskalnej z rejonu Western Great Basin w Stanach Zjednoczonych, gdzie klasyfikacja oparta została o oba te elementy (Francis 2001: 222-7). Kategorie stylistyczne wyznaczają albo techniki (Pecked Style, Painted Style, Scratched Style), albo też motywy (Pit-and-Groove Style, Curvilinear Style, Rectilinear Style) sztuki naskalnej. Ponadto, każdy z tych stylów posiada swój wymiar czasowo-przestrzenny. Francis dekonstruuje jednak ową klasyfikację, wykorzystując datowania ¹⁴C petroglifów i malowideł przynależnych do określonych stylów. Dowodzi w ten sposób, iż część petroglifów, pomimo różnic formalnych (Curvilinear Style, Rectilinear Style), powstawało w tym samym czasie, a biorąc pod uwagę podobieństwo techniki wykonania i ich współwystępowanie na tych samych panelach, należałoby je raczej traktować jako element tej samej tradycji, nie zaś jako style, za którymi kryłyby się dwie różne jednostki kulturowe. Francis przywołuje również przykład kanonicznego motywu owcy gruborogiej, wyznacznika Representational Style, którego wiek dzięki badaniom chronometrycznym oszacowany został na przedział 12000–1000 BP. Oznacza to, że owa „prosta”, piketowana forma zoomorficzna była motywem powszechnie używanym w prehistorii regionu i nie może być identyfikowana wyłącznie z jedną jednostką kulturową. Francis analizując powyższe style, a także podziały stylistyczne z rejonu Fremont i Europy południowo-zachodniej, próbowała więc dowieść, iż style definiowane w oparciu o formę i technikę są tworem subiektywnym i rzadko kiedy mogą być one identyfikowane z chronologicznie i przestrzennie zdefiniowaną jednostką kulturową.

Analizując style Lewantyńskiej Sztuki Naskalnej, Inés Domingo Sanz (2012: 312) również zwróciła uwagę na to, że badacze skupili się głównie na zmiennych formalnych. Zaproponowała więc nie tyle alternatywny, co rozbudowany model klasyfikacji stylistycznej. Autorka wyszła z założenia, że skala analizy powinna być przede wszystkim lokalna, dzięki czemu uchwycić będzie można partykularyzmy stylistyczne, które trudno dostrzec na poziomie badań regionalnych. W pewnym sensie rozpoczęła standardowo od grupowania motywów w typy i podtypy, opierając się o zmienność formalną. Oceniając stratyfikację sztuki naskalnej, wnioskujeła następnie o sekwencji chronologicznej owych

typów i, jak pisała, zmiany w stylu odzwierciedlały „zmieniające się w czasie tożsamości autorów, adaptujących się do odmiennych sytuacji społecznych” (Domingo Sanz 2012: 314; tłum. PLP). Później zmapowała dystrybucję wyznaczonych typów, techniki ich wykonania, po czym przystąpiła do analizy „wzorców strukturalnych”. Analiza ta obejmowała między innymi relacje pomiędzy figurami na panelu, proces dodawania nowych przedstawień, by zakończyć się identyfikacją wzorców tematycznych charakteryzujących poszczególne style w sekwencji. Domingo Sanz zaproponowała zatem definicję stylu nie tylko w kategoriach wariacji formalnej (choć jest to punkt wyjścia dla analizy), ale również jako zbiór reguł strukturalnych, które powiązane miałyby być z wizualną formą przedstawień. Styl pozwalać miał jednostkom i grupom na podkreślanie własnej tożsamości, a zatem wydaje się, że autorka nawiązała do komunikatywnej funkcji stylu *sensu* Wobst (1977).

O ile Domingo Sanz na pewnym poziomie analizy traktuje wyznaczone przez siebie style jako realne byty, które w takim samym stopniu rozpoznawane były przez ich autorów (wyrażały tożsamość), o tyle Francis proponuje sposób klasyfikacji, który ma omijać pojęcie stylu. Stworzony przez nią system klasyfikacji opiera się o zmienność formalną, a jej celem jest skupienie się na różnicach pomiędzy grupami motywów (Francis 2001: 235). Pierwszym etapem analizy jest wyznaczenie „atrybutów”, które cechują zarówno sztukę naskalną, jak i stanowiska. Część z owych atrybutów to „elementy wzorcowe” (ang. *design elements*), które są „arbitralnymi i formalnymi desygnatami używanymi do podziału i morfologicznego opisu cech figury” (np. sposób przedstawienia oczu; Francis 2001: 236; tłum. PLP). Figury, które posiadają podobne atrybuty stają się „typami deskryptywnymi”, co jednak istotne, owe typy nie są przez badaczkę uważane za mające znaczenie dla autorów sztuki naskalnej. Stanowią one tylko twory analityczne i nie są uważane za charakterystyczne dla jakiegokolwiek konkretnego okresu. Podobne założenia dotyczą „klas” motywów, które grupują typy w oparciu o podobieństwa formalne oraz „tradycji”, w których zawierają się „klasy”. Tradycje jednak posiadają już pewien wymiar czasowo-przestrzenny, choć z zastrzeżeniem, iż tradycja sztuki naskalnej transcenduje niejako jednostkę kulturową, a zatem ta sama „tradycja” może cechować różne społeczności w czasie i przestrzeni (Francis 2001: 237). O ile typy, klasy i tradycje stanowią kategorie opisowe, to przecina je w poprzek kategoria stylu, rozumianego jako ograniczonego czasowo, ale geograficznie szerszego fenomenu, składającego się z „powtarzalnego typu figury lub serii typów, które wykazują wewnętrzną ciągłość w odniesieniu do technik wykonania i kombinacji elementów wzorcowych” [tłum. PLP].

Oba przykłady rozumienia *stylu sztuki naskalnej*, przytoczone przeze mnie arbitralnie, pokazują, iż klasyfikacje mogą być konceptualizowane zarówno jako pojęcia odpowiadające kategoriom myślowym przeszłych społeczności, jak i narzędzia analityczne, opisowe, porządkujące, ale nie utożsamiające tworzonych kategorii z pojęciami autorów sztuki naskalnej. O ile dobrze rozumiejąc postulaty Hoddera (1990), to zakładam, iż chcąc wyróżnić jakiś styl sztuki naskalnej w „chaosie” wariacji formalnej, muszę dokonać interpretacji, poszukując związków, w tym podobieństw pomiędzy różnymi elementami. Jest zatem moją interpretacją dostrzeżenie podobnego „sposobu działania” w badanych „zdarzeniach”. Wyróżniony w ten sposób styl jest konceptualnym wytworem teraźniejszości, lecz mógł on również stanowić „realną” kategorię w przeszłości, o ile elementy, którym ja nadaję znaczenia, były kiedyś interpretowane w podobny sposób. Nie chcę w tym miejscu powiedzieć, iż wyróżniony przeze mnie styl byłby reifikacją „stylistycznego” myślenia ludzi w przeszłości, lecz że podobieństwa, znaczenia i sensy, które ja dostrzegam w materialnym aspekcie sztuki naskalnej (w owej „obiektywności”) mogą **do pewnego stopnia** być tożsame z postrzeganiem innych ludzi, choć to wiąże się **zawsze** z interpretacją.

W niniejszej pracy, mówiąc o stylu sztuki naskalnej, będę w domyśle lub *explicite* odwoływał się do jego rozumienia z perspektywy postprocesualnej: styl, a więc sztuka naskalna, jako aktywne narzędzie w rękach aktywnych ludzi. W perspektywie analitycznej będę odwoływał się do kilku stylów sztuki naskalnej w Dachli – ze świadomością, że ich formalna „koherencja” czy „sztywne i obiektywne relacje” pomiędzy ich elementami są swoistą „iluzją” (Hodder 1990: 46; tłum. PLP). Właściwie będę się starał odchodzić od bardziej zobiektywizowanej koncepcji stylu w stronę nieco szerszej „tradycji”, „zbioru społecznych konwencji zawartych w inskrypcjach” (Wilson & David 2002: 3; tłum. PLP). Owe tradycje według Wilson i Davida (2002: 3):

[...] refer to the way inscriptions are constructed and interpreted, including the employment of perspective, the way images are associated in meaningful sets, and their referential load. The concept of a “tradition” is a useful one, because it refers to a more or less repeated set of cultural expressions. It also implies a meaningful cultural practice in which participants are seen as informed social beings, united by their engagement in a common symbolic system.

Stąd też będę pisać o tradycjach prehistorycznej czy dynastycznej sztuki naskalnej, przypisując im bardzo szeroki zakres kulturowo-historyczny, pozwalający jednocześnie na mówienie o stylach, indywidualnych czy kolektywnych, z całą paletą konsekwencji, jakie niesie za sobą postprocesualne rozumienie stylu.

Z rozważań prowadzonych przeze mnie w rozdziale 2 wynika dość jasno, iż w badaniach sztuki naskalnej w Dachli kategoria stylu użytkowana była raczej w sposób stosunkowo intuicyjny, a jego rozumienie było raczej potoczne. Styl mógł być „szytwny” (Winkler 1939: 15) w odniesieniu do manieri wykonania figur, jak i „farański” (Ikram 2009a: 74), co wiązało przedstawienia z jakąś „rzeczywistością” ikonograficzną. Nie licząc klasyfikacji Winklera, właściwie nigdy nie dokonano formalnego podziału stylistycznego sztuki naskalnej Dachli. U Winklera z kolei style identyfikowane były z konkretnymi, zdefiniowanymi jednostkami kulturowymi, o czym już była mowa (rozdz. 2.2.1.). Oczywiście i w mojej pracy słowo *styl* pojawia się w rozumieniu bardziej potocznym, które staje się niejako synonimem „manieri”, „sposobu” czy „podobieństwa”. Ufam, iż kontekst danej wypowiedzi pomaga w uchwyceniu, do jakich właściwości i znaczeń *stylu* wówczas się odnosi.

Dyskusja o stylu spowodowała, że odszedłem na chwilę od skali krajobrazu w stronę rozważań o sztuce naskalnej *per se*. Poruszyłem już kwestie konsekwencji tego, gdzie tworzono sztukę naskalną oraz rozważyłem jej właściwości związane ze stylem – można rzec, *jak* i *dlaczego* ją tworzono. Na koniec chciałbym przyjrzeć się jeszcze samym obrazom i zastanowić się nad kwestią tego, jak to, co jest przedstawiane, wpływa na badania sztuki naskalnej w krajobrazie, co siłą rzeczy zostało już zasygnalizowane w kilku fragmentach niniejszego opracowania.

4.7. OD OBRAZU DO KRAJOBRAZU I Z POWROTEM

Interpretacja jest procesem intelektualnej podróży wewnątrz koła hermeneutycznego (Shanks & Tilley 1987b: 104nn; Grondin 2007: 140-2; Moro Abadía & González Morales 2012: 266-8; rozdz. 3.7.). Jak pisałem, jest to proces każdorazowo angażujący rodzaj „przedrozumienia”, w którym badacz (człowiek) naprzemiennie odwołuje się do przedmiotu swego poznania i pewnej „całości”, dzięki czemu pogłębia on własne inicjalne „prekoncepty” dotyczące przedmiotu. Ową całością są konteksty, i to wędrówka od przedmiotu do kontekstów oraz od kontekstów do przedmiotu stanowi proces poznawczy, w którym interpretacja nie jest opcją, lecz wymogiem.

W badaniach sztuki naskalnej Dachli to petroglify stanowią przedmiot poznania. By dojść do własnego zrozumienia tych petroglifów, muszę zatem odnieść się do określonych całości. Taką całością jest krajobraz „ucieleśniony” w miejscach i ścieżkach (Ingold 1993; Tilley 1994), a zatem społeczny kontekst tworzenia i wykorzystywania sztuki naskalnej. Usytuowanie rytów w takim, a nie innym miejscu, pośród takich, a nie innych elementów, może być kluczowe dla zrozumienia ich znaczeń. Nie jest to jednak jedyna całość, do której odnoszę petroglify w procesie interpretacji, co sygnalizowałem

już we Wprowadzeniu (rozdz. 1.2.2.). Kiedy rozpatruje się petroglify w kontekście kulturowym, w którym powstawały, można założyć, że forma tych przedstawień mogła konotować (względnie) intersubiektywne znaczenia, i że wypełnienie owych znaków znaczeniami nie leżało jedynie po stronie interpretujących. Zakładam, że znaczenia kreowane są w przestrzeni powstałej **pośród** rzeczą a podmiotem (rozdz. 3.7.), a zatem rzecz ta posiada moc, by negocjować zawarte w niej znaczenia. Sztuka naskalna, do pewnego stopnia formalnie skonwencjonalizowana (np. tradycja farańska), w kontekście kulturowym, w którym powstawała, posiadać mogła pewne skonwencjonalizowane znaczenia. Choć każdy, kto jej doświadczał, musiał ją każdorazowo interpretować w oparciu o swe własne „przedrozumienie”, to poprzez jej oparcie w pewnych kulturowych ideach (np. mitologii), musiała ona być do pewnego stopnia intersubiektywna. Zmierzam do tego, że choć znaki nie są „szytwny”, to znaczy nigdy same z siebie nie posiadają przyporządkowanych, niezmiennych znaczeń, to jednak w kontekście danej społeczności istnieją pewne wskazówki, które wpływają na rozumienie; istnieje swista kulturowa wiedza, choć podlega ona transformacjom. Niemniej zakładam, iż tworząc sztukę naskalną, ludzie zapewne chcieli zostać zrozumiani, więc odwoływali się do takich desygnatów, które to umożliwiały.

Owa intersubiektywność mogła jednak „maleć” wraz z dystansem czasowym (kulturowym) na korzyść coraz bardziej partykularnych interpretacji w epokach późniejszych. Oczywiście, w oparciu o nowe kulturowe idee mogła być wypracowana nowa znaczeniowa wizja starszej sztuki naskalnej, stając się ponownie intersubiektywną (por. Ross & Davidson 2006: 326-7). Późniejsi interpretatorzy posiadają jednak inną wiedzę, inne „prekoncepty”, motywacje i oczekiwania – nie są uczestnikami kontekstu, w którym zastana sztuka naskalna powstawała, więc są niejako odcięci od owych znaczeniowych wskazówek. Interpretacje, które tworzą są zapewne odmienne. Różnicowanie procesów interpretacyjnych pomiędzy tymi dwoma kategoriami odbiorców – wewnętrznymi i zewnętrznymi wobec kontekstu kulturowego petroglifów – jest jednak kwestią zakresu, a nie rodzaju. Jeśli pytaniem badawczym jest to dotyczące intencji autorów sztuki naskalnej, to „bliżej” odpowiedzi będzie zapewne ten, kto jest uczestnikiem rzeczywistości kulturowej, w której ta powstawała (np. Egipcjanin zamieszkujący Dachlę, kiedy tworzona była dynastyczna sztuka naskalna). Pytanie badawcze nie musi jednak dotyczyć wyłącznie prymarnych znaczeń petroglifów, lecz całego ich późniejszego życia i nowych treści, które mogły być im przypisywane. W obu jednak przypadkach każdorazowo znaczenie znaku ujawniane jest w drodze interpretacji. Moje podejście sytuje się więc gdzieś pomiędzy hermeneutyką Gadamera a „śmiercią autora” Barthesa, najwyraźniej w zależności od tego, jak „duży” jest dystans pomiędzy

petroglifem a czasowo-kulturowym kontekstem jego interpretacji⁷⁹. Upraszczając, im większy ów dystans, tym więcej do powiedzenia ma interpretujący, a mniej sam znak (tutaj: w rozumieniu intencji autora).

Poszukuję zrozumienia dachlijskiej sztuki naskalnej w przestrzeni pomiędzy warstwą obrazową petroglifów a krajobrazem, którego te są elementami. Moja metoda jest więc swoistym kompromisem, który pozwala na to, by nie wykluczać niczego, co mogłoby pomóc w owym zrozumieniu. Jak pisał Hodder (1985: 14), „kontekst może się wahać od mikrokosmosu cech artefaktu [...] po regionalne i międzyregionalne formacje kulturowe” [tłum. PLP]. Konteksty są nieskończone. „Ustalenie kontekstu samo przez się nie ujawnia znaczenia lub funkcji sztuki naskalnej [...], jednakże wzbogaca nasze rozumienie” (O’Connor 2006: 3) „praktycznej pośredniczącej roli przedmiotów sztuki w procesie społecznym” (Gell 1998: 6 cytowany przez O’Connor 2006: 3; tłum. PLP), a właściwie ich roli uczestniczącej, o czym pisałem w rozdziale 4.5.

Moje eksploracje krajobrazu Dachli prowadzone są w różnych skalach, od skali całego obszaru badań, a zatem niemalże z pozycji „kartograficznej”, po znacznie częściej obieraną skalę miejsca czy ścieżki pomiędzy miejscami. Analizuję również sztukę naskalną w skali panelu czy pojedynczych znaków. Skale te są determinowane pytaniami badawczymi i doświadczeniem w krajobrazie. Choć nie unikam dyskusji o regularnościach zjawisk, jakie można zaobserwować w krajobrazie Oazy Centralnej, to jednak poszukuję również zjawisk partykularnych, jednostkowych, unikatowych. Nie interesują mnie wyłącznie historie kolektywne, zobiektywizowane znaczenia i odniesienia do podobnych zjawisk, znanych skądinąd. Pochylam się również nad zdarzeniami, dla których podobieństwa nie są znane, przynajmniej mnie, i które nie wpisują się we wzorce czy modele. Owe wzorce widoczne są z perspektywy mapy, lecz niekoniecznie z wewnętrznej perspektywy krajobrazu. By dostrzec *wzorzec*, trzeba objąć okiem całość, a będąc w krajobrazie oko postrzega jedynie część. Regularności wcale nie muszą się jawić jako regularne, gdy zna i doświadcza się tylko „fragment” krajobrazu. A nawet jeśli jako takie się jawią, to i tak ich obecność zawsze podlega interpretacji, której początkiem każdorazowo staje się „przedrozumienie”.

⁷⁹ Jean Grondin (2007: 171) pisze bowiem, że podejścia hermeneutyczne (*sensu* Gadamera) i dekonstruktywistyczne (*sensu* Derrida) są w pewnych punktach styczne, szczególnie w tym, jak przeciwstawiają się metafizyce i klasycznej filozofii języka: „Filozofia hermeneutyczna żywi przeświadczenie, że żadne słowo nie może całkowicie osiągnąć tego wewnętrznego dążenia duszy. Nigdy nie można traktować słowa czy znaku jako ostatecznej obecności sensu. Jest ono tylko wskazówką, *différance*, jeśli się chce, różnicowaniem innego, które może zostać tylko współwypowiedziane”.

4.8. PODSUMOWANIE

Rozdział ten rozpocząłem od scharakteryzowania studiów badawczych prowadzonych w duchu funkcjonalnym, w których obecność sztuki naskalnej tłumaczona jest zwykle procesami adaptacyjnymi. Wyrąziłem wątpliwości co do traktowania petroglifów jako zmiennych w ujęciach nastawionych jedynie na poszukiwanie regularności, ponieważ uważam, że również wszystko to, co partykularne zasługuje na uwagę badawczą. Jednocześnie raz jeszcze podjąłem wątek istniejącej we współczesnej świadomości Zachodu dychotomii natura|kultura i rozważyłem jej funkcjonowanie w przeszłych kontekstach.

Poświęciłem też kilka słów tym podejściom badawczym, w których sztuka naskalna i jej dystrybucja traktowane są jako odbicie pewnych struktur. Wiele z tych podejść oferuje ciekawe możliwości interpretacyjne, niemniej to, co wydaje mi się problematyczne, to „odwieczny” zarzut wobec podejść strukturalistycznych, czyli ich ahistoryczność i pasywność (por. krytykę strukturalizmu lat 60. XX w. w: Rozwadowski 2009: 109-11). Nie neguję istnienia pewnych kulturowych struktur, w szczególności struktur społecznych, lecz uważam, że struktury i ich manifestacje podlegały interpretacji, były wartościowane, negocjowane i w efekcie odtwarzane lub modyfikowane przez jednostki i w konsekwencji przez całe społeczności. Innym istotnym zagadnieniem jest fakt, że to, co nam jawi się jako struktura czy wzorzec, wcale nie musi odbijać przeszłych struktur kulturowych, a jedynie naszą percepcję dystrybucji zmienionych, jakie uwzględniamy w naszych badaniach. To, co dla przeszłych społeczności mogło układać się w jakąś spójną całość, w oczach badacza może być rozłączne. Asocjacje, które dostrzegamy, nie są reifikacją tych przeszłych, lecz naszym o nich wyobrażeniem.

W niniejszym rozdziale dążyłem do zarysowania głównych założeń podejścia badawczego, w którym sztuka naskalna jako element krajobrazu staje się narzędziem w rękach świadomego i aktywnego aktora społecznego. Starałem się podkreślić, jak różnorodne może być wykorzystanie sztuki naskalnej, i że może być ona ważnym narzędziem w socjalizowaniu czy oswajaniu krajobrazów. Może być narzędziem dialogu, niekoniecznie przy tym pasywnie odbijając tożsamość twórców, lecz przekazując z jednej strony takie informacje, jakie autorzy chcą w niej zawrzeć, a z drugiej zaś – będąc zawsze poddawana interpretacji ze strony tych, którzy jej doświadczenia.

By móc lepiej zrozumieć mechanizmy związane z komunikacyjnym charakterem sztuki naskalnej, odwołałem się do dyskusji nad stylem w archeologii. Celem tego przeglądu było podkreślenie aktywnego charakteru stylu. Sztuka naskalna w takim rozumieniu jest wówczas narzędziem nie tyle służącym do przedstawieniowego odzwierciedlania świata, lecz również, a może przede wszystkim,

do wpływania na ów świat poprzez ukazywanie go takim, jakim mógłby być. Nie znaczy to oczywiście, że każdy petroglif należy „czytać” w kategoriach ideologicznych, i że każdy akt tworzenia sztuki naskalnej miał służyć negocjacjom społecznym. Tak rozumiany styl ma jedynie uczulać badacza, że sztuka naskalna niekoniecznie musi być traktowana jako zwierciadło kulturowe.

Na przykładzie podziału krajobrazów na sakralne i świeckie chciałem się z kolei zastanowić, czy tego rodzaju podziały są uzasadnione, gdy próbuje się przeniknąć mentalność przeszłych społeczności. Staralem się pokazać, że granica dzieląca *sacrum* i *profanum*, jest nie tylko cienka, lecz również ruchoma. Nie można też mówić o krajobrazie jako o jednolitej konstrukcji całej społeczności, bo z dużym prawdopodobieństwem krajobraz doświadczany i konceptualizowany był przez różne jednostki w odmienny sposób.

Choć w prowadzonej przeze mnie narracji dążyłem do podkreślenia ludzkiej sprawczości w krajobrazie, gdzie sztuka naskalna służy jako narzędzie do symbolicznych transformacji świata, to jednak postanowiłem poszerzyć rozważania o „nie-ludzkich aktorów”. A zatem w zgodzie z Ingoldem (1993; 2000) doszedłem do takiej wizji krajobrazu, w której człowiek znajduje się w niezliczonych relacjach z innymi osobami, również nie-ludzkimi – choć te z perspektywy ontologii modernistycznej mogą się jawić jako nieożywione. W ten sposób można poszerzyć

nasze spojrzenie na to, jak sztuka naskalna egzystowała w krajobrazie i jak mogła być traktowana w przeszłości. Inspiracją dla podejścia tego rodzaju stanowią ontologie tubylcze, w tym tak zwany animizm (rozdz. 5.2.3.). Pozwalają one na głębsze zrozumienie świata łowców i zbieraczy, ale także wszelkich innych społeczności i tworzonej przez nie sztuki naskalnej.

Na koniec podjąłem temat samych przedstawień oraz kontekstów, w jakich te się znajdują. Moją intencją było zarysowanie mojego rozumienia procesu badawczego, a zatem interpretacyjnego. Chciałem również zaznaczyć, że krajobraz, choć jest medium i swoistym aktorem w grze kulturowej, jest także „metakontekstem” dla obrazów, którym warto poświęcić uwagę jako znakom.

Kolejne dwa rozdziały poświęcam rozważaniom nad krajobrazami szeroko pojętych tradycji sztuki naskalnej Oazy Centralnej. Są nimi petroglify prahistoryczne, dynastyczne oraz grecko-rzymskie. Pomimo olbrzymich trudności z datowaniem sztuki naskalnej, postaram się ją ukazać jako element rzeczywistości społecznej. Element aktywny, znaczeniowo konstytuowany i podlegający interpretacjom. Próbuję zatem poszerzyć pytanie i zobaczyć nie tylko to, jak przeszłe społeczności „ilustrowane” są przez petroglify (*sensu* Winkler 1938; 1939), lecz również, jak petroglify „żyły” w owych grupach kulturowych. Jest to zwrot od *społeczeństw w obrazach* do *obrazów w społeczeństwach*.

Rozdział 5

KRAJOBRAZY PRAHISTORYCZNEJ SZTUKI NASKALNEJ



“The production of rock art happens in landscapes which are intrinsically “sacred” due to the life abundant within them.

Wallis 2009: 54

5. KRAJOBRAZY PRAHISTORYCZNEJ SZTUKI NASKALNEJ

Choć badania nad sztuką naskalną obarczone są wieloma wątpliwościami, zwłaszcza w aspekcie chronologii przedstawień, uważam, iż nie należy popadać w głęboki pesymizm. Moją narrację buduję w odniesieniu do „faktów”, które z pozoru jawić się mogą jako truizmy, ale w gruncie rzeczy nimi nie są. Otóż pierwszym „niepodważalnym” faktem jest sama obecność sztuki naskalnej i jej usytuowanie. Chippindale i Nash (2004b: 3-7) piszą o „pewności miejsca” jako o podstawowym walorze tego rodzaju pozostałości po działaniach ludzi. Choć poszczególne panele i głazy uległy transformacjom i przemieszczeniu, to jednak do pewnego stopnia traktować je można jako znaleziska *in situ*. Cały obszar Oazy Centralnej – piaskowcowego grzbietu Antykliny Tawil – jest świadectwem tworzenia sztuki naskalnej; świadectwem namacalnym i jak gdyby unieruchomionym.

Drugim „oczywistym” faktem jest to, że ktoś te petroglify wykonał. Chociaż nadal trudno jest precyzyjnie dopasować konkretne grupy przedstawień do chronologicznie zdefiniowanych społeczności, to sytuacja nie jest beznadziejna. Społeczności te trudniły się łowiectwem i zbieractwem, a wraz z upływem czasu również pasterstwem. Nawet u *pasterzy* kultury Sheikh Muftah łowiectwo wciąż odgrywało istotną rolę (McDonald 2002: 118). Choć daleki jestem od powiązywania danego rodzaju gospodarki ze sztywnym sposobem myślenia (*sensu* Anati 2010), to jednak uważam, iż daje ona pewną podstawę do rozważań. Może być nią na przykład animistyczna ontologia świata – jak się wydaje, do pewnego stopnia wspólna większości społeczności łowiecko-zbierackich (i nie tylko; rozdz. 5.2.). Ponadto uważam, że obserwowane przez archeologów zmiany w kulturze materialnej, na podstawie których wydzielone zostały poszczególne jednostki kulturowe, nie muszą bezpośrednio odzwierciedlać zmian światopoglądowych, albo inaczej: dynamika zmian w kulturze materialnej może być zupełnie inna od dynamiki przemian społecznych czy symbolicznych. Można więc, oczywiście do pewnego stopnia, mówić o sztuce naskalnej łowców i zbieraczy bez odwoływania się do precyzyjnie określonego czasu. Tam, gdzie jest to możliwe, staram się określać autorstwo rytów, mając jednak świadomość, jak wątpliwe są niektóre asocjacje, na których te sądy bazują.

Trzecią „bezsporną” kwestią jest to, że petroglify posiadają formę, a zatem przedstawiają. Oczywiście to, co przedstawiają – ich znaczeniowość – jest już kwestią dyskursu, ale ich materialność, fakt, że są figuratywne lub abstrakcyjne (z naszego punktu widzenia), że są wykonane w skale, w takiej, a nie innej technice, że można je zobaczyć i opisać, staje się kolejną platformą rozważań. To owa materialność otwiera możliwości dyskusowania niematerialnych aspektów sztuki naskalnej, dlatego nie należy jej lekceważyć. Owe trzy podstawowe *fakty* są więc punktem wyjścia dla moich dalszych rozważań.

Petroglify prahistoryczne w Oazie Centralnej, o ile przyjąć kryterium formy, podzielić można na kilka grup przedstawieniowych, które niekoniecznie muszą jednak reprezentować odmienne tradycje sztuki naskalnej (por. rozdz. 2.1.1.). Nie muszą one również odzwierciedlać różnic chronologicznych. Jest bowiem całkiem prawdopodobne, że owe grupy stanowiły repertuar przedstawień, wykonywanych przez te same społeczności. Z drugiej jednak strony grupy te odróżnia nie tylko formalna strona petroglifów, ale również kwestie usytuowania paneli, a także ich dystrybucja. Choć petroglify z różnych grup mogą ze sobą współwystępować na tych samych panelach, to jednak dzieje się to relatywnie rzadko.

O owych grupach można mówić jako o *stylach*, ale nie jako przyporządkowanych do konkretnych jednostek kulturowych i reifikujących je, lecz raczej jako o zespolach motywów wykorzystywanych prawdopodobnie przez te same społeczności (por. rozdz. 4.6.). W moim rozumieniu owe style niejako transcendują archeologicznie definiowaną jednostkę kulturową. Style te nie są też przeze mnie precyzyjnie dookreślone i rozpoznane zostały w oparciu o tematykę przedstawień, pewne specyficzne aspekty wykonania, usytuowania, asocjacji i dystrybucji. Kwestie formalne, takie jak technika wykonania, nie są decydujące w kwestii przyporządkowania petroglifów do grup. Pozostawiam te style w znacznym stopniu „otwarte”, mając przy tym świadomość, że dostrzegane przeze mnie podobieństwa nie muszą być podobieństwami, które zauważali ludzie w przeszłości. Podobnie zresztą, jak treść tych stylów niekoniecznie odbija świat takim, jakim był, choć mogły one pomagać ów świat zrozumieć (rozdz. 5.4.3.).

Trzy z owych czterech grup przedstawień wydają się być ze sobą szczególnie powiązane w sensie kulturowym i/lub chronologicznym. Są to petroglify w stylu

(1) geometrycznym (rozdz. 5.3.1.), (2) zoomorficznym (rozdz. 5.3.3.) i (3) motyw „kobiety w ciąży” (rozdz. 5.3.2.). Choć atrybucja kulturowa petroglifów jest niezwykle trudna, to jednak wydaje mi się, że czwarta grupa rytów, również przedstawiająca zwierzęta (4), reprezentuje późniejszą fazę tradycji prahistorycznej sztuki naskalnej⁸⁰. Nie wykluczam jednak, że ten sposób wykonywania przedstawień (ów specyficzny *way of doing*; por. rozdz. 4.6.) mógł być tylko jeszcze jednym stylem pośród kilku funkcjonujących równocześnie. Są to petroglify stosunkowo nieliczne, w dodatku o bardzo niepewnej chronologii: być może późnoprahistoryczne, a może pochodzące z okresu dynastycznego. Przedstawienia te nie są przeze mnie szerzej dyskutowane na łamach niniejszej pracy.

5.1. TRADYCJA PRAHISTORYCZNEJ SZTUKI NASKALNEJ DACHLI W SPOŁECZNOŚCIACH ŁOWIECKO-ZBIERACKICH

Przygotowany przeze mnie rozbudowany zarys najważniejszych archeologicznych aspektów prahistorycznych społeczności Dachli Czytelnik znajdzie gdzie indziej (aneks 1.1.-1.5.). W tym miejscu chciałbym się skupić na wybranych zagadnieniach, związanych głównie ze sferą społeczną. Istotnym założeniem dla dalszych rozważań jest uznanie, że zdecydowana większość petroglifów zaliczanych przeze mnie do „tradycji prahistorycznej” powstawała w wyniku aktywności społeczności kultury Bashendi i to ustalenia dotyczące tej jednostki służyć mi będą za bazowe⁸¹. Niemniej jednak najstarsze przedstawienia mogły być dziełem łowców kultury Masara i mówiąc o świecie sztuki naskalnej dachlijskich łowców i zbieraczy w domyśle, odwoływać się będę także do nich. Należy wziąć również pod uwagę dystrybucję stanowisk archeologicznych po obu stronach Antykliny Tawil i na samym piaskowcowym grzbiecie, która wskazuje, iż największa (prahistoryczna) aktywność ludzka w tym rejonie wiązała się ze społecznościami kultury Sheikh Muftah. Choć społeczności te trudniły się chowem zwierząt, to łowiectwo wciąż pozostawało integralnym elementem ich gospodarki, a w IV i III tysiącleciu BC część

zwierząt przedstawianych w sztuce naskalnej nadal występowała w rejonie Oazy (aneks 1.4.).

Główna koncentracja stanowisk epipaleolitycznej kultury Masara w Oazie znajduje się na południowy zachód od Antykliny Tawil, a także od obszaru moich badań (ryc. 5.1). Drugie co do wielkości skupisko, zawierające również stanowiska ze strukturami mieszkalnymi, ułożone jest na południowych rubieżach Southeast Basin. Z punktu widzenia niniejszej pracy bardziej istotne wydają się jednak znaleziska z pierwszej wymienionej grupy, są bowiem ułożone znacznie bliżej (kilka kilometrów) grzbietu Oazy Centralnej. Co bardzo istotne, w toku rekonesansu prowadzonego przez D.O.P. na terenie samej Antykliny zlokalizowano jedynie jedno stanowisko epipaleolityczne – Loc. 85 (np. McDonald 1991b).

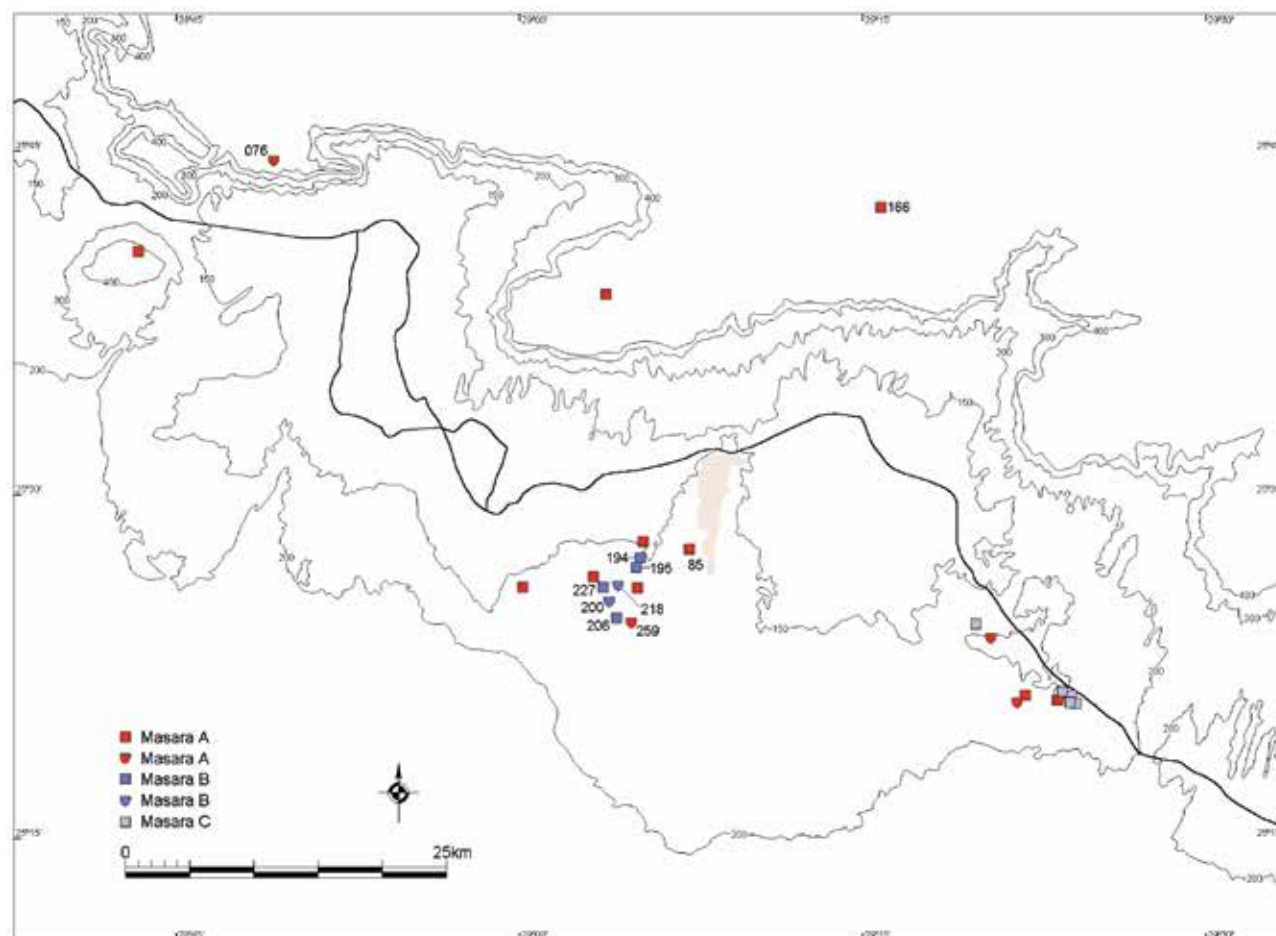
Stanowiska związane z kulturą Bashendi na obszarach Oazy Centralnej są jeszcze rzadsze, w dodatku interpretowane głównie jako pozostałości późniejszej fazy tej kultury, czyli Bashendi B (ryc. 5.2). Są to pojedyncze, rozproszone stanowiska z ceramiką, znajdujące się po obu stronach grzbietu piaskowcowego oraz dwa stanowiska o małym zasięgu odkryte na obszarach Painted Wadi (M. McDonald, inf. ustna i notatki polowe). Mała liczba stanowisk, jak również ich charakter, mocno kontrastują z dużą koncentracją stanowisk wokół Southeast Basin.

Pozostałości z czasów społeczności kultur Masara i Bashendi są ilościowo odwrotnie proporcjonalne do reliktywów związanych z kulturą Sheikh Muftah (ryc. 5.3). Liczne stanowiska flankują Antyklinę i ułożone są na niżej położonych obszarach. Na wschód od niej stanowiska te okalają współczesne tereny rolnicze i wiele wskazuje na to, że dystrybucja ta jest częściowo wynikiem procesów podepozycyjnych, a ślady zostały po prostu zniszczone czy przykryte polami uprawnymi. O ile Antyklina Tawil z obu stron otoczona jest stanowiskami kultury Sheikh Muftah, to sam grzbiet formacji Taref jest właściwie ich pozbawiony. Jedyne ślady tej kultury zarejestrowano na wschodniej flance grzbietu, ale nie w granicach obszaru moich badań. O tym, że pasterze przebywali wśród piaskowców ze sztuką naskalną świadczą jednak moje własne (nieliczne) znaleziska w postaci naczyń ceramicznych czy dysku Claytona (por. Kuper & Riemer 2000; Riemer 2004; 2011).

To, co rzuca się w oczy podczas analizy dystrybucji stanowisk archeologicznych, to ich niemal kompletny brak na grzbiecie Antykliny Tawil. Obszar moich badań stanowi więc rodzaj „pustki” rozdzielającej dwie duże koncentracje stanowisk prahistorycznych. Częściowo obraz ten może wynikać ze stanu badań i dokładności prowadzonych prospekcyj. Z moich własnych obserwacji wynika jednak, że w rejonie tym znajdują się wyłącznie stanowiska o bardzo małym zasięgu, często zawierające jedynie kilka fragmentów ceramiki lub pojedyncze narzędzia.

⁸⁰ Jest to grupa figur zoomorficznych ukazanych konturowo, z charakterystycznie przedstawionym dolnym segmentem ciała (z reguły łukowatym, choć wyróżnić można wiele wariantów). Niewykluczone, że część przedstawień bydlą ukazanych konturowo, należy przypisać do tej właśnie grupy petroglifów. A zatem nie tylko cechy formalne oraz relatywnie lepszy stan zachowania świadczą mogą o sensowności wydzielenia tej grupy petroglifów. Pozostaje on jednak dyskusyjny, albowiem wiele przedstawień związanych z tym stylem mogło być w istocie autorstwa przybyłych z doliny Nilu Egipcjan.

⁸¹ Przypisanie autorstwa większości prahistorycznej sztuki naskalnej społecznościom środkowoholocenijskim uzasadniam przy omawianiu poszczególnych stylów (zob. rozdz. 5.3.).

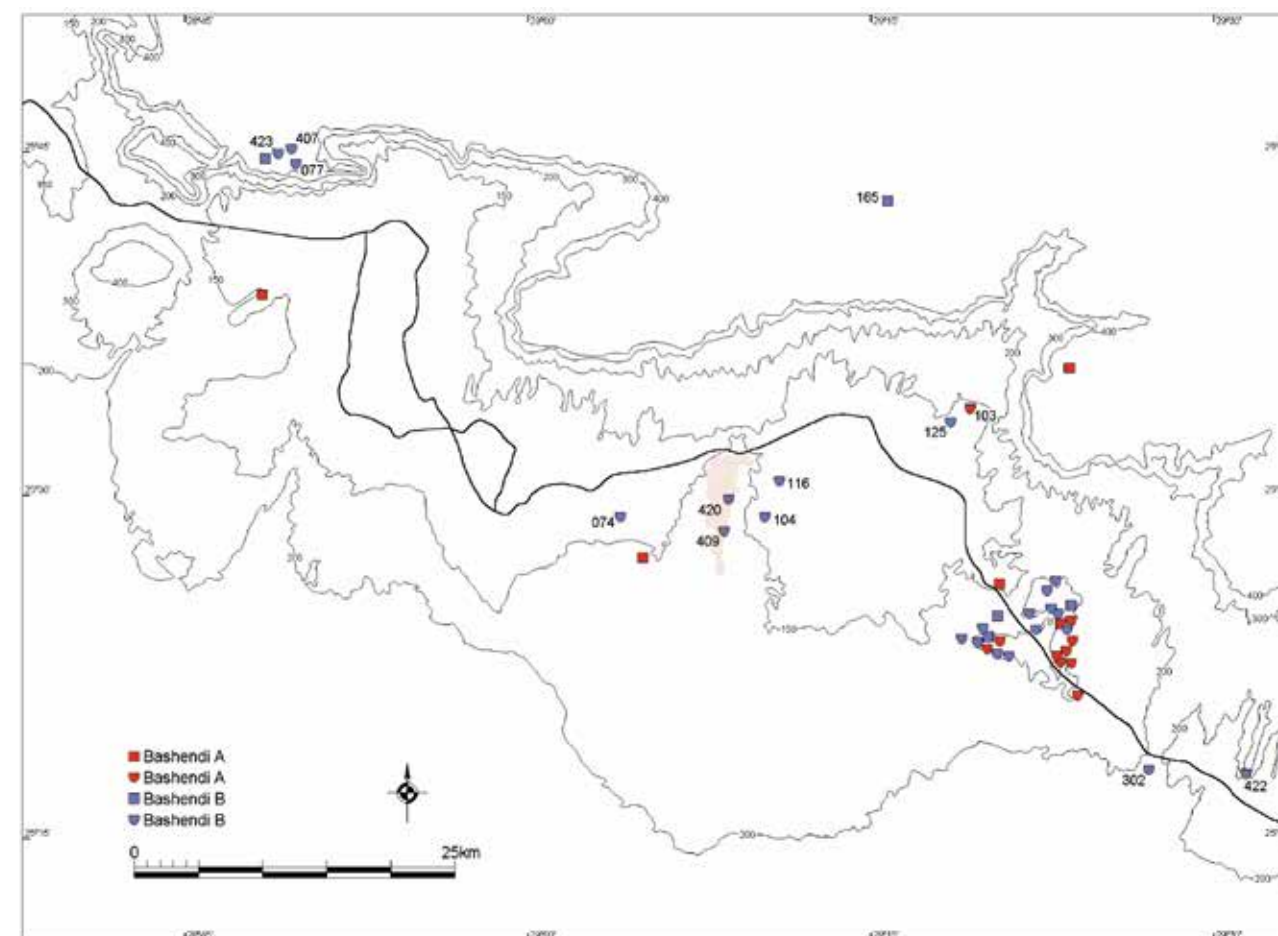


Ryc. 5.1. Mapa przedstawiająca dystrybucję stanowisk archeologicznych związanych z kulturą Masara. Zaznaczone zostały stanowiska aceramiczne i ceramiczne Masara A (czerwone), Masara B (niebieskie) oraz aceramiczne stanowiska Masara C (szare). W rejonie Oazy Centralnej zarysowany został obszar prowadzonego przeze mnie rekonesansu (różowy). Mapa przygotowana na podstawie Warfe 2008: fig. 7.

Inną kategorią stanowisk są skupiska *Steinplätze* (por. aneks 1.3.), ale te jak dotąd, przynajmniej według mojej wiedzy, nie zostały zarejestrowane. A zatem sytuacja na grzbiecie Antykliny Tawil przypomina tę ze wschodniej Dachli w rejonie Rock Art Basin, w którym znaleziska kultury materialnej Bashendi były bardzo rzadkie w przeciwieństwie do dużej liczby miejsc z petroglifami (McDonald 1990: 43-5). McDonald wysnuła dwie hipotezy tłumaczące ów kontrast: 1) autorzy rytów zamieszkiwali osady oddalone od Rock Art Basin, gdyż warunki w nim panujące nie były w ich ocenie sprzyjające lub 2) większość śladów przebywania społeczności kultury Bashendi jest nieuchwytna ze względu na procesy podepozycyjne (McDonald 1990: 45). Sytuacja w rejonie Oazy Centralnej jest bardzo podobna, i chociaż powody wzmiankowane przez McDonald mogły faktycznie leżeć u podstaw takiej, a nie innej dystrybucji znalezisk, to trzeba pamiętać, iż na obraz ten wpłynąć też mogły sposoby konceptualizacji tej części krajobrazu Oazy – różne kulturowe „kody” znaczące dla sposobów bycia-w-świecie.

Przyjmuje się, że ludność kultury Bashendi, zarówno w fazie A (6400–5650 BC), jak i B (5600–3800 BC) zamieszkiwała Oazę jedynie sezonowo. W pierwszej fazie społeczności te miały prowadzić znacznie bardziej osiadły tryb życia (zamieszkując chaty kamienne), podczas gdy wraz z postępującym pustynnieniem środowiska oraz początkami chowu zwierząt grupy te miały przyjąć bardziej mobilny model funkcjonowania (McDonald 2002: 117). Niezależnie od tego można założyć, że ludność Bashendi (A i B) przemierzała sezonowo znaczne odległości, docierając między innymi w rejon Meri i Chufu, około 100 km na południe od Dachli (Riemer 2006a: 519-21).

Niewątpliwie, grupy łowców eksplorowały też obszary samej Oazy. Świadczą o tym nieliczne rozproszone stanowiska fazy A i B, odkryte w różnych częściach Dachli, a nawet na płaskowyżu. Kilka tego rodzaju stanowisk, jak już pisałem, zlokalizowanych jest w rejonie Oazy Centralnej. Cokolwiek było powodem wędrówek po Oazie, musiało zapewne pozostawiać po sobie

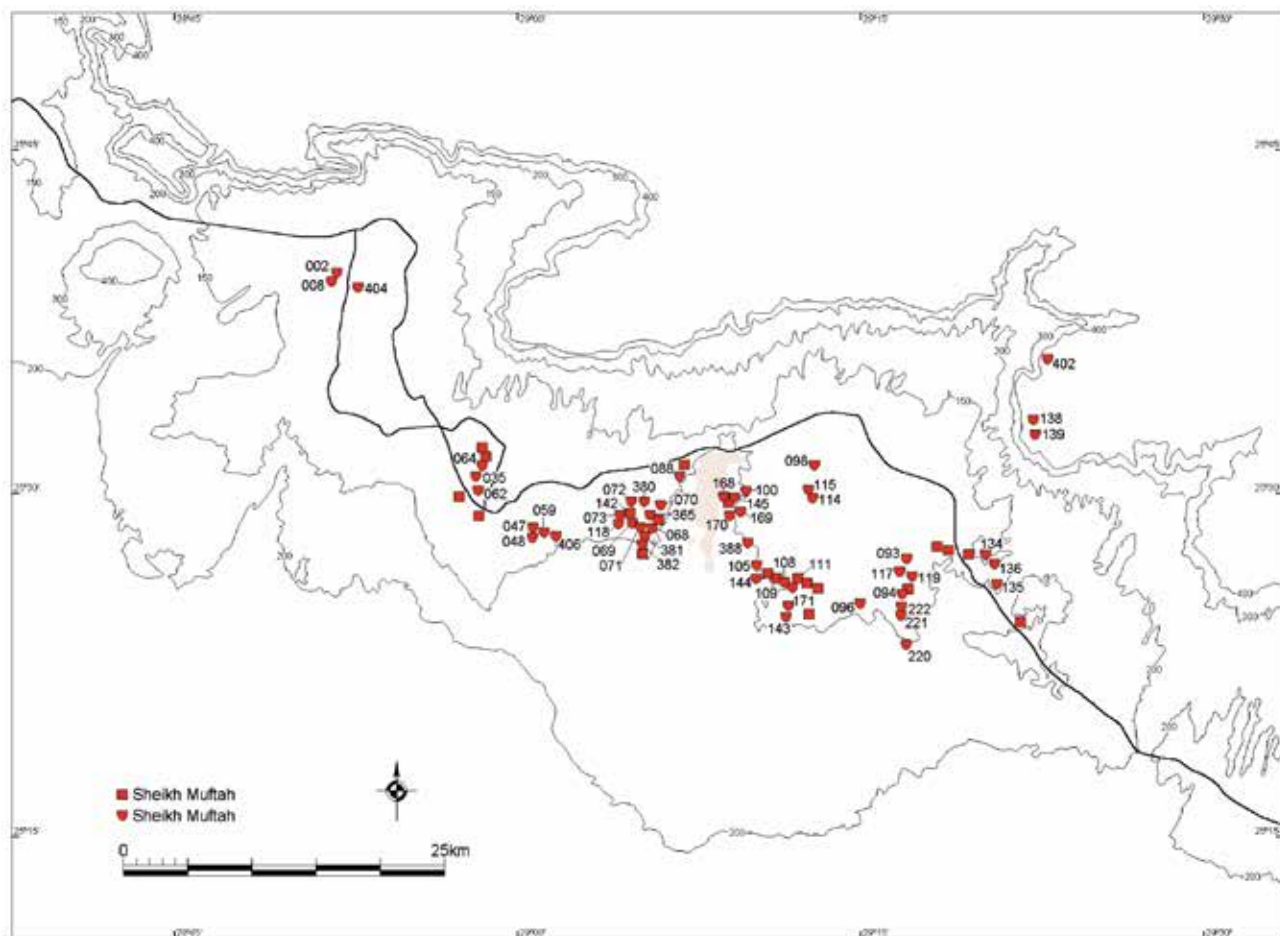


Ryc. 5.2. Mapa przedstawiająca dystrybucję stanowisk archeologicznych związanych z kulturą Bashendi. Zaznaczone zostały stanowiska aceramiczne i ceramiczne Bashendi A (czerwone) oraz Bashendi B (niebieskie). W rejonie Oazy Centralnej zarysowany został obszar prowadzonego przeze mnie rekonesansu (różowy). Mapa przygotowana na podstawie Warfe 2008: fig. 9.

znacznie mniej śladów w postaci materialnej i/lub ślady te, nie będąc tak silnie nagromadzone, jak te znane ze stanowisk osadniczych, mogły ulec degradacji (a zatem procesy podepozycyjne odpowiadałyby za obecny obraz dystrybucji relikwów z czasów środkowego holocenu). Celów przemierzania Oazy było zapewne wiele, a wśród nich chęć pozyskania różnego rodzaju surowców stanowić mogła jeden z istotnych powodów (np. surowce krzemienne, strusie jaja itp.). Choć od czasów późnej fazy A, a na pewno w fazie B, zaczęto wypaszać kozy i bydło, to łowiectwo wciąż pozostawało ważnym (głównym?) elementem gospodarki omawianych społeczności (McDonald 2002: 118; aneks 1.2.-1.3.). A zatem wędrówki po Oazie musiały się również wiązać z polowaniem na dzikie zwierzęta.

Sam akt poruszania się jest elementem konstytuującym krajobraz (Tilley 1994: 27-33). Ścieżki, które wydeptywane są przez kolejne generacje ludzi, łączą miejsca w krajobrazie. Ścieżki te mają również wartość metaforyczną i paradygmatyczną, gdyż często poprzez

odwołanie do mitu/tradycji wskazują wzorce postępowania – są częścią struktury społecznej. „Chodzenie jest procesem przywłaszczania systemu topograficznego tak, jak mówienie jest przywłaszczaniem języka” (Tilley 1994: 28; tłum. PLP). Grupy łowców kultury Bashendi (ale także Masara i Sheikh Muftah) nie wędrowały przez neutralne, „naturalne” środowisko rozumiane przez nich jedynie w kategoriach eksploatacji, lecz przez historyczny, mitologiczny i żywy krajobraz. Choć dziś, bazując na materialnych śladach po owych ludziach, trudno jest wskazać konkretny przebieg tych ścieżek, to można założyć, że takowe istniały. Tym bardziej, że społeczności te cyklicznie powracały do Dachli, a więc nie stanowiła ona krainy obcej, lecz prawdopodobnie była w dużej mierze oswojona. Przyjmuję więc, że Oaza była nie tylko dobrze znana (w rozumieniu topografii, surowców itp.) łowcom, zbieraczom i pierwszym pasterzom, lecz po prostu stanowiła ich świat – świat zmitologizowany (ale rzeczywisty). Co istotne, nie traktuję tego świata jako mentalnej wizji owych społeczności, lecz jako realny byt,



Ryc. 5.3. Mapa przedstawiająca dystrybucję stanowisk archeologicznych związanych z kulturą Sheikh Muftah (czerwony). W rejonie Oazy Centralnej zarysowany został obszar prowadzonego przeze mnie rekonesansu. Mapa przygotowana na podstawie Warfe 2008: fig. 11.

w którym ludzie i zwierzęta nie stanowiły jedynych ożywionych bytów, i w którym „naturalne” elementy krajobrazu były z jednej strony manifestacją mitu, z drugiej zaś przedmiotem narracji dla owych społeczności (por. rozdz. 3.6., 4.1., 4.5., 5.2.). Za Parmentierem (1987: 109-11) Tilley (1994: 30) wskazał na semantyczną istotność ścieżek w społecznościach łowców-zbieraczy. Poruszanie się w krajobrazie jest w pewnym sensie kluczowe, gdyż jest nie tylko poruszaniem się po fizycznych ścieżkach w celu zdobycia pożywienia czy innych dóbr, ale również realną wędrówką przez miejsca tworzone, zasiedlane i odwiedzane przez przodków, duchy, stworzenia mityczne czy innych aktorów społecznych, w tym ludzi. Jest wędrówką przez historię danej społeczności i ciągłą interakcją z ożywionym krajobrazem. Czytanie tego krajobrazu staje się nieustannym tworzeniem o nim narracji i można się jedynie domyślać, że wędrówka grup łowców przez Oazę wiązała się również z opowieściami o kolejnych miejscach, jakie mijano, idąc wzdłuż wybranych ścieżek (Ingold 1993: 153; rozdz. 5.6.). Materialnym śladem takich właśnie narracji może być sztuka naskalna.

Wędrujący przez Oazę łowcy-zbieracze(-pasterze) kultury Bashendi, poruszali się przez morfologicznie zróżnicowany świat (rozdz. 1.4.2.). Jest wielce prawdopodobne, iż konceptualizacji ulegała rzucająca się w oczy także współcześnie różnica pomiędzy wysoko położonym wapiennym krajobrazem płaskowyżu a światem nizin u jego stóp. Ludzie ci żyli w świecie, w którym większość wzgórz, bagien czy wydm stanowiła najprawdopodobniej elementy mitologicznego/histerycznego/społecznego krajobrazu, posiadając swoje nazwy i swoje biografie. W moim odczuciu szczególną rolę w owej konceptualizacji świata odgrywać mogły pola, wypełnione kopcami źródłanymi (ang. *spring mounds*), z których samoczynnie wypływała woda – bezsprzecznie najcenniejszy surowiec na Pustyni Zachodniej. Można się jedynie domyślać, w jaki sposób tłumaczono sobie to zjawisko i jak istotne miejsce w mitologiach dachlijskich społeczności ono zajmowało. Krajobraz łowców-zbieraczy(-pasterzy) był historyczny i biograficzny (rozdz. 7), a zjawiska takie, jak ponowne użycie narzędzi paleolitycznych, rozpoznane wśród społeczności

kultury Masara B, których inwentarze narzędziowe zawierały nawet 80% narzędzi wykonanych na znacznie starszych artefaktach (McDonald 1991b: 90), mogło być podyktowane nie tylko aspektami ekonomicznymi, lecz także znaczeniową wartością owych narzędzi. Na przykład mogły być one rozpoznane jako narzędzia, ale niekoniecznie być wytworzone ręką ludzką.

W zależności od tego, z której strony łowcy-zbieracze(-pasterze) kultury Bashendi docierali na obszary moich dzisiejszych badań, grzbiet piaskowcowy jawić się musiał na różne sposoby, wyzwalać przy tym całą gamę emocji. Z jednej strony niczym klin rejon ten wbity był pomiędzy dwa rozległe baseny, w których woda wydobywała się z naturalnych źródeł. Dotarcie do Antykliny od wschodu lub zachodu wiązało się z podejściem pod górę łagodnymi stokami grzbiotu. Wówczas oczom wędrujących ukazywać się musiał mikroświat piaskowcowego labiryntu, zagłębiowego niejako pomiędzy dwoma krawędziami skalistej formacji. Przybycie w ten rejon od północy oznaczało stopniowe schodzenie w dół z położonych wyżej obszarów przedgórza aż po dno dolin, którymi grzbiet Oazy Centralnej jest usłany. Dalsza podróż na południe prowadziła wzdłuż *yardangów*, by wreszcie dotrzeć do granicy Oazy. Takie doświadczenie mogło towarzyszyć ludziom, gdy wyruszyli w kolejną sezonową wędrówkę w głąb Pustyni Zachodniej. Widok rozproszonych *gebli* na południowych rubieżach Antykliny oraz górującego w oddali płaskowyżu mógł być z kolei wyznaczającym znakiem powrotu do Oazy, która do pewnego stopnia była zapewne gwarantem bezpieczeństwa. Oczywiście do Dachli można było wkroczyć z niemal wszystkich stron, ale nic nie stoi na przeszkodzie, by wyobrazić sobie, że kroki łowców i pasterzy pozostawiały ślady również na piaskach Oazy Centralnej. Tak czy inaczej, sztuka naskalna jest materialną pozostałością po wędrówkach ówczesnych ludzi, którzy docierali na piaskowcowy grzbiet w różnych celach i zapewne ze wszystkich opisanych tutaj stron.

Gdy stali na krawędzi grzbiotu, oczom tych ludzi ukazywały się nie tylko *yardangi*, lecz również wydmy, roślinność, w tym nieliczne drzewa, a gdzieś tam okresowe oczka wodne zasilane opadami deszczu lub źródłami, które umiejscowione były również na wzgórzach (M. Kleindienst, inf. ustna). Jeżeli woda mogła się rzeczywiście gromadzić w zagłębieniach na grzbiecie, to z dużym prawdopodobieństwem pojawiały się przy nich zwierzęta. Obszar ten mógł być dla nich tym bardziej atrakcyjny, gdyż liczne *yardangi* dawały również schronienie i cień. Kiedy więc łowcy i pasterze schodzili z krawędzi Antykliny w dół i szli wzdłuż opisanych powyżej dolin, wkraczali wówczas do innego świata. Znajdując się bowiem w owym labiryncie, traci się z oczu rozległe niziny Oazy, a jedynym widocznym elementem topografii poza tym, co na grzbiecie, jest skarpa

płaskowyżu. Wejście na grzbiet jest więc paradoksalnie doświadczeniem porównywalnym do zejścia w dolinę. Czy to dla neolitycznego łowcy, czy dla badacza, odczucie to może być bardzo podobne poprzez wizualne, fizyczne odgródzenie od reszty Oazy. Obszar ten posiada swoistą intymność i niewykluczone, że dla ówczesnych mieszkańców Dachli miało to znaczenie. Innymi słowy, nie tylko sama obecność skał, ale także specyficzna atmosfera tego obszaru mogła sprzyjać tworzeniu sztuki naskalnej. Pewne petroglify mogły być bowiem tworzone w kontekście rytuału, a ten wymagać mógł z kolei miejsca o charakterze liminalnym – w moim odczuciu rejon Antykliny taką liminalność i wyjątkowość zapewniał. Jako że piaskowcowe *geble* występują tylko w niektórych miejscach Oazy, toteż topografia Antykliny Tawil w oczach łowców i pasterzy posiadała zapewne specyficzny charakter. Sztuka naskalna byłaby zatem dopełnieniem owego krajobrazu.

Zakładam, że wędrówka w Dachli była wędrówką w świecie realnego mitu (co w żaden sposób nie stoi w opozycji do podejmowania przez owych ludzi działań utylitarnych). Co jednak ważne, świat ten nie był kreacją czysto mentalną – wytworem umysłu, lecz każdy mieszkaniec Oazy był w ów świat niejako „rzucany”; była to zawsze rzeczywistość zastana. Przemierzający Dachlę łowcy-zbieracze(-pasterze) z pewnością wiedzieli też, jakie inne byty ją zamieszkują. Musiała to być egzystencja wśród wielu nie-ludzkich osób, co z perspektywy myślenia zachodniego jest trudne do wyobrażenia. Zakładam, że ontologię owych społeczności określić można mianem **animizmu** (por. Ingold 2000; Dowson 2007; Brown & Walker 2008; Alberti & Marshall 2009). Co jednak warte podkreślenia, w zgodzie z postulatem niektórych badaczy (Porr & Bell 2012), nie chciałbym traktować tej ontologii jako rodzaju „złego rozumienia” świata przez społeczności plemienne, lecz jako inną rzeczywistość, nie mniej realną od naszej (rozdz. 4.5. i 5.2.).

5.2. ANIMIZM A SZTUKA NASKALNA

W literaturze naukowej poświęcono stosunkowo niewiele miejsca na rozważania znaczeniowych aspektów przedstawień prahistorycznych w Egipcie. Tam, gdzie podjęto ten wątek, interpretacje oscylują pomiędzy myśleniem symbolicznym a uznaniem petroglifów za (niekiedy bezrefleksyjne) odzwierciedlanie rzeczywistości. Najwięcej uwagi skupiono na figurach zoomorficznych. W przypadku sztuki naskalnej w dolinie Nilu interpretacje, w szczególności motywu żyrafy, oparte są głównie o kontekst mitologii faraonńskiej (Huyge 2002; Darnell 2009: 89-90; Gatto i in. 2009: 153). W ten sposób żyrafy łączone są z koncepcją cyklu słonecznego i traktowane jako „nosiciele słońca”. Miałoby się to wiązać z niezwykłym wzrostem (nawet 6 m) tych zwierząt (Huyge 2002: 199-201), a także żółtawym kolorem umaszczenia

(Ikram 2009b: 269). Żyrafy łapane na linę również łączyłyby się z symboliką solarną, ale mogłyby one nawiązywać przede wszystkim do koncepcji „triumfu porządku nad chaosem” (chaosem symbolizowanym dzikimi zwierzętami) (Darnell 2009: 89-90). Zważywszy jednak na zupełnie inny społeczno-kulturowy kontekst sztuki naskalnej Dachli i jej prawdopodobnie wcześniejsze pochodzenie (rozdz. 5.3.), interpretacje przeprowadzone w duchu mitologii i ideologii staroegipskiej, mogą być zbyt daleko idące. Nie oznacza to, że idee stojące za figurami zoomorficznymi na obu tych obszarach, nie mogły być zbieżne w wielu aspektach, ale wydaje mi się, że w przypadku Dachli należałoby podejść do tego zagadnienia inaczej, wyprowadzając argumentację z poziomu lokalnego kontekstu.

Powszechną konstatacją dotyczącą przedstawień zwierzęcych jest też wniosek, iż są one efektem przeniesienia na skalne ściany poczynionych obserwacji. A zatem inspiracją do tworzenia petroglifów była głównie fauna, którą widziano i na którą polowano (Riemer 2009a: 37; Judd 2009: 95-8). Było to „przedstawianie środowiska” (Ikram 2009b: 267, 269, 274). Wiele wskazuje na to, że rzeczywiście prezentowano faunę, która zamieszkiwała obszary występowania sztuki naskalnej. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na konsekwencje, jakie niesie sprowadzenie petroglifów do roli pradziejowej fotografii. Samo powiedzenie, że przedstawiano po prostu obserwowane zwierzęta nie ma bowiem wartości eksplanacyjnej – nie odpowiada na pytanie, dlaczego ukazywano te, a nie inne zwierzęta; nie wyjaśnia ich warstwy znaczeniowej – czy to symbolicznej, czy też społecznej.

Przedstawienia zoomorficzne, choć rzadko interpretowane ponad rozważania o charakterze ekologicznym, sporadycznie ujmowane są także w ramy schematów, które z reguły nie bywają dogłębnie uargumentowane. Takim schematem jest koncepcja magii łowieckiej/sympatycznej, która nie jest wyłącznie aspektem wczesnych badań w Egipcie (Huyge 2002: 192), lecz również współczesnych (Ikram 2009b: 267 [oryksy], 269 [żyrafy], 272 [bydło], 274 [gazele]). Interpretacje takie są jednak z reguły jedynie luźną propozycją, bez wskazywania na szczególne konstrukcje tego rodzaju zjawisk kulturowych (por. rozdz. 2.2.).

Interpretacje geometrycznej sztuki naskalnej dokonane w duchu symbolicznym, a w szczególności motywu linii meandrującej, sprowadziły go z kolei do roli symbolu bóstw chtonicznych (Ikram 2009a: 283) w formie węży (Červíček 1986: 90). W innych ujęciach meandry wiązane były z magią łowiecką i „duchem zwierzyzny” (Winkler 1938: 32; 1939: 32). Z drugiej zaś strony figury te mogły odzwierciedlać rzeczywistość, będąc przedstawieniami wnętrzości (Winkler 1938; 1939), ilustracjami „technik łowieckich” (Davis 1984: 87) lub, najczęściej, wizerunkami węży (Myers 1958: 132;

Hellström & Langballe 1970: 154; Váhala & Červíček 1999: pl. 85, 335; Rohl 2000: 19; Jesse 2005: 31; Judd 2009: 49; Morrow i in. 2010: 39). Choć przychyliam się do tej ostatniej identyfikacji (Polkowski 2015a), to jednak samo tylko stwierdzenie, iż figury te przedstawiają węże, nie rzuca światła ani na ich pole znaczeniowe, ani na kontekst społeczny.

Przedstawienia antropomorficzne, zwłaszcza „kobiety w ciąży” (Polkowski i in. 2013: 106-111) nierazko interpretowane są jako figury symboliczne. Są to więc otyłe (Ikram 2009a: 75), steatopygiczne (Kobusiewicz 2012), brzemiennie kobiety (Polkowski i in. 2013: 106-7) w dekorowanych sukniach (Riemer 2009a: 40) lub wyobrażenia statuetek bóstw wykonanych z mułu (Winkler 1939), które miały być wyrazem kultu płodności (Polkowski i in. 2013: 111). Dla niektórych badaczy przedstawiały one *expressis verbis* neolityczne boginie (Winkler 1939: 27-30; Krzyżaniak 1990: 96). Choć interpretacje w duchu magii łowieckiej czy płodności w pewnym sensie odnoszą się do miejsca sztuki naskalnej w społeczeństwie, to jednak w tym przypadku asocjacje te nazwać można powierzchownymi. Moja krytyka skierowana jest nie tyle pod adresem poszczególnych interpretacji, co w stronę braku ich zakotwiczenia w rzeczywistości społecznej. By spróbować więc spojrzeć na prahistoryczną sztukę naskalną jako na istotny element świata łowców-zbieraczy(-pasterzy) i komponent współtworzący ich społeczność, odwołuję się do koncepcji animizmu. Staram się w ten sposób wyjść poza „kontury” samych obrazów, czyniąc krok w stronę żywych aktorów społecznych.

Jak pisałem, wiele interpretacji pradziejowej sztuki naskalnej Pustyni Zachodniej w Egipcie sprowadza petroglify do roli środowiskowego „lustro”, które odzwierciedlało rzeczywistość – było przeniesieniem obserwacji natury na kanwę skały. Moje pytanie badawcze dotyczy nie tyle kwestii tego, czy w ten sposób ukazywano rzeczywistość, lecz **czym** ta rzeczywistość właściwie była. Dotyczy także motywacji i sposobów rozumienia petroglifów. Jestem przekonany, że zarówno zwierzęta, jak i ich przedstawienia, odgrywały ważną rolę dla ówczesnych społeczności, w czym utwierdzają mnie zarówno przekazy etnograficzne z różnych stron świata (Bird-David 1999; Ingold 2000; Hill 2013; Willerslev 2013), jak i wybrane interpretacje sztuki naskalnej łowców i zbieraczy (np. Dowson 2007; 2009; Creese 2011; Porr & Bell 2012). Co jednak istotne, pojęcie animizmu, do którego nawiązuję, należy rozumieć *relacyjnie* (rozdz. 4.5.; por. Brown & Walker 2008; Alberti & Marshall 2009).

W swej szeroko dyskutowanej pracy Nurit Bird-David (1999), podobnie jak Tim Ingold (np. 2000; 2006), zwróciła uwagę na fakt, iż animizm od czasów Edwarda Tylora, twórcy tego pojęcia, zawsze obciążony był konsekwencjami dychotomicznego myślenia

modernistycznego⁸². Owo kartezjańskie przeświadczenie o istnieniu podziałów na umysł i ciało (Ingold 2000: 15) czy kulturę i naturę (rozdz. 3.6., 4.1. i 4.5.), ugruntowane później przez filozofię Oświecenia (Dowson 2009: 379; Wallis 2009: 48), nie pozwalało na konceptualizację owej ontologii inaczej niż tylko w kategoriach myślowych świata Zachodu. Animizm był więc pojmowany jako „fałszywe rozumienie świata”, „myślenie dziecięce” (Tylor), „pomylenie jedności duchowej” z jednością świata społecznego (Durkheim), symboliczne czy klasyfikacyjne „myślenie zwierzętami” (Lévi-Strauss), czy też wreszcie „strategia percepcyjna” (Guthrie; zob. też Helvenston & Hodgson 2010), będąca swoistym mechanizmem adaptacyjnym (por. Bird-David 1999: 69-71; Willerslev 2013: 43-50). Natura zawsze była w tych ujęciach przywłaszczana przez kulturę albo inaczej: o ile badacze mogli się mniej lub bardziej zgodzić z tym, że różne ludy mogą posiadać odmienne epistemologie, o tyle ontologia pozostała jedna i wspólna wszystkim (Alberti & Marshall 2009: 347).

Szanse na znacznie bardziej adekwatne zrozumienie animizmu daje jednak koncepcja ontologii relacyjnych, dzięki której pojęcie osób nie-ludzi można wprowadzić do narracji badawczej na zupełnie innych zasadach. Koncepcja ta opiera się między innymi na przeddefinowaniu dwóch pojęć: osobowości i percepcji. W ujęciu modernistycznym pierwszy z tych terminów, według Bird-David, utożsamiany jest z jednostką jako rodzajem jej esencji (osobowość jest indywidualna). Na podstawie badań prowadzonych wśród południowoindyjskich Nayaka, badaczka ta doszła jednak do wniosku, iż ci nie postrzegają siebie i innych jako osób o określonej esencji, lecz konceptualizują się we wzajemnych relacjach. To, kim jest ktoś, zależy od tego, kim on jest w relacji z inną osobą (Bird-David 1999: 72-4). Ich osobowość nie jest zatem „indywidualna”, lecz „dywidualna”⁸³ (ang. *dividual*). Taka konstrukcja osobowości pozwala zrozumieć, dlaczego środowisko, w którym żyją Nayaka, pełne jest

⁸² Nurit Bird-David oparła swój wywód o inny niezwykle istotny artykuł autorstwa Alfreda Irvinga Hallowella (1960), który jako jeden z pierwszych wskazał na problematyczność stosowania „zachodniej myśli” epistemologicznej wobec fenomenu animizmu w badaniach społeczności tubylczych. Swoje rozważania prowadził on na przykładzie ludu Ojibwa (rdzennych mieszkańców Kanady) i wskazywał między innymi na potrzebę poszerzenia kategorii „społeczne” o osoby „inne-niż-ludzie”. Bird-David również podejmuje dyskusję z perspektywy epistemologii relacyjnej, lecz jej rozważania zbliżają nas do perspektywy ontologicznej, w której animizm wyrasta niejako z percepcyjnego zaangażowania się w świat (sensu Ingold 2000).

⁸³ Przedrostek „in” w słowie „individual” w języku angielskim Bird-David utożsamia z „zawieraniem się w czymś”, a zatem osobowość indywidualna jest w osobie (wewnątrz), a nie zawiera się **w relacji** pomiędzy osobami. Dlatego też Bird-David (1999: 72) postuluje rezygnację z tego przedrostka, który narzuca esencjonalne postrzeganie osobowości.

osób, które z perspektywy myśli modernistycznej określilibyśmy mianem zwierząt, roślin, zjawisk atmosferycznych czy materii nieożywionej. Dla Nayaka krajobraz wypełniony jest nie-ludzkimi osobami, które nazywane są *devaru*⁸⁴, a ich osobowość również powstaje w ramach interrelacji z innymi osobami (Bird-David 1999: 73; zob. też Wallis 2009: 61). Bird-David argumentuje, iż relacyjny sposób konstruowania osobowości charakteryzuje zapewne większość społeczności łowiecko-zbierackich, a właściwie ludzkość w ogóle, również współcześnie⁸⁵ (Bird-David 1999: 79; Porr 2015: 60). Wystarczy zresztą przywołać popularne w Polsce porzekadło o „złośliwości przedmiotów martwych”, by przekonać się, że także wśród nas żyją nie-ludzkie osoby.

Drugim przewartościowanym pojęciem jest percepcja, czyli relacja pomiędzy bytem (organizmem) a otoczeniem (ang. *environment*). W największym skrócie organizm, a zatem osoba, nigdy nie jest z góry zaprogramowanym bytem, który posiada jedną esencję wynikającą na przykład z jego kodu genetycznego, ewolucji biologicznej, a zatem projektu, który realizowany byłby automatycznie (Ingold 2000: 19). Wręcz przeciwnie, byt nie jest efektem zaprogramowanej ewolucji, lecz nieustannie „wylania się [ang. *emerge*] w procesie życia” [tłum. PLP]. Innymi słowy, w każdej chwili swej egzystencji osoba ta jest bytem „wylaniającym się”, gdyż nieustannie zmienia się „pole relacji”, w którym się ona znajduje. Postrzeganie nie odbywa się w umyśle percypującego, lecz w przestrzeni pomiędzy jego ciałem a otoczeniem. Kiedy człowiek spogląda na kamień, to w relacji pomiędzy nim a kamieniem ujawnia się znaczenie zarówno tego pierwszego, jak i tego drugiego. W tej relacji kamień może być równoprawnym aktorem społecznym, co pokazuje przykład *devaru*, które w postaci kamieni istotnie uczestniczą w życiu Nayaka (Bird-David 1999: 74). Byt nie istnieje bez otoczenia, a otoczenie bez bytu – oba wzajemnie się konstytuują (Ingold 2000: 20). Znaczenia, które charakteryzują jakiekolwiek elementy krajobrazu nie są na nie nadpisywane, lecz „ujawniają się” w procesie bycia-w-świecie, zamieszkiwania go, procesie nauki. Innymi słowy, znaczenia są odkrywane, a nie nadawane (Bird-David 1999: 74; Ingold 2000: 22), o czym już pisałem (rozdz. 3.6.1.) i do czego jeszcze powrócę.

Czym jest więc animizm? Zdaniem cytowanych przeze mnie badaczy jest on ontologią, dzięki której

⁸⁴ Por. np. z *pawakanak* – nie-ludzkimi osobami w postaci zwierząt – które pomagają łowcom z plemienia Algonkinów w Kanadzie. John Creese (2011: 8-10) wskazuje na relacyjny charakter współlistnienia Indian i nie-ludzkich osób, opartego na zasadach „wzajemności” i „kooperacji”.

⁸⁵ Najbardziej powszechnym zjawiskiem tego rodzaju jest częsty stosunek ludzi do zwierząt domowych czy roślin, z którymi rozmowa wydaje się nam czymś zupełnie „naturalnym”.

organizmy i inne elementy środowiska stają się żywe, nie dzięki antropomorfizacji – wyobrażeniu sobie, że kamień jest osobą – lecz w ramach interrelacji, percepcyjnego kontaktu z „czującym” (ang. *sentient*) otoczeniem. Podtrzymywanie relacji z innymi bytami jest kluczowe dla odtwarzania własnej osobowości – bez nich owa tożsamość uległaby istotnym przemianom (Bird-David 1999: 73). „Animacja” (ang. *animacy*) rozumiana jest przez Ingolda (2006: 10) jako:

the dynamic, transformative potential of the entire field of relations within which beings of all kinds, more or less person-like or thing-like, continually and reciprocally bring one another into existence. The animacy of the lifeworld, in short, is not the result of an infusion of spirit into substance, or of agency into materiality, but is rather ontologically prior to their differentiation.

Robert Wallis (2009: 52) pisze, że animizm to:

a “relational ontology” according to which the world is filled with people, only some of whom are human [...].

Ingold przytacza przykład łowców z plemienia Cree w Kanadzie, którzy polując na karibu, zabijają je tylko wtedy, gdy zwierzęta te postanowią im się same ofiarować (Ingold 2000: 13-4; zob. też Creese 2011: 8). O tym, że karibu gotowe są do oddania życia, świadczy ich zachowanie, gdy spostrzegą łowcę. Stają wówczas bez ruchu i wpatrują się w oczy potencjalnego zabójcy. Konsekwencją owego dialogu dwóch osób – łowcy i karibu – może być śmierć tego drugiego bądź, gdy zwierzę nie chce oddać się w ofierze, rozejście się obu. Zabicie renifera, gdy ten tego nie chce, może przynieść bardzo złe efekty, podobnie jak nieodpowiednie zachowania łowcy, na przykład chępliwość (Ingold 2000: 122; zob. też Wilberslev 2013: 50-1; Hill 2014: 274).

Ontologia animistyczna związana jest z rozumieniem świata jako nieustannie stwarzającego się od nowa. Zwierzęta są zabijane, gdyż ludzie potrzebują żywności, skór czy kości, lecz jednocześnie łowcy dokonują tego w odpowiedni sposób, tak by zapewnić reinkarnację zwierząt – regenerację owego świata, którego część sami przecież stanowią (Ingold 2000: 114). To właśnie idea odnawiania świata jest podstawowa dla animizmu, choć tylko w bardzo szerokim znaczeniu – inaczej łatwo wpaść w pułapkę esencjonalnego postrzegania tego pojęcia. Według tak ujmowanej ontologii ludzie, zwierzęta, wszelkie byty posiadające sprawczość znajdują się w sieci relacji, a ruch „poprzez” (ang. *through* w przeciwieństwie do *across*) świat jest płataniną ich ścieżek (ang. *meshwork*, Ingold 2006: 13). „Sztuka” jaka powstaje wśród takich społeczności rzadko jest przedstawiająca – w rozumieniu zwierciadła, lecz jest raczej „ucieleśnieniem myśli” –

„trzymaniem zwierząt w umyśle”, a właściwie „*jest myśłą*” (Ingold 2000: 126; tłum. PLP).

Ontologie animistyczne rozumiane relacyjnie i charakterystyczna dla nich cyrkulacja siły witalnej pomiędzy ludźmi i (na przykład) zwierzętami stanowią ramy interpretacyjne dla sztuki naskalnej w różnych zakątkach świata (por. rozdz. 4.5.). Thomas Dowson (2007; 2009) zreinterpretował w ten sposób sztukę naskalną Buszmenów, widzianą z reguły przez pryzmat szamanizmu. Argumentuje on, iż pewna „nadprzyrodzona moc”⁸⁶ rezyduje we wszystkich aspektach krajobrazu, i to zarówno na ludziach, jak i zwierzętach spoczywa obowiązek podtrzymywania przepływu tej energii (Dowson 2009: 380). Nie jest to więc wyłącznie domena szamanów, którzy przechwytyjąc ową moc, wykorzystują ją w celach uzdrawiania i naprawiania rzeczywistości społecznej, gdyż dbałość o przepływ siły witalnej wymagana jest od wszystkich bytów obecnych w krajobrazie. W ten sposób powstaje płaszczyzna interpretacyjna pozwalająca na integrację animizmu i szamanizmu w narracji o sztuce naskalnej.

Dowson przytacza przykład stanowisk ze sztuką naskalną w Thaba Sione, gdzie dominującym motywem jest przedstawienie nosorożca, a wiele głazów zostało w specyficzny sposób wygładzonych właśnie przez ocierające się o nie nosorożce⁸⁷. Petroglify występują zarówno na skałach pozbawionych owych wygładzeń, jak i na zawierających je powierzchniach. Mało tego, niektóre figury zostały wtórnie zatarte przez zwierzęta, a część petroglifów wykonano na „twórczości” nosorożców (Dowson 2009: 380-1). Dowson odchodzi od interpretacji, iż zachowania nosorożców były w symboliczny sposób przywłaszczane przez szamanów i wykorzystywane przez nich w praktykach sprowadzania deszczu (co jest rodzajem leczenia). Rysuje on raczej scenariusz, w którym cała społeczność San „zaangażowana” była w „dialog”, którego manifestacją była sztuka naskalna tworzona zarówno przez ludzi, jak i zwierzęta. Była to aktywność intencjonalna, która miała podtrzymywać dobry stan zdrowia (ang. *well-being*) każdej ze stron. Petroglify mogły być rzeczywiście elementem praktyki szamańskiej, związanej z leczeniem, podczas gdy dla nosorożców aktywność ocierania się o głazy skutkowałą pozbyciem się pasożytów. Ów dialog zakorzeniony był w konkretnym miejscu, którego znaczenia wyrastały niejako z aktywności, jakie w nim zachodziły. Thaba

⁸⁶ Wydaje się, że sformułowanie „moc nadprzyrodzona”, a więc nadnaturalna (ang. *supernatural*), jest w tym wypadku dość niefortunne, gdyż sugeruje istnienie kategorii „natury” i w konsekwencji „kultury”, a zatem dychotomii, którą Dowson chce przecież przezwyciężyć (por. Hallowell 1960: 28; Creese 2011: 8).

⁸⁷ Dowson (2009: 383-4) przytacza również podobny przykład w kontekście górnego paleolitu i jaskini Montespan, w której sztuka naskalna „koegzystuje” ze śladami pozostawionymi przez niedźwiedzie jaskiniowe.

Sione było więc miejscem, w którym manifestowało się **wspólne** zaangażowanie różnych organizmów w podtrzymywanie cyrkulacji mocy. Działania ludzi i nosorożców były „podobnymi aktywnościami, z podobnymi fizycznymi skutkami, podobnie umotywowane” (Dowson 2009: 381; tłum. PLP).

Dowson zastanawia się również nad popularną interpretacją scen, w których umierające zwierzęta rozumiane były z reguły jako metafora śmierci szamana (bądź jako naturalistyczna wizja śmierci zwierząt). Twierdzi, iż również na ten rodzaj przedstawień być może należy spojrzeć mniej symbolicznie i raczej wiązać ze specyficznym charakterem relacji łowców i zwierzyny, która jest dla nich czującym i myślącym bytem. Polowanie jest aktem odtwarzania i regeneracji świata. Zwierzę oddaje się łowcom, ale ci muszą ów akt odpowiednio uszanować (por. z przykładem polowania na karibu u Ingolda 2000). Sztuka naskalna Buszmenów nie jest więc, zdaniem Dowsona, tak metaforyczna i symboliczna (lub naturalistyczna), jak do tej pory myślano, lecz jest elementem i efektem zaangażowania się w świat, którego stabilność zależna jest od cyrkulacji siły życiowej. Sztuka naskalna nie tylko wyraża dbałość o ów przepływ energii, lecz jest bezpośrednio zaangażowana w cały ten proces.

Można zatem przyjąć, że wspólnym postulatem różnych odsłon „archeologii relacyjnych” jest próba spojrzenia na sztukę naskalną i jej figury jak na elementy, które nie tyle służyły jako „puste naczynia”, w których umieszcza się znaczenia, co raczej współuczestniczyły w życiu danych społeczności. Niekoniecznie przedstawiały treści symboliczne, a mogły za to ukazywać relacje, na których opierał się świat – niekiedy wręcz literalnie w odniesieniu do tubylczych ontologii. Znaczenia tych obrazów nie byłyby więc esencjonalne – stałe i zakotwiczone – lecz raczej płynne i ujawniające się obserwatorowi w kontekście jego wiedzy i relacji ze światem tu i teraz: w jego byciu-w-świecie (stąd nacisk Porr & Bell [2012: 197] na fenomenologiczny wymiar studiów sztuki naskalnej).

Bazując na relacyjnie rozumianym animizmie, Martin Porr buduje „ekologię fenomenologiczną”, która „nawiązuje do rzeczywistego doświadczenia spotkania pomiędzy ludźmi i zwierzętami oraz tego, jak to doświadczenie jest odbijane, negocjowane i komunikowane w przedstawieniach figuratywnych” (Porr 2010: 3; 2015; tłum. PLP). W podejściu tym zwierzęta uznaje się za podmioty uwiklane w „skomplikowane” relacje. Ponieważ ludzie i zwierzęta znajdują się w owych relacjach jako ontologicznie równe osoby, toteż stają się one „źródłem znaczeń i metaforycznych refleksji”. Zjawiska zaobserwowane w świecie zwierząt nie są traktowane jako „naturalne” – w sensie inne niż kulturowe – i w ten sposób wykorzystywane do zbudowania symbolu. Przez to raczej, że świat ludzi i zwierząt jest tym samym światem, owe podobieństwa wykorzystywane są przez ludzi do „refleksji nad ich relacjami ze zwierzętami i ich środowiskiemw ogóle”

(Porr 2015: 69; tłum. PLP). Z jednej strony zachowana zostaje więc koncepcja osobowości i podmiotowości nie-ludzkich i ludzkich aktorów oraz ich relacyjna ontologia, z drugiej zaś – Porr nie odrzuca rozumienia sztuki (również naskalnej) metaforycznie, co może powodować w konsekwencji pewną konfuzję (zob. krytykę myślenia o fizycznym świecie jako o „puli zasobów metaforycznych” w Ingold 2005: 123-4).

Porr (2015: 68-73) egzemplifikuje swoje rozważania interpretacją figurek „Wenus”, odnajdowanych na licznych stanowiskach paleolitycznych Europy. Zauważa, że są one odkrywane niemal zawsze w kontekście osadniczym, w pobliżu palenisk, i że często znajdują się w asocjacji z kośćmi mamutów. Twierdzi, że rzeźby te nieprzypadkowo figurują w takich relacjach, i że opierają się o metaforę zaczerpniętą ze społecznego życia zwierząt. Wskazując na to, że mamuty żyją w stadach, które prowadzone są zawsze przez najstarszą, najbardziej doświadczoną samicę, sugeruje, iż ludzie w czasach kultury orygniackiej i graweckiej rozumieli swoje struktury społeczne w podobny sposób. Innymi słowy, figurki „Wenus” nie byłyby przedstawieniami-symbolami płodności, lecz raczej dość literalnymi przedstawieniami starszych kobiet o podobnej do samic mamutów roli społecznej: roztaczania opieki. Usunięty zostaje więc aspekt symbolizujący figurek, które przestają pełnić rolę symbolu, w tym przypadku płodności, a ich znaczenie ujawnia się raczej w ich dosłowności, czyli ukazywaniu doświadczonych kobiet-matron i umieszczaniu tych figurek wewnątrz struktur mieszkalnych. Znaczenie nadal pozostaje metaforyczne, ale, o ile poprawnie rozumiem Porra, nacisk położony jest na relacje, których podobieństwo dostrzeżone jest przez ludzi w wyniku współgzystowania w środowisku i współdzielenia ontologii (odmiennej od modernistycznej). Sztuka odbija według Porra „bardzo rzeczywiste relacje pomiędzy zwierzętami a ludźmi” [a nie wyobrażone; tłum. PLP] – współzależność, podobieństwa i różnice (Porr 2015: 71). Tak ujęty problem może jednak nasuwać skojarzenie ze strukturalistycznym modelem myślenia analogicznego (*sensu* Lévi-Strauss), choć sam Porr wymienia przecież strukturalizm pośród tych teorii, które konceptualizują sztukę jako wyraz czegoś, co jest jak gdyby poza jej formą (Porr 2015: 57). Wydaje mi się zatem, że Porr nie mówi o zwierzętach jako o „dobrych do myślenia” (ang. *to think with*; Lévi-Strauss 1962: 89), tylko o tym, że ludzie myślą **poprzez** zwierzęta (ang. *to think through*) i w ten sposób jego koncepcja pozostaje, moim zdaniem, w zgodzie z rozumowaniem Ingolda (2000: 126-7), piszącego o „ucieleśnianiu myśli”, na przykład w zoomorficznych figurkach Inuitów (i animistów w ogóle). Zamiast myśleć symbolami, łowcy myśleliby poprzez doświadczalne zjawiska – ich relacje z innymi bytami – **rzeczywiste w kategoriach ich ontologii**. To tylko z perspektywy nauki modernistycznej

owe relacje i ich przedstawienia jawią się jako symboliczne. Jest to, jak już pisałem, wynik pomylenia ontologii z epistemologią i przypisywania tej drugiej atrybutów tej pierwszej (Alberti & Marshall 2009: 347).

Moją intencją jest zatem spojrzeć na prahistoryczną sztukę naskalną Oazy Dachla przez pryzmat koncepcji ontologii relacyjnej⁸⁸, a konkretnie animizmu⁸⁹. Zakładam, iż społecznośćsi środowego holocenu żyły w świecie, w którym znajdowały się w relacjach z różnego rodzaju bytami nie-ludzkimi i w oparciu o te relacje tworzyły i odtwarzały swoją tożsamość grupową i indywidualną. Zanim jednak przystąpię do interpretacji prahistorycznej sztuki naskalnej z perspektywy animistycznej, chciałbym w sposób zwięzły scharakteryzować główne grupy znalezisk petroglificznych w rejonie moich badań.

5.3. PRAHISTORYCZNA SZTUKA NASKALNA OAZY CENTRALNEJ: CHARAKTERYSTYKA

5.3.1. Geometryczna sztuka naskalna

Jednym z powodów, dla których nie poświęcam w tej pracy zbyt wiele miejsca geometrycznej sztuce naskalnej, jest fakt, iż podjąłem ten temat względnie szczegółowo w innym opracowaniu (Polkowski 2015a; zob. też rozdz. 2.1.1.). Narracja tamtej pracy toczy się jednak wyłącznie wokół motywu meandrującej linii i nie uwzględnia innych petroglifów, które z racji podobieństw w technice wykonania, stanie zachowania i asocjacji należałoby z nimi wiązać.

⁸⁸ Założenie o tym, iż pradziejowe społeczności Dachli były animistyczne, jest być może zbędne, jeśli uznać, że propozycje teoretyczne Ingolda są rodzajem metaontologii (por. Alberti & Marshall 2009: 349), a zatem relacyjność jest podstawą funkcjonowania wszelkich społeczności.

⁸⁹ Jeszcze jedna kwestia wymaga ode mnie krótkiego komentarza. Otóż dyskurs nad animistycznym kontekstem funkcjonowania sztuki naskalnej w społecznościach łowców-zbieraczy nierzadko przeplata się z dyskursem nad rolą szamanizmu w tychże (zob. badania Dowsona powyżej). Mam pełną świadomość, iż w badaniach nad petroglifami Dachli również należałoby skierować uwagę na zagadnienia związane z instytucją szamana i jego miejscem w społeczności, także w kontekście tworzenia i użytkowania sztuki naskalnej (dziękuję profesorowi Andrzejowi Rozwadowskiemu za zwrócenie mi uwagi na ten wątek). Na obecnym etapie moich rozważań świadomie postanowiłem jednak owego wątku nie rozwijać. Nie znaczy to w żadnym razie, iż neguję możliwość posiadania przez szamana konstytutywnej czy po prostu istotnej roli w procesie tworzenia sztuki naskalnej. Szamanizm jako zjawisko kulturowe mogło stanowić element świata społecznego pradziejowych społeczności Dachli, na co wskazywała już Mary McDonald (1990: 39). Wątek ten wydaje mi się wart szczególnej uwagi w perspektywie dalszych studiów. Znacznie mniej przekonuje mnie jednak możliwość traktowania dachlijskiej sztuki naskalnej przez pryzmat „modelu szamanistycznego”, a zatem próba bezpośredniego powiązania ikonografii z przeżytym doświadczeniem transowym (*sensu* Lewis-Williams & Dowson 1988). Reasumując, szaman jako instytucja obecny jest w moich rozważaniach jedynie w domyśle, a animistyczny kontekst powstawania petroglifów obejmuje całość badanych społeczności.

W związku z tym chciałbym w tym miejscu krótko scharakteryzować petroglify geometryczne w Oazie Centralnej, wskazując na ich najbardziej powszechne formy i asocjacje oraz przedstawić wnioski płynące z ich dystrybucji. Miejsce tych petroglifów w krajobrazie społecznym neolitycznych mieszkańców Dachli rozważam pod koniec tej części pracy (rozdz. 5.5.), po omówieniu zoomorficznej i antropomorficznej sztuki naskalnej.

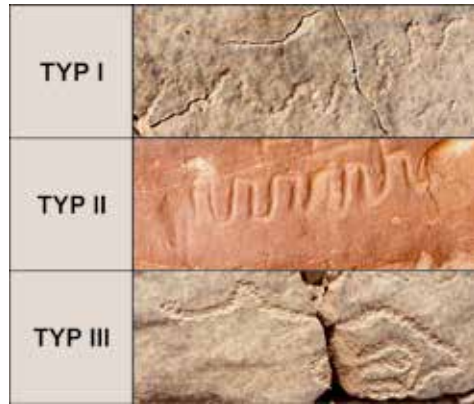
Geometryczna sztuka naskalna, w tym linie meandrujące, znane są z różnych miejsc w Egipcie i Sudanie⁹⁰, a w zasadzie z całej Sahary⁹¹. Nie są to motywy łatwe do datowania, choć panuje dość powszechne przekonanie, że wiele z nich należy do najstarszych horyzontów czasowych egipskiej sztuki naskalnej, epipaleolitu i neolitu (por. Huyge 2009a: 113-5; Huyge i in. 2001; Storemyr 2009). „Abstrakcyjny” charakter wielu z nich sprawia wyjątkowe problemy interpretacyjne. Nawet linie meandrujące, w wielu przypadkach przypominające węże, nadal pozostają przedmiotem dyskusji. Zaproponowano do tej pory wiele różnych interpretacji tych petroglifów, gdzie oprócz węży widzi się w nich również bóstwa, wnętrzości zwierząt, mapy czy symbole wody (zob. powyżej). Inne motywy geometryczne, jak: spirale, koncentryczne koła, łuki, gwiazdy itp. jeszcze mocniej opierają się interpretacji. Część tego rodzaju przedstawień występuje również w Oazie Centralnej. Choć gros z tych petroglifów datowanych jest na czasy sprzed 4000 BC (Polkowski 2015a), to jednak nie można bazować na samym tylko podobieństwie formy. Niektóre z nich są bowiem na tyle proste, że mogą pojawiać się w różnych horyzontach czasowych w sposób niezależny. Istotnym czynnikiem jest więc w tym przypadku stan zachowania. Do kategorii sztuki geometrycznej przynależą petroglify mocno zwietrzone i spatynowane, chyba że znajdują się w wyjątkowo sprzyjającym środowisku, chronione od wpływu wiatru.

5.3.1.1. Linie meandrujące

Dominującym liczebnie motywem geometrycznym jest linia meandrująca. Petroglify reprezentujące ów motyw podzieliłem na trzy typy (ryc. 5.4), mianowicie regularne linie sinusoidalne (typ I), linie w kształcie krenelażu (typ II) oraz linie nieregularne, asymetryczne (typ III). Zarejestrowałem 48 figur pierwszego rodzaju, dwie drugiego oraz 90 trzeciego, przy czym w przypadku typu I i III są to szacunki określające minimalną liczbę przedstawień, których jest z pewnością więcej (por. aneks 2:

⁹⁰ Np. Winkler 1938: 32; 1939: 32; Červíček 1986: 77-80; Storemyr 2008; 2009; Myers 1958; 1960; Hellström & Langballe 1970: corpus S; Váhala & Červíček 1999: Taf. 85.336, 233.906; Rohl 2000: 18, no. 11; Jesse 2005; Judd 2009: 34-5; Huyge 2009a; Huyge & Storemyr 2012.

⁹¹ Na temat meandrujących linii, zob. np. Hallier 1990: tab. 47, 48, 51, 124, 131, 139, 147; 1997; Huard, Leclant & Allard-Huard 1980: 306-322.



Ryc. 5.4. Trzy rodzaje linii meandrujących w Oazie Centralnej.

M1-3). Jest to efekt bardzo złego stanu zachowania niektórych paneli. Trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy zaobserwowane na nich linie są fragmentami tego samego przedstawienia, czy też reprezentują one oddzielne petroglify. Figury typu II, tylko dwie na całym obszarze badań, przypominają linie rodzaju I, a różnica tkwi w sposobie ukazania meandrów. Mimo iż formalnie stanowią one oddzielną kategorię, to w kontekście analizy dystrybucji linii meandrujących odgrywają marginalną rolę. Trzeba jeszcze dodać, że w niektórych przypadkach trudno było jednoznacznie zakwalifikować dany petroglif do jednej z powyższych kategorii. W takich sytuacjach figura zaliczana była do tego typu, z którym dzieliła najwięcej wspólnych cech. Podział ten uważam jednak za ściśle formalny i choć nie przesądzam, iż różnorodność typów nie może odbijać znaczeniowych lub chronologicznych różnic, wiele wskazuje na to, że petroglify typu I-III należy traktować jako zróżnicowane ekspresje podobnej idei.

Zdecydowana większość linii meandrujących została wykonana w technice piketażu, lecz zdarzają się nieliczne odstępstwa od tej reguły. Figury typu I i II odznaczają się stosunkową jednorodnością kształtów, choć ich rozmiary mogą się znacznie różnić. Petroglify należące do trzeciej kategorii posiadają za to dużo bardziej zróżnicowane formy, na przykład kształt tylko nieznacznie meandrującej linii. Duża część posiada nierówne zakola lub wije się asymetrycznie. Jeszcze inne przybierają formę spirali lub nieregularnie zwiniętej linii, której jeden z końców wyprostowuje się lub swobodnie meandruje. Część przedstawień posiada z kolei więcej niż jeden koniec, a niektóre nie posiadają go wcale, to znaczy – tworzą rodzaj zamkniętej figury.

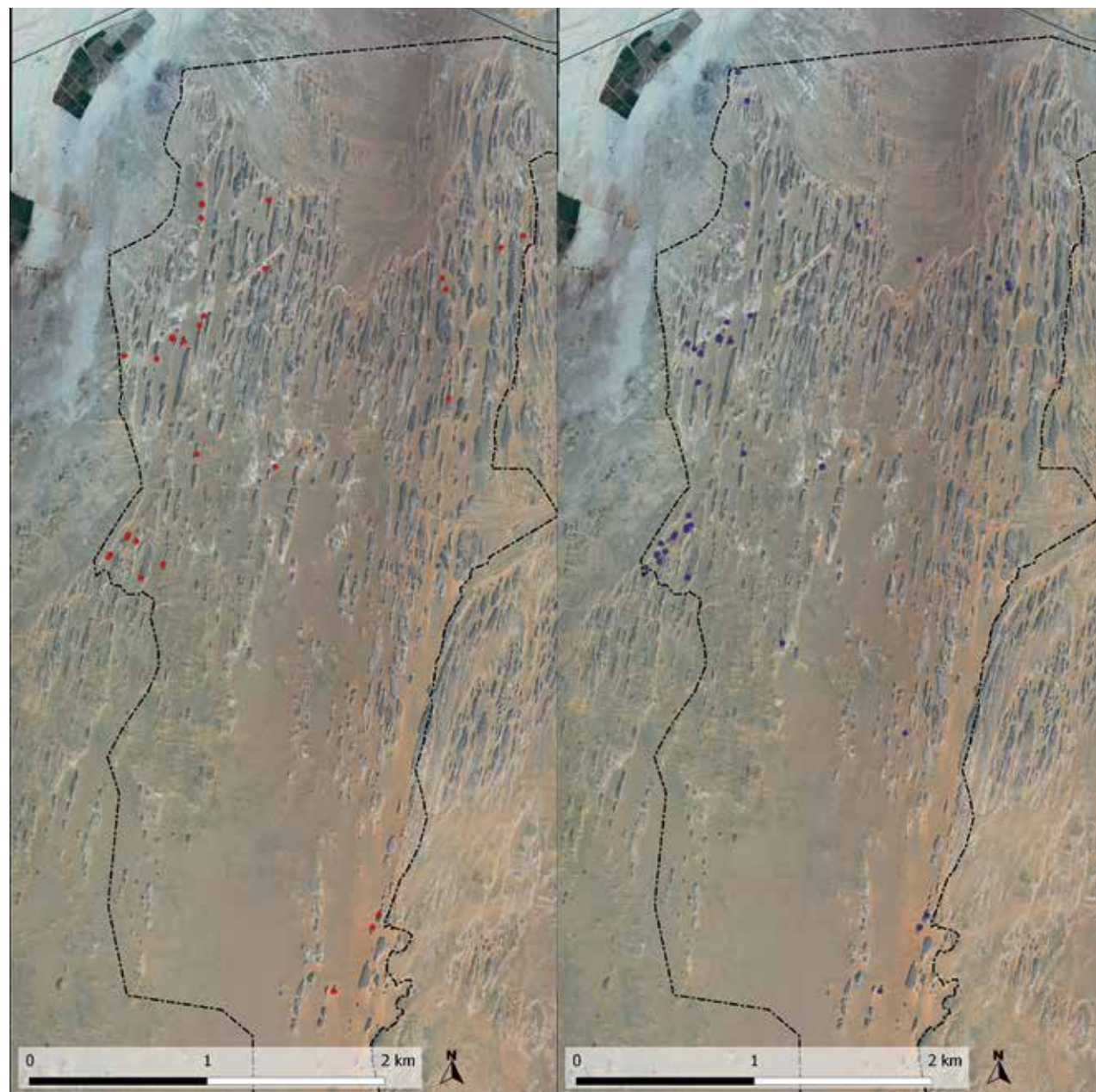
Motyw linii meandrującej, jak mało który, odznacza się względną regularnością w kontekście jego usytuowania. Tylko cztery z 31 paneli, na których występują petroglify typu I, wykonano na powierzchniach wertykalnych. W przypadku figur typu III jest to 11 paneli wertykalnych

przy 43 usytuowanych horyzontalnie (i z rzadka ukośnie). Obie linie typu II wykonano jednak na pionowej ścianie. Zdecydowana większość linii meandrujących zlokalizowana jest zatem na płaskich horyzontalnych powierzchniach. Figury te odnaleźć można na szczytach *yardangów*, ale odnoszę wrażenie, że preferowane były niskie i rozległe wychodnie skał, zlokalizowane przede wszystkim w zachodniej części Antykliny. Skały te należą do najbardziej części spatynowanych i posiadają charakterystyczną szaroniebieską barwę. Figury meandrów rzadko znajdują się więc na wyeksponowanych miejscach, dzięki czemu byłyby widoczne z daleka. Są to raczej petroglify, na które trzeba natrafić.

Zdecydowana większość petroglifów meandrujących linii zlokalizowana jest w północnej części rejonu badań (ryc. 5.5). Najdalej na południe usytuowanym stanowiskiem zawierającym ten motyw jest 14/06. Choć kilka stanowisk z meandrami znajduje się w północnej części Painted Wadi, a zatem po wschodniej stronie Antykliny, to jednak najważniejsze koncentracje linii falitych i innych motywów geometrycznych zlokalizowane są wzdłuż zachodniej flanki grzbietu piaskowcowego. Wspomniany już rodzaj mocno spatynowanego piaskowca występuje głównie w tym rejonie i myślę, że ten konkretny typ skały był w jakiś sposób powiązany ze sztuką geometryczną⁹².

Największe skupisko meandrów zlokalizowane jest przy samej krawędzi grzbietu w rejonie stanowiska CO159 (ryc. 5.6). Choć w toku badań terenowych wyróżniłem na tym obszarze szereg stanowisk (CO155-CO161), to bez wątpienia jest to jeden z tych przypadków, kiedy powinno się patrzeć na nie w kategoriach jednego miejsca. Petroglify znajdują się na kilku bardzo niskich, wypłaszczonych *geblach* oraz na samej krawędzi Antykliny, z reguły na luźno zalegających głazach (ryc. 5.7-5.9, 5.13). Większość figur, w tym inne motywy „abstrakcyjne”, wykonano na powierzchniach horyzontalnych. Petroglify te nie są widoczne z daleka, ale przemieszczając się od panelu do panelu, właściwie zawsze ma się w zasięgu wzroku kolejne figury, oddalone z reguły o nie więcej niż kilka, czasem kilkanaście metrów. Rejon ten jest jednym z najbardziej homogenicznych obszarów pod względem sztuki naskalnej, a owa jednorodność wskazuje, moim zdaniem, na jego specyficzny charakter. Być może był on związany z granicznym charakterem tego obszaru,

⁹² Podczas badań terenowych wielokrotnie zdarzyło się, że kiedy docierałem do danego miejsca po raz pierwszy, to widząc, jakiego rodzaju skały w nim występują, byłem w stanie przewidzieć, jaki typ sztuki naskalnej mogę na nich odnaleźć. Wynikało to z doświadczenia, które bez wątpienia wpływało na moją percepcję, a nawet oczekiwania względem znalezisk. Obecność, zwłaszcza ciemnoniebieskiego, lekko pofałdowanego piaskowca, często w postaci dużych płyt kamiennych, zwiastowała więc występowanie linii meandrujących i motywów „abstrakcyjnych”. Na tego rodzaju skale, częściej niż gdzie indziej, rytę wykonywane były w technice piketażu.



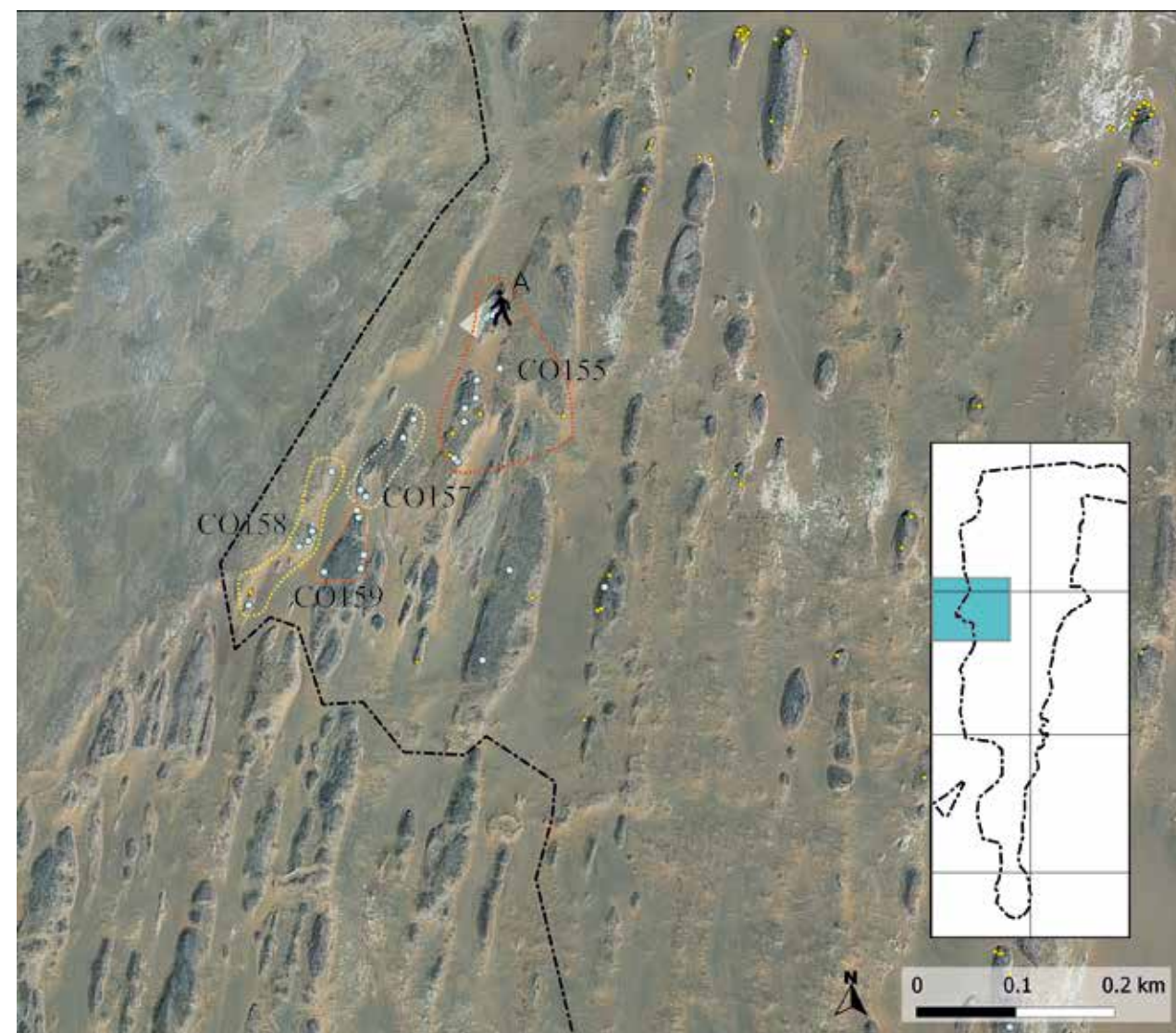
co zdaje się potwierdzać obecność kilku innych skupisk geometrycznej sztuki naskalnej, położonych trochę dalej na północ⁹³, również wzdłuż krawędzi Antykliny.

Wiele spośród odkrytych w tym rejonie meandrów, posiada cechy, które pozwalają sądzić, że przedstawiają

⁹³ W tym kontekście bardzo istotne może być kontynuowanie rekonstruksji na południe od stanowiska CO159, gdzie moja dotychczasowa prospekcja została zakończona. Niewątpliwie warto byłoby też przeprowadzić *survey* na obszarach położonych na wschód od Painted Wadi. Ewentualne odkrycie skupisk sztuki geometrycznej przy wschodniej granicy Antykliny istotnie wzmocniłoby tezę, że istnieje jakieś znaczeniowe powiązanie lokalizacji i figur. Nie można jednak zapomnieć, że linie meandrujące i inne nieliczne motywy geometryczne odkryte zostały również na bardziej centralnie położonych *geblach*, choć na niewielu.

Ryc. 5.5. Porównanie dystrybucji dwóch typów motywu linii meandrującej: typu I (z lewej) i typu III. Dystrybucja petroglifów obu rodzajów wydaje się być bardzo podobna, co szczególnie uwidaczniają ich koncentracje przy zachodniej krawędzi grzbietu piaszczowego. W celu identyfikacji numerów stanowisk ze sztuką naskalną por. ryc. 1.14-1.19.

one węże. Można się zatem zastanowić, czy nie powinny być wówczas traktowane jako komponent zoomorficznej sztuki naskalnej. Uważam jednak, że linie meandrujące, niezależnie od aspektów chronologicznych, stanowią odrębną kategorię rytów. Relatywnie rzadko znajdują się one w asocjacji z innymi zwierzętami (do wyjątków należą na przykład stanowiska: 05/09, CO105 czy CO159, gdzie meandry współwystępują ze



Ryc. 5.6. Największa koncentracja petroglifów w formie meandrujących linii oraz innych motywów geometrycznych przy zachodniej krawędzi Antykliny Tawil. A: miejsce, z którego wykonano fotografię (ryc. 5.7). W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.



Ryc. 5.7. Widok z rejonu panelu 10. na stanowisku CO155 na południowy zachód. Po lewej stronie widoczny jest niewysoki, ale rozległy *gebel*, na którym zarejestrowałem stanowisko CO157. Korytarz biegnący w stronę tego wzgórza flankowany jest ostatnim od zachodu piaszczystym wzniesieniem, za którym teren drastycznie opada w stronę licznych kopców źródłanych i współczesnych farm. Por. ryc. 5.6., punkt A.



Ryc. 5.8. Linie meandrujące typu I odkryte na stanowisku CO158 (p.3). Powierzchnia horyzontalna.



Ryc. 5.9. O ile nie są to dwie połączone ze sobą linie meandrujące, to petroglif ten przedstawia linię falistą, pozbawioną początku i końca. Stanowisko CO158 p.2. Powierzchnia horyzontalna.

względnie dużą liczbą zwierząt, np. strusi i oryksów), ich dystrybucja tylko częściowo pokrywa się z dystrybucją zoomorfów i zdecydowanie rzadziej wykonywane były one na powierzchniach wertykalnych. Wreszcie, większość przedstawień fauny ukazana jest w stosunkowo realistycznych proporcjach względem siebie, a same zwierzęta przedstawione są w znacznie mniejszych rozmiarach niż w rzeczywistości. Linie meandrujące jednak, o ile naprawdę ukazują węże, wydają się je przedstawiać w naturalnych rozmiarach (Polkowski 2015a). Tezę, iż są to wizerunki węży potwierdzają w szczególności te linie, które zakończone są z jednej strony owalnym lub pogrubionym elementem, zapewne przedstawiającym głowę (ryc. 5.11). Nie można jednak wykluczyć, że linie te przedstawiają nie tyle węże, co ślady pozostawione przez te zwierzęta na piasku.



Ryc. 5.10. Rzadki przykład petroglifu węża, który składa się ze spiralnie zwiniętej części tylnej oraz meandrującej części przedniej, zakończonej ponadto owalną głową(?). Stanowisko CO155 (p.6).



Ryc. 5.11. Dwie linie meandrujące usytuowane na niemal wertykalnej powierzchni głazu na szczycie wzgórza 14/07 (p.1) (Kuciewicz i in. 2010: 307, fig. 3). Jedna z linii zakończona jest elementem wyraźnie przypominającym głowę węża w kształcie wydłużonego owalu.



Ryc. 5.12. Przykład nieregularnej linii meandrującej (fragment) na stanowisku CO155 (p.2). Petroglif miejscami jest niemal całkowicie zwietrzony. Powierzchnia pofałdowana i nachylona.



Ryc. 5.13. Linie meandrujące typu I i III na niemal wertykalnej powierzchni bloku kamiennego usytuowanego na wschodnim stoku stanowiska CO18 (p.1). Jest to jeden z niewielu paneli z liniami falistymi, który jest bardzo mocno wyeksponowany. Niemniej może to być efekt wtórnego przemieszczenia się głazu na stoku.

Wiele linii meandrujących jest mocno spatynowanych, a przede wszystkim zwiertzonych – niekiedy do tego stopnia, że pozostał już tylko ledwo dostrzegalny zarys figury (ryc. 5.10, 5.12). Sądzę, że wiele z nich należy do najstarszych petroglifów w rejonie, czy jednak z czasów epipaleolitu i kultury Masara, trudno w chwili obecnej stwierdzić. Z drugiej strony, jest to motyw do pewnego stopnia współwystępujący ze sztuką zoomorficzną i oba rodzaje petroglifów były zapewne użytkowane przez te same społeczności.

Stosunkowo rzadko odnajdowane są panele zawierające motywy geometryczne i „kobiety w ciąży”, ale, jak pokażę później, i takie zestawienia figur zostały przeze mnie odnalezione. Najczęściej współwystępują one jednak z innymi liniami falistymi oraz motywami „abstrakcyjnymi”, których *abstrakcyjność* jest zapewne jedynie naszym współczesnym problemem interpretacyjnym.

5.3.1.2. Motywy *abstrakcyjne*

Większość motywów geometrycznych odkrytych w Oazie Centralnej posiada prostą formę i względnie niewielkie rozmiary. Należą do nich petroglify: w kształcie okręgu, koncentryczne koła, spirale, linie promieniste i gwiazdy (ryc. 5.17; por. rozdz. 2.1.1.). Do tego część figur posiada formę V-kształtną lub linii prostej, a także

owalną, przy czym te ostatnie mogą być częściowo lub całkowicie wypełnione piketażem. Inną kategorię rytów „abstrakcyjnych” stanowią figury w kształcie przypominającym ślady zwierząt kopytnych (aneks 3: SM211-222; ryc. 5.14). Większość z tych figur cechuje względna powtarzalność. Dotyczy to zwłaszcza motywów owalnych, których zarejestrowałem około kilkudziesięciu. Wszystkie je łączy zastosowana technika wykonania, a zatem piketaż (z wyjątkiem jednego petroglifu w kształcie zygzaka odkrytego na stanowisku 21/08 [p.3] – zob. Kuciewicz & Kobusiewicz 2011: 240).

Odkryte zostały również petroglify o unikatowej formie, niekiedy bardziej rozbudowanej, choć równie enigmatycznej (np. aneks 3: SM223-224). Na szczególną uwagę zasługuje figura z panelu 1. na stanowisku CO79 w północno-zachodniej części obszaru badań (ryc. 5.15). Petroglif ten składa się z owalnego rdzenia, od którego odchodzą na boki piketowane linie. Po dwóch stronach linie te zakręcają, tworząc coś w rodzaju równoległych łuków. Petroglif uległ zniszczeniu tylko z jednej strony, przez co rozwarstwiająca się skała uniemożliwia stwierdzenie, czy figura ta była symetryczna. Forma petroglifu przywodzi na myśl kształt promienistego słońca albo pajęczaka (z rzędu *Solifugae*?) i dobrze ilustruje istotę problemu interpretacyjnego tej kategorii rytów naskalnych.



Ryc. 5.14. Panel zawierający geometryczną sztukę naskalną. Wśród figur wyróżnić można petroglify owalne, ślady zwierząt, linię prostą, a także kilka trudnych do określenia form. Ponadto, na panelu znajduje się linia meandrująca typu I oraz przedstawienie antylopy oryks. Obecność zoomorfa świadczy o tym, iż kategorie zoomorficznej i geometrycznej sztuki naskalnej stanowiły najprawdopodobniej obrazowy słownik tych samych społeczności. Stanowisko CO158 (p.5). Powierzchnia horyzontalna.



Ryc. 5.15. Unikatowa kompozycja zawierająca piketowane przedstawienie o trudnym do interpretacji kształcie, dwie „kobiece figury antropomorficzne”, 16 równoległych nacięć, jeszcze jedną niezidentyfikowaną figurę oraz fragment starej powierzchni skalnej. Głaz zalega na zachodnim stoku wzgórza i jest widoczny z dystansu. Stanowisko CO79 (p.1).



Ryc. 5.16. Figura geometryczna podzielona na szereg małych prostokątów oraz sąsiadujące z nią przedstawienie jaszczurki(?). Petroglify wykonano w technice piketażu na płaskim głazie, który uległ przełamaniu na kilka mniejszych już po powstaniu figur. Przedstawienia są spatynowane, choć nie tak mocno, jak wierzchnia warstwa skalna ciemnoszaroniebieskiego głazu. Stanowisko CO40 (p.3a). Powierzchnia horyzontalna.



Ryc. 5.17. Trzy petroglify niefiguratywne na stanowisku CO157 (p.8): spirala, motyw V-kształtny oraz linia prosta. Powierzchnia horyzontalna.

Dwa inne unikatowe motywy geometryczne zarejestrowałem na stanowisku CO40 (p.3a), na płaskim głazie usytuowanym na zachodniej krawędzi Antykliny. Kamień uległ przełamaniu, co wraz ze zwietrzeniem mocno utrudnia interpretację (ryc. 5.16). Przedstawiony został petroglif o mniej więcej prostokątnym zarysie, równomiernie wypełniony kratkowanym wzorem⁹⁴. Obok wykuto z kolei przedstawienie, które wprawdzie trudno nazwać geometrycznym, ale technika wykonania, stan zachowania i kolor patyny wskazują, iż jest ono równoczesne z motywem siatkowatym (ang.

⁹⁴ Por. z podobnym petroglifem odkrytym w dolnym biegu Wadi Howar w północnym Sudanie (Kröpelin 2005: 113, fig. 7).



Ryc. 5.18. Mapa dystrybucji paneli zawierających petroglify „abstrakcyjne”. Podobnie jak w przypadku linii meandrujących, główne skupiska tego rodzaju sztuki naskalnej znajdują się w północnej części rejonu badań, zwłaszcza przy zachodniej krawędzi grzbietu piaszczowego. W celu identyfikacji numerów stanowisk ze sztuką naskalną por. ryc. 1.14-1.19.

net-like motif). Figura ta posiada zbliżony do jajowatego kształt „korpusu”, od którego w dwie strony odchodzą po dwie linie proste. Wydaje się, że pojedyncze linie wyprowadzone zostały również z dwóch pozostałych boków. Kształt figury najbardziej przypomina sylwetkę jaszczurki/krokodyla widzianą z góry. Taki sposób przedstawiania tych zwierząt jest zresztą typowy dla obszarów Egiptu i Sudanu (por. np. Huyge 1998a: 100, fig. 3; Storemyr 2009: 125, fig. 6) i znany jest także z innego

stanowiska w Oazie Centralnej – 05/09. Nie mam jednak pewności, że petroglif na stanowisku CO40 ukazuje zwierzę z gromady gadów. Tak czy inaczej kompozycja ta jest unikatowa, a jej powiązanie z kategorią geometrycznej sztuki naskalnej dodatkowo potwierdza obecność licznych linii meandrujących, odkrytych na innych panelach na stanowisku (p.2, 3c, 4, 5, 5 i 7).

Z geometryczną sztuką naskalną wydają się być powiązane również wyżłobione w skale zagłębienia (ang. *cup-marks, cupulae*) o gładkiej powierzchni wewnętrznej, wypełnione niekiedy licznymi śladami piketażu⁹⁵. Na ośmiu panelach znajduje się co najmniej 26 takich zagłębień, które mogły służyć zarówno celom użytkowym (jako forma żarna), jak i przedstawieniowym. Jeśli wykorzystywano je jako żarna, to piketaż wewnątrz niektórych z nich mógł być wykonany w celu uzyskania odpowiedniej chropowatości, niezbędnej w procesie mielenia różnych materiałów (H. Riemer, inf. ustna). Najczęściej powiązane są one z obecnością linii meandrujących.

Dystrybucja figur „abstrakcyjnych” właściwie pokrywa się z dystrybucją wszystkich typów motywu linii meandrującej (ryc. 5.18). Zbieżność ta ujawnia się zwłaszcza w przypadku koncentracji petroglifów, skupionych wzdłuż zachodniej krawędzi Antykliny. Potwierdza to zatem moje wrażenie powstałe podczas wędrówki przez grzbiet piaszczowy, że rodzaj skał i topografia zachodniej części rejonu badań jest na swój sposób powiązana i zdominowana piketowaną, geometryczną sztuką naskalną. Choć głównym zbiorem asocjacji są inne figury geometryczne, w tym meandry, to jednak należy zauważyć, że pośród tych petroglifów znajdują się też figury zoomorficzne, najczęściej antylopy oryks (np. CO59 p.1c). Są to z reguły przedstawienia dość schematyczne, wykonane w technice piketażu i o takim samym stopniu zwietrzenia/spatynowania, jak pozostałe petroglify „niefiguratywne”. Poza oryksami w asocjacjach z meandrami i innymi formami geometrycznymi zarejestrowane zostały pojedyncze figury żyraf (np. CO158 p.1), gazi (11/08 p.1) czy strusi (CO157 p.9).

5.3.2. Antropomorficzna sztuka naskalna

Motyw „kobiecej figury antropomorficznej”⁹⁶ jest chyba najbardziej charakterystycznym motywem dachlijskiej sztuki naskalnej, co więcej, znanym jedynie z tego regionu (por. rozdz. 2.1.1.). Ponieważ stanowi on przedmiot oddzielnego opracowania⁹⁷, nie podejmuję się szerszej jego

⁹⁵ Np. na stanowiskach: 03/07 p.2, 3, 06/09 p.18, CO64 p.1, 2, CO86 p.1b, CO155 p.13, 14.

⁹⁶ Nazewnictwo to przyjmuję za: Polkowski i in. 2013: 106-11 (ang. *female anthropomorphic representation*), mając jednocześnie na uwadze kontrowersje wokół identyfikacji płciowej tych figur (por. rozdz. 2.1.1.).

⁹⁷ Motyw ten jest przedmiotem przygotowywanej obecnie rozprawy doktorskiej Ewy Kuciewicz, członka Petroglyph Unit.

analizy na łamach niniejszej pracy. Pragnę jedynie bardzo skrótowo scharakteryzować obecność motywu „kobiety” na obszarach Oazy Centralnej, gdzie jego występowanie jest znacznie rzadsze niż na obszarach wschodniej Oazy.

W porównaniu do figur geometrycznych oraz zoomorficznych pozostałe prahistoryczne przedstawienia antropomorficzne są względnie rzadkie. Są to głównie postacie patykowate, które znajdują się w asocjacjach z różnymi rodzajami figur, choć w niektórych przypadkach występują w izolacji. Trudno powiedzieć, na ile stanowią one odrębną kategorię rytów, gdyż sprawiają raczej wrażenie motywu łączącego ze sobą geometryczną i zoomorficzną sztukę naskalną, współwystępując z nimi w Oazie Centralnej częściej niż motyw „kobiecej figury antropomorficznej”.

5.3.2.1. Motyw „kobiecej figury antropomorficznej”

Figury „kobiece” zarejestrowane zostały na 29 panelach w obrębie 25 stanowisk, z czego w co najmniej czterech przypadkach identyfikacja petroglifów jest niepewna (por. Kuciewicz i in. 2008: 318-321; 2010: 309; Kuciewicz & Kobusiewicz 2012: 268-70). Większość przedstawień ukazuje postacie w typowym dla tego motywu trybie profilowym, choć część figur zobrazowana została *en face* (por. rozdz. 2.1.1.). Figury występują na panelach zarówno pojedynczo⁹⁸, w parach⁹⁹, jak i grupach obejmujących trzy lub więcej postaci¹⁰⁰. Większość przedstawień posiada wszystkie lub większość typowych dla tego motywu cech, to jest: wydłużoną dolną część ciała i schematycznie ukazaną górną, brzuch „w ciąży”, małą owalną głowę. Niektóre figury posiadają dodatkowe cechy, z których część zdaje się potwierdzać identyfikację płciową, na przykład pierś (CO99 p.9; ryc. 5.24). Większość figur przedstawiono z charakterystycznie ukazaną dolną częścią ciała w postaci b-kształtnej. Niemniej zarejestrowane zostały również takie postacie, u których zobrazowano nogi (np. CO12 p.1, 2), a niekiedy nawet stopy (np. CO12 p.2, CO39 p.4).

Sposób ukazania kończyn górnych jest stosunkowo zróżnicowany, choć wiele figur ma zgięte ręce oparte o biodra. Na uwagę zasługują nieliczne przedstawienia, u których ręce ukazane zostały w całości wraz z dłońmi zakończonymi palcami (np. 03/08 p.1, CO12 p.2). Figury zilustrowane *en face* są stosunkowo rzadkie, ale zarejestrowane zostały, na przykład, na stanowisku CO39 (p.4), gdzie wykonano je na głazie zalegającym na północno-zachodnim stoku wzgórza (ryc. 5.19). Są to bardzo duże

⁹⁸ Na stanowiskach: CO37 p.1, CO53 p.3, CO55 p.3, CO99 p.9, CO136 p.1(?), CO178 p.11(?), 18(?), CO188 p.3(?), 01/07 p.1, 10/07 p.1, 20/08 p.1.

⁹⁹ Na stanowiskach: CO39 p.4, CO65 p.3, CO72 p.1, CO79 p.1, CO160 p.1, 11/07 p.1c, 10/08 p.6, 04/09 p.7.

¹⁰⁰ Na stanowiskach: CO12 p.1, 2, CO33 p.1, CO162 p.2(?), CO188 p.2, 02/06 p.2, 04/06 p.1, 11/07 p.1b, 03/08 p.1, 05/09 p.1.



Ryc. 5.19. Figurę „kobietę” ukazaną *en face*. Stanowisko CO39 (p.4).

Ryc. 5.20. Mapa dystrybucji paneli zawierających motyw kobiecej figury antropomorficznej. W celu identyfikacji numerów stanowisk ze sztuką naskalną por. ryc. 1.14-1.19.



Ryc. 5.21. Przedstawienia „kobiet”, których dolne partie ciała zostały wypełnione liniami. Stanowisko CO188 (p.2).



figury (większa posiada około pół metra wysokości!) wykonane w unikatowej stylistyce dla tego rejonu Oazy. Dolna część ciała oraz piersi zostały wyżłobione, jak gdyby reliefowo. Nie ukazano rąk, przedstawiono za to palce u stóp. Dolna partia tułowia nosi ślady dekoracji w postaci krótkich równoległych linii. Ornamentyka dolnych części ciała figur „kobiet” w Oazie Centralnej należy do rzadkich cech. Jeden z wyjątków stanowią przedstawienia na stanowisku CO188 (p.2), których „spódnice” wypełnione zostały szeregiem równoległych linii ukośnych (ryc. 5.21). Różnorodność stylistyczną podkreśla zastosowanie różnorodnych technik produkcji, od rycia (np. CO188 p.2), przez relief (np. 04/06 p.1), po piketaż (CO55 p.3).



Ryc. 5.22. Mocno wyeksponowany panel na stanowisku CO33. Wśród silnie zwietrzzonych figur znajdują się trzy figury „kobiet”, dwie żyrafy oraz antylopa oryks. Widok od wschodu.



Ryc. 5.23. Panel 3 na stanowisku CO53 (Kuciewicz i in. 2010: 307, fig. 7) usytuowany jest na charakterystycznej skale o bardzo gładkiej powierzchni, wyróżniającej się na tle wschodniego stoku wzgórza. Widok od wschodu.

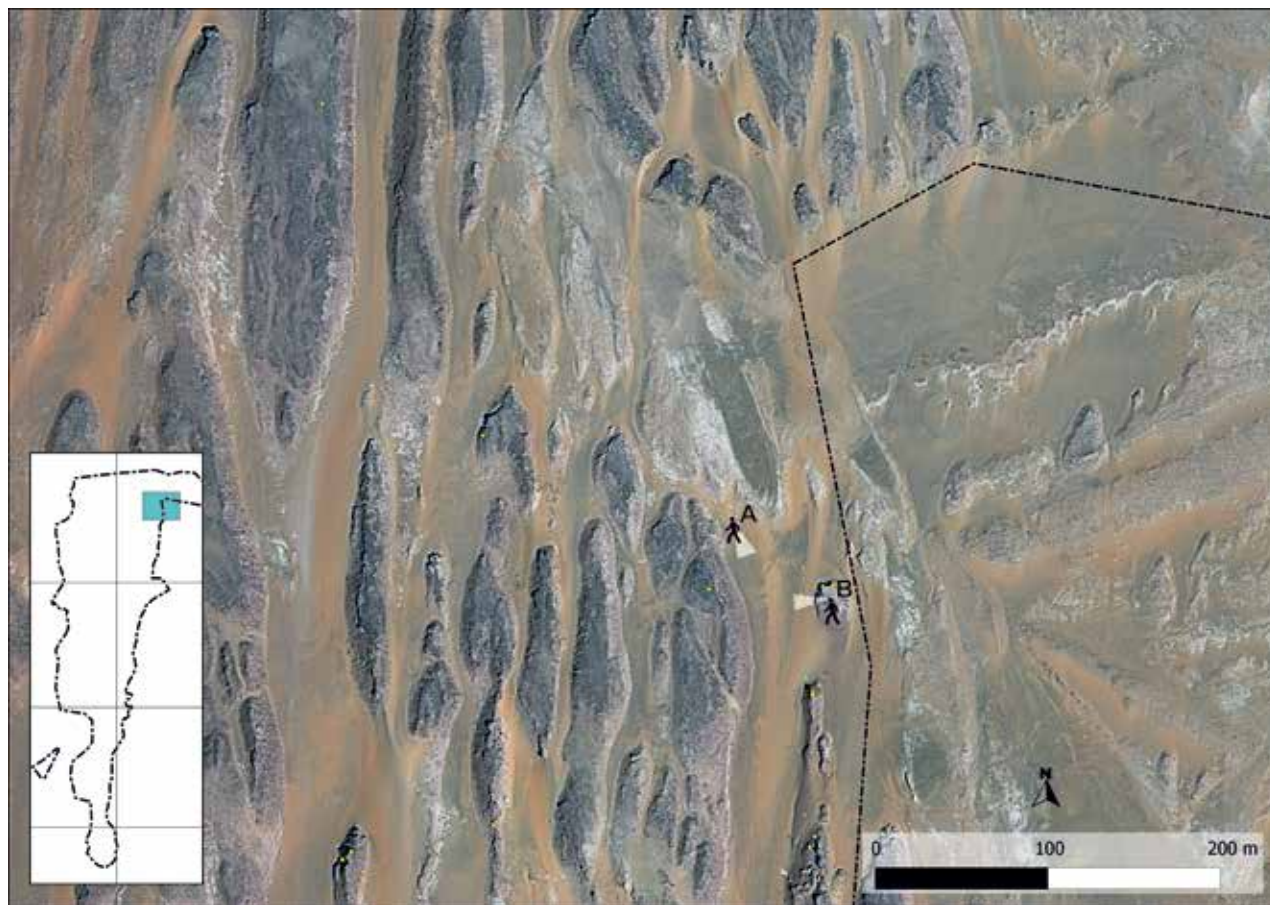


Ryc. 5.24. Północno-wschodnia ściana wzgórza CO99, na której znajduje się panel 9. Zachowały się na nim tylko trzy figury, z czego żadna w całości. Uwagę przykuwa przede wszystkim starannie wykonana figura „kobiety”, posiadająca nogi, stopy, ręce, dłonie, piersi i mały brzuch ciężowy. Przedstawiono ją w technice reliefowej. Ponadto, na panelu widoczna jest druga figura „kobieca” w perspektywie *en face* oraz fragment niezidentyfikowanego przedstawienia. Zeszyt jako skala (24 cm). Widok od północnego wschodu.

Winkler zanotował, że wiele przedstawień „bogiń” odnalazł na szczytach wzgórz, gdzie miały być zorientowane w stronę „nieba”. Miał być to argument za tym, iż ich „płodnościowa” natura wiązała się ze sprowadzaniem deszczu (Winkler 1939: 29). Znaleźiska w rejonie Oazy Centralnej nie potwierdzają jednak tego, by miała to być reguła w lokowaniu petroglifów. Owszem, wiele przedstawień wykonanych zostało na panelach, które widoczne są z dystansu i trudno mieć wątpliwości, że panele te usytuowano tam nieprzypadkowo. Niemniej jednak są to często powierzchnie wertykalne lub bliskie pionowych i ich powiązanie z „niebem” wydaje się bardzo wątpliwe. Przykładem bardzo wyeksponowanych kompozycji przedstawiających „kobiety” są panele na stanowiskach: CO12, CO33, CO39, CO53, CO99, 04/06, 03/08 i 05/09, by wymienić tylko najważniejsze. Wszystkie te panele wykonano na ścianach i/lub charakterystycznych głazach, widocznych z daleka. Na wprost większości z nich znajduje się względnie otwarta przestrzeń, co dodatkowo pozwala na dostrzeżenie figur już

ze sporego dystansu. W przypadku stanowiska CO12 panele usytuowane są wysoko na stoku wzgórza, a zatem są widoczne z daleka, ale wymagają wspięcia się pod sam szczyt, by móc dokładnie im się przyjrzeć. Stanowiska takie, jak CO33 (ryc. 5.22) czy CO53 (ryc. 5.23), oferują znacznie łatwiejszy dostęp, ale można powiedzieć, że stopień wyeksponowania figur we wszystkich tych przypadkach jest znaczący.

Trzeba jednak pamiętać, że wiele paneli z „kobietami figurami antropomorficznymi” wcale nie zostało usytuowanych w miejscach widocznych i/lub łatwo dostępnych. Należą do nich na przykład panele na stanowiskach: 10/07 p.3 (figury wykonane w mało widocznym miejscu i dziś całkowicie niedostępne), CO65 p.3 (petroglify usytuowane na szczycie wzgórza), CO37 p.1 (petroglif położony u stóp *gebli*, niewidoczny z daleka). W toku badań terenowych tylko siedem z 29 paneli z przedstawieniami tego rodzaju określiłem jako „ukryte”, to jest takie, których nie sposób dostrzec z poziomu dna doliny, przebywając u podnóżu danego wzgórza.



Ryc. 5.25. Rejon stanowiska CO12. Panele z przedstawieniami kobiet znajdują się na wschodnim stoku, wewnątrz naturalnego schroniska nazwanego przeze mnie „kapliczką”. Miejsce to góruje nad stosunkowo niewielkim acz głębokim dnem okresowego zbiornika wodnego(?). Naprzeciw położone jest między innymi stanowisko CO13 z wysoko usytuowanym przedstawianiem żyrafy. A i B: miejsca, z których wykonano fotografie (ryc. 5.26 i 5.27). W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.

Ryc. 5.26. Widok na niewielką depresję usytuowaną u podnóżu wzgórza CO12 (po prawej). Wewnątrz niecki znajdują się trzy skaliste wyspy, na których zarejestrowałem stanowiska CO13, CO14 i CO15 (dwa ostatnie widoczne na zdjęciu). Opierają się o nie czerwono-brązowe sedymenty, które być może są pochodzenia holocenu. Widok od północy. Por. ryc. 5.25., punkt A.



Ryc. 5.27. Widok na „kapliczkę”, czyli rodzaj schroniska skalnego z nawisem, pod którym wykonane zostały petroglify. Dwa panele znajdują się na ścianie, trzeci usytuowany jest na płaskim kamieniu o jasnym kolorze (przywodzącym na myśl rodzaj ołtarza). Część figur widoczna jest z dołu, ale trzeba pokonać stromy, osypujący się stok, by móc im się dokładnie przyjrzeć. Widok od wschodu. Por. ryc. 5.25., punkt B.

Szczególnie interesującym stanowiskiem jest CO12, znajdujące się na wschodnich rubieżach obszaru badań, za Painted Wadi (ryc. 5.25). Panele z figurami „kobiet” usytuowane są wysoko na stromym stoku. Zarysy figur są dobrze widoczne z dna doliny, a w szczególności duży biały kamień, na którym wykonano część przedstawień. U podnóżu *gebli* teren mocno się obniża, przez co panele z petroglifami górują nad niecką, która mogła być w przeszłości okresowo wypełniana wodami deszczowymi (ryc. 5.26). Na stokach kilku *gebli* znajdujących

się wewnątrz niecki, jak i w przypadku wzgórza CO12, znajdują się czerwono-brązowe muły, które mogły zostać naniesione nawet w okresie holocenu (rozdz. 1.4.2.). Miejsce, gdzie wykonano petroglify jest bardzo charakterystyczne i przypomina kapliczkę z ołtarzem (ryc. 5.27). Jest to płytka wnękka skalna, posiadająca nawis zacieniający wnętrze schroniska. Panel 1. znajduje się na wąskim filarze flankującym „kapliczkę” od południa. Panel 2. położony jest z kolei na rzucającym się w oczy głazie.



Ryc. 5.28. Figurę antropomorficzną na panelu 1. Stanowisko CO12.

Na pierwszym panelu wykonano trzy przedstawienia „kobiet” i jedną nieczytelną figurę, być może nieudaną/niedokończoną postać antropomorficzną (ryc. 5.28). Wszystkie przedstawienia posiadają wyolbrzymione dolne części ciała, ręce zgięte w łokciach i oparte o biodra, brzuch „w ciąży” i głowę w kształcie grzyba. Dwie skierowane są w lewo, jedna w prawo. To właśnie figury na tym panelu są widoczne z dna doliny. Na panelu 2. przedstawienia wykonano w zupełnie innej stylistyce (ryc. 5.29). Największa z nich (o wysokości około 50 cm) posiada prostokątny zarys ciała, w które wpisane zostały dwie kolejne figury – każda o innej budowie. Jedna z nich jest b-kształtna, druga zaś posiada wyraźnie wyodrębnione nogi. Obie są „brzemienne”. Również największa z figur ukazana została z nogami, ale te zakończone są palczastymi stopami. Obok znajdują się jeszcze dwie postacie: jedna podobna do największej, choć bez nóg, a druga wpisana w jej ciało, niestety mocno zwietrzała i słabo czytelna. Mimo to wydaje się, że i ona posiada brzuch „ciążowy”. Na prawo od figur znajduje się krzyż równoramienny, nieco mniej spatynowany niż reszta przedstawień. Na panelu trzecim figury są bardzo nieczytelne, choć sądzę, że również ukazują postacie antropomorficzne.

Różnorodność stylistyczna przedstawień w „kapliczce” może być rezultatem wielokrotnego odwiedzania miejsca i/lub wykonywania figur przez różne osoby. Choć miejsce to posiada pewne walory użytkowe w postaci zacienionej przestrzeni i otwartego widoku na wschód, to jednak mimo wszystko nie jawi się jako



Ryc. 5.29. Pięć przedstawień „kobiet” na panelu 2. Każda z figur wykonana została w innej manierze, co może wskazywać na autorstwo kilku osób. Stanowisko CO12.

najlepiej usytuowany punkt obserwacyjny. Przebywając w tym miejscu, odnosi się wrażenie, że w przeszłości jego charakter konstituowała właśnie obecność figur i że nie były one czymś dodatkowym, powstałym „przy okazji”, lecz raczej z powodu ich obecności tam, miejsce to było odwiedzane. Powróć do tego wątku w dalszej części pracy.

Dystrybucja motywu „kobiecej figury antropomorficznej” jest znacznie bardziej rozproszona niż w przypadku geometrycznej sztuki naskalnej (ryc. 5.20). Trudno wskazać obszar wyraźnej dominacji tego motywu, choć największe zagęszczenie petroglifów znajduje się w północno-zachodnim rejonie badań. Niemniej jednak pojedyncze panele występują również w części wschodniej, środkowej i południowej. Stan zachowania tych petroglifów jest bardzo zróżnicowany, co wiąże się – moim zdaniem – nie tylko z kwestiami usytuowania i ekspozycji figur na działanie żywiołów, lecz również z potencjalnie długim czasem funkcjonowania tego motywu w przestrzeni społecznej lokalnych społeczności. Petroglify te powstawały najprawdopodobniej od środkowego holocenu, w czasach kultury Bashendi (A + B) i wcale niewykluczone, iż nadal wykonywano je w okresie kultury Sheikh Muftah (por. Polkowski i in. 2013: 106; Berger 2008: 144). Przede wszystkim jednak należy je wiązać ze społecznościami kultury Bashendi, na co wskazywać może istnienie ważnego kompleksu figur tego rodzaju, odkrytego w rejonie Meri, powiązanych wyłącznie ze stanowiskami kultury Bashendi A/B (Riemer 2006a: 497-501; 2011: 220, fig. 201).

5.3.2.2. Pozostałe antropomorfy

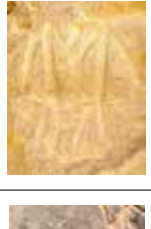
	02/06 p.2, CO53 p.3? [x?] 15/07 p.2, 21/08 p.1, 05/09 p.1 [x11], 06/09 p.27 [x2], CO109 p.2, CO178 p.11?	18+		02/08 p.1 [x2], CO178 p.1	3		21/08 p.6, CO41 p.3?	2
	CO152 p.2	1		18/08 p.2, 06/09 p.22, CO167 p.3	3		CO45 p.1	1
	CO173 p.1	1		01/09 p.2_nz [x2]	2		CO142 p.1	1
	09/06 p.24	1		06/09 p.21 [x2], 06/09 p.39? [x3]	5		09/08 p.1	1
	06/09 p.14	1		CO162 p.2	1		02/06 p.2, 06/09 p.31, 06/09 p.32 [x2], CO109 p.2 [x2], CO178 p.1? [x2], CO181 p.2	9
	06/09 p.21 [x3], 06/09 p.22, CO109 p.6a	5		17/07 p.14, 06/09 p.23, 06/09 p.24 [x2], CO109 p.8a?, CO191 p.10	6		06/09 p.29	1
	06/09 p.22, CO126 p.14	2		06/09 p.22 [x2]	2		04/08 p.1	1

Tabela 5.1. Wybór figur antropomorficznych wiązanych przeze mnie z pradziejowym etapem tworzenia sztuki naskalnej w Oazie Centralnej. Tabela przedstawia zbiór luźno zdefiniowanych „typów” figur. Różnice pomiędzy wieloma z nich są jednak względnie niewielkie i nie należy traktować tego zestawienia jako typologii *sensu stricto*. Wymienione zostały stanowiska, na których zarejestrowano poszczególne rodzaje przedstawień, oraz liczba petroglifów.



Ryc. 5.30. Przedstawienie antropomorficzne w zestawieniu z figurą oryksa(?). Pomiędzy oboma petroglifami znajduje się trzecia figura, również zoomorficzna (pies?, oryks?). Stanowisko CO167 p.3. Panel usytuowany pod szczytem wzgórza. Widok od zachodu.

Przedstawienia „kobiet” nie stanowią jedynego antropomorficznego komponentu prahistorycznej sztuki naskalnej. Na zbadanym obszarze zarejestrowanych zostało bowiem kilkadziesiąt figur, które z racji stylistyki/asocjacji/stanu zachowania zakwalifikować można do neolitycznego etapu twórczości naskalnej (tabela 5.1). Na wstępie warto jednak zaznaczyć, że niektóre z tych przedstawień pochodzą z kontekstów, które nie dają zbyt wielu wskazówek co do ich atrybucji kulturowej. Gros z tych figur nie znajduje się w asocjacjach z innymi petroglifami i/lub posiada bardzo proste formy, które mogły być zastosowane również w późniejszych czasach.

Cechą łączącą większość figur pradziejowych jest ich frontalne ukazanie (ryc. 5.30). Ponadto, przeważającą część nazwać można przedstawieniami patykowatymi, to jest takimi, które zobrazowano za pomocą jedynie kilku linii prostych. Wiele z nich charakteryzują zaburzone proporcje ciała, z reguły wydłużony tułów lub zbyt długie kończyny. Rzadko widoczne są detale anatomiczne, choć w niektórych przypadkach podkreślona została płeć męska. Piktowane postacie z długimi zwisającymi penisami znane są też z innych rejonów Pustyni Zachodniej, jak choćby z Oazy Charga (Ikram 2009a: 80, fig. 20). Patykowate przedstawienia o nienaturalnie długich tułowach zarejestrowane zostały z kolei w Chufu, na południe od Dachli (Berger 2008: 142, fig. 13).

Wiele figur ludzkich występuje w izolacji lub w zestawieniu z innymi antropomorfami. Zdecydowanie rzadziej odnajdowane są one w relacjach z przedstawieniami

zoomorficznymi i geometrycznymi. Jedną z takich kompozycji jest olbrzymi panel na stanowisku 05/09, gdzie grupa kilkunastu figur patykowatych współwystępuje z przedstawieniami: żyrafy, oryksów, strusi, jaszczurek/krokodyli, „kobietami” i liniami meandrującymi. Często występującą asocjacją jest motyw żyrafy trzymanej na linie (np. 02/08 p.1, 21/08 p.6, 01/09 p.2; zob. Kuciewicz & Kobusiewicz 2011: 241, fig. 7; por. Van Hoek 2003), choć trzeba dodać, że żyrafy takie mogą również występować bez postaci ludzkiej (np. CO43 p.1, CO67 p.3, CO113 p.2). W kilku przypadkach figury antropomorficzne ukazane zostały w zestawieniu z psem (np. 09/08 p.1), z oryxem (np. CO167 p.3), a także strusiami (np. 06/09 p.22). Interesującym przykładem asocjacji są nieliczne zestawienia figur antropomorficznych z motywami geometrycznymi. Dotyczy to przede wszystkim linii meandrujących, które ukazane zostały w zestawieniu z postaciami ludzkimi na kilku stanowiskach (np. 09/06 p.24, CO162 p.2). Panel 2. na stanowisku CO162 jest jednym z nielicznych przykładów, gdzie zestawiono ze sobą figury antropomorficzne, zwierzęce (oryksy) i geometryczne (meandry), wykonując je w tej samej technice (piketaż) w tym samym (najprawdopodobniej) czasie (ryc. 5.31).

Figury antropomorficzne przedstawiane były rzadziej niż pozostałe rodzaje pradziejowej sztuki naskalnej. Można odnieść wrażenie, że ich obecność na panelach nie zawsze była konieczna, gdyż nawet nieprzedstawiony człowiek jest w tych kompozycjach obecny *implicitie*. Powróć jeszcze do tej refleksji w dalszej części rozdziału.



Ryc. 5.31. Panel 2. na stanowisku CO162, usytuowany na zachodniej krawędzi szczytu wzgórza. Na panelu przedstawiono postać antropomorficzną oraz trzy linie meandrujące obrazujące (być może) węże. Niewykluczone, że w bardzo schematyczny sposób zilustrowano również figury „kobiecy” (z lewej strony). Na panelu (poza zdjęciem) znajdują się jeszcze dwa przedstawienia oryksów. Powierzchnia horyzontalna. Widok od zachodu.

5.3.3. Zoomorficzna sztuka naskalna

Grupa przedstawień zoomorficznych stanowi najliczniejszy komponent prahistorycznej tradycji sztuki naskalnej w Oazie Centralnej. Choć tę kategorię rytów można poszerzyć o nieliczne inne petroglify (głównie antropomorfy, zob. powyżej), znajdujące się w wyraźnych asocjacjach, to jednak zdecydowanie głównym tematem, z formalnego punktu widzenia, są zwierzęta. Trzy gatunki wydają się dominować w owym korpusie przedstawień i są nimi: żyrafy (*Giraffa camelopardalis*), antylopy oryks (*Oryx gazella dammah* oraz, być może, *Oryx leucoryx*) oraz strusie (*Struthio camelus*) (por. rozdz. 2.1.1.). Pośród petroglifów zarejestrowanych zostało odpowiednio co najmniej 130, 107 i 65¹⁰¹

przedstawień, których identyfikacja gatunkowa wydaje się umiarkowanie pewna. Do grupy tej zaliczyłem również co najmniej osiem przedstawień gazeli (*Gazella dorcas*, *Gazella leptoceros*) oraz trzy słonie (*Loxodonta africana*), choć identyfikacja, zwłaszcza tych ostatnich, poza jednym przypadkiem, jest znacznie bardziej dyskusyjna.

Pierwszy problem, jaki pojawia się w kontekście powyższych grup petroglifów, dotyczy kwestii tego, czy figury ukazujące wymienione gatunki należy przypisać wyłącznie do pradziejowego etapu powstawania sztuki naskalnej. Choć do odpowiedzi na to pytanie jeszcze powrócę, to wstępnie zaznaczyć mogę, iż wiele wskazuje

.....
rakterystyczne dla danych gatunków zwierząt. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że na zarejestrowanych panelach znajduje się dużo więcej przedstawień zoomorficznych, które być może mogłyby zostać zidentyfikowane dzięki użyciu dokładniejszych technik dokumentacyjnych (np. fotografii RTI – zob. rozdz. 8).

¹⁰¹ Są to liczby obejmujące jedynie te przedstawienia, które zachowane są na tyle dobrze, iż dostrzec można jakiegokolwiek elementu cha-

na to, że zwierzęta te przedstawiane mogły być również w późniejszych okresach (jak choćby motyw słonia czy oryksa) i w zasadzie żaden gatunek sam w sobie nie powinien stanowić markera chronologicznego. Z drugiej jednak strony zakładam, że jeśli nie wszystkie, to zdecydowana większość petroglifów składających się na przytoczone powyżej liczby pochodzi z neolitu, co wnioskowane jest przeze mnie na podstawie grupy czynników, a nie tylko samej identyfikacji gatunkowej. Motywem szczególnie trudnym do datowania jest motyw psa (udomowionego?). Co najmniej osiem przedstawień wydaje się go ukazywać, a cechy przynajmniej pięciu innych pozwalają jedynie na uznanie ich za zwierzęta z rodziny psowatych. Petroglify te prościej jest datować poprzez asocjacje, w jakich się znajdują, gdyż ich formy są znacznie bardziej zindywidualizowane niż w przypadku zwierząt reprezentujących tzw. megafaunę.

Z powyższym problemem wiąże się kwestia rozpoznania kilku innych gatunków zwierząt, które zostały zidentyfikowane pośród petroglifów Oazy Centralnej (Polkowski i in. 2013: 103-5) i oszacowania czasu powstania tych figur. Wiele zoomorfów zostało bowiem przeze mnie opisanych jako „nieokreślone czworonogi”, niekiedy tylko nieco dokładniej – jako „niezidentyfikowane antylopy”¹⁰². Powodem takiej klasyfikacji może być zarówno zły stan zachowania, jak i brak cech dystynktywnych. Do grupy zoomorficznej należą również nieliczne figury, które pomimo posiadania cech zwierzęcych nie poddają się żadnym próbom klasyfikacyjnym. Można je roboczo nazwać zwierzętami fantastycznymi¹⁰³, choć trzeba mieć na uwadze, że ich *nieidentyfikowalność* leży najpewniej po stronie współczesnego interpretatora.

Dominacja ilościowa przedstawień żyraf, antylop oraz strusi jest zjawiskiem, które charakteryzuje również inne rejony wokół Dachli (Ikram 2009b), Pustynię Zachodnią (Riemer 2009a), a nawet Pustynię Wschodnią (Judd 2009; choć na Pustyni Wschodniej ilościowo

istotnym komponentem są także figury słoni oraz ibek-sów)¹⁰⁴. Nie wszędzie jednak układ ten zachowuje te same proporcje i nie zawsze ów ranking posiada taki sam porządek, jak choćby w przypadku Oazy Chargi, gdzie dominującym liczebnie motywem zoomorficznym jest antylopa oryks, podczas gdy żyrafy znajdują się na drugim miejscu (Ikram 2009b: 267-8). Nie zaburza to jednak ogólnego obrazu, jaki rysuje się na podstawie badań nad prahistoryczną sztuką naskalną, w którym dominującą rolę wiodą przedstawienia megafauny steposawanny i półpustyni. Figury zarejestrowane w Oazie Centralnej (i Oazie Dachla w ogóle) doskonale wpisują się w ten obraz, z jedną tylko lokalną wariacją w postaci bardzo małej liczby przedstawień słoni (por. rozdz. 2.1.1.).

W literaturze przedmiotu istnieje powszechny konsensus dotyczący datowania tego rodzaju przedstawień na czasy przed początkiem III tysiąclecia BC¹⁰⁵. Dotyczy to przede wszystkim chronologii motywu żyrafy i słonia jako zwierząt o znacznie większych wymaganiach ekologicznych w porównaniu z odpornymi na suszę gazelami i antylopami oryks, a nawet strusiami. W przypadku petroglifów w dolinie Nilu przedstawienia żyraf wiązane są najczęściej z okresem kultury Nagada I i II (3900-3300 BC)¹⁰⁶, a zatem z wczesnym okresem predynastycznym. Taka propozycja datowania padła między innymi w kontekście figur w El-kab (Huyge 2002: 197-8), Asuanie (Storemyr 2009: 125, fig. 6) czy w rejonie położonym na zachód od Lukso-ru (Darnell 2009: 89-91). Po około 2600 BC występowanie żyraf i słoni, w wyniku przemian klimatycznych i aktywności ludzkiej, miało stopniowo przesunąć się coraz dalej na południe, poza współczesną granicę Egiptu (Judd 2009: 14). Mimo to motyw żyrafy przetrwał w postaci hieroglifu¹⁰⁷, co jest istotnym przypomnieniem, że istnienie danego znaku w kulturze

symbolicznej nie musi być tożsame z synchronicznym występowaniem jego desygnatu w przyrodzie¹⁰⁸.

Choć znaleziska w dolinie Nilu i na Pustyni Wschodniej stanowią dla dachlijskich petroglifów ważny materiał porównawczy, to jednak z punktu widzenia kontekstu wydają się przynależeć do innego horyzontu kulturowego¹⁰⁹. Bliższym kontekstem stają się więc znaleziska z różnych obszarów Pustyni Zachodniej. Petroglify prahistoryczne znane z Chargi (nie tylko przedstawienia zoomorficzne, lecz także pozostałe kategorie rytów) pod względem formy i asocjacji stanowią najprawdopodobniej element tej samej tradycji prądziejowej sztuki naskalnej, co figury w Dachli¹¹⁰. Datowanie motywów zoomorficznych zaproponowane przez Salimę Ikram, w tym chronologia przedstawień: żyraf, słoni, antylop, gazeli czy strusi, oparte jest jednak o wyniki badań w dolinie Nilu i rozpatrywane przez pryzmat rozwoju kulturowego społeczeństw predynastycznych (Ikram 2009b: 266). Stąd też, jak pisze autorka, gros z owych przedstawień pochodzić ma z czasów 4200–3250 BC. Choć zapewne wiele petroglifów faktycznie mogło powstać w okresie, kiedy w dolinie Nilu formowało się późniejsze państwo faraonskie, to jednak sądzę, że duża część przedstawień zoomorficznych tworzona była już wcześniej. Tezę tę, moim zdaniem, wspierają rozważania kilku innych badaczy.

W Jaskini Djara, położonej około 200 km na północ od Dachli, odkryta została ponad setka przedstawień zoomorficznych, porównywalnych ze sztuką naskalną Dachli, Chargi i innych obszarów Pustyni Zachodniej (Kindermann 2003; Classen i in. 2009). Pośród nich znajdują się przede wszystkim figury: oryksów, strusi, gazeli, a mniej więcej co piąte przedstawienie zwierzęce pozostaje niezidentyfikowane. Najistotniejsza różnica związana jest z brakiem figur żyraf w jaskini i jednocześnie obecnością relatywnie wielu przedstawień antylopy adaks (Classen i in. 2009: 63). Mimo tego sztuka naskalna w Djara wydaje się być powiązana z petroglifami południowej części Pustyni. Co ważne, choć rytzy naskalne nie są bezpośrednio związane z innymi znaleziskami archeologicznymi, to badania przyniosły szereg informacji kontekstualnych, które pozwalają wysnuć ostrożną propozycję datowania. Oprócz znalezisk epipaleolitycznych (około 7000 BC) zdecydowana większość stanowisk wokół jaskini wiązana jest z okresem środkowego holocenu i fazami Djara A i B, datowanymi na czasy 6500–5200 BC. Trzy daty ¹⁴C uzyskane poprzez analizę warstwy popiołu

zalegającego wewnątrz jaskini – 7000, 6200 i 4900 BC – wydają się wiarygodnie wpisywać w ów wzorzec. Jeżeli wykonywanie sztuki naskalnej było powiązane z wykonywaniem sztuki naskalnej było powiązane z wykonywaniem sztuki naskalnej, w efekcie którego nagromadzone zostały pokłady popiołu i artefaktów, to wszystko wskazuje na to, że petroglify te w większości powstały nie później niż w początkach V tysiąclecia BC. Classen i in. (2009: 64) sugerują więc, iż zoomorficzna sztuka naskalna powstawała w czasach wilgotnej fazy holocenu, i wiążąc ją z rejonem Dachli, autorzy ci łączą ją jednocześnie z okresem kultury Bashendi B (5600–3800 BC; aneks 1.3.).

Z drugą połową VI tysiąclecia BC przedstawienia megafauny (oraz innych motywów) wiąże również Carlo Bergmann (2011: 71, 78-9). Taka atrybucja chronologiczna wynika z danych kontekstualnych w Biar Jaqub, głównie dat radiowęglowych pozyskanych z fragmentów dekorowanych jaj strusich i wiązanych ze społecznościami Bashendi B. Na VI i/lub wczesne V tysiąclecie BC datowane są przedstawienia żyraf i antylop odkryte na stanowisku Meri 06/12, również na południe od Dachli (Riemer 2011: 248-51). Ich stopień zachowania znacznie kontrastuje z petroglifami owiec berberyjskich uważanych za znacznie późniejsze. Środkowoneolityczne stanowiska archeologiczne (m.in. owalne chaty kamienne) w Mudpans również wydają się być powiązane z obecnością sztuki naskalnej. Pośród petroglifów zarejestrowane zostały motywy żyraf, antylop i strusi, co stanowi wyraźną paralelę dla znalezisk w Dachli. Daty radiowęglowe ze stanowisk archeologicznych w Mudpans wskazują głównie na VI tysiąclecie BC jako na najbardziej prawdopodobny czas powstania rytów (8200 ±1100, 7000 ±150, 6830 ±70, 6530 ±150 bp; H. Riemer, inf. ustna). Z kolei na stanowisku Abu Tartur 1005, położonym na zachód od Chargi, petroglify przedstawiające schematycznie ukazane żyrafy i oryksy znajdują się na wzgórzu otoczonym licznymi artefaktami środkowoholocenijskimi. Należą do nich żarna i rozcieracze, skupiska bifacjalnych narzędzi krzemiennych i ceramika. Wokół wzgórza zlokalizowano również wiele palenisk, a wiek jednego z nich oszacowano na 6420 ±60 bp (H. Riemer, inf. ustna). Zarówno w przypadku Mudpans, jak i Abu Tartur, nie ma pewności, że sztuka naskalna i inne relikty materialne pozostawiły te same społeczności. Niemniej jednak miejsca te stanowią – w moim przekonaniu – poważny argument w dyskusji nad chronologią prahistorycznej sztuki naskalnej regionu. Wydają się również potwierdzać ustalenia badaczy Oazy Dachla na przykład Mary McDonald.

Sztuka naskalna zlokalizowana na wschodnich rubieżach Oazy, w szczególności zaś w Southeast Basin oraz w mniejszym stopniu Rock Art Basin, roboczo powiązana została z aktywnością społeczności kultury Bashendi (McDonald 1990). Bazą dla tej konstatacji i w tym przypadku były dane kontekstualne, ale nie wiązały się one wyłącznie z jednym stanowiskiem, lecz całą ich siecią. Mary McDonald uznała, że obecność sztuki

¹⁰² Istnieje możliwość, że wśród znacznej liczby przedstawień „niezidentyfikowanych czworonogów” znajdują się figury reprezentujące niektóre ze środkowoholocenijskich gatunków Dachli, takich jak bawolce lub inne gatunki antylop. Odrębną kwestią pozostają przedstawienia bydła, których petroglify występują, ale większość wydaje się pochodzić z czasów późniejszych. Te, które potencjalnie mogły powstać w czasach środkowego holocenu, być może przedstawiają zarówno bydło dzikie, jak i udomowione. Niemniej jednak praktyczny brak przedstawień bydła w asocjacji z innymi figurami zwierzęcymi (żyrafami, oryksami, strusiami) sugerować może, że petroglify te w większości nie przynależą do środkowoholocenijskiego horyzontu sztuki naskalnej. Zarejestrowałem tylko jedno przedstawienie adaksa, którego stan zachowania i sposób zobrazowania wskazują raczej na okres dynastyczny, jednak nie można wykluczyć wcześniejszego pochodzenia.

¹⁰³ Przedstawiają one figury posiadające na przykład więcej niż cztery nogi (stanowisko 11/08 p.2) lub figury dwunożne, ale z wyraźną trąbą (02/08 p.1).

¹⁰⁴ A także różne obszary Sahary Centralnej, na co wskazują wyniki badań np. w Wadi al-Ajal, w południowo-zachodniej Libii. Jeśli pominać przedstawienia gatunków zwierząt udomowionych, to największej petroglifów wiązanych ze środkowym holocenem obrazuje żyrafa, a dalej strusie, oryksy i słonie oraz inne antylopy, w tym gazele (Guagnin 2015: 57).

¹⁰⁵ Z pewnymi wyjątkami, jak choćby niektóre przedstawienia słoni na Pustyni Wschodniej, wiązane z obecnością na szlakach znad Morza Czerwonego, którymi prowadzone miały być słonie bojowe armii Ptolemeusza w drugiej połowie I tysiąclecia BC (Huyge 1998c: 1379, przypis 6; Judd 2009: 15).

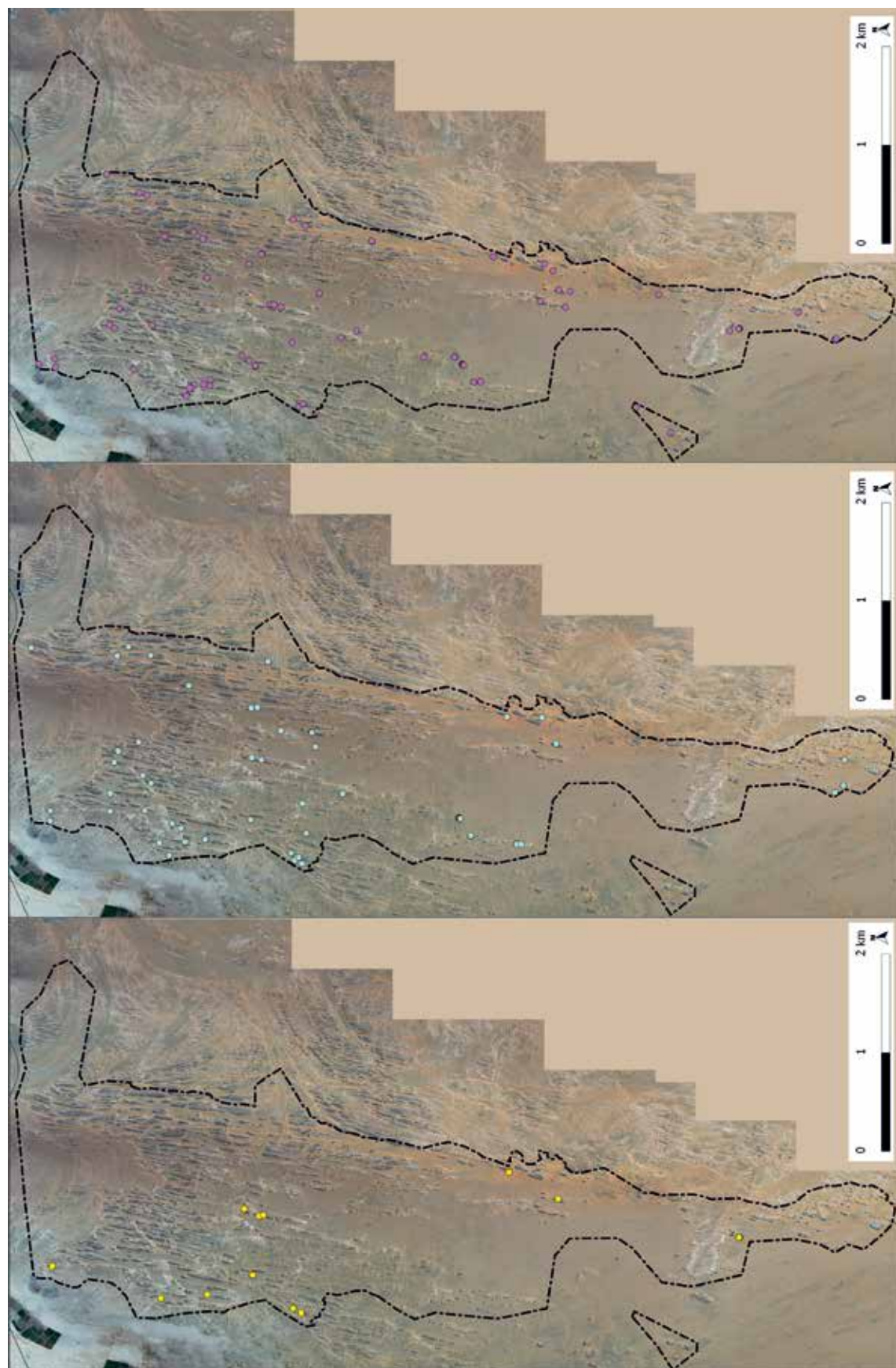
¹⁰⁶ Choć Whitney Davis sugeruje, iż najwcześniejsze przedstawienia żyraf, słoni i antylop na obszarach Nubii i Egiptu pochodzić mogą nawet z VII tysiąclecia BC (Davis 1984: 89). Jego propozycja oparta jest o badania Olivera Myersa w Abka (Myers 1958; 1960).

¹⁰⁷ Hieroglif E27 według Listy Znaków Hieroglificznych w Gardiner 1957 [2007]: 461. Motyw żyrafy przetrwał również w postaci berla *uas*, którego górne zakończenie przybrało kształt schematycznej głowy tego zwierzęcia (Darnell 2009: 89).

¹⁰⁸ Egipcjanie mieli oczywiście możliwość zobaczenia żywych żyraf podczas wypraw organizowanych do krain południowych.

¹⁰⁹ Do szeroko pojętego kręgu kultur predynastycznych doliny Nilu.

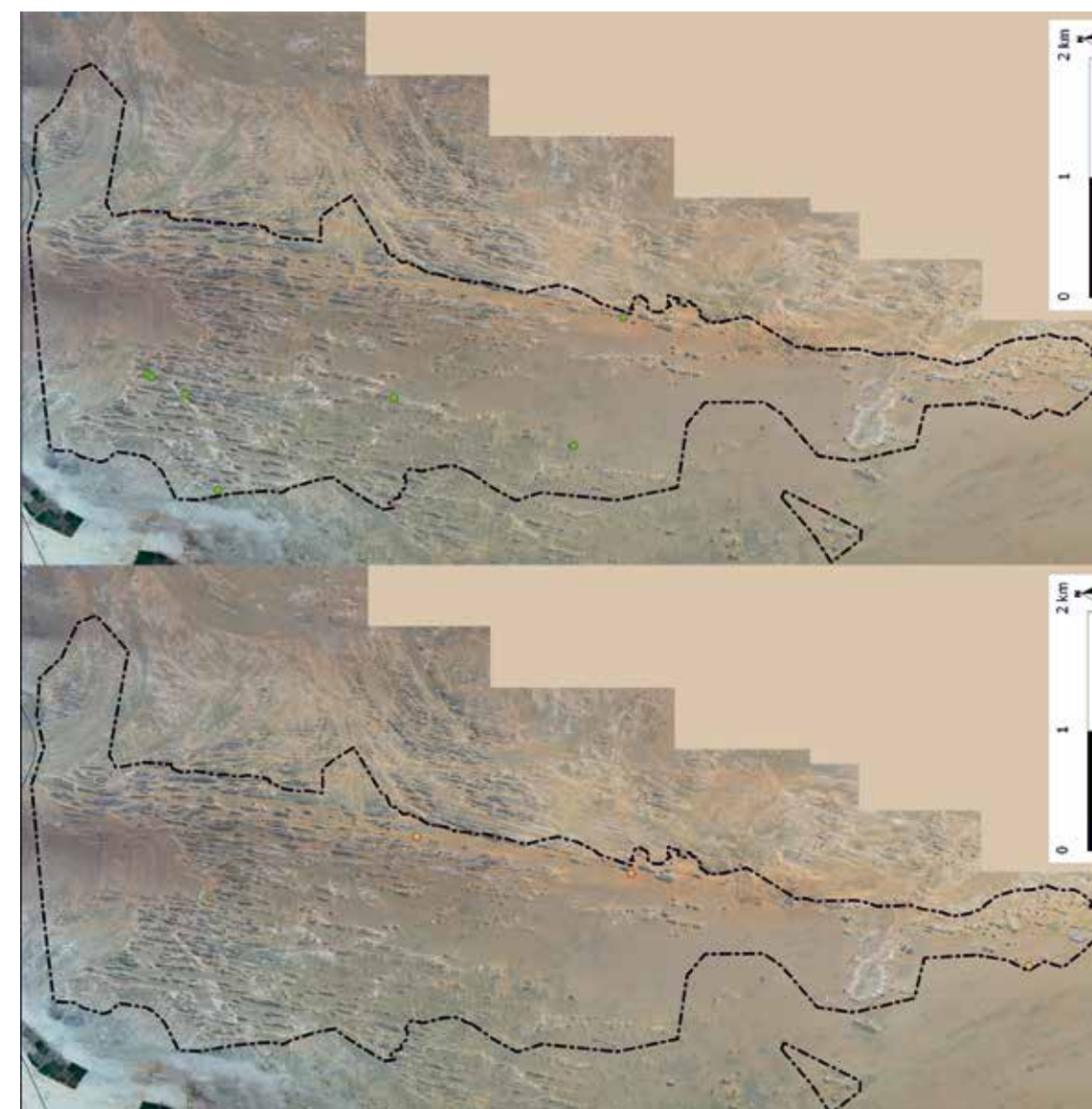
¹¹⁰ Hipoteza ta wydaje się być dodatkowo wzmocniona faktem, iż wskazuje się na liczne podobieństwa w inwentarzach krzemiennych odnalezionych na obszarach obu oaz (McDonald 2009, por. aneks 1.1.-1.4.).



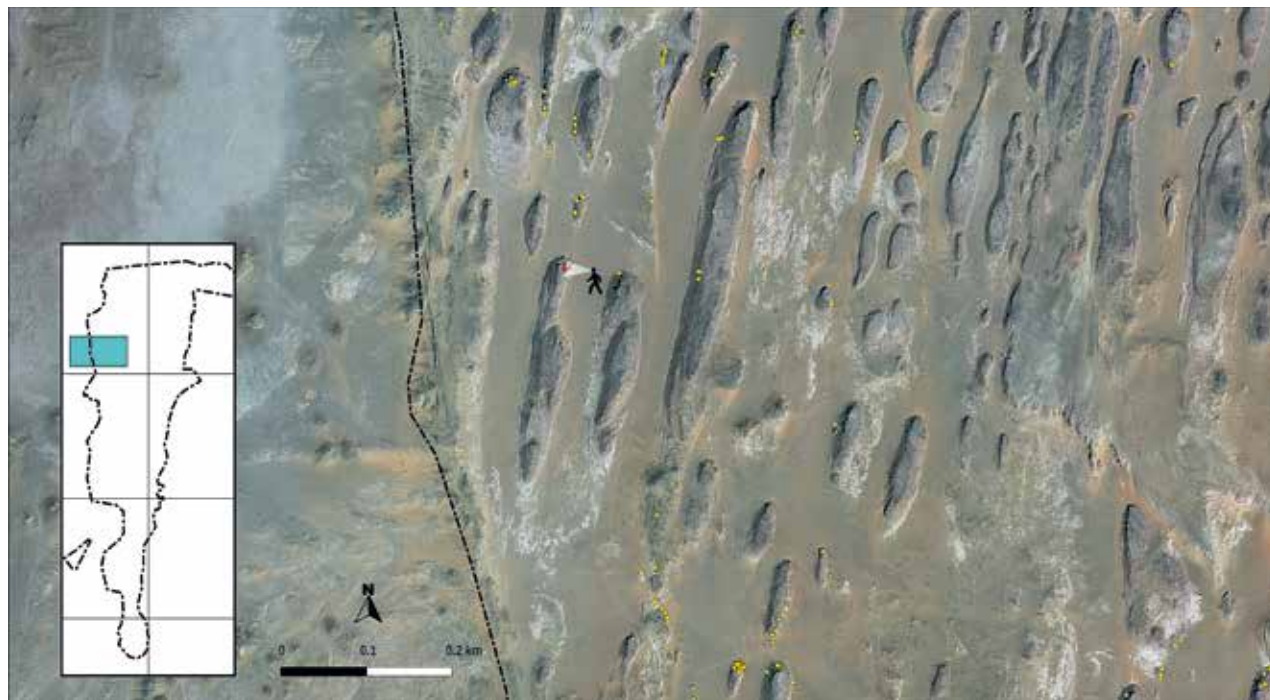
Ryc. 5.32. Mapy dystrybucji paneli z figurami żyraf (fioletowy), oryksów (niebieski) i strusi (żółty).

naskalnej (głównie motywów zoomorficznych oraz „kobiet w ciąży”) w Southeast Basin musi mieć związek ze zdecydowaną dominacją stanowisk kultury Bashendi, w tym z interpretowanymi przez nią miejscami zgromadzeń (ang. *aggregation sites*). Stwierdziła ona, że poza stanowiskami staropaństwowymi w rejonie tym właściwie nie ma innych pozostałości niż środkowoholoceneskie, nie licząc jedynie kilku miejsc, związanych z epipaleolityczną kulturą Masara i późnoneolityczną kulturą Sheikh Muftah na obrzeżach depresji (McDonald 1990: 45). Ponadto, zinterpretowała powierzchnie skądinąd opisy Winklera, dotyczące zaobserwowanych przez niego znalezisk na stanowiskach z prahistoryczną sztuką naskalną, uznając je za opisy kultury materialnej Bashendi (np. żarna i narzędzia bifacjalne; McDonald 1990: 44).

Na bazie tych obserwacji Lech Krzyżaniak (1990: 96) powiązał motywy zoomorficzne, zwłaszcza żyrafy (oraz „kobiety w ciąży”), z aktywnością społeczności kultury Bashendi, wskazując na ich szczególny związek z łowiectwem. Wygląda więc na to, że w przeciwieństwie do przedstawień w dolinie Nilu dachlijskie figury zoomorficzne zaczęły powstawać co najmniej tysiąc, jeśli nie dwa tysiące lat wcześniej. Czasy kultury Bashendi A i B wydają się być szczególnie związane z tą tradycją. Nie można jednak wykluczyć, że sztukę naskalną tego rodzaju stworzono już we wczesnym holocenie, a część motywów wykonywano także po okresie Bashendi B, a zatem w IV i III tysiącleciu BC – w czasach społeczności kultury Sheikh Muftah i równoległego rozwoju kultur predynastycznych (Polkowski i in. 2013: 103).



Ryc. 5.33. Mapy dystrybucji paneli z figurami gazeli (zielony) i słoni (brązowy).



Ryc. 5.34. Lokalizacja stanowiska 05/09. Ikona człowieka wskazuje miejsce, z którego wykonano fotografię stanowiska (ryc. 5.35).

Ryc. 5.35. Widok od wschodu na panel 1. na stanowisku 05/09. Na zdjęciu zaznaczono fragment panelu, widoczny na ryc. 5.36 i 5.37.

Ryc. 5.36. Figury przedstawiające antylopy oryks, strusie oraz postacie ludzkie. Fragment panelu 1. (fot. E. Kuciewicz).



Dystrybucja paneli z petroglifami zoomorficznymi (prahistorycznymi) w Oazie Centralnej, w przeciwieństwie do niektórych motywów dynastycznych i grecko-rzymskich (rozdz. 6), nie pozwala na wskazanie obszarów, które mogły być rejonem bardziej uczęszczanym niż pozostałe (ryc. 5.32 i 5.33). Choć południowy i centralny rejon badań wydaje się zawierać mniej paneli, jest to raczej rezultat dużo mniejszej liczby *yardangów* obecnych na tych obszarach. Przedstawienia żyraf i oryksów występują dosyć regularnie na całym obszarze badań i ich dystrybucja w dużej mierze się pokrywa. Figury strusi i gazeli występują przede wszystkim w północno-zachodniej części grzbietu. Przedstawienia słoni odnaleźć można jedynie w obrębie Painted Wadi. Choć liczba figur strusi sytuuje je na trzecim miejscu

w korpusie przedstawień Oazy Centralnej, to zostały one wykonane na relatywnie małej liczbie paneli. Mapy dystrybucji podkreślają zatem dominację szczególnie dwóch motywów zoomorficznych: żyrafy i oryksa.

Zamiast przedstawiać rozbudowaną charakterystykę formalną zoomorficznej sztuki naskalnej, pragnę przywołać przykład panelu, który doskonale obrazuje charakter tej kategorii rytów, a właściwie całej prahistorycznej tradycji Oazy Centralnej. Znajduje się on na stanowisku 05/09 (ryc. 5.34) odkrytym przez Petroglyph Unit w 2009 roku (Kuciewicz & Kobusiewicz 2012: 267-70). Jest to kompozycja właściwie bez analogii w tej części Oazy, gdyż zawiera wszystkie typowe elementy prahistorycznej sztuki naskalnej: zwierzęta, antropomorfy i motywy geometryczne. Stanowisko znajduje się w północno-zachodnim rejonie grzbietu piaszczowego, a sam panel usytuowany jest na wschodniej ścianie, w północnej części *yardanga* (ryc. 5.35).

W chwili odkrycia dostęp do kompozycji był łatwy. Z czasem jednak działalność rabunkowa miejscowej ludności spowodowała znaczne zniszczenia, zwłaszcza

zawaliska kamiennego, które zalegało pod panelem. W efekcie głazy zostały usunięte, co spowodowało, iż do niektórych fragmentów panelu dostęp jest teraz mocno utrudniony. Niemniej można uznać, że panel ten jest bardzo dobrze widoczny. Dziś figury pokryte cienką warstwą patyny i częściowo zwietrzałe ukazują się zwłaszcza przy odpowiednim nasłonecznieniu, ale można sobie wyobrazić, jak rzucały się w oczy w przeszłości, gdy zaraz po wyrzyciu kontrastowały kolorystycznie z otoczeniem. Odnosi się zatem wrażenie, że autorzy kompozycji chcieli, by była ona dobrze widoczna, do czego jeszcze powrócę.

Na panelu o kilkumetrowej szerokości znalazły się figury przedstawiające „kobiety w ciąży”, linie meandrujące, dwa byki (prawdopodobnie późniejsze), jaszczurki/krokodyle (jedyne w tej części Oazy) (niez zilustrowane) oraz strusie, oryksy i co najmniej jedna żyrafa (ryc. 5.36 i 5.37). Ponadto, wśród figur dominującą wizualnie rolę pełnią wydłużone postacie ludzkie w liczbie kilkunastu petroglifów. Całości dopełnia motyw koncentrycznych kół oraz kilka nacięć, tzw. *pollisoirs*, charakterystycznie zwężonych na obu końcach (por. Van Hoek 2009: 171).



Ryc. 5.37. Fragment panelu 1. na stanowisku 05/09 (Kuciewicz & Kobusiewicz 2012: 267-70). Oprócz figur antylop oryks (lewa górna strona oraz dół) widoczne są także żyrafy (prawa górna strona), strusie, wydłużone patykowate postacie ludzkie(?), motyw koncentrycznych kół oraz szerokie i krótkie nacięcia.

Kompozycja ta nie jest raczej efektem jednostkowego epizodu, na co wskazują nieliczne superimpozycje. Z drugiej strony, poza wspomnianymi bykami, wszystkie figury wydają się przynależeć do tego samego horyzontu kulturowego, a większość faktycznie powstać mogła z rąk tego samego autora (lub powiązanych autorów).

Choć na panelu nagromadzonych zostało bardzo wiele figur (jak na specyfikę lokalnej sztuki naskalnej), to trudno jest dostrzec w tym zestawieniu *narracyjność*. Innymi słowy, zwierzęta wydają się być rozproszone, aczkolwiek w kilku przypadkach zostały zgrupowane, zwłaszcza oryksy. Figury strusi występują pojedynczo. Wyraźnie powiązane są antropomorfy, które ukazane zostały w dwóch odseparowanych grupach (nie licząc „kobiet” w południowej części panelu). Co typowe, brak tutaj również umownej linii wyznaczającej podłoże, które byłoby wspólne dla wszystkich przedstawień (rodzaju horyzontu). To oczywiście przyzwyczajenie do perspektywy niejako wymusza na współczesnym obserwatorze poszukiwania tego rodzaju elementów, których obecność mogłaby świadczyć o narracyjnym charakterze kompozycji. Podobnie zresztą jak poszukiwanie owej narracyjności jest konsekwencją przyzwyczajenia do narracyjnego i przedstawieniowego, a także symbolicznego charakteru większości sztuki europejskiej. Tymczasem, brak dynamiki przedstawień zoomorficznych i jeszcze większa statyka figur ludzkich dodatkowo utrudniają dostrzeżenie jakichkolwiek powiązań pomiędzy petroglifami. Z jednej strony ma się więc wrażenie, że jest to kompozycja bliżej niepowiązanych ze sobą elementów, z drugiej zaś strony intuicyjne przeświadczenie, że petroglify na tym panelu stanowią jednak komponenty jakiejś znaczeniowej całości.

Nie licząc byków i jaszczurek/krokodyli, które znajdują się na obrzeżach panelu, pozostałe figury zoomorficzne przedstawiają oryksy, strusie i żyrafę. Panel ten jest więc reprezentatywny dla całej Oazy Centralnej pod względem przedstawionej fauny. Być może klucz do pełniejszego zrozumienia zoomorficznej sztuki naskalnej środkowego holocenu leży w tych właśnie zwierzętach i na tym panelu. Dostęp do tego klucza umożliwia, moim zdaniem, perspektywa animistyczna.

5.4. W ŚWIECIE ZWIERZĄT OAZY DACHLA
5.4.1. Fauna Dachli a przedstawienia zoomorficzne

Choć narracja o duchach, przodkach, czy istotach nadnaturalnych – w skrócie: nie-ludziach – może się wydawać spekulatywna i niepoparta „dowodami” (por. rozdz. 5.2.), to jednak istniała w Oazie szczególna grupa aktorów społecznych, których fizyczna egzystencja może być zilustrowana na bazie materiałów wykopaliskowych. Są nimi oczywiście zwierzęta i rośliny, w szczególności zaś te pierwsze. By móc przybliżyć się do rozumienia sztuki naskalnej Dachli, chciałbym więc skonfrontować jej

warstwę przedstawieniową z tym, co wiemy o faunie Oazy w czasach środkowego holocenu.

Charles Churcher (1999b: 145-7; Churcher i in. 2008: 5-6), opisując środowisko Oazy Dachla w czasach kultury Bashendi A/B, wskazał na istnienie licznych stałych i okresowych źródeł wody, względnie bogatej szaty roślinnej (np. akacji, dzikich palm daktylowych, sitowia i trzciny) oraz wszechobecnej zwierzyny. W sporządzonej przez siebie rekonstrukcji wymienił, między innymi: strusie (*Struthio camelus*), słonie (*Loxodonta africana*), bawoły afrykańskie (*Syncerus caffer*), bawolce (*Alcelaphus buselaphus*), gazy (dorcasy i leptocery), żyrafy (*Giraffa camelopardalis*) i zebry (*Equus grevyi*). Ponadto, w okresie tym w Dachli występować miały także: słodkowodne ślimaki, zajęce (*Lepus capensis*), lisy (*Vulpes* sp.), fenki (*Fennecus zerda*), hieny pasiaste (*Hyaena hyaena*), dzikie koty (*Felis sylvestris lybica*) i dzikie bydło (*Bos primigenius*). Poza tym, w ówczesnym krajobrazie żyć miały udomowione kozy (*Capra hircus*) oraz bydło (*Bos taurus*), a powyższą faunę uzupełniały liczne gatunki ptaków, insektów, gadów i płazów. Kości zwierząt reprezentujących wszystkie te gatunki, poza żyrafą, odnalezione zostały na stanowiskach archeologicznych wiązanych z kulturą Bashendi A i B. Występowanie strusi potwierdzone zostało przede wszystkim obecnością paciorków wykonanych ze skorup ich jaj, natomiast kości, które mogłyby świadczyć o konsumpcji tych ptaków, nie odnaleziono niemal wcale (Churcher i in. 2008: 9). Pomimo braku ewidencji kostnej zasugerowano także, iż Oazę zamieszkiwać mogły między innymi następujące zwierzęta: antylopy adaks (*Addax nasomaculatus*), oryksy szablrogie (*Oryx dammah*), lwy (*Felis leo*), antylopy Gerenuk (*Lithocranius walleri*), antylopy Dibatag (*Ammodorcas clarkei*) czy owce berberyjskie (*Ammotragus lervia*). Pojawia się jednak pytanie: jak w świetle powyższego obronić tezę, że sztuka naskalna była „przedstawianiem środowiska” (por. rozdz. 5.1.), skoro ze wszystkich tych gatunków zwierząt wśród petroglifów Oazy Centralnej obecne są niemal jedynie figury żyraf, oryksów, strusi oraz nielicznych słoni i gazeli/antylop (tabela 5.2).

Tylko jedno przedstawienie ukazuje bowiem zwierzę z rodziny kotowatych (CO48 p.4), a dwa przedstawiają najpewniej jaszczurki lub krokodyle. A zatem, zaproponowaną przez Churchera i in. (2008) rekonstrukcję dachlijskiej fauny skonfrontować można z relatywnie małą liczbą gatunków rozpoznanych w petroglifach Oazy Centralnej: dużą liczbą żyraf, oryksów i strusi, nielicznymi gazelami, kilkoma (jeśli nie tylko jednym) przedstawieniami słoni, jaszczurek/krokodyli, niepewnymi chronologicznie petroglifami bydła oraz niezidentyfikowanymi antylopami, a także pojedynczymi figurami psowatych i kotowatych. Tematem sztuki naskalnej były więc **wybrane** zwierzęta, a to może oznaczać, że wyrażano w niej konkretne kulturowe idee – inne niż chęć portretowania przyrody (por. Judd 2009: 99).

	OAZA DACHLA wg Churcher i in. 2008 (obecność kości zwierzęcych)	MUDPANS wg Pöllath 2009 (obecność kości zwierzęcych)	DJARA wg Pöllath 2009 (obecność kości zwierzęcych)	OAZA CENTRALNA (gatunki obecne w sztuce naskalnej)
Małe gazy <i>Gazella leptoceros</i> , <i>G. dorcasy</i>	+	+	+	+
Gazela dama <i>Nanger (Gazella) dama</i>	_*	+	+	?
Oryks <i>Oryx dammah</i>	_*	+	+	+
Adaks <i>Addax nasomaculatus</i>	_*	–	+	–
Owca berberyjska <i>Ammotragus lervia</i>	_*	–	–	–
Dibatag <i>Ammodorcas clarkei</i>	_*	b.d.	b.d.	b.d.
Gerenuk <i>Lithocranius walleri</i>	_*	b.d.	b.d.	b.d.
Żyrafa <i>Giraffa camelopardalis</i>	_*	+ ¹¹¹	–	+
Słoń <i>Loxodonta africana</i>	?	–	–	+
Bawolec <i>Alcelaphus buselaphus</i>	+	–	–	–
Niezidentyfikowane jaszczurki <i>Lacertilia</i>	–	b.d.	b.d.	+
Struś <i>Struthio camelus</i>	+	+	+	+
Zając <i>Lepus capensis</i>	+	+	+	–
Psowate <i>Canis sp.</i>	–	+	+	+
Lis <i>Vulpes rueppellii</i>	+	+	–	–
Fenek <i>V. zerda</i>	+	+	–	–
Hiena pasiasta <i>Hyaena hyaena</i>	+	+	–	–
Kot nubijski <i>Felis silvestris lybica</i>	+	–	–	?
Karakal <i>Caracal caracal</i>	_*	–	+	–
Bawół afrykański <i>Syncerus caffer</i>	?	b.d.	b.d.	–
Koza <i>Capra hircus</i>	+	–	+	–
Bydło <i>Bos primigenius LUB B. taurus</i>	+	–	–	?

Tabela 5.2. Porównanie wybranych gatunków zwierząt na podstawie szczątków kostnych odkrytych na stanowiskach archeologicznych z gatunkami zwierząt zidentyfikowanymi w sztuce naskalnej Oazy Centralnej z czasów środkowego holocenu. Rekonstrukcja fauny Dachli za: Churcher i in. 2008. Mudpans i Djara reprezentują obszary na południe i północ od Oazy i są przywołane w celach porównawczych (na podstawie Pöllath 2009). (+) = obecność gatunku w inwentarzu kości lub petroglifów; (*) = wg Churcher i in. 2008 gatunek potencjalnie występował na badanym obszarze; (?) = niepewny status gatunku; (b.d.) = brak danych, co najprawdopodobniej oznacza, iż nie zarejestrowano kości zwierzęcia.

¹¹¹ Informacja na podstawie Riemer 2009: 37.

To nie jedyny kontrast pomiędzy pradziejowymi realiami a światem przedstawionym. Jeżeli założyć, że materiały kostne rejestrowane na stanowiskach kultury Bashendi odzwierciedlają dietę ówczesnych ludzi, to gatunki, na które polowano są w małym stopniu tożsame z tymi, które przedstawiano. Szczątki wydobyte na stanowiskach kultury Bashendi A należały głównie do: gazel, bawolców, lisów, zajęcy i okazjonalnie strusi (raczej skorupy jaj, a nie kości) i innych ptaków (np. McDonald 1998: 132). Kości gazeli i bawolców dominują również na stanowiskach związanych ze społecznościami Bashendi B (McDonald 2002: 118). O ile strusie mogły stanowić element diety ówczesnych łowców (choć, jak pisałem, raczej incydentalnie; por. Pöllath 2009: 92), o tyle żyrafy i oryksy – najbardziej liczna grupa przedstawień zoomorficznych – w materiale kostnym z obszarów Dachli nie jest reprezentowana w ogóle! W przypadku żyrafy jej szczątki odkryto w Dachli jedynie w kontekście osadów pleistocenских i można powiedzieć, że znaleziska kostne nie potwierdzają jej obecności w Oazie w okresie holocenu (Churcher 1999b: 143; Churcher i in. 2008: 15). Na obszarach Pustyni Zachodniej kości żyrafy odnajdowane są zresztą bardzo rzadko¹¹², a najbliższej Oazy zarejestrowane zostały w rejonie Mudpans i Gilf Kebir (por. Riemer 2009a: 37). Brak kości antylopy oryks w Dachli jest jednak zaskakujący w świetle dość powszechnego występowania szczątków tego zwierzęcia na innych stanowiskach środkowoholocenских, jak choćby na południe w Mudpans czy na północ w Djara (Pöllath 2009: 90, tab. 3). Nie można zatem wykluczyć, że brak kości oryksów na stanowiskach w Dachli jest efektem jednej lub kilku przyczyn, w tym stanu badań, procesów tafonomicznych i/ lub interpretacji. Z kolei te zwierzęta, na które polowano najczęściej – gazy i bawolce – w sztuce naskalnej Oazy Centralnej występują albo rzadko (gazy) albo wcale¹¹³.

Przykład żyrafy, oryksa i strusia może więc sugerować, że kulturowa istotność tych gatunków nie wiązała się, przynajmniej bezpośrednio lub wyłącznie, z polowaniem i konsumpcją tych zwierząt¹¹⁴. Natomiast mniejsze zwierzęta, jak lisy i zajęce, będące stałym elementem łowionej

fauny, w prahistorycznej sztuce naskalnej praktycznie nie występują (por. ze sztuką naskalną na Pustyni Wschodniej – Judd 2009: 99). Zauważyć wreszcie należy, że pomimo istotnej zmiany ekonomicznej w późnej fazie kultury Bashendi A i wprowadzeniu chowu kóz i bydła, zwierzęta te właściwie również nie są reprezentowane w pradziejowym korpusie przedstawień poza, być może, nielicznymi figurami bydła. Biorąc pod uwagę, że społeczności kultury Bashendi B miały być w dużym stopniu oparte na pastwstwie, a późniejsza ludność kultury Sheikh Muftah miała niemal wyłącznie wypasąć zwierzęta, to całkowita liczba przedstawień zidentyfikowanych przeze mnie jako figury bydła jest relatywnie mała i żadne stanowisko czy panel nie zawiera więcej niż kilka petroglifów tego rodzaju (z reguły młodszych od kultury Bashendi). Innymi słowy, sztuka naskalna, przynajmniej pod względem ilościowym, nie ilustruje owej przemiany społeczno-gospodarczej tak, jak wydaje się mieć to miejsce, na przykład, w rejonie Gilf Kebir, na Pustyni Wschodniej czy w Nubii.

Wiele wskazuje więc na to, że sztuka naskalna nie była tworzona po to, by stanowić kopię rzeczywistości na zasadzie prostego odbicia, gdzie rysunek żyrafy byłby jedynie materialnym dowodem, że autor ją widział. Myślę, że wybrane zwierzęta służyły ludziom do wyrażania różnych kulturowych treści, w dużym stopniu intersubiektywnych, związanych być może z mitem i animistycznym rozumieniem świata (zob. poniżej). Świadczyć o tym może powtarzalność w doborze przedstawianych gatunków i konsekwencja w nieukazywaniu innych (por. Judd 2009: 99). Z drugiej strony myślenie o tym, co owe rysunki przedstawiały/symbolizowały jest typowe dla zachodniego sposobu myślenia, w którym badacze chcieliby zidentyfikować konkretne znaczenie obrazu – jego esencję. Tymczasem znaczeniowość petroglifów była zapewne relacyjna, rozproszona pomiędzy ludźmi w krajobrazie (Porr & Bell 2012). Petroglif w dodatku sam w sobie nie jest bierny i całkowicie zależny od człowieka, który nadaje mu znaczenia. W świecie łowców i zbieraczy nie tylko zwierzęta mogły być bowiem pełnoprawnymi aktorami społecznymi, lecz również inne elementy krajobrazu, w tym sztuka naskalna.

W przeciwieństwie do twórczości Buszmenów czy Algonkinów, petroglify wykonywane w przeszłości przez społeczności kultury Bashendi nie mogą być ujęte przez pryzmat lokalnej etnografii (lub etnohistorii). Brak jakiegokolwiek łącznika tego rodzaju powoduje, że z jednej strony odnieść się można tylko do lokalnej archeologii, z drugiej zaś zwrócić się w stronę antropologii jako rezerwuaru potencjalnych analogii¹¹⁵.

¹¹⁵ Antropologia zawsze stanowiła istotne źródło wykorzystywane w badaniach sztuki naskalnej do porównań czy wręcz wyjaśniania zjawisk pradziejowych. Szczególną krytykę analogii etnograficznej przeprowadzono z ramienia archeologii strukturalnej, postulującej skupienie się na lokalnym kontekście (Rozwadowski 2009: 99-120). Niemniej zjawiska znane z antropologii kulturowej nigdy nie

¹¹² Co wydaje się być zjawiskiem powszechnym w kontekście całej Sahary. W rejonie Fezzan na Saharze Centralnej, pomimo dużego udziału ilościowego petroglifów żyrafy, nie odkryto jak dotąd ani jednej kości żyrafy, czy to na stanowiskach archeologicznych, czy to w depozytach naturalnych. Niemniej uważa się, że żyrafy stanowiły element lokalnej fauny w środkowym holocenie (Guagnin 2015: 59).

¹¹³ Różnica gatunkowa pomiędzy zwierzętami przedstawianymi a konsumowanymi charakteryzuje również inne społeczności pradziejowe, zwłaszcza te odpowiedzialne za tworzenie paleolitycznej sztuki naskalnej we Francji i Hiszpanii (zob. np. Rozwadowski 2009: 88; Davidson 2012: 1693-4).

¹¹⁴ Należy jednak pamiętać, że „sceny polowań” na żyrafy znane są z innych rejonów Oazy Dachla, choć są one niezwykle rzadkie (Krzyszaniak 1990: 95, fig. 2; zob. rozdz. 2.1.1.).

Taki zwrot nie jest jednak próbą ekstrapolacji zjawisk i znaczeń znanych z innych rejonów świata na kontekst Dachli, gdyż byłby wtedy tożsamy z esencjonalistycznym i uniwersalistycznym jego postrzeganiem. Jest on więc zabiegiem pomagającym skonceptualizować jedynie bardzo szerokie ramy interpretacyjne – znaleźć pewien „trop”, być może pewien sposób bycia-w-świecie grup ludzkich, które łączy podobny tryb życia (np. łowcy i zbieracze). Nie jest to jednak analogia *sensu stricto* i wyraźne różnice pomiędzy społecznościami „etnograficznymi” i grupami ludzkimi środkowego holocenu w Dachli musiały istnieć. Już choćby sam fakt, iż ówczesna ludność Oazy od pewnego momentu w VI tysiącleciu BC dodatkowo zaczęła się trudnić chowem zwierząt, przemawia za tym, że nie można porównywanych społeczności mierzyć tą samą miarą. Jednak tym, co łączy różne przywoływane przeze mnie społeczności, jest, jak się wydaje, ich sposób zamieszkiwania świata. Łączą je więc ontologie, które choć zróżnicowane, to jednak powiązane są ze sobą istnieniem bytów innych niż ludzie, cechujących się osobowością i sprawczością.

Jest to jedynie założenie, ale przyjmuję, iż łowcy-zbieracze(-pasterze) Pustyni Zachodniej również żyli w świecie, w którym zwierzęta i wiele innych nie-ludzkich bytów współegzystowało w krajobrazie, a przynależny im status ontologiczny łączył je, a nie dzielił. Założenie to pozwala na podjęcie próby spojrzenia na sztukę naskalną, w szczególności przedstawienia zwierząt, w inny sposób. Archeozoologia (a za nią archeologia) nierzadko zajmuje się zwierzętami pod kątem ekonomicznym i środowiskowym (biologicznym), postrzegając je przez pryzmat współczesnego (powszechnego) rozumienia roli i statusu zwierząt – uprzedmiotowionych i skomodyfikowanych w świecie dzisiejszej gospodarki¹¹⁶ (por. Hill 2013:

.....
przestały stanowić inspiracji w badaniach sztuki naskalnej, choć na pewno zmieniały się leżące u ich podstaw metodologie. Przykładem najnowszych badań wykorzystujących z jednej strony etnograficzne konteksty sztuki naskalnej, a z drugiej strony analizy statystyczne, są studia nad paleolityczną sztuką franko-kantabryjską, prowadzone przez Sauvet i in. (2009). Badacze ci na podstawie znanych kontekstów etnograficznych stworzyli model, który pozwalałby określić, czy badana tradycja sztuki naskalnej tworzona była w ramach jednego z trzech potencjalnych metakontekstów: totemizmu, szamanizmu i sztuki świeckiej. Zakładając, że każdy z tych trybów charakteryzuje się innym stosunkiem frekwencji motywów do ich dystrybucji na wybranym obszarze, uznali, iż określenie takiego stosunku dla sztuki pradziejowej pomoże zidentyfikować jej ogólne znaczenie kulturowe (np. totemizm). Jak przyznają sami badacze, wyniki uzyskane w ramach owej strukturalistycznej analizy, pokazały, iż malowidła paleolityczne nie wpasowują się w oparty o etnografię model (Sauvet i in. 2009: 333). Oznacza to, że każda tradycja sztuki naskalnej posiada swój unikatowy charakter, a aplikacja analogii etnograficznych musi być jako taka każdorazowo poddana krytyce.

¹¹⁶ Choć oczywiście badania archeozoologiczne cechują również studia prowadzone w zupełnie innym duchu. Przykłady w skali globalnej podaje Hill 2013.

117). Próba spojrzenia na pradziejową faunę przez pryzmat animizmu może stanowić alternatywę. Uważam, że mieszkańcy Dachli doskonale znali krajobraz, w którym żyli oraz byty, które napotykali i wierzę, że sztuka naskalna może pomóc przybliżyć ów świat, jeśli zdołamy otworzyć się na możliwość istnienia odmiennej ontologii.

5.4.2. Ludzie-zwierzęta: refleksje metaforyczne

W świetle gatunkowo zróżnicowanej fauny środkowego holocenu dominację przedstawień żyraf, oryksów i strusi (zob. powyżej) trudno jest uznać za przypadek i być może zastosowanie podejścia podobnego do „fenomenologii ekologicznej” Martina Porra (2010; 2015) mogłoby rzucić światło na *racjonalność* stojącą za tym zjawiskiem (rozdz. 5.2.). Chciałbym skupić się zatem na dwóch stwierdzeniach, które wyprowadzić można na podstawie powyższych rozważań: 1) sztuka naskalna „ujawnia” relacje pomiędzy zwierzętami i ludźmi oraz samymi zwierzętami oraz 2) mała liczba figur antropomorficznych, a właściwie ich brak na większości paneli, jest tylko pozornym brakiem obecności człowieka w sztuce naskalnej Oazy Centralnej.

Sztuka naskalna nie tyle opisywała rzeczywistość, ile ją tłumaczyła. Innymi słowy, wykonując petroglify czy kontemplując już zastane figury, ludzie mogli tworzyć narracje, które wyjaśniały świat, w którym żyli. Figury te pomagały zrozumieć relacje pomiędzy ludźmi a resztą bytów i całym środowiskiem. A relacje te musiały być realnym elementem każdego dnia. Ludzie polowali na zwierzęta, co oznacza, że musieli posiadać olbrzymią wiedzę dotyczącą ich zachowań. Musieli także wiedzieć, gdzie ich szukać, jaką przyjąć postawę i co zrobić, by nie zaburzyć panującej harmonii. Jak już jednak pisałem (rozdz. 5.4.1.), istnieje znaczna niezgodność gatunkowa pomiędzy grupą zwierząt, na które polowano i konsumowano a fauną, którą ukazywano w sztuce naskalnej. Można zatem przyjąć, że polowanie było jedynie jedną z wielu relacji występujących pomiędzy ludźmi i zwierzętami.

Łowcy-zbieracze(-pasterze) środkowego holocenu żyli w oparciu o sezonowe cykle wędrówek i świadomie wykorzystywali potencjał, jaki niósł ze sobą ówczesny reżim klimatyczny. Porę suchą spędzali zazwyczaj w oazach, a w okresie deszczowym przemierzali znaczne odległości, wykorzystując obecność efemerycznych źródeł wody (np. Riemer 2006a: 520-1). Owa sezonowość wpisana była niejako w ich świat. Można się jedynie domyślać, że wymagało to wyspecjalizowanych umiejętności „czytania” zjawisk pogodowych, które z (ich) ontologicznego punktu widzenia mogły posiadać sprawczość i osobowość. Każdego roku przychodził taki czas, w którym grupy łowców wyruszały na steposawannę, by po kilku miesiącach powrócić do oazy. Każda taka wędrówka nie była zwykłą podróżą przez pustkowia, gdyż ludziom towarzyszyły wszelkie żywe zjawiska i istoty, których egzystencja również łączyła się z cyklicznością.

Współwędrowały więc z nimi byty, które nazwalibyśmy współcześnie zjawiskami pogodowymi czy zwierzętami. Tak jak ludzie cyklicznie wyruszali na wędrowkę, tak też niektóre zwierzęta czyniły podobnie. Nie tylko ludzie byli więc nomadami, ale i one. Łowcy zaś znajdowali się nieustannie w relacjach ze swoim środowiskiem – ze wszystkim tym, co ich otacza. Wobec faktu, iż pewne zwierzęta posługują się racjonalnością podobną do ludzkiej, mogła wytwarzać się pomiędzy nimi swoista ontologiczna relacja: *my*, „ludzie”, *Jesteśmy wędrowcami tak, jak wy*, „zwierzęta”. I jedni i drudzy potrafili przecież opuścić oazę, by przemierzać znaczne odległości (np. z Dachli do Meri i Chufu; zob. Riemer 2006a).

Ową relację, za Porrem (2010; 2015), można nazwać metaforyczną, choć w zasadzie była ona rzeczywista. Innymi słowy, społeczności kultury Bashendi mogły poprzez ową relację rozumieć świat, w którym żyją – ludzie i zwierzęta migrują, co jest immanentnym elementem ich bycia-w-świecie. W związku z tym ludzie nie są *jak* zwierzęta, lecz są ontologicznie równymi sobie osobami, które dzielą świat i sposób jego zamieszkiwania. Nie byłaby to projekcja pewnych struktur kognitywnych na świat zewnętrzny (*sensu* Lévi-Strauss), lecz dostrzeżenie relacji podobieństwa w cykliczności zamieszkiwania świata. Sztuka naskalna Oazy Centralnej niemal całkowicie zdominowana jest wizerunkami zwierząt, które opisać można jako migrujące. Dlatego stawiam hipotezę, iż petroglify te są elementem ucieleśniania owych relacji – swoistego utożsamienia się ludzi z tymi właśnie zwierzętami – i zapewniania harmonii w świecie poprzez kultywowanie wiedzy o nim (por. Ingold 2000; Dowson 2009).

Zarówno żyrafy¹¹⁷, oryksy¹¹⁸, strusie¹¹⁹, słonie¹²⁰, jak i gazy¹²¹ sezonowo migrowały, wykonując dłuższe

lub krótsze wędrówki. Choć zasięg i powody owych migracji mogły się różnić, to poszukiwanie bogatszych w pożywienie siedlisk zapewne leżało u podstaw większości z nich¹²². Poszukiwanie jedzenia, a przede wszystkim okresowych zbiorników wodnych stanowiło z kolei ważny element przemieszczania się ludzi w czasach środkowego holocenu (Riemer 2007a; 2007c). Ścieżki zwierząt i ludzi musiały się wobec tego krzyżować i to w dosłownym tego słowa znaczeniu. Wierzę więc w to, że zdominowanie repertuaru sztuki naskalnej Oazy Centralnej migrującymi sezonowo zwierzętami związane było z refleksją nad naturą społeczności ludzkich i zwierzęcych, i ich wspólnym oraz podobnym trybem życia. Żyrafy, oryksy, strusie, gazy i słonie są ponadto zwierzętami stadnymi, co mogło prowadzić do dostrzeżenia kolejnego podobieństwa między nimi a grupami migrujących ludzi¹²³. Tłumaczyłoby to brak wizerunków drapieżników, jak choćby szakale czy gepardy, których sposób zamieszkiwania krajobrazu kontrastował z trybem życia zwierząt roślinożernych. Wiele drapieżników prowadzi aktywność nocną (np. hieny pasiaste), a część z nich nie żyje stadnie (np. gepardy) i/lub nie migruje sezonowo. Oczywiście ludzie zamieszkujący Oazę musieli się znajdować w relacjach także z tymi zwierzętami, ale być może materialnie ucieleśniali je w inny sposób niż za pomocą sztuki naskalnej¹²⁴. A może figury ukazujące drapieżniki nie były potrzebne, by móc budować narrację wokół pozostałych figur – były komponentem istniejącym jak gdyby *implicite*, choć nie mniej realnym?

Jeśli przyjąć, iż powodem wyselekcjonowania i przedstawiania przede wszystkim żyraf, oryksów i strusi było istnienie owej relacji podobieństwa do ludzi, to należy zadać sobie jeszcze dwa pytania: i) dlaczego nie przedstawiano wcale lub prawie wcale innych stadnych i migrujących zwierząt, jak adaksy¹²⁵ (Beudels i in. 2006: 34-49), bawolec¹²⁶ (Heckel 2009), czy bawół afrykań-

O różnych gatunkach gazeli w Egipcie zob. Osborn & Helmy 1980: 486-513.

¹²² Migracje mogły dodatkowo wiązać się z poszukiwaniem nowych partnerów w celu reprodukcji, jak choćby u żyraf i słoni.

¹²³ Choć niektóre wędrówki słoni i żyraf dokonywane są przez samotne samce (zob. Leggett 2006: 34; Fennessy 2009: 325).

¹²⁴ Nie można wykluczyć, że brak tego rodzaju przedstawień jest też kwestią niedostatecznego stanu badań i/lub problemów interpretacyjnych.

¹²⁵ Figury adaksów znane są z innych stanowisk na Pustyni Zachodniej, więc ich brak w korpusie przedstawień Oazy Centralnej może być jedynie skutkiem stanu badań.

¹²⁶ Jedną z figur, które potencjalnie można by było identyfikować jako przedstawienie bawolca jest petroglif na panelu 1 na stanowisku CO3. Może być to jednak wizerunek bydła, gdyż rogi tego zwierzęcia są relatywnie duże. Nie ma też żadnej pewności, że petroglif wykonany został w czasach środkowego holocenu i może być znacznie młodszy.

ski¹²⁷ oraz ii) co mogło być przyczyną różnic ilościowych, szczególnie gdy porówna się liczbę petroglifów żyraf i oryksów z pozostałymi figurami.

Trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi na te pytania. Nieobecność w sztuce naskalnej innych migrujących gatunków antylop, jak bawolec¹²⁸ i adaksy, może być jedynie kwestią stanu badań i interpretacji poszczególnych petroglifów. Z drugiej strony, bardzo podobne obserwacje z Oazy Charga, a zatem brak petroglifów ukazujących między innymi bawolce i adaksy, zdaje się potwierdzać, iż gatunki te intencjonalnie pomijano (por. Ikram 2009b: 285). Jeszcze trudniej odpowiedzieć na pytanie, na ile istotny jest aspekt ilościowy. Czy zdecydowana przewaga liczebna figur żyraf i oryksów była znacząca? Czy jest to może efekt posiadania fragmentarycznych danych?

Zaproponowana przeze mnie koncepcja, iż migrujące zwierzęta przedstawiane w sztuce naskalnej ucieleśniały relacje ludzko-zwierzęce, podkreślając ich współegzystencję w świecie i podobną racjonalność jego zamieszkiwania, stanowi jedynie bardzo szerokie ramy interpretacyjne. Myślę, że owe ramy otwierały przed ludźmi cały szereg sposobów myślenia o świecie i pozwalały na odkrywanie wiedzy o krajobrazie. Sztuka naskalna materializowała, czy raczej ucieleśniała tę wiedzę, nie na zasadzie kodu, który trzeba złamać, lecz wskazówek, które pomagają zrozumieć ów świat (Ingold 2000: 22; rozdz. 5.4.3.). Ludzkie relacje ze zwierzętami musiały wywijać się na niezliczonych poziomach i można się jedynie domyslać, że były one przedmiotem różnych refleksji oraz źródłem licznych skojarzeń. Stąd też różnicowanie gatunkowe i liczebne petroglifów może (choć nie musi) wiązać się ze zróżnicowaniem relacji i idei z nimi związanych. Może też być wynikiem zróżnicowanych praktyk, których sztuka naskalna stanowiła element, różnych sposobów wykorzystywania petroglifów. Przede wszystkim jednak petroglify pomagały podtrzymywać harmonię świata, gdyż ucieleśniały wiedzę o nim. To procesowi ujawniania tej wiedzy chciałbym się zatem przyjrzeć w dalszej kolejności.

5.4.3. Sztuka naskalna a wiedza o świecie

Tony Judd (2009: 13; wyróżnienie PLP), omawiając stanowiska na Pustyni Wschodniej, na których nagromadzone zostały przedstawienia żyraf, dodaje:

¹²⁷ Na temat sezonowych przemieszczeń się stad bawołów afrykańskich, np. w południowej Afryce, zob. Ryan i in. 2006.

¹²⁸ Kości bawolca nie są znane ze stanowisk archeologicznych w rejonie Pustyni Zachodniej poza oazami. Nadja Pöllath (2009: 87) uważa, że tylko oazy zapewniały odpowiednie warunki środowiskowe dla populacji bawołów. Być może więc nie był on postrzegany przez środkowoholocenijskich mieszkańców Dachli w taki sam sposób, jak inne, bardziej „mobilne” gatunki zwierząt?

It is not clear what significance **if any** is to be attached to the existence of these two “giraffe sites”. They might mark places that were particularly frequented by giraffes, or alternatively they might be places frequented by people with a particular interest in giraffes, or even one artist who especially liked drawing giraffes.

W słowach tych silnie pobrzmiewa echo modernistycznego myślenia, w którym wyobrażeni mieszkańcy prahistoryczni sprowadzani są do „prymitywnych” tubylców, którzy wykonywali swe rysunki w przypływie chwili, jak gdyby bezideowo, w najlepszym razie próbując kopiować rzeczywistość, w dodatku niezbyt udanie¹²⁹. To że „artysta” mógł być „zainteresowany” żyrafami, czy też wyjątkowo „lubił” je przedstawiać, sprowadza sztukę naskalną do czegoś na wzór współcześnie rozumianego hobby, w którym znaczeniowa strona przedstawień właściwie nie istnieje lub jest trywialna. Jest dla mnie oczywiste, iż pradziejowe społeczności „interesowały się” swoim otoczeniem, zwłaszcza zwierzętami. Tworzenie sztuki naskalnej nie było jednak wynikiem zwykłego zaciekania, czy też próbą artystycznego zmierzania się z wymagającym wyzwaniem realistycznego oddania wyglądu zwierząt. Moim zdaniem było ono raczej integralnym elementem zamieszkiwania świata, a petroglify pełniły istotną rolę w ucieleśnianiu wiedzy o nim.

Wiedza nie jest zamknięta w umyśle, a proces nauki nie jest zwykłą transmisją informacji i ich akumulacją (Ingold 2000: 20-2; Porr 2015: 61; Bird-David 1999: 74). Innymi słowy, uczyć się nie oznacza dekodować zakodowane wcześniej symbole, lecz samemu odkrywać znaczenia świata w procesie jego doświadczania. Różnica leży w sposobie dochodzenia do prawd o świecie, który się zamieszkuje. Kiedy przyjmie się perspektywę „tubylczą” (*sensu* Ingold 2000: 21-2), do wiedzy trzeba dojść samemu, otrzymując wszakże „wskazówki” od otoczenia, od innych aktorów społecznych. Nasza wiedza rośnie, gdyż inni mogą kierować naszą uwagę na odpowiednie elementy krajobrazu, w stronę znaczeń. Wskazówki, które otrzymujemy nie są zdekodowanymi informacjami (odczytanymi symbolami), lecz uczą nas rozumieć świat – poszerzają nasze zdolności percepcyjne. Zdaniem Ingolda świat rozumieć można, wyłącznie będąc w nim i doświadczając go, a zatem wchodząc w relacje z jego elementami. Jest to zawsze proces interpretacji – „nakierowanego odkrywania i re-odkrywania” znaczeń (Porr 2015: 61; tłum. PLP). Skoro wiedzę można przekazać jedynie werbalnie, to Ingold (2000: 21) pyta, dlaczego tak istotnym elementem nauki w społecznościach tubylczych jest doświadczanie

¹²⁹ Według Judda (2009: 59) wynaturzone, nieproporcjonalne, „karyaturalne” przedstawienia żyraf typu A miały poprzedzać znacznie bardziej realistyczne figury typu B. Styl w takim ujęciu jest miernikiem ewolucji artystycznej, i *implicite* kulturowej, owych społeczności.

konkretnych miejsc i krajobrazów. Przytacza przykłady aborygeńskich inicjacji, podczas których młodzieńcy zabierani są przez starszych na wyprawy (ang. „*grand tour*”), na których uczą się rozumieć totemiczny świat, prawo „*Dreaming*” i jego historię (Ingold 2000: 20-1; Porr 2015: 61). Nie wystarczy, że starsi opowiedzą im o tym świecie – oni muszą doświadczyć tego świata samodzielnie, choć ich percepcją kierują „wiedzący” i to oni pomagają im w owej nauce. Kiedy jednak mowa o wiedzy i jej zdobywaniu, należy wyzbyć się skojarzeń ze współcześnie rozumianym pojęciem nauki. Odnoszę się tutaj do bardziej fundamentalnego rozumienia uczenia się poprzez ciągle bycie-w-świecie. A zatem inicjacja młodego członka danego plemienia jest tylko aspektem nauki, która trwa tak długo, jak żyje człowiek.

Wiedza jest rozproszona w krajobrazie (Porr 2015: 61), a „nasza mądrość [ang. *knowledgeability*] składa się [...] ze zdolności do sytuowania [...] informacji, i rozumienia jej znaczenia, w kontekście bezpośredniego zaangażowania percepcyjnego w naszym otoczeniu” (Ingold 2000: 21; tłum. PLP). Kluczowym elementem wyjawiania znaczeń jest, według Ingolda, „pokazywanie rzeczy”. Bird-David (1999: 74) pisze w podobnym duchu i twierdzi, że wiedzieć znaczy umieć kierować uwagę na rzeczy, a taką pomoc percepcyjną stanowią wszelkie „opowieści i wzorce rzeczy, słowa i obrazy” [tłum. PLP]. Modele te nigdy nie odzwierciedlają rzeczywistości, nie kopiuje jej, tym niemniej zawierają pewne informacje, które nakierowują naszą uwagę w stronę znaczeń.

Opowieści – mity i historie – były zapewne najpowszechniejszym sposobem ujawniania wiedzy o świecie pośród społeczności łowców-zbieraczy(-pasterzy) Dachli w czasach neolitu. Taką rolę mogła też jednak pełnić sztuka naskalna. Służyła ona, moim zdaniem, za model (*sensu* Bird-David 1999), wskazówkę ukierunkowującą doświadczonego jej widza. A zatem nie przedstawiała rzeczywistości w taki sposób, o jakim piszą często badacze egipskiej sztuki naskalnej (por. rozdz. 5.2.), lecz raczej ucieleśniała fundamentalną wiedzę o świecie. I to właśnie jej przedstawieniowa homogeniczność, czy może konsekwencja w ukazywaniu wybranych tematów, świadczy, moim zdaniem, o fundamentalnych treściach, w stronę których kierowała uwagę ludzi. Jeśli moja teza o zbieżności sposobu bycia-w-świecie łowców kultury Bashendi oraz zwierząt (nie-ludzi) ma uzasadnienie (rozdz. 5.4.2.), to sztuka naskalna tworzona była nie po to, by „opisać środowisko”, lecz by ową myśl (relację podobieństwa) zmaterializować. Jeśli cykliczność wędrówek tych społeczności, ich relacje ze zwierzętami były gwarantem trwania swoistego ładu świata, to utrwalanie wiedzy o tym, na czym ten ład polega, musiało mieć niebagatelne znaczenie.

Dochodzimy w ten sposób do kwestii motywacji do tworzenia sztuki naskalnej i jej znaczeń – pojęć, które w literaturze przedmiotu wydają się być często utożsamiane. Moim zdaniem, przedstawianie zwierząt nie było

umotywowane „szczególnym zainteresowaniem artysty” (zob. powyżej), lecz społeczną istotnością zwierząt, postrzeganych być może jako byty niewiele różne od ludzi. Znaczenia petroglifów tkwiły zaś w ich ukierunkowującej roli, pomocnej w dostrzeganiu świata takim, jaki jest (z perspektywy ontologii mieszkańców Dachli). Jak pisałem, społeczności kultury Bashendi przemieszczały się po Pustyni Zachodniej podobnie, jak swoje własne migracje odbywały zwierzęta. Dostrzeżenie tego podobieństwa mogło być istotne dla budowania tożsamości grupowej tych ludzi, a cykliczność, powtarzalność i nieuchronność tego zjawiska zapewne fundamentalna dla poprawnego funkcjonowania świata i poczucia bezpieczeństwa ontologicznego. Ta konkretna relacja ludzi i zwierząt mogła być jednak rodzajem bardzo szerokich ram interpretacyjnych, wewnątrz których ujawniały się kolejne związki i znaczenia. Zmierzam do tego, że ludzie mogli egzystować w różnorodnych relacjach z odmiennymi gatunkami zwierząt (o ile w ogóle kategoryzowali je w taki sposób) i innymi nie-ludźmi. Jak pisze Thomas Dowson (2009: 384):

All hunter-gatherer ethnographies show that animals in the environment do not simply exist as a source of food for humans, but rather that there exists mutual respect which results in specific relationships between humans and non-human beings.

Być może w ramach ontologii dachlijskich łowców istniała hierarchia bytów, ich istotności w sposobie funkcjonowania świata, a strukturę tę „odbija” do pewnego stopnia sztuka naskalna. Dominacja żyraf i oryksów wśród petroglifów mogła być powiązana z wykształceniem się szczególnych relacji z tymi właśnie zwierzętami i/lub ich szczególnym miejscem w obszarze mitu. Zwierzęta były w owym świecie aktywne i poprzez swoje zachowania i wygląd podejmowały dialog z ludźmi. Sposoby, w jakie żyrafy zamieszkiwały krajobraz, musiały stanowić dla ludności kultury Bashendi wyjątkowo istotne zjawiska i były przez nich nie tyle obserwowane, co interpretowane. Już sam fakt, iż żyrafy wędrowały zarówno samotnie (ryc. 5.71), jak i w stadach (ryc. 5.68, 5.74, 5.76) mógł być źródłem wykształcenia się pomiędzy nimi a ludźmi specyficznych relacji, do których sztuka naskalna się odwoływała. Opuszczanie Oazy przez niektóre zwierzęta w ramach sezonowych migracji mogło być inną istotną formą dialogu pomiędzy ludźmi a fauną – nie znakiem czy symbolem wędrówki (albo „naturalnym” sygnałem dla ludzi), lecz intencjonalnym komunikatem ze strony nie-ludzi i dowodem ich wspólnych zażytych relacji.

Trudno jest odpowiedzieć na pytanie, w jakich konkretnie okolicznościach powstawały petroglify. Być może w procesie nauczania o świecie osoba bardziej doświadczona wykonywała przedstawienia, które stanowiły komponent oralnej narracji. Nauczanie było zapewne złożoną performatywną czynnością angażującą opowieść,

tworzenie obrazów i szereg innych czynności sankcjonowanych tradycją. Mogły też być wykorzystywane przedstawienia, które znajdowały się w danych miejscach od dawna. Ludzie z pewnością wiedzieli, gdzie usytuowane są rytzy. Mało tego, wiele z nich mogło być postrzeganych jako figury niebędące dziełem rąk ludzkich (por. rozdz. 5.5.). Wiedza o tym, gdzie znajduje się sztuka naskalna wpływała zapewne na kierunek obranych ścieżek. Krajobraz uczył, przekazywał wskazówki, jak rozumieć świat.

Jak pokażą moje wirtualne (i jednocześnie rzeczywiste) wędrówki (rozdz. 5.6.), w miejscach, gdzie wykonana została zoomorficzna sztuka naskalna, często była ona mocno wyeksponowana, a petroglify znajdują się na powierzchniach odsłoniętych, widocznych z daleka, niekiedy również łatwo dostępnych. Wierzę, że taka preferencja w sytuowaniu niektórych rodzajów rytów wiązała się z procesem kultywowania i przekazywania wiedzy. Również jednak i te przedstawienia, które znajdują się w mniej widocznych miejscach, jak choćby na szczytach wzgórz, mogły uczestniczyć w owym procesie, choć być może w innym kontekście, w ramach innych praktyk czy performansów(?). Nie trudno sobie wyobrazić, że przekazywanie wiedzy niekoniecznie musiało odbywać się w ramach samego tylko odwiedzania miejsc, lecz wiązać się mogło z wieloma aktywnościami, jak choćby polowaniem, tropieniem zwierząt czy ich obserwacją. Myślę, że sztuka naskalna towarzyszyła ludziom nie okazjonalnie, lecz raczej podczas wielu konkretnych działań. W kontekście Oazy Centralnej dystrybucja paneli z zoomorficzną i antropomorficzną sztuką naskalną wskazuje, iż aktywność, przynajmniej w postaci tworzenia obrazów, prowadzona była na całej długości i rozciągłości obszaru badań (ryc. 5.20, 5.32 i 5.33).

Jak wobec powyższego traktować należy na przykład scenę na stanowisku 04/08, ukazującą trzy żyrafy lub jedną, która umiera (ryc. 5.79; rozdz. 5.6.2.)? Czy jest ona sceną symboliczną? Czy też efektem „szczególnego zainteresowania” żyrafą przez jej autora? A może jest jednak sceną, która nakierowuje uwagę widza na specyficzną relację, w jakiej człowiek i żyrafa mogą się znaleźć, gdy oboje uczestniczą w akcie polowania. Dowson (2009: 382) podkreśla, że polowanie dla łowców-zbieraczy nie jest jedynie pozyskiwaniem jedzenia, lecz „umiejętnym zaangażowaniem się w świecie, które zapewnia cyrkulację nadnaturalnych mocy” [tłum. PLP]. Świat musi przecież pozostawać w pewnej harmonii. Chciałbym zatem widzieć omawianą scenę jako swoisty model, wskazówkę, która pomaga zrozumieć element konstrukcji czy też sensu świata społeczności kultury Bashendi.

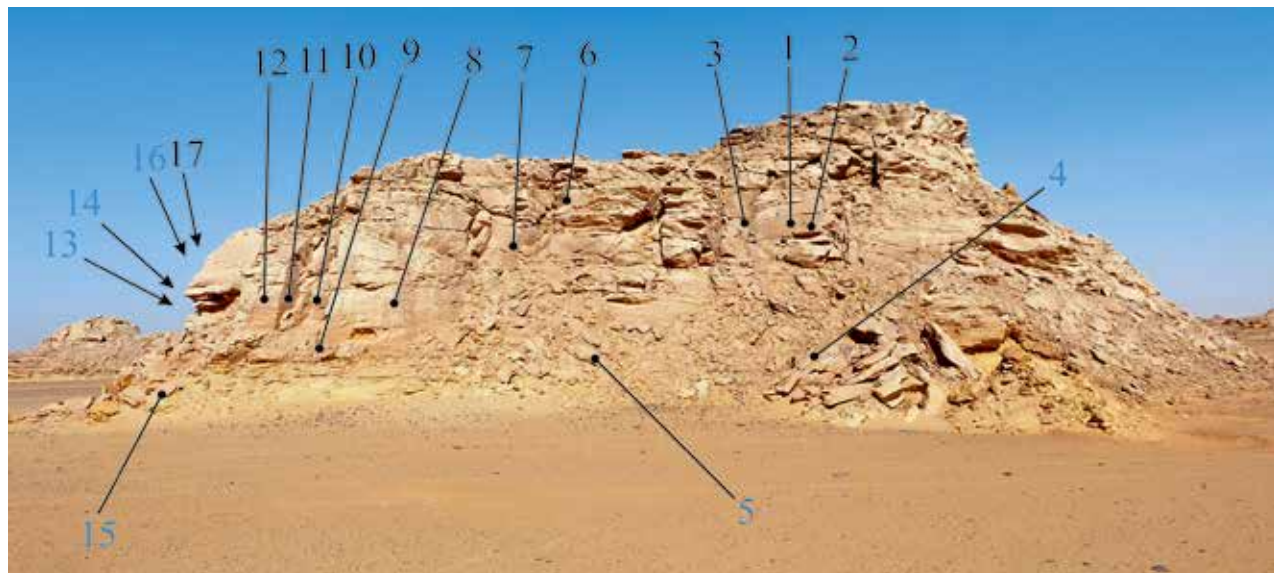
Fakt wyolbrzymiania różnych części ciała ukazanych zwierząt (ryc. 5.54, 5.74; rozdz. 5.6.) jest kolejnym zjawiskiem wartym rozpatrzenia w kontekście procesów przekazywania i „wyciągania” wiedzy. Wielu badaczy podkreśla niezwykle rozmiary i cechy żyraf jako powód „ekscytacji” autorów sztuki naskalnej tym właśnie zwierzęciem (por. np. Judd 2009: 59; Ikram 2009b: 269;

Riener 2009a: 37). Owa egzageracja nie była, w moim odczuciu, efektem nieumiejętnego przedstawiania rzeczywistości, lecz wręcz przeciwnie: i ona służyła jako rodzaj wskazówki w ujawnianiu znaczeń. Byłoby bowiem naiwnością z naszej strony uważać, że ludzie, których całe życie skupione było wokół zwierząt, nie potrafiliby „poprawnie” przedstawić ich wyglądu, proporcji ciała czy zachowań. Konwencja jaką przyjęli, miała z pewnością swoje uzasadnienie w kontekście treści, w stronę których petroglify kierować miały uwagę widza. Istotnym czynnikiem była, jak sądzę, intencja autorów petroglifów, by zwierzęta, które przedstawiali, były przez innych poprawnie rozpoznane. W przeciwnym razie sztuka naskalna mogłaby nie spełniać swego „edukacyjnego” zadania. Paradoksalnie więc brak realizmu czynił przedstawienia jeszcze bardziej rzeczywistymi.

Inny pozorny paradoks wiąże się z kwestią rzekomej statyki figur zoomorficznych, która mogłaby pozostawać w sprzeczności z postulowaną powyżej ideą *migracyjności*. Wędrówki to przecież ruch, podczas gdy większość figur sprawia wrażenie ukazanych w bezruchu (np. ryc. 5.50, 5.58, 5.74). Życie-w-wędrówce, które moim zdaniem łączyło egzystencję ludzi i zwierząt, było więc paradoksalnie unieruchomione w petroglifach. Paradoks następuje jednak tylko wtedy, gdy chce się w tych figurach widzieć odzwierciedlenie wędrówki, a nie kiedy mają one służyć jako pomoc w zrozumieniu jej istotności. Również w tym przypadku trudno mi zaakceptować to, że ukazanie zwierząt i ludzi w ruchu stanowić mogło dla łowców kultury Bashendi zbyt wysoki próg „artystyczny”. Myślę, że intersubiektywność tej sztuki była na tyle duża, że tak dobrana konwencja wystarczająco dobrze spełniała swoją rolę. Przede wszystkim jednak nie ruch w sensie poruszania się (np. chodu, biegu, galopu), lecz ruch w sensie wędrówki przez świat Pustyni Zachodniej był tu kluczową ideą. Petroglify nie symbolizowały owej migracji, lecz w sposób raczej dosłowny przedstawiały (czy wręcz angażowały) aktorów biorących w niej udział.

5.4.3.1. Miejsca wiedzy

Tezę, jaką postawiłem powyżej, streścić można w następujący sposób: prahistoryczna sztuka naskalna, zwłaszcza przedstawienia zoomorficzne, stanowiła element szerszej kulturowej narracji, poprzez którą przekazywano wiedzę dotyczącą różnych aspektów funkcjonowania świata. Zakładam, że był to świat, który słownik pojęciowy Zachodu nazywa animistycznym. Domyślam się, że kultywowanie, odtwarzanie i przekazywanie wiedzy stanowiło niezwykle ważny element praktyki społecznej, a tworzenie petroglifów było jednym ze sposobów jej ucieleśnienia. Ramami interpretacyjnymi dla rozumienia sztuki naskalnej były relacje pomiędzy ludźmi i zwierzętami oraz ich dialog jako ontologicznie równych sobie aktorów społecznych.



Ryc. 5.38. *Yardang* oznaczony numerem CO178, widziany od wschodu. Zdecydowana większość paneli usytuowana jest po wschodniej stronie wzgórza, a cztery z nich znajdują się od zachodu. Na czarno zaznaczono panele prahistoryczne, a na niebiesko – dynastyczne i późniejsze. Por. ryc. 5.66-5.68.

Mam jednocześnie świadomość, że na wiele pytań nadal trudno udzielić odpowiedzi. Jedną z takich kwestii jest znaczeniowa wartość liczby przedstawień w obrębie paneli. Innymi słowy, można zapytać, czy istniała jakaś istotna różnica w rozumieniu scen, w których występuje tylko kilka figur (np. dwie żyrafy) i kompozycji składających się z kilkunastu lub kilkudziesięciu petroglifów. Innym zagadnieniem jest kwestia doboru gatunków zwierząt na poszczególnych panelach. W pracy tej przytaczam przykłady paneli, na których znajdują się zarówno oryksy, żyrafy, jak i strusie (ryc. 5.37, 5.74) oraz takie, gdzie wykonano tylko te pierwsze i te ostatnie (ryc. 5.50, 5.59). Na innych stanowiskach odnajdziemy jeszcze inne konfiguracje, jak choćby zestawienie żyraf i oryksa na CO158 (p.1). Myślę, że wszystkie te wariacje są efektem wielkiego znuansowania wiedzy kulturowej społeczności Dachli, uchwytnej dla nas być może jedynie w kategoriach bardzo ogólnych ram referencyjnych.

Mapy dystrybucji paneli oraz zaproponowanych przeze mnie wędrówek wydają się potwierdzać tezę, iż wiedza jest rozproszona w krajobrazie. Miejsca ze sztuką naskalną mogły łączyć ścieżki o szczególnie ważnym charakterze, włączając w to ścieżki rytualne. Nie wiemy jednak, jak często dane miejsca były odwiedzane, a liczba petroglifów nie może być wyłączną miarą częstotliwości takich wizyt. Raz wykonane obrazy mogły bowiem przyciągać do siebie ludzi wielokrotnie, a w innych przypadkach po wykonaniu mogły już nigdy nie zostać odwiedzone. Wtedy kiedy mamy jednak do czynienia z wyraźnie wyeksponowanymi panelami, ta druga możliwość wydaje się mało prawdopodobna. Na obszarze badań

znajdują się także takie stanowiska, które niewątpliwie były miejscami odwiedzanymi wielokrotnie, a nagromadzone w nich petroglify można liczyć w setkach. Takim miejscem jest CO178, oddalone około siedem kilometrów na południe od drogi asfaltowej (ryc. 5.38).

Jest to miejsce niezwykle charakterystyczne, głównie ze względu na olbrzymi panel (8), na którym nie tylko wykonano wiele figur, ale w dodatku wiele z nich nachodzi na siebie, tworząc skomplikowany palimpsest. To właśnie ów palimpsest jest w moim odczuciu kluczowy, bowiem wskazuje na swoistą powtarzalność praktyki społecznej, a powtarzalność może z kolei mówić o istotności tejże praktyki. Moim zdaniem stanowisko to jest przykładem *miejsca wiedzy* – miejsca, w którym wykonywano figury zoomorficzne przez długi czas, być może cyklicznie, zapewniając tym samym materializację ważnej wiedzy kulturowej, bądź też „wskazówek” prowadzących do jej ujawnienia.

W zasadzie większość paneli ze sztuką prahistoryczną usytuowanych jest w widocznych miejscach po wschodniej stronie wzgórza, choć nie do wszystkich istnieje jednakowy dostęp. Najlepiej widoczne są panele 8., 10., 11. i 12., podczas gdy 1., 2., 3., 6. i 7. stają się dostrzegalne z nieco bliższej odległości i ponadto wymagają podejścia w górę stoku. Panel 9. usytuowany jest na głazie leżącym pod panelem 8.¹³⁰. Górne rejestry panelu 8. są całkowicie poza zasięgiem ramion dorosłego człowieka, podobnie jak cały panel 6., do którego dostęp wydaje się

¹³⁰ Nie mam pewności, czy petroglify zawarte na nim są pochodzenia środkowoholocenijskiego.



Ryc. 5.39. Jedna z najlepiej zachowanych kompozycji petroglificznych na stanowisku CO178 (p.1). Na panelu znajduje się pięć przedstawień żyraf oraz jeden oryks. Ponadto, z lewej strony usytuowane są dwie postacie ludzkie(?). Jedynie prawa część panelu uległa częściowemu zniszczeniu i petroglify, które są w niej widoczne są bardzo słabo czytelne. Widok od południowego wschodu.

niemożliwy bez użycia dodatkowego sprzętu. Na wszystkich panelach na stanowisku zobraшовane zostały co najmniej 22 żyrafy oraz minimum 29 oryksów. Liczby te powinny być zdecydowanie wyższe, ale niektórych figur nie sposób rozpoznać, choć z dużym prawdopodobieństwem również przedstawiają dwa przywołane gatunki (co najmniej sześć „niezidentyfikowanych czworonogów”). Repertuar motywów prahistorycznych na CO178 jest więc niezwykle koherentny.

Najlepiej zachowane „sceny” znajdują się na panelach 1. (ryc. 5.39) i 3. (ryc. 5.40). Oba usytuowane są blisko siebie, w górnych partiach stoku. Obie kompozycje są też do siebie bardzo podobne pod względem tematu przedstawień, ale także struktury układu figur. Na każdym z nich wykonano przedstawienia zoomorficzne w postaci kilku żyraf i jednego oryksa. Na panelu 1. przedstawiono pięć żyraf, z których cztery skierowane są w tym samym kierunku, jedna zaś w przeciwnym. Figury różnią się od siebie pod względem „stylistycznym” i wyglądają na powstałe z rąk kilku autorów¹³¹. Nieco bardziej jednorodny charakter posiada panel 3., na którym wszystkie zwierzęta kroczą w tym samym

¹³¹ Na panelu znajdują się również dwa potencjalne przedstawienia antropomorficzne.

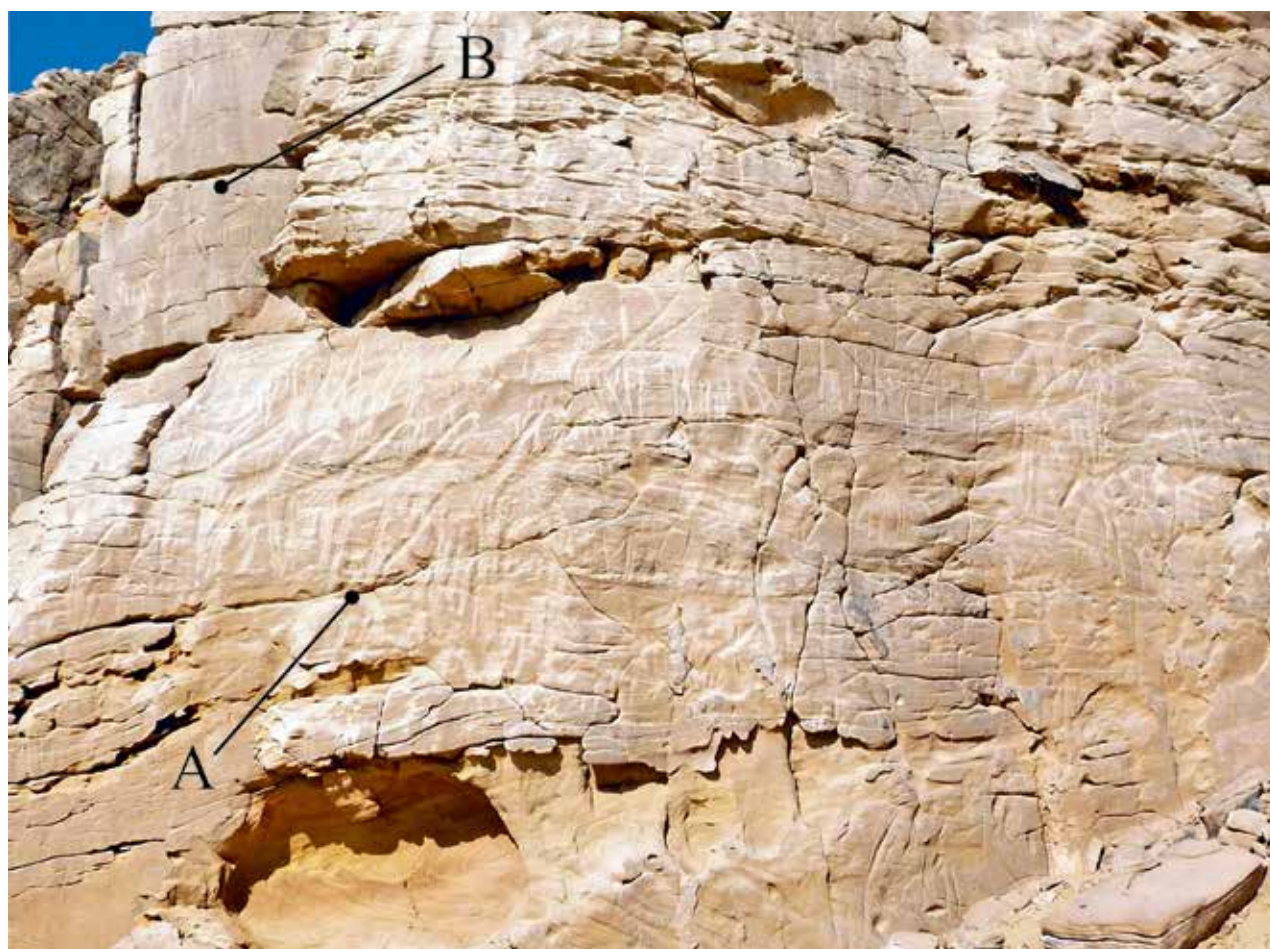
kierunku, ponadto ich cechy formalne są dosyć zbliżone. Są to trzy żyrafy i tylko jeden oryks.

Na panelu 2. znajduje się tylko jedno przedstawienie żyrafy, a na panelu 6. dwa kolejne. Panel 7. zawiera z kolei pojedyncze przedstawienie oryksa. Szczególne nagromadzenie figur cechuje jednak panel 8. (ryc. 5.41-5.43), gdzie oba gatunki zwierząt przedstawione zostały wielokrotnie. Cechą charakterystyczną jest bardzo zróżnicowana „stylistyka” przedstawień, różne techniki i manery zastosowane przy ich wykonaniu. Jest to kolejny argument przemawiający za tym, że stanowisko to użytkowane było przez wiele osób i przez dłuższy czas. Panele 10., 11. i 12. zawierają niemal tylko przedstawienia oryksów, również stosunkowo zróżnicowane.

Stanowisko takie, jak CO178, jest, moim zdaniem, przykładem miejsca, w którym nie tylko materializowano wiedzę o świecie poprzez tworzenie petroglifów, ale czyniono to wielokrotnie. Innymi słowy, miejsce to może wskazywać na to, iż istota ujawniania czy odkrywania tej wiedzy nie leżała jedynie w odczytywaniu figur zastanych na ścianie, ale jak gdyby w samym akcie ich wykonania. Duża liczba petroglifów ukazujących żyrafy i oryksy mogła powstać w kontekście rytualnym, być może w ramach rytuałów inicjacyjnych, bądź też w trakcie ceremonii, które wiązać się mogły z cyklicznością i regeneracją świata. Mogły to być praktyki, które angażowały również



Ryc. 5.40. Panel 3, na którym wykonano cztery przedstawienia zoomorficzne. Pośród trzema żyrafami o bardzo długich kończynach znajduje się antylopa oryks z długimi szablłowatymi rogami. Wysokość największej żyrafy wynosi około 50 cm. Widok od wschodu.



Ryc. 5.41. Panel 8, na stanowisku CO178. Jest to najbardziej zapisany panel prahistoryczny w całej Oazie Centralnej. Oprócz kilkunastu przedstawień żyraf, znajduje się na nim wiele figur oryksów, a także, być może, kobieca figura antropomorficzna. Wiele petroglifów jest nieczytelnych i trudnych do opisanie. A i B: zob. ryc. 5.42 i 5.43. Widok od wschodu.



Ryc. 5.42. Fragment panelu 8., na którym widoczne jest stado żyraf. Widok od wschodu. Por. ryc. 5.41., punkt A.

Ryc. 5.43. Na tym obszarze panelu 8. występują jedynie przedstawienia oryksów, z których większość wykonana została w odmiennych stylach i manierach. Większość figur znajduje się zbyt wysoko, by móc ich osiągnąć. Por. ryc. 5.41., punkt B.



inne formy wypowiedzi, jak: taniec, śpiew, opowieść, niekoniecznie zaś musiały pozostawić po sobie świadectwo inne niż petroglify. Dla moich rozważań istotna pozostaje jednak sama możliwość, iż figury na CO178 powstawały w ramach zinstytucjonalizowanych praktyk, a niekoniecznie w wyniku „pozaspołecznych” aktywności. Niezależnie bowiem od tego, jakiego rodzaju działania społeczne stanowiły kontekst dla powstania rytów, ich wykonywanie i interpretacja wiązały się, moim zdaniem, z ucieleśnianiem fundamentalnej wiedzy o świecie.

Jeśli przyjąć, że akt wykonania figury był najistotniejszy, pozwala to być może odpowiedzieć na pytania o superimpozycje oraz szeroką dystrybucję petroglifów prahistorycznych w Oazie Centralnej i całej Dachli. Obecność starszych figur mogła być bowiem niezwykle ważna i respektowana, ale jednak **niewystarczająca**

do poprawnego sposobu ujawniania wiedzy. Dlatego też tworzone coraz to nowe petroglify zarówno w miejscach, gdzie jakieś już się znajdowały, jak i w zupełnie nowych lokalizacjach. Nie wiemy oczywiście, czy dane miejsca funkcjonowały w rzeczywistości społecznej w sposób szczególny i dlatego wykonywano w nich petroglify, czy też bywało na odwrót i figury te niejako sankcjonowały *wyjątkowość* różnych miejsc. CO178 musiało być jednak bardzo istotnym punktem na „mapie” społeczności kultury Bashendi, gdyż rzadko kiedy na skałach Oazy Centralnej wykonywano aż tyle przedstawień, zakrywając przy tym w dodatku starsze figury.

Najważniejszą konsekwencją powyższych rozważań jest więc zdanie sobie sprawy z bardzo istotnej roli petroglifów w życiu społecznym społeczności środkowoholocennej Dachli. Uważam, że w żadnej mierze

nie należy rozumieć sztuki naskalnej łowców-zbieraczy (-pasterzy) jako czegoś zewnętrznego w stosunku do rzeczywistości społecznej – rodzaj jednostkowych aktów o małej lub żadnej znaczeniowości (por. Judd 2009: 13). Sztuka naskalna to wiedza, a wiedza to fundament dla ciągłości kulturowej. W przypadku sztuki zoomorficznej jest to jednak wiedza dotycząca nie tyle zwierząt co relacji pomiędzy nimi a ludźmi, a przede wszystkim relacji ludzi w otaczającym ich świecie. A zatem, mimo iż ludzie tylko z rzadka współwystępują na panelach z figurami zwierzęcymi (ryc. 5.22, 5.23, 5.30, 5.37), sztuka naskalna najwięcej świadczy właśnie o człowieku.

5.4.3.2. Człowiek w petroglifach

Prahistoryczne petroglify Dachli nie musiały przedstawiać ludzi, by kierować uwagę widza w stronę prawd o ludzkim życiu. Niemniej jednak część z nich ukazuje postacie antropomorficzne *expressis verbis* – czy to w asocjacjach ze zwierzętami i meandrami, czy to w postaci odizolowanych figur (por. rozdz. 5.3.2.). Panele takie, jak ten na stanowisku 05/09 (ryc. 5.37), na którym pośród zwierząt znajdują się dwie grupy patykowatych antropomorfów, mogą ukazywać opisane powyżej relacje podobieństwa „migracyjnego życia”, tyle że jeszcze bardziej *explicite* niż zazwyczaj. Dotyczą być może dialogów, w których uczestniczyli ludzie i zwierzęta, spotkań w Oazie lub poza nią, intencji i sprawczości w działaniach jednych i drugich. Spotkanie z antylopą oryks zapewne mogło zakończyć się w różny sposób, w zależności od tego, jakie intencje przyświecały człowiekowi, ale też i samej antylopie (ryc. 5.30). W przypadku polowania, zwierzę to mogło, jak karibu u Indian Cree (por. rozdz. 5.2.), decydować o jego przebiegu. To oczywiście spekulacja, ale jakże prawdopodobna w animistycznym świecie społeczności kultury Bashendi. Pośród petroglifów Oazy jest jedna szczególna asocjacja figur ludzkich i zoomorficznych, która doczekała się względnie dużego zainteresowania ze strony badaczy. Jest to motyw żyrafy prowadzonej na linie (rozdz. 2.1.1. i 2.2.2.).

Motyw ten jest tematem pansaharyjskim¹³², a właściwie panaafrykańskim, na co wskazuje Maarten Van Hoek (2003). Badacz ten, na podstawie literatury przedmiotu, przywołuje co najmniej sześć różnych możliwych interpretacji tej asocjacji. Lina na szyi zwierzęcia byłaby więc: ilustracją polowania na żyrafę dla pozyskania mięsa, przedstawiałaby proces jej domestykacji lub symbolizowałaby różne mityczne czy też religijne asocjacje (Van Hoek 2003: 51). Mogłaby również ukazywać chęć udomowienia tego zwierzęcia, a nie sam fakt dokonania tego. Alternatywnie linia pomiędzy człowiekiem a żyrafą

symbolicznie ilustrowałaby łączącą ich więź psychologiczną (Van Hoek 2003: 53). Wreszcie linia ta mogłaby przedstawiać wodę, która strumieniem wycieka z pyska zwierzęcia podczas pojenia (Van Hoek 2003: 58).

Niektóre z tych interpretacji proponowane były przez badaczy dachlijskiej sztuki naskalnej, jak choćby koncepcja polowania wspomniana przez Winklera (1939: 31) i Krzyżaniaka (1990: 96). Van Hoek (2003: 59-60) zasugerował jednak jeszcze jedną możliwość rozumienia tego motywu: linia odzwierciedlałaby płynącą krew zabijanych żyraf i miałyby moc sprowadzania deszczu, zapewniając płodność/urodzaj. Byłby to zatem motyw o podłożu szamanistycznym, odzwierciedlałby zabiegi rytualne czy też przeistoczenie się szamana w zwierzę (Van Hoek 2003: 60). Van Hoek stwierdza, iż w kontekście saharyjskim żyrafa na linie symbolizowała „koncepcję płodności”, a pomysł ten został podjęty przez Ewę Kuciewicz w jej badaniach nad symboliką dachlijskiego motywu „kobiety w ciąży” (Polkowski i in. 2013: 111).

Z jednej strony mamy zatem interpretacje „realistyczne”, w których petroglify ilustrują proces domestykacji czy polowania, z drugiej zaś obraz symboliczny wiązany z kultem płodności. Zamiast jednak widzieć ów motyw w kategoriach symbolicznych, a także przez pryzmat relacji przedmiotowych, w których zwierzęta są jedynie zasobem, proponuję jeszcze inne spojrzenie. Figury te mogą bowiem faktycznie ukazywać „realne” zjawisko, w dodatku związane z domestykacją, aczkolwiek fenomen ten, jak i same petroglify, można postrzegać przez pryzmat animizmu.

Po pierwsze, należy rozróżnić dwa rodzaje owego motywu, na co wskazywał już Van Hoek (2003). Pierwszym typem jest zestawienie postaci antropomorficznej i żyrafy oraz łączącej ich linii (ryc. 5.44). Drugi rodzaj ukazuje żyrafę bez postaci ludzkiej (ryc. 5.45) i to on przeważa w Oazie Centralnej, co można interpretować na kilka sposobów. Można uznać na przykład, iż motyw ten był na tyle znany i rozumiany, że obecność petroglifu antropomorficznego była po prostu zbędna. Myślę jednak, że oba rodzaje przedstawień mogą odnosić się do dwóch różnych aspektów tego samego fenomenu. Otóż wyjątkowa relacja ludzi z żyrafami, o której wnioskować można choćby z liczby ich przedstawień na całej Pustyni Zachodniej, mogła zyskiwać kolejny wymiar w ramach konkretnych praktyk społecznych, być może mocno zrytualizowanych i cyklicznych. Stawiam tezę, iż niektóre żyrafy były łapane, lecz celem tej praktyki nie było pozyskanie pożywienia, lecz, być może, trzymanie zwierzęcia pośród ludzi jako członka społeczności. Byłaby to kolejna forma ucieleśniania relacji, o których pisałem wcześniej, tym razem nie tylko w postaci petroglifów, lecz także rzeczywistego współżycistowania ludzi i zwierzęcia w jednym miejscu. Żyrafy mogły być łapane, gdy były jeszcze młode, co nie wydaje się niemożliwe, gdyż samice żyraf nie należą do najbardziej opiekuńczych matek wśród zwierząt sawanny (Innis 1958: 263-4).

¹³² Motyw ten znany jest między innymi z obszarów Egiptu i Sudanu (Dunbar 1941: pl.III.7, 8; Resch 1967: Taf. 69; Váhala & Červíček 1999: Taf. 8.24, 9.25/A, 65.252/A).

Krzyżaniak przytacza przykład panelu ze wschodnich rejonów Dachli, na którym przedstawiono dwie żyrafy i człowieka. Młoda żyrafa łapana jest na „laso”, podczas gdy dorosła „przygląda się z niedaleka”¹³³ (Krzyżaniak 1990: 96; tłum. PLP). Sceny, w których żyrafa połączona jest z człowiekiem liną, mogą więc wskazywać na akt łapania zwierzęcia i/lub wprowadzania go w domenę ludzi. W rzeczywistości społecznej ówczesnych grup ludzkich zwierzę to nie byłoby trzymane jako swoista atrakcja, lecz jako aktor społeczny – osoba, być może o bardzo specyficznym statusie. Całe zjawisko mogłoby mieć swoje oparcie w micie i tradycji, a także posiadać zrytualizowany charakter¹³⁴.

Figury ludzi prowadzących żyrafę na linie, mogły jednak przedstawiać jeszcze inny aspekt omawianego zjawiska. Zwierzęta te mogły być bowiem wypuszczane z powrotem na wolność, co stanowiłoby kolejną fazę całego przedsięwzięcia¹³⁵. W takim wypadku te sceny, w których brakuje figury ludzkiej, mogą ukazywać żyrafy powracające na sawannę – już bez człowieka, choć nadal z liną wiszącą u szyi. Petroglify miałyby wobec tego charakter w pewnym sensie realistyczny, choć podobnie jak pozostałe przedstawienia, ich rolą byłoby przede wszystkim wskazywanie na relacje, na których oparty jest świat i wiedza społeczności Oazy. Złapana i trzymana w obozowisku żyrafa posiadałaby osobowość tworzoną „dywidualnie” w ramach relacji z otaczającymi ją ludźmi, opartymi zapewne o zasadę dzielenia się i pokrewieństwa (por. Bird-David 1999: 72-3). Innymi słowy, schwytane żyrafy mogły być traktowane jako spokrewnione z ludźmi.

Ta wysoce spekulatywna koncepcja nie jest moim zdaniem zupełnie pozbawiona podstaw i pozwala spojrzeć na ten znany motyw z jeszcze innej perspektywy. Schwytanie żyrafy, które następowało być może tylko wtedy, gdy zwierzę się na to godziło, mogło być powiązane z wszechobecną siłą życiową, gwarantującą trwanie świata i jego regenerację (por. rozdz. 5.2.). Taką regenerację najpełniej wspomagać mogło schwytanie i późniejsze wypuszczenie

¹³³ Gatto i in. (2009: 154) podają przykład kompozycji usytuowanej w rejonie Gebel Qurna w zachodnim Asuanie i zawierającej przedstawienia kilku żyraf, kroczących jedna za drugą. Najmniejsza z żyraf posiada linę zwisającą z szyi.

¹³⁴ Sam Krzyżaniak (1991b: 63) nie wykluczał zresztą obrzędowego charakteru łapania zwierząt. Wiązał on jednak charakter rytuału ze składaniem ofiary.

¹³⁵ Łapanie młodych zwierząt i traktowanie ich jako członków społeczeństwa znane jest na przykład z Wysp Kurylskich czy Hokkaido. Lud Ainu posiadał tradycję chwytania młodych niedźwiedzi, które przez dłuższy czas były karmione przez ludzi i traktowane jako krewni. Niedźwiedzie te były bóstwami, które odwiedzały Ainu na jakiś czas, a potem – w ramach „ceremonii odesłania” – zabijano je, by mogły powrócić w góry (Hill 2013: 119-20). Jeżeli podobne zjawisko występowało w Dachli, to zwierzęta niekoniecznie musiały być zabijane. Być może ważnym elementem takiej tradycji było wypuszczenie żyrafy z powrotem na wolność?



Ryc. 5.44. Jedna z trzech par ludzi i żyraf na stanowisku 02/08 (Krzyżaniak 2004: 184, fig. 4). Figura antropomorficzna ukazana jest z długim penisem, a linia łącząca ją z żyrafą dotyka jej ręki. Powierzchnia wertykalna.



Ryc. 5.45. Jeden z petroglifów ukazujących żyrafę z liną odchodzącą od jej głowy. Czy jest to motyw związany z chwytaniem i późniejszym wypuszczaniem tych zwierząt przez łowców-zbieraczy(-pasterzy) kultury Bashendi? Powierzchnia wertykalna.

zwierzęcia, które w ten sposób odradzało się. Sztuka naskalna mogła być więc „wskazówką” do zrozumienia sensu tej praktyki społecznej i jej różnych etapów oraz znaczeń. Do tego rodzaju fundamentalnej prawdy o świecie nawiązywać mógł jeszcze jeden motyw, o którym chciałbym opowiedzieć w kilku kolejnych akapitach.

5.4.3.3. Sztuka naskalna a regeneracja świata

Tim Ingold (2000: 114) wskazuje na to, iż w systemie animistycznym regeneracja „siły życiowej” oparta jest o „śmiertelność zwierząt”. Śmierć zwierząt, argumentuje, jest z jednej strony aktem ich woli, z drugiej zaś nakładą na ludzi obowiązek „odpowiedniego” działania i postawy, co razem gwarantuje odnowienie mocy i tym samym harmonii w świecie (por. np. Willerslev 2013). Ten rodzaj dialogu pomiędzy ludźmi i nie-ludźmi wydaje się być fundamentem animistycznego świata (por.

Dowson 2009: 382). Pisałem już, że w sztuce naskalnej Oazy Centralnej, i Dachli w ogóle, niewiele jest jednak takich kompozycji, które można łączyć z tematem polowania. Nie można oczywiście wykluczyć, iż same tylko wizerunki zwierząt łączą się z koncepcją oddawania przez nie swej substancji, a tworzenie petroglifów było jedną z form „poprawnego” działania, zapewniającego regenerację. Wśród petroglifów obecny jest jednak taki motyw, który może dotyczyć regeneracji świata, ukazując nie śmierć bytów, lecz dawanie im życia. Jest nim najbardziej charakterystyczny motyw rejonu Dachli – „kobieca figura antropomorficzna” (rozd. 2.1.1. i 5.3.2.1.).

Zdecydowana większość tych figur ukazana została jak gdyby była brzemienna i ta właśnie cecha formalna zdecydowała, iż od początku motyw ten łączony był z kultem płodności (np. Winkler 1939: 29; Kobusiewicz 2012: 160; Kuciewicz i in. 2007b: 8). Michał Kobusiewicz (2012: 160) pisze, że „często spotykane, wielce schematyczne przedstawienia postaci kobiecych, pozwalają przypuszczać, że miały one jakieś, **czysto symboliczne**, znaczenie związane z wierzeniami” [wyróżnienie i tłum. PLP]. Niejednokrotnie figury te interpretowane były jako „boginie płodności”, co również posiadało swe źródło w piśmiennictwie Winklera (1939: 29), o czym już pisałem. W świetle przedstawionej przeze mnie koncepcji animistycznej „czysto symboliczne” znaczenie tych figur może być zakwestionowane i uważam, że przedstawienia te należy odczytywać *literalnie* z perspektywy ontologii społeczności Dachli.

Byłby to więc motyw, który ukazuje brzemiennie kobiety. W wielu przypadkach ich brzuchy są wyraźnie zarysowane, co świadczyć może o zaawansowanym stadium ciąży. Jak jednak zauważyli niektórzy badacze (np. James 2012), nie wszystkie przedstawienia posiadają tę akurat cechę formalną i być może część z figur antropomorficznych uznawanych za kobiety ukazuje w rzeczywistości mężczyzn¹³⁶ (por. Berger 2008: 139-40). Szczególnym typem asocjacji jest motyw „pary”, znany z różnych rejonów wschodniej Dachli (np. Winkler 1939: pl. XLI.1), Chufu (np. Berger 2008: 140, fig. 9), a także Oazy Centralnej¹³⁷. Często jedna z figur w parze wydaje się być chudsza i posiada atrybuty (np. pas?), które mogą wskazywać na jej męski charakter. Winkler (1939: 29) pisał, iż „znaczenie par rysunków takich ‘statuetek’, skierowanych wobec siebie i połączonych liniami wiążącymi [ich] strefy genitaliów, jest niemożliwe do wyjaśnienia” [tłum. PLP]. Czy faktycznie mamy tu do czynienia z „niemożliwym do wyjaśnienia” symbolem?

Uważam, że przedstawienia te mogły być powiązane z wiedzą dotyczącą regeneracji świata i stanowiły odmien-

ną (ale nie antytetyczną) stronę aktu śmierci zwierząt (i ludzi). Z jednej strony zestawienia kobiet i mężczyzn w parach mogły odwoływać się więc do czynności seksualnych¹³⁸ – poczęcia życia – i stawały się kolejną wskazówką do rozumienia prawd o świecie. Z kolei te figury, które ukazywały brzemiennie kobiety, wiązały się z innym etapem procesu regeneracji życia: ciąży. W tym miejscu zastanawiająca pozostaje jednak absencja przedstawień samego porodu pośród znanych mi petroglifów rejonu Dachli¹³⁹.

Tak rozumiana sztuka naskalna nie byłaby więc zestawem symboli powiązanych z kultem, lecz raczej, po raz kolejny, ucieleśnieniem wiedzy o charakterze ludzkiego bycia-w-świecie. Pewne figury wskazują w dodatku na to, że i zwierzęta dzieliły z ludźmi ów sposób zamieszkiwania świata. Odwołuję się tu do sceny na stanowisku CO53 (p.3; ryc. 5.23), w której ciąża charakteryzuje zarówno postać antropomorficzną, jak i dwie żyrafy. Moją hipotezą jest rozumienie tej asocjacji w kategoriach relacji ludzko-zwierzęcych i ich wspólnego zamieszkiwania świata. Jego regeneracja była przecież zależna nie tylko od ludzi, ale i pozostałych bytów w krajobrazie. A zatem nie tylko sposób funkcjonowania społecznego i cyklicznych wędrówek łączył grupy ludzkie z grupami zwierzęcymi, ale również sposób tworzenia nowego życia. Sądzę zatem, że to wokół cykliczności i regeneracji żywego świata skonstruowana była wiedza społeczności kultury Bashendi. Sztuka naskalna wiedzę tę ucieleśniała i sama wobec tego brała udział w procesie nieustannego odnawiania się owego świata. Taka interpretacja pozwala spojrzeć na petroglify nie jak na symbole, które wykraczałyby poza swoją formę i odwoływały się do czegoś, czego nie przedstawiają. Pozwala za to na uznanie ontologii owych społeczności za rzeczywistość, nie zaś epistemologię, którą stałaby się, gdyby uznać, że dialog ze zwierzętami czy idea cyrkulacji siły życiowej to jedynie wyobrażone zjawiska, narzucone na świat natury.

5.5. W ŻYWYM KRAJOBRAZIE

Krajobraz nie jest neutralnym tłem, na którym człowiek maluje swe obrazy. Krajobraz jest ontologicznie prymarny wobec każdego człowieka i ten konfrontuje swoją sprawczość ze sprawczością innych bytów. Krajobraz nie istnieje bez aktorów społecznych, a ci nie mogliby istnieć bez swojego otoczenia. Robert Wallis (2009:

54) pisze, że „krajobraz i sztuka naskalna nie zależą od ludzkiej [...] sprawczości, lecz mogą być rozumiane animicznie jako intencjonalne same w sobie” [tłum. PLP]. Podążając za myślą Wallisa, chciałbym się więc zastanowić nad istotą krajobrazów z petroglifami Dachli: nad tym, czy i one nie były bytami, z którymi można było wejść w dialog. Przytaczałem już przykłady australijskiej sztuki naskalnej i figur Wandjina, które nie tyle przedstawiają istoty mityczne, co nimi są (Porr & Bell 2013: 196-9). Od intencji tych istot zamieszkujących określone miejsca, zależy życie okolicznych społeczności, a do ludzi należy odpowiednia dbałość o Wandjina, nawiązywanie dialogu i respektowanie ich woli. Nie ma w tym determinizmu, lecz wzajemna relacja i konwersacja. Wallis (2009: 54-5) pisze z kolei, że:

Rock-art locales may be indicators of places where other-than-human presences dwell(ed), agencies perceived to be extant prior to human engagement.

A zatem z jednej strony poszczególne miejsca mogły być siedliskiem różnych nie-ludzkich bytów, a sztuka naskalna stanowić rodzaj dialogu z nimi, z drugiej zaś – same petroglify mogły być istotami, o które trzeba dbać lub których należy unikać. W animistycznym świecie sprawczość posiadać może każdy byt, gdyż ta wylania się w relacjach pomiędzy osobami. Nie można zatem wykluczyć, że przedstawienia zoomorficzne, które stanowiły oś mojej dotychczasowej narracji, były w rzeczywistości żywymi bytami, z którymi mieszkańcy Dachli wchodzili w liczne interakcje. Tak rozumiana rzeczywistość społeczna nie stoi, w moim odczuciu, w opozycji do wcześniejszych twierdzeń o roli sztuki naskalnej w ucieleśnianiu wiedzy. Ową wiedzę komunikować mogły przecież sprawcze byty w ramach dialogu, rytuału, wszelkich praktyk wymagających odwiedzania miejsc z petroglifami. Nawarstwienie figur na danym panelu, jak w przypadku CO178 (ryc. 5.68), może być efektem odpowiednich działań w stosunku do miejsca i zamieszkujących je istot, w tym petroglifów. Miejsca do wykonania sztuki naskalnej mogły być wybierane wtedy, gdy dana skała okazała wolę, by właśnie na niej tworzyć figury (por. intencjonalność kamieni w Bird-David 1999: 74-5). Innymi słowy, człowiek, choć posiadał sprawczość i intencjonalność, znajdował się zawsze w relacjach z innymi bytami i ich sprawczością. John Creese (2011: 17-8) pisze, że sztuka naskalna kanadyjskich Algonkinów była „integralną częścią doświadczanego krajobrazu, który był organicznie powiązany z ‘interanimacją’ [...] ludzi i ich świata” [tłum. PLP]. Zmiana optyki badawczej z patrzenia na petroglify jako na „martwy” efekt ludzkiego działania w stronę uznania figur jako aktorów społecznych, mogących wpływać na rzeczywistość, otwiera – moim zdaniem – wiele możliwości interpretacyjnych i znacznie przybliża badacza do rozumienia animistycznego świata łowców-zbieraczy.

W kontekście Oazy Centralnej i odnalezionej na jej obszarach prahistorycznej sztuki naskalnej, ontologia zwłaszcza jednego rodzaju petroglifów mogłaby zostać przewartościowana. Mam na myśli motyw linii meandrującej, której formę interpretuje się często jako wizerunek węża (rozd. 5.3.1.1.). Jedną z uderzających cech tych petroglifów jest ich dynamiczny charakter. Wijące się linie ukazują ruch, a właściwie same są ruchem. Inne przedstawienia, jak choćby te spiralnie skręcone, kierują w stronę statyki, jak gdyby przedstawień śpiących węży. Nie trudno sobie wyobrazić węże wylegające się na nagrzanych od promieni słonecznych skałach – ich populacje nadal zresztą występują w Oazie (Hollett & Churcher 1999: 157). Być może petroglify wykonywano w tych miejscach, które węże wskazywały intencjonalnie. Zwierzę wyczuwszy zbliżającego się człowieka mogło opuszczać skałę, na której leżało, komunikując w ten sposób swój wybór. Ponieważ na 76 zarejestrowanych paneli z meandrami aż 60 znajduje się na powierzchniach horyzontalnych i pochylonych, taka interpretacja wydaje się prawdopodobna. Wybierano bowiem głównie te skały, na których węże faktycznie mogły leżeć i poruszać się.

Raz wykonane rytzy pozostawały w miejscu na stałe. Być może traktowano je jako wizerunki węży. Myślę jednak, że petroglify te nie przedstawiały, lecz po prostu były kobrai i żmijami, które różniły się od innych węży substancjalnie, ale nie „osobowościowo”. Obecność petroglifów-węży mogła z kolei ewokować całą paletę odpowiednich czynności wiążących się z przebywaniem w ich pobliżu. Jedną z takich czynności mogło być wykonywanie kolejnych przedstawień, zwłaszcza tzw. „abstrakcyjnych”, które odnajdujemy dziś w wielu asocjacjach z meandrami (rozd. 5.3.1.2.). Przywołane przeze mnie wydrążone zagłębienia (ang. *cup-marks*) również mogły być powiązane z praktyką społeczną skonstruowaną wokół petroglifów-węży. Odpowiednie nastawienie i czynności wykonane w stosunku do petroglicznych bytów mogły zapewniać harmoniczną relację z nimi. Niedopełnienie powinności mogło z kolei powodować konsekwencje, których starano się unikać. Produkcja nowych petroglifów lub aktywności, które nie pozostawiły trwałych śladów, mogły być reakcją na nieodpowiednie zachowania się ludzi (por. Porr & Bell 2013: 194-6). Można jedynie snuć przypuszczenia, że rozniewanie węzowych bytów mogłoby spowodować na człowieka nieszczyćcie, jak choćby ukąszenie.

Dystrybucja motywów meandrycznych jest szczególnie skoncentrowana przy zachodniej krawędzi Antykliny (ryc. 5.5). Czy mogła mieć na to wpływ bliskość nizin, zapewne wypełnionych roślinnością i źródłami wody, skąd węże kierowały się w stronę skalistego grzbietu? Innymi słowy, przy krawędzi Antykliny prawdopodobnie najłatwiej można było natrafić na węże i wejść z nimi w dialog. Nawet jeżeli nie spotkałoby się węża-zwierzęcia, to obszar ten zamieszkiwały węże-petroglify.

¹³⁶ A także kobiety, które nie są w ciąży.

¹³⁷ Zarejestrowany na stanowiskach: 10/08 p.6, CO65 p.3, CO72 p.1, CO160 p.1.

¹³⁸ W tym miejscu warto nadmienić, że u wielu społeczności łowiecko-zbierackich stosunek seksualny jest inną, obok polowania, czynnością związaną z „aktywnościami odnawiającymi świat” (Dowson 2009: 385; por. Ingold 2000: 13).

¹³⁹ Oczekiwanie, że powinny być przedstawiane również sceny porodu mogłoby być jednak przejawem traktowania sztuki naskalnej jako czysto narracyjnej i przedstawieniowej, a zatem niezgodnie z moimi intencjami.

Jakkolwiek irracjonalnie brzmieć mogą takie konstatacje, to z perspektywy ontologii animistycznych mogą mieć one rację bytu. Duża część moich rozważań posiada charakter dość spekulatywny. Jednak moją priorytetową intencją jest próba spojrzenia na sztukę naskalną jako na niezwykle istotny element rzeczywistości społecznej łowców-zbieraczy(-pasterzy) kultury Bashendi. Konceptualizacja sztuki naskalnej Dachli powinna, moim zdaniem, uwzględniać ją jako aktywny element tego-co-społeczne, a nie widzieć w niej jedynie „ilustrację” czy „pradziejową fotografię” świata przeszłości. Petroglify uczestniczyły w życiu ich autorów (i nie tylko) – czy to jako sprawcze, intencjonalne byty, czy też jako wskazówki niezbędne dla rozumienia świata. Jedno nie wykluczało drugiego, a wręcz przeciwnie: byty żyjące w skałach pomagały ludziom w dbaniu o harmonię świata.

By móc pogłębić interpretację dachlijskiej sztuki naskalnej, potrzebne są najpierw odpowiednie ramy interpretacyjne. Zbudowanie takich ram w oparciu o ontologię wielu społeczności łowiecko-zbierackich jest podstawowym celem niniejszego rozdziału i choć każda z moich interpretacji znaczeniowych aspektów sztuki naskalnej może być poddana krytyce, to chciałbym bronić założenia, iż to właśnie animizm stanowi klucz do zrozumienia społeczności środkowego holocenu w Dachli i ich petroglifów.

5.6 PODSUMOWANIE. WĘDRÓWKI PRZEZ OAZĘ CENTRALNĄ

Nie sposób dziś zrekonstruować ścieżki, którymi podążali ludzie w czasach środkowego holocenu, gdyż te dawno już zostały zatarte w procesie pustynnienia środowiska. Jednak ścieżki to nie tylko wydeptane w ziemi dukty, ale również miejsca, które łączą czy obok których prowadzą. Przemierzając się zatem pośród *yardangów* ze sztuką naskalną, siłą rzeczy podąża się ścieżkami neolitycznych mieszkańców Dachli. Mając świadomość, iż poszczególne petroglify powstawały na przestrzeni dni, miesięcy, dziesiątek i setek lat, trzeba uznać synchroniczność prahistorycznej sztuki naskalnej za rodzaj mitu naukowego (por. Rozwadowski 2009: 101). Jest to synchronia, która ma wymiar diachroniczny (por. rozdz. 7.1.). Moim celem nie jest jednak rekonstrukcja konkretnej trasy, która była uczęszczana w szczególowo rozpoznany czas, lecz raczej doświadczenie wędrówki krajobrazem sztuki naskalnej łowców i zbieraczy z czasów kultury Bashendi.

By móc zaprezentować zarówno różnorodność tradycji prahistorycznej sztuki zoomorficznej, jak i jej swoistą koherentność, proponuję Czytelnikowi dwie wędrówki: jedną rozpoczynającą się na północnych rubieżach Antykliny, drugą zaś poprowadzoną w jej południowej części. Siłą rzeczy uwagę kieruję na wybrane miejsca i panele, gdyż omówienie i zilustrowanie wszystkich czy nawet dużej części znalezisk znacznie wykraczałoby poza ramy

objętościowe niniejszej pracy. Trzeba też pamiętać, iż można wytyczyć nieskończenie wiele tego rodzaju szlaków.

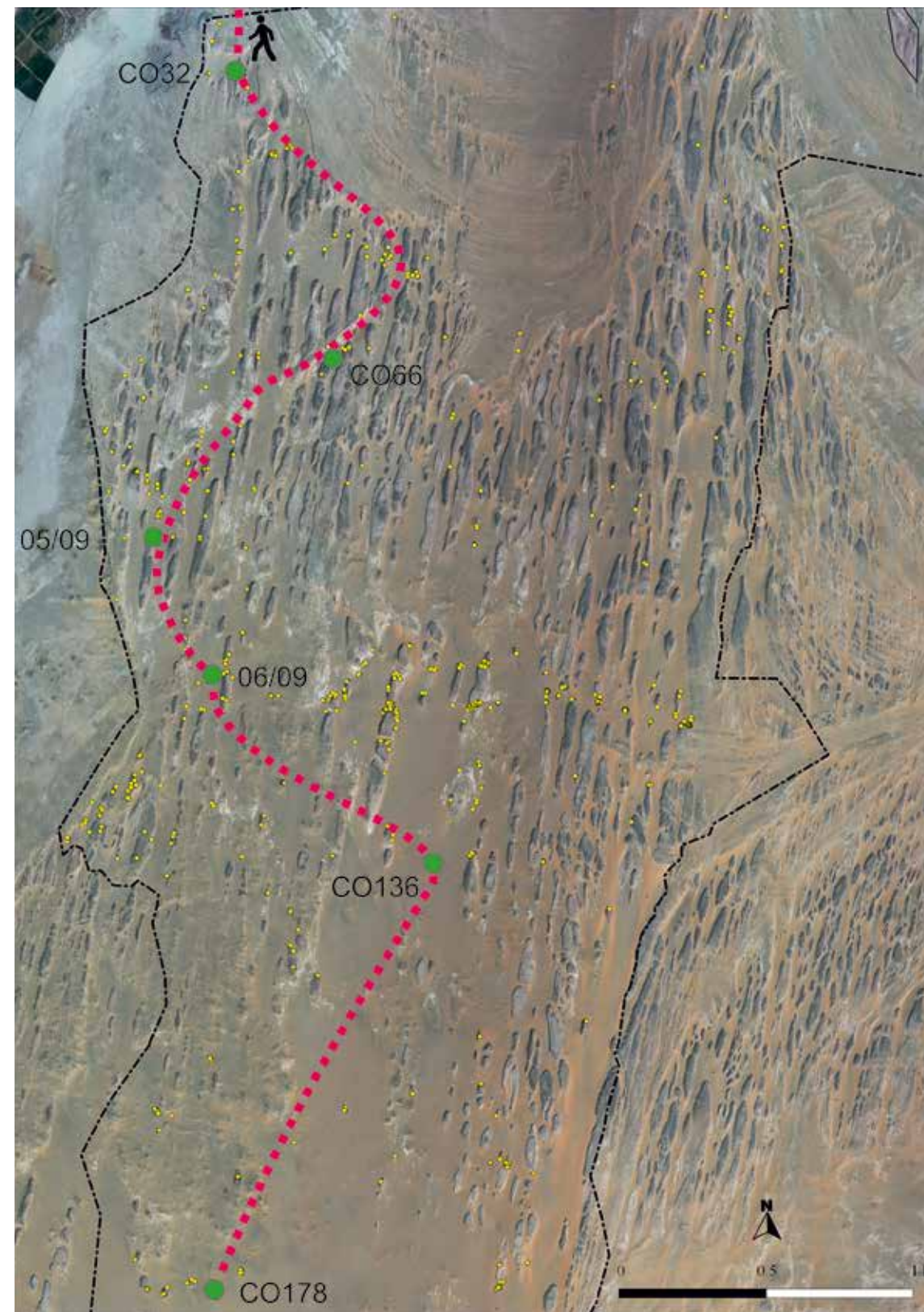
Chciałbym przede wszystkim pokazać, jak petroglify wyłaniają się w krajobrazie, kiedy ktoś się do nich zbliża – jak wychodzą mu na spotkanie, bądź pozostają w ukryciu. Nie można przecież wykluczyć, że w podobny sposób jawiły się one także ludziom w pradziejach. Choć staram się również naszkicować moje rozumienie odwiedzanych miejsc i petroglifów, to w pewnym stopniu pozostawiam Czytelnikowi rozległą przestrzeń interpretacyjną i możliwość wypracowania własnej narracji. Moje uwagi ukształtowane są jednak w oparciu o dyskusowany wcześniej animizm, a zaproponowane ścieżki stanowią rodzaj mojej własnej wizji tego, jak w krajobrazie można było ucieleśniać czy odnajdować wiedzę. Co istotne, wędrówki te odbywam w krajobrazie współczesnym, i żeby przyjąć perspektywę łowcy-zbieracza, muszę starać się nie uwzględniać wszelkich paneli z petroglifami, które powstać mogły po okresie neolitu. Nie jest to zabieg łatwy ze względu na nieokreślony charakter wielu rytów.

5.6.1. Wędrówki przez Oazę Centralną: ścieżka I

Wędrówkę tę rozpoczynam, znając już dobrze obszar Oazy Centralnej i miejsca ze sztuką naskalną tak, jak znał go zapewne pradziejowy łowca, który zabierał ze sobą innego członka plemienia, któremu chciał przekazać wiedzę i doświadczenie¹⁴⁰. Moja podróż odbywa się współcześnie, ale staram się przyjąć perspektywę owego „wiedzącego” łowcy. Jest to więc wędrówka równoległa, można by rzec – rodzaj naukowego rozdwojenia jaźni, dzielonej przez badacza i łowcę.

Rozpoczynam ją na północnych rubieżach obszaru badań, wkraczając nań od północnego zachodu (ryc. 5.46). Nadchodzę od strony pól uprawnych oraz drogi asfaltowej, a *yardangi* przez długi czas znajdują się poza zasięgiem mojego wzroku. Kiedy obejrzę się za siebie, widzę zastygłą falę płaskowyżu wapiennego. Kiedy patrzę przed siebie, teren wydaje się równy aż po horyzont. Grzbiet, po którym kroczę, pokryty jest drobnymi kamieniami i względnie równy. Nic nie zapowiada obniżenia terenu, wypełnionego tysiącami pagórków, do którego świadomie się zbliżam, ale które zaskakuje niejedną osobę udającą się w ten rejon po raz pierwszy. Po pokonaniu kilkuset metrów od drogi dochodzę wreszcie do pierwszego

¹⁴⁰ Choć nie ma żadnych dowodów na to, że w społeczności kultury Bashendi wiedza przekazywana była przez *starszych* w ramach wędrówek w krajobrazie, to liczne analogie etnograficzne sugerują, że jest to dość powszechny sposób dzielenia się kulturowym doświadczeniem w społecznościach łowiecko-zbierackich (np. Ingold 2000: 20-1; Porr 2015: 61). Dlatego też pozwalam sobie na narrację, w której ów łowca, do którego będę się odwoływał, prowadzi ze sobą osobę, dopiero wkraczającą w świat dorosłych i uczącą się rozumieć świat dzięki wskazówkom przewodnika.



Ryc. 5.46. Przebieg wędrówki I śladem wybranych skupisk petroglifów prahistorycznych. Zaproponowana przeze mnie trasa rozpoczyna się w miejscu, z którego z reguły wyruszałem podczas prac terenowych. Niemniej jednak, w przeciwieństwie do szlaków dynastycznych, nie jest to ścieżka, wzdłuż której znajdowałyby się inne pozostałości archeologiczne, świadczące o długotrwałym użytkowaniu trasy, np. ceramika. W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.



Ryc. 5.47. Północno-zachodni rejon badań. Wśród grupy stanowisk ze sztuką naskalną znajduje się stanowisko CO32. A i B: miejsca, z których wykonano fotografie (ryc. 5.48 i 5.49). W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.

z erozyjnych basenów, wewnątrz których znajduje się kilka niewielkich *gebli*, a wśród nich miejsca ze sztuką naskalną (Area B w Kuciewicz i in. w druku).

Mogę sobie tylko, wyobrazić, że wspomniany przeze mnie łowca-przewodnik prowadząc swego ucznia w ten rejon, rozpoczął swoją opowieść, gdy tylko opuścili rozbity gdzieś dalej obóz. Ideą takiej wędrówki było wskazywanie uczniowi miejsc w krajobrazie i pomaganie mu w tym, by nauczył się owe miejsca rozumieć. Zapewne osiłą takiej opowieści był mit, który nie był jednak zwykłą narracją, lecz swoistym komentarzem do tego, co obaj łowcy napotykali na swej ścieżce (por. Ingold 2000: 20-1). Ponieważ mit nie był historią, lecz czymś nieustająco aktualnym i dziejącym się wciąż od nowa, obaj mogli przeżywać i doświadczać spotkań z mitycznymi postaciami lub, co bardziej prawdopodobne, z efektami działań owych bytów.

Schodzę powoli w depresję, a świat wapiennego płaskowyżu znika z moich oczu. Nagle znajduję się jak gdyby w innej rzeczywistości. W centralnej części owej niecki pojawia się główna koncentracja petroglifów,

z których większość wydaje się posiadać prahistoryczny rodowód¹⁴¹. Skierowuję więc moje kroki w ich kierunku (ryc. 5.47 i 5.48).

Szczególnie interesującym miejscem jest stanowisko oznaczone jako CO32 (ryc. 5.49). Na wschodniej ścianie tego niewielkiego wzgórza znajdują się dwa panele, w tym panel 1. położony około trzy i pół metra powyżej poziomu dna *wadi*. Jest on bardzo dobrze widoczny, choć całkowicie niedostępny. Od czasów, kiedy petroglify zostały wykonane, dno doliny musiało się zatem obniżyć, a procesy wietrzenia zapewne wpłynęły na kształt samej skały, niegdyś być może o bardziej zróżnicowanej morfologii, a aktualnie w formie pionowej ściany.

¹⁴¹ Na stanowisku CO31 zarejestrowane zostały przedstawienia żyrafy i strusi (p.1) oraz meandrująca linia (p.2). Na położonym naprzeciwko stanowisku CO30 znajdują się rytne o nie do końca jasnej chronologii, być może późnoneolityczne. Warto też zwrócić uwagę na stanowisko CO33 (ryc. 5.22), na którym usytuowany jest tylko jeden panel, ale zawierający figury zoomorficzne (żyrafy, oryks) oraz trzy przedstawienia „kobiet w ciąży” (Kuciewicz i in. w druku).

Być może więc łowcy mieli do owego panelu znacznie lepszy dostęp, co musiało mieć miejsce przynajmniej w chwili, kiedy petroglify te powstały. Niezależnie od tego, czy przewodnik i uczeń mogli owych figur dotknąć, czy też obserwowali je z dołu, tak jak czynię to w tej chwili, ich oczom ukazywały się zwierzęta wyryte w skale.

Na panelu znajdują się wyobrażenia wykonane z dużą starannością i charakteryzujące się mocno realistycznym sposobem przedstawienia (ryc. 5.50). Są to trzy antylopy oryks o długich szablowych porożach, z kończynami zwieńczonymi racicami oraz krótkimi ogonami. Co typowe, figury raczej nie są ukazane w dynamicznej pozie. Posiadają dosyć masywne ciało (oddane reliefowo), a ich głowy wydają się być pochylone. Za nimi znajdują się dwa przedstawienia, które na pierwszy rzut oka również ukazują zwierzęta czworonożne. Są to jednak wizerunki strusi, na co wskazują specyficznie zakończone (dwupalczaste) kończyny oraz kształt ciała. Mylące są wszakże podwójne linie ryte skierowane do przodu, które albo schematycznie oddają skrzydła tych zwierząt, albo są elementem dodanym wtórnie, być może po to, by ze strusi stworzyć figury czworonogów. Prawa strona panelu uległa zniszczeniu i choć prawdopodobnie znajdowały się tam kolejne figury, to ich rozpoznanie jest dziś niemożliwe. Pozostałe figury są dobrze widoczne, pomimo spatynowania i ich wysokiego usytuowania. Powierzchnia, na której je wyryto „jakościowo” nie odbiega od innych dostępnych w okolicy,



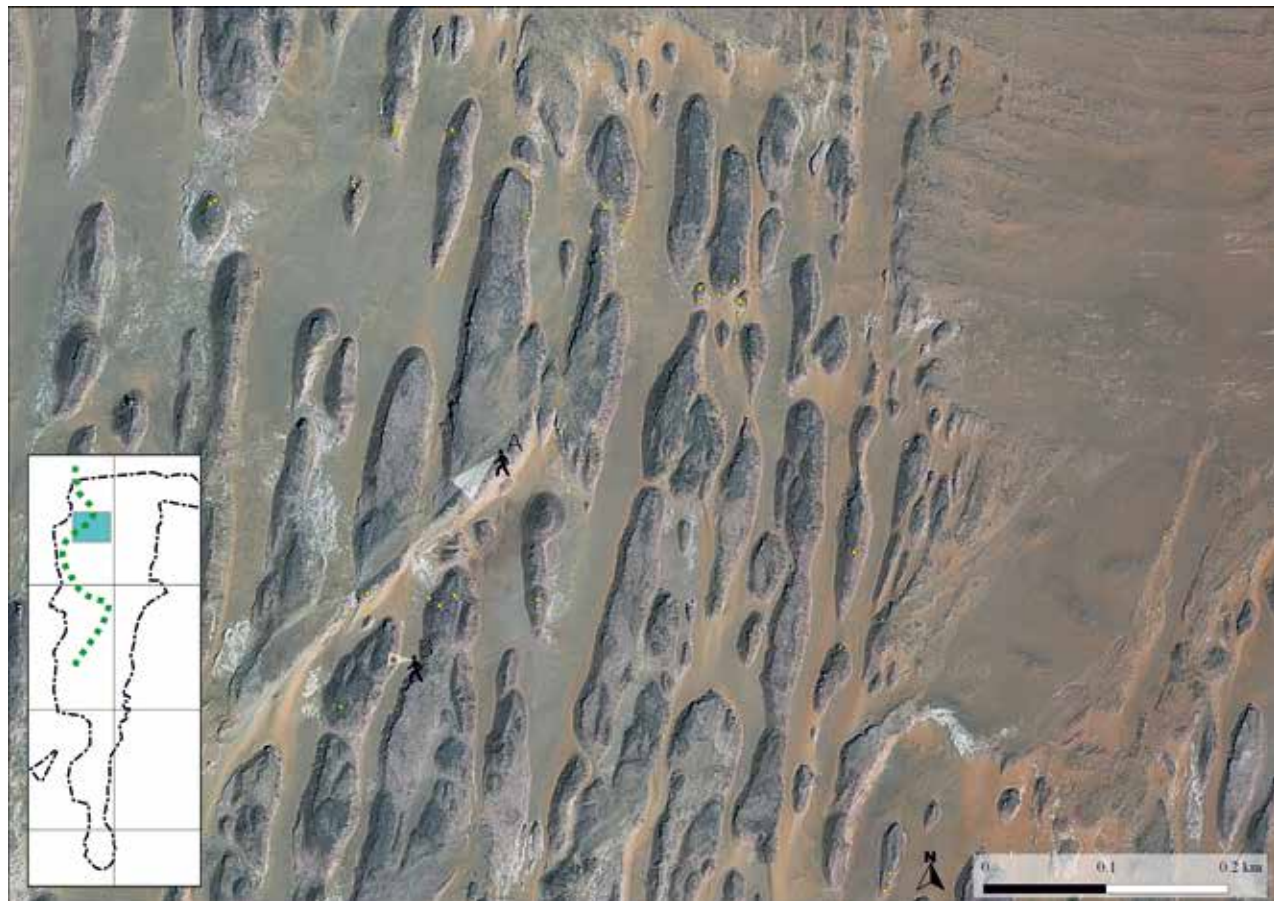
Ryc. 5.48. Widok od wschodu na depresję wypełnioną *yardangami*. W tle widoczne są pola uprawne oraz linia wysokiego napięcia, mniej więcej równoległa do położonej na północ drogi asfaltowej. Por. ryc. 5.47., punkt A.



Ryc. 5.49. Stanowisko CO32 widziane od wschodu. Panel 1. znajduje się około 3,5 m nad poziomem dna doliny. Zeszyt jako skala (24 cm wysokości). Por. ryc. 5.47., punkt B.



Ryc. 5.50. Panel 1. na stanowisku CO32. Przedstawienia oryksów i strusi. Widok od wschodu.



Ryc. 5.51. Północno-zachodni rejon badań. Rejon stanowiska CO66. A i B: miejsca, z których wykonano fotografie (ryc. 5.52 i 5.53). W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.

a zatem to raczej chęć uczynienia przedstawień widocznymi, a nie inne cechy skały, mogły być powodem wykonania kompozycji w tym właśnie miejscu. Niemniej jednak panel ten widoczny jest doskonale jedynie z perspektywy osoby, która będzie obok niego przechodzić, podążając korytarzem tworzonym przez *yardangi* CO30 i CO32. W innym przypadku jest on zasłonięty wzgórzami. Jest to więc panel odkryty, a dostępny wizualnie jedynie ze ścieżki, która wiedzie dnem depresji, a nie krawędzią grzbietu.

Choć jest to panel na swój sposób „otwarty”, to jednak trzeba wiedzieć, gdzie go szukać. Czy było to więc miejsce, które mogło regularnie służyć celom związanym z przekazywaniem wiedzy, czy też raczej był on jednak panelem stworzonym specjalnie na potrzeby określonego (jednorazowego?) działania, lecz rzadko już później odwiedzany. Wyobrażam sobie, że ów przywoływany przeze mnie łowca po zejściu w nieckę, pośrodku której teraz stoję, mógł świadomie kierować swoje kroki w jego stronę, by wykorzystać figury jako swoiste wprowadzenie do dalszego etapu podróży. Tutaj rozpoczynać się mogła narracja o dzielonym przez ludzi i zwierzęta świecie, ale także narracja

o tym, kto i dlaczego wykonuje petroglify. Można tylko spekulować, iż w opowieści tej petroglify powstawać mogły nie tylko z rąk ludzkich (rozd. 5.2.). Być może wizyta przewodnika z przygotowującym się do inicjacji uczniem, nie była związana jedynie z oglądaniem sztuki naskalnej czy słuchaniem o niej, ale również z wykonywaniem figur lub przekształcaniem tych już istniejących. Można się więc zastanowić, czy takie przekształcenie figur strusi w zwierzęta czworonożne nie wiązało się z prowadzeniem przez autora jakiejś narracji, którą jak gdyby wzmocnił poprzez ingerencję w istniejące już na skale wyobrażenia. Dla mnie ów panel jest fizycznie niedostępny podobnie, jak niedostępna jest wiedza, w stronę której kierował doświadczających go łowców. Wierzę jednak, że ta prosta z pozoru kompozycja otwierała liczne ścieżki interpretacyjne, pod warunkiem, iż prawdy o niej ujawniał „wiedzący” członek społeczności łowców kultury Bashendi.

W niecce znajdują się jeszcze inne niewysokie *yardangi*, na których widnieją ryty prahistoryczne (zob. przypis 141). Być może więc przybywający w te strony łowcy kierowali swe kroki do większości z nich, a może

ze względu na jasno ukierunkowaną narrację dokonywali selekcji. Ja podejmuję wybór, by opuścić nieckę i raz jeszcze wejść na północną wysoczyznę piaskowego grzbietu. Podążając nim dalej, na południowy wschód, idę brzegiem szerokiej doliny, która biegnie na południe przez całą długość Antykliny. Mogłbym w nią wejść w każdej chwili, choć miejscami stok, który do niej prowadzi jest stosunkowo wysoki i stromy. Łowcy kierujący się od strony stanowiska CO32 mogli obrać wiele innych ścieżek w zależności od tego, do których stanowisk chcieli się udać w następnej kolejności¹⁴².

Docieram wreszcie do południowej krawędzi wysoczyzny i postanawiam zejść w dół. Choć różnica wysoko-

było to, że tracą z oczu wszelkie punkty orientacyjne Oazy, w tym olbrzymią ścianę płaskowyżu? Wreszcie jakie znaczenie posiadało dla narracji, mitu i wiedzy owych łowców zejście w dolinę, w której i ja się teraz znajduję? Czy poczucie odizolowania – separacji od świata – które odczuwam, było również ich udziałem? Czy może wszystkie te emocje, jakie towarzyszą mojej wędrówce są jednak wynikiem mojej nieprzynależności do krajobrazu, który eksploruję i byłoby obce łowcom przemierzającym świat, który znali i rozumieli nieporównanie lepiej niż ja?

Rejon, w którym schodzę w dolinę, to w zasadzie szereg równoległych *wadi*, flankowanych przez krótsze lub dłuższe *yardangi*. Jest to obszar, gdzie wzgórza są bardzo



Ryc. 5.52. Widok od północnego wschodu na korytarz prowadzący pomiędzy wzgórzami. W tle widoczne jest stanowisko CO66 (p.1). Zdjęcie wykonane ze stanowiska CO46 (p.3), gdzie znajduje się panel z dynastycznym(?) przedstawieniem piketowanego sandała. Por. ryc. 5.51., punkt A.

ści to zaledwie kilka metrów, ponownie zanurzam się jak gdyby w świecie *yardangów*. Daje mi to do myślenia, kiedy wyobrażam sobie ową wędrówkę przewodnika z uczniem, którzy, jak pisałem, podróżują zapewne w świecie ożywionego mitu. Jakie znaczenia przypisywano temu obszarowi? Czy dla ich koncepcji i postrzegania świata istotnym

gęsto rozmieszczone, a przestrzenie pomiędzy nimi ciasne. Jest to w zasadzie przeciwieństwo otwartego terenu, z którego przybywam. Podążam więc jednym z korytarzy pomiędzy *geblami* w obszarze przypominającym labirynt. Można w nim obrać wiele alternatywnych ścieżek i dla kogoś, kto znajduje się w tym miejscu po raz pierwszy obszar ten może być trudno czytelny. Rozpoznaję już jednak różne charakterystyczne elementy krajobrazu, które pomagają mi się orientować na ścieżce (por. rozdz. 1.2.1.). To uświadamia mi, jak owa pozornie jednorodna topografia, musiała się różnicować w oczach doświadczonego łowcy. Kształty wzgórz, oczka wodne, ślady zwierząt, a także

¹⁴² W rejonie prezentowanej ścieżki znajdują się m.in. stanowiska CO37 i CO39 (p.4) z przedstawieniami „kobiet w ciąży” (ryc. 5.19), CO47 z linią meandrującą czy CO53 (p.3) z przedstawieniami żyraf, oryksów i gazeli oraz „kobiety w ciąży” (ryc. 5.23).



Ryc. 5.53. Stanowisko CO66. Płaski głaz z petroglifami znajduje się na łagodnym stoku. Widok od wschodu. Zeszyt jako skala (24 cm wysokości). Por. ryc. 5.51., punkt B.

sztuka naskalna były jak znaki drogowe dla „wiedzącego” człowieka. Niemniej nie są to znaki, które czekają na wędrowca, lecz to raczej podróżnik musi je sam odnaleźć.

Wiele paneli ze sztuką naskalną staje się widoczne dopiero z bliska, a część z nich znajduje się na płaskich szczytach *gebli*¹⁴³, a zatem pozostaje niewidoczna z poziomu dna doliny. Do stanowiska CO66, do którego postanawiam się udać, prowadzi „naturalna” ścieżka wzdłuż kilku ukośnie ściętych południowych stoków wzgórz, o które oparte są wydmy. Podążam ową rynną, a moje buty grzęzną w piasku, który w postaci wydmy opiera się o północne stoki kolejnych *yardangów*. Wyobrażam sobie jednak, że kroki łowców społeczności Bashendi byłyby na owym piasku zupełnie bezszelestne.

Zbliżam się do rewiru, w którym panele z pradziejowymi rytami wykonane zostały głównie na szczytach niewysokich wzgórz (np. CO65; ryc. 5.51). Nie wspina się jednak na nie, lecz kieruję swe kroki na południe od piaszczystej rynny, w stronę wschodniej ściany wzgórza CO66 (ryc. 5.52). Myślę bowiem, że znajdujący się tam panel mógł być kolejnym petroglificznym narzędziem do przekazywania wiedzy.

Głaz, na którym wryte zostały petroglify, widoczny jest z kilkudziesięciu metrów, ale same figury ukazują mi się dopiero wtedy, kiedy stoję u podnóża stoku, kilka metrów poniżej kamienia (ryc. 5.53). Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy petroglify powstały na głazie po tym, jak ten zsunął się w dół stoku. Bardziej prawdopodobna wydaje się możliwość, iż blok ten zawierał już przedstawienia, kiedy oderwał się od bliższych szczytowi skał.

Na stosunkowo płaskiej powierzchni kamienia wykonane zostały trzy wizerunki żyraf (ryc. 5.54). Wszystkie przedstawiono w podobnej stylistyce i technice. Podobieństwo jest tak wyraźne, że z dużym prawdopodobieństwem mogły one zostać wykonane ręką tego samego autora. Zwierzęta posiadają długie proste kończyny, relatywnie mały korpus oraz wydłużone ogony. Szczególną uwagę przykuwają jednak bardzo wyolbrzymione szyje, które są nie tylko masywne, ale i niezwykle długie. W przypadku największej żyrafy jej szyja jest co najmniej cztery razy dłuższa od korpusu. Głowy zwieńczone są rogami, których wielkość odbiega od „naturalnej”.

Usytuowanie petroglifów na głazie również zasługuje na uwagę. Żyrafy te nie są bowiem przedstawione w jednym planie, na przykład w formie kroczącego stada, lecz raczej jako odseparowane jednostki. Wydaje się, że dla autora rytów wspólna płaszczyzna dla żyraf nie

była konieczna i fakt, iż zostały one zorientowane pod różnym kątem prawdopodobnie nie wpływał na sens kompozycji. Z kolei to, iż niektóre części ciała tych zwierząt zostały wyolbrzymione nie wskazuje, moim zdaniem, na słabą znajomość anatomii żyraf przez twórcę figur (por. Van Hoek 2005: 183), lecz jest raczej wynikiem intencjonalnego zabiegu.

Jeśli przywołam znów obraz mojego hipotetycznego łowcy-przewodnika i jego ucznia, to wyobrażę sobie, jak starszy z nich kuca przy owym głazie (nawet jeśli wówczas znajdowałby się on bliżej szczytu) i wskazując ręką na południe, kontynuuje swoją opowieść o świecie ludzi i zwierząt. Żyrafy musiały być stworzeniami, które w rzeczywistości łowców odgrywały jakieś fundamentalne role i nie może być czystym przypadkiem, że to właśnie te zwierzęta ukazywano w Dachli najczęściej i z największą starannością (rozd. 5.3.3. i 5.4.2.). Łowca nie przekazuje jednak wiedzy czysto pragmatycznej (w rozumieniu współczesnym), lecz wiedzę ontologiczną – wyjaśniającą dlaczego świat funkcjonuje, trwa i zapewne, jak należy czynić, by trwał dalej.

Wyolbrzymianie określonych części ciała zwierząt mogło służyć jako rodzaj wskazówki pozwalającej ujawniać konkretne prawdy o świecie (rozd. 5.4.3.). Dla ludzi, którzy żyli razem ze zwierzętami i którzy doskonale musieli je znać pod każdym względem, „realistyczne” rysowanie nie powinno było być problemem. Myślę, że te wyolbrzymione z naszej perspektywy przedstawienia są realistyczne, gdyż w rzeczywistości łowców i zbieraczy ukazywały one konkretne prawdy. Konwencja rysunków, dzięki której żyrafy mają bardzo długie szyje, jedynie nakierowywała w stronę znaczeń – była

środkiem do, a nie celem samym w sobie. Możemy się więc dziś zastanawiać, w kierunku jakich znaczeń mogła ona kierować widza, niekoniecznie zaś rozpatrywać problem, czy egzageracja niektórych części ciała była efektem jakiejś artystycznej niedoskonałości.

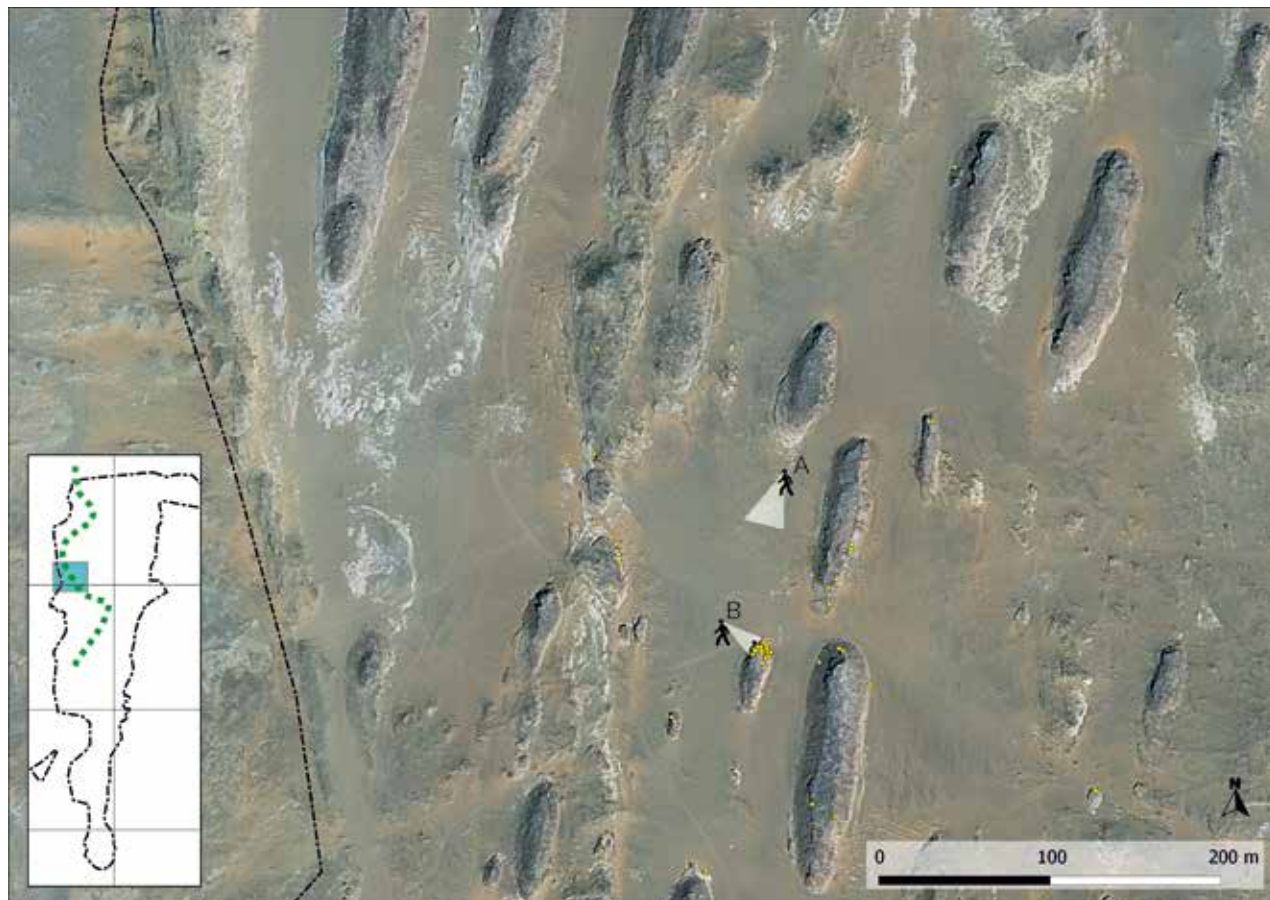
Długa szyja żyraf była zapewne ich nadzwyczajnym atrybutem. Nie sądzę jednak, by można było mówić, iż łowców ów atrybut fascynował. Wpatrując się w figury na panelu, widzę raczej ucieleśnienie pewnej „oczywistej” prawdy – klarownej dla łowców, choć niekoniecznie dla badacza. Być może panel ten pomagał zrozumieć, na czym polega istota komunikowania się z żyrafami – kiedy i co zwierzęta te przekazują. Jako istoty widzące na odległe kilometry, żyrafy dostrzegały na przykład zmiany pogodowe lub wrogie zwierzęta i przemieszczały się w zgodzie ze swoimi „prognozami” (por. też z profetycznym charakterem żyraf w pojmowaniu egipskim – Kuhlmann 2005: 278-9; rozdz. 7.6.1.). Dokonywały tego ze względu na świetny wzrok i wysoko usytuowaną głowę. Ich aktywność była więc dialogiem z obserwującymi ją ludźmi i to właśnie umiejętność rozumienia komunikujących się zwierząt stanowiła zapewne część niezwykle ważnej wiedzy.

Ów łowca-przewodnik, przywołany w mojej projekcji przeszłości, wskazuje ręką na południe, ponieważ to tam znajdują się znacznie bardziej otwarte przestrzenie pomiędzy wzgórzami i jeśli chciało się obserwować zwierzęta, to być może właśnie tam należało się udać. Schodzę więc w dół stoku i zaczynam kierować się na południowy zachód, ponieważ zanim dotrę do południowych krańców obszaru badań, pragnę odwiedzić jeszcze kilka istotnych, moim zdaniem, miejsc.

Ryc. 5.54. Płaski głaz z trzema przedstawieniami żyraf. Największy petroglif ma ponad 80 cm długości. Fotografia jest mozaiką złożoną z trzech zdjęć. Widok od południa.



¹⁴³ Np. CO65 p.3 z figurami antropomorficznymi.



Ryc. 5.55. Zachodnia kraweź Antykliny Tawil. Rejon stanowiska 06/09. A i B: miejsca, z których wykonano fotografie (ryc. 5.56 i 5.57). W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.



Ryc. 5.56. Stanowisko 06/09 usytuowane jest pośrodku płytkiej niecki. Wzgórze to jest dobrze widoczne z relatywnie dużej odległości, w czym pomaga dość charakterystyczny kształt klifowej ściany północnej. Widok od północy. Por. ryc. 5.55., punkt A.

Dalsza wędrówka wiedzie w rejon nieco bardziej otwarty, gdzie nadal występują długie *yardangi*, ale korytarze pomiędzy nimi stają się szersze. Jest to obszar, gdzie dominuje geometryczna sztuka naskalna, zwłaszcza na zachodniej krawędzi grzbietu piaskowcowego¹⁴⁴. Otwarte przestrzenie pomiędzy wzgórzami powodują, iż niektóre panele, usytuowane na wertykalnych ścianach, są (lub były) bardzo dobrze widoczne, nawet ze znacznych odległości¹⁴⁵. Jednym z tak umiejscowionych paneli jest omówiony już panel 1. na stanowisku 05/09 (ryc. 5.34-5.37; rozdz. 5.3.3.). Rozległa kompozycja petroglifów musiała być świetnie widoczna, zwłaszcza wówczas, gdy figury kontrastowały jeszcze kolorystycznie ze spatynowaną skałą.

Jest to jeden z kilku paneli w Oazie Centralnej, który ma całkowicie „otwarty” charakter. Mam na myśli jego dostępność i widoczność, a także rozmiary tej kompozycji. Musiał, w moim odczuciu, stanowić ważny element czy wręcz węzeł, w którym zbiegały się ścieżki łowców i zbieraczy kultury Bashendi. To również jeden z tych paneli, na którym, jak się wydaje, poruszane były kwestie ludzkiej i zwierzęcej koegzystencji. Wszystkie te przymioty czyniły więc z omawianego wzgórza kolejne „miejsce wiedzy” (rozdz. 5.4.3.1.). Co istotne, panel ten mógł zostać dostrzeżony przez każdego, kto podążał wzdłuż *wadi*. A zatem było to miejsce do odkrycia, dostępne każdemu, nawet hipotetycznemu uczniowi, który zapoznał się z topografią Oazy Centralnej – być może nawet przebywał w niej po raz pierwszy. W przeciwieństwie do paneli usytuowanych na szczytach *yardangów* albo w wąskich przesmykach, gdzieś na uboczu głównych arterii komunikacyjnych, odnalezienie panelu na stanowisku 05/09 nie wymagało żadnej specjalnej wiedzy. Wiedzy takiej wymagało już jednak zrozumienie jego treści i dlatego uczeń prowadzony był ku niemu przez nauczyciela.

Zatrzymuję się na chwilę u podnóża ściany, na której wykonano omawiane petroglify i sam wyczuwam jego „dydaktyczny” wymiar. Wierzę, że to nie jest ilustracja – strona w książce – lecz coś bardziej dynamicznego i ożywionego. Zastanawiam się więc, na ile moje postrzeganie kolejnych petroglifów i prezentowany tu opis mogą odpowiadać perspektywie łowców. Czy moje

tło kulturowe i wymóg dostosowania się do akademickiego sposobu narracji są w stanie nie zamazać „prawdziwej” natury neolitycznej sztuki naskalnej (por. Porr & Bell 2012)? Jak pokonać w sobie dążenie, jakże naturalne w modernistycznym trybie myślenia, do traktowania petroglifów jako obrazy-reprezentacje i w zamian spróbować w nich dojrzeć sprawcę byty, z którymi „wiedzący” łowca mógł się przecież komunikować, a nie tylko odczytywać i interpretować (rozdz. 5.5.)?

W poczuciu braku satysfakcjonującej odpowiedzi na te niezwykle ważne pytania postanawiam ruszyć dalej. Kolejny etap wędrówki wiedzie przez obszary, gdzie gęstość występowania wzgórz staje się coraz mniejsza. Po drodze zaś stanowiska z prahistoryczną sztuką naskalną właściwie nie występują. Zjawisko to jest przyczynkiem dla kolejnych pytań, zwłaszcza tego, które w badaniach nad sztuką naskalną pada niezwykle często: dlaczego petroglify powstawały tam, gdzie je odnajdujemy, a nie na przykład na głazach i skałach sąsiadujących z nimi wzgórz? Czy to zwykła koincydencja? Efekt wyboru poddyktowanego pragmatyzmem? A może w akcie wyboru skały nie uczestniczył wyłącznie sprawczy człowiek, lecz również inne byty, w tym same skały (np. zamieszkujące je istoty; por. Wallis 2009: 54-5; rozdz. 5.5.)? Czy brak sztuki naskalnej na mijanych przeze mnie wzgórzach był wynikiem woli innych istot, czy jedynie odzwierciedleniem braku działań ludzkich na danym obszarze?

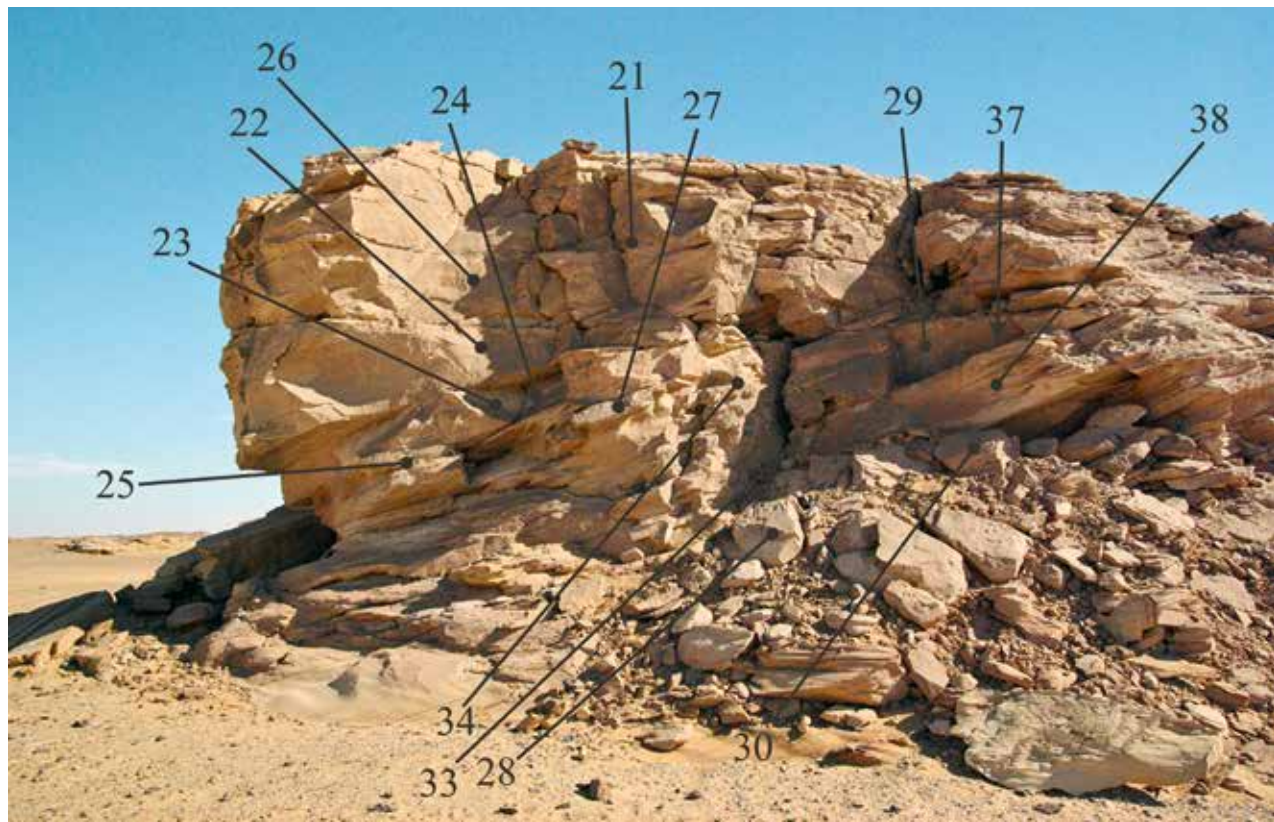
Zastanawiając się nad tymi zagadnieniami, docieram do rejonu dużej koncentracji pradziejowej sztuki naskalnej w pobliżu stanowiska 06/09 (ryc. 5.55; por. rozdz. 6.6.). Petroglify zoomorficzne rozproszone są na kilku okolicznych *geblach*, ale to właśnie wzgórze 06/09, w kształcie leżącego sfinksa, zawiera największą liczbę prahistorycznych petroglifów w tej części rejonu badań (ryc. 5.56 i 5.57). Są one w dodatku najsilniej wyeksponowane.

Stanowisko to, dokumentowane przez Petroglyph Unit od 2009 roku (Kuciewicz & Kobusiewicz 2012: 271-2; Polkowski & Kobusiewicz 2012; Kuciewicz i in. 2014: 229-235), należy do najbardziej interesujących miejsc ze sztuką naskalną w całej Oazie Centralnej. Spośród 40 paneli z petroglifami większość datowana jest na czasy postprahistoryczne (rozdz. 6), ale staram się ich nie dostrzegać, gdyż podczas tej wędrówki próbuję doświadczać krajobrazu z perspektywy środkowoholocénego mieszkańca Oazy. To właśnie panele pradziejowe przykuwają zresztą uwagę każdego odwiedzającego w pierwszej kolejności.

Wzgórze ze swoją klifową ścianą północną oraz łagodnie opadającym stokiem południowym posiada typowy dla *yardangów* kształt. Wiele smukłych wertykalnych powierzchni w części północnej stanowi doskonałą kanwę dla petroglifów, czyniąc niektóre panele widocznymi z daleka. Niewątpliwie tym panelem, który jako pierwszy rzuca się w oczy i już z daleka przyciąga uwagę jest panel 22. (ryc. 5.58). Podchodzę więc do niego, ale zauważam, że usytuowany jest zbyt wysoko, bym mógł

¹⁴⁴ Wzdłuż zaproponowanej przeze mnie trasy leżą m.in. stanowiska CO59, CO62, CO63 (zawierające głównie linie meandrujące), CO79 (motywy geometryczne oraz „kobiety w ciąży”; ryc. 5.15), CO86, 04/09 (motywy geometryczne, linie meandrujące oraz przedstawienia zoomorficzne).

¹⁴⁵ Należą do nich np. panel 2. na stanowisku CO60, który usytuowany jest na wschodniej ścianie – dziś słabiej widoczny ze względu na bardzo mocne zwiertzenie figur; panel 2. na stanowisku 04/09 na zachodniej ścianie wzgórza, również niemal całkowicie zerodowany. Oba te panele musiały być jednak bardzo dobrze widoczne, kiedy figury były jeszcze świeżo wyryte – zakładając, iż ich widoczność nie była wówczas ograniczona szatą roślinną i/lub odmienną morfologią *gebli*.



Ryc. 5.57. Północno-zachodnia strona wzgórza oznaczonego jako 06/09. W tej części gębla zarejestrowanych zostało 14 z 40 paneli ze sztuką naskalną. Większość petroglifów pochodzi z okresu dynastycznego i grecko-rzymskiego, a nawet czasów późniejszych. Ściana północna, podobnie jak kilka głazów na stoku, zdominowana jest jednak przedstawieniami prahistorycznymi (np. p.22, p.23, p.24, p.29, p.30). Widok od północnego zachodu. Por. ryc. 5.55., punkt B.

mu się swobodnie przyjrzeć. Znajduje się na nim ponad trzydzieści przedstawień strusi i nieliczne figury antropomorficzne. Podobny zestaw figur cechuje także panele 23. i 24., a granice pomiędzy tymi panelami są w zasadzie kwestią mocno arbitralną. Stanowią one raczej integralną całość, a podział na panele jest w tym przypadku rezultatem prac dokumentacyjnych (por. rozdz. 1.3.). Są one jednak usytuowane na tyle wysoko, że pozostają dziś niedostępne, jeśli nie dysponuje się specjalistycznym sprzętem¹⁴⁶. Ponieważ takowego nie posiadam, muszę zadowolić się obserwacją niektórych figur z dystansu.

Wizerunki strusi na tym stanowisku stanowią 2/3 wszystkich przedstawień tych ptaków odkrytych na badanym obszarze. Jest to zatem największa koncentracja przedstawień strusi w rejonie Oazy Centralnej i zarazem

jedna z największych koncentracji zoomorfów. Wszystkie wyobrażenia strusi wykonane zostały w podobnej manierze i technice, a zatem kończyny i szyję przedstawiono za pomocą prostej linii rytej, podczas gdy korpus powstał poprzez starcie powierzchni skalnej, jak gdyby w technice reliefu wgłębnego. Wszystkie figury zorientowane są w tę samą stronę, ich postura jest zasadniczo niezmienna i trudno określić ją jako dynamiczną.

Taka maniera ukazywania strusi znana jest także z niektórych stanowisk w rejonie Oazy Centralnej (np. CO105 p.1), jak i innych części Dachli (Červíček 1986: fig. 401). Choć pojedyncze figury mogły być sukcesywnie dodawane do panelu, to trudno oprzeć się wrażeniu, że należałoby postrzegać je jako wzajemnie powiązane. Innymi słowy, jest to najpewniej stado strusi, co dodatkowo sugeruje ich jednolite zorientowanie w prawą stronę¹⁴⁷. Na panelu znajdują się również nieliczne postacie antropomor-

¹⁴⁶ Panele 21., 22., 23., 24. i 26. zostały sfotografowane, ale niemożliwa była bezpośrednia analiza ich zawartości *in situ*. Innymi słowy, dopóki nie zostanie zastosowany sprzęt w postaci drabiny/rusztowania, który pozwoli na dostęp do tych paneli, wszelkie interpretacje petroglifów opierać się muszą przede wszystkim o fotografie. Te, ze względu na nieregularny kształt skały i różne warunki atmosferyczne, nie są w pełni satysfakcjonujące.

¹⁴⁷ Przedstawienia stad strusi znane są z wielu rejonów wschodniej Sahary: w Oazie Charga zob. Ikram 2009a: 71, fig. 3 i 4 (interpretowane jako bociany); w Nubii zob. np. Váhala & Červíček 1999: Taf. 27.91, 79.310, 79.312/B, 164.645/B; w Egipcie zob. np. Červíček 1974: Abb. 16, 95, 107, 128, 515.

ficzne, różnego rodzaju figury patykowate (por. rozdz. 5.3.2.2.). Niektóre z nich posiadają palce u rąk i/lub stóp (niekoniecznie pięć), aczkolwiek mocno wyolbrzymione (por. tab. 5.1)¹⁴⁸. Niedostępność panelu nie pozwala jednak jednoznacznie stwierdzić, jaki jest charakter asocjacji tych figur z przedstawieniami zoomorficznymi. Wydaje się, że dwie postacie ludzkie połączone są ze zwierzętami linią, ale dostępna dokumentacja nie pozwala zidentyfikować gatunków tych czworonogów (są to być może psy na smyczy). Ściana skalna pokryta dziesiątkami przedstawień strusi robi duże wrażenie i jednocześnie każe mi się zastanowić nad celem tak rozbudowanej kompozycji. Mam poczucie jakoby autor lub autorzy tej sceny chcieli w pewnym sensie przytłoczyć widza ogromem kompozycji, ukazując dynamikę i tumult, jaki może towarzyszyć wędrującym w stadach strusiom. Myślę, że to właśnie stado, a nie struś jako gatunek zwierzęcia, było osią, wokół której budowano narrację. Ale czego owa narracja mogła dotyczyć?



Ryc. 5.58. Południowy fragment panelu 22, na którym przedstawiono co najmniej 31 wizerunków strusi. Pośród ptaków znajdują się również nieliczne przedstawienia antropomorficzne, kilka nieczytelnych figur i późniejsza inskrypcja hieroglificzna (w niezilustrowanej tutaj północnej części panelu).

Każda wędrowka łowcy-przewodnika i jego ucznia musiała być podróżą uporządkowaną. Wierzę, że była to zawsze wędrowka w krajobrazie mitologicznym, gdzie jego poszczególne elementy nie tylko przypominały o działaniu innych bytów (np. przodków; *vide*

¹⁴⁸ Postacie ludzkie znajdują się jeszcze na kilku innych panelach na stanowisku, również po wschodniej stronie wzgórza (np. p.14, 31).

Aborygeni australijscy – por. np. Morphy 1995), lecz również pozwalały na dostrzeganie nieustannego wyłaniania się świata, a w animistycznej jego ontologii to właśnie regeneracja – ponowne stawanie się – było pojęciem kluczowym (rozd. 5.2.). Mówiąc o uporządkowanej wędrowce, mam więc na myśli to, że podążała ona śladami pewnych określonych zjawisk, zdarzeń i postaci, a tym samym określonej wiedzy.

Nie sądzę, by pokazywanie tych elementów adeptowi odbywało się w sposób nieprzemysłany i zupełnie spontaniczny. Różne miejsca były zakotwiczone w różnych wydarzeniach i zjawiskach mitycznych, i analogicznie sztuka naskalna, z pozoru bardzo jednorodna pod względem treści, kierowała narrację „wiedzącego” na wielorakie wątki. Łowca-przewodnik pomagał uczniowi zrozumieć zagadnienia związane z dzieleniem swojego bycia-w-świecie przez ludzi i zwierzęta (np. 05/09) czy komunikowaniem się z żyrafami (np. CO66), a w innym miejscu, jak na panelach wzgórza 06/09, mógł kierować swoją narrację

w stronę ontologicznych zagadnień, związanych z innymi zwierzętami, w tym przypadku strusiami. Czy jest to zatem stado migrujących strusi, a panel ten jest jedną z tych kompozycji, w których ucieleśniona została relacja we wspólnej wędrowce zwierząt i ludzi (rozd. 5.4.2.)? A może figury te kierowały uwagę na zagadnienia związane z komunikowaniem się z tymi zwierzętami? Na sposoby oznajmiania przez nie różnych treści?

Kiedy patrzę na omawiane figury, nie tylko zastanawiam się nad ich znaczeniem czy nad narracją, jaką mogli snuć opowiadający o nich łowcy, ale również ponownie szukam odpowiedzi, dlaczego figury te znajdują się właśnie tutaj. Czy twórca lub twórcy tych petroglifów szukali odpowiedniego miejsca, by wykonać wizerunki strusi,

czy też to wpływ nie-ludzi był na tyle wiążący, że obrali akurat tę skałę? Jestem sobie w stanie wyobrazić sytuację, w której grupa łowców przebywająca w pobliżu tego *gębla* natrafiła w pobliżu na stado tych olbrzymich ptaków, czy też zaobserwowała je ze szczytu wzgórza. Wykonanie sztuki naskalnej mogło być jednak nie tyle uwiecznieniem tego zdarzenia, co wypełnieniem pewnej powinności wynikającej z zasad zamieszkiwania świata. Pojawienie się strusi mogło być

aktem komunikacji z ludźmi (to one objawiły się ludziom, zapewne w jakimś celu), a pojawienie się w pobliżu owej skały mogło być komunikatem ze strony samego wzgórza, czy istot je zamieszkujących. Być może spotkanie ludzi ze strusiami zakończyło się upolowaniem któregoś z nich (stąd przedstawienia ludzkie pośród figur strusi) i akt wykonania petroglifów był niezbędnym elementem całej praktyki odbierania energii życiowej, by ta mogła później do świata powrócić (por. polowanie w Dowson 2009: 382).

Problem w tym, że oczekiwaloby się jednej tylko odpowiedzi. Tymczasem mechanizm ujawniania wiedzy przez sztukę naskalną polega moim zdaniem na tym, iż wprzęgana jest ona w liczne narracje, dzięki czemu stanowi element wielu prawd. Większość figur na opisywanym panelu wygląda na równoczesowe, ale owa synchronia może być pozorna (rozdz. 7). Figury mogły powstawać w odstępie dni lub lat i być może to w ten sposób – poprzez dodawanie figur – narracja była nieustannie transformowana. W zależności od tego, jaką wiedzę chciano zmaterializować, czy też, jakiej wiedzy w petroglifach poszukiwano, kolejne przedstawienia mogły wspomagać następne opowieści. Być może dlatego na panelu znalazły się także figury ludzkie i inne nieliczne zwierzęta(?). Narracja nigdy nie była więc stała, co mogło za sobą pociągać dodawanie lub niszczenie petroglifów. A zatem łowca-przewodnik i jego uczeń mogli budować wspólnie narrację wokół figur strusi w sposób jak gdyby niezależny od motywacji twórców tego panelu. Te same fundamentalne prawdy (np. o cyrkulacji siły życiowej) mogły bowiem zostać ujawnione poprzez odmienne narracje i odwołania do różnych zjawisk, wydarzeń i opowieści. Być może zadaniem naszego hipotetycznego adepta było dopisanie swojej własnej figury do jednego z paneli na północno-zachodniej ścianie wzgórza 06/09.

Wszystkie wymienione tutaj motywy, czyli struś, pies, oryks, postacie ludzkie z wyołbrzymionymi palcami, a także niezidentyfikowana figura, znajdują się również na panelu 24. (ryc. 5.59). Panel ten także jest trudno dostępny, choć stosunkowo dobrze widoczny. Jest on na swój sposób streszczeniem rozbudowanego panelu 22. Przesuwam się dalej na zachód po osuwającym się niskim, choć stromym stoku. Spoglądam w górę i dostrzegam liczne przedstawienia antropo- i zoomorficzne, rozsiane wysoko na ścianie północnej. Pojedynczą figurę antropomorficzną z mocno wyołbrzymionymi palcami u rąk zauważam na usytuowanym wertykalnie panelu 29. U podnóżu ściany, na której się on znajduje, leży z kolei duży płaski kamień zawierający kilka trudnych do interpretacji figur (ryc. 5.60). Kompozycja ta najprawdopodobniej nie jest równoczesowa i nie mam też pewności, że którekolwiek z tych figur powstały już w czasach środkowego holocenu. Dwie figury składające się z drabinkowatej podstawy i owalnego zagłębienia połączonego linią mogą przedstawiać



Ryc. 5.59. Panel 24. na stanowisku 06/09. Na trudno dostępnej pochylonej powierzchni wyryto przedstawienie: strusia, oryksa, psa i niezbyt czytelnych figur antropomorficznych.



Ryc. 5.60. Panel 30. Na głazie zalegającym na północno-zachodnim stoku ukazane zostały: schematyczna żyrafa(?), niezidentyfikowane zwierzę czworonożne (psowate?), dwie figury być może przedstawiające nawadniane pola uprawne oraz motyw, który przypomina kształtem odcisk racic żyrafy.

bardzo schematyczne postacie „kobiet” lub pola uprawne(?) i źródła wody (S. Ikram, inf. ustna)¹⁴⁹. Jeśli faktycznie tak należałoby odczytywać te petroglify, to z pewnością nie pochodzą one z czasów przeddynastycznych, gdyż dopiero wraz z nadejściem Egipcjan zaczęto w Dachli uprawiać ziemię (por. aneks 1.5.). Jedna z tych figur zdaje się nieznacznie nachodzić na jeszcze jeden petroglif, który moim zdaniem przedstawia żyrafę. Figura ta została ukazana bardzo schematycznie i składa się z pięciu linii prostych, które odzwierciedlają kończyny i szyję zwierzęcia¹⁵⁰. Wprawdzie brak ogona, głowy i tułowia

¹⁴⁹ Podobne przedstawienia zarejestrowane zostały także na stanowiskach CO14 (p.1), CO30 (p.1, 2), CO75 (p.1b) oraz 09/06 (p.23).

¹⁵⁰ Inne przedstawienie żyrafy na tym stanowisku znajduje się na panelu 31. (ryc. 7.6).

stawia taką interpretację pod dużym znakiem zapytania, ale mocno uproszczone wizerunki żyraf nie należą do rzadkości. Identyfikację tę być może wzmacnia fakt, iż tuż nad petroglifem przedstawiony został motyw, który ukazuje, moim zdaniem, ślad racic żyrafy – jak gdyby sygnaturę poniższego zoomorfa. A może ów ślad żyrafy odwoływał się do jej obecności w Oazie, wskazując jednocześnie na sposoby, w jaki zwierzęta mogły komunikować się z człowiekiem (por. rozdz. 5.4.2.)? Odcisk racic mógł być realnym komunikatem, który w rzeczywistości społecznej łowców i zbieraczy należało interpretować.

w ten sposób ukazane. Wówczas pradziejowy rodowód panelu staje się bardziej prawdopodobny. Muszę jednak potraktować interpretację tego panelu jako rodzaj dygresji, gdyż jeśli faktycznie pochodzi z czasów późniejszych niż środkowy neolit, to przywoływani przeze mnie nauczyciel i uczeń nie mieliby okazji doświadczyć jego obecności.

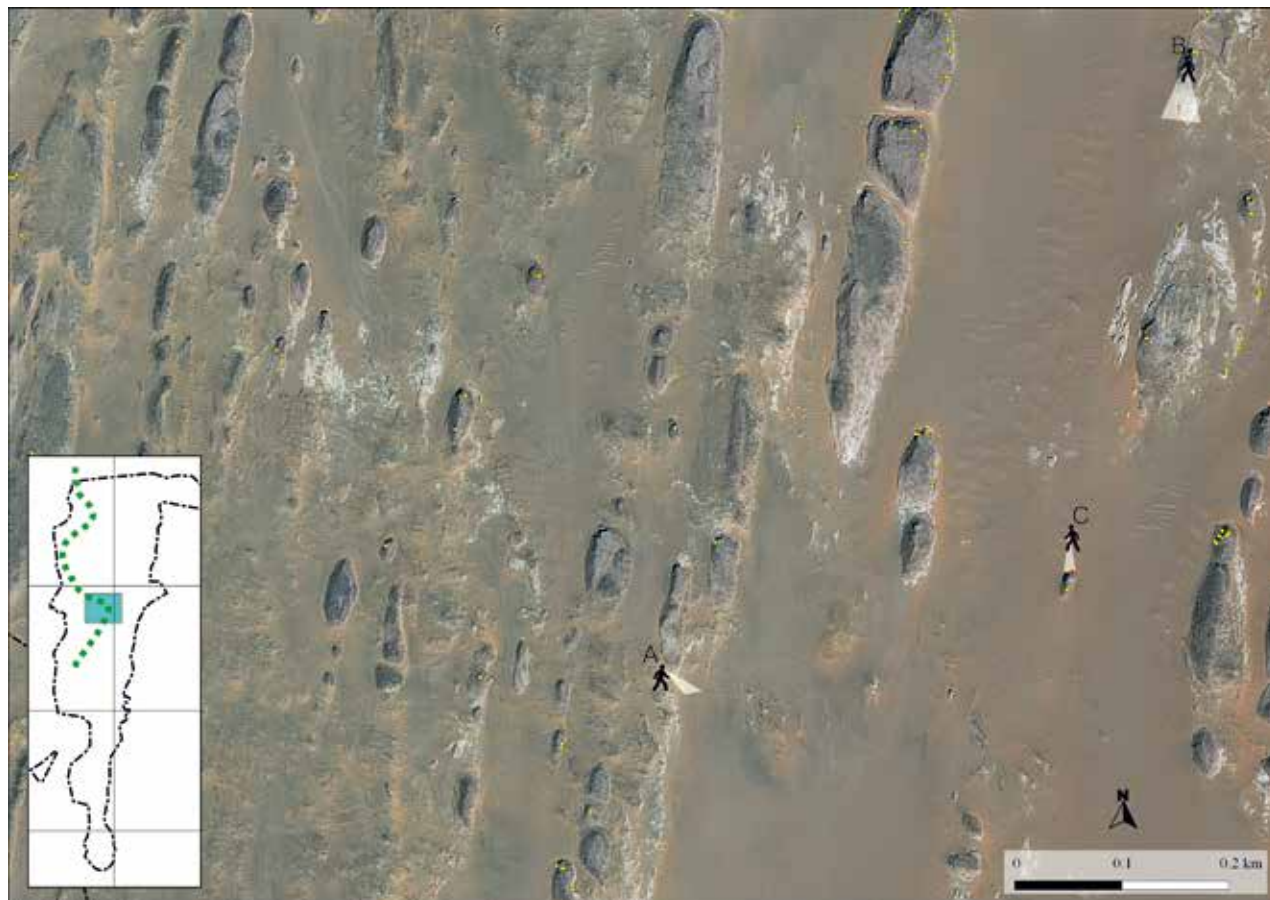
Prahisteryczne panele na stanowisku 06/09 są bardzo dobrze widoczne i niemal wszystkie znajdują się na północno-zachodniej i północno-wschodniej ścianie. Ponownie więc można odnieść wrażenie, że pradziejowa sztuka była jak gdyby wystawiona na widok „publiczny”



Ryc. 5.61. Widok na szeroką dolinę centralną z krawędzi zachodniej wysoczyzny. W oddali widoczne są yardangi formujące pas, który oddziela Painted Wadi od wadi widocznego na zdjęciu. Widok od północnego zachodu. Por. ryc. 5.62., punkt A.

Gdyby odczytać ten panel literalnie, można by się pokusić o stwierdzenie, że ukazany tu został problem żyraf przemieszczających się po polach uprawnych (odcisk racic jako ślad takiego zdarzenia), co współcześnie ma miejsce na przykład w Nigrze (Leroy i in. 2009). Oznaczałoby to jednak, iż żyrafy nadal zamieszkiwały obszary Dachli w III tysiącleciu BC, a kompozycja jest autorstwa Egipcjan lub kohabitujących z nimi autochtonów. Alternatywą mogłoby być stwierdzenie, że pierwsze eksperymenty rolnicze miały miejsce znacznie wcześniej, czego badania archeologiczne póki co jednak nie potwierdzają. Chyba, że to nie udomowione, lecz dzikie pola zostały

i miała być łatwo dostrzegalna dla każdego, kto podążałby pobliskimi ścieżkami. Zdają się to potwierdzać panele z przedstawieniami zoomorficznymi, zlokalizowane kilkadziesiąt metrów na północ i północny wschód od 06/09 – na stanowiskach CO112 (p.3) czy CO113 (p.2, 3) – ukazujące głównie żyrafy usytuowane w trudno dostępnych, ale bardzo dobrze widocznych miejscach. Mimo że podchodzę do kilku z nich, a inne obserwuję z dystansu, to żadne okoliczne stanowisko nie sprawia jednak choćby w części tak silnego wrażenia, jak wzgórze 06/09. Raz jeszcze obchodzę to wzgórze dookoła i ruszam dalej w stronę wiszącego wysoko na niebie słońca.



Ryc. 5.62. Rejon styku zachodnich, wyżej położonych obszarów i doliny centralnej. Różnica wysokości pomiędzy obiema strefami sięga nawet kilkunastu metrów i tylko w kilku miejscach krawędź doliny jest na tyle łagodna i pozbawiona skał, by mógł wjechać na nią samochód (np. w rejonie punktu A). A, B i C: miejsca, z których wykonano fotografie (por. ryc. 5.61, 5.63 i 5.64). W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.

Na południe od 06/09 teren nie tylko lekko się podwyższa, ale drastycznemu rozrzedzeniu ulega dystrybucja *yardangów*. Wzgórza te mają też znacznie mniejsze rozmiary niż *geble*, które znajdują się w strefie północnej. Wydaje się, że poziom zwietrzenia i erozji skał jest na tym obszarze bardziej zaawansowany niż gdzie indziej. Nie jest to rejon bogaty w znaleziska pradziejowej sztuki naskalnej, nie licząc zachodnich rubieży obszaru badań, gdzie dominują motywy geometryczne i linie meandrujące (ryc. 5.6). Podczas wędrówki kroczyć po żwirowej nawierzchni, pełnej kamieni i mijam niewysokie, łatwe do zdobycia pagóry. Postanawiam wejść na jeden z takich niewielkich *yardangów*, by spojrzeć w dal. Na szczycie tego wzgórza (CO151), przynajmniej w czasach neolitu, wykonano tylko jedno przedstawienie, którym jest starannie piketowana żyrafa (ryc. 7.8 i 7.9).

Figura ta, a raczej jej obecność na szczycie wzgórza prowokuje we mnie kolejne pytania o neolityczną praktykę tworzenia sztuki naskalnej. Szczególnie uderzający jest widok, jaki rozpościera się we wszystkie

strony. Jestem przekonany, że przebywając na szczycie takiego *gebla* można było bez trudu obserwować zwierzęta, bez obawy o to, że zostanie się przez nie zauważonym. Przywołując raz jeszcze osoby łowcy-przewodnika i ucznia, wyobrażam sobie, że nauka o świecie odbywała się poprzez wskazywanie rzeczy (*sensu* Ingold 2000: 21). Miejsca ze sztuką naskalną znajdowały się *in situ*, a zatem podczas takiej wędrówki inicjacyjnej były czymś pewnym. Inaczej wyglądać mogła kwestia zwierząt, które doświadczony łowca na pewno umiał wysledzić, ale nigdy nie miał gwarancji powodzenia swych działań. Wejście na szczyt takiego wzgórza, jak CO151, pozwalało prowadzić obserwacje, które były elementem nauki, i którym na pewno towarzyszył komentarz czy opowieść starszego łowcy. Możliwość wskazania na żywe kroczące doliną zwierzę, zwłaszcza żyrafę, było zapewne wyczekiwany wydarzeniem, być może nawet koniecznym, by uznać wędrówkę za owocną. Czy stworzenie ryty żyrafy wieńczyło taką obserwację, czy też nie, pozostaje jednak kwestią otwartą,



Ryc. 5.63. Widok na stanowisko CO136 od północy. Wzgórze na pierwszym planie (po lewej stronie) to stanowisko CO130, na szczycie którego znajduje się unikatowy motyw oryksa i trafiających go strzał (p.3). Na wprost usytuowane są stanowiska CO131 i CO132 ze znacznie młodszą sztuką naskalną. W tle (po lewej stronie) widoczne są *yardangi* flankujące Painted Wadi od zachodu. Por. ryc. 5.62., punkt B.

jak każda zresztą zaproponowana przeze mnie wizja wędrujących łowców.

Postanawiam zejść ze wzgórza i skierować się bardziej na wschód. Po pewnym czasie dochodzę do skraju wysoczyzny i moim oczom ukazuje się rozległa dolina centralna, która dalej na południe staje się jeszcze szersza (ryc. 5.61 i 5.62). Widziałem ją już ze szczytu CO151, ale przysłonięta *geblami* jedynie spomiędzy nich prześwitywała. Dolina ta jest płaska, piaszczysta i naprawdę bardzo szeroka. Dalsza wędrówka dnem owej doliny jest jednak podróżą po relatywnie twardych piaskach i wśród nielicznych tylko wzgórz. Jest to jednocześnie podróż ścieżką równoległą do Painted Wadi, biegnącego po wschodniej stronie Antykliny, odseparowanego pasem relatywnie masywnych *yardangów*.

Geble flankujące dolinę centralną od wschodu nie kryją zbyt wielu petroglifów prahistorycznych, szczególnie jeśli porównać nieliczne znaleziska (np. figury oryksów na CO133 p.3, 4, 5) ze sztuką naskalną, znaną ze środkowej i południowej części Painted Wadi (rozdz. 5.6.2.). Po wejściu w dolinę rzuca się jednak w oczy niewysoki *gebel* o pionowej ścianie północnej, posiadający wiele gładkich powierzchni. Stoi samotnie na środku doliny i jeszcze zanim figury będą widoczne, odnosi się wrażenie, że jest to ten rodzaj skały, na której „powinny” znajdować się petroglify. Stanowisko to ma numer CO136.

Strzelisty, choć niewysoki *gebel*, przykuwa moją uwagę już z daleka (ryc. 5.63). Jest to wzgórze o bardzo niskich stokach, za to o mocno odsłoniętych gładkich



Ryc. 5.64. CO136 widziane od północy. Trzy panele zlokalizowane są na klifowej ścianie północnej, czwarty na stoku wschodnim. Ze względu na niemal całkowite zwietrzenie figur panele nie są dziś widoczne z daleka. Można się jednak domyślać, że w czasach, gdy wyraźnie odcinały się kolorystycznie od macierzystej skały, petroglify te musiały być dostrzegalne z dystansu. Por. ryc. 5.62., punkt C.



Ryc. 5.65. Fragment panelu 3. na stanowisku CO136, na którym przedstawiono co najmniej sześć figur żyraf. Petroglify uległy znacznemu zwietrzeniu i stają się widoczne jedynie przy sprzyjającym oświetleniu. Widok od północy. Długość żyrafy w dolnym prawym rogu (od ogona do głowy) wynosi około 40 cm.

powierzchniach skalnych, które wydają się szczególnie dobrze nadawać do tworzenia przedstawień (ryc. 5.64). Figury zgromadzone na trzech panelach po stronie północnej zauważam jednak dopiero z kilkunastu metrów, choć podejrzewam, że jest to wynikiem ich niemal całkowitego zwietrzenia. Wynika to zapewne ze zorientowania przedstawień na północ, a zatem wystawienia ich wprost na działanie wiatru. Stan zachowania jest też z pewnością funkcją czasu, gdyż przedstawienia te prawdopodobnie należą do najstarszych w Oazie.

Na panelu 1. znajduje się niezidentyfikowany czworonóg o długiej szyi, choć niekoniecznie żyrafa, oraz petroglif, który być może przedstawia figurę „kobiety w ciąży” w trybie *en face*. Panel 2. zawiera jeszcze jedno zwierzę czworonożne, którego identyfikacja gatunkowa jest niezwykle trudna. Najwięcej figur znajduje się jednak na panelu 3. i to ten panel przykuwa moją uwagę po tym, jak udaje mi się dostrzec pierwszą z zoomorficznych figur (ryc. 5.65). Z co najmniej sześciu przedstawień żyraf dwie wydają się być nieznacznie lepiej zachowane i wyłaniają się ze skały jako pierwsze. Dopiero po dłuższej chwili okazuje się, że wokół nich ukazane zostały kolejne żyrafy, w dodatku o różnych rozmiarach. Przedstawienia te skierowane są w tę samą stronę i usytuowane zostały jedno nad drugim, co sprawia wrażenie, że mniejsze żyrafy stoją na szyjach lub grzbietach większych. Niektóre zwierzęta wydają się być pochylone tak, że linia szyi jest przedłużeniem linii grzbietu. Inne ukazano w bardziej „naturalnych” pozycjach. Choć proporcje budowy ciała przedstawionych żyraf są stosunkowo realistyczne, to pewne elementy, zwłaszcza

szyje, zostały lekko wyolbrzymione. Słaby stan zachowania ściany północnej nie pozwala stwierdzić, czy wśród żyraf znajdowały się niegdyś figury antropomorficzne lub inne zoomorfy.

Skałę tę cechuje zdolność przyciągania uwagi i jako samotny *gebel* pośrodku relatywnie szerokiego *wadi*, jawi się jako charakterystyczny, widoczny z daleka punkt orientacyjny. W przeszłości jego specyfikę zdecydowanie podkreślać musiały petroglify wystawione na widok każdego, kto nadchodził z północy. Z jednej strony dobra powierzchnia do rycia, z drugiej zaś odsłonięty charakter skalnej ściany, pozwalały wyeksponować petroglify w sposób maksymalny. Dla idącego z północy mógł to być sygnał, iż warto kontynuować wędrówkę dalej na południe. Dla łowców mógł być to jeden z tych *gebli*, dzięki którym orientowali się w terenie. Być może jednak jego wyjątkowość (przynajmniej dostrzegana przeze mnie) zależała od zupełnie innych przyczyn. Sztuka naskalna na ścianie północnej mogła znajdować się na niej już długo przed tym, zanim docierali do niej wyobrażenia przede mnie łowcy. Można więc trwać przy wizji, że petroglify, zwłaszcza te starsze, mogły dodawać danym miejscom znaczeń ze względu na swój wiek, a także wiązany z nim status ontologiczny. Mogły być przecież kreacją duchów, przodków i bóstw (por. Rosenfeld 1997: 296-7; Wallis 2009: 56-7; por. rozdz. 4.3.).

Niezależnie jednak od tego, czy sztuka naskalna była dziełem ludzi czy „bytów nadnaturalnych”, pojawiają się jeszcze inne pytania. Dlaczego wykonywano coraz to nowe wyobrażenia zwierząt w różnych lub tych samych miejscach? Czy w kontekście transmisji wiedzy nie



Ryc. 5.66. Rejon koncentracji stanowisk ze sztuką naskalną przy zachodniej granicy rekonesansu badawczego. Stanowisko CO178 jest pierwszym wzgórzem od strony doliny centralnej, na którą skierowane są niemal wszystkie panele z petroglifami. A i B: miejsca, z których wykonano fotografie z ryc. 5.67 i 5.68. W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.

wystarczyłyby figury, które już znajdowały się na skalnych ścianach? Choćby na trasie niniejszej wędrówki przedstawienia żyraf znajdują się przecież w kilku miejscach, a w skali całej Oazy Centralnej jest tych miejsc stosunkowo wiele. Czy mogło być tak, że żyrafa na szczycie wzgórza CO151 (ryc. 7.9) była zupełnie inną żyrafą niż ta na stanowisku CO66 (ryc. 5.54)? Być może nie ukazywano zwierząt w rozumieniu gatunku, lecz zwierzęta w rozumieniu konkretnych nie-ludzkich osób?

Jak już pisałem (rozdz. 5.4.3.1.), prawdopodobnie jednym z trybów kultywowania, czy nieustannego odkrywania owej wiedzy, był sam akt tworzenia rytów. Myślę, że to na karb pewnych konkretnych praktyk społecznych (w przeciwieństwie do koncepcji o spontanicznej i indywidualnej motywacji do tworzenia sztuki naskalnej *sensu* Judd 2009) należałoby złożyć ową powtarzalność, która jest przecież ewidentna nie tylko dzięki ograniczeniu repertuaru figur do kilku zaledwie gatunków zwierząt (rozdz. 5.4.1.), ale także dzięki ich zbliżonemu usytuowaniu oraz podobnym konfiguracjom (np. zwierzęta

kroczące w tę samą stronę). Musiały więc istnieć praktyki, być może zrytualizowane, które z jednej strony pozwalały na kreatywność, własną narrację, a nawet ingerencję w zastane już kompozycje figur, z drugiej zaś – kierowały uczestników w stronę pewnych powszechnie znanych reguł. Myślę, że obserwowana dziś homogeniczność prahistorycznej sztuki naskalnej jest „dowodem” na to, że faktycznie się do nich stosowano. Takim dowodem jest choćby sztuka naskalna na wzgórzu CO136, a więc niewielkie stado żyraf wędrujących na zachód. Można się w tym miejscu zastanowić, czy część z tych figur nie mogła powstawać z rąk wtajemniczanych dopiero w życie adeptów. Być może ów łowca-przewodnik miał za zadanie takie pokierowanie uczniem w trakcie owej wędrówki, by w pewnym momencie to on stworzył swoją własną narrację. Wyobrażam sobie, iż to, jakiej treści petroglify wykonywał on wówczas na skałach w jakiś sposób determinowała sprawczość nie-ludzi. Być może było to zależne od zwierząt, które ukazały się jego oczom podczas podróży, a może zależało od petroglifów, do których został



Ryc. 5.67. Widok na stanowisko CO178 od północnego wschodu. Północna część wzgórza jest całkowicie pozbawiona sztuki naskalnej. Po stronie wschodniej i południowej znajduje się jednak jedna z największych koncentracji petroglifów prahistorycznych w całej Oazie Centralnej. Na szczycie *yardanga* zobaczyć można kamienny *alam*, pochodzący najpewniej z czasów dynastycznych i będący materialnym elementem lokalnych szlaków. Por. ryc. 5.66., punkt A.

zaprowadzony. Jego nauczyciel mógł być przy nim właśnie po to, by pomóc mu zrozumieć jego własne rysunki, nakreślić tożsamość i wytłumaczyć, dlaczego świat jest taki, jakim go widzi.

Moja własna wędrówka wiedzie dalej na południe, gdzie dolina centralna rozszerza się jeszcze bardziej i tylko z rzadka natrafić można w jej obrębie na niewysokie skały pokroju CO136 (ryc. 5.66). Nieliczne petroglify prahistoryczne rozproszone są raczej pośród niewielkiej liczby *yardangów* flankujących *wadi* od zachodu¹⁵¹. Po drugiej stronie widoczne są z kolei wzgórza leżące wewnątrz Painted Wadi, pełne petroglifów prahistorycznych (rozdz. 5.6.2.). Kierując się jednak na zachód, docieram do jednego z najciekawszych miejsc z pradziejową sztuką naskalną w Oazie Centralnej, stanowiska CO178 (ryc. 5.41-43, 5.67-68). Jest to miejsce, które zostało już przeze mnie omówione jako „miejsce wiedzy”, posiadające wyjątkowy charakter choćby z racji olbrzymiej liczby petroglifów (rozdz. 5.4.3.1.).

Cała południowo-wschodnia ściana tego wzgórza pokryta jest panelami z licznymi przedstawieniami zoomorficznymi. Figury te widoczne są już z daleka, w szczególności, kiedy dociera się do tego miejsca od wschodu. Liczebnie przeważają figury oryksów, choć największe i wyjątkowo starannie wykonane przedstawienia żyraf zdecydowanie dominują w aspekcie wizualnym. Aż 11 z 18 paneli zawiera figury prahistoryczne,

choć granice pomiędzy panelami są na tym stanowisku w wielu przypadkach umowne (ryc. 5.38). Największy z nich, panel 8., zawiera kilkadziesiąt, jeśli nie kilkaset przedstawień, z których wiele jest bardzo trudnych do identyfikacji. Nie tylko zwietrzenie figur, ale liczne superimpozycje bardzo mocno utrudniają rozpoznanie treści tego panelu. Niemniej jednak jego punktem centralnym jest przedstawienie stada sześciu żyraf, kroczących jedna za drugą, które zachowały się w relatywnie dobrym stanie (ryc. 5.42). Największa z nich ma ponad 70 cm wysokości, pozostałe są tylko nieznacznie mniejsze. Dzięki olbrzymiemu nagromadzeniu petroglifów, a także rozmiarom i usytuowaniu przytoczonych figur żyraf, sztuka naskalna jest w tym miejscu całkowicie dostępna i widoczna z dystansu. Jest to zatem kolejne miejsce, które dla neolitycznych mieszkańców Oazy musiało funkcjonować w sposób „otwarty”.

Wraz z przytoczonymi dotychczas przykładami, petroglify na wzgórzu CO178 wydają się wskazywać na to, iż pradziejowa sztuka naskalna była integralnym elementem życia społecznego (rozdz. 5.4.3.1.). To w miejscu takim, jak to, mogła kończyć się lub zaczynać wędrówka łowców i ich podopiecznych, którym pomagali oni wejść w dorosłe, a więc związane z wiedzą życie. Choć moją wędrówkę ilustruję wyobrażeniem łowcy-przewodnika i jego ucznia, to nie znaczy, iż sztuka naskalna stanowiła element doświadczenia związany jedynie z inicjacją. Miejsca ze sztuką naskalną były zapewne odwiedzane przez wszystkich członków społeczności, niekiedy celowo, innym razem w drodze na polowanie i przy okazji całej gamy innych działań w krajobrazie Oazy Centralnej. Ludzie musieli bowiem podtrzymywać relacje zarówno między sobą, jak i z innymi nie-ludzkimi



Ryc. 5.68. Panel 8. na stanowisku CO178. Figury na panelu usytuowane są nawet trzy metry powyżej poziomu, na którym można obecnie stanąć u podnóża ściany (na skale powyżej stada żyraf). Podobnie jak w przypadku wielu innych paneli prahistorycznych, oznacza to, iż wzgórze to uległo znacznym przemianom morfologicznym albo autorzy rytów intencjonalnie wybierali trudno dostępne miejsca i wspinali się na skały, by właśnie w nich wykonać swe przedstawienia. Por. ryc. 5.66., punkt B.

bytami. Chciałbym podsumować tę myśl słowami Wallisa (2009: 55), który pisze:

After the initial production of rock art, human people continue to visit the site for various reasons, probably involving the maintenance of day-to-day social actions and relations (from storytelling to hunting). These relations encompass the web of interactions between human people and other-than-human people as much as those between humans. One reason for this ongoing engagement might be to honor the place of origin of the artist's visionary experience, derived from dialogue with other-than-human agencies.

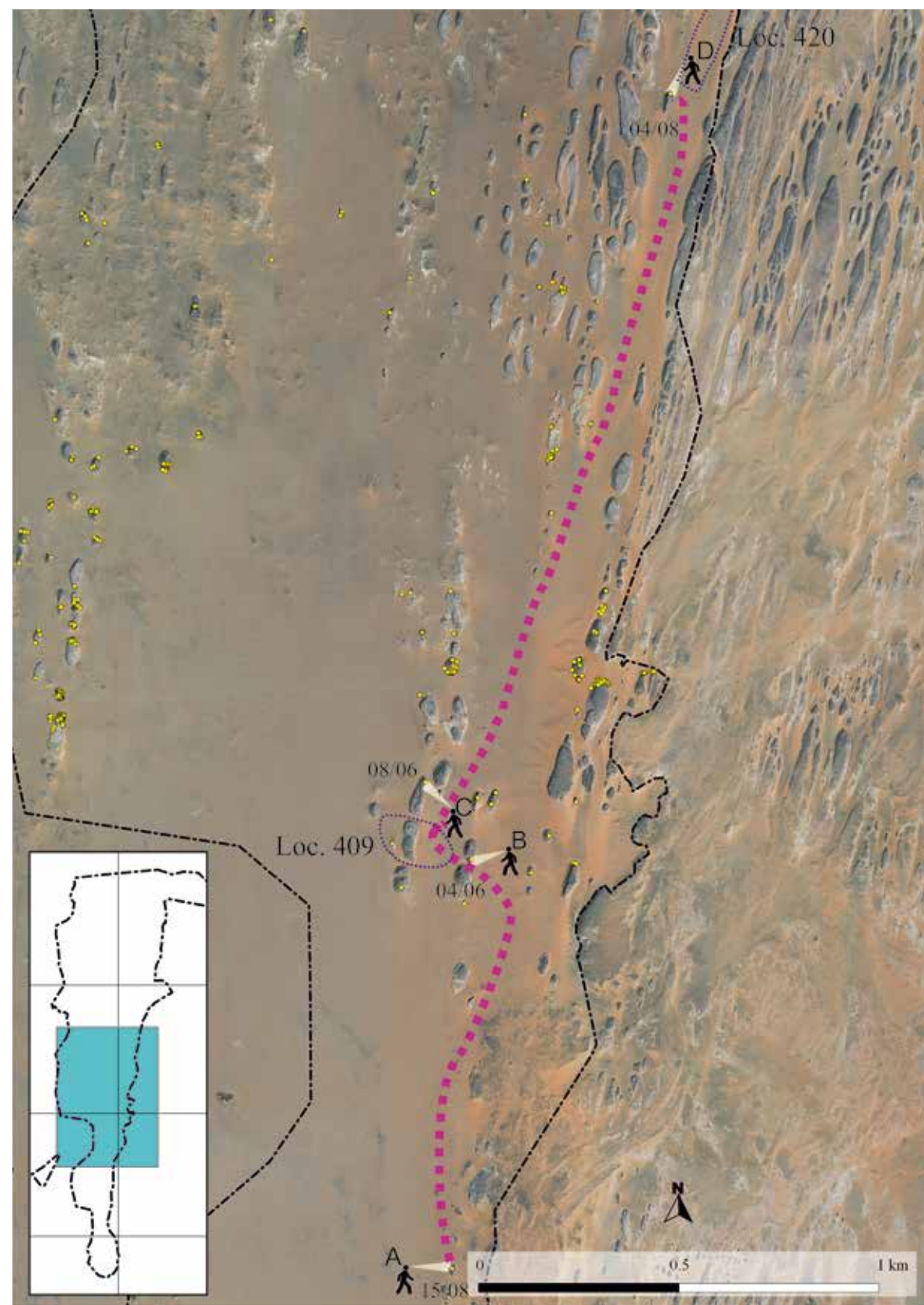
Już wcześniej krótko scharakteryzowałem wybrane panele na wzgórzu CO178, toteż kończę w tym miejscu pierwszą moją wędrówkę, by wraz z Czytelnikiem przenieść się jeszcze w rejon Painted Wadi. Dno tej doliny stanowi rodzaj „naturalnej” ścieżki i wcale niewykluczone, iż jej linearny charakter dostrzegany mógł być także w dalekiej przeszłości. Początek mojej trasy znajduje się stosunkowo blisko wzgórza, na którym zakończyłem pierwszą wędrówkę, ale kierunek owej wirtualnej podróży będzie tym razem przeciwny.

5.6.2. Wędrówki przez Oazę Centralną: ścieżka II

Moja pierwsza wędrówka miała na celu pokazanie, że sztuka naskalna nie jest tylko nieruchomym obrazem wpisanym w skalne ściany, lecz jest częścią ścieżek, a tym samym integralnym elementem tego-co-społeczne. Stałem się zwizualizować moje rozważania, odwołując się do wędrujących przez ten obszar łowców społeczności kultury Bashendi. Wyobrażenia te mają charakter spekulatywny, ale fakt, że środkowoholocińska sztuka naskalna jest dość licznie reprezentowana w Oazie Centralnej, mówi sam za siebie – łowcy przemierzali te obszary i pozostawili po sobie petroglify.

Drugą, nieco krótszą wirtualną wędrówkę chciałbym odbyć na obszarach Painted Wadi, w którym zarejestrowanych zostało kilka bardzo istotnych stanowisk z prahistoryczną sztuką naskalną (ryc. 5.69), a także dwa stanowiska archeologiczne z czasów Bashendi B (Loc. 409 i 420). Pradziejowe petroglify w Painted Wadi, jak choćby jedyne w Oazie Centralnej figury słoni, zarejestrowano zwłaszcza na odcinku południowym i środkowym (Krzyżaniak 2004: 183-7; Kuciewicz i in. 2006; 2008; 2010; Kuciewicz & Kobusiewicz 2011; 2012; Polkowski i in. 2013). Moją wędrówkę rozpoczynam w rejonie stanowiska 15/08,

¹⁵¹ Np. CO167 (p.3, oryks i figura ludzka; p.5, linia meandrująca – oba usytuowane w rejonie szczytu), CO169 (panel ze schematycznymi przedstawieniami żyraf, usytuowany na szczycie) czy CO175 (p.1, wizerunek żyrafy wykonany na luźnym kamieniu na stoku wschodnim).



Ryc. 5.69. Przebieg wędrowki śladem wybranych skupisk petroglifów prahistorycznych. Trasa przebiega wzdłuż doliny Painted Wadi, zahaczając o dwa stanowiska archeologiczne Loc. 409 i 420. A-D, zob. ryc. 5.70, 5.73, 5.75 i 5.77. W celu identyfikacji numerów stanowisk ze sztuką naskalną por. ryc. 1.14-1.19.



Ryc. 5.70. Niewielki, mocno zerodowany *yardang*, na którym odkryty został tylko jeden panel z petroglifem. Figura znajduje się *in situ* na nieznacznie pochyłej powierzchni małej półki skalnej na zachodniej ścianie gębla. Widok od zachodu. Por. ryc. 5.69., punkt A.

choć mógłbym to uczynić jeszcze dalej na południe, w rejonie stanowisk 21/08 i 22/08, gdzie znajduje się jedno ze wspomnianych przedstawień słoni, a także jeden z najlepiej zachowanych przykładów żyrafy prowadzonej na linie (Kuciewicz & Kobusiewicz 2011: 241, fig. 7; rozdz. 5.4.3.2.)¹⁵². Zaprezentowane w tej części petroglify w swej istocie nie różnią się zbyt wiele od innych dotychczas przytaczanych przedstawień. Z drugiej jednak strony każdy petroglif jest inny i reprezentuje inne historie, dlatego warto odbyć jeszcze jedną podróż hipotetyczną ścieżką łowców i zbieraczy.

Moją narrację rozpoczynam, stojąc naprzeciwko niewielkiego wzgórza znajdującego się przy wschodniej krawędzi Painted Wadi (ryc. 5.70). Jest to stanowisko oznaczone jako 15/08 (Kuciewicz & Kobusiewicz 2011: 241, fig. 5) – miejsce wyjątkowe pod kilkoma względami. Przede wszystkim znajduje się na nim jedyny petroglif w promieniu niemal kilometra, co w kontekście niezwykle gęstej dystrybucji sztuki naskalnej w Oazie

Centralnej jest rzadkim zjawiskiem. Najbliższe petroglify znajdują się około 800 m na południe, na stanowisku 17/08 (p.2), gdzie wykonano dwa przedstawienia żyraf. Pomimo tego, że w pobliżu znajduje się kilka podobnych pagórów, to na żadnym nie stwierdziłem obecności sztuki naskalnej, nie tylko prahistorycznej, zresztą sam *gebel* 15/08 pełen jest licznych głazów i ścian o odpowiednich do rycia gładkich powierzchniach, a mimo to niezawierających żadnych przedstawień.

Kieruję moje kroki w stronę *yardanga* i choć wiem, że znajduje się na nim panel z petroglifem, to z daleka widzę jedynie fragment skały, na którym został on wyryty. Petroglif ukazuje się dopiero z bliska. Innymi słowy, trzeba wiedzieć, że się tam znajduje, inaczej można minąć wzgórze, nie zauważając przedstawienia. Panel usytuowany jest po zachodniej stronie *gebła*, na nieco pochyłej powierzchni. Wykonano na nim przedstawienie żyrafy, niezwykle staranne i wyjątkowe ze względu na ukazanie umaszczenia zwierzęcia. Korpus żyrafy został bowiem wypełniony kratkowanym wzorem, co w Oazie Centralnej jest w zasadzie bez precedensu (ryc. 5.71).

Na wysokości stanowiska 15/08 Painted Wadi oraz dolina centralna łączą się ze sobą, tworząc rozległą nizinę o piaszkowym podłożu. Widoczność z omawianego *gebła* jest niemal nieograniczona, jeśli patrzeć na południe,

¹⁵² W pobliżu znajduje się także stanowisko CO04 (p.1) z co najmniej trzema przedstawieniami oryksów na ścianie zachodniej oraz 18/08, gdzie wewnątrz schroniska skalnego wykonane zostały przede wszystkim figury żyraf i strusi oraz postać ludzka (Kuciewicz & Kobusiewicz 2011: 241, fig. 6).



Ryc. 5.71. Przedstawienie żyrafy na stanowisku 15/08. Jest to wyjątkowy petroglif w skali całej Oazy Centralnej, gdyż jako jeden z nielicznych posiada odwzorowanie umaszczenia zwierzęcia w postaci kratkowanego wzoru.



Ryc. 5.72. Widok na zachód z miejsca, gdzie wykonano petroglif żyrafy (ryc. 5.71). Painted Wadi i dolina centralna łączą się w tym rejonie w jedną rozległą nizinę. W oddali widać charakterystyczne Trzy Góry (Meydum Hill), gdzie usytuowane są pozostałości po starożytności.

zachód i północ. Geomorfologia tego rejonu jest więc zupełnie inna niż na północy Antykliny Tawil, gdzie skupione blisko siebie *yardangi* rzadko pozwalają na obserwację mocno oddalonych punktów. Można się jedynie domyślać, że jeżeli istniała w przeszłości potrzeba wypatrywania zwierzyny z daleka, to miejsce takie jak to mogło dobrze spełniać rolę punktu obserwacyjnego (ryc. 5.72).

Miejsce to różni się od wielu tu prezentowanych także pod względem sposobu ekspozycji petroglifu, który, jak pisałem, nie jest widoczny z daleka. Wzgórze to jest więc miejscem znacznie bardziej „intymnym”, zamkniętym, jak gdyby zindywidualizowanym. Można je sobie wyobrazić jako przystanek na drodze jakiejś grupy łowców-zbieraczy, na którym wykonali oni petroglif, ukazujący żyrafę. Nie sądzę jednak, by mógł to być obraz nieistotny, powstały w wyniku znudzenia i mało znaczący. Sama figura wydaje się temu przeczyć. Starannie wykonana i posiadająca wzory, oddające umaszczenie zwierzęcia, każe raczej myśleć, iż była ona produktem przemyślanego i znaczącego działania. Choć to czysta spekulacja, to wykonanie tego wizerunku mogło być elementem procesu inicjacji młodych łowców, niekoniecznie związanym z polowaniem, ale choćby z wielokrotnie już przywoływanym procesem ujawniania i transmisji wiedzy (rozd. 5.6.1.). O ile nie jest to kwestią tafonomii, to jeden jedyny petroglif żyrafy musiał być wystarczający, by spełniać swą rolę, jakkolwiek by ona nie była. Miejsce to posiadało więc inny charakter niż CO178 (rozd. 5.4.3.1.), pełne sztuki naskalnej, czy stanowiska znajdujące się około kilometr na północ od 15/08, w rejonie Loc. 409, które nazwać by można miejscami „otwartymi”, przyciągającymi wędrowca ku sobie mocno wyeksponowaną sztuką naskalną.

Ów intymny charakter omawianego miejsca świadczy o tym, że potrzebna była wiedza o jego istnieniu, gdyż w przeciwnym razie tylko przypadek mógł doprowadzić wędrowca do tego panelu z żyrafą. Oczywiście wzgórze to było „zamknięte” jedynie w sensie metaforycznym. Doświadczony łowca, osoba „wiedząca”, zapewne posiadał kompetencję kulturową dotyczącą miejsc, które wspólnie konstituowały mitologiczny czy społeczny krajobraz. Dla tego też sądzę, że choć petroglif na *geblu* 15/08 jest ukryty, to jednak był on odwiedzany, tyle tylko, że w ramach zinstytucjonalizowanych praktyk. Ponownie w sferze spekulacji można się zastanawiać, czy miejsca takie, jak to albo przytoczone wcześniej wzgórze CO151, nie były związane z obserwacją zwierzyny (por. rozdz. 5.6.1.). Być może petroglif powstał w wyniku spotkania łowcy z żyrafą, podczas którego doszło do jakiegoś wyjątkowego wydarzenia, a może było to pierwsze takie jego spotkanie. Wizerunek ten mógł też powstać w ramach praktyki związanej z podtrzymywaniem cyrkulacji siły witalnej w świecie. Nie można wykluczyć, że ludzie zabijali te zwierzęta, a petroglifami pokazywali, że szanują świat, w którym żyją. A zatem tak samo, jak w przypadku innych stanowisk, opuszczam wzgórze 15/08, zadając sobie wiele pytań oraz nie mogąc udzielić na nie klarownych odpowiedzi.

Droga do koncentracji prehistorycznych stanowisk położonych na północ wiedzie przez otwarte przestrzenie Painted Wadi z nielicznymi skałami flankującymi wschodnią krawędź tej doliny. Idę po dość zbitym piasku, choć gdzieś tam szlak zagrażdżają mniejsze i większe wydmy. W chwilach, gdy je pokonuję, zdaję sobie sprawę z tego, jak inny musiał być świat łowców i zbieraczy kultury Bashendi. Kroczę bowiem przez *quasi*-pustynię otoczony wszelkimi odcieniami koloru żółtego, podczas gdy



Ryc. 5.73. „The Gallery”, czyli stanowisko 04/06 położone w Painted Wadi. Panel nie jest łatwo dostępny ze względu na wąską półkę, na której trzeba stanąć, by móc go dotknąć. Choć panel jest zacieniony przez większą część dnia, to jest on bardzo dobrze widoczny. W czasach, gdy figury były niespatynowane, widoczność panelu musiała być jeszcze lepsza. Por. ryc. 5.69., punkt B.

wędrujący w tym samym kierunku łowca kroczył przez krajobraz ożywiony zielenią roślin i ruchem zwierząt. Puste dziś niecki, wypełnione piaskiem, zapewne niegdyś wypełnione były wodą. Namiastką widoku zbiorników wodnych staje się jedynie rozedrgane powietrze, które z dystansu przypomina niekiedy szerokie rozlane kałuże. Po kilkunastu minutach wolnego marszu docieram wreszcie do skupiska *yardangów*, wśród których rozproszone są liczne panele ze sztuką naskalną¹⁵³.

Pusta jeszcze przed chwilą dolina wypełnia się teraz mniejszymi i większymi *geblami*. W tym rejonie zdecydowanie dominuje sztuka pradziejowa¹⁵⁴. Wiem, że na wielu z tych wzgórz wykonane zostały przede wszyst-

kim figury zwierząt, zmierzam jednak prosto do stanowiska, które wywiera na mnie zawsze największe wrażenie. Jest to zresztą rodzaj miejsca „otwartego”, a zatem dostępnego dla każdego, kto postanowiłby podążać ścieżką biegnącą po dnie Painted Wadi. Po prostu nie sposób nie zauważyć niewątpliwie jednej z najbardziej interesujących kompozycji w całej Dachli na stanowisku 04/06, czyli tzw. „Gallery” (ryc. 5.73; Kuciewicz i in. 2008: 319-22; Polkowski i in. 2013: 114-5).

Docieram do tego wzgórza od południa, toteż panel ukazuje się moim oczom dopiero po chwili. Jest on bowiem zorientowany na północ, z lekkim odchyleniem na wschód. Dla przybywających z północy kompozycja ta jest jeszcze szybciej widoczna, aczkolwiek pewną barierę stanowi *yardang*, który sąsiaduje z 04/06 właśnie od północy. Panel usytuowany jest dość wysoko i chociaż możliwe jest wejście na wąską półkę skalną u jego podnóża, to jest to czynność mało komfortowa. Trudno nie odnieść wrażenia, że miejsce to zostało wybrane celowo ze względu na doskonałą płaską powierzchnię, „naturalnie” wyeksponowaną. Figury stają się dobrze widoczne, szczególnie w godzinach porannych i podczas zachodu słońca, a przez resztę dnia pozostają zacienione.

Na panelu znajdują się prehistoryczne przedstawienia „kobiet” oraz liczne zoomorfy (ryc. 5.74). Wśród nich najbardziej charakterystyczne gatunki: żyrafy, struś i oryks oraz dwa czworonogi, których identyfikacja pozostaje

¹⁵³ Najbardziej wysuniętym na południe stanowiskiem w tej grupie jest 02/06, gdzie (p.2) wykonane zostały przedstawienia różnych czworonogów, w tym żyraf oraz figury antropomorficzne, między innymi „kobiety w ciąży” (Kuciewicz i in. 2008: 318-9). Nieopodal znajduje się także stanowisko 05/06, gdzie na południowej ścianie wykonane zostały przedstawienia żyrafy i oryksów, dziś już mocno zwiędnięte, ale dzięki usytuowaniu wciąż dobrze widoczne. Przedstawienia żyraf zarejestrowałem również na stanowisku CO09 (p.2), wysoko na ścianie wschodniej. Petroglify z grupy przedstawień geometrycznych oraz meandrujące linie odkryte zostały z kolei na wzgórzu 14/06.

¹⁵⁴ Pomimo licznych prób nie udało mi się odnaleźć stanowisk o numerach 01/06, 07/06, 12/06, 17/06 oraz 18/06. Powodem mogły być warunki atmosferyczne, ale nie można wykluczyć również działalności rabunkowej, która coraz mocniej dotyka sztuki naskalnej regionu.



Ryc. 5.74. Przerys panelu 1. Jest to przykład panelu wielofazowego, na którym pierwsze figury powstały zapewne w czasach środkowego holocenu, a ostatnie w okresie dynastycznym (np. figura zwierzęcia Seta). Rysunek autorstwa E. Kuciewicz & E. Jaroni; adaptacja P.L. Polkowski.

niepewna. Choć jest to panel wielokulturowy, to zaskakuje jego wewnętrzna spójność i koherencja. Wszystkie figury skierowane są w tę samą stronę i sprawiają wrażenie, jak gdyby formowały jeden wspólny pochód. Poza wykonanymi w technice reliefu wgłębnego figurami „kobiet” uwagę skupiają duże piketowane przedstawienia żyraf. Podobnie jak w przypadku wielu innych figur tego rodzaju, ich ciała posiadają „nienaturalne” proporcje, w szczególności szyje. Ogony dwóch żyraf są znacznie dłuższe od kończyn i zwieńczone krzaczastym pędzlem. Maniera, w jakiej je wykonano, a także różnice w budowie ciała, wskazują, iż poszczególne żyrafy mogły być autorstwa różnych ludzi. Cała kompozycja sprawia zresztą wrażenie heterogenicznej pod względem stylistyki, choć jednorodnej tematycznie (rozdz. 7.6.1.). Nie licząc żyraf, pozostałe gatunki zwierząt reprezentowane są w formie pojedynczych petroglifów. Jeszcze jedną cechą omawianego panelu jest jego ukryty dynamizm – choć zwierzęta i postacie ludzkie wydają się nie być ukazane w ruchu, to jednak jako całość grupa tych figur sprawia wrażenie, jak gdyby się przemieszczała.

Myszę, że jest to jeden z tych paneli, w którym przejawiać się mogą wszystkie te idee, o których pisałem wcześniej (rozdz. 5.4.2., 5.4.3, 5.6.1.). Figury, na które spoglądam sprawiają wrażenie żywych. Nie są to zresztą małe przedstawienia, lecz mierzące po kilkadziesiąt centymetrów postacie, co jeszcze mocniej potęguje wrażenie ich „animowania”. Jak już pisałem, figury te kroczą, przesuwają się, żyją i są przez to, w moim odczuciu, doskonałym przykładem petroglifów, które

w animistycznej ontologii łowców i zbieraczy nie stanowiły odzwierciedlenia świata, lecz jego aktywną część.

Z drugiej strony, figury te mogły być wskazówką, pomagającą narratywizować wiedzę. Wizerunki zwierząt i ludzi, oraz koherencja tych przedstawień, pozwalają mi się zastanawiać, czy to nie motyw współdzielenia wędrówki przez sawannę i szerzej – współdzielenia życia – nie jest osią, wokół której osoba „wiedząca” spośród łowców budowałaby swoją opowieść (rozdz. 5.4.2.). W harmonii tej kompozycji przejawia się owo podobieństwo bycia-w-świecie zwierząt i ludzi. Ukazane zresztą zostały wszystkie najpowszechniej wyobrażane gatunki zwierząt, co stanowić może próbę holistycznego przedstawienia świata sawanny. Zestawienie tych zwierząt z postaciami antropomorficznymi dodatkowo potęguje poczucie, iż świat zwierząt nie był obcym *universum*, lecz komponentem jednej i tej samej rzeczywistości społecznej, którą ludzie i zwierzęta zamieszkiwali wspólnie. Panel ten stara się mówić wprost, że podział na naturę i kulturę jest podziałem sztucznym (rozdz. 3.6.1., 4.1., 5.2.).

Ponadto, postacie kobiet kroczące jak gdyby razem ze zwierzętami, wydają się być w ciąży, co mogło być wyrazem dostrzeżenia cykliczności żyjącego świata. Wędrówka z i do Oazy odbywała się w oparciu o cykle, podobnie jak cyklami są śmierć i dawanie życia. Owe brzemiennie kobiety nie tylko więc wędrują w sensie dosłownym, ale także ich ciąża jest swoistą wędrówką i konieczną kontrybucją w utrzymaniu siły życiowej, harmonii i regeneracji świata (rozdz. 5.4.3.3.).

Na zachód od panelu znajduje się stanowisko Loc. 409¹⁵⁵. Zostało ono zdefiniowane na podstawie znalezisk narzędzi krzemiennych oraz nielicznych fragmentów ceramiki. Inwentarz krzemienny wskazuje głównie na aktywność społeczności środkowoholocenijskich (M. McDonald, notatki polowe), z kolei ceramika datowana jest na późną fazę kultury Bashendi (B) oraz czasy kultury Sheikh Muftah (A. Warfe, inf. ustna). Nie jest to więc stanowisko jednorodne, lecz raczej akumulacja pozostałości po wielu przeszłych aktywnościach. Nie można też z góry założyć bezpośredniego związku pomiędzy depozycją artefaktów a praktykami związanymi ze sztuką naskalną. Z drugiej strony obecność znalezisk związanych z kulturą Bashendi B pozostaje w zgodzie z zaproponowaną wcześniej chronologią przedstawień zoomorficznej i antropomorficznej (tj. motywu „kobiety”) sztuki naskalnej (por. rozdz. 5.3.2.1. i 5.3.3.).

Panel na stanowisku 04/06 robi ogromne wrażenie zarówno swoim usytuowaniem, jak i rozmiarami. Prostokątny zarys tej części skały, na której kompozycja powstała, wzbudza we mnie skojarzenie z obrazem posiadającym ramy i będącym swoistym oknem na inny świat. Jedno wydaje się stosunkowo pewne, autorom tej sceny musiało zależeć na uczynieniu jej dobrze widoczną. Jest to więc

panel jakże odmienny od tego na stanowisku 15/08, gdzie figuruje tylko jeden petroglif, w dodatku widoczny jedynie z najbliższej odległości. Miejsca te musiały odgrywać odmienne funkcje w życiu społecznym łowców i zbieraczy.

Istotną rolę widoczności zdają się potwierdzać liczne przytoczone już przykłady, ale także kolejne, jak choćby jedyny ocalały panel na stanowisku 08/06, usytuowany jedynie kilkadziesiąt metrów dalej na północny zachód. Ponieważ stanowisko to znajduje się na trasie mojej dalszej wędrówki, toteż ruszam spod ściany z niesamowitym panelem „Gallery” i przechodząc przez przesmyk pomiędzy *geblami* 04/06, skręcam w prawo – na północ. Chwilę później dostrzegam z dystansu wysoko usytuowany panel na stanowisku 08/06 (ryc. 5.75). Panel 1. usytuowany jest w północnej części *yardanga* na ścianie wschodniej, ponad pięć metrów nad poziomem dna *wadi*. Od tej strony wzgórze właściwie nie posiada stoku. Tak wysokie usytuowanie petroglifów wskazuje, w moim odczuciu, na silne zmiany morfologiczne, jakie zachodzą w tym miejscu od kilku tysięcy lat. Nawet jeżeli panel był bardziej dostępny w przeszłości, to nie zmienia to faktu, że usytuowany jest w świetnie widocznym miejscu i był zapewne widoczny z wielu metrów z różnych miejsc położonych na wschód od niego.



Ryc. 5.75. Północna część dużego *yardanga* o numerze 08/06. Na wysokości ponad pięciu metrów znajduje się pozostałość kompozycji zawierającej figury żyraf. Jest to jedno z zaledwie kilku miejsc w Oazie Centralnej, w których żyrafy przedstawione są w formie stada. Dostęp do panelu jest niemożliwy ze względu na usytuowanie wysoko na pionowej ścianie. Widok od południowego wschodu. Por. ryc. 5.69., punkt C.

¹⁵⁵ Hipotetyczny zasięg stanowiska przedstawiony został na ryc. 5.69.



Ryc. 5.76. Panel 1. na stanowisku 08/06. Przedstawienia żyraf są bardzo mocno zwietrzałe, podobnie jak cała powierzchnia skalna panelu, która ulega stopniowemu rozwarstwieniu. Sytuację tę można przyrównać do odchodzącej od ściany tapety. Można się jedynie domyślać, jak wiele figur zostało w ten sposób zniszczonych, gdyż widoczny na zdjęciu fragment wierzchniej warstwy skalnej jest jednym z ostatnich, które zachowały się na tym wzgórzu.

Niewykluczone, że kiedy figury oraz powierzchnia skalna całego *gebła* były jeszcze w dobrym stanie, panel ten mógł być widoczny ze stanowiska 04/06, choć raczej nie z miejsca, gdzie usytuowana jest główna kompozycja. Dziś jednak niemal cała wierzchnia powłoka skalna wzgórza 08/06 uległa zwietrzeniu, co z dużym prawdopodobieństwem oznacza, iż bezpowrotnie utracone zostały liczne petroglify.

Na panelu dostrzegam co najmniej sześć żyraf, z których część zdaje się kroczyć jedna za drugą (ryc. 5.76). Figury są dość realistyczne, choć tradycyjnie już szyje tych zwierząt są zdecydowanie dłuższe niż w rzeczywistości. Można odnieść wrażenie, że przedstawienia te są nieco mniej statyczne niż większość innych figur zoomorficznych w tym rejonie. Żyrafy ukazano jak gdyby w ruchu, być może nawet w galopie(?). Dodatkowo wszystkie skierowane są w tę samą stronę, czyli w prawo (na północ). Po raz kolejny ujawnia się zatem swoista koherentność kompozycji pradziejowych, wyczuwalny jest zamysł ich twórców, by traktować figury jako grupę, a nie konglomerat pojedynczych, niepowiązanych obrazów.

Scena ta była najprawdopodobniej (znaczniej?) większa, a zachowane petroglify mogą stanowić jedynie jej małą część. Świadczą o tym niewielkie fragmenty figur, które zachowały się w górnej i północnej części

panelu. Z dużym prawdopodobieństwem panel ciągnął się także na południe. Jestem przekonany, że kompozycję tę trudno było przeoczyć, kiedy podróżowało się wzdłuż owego wzgórza w czasach środkowego holocenu, gdyż nawet dziś jest ona nadal dobrze widoczna. Jediną przeszkodą dla widoczności panelu mogło być wówczas poszycie roślinne, na przykład obecność drzew. Myślę jednak, że panel ten jest rezultatem powszechnego podejścia społeczności pradziejowych do sztuki naskalnej w Dachli, dla których istotną kwestią było uczynienie tej sztuki widoczną. Dotyczy to w szczególności przedstawień żyraf, z których jedynie mała część odnajdowana jest w miejscach, które można byłoby uznać za „ukryte”¹⁵⁶ (np. 06/06 p.1 czy CO67 p.3).

Gdy spoglądam raz jeszcze na ukazane stado żyraf, stają mi przed oczyma inne podobne kompozycje, jak

¹⁵⁶ 14 z 76 paneli zawierających co najmniej jedno przedstawienie żyrafy uznanych zostało przeze mnie jako pozostające poza zasięgiem wzroku z poziomu dna doliny otaczającej dany *geb*. Pozostałe panele są w większym lub mniejszym stopniu widoczne, kiedy obserwator znajduje się u podnóża wzgórza. Dla porównania, w przypadku oryksów „ukrytych” jest 14 z 57 paneli, a strusi 5 z 20. Należy jednak pamiętać, że są to statystyki oparte o moje subiektywne postrzeganie sztuki naskalnej w terenie.



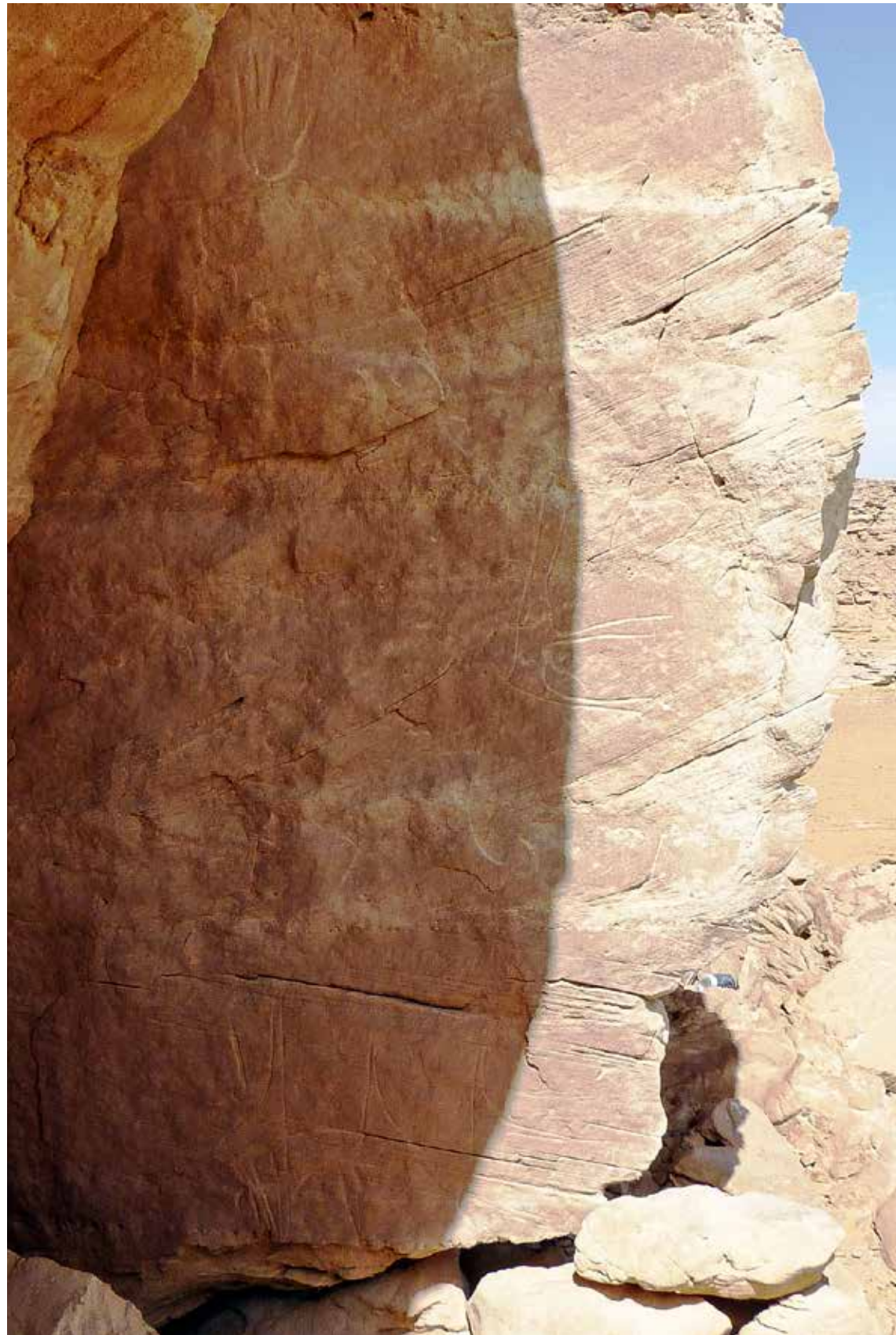
Ryc. 5.77. Stanowisko 04/08. W północnej części wzgórza znajduje się rodzaj „naturalnego” schroniska, dzięki obecności nawisu skalnego. Przed schroniskiem usytuowany jest olbrzymi głaz, który najprawdopodobniej odpadł od ściany północnej w wyniku erozji, jeszcze w okresie prahistorycznym. Widok od północy. Por. ryc. 5.69., punkt D.

choćby na stanowiskach CO178 (p.8) czy CO136 (p.3). Dlaczego na tych właśnie panelach twórcy rytów postanowili ukazać całe stado, a w innych miejscach (CO151 p.3, 15/08 p.1) poświęcili czas i wysiłek na wykonanie tylko jednej figury? Raz jeszcze zastanawiam się więc nad tymi wszystkimi subtelными różnicami, jakie dostrzec można pomiędzy petroglifami i ich kompozycjami. Czy badawcze sformułowanie „motyw żyrafy” nie redukuje tych odmienności, partykularyzmów, sprowadzając petroglify do ich reprezentatywności na poziomie gatunku? Być może zamiast odróżniać żyrafy od oryksów, powinniśmy odróżniać od siebie figury żyraf? Czy możemy bowiem zakładać, że łowcy i zbieracze kultury Bashendi chcieli przedstawiać gatunki zwierząt? Sądzę, że tak nie było. Wierzę, że każdorazowo spoglądamy na konkretne osoby-zwierzęta, napotkane przez owych łowców podczas swoich wędrówek. O tym, że owe figury są osobami, świadczy również ich los. Rozwarstwiająca się skała i postępujące wietrzenie po kolei odbierają

życie kolejnym petroglifom. Musieli dostrzegać to także łowcy. Figury rodziły się na skałach, a potem z nich zniknęły, tak jak ludzie przychodzący na ten świat, by powrócić w końcu do ziemi.

Dalsza moja droga wiedzie prosto na północ, wzdłuż doliny. Kieruję się w stronę stanowiska 04/08, oddalonego o około dwa kilometry. Ścieżka do tego stanowiska wiedzie przez relatywnie szerokie dno Painted Wadi, a po drodze znajduje się stosunkowo niewiele miejsc z prahistoryczną sztuką naskalną¹⁵⁷. W promieniu ponad 300 metrów od wzgórza 04/08 nie zarejestrowałem żadnych stanowisk ze sztuką naskalną, nie tylko pradziejową.

¹⁵⁷ Przedstawienia żyraf znajdują na stanowisku 09/08 (p.1) po zachodniej stronie PW, ale nie można mieć pewności, że nie są to petroglify młodsze niż z czasów środkowego holocenu. Szereg paneli z neolityczną sztuką naskalną znajduje się również na stanowisku 09/06 (np. p.15, 18, 19, 20, 21, 24), przedstawiających głównie linie meandrujące.



Ryc. 5.78. Panel 2. znajduje się na zachodniej ścianie schroniska i zawiera cztery figury żyraf oraz przedstawienie ludzkiej dłoni. Dwa zoomorfy należą do rodzaju tzw. „siedzących żyraf”, a zatem zostały obrócone o około 90° względem linii horyzontalnej. Widok od wschodu.



Ryc. 5.79. Fragment panelu 2., na którym przedstawiono trzy figury żyraf. Być może jest to jednak wizerunek tej samej żyrafy, ukazanej w trzech momentach z jej życia? (fot. E. Kuciewicz).

Do wzgórza docieram oczywiście od południa i obchodzę wzgórze od wschodniej strony, gdzie ukazują mi się pierwsze petroglify.

Wzgórze 04/08 należy do jednych z mniejszych *gebli* w tej części Painted Wadi. Niemniej jednak posiada wysokość ponad dziesięciu metrów od strony północnej, gdzie stok jest najmniejszy, a ściany pionowe i odsłonięte. Z pozostałych stron wzgórze przykryte jest płaszczem zawałisk kamiennych, które tworzą stosunkowo łagodne stoki. W części północnej uformował się rodzaj naturalnego schroniska skalnego (ryc. 5.77). Delikatnie pochylone ściany tworzą nawis, dzięki któremu przez większą część dnia miejsce to jest zacienione. Z daleka widoczny jest też bardzo duży głaz, który oddzielił się od wzgórza już w okresie prahistorycznym. To właśnie w obrębie schroniska ulokowane są wszystkie prahistoryczne przedstawienia.

Na olbrzymim głazie przed schroniskiem spostrzegam panel 1., na którym znajduje się między innymi przedstawienie postaci ludzkiej z łukiem¹⁵⁸ (Krzyżaniak 2004: 186, fig. 7). Pozostałe panele usytuowane są na ścianach wzgórza, dwa w głębi schroniska (p.3, 4), a jeden

(p.2) na jego zachodniej ścianie. Na panelu 4. wykonano cztery duże przedstawienia żyraf, sytuując je blisko dolnej krawędzi ściany. Każda z figur opracowana została w odmiennej stylistyce i technice. Jedną z nich wykonano poprzez starcie powierzchni wewnątrz linii konturowej, druga powstała w wyniku licznych zarysowań (ang. *scratchings*) ostrym narzędziem, podczas gdy dwie pozostałe reprezentują rodzaj rytých figur patykowatych. Największa żyrafa posiada ponad 60 cm wysokości, z czego ponad połowę tej miary stanowi jej szyja. Figury te, siłą rzeczy, nie są widoczne z dystansu, choć wewnątrz schroniska zajmują wyeksponowane pozycje. Te petroglify, które najmocniej przykuwają uwagę obserwatora, znajdują się jednak na panelu 2 (Kuciewicz & Kobusiewicz 2011: 238-40, fig. 3).

Są to cztery przedstawienia żyraf oraz odizolowana dłoń ludzka (ryc. 5.78). Trzy figury zoomorficzne usytuowane są tuż przy dolnej granicy ściany (ryc. 5.79). Pierwsza od lewej przedstawia żyrafę, której nogi zbiegają się w jednym punkcie, jak gdyby uchwycony został moment w biegu żyrafy, kiedy jej przednie i tylne kończyny przez chwilę się stykają. Kształt ciała zwierzęcia jest dość naturalistyczny, natomiast słabo zachowała się jego głowa. Środkowa figura ukazuje żyrafę, której kończyny są z kolei szeroko rozwarłe. Jej ciało nie jest już jednak oddane tak realistycznie, co objawia

¹⁵⁸ Krzyżaniak uważał, iż obok tej postaci przedstawiona została figura „kobiety w ciąży” (Krzyżaniak 2004: 186, fig. 7), ale identyfikacja ta pozostaje, moim zdaniem, dyskusyjna.

się między innymi bardzo zwężoną szyją. Trzecia żyrafa wydaje się być najmniej proporcjonalna, do tego stopnia, że tylko długa szyja oraz obecność dwóch pozostałych zwierząt umożliwia jej identyfikację. Po pierwsze figura ta „siedzi” na zadzie (por. Deregowski & Berger 1997; Van Hoek 2005), a kończyny ukazane są horyzontalnie. Kształt korpusu znacznie odbiega od tego, jak został on ukazany u pozostałych figur. Jedynie głowa przypomina łeb środkowej żyrafy, również zakończony kilkoma rogami. W pierwszej chwili wydawać się może, że panel ten przedstawia małe stado żyraf ukazanych w różnych pozycjach. Odnoszę jednak wrażenie, że autor tych petroglifów chciał przedstawić życie, a właściwie śmierć jednej żyrafy. Tuż nad grzbietem pierwszej figury wyrznięta została linia, która może ukazywać oszczep lub strzałę, zmierzającą w kierunku zwierzęcia. Taką interpretację wydaje się wspierać fakt, iż środkowa figura posiada linię odchodzącą od grzbietu, jak gdyby ukazana była chwilę później, kiedy broń zdążyła już ją ugodzić. Słaby stan zachowania fragmentów tej figury utrudnia interpretację. Śmierć zwierzęcia zostałaby wówczas zilustrowana trzecią figurą, obróconą o 90 stopni względem pozostałych dwóch (co w przypadku „siedzących” żyraf było już sugerowane przez innych badaczy – zob. Van Hoek 2005: 186). Na panelu znajduje się jeszcze druga „siedząca” żyrafa. Usytuowana została około metra wyżej, bliżej krawędzi ściany. Stylistycznie odbiega ona od figur u dołu panelu, które mogły jednak posłużyć za inspirację dla jej autora.

Stoję w owym schronisku skalnym i przyglądam się tej scenie z dużą uwagą. Próbuję odnaleźć w pamięci porównywalną kompozycję, ale jestem pewien, że na obszarze Oazy Centralnej takiej nie ma. Taki rodzaj sceny narracyjnej zupełnie odbiega od innych przytoczonych przeze mnie przykładów kompozycji z żyrafami. Czy mam więc do czynienia z wynikiem kreatywności konkretnego twórcy? A może są to właśnie te małe detale, mikroróżnice, wskazówki, których z reguły zwyczajnie nie dostrzegamy, a które czynią tak dużą różnicę przy interpretacji zoomorficznej sztuki naskalnej. Mam wrażenie, że scena, przed którą stoję, była niegdyś tylko jedną stroną monety, której rewers stanowiła opowieść. Znaczenia nie były wpisane w petroglify na stałe. To właśnie narracja była niezbędna, gdyż ona uruchamiała figury. To opowieść powoływała petroglify do życia, a jednocześnie to one były fundamentem, na którym była ona oparta. Nigdy nie będziemy mogli dotrzeć do owych konkretnych narracji i znaczeń, ale nie możemy też sobie pozwolić na to, by stracić z oczu istotność jej potencjalnego znaczenia społecznego, sprowadzając ją do roli kulturowego epifenomenu. Nie można dziś już poprosić „wiedzącego” członka tamtej społeczności, by opowiedział o krajobrazie sztuki naskalnej, wobec tego takim narratorem stać się musi badacz. Jak ujmuje to Ingold (1993: 153; wyróżnienie PLP):

[...] the experienced hunter is the *knowledgeable* hunter. He can tell things from subtle indications that you or I, unskilled in the hunter's art, might not even notice. Called upon to explicate this knowledge, he may do so in a form that reappears in the work of the non-native ethnographer as a corpus of myths or stories, whereas the archaeologist's knowledge - drawn from the practices of excavation rather than hunting - may appear in the seemingly authoritative form of the site report. But we should resist the temptation to assume that since stories are stories they are, in some sense, unreal or untrue, for this is to suppose that the only real reality, or true truth, is one in which we, as living, experiencing beings, can have no part at all. Telling a story is not like weaving a tapestry to *cover up* the world, it is rather a way of guiding the attention of listeners or readers *into* it.

Kończę moją wędrówkę, idąc jeszcze dalej na północ. Rozciąga się tam dość rozległe stanowisko Loc. 420, które biegnie aż po wzgórze 03/08 – miejsce, gdzie wykonane zostały przedstawienia „kobiet w ciąży” oraz jeden z trzech potencjalnych petroglifów słoni. Kontynuuję wędrówkę na północ i po krótkiej chwili przechodzę obok niezwykle interesującego stanowiska 02/08, gdzie przedstawiono wizerunki żyraf trzymanyh na linie (Krzyżaniak 2004: 184, fig. 4; Kuciewicz & Kobusiewicz 2011: 238-9, fig. 2). W rejonie tym dystrybucja *yardangów* staje się coraz gęstsza, a możliwości obserwowania sztuki naskalnej z dystansu coraz mniejsze. Niemniej jednak miejsca z obrazami prahistorycznymi występują aż po sam kraniec grzbietu piaskowcowego, jak choćby na stanowisku CO13 (p.1), gdzie na pionowej ścianie, kilka metrów powyżej dna *wadi*, przedstawiona została pochylona żyrafa.

Takich wędrówek, jak te dwie, w które zabrałem Czytelnika, można przeprowadzić nieskończenie wiele. Krajobraz jest otwarty, nieograniczony, choć ucieleśniony w miejscach. To właśnie miejsca usiłowałem przywołać najwierniej, jak tylko możliwe, choć siłą rzeczy niezwykle skrótowo. Wędrówki miały też pokazać, że świat krajobrazów sztuki naskalnej to wbrew pozorom świat ruchu. Łowcy-zbieracze(-pasterze) kultury Bashendi nieustannie się przemieszczali. Od tego zależało ich życie, gdyż musieli polować, zbierać i poszukiwać. Najprawdopodobniej ich ruch związany był przede wszystkim z cyklicznością życia, czasu i wiedzy. Tak jak trzeba było nieustannie zdobywać pożywienie, migrować i powracać do Oazy, dawać nowe życie, gdyż starsi członkowie społeczności odchodzili do innego świata, tak trzeba było wykonywać petroglify, dbać o stare, a gdy te wiatr wywiewał z miękkich skał *yardangów*, przedstawiać kolejne, nowe, by świat trwał w harmonii, bo wszystko umiera, aby wkrótce się odrodzić.

Rozdział 6

KRAJOBRAZY DYNASTYCZNEJ I GRECKO-RZYMSKIEJ SZTUKI NASKALNEJ



These loci where inscriptions are placed in the Egyptian case are nodal points, fixed in place, but they are intrinsically part of a landscape of travel that exists only as part of the larger experience of moving through the desert, which is itself richly significant and potentially activated.

Gates-Foster 2012: 210

6. KRAJOBRAZY DYNASTYCZNEJ I GRECKO-RZYMSKIEJ SZTUKI NASKALNEJ

Petroglify, które na potrzeby niniejszej pracy określam mianem dynastycznych i grecko-rzymskich, stanowią najliczniejszy komponent sztuki naskalnej Oazy Centralnej (por. rozdz. 2.1.2. i 2.1.3.). Ich zakres chronologiczny sytuuje się w przedziale od czasów Starego Państwa (połowa III tysiąclecia BC) po kres osadnictwa rzymskiego, co w Dachli oznacza IV wiek AD (aneks 1.5.-1.9.). Jest to sztuka z jednej strony homogeniczna, z drugiej zaś, w obrębie swojej jednorodności, stosunkowo jednak zróżnicowana i wydaje się być bardziej idiosynkratyczna niż omówiona w poprzednim rozdziale twórczość prahistoryczna. Cechuje ją znacznie szersza gama motywów, z których wiele uznać można za unikatowe, inne zaś za powtarzające się względnie często. Niemniej jednak petroglify dynastyczne (i grecko-rzymskie) to również grupy motywów, które traktować można jako swoiste archetypy, zwłaszcza liczne w setkach motywy trójkąta łonowego, sandała i stopy.

W niniejszym rozdziale pragnę zaproponować narrację, w której petroglify rozumiane będą przede wszystkim jako narzędzie w rękach sprawczego człowieka. Uważam bowiem, iż wiele z nich wykonywano po to, by osiągać konkretne cele. Innymi słowy, przedstawienia tworzone, ponieważ chciano wpływać na świat, zmieniać go i manipulować nim (rozdz. 4.3.). Nie oznacza to jednak, iż petroglify, oraz sam krajobraz, były bierne i neutralne. Podobnie, jak w świecie prahistorycznych łowców, krajobraz nie tylko stanowił medium dla praktyki społecznej, ale również aktywnie uczestniczył w życiu wszelkich aktorów społecznych (rozdz. 4.5. i 5).

W moim przekonaniu różnica pomiędzy prahistoryczną a dynastyczną sztuką naskalną leży jednak w tym, iż ta druga posiadała bardziej symboliczny charakter. Wiele figur uznać bowiem można za symbole, a zatem ich treść transcending formę – czytanie „literalne” mogłoby więc być niewystarczające przy próbie zrozumienia tychże figur. Trzeba jednak pamiętać, że świat Egipcjan (czy precyzyjniej: mieszkańców Oazy Dachla) również posiadał odmienną ontologię niż współczesny świat cywilizacji Zachodu i wszelkie próby ekstrapolacji

modernistycznych dualizmów, jak natura|kultura, stanowiłyby krok, który zamiast przybliżać, oddalałby nas od możliwości zrozumienia fenomenu tworzenia sztuki naskalnej (por. rozdz. 4.1.). By móc zrozumieć tę sztukę, musimy być świadomi, iż Egipcjanie nie „przyczepiali” znaczeń (w postaci petroglifów) do neutralnego tła (skał), lecz ów krajobraz był wobec nich zawsze czymś prymarnym i kulturowo nasyonym (rozdz. 7.4.). Tworzenie petroglifów było więc znaczeniowym odniesieniem się do świata już pełnego znaczeń i swoistym dialogiem z zastaną rzeczywistością. Rzeczywistością ontologiczną Egipcjan, nie archeologów.

Teżą, jaką stawiam w niniejszym rozdziale, jest twierdzenie, iż sztuka naskalna to niezwykle skuteczne narzędzie, służące do działania, które nazwać można „zawłaszczaniem krajobrazu”. Myślę, że dla Egipcjan krajobraz Oazy Dachla nigdy nie był w pełni egipski i wymagał od przybyłych z doliny Nilu ludzi konkretnego zaangażowania, by mógł się takim stać. Owo osvajanie krajobrazu było zapewne bardziej potrzebne we wczesnej fazie kolonizacji, kiedy Oaza faktycznie dopiero stawiała się częścią państwa faraonów. W późniejszych czasach familiaryzacja miejsc mogła być już aktywnością nie do końca uświadamianą. W dużej mierze tworzenie sztuki naskalnej i transformacja krajobrazu, jaką to za sobą pociągało, wiązało się w dodatku z domeną wierzeń i mitologii. Myślę, że krajobraz Oazy Centralnej był przywłaszczany przez Egipcjan nie tylko wskutek tworzenia sztuki naskalnej, ale również z powodów ontologicznych: musiał to być bowiem krajobraz ożywiony, w którym byty nie-ludzkie (np. bóstwa) również manifestowały swoją obecność.

6.1. DYNASTYCZNA I GRECKO-RZYMSKA SZTUKA NASKALNA: UWAGI WSTĘPNE

W porównaniu do innych rejonów Egiptu, obszar Oazy Centralnej cechuje zupełnie odwrotna proporcja ilościowa petroglifów i inskrypcji. W przeciwieństwie do szlaków na Pustyni Wschodniej (Gates-Foster 2012: 212), Pustyni Tebańskiej (Darnell 2002a; 2013) czy ścieżek w Dolinie Nilu (np. na Wzgórzach Tebańskich – zob. Černý & Sadek 1970a; 1970b; 1971; Sadek 1972; Sadek & Shimy 1973; 1974; Shimy 1977), na obszarze moich

badan inskrypcje, zarówno hieroglificzne, demotyczne, jak i grecko-koptyjskie, stanowią bardzo mały procent wszystkich znalezisk (teksty hieroglificzne, hieratyczne i demotyczne znajdują się na 28 panelach, podczas gdy inskrypcje greckie/koptyjskie na 26). Zdecydowanie dominują zatem petroglify, co jest zjawiskiem samym w sobie interesującym i wartym rozpatrzenia.

Dynastyczna i grecko-rzymska sztuka naskalna w większości przypadków różni się wyraźnie od sztuki prahistorycznej i nie są to jedynie różnice dotyczące formy i treści przedstawień. Odmienna jest również dystrybucja petroglifów i cechująca ją akumulacja stanowisk w pewnych rewirach, gdzie tworzą one duże koncentracje. Ponadto, sztuce tej nierzadko towarzyszą inne znaleziska, jak choćby gęste skupiska ceramiki, czego nie można powiedzieć o stanowiskach prahistorycznych. Dystrybucję motywów dynastycznych i grecko-rzymskich zdają się jednak powielać niektóre późniejsze tradycje petroglificzne, co może się wiązać z ponownym wykorzystywaniem tych samych ścieżek w omawianym rejonie. Część późniejszych petroglifów nawiązuje formą do motywów dynastycznych, niekiedy jedynie stan zachowania wskazuje na to, iż mamy do czynienia z późniejszym naśladownictwem (rozdz. 7).

Jedną z przyczyn, dla których petroglify dynastyczne oraz grecko-rzymskie rozważane są przeze mnie w ramach tego samego rozdziału, jest, jakże typowa dla sztuki naskalnej, trudność w oszacowaniu ich chronologii (por. rozdz. 2.1.2. i 2.1.3.). Wydaje się, że wiele rodzajów przedstawień należało do bardzo długiej tradycji petroglificznej, przy jednocześnie niewielkiej zmienności ich form. Dotyczy to na przykład motywu stopy, który w repertuarze ikonograficznym istniał już w czasach Starego Państwa (por. Kaper & Willems 2002), choć szczególnie popularny stał się dopiero w okresie grecko-rzymskim. Nie istnieją jednak sztywne kryteria, które pozwalałyby jasno określić, czy dany petroglif stopy pochodzi z wczesnego, czy może późnego etapu historii Egiptu faraonńskiego. Jedynie kontekst (w szczególności inskrypcje), ewentualnie stan zachowania, są w stanie rzucić więcej światła na kwestię chronologii tej kategorii petroglifów.

Z drugiej strony wiele przedstawień to motywy, które niekoniecznie były powszechnie wykorzystywane przez tysiąclecia, czy nawet stulecia. Są to pojedyncze lub rzadko występujące figury o cechach „stylu” dynastycznego, ale ich unikatowość często nie pozwala na jednoznaczne przyporządkowanie do danego okresu. Niekiedy nie ma nawet pewności, że dany motyw jest w istocie dynastyczny lub grecko-rzymski.

Jeszcze inną przyczyną rozpatrywania razem dynastycznej i grecko-rzymskiej sztuki naskalnej jest podobieństwo ich dystrybucji w rejonie Oazy Centralnej. Wydaje się, że wiele miejsc odwiedzanych było we wszystkich okresach historii państwa faraonów

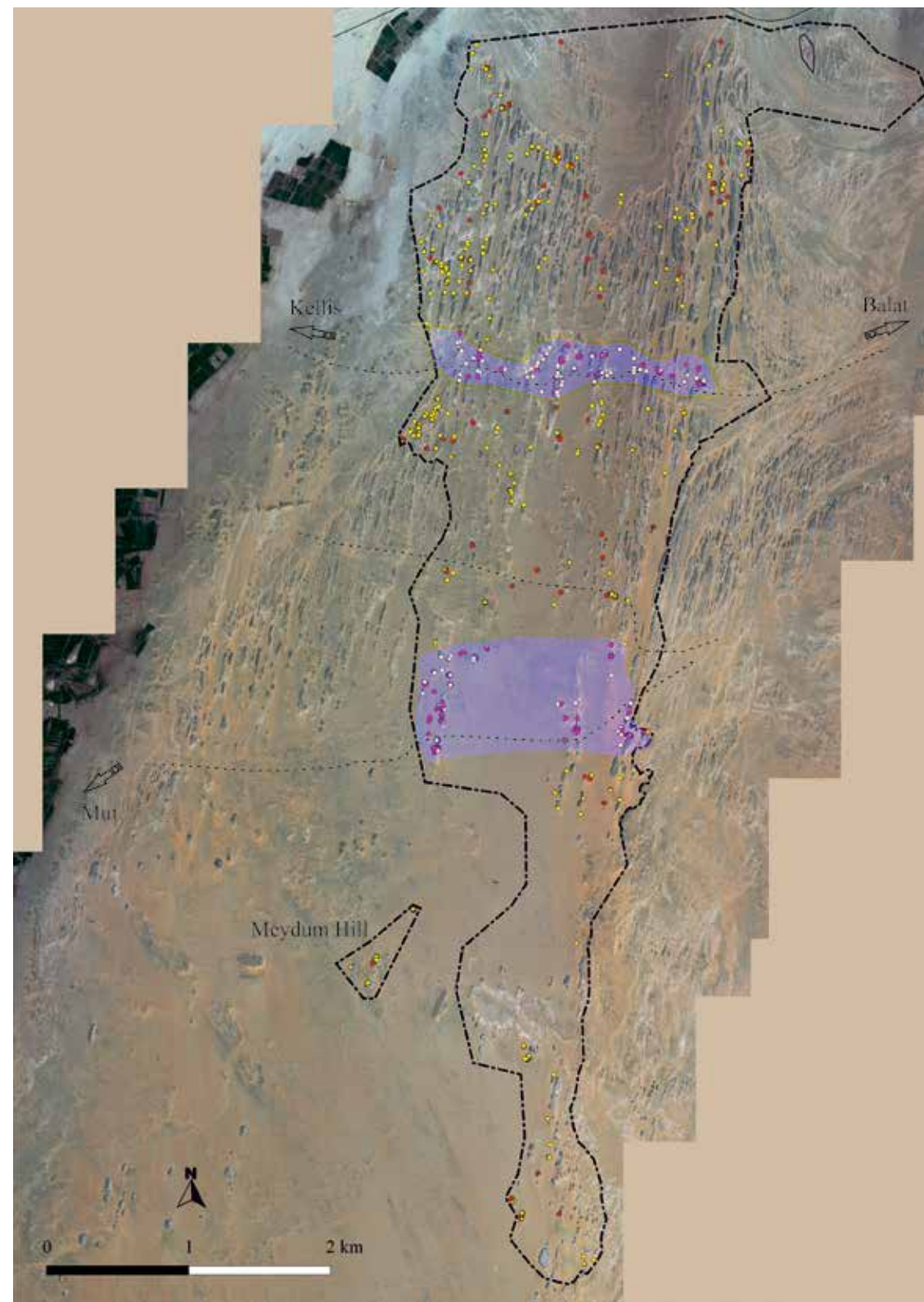
i przywiązanie do tych miejsc, manifestujące się między innymi w praktyce tworzenia rytów, powoduje, że sztuka grecko-rzymska jawi się jako swoista kontynuacja tradycji dynastycznej. Dopiero pojawienie się motywów chrześcijańskich (rozdz. 2.1.4.) uznać można za dużą zmianę kulturową, choć i w tym przypadku doszukać się można różnego rodzaju kontynuacji.

Chciałbym móc przedstawić zebrane w toku badań materiały w precyzyjnie zdefiniowanych ramach chronologicznych, ale wielu zarejestrowanych przeze mnie petroglifów nie da się datować dokładnie. Stąd też prowadzona tutaj narracja będzie się niekiedy zawężać do ram konkretnego okresu (np. Starego Państwa), by w innym miejscu objąć szerszy kontekst chronologiczny. Ta pozorna niedogodność w postaci nie do końca rozpoznanej chronologii nie może jednak przesłonić istoty problematyki sztuki naskalnej tego rejonu i jej aktywnego udziału w rzeczywistości społecznej mieszkańców Oazy w czasach dynastycznych i grecko-rzymskich. Nie czas, a miejsce, jest więc tym elementem, od którego należałoby rozpocząć narrację.

6.2. SZTUKA NASKALNA A MIEJSCA

W rejonie moich badań dynastyczna i grecko-rzymska sztuka naskalna skupia się przede wszystkim w dwóch obszarach. Pierwszym jest łańcuch *gebli* zorientowanych na osi wschód-zachód w północnej części grzbietu piaskowcowego, oddalony o około dwa i pół kilometra od drogi asfaltowej. Wiele wskazuje na to, iż przebiegał tamtędy szlak, który wytyczony został prawdopodobnie już w czasach Starego Państwa, a użytkowany był we wszystkich kolejnych okresach, również współcześnie. Drugi rejon zagęszczenia dynastycznej sztuki naskalnej występuje około dwa kilometry dalej na południe. Nagromadzenie *alamat* wskazuje na to, że i przez ten obszar przebiegały ścieżki, choć miejsca te, jak się wydaje, przyciągały uwagę ludzi również z innych przyczyn. Istotnym czynnikiem mogła być bowiem obecność strażnicy staropaństwowej Meydum Hill, usytuowanej półtora kilometra na południe od owego skupiska stanowisk (rozdz. 6.2.1.). Wreszcie, oceniając aspekty ikonograficzne sztuki naskalnej, zarówno pierwszy, jak i drugi rejon najwyraźniej odwiedzany był przez ludzi ze względów religijnych.

Choć stanowiska z omawianymi petroglifami grupują się w dwóch wspomnianych powyżej koncentracjach, to jednak na obszarach całego grzbietu piaskowcowego odnaleźć można kolejne mniej lub bardziej odizolowane stanowiska czy grupy stanowisk. Oznacza to, że aktywność mieszkańców Dachli nie ograniczała się do owych szlaków, lecz eksplorowany był niemal cały rejon objęty badaniami. Z pewnością nie był to tylko obszar podróży, a zatem rejon, w którym jest się tylko przez



Ryc. 6.1. Na mapie zaznaczone zostały (kolorem czerwonym) panele zawierające petroglify rozpoznane jako dynastyczne i/lub grecko-rzymskie. Są wśród nich: sandały, stopy, trójkąty łonowe, łodzie, symbole SM1-SM23, antropomorfy i niektóre zoomorfy oraz inskrypcje. Na panelach oznaczonych żółtym kolorem nadal mogą się jednak znajdować figury dynastyczne, tyle że ich identyfikacja nie jest pewna (np. zoomorfy). Kolorem fioletowym zaznaczone zostały dwie główne koncentracje petroglifów, które usytuowane są wzdłuż zrekonstruowanych przeze mnie potencjalnych szlaków. Rejon południowej koncentracji zilustrowany został na ryc. 6.10. W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.

chwile¹⁵⁹. Świadczą o tym choćby grecko-rzymskie groby wykute w skałach, znajdujące się przy zachodniej krawędzi Antykliny (ryc. 1.14). Był to więc obszar, który funkcjonował kulturowo na wiele sposobów i sprowadzenie praktyki tworzenia sztuki naskalnej do rodzaju jednej tylko motywacji byłoby zapewne zabiegiem zbyt mocno upraszczającym wizję jej społecznej roli.

Na rycinie 6.1 zobrażowana została dystrybucja motywów dynastycznych i grecko-rzymskich, choć trzeba wziąć pod uwagę fakt, iż na pewno nie wszystkie panele z tymi motywami zostały zaznaczone. Mapa ilustruje jedynie te panele (kolor czerwony), które z bardzo dużą dozą pewności uznać można za dynastyczne/grecko-rzymskie. Wiele paneli, szczególnie w rejonach największej koncentracji stanowisk, zawiera mniej dystyngtywne petroglify, których sama tylko forma nie pozwala jednoznacznie zidentyfikować. Wśród nich znajdują się między innymi figury zoomorficzne, w tym bydło.

Na omawianej rycinie zilustrowałem również hipotetyczny przebieg szlaków, które prawdopodobnie przecinały Antyklinę z zachodu na wschód. Posiadają one wyraźne ślady użytkowania, w dużej mierze współczesne, gdyż nadal służą mieszkańcom do przedostawiania się z jednego obszaru rolniczego do drugiego. Niemniej jednak nie można wykluczyć, iż część linearnych śladów widocznych na zobrażowaniach satelitarnych (oraz z poziomu gruntu), to pozostałości po ścieżkach wydeptanych przez starożytne i średniowieczne karawany (por. Riemer & Förster 2013: fig. 16; Bubbenzer & Bolten 2013: fig. 9).

Analizując dystrybucję sztuki naskalnej, wskazać można nie tylko na jej ewidentne koncentracje, ale także na te obszary, gdzie występowanie petroglifów jest znacznie mniejsze, czy wręcz żadne. W południowym obszarze badań paneli z dynastycznymi/grecko-rzymskimi figurami jest stosunkowo niewiele¹⁶⁰. Jest to dość zaskakujące ze względu na bliskie sąsiedztwo Meydum Hill i innych strażnic. Jeśli część sztuki naskalnej na północ od strażnicy faktycznie powiązana jest z aktywnością stacjonujących w tym rejonie żołnierzy egipskich, to musiały istnieć wyraźne przyczyny, dla których petroglify wykonywano właśnie tam (rozdz. 6.2.1.). Znaleźiska pomiędzy dwoma zaznaczonymi na mapie skupiskami stanowisk są dość rzadkie i są to z reguły odizolowane panele, zawierające niewiele figur (np. pojedyncze sandały). „Puste” obszary znajdują się również w północnej części grzbietu piaskowcowego, szczególnie w rejonach największego zagęszczenia *yardangów*.

¹⁵⁹ O ile rozproszone stanowiska z dynastyczną i grecko-rzymską sztuką naskalną nie świadczą o obieraniu alternatywnych, mniej uczęszczanych ścieżek zamiast bardziej oficjalnych szlaków.

¹⁶⁰ Największa koncentracja paneli z postprahistoryczną sztuką naskalną znajduje się na stanowiskach 21/08 i 22/08.

Wyjątek stanowi większe skupisko dynastycznych petroglifów w północnym rewirze Painted Wadi¹⁶¹.

Duża liczba petroglifów dynastycznych i grecko-rzymskich (sami tylko sandały i stopy jest około tysiąca) i ich rozproszenie na grzbiecie piaskowcowym wskazuje na to, iż był to obszar często odwiedzany. A zatem wbrew mapom ukazującym pustą przestrzeń pomiędzy zasiedlonymi obszarami, prowadzone przez Petroglyph Unit badania pokazują, iż rejon ten był świadkiem wzmożonej aktywności mieszkańców Oazy. Na dalszych kartach niniejszej rozprawy chciałbym się więc skupić na owej aktywności oraz kontekstach tworzenia i użytkowania sztuki naskalnej.

6.2.1. *Casus* strażnicy Meydum Hill i okolicznej sztuki naskalnej

Jednym z elementów strategii kolonizacyjnej Egipcjan było założenie sieci posterunków, lokowanych z reguły na szczytach płaskich wzgórz, dzięki którym można było kontrolować newralgiczne szlaki prowadzące do Oazy (por. Kaper & Willems 2002: 89; aneks 1.5.). Największa koncentracja strażnic znajduje się we wschodniej części Dachli, co najmniej jeden posterunek zlokalizowany jest w sąsiedztwie Ayn Asil, a trzecie skupisko zabezpieczać musiało Dachlę od południa¹⁶² (zob. Pantalacci 2013, fig. 4). Południowe strażnice mogły również pełnić funkcje związane ze Szlakiem Abu Ballas, choć wciąż nie wiadomo, jak wcześniej szlak ten zaczął być użytkowany (por. Riemer i in. 2005).

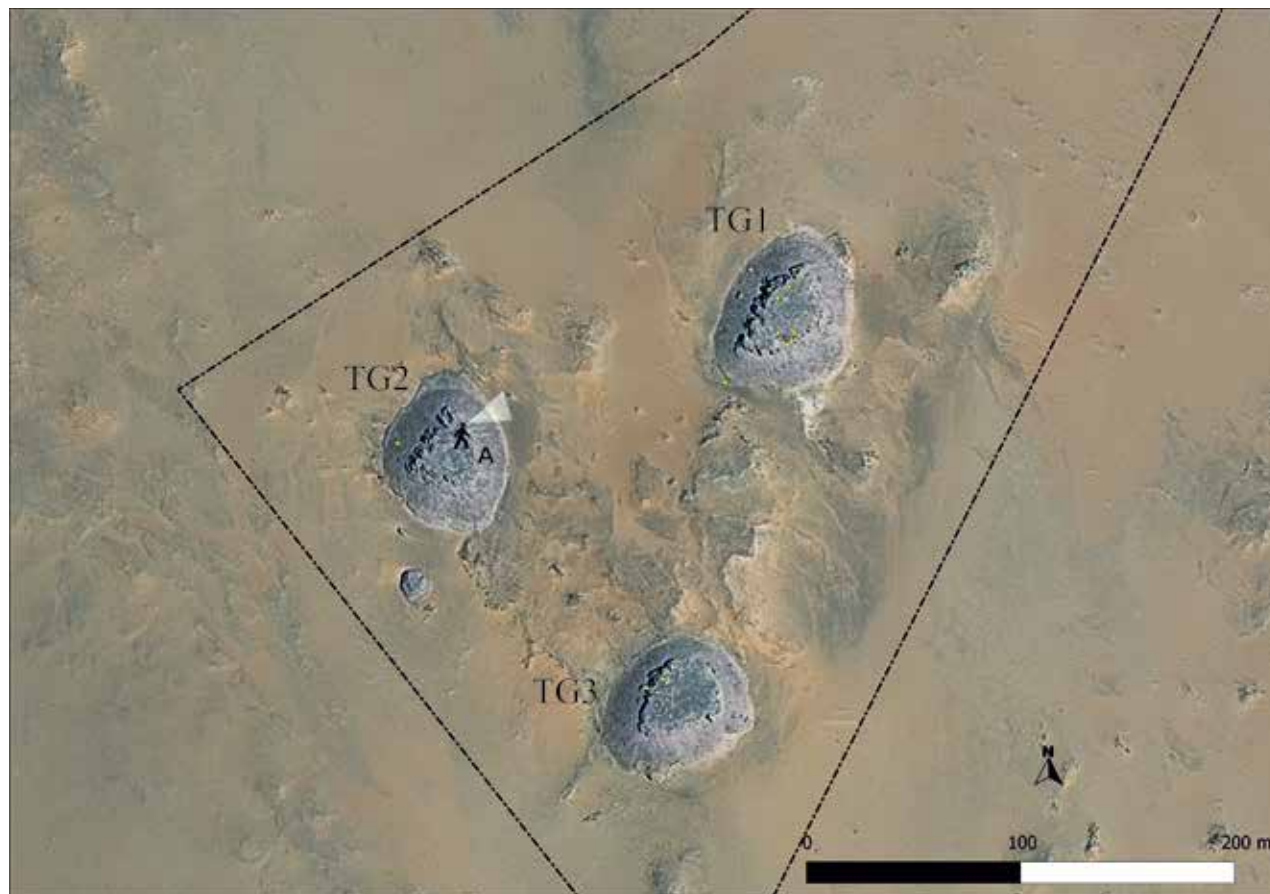
Kilka strażnic zostało przebadanych wykopaliskowo, co rzuciło wiele światła na chronologiczne i funkcjonalne aspekty tych stanowisk. Szczególnie istotne badania przeprowadzono na jednej ze wschodnich strażnic, czyli Nephthys Hill, a także na dwóch południowych o nazwie Dachla 99/38 i Dachla 99/39. Materiały ceramiczne wskazują głównie na Stare Państwo, a dokładniej na czas IV i V dynastii, jako na okres funkcjonowania strażnic (Kaper & Willems 2002; Riemer i in. 2005). Z dużym prawdopodobieństwem w czasach VI dynastii posterunki nadal obsadzone były żołnierzami, chroniąc dostęp do stolicy Oazy, niewątpliwie rozrastającej się i jednocześnie coraz słabiej ufortyfikowanej. Być może użytkowanie strażnic zakończyło się wraz ze zniszczeniem części Ayn Asil (spalenie pałacu zarządców) w Pierwszym Okresie Przejściowym (por. Soukiasian i in. 2002), choć, jak pokazują znaleźiska w postaci ceramiki, inskrypcji i sztuki naskalnej, wiele wskazuje na to, że konstrukcje te były wykorzystywane jeszcze wielokrotnie, niekoniecznie jednak przez administrację państwową (por. Riemer i in. 2005).

¹⁶¹ Rejon stanowisk 11/07 i 12/07 (zob. Kuciewicz i in. 2010).

¹⁶² Zob. krótką charakterystykę dziesięciu strażnic w Kaper & Willems 2002: 81-2.



Ryc. 6.2. Trzy wzgórza, na których w czasach Starego Państwa zbudowane zostały kamienne chaty. Stoją one w odsłoniętym terenie, dzięki czemu są świetnie widoczne z dużej odległości. Widok od północnego wschodu.



Ryc. 6.3. Kamienne chaty usytuowane są na wszystkich trzech wzgórzach, ale najwięcej pozostałości w formie petroglifów znajduje się na TG1. Na TG2 zarejestrowałem tylko jeden, a na TG3 dwa panele z rytami. Nie wiadomo jednak, czy w toku badań wykopaliskowych część głazów nie została zabrana ze stanowiska. A: miejsce, z którego wykonano fotografię (ryc. 6.4).

Ryc. 6.4. Widok na TG1 (Meydum Hill) od południowego zachodu. Zaznaczona została lokalizacja dwóch (z dziewięciu) paneli oraz ścieżka prowadząca do jednego z nich. Na szczycie znajdują się widoczne z daleka konstrukcje kamienne. Wzgórze posiada około 30 m wysokości. Por. ryc. 6.3., punkt A.



Ryc. 6.5. Jedna z kamiennych chat usytuowanych na TG3. W tle widoczne jest wzgórze TG1, w tym ścieżka prowadząca w górę stoku aż po szczyt gębla. Widok od południa. Zeszyt jako skala (24 cm).

Najwięcej informacji o charakterze strażnic dostarczyły badania na Nephthys Hill (Kaper & Willems 2002). Posterunek składał się z kilku podkowiastych struktur kamiennych, które służyły przede wszystkim do ochrony przed wiatrem (ryc. 6.5). Ze szczytu, na którym zostały ulokowane, rozciąga się bardzo szeroki widok, na co w kontekście strażnic wskazywał już Hans Winkler, który odnalazł inny posterunek we wschodniej Dachli – stanowisko 68 (Winkler 1939: 13). Doskonała widoczność sprzyjała zapewne kontroli szlaków i rozpoznawaniu potencjalnego zagrożenia z dużym wyprzedzeniem. Znalezione na stanowisku odciski pieczęci potwierdzają, iż załoga strażnic zarządzana była przez administrację w Ayn Asil, a odkryty w obrębie jednej z chat wizerunek żołnierza egipskiego i jego rynsztunku wskazuje na militarny charakter prowadzonych tam działań (ryc. 2.8; Kaper & Willems 2002: 89).

Jedyną strażnicą znaną z obszarów moich badań jest stanowisko Meydum Hill¹⁶³ (Krzyżaniak 2004: 187, fig. 10). Znajduje się ona około siedem kilometrów na południe od drogi asfaltowej i usytuowana jest na płaskich szczytach trzech sąsiadujących wzgórz, stanowiących najbardziej charakterystyczny element topografii w tej części Oazy Centralnej (ryc. 6.2 i 6.3). Owe wzgórza znajdują się w rejonie o słabej gęstości występowania *yardan-gów*, przez co widoczne są ze wszystkich stron i z dużego dystansu. Bez wątpienia strażnica na Meydum Hill mogła pozostawać w zasięgu wzroku innych położonych na południe posterunków, jak Seth Hill czy Rufus’ Hill. *Gebles*, na których wzniesiono konstrukcje kamienne, posiadają strome stoki, a podejście pod ich szczyty nie jest łatwe ze względu na osypujące się głazy. Na wzgórze, które mogło być głównym posterunkiem (TG1) wiodła jednak nadal widoczna ścieżka (ryc. 6.4), która tuż pod szczytem mija jedyny na stanowisku panel zawierający petroglificzną kompozycję narracyjną (ryc. 6.6).

Na panelu tym przedstawione zostały dwie postacie ludzkie w charakterystycznych dla stylu faraonńskiego kiltach¹⁶⁴. U obu zaznaczono fryzury lub peruki, jak również inne detale, na przykład palce u rąk czy pas związany wokół talii. Większa figura posiada również nieczytelne wypełnienie tułowia, być może wzory na szacie, a może ślady inskrypcji(?). Mniejsza postać dzierży w dłoni długi kij, druga zaś ugiętą w łokciu rękę wznosi do góry. Obie postaci skierowane są w prawo i zestawione zostały z mniej czytelnymi elementami. Jednym z nich

jest prostokątny motyw z dwoma równoległymi liniami wewnątrz. Poniżej figury stoją się mało czytelne i pośród kilku przecinających się pod kątem prostym linii znajduje się przedstawienie, które najbardziej przypomina rybę. Być może ryba ta leży na czymś w rodzaju stołu, choć trudno stwierdzić, czy wszystkie linie ryte w tej części panelu wykonane były w tym samym czasie. Iż może to być ryba świadczy głównie element w kształcie ogona, podczas gdy przednia część petroglifu jest częściowo zniszczona i przez to niewyraźna. Zestawienie człowieka i ryby przychodzi na myśl scenę odnanioną przez Lisę Giddy (1987: 289, no. 19d) w rejonie Teneidy, w której bardzo podobna postać stoi przed prostokątnym elementem, a pomiędzy nimi znajduje się przedstawienie ptaka. Ptak ten być może trzymany jest przez postać, która zdaniem Giddy składa go w ofierze Setowi, który również ukazany został w tej scenie. Scena na panelu 2. na Meydum Hill różni się jednak brakiem petroglifu zwierzęcia Seta (choć ten rodzaj figury znajduje się na innych stanowiskach – zob. rozdz. 6.4.1.), a potencjalną ofiarą byłby nie ptak, lecz ryba. Scena pozostaje tym bardziej interesująca, iż ryby w Oazie Dachla w zasadzie nie występowały, a zatem mamy tu do czynienia z nawiązaniem do realiów świata doliny Nilu.

Na panelu znajduje się ponadto fragment stopy(?), w dodatku wykonanej w niezbyt wyszukanej stylistyce. Jeżeli rzeczywiście jest to stopa, to posiada ona aż siedem palców, co nie należy jednak do wyjątków w rejonie Oazy Centralnej. Dużo staranniej wykonane przedstawienie stopy znajduje się na panelu 1., tuż u podnóżu TG1 od południa (ryc. 6.7). Jej kształt jest realistyczny, linia pewna, a liczba palców poprawna. Nie ma jednak żadnej pewności, że wiążąc ją należy z aktywnością żołnierzy egipskich już w okresie Starego Państwa, choć znaleziska petroglifów stóp na Nephthys Hill sugerują, iż jest to możliwe (Kaper & Willems 2002: 85). Do problematyki stóp i sandałów będę jeszcze niejednokrotnie powracać (zwłaszcza w rozdz. 6.5.).

Pozostałe zarejestrowane przeze mnie panele na TG1, TG2 i TG3 zawierają przede wszystkim niezwykle trudne do datowania *pollisoirs*, czyli głębokie nacięcia, które zwężają się przy obu końcach, a także kilka innych petroglifów, których stan zachowania i abstrakcyjny charakter nie pozwalają zakwalifikować do konkretnego okresu. Wysoko na zboczu TG3 odnalazłem z kolei niewielki kamień o płaskiej powierzchni, na którym wykonany został niezwykle staranny wizerunek lwa (ryc. 6.8). Z całą pewnością głaz ten nie znajduje się *in situ*, gdyż miejsce, w którym obecnie spoczywa jest bardzo niewygodnie usytuowane, wymaga dużego wysiłku, by się do niego dostać, a sam kamień był częściowo przykryty innymi głazami. Przedstawienie lwa, w nieco heraldycznej stylistyce, najprawdopodobniej nie pochodzi z czasów Starego Państwa, lecz raczej z okresu Nowego Państwa (O. Kaper, inf. ustna). Byłby to kolejny argument za tym,

Ryc. 6.6. Panel 2. na TG1. Na panelu wykonane zostały figury ludzkie oraz (być może) przedstawienie ryby. Ponadto, widoczny jest fragment ludzkiej stopy(?) z siedmioma palcami (por. Krzyżaniak 2004: 187, fig. 10). Powierzchnia pochyla.



Ryc. 6.7. Figura obutej w sandał stopy, wykonanej na małym, luźnym głazie u podnóżu TG1 (p.1). Powierzchnia horyzontalna.



Ryc. 6.8. Przedstawienie lwa odkryte na zachodnim stoku wzgórza TG3 (p.1). Lew posiada zaznaczoną grzywę, a także detale anatomiczne głowy. Kroczy on po horyzontalnej linii, z ogonem skierowanym do góry.



¹⁶³ Strażnica była badana wykopaliskowo przez Olafa Kaperę w 2001 roku (O. Kaper, inf. ustna). Wyniki badań nie zostały, jak dotąd, opublikowane.

¹⁶⁴ Podobne przedstawienia znane są z rejonu Halfat el-Bir, na północ od Ayn Asil (Giddy 1987: 278, no. 6a-d), a także z okolic Teneidy we wschodniej Dachli (Giddy 1987: 283, no.12). W niemal identycznym stylu wykonano przedstawienie na znajdującym się kilka kilometrów dalej na południe Seth Hill (Kaper 2009a: 175, fig. 3).

iż strażnice były w różnych celach re-użytkowane w czasach późniejszych¹⁶⁵.

Kaper (2009a: 176, no. 4-6) podaje, iż na stanowisku odnalezione zostały także petroglify w kształcie gwiazdy pięcioramiennej (por. aneks 3: SM202), wszystkie wykonane na głazach, które posłużyły do budowy kamiennych chat. Podczas prowadzonej przeze mnie prospekcji nie odnalazłem jednak tych petroglifów. Nie można wykluczyć, że głazy zostały obrócone w toku prac wykopaliskowych lub zostały zabrane w celu ochrony¹⁶⁶ (albo ukryte, co z kolei dotyczy panelu 2. na TG1).

6.2.2. „Znaki tożsamości”

Kaper (2009a: 176-8) opublikował listę znaków, które odnalezione zostały na dachlijskich strażnicach i które należałoby jego zdaniem datować na czasy V i VI dynastii. Znaki te z reguły odnajdowane były na głazach, z których wykonano konstrukcje kamienne i przez to wydają się być bardzo mocno skontekstualizowane. Kaper (2009a: 174) uznał, iż petroglify te stanowiły rodzaj „znaków tożsamości” (ang. *identity marks*), zapewne niepiśmiennych żołnierzy, mimo iż w początkowym stadium badań interpretował niektóre z tych figur jako znaki o wartości hieroglificznej, na przykład **ꜥnh**¹⁶⁷ oraz **mr** (Kaper & Willems 2002: 88). Innymi słowy, miałyby to być znaki, z którymi identyfikowali się poszczególni żołnierze¹⁶⁸, a na co wskazywać miałyby asocjacje owych znaków z przedstawieniami antropomorficznymi, stopami oraz ich kontekstualny związek ze strażnicami (Kaper 2009a: 174). Koncepcja ta jest, moim zdaniem, bardzo interesująca i chciałbym ją rozwinąć, zadając jednak pytanie, którego Kaper zdaje się nie stawiać w swoich rozważaniach: jaka motywacja kierować mogła owymi żołnierzami, kiedy umieszczali swe znaki-sygnatury na skałach? Samo tylko stwierdzenie, iż podpisywali się przy użyciu figur, a nie inskrypcji, wydaje mi się bowiem nie wystarczające.

Korpus przedstawień, na którym oparł swoją koncepcję Kaper, zbudowany jest ze znaków, które odkryte

zostały wyłącznie w strażnicach. W toku prowadzonych przeze mnie badań zarejestrowałem wiele figur tego rodzaju w kontekstach, które jednak nie wydają się być powiązane z obecnością strażnicy. Chyba, że uznamy, że żołnierze pełniący służbę na Meydum Hill nie spędzali całego czasu w obrębie posterunku, lecz wybierali się w dłuższe lub krótsze wędrówki po grzbiecie piaskowcowym. Już choćby sam fakt, że byli oni oddelegowani do służby wiąże się z podróżą, gdyż drużyny wojskowe musiały do strażnic docierać, a potem z nich wracać. Ponadto, na obszarze badań mogły znajdować się inne strażnice, które uległy zniszczeniu lub były to posterunki o odmiennym charakterze (mogły być także mniejsze). Można się jedynie domyślać, że pomiędzy różnymi strażnicami istniała jakaś komunikacja, a ta musiałaby się wiązać z pieszym pokonywaniem pustynnych ścieżek. Tak czy inaczej sądzę, iż powodów, dla których załogi strażnic lub pojedynczy żołnierze podróżowali przez obszary Oazy Centralnej było wiele, a każda taka wędrówka potencjalnie mogła się wiązać z tworzeniem sztuki naskalnej. Pozwalałoby to zrozumieć, dlaczego „znaki tożsamości” zarejestrowane zostały w różnych odległościach od Meydum Hill, najbardziej wysuniętego na północ posterunku w tym rejonie. Choć nadal nie odpowiadałoby na pytanie, dlaczego w ogóle powstawały.

Na 18 typów znaków wyróżnionych przez Kapera 10 zarejestrowanych zostało na stanowiskach Oazy Centralnej. Zanim jednak zajmę się tymi znaleziskami, należałoby się przyjrzeć samej klasyfikacji „znaków tożsamości”. Szereg wątpliwości może budzić, na przykład, motyw pentagramu i swastyki (Kaper 2009a: 176-7, no. 4, 11; aneks 3: SM201, SM202). Wprawdzie przytoczone przez Kapera przykłady wydają się rzeczywiście pochodzić z czasów Starego Państwa (głównie ze względu na kontekst strażnic, stan zachowania i asocjacje), to jednak nie każdy petroglif tego rodzaju odnaleziony w rejonie Oazy Centralnej, uznać można za pochodzący z tego właśnie okresu. Jako znaki wykorzystywane w ikonografii zarówno farańskiej, grecko-rzymskiej, chrześcijańskiej, jak i muzułmańskiej¹⁶⁹, są to motywy, których nie da się datować wyłącznie w oparciu o formę. Istotnym wydaje się w tym przypadku kontekst znaleziska i jego stan zachowania. Dotyczy to także znaków prostokąta, łuku i klepsydry (Kaper 2009a: 177-8, no. 6, 7, 15; aneks 3: SM28, SM120, SM128). Dwa pierwsze to proste formy, dość uniwersalne, przez co bardzo powszechne. Klepsydra¹⁷⁰ z kolei wydaje się być, podobnie jak swastyka czy

pentagram, motywem będącym w użytku przez kilka tysięcy lat. Strażnica Dachla 99/38, na której motyw ten został znaleziony, użytkowana była zresztą nie tylko w czasach Starego Państwa, lecz także w kolejnych okresach, o czym świadczą choćby znalezione tam naczynia i inskrypcja, datowane na okres późny. Co więcej, Riemer i in. (2005: 326-8, fig. 17) identyfikują motyw klepsydry jako znak beduiński, nie wiążąc go raczej z aktywnością farańską. Kaper włącza jednak ów symbol w poczet staropaństwowych „znaków tożsamości”.

Zaliczenie do tej kategorii również motywu stopy i sandała dotyczy jedynie tych przedstawień, które nie posiadają „naturalnych” rozmiarów. W klasyfikacji Kapera (2009a: 176, no. 2, 3) oba znaki reprezentowane są tylko jednym przykładem, mimo iż petroglify stóp zarejestrowane zostały w większej liczbie. Oznacza to, że stopy i sandały ludzkich rozmiarów traktowane są przez niego jako symbole o nieco innym charakterze, w czym podzielał jego zdanie, choć na swój sposób i one stanowić mogły rodzaj zindywidualizowanego „znaku tożsamości” (rozdz. 6.5.). Tak zminiaturyzowanych przedstawień stóp i sandałów, jak przykłady odnalezione przez Kapera, w rejonie Oazy Centralnej jednak nie zarejestrowałem.

W korpusie przedstawień odkrytych w rejonie moich badań znajduje się wiele z wymienionych powyżej znaków. Poza znakami o numerze 4. (pentagram), 5. (pseudo-**Nbt-ḥwt**), 6. (prostokąt), 7. (łuk), 8. (**ꜥnh**), 10. (**mr**), 11. (swastyka), 13. (nieokreślony) i 15. (klepsydra), zarejestrowana została przeze mnie również grupa znaków „dwunożnych” i „trójnożnych”, które wydają się być powiązane ze znakiem o numerze 12. (Kaper 2009a: 178). Niektóre z tych symboli (aneks 3: SM30-42) znane są jako znaki garncarskie z czasów VI dynastii, wyrte na powierzchni naczyń zasobowych odkrytych w Balat (Soukiasian i in. 2002: 458, fig. 269) i na ABT (Hendrickx i in. 2013: 345). Jest to zatem argument, by widzieć rodzinę tych motywów jako staropaństwową lub szerzej – farańską. Trzeba mieć jednak na uwadze, że niektóre z tych form znane są także z kontekstów późniejszych i część petroglifów, które uznaję za „znaki tożsamości”, mogło jednak powstać później¹⁷¹.

Poza hieroglifem **mr** (aneks 3: SM12-13) i **ꜥnh** (SM19) rolę znaków tożsamości pełnić mogły jeszcze inne pojedyncze hieroglify, które zarejestrowałem na stanowiskach Oazy Centralnej. Wśród nich znajduje się

D10¹⁷² (**Oko Udżat**) (SM1), D36 (SM14), V5¹⁷³ (SM15), S40¹⁷⁴ (**w3s**) (SM17) i E34 (**wn**) (SM21). Choć na obszarze badań występuje znacznie więcej petroglifów, które mogły służyć jako rodzaj „znaków tożsamości”, to obecnie nie biorę ich pod uwagę ze względu na słabe dane kontekstualne i/lub brak analogii.

Rycina 6.9 ukazuje dystrybucję „znaków tożsamości”, a zatem wymienionych powyżej hieroglifów oraz symboli sklasyfikowanych przez Kapera (no. 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13), wyłączając motyw prostokąta i klepsydry¹⁷⁵. W skład „znaków tożsamości” zaliczam za to symbole dwunożne i trójnożne. Mapa dystrybucji pokazuje, iż znaki te grupują się w dwóch rejonach, co pokrywa się z wyróżnionymi przeze mnie głównymi koncentracjami dynastycznej i grecko-rzymskiej sztuki naskalnej (ryc. 6.1). Nie jest to jednak dowód na to, iż wszystkie petroglify zakwalifikowane przeze mnie do grupy „znaków tożsamości” są rzeczywiście równoczesne, jak bowiem postaram się wykazać w dalszej części rozprawy, przez oba te rejony przebiegały szlaki, które najprawdopodobniej przemierzane były od okresu Starego Państwa po czasy współczesne (rozdz. 6.6. i 7.6.). Mapa dystrybucji motywu klepsydry (SM128) jest niemal identyczna, jak rozmieszczenie pozostałych znaków. Może to oznaczać, że zaliczenie tego motywu przez Kapera do „znaków tożsamości” jest w istocie poprawne. Z drugiej strony, jeśli przyjąć, że większość petroglifów klepsydry pochodzi jednak z okresu islamskiego (co sugerują na przykład znaleziska w Oazie Baharija – zob. Colin & Labrique 2001), to wniosek może być zgoła odmienny i część z figur traktowanych przeze mnie jako staropaństwowe może być znacznie młodsza. Nie podzielał bowiem optymizmu Kapera (2009a: 174), iż stopień zachowania i spatynowania stanowi z reguły zdecydowane kryterium pozwalające odróżnić figury farańskie od późniejszych.

Wniosek, jaki można wysnuć analizując mapę dystrybucji omawianych znaków, dotyczy ich terytorialności. Szczególnie rzuca się w oczy północna koncentracja o linearnym charakterze, która całkowicie pokrywa się z przebiegiem szlaku (w moim nazewnictwie „szlaku północnego” – zob. rozdz. 6.6.). Południowe skupisko jawi się być może jako mniej regularne, ale wynika to ze specyfiki topografii. Brak *yardangów* pomiędzy koncentracją stanowisk po zachodniej i wschodniej stronie powoduje,

271; jako motyw islamski zob. Colin & Labrique 2001: 175, fig. 13-16, 22, 23.

¹⁷¹ Kuhlmann (2002: 151) uznaje „trójzębne” (ang. *trident*) znaki garncarskie, znane z ceramiki odkrytej w Muhattah Jaqub (ABT), jako dodane później, kiedy naczynia te zostały ponownie „zagospodarowane” (ang. *reclaimed*). Określa je mianem *wasm*. Opisywane przeze mnie symbole rzeczywiście znane są również z czasów grecko-rzymskich, czy kontekstów beduińskich, o czym piszą m.in. Winkler (1938: 12) czy Fiedler (1978: 41, no. 8).

¹⁶⁵ Przykładem takiej wielokrotnie odwiedzanej strażnicy może być ta zlokalizowana na stanowisku Seth Hill (Muhattah Maqfi), na której znajduje się wiele petroglifów, między innymi z czasów grecko-rzymskich (Kuhlmann 2005: Abb. 41a-d).

¹⁶⁶ Praktyka ta była stosowana również w przypadku innych strażnic (por. Kaper & Willems 2002: 82).

¹⁶⁷ Zdaniem Kapera **ꜥnh** mógł być tłumaczony jako „żołnierz”, co służyłoby za podpis do wykonanego obok przedstawienia piechura i jego ekwipunku (Kaper & Willems 2002: 88; por. ryc. 2.8).

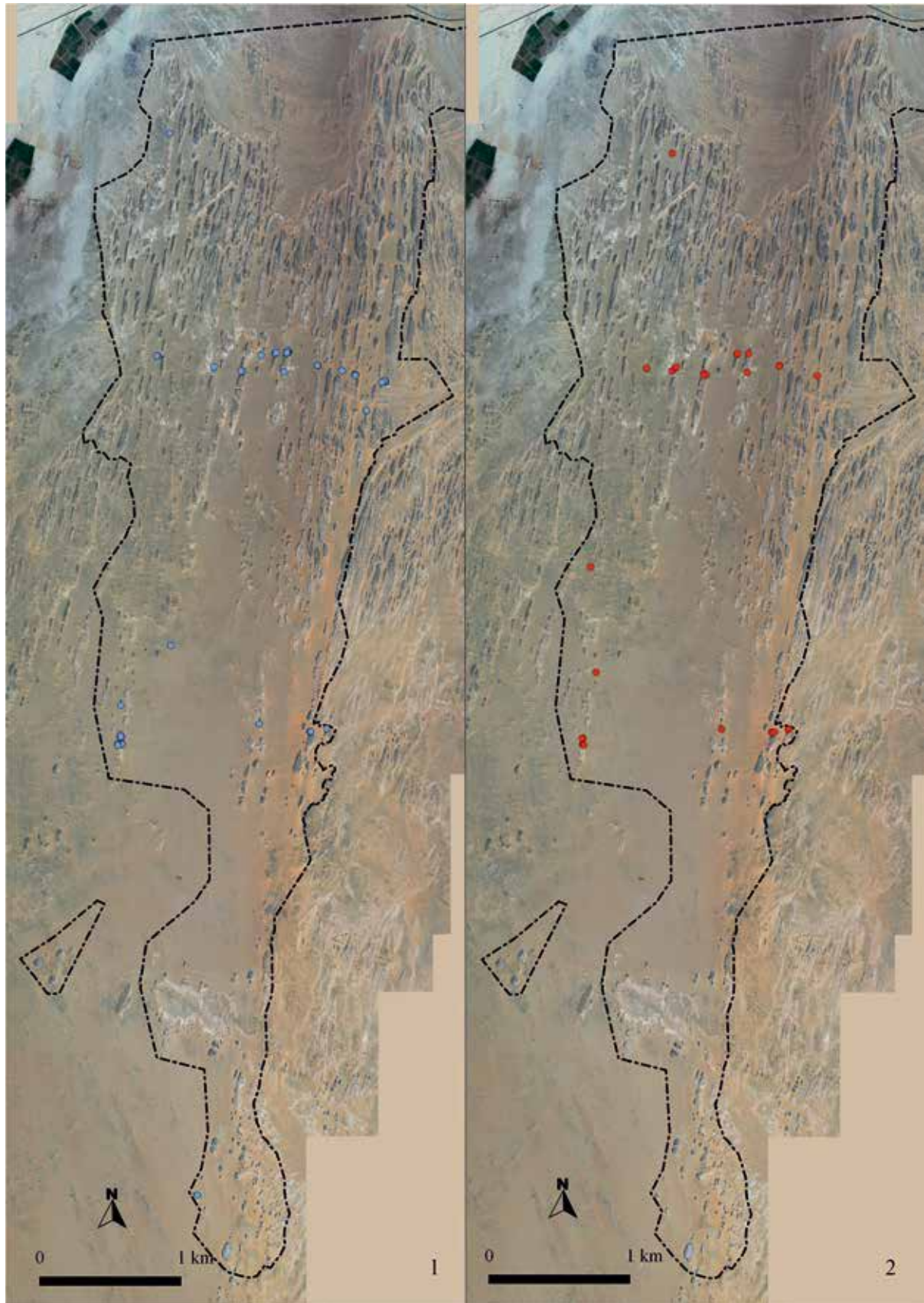
¹⁶⁸ Pewną analogię stanowić mogą tzw. „funny signs” znane z rejonu Wzgórz Tebańskich z czasów Nowego Państwa. Znaki te, w postaci pojedynczych hieroglifów, quasi-hieroglifów lub motywów figuralnych, mogły stanowić rodzaj podpisu, alternatywy dla hieroglificznego zapisu imienia (zob. Fronczak i Rzepka 2009).

¹⁷² Ten i kolejne hieroglify wg Listy Znaków Gardinera 1957 [2007].

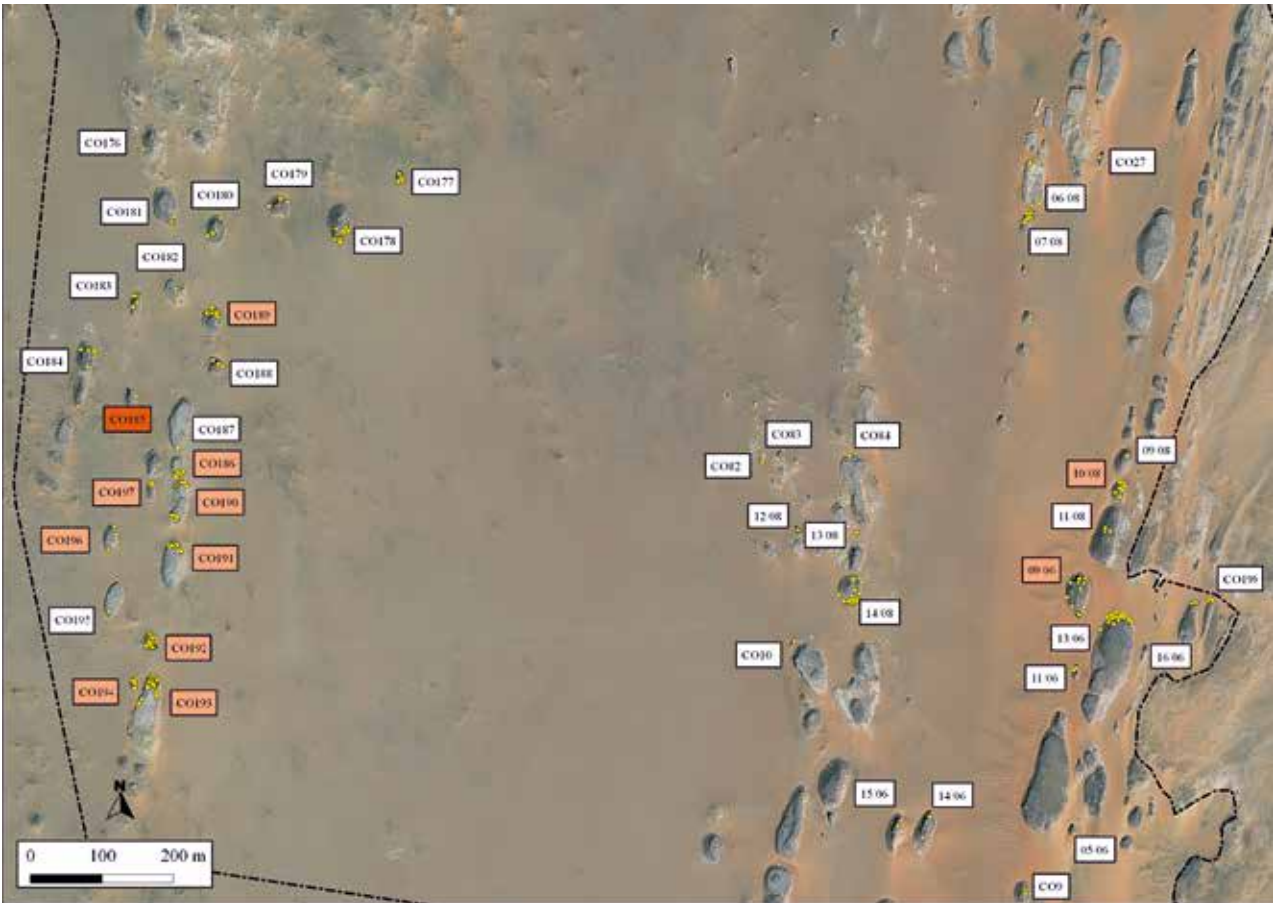
¹⁷³ Choć znak ten interpretowany jest także jako symbol apotropaiczny (Förster 2011: 250-1).

¹⁷⁴ Ten znak z kolei może posiadać konotacje związane z symboliką boga Seta (zob. Te Velde 1967: 89-91).

¹⁷⁵ Wyłączam znak klepsydry, gdyż większość petroglifów tego rodzaju wydaje się pochodzić z czasów późniejszych niż Stare Państwo. Motyw prostokąta jest, przy obecnym stanie badań, jeszcze trudniejszy do wydatowania.



Ryc. 6.9. Mapa 1: Dystrybucja „znaków tożsamości” w rejonie Oazy Centralnej. Mapa 2: Dystrybucja motywu SM128 (klepsydra) w rejonie Oazy Centralnej. W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.



Ryc. 6.10. Rejon „szlaku południowego”. Kolorem jasnopomarańczowym zaznaczyłem stanowiska, do których najczęściej nawiązuję w tekście (nie oznacza to jednak, że na pozostałych stanowiskach nie ma dynastycznej sztuki naskalnej). Kolorem ciemnopomarańczowym zaznaczone jest wzgórze CO185, na szczycie którego znajduje się owalna konstrukcja kamienna.

iz prezentują się one jako dwie oddzielne grupy paneli. Jednak i w tej części Antykliny przebiegał szlak ze wschodu na zachód, a stanowiska ze sztuką naskalną wyraźnie podkreślają ów przebieg. Jeżeli szlaki te były użytkowane już w czasach Starego Państwa, to oba mogły łączyć osady położone w zachodniej i południowej części Dachli (w szczególności Mut) z Ayn Asil (Balat) (por. ryc. 1.3). Dystans od wschodniej krawędzi „szlaku północnego” do stolicy Oazy z czasów Starego Państwa wynosi niecałe 15 km. Podobną odległość trzeba pokonać podróżując do Mut z rejonu zachodniego krańca „szlaku południowego”¹⁷⁶. Zachodnia część tej ścieżki znajduje się tylko półtora kilometra od strażnicy Meydum Hill i jest bardzo prawdopodobne, że załogi, pełniące służbę w tej i być może innych strażnicach, przybywały z Ayn Asil, obrawszy ten właśnie szlak. Obecność „znaków tożsamości” na wybranych stanowiskach mogła też

wiązać się z eksploracją obszarów bliskich strażnicy, na której żołnierze stacjonowali przez, być może, dłuższy czas. Chciałbym się więc przyjrzeć owej grupie stanowisk południowych, podczas gdy północnym poświęcę uwagę później, gdy będę charakteryzował sztukę naskalną w kontekście *krajobrazu podróży* (rozdz. 6.6.).

6.2.3. Studium przypadku: rejon hipotetycznej strażnicy CO185

Istnieje jeszcze jedno wytłumaczenie, dlaczego omawiany rejon w Oazie Centralnej stał się miejscem wykonywania sztuki naskalnej, w tym „znaków tożsamości”. Otóż na szczycie wzgórza oznaczonego numerem CO185 odnalazłem owalną konstrukcję kamienną, usytuowaną w najwyższym punkcie *gebla* (ryc. 6.10-6.12). Nie można mieć pewności, że jest to konstrukcja powstała w czasach Starego Państwa, tym bardziej, że nie jest ona otwarta od południowej strony, ale możliwości takiej nie da się również wykluczyć. Nie przypomina ona neolitycznych chat kamiennych, gdyż wydaje się posiadać zbyt małą średnicę. Jej usytuowanie nie tylko w najwyższym punkcie

¹⁷⁶ Licząc od krawędzi obszaru poddanego prospekcji. Zakładam, że kolejne ślady szlaku zostaną odnalezione w rejonie położonym na zachód od stanowiska CO194.



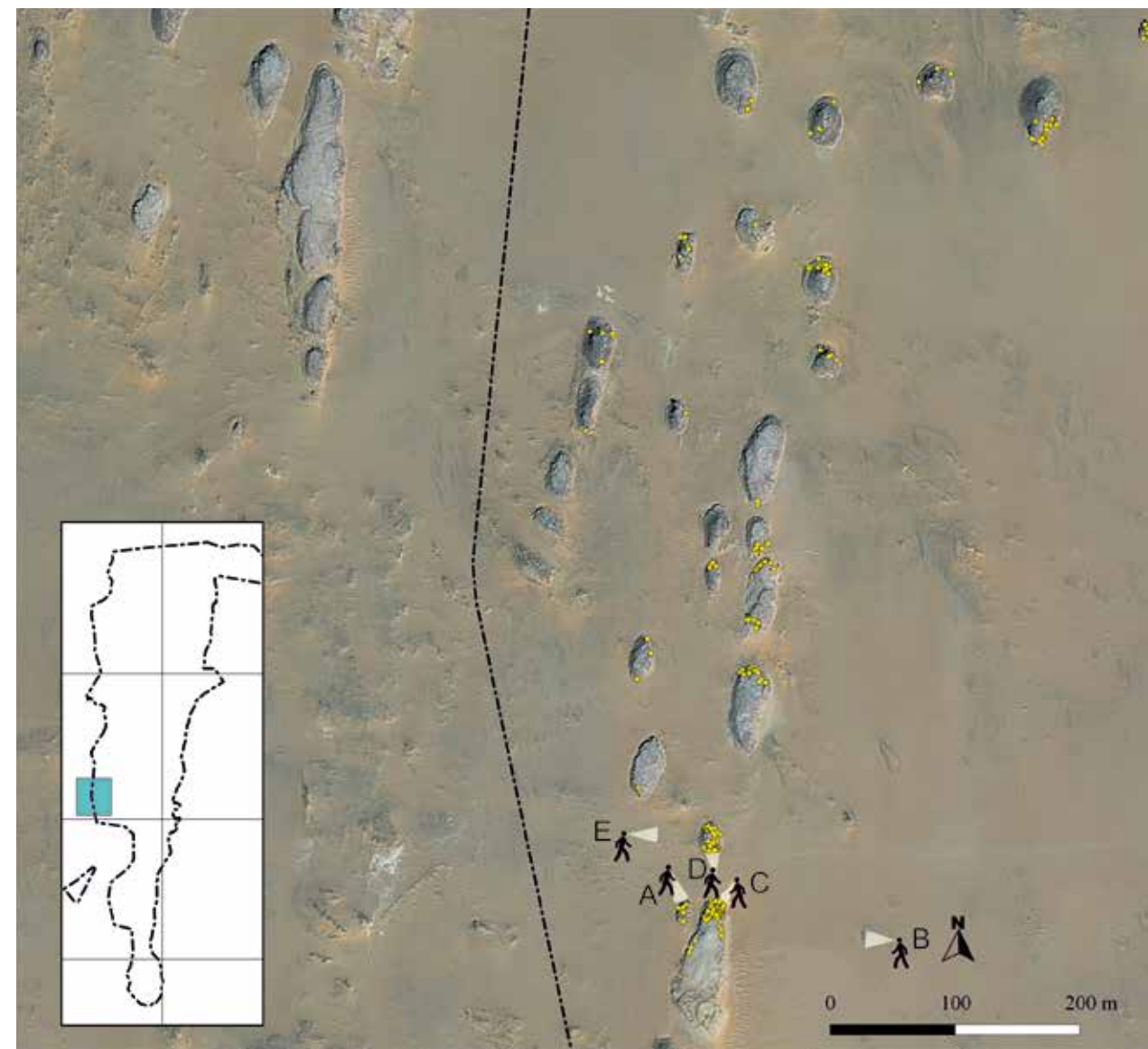
Ryc. 6.11. Stanowisko CO185. Na wschodnim stoku znajduje się jedyny panel z petroglifem zgeometryzowanej stopy. Na szczycie widoczna konstrukcja kamienna. Duże wzgórze w tle znajduje się poza rejonem objętym prospekcją. Jego rozmiary, jak również pobieżna analiza dostępnych zobrazowań satelitarnych, pozwalają podejrzewać, iż może się na nim znajdować kolejna strażnica. Widok od wschodu.



Ryc. 6.12. CO185. Konstrukcja kamienna na szczycie wzgórza. Z dużym prawdopodobieństwem mogła służyć jako rodzaj punktu obserwacyjnego. Czy należy ją datować na czasy Starego Państwa, pozostaje póki co niepewne. Widok od południa.

wzgórza, ale również w całej najbliższej okolicy, sugeruje, iż mogło to być miejsce do prowadzenia obserwacji, a jako takie pasowałoby wówczas do kontekstu strażnic staropaństwowych. Nic też nie stanowi wizualnej przeszkody pomiędzy CO185 a Meydum Hill (TG1 i TG2), a zatem ten mikroposterunek mógł być rodzajem strażnicy satelitarnej, być może bezpośrednio związanej z przebiegiem traktu, o którym była już mowa powyżej.

Na głazach użytych do budowy konstrukcji nie zarejestrowałem żadnych petroglifów, a na całym wzgórzu znajduje się tylko jeden panel z wizerunkiem stopy. Niemniej jednak okoliczne *geble* należą do wzgórz o największej liczbie paneli ze sztuką naskalną w całej Oazie Centralnej, w dodatku dynastyczna, w tym i staropaństwowa, sztuka naskalna jest tam dominująca. Potencjalne „znaki tożsamości”, jak i inne powiązane motywy,



Ryc. 6.13. Zachodnia część „szlaku południowego”. Rejon ten stanowi jedno z najgęstszych skupisk petroglificznych w Oazie Centralnej. A-E: miejsca, z których wykonano fotografie (ryc. 6.14, 6.17, 6.18, 6.25 i 6.26). W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 6.10.

znajdują się zwłaszcza na stanowiskach CO192-CO194¹⁷⁷ (ryc. 6.10 i 6.13). Są to niewysokie *yardangi* o płaskich szczytach, które zawierają liczne panele z petroglifami, szczególnie w północnej części każdego ze wzgórz, ale także na szczytach i stokach wschodnich. CO192 posiada panele w zasadzie na wszystkich ścianach, a na CO193 nieliczne petroglify wykonano również na stoku południowym.

¹⁷⁷ Zarejestrowane zostały również na innych stanowiskach, ale ze względu na ograniczenia objętościowe niniejszej pracy nie ma możliwości przytoczenia wszystkich znalezisk, szczególnie w postaci obrazujących je rycin.

Północna ściana CO194 zawiera olbrzymią liczbę petroglifów i jest jednocześnie przykładem, jak istotna dla stanu zachowania figur jest ekspozycja panelu na działanie żywiołów (ryc. 6.14). Niezależnie od tego, czy panel usytuowany jest na wertykalnej czy horyzontalnej powierzchni, figury znajdujące się na nim są niemal zupełnie zwiędzone. Dotyczy to wszystkich paneli północnych poza jednym (p.6), który w przeciwieństwie do pozostałych zorientowany został w inną stronę – na zachód. Panele wertykalne (p.3, 7, 8, 9) i horyzontalne (p.4, 5, 11, 12) zostały bardzo mocno zniszczone, podczas gdy panel 6., jak gdyby chroniony, zachował swe figury w bardzo dobrej kondycji.

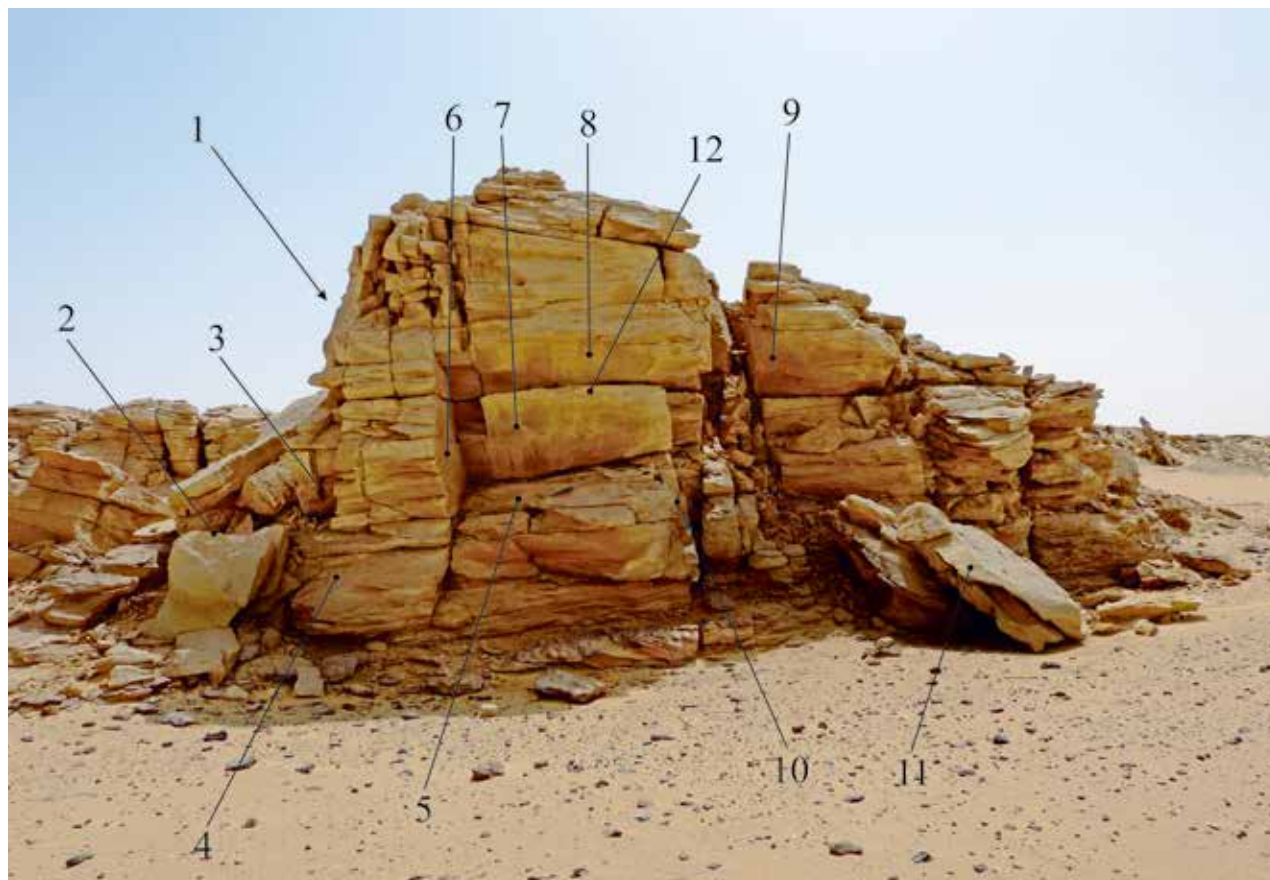
Na panelu 5. figury są wyjątkowo słabo czytelne, poza kilkoma petroglifami, które pochodzą z czasów

postdynastycznych. Równie źle zachowany panel 4. zawiera niemal całkowicie zatarte figury, choć można wśród nich zauważyć trójkąty łonowe i, co niezwykle interesujące, znak przypominający pseudo-**Nbt-hwt** (aneks 3: SM11) – „znak tożsamości” odkryty przez Kaperę na Nephthys Hill (Kaper & Willems 2002: 86, fig. 5, 6). Słaby stan zachowania tego petroglifu pozostawia wątpliwości co do identyfikacji znaku, ale znajdujący się nieopodal panel 15. na CO193 zawiera inny, świetnie zachowany przykład tego symbolu, do czego jeszcze powrócę.

Nieco lepiej, choć wciąż słabo zachowany jest panel 7., na którym dominują przedstawienia trójkątów łonowych (ryc. 6.15). W asocjacji z nimi wydają się znajdować co najmniej dwie stopy i jeden sandał. Na panelu znajduje się wiele nieczytelnych figur, a także inskrypcja hieroglificzna po prawej stronie. Po przeciwnej stronie panelu usytuowane jest jedyne przedstawienie zoomorficzne – figura krowy o długich V-kształtnych rogach. Obecność figur stóp i trójkątów łonowych przywodzi na myśl znaleziska z Nephthys Hill (Kaper & Willems 2002: 86, fig. 5, 6, 7), stanowiska 68 (Winkler 1939: pl. IX.2-3), a także Dachla 99/38 (Riemer i in. 2005: 324-7, fig. 16, 17). W rejonie

wzgórza CO194 zarówno stóp, jak i trójkątów, jest jednak znacznie więcej niż na przytoczonych powyżej panelach, gdzie figury te stanowią raczej pojedyncze przypadki.

To jednak na panelu 6. znajdują się interesujące mnie „znaki tożsamości” (ryc. 6.16). Są to dwa petroglify – jeden dwunożny (SM40), a drugi trójnożny (SM31) – które usytuowane zostały wewnątrz grupy trójkątów łonowych. Istotnym pytaniem jest to, czy zestawienie ze sobą owych figur było znaczeniowe, czy też są to niezależne komponenty kompozycji, figurujące na ścianie jak gdyby w sposób autonomiczny. Warto bowiem zauważyć, że tylko dwa trójkąty są w pewnym sensie powiązane ze „znakami tożsamości”, a zdecydowana większość nie (szczególnie te niezilustrowane na rycinie, znajdujące się wyżej na skale). Nie ma też pewności, że trójkąty łonowe na tym panelu wykonano w czasach Starego Państwa, choć podejrzewam, że pochodzą one z tego właśnie okresu, a „znaki tożsamości” są mniej więcej równoczesowe. Podobnie zresztą, jak przedstawienie krowy, wykonanej tuż pod oboma znakami. Zwierzę posiada długie rozłożyste rogi i niezidentyfikowany wzór na zadzie (znak własności? – por. Huyge 1998b). Figury znajdujące się z lewej



Ryc. 6.14. Północna ściana wzgórza CO194. Stan zachowania petroglifów na stanowisku jest dość słaby, z wyjątkiem panelu 6. oraz kilku paneli znajdujących się w południowych rejonach skały. Widok od północy. Por. ryc. 6.13., punkt A.



Ryc. 6.15. Panel 7. na stanowisku CO194. Jest to największy panel na wzgórzu, mocno wyeksponowany, przez co figury zostały bardzo silnie zwieterzone. Pośród petroglifów wyróżnić można trójkąty łonowe, stopy i sandały, a także figury zoomorficzne, najpewniej bydło. W prawej części panelu znajduje się inskrypcja hieroglificzna. Powierzchnia wertykalna.



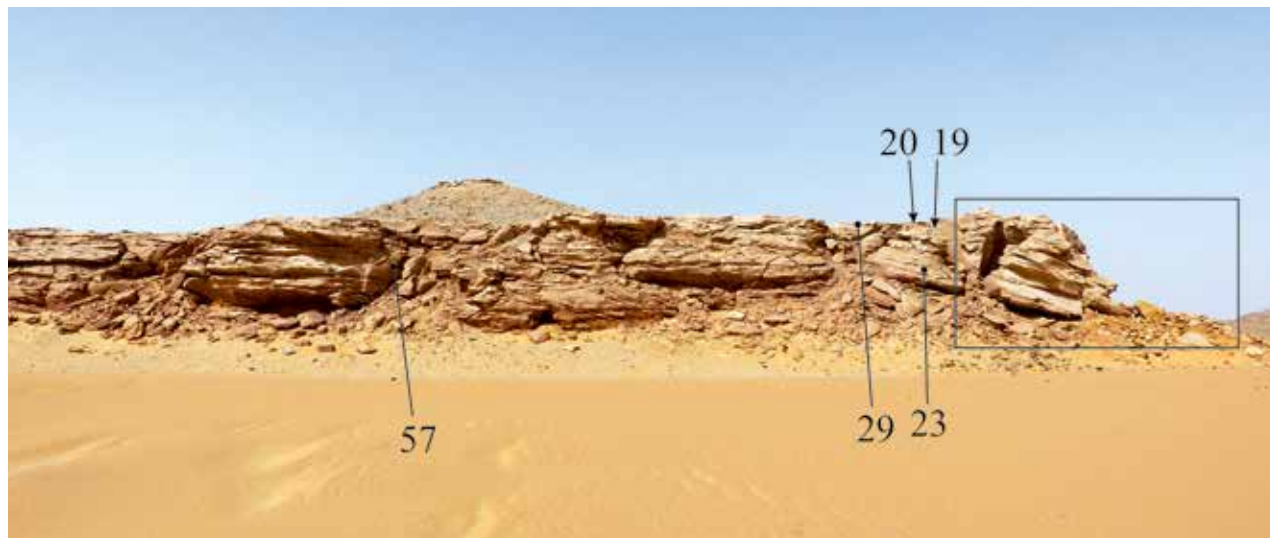
Ryc. 6.16. Panel 6. na stanowisku CO194. Jest to najlepiej zachowany panel w tej części wzgórza. Dominują na nim przedstawienia trójkątów łonowych różnego typu. W asocjacji z nimi znajdują się dwa „znaki tożsamości” oraz figura krowy. Powierzchnia wertykalna.

strony panelu są znacznie słabiej czytelne, a wśród nich mogą być schematycznie ukazane zwierzęta, choć są to prawdopodobnie kolejne symbole.

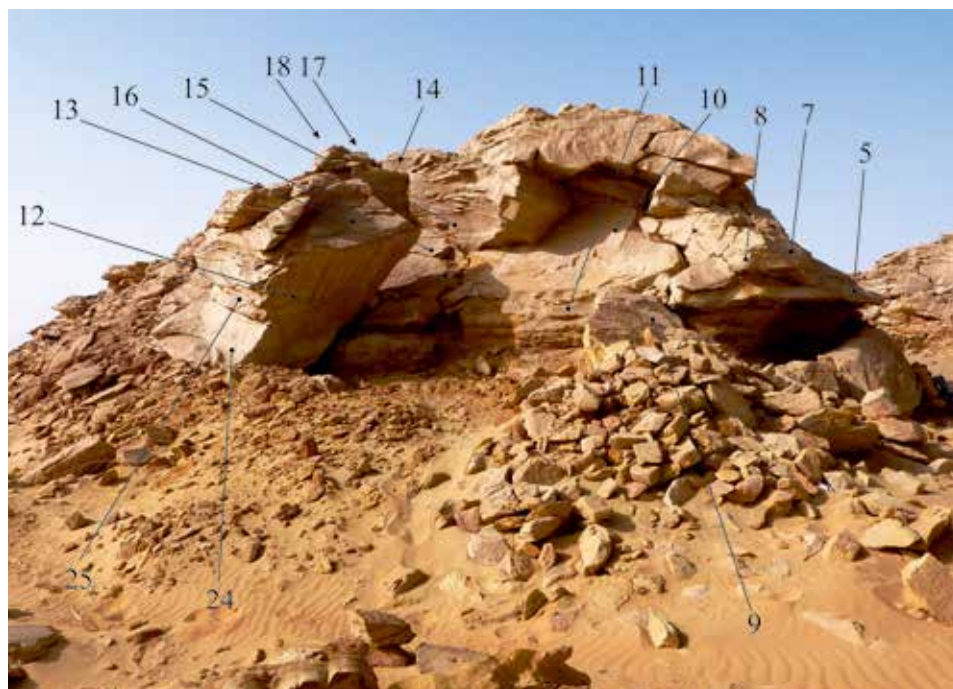
Stan zachowania większości figur na panelu jest bardzo zbliżony. Zróżnicowane są jednak formy petroglifów, a odmienne kształty znaku dwu- i trójnożnego z pewnością nie są dziełem przypadku. Miały się od siebie odróżniać i komunikować w ten sposób konkretną treść. Można się również zastanowić, czy zróżnicowane kształty trójkątów nie wiązały się czasem z podobnym celem.

Kolejne znaki z rodziny dwu- i trójnożnych znajdują się na wzgórzu CO193, usytuowanym tylko kilkanaście metrów na wschód od CO194 (ryc. 6.17-18). Na panelu 19., pośród licznych symboli, wykonany został jeszcze jeden znak SM40 i również w tym przypadku został on zestawiony z trójkątem łonowym. Inny znak z tej rodziny znajduje się na panelu 8.

Stanowisko CO193 jest wyjątkowe ze względu na liczbę paneli (57), ale też różnorodność sztuki naskalnej, która w dużej mierze wydaje się pochodzić z czasów Starego



Ryc. 6.17. Stanowisko CO193. Większość paneli ze sztuką naskalną koncentruje się na szczycie oraz w północnej części wzgórza (ramka). Widok od wschodu. Por. ryc. 6.13., punkt B.



Ryc. 6.18. Północna część wzgórza CO193, które nosi ślady działań rabunkowych. Poszukiwanie grobów wykutych w skale powoduje zniszczenie wielu paneli z petroglifami, które interpretowane są zapewne jako wyznacznik obecności pochówków. Widok od północnego wschodu. Por. ryc. 6.13., punkt C.

Państwa. Charakterystycznym elementem jest olbrzymi głaz, który musiał oderwać się od *gebla* jeszcze w starożytności i na którym usytuowane są panele 12., 13., 14., 24. i 25. Przysłania on częściowo panele znajdujące się na ścianie wzgórza, a zatem panel 15., 16., 17. i 18. Cały północno-wschodni fragment *gebla* zawiera bardzo dużą liczbę petroglifów, które zaliczam do kategorii „znaków tożsamości” i jest chyba jedynym miejscem na całym obszarze badań, gdzie znajduje się ich tak wiele. Ponadto, towarzyszy im bardzo duża liczba figur i symboli innego(?) rodzaju.

Częściowo widoczny z daleka panel 15. jest niewątpliwie jednym z najważniejszych odkryć, gdyż zawiera znak pseudo-**Nbt-hwt**, który jak dotąd znany był tylko ze stanowiska Nephthys Hill (ryc. 6.19). W przeciwieństwie do wspomnianego już znaku na panelu 6. na CO194, w tym przypadku nie ma wątpliwości, iż jest to dokładnie ten sam symbol, co na Wzgórzu Neftdy. Choć tam zestawiony został z przedstawieniami stopy (Kaper & Willems 2002: 86, fig. 5, 6), to na panelu 15. znajduje się w wyraźnej asocjacji z trójkątem łonowym, co potęguje tylko



Ryc. 6.19. Panel 15. na stanowisku CO193. Znajduje się na nim bardzo charakterystyczny „znak tożsamości” zestawiony z trójkątem łonowym. Na skale wyryto jednak więcej trójkątów, pomiędzy którymi znajdują się figury zoomorficzne, w tym gazela. Powierzchnia wertykalna.



Ryc. 6.20. Fragment panelu 16. na stanowisku CO193. Trójkąt łonowy wyraźnie nachodzi na część petroglifu w kształcie klepsydry, co może wskazywać na starożytne pochodzenie tego drugiego. Powierzchnia pochyła.



Ryc. 6.21. Część panelu 18. Oprócz typowych trójkątów łonowych (jeden niezilustrowany) na panelu znajduje się znak trójnożny oraz bardzo stylizowane przedstawienie słonia. Niemal identyczna figura znana jest z rejonu Halfat el-Bir (rysunek), oddalonego o około 25 km w linii prostej (Giddy 1987: 277, no. 5). Powierzchnia wertykalna.

wrażenie, że zarejestrowane przeze mnie „znaki tożsamości” nader często zestawiane były z trójkątami (por. rozdz. 6.3.4.). Z drugiej jednak strony na panelu wykonano kilka przedstawień trójkątów i wydaje się, że nie są one powiązane z innymi znakami, chyba że istnieje jakiś związek pomiędzy nimi a figurami zwierząt, przedstawionymi w dość schematycznej stylistyce. Wśród nich znajduje się gazela, o czym świadczą lekko wywinięte do przodu rogi.

Tuż obok znajdują się dwa kolejne panele o zbliżonej specyfice. Na panelu 16. wykonano kilka rzędów symboli,

przy czym dolne rejestry uległy niemal całkowitemu zatarciu. Znowu mamy tu do czynienia głównie z trójkątami łonowymi, a pomiędzy dwa z nich wpisany został znak klepsydry, który Kaper (2009a: 178, no. 15) uznaje za „znak tożsamości” (por. rozdz. 6.2.2.). Choć większość klepsydr



Ryc. 6.22. Na olbrzymim głazie, który oderwał się od gębla znajduje się szereg paneli ze sztuką naskalną. Dwa posiadające najwięcej figur usytuowane są na jego wschodniej ścianie. Panel 24. znajduje się na częściowo pochylej powierzchni u dołu głazu, a panel 25. powyżej, na powierzchni wertykalnej. Oba stanowią palimpsesty złożone z setek figur, które poddane zostały znacznym procesom wietrzenia. Część figur jest przez to niemal całkowicie nieczytelna. Na zdjęciu zaznaczono fragmenty paneli pokazane na ryc. 6.23 i 6.24. Widok od wschodu.

uważam za późniejsze, to jednak petroglif na panelu 16. można rzeczywiście łączyć z aktywnością faraonską (ryc. 6.20). Na znajdującym się obok panelu 17. widnieją kolejne trójkąty, a także postaci ludzkie z kijami i być może przedstawienie kozy – wszystkie w stylistyce dynastycznej, prawdopodobnie staropaństwowej.

Niezwykle istotnym panelem jest panel 18., który sąsiaduje od południa z panelem 17. Wykonano na nim trójkąty łonowe, a także kolejny ze znaków trójnożnych. Ten konkretny typ symbolu znany jest również z innych kontekstów z czasów VI dynastii, w szczególności w formie znaku garncarskiego (Hendrickx i in. 2013: 345). Unikatową figurą w skali całego obszaru badań jest z kolei motyw zoomorficzny, którym jest najprawdopodobniej przedstawienie słonia (ryc. 6.21). Zwierzę ukazane zostało w bardzo specyficznej stylistyce i jest niemal identyczne jak petroglif znaleziony w rejonie Halfat el-Bir na północy Dachli (Giddy 1987: 277, no. 5). Wprawdzie Giddy

datowała zarejestrowane tam petroglify jedynie bardzo ogólnie na okres dynastyczny, to jednak kontekst znalezisk na CO193 pozwala według mnie sądzić, iż jest to figura z czasów Starego Państwa. Stopień zwietrzenia i spatynowania wszystkich figur na panelu jest bowiem bardzo podobny, co sugeruje, by uznać je za równoczesne.

Choć panele 19., 20. czy 23. posiadają bardzo dużą liczbę petroglifów, które liczyć można w setkach, to jeszcze bardziej wypełnionym panelem wydaje się być panel 24., w szczególności w połączeniu z panelem 25. (ryc. 6.22), pomiędzy którymi nie przebiega wyraźna granica. Wszystkie wymienione panele są do siebie bardzo podobne, gdyż zdominowane są figurami trójkątów łonowych i innych symboli. Sztuka figuratywna niemal na nich nie występuje, chyba że zaliczymy do nich stopy i sandały, których jest jednak niewiele (p.20). Na panelu 25. (ryc. 6.23) oprócz symboli oznaczonych przeze mnie jako SM53, SM60, SM77, SM110, SM113, SM114 (aneks 3)



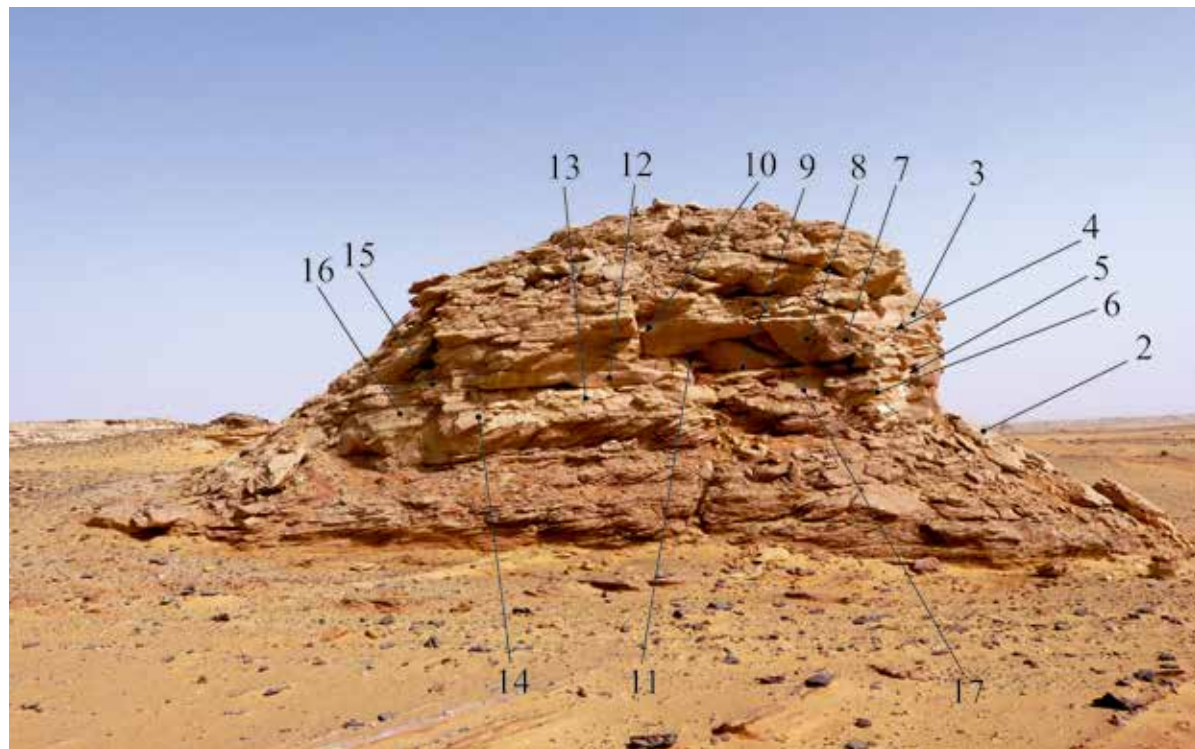
Ryc. 6.23. Fragment panelu 25. na stanowisku CO193. Figury w tej części panelu wydają się być zwietrzałe w różnym stopniu. Do najbardziej zniszczonych petroglifów należy hieroglif w kształcie pętli – V5.



Ryc. 6.24. Fragment olbrzymiego panelu 24. Wśród figur dominują, zwyczajowo w tej części Oazy Centralnej, trójkąty łonowe. Wśród słabo widocznych znaków znajduje się symbol trójnożny SM36 (aneks 3), który wykonano tuż pod przedstawieniem stopy w sandale. Tuż obok stopy znajduje się inskrypcja hieroglificzna, w której zapisane zostało imię Meri.

znajduje się figura hieroglify V5 o charakterystycznym kształcie potrójnej pętli. Znak ten, otoczony przez trójkąty i inne motywy, wydaje się być znacznie mocniej zwietrzony, co może wskazywać na jego wczesne datowanie, zapewne czasy Starego Państwa (por. Förster 2011: 250-1; 2013: 310, fig. 31). Znajdujący się obok niego

trójkąt wygląda na nieco mniej zwietrzony, trzeba jednak pamiętać, że może to być także efekt głębszego rycia, dzięki czemu pomimo erozji petroglif jest dobrze widoczny. Poniżej znajduje się z kolei tylko częściowo zachowane przedstawienie osła(?), na co wskazują długie, postawione uszy.



Ryc. 6.25. Stanowisko CO192, ściana południowa. Po tej stronie wzgórza znajduje się zdecydowanie najwięcej paneli z petroglifami. Figury pochodzą z różnych okresów, o czym świadczy duża różnorodność tematyczna, ale także różny stopień zwietrzenia. Potencjalne „znaki tożsamości” wykonano na panelu 4. i 5. Widok od południa. Por. ryc. 6.13., punkt D.



Ryc. 6.26. Stanowisko CO192 widziane z północnego zachodu. Panel 26., zawierający inskrypcję Meri’ego, znajduje się w płytce niszy skalnej w zachodniej ścianie wzgórza. Widok od północnego zachodu. Por. ryc. 6.13., punkt E.



Ryc. 6.27. Panel 26. na stanowisku CO192. Oprócz inskrypcji hieroglificznej wykonane zostały na nim także liczne znaki oraz figura zo-
omorficzna i ludzka dłoń.

Panel 24. wypełniony jest całą gamą motywów, w tym znakami trójnożnymi, trójkątami łonowymi i innymi symbolami (np. SM59, SM128, SM202). Jeden ze znaków trójnożnych usytuowany został tuż przy przedstawieniu stopy w sandale (ryc. 6.24). Palce stopy zaznaczono szeregiem nacięć, a wewnątrz jej konturów schematycznie wrysowano paski sandała (kształt litery Y). Tuż obok stopy znajduje się inskrypcja hieroglificzna, którą należy przetłumaczyć jako: **Mrj**. Hieroglif 𓄏 (U7¹⁷⁸) i znajdujący się pod nim komplement fonetyczny 𓄏 (D21¹⁷⁹) są bardzo dobrze widoczne. Nieco gorzej zachowały się pozostałe hieroglify, a determinatyw jest niemal w ogóle niewidoczny. Na to, iż podpisał się w tym miejscu Meri wskazuje jednak również druga inskrypcja odnaleziona przeze mnie kilkadziesiąt metrów dalej na północ na stanowisku CO192 (ryc. 6.25-28).

Znajduje się ona na panelu 26. po zachodniej stronie wzgórza, w zacienionej wnęce ponad niewysokim sto-
kiem. Panel nie jest widoczny z daleka, lecz dopiero po wspięciu się w jego pobliżu. Inskrypcja znajduje się po lewej stronie i jest bardzo dobrze zachowana, choć determinatyw 𓄏 (A1¹⁸⁰) jest najmocniej zwietrzoną figurą, przez co nie widać dobrze prawej ręki postaci ludzkiej. Znak 𓄏 (M24¹⁸¹), podobnie jak w innych przypadkach

pisowni tego imienia w Dachli (zob. Baud i in. 1999: 3), scalony został przez skrybę ze znakiem 𓄏 (M6¹⁸²), posiada więc tylko jeden liść. Wydaje się, że skryba popełnił jednak błąd i zamienił kolejność tego znaku z hieroglifem 𓄏 (M17¹⁸³).

(l→) 𓄏 𓄏 𓄏 𓄏
Mrj

Imię Meri znane jest z kontekstów Średniego Państwa (Ranke 1935: 159, nr 23), co potwierdzają znaleziska w Dachli (Baud i in. 1999: fig. 3, 4, 5, 11). Podobnie datowana jest również inskrypcja na stanowisku Mery’s Rock (por. aneks 1.6.1., ryc. A1.5), choć Burkard (1997) nie wyklucza także późnego Starego Państwa (por. Baud i in. 1999: 7). W przeciwieństwie do innych inskrypcji Meri’ego w rejonie Dachli, ta na stanowisku CO192 nie zawiera żadnych tytułów i trudno jest powiedzieć, czy może chodzić o tę samą postać, która podczas swojej kariery pełniła nawet funkcję zarządcy Oazy. Imię to było bardzo popularne (zob. Ranke 1935: 159, nr 23), więc podpisać się mógł ktoś zupełnie inny. O ile jednak osoba ta wykonała inskrypcję, to wydaje się, że pozostałe towarzyszące(?) mu osoby wykonały obok petroglify, których część, a może wszystkie, mogły stanowić „znaki tożsamości”.

¹⁷⁸ Lista Znaków Hieroglificznych w Gardiner 1957 [2007]: 516.

¹⁷⁹ Gardiner 1957 [2007]: 451.

¹⁸⁰ Gardiner 1957 [2007]: 442.

¹⁸¹ Gardiner 1957 [2007]: 482.

¹⁸² Gardiner 1957 [2007]: 479.

¹⁸³ Gardiner 1957 [2007]: 481.



Ryc. 6.28. Fragment panelu 26., w którym widoczna jest inskrypcja osoby imieniem Meri. Najprawdopodobniej wykonano ją w okresie Średniego Państwa, ale nie można wykluczyć nieznacznie wcześniejszego pochodzenia tekstu.

Znajduje się wśród nich kolejny znak z rodziny trójnożnych (SM37), trzy symbole w kształcie „krucej stopy” (SM60) oraz znak o W-kształtnej podstawie (SM45), który przynależy do charakterystycznej, aczkolwiek słabo rozpoznanej rodziny motywów (aneks 3: SM 43-SM47). Ten ostatni petroglif wydaje się być najlepiej zachowany, ale czy jest to wynikiem odmiennej chronologii, czy może jednak kwestią odpowiedniego usytuowania na skale, pozostaje na razie nierozstrzygnięte. Znak z rodziny, do której przynależy, bywają przypisywane współczesnym Beduinom (por. Förster 2011: 262). Niemniej jednak panel 26. może stać się argumentem, by widzieć ów znak jako motyw faraonowski.

Poza formami abstrakcyjnymi na panelu wykonano również przedstawienia figuratywne. Jednym z nich jest schematyczna figura czworonoga, być może z rodziny psowatych. Drugi petroglif ukazuje z kolei ludzką dłoń, kolejny motyw znany ze strażnic staropaństwowych (Kaper & Willems 2002: 84, fig. 4; Riemer i in. 2005: 327, Abb. 17.E). Myślę, że możemy mieć tu do czynienia z panelem, na którym kilka osób jednocześnie(?) przedstawiło swoje „sygnatury”. Być może była to załoga strażnicy, choć jeżeli inskrypcję (a wtedy być może i pozostałe znaki) wykonano w okresie Średniego Państwa, to posterunki te mogły już nie funkcjonować. Z drugiej strony nie ma pewności, że przynajmniej sporadycznie nie były one jednak wizytowane. Biorąc pod uwagę fakt, iż ABT użytkowany był przede wszystkim podczas Pierwszego Okresu Przejściowego (aneks 1.5. i 1.6.) i że szlak ten mógł wkraczać do Oazy od południa w pobliżu omawianego obszaru, posterunki strażnicze mogły pełnić swą rolę dłużej, niż to się obecnie zakłada. Tak czy inaczej myślę, iż inskrypcja jest autorstwa osoby, która mogła kierować grupą ludzi, którzy jako niepiśmienni(?) wykonali petroglify obok

imienia swego lidera. Może to dotyczyć nie tylko motywów niefiguratywnych, ale także figury zwierzęcej¹⁸⁴ oraz dłoni. Ta ostatnia może wydawać się mało zindywidualizowana pod względem formy, ale być może istotne było nie to, by inni umieli rozpoznać ów znak, lecz to, że sam autor w chwili jego tworzenia dokonywał aktu inskrypcji.

Przywołane powyżej panele i znaki nie wyczerpują tematu i w rejonie moich badań zarejestrowałem znacznie więcej tego rodzaju znalezisk¹⁸⁵. Stanowiska CO192-CO194 są jednak wyjątkowe pod względem liczby odkrytych petroglifów, w tym „znaków tożsamości”, i niewątpliwie stanowiły istotne miejsce w krajobrazie mieszkańców Dachli doby Starego i Średniego Państwa. Co skłaniało ich jednak do tego, by znaki te (oraz inskrypcje) wykonywać? Otóż myślę, że kierowała nimi potrzeba oswojenia krajobrazu, być może nawet nie do końca uświadamiana. Akt wyrzycia figury w miękkim piaskowcu Oazy Centralnej stanowiłby akt przejścia „władzy”, czy też utrzymania kontroli nad otoczeniem. Pozwolę sobie rozwinąć tę myśl w kolejnym ustępie.

6.2.4. Krajobraz zawłaszczony

Już sam fakt, iż w okresie Starego Państwa potrzebny był w Dachli system strażnic, świadczy o tym, że Egipcjanie nie czuli się w Oazie całkowicie bezpiecznie. Mógł to być oczywiście element działań prewencyjnych, ale można podejrzewać, że kolonizacja Dachli wiązać się mogła z mniejszymi lub większymi napięciami pomiędzy Egipcjanami a lokalnymi społecznościami późnoneolitycznymi (aneks 1.4.-1.5.). Ufortyfikowanie Ayn Asil czy osady Ain el-Gazzareen we wczesnym etapie kolonizacji również świadczyć może o jakichś niepokojach, a być może nawet konfliktach (por. Mills 2012: 179-80).

W strażnicach służyły zapewne niewielkie oddziały żołnierzy, o których niemal nic nie wiemy. Wspomniane już badania na Nephthys Hill pozwoliły łączyć owe załogi z administracją w Balat, co nie znaczy jednak, że służyli tam żołnierze mieszkający na stałe w Oazie. Odkryta na tym stanowisku ceramika naczyniowa wyprodukowana została w dolinie Nilu, a nie lokalnie (Kaper & Willems 2002: 89), a zatem więzi łączące wówczas Dachlę z resztą Egiptu musiały być bardzo silne.

Zmierzam do tego, iż do służby w strażnicach zobligowani mogli być żołnierze, dla których Dachla stanowiła krainę egzotyczną, bardzo oddaloną od ich domów. Już sama podróż do Oazy musiała być olbrzymim

¹⁸⁴ Z rejonu Teb znane są „znaki osobiste” w formie szakala (lub innego psowatego), które służyły jako forma podpisu w czasach Nowego Państwa (Fronczak & Rzepka 2009: 167).

¹⁸⁵ Inne stanowiska, na których zarejestrowałem potencjalne „znaki tożsamości”, to: 09/06, 13/06, 16/06, 15/07, 17/07, 01/08, 14/08, 21/08, 06/09, CO22, CO40, CO99, CO103, CO105, CO108, CO109, CO110, CO126, CO128, CO177, CO197.

wysiłkiem, a życie w kolonizowanej, na wpół „dzikiej” Dachli nie mogło należeć do łatwych. W dodatku żołnierze oddelegowani na służbę w strażnicach nie pędzili życia w murach stale rozwijających się osad, lecz na obrzeżach Oazy. Musieli oni zamieszkiwać prowizoryczne chaty na szczytach wzgórz, niekiedy znacznie oddalonych od zasiedlonych obszarów. Uważa się, że znajdowane gdzieś tam rzędy równoległych nacięć, jak choćby na Nephthys Hill, stanowiły system zapisu liczb, który mógł służyć na przykład do liczenia dni (Kaper & Willems 2002: 88-9). Nie wiemy, jak długo trwać mogła taka służba i czy stosowana była jakaś rotacja załóg. Niewątpliwie jednak służba ta musiała nie być lekką, skoro żołnierze odliczali(?) czas do jej skończenia.

Dla Egipcjan, którzy musieli pozostawić swoje domy w dolinie Nilu, służba w strażnicach musiała być życiem w obcym krajobrazie. Owszem, Dachla była już od dłuższego czasu kolonizowana i stawała się częścią imperium, ale świadomość odległości dzielącej Oazę od doliny Nilu nie mogła pozostawać bez znaczenia. Jeśli faktycznie istniało jakiekolwiek zagrożenie ze strony ludów Pustyni Zachodniej, to zamieszkiwanie strażnic musiało być tym bardziej mało komfortowe. Poczucie, iż to nie jest dom ani nawet część „prawdziwego” Egiptu mogło więc towarzyszyć niejednemu żołnierzowi. Trudne warunki mieszkalne, niskie temperatury w nocy, ciągle wiejący wiatr, przed którym chroniły jedynie konstrukcje kamienne, również mogły dokładać trosk mieszkańcom strażnic i wpływać na ich morale. Innymi słowy, z dużym prawdopodobieństwem żołnierze pełniący służbę w strażnicach, w tym na Meydum Hill, mogli czuć się bardzo wyobcowani – jak gdyby wrzuceni w świat, którego nie znali i być może nie rozumieli – świat, który mógł być wręcz owiany tajemnicą.

Jeżeli rzeczywiście doświadczenia owych żołnierzy przybierały taki kształt, to reakcją na dzikość krajobrazu mogła być chęć uczynienia go bardziej egipskim. Być może czyniono to na takie sposoby, które nie pozostawiły po sobie żadnych śladów, ale można było także stosować inne metody, których efekt jest dziś przedmiotem badań archeologii. Zabranie ze sobą naczyń wykonanych w dolinie Nilu mogło być jedną z takich praktyk, jednak tym działaniem, które jest interesujące z perspektywy niniejszej pracy, jest praktyka tworzenia sztuki naskalnej, w tym wypadku „znaków tożsamości”.

Całkowite oswojenie, czy wręcz zawłaszczenie krajobrazu obrzeży Oazy, zapewne nie było możliwe, ale wejście w dialog z otoczeniem było formą negocjacji swojego bycia-w-świecie owych żołnierzy. Praktyka rycia przedstawień i znaków czyniła wzgórze, na których usytuowano strażnice, miejscami podlegającymi kontroli. Być może świat dookoła nadal pozostawał dziki i niebezpieczny, ale strażnica należała do rzeczywistości egipskiej. Trzeba też mieć świadomość, że realność zagrożenia, czy złowrogość tamtego świata, mogła wynikać nie tyle

z konfliktów z lokalnymi społecznościami, co z rzeczywistego działania krajobrazu, którego elementami były pozostałości z przeszłości (neolityczne chaty kamienne, koncentracje narzędzi krzemiennych, sztuka naskalna). Istnienie tych elementów w otoczeniu żołnierzy egipskich mogło mieć realny wpływ na ich myślenie i decyzje. Nie była to jedynie kwestia interpretacji tych pozostałości przez Egipcjan, lecz raczej wzajemny wpływ – relacja – w ramach której wytwarzane były znaczenia krajobrazu (rozwijam tę kwestię w rozdziale 7).

Stawiam więc hipotezę, że „znaki tożsamości” stanowiły jeden z rodzajów petroglifów, których wykonanie w strażnicach pozwalało te miejsca oswoić. Wyrzycie owych znaków stanowiło rodzaj symbolicznego, ale i materialnego związania danej osoby, czy grupy osób, z konkretnym miejscem. Podkreślało sens przebywania w strażnicy. Z perspektywy pojedynczego żołnierza jego własny znak czy rysunek indywidualizował dane miejsce, ucieleśniał jak gdyby jego własną rolę w tym niewątpliwie dużym, zbiorowym przedsięwzięciu, jakim była kolonizacja i późniejsza administracja Dachli.

Jeśli powrócić to zaprezentowanych przeze mnie „znaków tożsamości” w rejonie Oazy Centralnej, należałoby się zastanowić, czy idea (niekoniecznie uświadamiana) zawłaszczania krajobrazu nie była realizowana w szerszej perspektywie. A zatem figury tego rodzaju mogły być wykonywane nie tylko bezpośrednio w strażnicach, ale także na szlakach prowadzących pomiędzy różnymi istotnymi lokacjami. Nie tylko miejsca, w których pełniono służbę, ale również wzgórza leżące wzdłuż ścieżek podlegałyby symbolicznej apropiacji. Rejon stanowiska CO185, na którym znajduje się chata kamienna (rozdz. 6.2.3.), mógł być obszarem łączącym jedno i drugie, to jest punkt obserwacyjny, a zatem rodzaj strażnicy, ze szlakiem wytyczonym na osi wschód-zachód. Niezależnie zresztą od tego, jakie konkretnie działania prowadzone były na tym obszarze, oswojenie krajobrazu mogło towarzyszyć każdej czynności.

Myślę, że tworzenie „znaków tożsamości” nie było samodzielnym celem wędrówek w rejon Oazy Centralnej. Innymi słowy, wykonywano je raczej „przy okazji”, co nie znaczy, że była to czynność machinalna i bezrefleksyjna albo pozbawiona znaczenia. Mam raczej na myśli to, że akt tworzenia tych znaków był jak gdyby wspomagającym inne czynności, dodawał pewności siebie, związując daną osobę z konkretnym miejscem. Stanowiska takie, jak: CO192, CO193, CO194, są przykładami wzgórz, na których wykonano stosunkowo wiele znaków tego rodzaju i trzeba mieć na uwadze to, że obecność zastanych w danym miejscu petroglifów wpływała często na powstawanie nowych figur (por. rozdz. 7.4.-7.6.).

Większość, choć nie wszystkie motywy zaliczone przeze mnie do grupy „znaków tożsamości” odnalezione zostały w więcej niż jednej lokalizacji. Niektóre

(np. SM33) odkryte zostały na czterech różnych panelach. Jeśli założymy, że były to znaki „tożsamości” indywidualnej, a nie grupowej, to daje nam to, być może, szansę na wgląd w wędrówki pojedynczych osób. Nie ma jednak pewności, czy znaki te nie stanowiły emblematu całych grup, choćby poszczególnych załóg żołnierskich¹⁸⁶. Z drugiej strony nawet jeżeli dany znak wyrażał tożsamość grupową to nadal istnieje możliwość, że wykonała go ta sama osoba albo przynajmniej osoba z tej samej grupy. W przypadku znaków takich, jak pentagram czy swastyka, jak już pisałem, istnieje pewien problem dotyczący ich bardzo powszechnego wykorzystywania (synchronicznego i diachronicznego)¹⁸⁷. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę znaki z rodziny trójnożnych i dwunożnych, możliwość, iż mamy do czynienia z tymi samymi autorami petroglifów, moim zdaniem, wzrasta.

Szczególnym przykładem „znaku tożsamości”, który pozwala uchwycić fragment takiej mikrohistorii jest SM10 (ryc. 6.19). Do tej pory znany był jedynie z Nephthys Hill (Kaper & Willems 2002: 86, fig. 5, 6), a jego odkrycie na stanowisku CO193 powoduje, iż należy się zastanowić nad tym, jak funkcjonowały strażnice staropaństwowe. Znaleźnienie przeze mnie tego znaku w rejonie Oazy Centralnej, a zatem około 30 km na zachód od Wzgórza Neftydy, wskazywać bowiem może, iż żołnierze pełnili służbę na różnych posterunkach, być może na zasadzie rotacji(?). A zatem żołnierz, którego sygnaturą był ów motyw przypominający hieroglif Neftydy, wykonywał petroglify w różnych miejscach Oazy, gdziekolwiek przyszło mu pełnić służbę. Być może był to jego sposób na oswajanie kolejnych nieznanych mu miejsc. Podobnie wytłumaczyć można obecność unikatowego w Oazie Centralnej przedstawienia słonia (ryc. 6.21). Niemal identyczny petroglif odkryty został 25 km na północny wschód w rejonie Halfat el-Bir i istnieje według mnie duże prawdopodobieństwo, że owa charakterystyczna stylistyka była swoistą „sygnaturą” tego samego autora. Niewykluczone, że w różnych częściach Dachli bardzo wiele petroglifów wykonanych zostało przez te same osoby, ale o ile w przypadku zestandaryzowanych motywów niezwykle trudno byłoby tego dowieść (ze względu na zbyt powszechne formy petroglifów, np. trójkątów łonowych), o tyle znak SM10 czy figura słonia podstawy do takiego wniosku już dają.

Wydaje się, że istotnym komponentem „tożsamości” Egipcjan pełniących służbę w strażnicach był aspekt

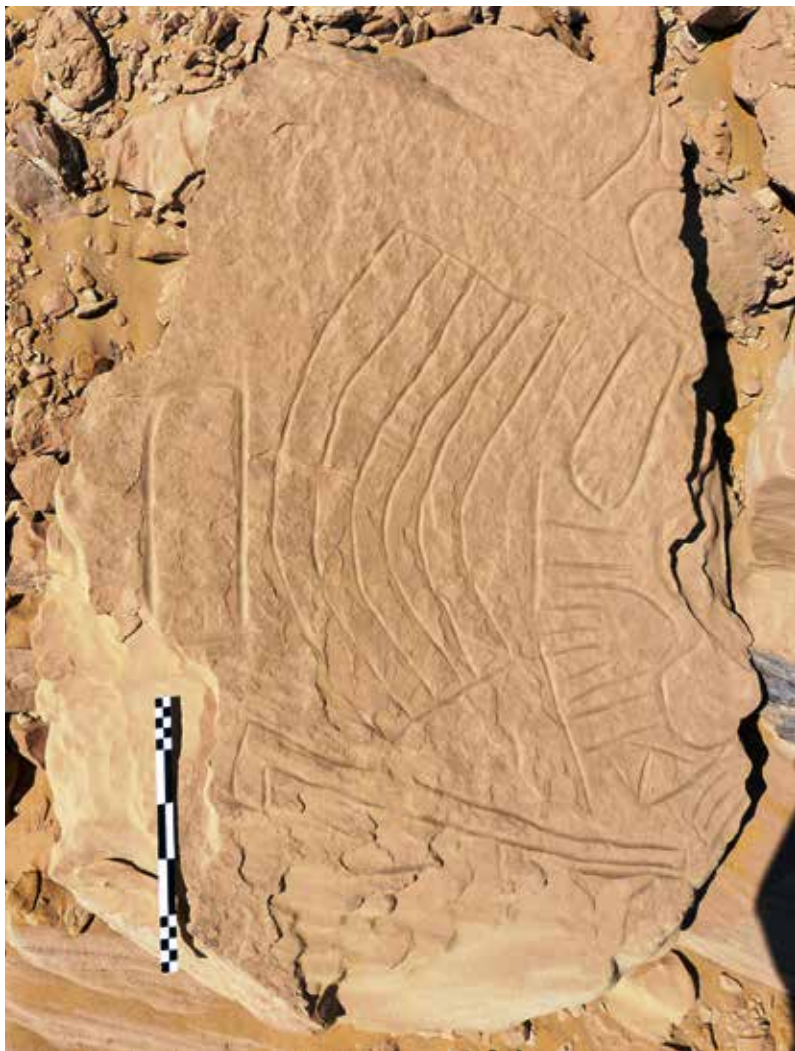
wojskowości. Doskonałym przykładem jest przywołany już przeze mnie kilkakrotnie głąz z Nephthys Hill, zawierający przedstawienie żołnierza, a także jego ryszunka (ryc. 2.8; Kaper & Willems 2002: 89). Pośród petroglifów znajduje się łuk, strzały, plecak, a także ochraniacz na przegub. Znaleźiska „znaków tożsamości” w Oazie Centralnej nie występują jednak w asocjacjach z tego rodzaju przedstawieniami. Wszelkie figury ludzkie, których zarejestrowałem zresztą niewiele, i które można byłoby wiązać z okresem Starego i Średniego Państwa, raczej nie posiadają cech podkreślających ich żołnierski charakter. We wschodniej części „szlaku południowego”, a zatem około 1,3 km od CO185, znajduje się jednak stanowisko, na którym znaleziony został panel mogący nawiązywać do owej wojskowej tematyki.

Stanowisko 10/08 odkryte zostało przez Petroglyph Unit w 2008 roku¹⁸⁸ (Kuciewicz & Kobusiewicz 2011 – nie zostało jednak w tym raporcie opisane). Znajduje się ono przy wschodniej krawędzi Painted Wadi, w rejonie, z którego szlak podążał najprawdopodobniej dalej na wschód. Świadczyć o tym mogą bardzo gęsto rozdystrybuowane *alamat*, a także liczne linearne ślady, z których część może być śladami pozostawionymi przez karawany osłów lub, później, wielbłądów (por. ryc. 6.10). Panel 4., który chciałbym przywołać w niniejszej dyskusji znajduje się we wschodniej części wzgórza. Jest to głąz o płaskiej powierzchni, który usytuowany jest obecnie w niższych partiach stoku, ale być może w przeszłości znajdował się wyżej. Nie zachował się jednak w całości, co może świadczyć o tym, że osunął się niegdyś w dół, choć nie można wykluczyć również celowego zniszczenia.

Na panelu przedstawiono szereg figur (ryc. 6.29), z których najmniej problemów identyfikacyjnych sprawiają dwa wizerunki stóp. Różnią się one między sobą stylistyką, gdyż jedna posiada bardziej naturalistyczny kształt, druga zaś jest mocno zgeometryzowana. Pomiędzy nimi znajduje się najbardziej przykuwający uwagę element, który przedstawia być może zespół kijów do rzucania¹⁸⁹. Była to typowa broń egipska, szczególnie w okresie predynastycznym i wczesnodynastycznym, choć znana jest również z czasów Nowego Państwa (Shaw 1991: 31). Kije te posiadały charakterystyczny,

¹⁸⁸ Na wzgórzu znajduje się co najmniej dziewięć paneli, z czego na kilku wykonano mało charakterystyczne petroglify, bardzo trudne do datowania. W obrębie *gebli* znajdują się też panele prahistoryczne, w tym bardzo ciekawa scena zawierająca dwie postacie „kobiet” lub „kobietę” i „mężczyznę”, które jak gdyby leżą na sobie (por. rozdz. 5.3.2.1.).

¹⁸⁹ Nie można jednak wykluczyć, że petroglif ten nie przedstawia pojedynczej figury. Inną możliwością interpretacyjną jest bowiem to, że ukazuje on tuszę mięsa, będącą przedstawieniem ofiary z wołu, do czego nawiązuje jeszcze w rozdziale 6.4. Z drugiej strony Kaper (2009a: 171), wyliczając najczęściej przedstawiane motywy na wzgórzach ze strażnicami, wymienia również i ten rodzaj uzbrojenia, jakim są „bumerangi”.



Ryc. 6.29. Panel 4. na stanowisku 10/08. Czy na tym panelu przedstawione zostało uzbrojenie egipskiego żołnierza? Widok od wschodu. Powierzchnia pochyla.

wygięty kształt, przypominający bumerang. W dolnej części panelu znajduje się z kolei petroglif, który najbardziej przypomina topór osadzony na długim drzewcu. W czasach Starego Państwa topory takie posiadały bardzoziej zaokrąglone ostrze, a prostokątne ostrza charakteryzowały broń z okresu Nowego Państwa (Shaw 1991: 35, fig. 23). Może to być zatem argument, iż petroglify na panelu pochodzą jednak z późniejszych czasów niż większość omawianych tutaj „znaków tożsamości”. Z drugiej strony petroglify nie muszą odzwierciedlać rzeczywistości i sposób, w jaki ukazano broń, może być znacznym uproszczeniem.

W prawej części panelu, tej najmocniej uszkodzonej, znajdują się kolejne figury. Wydaje mi się, że zostało tam wykonane bardzo schematyczne przedstawienie dłoni, które znajduje się pomiędzy dwoma petroglifami

w kształcie naczynia na stópce(?). Obie figury są uszkodzone, przez co niezwykle trudno je zidentyfikować. Przypominają one znak SM10, choć nie posiadają charakterystycznej dla niego drugiej linii poziomej u dołu. Stąd też, być może, należałoby je interpretować nie jako naczynia, lecz podglówki¹⁹⁰ (A. Ćwiek, inf. ustna). Tuż obok jednej z tych figur wpisany został trójkąt łonowy, obok którego zachowały się równoległe linie, ewidentnie fragment większego petroglifu. Po przeciwnej stronie znajduje się jeszcze fragment bardzo enigmatycznego petroglifu, który być może również stanowi przedstawienie elementu ryszunku wojskowego, choć trudno mi powiedzieć, co konkretnie mógłby przedstawiać (a może jest to jeszcze jeden podglówek?). Fragment ostatniej figury usytuowany jest tuż obok dolnej części topora i podobnie, jak powyżej, pozostaje ona niezidentyfikowana.

Trudno oceniać ten panel pod względem stylistyki, gdyż wydaje mi się, że nie ma sztywnych kryteriów, pozwalających na rozróżnienie staropaństwowej sztuki naskalnej od późniejszej (dynastycznej). Ewentualną wskazówką, iż może to być nieco młodszy panel, jest kształt jednej ze stóp. Wydaje mi się bowiem, że stopy przedstawione w okresie Starego Państwa cechowały się stosunkowo dużym realizmem (rozdz. 6.5.). Nie jest to jednak argument rozstrzygający. Zasygnalizowane już wątpliwe datowanie topora może stanowić jednak kolejny argument. Z drugiej strony każdy z tych elementów mógł być równie dobrze wykonany w okresie Starego czy Średniego Państwa, a wówczas można byłoby go wiązać z omawianą w tym podrozdziale kategorią sztuki naskalnej. Nie można też wykluczyć, że jakieś „znaki tożsamości” były

¹⁹⁰ Podglówki wykonane z piaskowca odkryte zostały przez Riemer i in. (2015: 316-7, Abb. 12) w staropaństwowej strażnicy Dachla 99/38, ale w kontekście archeologicznym datowanym na okres późny (podglówki były stratyfikacyjnie powiązane z typowymi późnymi naczyniami zasobowymi). Nie można jednak, moim zdaniem, wykluczyć, iż podglówki te mogły pochodzić z czasów Starego Państwa, a w okresie późnym zostały jedynie ponownie użyte. Co jednak istotne, kształt piaskowcowych podglówek różni się od tych potencjalnie przedstawionych na panelu 4. Wydaje się raczej, iż ukazane zostały podglówki wykonane z innych materiałów, zapewne z drewna (por. z podglówkami z okresu Starego Państwa i Pierwszego Okresu Przejściowego z Harageh w Engelbach 1923: 8, pl. VIII).

kiedyś obecne na zniszczonym już panelu. Zresztą zarówno dłoń, jak i naczynio-kształtne figury same mogły stanowić tego rodzaju znaki. Panel 4. jest w każdym razie jedynym znaleziskiem w omawianym rejonie, które można teoretycznie wiązać z symboliką wojskową i którego autorstwo mogło należeć do żołnierzy służących na posterunkach, zwłaszcza na Meydum Hill.

„Znaki tożsamości”, choćby te pokazane w rozdziale 6.2.3., znajdują się na panelach o różnym stopniu ekspozycji. Część z nich, na przykład na panelach 24. i 25. na stanowisku CO193 (ryc. 6.22-24), jest stosunkowo dobrze widoczna, całkowicie odsłonięta i łatwo dostępna. Niemniej jednak wiele figur wykonano na panelach o słabszej widoczności. Wszystkie wertykalne panele na wschodniej ścianie wzgórza CO193 są niemal całkowicie przysłonięte olbrzymim głazem, który zalega na stoku (ryc. 6.17-21). Na stanowisku CO194 najlepiej zachowany panel 6. zawdzięcza swój stan temu, iż nie jest wyeksponowany frontalnie, przez co byłby narażony na zwietrzenie jak pozostałe panele (ryc. 6.14-16). Nadal są to panele, które trudno uznać za „ukryte”, tym niemniej nie są one też silnie wyeksponowane. Przykładem jeszcze bardziej schowanego panelu jest panel 26. na wzgórzu CO192 (ryc. 6.26-28). Jest on praktycznie niewidoczny dopóki nie wejdzie się na stok *gebla*. „Znaki tożsamości” mogły też być wykonane na szczycie wzgórza, o czym świadczy na przykład znalezisko na stanowisku CO192 (p.34). Zdecydowana większość powstała jednak na ścianach wzgórz lub głazach zalegających na stoku, choć trudno o nich powiedzieć, że są one dziś świetnie widoczne.

Wskazuje to moim zdaniem na fakt, iż nie było takiej intencji. Myślę, że ważniejsze od samego dostępu do petroglifu było jego wykonanie. Wykuwanie znaków w skale było swoistym „transferem tożsamości”, podkreśleniem swojego bycia, czy wręcz prawa do bycia w danym miejscu. Krajobraz zostawał w ten sposób zawłaszczony. Same formy owych znaków w zasadzie nic nam dziś nie mówią o ludziach, którzy obrali je za swoje sygnatyry. Można się jednak domyślać, że w czasach Starego czy Średniego Państwa, figury te były intersubiektywne, przynajmniej do pewnego stopnia. A zatem oprócz tego, iż wykonanie tych znaków na skałach spełniało istotną rolę dla ich twórców, to ich późniejsze nagromadzenie stało się rodzajem komunikatu, również dla innych żołnierzy, czy po prostu Egipcjan. Komunikat ten w swojej najbardziej uniwersalnej semantyce mówił, iż *to jest miejsce należące do świata Egiptu*. Niewykluczone, że dzięki obecności znaków i inskrypcji na skałach wędrujący po tych obszarach Egipcjanie byli w stanie określić, kto był tam przed nimi, co z kolei mogło skłaniać do wykonania przez nich swych własnych sygnatyry i to długo po tym, jak strażnice przestały już służyć swym celom.

Przyjmuję za Kaperem (2009a), że przynajmniej część odkrytych przeze mnie symboli należała do kategorii

„indywidualnych znaków tożsamości”. Choć ich moc tkwiła w tym, iż wyrażały i materialnie wpisywały ową „tożsamość” w dane miejsca, to jednocześnie dokonywały one zmiany „tożsamości” samego krajobrazu. Sztuka naskalna z czasów Starego i Średniego Państwa (zapewne późniejsza też) była narzędziem do negocjowania znaczeń owego krajobrazu, który Egipcjanie coraz mocniej zawłaszczali i transformowali. „Znaki tożsamości” posiadały być może najbardziej indywidualny charakter, ale nie były jedynymi narzędziami wykorzystywanymi w owym oswajaniu krajobrazu. Krótki przegląd wybranych paneli z rejonu „szlaku południowego” (rozdz. 6.2.3.) pokazał bowiem, że wśród omawianych petroglifów znajduje się olbrzymia liczba innych figur o odmiennym, przynajmniej częściowo, charakterze. Należą do nich między innymi motyw trójkąta łonowego, a także szereg figur o konotacjach religijnych. Myślę więc, że należałoby rozszerzyć perspektywę symbolicznej apropiacji krajobrazu również o pozostałe kategorie petroglifów, unaoczniając jednak przy tym ich dystynktywny charakter.

6.3. MOTYW TRÓJKĄTA ŁONOWEGO

6.3.1. *Vulvae*. Pomiędzy magią a erotyką

Choć przedmiotem prowadzonej przeze mnie dyskusji były dotychczas znaki, które z dużym prawdopodobieństwem służyły niegdyś jako symbole ucieleśniające „tożsamość” osób, z różnych przyczyn zamieszkujących lub wędrujących przez obszary Oazy Centralnej, to siłą rzeczy pośród prezentowanych przeze mnie petroglifów znajduje się wiele innych figur, które mogły, lecz nie musiały być z nimi w przeróżnych asocjacjach. Szczególną kategorią przedstawię, która w istocie wydaje się być do pewnego stopnia powiązana z owymi symbolami, jest grupa trójkątów łonowych (ang. *pubic triangles*).

Wydawałoby się, iż ich charakter jest dość oczywisty, w zasadzie wulgarny, zwłaszcza gdy spojrzeć na owe przedstawienia z perspektywy współczesnej „twórczości” miejskiej, gdzie figury w postaci genitaliów służą z reguły do wyrażania obscenicznych i obraźliwych treści¹⁹¹.

¹⁹¹ Pewne konotacje tego motywu związane ze wstydem i obrażaniem wroga znane były już jednak w starożytności. Herodot (II, 102) opisując dokonania mitycznego faraona Sezostrysa pisał: „A jeżeli wśród nich natrafił na jakiś lud dzielny i mocno przywiązany do swej wolności, wznosił słupy w jego kraju, które na piśmie podawały imię Sezostrysa i jego ojczyzny, i głosiły, jak swą potęgą lud ów podbił. Które zaś miasta bez walki i trudu zajął, i tam wypisywał na słupach to, co i mężnym ludom, a oprócz tego jeszcze **kazał wyręć srom żeński, chcąc przez to zaznaczyć ich tchórzostwo.**” Herodot (II, 106) dodaje dalej: „Ze słupów, jakie w różnych krajach ustawił król egipski Sezostrys, większość już nie istnieje; ale w Syrii Palestyńskiej sam jeszcze takie widziałem, a na nich wyżej wspomniane napisy i **wstyd niewieści**” [wyróżnienie PLP]. Dziękuję doktorowi Andrzejowi Ćwiekowi za wskazanie mi cytowanych ustępów.

Czy taka znaczeniowość mogła jednak towarzyszyć starożytnym petroglifom? W literaturze nie podjęto, jak dotąd, szerszej dyskusji nad tym rodzajem sztuki naskalnej, a interpretacje, które pojawiają się najczęściej, są bardzo intuicyjne, co nie znaczy, że z góry należałoby je deprecjonować.

Hans Winkler identyfikując trójkąty łonowe na stanowisku 68 w Dachli, stwierdził, iż mężczyźni stacjonujący w owej strażnicy „byli daleko od jakichkolwiek kobiet” (Winkler 1939: 13). A zatem dla Winklera nie było wątpliwości, iż są to przedstawienia figuratywne – znaczyły to, co przedstawiały. Choć nie pogłębił swej interpretacji, to można się domyślać, iż stęsknieni za towarzystwem kobiet mężczyźni dawali upust swym emocjom, wykonując mniej lub bardziej realistyczne przedstawienia kobiecych narządów płciowych.

Znaleziska trójkątów łonowych w Oazie Charga interpretowane są w podobny sposób, gdzie stanowią one „znaki pozostawione albo przez ewidentnie samotnych żołnierzy pełniących służbę na pustyni albo wędrujących Beduinów” (Rossi & Ikram 2002: 147; tłum. PLP). Podobną opinię wyrażają Riemer i Förster (2013: 41, fig. 10), pisząc o figurach odkrytych na Szlaku Abu Ballas. Co znamienne, Kaper (2009a) nie włącza motywu trójkąta w poczet „znaków tożsamości”, choć te występują przecież także na stanowiskach, które i on poddaje analizie¹⁹². W kwestii ich znaczenia odwołuje się do Carlo Bergmanna, który uważa je za wyraz „tęsknoty za żoną” (Bergmann 2001: 369).

Najszerszą dyskusję, jak dotąd, podjął Mirosław Verner (1973: 105-10), który interpretując znaleziska w Dolnej Nubii, oparł się o różne grupy materiałów archeologicznych z terenów Egiptu i Sudanu. Rozpatrzył on szereg analogii formalnych, odwołując się między innymi do dynastycznych figurek zwanych „lalkami” lub „konkubinami”. Zwrócił uwagę, iż owe antropomorficzne figurki nierzadko posiadają trójkąt łonowy, nieróżniący się właściwie od przedstawień naskalnych¹⁹³ (Verner 1973: 105-6; przykłady w np. Hornblower 1929: pl. IX; Petrie 1900: pl. XXI). Figurki te interpretowane były z reguły w kategoriach symboliki macierzyństwa czy płodności.

Verner skłania się jednak w stronę innej interpretacji. Ponieważ łączy przedstawienia trójkątów łonowych przede wszystkim z okresem grecko-rzymskim, toteż odwołuje się do symboliki amuletów w kształcie genitaliów z obszarów Grecji (Verner 1973: 107). Tam,

jak twierdzi, amulety te wiązały się z magiczną ochroną przed złą pogodą czy sztormami i jest wielce prawdopodobne, iż związane z nimi znaczenia znalazły pozytywną recepcję na obszarach Egiptu wraz z napływem innych elementów kultury hellenistycznej. Verner nie wyklucza również innych interpretacji, a nawet twierdzi, iż raczej nie powinno się zakładać, że motyw trójkąta łonowego miał tylko jedno znaczenie. Jednakże „ochronność” tego motywu była w jego mniemaniu najbardziej prawdopodobnym znaczeniem i funkcją, co potwierdzać miałyby takie przykłady, jak wspomniane przez niego wyobrażenie statku z załogą zestawione z trójkątem łonowym (Verner 1973: 108-9). Verner uznaje również możliwość zaproponowaną przez Winklera, czyli ekspresję tęsknoty, choć i w tym przypadku preferuje podejście symboliczne:

A carving of a vulva in such cases cannot certainly be considered a document of obscenity. On the contrary, it represents a meaningful symbol which is likely to have had a sympathetic and magic background: by means of the symbol of femininity the man wanted to reserve for himself something he missed, i.e. a woman.

Verner (1973: 109) rozpatruje liczne przykłady trójkątów z różnych okresów, ale te, które zarejestrowane zostały na obszarach Nubii, uznaje za grecko-rzymskie¹⁹⁴. Jak pokazują znaleziska w Dachli (Kaper & Willems 2002: 88), motyw ten jednak funkcjonował już od czasów Starego Państwa. Verner (1973: 105) przytacza zresztą przykład pisowni z tego okresu (za Gardiner 1957 [2007]: 492), gdzie hieroglif N41 zastosowano w innej niż zwykle formie, a mianowicie w postaci trójkąta łonowego. Trójkąty znane są również z kontekstów Średniego Państwa, gdzie pojawiały się jako znaki garncarskie na naczyniach (np. Engelbach 1923: pl. XII). Jako znaki znane z kamieniołomów datowane są często na okres grecko-rzymski (np. Depauw 2009: 96, no. 5), co jest komplementarne z propozycją Venera.

Zarejestrowane przeze mnie figury, których szacunkowa liczba to niemal 620 petroglifów¹⁹⁵, wykonywane były zapewne przez długi czas. Wskazuje na to, między innymi, zróżnicowany stan zachowania tych figur. Sądzę więc, że mamy tu do czynienia z tradycją zapoczątkowaną w okresie Starego Państwa, lecz kontynuowaną aż po czasy rzymskie. W niektórych sytuacjach, oceniając asocjacje, można próbować dyskutować o chronologii

¹⁹² Trójkąt łonowy występuje także jako tzw. quarry mark, czyli znak pozostawiony na ścianach kamieniołomów, mogący być emblematem przynależnym do danej grupy robotników. Znaki tego rodzaju znane są z kamieniołomów w np. Kertassi, Taifa, Dakka, czy el-Barsha (Depauw 2009: 95).

¹⁹³ Z nowszych publikacji na temat figurek kobiecych zob. Backhouse 2012.

¹⁹⁴ Przykłady tych petroglifów zob. w Váhala & Červíček 1999: Taf. 103.402; 123.482; 124.483.

¹⁹⁵ Dla kontrastu odnotowuję, iż Verner analizuje „więcej niż dwa tuziny” trójkątów łonowych odnalezionych na obszarach koncesji czechosłowackiej w Dolnej Nubii, znacznie większej niż rejon Oazy Centralnej.

przedstawień. W pozostałych przypadkach narracja musi się jednak skupić na innych aspektach petroglifów, w szczególności na kontekście miejsca.

6.3.2. Motyw trójkąta jako *vulva*

Najbardziej powszechne kategorie trójkątów łonowych, i to nie tylko te na obszarach Dachli, grupują figury o dość schematycznej formie (ryc. 6.31). Jak sama nazwa wskazuje, ich podstawową cechą jest trójkątny zarys petroglifu, choć do opisywanej kategorii zaliczam również figury „tarczowate”. Są to petroglify o nieco zaokrąglonych liniach, które są jednak na tyle podobne do typowych trójkątów, że nie mam wątpliwości, iż stanowią one część tej samej tradycji petroglificznej (zob. aneks 5: SX1-42). Zresztą niekiedy współwystępują one ze sobą w obrębie tych samych paneli i stanowisk.

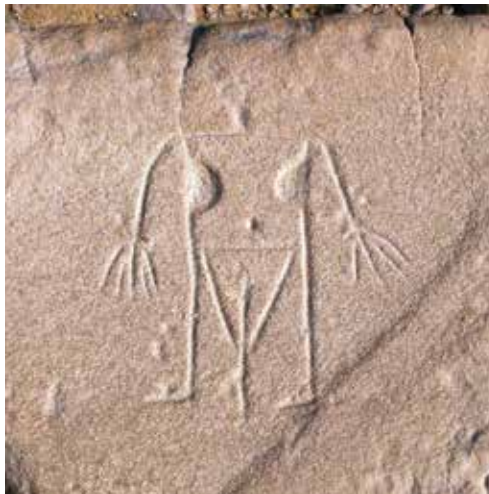
Najprostsze, czy najmocniej zeschematyzowane typy trójkątów posiadają wewnętrzną linię prostą, która dzieli figurę na pół (SX3) lub sięga tylko części jej wysokości (np. SX1, SX2, SX5). Do tej kategorii zaliczyłem również te trójkąty, które nie posiadają żadnej linii wewnętrznej¹⁹⁶ i są całkowicie „puste” (SX8). Trójkątów, które posiadają pionową linię wewnętrzną (czy to krótką czy też łączącą wierzchołek z górnym bokiem figury), w rejonie Oazy Centralnej jest zdecydowanie najwięcej i gdyby nie przypadki petroglifów z różnymi detalami anatomicznymi, identyfikacja owych prostszych form wcale nie byłaby taka „oczywista”.

O tym, że mamy jednak do czynienia z przedstawieniami kobiecych organów płciowych świadczy szereg elementów. Po pierwsze, autorzy niektórych petroglifów postanowili ukazać je w bardziej realistycznym trybie (np. SX16-19, SX25-26, SX39-40). W ten sposób pośród zarejestrowanych figur znajdują się takie, które oprócz pionowej linii, będącej odzwierciedleniem linii styku warg sromowych, mają również zaznaczoną lechtaczkę. Inne trójkąty są z kolei wypełnione gęstym piketażem, który może przedstawiać owłosienie, a nawet tatuaże (por. Verner 1973: 106). Jeden petroglif posiada rząd równoległych pionowych linii wyrastających jak gdyby z górnej linii poprzecznej figury tarczowatej (SX39). W tym przypadku interpretacja, iż jest to owłosienie wydaje się najbardziej przekonująca. Wreszcie część trójkątów posiada nad sobą jedną lub więcej równoległych linii poziomych. Wydaje mi się, że sugestia Venera (1973: 105), iż przedstawiają one fałdy skóry na brzuchu jest całkiem trafna. Część figur posiada także stosunkowo duże zagłębienie w środku lub na wierzchołku trójkąta (SX21-23), co nie stanowi naturalistycznego elementu, ale wydaje się być mocno sugestywne, czyniąc owe przedstawienia niemalże trójwymiarowymi.

Po drugie, znane są takie przedstawienia antropomorficzne, u których trójkąt łonowy stanowi element budowy ciała. Jedną z takich figur jest postać znajdująca się na wzgórzu, na którym zlokalizowana jest strażnica staropaństwowa, znanym jako stanowisko 68 (Winkler 1939). Figura ta nie jest wykonana w typowej dla Egipcjan stylistyce, lecz raczej w mocno zindywidualizowanym stylu (ryc. 6.30). Posiada prostokątny zarys, proste nogi i ręce zakończone długimi palcami. Głowa jest mała, za to bardzo wyraźnie i oryginalnie podkreślona została talia postaci. Po bokach figury powierzchnia skalna została bowiem usunięta w taki sposób, że autorowi udało się osiągnąć efekt szerokich bioder, wąskiej talii i na powrót rozszerzających się ramion. Nie można też wykluczyć, iż owe półokrągłe miejsca to jednak osobiście ukazane piersi. Realizmu dodaje wyraźnie zaakcentowany pępek. Najistotniejszym elementem jest jednak bardzo duży, przez co nieproporcjonalny w stosunku do reszty ciała, trójkąt łonowy. Element ten sięga aż do połowy wysokości nóg postaci, w dodatku przedłużony jest jeszcze o linię, która wykracza poza wierzchołek trójkąta. Czy jest to wizualizacja mikcji, menstruacji, czy też zupełnie innego zjawiska, trudno jest jednoznacznie stwierdzić, choć ta druga możliwość może mieć pewne symboliczne uzasadnienie, do czego jeszcze powrócę.

Podobną figurę ludzką odkryto w Oazie Charga na stanowisku Split Rock (Ikram 2009a: 75-6, fig. 11). W tym przypadku proporcje zaburzają zbyt długie nogi, a trójkąt łonowy znajduje się zbyt wysoko. Niemniej jednak zamiśl ukazania obu omawianych figur jest podobny. W asocjacji z przedstawieniem kobiety w Chardze znajdują się jeszcze inne figury, w tym postać w kilcie, ukazana z profilu, a zatem w kanonicznej stylistyce dynastycznej. Obok znajduje się fragment inskrypcji(?), ale tylko dwa hieroglify są łatwo rozpoznawalne – **h**tp i komplement fonetyczny(?) t. Poza tym na panelu znajdują się także trójkąty łonowe, które zdaniem Ikram mogą pochodzić z czasów Pierwszego Okresu Przejściowego albo wcześniejszych, choć gdzie indziej na stanowisku figury tego rodzaju powiązane zostały z młodszymi motywami (Ikram 2009a: 75-6).

Wydaje się więc, że trudno mieć wątpliwości, że warstwa przedstawieniowa omawianych petroglifów odnosi się do żeńskich organów płciowych. Pytanie jednak, czy warstwa semantyczna również zawęży się do takiego rozumienia owych figur. Innymi słowy, trzeba się zastanowić, czy autorzy dynastycznych (i grecko-rzymskich?) trójkątów łonowych chcieli jedynie dokonać wizualizacji kobiecej anatomii, czy też wykorzystując ów znak starali się wyrazić treści bardziej złożone. Jeśli przyjmujemy, że praktyka ta miała na celu ukazywanie sromu i nie posiadała żadnego dna symbolicznego, to kieruje nas to w stronę treści czysto seksualnych i być może interpretacje stosowane najczęściej (rozdz. 6.3.1.) byłyby w tym miejscu uzasadnione. Verner (1973: 107) rozpatruje wpływ kultury hellenistycznej na egipską pod kątem obyczajowości



Ryc. 6.30. Przedstawienie antropomorficzne z wyolbrzymionym trójkątem łonowym. Stanowisko 68 we wschodniej Dachli. Powierzchnia horyzontalna.



Ryc. 6.31. Jeden z najbardziej powszechnych typów trójkąta łonowego w Oazie Centralnej. Trójkąt przedzielony jest linią łączącą dolny wierzchołek z górnym bokiem. Stanowisko 09/06 p.3.

i konkluduje, iż zmysłowa kultura grecka z pewnością znalazła podatny grunt w kraju faraonów. Verner rozważa jednak znaleziska trójkątów łonowych głównie jako wytwory podróżników w okresie grecko-rzymskim, a wiele, jeśli nie większość przykładów dachlijskich wydaje się pochodzić z czasów dynastycznych. W związku z tym wpływ śródziemnomorskiej obyczajowości seksualnej trudno uznać za przyczynę popularności tego fenomenu w Dachli.

A o swoistej popularności zdecydowanie można w tym przypadku mówić. Ponad 600 figur odkrytych jak dotąd w Oazie Centralnej świadczy o tym, iż nie był to motyw idiosynkratyczny, wynik spontanicznej aktywności, lecz raczej efekt tradycji. Trzeba też wziąć pod uwagę, że wiele trójkątów nie zachowało się do dzisiejszych czasów, a wiele innych potencjalnych znalezisk znajduje się zapewne na stanowiskach na południowy zachód od opisywanego w niniejszej pracy obszaru badań. Obok motywu sandała i stopy (rozdz. 6.5.) jest to więc najsilniej reprezentowany motyw w Oazie Centralnej.

Sama tylko duża liczebność trójkątów łonowych nie musi jeszcze oznaczać rozbudowanej symboliki, choć wskazuje, moim zdaniem, na istnienie pewnej intersubiektywnej idei, nawet jeśli jedynie powierzchownej, związanej ze zmysłowością czy żartobliwym lub wulgarnym pojmowaniem seksualności. Jeśli przyjąć interpretację Winklera (rozdz. 6.3.1.) o samotnych żołnierzach odseparowanych od kobiet, to należałoby rozumieć akt wykonywania owych figur jako rodzaj myślenia życzeniowego, czy też sposób na ekspresję frustracji i palety innych emocji, które mogli odczuwać. Zastanawiające jest jednak to, iż owa „tęsknota” za kobietami nie przejawiała się poprzez tworzenie również innego

rodzaju figur, których można byłoby się spodziewać pośród gąszczy petroglifów dynastycznych i grecko-rzymskich. Brak na przykład figur kobiecych (prezentowany na ryc. 6.30 przykład wizerunku kobiety pochodzi ze wschodniej Oazy i należy do wyjątków), które mogłyby przedstawiać wizerunki osób, od których autorzy rytów mieliby zostać odseparowani. Trudno bowiem uwierzyć, iż tęsknota dotyczyła tylko relacji seksualnych. Nawet jeżeli jednak przyjmujemy, że seksualność była prymarnym znaczeniem owych petroglifów, to dość zaskakującym jest brak przedstawień męskich organów płciowych oraz tzw. scen koitalnych (por. Verner 1973: 111-4). Brak choćby jednego klarownego petroglifu, który mógłby być interpretowany jako penis w asocjacji z trójkątem, jest, w moim odczuciu, dość zaskakujący w świetle powyższych interpretacji.

Myślę więc, że najbardziej prawdopodobne są dwa wyjaśnienia. Albo trójkąt łonowy był formą metonimii kobiecości, seksualności i/lub aktu seksualnego albo służył (wykorzystując te konotacje) jako referent dla treści wykraczających poza jego formę, stanowiąc zatem symbol. W pierwszym przypadku byłby to więc motyw raczej dosłowny, choć sprowadzający kobietę i/lub seksualność do formy maksymalnie uproszczonej. W drugim, jako symbol, byłby elementem umieszczanym na skałach w ramach konkretnej tradycji o charakterze magicznym lub bardziej prozaicznym, z tym że seksualność odnosiłaby się bardziej do jego *signifiant* niż *signifié*.

Dążenie do ukazania szczegółów anatomicznych takich, jak *clitoris*, wskazywać może na przekaz literalny i odwołanie się do seksualności. Jedną z takich figur jest największy odnaleziony, jak dotąd, trójkąt łonowy na stanowisku 15/07 (p.8). Wewnętrzna linia pionowa,

¹⁹⁶ Verner (1973: 110, cat. no. 273, 482, 483) również zalicza tego rodzaju petroglify do kategorii trójkątów łonowych.



Ryc. 6.32. Stanowisko 15/07, panel 8. Na nieznacznie pochylonej powierzchni panelu wykonano dwa lub trzy przedstawienia kobiecego sromu oraz znak swastyki i łuku(?). Wewnątrz największego z trójkątów wrysowana została schematyczna postać ludzka(?). Panel pokryty jest także słabo widoczną, choć znacznie bardziej współczesną inskrypcją. Widok od północnego zachodu.



Ryc. 6.33. Jeden z nielicznych przykładów asocjacji znaku **mr** z trójkątem łonowym. Stanowisko CO194 (p.14). Powierzchnia horyzontalna. Widok od wschodu.

sięgająca zapewne ukruszonego dziś już wierzchołka, zakończona jest elementem, który zapewne interpretować należy jako łechtaczkę (ryc. 6.32). W ów trójkąt wrysowana jest jednakże jeszcze jedna figura, która ukazuje być może postać ludzką. Obok znajduje się z kolei dużo mniejszy trójkąt łonowy, z którym sąsiadują dwa znaki, oba łączone przez Kapera (2009a) i przeze mnie (rozdz. 6.2.2.) ze „znakami tożsamości”. W lewym górnym narożniku fotografii widoczny jest fragment symbolu SM58 (aneks 3), który może być wariantem trójkąta

łonowego. Oznaczałoby to wówczas, że na panelu znajdują się trzy trójkąty oraz dwa znaki¹⁹⁷ i postać ludzka. Jeśli figura ta wiąże się z największym, a pozostałe dwa znaki z mniejszymi trójkątami, to być może koncepcję „znaków tożsamości” należałoby poszerzyć o możliwość, iż materializowały one „tożsamość” nie tylko autorów

¹⁹⁷ Jednym z nich jest swastyka, która w zestawieniu z trójkątem łonowym występuje również na stanowisku CO40 (p.8).

rytów, ale także osób im bliskich(?), choćby ich kobiet. Trójkąty stałyby się wówczas rodzajem metonimii konkretnych osób, choć niekoniecznie przebywających w Oazie. „Znaki tożsamości” byłyby z kolei rodzajem sygnatury dołączonej do trójkątów.

Dość częste współwystępowanie „znaków tożsamości” z trójkątami łonowymi sygnalizowałem już wcześniej (rozdz. 6.2.3.), choć należy zauważyć, że wiele z tych figur nie zostało ukazanych w żadnych zestawieniach. Bardzo charakterystyczną asocjacją jest za to współwystępowanie trójkąta z hieroglifem **mr** (por. Kaper & Willems 2002: 88), posiadającym znaczeniowe konotacje, między innymi, z miłością. Jeśli uznamy, iż nie był to „znak tożsamości”, lecz potraktujemy go jako hieroglif, to nić semantyczna pomiędzy oboma elementami wyda nam się wówczas niezwykle silna. Trudno jednak przesądzać jednoznacznie o charakterze **mr**, gdyż asocjacje, co do których mam mało wątpliwości, występują jedynie na trzech panelach (CO193 p.2, 7, CO194 p.14¹⁹⁸; ryc. 6.33). Pozostałe setki figur nie są z owym znakiem w żaden sposób powiązane. A zatem **mr** albo podkreślał seksualne lub uczuciowe konotacje trójkątów łonowych albo pełnił rolę „znaku tożsamości”, który mógł ucieleśniać osobę twórcy petroglifu, bądź osobę, którą w ten sposób przywoływał.

Nie można zakładać, że motyw trójkąta łonowego wiązał się wyłącznie z erotycznymi aspektami życia, podobnie jak trudno jest przesądzać o jego symbolicznym wymiarze. W świetle tego, że mamy tu jednak do czynienia z bardzo powtarzalnym zjawiskiem, chciałbym poprowadzić dyskusję w stronę potencjalnego symbolicznego charakteru trójkątów łonowych. Odwołam się nie tylko do innych asocjacji, w jakich petroglify te są odnajdowane, ale także do kwestii usytuowania tych figur i tego, co można powiedzieć o ich kontekście.

6.3.3. Wybrane aspekty dystrybucji motywu trójkąta łonowego

Zacznijmy od tego, że dystrybucja przedstawień trójkątów łonowych (ryc. 6.34) doskonale pokrywa się z istnieniem postulowanych przeze mnie szlaków biegnących przez piaskowcowy grzbiet Antykliny (por. ryc. 6.1). Dotyczy to w szczególności „szlaku północnego” (rozdz. 6.6.) oraz „południowego” (ryc. 6.35). Nieliczne trójkąty znajdują się także na „szlaku centralnym”, którego ślady widoczne są w terenie, ale z racji dużo mniejszej liczby odpowiednich do rycia skał nie odnotowałem na nim tak wiele sztuki naskalnej, jak na pozostałych dwóch szlakach.

¹⁹⁸ Niewykluczone, że jeszcze jedno zestawienie tego rodzaju występuje na panelu 14. na stanowisku 15/07. Znak, który figuruje w asocjacji z trójkątem łonowym został przeze mnie sklasyfikowany jako SM144 (aneks 3), ale może to być hieroglif **mr**, tyle że ukazany w nietypowej pozycji.

Linearny charakter dystrybucji nie pozostawia, moim zdaniem, wątpliwości, iż praktyka wykonywania tych właśnie przedstawień wiązała się z konkretną aktywnością. Zresztą już podczas badań terenowych odniosłem wrażenie, że motyw ten występuje głównie w skupiskach o zdefiniowanym zasięgu, poza kilkoma dosłownie wyjątkami.

Kiedy przyjrzeć się samemu tylko „szlakowi południowemu” (ryc. 6.35), w oczy rzuca się swoista terytorialność trójkątnych petroglifów, które występują w dużych skupieniach mniej więcej na tej samej wysokości. Im dalej na północ (i na południe), tym mniej paneli zawierających ten motyw. Pomiędzy stanowiskiem CO193 i CO194, które posiadają najwięcej trójkątów w całej Oazie Centralnej, a kilkoma stanowiskami w Painted Wadi, o nieco tylko mniejszej liczbie paneli z omawianym motywem, widoczna jest ścieżka, która może być pozostałością stosunkowo niedawnych wędrówek, ale której starożytności nie można wykluczyć.

Wydaje się, że trójkąty wykonywane były na bardzo różnie usytuowanych panelach. Przykłady przytoczone przeze mnie wcześniej pokazują, iż w rejonie stanowiska CO194 figury przedstawiane były w dużych ilościach na panelach względnie dobrze widocznych (ryc. 6.15-16, 6.22-24) oraz na nieco zasłoniętych, ale nadal dostępnych wizualnie (ryc. 6.19-21). Wiele figur trójkątów łonowych wykonanych zostało również w mniej dostępnych miejscach, choć dobrze widocznych (ryc. 6.37), a także na szczytach wzgórz, gdzie wyryte zostały na płaskich powierzchniach (ryc. 6.36). 17 ze 188 paneli, na których zarejestrowałem trójkąty łonowe, usytuowanych jest na szczytach wzgórz i mniejszych skał, z czego aż 11 na samym tylko stanowisku CO193. Oznacza to, że większość paneli z trójkątami znajduje się na ścianach *yardangów* lub na ich stokach. Nie jest to jednak równoznaczne z tym, że wszystkie są łatwo dostępne i dobrze widoczne. Trójkąty łonowe występują zarówno w zestawieniu z wieloma innymi trójkątami w obrębie tych samych paneli (ryc. 6.22), jak i w postaci pojedynczych, nierzadko odizolowanych petroglifów. Do stanowisk, na których znajduje się zaledwie jedna figura i jest nią właśnie trójkąt łonowy, należą między innymi: CO10 p.1, CO121 p.1, czy 16/07 p.1 (ryc. 6.37 i 6.38).

Pojedyncze figury tego rodzaju znajdują się również na stanowiskach zawierających dużą liczbę innych petroglifów rozproszonych na wielu panelach. Panele z pojedynczymi trójkątami zarejestrowałem na przykład na stanowisku CO126 p.10, 20, 23, CO172 p.15, czy też 09/06 p.11, 12a. Wszystkie one są usytuowane na pionowych ścianach wzgórz, będąc z reguły figurami dobrze widocznymi, choć niekoniecznie łatwo dostępnymi. Oczywiście na niejednym panelu usytuowanym na dużej pionowej ścianie znajduje się kilka lub kilkanaście trójkątów łonowych, a zatem trudno mówić o preferencjach autorów przedstawień, jeśli chodzi o dystrybucyjne aspekty tej kategorii sztuki naskalnej.



Ryc. 6.34. Mapa dystrybucji motywu trójkąta łonowego na obszarze Oazy Centralnej. W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19 oraz 6.10.



Ryc. 6.35. Dystrybucja przedstawień trójkątów łonowych (czerwony) na tle pozostałych paneli w rejonie „szlaku południowego”. W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19 oraz 6.10.



Ryc. 6.36. Jeden z trójkątów łonowych wykonanych na szczycie wzgórza CO193 (p.54). Widok od południa.

Oprócz ścian i szczytów *gebli* liczne trójkąty łonowe zarejestrowałem także na głazach zalegających na stokach lub na dnie *wadi*. I w tych przypadkach są to albo pojedyncze petroglify albo zestawy figur. Trudno zresztą wskazać na jakiegokolwiek reguły rządzące liczbą wykonanych na danym panelu figur, choć trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że paneli, na których znajduje się więcej niż pięć trójkątów łonowych jest tylko 21 na 188 przypadków. 37 kolejnych posiada od trzech do pięciu przedstawień tego rodzaju, a aż 130 paneli zawiera tylko jeden lub dwa trójkąty. Można zatem zaryzykować

stwierdzenie, iż dążono do wykonywania raczej pojedynczych petroglifów, które byłyby choć trochę odizolowane od innych trójkątów. Nie mogło to być jednak żelazną regułą, o czym świadczą te panele, na których zestawiono ze sobą dziesiątki takich petroglifów. Jak już pisałem, kanwą dla wykonania trójkątów łonowych mogły być w zasadzie wszystkie dostępne powierzchnie, od pionowych ścian po szczyty wzgórz. Wobec tego wiele omawianych petroglifów usytuowanych jest także na stokach, gdzie odnajduje się je na mniejszych lub większych głazach (np. CO105 p.5, CO111 p.1, 01/08 p.2; por.



Ryc. 6.37. Niewysoka (około trzy metry wysokości) skałka o numerze CO10 zawiera tylko jeden petroglif (p.1). Jest on usytuowany w najmniej dostępnym miejscu gębla. Widok od wschodu.

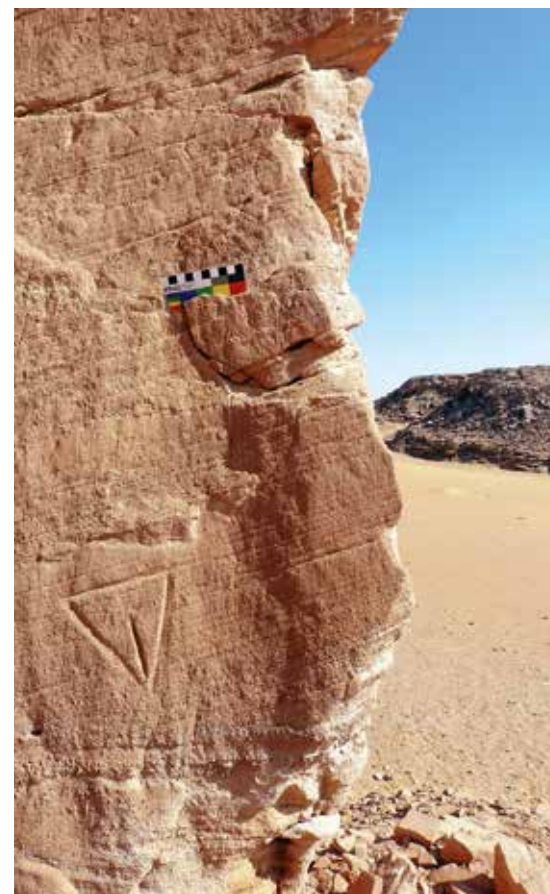


Ryc. 6.38. Najbardziej wysunięte na północ stanowisko z trójkątem łonowym w Oazie Centralnej nosi numer CO121. Figura jest mocno zwietrzała i słabo widoczna. Wydaje się, że wewnątrz petroglifu znajdują się ślady piketażu. Widok od zachodu.

ryc. 6.40). Nie jest wówczas łatwo stwierdzić, czy są to znaleziska *in situ*.

Usytuowanie trójkątów wskazuje, w moim odczuciu, na mniejszą rolę aspektu wizualnego samych przedstawień. Trudno bowiem oczekiwać, by figury wykonane na szczytach wzgórz lub na panelach zasłoniętych

innymi głazami miały być przeznaczone w pierwszej kolejności do przyciągania uwagi innych wędrowców. Wydaje się raczej, że tak, jak w przypadku „znaków tożsamości”, akcent położony był przede wszystkim na sam akt tworzenia petroglifu, a to, czy był on usytuowany w widocznym miejscu czy nie, mogło (choć



Ryc. 6.39. Na stanowisku CO126 znajduje się szereg paneli, na których wykonano tylko jeden petroglif trójkąta łonowego. Panel 10. usytuowany jest po wschodniej stronie wzgórza, ale skierowany jest na południe.



Ryc. 6.40. Stanowisko 01/08 (p.2). Trójkąty łonowe wykonano na dużym głazie zalegającym przed schroniskiem skalnym.

nie musiało) posiadać znaczenie drugorzędne. Niewątpliwie część trójkątów łonowych została bardzo silnie wyeksponowana i wobec tego nie dziwne, że w takich miejscach zostało ich nagromadzonych zdecydowanie więcej niż gdzie indziej. Doskonale widoczne figury mogły mieć szczególną moc skłaniania kolejnych wędrowców do uczestniczenia w tradycji wykonywania petroglifów, przez co niektóre panele są dziś całkowicie zapełnione przedstawieniami, a stanowiska z pojedynczym rytem ulec mogły zapomnieniu (rozdz. 7).

Reasumując, wydaje mi się, że aspekt usytuowania trójkątów łonowych nie odgrywał decydującej roli w procesie wyboru miejsca, podobnie jak nie miało chyba znaczenia, czy figura znajdzie się na powierzchni wertykalnej czy też horyzontalnej. Potwierdza to zresztą stosunek liczbowy paneli o różnej orientacji: 68 wertykalnych, 59 pochyłych i 61 horyzontalnych. Oczywiście to, że kwestia widoczności nie musiała być czynnikiem wpływającym na wybór miejsca nie oznacza, że nie istniały inne powody sytuowania trójkątów łonowych w miejscach, w których je dziś odkrywamy. Motywacja mogła bowiem tkwić w symbolicznych aspektach krajobrazu lub w potrzebie jego znaczeniowej transformacji.

6.3.4. Motyw trójkąta jako symbol

Pisałem już o swoistej obcości krajobrazu w czasach, gdy Oaza była kolonizowana przez Egipcjan i o tym, że krajobraz Oazy Centralnej (i Dachli w ogóle) mógł być na swój sposób nieoswojony jeszcze długo po tym, jak stała się ona częścią świata egipskiego (rozdz. 6.2.4.). Jestem przekonany, że nie tylko „znaki tożsamości”, lecz również pozostałe kategorie sztuki naskalnej pomagały ów świat oswoić. Kolonizacja Dachli nie przebiegała bowiem wyłącznie w wymiarze militarno-gospodarczym, ale również symbolicznym, a wykonanie petroglifów gwarantowało trwałość owej symbolicznej apropiacji krajobrazu, czerpiąc z trwałości skały, na której były tworzone.

Choć opisywana przeze mnie obcość krajobrazu Dachli mogła być szczególnie odczuwana w czasach Starego i Średniego Państwa, gdy Oaza była (re-)kolonizowana, to stawiam tezę, iż w pewnym sensie nigdy nie przestała być ona miejscem o specyficznych konotacjach, nawet w czasach wielkiego boomu osadniczego w okresie grecko-rzymskim (aneks 1.9.). Od okresu Nowego Państwa po czasy rzymskie (a nawet współczesne!) rejon Dachli (i Chargi) był wielokrotnie wykorzystywany do zsyłania przestępców lub więźniów politycznych (np. Morris 2010: 134–6), a zatem w powszechnej opinii mieszkańców doliny Nilu musiał to być świat o niezbyt pozytywnych konotacjach. W związku z tym niezależnie od tego, czy wędrowiec wykonujący petroglify w Oazie Centralnej czynił to w czasach Starego Państwa, czy w okresie rzymskim, krajobraz Dachli nadal wyzwał emocje. Te negatywne, jak: strach, niepewność, czy tęsknota, ujawniały się zapewne

przede wszystkim na pustyni, a zatem w drodze z Dachli do innych oaz lub doliny Nilu. Niemniej jednak grzbiet Antykliny Tawil uznać można za formę małej pustyni wewnątrz Oazy i sam w sobie stanowił on rodzaj metonimii pustyni, którą trzeba było pokonać by powrócić do Chargi, a dalej nad Nil. Zarówno wędrowcy opuszczający Oazę w czasach Starego Państwa, wyruszający na przykład z Mut, jak i podróżnicy w okresie rzymskim, którzy rozpoczynali swe wędrówki w Trimithis lub Kellis, z dużym prawdopodobieństwem pokonywali ów relatywnie krótki odcinek pustyni, który jest przedmiotem moich badań¹⁹⁹. Myślę, że rejon ten (podobnie, jak rejon wschodniej Dachli z wszechobecną tam sztuką naskalną) był czymś w rodzaju symbolu podróży, jaka czekała każdego wędrowca, który udawał się na wschód w stronę Chargi i doliny Nilu.

A zatem podróż i osvajanie krajobrazu Oazy Centralnej czy Dachli w ogóle, mogło być ze sobą silnie powiązane. W dyskusji o „znakach tożsamości” argumentowałem, iż to raczej akt **zamieszkiwania** Oazy był kontekstem dla osvajania jej krajobrazu (szczególnie posterunków na wzgórzach; rozdz. 6.2.). Tymczasem motyw trójkąta łonowego mógł być elementem symbolicznej praktyki powiązanej z transformacją krajobrazu, ale w kontekście **podróży**. Mogłoby się zatem wydawać, że mamy do czynienia z odmiennymi zjawiskami. Myślę jednak, że podróż i zamieszkiwanie są dwoma stronami tej samej monety i, jak pisałem w kontekście strażnic staropaństwowych (rozdz. 6.2.2.), ich zamieszkiwanie tak czy inaczej musiało wiązać się z podróżą. A zatem próba przypisania praktyki tworzenia sztuki naskalnej tylko jednemu kontekstowi (np. podróży) jest, moim zdaniem, z gruntu wątpliwa i nie należy starać się za wszelką cenę ograniczać owej praktyki do jednego tylko rodzaju motywacji. Tak, jak „znaki tożsamości” tworzone były w ramach pewnego kontinuum zamieszkiwania i przemieszczania się po Oazie, tak też zapewne było z motywem trójkąta łonowego, choć zwłaszcza w okresie grecko-rzymskim kontekst podróży mógł odgrywać bardzo istotną rolę.

Owo zawłaszczanie krajobrazu, do którego tak często się odwołuję (por. też rozdz. 4.3.), było, jak sądzę, z jednej strony działaniem intencjonalnym, z drugiej zaś aktem nie do końca uświadamianym. Paradoks ten wytłumaczyć można tym, iż konkretne praktyki związane z tworzeniem sztuki naskalnej były kwestią świadomej aktywności (np. manifestowanie pobożności; zob. rozdz. 6.4. i 6.5.) i stanowiły cel sam w sobie. Myślę, że autorzy petroglifów, by ująć to dość lakonicznie, nie tworzyli ich z myślą, iż właśnie *zawłaszczają* krajobraz. Owa symboliczna apropiacja była jak gdyby skutkiem

¹⁹⁹ Choć na pewno istniały alternatywne trasy. Jedną z nich mogła wieść wzdłuż współczesnej drogi asfaltowej położonej na północ od obszarów moich badań.

różnego rodzaju działań, które czyniły krajobraz Oazy bardziej egipskim. Obecność petroglifów, które ktoś znał i rozumiał mogła osłabiać poczucie wyobcowania i być namacalnym dowodem, iż to „swoi”, a nie „obcy”, podążają tymi ścieżkami (por. Gates-Foster 2012: 203).

W ten właśnie sposób chciałbym rozumieć obecność motywu trójkąta łonowego (i w zasadzie większości innych dynastycznych i grecko-rzymskich motywów) na obszarach Oazy Centralnej. Myślę, że z jednej strony był on wykonywany ze względu na sprecyzowane znaczenie danej praktyki – stworzenie trójkąta pomagało osiągnąć konkretny cel. Z drugiej strony krajobraz stawał się coraz mniej nieznanym, przynajmniej wzdłuż ścieżek, którymi podążano. Dystrybucja tego motywu (ryc. 6.34), w moim odczuciu, całkowicie tezę tę potwierdza i omawiane figury koncentrują się na szlakach, by poza nimi występować jedynie epizodycznie. Chciałbym więc na chwilę odejść od wątku zawłaszczania krajobrazu, by skupić się na praktykach, które mogły do tego prowadzić.

Myślę, że koncepcja cytowanego już przeze mnie Vernera (1973: 109), zakładająca, że trójkąt łonowy mógł być rodzajem symbolicznego „zastrzeżenia dla siebie czegoś, czego [mężczyźnie] brakowało” [tłum. PLP], a zatem kobiety, może być właściwym tropem, choć wymaga ponownego przemyślenia. Verner *explicitie* odwołuje się do magii sympatycznej i traktuje tę możliwość eksplanacyjną jako alternatywę dla koncepcji, iż trójkąt łonowy mógł pełnić rolę symbolu zapewniającego bezpieczną podróż. Wydaje mi się, że można traktować obie możliwości jako komplementarne i zastanawiałbym się, czy symbol trójkąta nie był jednocześnie potężnym magicznym znakiem, którego wykonanie sprzyjało podróży **oraz** rodzajem „symbolu kobiecości” (Verner 1973: 109), będącego zarazem metaforą destynacji(?) owej wędrówki.

Trójkąty łonowe mogły więc przedstawiać konkretne osoby, o czym być może świadczy dość zróżnicowana morfologia omawianych petroglifów (aneks 5). Urozmaicony stopień szczegółowości czy ogólnej stylistyki mógł się wiązać z chęcią nadania indywidualnego rysu danym petroglifom tak, by więź pomiędzy nimi a osobami, które reprezentowały, stała się jak najsilniejsza. Indywidualizacja trójkątów łonowych mogła też być wspomagana zestawianiem ich ze „znakami tożsamości”, o czym była już mowa (rozdz. 6.3.2.). Być może taka interpretacja pozwoliłaby na lepsze zrozumienie asocjacji trójkątów z bądź co bądź niezbyt licznymi przedstawieniami figuratywnymi, które również mogły pełnić rolę „znaków tożsamości” (por. rozdz. 6.2.3.). Przykłady takie pochodzą choćby ze stanowiska CO192 (p.8), gdzie trójkąt zestawiony został z ptakiem (ryc. 6.41), a także z rejonu wzgórza 16/06 (p.7), gdzie parę dla trójkąta stanowi zwierzę z rodziny psowatych lub kotowatych (ryc. 6.42). Ale co z większością trójkątów, które ani nie posiadają zbyt syngularnego charakteru ani nie



Ryc. 6.41. Przykład zestawienia trójkąta łonowego z przedstawieniem zoomorficznym na stanowisku CO192 (p.8). Wyobrażenie ptaka wykonane zostało z troską o liczne szczegóły, włącznie z jego upierzeniem. Głębokość linii rycia trójkąta łonowego jest nieco większa, przez co trzeba również rozważyć możliwość, iż figury na omawianym panelu nie powstały w ramach tego samego epizodu. Powierzchnia wertykalna.



Ryc. 6.42. Prezentowana kompozycja składa się z trójkąta łonowego, nad którym usytuowany został petroglif ukazujący zwierzę z rodziny psowatych lub kotowatych. Obie figury wydają się posiadać podobny stan zachowania i kolorystykę patyny. Stanowisko 16/06 (p.7). Powierzchnia wertykalna.

towarzyszą im inne petroglify, które można by ewentualnie odczytywać jako rodzaj sygnatury?

Choć to tylko spekulacje, to myślę, że można przytoczyć kilka możliwych wyjaśnień tego zjawiska. Po pierwsze owa indywidualność petroglifu trójkąta mogła istnieć jedynie w oczach jego twórcy i była całkowicie wystarczająca, by symbol działał zgodnie z oczekiwaniami. Innym wytłumaczeniem może być to, że ci wędrowcy czy tymczasowi rezydenci Dachli, którzy w rzeczywistości nie byli związani z żadną kobietą, i tak wykonywali owe figury,

gdyż był to element powszechnej tradycji. Jeśli ludzie ci pochodzili spoza Dachli, to mieli z reguły dokąd wracać, a zatem trójkąt łonowy mógł się wówczas stawać jeszcze bardziej abstrakcyjnym symbolem, który symbolizował nie tyle bezpieczny powrót do kobiety, co powrót w ogóle.

Trójkąt łonowy mógł więc symbolizować odseparowanie człowieka od kobiety, co sugerowali już inni badacze (por. rozdz. 6.3.1.), ale nie był on moim zdaniem motywem biernym, jedynie wyrażającym uczucia czy materializującym emocje. Był to raczej symbol, który wyrażając stan ducha autora, miał pomóc w przezwyciężeniu wszelkich okoliczności powodujących rozłąkę. A więc, jak pisał Verner (1973: 109), mógł być znakiem magicznym, który wpływał na przykład na pogodę i koniec końców pozwalał na powrót do domu. Myślę, że figury te wykonywali zarówno ci ludzie, którzy faktycznie docierali do Oazy lub ją opuszczali, jak i ci, którzy przybyli do niej na dłuższy czas i w ramach swych obowiązków przemierzali Dachlę wykorzystując liczne lokalne szlaki, również te wiodące przez piaskowcowy grzbiet Antykliny.

Można by się jednak zastanowić, czy motyw trójkąta łonowego nie posiadał również konotacji religijnych, co wcale nie musiałoby oznaczać *a priori*, że jednocześnie nie zachowywałby zarysowanej powyżej znaczeniowości. Już Verner sugerował polisemantyczność tego motywu, mówiąc, że nie należy skreślać symboliki związanej z płodnością i macierzyństwem, choć ewidencja w tym zakresie jest bardzo skąpa (Verner 1973: 109). Pośród materiałów zgromadzonych przeze mnie również trudno znaleźć takie petroglify, które mogłyby rzucić wiele światła na te zagadnienia, aczkolwiek pewna grupa znalezisk mogła potencjalnie posiadać nieco inne konotacje symboliczne.

Mam na myśli trójkąty łonowe sklasyfikowane przeze mnie jako SX30-32²⁰⁰ (aneks 5), które posiadają długą linię prostą odchodzącą w dół od dolnego wierzchołka figury. Jest to taki rodzaj trójkąta, jaki charakteryzuje przywołaną przeze mnie postać ludzką na stanowisku 68 (ryc. 6.30), a podobne przedstawienia znane są również z innych stanowisk wokół Dachli (np. Riemer & Förster 2013: 41, fig. 10). Być może jest to bardzo schematyczne przedstawienie stosunku seksualnego, ale figura ludzka, na którą się powołałem może być „dowodem” na to, że raczej nie o stosunek tu chodzi. Została ona bowiem wykonana ze wszelką starannością i dbałością o detale, i byłoby czymś bardzo zaskakującym, gdyby autor petroglifu nie narysował bardziej realistycznego penisa, jeśli nie całą postać mężczyzny. Być może należy więc poszukać innej odpowiedzi, co mogła przedstawiać linia stykająca się z trójkątem.

Jeśli odrzucimy możliwość, iż linia ta reprezentuje penisa, to inną opcją interpretacyjną jest koncepcja, iż jest to wizualizacja menstruacji. Słowo *hsmn*, oznaczające menstruację (Hanning 1995: 562), posiada determinatyw w kształcie ust, z których wypływa ciecz²⁰¹, . Trójkątny kształt ust do pewnego stopnia może kojarzyć się z kształtem trójkąta łonowego, a użycie owego znaku w roli determinatywu w takiego właśnie skojarzenia zapewne wynikało. Nie można więc wykluczyć, że niektóre petroglify są jak gdyby hybrydą znaku D26 z motywem trójkąta łonowego i odnoszą się do miesiączkujących kobiet. Jako, że miesiączka postrzegana była w starożytnym Egipcie jako znak, iż kobieta jest płodna²⁰², toteż jedną z możliwości interpretacyjnych omawianych petroglifów jest uznanie ich za formę myślenia życzeniowego autorów w stosunku do siebie lub swoich kobiet. Być może był to symbol, który wykonany w odpowiednim miejscu miał moc wspomagania płodności?

John Darnell (2013: 75, przypis 526) pisze, iż „schroniska skalne mogły jawić się jako naturalne symbole łonowe [ang. *ynic*] w krajobrazie” [tłum. PLP]. Spośród wszystkich zarejestrowanych przeze mnie paneli z trójkątami łonowymi tylko kilka faktycznie usytuowanych jest wewnątrz głębokiej niszy skalnej²⁰³. Panele 2. i 3. na stanowisku CO143, panel 1. na 16/07 oraz panel 5. na CO191 znajdują się tuż ponad schroniskiem, na ścianie nawisu skalnego. Trójkąty łonowe na panelu 2. na wzgórzu 01/08 (ryc. 6.40) usytuowane są z kolei przed tego rodzaju formacją. Wewnątrz schronisk wykonano z kolei figury na stanowiskach 17/08 p.1, 09/06 p.7a oraz CO105 p.12b. Petroglif mogący przedstawiać menstruację znajduje się jednak tylko w jednej z tych nisz (ryc. 6.43 i 6.44), co czyni owo powiązanie semantycznie wątpliwym.

Jak już pisałem (rozdz. 6.3.3.), trójkąty łonowe wydają się być wykonane na bardzo różnorodnie ułożonych panelach i przynajmniej z pozoru nie wydają się być usytuowane według konkretnego klucza. Darnell (2013: 75), przywołując przykład wnęki skalnej w Dolinie Królowych w Tebach Zachodnich, zasugerował, iż mogła być ona postrzegana jako przedstawienie sromu bogini Hathor (stąd asocjacja schronisk skalnych z symboliką łonową). Powiązanie trójkątów łonowych w Dachli z kultem Hathor stanowi bardzo interesującą opcję, ale choćby bardzo niska liczba petroglifów tego rodzaju

²⁰¹ Hieroglif D26 wg Listy Znaków Hieroglificznych (Gardiner 1957 [2007]: 453).

²⁰² Menstruacja posiadała nie tylko silne konotacje symboliczne, ale również społeczne. Miesiączkujące kobiety odsyłane bywały do tzw. „miejsc dla kobiet”, by odizolować je od innych „neutralnych” osób, gdyż samo tylko dotknięcie miesiączkującej kobiety mogło nieść ze sobą poważne konsekwencje (Frandsen 2007).

²⁰³ Choć warto też przywołać przykłady trójkątów usytuowanych przy wyraźnych pionowych pęknięciach skalnych, które mogłyby się kojarzyć z linią styku warg sromowych kobiety (por. ryc. 6.37 i 6.38).



Ryc. 6.43. Stanowisko 09/06 znajdujące się w Painted Wadi. Po stronie północno-wschodniej i północno-zachodniej znajdują się koncentracje paneli z prahistoryczną sztuką naskalną, a także kilka paneli z ewidentnie dynastycznymi petroglifami (np. p.7a i 7b). Widok od północnego wschodu. Por. z ryc. 6.10.



Ryc. 6.44. Schronisko skalne, w którym wykonane zostały przedstawienia trójkątów łonowych, z których jeden posiada długą linię rytą odchodzącą od dolnego wierzchołka. Czy jest to wyobrażenie kobiecej menstruacji? Stanowisko 09/06 (p.7a). Widok od północnego wschodu.

²⁰⁰ Możliwe, że do tej kategorii petroglifów powinny zostać zaliczone niektóre z przedstawień określonych przeze mnie jako symbole SM8 (aneks 3).



Ryc. 6.45. Dwa bardzo mocno spatynowane przedstawienia łodzi zbudowanych z wiązek papirusowych. Mniejsza łódź jest pusta i nachodzi na większą, w której usytuowana jest krowa. Wydaje się, że przed zwierzęciem znajduje się jeszcze jeden element, być może postać ludzka(?), choć ta część kompozycji jest najsłabiej czytelna. Nie widać też głowy krowy, co nie pozwala na jednoznaczne stwierdzenie, czy może to być figura związana z boginią Hathor i czy rzeczywiście identyfikacja gatunkowa zwierzęcia jest poprawna. Stanowisko CO192 (p.12). Panel usytuowany jest na stropie bardzo małego nawisu skalnego.

wykonanych we wnękach skalnych wskazuje, przynajmniej na razie, na odmienną motywację przyświecającą tworzeniu trójkątów łonowych. Chyba, że w percepcji krajobrazu ówczesnych mieszkańców i podróżników bogini Hathor była w jakiś sposób powiązana ze wzgórzem jako takim, niezależnie od tego, czy można było dostrzec w nich wnęki i nisze, czy też nie²⁰⁴. Tym bardziej, że nie jest łatwo zdefiniować, czym taka wnęka miałaby być (np. jakich rozmiarów). Przytoczone przeze mnie przykłady są „oczywiste”, gdyż są to duże i głębokie schroniska skalne, ale wiele paneli usytuowanych jest w nieznacznych zagłębieniach lub na ścianach skalnych, nad którymi góruje rodzaj nawisu. Być może wszystkie tego typu lokalizacje powinny być uznane za rodzaj wnęki.

Potencjalnym sygnałem, iż symbolika hatorycka faktycznie może mieć znaczenie przy rozpatrywaniu motywu trójkąta łonowego, jest również obecność petroglifów ukazujących bydło, jak choćby na stanowisku CO194²⁰⁵ (ryc. 6.15 i 6.16). Na panelu 12. na wzgórzu CO192 (ryc. 6.25)

znajdują się z kolei trójkąty łonowe, ponad którymi wykonane zostały przedstawienia dwóch łodzi, z czego w jednej z nich znajduje się krowa (ryc. 6.45). Niezwykle podobne przedstawienie znane jest z Pustyni Tebańskiej ze skalnej kapliczki kapłana Pału z okresu Nowego Państwa, gdzie krowa ukazana jest w niemal identycznej łodzi (Darnell 2013: 49-50, pl. 45-7). Zdaniem Darnella może to być przedstawienie Hathor w barce słonecznej. Zarówno w przypadku łodzi opisywanej przez Darnella, jak i tej na stanowisku CO192, mamy do czynienia z wyobrażeniem łodzi zbudowanej z wiązek papirusu. Przednia część ciała zwierzęcia na panelu 12. jest słabo czytelna i trudno określić, czy krowa ta posiada na głowie dysk słoneczny, co znacznie wzmocniłoby powyższą interpretację. Na panelu opisywanym przez Darnella znajdują się jeszcze inne elementy takie, jak oko Udżat i kwiat lotosu, nieobecne na stanowisku CO192, ale dość licznie reprezentowane na innych okolicznych wzgórzach. Darnell wiąże je z różnymi aspektami bogini Hathor, która w postaci oka słonecznego sprowadzała wylew rzeki, a także posiadała asocjacje z boginią Tefnut (zob. przypisy bibliograficzne w Darnell 2013: 50). Wiele wskazuje więc na to, że sztuka naskalna rejonu Oazy Centralnej, w tym motyw trójkąta łonowego, mogła mieć pewne odniesienie do kultu bogini Hathor. Jest to jednak wątek, który wymaga pogłębionych studiów i na łamach niniejszej

²⁰⁴ Darnell (2013: 76) pisze o „generalnych asocjacjach bogini Hathor ze stanowiskami pustynnymi” [tłum. PLP], co może oznaczać, że cały rejon Oazy Centralnej mógł posiadać tego rodzaju konotacje religijne.

²⁰⁵ Innym panelem, na którym, jak się wydaje, zestawiono bydło z trójkątem jest panel 3a na stanowisku 12/07.

Ryc. 6.46. Panel 4. na stanowisku CO192, który zawiera figury mogące pochodzić z różnych okresów. Spójną, równocześnie grupę wydają się stanowić dwa przedstawienia trójkątów łonowych i znak **hpt**. Ponadto, na panelu znajduje się schematyczne przedstawienie oryksa(?) oraz bardzo charakterystyczna postać ludzka ukazana *en face*. Powierzchnia wertykalna.



pracy ograniczam się jedynie do powyższego, pobieżnego w swej istocie zarysu problematyki.

Nawet jeżeli konotacje motywu trójkąta łonowego wiązały się ze sferą symboliki religijnej, to nadal kontekstem dla ich tworzenia, jak wynika z moich obserwacji, mogła być podróż wzdłuż szlaków biegnących przez piaszkowcowy grzbiet Oazy Centralnej. Poza tym należałoby chyba założyć, że nie był to motyw znaczeniowo jednowymiarowy, a raczej w swej istocie bardzo rozbudowany symbol, którego semantyka ulegała zapewne różnym przeobrażeniom w przeciągu kilku tysięcy lat. Jedno, co nie ulega dla mnie wątpliwości, to fakt, że musiał to być motyw intersubiektywny, rozumiany przez ówczesnych wędrowców i mieszkańców Dachli, i posiadający dla nich realne znaczenie, o czym świadczyć może duża liczba zarejestrowanych przeze mnie petroglifów. Na to, iż przynajmniej częściowo symbol ten wiązał się z podróżą wskazuje jednak jeszcze jeden rodzaj asocjacji.

Otóż na stanowiskach CO192 i CO193 (ryc. 6.10, 6.18, 6.25) znajdują się dwa panele, na których trójkąt łonowy zestawiony został z petroglifem w kształcie wiosła sterowego²⁰⁶, a którego pole znaczeniowe, wbrew pozorom, odnosić się może do podróży nie tylko rzecznej (Postel 2003: 420²⁰⁷; por. Hanning 1995: 524). Lilian Postel sugeruje bowiem, że znak **hpt** nie nawiązywał do

²⁰⁶ Hieroglif P10 wg Listy Znaków Hieroglificznych (Gardiner 1957[2007]: 499).

²⁰⁷ Dziękuję doktorowi Andrzejowi Ćwiekowi za wskazanie mi tej publikacji.

terminologii nautycznej, lecz do bardzo szeroko rozumianego przemieszczania się i jak najbardziej dotyczyć mógł również podróży pustynnych.

Na panelu 4. na stanowisku CO192 znak **hpt** zestawiony został z dwoma trójkątami o wyraźnie odmiennej morfologii (ryc. 6.46). Niemniej jednak wydaje się, że stan zachowania i spatynowania wszystkich figur jest co najmniej podobny, jeśli nie taki sam. Oba trójkąty znajdują się bardzo blisko wiosła, a jeden z nich wręcz styka się z nim, co może być świadectwem bliskiego powiązania semantycznego omawianych petroglifów. Na panelu znajduje się jeszcze bardzo schematyczne przedstawienie oryksa(?) oraz postać ludzka wykonana w szczególnie charakterystycznej stylistyce. Posiada ona dość nieproporcjonalne ciało z dużą głową. Jedna ręka jest wyciągnięta przed siebie i jak gdyby sięga w stronę bliżej nieokreślonego motywu (kija? kwiatu lotosu?). Sposób ukazania twarzy postaci, a przede wszystkim jej długi nos łączący się z brwiami, znany jest z kilku bardzo podobnych przedstawień z rejonu Wzgórz Tebańskich²⁰⁸ (Sadek & Shimy 1973: nr 3338, 3419, 3426; w Oazie Dachla por. z dipinto Sarapammona-Hermesa na temenosie świątyni Deir el-Hagar w Kaper & Worp 1999: fig. 9 i 10).

Drugie znalezisko znaku P10 pochodzi ze stanowiska CO193, a kamień, na którym został on wyryty leży około

²⁰⁸ Kontekstem dla owych graffiti jest znaczna liczba inskrypcji i znaków z okresu grecko-rzymskiego, dlatego też sądzę, iż postać na panelu 4. (CO192) jest dodatkiem późniejszym, na co wskazywać może także zastosowanie nieco odmiennej techniki rycia (płytsze linie, być może wykonane cieńszym narzędziem).



Ryc. 6.47. Luźny gładz znajdujący się w północnej części wypłaszczonego stoku wzgórza CO193 (p.28). Znajdują się na nim przedstawienia trójkątów łonowych, figura w kształcie łuku oraz dolna część znaku **hpt**. Niewątpliwie oryginalnie gładz zawierał znacznie bardziej rozbudowaną kompozycję, o czym świadczą fragmenty kolejnych petroglifów na niemal wszystkich krawędziach kamienia. Powierzchnia horyzontalna.

50 metrów na południe od panelu opisanego powyżej (ryc. 6.47). Jest to mocno uszkodzony gładz, na którym znajdowało się niegdyś znacznie więcej figur. Sam **hpt** również zachowany jest tylko częściowo. Wokół niego usytuowane zostały dwa lub trzy trójkąty łonowe, a także znak w kształcie łuku (aneks 3: SM87). Niewykluczono, że i na tym panelu znajdowała się postać ludzka, której dolna część jest być może widoczna w górnej części kamienia. Oba panele leżą w rejonie „szlaku południowego”²⁰⁹ (ryc. 6.10), co wydaje się współgrać z potencjalnym znaczeniem motywu wiosła jako symbolu podróży. Zdaniem Postel (2003: 420) znak **hpt** w takim właśnie

²⁰⁹ Podobne panele znane są również z obszarów „szlaku północnego”. Szczególnie interesujące jest zestawienie wiosła, trójkąta łonowego, kilku sandałów oraz ptaka (podobnego do znaku na ryc. 6.41), które występuje na panelu 4. na wzgórzu 06/09. Niemal identyczne przedstawienia ptaków, których ogony posiadają *nomen omen* kształt trójkąta łonowego, znane są również ze stanowiska Muhattah Amur na południowych obrzeżach Dachli (Bergmann 2001: b/s, fig. b/n).

kształcie zaczął być powszechnie używany dopiero od czasów Średniego Państwa. Wcześniej dokładnie taką samą symbolikę posiadał inny znak, ⏏ ²¹⁰, również odczytywany jako **hpt**. Tak się składa, że i ten motyw odkryty został na omawianym szlaku, około kilometr na wschód od obu opisanych powyżej paneli.

Dwa, a być może trzy przedstawienia znaku Aa5, który podobnie, jak P10, wyobraża zapewne element wyposażenia łodzi²¹¹, usytuowane są na panelu 22. na stanowisku 09/06. Panel ten znajduje się na północno-zachodniej ścianie wzgórza i oprócz omawianych figur odnaleźć na nim można również inne dynastyczne motywy, a także kilka przedstawień prahistorycznych²¹².

²¹⁰ Znak Aa4 wg Listy Znaków Hieroglificznych (Gardiner 1957 [2007]: 540).

²¹¹ Aczkolwiek niezidentyfikowany (Postel 2003: 420).

²¹² Ta część wzgórza zdominowana jest przez figury meandrujących linii, które uległy jednak bardzo poważnemu zniszczeniu w wyniku wietrzenia (por. rozdz. 5.3.1.1.).



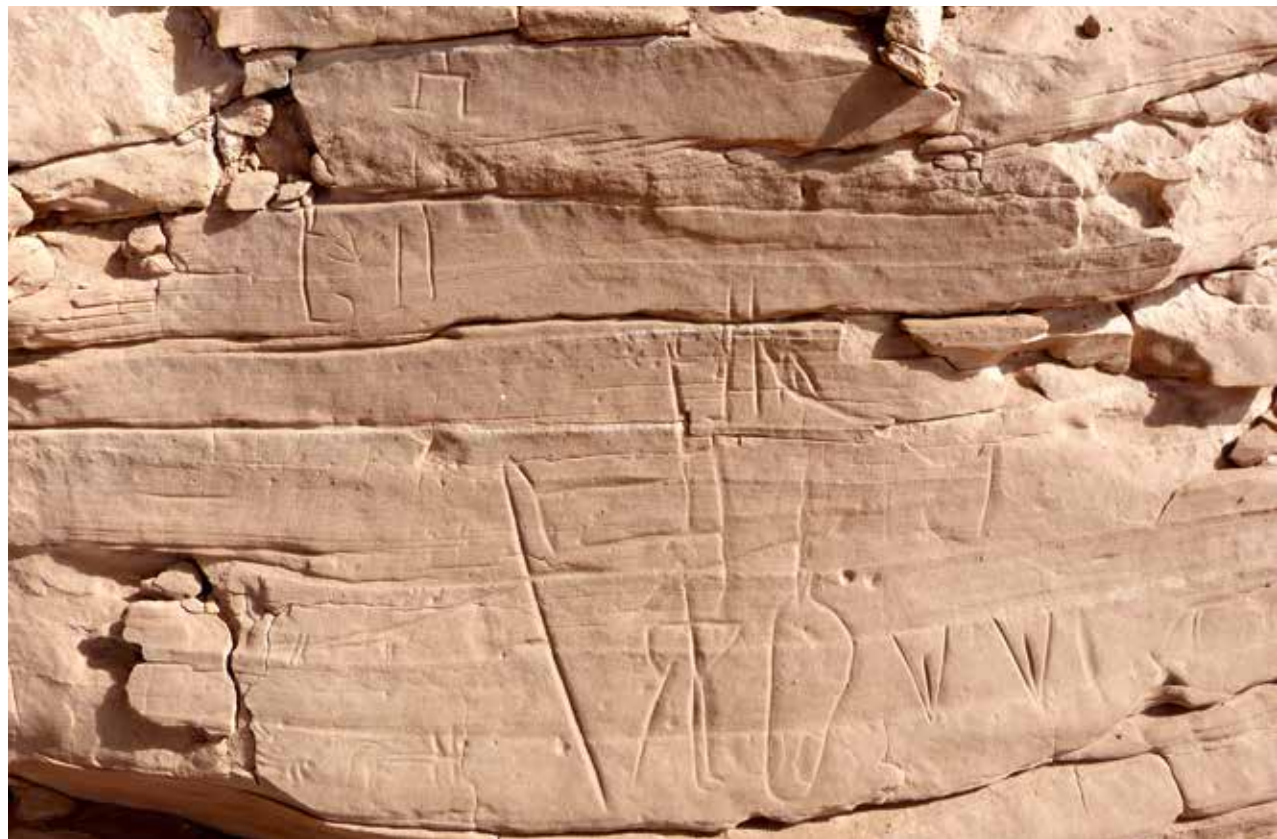
Ryc. 6.48. Fragment panelu 22. na stanowisku 09/06 w rejonie Painted Wadi. Na skale znajdują się dwa lub trzy znaki, które należy prawdopodobnie identyfikować jako hieroglify **hpt**. Obok nich wyrzyto przedstawienie trójkąta łonowego, co może potwierdzać tezę, że oba rodzaje znaków posiadały konotacje związane z podróżą. Powierzchnia wertykalna.

Ryc. 6.49. Jedyny panel w rejonie Oazy Centralnej, na którym trójkąt łonowy występuje w tak wyraźnej asocjacji z inskrypcją w języku greckim. Figury znajdujące się poniżej trójkąta są słabo czytelne. Stanowisko 15/07 (p.13). Powierzchnia wertykalna.

We wschodniej części panelu widnieją dwa znaki **hpt** o nieco uproszczonej budowie względem bardziej oficjalnej ikonografii hieroglifu. Poniżej znajduje się z kolei znak ⏏ -kształtny, który może być jeszcze bardziej zeschematyzowaną wersją ⏏ ²¹³. Co jednak najistotniejsze

²¹³ Obecność owego maksymalnie uproszczonego przedstawienia ⏏ -kształtnego powoduje, że być może część ze znaków sklasyfikowanych jako SM160 (aneks 3) należałoby również interpretować jako motyw **hpt**.

z perspektywy prowadzonej tutaj dyskusji, to obecność trójkąta łonowego tuż obok całej grupy znaków **hpt**. Wydaje się, że jest on nieco mocniej zwietrzony, a także wykonany jak gdyby inną „kreską”, choć oceniając patynę, odnosi się wrażenie, że cała grupa jest z grubsza równoczesowa. Przestrzenna bliskość figur nie pozostawia raczej wątpliwości, że intencją autora (lub autorów) było podkreślenie związku pomiędzy jednym a drugim rodzajem figury. Wobec tego, odnosząc się do moich rozważań o silnym związku pomiędzy podróżowaniem



Ryc. 6.50. Stanowisko CO109 (p.6a). Jest to niezwykle interesujący panel, na którym znajduje się kilka typowych motywów dynastycznych, jak trójkąty łonowe, „znak tożsamości”, czy sandał. Ponadto, wśród figur obecne są przedstawienia zoomorficzne, które wydają się należeć do najstarszych na panelu (mocno zwietrzałe). Część petroglifów w centralnej części kompozycji jest słabo czytelna i nie wszystkie da się zidentyfikować. Najbardziej unikatowym motywem na panelu jest przedstawienie postaci(?) ofiarującej(?) trójkąt łonowy figurze przypominającej hieroglif **wsr**. Powierzchnia wertykalna.

i wykonywaniem przedstawień trójkątów łonowych, ten, a także pozostałe panele, na których występuje znak **hpt** (w obu odmianach) zestawiony z trójkątem, wydają się mocno ową tezę wspierać. Należy jednak pamiętać, że w skali całej Oazy Centralnej paneli takich jest niewiele.

Niezależnie od tego, czy motyw trójkąta był uważany za znak magiczny, mogący wpływać na podróż, czy też stanowił on symbol religijny, powiązany na przykład z boginią Hathor, praktyka wykonywania tego rodzaju petroglifów była w Oazie Centralnej działaniem powszechnie stosowanym. I choć szczególnie autorzy petroglifów kierowali się zapewne odmiennymi motywacjami, to efekt, do jakiego doprowadzali, był swoistą transformacją krajobrazu. Krajobraz ten stawał się coraz bardziej egipski, gdyż coraz więcej skał posiadało typowo egipskie przedstawienia. Efekt ten osiągnęto zwłaszcza na trasie szlaków, co widoczne jest choćby w rejonie stanowiska CO193, gdzie panele z trójkątami łonowymi i innymi znakami wypełniają całe ściany skalne (ryc. 6.22). Poprzez tworzenie sztuki naskalnej próbowano więc wpłynąć na rzeczywistość (np. na podróż),

a jednocześnie dokonywano czegoś znacznie donioślejszego w skutkach, bo wpływającego nie tylko na samych autorów petroglifów, ale na każdego, komu przyszło później wędrować przez omawiane obszary.

Wiele wskazuje na to, że praktyka wykonywania przedstawień trójkątów łonowych sięga czasów Starego Państwa (Kaper & Willems 2002: 88; Riemer i in. 2005: 326-8), co zdają się potwierdzać niektóre znaleziska w Oazie Centralnej, choć wcale niełatwo jest oszacować chronologię poszczególnych petroglifów. Wydaje się, że w szczególności figury odkryte w rejonie stanowisk CO192-194 mogą pochodzić z tego okresu, podobnie, jak choćby przykład prezentowany na rycinie 6.48. Niemniej jednak część przedstawień, być może nawet całkiem znaczna, wykonana została w czasach późniejszych, w tym także w okresie grecko-rzymskim. Świadczyć o tym mogą znaleziska takie, jak te na stanowisku 15/07, leżącym na „szlaku północnym”, gdzie trójkąt łonowy zestawiony jest z inskrypcją w języku greckim (ryc. 6.49). Stopień zachowania i spatynowania wskazują dość wyraźnie na równoczesność wszystkich elementów, choć

nie można wykluczyć, że w chwili wykonywania inskrypcji na panelu znajdował się już trójkąt, który został jedynie „poprawiony”. Biorąc pod uwagę bliskość rzymskiej osady w Kellis, obecność grecko-rzymskiej sztuki naskalnej nie powinna być jednak żadnym zaskoczeniem (rozdz. 6.6.).

Chciałbym zakończyć rozważania o trójkątach łonowych prezentując jeszcze jeden panel odkryty przeze mnie na obszarze „szlaku północnego”. Jest to panel, który na swój sposób dotyczy większości podjętych przeze mnie tematów, a który pozostaje dla mnie, póki co, kompozycją enigmatyczną. Znajduje się on na stanowisku CO109 (p.6a) i zajmuje miejsce na pionowej ścianie w południowo-zachodniej części wzgórza. Pośród figur znajdują się: sandał (o dziwo usytuowany wertykalnie; por. rozdz. 6.5.), patykowata postać ludzka z kijem, szereg schematycznie ukazanych zwierząt, być może psowatych, oraz kilka bardzo zwietrzałych figur, trudnych już dziś do odczytania. Ponadto, na panelu wykonano dwa przedstawienia trójkątów łonowych, które wydają się być w relacji z sandałem i postacią ludzką. W górnym rejestrze panelu znajduje się z kolei „znak tożsamości” (aneks 3: SM39), jak się wydaje, stosunkowo odseparowany od reszty figur. Pod nim wreszcie widoczna jest unikatowa scena, w której trójkąt łonowy ukazany jest w swojej narracji. Figura w postaci samych nóg oraz jednej ręki trzyma mały trójkąt łonowy i zdaje się go ofiarowywać stojącemu obok znakowi **wsr**²¹⁴. Znak ten również przedstawiony jest zupełnie nietypowo ze względu na kształt jego dolnej części. W centralnej części panelu widoczny jest jeszcze jeden znak **wsr**²¹⁵, lecz figury w tym miejscu są bardzo nieczytelne.

Czy panel ten wskazuje na jeszcze inną możliwość interpretacji motywu trójkąta łonowego, którego przedstawianie mogło być rodzajem składania petroglificznej ofiary? Czy schematyczna postać złożona z samych nóg jest przedstawieniem podróżnego, który składa w ofierze trójkąt łonowy nieokreślonemu bóstwu? Na czym taka ofiara mogłaby polegać? Choć nie umiem jednoznacznie odpowiedzieć na wszystkie te pytania, to niewątpliwie koncepcja, iż motyw trójkąta posiadał jednak konotacje religijne, wydaje się całkiem prawdopodobna. Jedno wydaje mi się dość pewne – znak ten nie był jedynie rodzajem obscenicznego przedstawienia tworzonego przez samotnych żołnierzy, co już od dawna sugerował Verner (1973: 109). W przypadku motywu trójkąta łonowego pozostaje więc nadal mnóstwo wątpliwości

²¹⁴ Por. ze znakiem F12 wg Listy Znaków Hieroglificznych (Gardiner 1957 [2007: 462]). Znak ten przedstawia głowę i szyję zwierzęcia z rodziny psowatych.

²¹⁵ Być może warto w tym miejscu nadmienić, iż jednym z imion bogini Hathor było **Wsr.t**. Nie oznacza to jednak, iż znak **wsr** na omawianym panelu faktycznie wiązać się mógł z ową boginią. Tym bardziej, iż do zapisu imienia tego bóstwa znak ten nie był wykorzystywany.

interpretacyjnych, choć jego aspekt religijny staje się jak gdyby coraz lepiej widoczny. Nie ulega zresztą wątpliwości, że znacząca część sztuki naskalnej wyrażała treści religijne, czy raczej była elementem praktyk powiązanych z religijnością. Dlatego też, to w stronę tego rodzaju petroglifów skierowuję moją uwagę w dwóch kolejnych podrozdziałach.

6.4. „SYMBOLE RELIGIJNE” A KRAJOBRAZY OAZY CENTRALNEJ

W dotychczasowej dyskusji o dynastycznej (a także grecko-rzymskiej) sztuce naskalnej w rejonie Oazy Centralnej starałem się wykazać, iż tworzenie petroglifów było swoistym narzędziem do przekształcania krajobrazu. Co istotne, mowa tu o transformacji nie tyle fizycznej, co znaczeniowej. Krajobraz mógł się jawić ówczesnym podróżnikom i mieszkańcom Oazy w przeróżny sposób i w zależności od ich indywidualnych doświadczeń był przeobrażany, osławiany, a także odwoływano się do różnych jego elementów, które należały już do rzeczywistości egipskiej. Z jednej strony był to więc krajobraz „do zawłaszczenia”, z drugiej jednak strony, jako fragment świata, w którym żyli Egipcjanie, konceptualizowany być musiał w oparciu o ontologię egipską. Z pewnością był więc krajobrazem, w którym egzystowały byty, które nazwalibyśmy dziś nadprzyrodzonymi. Myślę, że to jedynie pozorny paradoks, że krajobraz mógł się jednocześnie jawić jako świat „obcy” i jako świat „egipski”. Rzeczywistość społeczno-kulturowa Egipcjan pełna była przecież paradoksów, które jako takie jawią się głównie dlatego, że nie potrafimy wyzbyć się naszego współczesnego myślenia kategoriami modernistycznej ontologii świata. Uważa się, że pustynia i zachód były dla Egipcjan krainą powiązaną ze śmiercią i stanowiły antytezę doliny Nilu²¹⁶. A jednak wędrowali oni przez Pustynię Zachodnią już od najwcześniejszych czasów (Hope & Pettman 2012), kolonizując przy tym kolejne oazy (por. Förster 2011: 8-9 i cytowane tam prace).

Jednym ze sposobów apropiacji krajobrazu Oazy Dachla było rozumienie go w kategoriach swej własnej ontologii. Oznacza to, że z chwilą, gdy Egipcjanie pojawili się w Oazie, stała się ona, jak gdyby automatycznie,

²¹⁶ Choć Darnell (2013: 69, przypis 469) stara się osłabić od dawna panujące w egiptologii stwierdzenie, iż „Egipcjanie bali się pustyni”. Jego zdaniem coraz bogatsza ewidencja poświadczająca wzmożoną aktywność Egipcjan na pustyniach, i to we wszystkich okresach, wskazuje raczej na odmienne nastawienie ówczesnych ludzi do tych terytoriów. Myślę jednak, że emocje zawsze towarzyszyły wyprawom na pustynię, a problemem nie jest to, czy tak było, tylko to, jakie to były emocje. Te z kolei zależne były w największym stopniu od charakterów podróżnych i przez to trudno jest budować jednoznaczne metanarracje w rodzaju: *Egipcjanie bali się pustyni* lub *Egipcjanie nie bali się pustyni*. Była to raczej kwestia indywidualna, choć bez wątpienia skontekstualizowana kulturową wiedzą i doświadczeniami.

miejszem skonstruowanym w oparciu o te same reguły, co reszta egipskiego świata (por. rozważania na temat wody w Oazie w rozdz. 4.1.). A świat ten, jak wiadomo, nie był neutralny, lecz silnie wypełniony bytami o różnym charakterze, zarówno opiekuńczym, jak i mniej przyjaznym (por. np. Görg 2004). Innymi słowy, mieszkańcy Dachli mogli dostrzegać w krajobrazie obce, nieznanne im elementy (choćby prahistoryczną sztukę naskalną), jak również takie elementy, w których rozpoznawali rzeczywistość egipską. W tym kontekście jednym z najważniejszych zjawisk, jakie z pewnością dostrzegali, czy może raczej wyczuwali, musiała być obecność bogów.

Rozważając znaczeniowe konotacje motywu trójkąta łonowego (rozdz. 6.3.), wskazałem na możliwe aspekty religijne, które wiązać mogły tworzenie tego rodzaju petroglifów z bóstwami (np. Hathor). O ile w kontekście trójkątów dyskusja ta pozostaje zdecydowanie otwarta i ich religijny charakter niepewny, o tyle wiele zarejestrowanych w Oazie Centralnej petroglifów posiada bezsprzecznie wymiar religijny. Wierzę, że powstawały one w ramach swobodnego dialogu z bóstwami, od których woli zależeć mogły choćby losy podróży, w której autorzy przedstawień aktualnie przebywali. Ponadto, to właśnie poprzez ów materialny dialog petroglificzny krajobraz stawał się wreszcie prawdziwie oswojony, bo nie kto inny, a bogowie byli przecież gwarantem tryumfu porządku nad chaosem.

Choć petroglifów, które nawiązują do sfery religii, zostało odnalezionych stosunkowo wiele, to jednak dyskusję w niniejszym podrozdziale muszę zawęzić do wybranych przykładów. Stąd też skupię się w moich rozważaniach na dwóch szczególnie charakterystycznych kategoriach znalezisk. Pierwszą stanowią przedstawienia zwierzęcia Seta, najważniejszego boga Dachli (rozdz. 6.4.1.), a drugą wyobrażenia rogatych ołtarzy i innych motywów, które być może należałoby rozumieć jako przedstawienia ofiar (rozdz. 6.4.2.). Pierwsza kategoria dotyczy głównie petroglifów dynastycznych, druga zaś zdominowana jest przez figury grecko-rzymskie.

6.4.1. W krainie Seta, Pana Oazy

Kult Seta w Oazie Dachla trwał nieprzerwanie co najmniej od czasów Średniego Państwa po okres rzymski (aneks 1.6.1., 1.7.-1.9.2.) i bez wątpienia odgrywał on najważniejszą rolę w życiu religijnym jej mieszkańców. Świątynia Seta znajdowała się w Mut (Hope 2001a; 2003a), choć jego kult sprawowany być musiał również w pozostałych rejonach Oazy (Kaper 1997: rozdział 3). Swoista „jurysdykcja” Seta sięgała aż do Chargi, gdzie wykonano jego słynne przedstawienie w formie skrzydlatego boga w świątyni w Hibis (Cruz-Uribe 2009). O religijnej istotności Seta w życiu mieszkańców Chargi świadczą również znaleziska na obszarze Gebel el-Teir

(Fakhry 1951: 415, fig. 26), czy we wschodnich rejonach tej Oazy (Lazaridis 2012: 211. pl. V).

Hermann Te Velde (1967), autor najważniejszej monografii poświęconej Setowi, charakteryzuje go jako „boga chaosu” (ang. *god of confusion*). Set był bóstwem ambiwalentnym. Z jednej strony postrzegany był jako morderca Ozyrysa, z drugiej zaś był on również obrońcą Ra i to on walczył z wężem Apopisem, stojąc na dziobie barki słonecznej. Jednakże bóg ten, inaczej niż w dolinie Nilu²¹⁷, posiadał zupełnie inne oblicze na obszarach obu wielkich oaz, gdzie stał się on raczej obrońcą aniżeli bóstwem o negatywnych konotacjach (Kaper 1997: 65). Głównym miejscem jego kultu była niewątpliwie Dachla, gdzie zyskał przydomek *ḥ3 pḥtj*, boga o wielkiej mocy (Kaper 1997: 63-5; Cruz-Uribe 2009: 201-2; zob. też. Osing 1985). Set był przedstawiany na wiele sposobów, co posiada również znaczenie z perspektywy chronologii. Otóż do czasów XXV dynastii mógł być on ukazywany w formie mitycznego zwierzęcia, *ḥ3*, by później przybrać formę antropomorficzną z głową sokoła i rozpostartymi skrzydłami²¹⁸ (Kaper 1997: 64). A zatem wtedy, kiedy w pozostałych rejonach Egiptu Set zaczynał być coraz mniej popularny, a teolodzy z doliny Nilu starali się jeszcze bardziej osłabić jego pozycję, w Dachli bóg ten niezmiennie utrzymywał swój wysoki status, doświadczając zmian przede wszystkim w warstwie ikonograficznej.

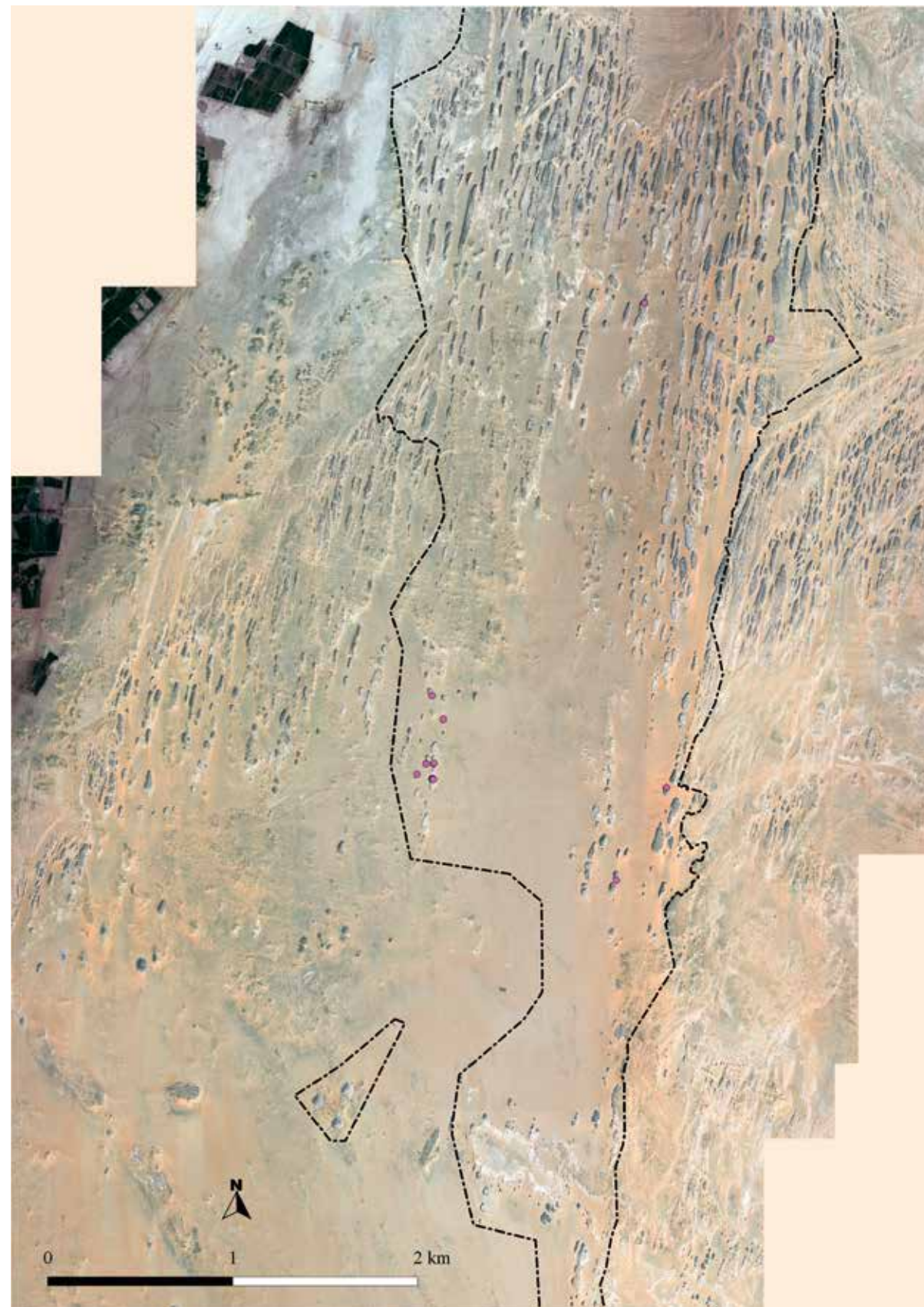
Choć antropomorficzne przedstawienia Seta znane są zarówno z Chargi (Cruz-Uribe 2009: 223, fig. 28), jak i Dachli (Förster 2011: Abb. 219), to większość petroglifów w Oazie ukazuje Seta w formie zwierzęcej²¹⁹. We wschodnim rejonie figury takie zarejestrowane zostały między innymi przez Lisę Giddy (1987: 289, no. 19c-d), Lecha Krzyżaniaka (1994: 85, fig. II.2), czy Michela Baud i in. (1999: 8). Jeśli odwołać się do Kapera (1997: 64) i uznać, że okres XXV dynastii jest cezurą dla wykorzystywania motywu zwierzęcia Seta w inskrypcjach i sztuce naskalnej, to zespół znalezisk, które za chwilę przywołam, nie mógł powstać później niż w Trzecim Okresie Przejściowym. Niemal wszystkie petroglify ukazują bowiem zwierzę Seta, które wykorzystane zostało także w odnalezionych przeze mnie inskrypcjach.

Przedstawienia Seta zarejestrowałem na 17 panelach, a na nich łącznie 23 figury, choć identyfikacja niektórych obarczona jest sporą dozą niepewności. 18 przedstawień ukazuje zwierzę Seta w pozycji leżącej lub siedzącej, ale bez asocjacji z innymi atrybutami. Pięć pozostałych figur przedstawia Pana Pustyni z dodatkowymi

²¹⁷ Zob. jednak dyskusję w Cruz-Uribe 2009, gdzie argumentuje się, iż Set co najmniej do okresu późnego był bogiem „normatywnym”.

²¹⁸ Cruz-Uribe (2009: 222-3, fig. 27) przytacza jednak przykład petroglifu, który datuje „ostrożnie” na okres rzymski.

²¹⁹ Na temat natury zwierzęcia Seta i możliwości identyfikacji gatunkowej zob. Te Velde 1967: 7-26; McDonald 2000.



Ryc. 6.51. Dystrybucja petroglifów przedstawiających zwierzę Seta. Nie zostały tu jednak uwzględnione inskrypcje zawierające hie-roglif w formie zwierzęcia Seta. W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19 oraz 6.10.



Ryc. 6.52. Przedstawienie bardzo uproszczonego zwierzęcia Seta, choć z zachowanymi najważniejszymi elementami jego ciała. Obok znajdują się również schematyczne wizerunki dłoni i stopy. Stanowisko CO110 (p.6b). Powierzchnia horyzontalna.



Ryc. 6.53. Wizerunek Seta wykonany w stylistyce hieroglificznej. Stanowisko 04/06 (p.1). Powierzchnia wertykalna. Por. ryc. 5.74.



Ryc. 6.54. Przedstawienie osła na sztandarze(?). Ponieważ jest to jedna z form, jakie mógł przybrać bóg Set, nie można wykluczyć, że i w tym przypadku mamy do czynienia z boskim wizerunkiem. Stanowisko CO19 (p.1). Powierzchnia pochyla. Por. ryc. 6.53.

komponentami, jak na przykład kwiat lotosu. Ponadto, co najmniej trzykrotnie zwierzę Seta stanowi część inskrypcji.

Nie jest zapewne zaskoczeniem, iż główne nagromadzenie tego rodzaju petroglifów odkryłem w rejonie stanowiska CO185 (ryc. 6.10 i 6.51), gdzie, jak się wydaje, znajduje się największa koncentracja dynastycznej sztuki naskalnej w Oazie Centralnej. Co niezwykle istotne, poza obszarami szlaków nie zarejestrowałem ani jednego przedstawienia Seta, co podobnie, jak w przypadku motywu trójkąta łonowego (rozdz. 6.3.) pozwala wiązać obecność wizerunków boga z podróżowaniem.

Bliską analogię stanowią znaleziska odkryte przez North Kharga Oasis Survey w północnej części Chargi (Ikram 2012: 15; Lazaridis 2012; 2015). Naszłaku Darbel-Ayn Amur, biegnącym w stronę Dachli, odkryty został szereg stanowisk z petroglifami i inskrypcjami o *stricte* religijnym charakterze, a szczególnie dwa miejsca: Amun Rock i Seth Rock. Pośród znalezisk przeważają inskrypcje odwołujące się do Amona, czy też Amona-Ra (Lazaridis 2015), głównie z czasów Średniego i Nowego Państwa.

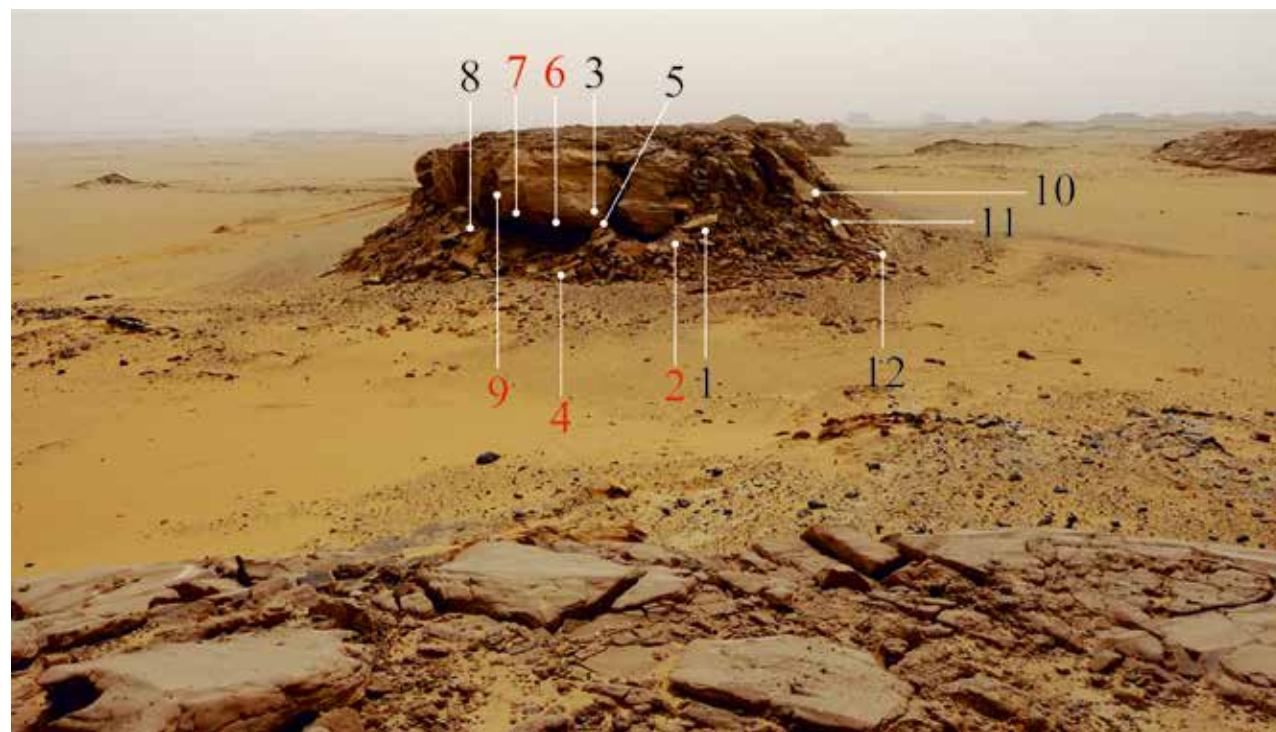
Niemniej zwłaszcza na wzgórzu Seth Rock odkrytych zostało wiele przedstawień zwierzęcia Seta (Ikram 2012: 15). Figury Pana Pustyni w jego zwierzęcej formie zarejestrowano także na Amun Rock (Lazaridis 2012: 211, pl. V) oraz Hula Rock, gdzie zestawiony został z sokołem, najprawdopodobniej Horusem (Ikram 2012: 14-5, pl. 4).

Odnalezione przeze mnie figury Seta nie są jednolite pod względem stylistycznym i ewidentnie powstawały z rąk wielu różnych osób. Myślę, że wskazuje to na fakt, że tworzenie wizerunków boga należało do szerszej tradycji, a nie było jedynie wynikiem fascynacji jednej czy kilku osób, co w przeciwnym razie mogłoby sugerować bardzo ograniczona dystrybucja tego motywu (ryc. 6.51). Pośród figur znajdują się zatem przedstawienia bardzo uproszczone i schematyczne, chciałoby się wręcz powiedzieć: karykaturalne (ryc. 6.52), a także figury, które wykonane były przez wprawionych w rzemiośle skrybów, przypominające zapis hieroglificzny (ryc. 6.53). Nawet jeżeli figury są silnie uproszczone, na przykład forma ciała zwierzęcia sprowadzona została do jednej lub kilku linii, to podstawowe atrybuty, które pozwalają na skuteczną identyfikację boskiej istoty przedstawienia, są z reguły ukazane. Dotyczy to przede wszystkim postawionych uszu zwierzęcia, wydłużonego

pyska, a także długiego, podniesionego ogona, zakończonego charakterystycznym pędzlem. Najczęściej przybiera on trójkątną postać, w czym bardzo przypomina motyw trójkąta łonowego (ryc. 6.53 i 6.56), choć podobieństwo to nie musi oznaczać zbieżności semantycznej.

Najwięcej przedstawień zwierzęcia Seta odnalazłem w obrębie stanowiska CO191 oraz na trzech sąsiadujących z nim wzgórzach: CO190, CO196 oraz CO197. *Gebel* CO191 jest niewysokim wzniesieniem o płaskim szczycie, usytuowanym przy krawędzi rozległej doliny (ryc. 6.55). W północnej części posiada kilka nisz skalnych, które stały się miejscem nielegalnych poszukiwań zabytków, o czym świadczą świeże wkopy rabunkowe i przesunięte, czy wręcz rozrzucone głazy.

Na niewielkim stoku północnym znajduje się kilka głazów z ikonografią dynastyczną, a pozostałe panele usytuowane są na północnej ścianie. Szczególnie istotne panele (p.6 i 7) zajmują powierzchnię wnęki skalnej, ale ze względu na złe warunki atmosferyczne podczas prowadzonych przeze mnie badań dokumentacja obu tych paneli nie jest zadowalająca. Na dodatek światło słoneczne dociera do owej wnęki jedynie wczesnym rankiem, a przez resztę dnia panele są zacienione, co znacznie utrudnia rozpoznanie figur i inskrypcji.



Ryc. 6.55. Stanowisko CO191. Ukazane zostały panele znajdujące się w północnej części wzgórza. Kolorem czerwonym zaznaczono te panele, na których znajdują się przedstawienia boga Seta. Zdjęcie wykonane z miejsca, gdzie znajduje się inskrypcja skryby Seti'ego (ryc. 6.63). Widok od północy.



Ryc. 6.56. Przedstawienie siedzącego zwierzęcia Seta na panelu 6. (CO191). Nad grzbietem zwierzęcia widoczny jest motyw, który wyobraża być może kielich kwiatu lotosu (por. Baud i in. 1999: 19, fig. 12b). Powierzchnia niemal wertykalna.



Ryc. 6.57. Fragment panelu 7. na stanowisku CO191. Na panelu częściowo zachowała się figura zwierzęcia Seta wążającego kwiat lotosu. Samo zwierzę wykonane zostało bardzo starannie w stylistyce hieroglificznej. Powierzchnia niemal wertykalna.



Ryc. 6.58. Jeden z licznych głązów znajdujących się w północnej części wzgórza CO191 (p.4). Na panelu widoczne są dwa przedstawienia zwierząt Seta, a także wyobrażenia stóp i sandałów. Powierzchnia pochyła.

Te są z kolei bardzo słabo zachowane, gdyż wykonano je w wyjątkowo kruchym piaskowcu. Niemniej jednak na obu panelach rozpoznać można wizerunki zwierzęcia Seta (ryc. 6.56 i 6.57), które zapewne stanowiły element bardziej rozbudowanych kompozycji²²⁰.

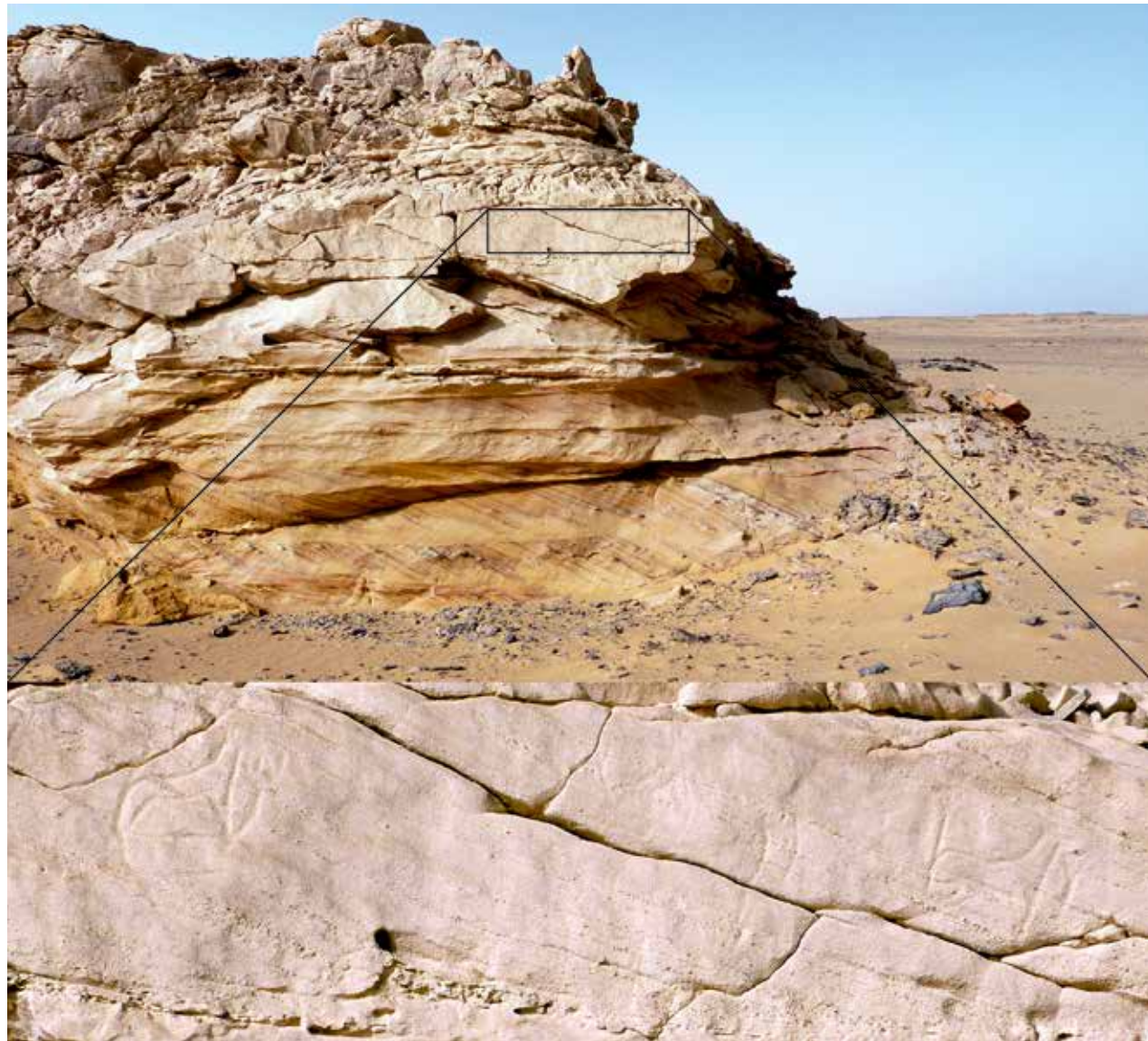
Głązy z kolejnymi przedstawieniami Seta usytuowane są nieopodal wnętrza. Szczególnie interesujący jest panel 4., na którym znajdują się dwie figury zwierzęcia, obie wykonane w dość unikatowej stylistyce (ryc. 6.58). Nie wiadomo, czy głąz znajduje się *in situ*, głównie ze względu na niszczycielską działalność rabunkową, ale można założyć, że nie leży on daleko od swej pierwotnej lokalizacji. Wydaje się, że północna strona wzgórza CO191 była swoistym centrum twórczości petroglificznej związanej z Setem.

Jedna z figur ukazuje zwierzę Seta z krótkimi nogami wyciągniętymi do przodu i masywnym ciałem. Ma ono typowe długie i ścięte uszy, ale ogon jest zdecydowanie krótszy niż zwykle i lekko zakręcony. Wydaje się, że posiada również grzywę. Nie jest to więc standardowe przedstawienie zwierzęcia Seta. Druga figura jest za to bardziej zeschematyzowana. Szczegółowo oddana została wyłącznie głowa, tym niemniej nie można mieć wątpliwości,

iż intencją autora było ukazanie Seta. Reszta ciała jest bardzo uproszczona, a także lekko zniszczona, gdyż ogon zwierzęcia jest już mocno zwietrzały. Co jest niezwykle interesujące, to fakt, że jego głowa styka się z figurą w kształcie trójkąta łonowego. Przywodzi to na myśl panel z ryc. 6.50, gdzie trójkąt ofiarowany zostaje figurze w formie hierogllifu **wsr**. Figura ta posiada głowę psa i w związku z tym być może również należałoby ją odczytywać jako przedstawienie Seta. Istnieje jednak jeszcze inna możliwość interpretacyjna figury zwierzęcia Seta zestawionej z trójkątem łonowym. Niekoniecznie jest to trójkąt, lecz, być może, kielich kwiatu lotosu, z którym Set bywa w Oazie dość często ukazywany (ryc. 6.57 i 6.59; Giddy 1987: 289, no. 19c-d; Krzyżaniak 1994: 85, fig. II.2). Pomiędzy oboma wizerunkami boga Seta znajdują się jeszcze co najmniej trzy figury stóp i sandałów, a także głębokie nacięcia i wydrążenia, które, wszystkie razem, świadczą zapewne o wielkiej czci, jaką oddawano bogu i jego petroglificznym manifestacjom (por. rozdz. 6.5.).

Za przykład przedstawień zwierzęcia Seta z kwiatem lotosu posłużyć mogą dwie figury odkryte przeze mnie na panelu 3. na wzgórzu CO196, kilkadziesiąt metrów na zachód od omówionych powyżej kompozycji. Oba przedstawienia usytuowane są wysoko na pionowej ścianie, przez co są w zasadzie całkowicie niedostępne. Byłyby za to świetnie widoczne, gdyby nie fakt, że wszystkie figury na panelu są bardzo mocno zwietrzałe (ryc. 6.59). Tylko

²²⁰ Stanowisko to będzie w przyszłości obiektem pogłębionych badań, gdyż wiele figur i inskrypcji nie zostało jak dotąd odczytanych. W tym celu wymagana będzie jednak aplikacja skuteczniejszych technik dokumentacyjnych.



Ryc. 6.59. Północno-wschodni fragment stanowiska CO196. Panel 3. usytuowany jest około trzech metrów nad poziomem dna doliny i uległ znacznemu zniszczeniu. Spośród figur obecnych na panelu widoczne są dwa przedstawienia zwierzęcia Seta zestawione z kwiatem lotosu. Widok od wschodu.

dwa petroglify zachowały się na tyle dobrze, że można dokładnie odczytać ich wygląd.

Niemniej jednak widoczne są także zarysy innych przedstawień, wśród których mogły znajdować się kolejne wizerunki Seta. Oba dobrze zachowane wyobrażenia zwierząt zestawione zostały z kwiatami lotosu o szerokim, otwartym kielichu²²¹. Podobnie, jak w przypadku figur w Halfat el-Bir (Giddy 1987: 289, no. 19c-d), obie bestie wydają się wachać lekko pochylone kwiaty. Lotos

²²¹ Duży petroglif przedstawiający kwiat lotosu znajduje się na tym samym stanowisku na panelu 4.

był jednym z najpowszechniejszych symboli egipskich, związanym z reguły z regeneracją i odrodzeniem²²². Jego powiązanie z Setem nie jest jednak jednoznaczne, choć musiało być takie w przeszłości, gdyż motyw ten wydaje

²²² Częstym motywem w ikonografii egipskiej jest przedstawienie zmarłego, który wacha kwiat lotosu. Zob. przykłady w Oazie Dachla w Baud i in. 1999: fig. 5a-b i 6a-b. Darnell (2002a: 65-67) uważa z kolei, iż przedstawienia siedzącego człowieka wachającego kwiat lotosu ukazują czynności świąteczne. Jego zdaniem większość tego rodzaju scen pochodzi z czasów pomiędzy Starym a Średnim Państwem. Przykład tego motywu ze sztuki naskalnej w Nubii zob. Váhala & Červíček 1999: Taf. 75.292.



Ryc. 6.60. Stanowisko CO191 (p.2). Na głazie wykonano dwa unikatowe przedstawienia bóstw w formie zwierzęcej na sztandarach. Są to Set i Amon, który ukazany został jako baran w podwójnej koronie Egiptu. Powierzchnia lekko pochyła.

się być w rejonie Dachli swoistym archetypem. Jedna z figur usadowiona jest w dodatku na prostokątnym elemencie, który prawdopodobnie przedstawia postument²²³, a zatem może jest to przedstawienie złożonej przed posągami ofiary(?). Zaprezentowane powyżej panele pozwalają podejrzewać, iż miejsce, jakim był rejon CO191 i okoliczne wzgórza, stanowiło rodzaj miejsca „świętego”, pełnego boskich przedstawień i petroglifów, które mogą świadczyć o oddawaniu czci obecnym tam bogom (np. stopy i sandały)²²⁴. Obrazu tego dopełniają dwa kolejne panele usytuowane na stokach wzgórza CO191. Pierwszy z nich ukazuje wizerunki bóstw na sztandarach, drugi zaś zawiera szereg przedstawień antropomorficznych, pośród których znajduje się bóstwo w postaci humanoidalnej, być może Set.

²²³ Analogiczne przedstawienie sfinksa z głową ureusza zestawionego z kwiatem lotosu i leżącego na postumencie znane jest np. z rejonu Wzgórz Tebańskich (Černý & Sadek 1970a: nr 2484).

²²⁴ Jeszcze jedno przedstawienie zwierzęcia Seta znajduje się na panelu 9. Przedstawienia sandałów wykonane zostały na przykład na panelu 1.

Pierwszy z tych paneli, zlokalizowany w północnej części *gebła*, przysypany jest mniejszymi kamieniami (ryc. 6.60). Znajdują się na nim dwa przedstawienia sztandarów, na których zobrazowano boskie zwierzęta: zwierzę Seta oraz barana Amona²²⁵. Umieszczanie bóstw na sztandarze stanowiło jeden z najtrwalszych elementów ikonograficznych w tradycji staroegipskiej²²⁶. Eugene Cruz-Urbe (2009: 209) przywołuje zestawienia par sztandarów Seta i Horusa jako form ekspresji ich zasadniczej roli w utrzymywaniu porządku świata. Być może uzasadnionym byłoby ekstarpolowanie takiej roli na parę Set-Amon w kontekście Dachli, gdzie kult Amona był przecież silny już od czasów Nowego Państwa (np. Hope i in. 2005: 43, 47). Od czasów późnoptolemejskich, a zwłaszcza rzymskich, przeciwwagą dla Seta stanowił z kolei Amon-Nacht, którego świątynia zlokalizowana była w Ein Birbiyeh (Kaper 1997: 65-80; aneks 1.9.2.). Ikonografia obu tych bogów była niemal identyczna,

²²⁵ Zob. aneks 3: SM4 i SM6.

²²⁶ Przedstawienie Seta na sztandarze znane jest także z Oazy Charga (Cruz-Urbe 2009: 209, przypis 61).



Ryc. 6.61. Stanowisko CO191 (p.10). Panel znajduje się na zachodnim stoku w północnej części wzgórza. Jest to bardzo duży płaski kamień pokryty przedstawieniami antropomorficznymi i zoomorficznymi o różnej stylistyce. W górnej części głazu wykonano humanoidalne wyobrażenie bóstwa, być może Seta (por. ryc. 6.62.). Powierzchnia pochyla.

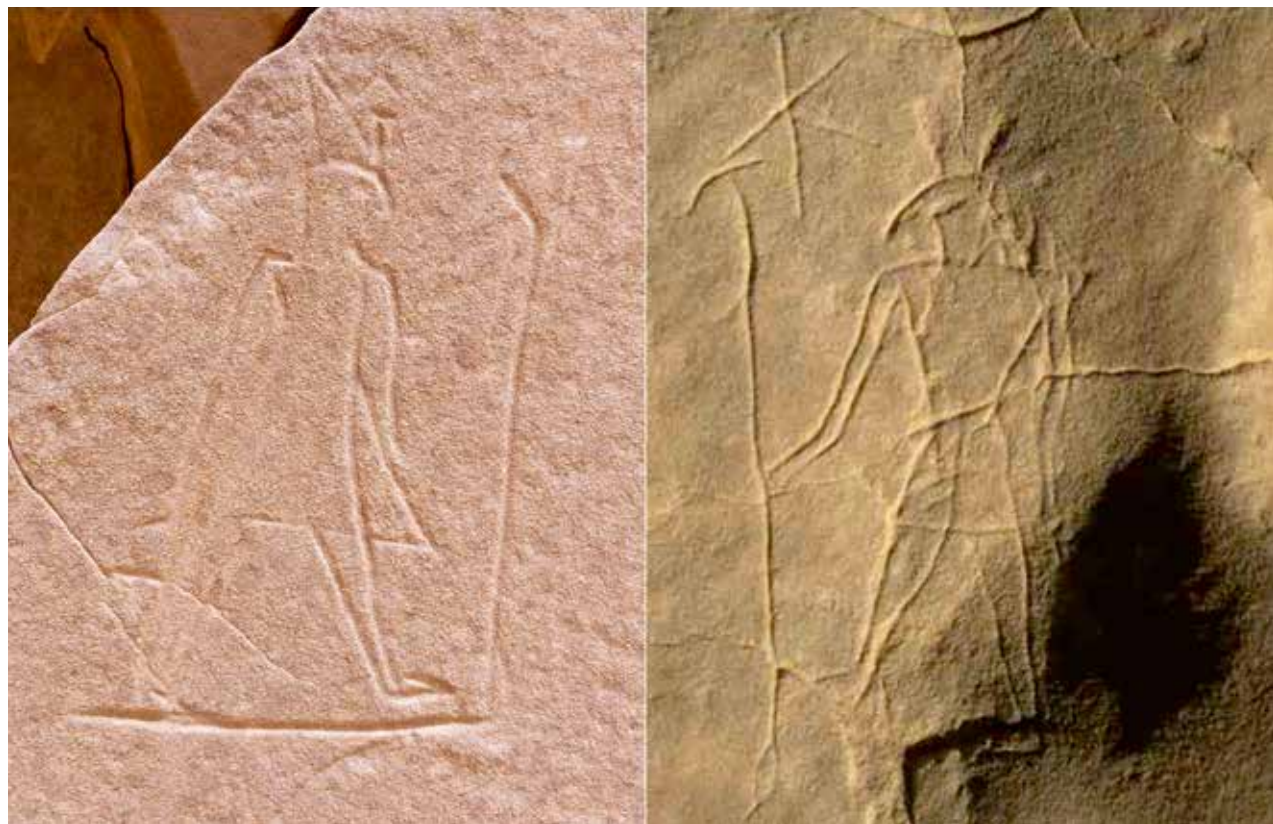
gdyż obaj posiadali głowę sokoła, skrzydła i władali włóczęnią (zob. np. Kaper 1997: 73, fig. 40). Amon-Nacht mógł jednak występować także pod postacią antropomorfa z głową barana (Fakhry 1951: 412, fig. 21; Kaper 1997: rozdział 3.2.4.1), a zatem możliwe, że to on został przedstawiony na panelu 2. Nie można także wykluczyć, że panel ten jest znacznie starszy, a ukazany baran z podwójną koroną na głowie wyobrażał Amona-Ra²²⁷. Panel ten wyrażał więc, być może, podstawową prawdę teologiczną Dachli, według której losy i porządek świata

²²⁷ Tuż obok niego przedstawiony został przedmiot, który przypomina naczynie na stópce lub rodzaj kadzielnicy.

leżały w rękach dwóch bogów: Seta i Amona. Harmonia tego panelu stanowiła odbicie porządku świata w Oazie, a świętość tych przedstawień musiała być dostrzegana i respektowana, o czym świadczą pozostałe petroglify na panelu w postaci stóp²²⁸.

Ostatni panel na stanowisku CO191 (p.10), do którego chciałbym jeszcze nawiązać, znajduje się po zachodniej

²²⁸ Warto w tym miejscu dodać, że na stanowisku CO19 (p.1) zarejestrowałem jeszcze jeden petroglif przedstawiający zwierzę na sztandarze, tym razem figurę osła (ryc. 6.54). Ponieważ osioł, zwłaszcza od okresu późnego, kojarzony był z Setem, toteż być może i w tym przypadku mamy do czynienia ze sztandarem tego boga (por. dyskusję i przypisy w Cruz-Urbe 2009: 205).



Ryc. 6.62. Porównanie dwóch figur ukazujących bogów. Z prawej ukazany jest Set znany ze stanowiska Muhattah Maqfi na południowych obrzeżach Dachli (za Förster 2011: Abb. 219). Z lewej przedstawienie odkryte przeze mnie na panelu 10. na stanowisku CO191.

stronie wzgórza na dużym płaskim głazie²²⁹. Nie jest to kompozycja łatwa do interpretacji, bowiem trudno ze sobą powiązać należące do niej figury (ryc. 6.61). Dominują tam antropomorfy, które ukazano cztery, w dodatku każdy w odmiennej stylistyce. Figura ludzka na samym dole panelu przypomina raczej przedstawienia pradziejowe (por. rozdz. 5.3.2.2., tabela 5.1). Tułów, bardzo wydłużony, przedstawiono za pomocą pojedynczej linii, ręce zakończone są długimi palcami, a głowa jest bardzo mała i owalna. Najwyżej usytuowana figura ludzka jest z kolei przeciwieństwem poprzedniej. Choć także ukazano ją *en face*, to posiada jednak dużą głowę, krótkie ramiona i wyraźnie zaznaczone nogi. Nie przedstawiono za to jej tułowia, przez co postać ta wydaje się bardzo niska.

Również figura antropomorficzna z prawej strony nie przypomina przedstawień typowych dla stylistyki faraonńskiej. Ukazano ją wprawdzie z profilu, ale

²²⁹ Tuż pod nim znajduje się głaz, od którego odcięto fragment skały przy użyciu piły mechanicznej. Świadczą o tym koncentryczne, owalne ślady na całej płaszczyźnie kamienia. Można się jedynie domyślać, że mogły się tam znajdować petroglify lub inskrypcje o dużej wartości estetycznej.

i ona jest rodzajem patykowatej figury, dość nieproporcjonalnej. Okrągła głowa jest za duża i zlewa się z szyją. Wydaje się, że ukazano za to niektóre części twarzy, być może usta lub nos. Postać w ręku dzierży kij z wieloma odchodzącymi od niego liniami. Figura ta jest być może związana z prostokątnym petroglifem, wewnątrz którego znajduje się zwierzę czworonożne, prawdopodobnie pies. Z drugiej strony długie uszy i podniesiony ogon mogą również wskazywać na zwierzę Seta, choć wykonane bardzo schematycznie, żeby nie powiedzieć: niezdarnie. Jeśli jest to rzeczywiście Set, to prostokąt, w którym został zamknięty, może być uproszczoną wersją hieroglify *ḥwt*²³⁰, oznaczającego świątynię. Interpretację tę może wzmacniać obecność innego zoomorfa na panelu, którym jest, jak się wydaje, osioł. On także ukazany został przy użyciu zaledwie kilku linii, ale długi pysk i rozpostarte uszy, jak również charakterystycznie zgięte nogi świadczą, iż faktycznie mamy do czynienia z osłem, a jak już pisałem, w zwierzęciu tym mógł manifestować się bóg Set.

²³⁰ Hieroglify O6 wg Listy Znaków Hieroglificznych (Gardiner 1957 [2007]: 493).

Wydaje się, że znajdujące się na panelu dwa wizerunki sandałów są świadectwem, iż drzemala w nim symbolika religijna. Być może swoistą pieczęcią na panelu było jedyne przedstawienie antropomorficzne, które bez żadnych wątpliwości zakwalifikować można do grupy petroglifów dynastycznych, choć określenie jego dokładnego datowania wydaje się bardzo trudne. Postać ukazana została z profilu i skierowana jest w prawo. Posiada typowy trójkątny kilt i koronę Górnego Egiptu z ureuszem(?). W lewej dłoni dzierży znak *anch*, a w drugiej trzyma(?) berło *uas*. Berło to jednak jak gdyby stoi przed postacią i nie widać, by ręka antropomorfa sięgała w jego kierunku. Niewątpliwie jest to jednak figura bóstwa, o czym świadczą dzierżone atrybuty. Identyfikacja tego bóstwa jest jednak zadaniem trudnym, gdyż nie posiada ona raczej dystynktywnych elementów ikonograficznych. Stawiam jednak hipotezę, że jest to figura Seta, co uzasadnić można kilkoma argumentami.



Ryc. 6.63. Inskrypcja pisarza imieniem Seti na stanowisku CO190 (p7).

Sam kontekst przedstawienia, a zatem rejon stanowiska CO191, gdzie dominują figury zwierząt Seta, zwiększa szansę, iż to właśnie ten bóg został przedstawiony. Ponadto, odnoszę wrażenie, że twarz tej postaci jest nieco wydłużona, w czym przypomina inny petroglif odkryty na stanowisku Muhattah Maqfi (Dachla 00/12), bezsprzecznie przedstawiający Seta (ryc. 6.62; Förster 2011: Abb. 219). Obie postaci dzierżą *anch* i *uas*, co na pewno nie jest argumentem rozstrzygającym, ale wpływa na podobieństwo obu figur. Różnice tkwią jednak w szczegółach. Set z Muhattah Maqfi ma wyraźnie oddane uszy, podczas gdy bóstwo na wzgórzu CO191 posiada koronę. Ten pierwszy nie jest w dodatku ukazany na horyzontalnej linii, którą w kontekście drugiej figury być może należy rozumieć jako bazę posągu(?). Kwestię identyfikacji figury na panelu 10. pozostawiam otwartą, choć uważam, że istnieje uzasadniona możliwość, iż jest to kolejne przedstawienie Seta w miejscu jego szczególnego kultu.

W przeciwieństwie do przytaczanych przez Nikolaosa Lazaridisa (2012; 2015) licznych inwokacji do Amona(-Ra) odkrytych na szlakach w północnej Chardze, na obszarach Oazy Centralnej nie zarejestrowałem, jak dotąd, podobnych inskrypcji²³¹. Nie odnotowałem również inwokacji do Seta, aczkolwiek zarejestrowałem trzy inskrypcje zawierające odnoszące się do niego imiona teoforyczne. Dwie z nich zlokalizowane są kilkadziesiąt metrów na północ od stanowiska CO191 i zapewne nie przez przypadek zostały wykonane właśnie tam. Stanowią one jak gdyby słowne przypieczętowanie istotności tego miejsca, opatrej o znaczeniowość związaną z bogiem Setem. Pierwsza usytuowana jest na południowym stoku wzgórza CO190 (p.7) i zawiera następujący tekst (ryc. 6.63):

(→) 
jr n sš Sthj

Wykonane przez pisarza [imieniem] Seti.

Inskrypcję tę wykonał skryba imieniem Seti, i choć nic poza przyznaniem się do autorstwa w owym tekście nie zawarł²³², to jednak jego imię w połączeniu z licznymi okolicznymi przedstawieniami zwierzęcia Seta sugeruje, iż jest to forma zwrotu do swego boga. Imię Seti, zwłaszcza w takim zapisie, stosowane było głównie w czasach Nowego Państwa²³³ (Ranke 1935: 322, nr 7), co mniej więcej

²³¹ Kilka zarejestrowanych przeze mnie inskrypcji demotycznych, hieratycznych i hieroglificznych nie zostało jeszcze przetłumaczonych. Jednym z powodów jest słaby stan zachowania tych tekstów i związane z tym problemy z dokumentacją. Niewątpliwie w kilku przypadkach potrzebna będzie ponowna wizyta na stanowisku i próba wykonania dokładniejszej dokumentacji rysunkowej i fotograficznej.

²³² Por. z inskrypcjami na Seth Hill w Chardze w Lazaridis 2015: 50.

²³³ Zastosowany w tej inskrypcji determinatyw A52 (człowiek z flagellum) był w powszechnym użytku w czasach XVIII dynastii (A. Čwiek, inf. ustna).

koresponduje z analogicznymi inskrypcjami adresowanymi do Amona w Chardze (Lazaridis 2015).

Druga inskrypcja (p.28) usytuowana jest po przeciwnej stronie wzgórza, wysoko na północnej ścianie, w miejscu dość niewygodnym. Nie jest też ona widoczna z poziomu dna doliny. Zawiera następującą treść (ryc. 6.64):

(→) 
sš Sth-h t p

Pisarz Sethotep



Ryc. 6.64. Inskrypcja skryby o imieniu Sethotep odkryta na stanowisku CO190 (p.28).

Również w tym przypadku mamy do czynienia z podpisem skryby. Nosił on imię Sethotep (nieodnotowane przez Ranke 1935), którego pisownia jest częściowo hieratyczna i częściowo hieroglificzna²³⁴. Biorąc pod uwagę, że jedyne inskrypcje zawierające imiona teoforyczne z rdzeniem *Sth* znajdują się na obszarze największego nagromadzenia obrazów związanych z Setem²³⁵, mamy do czynienia z miejscem, gdzie kultywowano szczególne praktyki odwołujące się do najważniejszego boga Oazy. Jest to krajobraz „święty”, choć jednocześnie krajobraz namacalny i rzeczywisty.

Pojawia się jednak pytanie: w jakich okolicznościach powstawała sztuka naskalna tak pełna treści religijnych i symbolicznych? Co było motywacją dla tej praktyki? Czy sama tylko chęć wyrażenia swojej dewocji? Zasugerowałem na wstępie do tego podrozdziału, iż kontekstem dla wykonywania owych petroglifów i w tym przypadku była podróż przez grzbiet Antykliny. Nie można jednak wykluczyć, iż miejsca, w których

²³⁴ Podobny sposób zapisu słowa *h t p* zob. Černý & Sadek 1971: nr 2809.

²³⁵ Jeszcze jedna inskrypcja i przedstawienia Seta zlokalizowane są kilkaset metrów na północ na stanowisku CO189.

odnajdujemy omawiane przedstawienia, same w sobie stanowiły cel wędrówek.

Darnell (2013: 74-5), rozpatrując hatoryckie w swej naturze inskrypcje i rytzy w skalnej kapliczce kapłana Paħu na Pustyni Tebańskiej, sugeruje, iż mogła być ona świadkiem aktywności rytualnych i celebracji świątecznych w ramach tzw. „spędzania dnia [...] za wzgórzem” [tłum. PLP]. Pisze on, iż istniała potrzeba chwilowego opuszczenia obszarów zasiedlonych czy uprawianych rolniczo i znalezienia się na obszarze pustynnym, nawet jeżeli oznaczało

to jedynie krótką wędrówkę, na tyle jednak daleką, by stracić z oczu świat doliny Nilu (por. Darnell 2002a: 75). Jego zdaniem ludzie wkraczali wówczas w swoistą „przestrzeń liminalną”, gdzie mogli oddawać cześć bogom, między innymi poprzez taniec. Inskrypcje i petroglify mogły być bezpośrednim elementem owych działań. Narracja Darnella zbudowana jest jednak wokół symboliki i praktyk religijnych związanych z Hathor oraz powiązanymi z nią bóstwami jak Ozyrys. Czy w kontekście Oazy Dachla można w ogóle zastanawiać się nad podobną rolą pustynnego pasa, którym jest grzbiet Antykliny Tawil, oddzielający od siebie dwa zasiedlone obszary? Na pewno warto rozważyć możliwość, że weneracja boga Seta również wymagała okazjonalnego wyjścia na pustynię. Tym bardziej, że jednym z epitetów tego boga był tytuł „Pana Pustyni”. Nasuwają się jednak kolejne pytania. Czy odkryte przeze mnie stanowiska, zwłaszcza CO191, stanowiły niegdyś rodzaj skalnej kaplicy? Czy może należałoby je widzieć jako fragment drogi procesyjnej, wykorzystywanej podczas świąt?

Główna koncentracja petroglifów i inskrypcji związanych z Setem znajduje się około dwa kilometry od współczesnej granicy obszarów rolniczych oraz około 15 km od Mut. Wydaje się, że odległość 15 km od głównej świątyni Seta nie jest duża (około trzy godziny marszu), ale

nie ma w tej chwili żadnej ewidencji, by móc wiązać obecność sztuki naskalnej w Oazie Centralnej z bezpośrednią aktywnością mieszkańców Mut. Ponadto, sztuka naskalna odnaleziona przeze mnie w omawianym rejonie nie wygląda na wykonaną przez zawodowych skrybów, z wyjątkiem kilku zaledwie figur i inskrypcji (ryc. 6.53, 6.63, 6.64). Jeżeli był to więc obszar związany z praktykami religijnymi, to wydaje mi się, że użytkowany był raczej przez osoby prywatne, co nie znaczy, że pośród nich nie mogli znajdować się na przykład kapłani i pisarze.

Rejon tzw. „szlaku południowego”, gdzie znajduje się większość przywołanych przeze mnie figur zwierzęcia Seta, stanowi rodzaj „wyspy” Seta na obszarze Oazy Centralnej²³⁶. Główne stanowiska z petroglifami Seta znajdują się przy samej krawędzi rejonu poddanego rekonesansowi i niezwykle istotnym wydaje mi się dokończenie prospekcji na obszarach położonych na zachód i południe od stanowisk CO184, CO196 czy CO193. Może to dać bowiem odpowiedź na pytanie, czy odkryta przeze mnie koncentracja sztuki naskalnej o konotacjach religijnych jest rzeczywiście rodzajem enklawy, czy też jest fragmentem łańcucha stanowisk, ciągnącego się być może na zachód w stronę pól uprawnych, a być może na południe wzdłuż krawędzi Antykliny w stronę rejonu Mut.

Inną możliwością interpretacyjną, komplementarną z moim rozumieniem zjawiska przedstawiania trójkątów łonowych (rozd. 6.3.4.), jest rozpatrzenie figur Seta jako powstałych w kontekście podróży szlakiem, wzdłuż którego ewidentnie są one rozmieszczone. Förster (2011: 224-5) sugeruje, że Set mógł pełnić w rejonie Dachli podobną rolę, co Min na Pustyni Wschodniej (por. Gates-Foster 2012: 209). Była to rola opiekuna podróżników, którzy szukając jego protekcji wykonywali liczne inskrypcje na szlakach Wadi Hammamat, a w szczególności na skałach i ścianach świątyni w Kanais²³⁷. Lazaridis (2012: 129), rozważając wspomniane już znaleziska na szlakach Oazy Charga, pisze, że:

[...] travellers often invoked gods through their textual and visual graffiti in order to seek divine protection for the crossing of a desert that was probably deemed a dangerous endeavor.

Jego zdaniem Amon-Ra, który w inskrypcjach w Chardze często posiada tytuł **nb p.t.**, czyli Pan Nieba, był uważany za boga kontrolującego zjawiska atmosferyczne (Lazaridis 2015: 51). Stąd też „naturalne pragnienie,

by odwołać się do potężnego bóstwa”, które mogłoby „przemienić [...] nieprzyjazne otoczenie w bezpieczniejsze, bardziej znane miejsce” (Lazaridis 2015: 50; tłum. PLP). Te Velde opisuje Seta jako „boga-burzy”, o czym świadczą ma duża liczba słów związanych z burzą i grzmo-tem, w których zwierzę Seta pełni rolę determinatywu (Te Velde 1967: 25). Jeżeli Set rzeczywiście był powiązany z „zaburzeniami atmosferycznymi”, to być może tak, jak w przypadku Amona-Ra, Pana Nieba, do Seta również wznoszono prośby o uczynienie podróży bardziej znośną.

Niezależnie więc od tego, czy miejsca, w których znajdują się dziś wizerunki zwierzęcia Seta, stanowiły samodzielny cel wizyt mieszkańców Oazy, czy też leżały one na szlaku łączącym różne osady we wschodniej i zachodniej Dachli, były one częścią krajobrazu, w którym uobecniała się boska moc. Pustynia, a zatem skały otoczone piaskami i żwirem, stanowiły domenę Seta i można się jedynie domyslać, że jego obecność manifestowała się w samych *yardangach* czy w zjawiskach pogodowych takich choćby, jak burze piaskowe. Sztuka naskalna stanowiła narzędzie w rękach podróżujących ludzi, dzięki któremu mogli oni wejść w swoisty dialog z Setem – dialog, który mógł zagwarantować pomyślny koniec wędrówki (por. Lazaridis 2015: 50).

Przedstawienia zwierzęcia Seta nie byłyby wówczas przedstawieniami boga *sensu stricto*, lecz raczej próbą jego zawezwania, zwrotem do niego, inwokacją. Jest to o tyle prawdopodobne, że mogli tak czynić ludzie niepiśmienni, którzy nie znali innego sposobu zwrócenia się do bóstwa, jak tylko poprzez obraz. Petroglify służyły więc z jednej strony do komunikacji z bóstwem, z drugiej zaś strony fizycznie i symbolicznie transformowały krajobraz. To dzięki przedstawieniom miejsca te nabierały jeszcze większego znaczenia, a obecność Seta ulegała materializacji. Tak, jak dla niepiśmiennych sztuka naskalna mogła być narzędziem dialogu, tak inskrypcje były nim dla znających sztukę pisania. Lazaridis (2015: 50) pisze:

What seems to have mattered most to the literate travellers who passed these lonely desert rocks was the very act of carving texts upon them, transforming the rocks into quasi-monumental landmarks.

Sztuka naskalna i inskrypcje przekształcały krajobraz, czy jak już wielokrotnie pisałem: zawłaszczają go. W takim też duchu pisze Darnell (2013: 80; wyróżnienie PLP), który konkluduje, iż:

Graffiti on the walls of temples and tombs and rock inscriptions on the rocky surfaces of the desert share a transmuting power. Rock inscriptions at Paḥu’s rock shrine transform a natural rock overhang into a place of human focus, both **symbolically and physically creating a place** in a desert landscape rich in natural landmarks but barren of points of socialized topography.

²³⁶ Wizerunki Seta zarejestrowane zostały tylko na dwóch stanowiskach, które znajdują się poza obszarem tej koncentracji (CO110 oraz 17/07). Ponadto, z południowych obrzeży Dachli znane jest stanowisko Seth Hill, które nie doczekało się, jak na razie, całościowej publikacji (por. Förster 2011: 224-5).

²³⁷ Zwanego później Paneionem, po tym jak utożsamiono Mina z helenistycznym bogiem Panem (zob. np. Mairs 2010)

Trzeba jednak pamiętać, że owa symboliczna apropiacja krajobrazu nie była działaniem wobec neutralnego tła i nie stanowiła zjawiska zawężonego wyłącznie do rzeczywistości kognitywnej (rozd. 4.5.). Owo zawłaszczanie (powiedziałbym: nieustanne) było praktyką realną i namacalną, a sam fakt, iż istniała taka potrzeba oznacza, że ów krajobraz aktywnie stawił opór doświadczającym go ludziom (poprzez elementy jawiące się jako „obce” lub poprzez zjawiska pogodowe, itp.). Innymi słowy, znaczenia różnych elementów krajobrazu (np. niszy skalnej) nie były konstytuowane tylko przez sprawczego człowieka, lecz również dzięki sprawczości owych elementów (por. także rozdz. 5.2.).

Darnell (2013: 80) pisze, iż rysunki naskalne posiadały „moc”, co można odczytać na dwa sposoby. Owa moc leżała po stronie wykonujących je ludzi, gdyż dawała im możliwość transformowania krajobrazu i wpływania na świat, a zatem sztuka naskalna była manifestacją ludzkiej *agency* (rozd. 4.3.). Bądź moc ta była atrybutem samych figur, które żyły własnym życiem, a ich obecność w krajobrazie wiązała się z ich własną formą sprawczości (rozd. 4.5. i 7). Kiedy spojrzymy na omawiane figury zwierząt Seta w Oazie Centralnej z tej drugiej perspektywy, to zrozumiemy, iż nie tylko były one przedstawieniami boga, nie tylko stanowiły akt dialogu pomiędzy człowiekiem a bóstwem, ale w sposób fizyczny i namacalny były jego manifestacją. Petroglify nie przedstawiały Seta, lecz nim były. Innymi słowy, tak, jak ludzie mijający skały z przedstawieniami doświadczali obecności boga, tak bóg doświadcział obecności wędrowców.

Praktyki społeczne, które towarzyszyły takim miejscom hierofanii mogły objawiać się w przeróżny sposób i wiele z nich zapewne nie pozostawiło po sobie żadnych śladów (np. taniec, modlitwa, złożenie ofiary). Tworzenie kolejnych petroglifów (ryc. 6.60, 6.61) i inskrypcji może być jednak jednym z rodzajów pozostałości, które owe praktyki ujawniają. Z jednej strony stanowiły one dialog (diachroniczny; rozdz. 7) z innymi podróżującymi, z drugiej zapewniały one swoistą ekspresję własnej tożsamości i tożsamości miejsca, w którym zostały wykonane (Lazaridis 2012: 124, przypis 14). Kolejne figury powodowały, że przedstawienia Seta jeszcze silniej materializowały jego obecność. Bóg był na wyciągnięcie ręki i uszanowanie go mogło być gwarancją, że podróż przebiegnie w spokoju. Bo chociaż Set manifestował się w tych konkretnych miejscach poprzez petroglify, to był jednak obecny wszędzie, a w szczególności na pustyni. A zatem „świętość”, jak pisze w kontekście Kanais Karen Stern (2013: 186), „nie była ograniczona do odizolowanych elementów, jak miejsca kultu”, lecz „roztaczała się na okoliczny krajobraz” [tłum. PLP]. Krajobraz pustyni, a zatem i oaz, był domeną Seta, **ʿ3 pḥtj**.

6.4.2. Ofiara z petroglifów. Materialność vs symboliczność

Na koniec niniejszego podrozdziału chciałbym jedynie zasygnalizować obecność jeszcze jednej kategorii rytów naskalnych, które niewątpliwie posiadały konotacje religijne. Pragnąłbym je rozważyć nie tyle pod kątem ich przedstawieniowości, co raczej sprawczości, a zatem przyglądając się ontologicznemu statusowi owych figur. Dyskusja ta dotyczy grecko-rzymskich przedstawień rogatych ołtarzy, których na całym obszarze Oazy Centralnej zarejestrowałem jedynie pięć.

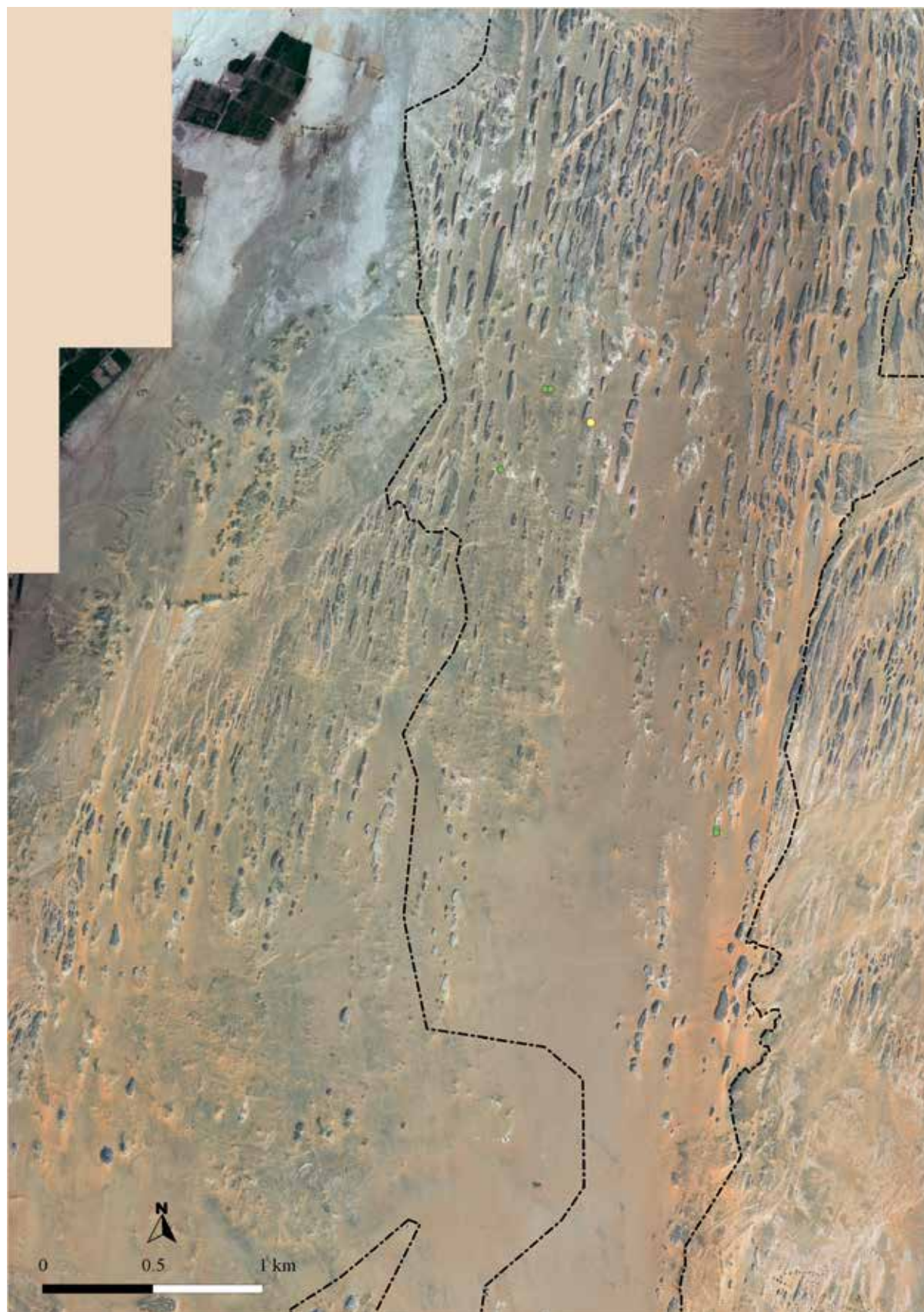
Tego rodzaju ołtarze znane są zarówno w formie przedmiotów, jak i przedstawień. Są to tzw. ołtarze semickie, które w Egipcie zaczęły być powszechnie używane od okresu ptolemejskiego (Verner 1973: 73; Červíček 1986: 85-6). Znane były jednak w całym wschodnim świecie śródziemnomorskim, a w szczególności na obszarach zamieszkiwanych przez Nabatejczyków (Rosenthal-Heginbottom 2008). W rejonie Petry odnaleziono zresztą nie tylko rzeczywiste ołtarze, ale także ich wizerunki na skalnych ścianach i budynkach (Rosenthal-Heginbottom 2008: 14).

W Egipcie podobnie, jak gdzie indziej, występowały one w różnych formach. Jedną z nich były duże ołtarze, na których składano (palono) ofiary i które znajdowały się przy świątyniach i grobowcach (zob. Soukiassian 1983). Ołtarz taki umiejscowiony był za portykiem świątyni boga Tutu w Kellis w Oazie Dachla (Hope 1998: 807), co pokazuje, że tego rodzaju ołtarze zysały popularność w całym Egipcie. Szczególnie istotne z punktu widzenia niniejszej pracy są jednak miniaturowe ołtarze, które użytkowane były głównie w kontekstach nie-świątynnych²³⁸ (Verner 1973: 73). Przybierały one rozmaite kształty, choć oczywiście wzorowane były na modelach ołtarzy sakralnych (por. Petrie 1911: pl. XV.6 i 7). Były one na tyle małe, że można było je trzymać w ręce, paląc kadzidła lub inne substancje.

Rogate ołtarze stały się także powszechnym motywem w sztuce naskalnej oraz pośród graffiti wykonywanych na murach świątyń i innych budynków²³⁹. Nierzadko występują one w asocjacji z inskrypcjami (np. Żaba 1974: fig. 310), czy wręcz z podpisem jako integralną częścią petroglifu (np. Soukiassian 1983: 322, fig. 4-5). W rejonie Qasr Ibrim w Dolnej Nubii odkryto przedstawienia sandałów, w które jak gdyby wpisane zostały przedstawienia ołtarzy (Wilson 1996: 107, fig. 3.6, nr 88).

²³⁸ Choć tego rodzaju przedmioty znane są również ze świątyń. W świątyni Tutu w Kellis odkryta została kadzielnica w kształcie rogatego ołtarza, wykonana z piaskowca (Hope 1998: 818, fig. 5.5).

²³⁹ Przykłady petroglifów rogatych ołtarzy na obszarach Egiptu i Sudanu zob. w Sadek & Shimy 1974: nr 3763, 3773, 3774, 3793; Shimy 1977: nr 3845; Żaba 1974: fig. 310, 337; Váhala & Červíček 1999: Taf. 2.5, 7; 33.115/B; 50.193/A+B; 52.200; 52.205; 53.207; 64.245/A; Rohl 2000: 66; Kleinitz 2009: 194, fig. 17.



Ryc. 6.65. Mapa dystrybucji motywu rogatego ołtarza (kolor zielony). Żółty punkt wskazuje miejsce, w którym zarejestrowałem przedmiot mogący być miniaturowym przenośnym ołtarzem/kadzielnicą (ryc. 6.66).

Figury rogatych ołtarzy znane są także z rejonu Oazy Dachla (por. rozdz. 2.1.3.). Przykładem mogą być petroglify odkryte na stanowisku Muhattah Maqfi, gdzie, jak mi się wydaje, ukazane zostały ołtarze miniaturowe (Kuhlmann 2005: 274, Abb. 38a-b). Są to figury z długimi rogami osadzone na dość wąskiej nodze usytuowanej na małym postumencie. Wszystkie, poza jednym, są dekorowane, a pomiędzy rogami posiadają liczne drobne zagłębienia i odchodzącą od nich meandrującą linię. Kuhlmann interpretuje ten element jako kiść winogron, ale sądzę, że z racji funkcji ołtarzy, którą było palenie ofiary, jest to raczej przedstawienie płonącej substancji²⁴⁰.

podwójnych rzędów rytych linii, przebiegających dookoła niego. Na górze posiada bardzo starannie wyłożone owalne zagłębienie i być może posiadał cztery rogi, które zostały ukruszone. Brak tego ostatniego elementu stawia moją identyfikację pod znakiem zapytania, ale na pewno jej nie wyklucza.

W literaturze przedmiotu dominuje interpretacja, iż petroglify rogatych ołtarzy były „przedstawieniami wotywnymi” (Verner 1973: 74). A zatem miałyby przedstawiać dary, być może złożone w tym samym miejscu, a może gdzieś indziej. W każdym razie byłby to obraz, który przedstawia, ale sam w sobie jest mało aktywny.



Ryc. 6.66. Przedmiot, który interpretuję jako miniaturowy rogaty ołtarz. Górna część obiektu jest zniszczona, ale wydaje się, że mógł on posiadać rogi. Wykonany został z piaskowca. Wysokość około 10 cm. Fot. E. Kuciewicz.

Zarejestrowane przeze mnie figury rogatych ołtarzy znajdują się w trzech odseparowanych od siebie grupach (ryc. 6.65). Najbardziej wysunięta na północ para figur znajduje się na „szlaku północnym”. Jest to zarazem para, co do której posiadam najwięcej wątpliwości w kwestii identyfikacji (aneks 7: HA3-4). Szczególnie problematyczny jest petroglif na panelu 1. na stanowisku CO98, który jest nie tylko bardzo zwiertzały, ale również częściowo zniszczony. Odizolowany petroglif na wzgórzu CO154 (p.2) takich problemów nie sprawia i trudno mieć wątpliwości, że ukazuje on rogaty ołtarz (HA5). Trzecia koncentracja, składająca się z dwóch przedstawień, znajduje się na stanowiskach 06/08 i 07/08, w odstępach zaledwie kilku metrów (HA1-2).

Poza petroglifami ukazującymi rogate ołtarze, w toku prowadzonych badań odkryłem także przedmiot, który być może służył jako podręczny ołtarz do palenia kadzidła (ryc. 6.66). Znajdował się on na stoku jednego ze wzgórz w rejonie „szlaku północnego” (ryc. 6.65). Jest to kilkucentymetrowy przedmiot o prostokątnym kształcie, posiadający dekorację w postaci dwóch

Temat ten podejmuje również Dirk Huyge (1998: 1389, przypis 37), który także pisze o wotywnym wymiarze przedstawień, ale dodaje przy tym, iż mogły mieć one charakter „ofiary zastępczej”. Myślę, że ta ostatnia myśl jest szczególnie warta rozpatrzenia.

Jeżeli znaleziony przeze mnie przedmiot z piaskowca faktycznie pełnił rolę małego rogatego ołtarza, to mogłoby to oznaczać, że na obszarze moich badań tego rodzaju praktyka składania ofiary miała w istocie miejsce. Czy działo się to w kontekście podróży przez grzbiet Antykliny, czy też wiązało się z celowym odwiedzaniem konkretnych miejsc, staje się w tym momencie mniej istotne (por. rozdz. 6.4.1.). Ważne jest, iż być może kadzidło lub inne substancje palono, by dokonać aktu ofiary, komunikując się z wybranymi bóstwami. Abstrahując również od tego, jakie konkretnie bóstwa były w ten sposób czczone w Oazie Centralnej, istotne jest, że mogły się one manifestować w różnych elementach krajobrazu. Co również ważne, praktyka ta mogła być bardzo istotna i w pewnych kontekstach wręcz wymagana. Być może więc brak możliwości złożenia ofiary poprzez wypalenie kadzidła w podręcznym ołtarzu wymuszał niejako na człowieku potrzebę odwołania się do innej formy, która przyniosłaby podobny efekt. Petroglif nie przedstawiałby wówczas ofiary, lecz by ją po prostu stanowił.

²⁴⁰ Podobne przedstawienie znane jest np. z Kertassi w Dolnej Nubii (zob. Roeder 1911: Taf. 111.e).



Ryc. 6.67. Stanowisko CO193, panel 56. Panel usytuowany jest na szczycie wzgórza. Zawiera figury zwierząt, trójkąta łonowego oraz stóp. W centralnej części kompozycji znajduje się przedstawienie nogi byka, czyli hieroglify **hpš**. Powierzchnia horyzontalna.

Oznaczałoby to, że status ontologiczny petroglifów wyobrażających rogate ołtarze (a także innych podobnych figur) był zupełnie inny, niż mogłoby się powszechnie wydawać. Istnieje bowiem olbrzymia różnica pomiędzy odzwierciedlaniem czy przedstawianiem danego zjawiska, a byciem tym zjawiskiem (por. z animistyczną ontologią świata, do której odwołuję się w rozdz. 5.2.). Wizerunek rogatego ołtarza nie byłby więc przedstawieniem jakiegoś zdarzenia, lecz zdarzeniem samym w sobie – pełnoprawną ofiarą dokonaną przez konkretną osobę. Taka interpretacja każe traktować petroglify jako coś więcej niż symbole, gdyż ujmuje je jako realne byty i pozwala im stanowić element sprawczej rzeczywistości.

Można by spojrzeć w ten sposób również na inne petroglify. W rozdziale 6.2.4. przywołałem panel, na którym widnieją przedstawienia uzbrojenia i innych przedmiotów, w tym zestaw kijów do rzucania (ryc. 6.29). Być może jednak należałoby nie tylko inaczej odczytać warstwę ikonograficzną tego ostatniego elementu, ale

również inaczej go rozumieć. Z perspektywy formalnej przypomina on bowiem hieroglif F39²⁴¹, , przedstawiający fragment kręgosłupa zwierzęcia i który regularnie ukazywany był w reliefach ściennych w kontekście składania ofiar. W ikonografii reliefowej przybierał on często kształt znacznie bardziej zbliżony do omawianego petroglyfu niż jego forma hieroglificzna²⁴². A zatem może i w tym przypadku mamy do czynienia z ofiarą w formie petroglyfu – nie jej wizerunkiem, lecz rzeczywistym wotum, którego narysowanie wpływało na świat w ten sam sposób, co złożenie fizycznej ofiary.

Inny przykład pochodzi ze szczytu wzgórza CO193 (p.56) i również przedstawia fragment tuszy zwierzęcej,

²⁴¹ Wg Listy Znaków Hieroglificznych (Gardiner 1957 [2007]: 465).

²⁴² Zob. np. relief w grobowcu Ptahszepsesa II w Saqqara (Murray 1905: pl. XXIX), gdzie ukazane jest ćwiartowanie zwierzyny. Pośród składanych ofiar znajdują się fragmenty odkrojonych części ciała, w tym takie, które bardzo przypominają omawiany petroglyf.

tym razem jednak hieroglif **hpš**²⁴³,  (ryc. 6.67). W tym przypadku nie ma wątpliwości co do samej formy, gdyż przedstawienie wykonane jest bardzo precyzyjnie. Nie zmienia to jednak faktu, że interpretacja nie staje się dzięki temu jednoznaczna. Sugerowałbym, ażeby i tę figurę traktować jako rzeczywistą ofiarę złożoną przez autora rytu, a nie jedynie jako jej przedstawienie. Myślę bowiem, że tak, jak obecność bóstw była z perspektywy Egipcjanina czymś całkowicie naturalnym i wyczuwalnym, tak również rzeczywistą musiała być wszelka ofiara, jaką ten owemu bogu składał. A zatem, raz jeszcze, to, co w naszym modernistycznym ujęciu jawi się jako symbol czy wyobrażenie, w perspektywie egipskiej ontologii mogło być bytem rzeczywistym, dosłownym, literalnym. To z kolei prowadzi do konkluzji, że w przypadku wielu petroglifów takich, jak rogate ołtarze czy części ciała zwierząt, to nie przedstawienie było celem samym w sobie, lecz raczej stanowiło ono środek do zrealizowania celu. To akt tworzenia był ważny i jego konsekwencje, a warstwa ikonograficzna była jedynie narzędziem w praktyce komunikowania się z *sacrum*.

Motyw **hpš**²⁴⁴ nie jest jedynym petroglyfem na panelu 56. Otoczony jest on figurami schematycznych zoomorfów, być może wizerunkami bydła. W północnej części panelu znajduje się również trójkąt łonowy. Dominują jednak przedstawienia stóp, niektóre już silnie zwietrzone, być może starsze od figury bydlęcej nogi. Myślę, że również i te petroglify nie stanowiły jedynie zwykłego symbolu ani nie odzwierciedlały wycinka rzeczywistości. Nie były też prostą sygnaturą, czy podpisem niepiśmiennych, w rodzaju: *byłem tu*. Uważam, że były one żywymi bytami, metonimiami ich autorów, i że nie mogły istnieć bez krajobrazu, z którym pozostawały w dialektycznej relacji (jak zresztą wszystkie petroglify).

O tym, że petroglify takie, jak **hpš**, mogły być ucieleśnieniem pewnych społecznych praktyk, a nie tylko ich symbolem, mówić może obecność innych petroglifów, które stanowią rodzaj świadectwa, iż ów materialny

²⁴³ Hieroglif F24 wg Listy Znaków Hieroglificznych (Gardiner 1957 [2007]: 463).

²⁴⁴ Tak, jak w przypadku większości petroglifów zaprezentowanych w niniejszej rozprawie, również w tym kontekście istnieje alternatywna interpretacja. Symbol **hpš** powiązany został bowiem przez Te Velde (1967: 86-9) z Setem, który miał zabić Ozyrysa przy pomocy „nogi byka”, zwanej również **mshtyw**. **Mshtyw** było również konstelacją Wielkiej Niedźwiedzicy, która symbolizowała Seta, w przeciwieństwie do Oriona wiążanego z Ozyrysem. Noga byka wyrażała pojęcia „siły”, „silnej ręki”, a także „bulata”. To właśnie owym bulatem Set miał odebrać życie Ozyrysowi, choć jednocześnie podczas rytuału otwarcia ust to **hpš** staje się narzędziem pomagającym tchnąć życie w martwego boga. Innymi słowy, petroglyf na panelu 56. może być również interpretowany przez pryzmat symboliki boga Seta, a jak wynika z rozważań w rozdziale 6.4.1., to właśnie Set był tym bóstwem, które w rejonie Oazy Centralnej odgrywało szczególną rolę.

i rzeczywisty aspekt ofiary był dostrzegany i rozumiany. Z reguły jest to obecność stóp i sandałów, których autorzy prawdopodobnie pragnęli odnieść się do zastanych w danych miejscach petroglifów. Być może rozumieli te figury nie jako symbole, ale właśnie jako rzeczywiste manifestacje bóstw i odpowiadali na ową hierofanię swoimi własnymi przedstawieniami? Nie powinno zatem dziwić, iż to petroglyfom stóp i sandałów, występującym najpowszechniej spośród wszystkich figur w Oazie Centralnej, chciałbym poświęcić dalszą część niniejszego rozdziału.

6.5. STOPY I SANDAŁY: PETROGLIFICZNE METONIMIE CZŁOWIEKA?

Choć dotychczasowa dyskusja o dynastycznych i grecko-rzymskich petroglyfach toczyła się wokół bardzo różnych kategorii motywów, to na swój sposób wszystkie one w mniejszym lub większym stopniu powiązane są z występowaniem przedstawień stóp i sandałów. Już same zaprezentowane do tej pory znaleziska (ryc. 6.6, 6.7, 6.15, 6.24, 6.29, 6.50, 6.52, 6.58, 6.60, 6.61, 6.67) wskazują na niezwykle różnorodność formalną tego rodzaju petroglifów, a także na ich duże zróżnicowanie pod względem asocjacji. W niniejszym podrozdziale chciałbym przyjrzeć się bliżej tej właśnie kategorii sztuki naskalnej, rozpatrując najpierw pewne aspekty formalne i chronologiczne (rozdz. 6.5.1.), a następnie rozważając wybrane analogie znane z obszarów Egiptu i Sudanu (rozdz. 6.5.2.). To bowiem głównie w znaleziskach znajdujących się w świątyniach można poszukiwać klucza do zrozumienia petroglifów. Na koniec, rozpatrując przedstawienia sandałów i stóp na obszarach Oazy Centralnej pod kątem ich asocjacji, dystrybucji i usytuowania oraz przede wszystkim ich znaczeniowości (implikowanej przez analogiczne znaleziska w świątyniach), staram się zarysować moje rozumienie owych petroglifów (rozdz. 6.5.3.).

6.5.1. Sandały, buty i stopy a przedstawienia naskalne

Na obszarze badań zarejestrowałem około tysiąca wizerunków stóp i sandałów, które podzielone zostały według różnic formalnych na szereg „typów” (aneks 4). Podstawowy podział dotyczy rozróżnienia pomiędzy przedstawieniami stóp (F1-56), a sandałami (S1-124). Osobną kategorię stanowią petroglify, które wprawdzie zostały przeze mnie rozpoznane jako stopy lub sandały, ale ze względu na stan zachowania ich identyfikacja jest niemożliwa. Tego rodzaju figur odnotwałem co najmniej 149. Liczbowo przeważają przedstawienia sandałów, których zarejestrowałem ponad 530, podczas gdy stóp na obszarze Oazy Centralnej naliczyłem minimum 311. Być może jednak owa przewaga sandałów wynika z faktu, że do kategorii tej zaliczyłem również wszystkie rodzaje

wizerunków składających się jedynie z konturów. Nie wiadomo przecież, czy i one nie były rozumiane przez autorów jako przedstawienia stóp, tyle tylko, że pozbawione wszelkich detali anatomicznych mogących pomóc nam w identyfikacji. Tak czy inaczej podział na „typy” zaproponowany w aneksie 4 nie jest sztywną klasyfikacją, ułożoną w dodatku w porządku chronologicznym. Jest to raczej próba uporządkowania bardzo licznych znalezisk w najprostszym kluczu, jakim jest ich aspekt formalny²⁴⁵.

W literaturze przedmiotu petroglify te występują pod różnym nazewnictwem, jak choćby *vestigia* (Castiglione 1970), czy *plantae pedis* (Rossi & Ikram 2002: 149). Najczęściej zwane są one właśnie odciskami stóp lub sandałów (ang. *footprints/sandal prints*), choć już dawno zauważono, że wiele z nich przedstawia nie ślady, lecz stopy/buty widziane z góry (Castiglione 1968a: 132; Schäfer 1963: 135 cyt. przez Darnell 2002a: 121). Uważam, iż większa część znalezisk w Dachli ukazuje stopę lub sandał, a nie jego odcisk, choć nie można wykluczyć, że w niektórych przypadkach intencją autorów faktycznie było przedstawienie śladu, jaki pozostawia na piasku chodzący człowiek.

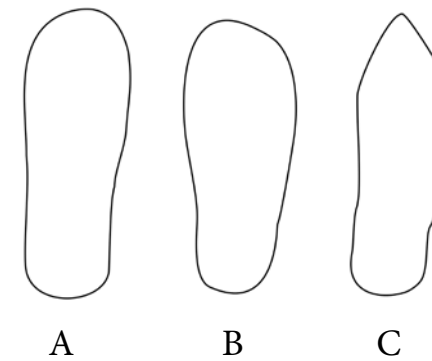
Choć o aspekcie chronologicznym powiem więcej, gdy będę rozważał dostępne analogie, zwłaszcza ze świątyni egipskich (rozd. 6.5.2.), to chciałbym wstępnie zarysować tę problematykę, w szczególności w kontekście sztuki naskalnej. Powszechnie uważa się, że tworzenie petroglifów stóp i sandałów to fenomen relatywnie późny, ograniczony w szczególności do okresu grecko-rzymskiego. Tak interpretował znaleziska w Dolnej Nubii Verner (1973: 44), dopuszczając jednocześnie możliwość, iż najstarsze przedstawienia w ogóle (poza Sudanem) mogą pochodzić z okresu późnego. Castiglione (1970: 120) przedział czasowy, w którym wykonywać miano tego rodzaju figury rozszerzył o czasy Nowego Państwa (w przypadku najwcześniejszych przedstawień) po okres bizantyński (w kontekście najmłodszych), co w zasadzie nie odbiega mocno od późniejszych tez Venera. Jego datowanie dotyczyło jednak przede wszystkim znalezisk w świątyniach, do czego jeszcze powrócę. Znaleziska sandałów w rejonie Qasr Ibrim w Nubii, na jednym ze szlaków prowadzących do fortecy, wydатовane zostały na okres ptolemejski i/lub rzymski, dzięki nielicznym towarzyszącym im inskrypcjom (Wilson 1996: 112-3). Również dzięki obecności inskrypcji – imienia ΛΟΥΚΑ (Lukas) tuż nad petroglifem – wydатовany na okres grecko-rzymski został petroglif stopy znaleziony w rejonie Abū Hūr w Dolnej Nubii (Žába 1974: 202, fig. 338). Nie inaczej datowane są wizerunki stóp i sandałów na obszarach Górnej Nubii (Kleinitz 2008: 95), z czego część może pochodzić z czasów chrześcijańskich (Chittick 1963: 270, fig. 8).

Znaleziska petroglifów stóp i sandałów na obszarach Egiptu także datowane są z reguły na czasy od okresu późnego po okres koptyjski (Huyge 1998c: 1386). Wiele tego rodzaju znalezisk pochodzi z obu wielkich pustyni egipskich. Petroglify stóp odkryte w pobliżu osady w Wadi Abu Diyeiba na Pustyni Wschodniej powiązane zostały z działalnością wydobywczą tamtejszych osadników (kopalnie kruszców) w czasach ptolemejskich (Sidebotham 2008 i in.: 115-6, fig. 6.2). Z Chargi znane są petroglify zarówno ze szlaków pustynnych, jak i stanowisk położonych w sercu Oazy. Ich wiek szacowany jest na okres grecko-rzymski (Rossi & Ikram 2002: 149), a nawet koptyjski (Fakhry 1951: 28, fig. 61). Na czasy grecko-rzymskie datowane są również znaleziska w rejonie Dachli (por. rozdz. 2.1.3.), w tym sandały z imionami greckimi na stanowisku Muhattah Amur i Muhattah Maqfi (Kuhlmann 2005: 280, Abb. 41e-f, 42b-c).

Niektóre petroglify odkryte w Egipcie i Sudanie uważane są jednak za starsze niż z okresu Nowego Państwa. Najwcześniejszą chronologię zaproponował Dunbar (1941: 7), który mocno spatynowane figury sandałów w pobliżu miejscowości Amada w Nubii uznał za predynastyczne. Datowanie to, raczej słusznie, zakwestionowane jednak zostało przez Venera (1973: 25-6). Z kolei na czasy Średniego Państwa(?) metrykę dwóch petroglifów sandałów w Wadi el-Hōl określił John Darnell (2002a: 121). Jeszcze wcześniejszą chronologię zaproponowali z kolei Kaper & Willems (2002: 87-8), którzy przebadali wielokrotnie wspomnianą już przeze mnie strażnicę Nephthys Hill (rozd. 6.2.). Stopy znane z kamiennych chat owego posterunku miałyby stanowić komponent szerszego repertuaru staropaństwowej sztuki naskalnej Dachli.

W tym miejscu wypada przywołać periodyzację horyzontów sztuki naskalnej Červíčka (1986: chart), który uznał motyw sandała i stopy za przynależny do różnych okresów. Najstarsze typy sandałów charakteryzować miały Horyzont B (4000–2100 BC), kolejne wiązane były z Horyzontem C (2100–1400 BC), a jeszcze inne występować miały w Horyzoncie E (1050 BC–250 AD). A zatem wiele wskazuje na to, że motyw stopy i sandała należy traktować jako niezwykle trwałe (niekoniecznie w sensie semantycznym) i użytkowany na przestrzeni tysiącleci, najpewniej od czasów Starego Państwa po okres grecko-rzymski (Riemer & Förster 2013: 41, fig. 11). Sandały w formie petroglifów, nie licząc wymienionych powyżej rejonów, znane są także z innych obszarów Egiptu i Sudanu (i całego śródziemnomorza – zob. Castiglione 1970: 95-102; Verner 1973: 15-20), choć nie we wszystkich publikacjach został zaproponowany możliwy wiek ich powstania²⁴⁶.

²⁴⁶ W Nubii zob. Váhala & Červíček 1999: w różnych miejscach; Hellström & Langballe 1970: corpus Aa; w Tebach zob. Sadek & Shimy 1973: nr 3553; Shimy 1977: nr 3918, 3920; w Hierakonpolis zob. Fried-



Ryc. 6.68. Trzy rodzaje kształtów plecionych sandałów w Egipcie. Ilustracja wykonana na podstawie Veldmeijer 2009a: fig. 2A-C.

Próby datowania motywu stopy i sandała oparte są zazwyczaj o kilka kryteriów. Po pierwsze, petroglify te mogą znajdować się w asocjacji z inskrypcjami lub innymi lepiej datowanymi motywami. Przykłady takich zestawień już przytoczyłem. Innym kryterium jest stratyfikacja petroglifów w obrębie panelu, która może dać rozeznanie co do chronologii względnej figur. Nie mówi jednak zbyt wiele ponad to. W przypadku stóp i sandałów znanych ze świątyni i innych budynków *terminus post quem* wyznacza czas wzniesienia samej budowli lub danego elementu architektonicznego i do rozważań nad grupą przedstawień świątynnych jeszcze powrócę (rozd. 6.5.2.). Pewne wskazówki chronologiczne mogą wreszcie pochodzić od samych petroglifów, ich kształtów i przedstawionych elementów, i to temu aspektowi wizerunków stóp i sandałów chciałbym się teraz krótko przyjrzeć.

Nie ulega bowiem wątpliwości, iż w wielu przypadkach do pewnego stopnia odwzorowywano kształty i rodzaje butów, które autorzy petroglifów faktycznie nosili. Daje to zatem szansę, że bardziej specyficzne czy dokładniej przedstawione petroglify mogą być utożsamione z konkretnym typem obuwia, być może charakterystycznym dla jakiegoś przedziału czasowego. W ten sposób Verner (1973: 28-31) próbował łączyć niektóre z wyróżnionych przez siebie typów figur z rodzajami sandałów greckich i rzymskich (np. typ III/5 = *caliga*; typ III/14 = *baxae*, itd.). Porównania takie niosą jednak

mann 1992: 101-3, fig. 3-5; 2000: 102, fig. 2; na Pustyni Wschodniej zob. Redford & Redford 1989: 25, fig. 36-7; Judd 2009: 34; w dolinie Nilu i na Pustyni Zachodniej zob. Winkler 1939: 13, pl. IX.2. Analogie do konkretnych „typów” sandałów i stóp zostały wymienione w aneksie 4.



Ryc. 6.69. Przykład pary egipskich sandałów uchatych. Widok z obu stron. Źródło: Veldmeijer 2011: 6, fig. 6.

za sobą szereg niebezpieczeństw wynikających z faktu, iż wiele petroglifów ukazano w bardzo dużym uproszczeniu i niemożliwe jest zidentyfikowanie konkretnego rodzaju obuwia. Wiele sprawia wrażenie wręcz zdeformowanych czy karykaturalnych. W takich przypadkach tym bardziej nie da się rozpoznać wzorca sandała. Z kolei wszystkie te figury stóp, które nie zostały ukazane w bucie, siłą rzeczy nie nadają się do tego typu porównań.

André Veldmeijer (2009a) przytacza trzy rodzaje kształtu podeszwy sandałów (A, B, C) wykonanych w całości z traw (*Desmostachya bipinnata* lub *Imperata cylindrica*) oraz włókien palmy dom (ryc. 6.68). Spośród owych plecionych (ang. *sewn*) sandałów typ B miał być wykorzystywany w okresie Średniego Państwa, a pozostałe dwa rodzaje przede wszystkim w czasach Nowego Państwa (Veldmeijer 2009: 563-5). Wszystkie one posiadały wewnętrzne paski – jeden biegnący wzdłuż podeszwy (przez środek) oraz dwa łączące go z bokami buta, formując wzór w kształcie litery Y (rodzaj współczesnych tzw. „japonek”). Rozważając z kolei sandały wykonane z tych samych materiałów, ale wytworzone przy użyciu innej techniki (w postaci owijania wiązek traw włóknami palmowymi; ang. *coiled-sewn sandals*) Veldmeijer (2009b) wskazał na możliwe datowanie sandałów o podeszwie typu A również na czasy Średniego Państwa.

Choć nie da się z całą stanowczością powiedzieć, że dany petroglif wykonany został w oparciu o wzór któregoś z tych typów sandałów, to można pokusić się o wskazanie tych rodzajów figur, które przynajmniej **mogły** w ten sposób powstać. Począwszy od typu B (ryc. 6.68), który cechuje się asymetrią (wyraźnie widać, do której stopy jest przyporządkowany), pośród wyróżnionych przeze mnie „typów” dachlijskich sandałów

²⁴⁵ Więcej uwag i komentarzy dotyczących przygotowanych przeze mnie klasyfikacji znajduje się w aneksach do niniejszej pracy.

(aneks 4) najbardziej zbliżony do niego kształt posiadają S1, S3, S8, S20, S21, S23, a także F42. Typ A, bardziej symetryczny, ale jednocześnie podobny do typu B, dostrzec można w „typach” S2, S23, S24 czy S35. Typ C kojarzy się z kolei z S9 i S12, choć podobieństwo to można zakwestionować. Istnieją zatem pewne wskazówki, które pozwalają myśleć, że część z przedstawień posiadających kształt sandała typu B mogło powstać w okresie Średniego Państwa, a te figury, które przejawiają podobieństwo do typu A, mogły być wykonane zarówno w Średnim, jak i Nowym Państwie.

Problem jednak w tym, że porównywane są tutaj przede wszystkim kształty podeszew, które na przestrzeni wieków nie ulegały aż tak drastycznym przemianom, jak by się mogło wydawać (por. Veldmeijer 2009c: 107). Ponadto, mamy do czynienia z przedstawieniami, które nie musiały odzwierciedlać rzeczywistych kształtów butów. A zatem nie można wykluczyć, że choć podobieństwo kształtu danego petroglifu wskazuje na analogie średnio- i nowopaństwowe, to w rzeczywistości petroglify te powstały jednak później (lub wcześniej!). Przykładem mogą być buty wykonane z samych włókien palmowych (ang. *fibre shoes*), których podeszwy występują w stosunkowo jednolitym kształcie porównywalnym z typem B²⁴⁷ (ryc. 6.68). Veldmeijer (2009c: 106-8) zauważa jednak, iż różne odmiany tych butów użytkowane były przez bardzo długi czas, na przykład w czasach Nowego Państwa, ale także w epoce postfarańskiej. Jeżeli więc petroglif ukazuje samą tylko podeszwę, to jej kształt rzadko będzie wystarczający do określenia wieku figury. Takie porównanie „prawdziwych” sandałów z przedstawieniami w Oazie Centralnej może stać się jednak bardziej efektywne, jeśli odwołamy się do bardziej charakterystycznych rodzajów obuwia aniżeli te w postaci plecionych sandałów²⁴⁸.

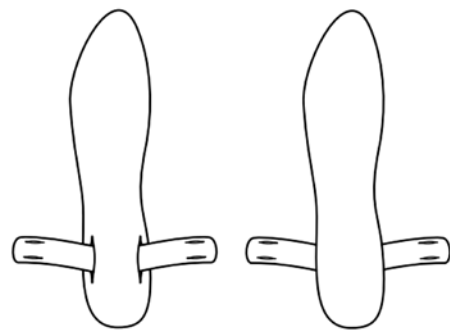
Pełnych możliwości porównawczych nie dają jeszcze tzw. otwarte buty skórzane (ang. *leather open shoes*), gdyż kształt ich podeszew nie jest zbytnio charakterystyczny, aczkolwiek specyficznym elementem budowy buta jest wywinięty do góry czubek (Veldmeijer 2009d: 8, fig. 1), który, gdyby został ukazany w petroglifie, mógłby stanowić wskazówkę przy identyfikacji. Być może ów element przedstawiony został w „typach” S71 i S72. Wówczas wskazywać by to mogło na okres XVIII-XX dynastii jako najbardziej prawdopodobne czasy powstania figur.

Bardzo charakterystyczne skórzane sandały uchate (ang. *leather eared sandals*) są dużo prostsze do identyfikacji pośród petroglifów niż wyżej wymienione rodzaje butów z powodu dwóch odstających na boki pasków, które łączą się z rzemieniami przytrzymującymi stopę²⁴⁹ (Veldmeijer 2011; Van Driel-Murray 2000: 312-4, fig. 12.11a, c). Można wyróżnić dwa podstawowe typy związane z kształtem podeszwy: symetryczne oraz asymetryczne (ryc. 6.69). Oba rodzaje odnaleźć można pośród „typów” figur zarejestrowanych w Oazie Centralnej, do pierwszego zaliczając²⁵⁰ między innymi: S89, S90, S91, S93b, S94, S95, S96, S97, S98, S99, S100, S101, S107, S109, S110, a do drugiego: S86, S87, S88, S93a, S104, S106, S108, S111, S112, S113, S114 czy S115. I w tym przypadku istnieje jednak problem z datowaniem. Van Driel-Murray (2000: 312-4) pisze, iż najwcześniejsze sandały tego rodzaju używane być mogły już za czasów XI dynastii, a najpowszechniej noszono je w okresie Nowego Państwa. Veldmeijer (2011a: 10-2) wymienia ponadto przypadki sandałów, które posiadają paski odchodzące od pięty (a nie powyżej pięty) i które są przez to skierowane bardziej w górę buta niż w dół. W przeciwieństwie do większości sandałów uchate pochodzących z czasów Nowego Państwa, te datowane są na czasy predynastyczne. Pośród zarejestrowanych przeze mnie petroglifów „typy” S114-S117 również posiadają paski skierowane w górę sandała, ale ich kształt wydaje się na tyle nieprecyzyjny, że trudno stwierdzić, czy paski te odchodzą od pięty czy powyżej niej. Ponadto, wydaje się mało prawdopodobne, by petroglify te pochodziły z okresu predynastycznego, co oznacza, że w ukazywaniu sandałów panowała dość duża dowolność i nie można ich traktować jako wiernego odbicia.

Zdarzają się jednak takie figury, które wydają się być oddane dość wiernie. Jednym z nich jest „typ” S88, który wygląda na rodzaj kompozytowego sandała, przypominającego kształtem jeden z sandałów datowanych przez Veldmeijera (2009e: fig. 18) na czasy Nowego Państwa. Petroglif podobnie, jak zachowany sandał, posiada spiczasty czubek, lekko zaokrągloną piętę oraz dwa paski odchodzące ukośnie w dół buta. Podobnym kształtem charakteryzuje się także „typ” S121. Jeszcze innym przykładem, którego kształt został dokładnie oddany w formie naskalnego rysunku jest „typ” S14. Jest to but z wyraźnie wyodrębnionym dużym palcem u stopy i jest on porównywalny z przykładem opublikowanym przez Veldmeijera (2009e: 13-4, fig. 17). Zabytek ten nie jest

póki co wydatowany. Bardzo ciekawym rodzajem buta, który być może reprezentowany jest przez niektóre petroglify w Oazie Centralnej, jest but odnaleziony w Deir el-Bahari i datowany na czasy XXI dynastii (Veldmeijer 2009e: 2-3, fig. 2). Jego najbardziej charakterystycznym elementem jest kawałek skóry, który w formie prostokątnego paska odstaje od czubka buta na wysokości dużego palca (ang. *pointed toe*). Tego rodzaju element widoczny jest w stosunkowo dużej liczbie petroglifów sklasyfikowanych przeze mnie jako „typy” S66-S74. Należy jednak od razu dodać, że większość z owych przedstawień posiada jeszcze inne dodatkowe elementy konstrukcyjne, których brak w przywołanym przykładzie. Nie zmienia to jednak faktu, iż istnieje pewne podobieństwo, które może pomagać w oszacowaniu chronologii petroglifów.

Jeszcze inną kategorią sandałów, które noszone były w Egipcie, a które, być może, można rozpoznać pośród zarejestrowanych petroglifów, jest grupa sandałów skórzanych posiadających niezależny pasek, przechodzący wszerek podeszwy (Veldmeijer 2014: 64-5; ryc. 6.70). Tym samym różnią się one od sandałów uchate (zob. wyżej), w których paski (ang. *pre-straps*) i podeszwa (ang. *insole*) wykonane były z tego samego kawałka skóry. Sandały z niezależnym paskiem wprowadzone zostały do „mody” egipskiej dopiero w czasach postfarańskich. Niewykluczone, że niektóre z następujących „typów” petroglifów wzorowane były na tych właśnie sandałach: S97-S99, S101-S106.



Ryc. 6.70. Przykład skózanego sandała z niezależnym paskiem. Tego rodzaju obuwie używane było dopiero w czasach postfarańskich. Widok z góry i od spodu. Źródło: Veldmeijer 2014: 64, fig. 60.

By móc jednak polegać na wynikach takiego formalnego porównania zabytków i petroglifów niezbędną jest dużo bardziej wnikliwa analiza niż ta przedstawiona powyżej. Na obecnym etapie badań chciałem raczej zasygnalizować jedną z dostępnych ścieżek, które mogą pomóc w oszacowaniu chronologii niektórych figur. Należałoby jednak skonfrontować opisane przez

Veldmeijera typy obuwia z danymi dostępnymi dla Oazy Dachla, a następnie przeprowadzić bardzo dokładną analizę porównawczą z poszczególnymi petroglifami. Jestem przekonany, że wiele przedstawień będzie można w ten sposób wydatować (przynajmniej do pewnego stopnia), choć duża część, ze względu na bardzo uproszczony, czy wręcz zdeformowany kształt, pozostanie zapewne nierozpoznana. Szczególnym problemem wydaje się być to, iż istnieją liczne technologiczne i surowcowe różnice pomiędzy, na przykład, sandałami plecionymi (Veldmeijer 2009b: 94, fig. 2a) a kompozytowymi sandałami ze skóry (Veldmeijer 2014: 56, fig. 50A), a mimo tego ich wizerunki w formie petroglifów mogą się w ogóle nie różnić, gdyż kształt tych butów i sposób wiązania pasków jest bardzo podobny.

Jak wynika z przywołanych prac Veldmeijera (por. Veldmeijer 2014: 7), większość datowanych przez niego sandałów i butów pochodzi z czasów Nowego Państwa i wczesnego Trzeciego Okresu Przejściowego. Część może być datowana na okres Starego i Średniego Państwa, choć zwłaszcza w tej wcześniejszej epoce sandały miały być rzadkim elementem ubioru²⁵¹ (Veldmeijer 2014: 7). W świetle odkryć na Nephthys Hill, gdzie stopy miałyby pochodzić z okresu Starego Państwa powyższe rozważania nie zaskakują, choć trzeba mieć na uwadze, że są to przedstawienia stóp, a nie sandałów. Z drugiej jednak strony podobne znaleziska znane ze świątyń egipskich wyraźnie wskazują na późniejszą chronologię tego zjawiska. Dotyczy to zarówno świątyń w dolinie Nilu, jak i przybytków na Pustyni Zachodniej.

6.5.2. Świątynie a praktyka wykonywania wizerunków stóp i sandałów

Dość wyczerpujący przegląd wyobrażeń stóp i sandałów znanych ze świątyń egipskich i nubijskich dokonany został przez Castiglione (1970: 102-29), przez Venera (1973: 21-7), a niedawno także przez Jitse Dijkstrę (2012: 43-6). Po dokładne odniesienia bibliograficzne odsyłam więc Czytelnika do tych trzech pozycji, choć poniżej i tak odwołuję się do wielu wzmiankowanych przez nich źródeł. Chciałbym przytoczyć przykłady kilkunastu świątyń, w których odnaleziono zostały ryty stóp i sandałów, po to, by w dalszej kolejności zastanowić się nad ich apsektami

²⁴⁷ Przykład tego rodzaju półotwartych sandałów znany jest z Kelis w Oazie Dachla, gdzie datowane są one na okres rzymski (Bowen 2002: pl. 16).

²⁴⁸ Na obecnym etapie badań staram się jedynie zwrócić uwagę na potencjalne możliwości w oszacowaniu wieku przynajmniej niektórych petroglifów dzięki porównaniu ich z dostępną bazą źródłową w postaci zachowanych sandałów i butów z różnych okresów historii Egiptu. Dokładna analiza tego rodzaju nie stanowi jednak części niniejszej pracy, lecz zostanie podjęta oddzielnie.

²⁴⁹ Aczkolwiek bardzo podobne sandały Veldmeijer (2009e: 3, fig. 1) zalicza także do skórzanych sandałów kompozytowych. Sam badacz przyznaje, że istnieje pomiędzy nimi duże podobieństwo. Różnice tkwią w technicznych aspektach wykonania i jest to coś, czego nie sposób wywnioskować z petroglificznych przedstawień sandałów.

²⁵⁰ Bardziej ze względu na obecność bocznych pasków niż kształt podeszwy, którą ukazywano niekiedy bardzo schematycznie.

²⁵¹ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na tzw. drewniane sandały grobowe (Veldmeijer 2014: 45-9; zob. też Van Driel-Murray 2000: 312), które wykonywano tylko w celach funeralnych. Posiadały one zróżnicowane kształty wzorowane na sandałach używanych na co dzień, choć ich noszenie było praktycznie niemożliwe. Nie można zupełnie wykluczyć, że przynajmniej w czasach Starego i Średniego Państwa, czyli wtedy, gdy sandały grobowe były elementem wyposażenia pochówku, sztuka naskalna i owe drewniane imitacje nie odwoływały się do jakiejś wspólnej płaszczyzny semantycznej. Podobną kategorię „grobowych” sandałów stanowią z kolei postfarańskie sandały wykonane z płótna pokrytego stiukiem (Veldmeijer 2014: 66-9).

znaczeniowymi, a w konsekwencji przyrzeć się na ile praktyka wykonywania graffiti w świątyniach powiązana mogła być z praktyką tworzenia sztuki naskalnej.

Przedstawienia stóp i sandałów w świątyniach niemal zawsze znajdują się na powierzchniach horyzontalnych i odnaleźć je można w bardzo różnych pomieszczeniach, choć nigdy w świętym świętych (Castiglione 1970: 121). Z reguły najwięcej tego typu graffiti znajduje się na dachach świątyń, a także na klatkach schodowych, czy na zewnętrznych dziedzińcach. Co jednak istotne, większość tego rodzaju przedstwień wykonywana była w takich pomieszczeniach świątynnych, do których dostęp posiadali jedynie kapłani.

Figury stóp i sandałów znane są na przykład z przybytków w Abydos (Castiglione 1970: 102-3; Verner 1973: 22). Na dachu świątyni Seti I zarejestrowano liczne, „całkiem równomiernie rozproszone” przedstawienia stóp (Caulfield 1902: 11). Niektórym towarzyszą inskrypcje imienne. Z kolei na zachodniej ścianie Wielkiej Sali w Ozyrejonie odkryta została stopa wykonana tuż poniżej przedstawienia Horusa (Murray 1904: 10, pl. XII). Stopie tej towarzyszy inskrypcja karyjska, co jest niezwykle istotne z punktu widzenia chronologii, gdyż prawdopodobnie wykonana ona została w okresie późnym – w czasach największego zaciągu wojsk najemnych, w tym Kariów (Castiglione 1970: 102).

Kolejne znaleziska znane są ze świątyń w Dendera oraz Koptos. W tej pierwszej omawiane graffiti usytuowane zostały na zadaszeniu pronaosu świątyni Hathor, a oprócz stóp odkryto tam także wizerunki łodzi czy rogatego ołtarza (por. rozdz. 6.4.2.). Świątynię wzniesiono w okresie rzymskim, a zatem graffiti nie mogą być starsze, choć niektóre bloki mogły wcześniej należeć do innych konstrukcji (Castiglione 1970: 103-4). W Koptos znaleziska stóp odkryte zostały nie tyle na murach świątyni, co w formie *ex votis*. Wykonano je na małych blokach wapiennych, które odnalezione zostały, między innymi, wewnątrz sanktuarium (Petrie 1896: 24, pl. XXI.19).

Liczne przedstawienia stóp i sandałów wykonano również w świątyniach w Edfu, Esna, Kom Ombo czy Medamud, a także na Elefantynie i Philae (Castiglione 1970: 112-4; Verner 1973: 24). Graffiti te datowane są na czasy grecko-rzymskie zarówno ze względu na stosunkowo młody wiek świątyń, jak i towarzyszące rytom inskrypcje (Castiglione 1970: 113). Nie inaczej przedstawia się *casus* świątyni Izydy w Asuanie, gdzie nie liczne skądinąd graffiti stóp datowane są na czasy grecko-rzymskie, a być może sam tylko okres rzymski (Dijkstra 2012: 45-7). Innym przykładem może być świątynia w Qasr el-Ghuweita w Oazie Charga (Sauneron 1955: 27-8), która pochodzi prawdopodobnie z okresu późnego. Odkryte w niej sandały pozbawione są inskrypcji, ale i one nie mogą być młodsze niż okres późny lub ptolemejski.

Castiglione (1970: 117-9) i Verner (1973: 25-6) przywołują również liczne graffiti stóp i sandałów w świątyniach nubijskich. Wśród nich wyróżnić można przybytki w Sabagura, Dakka czy Wadi es-Sebua. Stopy dodane zostały także do jednego z dekorowanych bloków w świątyni w Dendur (Blackman 1911: pl. XCVIII), którą wzniesiono za czasów Oktawiana Augusta, co ponownie wskazuje na późne datowanie fenomenu tworzenia stóp i sandałów. Szczególnie dobrze zachowane i jednakowoż liczne przedstawienia stóp odkryte zostały podczas wykopalisk w forticy w Qasr Ibrim. Dokumentację tarasu, na którym figury te się znajdują, opublikował Catiglione (1970: 118-9, pl. XV-XXI).

Zdecydowanie najwięcej przedstawień stóp i sandałów znamy jednak ze świątyń tebańskich, po obu stronach Nilu (Castiglione 1970: 105-11; Verner 1973: 23-4). Naville (1907: 25) przywołuje znaleziska w Deir el-Bahari, a wśród nich wizerunek stopy z inskrypcją pozostawioną przez osobę imieniem Ptahemheb. Naville uważał, iż owo graffiti wykonano w czasach XI dynastii, jednak Verner (1973: 23) dowodzi, iż imię to znane było również w okresie późnym i to z tymi czasami wiązać należałoby omawianą inskrypcję i stopę. Z kolei ze świątyni Hatszepsut w Deir el-Bahari znana jest para sandałów usytuowana w Niszy F w zachodniej ścianie Górnego Dziedzińca (A. Ćwiek, inf. ustna). Nie jest jednak znane datowanie tego przedstawienia.

Sandały i stopy odkryto również w obrębie Ramesseum, a także w ptolemejskiej świątyni w Deir el-Medina. Bardzo wiele graffiti znaleziono w jeszcze innej tebańskiej świątyni – Medinet Habu (Edgerton 1934; 1937). Oprócz stóp i sandałów wykonanych w różnej stylistyce znajdują się tam również liczne inskrypcje demotyczne, a także dużo przedstawień o symbolice koptyjskiej. Najwięcej figur stóp i sandałów znanych jest jednak ze wschodniego brzegu Teb – ze świątyni w Luksorze oraz kompleksu świątynnego w Karnaku.

Szczególnie ciekawe przykłady pochodzą ze świątyni w Luksorze, gdzie na kilku blokach kamiennych na dachu wyrzeźbione zostały liczne sandały, z reguły z towarzyszącymi im inskrypcjami hieroglificznymi i karyjskimi (The Epigraphic Survey 1998: XX, pl. 211-212). Dzięki tekstom możliwe było dość dokładne oszacowanie chronologii tych figur na czasy pomiędzy VI a III wiekiem BC, a zatem okres późny i ptolemejski. Pod względem formalnym wszystkie rodzaje kształtów sandałów i stóp znane ze świątyni w Luksorze znane są także ze sztuki naskalnej Oazy Dachla.

Najwięcej przedstawień stóp i sandałów znanych jest jednak z Karnaku (Verner 1973: 24), w szczególności zaś ze świątyni Chonsu, gdzie na dachu zarejestrowano kilkaset figur, z których wiele opatrzonych jest inskrypcjami (Jacquet-Gordon 2003). Oprócz ważnych wskazówek co do rozumienia przedstawień sandałów, znaleziska te rzuciły również wiele światła na kwestię

ich chronologii. Tak też najwcześniejsze graffiti wydają się pochodzić z czasów XXII i XXIII dynastii, część z okresu XXV lub XXVI dynastii, a niektóre z jeszcze późniejszych czasów, choć raczej przedrzymskich. Graffiti na dachu świątyni Chonsu w Karnaku należą do najlepiej i najpełniej udokumentowanych zespołów przedstawień stóp i sandałów, i stanowią przez to nieocenione źródło dla porównań z petroglifami.

Ów krótki przegląd pokazuje, iż zjawisko wykonywania przedstawień stóp i sandałów w świątyniach było powszechną praktyką społeczną, znaną od czasów Trzeciego Okresu Przejściowego po okres rzymski. By jednak analiza tego zjawiska mogła rzucić światło na zagadnienia dachlijskiej sztuki naskalnej w szerszym wymiarze niż tylko w kwestii chronologii, trzeba byłoby się zastanowić, jaka znaczeniowość towarzyszyła owej praktyce świątynnej i czym w istocie były wizerunki stóp i sandałów. Niezwykle pomocne będzie w tym miejscu odwołanie się również do kilku inskrypcji towarzyszących stopom, których treść pomaga zrozumieć ich wyjątkowy charakter.

6.5.3. Świątynie, skały, bóstwa i ludzie: przedstawienie sandała jako gwarancja wiecznego trwania

Verner (1973: 17-20) w swojej rozprawie o motywie stopy i sandała przytacza aż dziesięć różnych interpretacji dotyczących zarówno samego motywu, jak i motywacji stojących za wykonywaniem petroglifów czy graffiti. Jedną z ról, jakie mogły owe figury pełnić, była funkcja ochronna. Szczególnym typem znaleziska są bowiem tzw. odwrócone ślady stóp (ang. *inverted footprints*), czyli dwie stopy lub sandały ułożone obok siebie, ale skierowane w przeciwną stronę. Castiglione (1968a; 1968b) wiązał takie zestawienie figur z antycznym zwyczajem obrony przed złem poprzez odwracanie naturalnego porządku rzeczy (Verner 1973: 17). Mógł to być bardzo skuteczny symbol chroniący przed chorobą, a nawet śmiercią (Castiglione 1968a: 134, 137).

Innym wytłumaczeniem znaczeniowości stóp i sandałów było traktowanie ich jako zjawiska teofanii. Ślady stóp byłyby więc sposobem manifestowania się bóstw, co w kontekście egipskim mogłoby wskazywać zwłaszcza na kult Serapisa²⁵² (Verner 1973: 18). Zdaniem Venera nie należy także wykluczyć możliwości, iż wizerunki stóp i sandałów wiązały się niekiedy z kwestiami medycznymi i mogły same w sobie posiadać właściwości lecznicze, bądź wyrażać dziękczynienie za skuteczną kurację.

Sandał był zresztą symbolem mocno zakorzenionym w rzeczywistości Egipcjan. Szczególnie wymowną

symbolikę posiadały te przedstawienia faraona, w których deptał on swych wrogów (Castiglione 1968a: 131; Verner 1973: 18; zob. Wilkinson 1878: 403, no. 603). Znanym przykładem są słynne sandały Tutanchamona, na których przedstawieni zostali wrogowie Egiptu, czyli tzw. Dziewięć Łuków. Gdyby faraon owe buty przywdział, każdorazowo byłiby oni deptani (Veldmeijer 2014: 6, fig. 2). Był to więc symbol dominacji nad wrogami, ale mógł on być przecież ekstrapolowany na inne zjawiska kulturowe.

Dwie najbardziej powszechne interpretacje sandałów i stóp mówią o tym, iż były one albo rodzajem sygnatury albo wyrazem wdzięczności po udanej pielgrzymce. Ta pierwsza wersja sprowadza sandały do roli podpisu w rodzaju *byłem tu* i wiąże je raczej z podróżnikami i ich chęcią podkreślenia swojej (chwilowej) obecności w danym miejscu (Verner 1973: 18; Rossi & Ikram 2002: 149; Riemer & Förster 2013: 41, fig. 11). Druga koncepcja kładzie nacisk na akt pielgrzymki i traktuje wizerunki sandałów jako symbole komemoratywne (Verner 1973: 17; por. Murray 1904: 10; Sauneron 1959: 167 za Castiglione 1970: 112, przypis 111). Przedstawienia te byłyby więc tworzone w podzięce za udaną podróż i powrót, a zatem *pro itu et reditu* (Castiglione 1968a: 127-8). Rzecz jednak w tym, że jak wskazują inskrypcje, gros figur i tekstów zostało wykonanych nie przez przybyłych z daleka podróżników czy pielgrzymów, lecz przez lokalnych kapłanów.

Jak pisze Verner (1973: 17), „nie ma jednego, uniwersalnego, wszystko wyjaśniającego znaczenia” [tłum. PLP], lecz istnieje raczej szereg wyjaśnień zależnych od kontekstu. Zdecydowanym przeciwnikiem koncepcji pielgrzymki był Castiglione, który rozpatrując motyw odwróconych sandałów (Castiglione 1968a), jak i motyw sandała i stopy w ogóle (1970), postulował, by odejść od owej anachronicznej, jego zdaniem, interpretacji. Castiglione (1970: 98), a za nim Verner (1973: 23), zwrócił więc uwagę na fakt, iż potencjalnym kluczem do zrozumienia przedstawień stóp i sandałów są towarzyszące niektórym z nich inskrypcje. A te mówią *explicite*, iż autorzy graffiti chcieli zapewnić sobie wieczne trwanie w domu czczącego przez siebie boga.

Pisałem już, że omawiane przedstawienia odnajdowane są w różnych częściach świątyń²⁵³, lecz najczęściej są to takie strefy, do których nikt poza personelem świątynnym nie posiadał dostępu (Castiglione 1970: 114; Jacquet-Gordon 2003: 3). Z rozdziału 6.5.2. wynika z kolei, iż najwcześniejsze tego rodzaju graffiti zaczęto wykonywać w Trzecim Okresie Przejściowym, a zazwyczaj jeszcze później. Wygląda więc na to, że po okresie Nowego Państwa zmienił się paradygmat funkcjonowania sanktuariów, według którego wykonywanie przedstawień stóp i sandałów (i innych figur i inskrypcji) nie

²⁵² Kult Serapisa był obecny w rzymskim Kellis w Oazie Dachla (Hope 1994b), a więc ten trop interpretacyjny może być warty głębszego rozpatrzenia.

²⁵³ A także grobowców, np. w Tuna el-Gebel (zob. Castiglione 1970: 102).

było postrzegane jako profanacja świętości tych miejsc (choć w naosach nadal nie tworzone graffiti). Wcześniej zaś praktyka ta mogła być źle postrzegana. Zarówno Castiglione (1968a: 133; 1970: 122), jak i Verner (1973: 44), zwrócili bowiem uwagę na negatywne znaczenie śladu ludzkiego, jakie posiadał on w kontekście świątynnym w czasach przed okresem późnym, czego wyrazem mógł być rytuał **int rd** – rytuał usuwania śladów. Kapłan pełniący kult, opuszczając już najświętsze rejon świątyni, dokonywał aktu usunięcia pozostawionych przez siebie śladów, nawet jeżeli posadzka była kamienna, a żadnych śladów na niej nie było. Ów rytuał zapewniał czystość *sacrum* i wszelkie ludzkie pozostałości były w ten sposób fizycznie i symbolicznie usuwane. Takie nastawienie kapłanów do ludzkiego śladu mogłoby tłumaczyć nie tylko brak przedstawień stóp i sandałów w naosie świątynnym, ale i ich brak na obszarze całego sanktuarium. Dopiero po okresie Nowego Państwa, w wyniku coraz silniejszych zmian doktrynalnych, praktyka wykonywania graffiti stóp i sandałów zyskała popularność.

Jak wskazała Helen Jacquet-Gordon (2003: 3-5), w przypadku świątyni Chonsu w Karnaku niemal wszystkie inskrypcje towarzyszące sandałom i stopom wykonali kapłani Chonsu lub Amona. Byli to niżsi rangą kapłani, z reguły **w^cb**, którzy, jak zasugerowała badaczka, nie mogli zapewnić sobie „eternalizacji” swojego bytu poprzez zdeponowanie w świątyni rzeźby, gdyż była to praktyka zarezerwowana dla wyższych rangą oficjeli (Jacquet-Gordon 2003: 5). Wiele wskazuje na to, że zjawisko to było powszechne również w pozostałych przytoczonych świątyniach (Castiglione 1970: 122-3). Na czym miałyby jednak owa „eternalizacja” polegać?

Otóż odkryte w kontekście stóp i sandałów inskrypcje dość zgodnie wyrażają troskę ich autorów o możliwość wiecznego trwania przy swym bogu. Edgerton (1934: 118-9, fig. 3, graffiti no. 11) przywołuje inskrypcję demotyczną w Medinet Habu, w której XYZ²⁵⁴ pragnie „pozostać [...] w obecności Mina” [tłum. PLP]. Verner (1973: 23) powołuje się zaś na tekst znany z Deir el-Medina, który brzmi następująco: „Niech piękne imię Psenchonsisa, syna Teosa, trwa [w obecności] Hathor, Wielkiej Bogini, Pani Zachodu!” [tłum. PLP]. Z formułą tą spotykamy się regularnie w przypadku nieco starszych inskrypcji niż powyższe, znanych na przykład z dachu świątyni Chonsu w Karnaku. Jedną z nich jest prośba niejakiego Padiese, który w okresie późnym zapisany przez siebie tekst towarzyszący parze sandałów zakończył tymi słowami: „O Panie Prawdy! Jestem twym sługą. Spraw, by [mój] zapis trwał w twojej świątyni każdego dnia” (Jacquet-Gordon 2003: 62, graffiti no. 167; tłum. PLP).

Inną formułą, która towarzyszy niektórym figurom stóp i sandałów, jest rodzaj klątwy, która spadnie na każdego, kto nie zastosuje się do treści inskrypcji. Klątwę taką zawiera na przykład cytowana przez Castiglione (1970: 116, przypis 141) inskrypcja ze świątyni Izydy na wyspie Philae, która brzmi: „Temu, który usunie stopy(?) Beka, jego imię(?) zostanie wycięte(?)”²⁵⁵ [tłum. PLP]. Zapis formuły przekleństwa jeszcze lepiej egzemplifikuje inskrypcja towarzysząca parze sandałów na dachu świątyni Chonsu, datowana na czasy XXII lub XXIII dynastii. Za Jacquet-Gordon (2003: 52, graffiti no. 136; tłum. PLP) warto przytoczyć ją w całości:

1. *jr:n jt ntr Hnsw Jw:f-n-Hnsw [s3 n Dhwty(?)]-ms*
2. *dd Hnsw...rn p3 nty jw:f ft*
3. *p3 dg[s] Jw:f-n-Hnsw [s3 n] Dhwty(?)]-ms*

1. Wykonane przez kapłana Chonsu Jufenchonsu, syna [Dżehuti(?)mesa]
2. Chonsu rzecze: „[Zniszczę] imię tego, kto usunie
3. ślady stóp Jufenchonsu [syna] Dżehuti(?)mesa.”

Widać zatem wyraźnie, iż inskrypcje, zarówno w formule inwokacyjnej, jak i zawierającej klątwę, są jedynie objaśnieniem, ewentualnie dopełnieniem przedstawień stóp. To wizerunki stóp i sandałów stanowią esencję owej praktyki wpisywania swojego jestestwa w mury domu wyznawanego boga. Castiglione (1970: 123) uważał, że to nie osoba jako taka, lecz jej imię ulega w ten sposób „eternalizacji”, co zgodne było z powszechnym wierzeniem Egipcjan, iż przetrwanie imienia gwarantuje przetrwanie duszy. Badacz ten przyrównał więc motyw stopy do formuły *proscynema*, tyle że bezsłownej, która „symbolizuje osobę ofiarującą swoją pobożność bogu i jednocześnie uwiecznia jej miejsce i obecność w pobliżu bóstwa” (Castiglione 1970: 128; tłum. PLP). Co istotne, dla Castiglione stopy i sandały osobę tę **symbolizowały** (Castiglione 1968a: 132).

O „symbolicznym materializowaniu permanentnej obecności” [tłum. PLP] pisze także Huyge (1998: 1389), powołując się między innymi na Venera (1973: 23), który, za Castiglione, podsumowuje tę myśl w następujący sposób:

[...] it is the wish to assure permanent existence of the person concerned near the dwelling of the worshipped deity, this being done by means of a footprint symbolically materializing the presence of its author.”

Nieco innych słów użył dużo wcześniej William Edgerton (1934: 119), który pisał, że:

Any material record – statue, name, foot, or whatever – might serve as a resting place to which the soul could come after death, to „remain forever” in the divine presence.

Różnica może być z pozoru niedostrzegalna, ale myślę, że w słowach Edgertona pobrzmiewa większa literalność omawianej idei, to znaczy: dla Egipcjan wizerunki stóp mogły być nie tyle symbolem ich obecności w pobliżu bóstwa, co samą obecnością. Raz jeszcze nawiązuję w tym miejscu do rozważań o ontologii, a zatem konstrukcji świata, i tego, że to, co współcześnie niejedenkrotnie uznajemy za symbol, w przeszłości mogło być bytem rzeczywistym i dosłownym (por. rozdz. 6.4.2.). Być może więc bliżej wycucia „rzeczywistości” fenomenowi tworzenia graffiti stóp była Jacquet-Gordon (2003: 5; wyróżnienie PLP), która pisała:

These were generally humble people who probably did not have the means or possibly even the right to place statues of themselves in the sacred precinct, but they did have access to the interior of the temple and to its roof, to which some of their functions may have introduced them. It would seem then that these people seized the opportunity of leaving their names on the roof slabs in lieu of statues, and **added their footprints as a kind of substitute for themselves so that they would remain forever**, at least as long as the temple lasted, in the presence of their god and under his protection.

Myślę, że stopy i sandały były czymś więcej niż symbolami. Odnoszę wrażenie, że pomiędzy autorem graffiti a obrazem istniał rodzaj materialnej relacji, przez co przedstawienie sandała stawalo się jak gdyby ciałem swojego twórcy. Stawiam hipotezę, że była to relacja metonimiczna – *pars pro toto* – gdzie wizerunek stopy nie tyle symbolizował pragnienie wiecznego trwania w pobliżu boga, co owo życzenie materializował. Skuteczność tej praktyki musiała być, moim zdaniem, gwarantowana ontologią świata Egipcjan, w ramach której jestestwo ludzkie mogło być jak gdyby rozproszone. Stąd, jak pisał Edgerton (1934), dusza mogła zamieszkiwać przeróżne obiekty. A zatem kapłani, a także inne osoby wykonujące przedstawienia stóp i sandałów w świątyniach aktem tym urzeczywistniali swoje trwanie. Cieleśność tego zjawiska – jego materialność, a nie czysta symboliczność – objawiała się zwłaszcza w tym, że zniszczenie owych stóp lub sandałów owo wieczne trwanie w przybytku boga przerywało. Akt usunięcia graffiti był praktyką pozbawiania innych ludzi życia wiecznego – równie materialną czy ucieleśnioną, co akt zapewniania go sobie poprzez rysunek i inskrypcję. Bycie-po-śmierci było więc nie tyle kwestią metafizyczną, co jak najbardziej fizyczną – było z jednej strony transcendentalne, z drugiej zaś

niezwykle kruche, gdyż akt zlej woli drugiego człowieka mógł mieć na nie wpływ. Klątwa, nie symboliczna, lecz zupełnie realna, czekała więc na każdego, kto chciał odebrać drugiej osobie życie, niszcząc jego stopy lub sandały.

Powyższa dyskusja jest więc kolejną odsłoną rozważań o różnicach ontologicznych – tego, czy sztuka naskalna i graffiti wyobrażają, symbolizują, czy też materializują idee i uczestniczą aktywnie w rzeczywistości społecznej. Bynajmniej nie jest to jednak dyskusja zamknięta i nie podejmuję się jej rozstrzygnięcia. Granica pomiędzy ontologią a poznaniem świata jest niezwykle cienka i w zależności od tego, w którą stronę się wychylimy, będziemy inaczej traktować omawiane obrazy (rozdz. 4.5., 4.7. i 5.2.).

Przychyłam się jednak do koncepcji, wedle której wizerunki stóp i sandałów stanowiłyby metonimię człowieka. Jacquet-Gordon (2003: 8) skłoniła, że owe przedstawienia świadczą o „wierze [...] w prawdziwą skuteczność takich inskrypcji w zachowaniu zarówno ich imion, jak i ich fizycznej obecności w świadomości boga, który za ich życia był ich patronem i obrońcą” [tłum. PLP]. Myślę, że owa wiara była uzasadniona i poparta siłą sprawczą graffiti. Nie można jednak założyć, że wszystkie wizerunki stóp i sandałów wykonywano w oparciu o te same motywacje i wierzenia. Niektóre z nich mogły powstać później jako swoiste imitacje, a ich autorzy mogli nie być świadomi znaczeniowości takiej praktyki. Nawet wówczas graffiti te jednak żyły i oddziaływały, nawet jeżeli ponownie zmienił się paradygmat funkcjonowania świątyni.

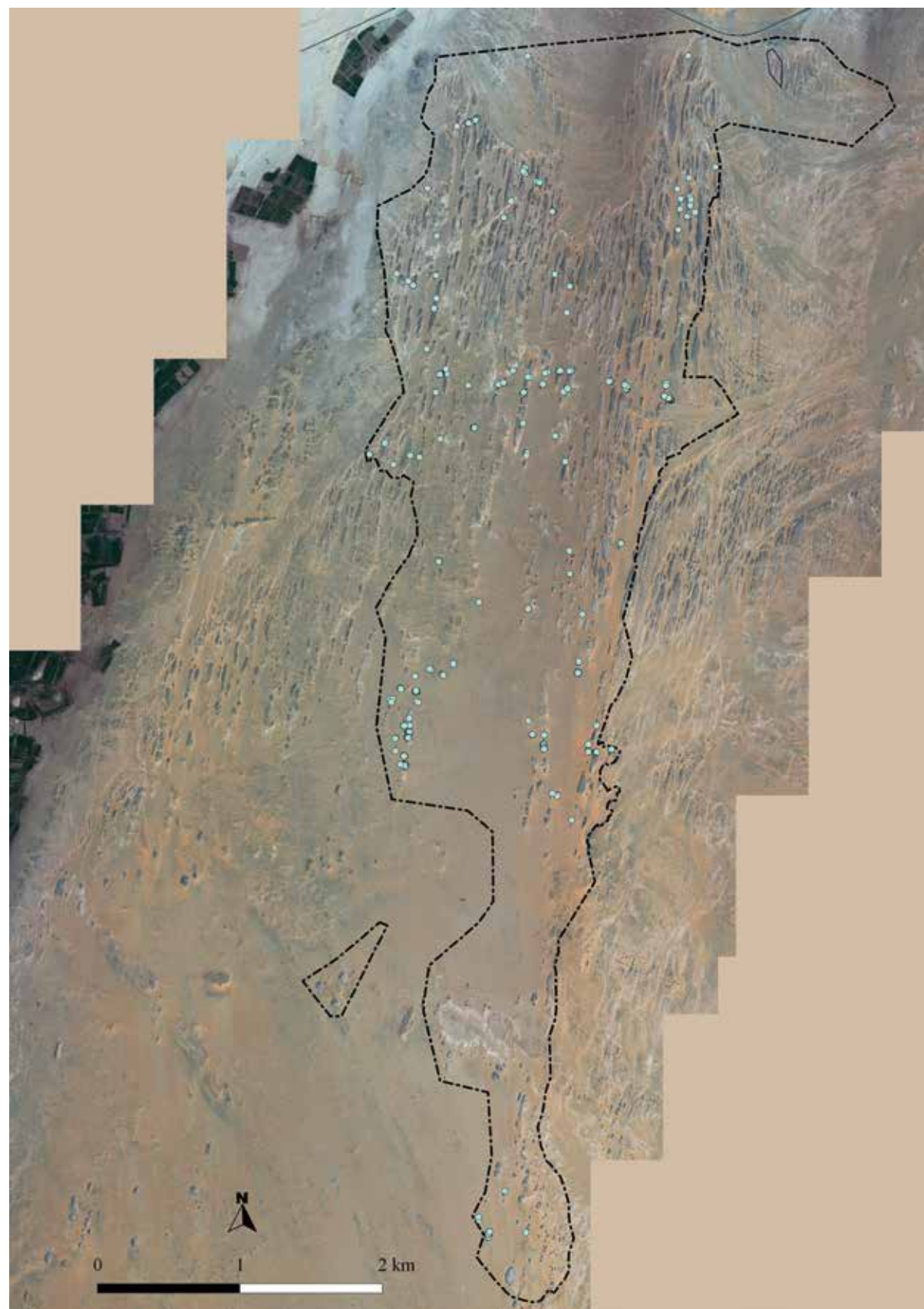
Pojawia się jednak pytanie, jaka relacja łączyła dwa interesujące mnie zjawiska, to jest świątynne graffiti i sztukę naskalną. Czy stopy i sandały w formie petroglifów w Dachli powstawały w wyniku kultywowania podobnej tradycji i czy w związku z tym ich semantyka i społeczny wymiar ich istnienia były zbliżone? Kontekst powstawania graffiti był klarowny – była to świątynia, a zatem miejsce, gdzie przebywał bóg. Krajobraz Oazy Centralnej, przynajmniej z pozoru, stanowi jednak kontekst bardziej wieloznaczny. Czy stopy i sandały były jedynie sygnaturami wędrujących przez skrawek pustyni ludzi, którzy widząc inne petroglify dodawali coś od siebie? Czy może krajobraz ten posiadał również wymiar *sacrum*, który wymagał od podróżników podjęcia dialogu, którego efekty są dziś wyraźnie widoczne na skałach *yardangów*?

6.5.4. Stopy i sandały w Oazie Centralnej

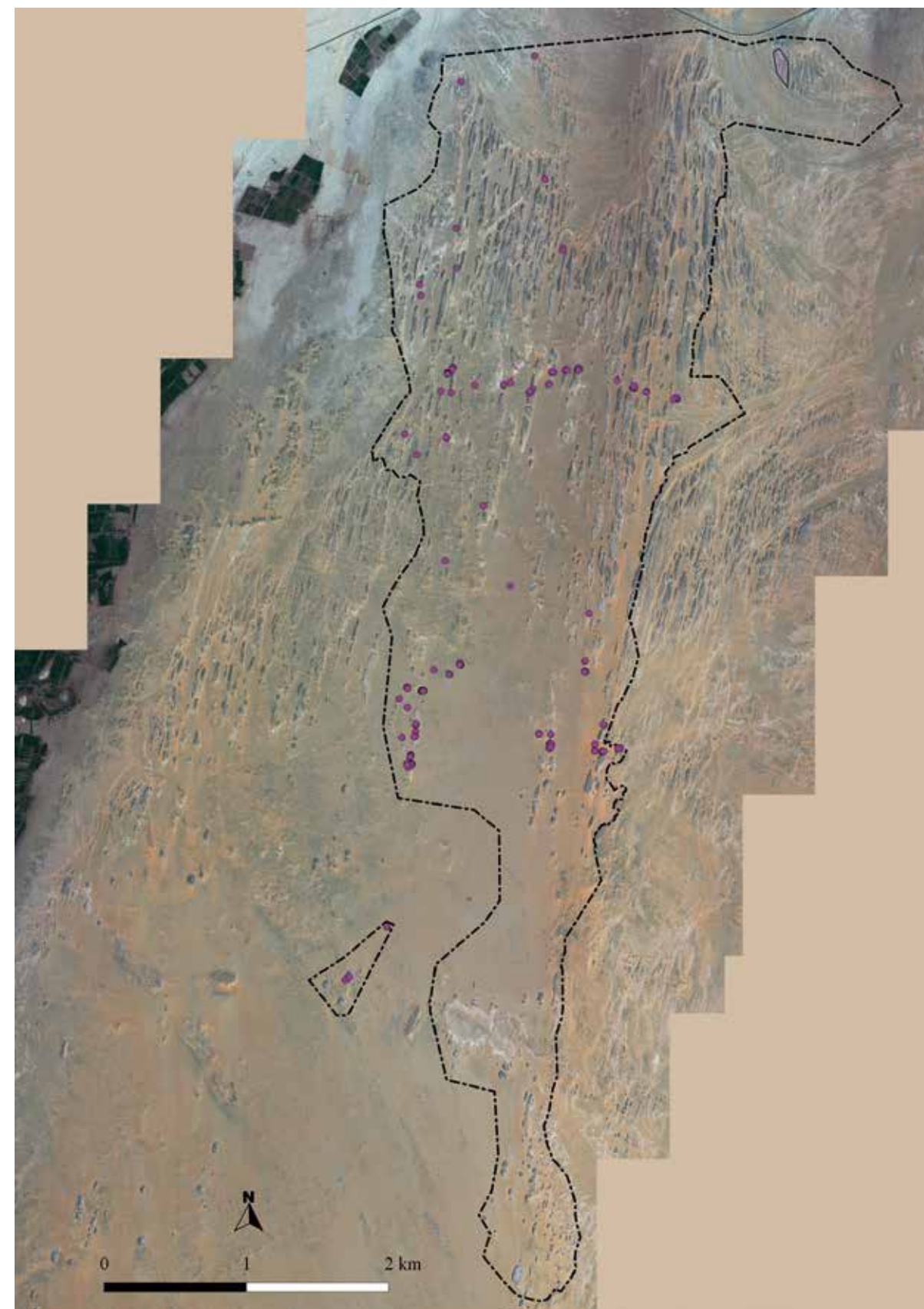
W świetle omówionej już przeze mnie sztuki naskalnej w rejonie Oazy Centralnej nie powinno być raczej zaskoczeniem, że również dystrybucja motywu stopy i sandała wydaje wiązać się z obecnością przebiegających przez ten obszar szlaków. O ile jednak takie kategorie znalezisk,

²⁵⁴ Imię nie zostało odczytane.

²⁵⁵ Ang. *He that shall erase the feet(?) of Bek, his name(?) shall be cut out(?)*.



Ryc. 6.71. Mapa dystrybucji motywu sandała. W celu identyfikacji numerów stanowisk ze sztuką naskalną por. ryc. 1.14-1.19.



Ryc. 6.72. Mapa dystrybucji motywu stopy. W celu identyfikacji numerów stanowisk ze sztuką naskalną por. ryc. 1.14-1.19.

jak trójkąty łonowe (ryc. 6.34; rozdz. 6.3.), występują niemal wyłącznie wzdłuż owych traktów, o tyle stopy i sandały są znacznie bardziej rozproszone. Dotyczy to zwłaszcza sandałów, których jest więcej niż stóp i które występują zarówno tam, gdzie zarejestrowano stopy, jak i w skupiskach zupełnie niezależnych (ryc. 6.71 i 6.72). Zróżnicowanie dystrybucji omawianych przedstawień wynika zapewne z różnych przyczyn, a jedną z nich może być fakt, iż prawdopodobnie powstawały one od czasów Starego Państwa po okres rzymski, będąc elementami odmiennych praktyk i kontekstów.

Gdyby oprzeć się jedynie o rozważania dotyczące chronologii graffiti świątynnych (rozdz. 6.5.2.), to omawianym petroglifom należałoby zapewne przypisać stosunkowo późny wiek. Ponieważ jednak w Dachli praktyka przedstawiania stóp sięga zapewne czasów kolonizacji Oazy, toteż nie należy wykluczać starszej chronologii przynajmniej części figur. Myślę, że z takimi petroglifami możemy mieć do czynienia w przypadku niektórych paneli w rejonie stanowiska CO194 (np. p.7; ryc. 6.15) czy CO193 (np. p.24; ryc. 6.24), gdzie kontekstem dla owych figur są liczne symbole scharakteryzowane przeze mnie jako staropaństwowe lub nieco późniejsze.

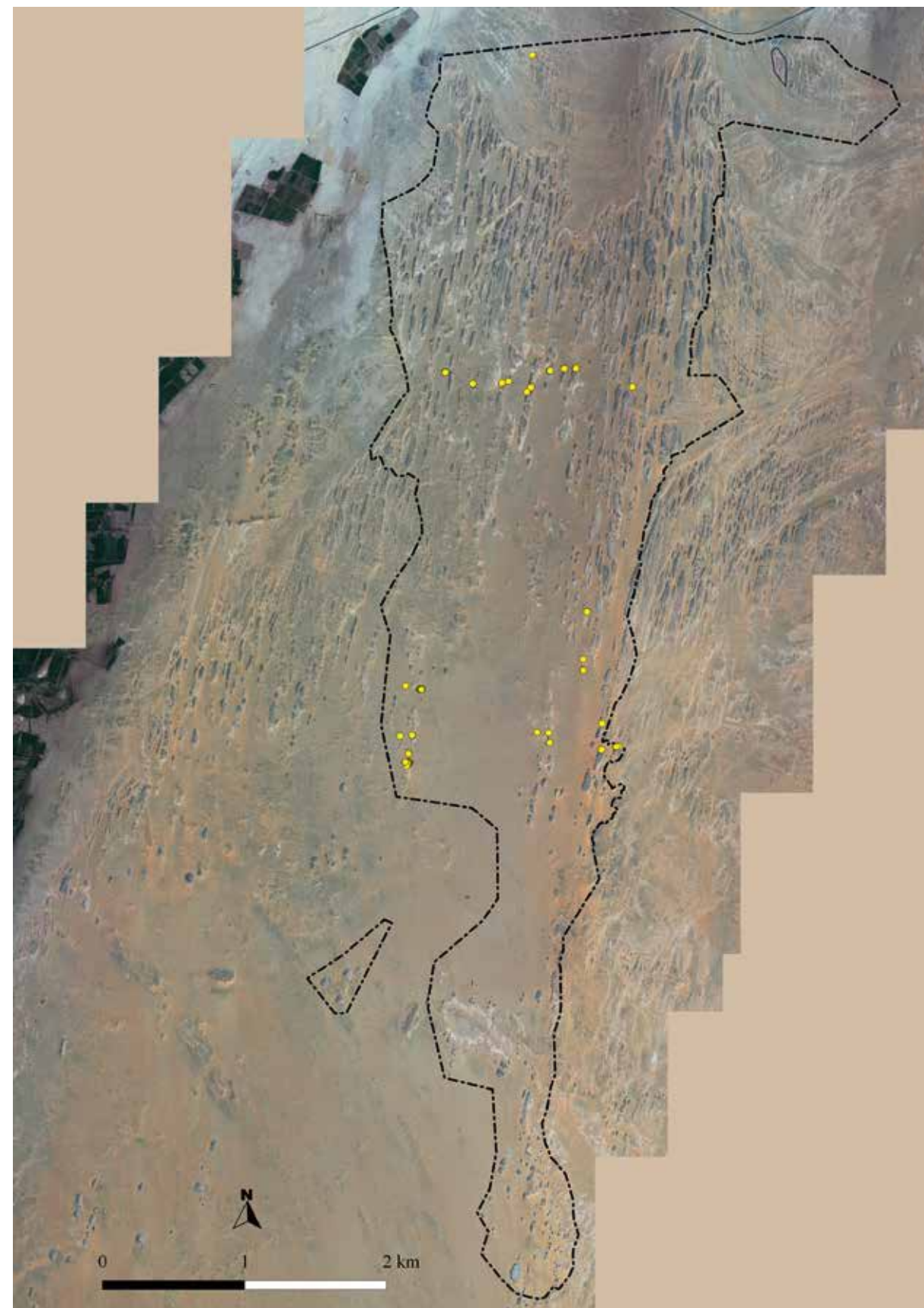
Prowadzone przeze mnie badania są jeszcze na zbyt wczesnym etapie, bym mógł zaproponować rodzaj typologii, która identyfikowałaby formę sandała/stopy z określonym czasem powstania. Szczerze mówiąc, nie jestem przekonany, że taka klasyfikacja kiedykolwiek powstanie, ponieważ pośród przedstawień panuje olbrzymia różnorodność formalna, która nie wynika jedynie z faktu ukazywania odmiennych rodzajów obuwia, ale także indywidualnych skłonności w przedstawianiu obrazów, ich stylistyki i innych czynników utrudniających ujmowanie petroglifów w sztywne kategorie. Część figur posiada kształty i cechy na tyle nie-rzeczywiste, że próżno szukać punktu odniesienia pośród, na przykład, typologii sandałów odnajdowanych w depozytach archeologicznych (rozdz. 6.5.1.). Można w tym miejscu przywołać wyróżnione przeze mnie „typy”: S15, S16, S17, S18, S19, S38, S46, S92 i zapewne wiele innych (aneks 4). Jeszcze trudniejsza sytuacja następuje w przypadku prób datowania figur stóp, gdyż tutaj dysponujemy już tylko kryteriami stylistycznymi i kontekstualnymi, podczas gdy forma sama w sobie nie jest decydująca. Nie oznacza to jednak, że pogłębione studia porównawcze, zwłaszcza materiałów znanych ze świątyń z petroglifami, nie mogą przynieść wymiernych skutków. Myślę, że jest to jedna ze ścieżek, którymi należałoby podążać, jeżeli chce się oszacować chronologię chociaż niektórych rytów.

Moje impresje w tym zakresie, niepoparte jednakże konkretną analizą, wskazują na to, iż pewne „trendy” w ukazywaniu sandałów, przynajmniej regionalnie, mogły istnieć. Liczne przedstawienia sandałów w świątyni Chonsu w Karnaku (Jacquet-Gordon 2003) są dość

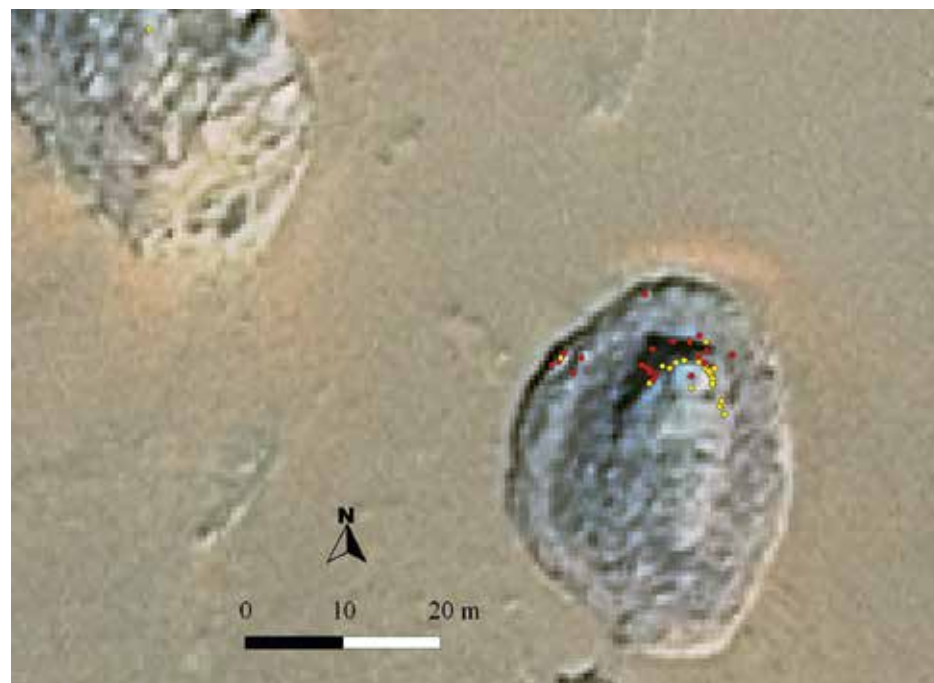
homogeniczne pod względem formy i ukazują z reguły sandały o stosunkowo naturalistycznym kształcie, posiadające wewnętrzny układ pasków w formie litery Y. Dość jednorodne jest także ich datowanie na czasy Trzeciego Okresu Przejściowego, ewentualnie okres późny. Ekstrapolacja tego datowania na podobne petroglify w Dachli jest póki co mało uzasadniona, choć warto zachować w pamięci możliwość istnienia takiej relacji. Te przedstawienia, które datowane są z kolei na czasy rzymskie, posiadają często formę mało naturalistycznej stopy (choć istnieje wiele wyjątków) z poprzeczną linią tuż powyżej palców (np. Castiglione 1970: fig. 17-18, pl. XVI-XXI; Wilson 1996: fig. 3.14, 3.17, 3.19-23 i inne). Również takie petroglify występują na obszarach Oazy Centralnej (np. F28-41) i choć wiele z nich rzeczywiście sprawia wrażenie rytów młodszych, czyli rzymskich, to ocenianie samej tylko formy może prowadzić do badawczych nadużyć. Przytoczone przez Stevena Sidebothama i in. (2008: 116, fig. 6.2) ptolemejskie petroglify stóp różnią się od powyższych tym, że nie ukazują żadnych elementów sandała. Stopień ich naturalizmu jest różnorodny, ale można mówić o dużej dozie uproszczenia form, niekiedy wręcz znacznego. Nie muszę pewnie dodawać, że w rejonie badań podobnych petroglifów zarejestrowałem bardzo wiele. Jeszcze inna impresja dotyczy najstarszych, być może, przedstawień stóp, które odkryte w strażnicach staropaństwowych (Winkler 1939: 13, pl. IX.2; Kaper & Willems 2002: 86, fig. 5, 6) sprawiają wrażenie najbardziej naturalistycznych i starannie wykonanych. Zbyt mało znanych jest tego rodzaju petroglifów, by móc mówić o regule, iż najwcześniejsze stopy cechowały się stylistyką realizmu, ale nie można wykluczyć, że w początkowych fazach tej tradycji przykładano wagę do formy przedstawienia bardziej niż w późniejszych okresach.

Myślę, że większa część znalezisk stóp i sandałów w rejonie Oazy Centralnej pochodzi z czasów po Starym Państwie, a nawet po okresie Nowego Państwa. Odnoszę wrażenie, że wiele z nich powstało w okresie późnym i ptolemejskim, kiedy szlaki biegnące przez ten rejon nadal były wykorzystywane. Duża, a być może największa część petroglifów powstać jednak mogła w okresie rzymskim, na co wskazywać może bliska obecność Kellis, znacznie bardziej rozproszona dystrybucja figur oraz wiele znalezisk posiadających formy analogiczne do innych grecko-rzymskich graffiti i petroglifów z terenów Egiptu i Sudanu.

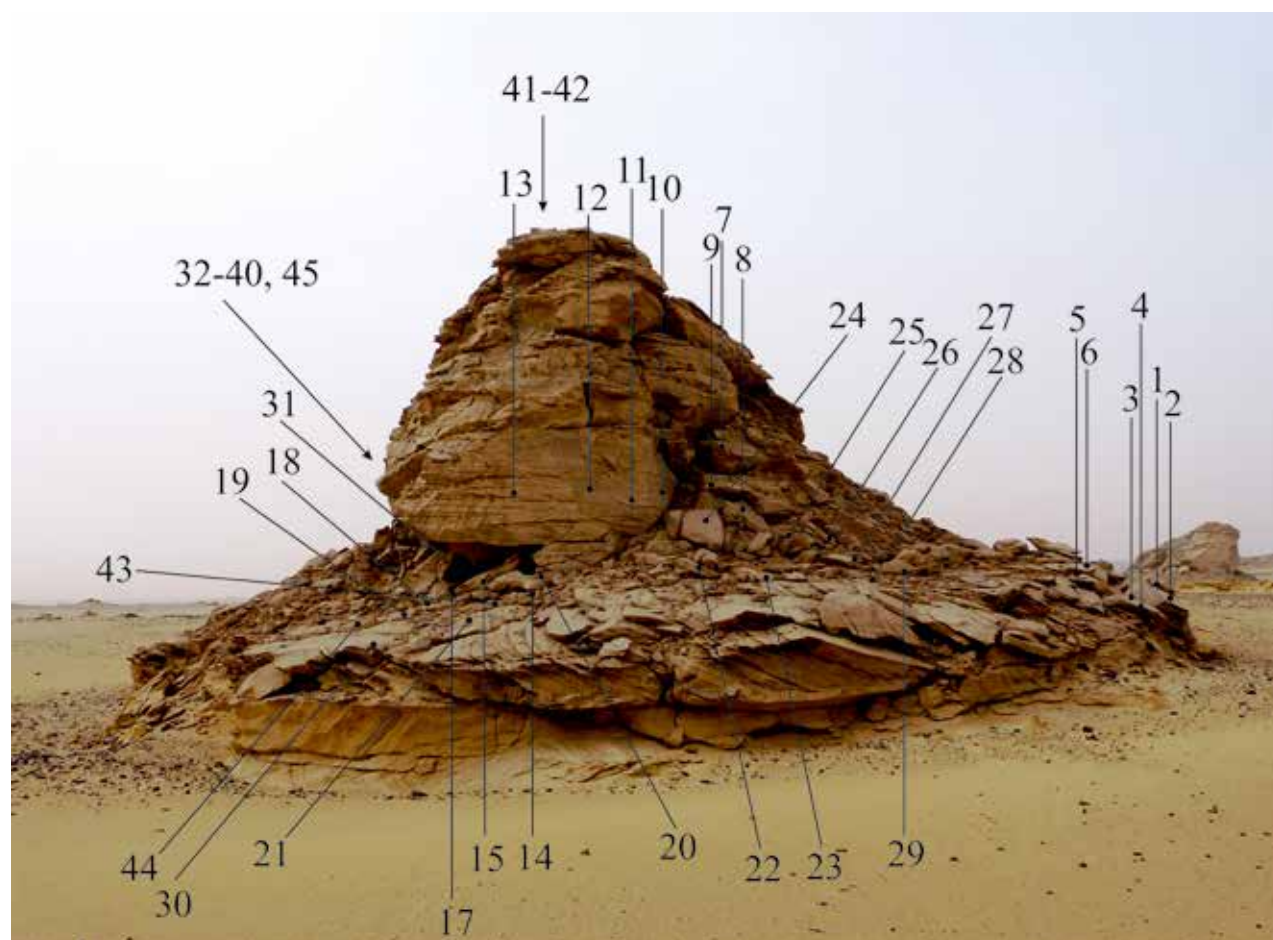
Kwestie dystrybucyjne motywu stopy i sandała są niezwykle interesujące, gdyż różnice w rozmieszczeniu tych figur są wyraźne (ryc. 6.71 i 6.72). Zasadniczo współwystępują w rejonach „szlaku południowego” i „północnego”, ale wyróżnić można takie obszary, gdzie pojawia się tylko jeden z tych motywów. Przykładem jest wyłączna obecność sandałów w północnej części Painted Wadi, w rejonie stanowiska 12/07. Zresztą cała północna część obszaru badań jest powiązana



Ryc. 6.73. Mapa dystrybucji stopy „typu” F01 (aneks 4). W celu identyfikacji numerów stanowisk ze sztuką naskalną por. ryc. 1.14-1.19.



Ryc. 6.74. Stanowisko CO189. Wszystkie panele skoncentrowane są w północnej części wzgórza. Kolorem czerwonym zaznaczono te panele, na których znajduje się co najmniej jedna figura sandała lub stopy.



Ryc. 6.75. Wzgórze CO189 widziane od północy. Wysoka ściana mogła w godzinach południowych rzucać dużo cienia, tym niemniej nie to wydaje się być powodem stworzenia licznych petroglifów na skałach i głazach tego *yadanga*.

z występowaniem sandałów i tylko nielicznymi stopami. Drugim takim rejonem jest południowy kraniec Painted Wadi, gdzie na stanowiskach 21/08 i 22/08 występują jedynie sandały. Odwrotna sytuacja dotyczy z kolei rejonu Meydum Hill i przyległych wzgórz, gdzie znajdują się nieliczne stopy, ale nie stwierdziłem tam obecności żadnego pewnego przedstawienia sandała. Tam jednak, gdzie przebiegają szlaki, dystrybucja obu motywów pokrywa się całkowicie. Świadczy to zapewne o zróżnicowanych praktykach towarzyszących tworzeniu petroglifów, wyborze alternatywnych ścieżek, a co za tym idzie, do pewnego stopnia odzwierciedlać może różnice chronologiczne.

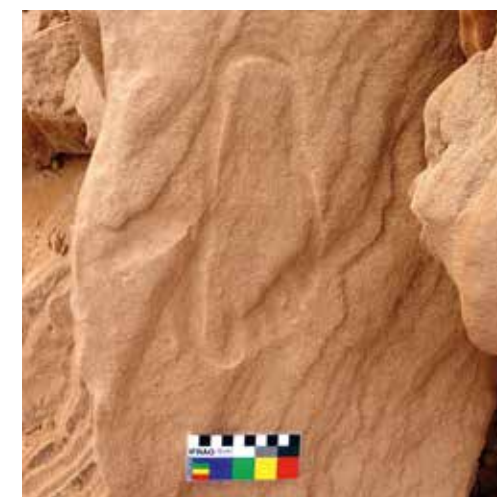
Szczególnie interesująco jawi się dystrybucja figur „typu” F01, czyli stopy o naturalistycznym kształcie (ryc. 6.73). Jeśli tego rodzaju przedstawienia faktycznie wykonywane były przede wszystkim we wczesnych okresach osadnictwa dynastycznego w Dachli (zob. powyżej), to ówczesna aktywność petroglificzna ograniczała się niemal wyłącznie do obu omawianych szlaków. Dystrybucja ta jest bardzo zbliżona do rozmieszczenia, na przykład, motywu trójkąta łonowego (ryc. 6.34) i nie można wykluczyć chronologicznego i znaczeniowego powiązania obu motywów. Trzeba jednak pamiętać, że pod „typem” F01 sklasyfikowane są wszystkie petroglify o zbliżonym kształcie, niezależnie od stanu zachowania, asocjacji, itd. i może on skupiać figury różnocoasowe!

13 z 291 paneli, na których wykonano sandały, to panele wertykalne. Analogicznie, wertykalnych jest jedynie dziesięć ze 183 paneli zawierających figury stóp. Nie jest to trend zaskakujący. Wręcz przeciwnie, jest on porównywalny ze sposobami sytuowania petroglifów stóp i sandałów w innych rejonach wschodniej Sahary (por. np. Verner 1973: 34-9). Podobnie jest zresztą

w przypadku świątyń, gdzie niemal zawsze wykonywane były one na posadzkach i dachach (Castiglione 1970: 121). Usytuowanie horyzontalne lub bliskie takiemu można więc uznać za swoistą regułę w praktyce tworzenia przedstawień stóp i sandałów. To, gdzie były umieszczane jest już jednak kwestią znacznie mniej oczywistą.

Bardzo wiele przedstawień stóp i sandałów zarejestrowanych zostało na stokach wzgórz lub na płaskich tarasach u ich podnóży. Na niektórych z nich naliczyć można nawet kilkadziesiąt paneli z omawianymi figurami, czego przykładem jest stanowisko CO189 (ryc. 6.74). Niemal wszystkie panele ze sztuką naskalną skoncentrowane są w północnej części wzgórza (ryc. 6.75). Część z nich zajmuje wertykalną powierzchnię skalnej ściany, a pozostałe panele rozmieszczone są na obszarze płaskiego tarasu. Większość przedstawień stóp i sandałów wykonana została na luźnych głazach, bardzo często jako pojedyncze figury (ryc. 6.76 i 6.77). Część petroglifów wyryto w litej skale. Tylko jeden panel z sandałem znajduje się na szczycie, pozostałe zalegają u podnóża klifowej ściany, na której przedstawienia mają jednak zupełnie inny charakter.

Znajdują się na niej dwa duże panele. Panel 11. zawiera niemal całkowicie zwiędzone przedstawienia zoomorficzne, bez wątplenia prahistoryczne, wczesno- lub środkowoholoceny. Natomiast obok, na panelu 12., ukazany został duży kwiat lotosu i towarzyszy mu kilka inskrypcji hieroglificznych i jedna demotyczna. Z powodu słabego stanu zachowania i bardzo złych warunków pogodowych podczas dokumentowania stanowiska, owe krótkie teksty nie zostały jak dotąd przetłumaczone. Jeszcze jedna inskrypcja znajduje się na panelu 35 po wschodniej stronie wzgórza. Ponadto,



Ryc. 6.76. Panel 22. na stanowisku CO189. Wykonany został na nim petroglif stopy o naturalistycznym kształcie. Powierzchnia horyzontalna.



Ryc. 6.77. Panel 5. usytuowany przy północno-zachodniej krawędzi skalistego tarasu u podnóża CO189. Na panelu znajdują się trzy sandały konturowe oraz jedna stopa z wyraźnie wyodrębnionymi palcami.



Ryc. 6.78. Stanowisko CO05 (p.1) w południowej części Painted Wadi. Przy krawędzi szczytu wykonane zostały jedyne na tym stanowisku petroglify, czyli para konturowych sandałów. Choć nie można wykluczyć, że powstały one z rąk różnych autorów, gdyż oba skierowane są w nieco inne strony.



Ryc. 6.79. Piktowane przedstawienie sandała, które wykonane zostało w najwyższym punkcie szczytu wzgórza 12/07 (p.2). Co ciekawe, sandał usytuowany został tuż obok kamiennego znaku drogowego. W dole widoczne Painted Wadi oraz wzgórze 11/07 i liczne osady mułowe w dolnych partiach *yardanga*. Widok od południowego zachodu.

na ścianie północno-wschodniej zarejestrowałem dwa przedstawienia zwierzęcia Seta (p.13[?], 40) (rozdz. 6.4.1.), choć oba są stylistycznie nietypowe.

Główne skupisko głazów ze stopami i sandałami znajduje się w pobliżu ściany z panelami 11. i 12. i można odnieść wrażenie, że ich usytuowanie w tym właśnie rejonie wzgórza jest nieprzypadkowe (zob. dalej). Petroglify wykonane zostały w zróżnicowanej stylistyce, odmienny jest też stan zachowania tych figur. Biorąc pod uwagę fakt, że wiele z nich wystawionych jest na działanie sił erozyjnych w podobnym stopniu, może to wskazywać na wielokrotne odwiedzanie wzgórza i regularne dodawanie nowych wyobrażeń.

Na szczycie *gebli* CO189 wykonano tylko jedno przedstawienie stopy, ale na innych stanowiskach potrafi być ich wiele. Blisko położonym wzgórzem jest stanowisko CO195, gdzie jedyny petroglif znajduje się właśnie na szczycie. Szczególnie wiele stóp i sandałów wykonano na płaskim szczycie CO193, gdzie jeden

z licznych paneli został już przeze mnie opisany (ryc. 6.67). Sandały i stopy mogą więc stanowić pojedyncze petroglify na szczytach *yardangów* (ryc. 6.78 i 6.79), jak i znajdować się na kilku(-nastu) panelach rozmieszczonych w obrębie szczytu²⁵⁶.

Wiele głazów z przedstawieniami stóp odnalazłem wysoko na stokach *gebli*, nierzadko w pobliżu płytkich schronisk czy wnęk, co może sugerować, że miejsca takie były wykorzystywane na przykład w celu

²⁵⁶ Poza stanowiskami wymienionymi w tekście panele z przedstawieniami stóp i sandałów zlokalizowane zostały również na szczytach następujących wzgórz: CO39 p.9, CO48 p.1, CO50 p.2b, CO61 p.1, CO65 p.2, CO67 p.1, 2, 3, CO79 p.4, 5, CO83 p.1, CO105 p.7, CO144 p.6, CO151 p.1, 2, 3, 4, 5, CO154 p.2, CO165 p.8, CO171 p.3, 4, CO177 p.1, CO190 p.1, 2, 3, 4, 14, CO191 p.19, CO192 p.27, 28, 29, 30, 32, 36, 09/06 p.8, 10, 14/06 p.4, 15/06 p.1, 06/07 p.1, 11/07 p.2b, 4, 15/07 p.25, 07/08 p.23, 13/08 p.2, 22/08 p.3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 18, 06/09 p.18, 20.



Ryc. 6.80. Północna część gebła 12/07, gdzie znajduje się rodzaj płytkiej niszy skalnej. W obrębie owej półki zlokalizowane są nieliczne panele z petroglifami, w tym jeden panel zawierający figurę sandała (p.3c). Powierzchnia horyzontalna. Widok od północnego wschodu.



Ryc. 6.81. Głaz z przedstawieniem pary sandałów usytuowany tuż przed szerokim schroniskiem skalnym na stanowisku 20/07 (p.2). Powierzchnia pochyla. Widok od wschodu.



Ryc. 6.82. W północnej części wzgórza CO39 zarejestrowałem dziesięć paneli. Na kilku z nich wykonane zostały sandały, ukazane zazwyczaj w parach. Na panelu 2. oprócz pary sandałów znajdują się również inne niezidentyfikowane petroglify. Powierzchnia pochyla. Widok od północnego zachodu.



Ryc. 6.83. Stanowisko CO135. Jedyny gład z petroglifem zalega na wschodnim stoku, tuż przed płytkim schroniskiem skalnym. Widok od wschodu.



Ryc. 6.84. Przedstawienie sandała na stanowisku CO135. Warto zwrócić uwagę na liczne detale, które czynią omawianą figurę jednym z najbardziej charakterystycznych sandałów w rejonie Oazy Centralnej. Powierzchnia horyzontalna.



Ryc. 6.85. Duży panel zawierający co najmniej sześć przedstawień piketowanych sandałów. Powierzchnia pochyła. Stanowisko CO160 (p.2).



Ryc. 6.86. Widok na małą skałkę oznaczoną numerem CO170. Widok od północnego zachodu.

odpoczynku²⁵⁷. Przykładem takich stanowisk są wzgórza 12/07 i 20/07 w Painted Wadi (ryc. 6.80 i 6.81), czy też CO39 i CO42 w północno-zachodniej części obszaru badań (ryc. 6.82). Głazy z przedstawieniami stóp i sandałów można właściwie odnaleźć we wszystkich możliwych strefach *gebli*, choć trzeba przyznać, że duża część figur wykonana jest w niskich partiach skał, często przy dolnych krawędziach stoku, a nawet na kamieniach zalegających na dnie doliny (zwłaszcza na „szlaku północnym” na przykład na stanowisku CO98, CO99, CO100 czy CO103). Szczególnie często petroglify stóp wykonywane były w niskich skałkach o charakterystycznej białoróżowej barwie, na których bardzo łatwo można było wyryć figury, ale równie łatwo ulegały one później zwiertzeniu ze względu na miękkość skały. Zjawisko to dobrze ilustruje stanowisko 06/08 w środkowej części Painted Wadi, gdzie wykonano kilkadziesiąt przedstawień stóp i sandałów, choć wiele z nich jest dziś już słabo widoczna albo wręcz niemal niedostrzegalna.

Jak można wywnioskować z przytoczonych już przykładów, sandały i stopy występują zarówno na stanowiskach z licznymi panelami czy pośród wielu figur w obrębie jednego panelu, jak i w formie bardziej odizolowanych petroglifów. Co najmniej kilkanaście wzgórz posiada tylko jeden lub dwa petroglify sandałów lub

stóp i żadnej innej figury²⁵⁸ (chyba, że petroglify te są przykryte piaskiem lub kamieniami). Przykładem takiego stanowiska jest CO05, gdzie dwa sandały konturowe wykonano na szczycie wzgórza tuż przy wschodniej krawędzi (ryc. 6.78). Pojedyncze sandały lub pary sandałów mogą też znajdować się na stoku czy nawet u podnóża *gebli*. Z taką sytuacją mamy do czynienia na przykład na stanowisku CO135, gdzie jedynym petroglifem w obrębie tego stosunkowo dużego *yardanga* jest wizerunek sandała (ryc. 6.83 i 6.84). Jest to jedno z najbardziej uszczegółowionych przedstawień, jakie do tej pory zarejestrowałem i ukazuje wewnętrzne paski przytrzymujące stopę, a także, być może, pasek czy też taśmę, która przechodzi w poprzek pięty. Sandał ten posiada również tzw. wydłużony palec (por. rozdz. 6.5.1.).

Pojedyncze stopy lub pary stóp i sandałów wykonywano również na mniejszych *geblach* – małych wypłaszczonych skałkach. Są to z reguły mocno zerodowane skały, gdzie z piaskowca zdarta jest już wierzchnia warstwa, przez co odsłonięta została skała miękka i łatwa do rycia. Przykładem takiego *gebli* jest CO170 – stanowisko usytuowane pośrodku szerokiej doliny, widoczne z daleka, choć mało charakterystyczne. Na płaskiej powierzchni

²⁵⁷ Tym bardziej, że niejednokrotnie w kontekście owych „schronisk” i sztuki naskalnej znajdowały się fragmenty naczyń, zwłaszcza różnego rodzaju butli na wodę.

²⁵⁸ Do stanowisk posiadających tylko jeden, ewentualnie dwa odseparowane panele, zawierające wyłącznie pojedyncze petroglify stóp i sandałów zaliczają się: 15/06 p.1, 06/07 p.1, CO5 p.1, CO14 p.2, CO57 p.1, CO61 p.1, CO68, p.1, 2, CO73 p.1, CO76 p.1, CO78 p.1, CO83 p.1, CO115 p.1, CO120 p.1, 2, CO135 p.1, CO138 p.1, CO141 p.1, CO147 p.1, CO170 p.1, CO195 p.1.



Ryc. 6.87. Para sandałów z wewnętrznymi paskami wykonana na płaskiej i miękkiej skale wzgórza CO170. Powierzchnia horyzontalna.

na szczycie tej niewielkiej skałki wykonane zostały dwa sandały z wewnętrznymi paskami (ryc. 6.86 i 6.87). Mimo, iż petroglify te nie mogą być starsze niż z okresu Starego Państwa, a najpewniej pochodzą z czasów późniejszych, to wyglądają na mocno zwietrzałe i prezentują się starzej niż niejeden ryt pochodzący z neolitu. To właśnie efekt tworzenia sztuki naskalnej na łatwym do rycia kamieniu, co charakteryzuje dość sporą część petroglifów dynastycznych, grecko-rzymskich i późniejszych.

Sandały występują także w asocjacjach, a jedną z nich stanowią inne stopy i sandały. Wspomniałem już o stanowisku 06/08, gdzie dziesiątki figur ze sobą sąsiadują. Sandały mogą faktycznie współwystępować na zasadach swoistej harmonii, gdzie każdy autor wykonał swój petroglif tak, by nie naruszyć integralności kompozycji i nie zniszczyć innych figur. Mogą jednak tworzyć rodzaj palimpsestu, w którym jeden sandał lub stopa wykonana została na innej, przez co tworzy się niekiedy trudny do rozczytania obraz. Przykładem tego pierwszego zjawiska może być panel 2. na stanowisku CO160, gdzie co najmniej sześć sandałów wykutych zostało w twardej, spatynowanej skale

(ryc. 6.85). Wszystkie, poza jednym, usytuowane są obok siebie, skierowane w tę samą stronę i sprawiają wrażenie harmonijnej kompozycji. Przeciwnieństwem tak zaprojektowanego panelu jest na przykład panel 9. na stanowisku 17/07 (ryc. 6.88). Głaz ten zawiera nie tylko kilka przedstawień sandałów wzajemnie na siebie nachodzących, ale również wiele innych nieczytelnych figur i linii, które nie ułatwiają interpretacji. Nie jest to zjawisko częste, nałożenia sandałów na inne sandały są w tym rejonie odnotowywane raczej sporadycznie.

Większość przedstawień stóp i sandałów występuje jako autonomiczne petroglify, choć, jak pisałem powyżej, niekiedy tworzą one razem większe skupiska figur. Rzadziej rejestrowane są pary sandałów lub stóp, które są przecież tak bardzo charakterystyczne w kontekście znalezisk świątynnych²⁵⁹ (Jacquet-Gordon 2003; rozdz. 6.5.3.).

²⁵⁹ Choć pojedyncze figury stóp i sandałów również wykonywane były w świątyniach (zob. np. Castiglione 1970: 110, fig. 12-13; Dijkstra 2012: 46-7, nos. 16, 18, 20).



Ryc. 6.88. Jeden z wielu paneli na stanowisku 17/07 (p.9). Na głazie znajduje się kilka warstw rytów nachodzących na siebie i utrudniających interpretację poszczególnych figur. W jeden z sandałów wpisana jest figura ptaka. Powierzchnia horyzontalna.

Niemniej jednak zarejestrowałem wystarczającą liczbę par przedstawień²⁶⁰, by móc stwierdzić, że istnieje wyraźna relacja pomiędzy praktyką tworzenia sztuki naskalnej a wykonywaniem graffiti (ryc. 6.87).

Analogią do świątynnych figur są też „odwrócone ślady stóp” (rozdz. 6.5.3.), które zarejestrowałem na stanowiskach: CO99 p.5a, CO101 p.2b, CO106 p.6, CO109 p.6b, CO178 p.5, CO191 p.2, CO193 p.44. Ponadto, wyróżnić można jeszcze inną odmianę „odwróconych”

²⁶⁰ Pary sandałów (ta sama stylistyka): 06/07 p.1, 13/07 p.4, 5, 20/07 p.1, 2, 06/08 p.1b, 1c, 22/08 p.3, 7, 9, 18, CO22 p.6, CO29 p.1, CO39 p.1, 2, CO50 p.1, CO65 p.2, CO67 p.3, CO86 p.1b, 1d, CO100 p.4, CO110 p.6a, CO133 p.2, CO138 p.1, CO141 p.1, CO158 p.8, CO160 p.2, CO170 p.1, CO186 p.6, CO188 p.4, CO189 p.5, 38, CO190 p.2, 10, 14, CO191 p.1, CO192 p.28, CO193 p.32, 49, 52. Pary sandałów (różna stylistyka): 13/06 p.5, 07/07 p.1, 13/07 p.3, 06/08 p.1b, 1c, 14/08 p.14b, 15, 16, 22/08 p.4, 7, CO04 p.2, CO86 p.1b, CO103 p.3, CO106 p.6, CO115 p.1, CO179 p.1, CO189 p.4, CO193 p.4, 41, 47. Pary stóp: 09/06 p.4g, 13/06 p.6, 17/07 p.9, 21/08 p.7, CO22 p.5, CO56 p.2a, CO98 p.2b, CO100 p.4, CO103 p.2, 3, CO106 p.6, CO177 p.5, 8, CO183 p.8, CO189 p.4, 28, CO190 p.12, CO193 p.48, 51.

sandałów, gdzie lewy sandał znajduje się po prawej stronie i na odwrót. Wariant ten również występuje na siedmiu wzgórzach: 14/06 p.4, 04/08 p.1, 07/08 p.23, CO39 p.3, CO42 p.6, CO190 p.15 oraz CO193 p.47. Na tym jednak paralele wcale się nie kończą.

Dwie pary sandałów ujęte zostały w rodzaj ramy, co wyraźnie nawiązuje do praktyki wykonywania przedstawień stóp w świątyniach. Jacquet-Gordon (2003) przywołuje liczne przykłady obramowanych w ten sposób stóp²⁶¹, sandałów i inskrypcji, i jest to dla mnie wyraźny sygnał, iż przynajmniej część petroglifów była wykonywana w oparciu o zbliżone motywacje. Pierwsza para sandałów znajduje się na stanowisku 20/07 (p.1), na wschodnim stoku, tuż przed zacienionym schroniskiem skalnym (ryc. 6.89). Drugą odnalazłem na wzgórzu CO177 (p.5), również na wschodnim stoku.

²⁶¹ Jacquet-Gordon 2003: graffiti no. 35, 43, 44, 61, 62, 81, 82, 86, 88, 175, 191, 197, 206, 208, 215, 216, 219, 220, 227, 228, 232, 240, 257, 261, 271, 273, 275, 276, 296.



Ryc. 6.89. Jeden z niewielu przykładów obramowanych sandałów. Stanowisko 20/07 (p.1). Powierzchnia horyzontalna.

Podstawowa różnica pomiędzy znaleziskami w Oazie Centralnej a figurami sandałów i stóp w świątyniach egipskich leży w tym, iż te pierwsze właściwie nie są opatrzone inskrypcjami. Poza stopą w sandale na panelu 24. na stanowisku CO193 (ryc. 6.24), obok której znajduje się hieroglificzna inskrypcja będąca imieniem Meri, przywołać mogą jeszcze tylko dwie inne stopy, które mogły być dopełnione tekstami. Jedna z nich znajduje się na panelu 1. na wzgórzu CO22, a wzdłuż niej widnieją znaki, z których rozpoznawalny jest jedynie hieroglif N35²⁶². Ponadto, na panelu znajduje się także trójkąt łonowy, a stopa posiada bardzo naturalistyczny kształt i starannie opracowaną formę. Druga potencjalna inskrypcja usytuowana jest wewnątrz sandała na panelu 20. na stanowisku CO193. Petroglif ten styka się z innym sandałem konturowym i sąsiaduje z piketowanymi stopami, trójkątem łonowym i *pollisoirs*. W sandał wpisana jest dwuznakowa inskrypcja:

(→) 
rdj

Inskrypcję tę odczytać można jako **rdj**, co oznaczać może „dawanie” czy „podarowanie”, również w kontekście złożenia ofiary²⁶³ (Hanning 1995: 482). A zatem

²⁶² Wg Listy Znaków Hieroglificznych (Gardiner 1957[2007]: 490).

²⁶³ Ranke (1935: 227, nr 30) podaje też, iż w czasach Średniego Państwa funkcjonowało imię **rdj**, ale zapisywane nie przy użyciu znaku X8, lecz D37.

przytłaczająca większość petroglifów stóp i sandałów nie posiada inskrypcji, które wyjaśniałyby intencje autorów. Mogło by się zatem wydawać, że mamy wobec tego do czynienia z inną tradycją niż tą znaną ze świątyń. Należy jednak zauważyć, iż na dachach sanktuariów również obecne są graffiti stóp, które nie zostały opatrzone inskrypcjami i które nierzadko grupują się tworząc małe skupiska. Jacquet-Gordon (2003: 5) pisze, iż owe graffiti także tworzone były przez kapłanów, ale niepotrafiących pisać. Oznaczałoby to, że sama stopa czy sandał była wystarczającym komunikatem skierowanym do ludzi i bóstwa, a inskrypcja jedynie dodatkiem doprecyzującym szczegóły motywacji. Czy wobec tego w Oazie Centralnej petroglify wykonane były w większości przez niepiśmiennych ludzi, którzy nawiązywali do tradycji znanych ze świątyń? Co motywowało ludzi, by tworzyli wizerunki stóp i sandałów na skałach Dachli?

Analogiczne znaleziska w Wadi Abu Diyeiba Sidebotham i in. (2008: 115) uważają za figury poświęcone Izydzie, a znajdujące się w ich towarzystwie wyłobienia jako efekt działań pobożnych pielgrzymów. Penelope Wilson (1996) analizująca petroglify stóp w pobliżu Qasr Ibrim, wzięła pod uwagę kilka możliwości interpretacyjnych dla obecności tych figur na szlaku prowadzącym do fortecy. Albo były to ofiary składane po to, by osiągnąć pożądany efekt, który zapewnić mogła bliskość świętego miejsca, jakim było Qasr Ibrim, albo tworzone one były w imieniu przodków, być może niedawno zmarłych krewnych, co mogło się wiązać z obecnością nekropoli nieopodal stanowiska z petroglifami (Wilson 1996: 111). W kontekście tej pierwszej opcji

przedstawienia miały ofiarę jedynie symbolizować, choć Wilson (1996: 110-1) pisze o możliwych libacjach dokonywanych nad głazami pokrytymi wizerunkami sandałów. Powyższe wyjaśnienia mogłyby zostać rozważone również w kontekście Oazy Centralnej.

Wiele spośród odkrytych petroglifów stóp i sandałów znajduje się wzdłuż szlaków, a zatem, czy to pielgrzymi, czy to wędrowcy, wszyscy oni mogli owe figury pozostawić. Przy zachodniej flance piaskowcowego grzbietu znajdują się wykute w skale groby, a zatem aspekt funeralny również mógł odgrywać jakąś rolę w praktyce tworzenia sztuki naskalnej. Myślę jednak, że głównym powodem wykonywania przedstawień stóp i sandałów na obszarach Oazy Centralnej było przekonanie o obecności rezydujących w tym miejscu bóstw i chęć oddania im czci oraz jednocześnie pragnienie powierzenia owym bytom swojego losu. Warunkiem było pozostawienie po sobie ryty w formie sandała lub stopy, który nie tyle symbolizował daną osobę, co ją ucieleśniał (rozd. 6.5.3.).

Petroglif stopy stanowił metonimię człowieka, ale był też swoistą sygnaturą. A podpis, jak pisze Mairs, równał się aktowi modlitwy (Mairs 2011: 159). Czy mogły to być figury komemoratywne i zarazem dziękczynne, choćby z powodu udanej i bezpiecznej podróży (por. Stern 2013: 177)? Być może, choć, jak pisał już wcześniej Castiglione (1970: 120), raczej nie były to symbole związane z ruchem, chodzeniem, podróżą, a więc i pielgrzymką, lecz bardziej symbole jestestwa, bycia i trwania. W moim zaś rozumieniu nie tyle symbole, co materializacje bytu człowieka.

W horyzontalnym usytuowaniu stóp i sandałów, czy też ich śladów, przejawiała się właśnie owa dosłowność aktu ucieleśnienia. Symbol byłby bardziej „tolerancyjny” i gdyby nawet usytuowany był w sposób dowolny, nadal mógłby odnosić się do arbitralnie konotowanych treści. Praktyka łączenia się z bóstwem wymagała jednak rygoru i literalności poczynić. Tak, jak autor petrogliku stał przed kamieniem, na którym wykonywał swoje przedstawienie, tak też owa figura z reguły znajdowała się w tym samym planie, co on (choć należy pamiętać o nielicznych wyjątkach wertykalnie usytuowanych stóp i sandałów). Być może wystarczyłby nawet ślad na piasku, ale wieczne trwanie wymagało wiecznego medium, jakim mógł być tylko kamień.

Trwałość skał była zapewne postrzegana jako gwarant wiecznego trwania. Wzgórza były więc odpowiednikami świątyń, tyle tylko, że otwartymi, dostępnymi dla wszystkich, a nie tylko dla świątynnego personelu. Może to właśnie owa demokratyzacja krajobrazu stała za tym, iż tworzenie petroglifów stóp stało się praktyką bardzo powszechną. Nie tylko zresztą otwartość krajobrazu, ale również samowystarczalność obrazu i brak potrzeby pisanja inskrypcji mogły wpływać zachęcająco. A zatem jedni powiedzieliby, że krajobraz pełen wizerunków stóp i sandałów stawał się symboliczny (por. Kleinitz 2008: 95), inni

zaś, że był po prostu zamieszkanym przez bóstwa, z którymi można było wejść w dialog. Niezależnie od tego to na skałach dochodziło do owej komunikacji czy wręcz teofanii. Co jednak sprawiało, że bóstwa mogły się manifestować? Co kierowało motywacją ludzi, by wykonywali swoje petroglify w miejscach, w których dziś je odnajdujemy? I jakie bóstwa bytowały w krajobrazie Oazy Centralnej?

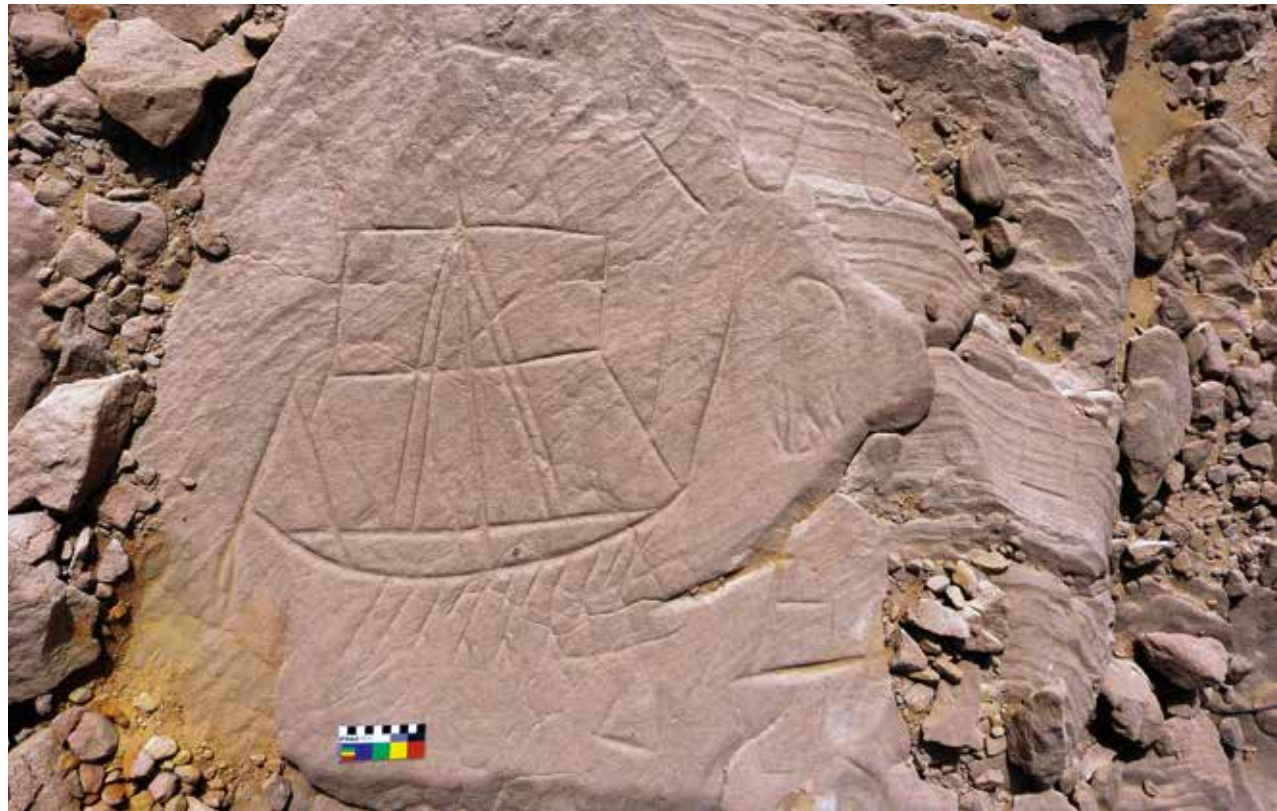
Nie jest łatwo odpowiedzieć, które bóstwa manifestowały swą obecność na tych obszarach. Być może wędrowcy zwracali się do Izidy, być może do Serapisa, tym bardziej, że stopa była jego atrybutem. Z dużym prawdopodobieństwem ludzie zwracali się do licznych bogów, a wśród nich Set i Amon(-Nacht) mogli być tymi, do których wołano z prośbami najczęściej. Stopa i sandał były narzędziami przede wszystkim tych, którzy nie potrafili swojej inwokacji zapisać hieroglificznie (lub w innym piśmie), a bez inskrypcji cel owej inwokacji staje się dla badacza mało uchwytne. Pokazuje to jednak, że efektywność petrogliku była tak duża, że inskrypcja mogła wydawać się właściwie zbędna²⁶⁴ (choć znaleziska w świątyniach mogą temu przeczyć). Rozważając kwestię teofanii, niezwykle istotną uwagę poczynił, według mnie, Castiglione (1968b: 188), który napisał, że:

One of the determining features of the most ancient cultic acts known to us was the conception regarding the indefinite place, inconceivability and appearance everywhere of the gods, spirits and superior beings.

Bóstwa mogły więc manifestować się w krajobrazie w sposób dowolny. Nie musiał istnieć wizerunek boga, ołtarz, czy konkretne miejsce kultu. Takie miejsce ustanawiało się jak gdyby w relacji pomiędzy bóstwem a wyznawcą, który wykonywał, w tym przypadku, wizerunek swej stopy²⁶⁵. Dlatego odnajdujemy petroglify sandałów w obrębie wzgórz, gdzie nie ma żadnych innych wizerunków, na co już wcześniej wskazywałem (ryc. 6.83-84 i 6.86-87). Niemniej jednak mnóstwo przedstawień stóp i sandałów znajduje się w relacji z innymi figurami, co tłumaczyć można tym, że różnego rodzaju wizerunki mogły wzmacniać poczucie *sacrum*,

²⁶⁴ Lazaridis (2012: 126, pl. VII) przytacza przykład panelu z inskrypcją wykonaną na Amun Rock w Chardze. Grafito no. 6 wyrze zostało na bloku kamiennym i jest ono skierowane do Amona, Pana Nieba. By jednak oddzielić ową inskrypcję od znajdującej się na tym samym głazie stopy, autor tekstu odgrodził go głęboką linią, niszcząc fragment stopy na wysokości jej palców. Lazaridis interpretuje to jako akt „agresywnej interakcji”, której podłożem była zapewne chęć oddzielenia od siebie tekstu i stopy, by nie mieszały się ze sobą „przesłania”, jakie obie formy zawierały. Pokazuje to, moim zdaniem, że motyw stopy, pomimo braku towarzyszącej mu inskrypcji, był powszechnie rozumiany i poważnie traktowany.

²⁶⁵ Por. z sandałami wykonanymi w Wadi el-Hôl na Pustyni Tebańskiej celem zapewnienia sobie wiecznego trwania w obliczu bogini Hathor w okresie Średniego Państwa(?) (Darnell 2002a: 121).



Ryc. 6.90. Stanowisko CO193 (p.43). Na panelu znajduje się jedna z sześciu zarejestrowanych jak dotąd łodzi na obszarach Oazy Centralnej. Statek oddany jest bardzo szczegółowo i posiada żagiel, maszt, olinowanie, ster oraz rząd wiosel. Powierzchnia horyzontalna.

jeszcze skuteczniej zapewniać obecność bóstwa, w którego opiekę oddawał swą duszę i ciało autor petroglifu. A wizerunków o charakterze religijnym w rejonie tym przecież nie brakowało (rozdz. 6.4.1. i 6.4.2.).

Castiglione (1970: 109, 126-7) przytacza przykłady świątynnych figur stóp i sandałów, które wykonane zostały w pobliżu graffiti ukazujących łodzie²⁶⁶ (np. w świątyniach w Medinet Habu i na Elefantynie; zob. Edgerton 1937: pl. 43.151) i pisze, iż wizerunki barek rozumiane były jako przedstawienia bóstw. A następnie dodaje: „[...] łódź oznaczała bóstwo, przedmiot dewocji, podczas gdy ślad stopy był powiązany z nim przedstawieniem wierzącego” (Castiglione 1970: 127; tłum. PLP). Czy wobec tego tym bardziej figury *explicite* ukazujące bogów lub bezpośrednio z nimi powiązane nie mogły sankcjonować świętości poszczególnych miejsc w Oazie Centralnej?

Wydaje się, że zjawisko takie widzimy choćby w przypadku przytoczonych już przeze mnie paneli, na których widnieją wizerunki Seta (ryc. 6.58; rozdz. 6.4.1.). Trzy stopy wykonano na głazie ze sztandarami Seta i Amona (ryc. 6.60), kolejne dwa na kamieniu

na tym samym stanowisku (CO191 p.10), gdzie przedstawionych zostało kilka postaci antropomorficznych, w tym humanoidalny Set(?) (ryc. 6.61). Sandał widzimy również pośród figur na panelu 6a na wzgórzu CO109, na którym znajdują się enigmatyczne wizerunki znaku **wsr** obdarzanego trójkątem łonowym (ryc. 6.50). Pod inskrypcją wzmiankującą pisarza imieniem Seti, wykonaną na stanowisku CO190 (ryc. 6.63), znajduje się sześć paneli rozmieszczonych na bardzo małej powierzchni, usytuowanych do kilku metrów od tekstu. Na wszystkich znajdują się wyłącznie stopy i sandały, i można podejrzewać, że inskrypcja również wpływała na znaczenie tego miejsca, choć już samo wzgórze musiało być postrzegane jako *sacrum*. Również przytoczony przeze mnie przykład zmaterializowanej ofiary petroglificznej w postaci znaku **hpš** na stanowisku CO193 (p.56) pokazuje, iż obrazy o sakralnym charakterze na swój sposób przyciągały obecność stóp i sandałów, a zatem obecność ludzi (ryc. 6.67).

Przykłady można mnożyć. Jednym z nich jest inny panel na szczycie CO193, na którym wykonano przedstawienie statku (ryc. 6.90). Łódź posiada duży prostokątny żagiel, olinowanie i wiosło sterowe. Ponadto, ukazano co najmniej 12 wiosel, w domyśle, zanurzonych

w wodzie²⁶⁷. Nie jest to rodzaj statku używanego podczas świąt egipskich, przewożącego święte posągi bóstw, lecz raczej wizerunek dużej łodzi transportowej. Niemniej Castiglione (1970: 127) pisze, że tego, iż wizerunki łodzi traktowane bywały jako nasycone boskością „nie można wykluczyć nawet wtedy, kiedy mamy do czynienia z obrazem nawigującej łodzi wyposażonej w wiosła, ster lub żagle” [tłum. PLP]. Trudno zaprzeczyć, iż opis ten doskonale pasuje do prezentowanego przeze mnie petroglifu. A zatem nie powinno dziwić, że i ten wizerunek łodzi zestawiony został z figurami sandałów. Para konturowych sandałów znajduje się tuż nad statkiem, a kolejne pojedyncze figury na prawo od niego. Mogło być ich więcej, ale gład jest wyraźnie uszkodzony.

Jeszcze jeden przykład zestawienia motywu stopy i petroglifu o wyraźnych konotacjach religijnych wiąże się z panelem 2. na stanowisku CO154 (ryc. 6.91). Jest to panel wykonany na wschodniej krawędzi szczytu niewysokiego *gebla*, jednak zupełnie niewidoczny z dna doliny. Dwa spośród trzech motywów na głazie zapewne wykonane zostały w tym samym czasie. Mowa tu o przedstawieniu stopy i rogatego ołtarza (rozdz. 6.4.2.), podczas gdy trzy równoległe, piketowane linie wydają się pochodzić z ręki innego autora. W świetle moich rozważań o materializacji ofiary, zwłaszcza poprzez wykonanie wizerunków rogatych ołtarzy, motyw stopy na tym panelu ową materializację jeszcze mocniej podkreśla. Z jednej strony mamy bowiem akt złożenia ofiary ucieleśniony petroglifem, z drugiej zaś samego sprawcę w postaci stopy – metonimii jego jestestwa. Można się jedynie domyslać, iż ofiara złożona była bóstwu, którego obecność musiała być odczuwalna. I to właśnie świętość tego miejsca sankcjonowana teofanią powodowała, że autor petroglifów chciał również zapewnić sobie wieczne trwanie pod protekcją bóstwa. Był to więc jak gdyby podwójny akt dewocji²⁶⁸.

Powyższe przykłady dotyczą przede wszystkim zestawień stóp i sandałów z motywami o wyraźnie religijnych konotacjach. Nie znaczy to jednak, że *vestigia* tworzone jedynie w pobliżu tego rodzaju ikonografii.

Można odnieść wrażenie, że również bardziej „świecka” sztuka naskalna przyciągała obecność nowych figur czy też sama obecność innych stóp i sandałów (ryc. 6.88). Poza tym to w oczach starożytnego autora dany petroglif stawał się elementem świata boskiego, bądź traktowany był jako fragment doczesności. Innymi słowy, te rytzy, które badaczowi wydawać się mogą jako niereligijne, w rozumieniu ludzi w przeszłości mogły mieć charakter sakralny, co z kolei skłaniało ich do zestawiania owych figur z przedstawieniami stóp i sandałów. Mogło to dotyczyć zwłaszcza petroglifów z innych epok, które były reinterpretowane (rozdz. 7).

Należy też nadmienić, że pośród zarejestrowanych paneli znajdują się i takie, które pomimo posiadania figur o wyraźnie religijnym rysie (np. 04/06 p.1 czy CO91 p.1), nie zostały wzbogacone o przedstawienia stóp i sandałów. Tych nie wykonano nawet w ich pobliżu. Różne mogą być tego przyczyny. Niektóre figury mogły nie zostać zauważone, zwłaszcza gdy zostały usytuowane w mało widocznych lub rzadko uczęszczanych miejscach. Mogły one być obiektem kultu również na inne sposoby niepozostawiające po sobie śladu. Tego rodzaju wyjaśnienia pozostają jednak w najlepszym razie trafnymi spekulacjami.

Istotne jest to, że ów święty krajobraz nie był jednorodny (por. rozdz. 4.6.). Nie był ustanowiony raz na zawsze i podlegał znaczeniowym negocjacjom z każdym, kto go doświadczał, nawet jeżeli był to tylko wędrowiec przemierzający szlak w przeciągu pół godziny. Myślę, że na tworzenie kolejnych figur stóp i sandałów aktywnie wpływała również obecność innej sztuki naskalnej – panele zawierające stopy mogły sugerować podróżnikom, że skała, którą właśnie mijają jest siedzibą bóstwa. Być może dlatego pewne wzgórza obfitują w znaleziska tego rodzaju petroglifów (np. 06/08), a na innych odnajdujemy tylko pojedyncze rytzy. Wreszcie, zakładam, że znaczeniowość tego motywu podlegała zmianom. Nie sądzę, by od czasów Starego Państwa po okres bizantyński rozumienie tej praktyki było ciągle takie samo. Tak, jak zmieniały się sposoby użytkowania i rozumienia świątyń, i jak zmianom ulegały dogmaty religijne, tak i motyw stopy i sandała w różnych okresach mógł być reinterpretowany. Zwłaszcza zderzenie idei egipskich z hellenistycznymi mogło istotnie wpłynąć na postrzeganie omawianego motywu²⁶⁹.

Nie musiały być to jednak zmiany obejmujące całość semantyki stopy i sandała. Myślę, że przez dłuższy czas trzosem rozumienia tego motywu była opisywana przeze mnie chęć materializacji swojej osoby w pobliżu

²⁶⁷ Por. Winkler 1939: pl. X.1, gdzie wykonano podobną łódź, ale z innym żaglem i olinowaniem oraz dodatkowym wiosłem sterowym. Stanowisko 68 (Dachla); Darnell 2013: 87, 92, Tab. 85, 97. Pustynia Tebańska. Nowe Państwo; Almagro Basch & Almagro Gorbea 1968: 228, fig. 222. Brak prostokątnego żagla. Typ XI. okres grecko-rzymski; Engelmayer, R. 1965: tab. LXI.2. Podobna łódź, ale z kabiną na pokładzie. Typ IX, Okres Wczesnodynastyczny – Trzeci Okres Przejściowy lub Typ X, Trzeci Okres Przejściowy – okres arabski; Resch 1967: Taf. 75.c. Wadi el-Arab (Nubia); Rohl 2000: 94, no. 4. Wadi Mineh (Pustynia Wschodnia); Hellström & Langballe 1970: corpus V21-23. Dolna Nubia.

²⁶⁸ Przedstawienia stóp i sandałów, w które wpisane zostały figury ołtarzy znane są z rejonu Qasr Ibrim i mogą, moim zdaniem, być interpretowane w podobny sposób (por. Wilson 1996: fig. 3.4: 29, 30, fig. 3.6: 66, 86, 88).

²⁶⁹ Być może w okresie rzymskim idea stopy i sandała zaczęła wytracać swój czysto religijny charakter na rzecz swoistej sygnatury. Do takiej refleksji skłaniają na przykład znaleziska w fortecy w Qasr Ibrim, które miały być autorstwa żołnierzy stacjonujących tam w I wieku BC, i które nie znajdują się w żadnej klarownej asocjacji z sanktuarium (Castiglione 1970: 117-8; Verner 1973: 26).

²⁶⁶ W sztuce naskalnej zob. Winkler 1939 pl. XV.1.



Ryc. 6.91. Panel 2, na stanowisku CO154. Na panelu wykonane zostały trzy motywy: rogaty ołtarz, stopa oraz trzy równoległe linie. Dwa pierwsze petroglify wydają się być ze sobą ściśle powiązane. Widok od wschodu.

bóstwa. Był to zabieg dosłowny, a wytworzony obraz stawał się metonimią, a więc częścią utożsamiającą całość. Czy stopy i sandały w Oazie Centralnej mogły być jednocześnie znakami pielgrzymów, sygnaturami żołnierzy albo symbolami apotropaicznymi? Nie można tego wykluczyć. Wierzę jednak, że krajobraz, w którym owi ludzie żyli, nie był neutralną sceną, czystą i niezależną *physis*, ale światem ożywionym, w którym swoją obecność manifestowały byty transcendujące człowieka. Uważam, że to spotkaniom wędrowców z tymi bytami zawdzięczamy istotną część odnajdowanych dziś petroglifów stóp i sandałów w Oazie Centralnej.

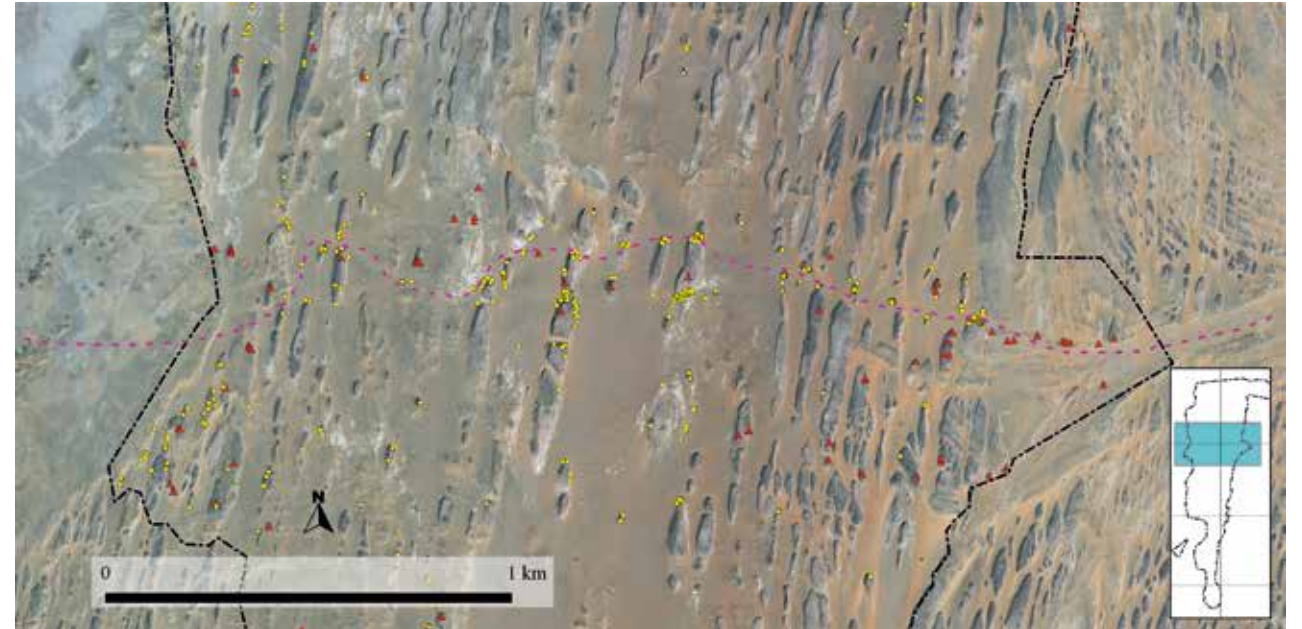
6.6. PODSUMOWANIE. SZTUKA NASKALNA W KRAJOBRAZIE PODRÓŻY

Chciałbym podsumować niniejszy rozdział raz jeszcze kierując uwagę Czytelnika w stronę znaczenia, jakie dla sztuki naskalnej musiał posiadać (i wciąż posiada!) trakt, który nazwałem „szlakiem północnym”. Wielokrotnie zwracałem bowiem uwagę na to, że to właśnie podróż przez grzbiet Antykliny Tawil stanowiła kontekst dla wykonywania petroglifów. Nie oznacza to bynajmniej, że w rejon ten nie udawano się również specjalnie po to, by wykonać inskrypcje lub petroglify, choćby w ramach działań rytualnych. Niemniej jednak to wędrówka była, w moim odczuciu, prymarną aktywnością ludzi na omawianym obszarze w czasach dynastycznych i niezależnie od tego, czy dany podróżnik wykonywał po drodze petroglify czy też nie, musiał on wchodzić w interakcje z przedstawieniami, które stworzyli inni wędrowcy.

A zatem podróżując „szlakiem północnym” trudno było nie doświadczyć materialności sztuki naskalnej, a także innych elementów krajobrazu tej ścieżki.

Gates-Foster (2010: 210) pisze o egipskich „krajobrazach ruchu i podróży” i o „zrytualizowanej interakcji z krajobrazem” poprzez tworzenie inskrypcji. Miejsca z inskrypcjami uznaje za swoiste „punkty węzłowe”, które stanowią „część większego doświadczenia poruszania się przez pustynię” [tłum. PLP]. To właśnie w owych miejscach dochodziło, jej zdaniem, do „nieustannej konwersacji z przeszłością” (rozd. 7). Skalne ściany, które dostępne były dla wędrowców na różnych etapach ich podróży, dawały więc możliwość wejścia w dialog z krajobrazem, z innymi ludźmi, odminnymi bytami i przeszłością. O tym, że ludzie zwracali się do innych bytów pisałem choćby w kontekście stóp i sandałów (rozd. 6.5.), a jak sugeruje Lazaridis (2012: 126, przypis 19), wywoływanie bóstw mogło też służyć podtrzymywaniu określonej tożsamości ludzi podróżujących pustynnymi traktami.

„Szlak północny”, wąska ścieżka prowadząca pomiędzy *geblami* na linii wschód-zachód, łączył ze sobą dwa duże obszary, na których dziś, a zapewne również w okresie dynastycznym i grecko-rzymskim, znajdują się pola uprawne i osady. Strefę buforową pomiędzy Antykliną a obszarami rolniczymi stanowią pola pełne nieczynnych już dziś źródeł, które w toku swojej przeszłej aktywności uformowały mułowe kopce (rozd. 1.4.2.). Ta część szlaku, która przebiega przez grzbiet piaskowcowy, posiada długość około trzech kilometrów, z czego w granicach mojego rekonesansu mieści się niecałe



Ryc. 6.92. Mapa ukazująca przebieg opisywanej przeze mnie trasy wzdłuż „szlaku północnego”. Szlak ten pokrywa się z obecnością stanowisk z dużą liczbą paneli ze sztuką naskalną. Przebieg prezentowanej przeze mnie trasy jest jednym z kilku alternatywnych wariantów i pozostałości materialne w tym rejonie wskazują na to, że obierane były różne równoległe do siebie ścieżki. Fioletowa linia przerywana = przebieg wędrówki; żółte punkty = panele ze sztuką naskalną; czerwone trójkąty = *alamat*. Por. z ryc. 6.93 oraz 6.104. W celu identyfikacji numerów stanowisk ze sztuką naskalną por. ryc. 1.14-1.19.

dwa i pół kilometra owej ścieżki. O tym, że faktycznie przebiegał tamtędy szlak świadczą przede wszystkim trzy silnie reprezentowane kategorie znalezisk: sztuka naskalna i inskrypcje, ceramika naczyniowa²⁷⁰ oraz *alamat*. Tylko w rejonie „szlaku południowego” występuje zbliżone nagromadzenie zabytków należących do owych trzech kategorii.

Szlak jest łatwo czytelny z perspektywy osoby będącej na nim. Niemniej jednak pewne cechy pozwalają identyfikować go także na zobrazowaniu satelitarnym (por. ryc. 6.92). Widoczne są bowiem linearne ślady prowadzące wzdłuż traktu, które mogą stanowić rezultat nowożytnego przemieszczania się wszcz Antykliny, ale, co bardzo prawdopodobne, mogą również świadczyć o częstym użytkowaniu ścieżki w przeszłości. Linearność jest zresztą cechą tego traktu pod wieloma względami. Koncentracje fragmentów ceramiki, powszechnie występujące wzdłuż szlaku, „urywają się” kiedy tylko zboczyć ze ścieżki na północ lub na południe.

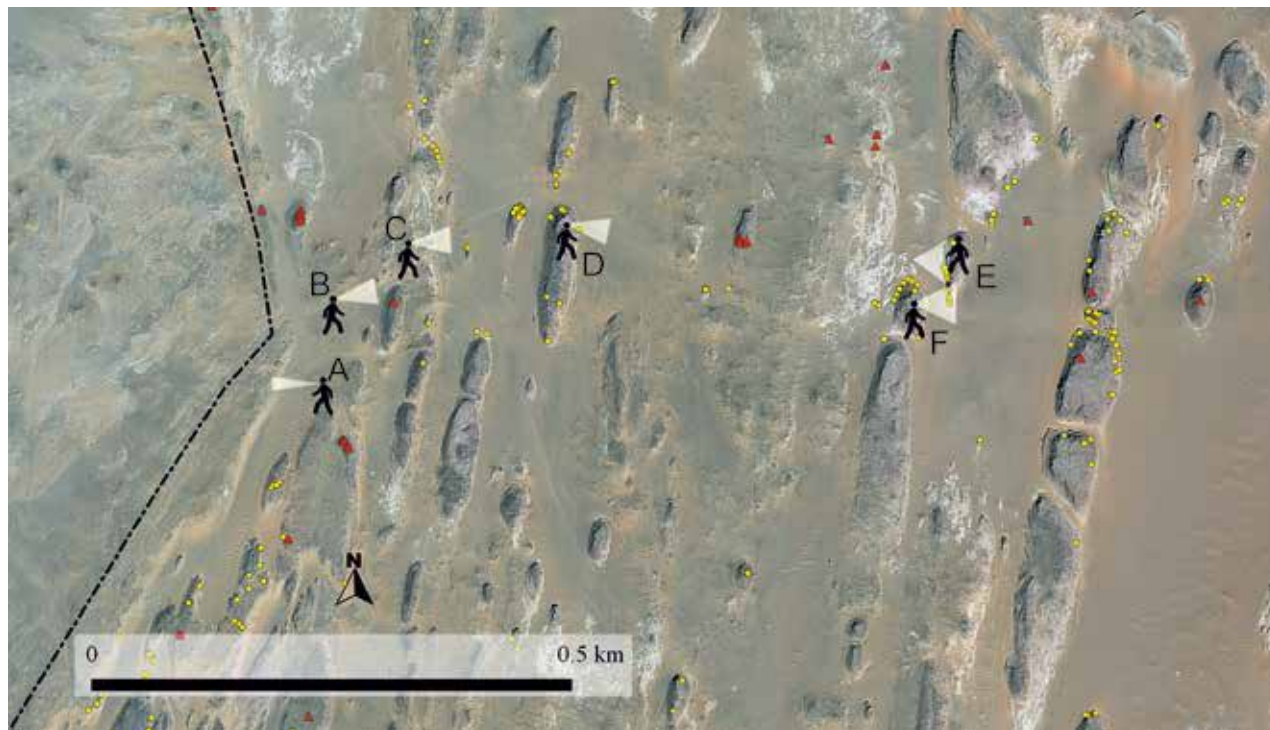
W ramach prowadzonych przeze mnie badań przeszedłem ów szlak jedynie na odcinku położonym na

grzbiecie piaskowcowym. Nie umiem więc jednoznacznie stwierdzić, gdzie mógł się on zaczynać i dokąd w obrębie Oazy mógł prowadzić. Wysokość, na jakiej się znajduje oraz jego kierunek wskazują, że przynajmniej w czasach rzymskich prowadził on w stronę Kellis, które oddalone jest o niecałe pięć kilometrów na zachód. W drugą stronę szlak mógł kierować się w rejon osad Ayn Asil i Balat, a także Ezbet Bashendi (por. ryc. 1.3). Zapewne łączył różne osady w zależności od okresu, gdyż przed okresem rzymskim Kellis jeszcze nie istniało.

Chciałbym prześledzić ów szlak podążając z zachodu na wschód i wskazując przy tym na wybrane elementy krajobrazu, które przynależały do krajobrazów dynastycznej i grecko-rzymskiej sztuki naskalnej. Moja wędrówka odbywa się z perspektywy współczesności, lecz staram się wskazywać na te aspekty krajobrazu, które mogły stanowić i wpływać na rzeczywistość wędrowca, który podróżował owym szlakiem w czasach rzymskich. Moja narracja jest efektem rzeczywistego przejścia tej trasy, lecz jest również jednoczesnym podsumowaniem różnych problemów podjętych na łamach niniejszego rozdziału. Na „szlaku północnym” odnaleźć można bowiem wszystkie główne kategorie dynastycznej i grecko-rzymskiej sztuki naskalnej i na swój sposób jest on metonimią całej Oazy Centralnej.

Moją krótką podróż rozpoczynam po zachodniej stronie Antykliny wspinając się na ów grzbiet od strony

²⁷⁰ Ceramika nie stanowiła jednak przedmiotu analizy podczas prowadzonego przeze mnie rekonesansu. Nieliczne identyfikacje fragmentów naczyń dokonane zostały przez ceramologa Dakhleh Oasis Project – Paula Kucere, któremu składam w tym miejscu podziękowania.



Ryc. 6.93. Zachodnia część „szlaku północnego”. A-F: miejsca, z których wykonano fotografie (por. ryc. 6.94, 6.95, 6.96, 6.98, 6.99 oraz 6.103). W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.

pół ze źródłanymi kopcami (ryc. 6.93). Moim oczom ukazuje się wówczas szereg *yardangów* zorientowanych prostopadle do szlaku, którym podążam. Obróciwszy się na zachód, ostatni raz dostrzegam w oddali osadę Kellis (ryc. 6.94). Jej ruiny wystające z piasku wydają się bardzo żywe przez rozedrgane gorące powietrze. Myślę, że niejednen podróżnik opuszczający Kellis, a tym samym może i samą Dachlę, również żegnał wzrokiem tę olbrzymią osadę stojąc wówczas w miejscu, w którym rozpoczyna się moja dalsza wędrówka. Z drugiej zaś strony to właśnie w tym punkcie Kellis ukazywało się oczom wędrowców, którzy dopiero przybywali w te rejony i mógł to być widok, który wieńczył długą i niebezpieczną podróż, nawet z samej doliny Nilu. Stoję więc w miejscu, gdzie dla jednych podróż dobiegała końca, a dla innych dopiero się rozpoczynała, nawet jeżeli jej celem były osady oddalone jedynie o kilkanaście lub kilkadziesiąt kilometrów.

Choć wydawałoby się, że należy po prostu kierować się na wschód, to jednak pewne ścieżki przez ten rejon oferują łatwiejsze przejście, a inne mogą przedstawiać mniej komfortowe warunki. Tym bardziej, że w okresie dynastycznym i grecko-rzymskim w podróży często towarzyszyły ludziom zwierzęta (osły, wielbłądy), dla których ubity trakt był zdecydowanie lepszy niż sypkie piaski czy kamieniste podłoże (por. ze Szlakiem Abu Ballas

w aneksie 1.5.-1.9.). To właśnie ze względu na zwierzęta ważne było aby wybrać najdogodniejszą ścieżkę i myślę, że przede wszystkim w tym celu ustawiane były na wzgórzach *alamat* – kamienne znaki drogowe. Były one rozmieszczane głównie na szczytach *gebli*, ale także na dnach dolin, w zależności od topografii terenu (por. Riemer 2013: 86-102). W przypadku tak długiego szlaku jak wspomniany ABT ich widoczność była niezbędna w kontekście nawigacji i śledzenia traktu (Riemer 2013: 91-6), ale w przypadku omawianego przeze mnie odcinka „szlaku północnego”, jedynie kilkukilometrowego, szansa na zgubienie kierunku ścieżki jest niewielka. Dlatego uważam, że choć *alamat* pomagały w obieraniu najdogodniejszej ścieżki i pozwalały przebyć ów piaszkowy teren najszybciej i najwygodniej jak się da, to ich dostrzeżenie nie stanowiło niezbędnego czynnika w podróży.

Wkroczywszy w dolinę biegnącą przy zachodniej krawędzi grzbietu piaszczowego tracę z oczu Kellis, a wraz z nim całe obszary nizinne na zachodzie. Wiem, że szlak prowadzić będzie na wschód, co łatwo jest kontrolować ze względu na zorientowane na północ *geble*. Myślę zresztą, że była to podstawowa wiedza, jaką posiadał każdy wyruszający z Kellis podróżnik, nawet jeżeli nie zamieszkiwał Dachli i właśnie rozpoczynał swoją pierwszą podróż powrotną gdzieś na wschód. Choć zdaję sobie sprawę, że wystarczy podążać w tamtym



Ryc. 6.94. Ruiny Kellis, a w tle współczesna zabudowa we wsi Ismant. Widok z krawędzi Antykliny na zachód. Por. ryc. 6.93., punkt A.

Ryc. 6.95. Widok na stanowisko CO111. O przebiegającym obok szlaku informuje *alam* usytuowany na szczycie długiego wzgórza. Widok od zachodu. Por. ryc. 6.93., punkt B.

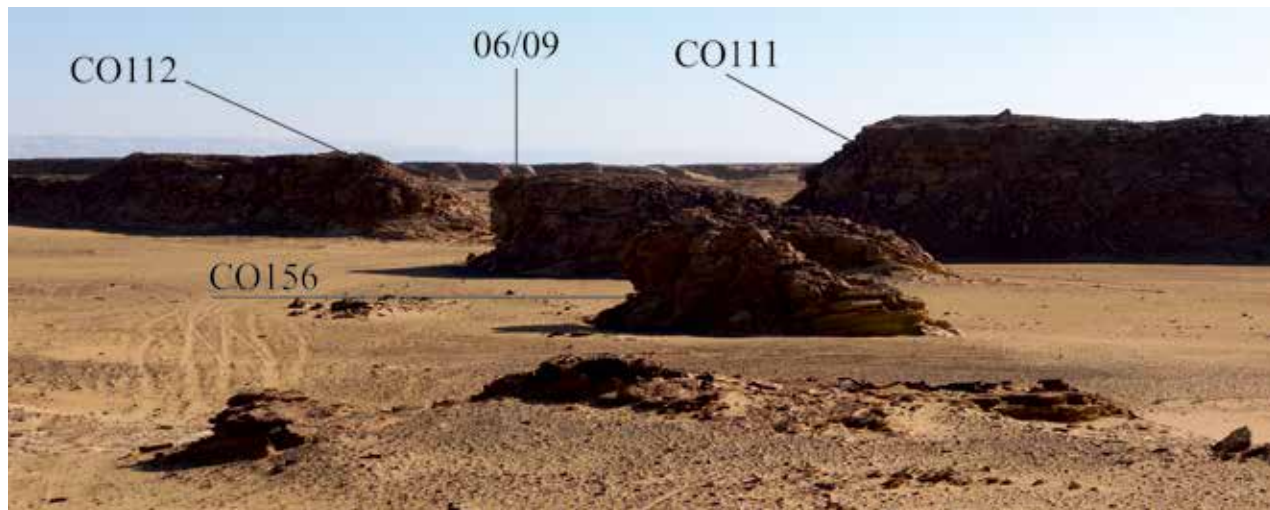


kierunku, to jednak rozglądam się w poszukiwaniu kamiennych znaków drogowych, a właściwie zanim się zdecyduję by to uczynić, *alam* sam rzuca mi się w oczy. Najpierw jeden bardzo wyraźny, potem inne nieco bardziej „ukryte”. Znak ten usytuowany jest na szczycie wzgórza CO111 (ryc. 6.95) i choć jest niewielki, to zakłóca harmonijnie płaski szczyt *yardanga*, dzięki czemu jest doskonale widoczny na tle niebieskiego nieba.

Podążam więc w jego stronę, mając przy tym świadomość, że w okresie rzymskim musiało tędy podróżować bardzo wielu ludzi czy wręcz całe karawany. Na wschodniej ścianie wzgórza CO156, wysoko, kilka

metrów nad dnem doliny, dostrzegam inskrypcję hieroglificzną. Jest ona bardzo zwiędła, częściowo zupełnie zniszczona, w dodatku znajduje się w cieniu. Być może należałoby ją odczytać jako: **wr ḥmtyw m...**, co mogłoby znaczyć: nadzorca rzemieślników w...²⁷¹. Inskrypcja ta jest jednak słabo widoczna i z dużym praw-

²⁷¹ Transkrypcja, transliteracja i translacja zaproponowane przez Andrzeja Ćwieka. Inskrypcja, której pierwszym członem jest postać ludzka, prawdopodobnie mówi o zarządcy grupy pracowników zajmujących się obróbką kamieni. Ta część tekstu, która mogła podawać skąd pochodzi owa drużyna rzemieślników nie jest dobrze czytelna.



Ryc. 6.96. Widok na stanowiska CO111, CO112, CO156 oraz 06/09 od zachodu. Por. ryc. 6.93., punkt C.

dopodobieństwem rzadko w ogóle bywała dostrzegana. Myślę, że wielu wędrowców skupionych na podróży lub zajętych rozmową przeszło obok niej bez świadomości, iż znajduje się ona wysoko na skale. Potwierdzać to może brak jakichkolwiek innych petroglifów w pobliżu. Ci zaś, którzy ją zauważyli zapewne nie potrafili jej odczytać (w okresie rzymskim zapis hieroglificzny należał już wyłącznie do domeny świątynnej). Mógł to być jednak komunikat ze strony krajobrazu, iż wstępując na ową ścieżkę nie wkracza się w świat pustej czy nietkniętej przestrzeni.

O ile wielu wędrowców, w tym przez długi czas ja sam, nie zauważyło wspomnianego tekstu hieroglificznego, o tyle mijając kolejne wzgórza nie mogli oni nie spostrzec zarysowanych ścian i głazów skalnych, w tym wielu doskonale wyeksponowanych petroglifów. A zatem tak, jak podążałaby karawana wędrowców, skierowuję moje kroki na wschód w stronę swoistej bramy usytuowanej pomiędzy dwoma długimi *yardangami* CO111 i CO112 (ryc. 6.96). Zanim jednak ją przekroczę moją uwagę przykuwa wzgórze 06/09 – typowy *yardang* o wyższej klifowej ścianie północnej i łagodnie opadającym stoku południowym. Wzgórze to przypomina sfinksa, a owo podobieństwo wzmaga jeszcze podobna do ludzkiej twarzy ściana północna²⁷² (por. ryc. 5.57). Moja wędrówka trwa dopiero chwilę, ale dla po-

dróżnika, który wyruszył z Kellis (albo jeszcze dalej położonej osady), miejsce to nadaje się na dogodny punkt odpoczynku. Północna ściana oferuje cień przez większą część dnia. Można też usiąść lub położyć się na nie nagranych słońcem głazach. Nie sposób pominąć olbrzymią liczbę figur, jakie zostały wykonane na północno-zachodniej ścianie, a wśród nich nie tylko przedstawień dynastycznych, ale również pradziejowych. Szukając miejsca, na którym mogę spocząć, dostrzegam głaz z trójkątami łonowymi (p.28; por. rozdz. 6.3.), a powyżej na ścianie skalnej dziesiątki figur strusi (ryc. 5.58 i 5.59). Z perspektywy podróżnika z czasów rzymskich musiał to być widok intrygujący. Abstrahując zresztą od tego, co jest przedstawione, już sama liczba figur jest sygnałem, że miejsce to odwiedziło wcześniej wiele osób. Zarówno ja, jak i ów podróżnik, możemy pomyśleć, iż nie jesteśmy na tym szlaku sami. Obecność petroglifów wskazuje na obecność innych osób, ale także innych bytów.

Patrząc na petroglify ściany północnej dostrzegam wiele różnych przedstawień, ale moją uwagę przykuwa ten panel, który widoczny jest najsłabiej (sic!). W okresie rzymskim musiał być jednak lepiej widoczny, a to, co ukazuje, zapewne samo w sobie wywoływało różne emocje u wielu podróżników. Na panelu tym wykonano bowiem przedstawienie łodzi, a obok niej figurę ryby – dwa motywy, które wiązać należy ze światem doliny Nilu, a nie z bezwodną krainą Pustyni Zachodniej (ryc. 6.97). Przedstawienia są bardzo zwietrzałe, niemal niewidoczne. Łódź posiada sierpowaty kształt i bardzo przypomina niektóre przedstawienia statków predynastycznych, choć z powodu bardzo słabego stanu zachowania nie mogę jednoznacznie stwierdzić, czy ukazane były jakieś elementy na pokładzie łodzi, na przykład

²⁷² Są to oczywiście moje własne impresje. W przeszłości podobieństwo mogło być niedostrzegane lub kształt samej góry znacznie odbiegał od dzisiejszego. Biorąc jednak pod uwagę, iż na ścianie północnej znajduje się bardzo wiele paneli ze sztuką naskalną można założyć, że dzisiejsza forma *gebla* nie odbiega aż tak bardzo od wzgórza, które doświadczane było przez wędrowców w czasach dynastycznych czy rzymskich.

kabina²⁷³. Nie wiem też, czy kilka pionowych linii odchodzących od kadłuba w dół ukazują elementy statku, czy też są to na przykład fragmenty figur, na które przedstawienie łodzi zostało nałożone. Datowanie tego petroglifu jest jednak mniej istotne, jeśli przyjmemy, że również dla podróżników okresu rzymskiego mogło ono stanowić problem (o ile w ogóle było to przedmiotem rozważań). Ważne jest raczej to, że w figurze tej łatwo jest dostrzec łódź, a motyw ten, jak mało który, kieruje myśli w stronę Nilu, co dla niejednego podróżnika musiało stanowić dodatkowy bodziec podczas podróży szlakiem. Ukazanie łodzi i ryby jawi się jako uciele-

trudno sobie przecież wyobrazić, że ktoś, kto dostrzegł przedstawienie łodzi, postanowił podkreślić charakter tej figury – znaczenia, które jej nadał – poprzez wykonanie wizerunku ryby²⁷⁴.

Nie spieszę się i obchodzę wzgórze od północy. Po przeciwnej stronie ukazują się moim oczom panele, na których wykonanych zostało kilka przedstawień stóp i sandałów oraz inne nieliczne motywy dynastyczne i grecko-rzymskie. Wspinam się po głazach na północno-wschodni stok, gdzie figur sandałów i stóp jest jeszcze więcej. Kolejne odnajduję na szczycie. Przede mną musiał się tu wspinać niejeden wędrowiec, zwłaszcza



Ryc. 6.97. Panel 38. na stanowisku 06/09. Przedstawiono na nim łódź sierpowatą oraz rybę. Powierzchnia wertykalna. W zdjęciu zwiększony został kontrast, a barwy zredukowano do odcieni szarości, by uwydatnić petroglify.

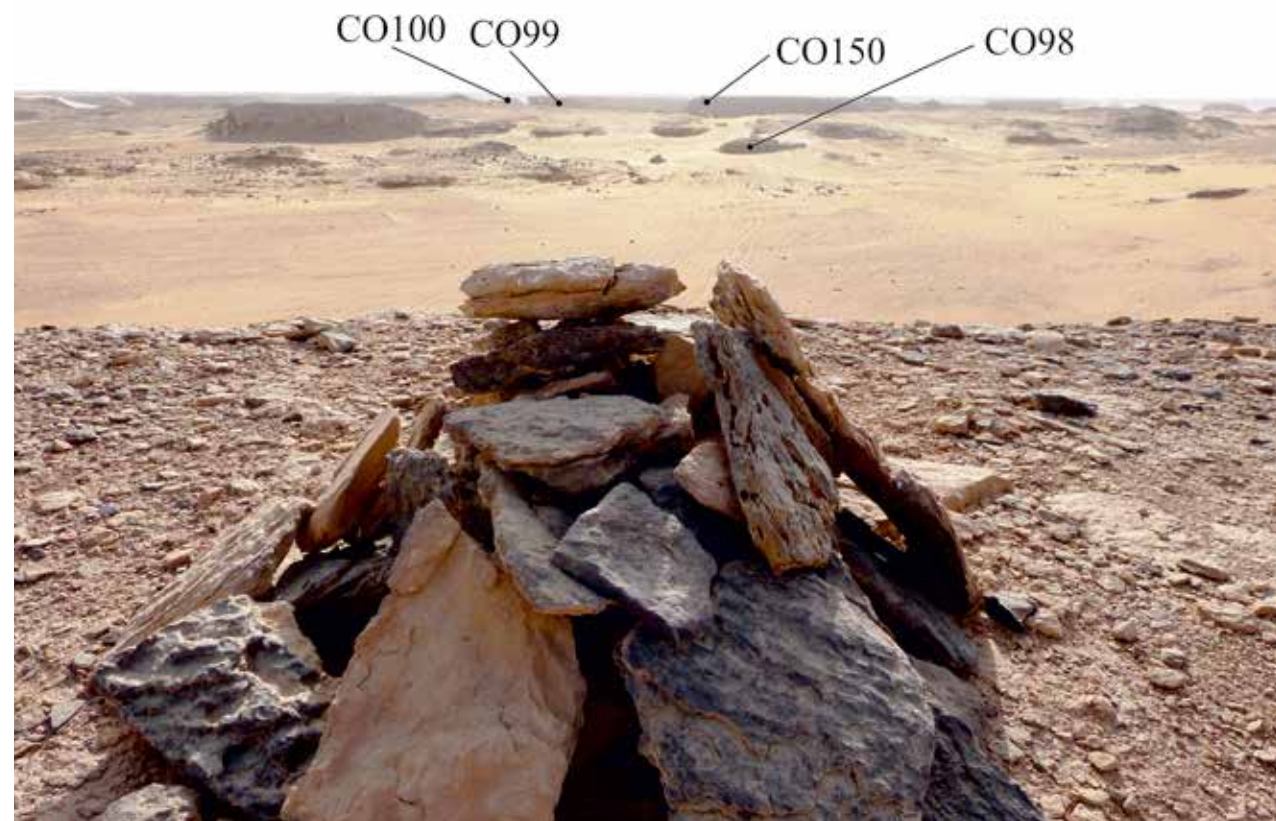
śnienie tęsknoty i przywiązania do świata, którego nie sposób uświadczyc w Oazie, a w szczególności na pustyni. Być może rytę te wykonano w innym celu, ale to, jak mogły być odczytywane przez wędrowców, stanowić może przykład przywoływanej już „śmierci autora”, czyli kreowania znaczenia obrazu przez tych, którzy go doświadczają (por. rozdz. 4.7.). Wyteżam więc wzrok, by dojrzeć jak najwięcej szczegółów na omawianym panelu i moje myśli również wędrują w stronę doliny Nilu, a nawet szerzej – w kierunku końca podróży, bo wędrując przez grzbiet Antykliny także znajduję się w ruchu, a przebywając w Dachli jestem *poza domem*. Nie wiadomo, czy oba petroglify wykonano w tym samym czasie. Być może jeden z nich powstał wcześniej i właśnie w wyniku gry skojarzeń dodano drugi element. Nie

²⁷³ Szczegółne podobieństwo dostrzegam w malowanych przedstawieniach w Grobie 100 w Hierakonpolis (zob. np. Case & Payne 1962), a także pośród petroglifów w dolinie Nilu, np. w Elkab (Huyge 2014: 95, fig. 2). Oprócz kształtu kadłuba łodzi te posiadają element w przedniej części, który może być interpretowany jako gałęzie palmowe. Podobny element występuje też w przypadku opisywanej łodzi.

cza w okresie grecko-rzymskim. Czy to obecne tam już figury stóp, czy też inne przedstawienia skłoniły go do wyrzucia własnego sandała (np. pradziejowe – rozdz. 7)? A może motywacja pochodziła od jeszcze innych elementów krajobrazu (rozdz. 6.5)? Już sam fakt, że wiele rytów znajduje się w wyższych partiach wzgórza świadczy o tym, że wędrówka nie była jedynie przemieszczaniem się, lecz wiązała się również z działaniami zupełnie odmiennymi od tych, które towarzyszą współczesnemu wędrowcowi. Ze szczytu doskonale widzę przesmyk pomiędzy wzgórzami CO111 i CO112, ale nie to, co znajduje się za nim. Schodzę więc w dół, by kontynuować moją wędrówkę.

Z lewej strony mijam południowy stok wzgórza CO112. Panele z petroglifami są tam obecne, ale nie widać ich z poziomu dna doliny. Wspinam się po osypującym się stoku, gdzie odnajduję dwa głazy z wizerunkami stóp

²⁷⁴ Może to być przedstawienie tilapii lub okonia nilowego. Podobna figura znana jest na przykład z Chargi, gdzie datowana jest jednak (hipotetycznie) na okres koptyjski (Ikram 2009a: 73-4, fig. 9).



Ryc. 6.98. Szczyt wzgórza CO111. Na pierwszym planie znajduje się *alam* usypany z kamieni. Dalsza droga prowadzi przez rozległą płaską dolinę w stronę stanowisk CO99 i CO100. Widok od zachodu. Por. ryc. 6.93., punkt D.

i sandałów (p.1, 2). Schodząc w dół dostrzegam, że kolejne dwa kamienie leżą u stóp *gebli*. Na jednym widnieje ryt stopy (p.6), na drugim zaś enigmatyczny rysunek geometryczny – plan budynku (p.5)? Zdaję sobie sprawę, że wcześniej przeszedłem obok obu głazów kilkakrotnie i nie zauważyłem petroglifów. Choć nieustannie wytężam wzrok, to nie wszystkie przedstawienia dają się dostrzec i nie wszystkie ukazują się w pełnym świetle południowego słońca. Po przeciwnej stronie wznosi się przede mną północna ściana wysokiego wzgórza CO111. Już z dna doliny widzę panel, na którym ukazany został pochód postaci w kiltach, dzierżących w rękach długie kije (p.2a; zob. fotografię na stronie tytułowej rozdziału 6). Figury te wykonano w typowej stylistyce dynastycznej (por. np. ryc. 6.6). Część przedstawień staje się czytelna dopiero, kiedy wspinam się pod sam panel, który usytuowany jest na wertykalnej ścianie tuż pod szczytem. Ten panel jest jak obraz, który przyciąga wzrok z daleka. Być może ukazuje treści religijne, ale dla współczesnego podróżnika, a nawet wędrowca w czasach rzymskich może on przedstawiać szereg postaci ludzkich, które kroczą w tym samym kierunku.

A zatem jest na swój sposób ilustracją podróży. Być może to portret drużyny podróżników, którzy niegdyś dotarli w te strony pokonawszy duży dystans. W oczach innych wędrowców, w tym i w moich, panel ten ucieleśnia krajobraz podróży – tak, jak łódź i ryba odnoszą się do metaforycznego celu wędrówki, tak pochód postaci na CO111 ilustruje sam akt podróży. Raz jeszcze dostrzegam, jak wiele jest ruchu w pozornie zakotwiczonych w *miejsce* wyobrażeniach.

Wspinam się jednak wyżej, gdyż chcę zobaczyć dokładniej ścieżkę na wschód od wzgórza. Ze szczytu widok jest doskonały i obejmuje szeroki pas pozbawiony *gebli* oraz wzgórza usytuowane w kolejnej, jeszcze niżej położonej dolinie (ryc. 6.98). Ścieżkę wyznaczają współczesne ślady pozostawione przez samochody, ale bez wątplenia będą one wzdłuż starożytnego traktu. Podobne wyżłobione w piasku ślady musiały pozostawiać karawany pokonujące ten odcinek szlaku, a zatem widok, jaki roztaczał się przed rzymskim wędrowcem mógł być bardzo zbliżony. Zapewne i on szukał *alamat* na innych wzgórzach oraz wypatrywał linearnych śladów wskazujących kierunek ścieżki.

Schodzę ze wzgórza tą samą drogą, którą się wspierałem, gdyż wschodni stok jest bardzo stromy i osypujący się, i ruszam w dalszą wędrówkę przez szerokie, piaszczyste dno doliny. Kierując się dalej na wschód w stronę wzgórz, które widziałem ze szczytu CO111, podążam wzdłuż wyraźnie rysującej się ścieżki. Orientacja w terenie nie wydaje się trudna, zwłaszcza w pogodny i bezchmurny dzień. Wyobrażam sobie jednak jaką przeszkodę stanowił niegdyś musiały burze piaskowe. Widoczność sięga wówczas tylko kilku metrów, a wędrowiec, który kontynuuje podróż może wtedy zupełnie stracić poczucie kierunków świata. Szczególnie łatwo można zablądzić, kiedy kroczy się przez piaszczyste dno doliny pozbawionej wzgórz, podobne do tego, po którym właśnie idę.

Ścieżka wiedzie pomiędzy małymi, niewysokimi skałkami. Tego rodzaju różowo-beżowe wychodnie piaskowca bywały niegdyś chętnie obierane jako miejsca wykonywania inskrypcji i petroglifów. Stanowisko CO98, które mijam po mojej prawej stronie do takich właśnie skał należy. Ponieważ skała ta jest wyjątkowo miękka, toteż łatwo tworzy się na niej ryt. Te z kolei są dziś bardzo mocno zwietrzałe i choć jest ich mnóstwo, to bardzo trudno „rozczytać” panele i oddzielić od siebie poszczególne figury. Na horyzontalnej powierzchni szczytu skały nadal widnieją jednak rozpoznawalne wizerunki sandałów. Widać też, że duża część petroglifów

zniknęła zupełnie wraz z fragmentami skały, które zostały zerodowane i w konsekwencji uległy zniszczeniu. Dla podróżnika w okresie rzymskim figury te jednak były raczej dobrze widoczne. Mogły się tu znajdować wizerunki, które wzmacniały sakralny charakter miejsca, o czym pośrednio świadczyć mogą wspomniane figury sandałów, ale również dwa przedstawienia rogatych ołtarzy (rozdz. 6.4.2.). Myślę, że sama obecność licznych petroglifów, a także łatwość rycia i brak innych równie „atrakcyjnych” skał w pobliżu, wpływały na to, że mijający skałę CO98 podróżnicy przekształcali panele, podkreślając swoją obecność, przynależność do szlaku czy tożsamość.

Ścieżka wiedzie jednak dalej i doprowadza mnie na skraj kolejnej doliny. Schodzę łagodnym stokiem w dół i w zasadzie tracę z oczu rejon, z którego przybywam. Stoję teraz przed długim i dość wysokim *yardangiem*, na stoku którego znajduje się tylko jeden panel z petroglifem (CO150). Ścieżka biegnie jednak w lewo od północnej części tego wzgórza i dalej wzdłuż kolejnego *gebli*, który nosi numer CO99 (ryc. 6.99). Skały na wschodnim stoku *yardanga*, a także skałki naprzeciwko pełne są inskrypcji i rytów, które podobnie, jak w przypadku CO98, są silnie zerodowane. Jednak w czasach rzymskich wielu z obserwowanych przeze mnie figur i tekstów jeszcze nie było, przez co panele nie były tak mocno zatłoczone. To kolejny doskonały punkt,



Ryc. 6.99. Północna część wzgórza CO99 (nie oznaczyłem paneli znajdujących się po zachodniej stronie *gebli*). Linia przerywaną zaznaczyłem trasę mojej wędrówki, która wiedzie z rejonu stanowiska CO98 (dalszy plan) w rejon stanowisk CO99 i CO100 (bliższy plan). Zdjęcie wykonane ze szczytu wzgórza CO100 od północnego wschodu. Por. ryc. 6.93., punkt E.



Ryc. 6.100. Panel 8 na stanowisku CO99. A i B: inskrypcje greckie. Widok od północy.



Ryc. 6.101. Inskrypcja grecka na panelu 8. Por. ryc. 6.100., ramka B.



Ryc. 6.102. Inskrypcja grecka oraz wizerunek sandała na panelu 8. Por. ryc. 6.100., ramka A.

w którym znużony drogą podróżnik może na chwilę przysiąść, zwłaszcza w godzinach porannych i południowych. Wysoka ściana północna rzuca cień, a na stoku znajdują się liczne głazy odpowiednie do spoczynku. Tak też zapewne wykorzystywano to wzgórze, na co wskazują coraz liczniej odnajdowane przeze mnie fragmenty naczyń. Okrążam północną część *gebła*, próbując rozpoznawać mocno zwietrzone figury i inskrypcje, aż dochodzę do olbrzymiego głazu u dołu północnego stoku – panelu 8. (ryc. 6.100).

Jest to panel, obok którego nie sposób przejść obojętnie. Na wysokim głazie znajdują się liczne figury i inskrypcje, a wiele z nich musiało znaleźć się na nim już w czasach grecko-rzymskich. Moją uwagę przykuwają najpierw owalne petroglify, niektóre przypominające literę Φ, niemal wszystkie zniszczone licznymi nacięciami. Nie ma wątpliwości, że to intencjonalna destrukcja, gdyż wyłącznie te figury noszą ślady zniszczenia. Na panelu znajdują się również inne znaki, na przykład SM95 (aneks 3.). To jednak w stronę greckich inskrypcji kieruję moją uwagę i jestem przekonany, że zyskiwały one uwagę wielu wędrowców mijających ową skałę. Bowiem o ile teksty hieroglificzne mogły stanowić dla grecko-rzymskich podróżników zagadkę na równi z wieloma petroglifami, o tyle inskrypcje wykonane w grece musiały być zrozumiałe, przynajmniej dla niejednego podróżnika.

Nie ma wątpliwości, że teksty napisano po grecku, choć z powodu swojej ekspozycji wcale nie są one łatwo czytelne. Gorzej zachowany napis, usytuowany tuż pod wizerunkiem sandała, wydaje się zawierać dwa imiona, być może według formuły X, syn Y (ryc. 6.102):

Φλ(αοίου) Βαρίου
Κλ(αοδίου) Ἡσίχου²⁷⁵

Inskrypcja jest wyryta dość płytko i uległa znacznemu zwietrzeniu, w czym odróżnia się od zestawionego z nią wizerunku sandała. Trudno powiedzieć, czy były one wykonane przez tę samą osobę. Być może petroglif miał jeszcze mocniej podkreślać obecność podpisanego podróżnika, a może figurę tę dodał ktoś inny (niepiśmienny?), wykonując swoją własną sygnaturę powyżej podpisu. Czy sandał ten ucieleśniał jestestwo konkretnej osoby, która obcowała w tym miejscu z *sacrum*? Czy też jest to przykład bardziej profanicznego wykorzystania motywu sandała, choć w sposób mocno symboliczny (rozdz. 6.5.)? Poniżej znajduje się druga, bardziej czytelna inskrypcja (ryc. 6.101):

²⁷⁵ Podziękowania za pomoc przy tłumaczeniu inskrypcji składam na ręce Agaty Deptuły. Według niej „Βαρίος to inny zapis łacińskiego imienia Varius”, a zatem pierwszą osobą byłby Flavius Varius. Tymczasem drugim imieniem jest najprawdopodobniej Ἡσίχιος, choć ta część inskrypcji jest trudniejsza do przetłumaczenia.

Εὐτυχῖ
Σεβε
Leg(io) III Cyr(enaica)

Formuła **Εὐτύχι**²⁷⁶ znana jest z wielu zakątków świata rzymskiego. Słowo **Εὐτύχι** jest niepoprawnym, choć najczęściej używanym wariantem trybu rozkazującego czasownika **Εὐτυχῶ**, który powinien brzmieć **Εὐτύχει** (Yangaki 2009: 248-9). Formuła ta oznacza życzenie „szczęścia” czy też „powodzenia” i z reguły po słowie **Εὐτύχι** pojawia się imię lub imiona²⁷⁷. Pisanie tej formuły zarówno na przedmiotach (np. na naczyniach, pierścieniach, itd.), jak i na skalnych ścianach upowszechniło się w II wieku AD i trwało do późnego antyku (Yangaki 2009: 248-9). Słowo następujące po wyrazie **Εὐτύχι** to imię osoby, której podróż(?) miała przebiec pomyślnie²⁷⁸. A zatem stoję naprzeciwko kolejnego panelu, który jest ucieleśnieniem wędrowki. Mało tego, trzeci wers tekstu dookreśla, kim był ów Sewerus, którego los rzucił przed dwoma tysiącami lat na ścieżkę, którą właśnie kroczę. Był on mianowicie legionistą, który służył w legio tertia Cyrenaica – jednym z najdłużej działających legionów rzymskich²⁷⁹.

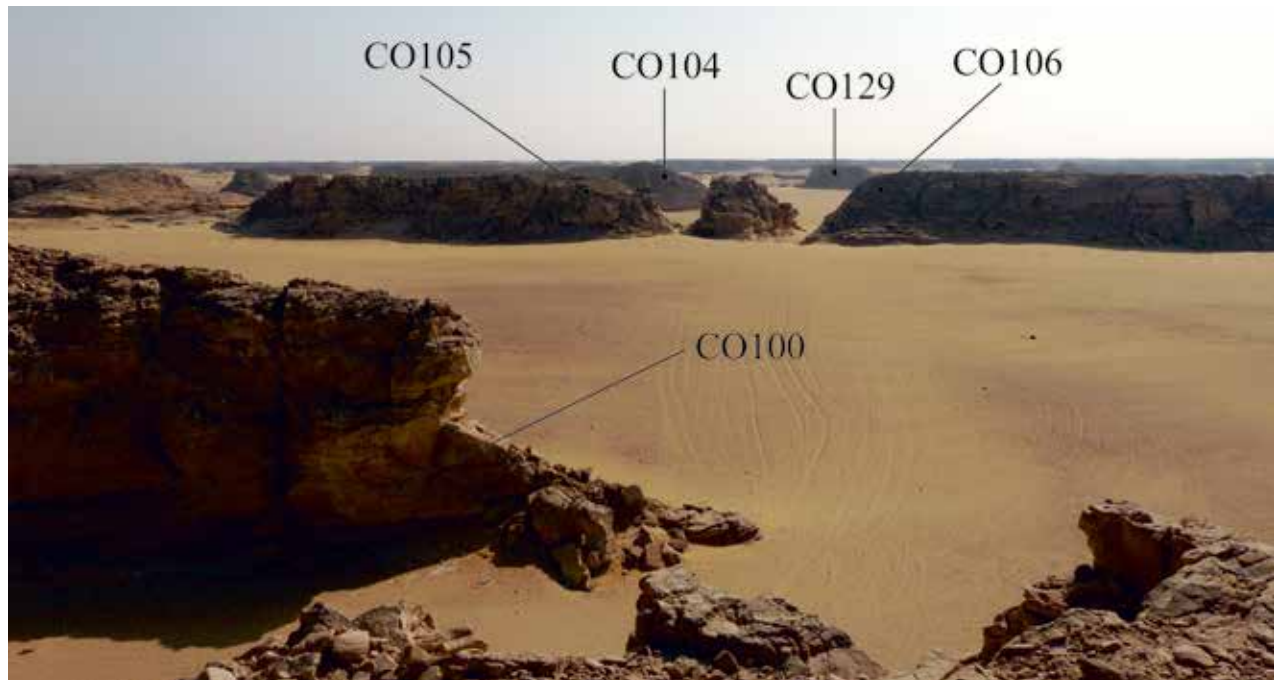
Podróż wiązała się z całą gamą emocji, w tym obaw i strachu, a taką inskrypcją, która była życzeniem pomyślności i swoistym symbolem, na przykład przeciwdziałającym złu, wędrowiec dodawał sobie i innym otuchy. Pozostawiał w krajobrazie elementy, które z jednej strony czyniły ów krajobraz bardziej przyjaznym, z drugiej zaś gwarantowały ochronę przed niepożądanymi zjawiskami. A zatem krajobraz oswajali, czy też zawłaszczali nie tylko Egipcjanie kolonizujący Oazę w czasach Starego Państwa (rozdz. 6.2.), lecz również podróżnicy w czasach rzymskich i późnorzymskich. Inskrypcja, wykonana wysoko w doskonale widocznym punkcie skały, nie znalazła się tam przypadkowo. Odnoszę wrażenie, że jej skuteczność nie leżała jedynie w samych słowach, lecz również w jej widoczności – w tym, że dostrzegana mogła być przez innych ludzi. Można by wręcz zaryzykować stwierdzenie, że ilekroć była czytana przez mijających ją wędrowców, tylekroć uruchamiana była jej moc. Dlatego jej autor wykonał ją

²⁷⁶ W Palestynie zob. np. Conder & Kitchener 1883: 81; w Syrii zob. np. Yangaki 2009; w Egipcie zob. np. Ogden 1990: 110.

²⁷⁷ Analogiczną inskrypcję w Oazie Charga odnotowują Rossi i Ikram (2002: 148, Taf. XXIII.a), którą tłumaczą: “Good luck to Anoubion (the) Mauros” lub “Good luck to Anoubion son of Mauros” albo “Good luck to Anoubion and to Mauros”.

²⁷⁸ **Εὐτύχι** w rozumieniu „mieć się dobrze” (ang. *fare well*) wg Ogden 1990: 110.

²⁷⁹ Tłumaczenie dokonane przez Agatę Deptułę. Omawiana inskrypcja została zapisana przy użyciu liter alfabetu greckiego i łacińskiego, co stanowi bardzo ciekawy przypadek.



Ryc. 6.103. „Szlak północny” musi niejednokrotnie zakręcać, gdyż istotną przeszkodę stanowią długie i wysokie *yardangi*. Jednym z przesmyków, którymi ścieżka prowadzi dalej na wschód, jest ten pomiędzy stanowiskami CO105 a CO106. Widok od zachodu.

w widocznym miejscu, na głazie, którego nie sposób nie zauważyć i nie kontemplować.

Stoję więc przed panelem i próbując odczytać imiona wędrowców raz jeszcze działam w zgodzie z intencjami autora inskrypcji. Tekst ten oddziaływuje zresztą w taki sposób, że pozwala zawłaszczyć życzenie pomyślności dla samego siebie. Mogę więc sobie wyobrazić, że niejeden podróżnik, który natknął się na omawiany napis, niejako ekstrapolował owo życzenie na swą własną osobę. Można się też zastanawiać, czy inne petroglify na panelu miały jakiś związek z inskrypcją i czy nie mogły być na przykład próbą podwiązania się pod jej sprawczość? Być może taką właśnie próbę stanowiły wyrzeźbione ponad nią imiona, a wraz z nimi wizerunek sandała (ryc. 6.102)?

Moja dalsza wędrówka sprawia, że mijam zachodnią ścianę wzgórza CO100, która zwłaszcza w godzinach przedpołudniowych oferuje możliwość skrycia się przed słońcem. Również na ścianach tego *gebla* dostrzegam inskrypcje w języku greckim²⁸⁰, w tym pojedyncze imiona. Ponadto, na skałach u podnóża góry widzę kilka skupisk mocno zwietrzałych już figur sandałów i stóp.

²⁸⁰ Wśród nich najprawdopodobniej jeszcze jedną inskrypcję zawierającą słowo EYTYXI, ale bardzo zwietrzałą (p.2) oraz dwa imiona (p.3; częściowo zniszczone), z których jedno może brzmieć 'ERMAC (imię 'Ερμας znane jest z Kellis; zob. Worp 2004: 58, nr 40.3).

Wszystkie usytuowane zostały na powierzchniach horyzontalnych, są raczej słabo widoczne i dopóki nie podejdziesz się na odległość metra lub dwóch są one zupełnie ukryte. Wspinam się jeszcze na szczyt CO99, stosunkowo łatwo dostępny od północno-wschodniej strony, aby spojrzeć na wschód i oszacować przebieg ścieżki. Przede mną znajduje się płaska dolina, a kilkaset metrów dalej kolejne wydłużone *yardangi*. Pomiędzy wzgórzami CO105 i CO106 dostrzegam „naturalną” bramę, przez którą z dużym prawdopodobieństwem przebiegała główna arteria szlaku (ryc. 6.103). Również ten odcinek traktu pokryty jest współczesnymi śladami opon, imitując w ten sposób wydeptany przez ludzi i zwierzęta szlak z okresu rzymskiego.

Dochodzę do niewielkiego *gebla*, który znajduje się pomiędzy dwoma długimi wzgórzami i znów czuję się niemalże przytłoczony liczbą paneli ze sztuką naskalną i inskrypcjami. Tak samo, jak w przypadku większości paneli na szlaku, głównie są one usytuowane na miękkich skałach piaskowcowych, z reguły zalegających u podnóża *yardanga*. Niewiele paneli dostrzegam wysoko na stoku, większość znajduje się raczej nisko, jak gdyby w zasięgu ręki. Okrążam z ciekawości ową małą górę i nie mam wątpliwości, że podróżnicy mijali ją z różnych stron. Panele znajdują się bowiem na wszystkich jej ścianach, z wyjątkiem wschodniej strony. Wiele figur dostrzegam również na głazach i skalnym tarasie w północno-zachodniej części stanowiska CO106.

Wspinam się na ów skalny podest, którego powierzchnia musiała być bardzo atrakcyjna, gdyż jest to skała płaska i gładka. Na niektórych panelach (p.6, 9) widnieją mocno już zwietrzałe wizerunki stóp i sandałów. Obok bardzo starannie wykonanej pary sandałów zauważam krzyż (aneks 3: SM198). W podróżniku w czasach rzymskich widok taki mógł generować różne odczucia. W Dachli w II i III wieku religia chrześcijańska i wciąż żywa religia egipska koegzystowały, a z czasem coraz więcej osób przyjmowało chrzest (aneks 1.9.). Można więc sobie wyobrazić, że krajobraz szlaków stawać się mógł do pewnego stopnia swoistym frontem ideologicznym, gdzie wyznawcy różnych religii mieli sposobność ekspresji swych przekonań. Choć krzyż na panelu 9. jest dość mocno zwietrzały, nie dostrzegam jednak by nosił ślady intencjonalnych zniszczeń. A zatem nawet jeżeli dochodziło do jakichś negocjacji symbolicznych, to poszczególne figury raczej nie były niszczone (więcej o motywach chrześcijańskich w rozdz. 7).

Na stropie nawisu skalnego w zachodniej części mniejszego *gebla* CO105 dostrzegam jeden lub dwa trójkąty łonowe (p.12). Nie są one widoczne z daleka, wręcz przeciwnie – trzeba się mocno schylić, wejść pod nawis a następnie spojrzeć w górę. Skała w tej wnęce posiada trochę ciemniejszy odcień (kolor ciemnopomarańczowy) i wydaje się być bardzo krucha. To jeden z kilku przykładów figury trójkąta umieszczonego wewnątrz wnęki skalnej w Oazie Centralnej i być może wskazuje na istotność symboliczną tego rodzaju elementów krajobrazu, o czym już pisałem (rozdz. 6.3.4.). Miejsce, jakie stanowi przesmyk pomiędzy wzgórzami pełne jest więc przeróżnych symboli, w tym tych typowych dla dachlijskiej sztuki naskalnej. Poza wizerunkami sandałów, trójkątów łonowych, krzyża i kilku innych znaków, na jednym z paneli (p.15) na południowej ścianie mniejszego wzgórza CO105 zauważam także przedstawienie statku. Figura ta jest jednak bardzo uszkodzona, zwietrzała i usytuowana w taki sposób, że rzadko oświetla ją słońce. Przez to dostrzegam jedynie sierpowaty kształt kadłuba i prawdopodobnie wysoki maszt. Inne elementy statku są jednak trudno uchwytnie.

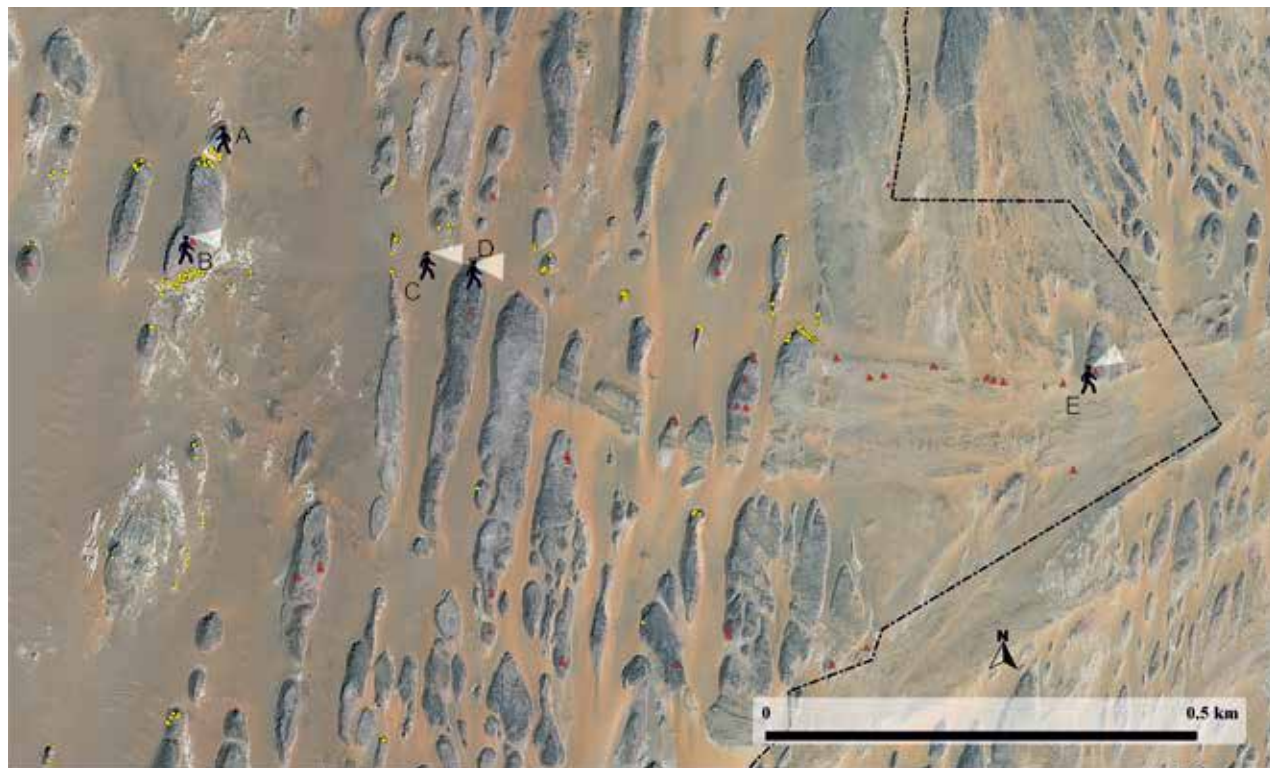
Po raz kolejny petroglif kieruje myśli podróżnika w stronę świata doliny Nilu. Na to, że był to symbol związany z podróżą wskazuje również fakt, iż sześć z dwunastu prawdopodobnych przedstawień łodzi zlokalizowanych jest na trasie „szlaku północnego”, a kolejnych pięć w obrębie „szlaku południowego”. W kontekście drogi wizerunki statków odkryła również Lisa Giddy (1987: 280-1, graffito no. 8, 9). Znalezione przez nią wizerunki łodzi w Halfat el-Bir odzwierciedlają jej zdaniem (Giddy 1987: 209) „siły ekspedycyjne” i mogły być powiązane z tytułaturą zarządców Oazy, którzy nosili tytuł „kapitana statku” – **jmy jrty ʿpr**. Być może istniał tego rodzaju związek semantyczny, ale przychyłabym się

do rozumienia wizerunków łodzi jako figur z jednej strony związanych ze sferą symboliki religijnej, a z drugiej strony jako będących *stricto* powiązanych z motywem podróży. Wskazywałem już zresztą na związki znaczeniowe hieroglifów **hpt** –  i , obu ukazujących elementy wyposażenia statków – ze sferą podróży (rozdz. 6.3.4.) i myślę, że petroglify statków wpisywały się w tę semantykę. Odnoszę zatem wrażenie, że dla przeciętnego podróżnika w okresie rzymskim niektóre z tych figur, wówczas już kilkusetletnich, a nawet starszych, musiały się jednoznacznie kojarzyć z celem wędrówki – doliną Nilu lub innymi miejscami w świecie Imperium Romanum.

Ruszam dalej, tym razem kierując swe kroki nieco bardziej na północ. Ścieżki ewidentnie się rozwidlają i część idzie prosto na wschód, gdzie teren się podwyższa, i gdzie jedna z nich wiedzie rodzajem skalistej ryny pomiędzy stokiem dużego wzgórza a licznymi niewysokimi skałkami z drugiej strony. Zarejestrowałem tam stanowisko CO128, na którym kilkadziesiąt paneli rozszani jest na małej przestrzeni wzdłuż owej ścieżki. Postanawiam jednak obrać nieco inną drogę i mijając *gebel* CO104 z *alamem* na samym szczycie oraz stanowisko CO103 z kilkoma panelami na niewysokich, płaskich piaskowcowych *mastabach*, podążam wzdłuż długiego wzgórza CO108 (ryc. 6.104).

Na to, iż także z tej strony *gebla* prowadziła odnoga szlaku wskazują panele ze sztuką naskalną i rozproszone gdzieś tam fragmenty ceramiki. Na północno-zachodnim stoku dostrzegam z daleka kilka figur. Usytuowane są one stosunkowo wysoko w rejonie, w którym stok podchodzi pod pionową ścianę wzgórza. Figury rozsiane są na kilkunastu głazach o różnej wielkości i na części z nich przedstawione zostały trójkąty łonowe (p.1a, 1c, 1d, 2a, 2b). To jedna z największych koncentracji tego motywu na „szlaku północnym”, a różnorodność stylistyczna owych wizerunków wskazuje, iż autorów petroglifów było więcej niż jeden. Towarzyszą im również znaki, które z dużym prawdopodobieństwem zaliczyć można do kategorii „znaków tożsamości” (rozdz. 6.2.2.), a na pięciu panelach wykonano także pojedyncze wizerunki sandałów.

W przeciwieństwie do wielu uprzednio odwiedzonych miejsc tutaj muszę wspinać się wysoko na stok, by odszukiwać kolejne figury. Wygląda na to, że różni wędrowcy z jakichś przyczyn również eksplorowali wyższe partie wzgórza, choć poniżej nie brakuje przecież odpowiednich do rycia głazów. Odnoszę również wrażenie, że był to zakątek o dość sprecyzowanym charakterze i sztuka naskalna jest tam bardzo jednorodna pod względem tematycznym. Może to ciekawość skłaniała innych wędrowców do tego by, jak ja, wejść wyżej na stok górski i zobaczyć, jakie figury wykonane zostały przez ich poprzedników? Bez wątpienia o określonej porze dnia można też było zaznać nieco ulgi w cieniu,



Ryc. 6.104. Wschodni odcinek „szlaku północnego”. A-E: miejsca, z których wykonano fotografie (por. ryc. 6.105, 6.109, 6.110, 6.111 oraz 6.114). W celu identyfikacji numerów stanowisk por. ryc. 1.14-1.19.

który rzuca zachodnią ścianą, ale nie można tłumaczyć tym motywacji ludzi do tworzenia sztuki naskalnej. W każdym razie nie sądzę by figury trójkątów łonowych, które na swój sposób dominują w tym miejscu, znalazły się tam dlatego, że podróżnicy będący w początkach lub na końcu swojej wędrówki wyrażali w ten sposób swoje pasje lub tęsknoty seksualne. Prędzej utożsamiały one coś, do czego się powraca lub co się pozostawiło, i posiadają przez to wymiar bardziej metaforyczny (rozd. 6.3.4.).

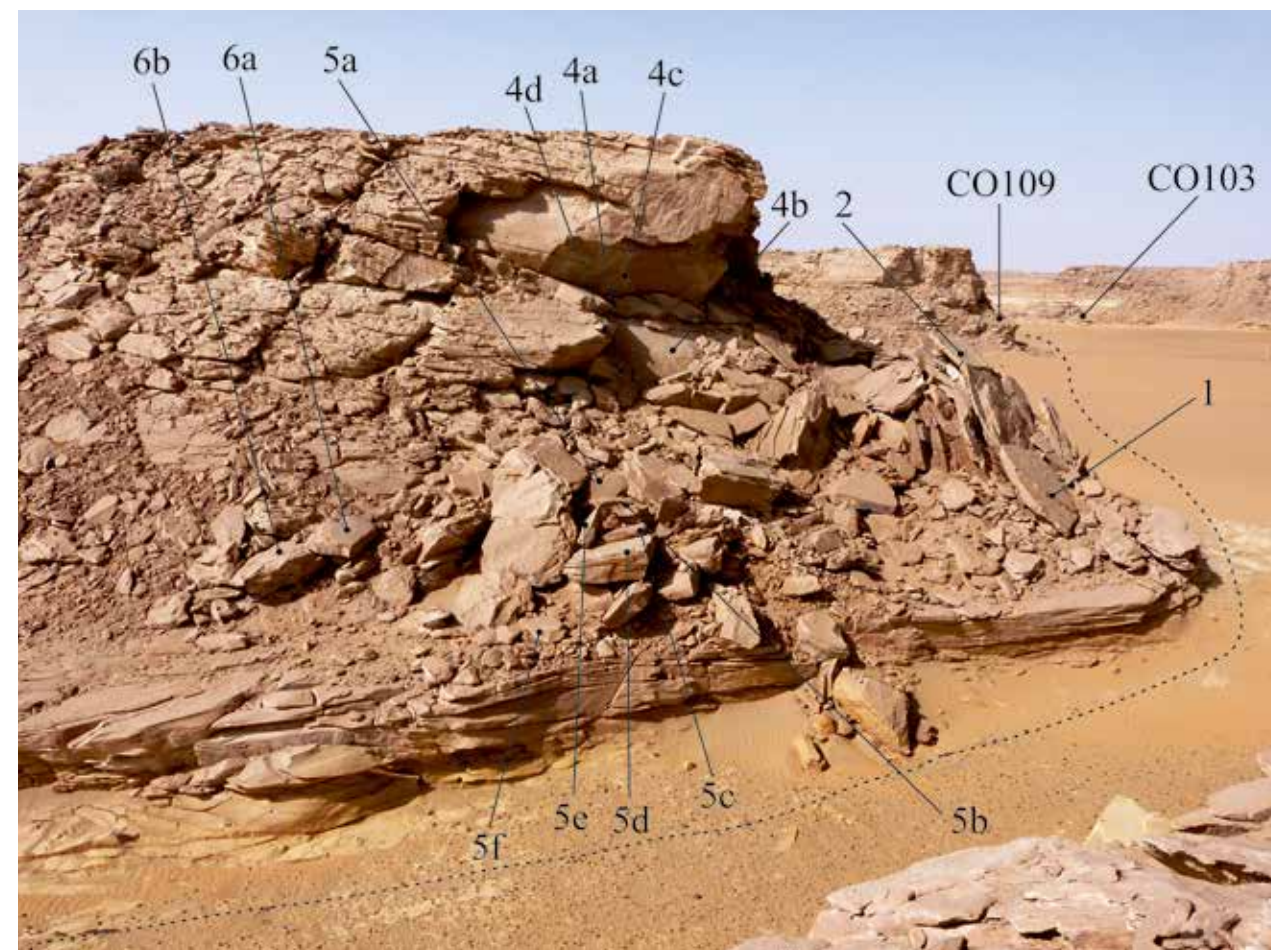
Z *gebla* schodzę od strony północnej, gdzie mijam jeszcze kilka innych paneli o podobnym zestawie figur, a także z mnóstwem bardzo niewyraźnych petrogli-fów i nacięć. Część z nich zajmuje niskie partie północnej ściany i w wyniku ekspozycji na wiatr jest praktycznie nieczytelna. Zostawiam je i podążam dalej prosto na wschód, gdzie znajduje się przede mną kolejny wąski przesmyk pomiędzy wzgórzami. To *yardangi* CO109 i CO110, których ściany – odpowiednio południowa i północna – pokryte są bardzo dużą liczbą paneli. Wkraczając w ów przesmyk nie mam żadnych wątpliwości, że właśnie znalazłem się w miejscu *sacrum*.

Ściany i głazy wzgórza CO109 zawierają liczne panele, z czego część posiada motywy o charakterze religijnym. Oprócz znajdujących się na kilku panelach

wizerunków stóp i sandałów (p.4a, 6a, 7a, 7b) na jednym z paneli (p.5b) wyryte zostały dwa przedstawienia berła *uas*. Z kolei panel 6a (ryc. 6.50) zawiera opisaną już przeze mnie kompozycję z sandałem, zoomorfami, trójkątami łonowymi i znakami **wsr** (rozd. 6.3.4.). Choć wszystkie te petroglify wydają się być niezwykle istotne, to jednak moją uwagę w szczególności przykuwają panele zlokalizowane po drugiej stronie przesmyku, czyli na ścianie i głazach wzgórza CO110 (ryc. 6.105).

Podchodzę w górę niewysokiego stoku, który jest zawaliskiem kamieni o sporych rozmiarach. Tutaj moim oczom ukazuje się kilka paneli, których obecność musiała wiązać się ze sferą wierzeń, a miejsce to odgrywać mogło rolę kapliczki na szlaku. W pierwszej kolejności w oczy rzuca się panel 4b, usytuowany na gładkiej powierzchni skalnej ściany. Znajdują się na nim dwa przedstawienia krów o V-kształtnych rogach²⁸¹, kilka „znaków tożsamości” (m.in. swastyka, „krucze stopy”, itp.), a także nieco poniżej inskrypcja, którą odczytać można jako: **wsr**. W słowie tym najprawdopodobniej nie zachował się determinatyw (lub jest nieczytelny), ale zapewne od-

²⁸¹ Zdaniem Huyge’a (2002: 199) przedstawienia bydła o V-kształtnych rogach należy datować na okres Średniego Państwa.



Ryc. 6.105. Widok na północno-wschodnią część wzgórza CO110. W tle widoczne są stanowiska CO103 i CO109, które minąłem wcześniej. Linia przerywaną zaznaczyłem trasę wędrówki. Zdjęcie wykonane ze wzgórza CO109. Por. ryc. 6.104., punkt A.

nosiło się ono do „mocy” lub „siły” (Hanning 1995: 215). Tuż pod inskrypcją figuruje jeszcze znak  (**s3**), który mógł z kolei oznaczać „ochronę” (Gardiner 1957 [2007]: 523). Odnoszę więc wrażenie, że inskrypcja ta skierowana była do „potężnego” bóstwa, a prośba dotyczyła roztoczenia przez nie protekcji. Bóstwo to jednak nie zostało nazwane, chyba że tekst i znak odnoszą się do innych wizerunków na sąsiadujących panelach, co nie jest wykluczone.

Tuż obok znajduje się panel (p.4a), który wzmacnia moje przeświadczenie, że w tym miejscu można było wejść w kontakt z wyższymi bytami (ryc. 6.106). Wykonano na nim wizerunek łodzi papirusowej, co podkreślono poprzez rozwidlające się końce kadłuba. Łódź posiada wiosło sterowe, ale przede wszystkim kabinę czy kaplicę na środku pokładu. Wewnątrz z kolei usytuowany został kielich kwiatu lotosu²⁸². Wszystko wskazuje więc na

to, iż w tym przypadku to nie statek nilowy został ukazany, lecz rodzaj świętej barki. Ponadto, tuż przed łodzią przedstawiono zwierzę psowate z podniesionym ogonem, który zakończony jest niepełnym trójkątem (w kształcie V), w czym przypomina on trochę niektóre zaprezentowane przeze mnie wizerunki zwierzęcia Seta (ryc. 6.53, 6.56). Jeśli dodać do tego fakt, że część z nich przedstawia Seta wachającego kwiat lotosu (ryc. 6.59), to być może mamy tutaj do czynienia z rozbudowanym wariantem tego motywu²⁸³. Omawiany zoomorf nie posiada jednak innych charakterystycznych cech zwierzęcia Seta, dlatego identyfikacja ta musi pozostać narazie niepewna. Z drugiej jednak strony na stanowisku odnalazłem jeszcze dwa inne przedstawienia zoo-

²⁸³ Warto zaznaczyć, że w zaświatach Set stał na dziobie barki słonecznej Ra, skąd zwalczał jego wrogów (zob. np. Cruz-Urbe 2009: 218-9, fig. 20, 21). W przypadku omawianego panelu prawdopodobnie zwierzę Seta usytuowane jest poza łodzią.

²⁸² Podobne przedstawienia lotosów zob. w Černý & Sadek 1970b: no. 1908, 1911.



Ryc. 6.106. Panel 4a na stanowisku CO110. Zawiera przedstawienie łodzi, zwierzę Seta(?) oraz trójkąt łonowy. Motyw trójkąta wygląda na mocno zwietrzony, istnieje więc duże prawdopodobieństwo, że powstał wcześniej niż wizerunek świętej barki. Powierzchnia niemal wertykalna.



Ryc. 6.107. Przedstawienie sokoła na panelu 4c na stanowisku CO110. Powierzchnia wertykalna.

morficzne, które bez wątpienia ukazują Seta. Jedno znajduje się na panelu 6b (ryc. 6.52), drugie zaś na panelu 9. A zatem, czy możliwe jest, że inskrypcja na panelu 4b odwoływała się do obecności Seta?

Odpowiedziałbym twierdząco, ale spoglądam powyżej omawianych paneli i dostrzegam tam niezwykle



Ryc. 6.108. Panel 5a, na którym wykonano figurę stopy i sandała oraz kilka przedstawień trójkątów łonowych. Powierzchnia wertykalna.

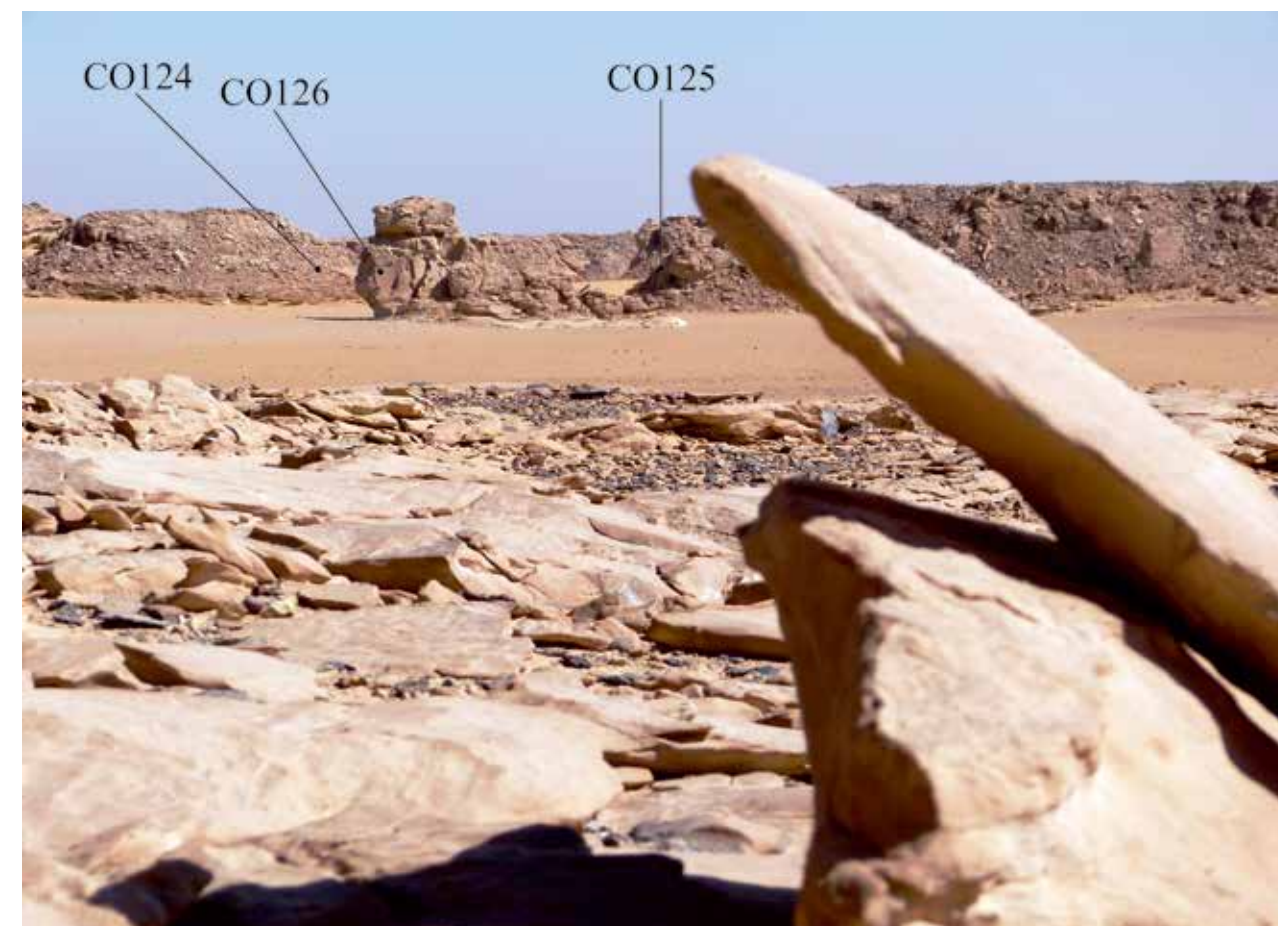
starannie wykonane przedstawienie sokoła, najprawdopodobniej wizerunek boga Horusa (ryc. 6.107). Figura wykonana jest w stylistyce hieroglificznej i nie mam wątpliwości, że powstała z ręki osoby, która doskonale władała pismem. Wokół nie znajdują się żadne inne petroglify, ale można podejrzewać, że wiele figur

usytuowanych na sąsiadujących panelach bezpośrednio odwoływało się do tego i innych świętych przedstawień. Dotyczy to zwłaszcza stóp i sandałów, którymi pokryte są panele 5a-f zlokalizowane tylko kilka kroków na północ od omawianych przedstawień.

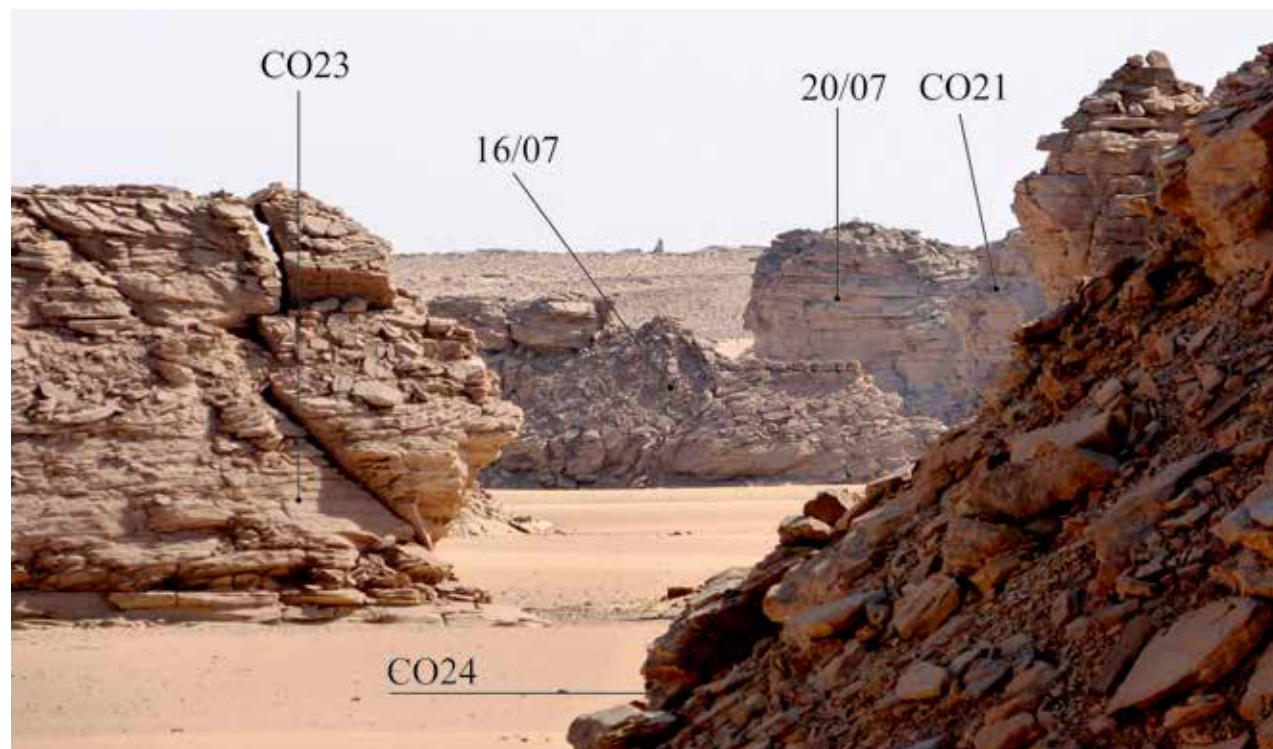
Na panelach tych wykonano niemal wyłącznie figury stóp i sandałów, choć muszę przyznać, że na niektórych z nich (np. p.5d) występuje tak gęste nagromadzenie figur, że rozpoznanie konkretnych motywów jest niezwykle trudne. Niemniej jednak pośród tych wyobrażeń, których forma wydaje się rozpoznawalna, to właśnie sandały i stopy wydają się dominować. Towarzyszą im niekiedy trójkąty łonowe, choć jest ich stosunkowo niewiele (ryc. 6.108). Stojąc naprzeciw tych kilku dużych płyt kamiennych, które w wyniku procesów erozyjnych nieznacznie (lub znacznie!) zmieniły swoje usytuowanie względem pierwotnego, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że ich obecność wiąże się bezpośrednio z wykonanymi powyżej figurami o religijnym charakterze. Myślę, że miejsce to jest doskonałym przykładem ucieleśnienia idei

„trwania w obecności boga”, o której pisałem w rozdziale 6.5.4. Czy był to Horus, czy też Set, ma według mnie znaczenie drugorzędne. Każdy wędrowiec mógł wybrać bóstwo, do którego zwracał się o pomoc. Być może dla niektórych podróżników istotna była jedynie pewna wyrażalna sakralność tego miejsca, zmateriałizowana w licznych figurach – w tradycji tworzenia petroglifów, zwłaszcza figur stóp i sandałów. Widoczny jest jednak pewien podział przestrzenny – na ścianie skalnej znajduje się przedstawienie Horusa, Seta(?) oraz wspomniana inskrypcja, natomiast na stoku zlokalizowane są głazy, na których wędrowcy(?) przemierzający ten szlak ucieleśniali swoją dewocję i wiarę. Dostrzegali więc oni wyrażenie sakralności tego miejsca i zapewne dla dobra swojej podróży kontynuowali praktyki społeczne, które mogły zapewnić jej powodzenie.

Co bardzo istotne, wiele petroglifów na ścianach i głazach stanowiska CO110 powstało w różnych czasach – być może już w Starym Państwie po (prawdopodobnie) okresie rzymskim. Dla podróżnika, który pokony-



Ryc. 6.109. Widok z wysokości alamu na wschodnim stoku wzgórza CO110 na stanowiska CO124- CO126. „Szlak północny” wiedzie pomiędzy tymi trzema *geblami* i dalej prosto w kierunku rejonu stanowiska 15/07 na obszarze Painted Wadi. Widok od zachodu. Por. ryc. 6.104., punkt B.



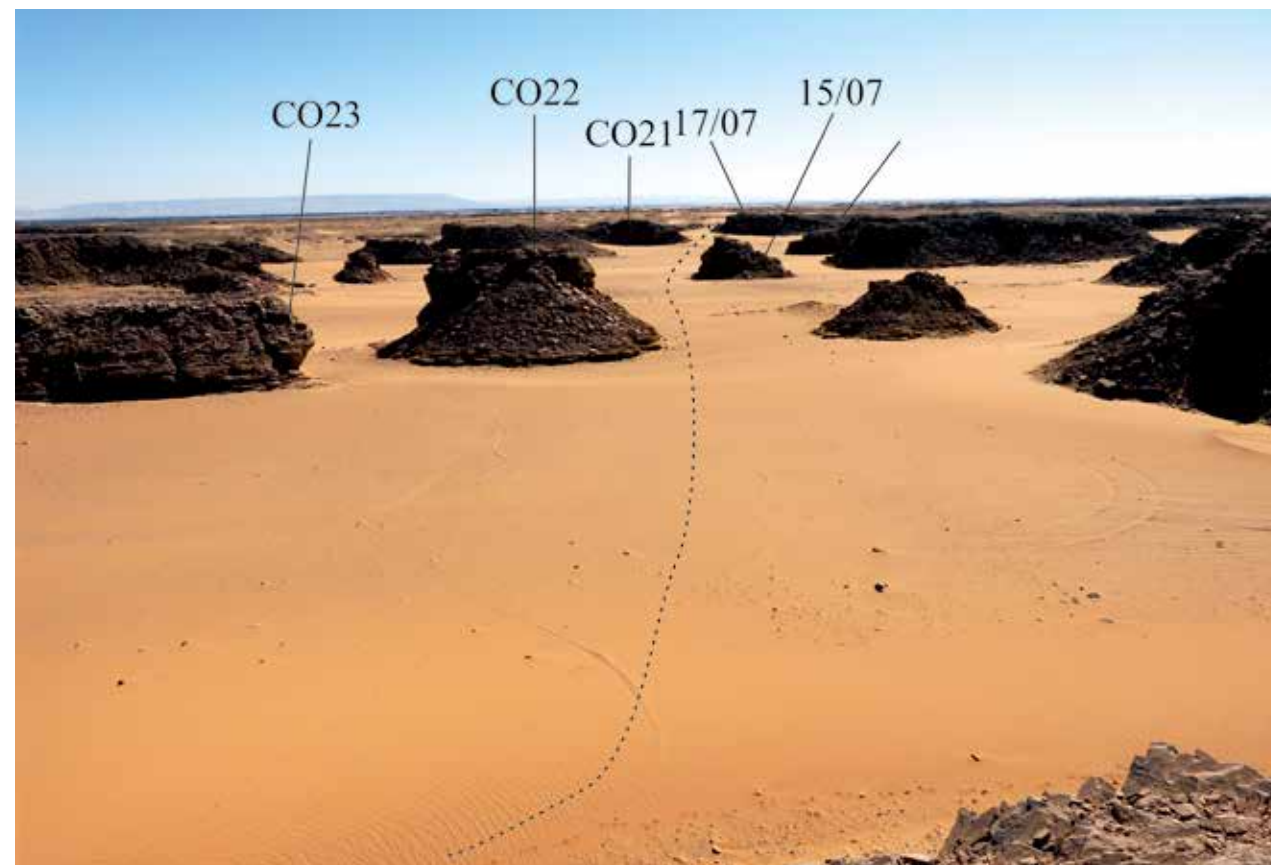
Ryc. 6.110. Wschodnia część „szlaku północnego” przebiega pomiędzy stanowiskami CO24 i CO23 aż po stanowiska zlokalizowane w Painted Wadi i rejestrowane przez Petroglyph Unit w 2007 roku. Widok od zachodu ze wzgórza CO127. Por. ryc. 6.104., punkt C.

wał tę trasę w II, III lub IV wieku AD, część figur mogła być już niezrozumiała (w sensie ich pierwotnego znaczenia) i nadawał im nowe znaczenia. Jednakże obecność przynajmniej dwóch inskrypcji hieroglificznych (p.4b, 6a), dwóch łodzi (p. 4a, 3b) i dominującego nad wszystkim Horsa-sokoła zapewne wyzwalały w owym wędrowcu poczucie obcowania z czymś „nadnaturalnym”. Ponadto, kolejne wizerunki łodzi po raz kolejny przywoływać mogły odległy świat doliny Nilu. A zatem uczestniczyły one nie tylko w materializowaniu *sacrum*, lecz również w nilotycyzacji krajobrazu – jego transformacji z krajobrazu pustyni w oswojony krajobraz egipski (rozdz. 4.3. i 6.2.).

Obchodząc wzgórze od północy napotykam na kilka kolejnych paneli (p.6a, 6b, 9), które podobnie, jak reszta, posiadają wizerunki przywołujące na myśl pojęcia religijne. Wschodni stok wzgórza jest dość szerokim i płaskim tarasem skalnym, na którym nie odnajduję już żadnych figur. Z daleka widzę jednak pojedynczy *alam* i postanawiam podążać w jego stronę. O dziwo nie usytuowano go na szczycie wzgórza, gdzie byłby bardziej widoczny, lecz właśnie na wschodnim stoku. Rozpościera się stąd widok na wschodni odcinek „szlaku północnego”, a na pierwszym planie widoczne jest stanowisko CO126. Kieruję więc moje kroki w jego kierunku (ryc. 6.109).

Do *gebła* docieram po pokonaniu kilkudziesięciu metrów. Jest to mała skała, przynajmniej w porównaniu do wielu, które minąłem idąc z zachodu. Nie ustępuje im ona jednak pod względem liczby paneli i figur na nich wyrzniętych. Jest to stanowisko, które charakterem przypomina wzgórze 06/09. Głównie z powodu rozpiętości chronologicznej znajdujących się tam petroglifów, ale także ich różnorodności tematycznej. W przeciwieństwie do stanowiska CO110, z którego przybywam, tutaj motywy o charakterze religijnym nie wydają się bowiem aż tak dominować. Przede wszystkim zarówno na ścianie wschodniej, jak i zachodniej, dostrzegam mocno już zwiędnięte, ale za to bardzo duże przedstawienia prahistoryczne. Myślę, że dla podróżników w czasach dynastycznych i grecko-rzymskich figury te musiały być niezwykle przyciągające, gdyż siłą rzeczy były wówczas lepiej widoczne (rozdz. 7).

Szczególnie wiele paneli znajduje się na ścianie zachodniej, a pośród nich wskazać można na pojedyncze trójkąty łonowe, różnego rodzaju symbole, w tym być może „znaki tożsamości”, jak również kilka wzajemnie odseparowanych figur antropomorficznych. Te ostatnie wykonane zostały w różnej stylistyce, od typowo dynastycznej po schematyczne figury patykowate. Część przedstawień znajduje się bardzo wysoko i w żaden sposób nie udaje mi się do nich dotrzeć (p. 14,



Ryc. 6.111. Widok na ostatni odcinek „szlaku północnego” ze szczytu CO24. Widok od zachodu. Por. ryc. 6.104., punkt D.

17, 20). Dostrzec można na nich dwie inskrypcje hieroglificzne, a także różne motywy figuratywne. Nie mogąc się jednak wspiąć w ich pobliże, nie udaje mi się ich wystraszająco rozpoznać²⁸⁴. Pomimo starań niepowodzeniem kończy się również próba zdobycia przeze mnie szczytu *gebła*. Ściany są zbyt pionowe, a skały zbyt kruche, by móc się na niego stosunkowo łatwo i bezpiecznie wspiąć. Obchodzę więc wzgórze dookoła. Od strony północnej znajduje się rodzaj nawisu skalnego górującego nad niewielkim zagłębieniem terenu. Miejsce to doskonale nadaje się do tego, by przysiąść i odpocząć po krótkiej, choć wymagającej podróży.

Na wschodniej ścianie *yardanga* znajduje się nieco mniej figur, ale ich charakter jest dość podobny. Znowu spod spodu prześwitują figury pradziejowe, a obok lub wręcz na nich wykonane zostały pojedyncze znaki dynastyczne. W kilku miejscach są to trójkąty łonowe (ryc. 6.39). Wzgórze to ze względu na swoje pionowe ściany

pełne figur jest niezwykle charakterystycznym punktem na szlaku. Już z daleka podróżnik odnosi wrażenie, że na tych jasnych, gładkich powierzchniach znajdują się petroglify, a im bardziej zbliża się do skały, tym więcej przedstawień się ujawnia. *Gebel* ten wyróżnia się także rozmiarami i kształtem, jest jak niewielka stacja na drodze, gdzie można przystanąć na chwilę, ale przede wszystkim można zaznaczyć swoją obecność wykonując petroglify. Niewyluczone, że miejsce to podobnie, jak stanowisko 06/09, zyskało tak dużą uwagę ze strony dynastycznych i grecko-rzymskich wędrowców, gdyż już wcześniej znajdowały się na nim wyraźnie widoczne przedstawienia pradziejowe.

Wkraczam w rejon Painted Wadi, a zatem we wschodnią flankę Antykliny, gdzie *yardangi* rozmieszczone są dość gęsto i z poziomu dna doliny trudno wypatrywać daleko położonych punktów. Mijam stanowisko CO127 i moim oczom ukazuje się fragment szlaku, który wiedzie pomiędzy stanowiskami CO24, CO23 oraz CO21. Obszar ten jest nieco bardziej „zamknięty”, miejscami niemal klaustrofobiczny. Na ziemi szlakznaczony jest jednak coraz większą liczbą fragmentów ceramiki i dzięki temu jeszcze trudniej go zgubić, a na wielu

²⁸⁴ Fotografie panelu 14. również nie spełniają moich oczekiwań i w ramach potencjalnych przyszłych badań ponowna dokumentacja tego panelu, jak i całego stanowiska, będzie jednym z priorytetów.



Ryc. 6.112. Grecka inskrypcja zawierająca imię Merkurios(?). Stanowisko CO22 (p.3c). Powierzchnia pochyla.

okolicznych szczytach wzgórz ułożone zostały kamienne znaki drogowe. Jeden z takich *alamów* dostrzegam w odali w prześwicie pomiędzy stanowiskami CO23 i CO24, a który usytuowany jest na granicy obszaru poddanego badaniom (ryc. 6.110). A zatem zbliżam się do kresu mojej wędrówki.

Wdrapuję się na szczyt wzgórza CO24, by spojrzeć na wschód i oszacować przebieg ścieżki. Odnajduję na nim szyjkę dużego naczynia na wodę, najprawdopodobniej z okresu rzymskiego, co pokazuje, że podróżnicy nie tylko kryli się w cieniu u podnóża *yardangów*, lecz również siadali na ich stokach i szczytach, gdzie zdarzało im się pozostawić puste naczynia. Ze szczytu wyraźnie widzę kres mojej wędrówki, a zatem podnoszący się teren tuż za stanowiskiem 17/07 (ryc. 6.111). Dla każdego podróżnika w czasach rzymskich widok ten oznaczał, iż za chwilę zupełnie zmieni się topografia dalszej drogi i że przez jakiś czas na szlaku nie będzie żadnych skał. Mógł to być sygnał, że być może jest to ostatnia okazja, by pozostawić po sobie jakąś figurę lub inskrypcję – ostatnia szansa na materializację aktu dewocji, modlitwy lub magicznego zaklęcia. Lub „zwyyczajnej” sygnatury.

Schodzę więc po wschodniej stronie wzgórza CO24 i zmierzam w stronę niewielkich stożkowatych *gebli* położonych kilkadziesiąt metrów dalej. Mijając wzgórze CO22 bez trudu dostrzegam kilka paneli usytuowanych na skałach przy samej dolnej krawędzi stoku. Wiele figur jest słabo czytelnych, gdyż wykonano je w najbardziej miękkiej odmianie piaskowca. Mimo tego niektóre nadal dość wyraźnie odcinają się od podłoża skalnego.

Zatrzymuję się więc przed jednym z paneli (p.3c), na których podpisał się kolejny wędrowiec w okresie grecko-rzymskim (ryc. 6.112), niejaki Merkurios(?)²⁸⁵. Końcówka jego imienia uległa zniszczeniu podobnie, jak figura znajdująca się z prawej strony głazu. Nieco prostokątny zarys tego petroglifu może wskazywać na schematycznie ukazany sandał. A zatem być może ów Merkurios „zeteralizował” swe imię w dwójnasób – poprzez inskrypcję i poprzez wizerunek sandała.

Kilka metrów dalej dostrzegam panel, na którym sytuacja jest zgoła odwrotna. Otóż tutaj nie mam wątpliwości co do figury stopy, którą wykonano w technice reliefu wgłębnego w sposób niezwykle staranny, ale towarzysząca jej inskrypcja jest niemal całkowicie zwietrzała (ryc. 6.113). Można dopatrzeć się kilku znaków, ale trudno zaproponować jakieś konkretne odczytanie. Zapewne i w tym przypadku mamy do czynienia z praktyką utrwalania swojego jestestwa w pobliżu bóstwa – bóstwa, które dokonywało objawienia w krajobrazie podróży. Jeżeli stopie tej faktycznie towarzyszyła inskrypcja, to jest to przykład najbardziej zbliżony do graffiti znanych ze świątyń (rozdz. 6.5.3.).

Pod moimi nogami rozpościera się morze ceramicznych skorup. Z jakichś przyczyn w tym właśnie rejonie pozostawiano najwięcej naczyń, tak jakby tutejsze

²⁸⁵ МЕРКОУР... Ostatnie litery imienia uległy zniszczeniu, ale był to najprawdopodobniej Merkurios. Imię to znane jest również z Kelis (Worp 2004: 84-5, no. 86). Drugi rząd inskrypcji jest nieczytelny.



Ryc. 6.113. Panel 1. na stanowisku CO22. Wykonano na nim bardzo staranne przedstawienie stopy oraz motyw trójkąta łonowego. Obok stopy znajduje się bardzo mocno zwietrzała inskrypcja hieroglificzna(?). Powierzchnia pochyla.

niewysokie *geble* stanowiły stacje, na których odpoczywano i posilano się. Być może pozostawiano tutaj tylko te naczynia, które po opróżnieniu byłyby balastem w dalszej podróży? Podążając śladami ceramiki mijam niepozorny *yardang* 15/07, zawierający kilkadziesiąt paneli z licznymi przedstawieniami sandałów, trójkątów łonowych i innych znaków (ryc. 6.32). Na północnej ścianie dostrzegam też kilka greckich inskrypcji i późniejsze napisy (ryc. 6.49). Dookoła rozproszone są tysiące fragmentów ceramiki naczyniowej.

Nie zatrzymuję się jednak przy nim na długo, tylko dalej podążam ścieżką, która doprowadza mnie do stanowiska 17/07. Jestem już przy wschodniej krawędzi Painted Wadi i całego obszaru badań – moja podróż powoli dobiega więc końca. Na sąsiadujących wzgórzach widać wiele *alamów*, które jednoznacznie wskazują na miejsce, z którego szlak biegnie dalej na wschód. Fragmenty naczyń niczym dywan pokrywają dno doliny i świadczą o tym, jak wielu wędrowców postawiło stopę na „szlaku północnym”. Świadczą o tym również petroglify.

Stanowisko 17/07 posiada 25 paneli w większości usytuowanych na północnej ścianie i stoku *gebla*. Jest to przykład miejsca, w którym dominuje motyw stopy i sandała. Jest on obecny na 12 panelach, a na wielu z nich w liczbie kilku, a nawet kilkunastu petroglifów (ryc. 6.88). Wygląda na to, że podróżnicy, którzy tak, jak ja, zbliżali się do końca tego odcinka szlaku pozostawiali

w tym miejscu na jakiś czas i zanim wyruszyli w dalszą podróż często najpierw wykonywali petroglify. Zapewne dotyczyło to także tych wędrowców, którzy po długiej podróży dopiero wkraczali na obszar Antykliny. Ich oczom ukazywały się wówczas liczne panele wypełnione figurami i to właśnie petroglify niejako zapraszały ich do podjęcia dialogu (rozdz. 7).

Tuż na wschód od *gebla* teren podnosi się i przez kilkaset metrów utrzymuje się na podobnej wysokości. Liczne *alamat* ustawione są na ziemi i jasno wskazują, iż wyjście z Antykliny znajduje się dalej na wschód. Podążam za owymi znakami, by zobaczyć, czy szlak ten przebiega w kierunku jakichś konkretnych elementów krajobrazu. Moim oczom ukazuje się jednak jeszcze jeden pas *yardangów*, aczkolwiek bardzo mocno zerodowanych i niewysokich (ryc. 6.114). Obszar, na którym się one znajdują, jest mocno obniżony w stosunku do miejsca, w którym przebywam. Dalej na wschód teren obniża się jeszcze bardziej, aż w końcu osiąga najniższą w Oazie wysokość, na której uprawiane są pola. Na wielu *geblach* ustawione są kolejne *alamat*, co nie dziwi, gdyż korytarze pomiędzy skałami są bardzo wąskie i można łatwo stracić z oczu wszelkie ślady szlaku.

W miejscu, w którym przebywam stała zapewne niezliczona liczba podróżników i mieszkańców Dachli, dla których przejście przez piaskowcowy grzbiet Oazy Centralnej stanowiło jedynie mały fragment całej drogi.



Ryc. 6.114. Widok na ostatnie *yardangi* po wschodniej stronie Antykliny. Wzgórza w tym rejonie są niezwykle mocno zerodowane. Na szczytach ustawione zostały liczne alamat, które w tym małym labiryncie wskazują kierunek przebiegu szlaku. Kilkaset metrów dalej na wschód teren znacznie opada i skalista topografia ustępuje polom uprawnym i osadom. Widok od zachodu. Por. ryc. 6.104., punkt E.

Dla mnie krajobraz tego krótkiego odcinka szlaku jawi się jako bardzo dynamiczny i pełen znaczeń ucieleśnionych w sztuce naskalnej i innych przedmiotach i zjawiskach. Mogę się więc jedynie domyślać, jakie doświadczenie musiało stanowić przebycie Pustyni Zachodniej podczas wojaży do doliny Nilu. Stoję w miejscu, gdzie stało wielu wędrowców, dla których kres podróży mógł być kwestią godzin albo wielu dni. Ich wędrówka, czy to w czasach dynastycznych, czy grecko-rzymskich, nie była zależna jedynie od ich decyzji, ale również, a może przede wszystkim od woli bóstw. Moja wędrówka ich śladami utwierdza mnie więc w przekonaniu, że znaczna część sztuki naskalnej i inskrypcji służyła niegdyś do komunikowania się z siłami wyższymi. Skały stanowiły medium dla owego dialogu, gdyż ich

trwałość ma w sobie coś z transcendencji i wieczności bogów. A zatem choć podróżowanie było praktyką w swej istocie świecką, to jednak wiązało się z licznymi praktykami wierzeniowymi. Być może nie ma nawet sensu dychotomizować aktu wędrówki w ten sposób. Może lepiej byłoby powiedzieć, że podróż scalała w sobie to, co utylitarne z tym, co symboliczne w taki sposób, że nie da się w zasadzie odróżnić od siebie obu tych aspektów (por. rozdz. 4.4.). Wreszcie podróż każdorazowo była aktem jednostkowego doświadczenia i choć szlak wiódł często tymi samymi ścieżkami, to jednak każdy wędrowiec interpretował świat według własnych kryteriów i wiedzy. I sam musiał zadbać o powodzenie swojej wyprawy, często wybierając niezwykle intymną formę komunikacji poprzez tworzenie sztuki naskalnej.

Rozdział 7

BIOGRAFIE KRAJOBRAZÓW SZTUKI NASKALNEJ, CZYLI O SYNCHRONICZNEJ DIACHRONII



A landscape of rock art is defined by this process, a process where images are made, re-made and perhaps forgotten to be discovered once again.

Ljunge 2013: 9

7. BIOGRAFIE KRAJOBRAZÓW SZTUKI NASKALNEJ, CZYLI O SYNCHRONICZNEJ DIACHRONII

W poprzednich rozdziałach starałem się przedstawić sztukę naskalną jako aktywny element konstytuujący krajobrazy różnych społeczności Oazy Dachla. Z jednej strony był to krajobraz łowców-zbieraczy(-pasterzy) kultury Bashendi (potencjalnie również wcześniejszej kultury Masara oraz późniejszej kultury Sheikh Muftah), w którym szczególnie istotną rolę odgrywały petroglify zoomorficzne, co powiązałem z animistycznym byciem-w-świecie owych społeczności. Z drugiej strony ukazałem także krajobrazy dynastycznej i grecko-rzymskiej sztuki naskalnej, która powstawała od czasów Starego Państwa do końca istnienia religii staroegipskiej. Sztuka naskalna łowców rozpatrywana była przeze mnie przez pryzmat kontekstu neolitu Oazy, a petroglify faraonские w ramach kontekstu osadnictwa dynastycznego i szeroko pojętej kultury faraonskiej. Choć narracja budowana wokół petroglifów nie ukazywała ich jedynie w perspektywie synchronicznej, to jednak próba patrzenia na nie jako na obrazy, które *trwają w czasie*, była raczej ograniczona. Innymi słowy, życie sztuki naskalnej zostało przeze mnie sprowadzone głównie do kontekstu, w którym powstawała i mogła być na różne sposoby wykorzystywana.

Byłoby jednak naiwnością uważać, że petroglify – raz stworzone – przestają istnieć wraz ze swoimi twórcami. Z materialnego punktu widzenia należą one przecież do najtrwalszych pozostałości po człowieku, w dodatku z reguły nieprzykrytych ziemią. Choć badacze mają świadomość, że sztukę naskalną wykonywano przez tysiąclecia, niejednokrotnie „ozdabiając” nią te same ściany czy miejsca, to jednak przeważa tendencja do omawiania przedstawięń w ramach ich pozycji chronologicznej. Oznacza to, iż dyskutuje się **osobno** sztukę naskalną neolitu i tę z czasów dynastycznych, jak gdyby jakiekolwiek relacje znaczeniowe pomiędzy figurami odległymi w czasie, ale tożsamymi w miejscu, nie występowały. Wytwarza się więc swoista iluzja, jakoby wcześniejsze petroglify/malowidła pozostawały bez wpływu na kolejne generacje ludzi tworzących nową sztukę naskalną w tych samych miejscach. Problem ten zresztą dotyczy archeologii w ogóle, gdyż pozostałości starsze od tych, które interesują danego badacza, często są ignorowane tak, jakby nie istniały w krajobrazie. Jak gdyby relikty neolitu nie były

dostrzegane przez Egipcjan Starego Państwa czy relikty dynastyczne przez pierwszych chrześcijan, a wszystkie one razem nie były przedmiotem doświadczeń ludzi żyjących w ostatnim tysiącleciu.

Tymczasem jest zgoła na odwrót i każdy krajobraz ma moim zdaniem charakter palimpsestu. Metaforę tę stosuje się w archeologii od dawna (Crawford 1953b: 51), choć wbrew pozorom jej rozumienie może być skrajnie odmienne. Chciałbym więc rozpocząć od dookreślenia tego, jakie znaczenie ów termin posiada dla mnie i jakie są tego konsekwencje interpretacyjne w obliczu postulowanej w tej pracy koncepcji krajobrazu.

7.1. KRAJOBRAZ JAKO PALIMPEST

W wielu ustępach niniejszej pracy starałem się wykazać, iż trudno jest uznać krajobraz za byt jednorodny i „zamknięty” (zob. rozdz. 4.4.). Innymi słowy, krajobrazy, choć do pewnego stopnia współdzielone, doświadczane są zawsze w perspektywie indywidualnej i niejako „wylaniają się” w relacjach pomiędzy człowiekiem a otoczeniem, innymi organizmami, społecznością. Krajobraz nie jest zjawiskiem homogenicznym, a dwie osoby percypujące ten sam element „rzeczywistości” postrzegają go mogą odmiennie (Bender 2006: 303). Nie oznacza to jednak, że krajobrazy nie są na swój sposób intersubiektywne.

Niektórzy badacze (np. Knapp & Ashmore 1999: 16-7; Branton 2009: 52-3) odwołują się do koncepcji „zagnieżdżonych krajobrazów” (ang. *nested landscapes*). Wskazują oni na różnorodność konceptualizowania świata, na przykład ze względu na płeć, wiek czy status społeczny. W krajobrazie istnieją więc inne krajobrazy. Nicole Branton (2009: 53) pisze, że:

landscapes are said to be “multilocal” (sharing features with other overlapping landscapes) as well as “multivocal” (carrying and communicating different meanings to different people).

Innymi słowy, krajobraz doświadczany przez badacza byłby konglomeratem niezliczonych krajobrazów. Budynki, przedmioty, wzgórza czy ścieżki trwają – czasem ulegając fizycznym przemianom – i są zawłaszczane przez kolejne pokolenia.

Ów palimpsestowy charakter krajobrazu można jednak rozumieć na różne sposoby. Samo pojęcie **palimpsestu**

sugeruje powierzchnię (oryginalnie: pergamin), którą zapisuje się coraz to nowymi treściami, usuwając przy tym starsze teksty (Lucas 2005: 37). Wymazanie poprzednich inskrypcji rzadko bywa jednak całkowite, przez co wytwarza się obraz przenikających się wzajemnie warstw tekstu, niekiedy trudnych do odizolowania. Tak rozumiany palimpsest, przeniesiony metaforycznie na kanwę archeologii, traktowany jest często jako utrudnienie (ang. *handicap*), gdyż zjawiska, z jakimi badacz ma do czynienia jawią mu się jako „niekompletne” (Bailey 2007: 203). Geoff Bailey uważa jednak, że tę cechę pozostałości archeologicznych można przekuć w „cnotę”, skierowując uwagę na inne zagadnienia i zadając odpowiednie pytania. Choć jego „perspektywizm czasowy” osadzony jest w ramach archeologii pozytywistycznej, to warto przyrzeć się pokrótce zaproponowanej przez niego klasyfikacji palimpsestów, gdyż jeden z tych typów, palimpsest znaczeń, stanie się punktem wyjścia dla moich dalszych rozważań.

Pierwszym rodzajem palimpsestu według Bailey’a jest „palimpsest prawdziwy” (ang. *true palimpsest*; Bailey 2007: 203-4). Powstaje on, jego zdaniem, w procesie nieustannego usuwania starszej warstwy w wyniku powstawania nowej (np. ciągle zamiatanie podłogi w chacie). Do dyspozycji archeologa znajdują się więc jedynie pozostałości należące do ostatniej fazy aktywności, podczas gdy ślady z wcześniejszych etapów aktywności ludzkiej są całkowicie zatarte.

O ile „prawdziwe palimpsesty” charakteryzuje zazwyczaj duży ubytek materiałów przy jednocześnie „wysokiej rozdzielczości” ostatniej fazy, o tyle „palimpsesty kumulatywne” cechuje duża agregacja materiałów, ale słaba „rozdzielczość” (Bailey 2007: 204-5). A zatem ten rodzaj palimpsestu odznacza się dużą nieprzejrzyistością i przemieszaniem się pozostałości, które oddzielić można od siebie jedynie do pewnego stopnia (np. neolityczny midden). Nie mamy tu więc do czynienia z łatwo rozróżnialnymi warstwami, jedna na drugiej, lecz raczej z rodzajem niejednorodnego, ale przenikającego się zbioru elementów. Bailey przywołuje w tym miejscu *casus* paleolitycznej sztuki naskalnej, podkreślając jej kumulatywny charakter.

Trzecim typem palimpsestu jest z kolei „palimpsest przestrzenny” (ang. *spatial palimpsest*; Bailey 2007: 205-7). Od poprzednich rodzajów odróżnia go przede wszystkim skala zjawiska. O ile bowiem palimpsesty „prawdziwe” i „kumulatywne” są raczej fenomenem osadzonym w „miejscu”, o tyle „palimpsest przestrzenny” nawiązuje do materiałów rozproszonych w przestrzeni (rozumianej modernistycznie). Jest to zatem zbiór mniejszych palimpsestów ujęty w przestrzenną całość i jako owa całość trudny do chronologicznego rozwarstwienia. Pozostałości materialne rozrzucone w krajobrazie są po prostu trudne do czasowej korelacji, a ich równoczesowość jest zazwyczaj do pewnego stopnia umowna.

„Palimpsest czasowy” (ang. *temporal palimpsest*) składa się do refleksji jeszcze mocniej niż wszystkie przedstawione powyżej (Bailey 2007: 207). Otóż ten rodzaj omawianego zjawiska charakteryzuje się występowaniem materiałów archeologicznych, które powstawały w różnym czasie, ale zdeponowane zostały w ramach tego samego epizodu. W odróżnieniu od „palimpsestu kumulatywnego”, który powstaje przede wszystkim w wyniku procesów podepozycyjnych, „palimpsest czasowy” jest rezultatem działania intencjonalnego. Za przykład mogą posłużyć groby, do których złożono przedmioty o różnej historii i metryce. To nie procesy tafonomiczne konstytuują ów palimpsest, lecz indywidualna lub społeczna decyzja o umieszczeniu różnych artefaktów w pochówku. Każde z nich posiada inną „czasowość”, co w perspektywie czyni obraz grobu „wieloczasowym”.

Ostatnią wyróżnioną przez Bailey’a (2007: 207-8) formą palimpsestu jest palimpsest znaczeń (ang. *palimpsest of meanings*), który definiuje on jako:

the succession of meanings acquired by a particular object, or group of objects, as a result of the different uses, contexts of use and associations to which they have been exposed from the original moment of manufacture to their current resting place, whether in the ground, a museum, a textbook, an intellectual discourse, or indeed as objects still in circulation and use.

Oznaczałoby to zatem, iż przedmioty czy miejsca w toku swej historii nabierają różnych znaczeń wraz ze zmianami kontekstów, w jakich uczestniczą. Dla Bailey’a „palimpsestowość” ta wiąże się w dużej mierze z fizycznymi przemianami obiektów (na wzór pozostałych rodzajów palimpsestów), w wyniku których możliwość rozpoznania owych znaczeń może być bardzo trudna, czy wręcz niemożliwa (Bailey 2007: 208). Znaczenia te odkładają się warstwami, ale jawią się jako przemieszane i często „nierozplątywalne”.

Zdaniem Jacka Woźnego (2012) charakter palimpsestowy ujawniają zwłaszcza miejsca sakralne. Rozpatrując różne krajobrazy rytualne i grobowe na obszarach Europy i Polski, wskazuje on na ich kumulatywną konstrukcję zarówno w aspekcie fizycznym, jak i znaczeniowym. Jednocześnie zwraca uwagę na potrzebę „doprecyzowania historycznych metod heurystycznych”. Woźny uważa bowiem, że ujęcie tej problematyki jedynie z perspektywy synchronicznej może prowadzić do „nieuprawnionego połączenia różnowiekowych obrazów i symboli”. Z drugiej jednak strony zauważa, iż „diachroniczne rozwarstwianie poszczególnych obiektów obrzędowych nie jest [...] zgodne z naturą przeżycia religijnego, w którym podstawową rolę wypełniały nie tyle przedmioty kultowe, co miejsca obdarzone hierofaniczną siłą przyciągania kolejnych wyznawców nowych religii”. Przytaczając kolejne przykłady miejsc sakralnych, Woźny podkreśla

przede wszystkim fakt, iż nagromadzanie się obiektów kultowych czy artefaktów z nimi związanych jest efektem nieustannego odczytywania danych miejsc na nowo, przy czym starsze relikty niejako sankcjonują świętość owych krajobrazów. Podobnie jak Bailey, przytacza on przykład paleolitycznej sztuki naskalnej, argumentując, iż rozwarstwianie owego palimpsestu malowideł nie musi być jedyną drogą badawczą i że warto przyrzeć się również „konsekwencji długotrwałego wykorzystywania sanktuariów paleolitycznych” (Woźny 2012: 166).

Prace Bailey’a i Woźnego zbiegają się zatem w tym punkcie, w którym obaj badacze podkreślają potrzebę przyjrzenia się przedmiotom i miejscom z perspektywy, która angażuje zarówno podejście synchroniczne, jak i diachroniczne. Można badać zjawiska tak, jakby nie posiadały historii i głębi czasowej, ale taka praktyka wydaje się ukazywać jedynie fragment „rzeczywistości”. Synchroniczność jest zresztą swoistą iluzją, gdyż granica pomiędzy tym, co teraz, a tym, co należy już do przeszłości, jest w zasadzie arbitralna. Przedmioty żyją, posiadają swoje historie, a rozpatrywanie ich jedynie z perspektywy pierwotnego kontekstu, w ramach którego powstały i były użytkowane stanowi narrację wyłącznie o ich „narodzinach” i „młodości”, by odnieść się do metaforycznego języka Corneliusa Holtorfa (np. 1998). Odniesienie się do koncepcji palimpsestu, a w szczególności palimpsestu znaczeń, pozwala spojrzeć na obiekty, miejsca i krajobrazy jak na byty wielowymiarowe, uczestniczące w niezliczonych kontekstach, również długo po tym, jak ich twórcy i użytkownicy je porzucili lub przestali istnieć. W zależności od tła filozoficznego można uznać dany artefakt (np. naczynie) za jeden przedmiot posiadający historię życia, w którym przechodząc z rąk do rąk, z kontekstu w kontekst, nabierał coraz to nowych znaczeń lub za niezliczoną ilość przedmiotów, jak gdyby w każdym nowym kontekście stawał się on nowym bytem. Tak czy inaczej, moją intencją jest skierować uwagę badawczą na życie przedmiotów i miejsc, a w konsekwencji sztuki naskalnej, by móc dostrzec jej znaczeniową zmienność; by móc zastanowić się, jak mogła być ona postrzegana i inkorporowana (lub wyłączana?) w doświadczaniu krajobrazów przez kolejne społeczności.

7.2. KONCEPCJA KULTUROWEJ BIOGRAFII RZECZY

7.2.1. Biografie rzeczy, miejsc i krajobrazów

Za prekursora koncepcji „biografii rzeczy” uznać można Igora Kopytoff’a, który w 1986 roku opublikował artykuł zatytułowany „The cultural biography of things: commoditization as process”²⁸⁶. Tekst ten znalazł się

w pracy zbiorowej pod redakcją Arjuna Appadurai „The social lives of things”, a tytuły obu prac w sposób klarowny odnosiły się do „rzeczy” jako przedmiotów, które posiadają „życie”. A zatem należałoby je traktować nie jako przedmioty, lecz jako podmioty. Prezentowane przez Kopytoff’a podejście badawcze od początku nastawione było na śledzenie znaczeniowych zmian obiektów w procesie przechodzenia przez kolejne konteksty kulturowe. Często cytowane słowa tego badacza wskazują na „ludzki” charakter przedmiotu, któremu należy zadawać takie pytania, jakie kieruje się właśnie wobec ludzi (Kopytoff 1986: 66-7):

What, sociologically, are biographical possibilities inherent in its “status” and in the period and culture, and how are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far, and what people consider to be an ideal career for such things? What are the recognized “ages” and periods in the thing’s “life”, and what are the cultural markers for them? How does the thing’s use change with its age, and what happens with it, when it reaches the end of its usefulness?

„Kulturowa biografia rzeczy”, w przypadku Kopytoff’a rozpatrywana w kontekście antropologii, stała się inspiracją dla archeologii, nauki *explicite* związanej przecież z przedmiotami. Pozwoliła więc poszerzyć rozważania nad kontekstem pierwotnej funkcjonalności artefaktów o ich wtórne znaczenia i funkcje. Pokazała, że „historie życia” przedmiotów posiadają swój wymiar społeczny i indywidualny, i że owe przedmioty są nieustannie rekonceptualizowane i wartościowane, włączając w to wszystko kontekst badacza (np. Holtorf 2002b). Chris Gosden i Yvonne Marshall (1999: 170) pisali, iż podejście to „próbuję zrozumieć sposoby, w jakie obiekty zostają wypełnione znaczeniami w ramach społecznych interakcji, w które są uwikłane” [tłum. PLP]. Ich eksploracje w dziedzinie „biografii rzeczy” skupiły się wokół kontekstów etnograficznych i dokonali oni podziału na przedmioty, które mogą w sobie akumulować biografie oraz takie, które przyczyniają się do biograficzności innych zjawisk (np. ceremonii). W ich podejściu nie każdy przedmiot zdolny jest jednak posiadać „historię życia”.

Na gruncie archeologii koncepcję biograficzną najbardziej rozwinął Cornelius Holtorf, którego rozważania dotyczą przede wszystkim grobowców megalitycznych

..... i pojawiających się na nich śladów wykorzystywania, a także próbuje się rekonstruować procesy wytwórczości danych artefaktów i następujące po nich procesy tafonomiczne (zob. zwłaszcza prace Michaela Schiffera). Podejście to nastawione jest jednak na śledzenie zmian technologicznych, nie zaś społecznych i znaczeniowych, stąd też należy odróżnić je od koncepcji biograficznej opisywanej w tym podrozdziale (por. Gosden & Marshall 1999: 169; Joy 2009: 541-3).

(1996; 1998; 2000-2008; 2002a; 2003). Holtorf (1998: 24) pisze, że „śledzenie historii życia prahistorycznych budowli oznacza pytanie, jak kolejne społeczności obchodziły się z relikdami przeszłości” [tłum. PLP]. Dla Holtorfa nie ulega wątpliwości, że „życie” grobowca nie kończy się wraz z życiem ludzi, którzy go wzniesli, lecz trwa ono tak długo, jak jest on postrzegany i reinterpretowany przez następne pokolenia. W swoich rozważaniach stosuje on metaforę „życia”, która pozwala mu konceptualizować biografię megalitów od ich „narodzin” i „dzieciństwa” po „dorosłość” i „starość”. Każdy z tych etapów skorelowany jest przez niego z okresem historycznym (np. „dzieciństwo” grobowców powiązane z kulturą grobów jednostkowych, około 2800–1600 BC) i działaniami, jakie zachodziły w kontekście megalitu czy całego cmentarzyska (np. „wczesna dorosłość” powiązana z wtórnymi pochówkami). „Życie” owych megalitów nie musi się jednak wiązać wyłącznie z fizycznymi zmianami w ich formie, ale przede wszystkim dotyczy konceptualizacji tychże konstrukcji przez innych ludzi. Do szczególnej rekonceptualizacji dochodzi więc w czasach historycznych, czyli „późnej dorosłości” i „starości” grobowców, kiedy te stają się częścią pogańskiego świata w krajobrazie chrześcijan, a później elementem folkloru, docenianym zwłaszcza przez poetów, malarzy i podróżników (Holtorf 1998: 35, tab. 1). „Starość” wreszcie, to obecność megalitów w dyskursie naukowym – wykopaliska, prace konserwatorskie, turystyka. Wszystkie te działania są równie istotne dla biografii grobowców, co wydarzenia, które miały miejsce wcześniej.

Choć w ramach „kulturowej biografii rzeczy” prowadzone były również studia pojedynczych obiektów (np. fragmentu ceramiki w Holtorf 2002b czy dzbanka w Lucas 2005: 95-113), to szczególnym zainteresowaniem obdarzono miejsca i krajobrazy. Perspektywę „biografii miejsc” przyjęła między innymi Emma Blake (1998), która prześledziła kolejne konteksty społeczno-kulturowe, w ramach których kontynuowało się „życie” nuraghi – kamiennych wież o stożkowatym kształcie, powstałych na Sardynii w epoce brązu. Autorka, przedstawiając kolejne konteksty społeczne, chciała przede wszystkim pokazać, iż „nuraghi, jako miejsca, nie sytuują jedynie [społecznych] aktywności ani ich nie determinują: one je umożliwiają” (Blake 1998: 68; tłum. PLP). A zatem obecność wież stawała się kontekstem dla działań społecznych, które w zależności od intencji, ideologii, polityki i innych czynników wpływały na znaczeniową warstwę samych nuraghi. Czym innym było one w czasie, gdy wyspę zasiedlili Kartagińczycy, czym innym w okresie rzymskiej dominacji, a jeszcze inaczej wyglądał ich kontekst, kiedy wprzęgnięte zostały w sferę kultury chrześcijańskiej. Blake akcentuje wyrażenie, iż nuraghi nie tylko jawiły się w odmienny sposób różnym ludziom i społecznościom, ale przede wszystkim **były** czymś zupełnie odmiennym w każdym z tych

kontekstów (Blake 1998: 68). A zatem przemiany tych konstrukcji nie odbywały się jedynie w planie umysłowym aktorów społecznych, lecz w „rzeczywistości”.

Strategię badawczą, w ramach której biograficznej konceptualizacji poddany zostaje krajobraz, dobrze egzemplifikują studia Nico Roymansa (1995; Roymans i in. 2009). Rozpatruje on holenderskie krajobrazy „pól popielnicowych” i ich późniejszą obecność w mitologii i folklorze społeczności średniowiecznych i nowożytnych. Szczególnie istotnym aspektem badań jest próba rozpatrzenia aktywnego udziału rozległych kurhanowych cmentarzysk w procesach kształtowania i odtwarzania tożsamości kolejnych społeczności i ich przeróżnych działań związanych z istnieniem owych nekropoli. W epoce brązu cmentarzyska pełniły rolę scalającą rozproszone w regionie grupy ludzkie, podczas gdy w okresie średniowiecza znajdowały się na peryferiach świata, którego centrum stanowił kościół i skupione wokół niego osady. Pola popielnicowe jako siedliska demonów i wszystkiego, co złe, również uczestniczyły więc w procesie budowania tożsamości grupowej, ale w zgoła odmienny sposób niż w prahistorii. Roymans i in. (2009: 356) konstatują, iż „biografia krajobrazu holenderskiego ilustruje zasadę historycznego uwarstwienia krajobrazów”, co oznacza, że „czasowość krajobrazu nie posiada jedynie [wymiaru] chronologicznego, lecz również wymiar synchroniczny” [tłum. PLP]. Konkluzja ta jest zatem zbieżna z postulowaną już wcześniej (rozdz. 7.1.) potrzebą zmieszania synchronii z diachronią w podejściu badawczym do krajobrazu. Wszystko, co się wydarzyło, zawsze „wyłania się” symultanicznie w akcie percepcyjnym, który ma miejsce w teraźniejszości. Innymi słowy, cała przeszłość, jakkolwiek by nie była konceptualizowana w sensie chronologicznym (np. jak wiele okresów by nie wyróżniano), konstruowana jest w tu-i-teraz każdego człowieka. Palimpsest jest z jednej strony efektem dodawania i odejmowania elementów w miarę upływu czasu, z drugiej zaś nigdy nie jest sumą owych elementów, lecz czymś znacznie więcej.

Przytoczone powyżej studia biograficzne starają się do pewnego stopnia ów palimpsest rozwikłać. Czynią to, rozpatrując przedmioty, miejsca i krajobrazy przez pryzmat zmiennych kontekstów społeczno-kulturowych w oparciu o lokalne systemy chronologiczne. Zasadnicza różnica w stosunku do bardziej tradycyjnych ujęć badawczych tkwi jednak w tym, iż podejścia biograficzne uznają palimpsestowość krajobrazu w każdej chwili jego historii. Nie ograniczają badań kultury materialnej do rozpatrywania jej tylko przez pryzmat zjawisk równoczesnych (powstałych i użytkowanych w tym samym czasie), lecz uwzględniają fakt, iż wcześniejsze zjawiska/przedmioty/konteksty trwają i są z reguły percypowane przez ludzi. Postrzeganie i interpretacja zastanych elementów krajobrazu staje się możliwością ich wykorzystania lub odrzucenia. Ich obecność umożliwia ludziom

²⁸⁶ W obrębie archeologii od dawna znana jest także koncepcja „historii użytkowania” artefaktów (ang. *use-life analysis*), w ramach której śledzi się historię użytkowania przedmiotów, ich zmian morfologicznych

znaczeniowe działanie, choć same w sobie nie są one bierne czy neutralne. Zostają one wprzęgnięte w procesy kształtowania pamięci społecznej. Podejścia biograficzne dotyczą więc niezwykle istotnego problemu z perspektywy wszystkich nauk o przeszłości, czyli tego, czym jest pamięć. To pamięć odgrywa bowiem kluczową rolę w ludzkim byciu-w-krajobrazie – jego rozumieniu, aropriacji i transformacji.

7.2.2. Pamięć w krajobrazie

Pamięć, czy to jednostkowa, czy to grupowa, w sposób nierozzerwalny łączy się z krajobrazem i jego historycznością (rozdz. 3.8.). Życie w krajobrazie to życie w palimpseście, a ten zawsze jawi się nam jako płatanina niezliczonej ilości substratów, stanowiąc medium dla wszelkich naszych działań. Wszelka narracja o historyczności krajobrazu jest wobec tego produktem praktyki teraźniejszej (rozdz. 3.7.), którą można by nazwać *pamiętaniem*. Czym jest jednak owa pamięć i czy jest to zjawisko w swej istocie indywidualne czy może jednak społeczne?

Zagadnieniem pamięci w sposób kompleksowy zajął się, między innymi, Jan Assmann (2008), który wyróżnił jej trzy rodzaje: od „indywidualnej”, przez „komunikatywną”, po „kulturową”. Pierwsza byłaby domeną wyłącznie jednostkową, usytuowaną na „płaszczyźnie neuromentalnej”. Wynikałaby zatem z osobistych doświadczeń i przeżyć, można powiedzieć: stanowiłaby formę pamięci, która dla każdego z nas jest czymś całkowicie „naturalnym”. Dwie pozostałe kategorie pamięci należą już jednak do rodzaju pamięci „kolektywnej”, pojęcia wyróżnionego w latach 20. XX wieku przez Maurice’a Halbwachsa (Assmann 2008: 110), a które w swej istocie posiada wymiar społeczny. Pamięć komunikatywna odnosi się do społecznie współdzielonej pamięci pewnej grupy ludzi (np. plemienia lub rodziny), która niejako wytwarza się w ramach codziennej interakcji i komunikacji. Bazą dla tej pamięci są wydarzenia należące do niedalekiej przeszłości. Zdaniem Assmanna zasięg tego rodzaju pamięci sięga z reguły nie dalej niż trzy pokolenia wstecz, po czym rozmywa się ona coraz bardziej, aż w końcu zanika. W tym właśnie miejscu rozpoczyna się domena pamięci kulturowej.

Pamięć kulturowa jest według Assmanna (2008: 111) pamięcią zinstytucjonalizowaną, co odróżnia ją zasadniczo od pamięci komunikatywnej, której transmisja zależna jest od zwyczajnej komunikacji międzyludzkiej. Pamięć kulturowa jest intencjonalnie podtrzymywana, w czym uczestniczą różnego rodzaju instytucje, jak szkoła, świątynia czy rytuał. Ich zadaniem jest dokonywanie reprodukcji owej pamięci, stąd też pojawia się społeczna potrzeba posiadania specjalistów, którzy mogliby tę praktykę odtwarzać.

Dla Assmanna pamięć indywidualna, jak i komunikatywna, wiąże się z reguły z konkretnymi wydarzeniami, miejscami czy osobami i wydaje się iż, stanowi ona formę

„prawdziwej” pamięci, to jest takiej, która oparta jest na realnych wydarzeniach, więziach, emocjach. Inaczej miałyby być jednak z pamięcią kulturową, która odwołując się do czasów będących poza horyzontem pamięci komunikatywnej, sięga czasów mitycznych. Assmann (2008: 113) pisze więc, że „w kontekście pamięci kulturowej rozróżnienie pomiędzy mitem i historią zanika” [tłum. PLP]. Fundamentalne dla tej koncepcji jest jednak rozróżnienie pomiędzy pamięcią, wiedzą a tożsamością. Dla Assmanna (2008: 113) wiedza jest czymś „progresywnym”, „uniwersalnym” i jak gdyby niezależnym od tożsamości osoby lub grupy osób, ową wiedzę posiadających. Dopiero wiedza, która służy kształtowaniu i podtrzymywaniu tożsamości, może być nazwana pamięcią. Pamięć kulturowa ma więc konkretną funkcję i cel – ma scalać grupę, ma być spoiwem, które pozwoli do owej społeczności „przynależeć” (Assmann 2008: 114). Pamięć kulturowa nie jest więc środkiem do poznawania „przeszłości jako takiej”, lecz jest całkowicie zależna od społeczności i scalających je wartości. A zatem *implicite* jest ona bardziej kreowana na potrzeby owej grupy, niżeli stanowić by miała wierny zapis przeszłości, lub jak to ujmuje Assmann (2008: 113):

Cultural memory reaches back only so far as the past can be reclaimed as “ours”.

Pamięć w wymiarze społecznym jest więc istotną praktyką niejako konstytuującą daną grupę ludzi czy wręcz całe narody i społeczeństwa. Jak jednak zauważają Chris Gosden i Gary Lock (1998: 2-3), narracje archeologiczne, paradoksalnie, skupiają się przede wszystkim na teraźniejszości badanych społeczności, rzadko podejmując temat tego, jak owi ludzie conceptualizowali swoją przeszłość²⁸⁷ (a także przyszłość). W swej pracy *Prehistoric histories* zastanawiają się więc nad zagadnieniami pamięci i historii w kontekście przeszłych społeczności i dokonują podobnego rozróżnienia co Assmann. Analizując krajobraz Ridgeway w południowej Anglii, dochodzą do wniosku, iż mit i historia (mniej więcej tożsame z Assmannowską pamięcią kulturową i komunikacyjną) nie są zjawiskami oddzielnymi, lecz raczej komplementarnymi²⁸⁸ (Gosden & Lock 1998: 5). Historia, szczególnie wśród społeczności plemiennych, mierzona jest zwykle w kategoriach genealogii sięgającej tylko kilka pokoleń wstecz. Mit jest zaś poza czasem i odwołuje się do stanu rzeczy w ich początkach.

„Tworzenie czasu” oparte jest na „silniku”, którym jest krajobraz. To w krajobrazie, w którym ścierają się „intencje teraźniejszości”, możliwości związane z przyszłością

²⁸⁷ Na temat conceptualizowania przeszłości przez przeszłe społeczności zob. zbiór esejów w Van Dyke & Alcock 2003a.

²⁸⁸ Zob. dyskusję na temat czasu mitycznego i genealogicznego w Lucas 2005: rozdział 3.

oraz wszystko to, co „odziedziczone” z przeszłości (Gosden & Lock 1998: 4; tłum. PLP), dochodzi do wszelkich praktyk społecznych, w których conceptualizowana jest przeszłość. Działania w kontekście tych elementów krajobrazu, które wiązane są z bezpośrednimi przodkami aktorów społecznych, wpływają na budowę historii genealogicznych, a zatem współtworzą pamięć komunikatywną. Te miejsca, których nie sposób powiązać z genealogią, wpłatanie są z reguły w narrację mitologiczną. W ramach upływu czasu ten pierwszy rodzaj historii niejako zastąpiony zostaje tym drugim. A zatem budowaniu tożsamości i tworzeniu pewnej więzi z krajobrazem służy historia, bądź pamięć, jednego, a w zasadzie obu tych rodzajów naraz. Krajobraz jest zaś mnemoniczny – wszystko to, co z przeszłości, umożliwia działania społeczne, gdyż człowiek ma świadomość owej „ciężary odczucia z przeszłością” (Ingold 1993: 153).

Różnica pomiędzy historią genealogiczną a historią mityczną nie leży jednak w prawdziwości tej pierwszej, a fikcyjności tej drugiej. Gosden i Lock (1998: 6) piszą bowiem wyraźnie, iż to nie prawda historyczna, lecz „społeczna skuteczność” jest istotą tworzenia narracji historycznych: „i mit, i historia genealogiczna mogą być wykorzystane do kształtowania teraźniejszości [...]” [tłum. PLP]. Różnica leży co najwyżej w możliwościach powiązania historii i krajobrazu z bezpośrednimi przodkami (do kilku pokoleń wstecz), stąd, jak rozumiem, te miejsca, w których występowały hiatusy osadnicze, mogą częściej ulegać mitologizacji.

Wydaje mi się, że w tak skonstruowanym ujęciu badawczym zaciera się granica pomiędzy wiedzą a pamięcią (*sensu* Assmann). Innymi słowy, tworzenie historii byłoby zarówno jednym, jak i drugim. Zwrócenie uwagi na aktywną rolę pamięci w procesach konstytuowania społeczeństwa jest moim zdaniem najistotniejszą konsekwencją przytoczonych rozważań. Relacje z przeszłością, mediowane przez krajobraz, służą zawsze celom sformułowanym w teraźniejszości. Zwracają na to uwagę Ruth Van Dyke i Susan Alcock (2003b: 3), które piszą, iż „ludzie pamiętają lub zapominają o przeszłości zgodnie z potrzebami teraźniejszości, a pamięć społeczna jest aktywnym i stale toczącym się procesem” [tłum. PLP]. Pamięć jest swoistym narzędziem, nierzadko bardzo skutecznym, które pozwala na manipulację relacjami społecznymi²⁸⁹. Tak, jak pamięć może legitymizować pewne zjawiska, tak zapominanie może pomagać w rozprowadzaniu się z innymi (Holtorf & Williams 2006: 239; Assmann 2008: 114; Boozer 2010: 139-41). Dla Holtorfa

i Williamsa (2006: 235) pamięć to przede wszystkim „pamięć społeczna”, którą definiują oni w następujący sposób:

By memory, we refer to the increasingly common conceptualisation of ‘social memory’ as collective representations of the past and associated social practices rather than personal recollection.

Przez pryzmat tak sformułowanej definicji rozróżnienie pomiędzy pamięcią mityczną i komunikatywną (Assmann), czy genealogiczną (Gosden & Lock), wydaje się zbędne. Istnieje po prostu pamięć społeczna, będąca praktyką „tworzenia znaczeniowych sądów o przeszłości w danym kontekście społecznym” (Holtorf 1996: 125-6; wyróżnienie zgodne z oryginałem; tłum. PLP).

Aktywna rola pamięci wiąże się bezpośrednio z palimpsestowym w swej naturze krajobrazem, który był „zapisywany i przepisywany” przez tysiąclecia (Holtorf & Williams 2006: 237). Krajobraz jest swoistym ucieleśnieniem pamięci, ewokując ją „w umyśle obserwatora”. Píše o tym także Casey (1996: 25), charakteryzując jeden z atrybutów „miejsca”, czyli jego zdolność do „gromadzenia” (ang. *gathering*) elementów i jak gdyby trzymania ich w swym obrębie w formie uporządkowanej konfiguracji. Jego zdaniem miejsca przechowują nie tylko rzeczy namacalne, ale także „tak bezcielesne byty, jak myśli i wspomnienia” [tłum. PLP].

Pamiętanie jako nadawanie sensu rzeczywistości, w ujęciu Holtorfa (1996: 125-6), wiąże się z dwoma kierunkami pamięci: pamięcią retrospektywną i prospektywną. Ta druga jest pamięcią, której się „pożąda”, na przykład w chwili tworzenia przedmiotu czy budynku – pamięcią, jaką chcielibyśmy, by ów przedmiot ewokował w przyszłości. Pamięć retrospektywna jest pamięcią, którą tworzymy w ramach praktyki społecznej, nadając znaczenia wszystkiemu, co odziedziczamy z przeszłości (Holtorf & Williams 2006: 237-8). Siłą rzeczy, każda pamięć retrospektywna jest również pamięcią prospektywną, gdyż z reguły stworzona przez nas narracja służyć ma nie tylko chwili obecnej, ale i przyszłości.

Powyższe rozważania nie mają jednak na celu zaniegowania istnienia pamięci indywidualnej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że człowiek zapamiętuje część ze swoich doświadczeń, a związane z nimi miejsca, odwiedzane ponownie, posiadają szczególną moc przywoływania owej pamięci (Casey 1996: 25-6). I ona jest jednak formą narracji o naszych własnych doświadczeniach, a nie czystym, obiektywnym ich zapisem. Pamięć kulturowa czy społeczna przeplata się z pamięcią indywidualną często do tego stopnia, że trudno jest jednoznacznie oddzielić od siebie doświadczenia osobiste od kolektywnych.

W moim odczuciu sztywne ramy podziału Assmanna (2008) na pamięć indywidualną, komunikatywną i kulturową, powinny zostać zniesione, gdyż wszystkie trzy

²⁸⁹ Rola pamięci i jej aktywnego udziału w kształtowaniu rzeczywistości społecznej dobrze egzemplifikuje krajobraz współczesnej Jerozolimy, w której wyznawcy trzech religii, tworząc narracje wokół wybranych miejsc (często tych samych), starają się legitymizować swoje racje i roszczenia. Miejsca te ewokują pamięć, choć jest to pamięć, która różni się diametralnie w zależności od tego, kto w nich przebywa.

kategorie składają się na jedną wielowymiarową pamięć, stanowiącą narrację o zastanym, zamieszkiwanym świecie²⁹⁰. Myślę, że pamięć jest formą wiedzy, w związku z tym i ten dualizm – wiedza/pamięć – należałoby zdekonstruować. Pamięć społeczna nie jest dana raz na zawsze, lecz ulega ciągłemu odtwarzaniu i transformacjom. Assmann ma więc słuszność, iż pewne aspekty pamięci ucieleśniane są w krajobrazie, w budowlach czy przedmiotach, a opiekę nad ową pamięcią sprawują wyspecjalizowani członkowie społeczności. Opieka ta jest jednak nadal interpretacją, a odtwarzanie pamięci, ucieleśnianie jej w coraz to nowych mediach, może wiązać się ze zmianami, a także podatne jest na manipulację. Wreszcie to, co Assmann nazywa pamięcią kulturową, w jego definicji zinstytucjonalizowaną, jest moim zdaniem znacznie bardziej rozproszone, a reprodukcja owej wiedzy nie musi być wyłączną domeną instytucji społecznych. Myślę, że również praktyka indywidualna, nieoficjalna, nierzadko spontaniczna, jest elementem procesów odtwarzania i przetwarzania pamięci kulturowej, czego przykładem może być tworzenie sztuki naskalnej (rozdz. 7.3., 7.4. i 8).

O tym, iż pamięć służy kształtowaniu i podtrzymywaniu tożsamości mówi również Anna Boozer (2010), a jej rozważania są tym cenniejsze, iż dotyczą Oazy Dachla i jej skomplikowanej historii. Dachla, jak cały Egipt, jest olbrzymim palimpsestem. Szczególnie gęstymi palimpsestami są odkryte w Oazie miasta i osady, których historia nierzadko sięga osadnictwa z czasów Starego Państwa (a nawet pradziejów) po okres bizantyński, a w zasadzie po współczesność (np. Mut – por. np. Hope 2001a; 2003a; aneks 1). Boozer przytacza *casus* Trimithis – *polis* z czasów okresu rzymskiego, znajdujące się przy współczesnej wsi Amheida.

Badaczka śledzi mikrohistorie dwóch domów odkrytych w toku wykopalisk, próbując wykazać, iż przedmioty oraz same budynki, w których te się znajdowały, były narzędziami w rękach ludzi, pozwalającymi im wpływać na rzeczywistość. Ów wpływ wiązał się z możliwością kreowania pamięci i wykorzystywania tej pamięci w relacjach społecznych. Jednym z omawianych domów była siedziba Serenosa – najwyraźniej bogatego i bardzo wpływowego mieszkańca Trimithis – w której odnaleziona została korespondencja w języku greckim oraz unikatowe malowidła naścienne, przedstawiające sceny z mitologii greckiej (Boozer 2010: 143-53; zob. aneks 1.9.). Boozer, sytuując swą narrację na

kulturowo-historycznym tle wchłoniętego przez Imperium Rzymskie Egiptu, szkicuje sylwetkę Serenosa i jego rodziny jako osób, które budowały swą tożsamość w oparciu o pamięć świata śródziemnomorskiego. Malowidła służyły ciągłej materializacji owej pamięci, co legitymizowało status społeczny Serenosa – było jak gdyby referentem jego tożsamości. Nie wiemy, czy był on Egipcjaninem z urodzenia, ale wiemy, iż był Rzymianinem, którym stawał się poprzez aktywną manipulację kulturą materialną.

Historia drugiego domu pokazuje jednak, że świat hellenistyczny nie wdzierał się do każdego domostwa z jednakową siłą (Boozer 2010: 153-4). Jego mieszkańcy wiedli życie, w którym pamięć świata Grecji, Rzymu i Egiptu stanowiły zapewne równowartościowe komponenty, choć najwyraźniej przeważała pamięć lokalna. Różne aspekty ich kompozytywnej tożsamości ucieleśniały odmienne elementy kultury materialnej: greckie ostrakony łączyły ich z grecko-rzymskim światem handlu, lecz amulety czy odnalezione w chacie pożywienie (chleb pszeniczny) wskazywały jednak na ich autochtoniczność i przywiązanie do lokalnej tradycji. Boozer (2010: 139) wskazuje więc na wieloaspektowość ludzkiej tożsamości, która jest płynna i zależna od kontekstu. Przywdziewanie tożsamości hellenistycznej mogło być elementem życia społecznego, a pod dachem domostwa tożsamość mieszkańców z dużym prawdopodobieństwem ciążyła ku egipskości. O rywalizacji różnych pamięci w Trimithis świadczy obecność świątyni Thota i innych faraonskich budowli obok zabudowy rzymskiej. Musiał to być krajobraz, w którym negocjowane były przeróżne tożsamości, pamięci i cele. Krajobraz heterogeniczny i polisemantyczny.

Boozer (2011) pisze także o roli „zapominania” jako o równie istotnym zjawisku, co pamięć. Odwołując się do wielkiej rekolonizacji Dachli w pierwszych wiekach AD, wskazuje na to, że kolonizatorzy przybywali zapewne z przeróżnych zakątków Egiptu (i nie tylko), lecz działali w ramach świadomej strategii, według której odcinali się od swoich indywidualnych historii, tożsamości i pamięci, i włączali się w tradycję lokalną. Zapomnienie było czynnością intencjonalną, gdyż pozostawiało miejsce na nową pamięć i budowanie ścisłych relacji społecznych w Oazie. Ów „niewidzialny palimpsest zapominania” (Boozer 2011: 117; tłum. PLP) towarzyszył więc zjawisku ucieleśniania nowej tożsamości ludności napływowej, która bez żalu miała odtąd umacniać tradycję lokalną. Choć zapomniane tożsamości są archeologicznie słabo uchwytnie, to namacalny miałby być efekt owego zapominania, przejawiający się głównie w architekturze domowej i specyficznej formie religii, która w Dachli ogniskowała się wokół lokalnych bóstw. Brak archeologicznych śladów przeszłych tożsamości ludzi ma więc świadczyć o tym, że proces zapominania był intencjonalny i wręcz strategiczny, nie zaś naturalny czy sterowany siłowo.

7.3. PALIMPSESTOWY I BIOGRAFICZNY CHARAKTER KRAJOBRAZÓW ZE SZTUKĄ NASKALNĄ

7.3.1. Biografia rzeczy a sztuka naskalna

Większość badań prowadzonych w duchu „kulturowej biografii rzeczy” ogniskowało dotychczas swoją uwagę wokół budowli, zwłaszcza megalitów (rozdz. 7.2.1.). Niewątpliwie wiąże się to z tym, iż na wielowątkowość „historii życia” danego obiektu w dużym stopniu wpływa jego dostępność, w tym jego widoczność. Z reguły bowiem te rzeczy, które „znikają” z powierzchni ziemi szybko popadają w niepamięć, a ich dalsze reinterpretacje stają się możliwe dopiero wtedy, kiedy w jakiejś formie powrócą one do cyrkulacji. Megality (Holtorf 1998), czy całe cmentarzyska (Roymans i in. 2009), są obiektami (lub zbiorami obiektów) o wyraźnej formie krajobrazowej, stąd też ich łatwość stawania się elementami coraz to nowych kontekstów. Budowle tego rodzaju były trudne do zignorowania, mało tego – ich *bagaż doświadczeń* mógł niejako stymulować zainteresowanie nimi i wpręganie ich w nowe struktury społeczno-kulturowe.

Sztukę naskalną, z reguły, trudno jest uznać za monumentalną. Posiada ona jednak szereg właściwości, które pozwalają na to, by i ją potraktować jako obiekt badań biograficznych (por. Polkowski 2015b). Zawdzięcza to swojej trwałości, wynikającej z faktu, iż powstaje w skale (petroglify) lub na skale (malowidła). Oczywiście nawet tak solidne medium jak skała nie gwarantuje wiecznego trwania figur, gdyż postępująca urbanizacja lub działalność związana z pozyskiwaniem surowców coraz częściej zagraża stanowiskom ze sztuką naskalną (w Egipcie por. Huyge 1998b; Hendrickx & Gatto 2009). Trwałość sztuki naskalnej wiąże się zarówno z tym, iż wykute w skale petroglify ulegają bardzo powolnej degeneracji pod wpływem procesów erozyjnych, jak i tym, że w większości przypadków związana jest ona na stałe z jednym tylko miejscem (por. Chippindale & Nash 2004: 7-11).

Szczególnie istotna okazuje się być także forma sztuki naskalnej, na przykład motywy figuratywne, które powodują, że przykuwa ona uwagę bardziej niż szereg innych elementów krajobrazu. Myślę, że jest w tym coś „naturalnego”, że ludzie z większą łatwością dostrzegają i poddają kontemplacji elementy ikonograficzne, bo te jak gdyby przemawiają do nich rodzajem „uniwersalnego” języka. W przeciwieństwie do wielu innych reliktyw przeszłości, jak choćby ceramiki, narzędzi krzemiennych, czy zarośniętych kurhanów, w sztuce naskalnej ludzie dostrzegają często coś znajomego, coś co budzi rozmaite skojarzenia. Jej wizualność jest więc ze wszech miar atrakcyjna. Owo kontynuujące się odkrywanie i zapominanie sztuki naskalnej skutkuje tworzeniem się palimpsestu znaczeń (rozdz. 7.1.), gdyż figury nabierają coraz to nowych sensów i znaczeń. Zmienia się nastawienie do nich, zmienia się ich status i rola. Raz

stworzone petroglify trwają i żyją, choć kolejne generacje aktorów społecznych przemijają.

Proces włączania sztuki naskalnej w nowe konteksty jest procesem uaktywniania pamięci społecznej (Holtorf 1996; rozdz. 7.2.2.). Owa pamięć, jak już argumentowałem, pozwala uchwycić sens tego wszystkiego, co odziedzicza się z przeszłości. Dzieje się to każdorazowo w ramach teraźniejszej praktyki społecznej, choć narracja konstruowana jest o przeszłości, a celem jej konstrukcji nierzadko staje się przyszłość. Figury pochodzące z nieokreślonej przeszłości mogą wzbudzać całą paletę emocji i postaw, i mogą zostać zreinterpretowane tak, by ich moc zneutralizować lub by ją społecznie wykorzystywać.

A zatem nie tylko prymarne znaczenia petroglifów – to, jak były one rozumiane w kontekście ich wytworzenia – ale również ich znaczeniowa zmienność, ich historia aż po czasy, kiedy poddawane są badaniom, może i powinna być przedmiotem dociekań. Warunkiem jest zdanie sobie sprawy, iż nie mamy do czynienia z usztywnionymi znaczeniowo referentami, lecz ze znakami, których sens się przekształca (Bradley 1997: 11, 58). Starsza sztuka naskalna może być interpretowana jako dzieło istot nadnaturalnych i w ten sposób wpływać na decyzje i działania współczesnych (np. Taçon 1994: 126; Rosenfeld 1997: 296-7; Namono 2006; Wallis 2009). Może stać się elementem nowej tradycji i być zaprzęgnięta w struktury rytualne (Ross & Davidsona 2006: 326-7), czy też być gwarantem szeroko pojętego *sacrum*, do którego odwołują się kolejne generacje podróżników (Gates-Foster 2012) lub mieszkańców w danym regionie (Arsenault 2004: 79).

Biografię sztuki naskalnej da się rozpatrywać na różnych poziomach. Można bowiem śledzić historię życia: jednej figury, całego panelu, stanowiska czy też obrać skalę regionalną. Przekładając to na realia Oazy Dachla, uzasadnione wydaje się pytanie o historię życia poszczególnych wzgórz z petroglifami lub pojedynczych paneli, choć skała ta może być większa i analizie poddać można na przykład szereg wzgórz leżących na szlaku (por. rozdz. 6.6.), a nawet cały obszar Oazy Centralnej. Za inspirację dla studiów w skali mikroregionalnej posłużyć mogą badania sztuki naskalnej przeprowadzone przez Whitney’a Davisa (2006), dotyczące petroglifów w rejonie Dolnej Nubii na obszarach Sudanu. Davis (2006: 4; wyróżnienie zgodne z oryginałem) odwołał się w nich do metafory palimpsestu, który zdefiniował jako:

[...] a long-running history of taking account of (and sometimes making reference to) drawings *already* deposited in the same well-defined locality [...].

Davis wyróżnił sześć horyzontów czasowych (A–F), w których tworzyć miano sztukę naskalną. Wskazując na to, że od chwili powstania petroglify pozostawały

²⁹⁰ Assmann (2008: 117-8) pisze wprawdzie o „przemianach i transformacjach”, które posiadają „znaczenie strukturalne”, wśród nich na przykład przejście z poziomu pamięci indywidualnej i komunikatywnej na poziom pamięci kulturowej. Można jednak odnieść wrażenie, że te trzy kategorie pamięci są od siebie w dużym stopniu niezależne, a także różnią się od siebie pod względem sposobów ich konstruowania i podtrzymywania.

znaczeniowo aktywne we wszystkich kolejnych kontekstach, skonstruował on rodzaj biografii²⁹¹ sztuki naskalnej rejonu Abka. W swojej rozprawie pytał o to, jak postrzegano istniejące już petroglify w kolejnych horyzontach czasowych. Interesował go wpływ, jaki wywierały na ówczesne społeczności, a także to, w jaki sposób zjawiska te manifestowały się w krajobrazie. W wykreowanej przez niego narracji petroglify wydają się żyć. Mają moc przypominania, współtworzenia tożsamości. W ujęciu Davisa część obrazów staje się celem naśladownictwa czy inspiracji do tworzenia nowych rytów, a same petroglify wydają się mieć, do pewnego stopnia, własną podmiotowość. W jego narracji kolejne społeczności zamieszkujące rejon Abka posiadały wiedzę o petroglifach, ale ta wiedza nie była efektem kontynuacji kulturowej (mało tego, przyjmuje się, iż na tych obszarach istniały raczej osadnicze dyskontynuacje), lecz była raczej ze sztuki naskalnej „wyczytywana”. Można więc powiedzieć, że była ona wytwarzana w przeszłych teraźniejszościach, będąc przejawem pamięci kulturowej czy społecznej *sensu* Holtorf (rozdz. 7.2.2.).

Istotne wydają się być także rozważania dotyczące czasu. Palimpsest sztuki naskalnej w Abka potrafił maskować nieciągłości, a różnica chronologiczna pomiędzy czasem powstania dwóch różnych petroglifów mogła być w nim całkowicie zredukowana (Davis 2006: 51; wyróżnienie zgodne z oryginałem):

The palimpsest visualized *a continuity* between horizons of drawing (from Horizons C/D to Horizons E/F) despite the extreme *discontinuity* between the historical situations (A-Group and C-Group) in which they were produced.

Czas staje się więc kategorią doświadczaną i konceptualizowaną subiektywnie (rozdz. 3.5.). Próbując rozwarstwiać palimpsest w drodze praktyki archeologicznej staramy się z reguły umiejscowić jego poszczególne elementy w jakichś konkretnych ramach chronologicznych, jednak w palimpseście ramy te mogą być całkiem nieuchwytnie lub zniekształcone, gdyż obserwator doświadcza petroglifów powstałych w różnych okresach jak gdyby jednocześnie. Hiatusy w chronologii sztuki naskalnej stają się wówczas nieuchwytnie, a petroglify na swój sposób scalają się ze sobą, choć powstawały przecież w odmiennych okolicznościach i w różnych czasach. Davis podkreślił, że tak, jak współczesny obserwator, który doświadcza sztukę naskalną w Abka, tak i autor

petroglifu doświadczać musiał palimpsestu sztuki naskalnej. Obaj czynili to w ramach swojej teraźniejszości, ale ich uwaga kierowała się również w stronę przeszłości i przyszłości. Owa wielokierunkowość doświadczenia czasu koresponduje więc z koncepcją czasu serii A według McTaggarta (rozdz. 3.5.) oraz postulatem Holtorfa (1996: 120-1, przypis 4; 2002a: 187), by archeologia badała nie tylko *przeszłe teraźniejszości*, lecz także *przeszłe przeszłości* i [przeszłe] *przyszłości*. Nelinearne poczucie czasu świetnie ilustruje przykład Aborygenów Ngarinyin, o których piszą Porr & Bell (2012: 183-4):

Any attempt to extract from Ngarinyin a chronology on the emergence of law through the painted images is impossible because time is not measured or acknowledged as a linear construct. The best that can be achieved is to see time as a map that all past, present and future events inhabit contemporaneously. Mowaljarlai might say, ‘before our time’, or simply ‘before’ to contextualise an event in time, while still claiming it to be in the present.

Innym przykładem palimpsestu, w którym petroglify, a przede wszystkim inskrypcje tworzone były przez tysiące lat jest fasada wykutej w skale świątyni w Kanais na Pustyni Wschodniej w Egipcie (Gates-Foster 2012). Przybytek ten powstał z woli faraona Seti I i od razu stał się istotnym elementem szlaku, który łączył dolinę Nilu z wybrzeżem Morza Czerwonego. Gates-Foster (2012: 202-4) postuluje, by zarówno świątynię i skały, w której została wykonana, jak i wiodący w ich sąsiedztwie szlak, traktować jako palimpsest nieustannie przekształcany przez aktywne podmioty. Podróżnicy, w tym żołnierze, kupcy czy pielgrzymi, przemierzali ów szlak na długo przed i długo po powstaniu świątyni, i dla każdego z nich wędrówka wiązała się z indywidualnymi doznaniem i nadawaniem znaczeń krajobrazowi.

Na fasadzie świątyni, a także na okolicznych skałach powstała ogromna liczba rytów i inskrypcji, głównie tak zwanych *proscynemata*, tekstów stanowiących świadectwo pobożności (Mairs 2010). W ciągu wieków charakter czczonych tam bóstw ulegał zmianie, począwszy od farańskiego Mina, boga Pustyni Wschodniej, skończywszy na Panie, jego grecko-rzymskim odpowiedniku, przez co miejsce to nazywano później *paneionem* (Gates-Foster 2012: 212). Zmieniały się więc religie, upadały kolejne dynastie, Egipt przechodził pod władanie kolejnych mocarstw, ale praktyka wykonywania graffiti w Kanais trwała nadal.

Gates-Foster pisze, iż przyczyną owej tradycji „ciągłej konwersacji z przeszłością”, była immanentna sakralność tego miejsca, której referentem była oryginalna dekoracja świątyni z bóstwami farańskimi na czele, ale także tysiące inskrypcji w różnych językach zwiastujących ową świętość (Gates-Foster 2012: 214-5). *Sacrum* to

niekoniecznie związane było przez podróżnych z konkretnym bóstwem albo inaczej: każdy wędrowiec odnaleźć mógł w tym miejscu dowolne siły wyższe. Świadczą o tym podpisy Żydów z Judei i wyryte przez nich inwokacje do Boga. W pierwszej chwili wydawałoby się, że teksty takie były profanacją, gdyż wykonano je na przybytku pogańskim, ale to właśnie rodzaj jak gdyby „neutralnej”, uniwersalnej świętości miejsca pozwalał zwracać się do każdego bóstwa, które w oczach wędrującego mogło wesprzeć go łaską w tym trudnym przedsięwzięciu, jakim była podróż przez pustynię (Stern 2013). Kolejni odwiedzający Kanais nie tyle odczytywali literalnie inne inskrypcje (choć i to się zdarzało – por. Mairs 2010: 161-3), co wyczuwali, iż ich obecność świadczy o istotności tego miejsca. Graffiti były „w dialogu zarówno z krajobrazem pustynnym, jak i pomiędzy sobą nawzajem” (Mairs 2010: 163; tłum. PLP). Mairs uważa, iż ów krajobraz nie był tylko kanwą, na której tworzone inskrypcje, ale „głównym powodem ich istnienia” (Mairs 2010: 160; tłum. PLP). Krajobraz był więc medium dla praktyki niezwykle ważnej z perspektywy każdego wędrowca. Obecność istniejących już graffiti była swoistym katalizatorem owej praktyki. Nie tyle jej determinantą, co inspiracją. Jak ujmuje to Gates-Foster (2012: 216):

While they [travellers] were unlikely to be able to read the offering formulae on the walls of these monuments, they grasped the meaningfulness imparted to the place by the continued presence of these images, and they responded to those cues by making their own contributions and performing their own experience.

Biografia świątyni w Kanais, położonej na pograniczu świata doliny Nilu i pustyni, obfituje więc w nieustanne transformacje znaczeniowe tego miejsca, a jednocześnie wiąże się z jego sakralnym charakterem, który przez długi czas pozostawał dominujący. Istotnym wnioskiem płynącym z powyższych rozważań jest, podkreślany już przeze mnie wielokrotnie, konstytutywny charakter działań ludzkich, gdyż to kolejni podróżnicy współtworzyli to miejsce i negocjowali znaczenia krajobrazu Pustyni Wschodniej.

Teoretycznie każda sztuka naskalna posiada swoją „historię życia”. Problem metodologiczny sprowadza się jednak do tego, jak rozpoznać kolejne jej etapy. Proces transformacji znaczeń mógł przecież nie powodować zmian w aspekcie jej fizyczności. Choć dany petroglif mógł być wielokrotnie reinterpretowany, to działania takie nie musiały pozostawić żadnego śladu. Powstaje więc pytanie, w jaki sposób zmienność znaczeniowa może manifestować się w sposób fizyczny? Jakiego rodzaju wskazówek należy poszukiwać, które dałyby możliwość dyskusowania nad potencjalnymi reinterpretacjami? Przykład petroglifów w Abka wskazuje, iż największy potencjał dla tego rodzaju rozważań posiadają takie skały czy panele, na których znajduje się duże na-

gromadzenie figur, sąsiadujących ze sobą, czy wręcz wzajemnie się przykrywających. Przykład świątyni Kanais zdaje się to potwierdzać, podsuwając jeszcze wątek grupowania się inskrypcji i ich wzajemnego „dyskursu” (Stern 2013: 184). A zatem kluczowymi zjawiskami w badaniach biograficznych byłyby zestawienia figur i ich superimpozycje²⁹², czemu chciałbym poświęcić miejsce w następnej kolejności.

7.3.2. Superimpozycje i zestawienia figur

Można przyjąć, że dany petroglif mógł być wielokrotnie reinterpretowany, ale o ile jego rekonceptualizacje nie pozostawiły uchwytnej dla badacza śladów, to wszelkie próby spisania jego biografii stanowią bardzo trudne wyzwanie badawcze. Swoiste pole interpretacyjne otwiera się jednak wówczas, gdy w rejonie występowania sztuki naskalnej występują również inne zróżnicowane materiały archeologiczne, mogące świadczyć o różnych epizodach działań ludzkich w przeszłości. Najdogodniejszym zjawiskiem jest to, kiedy na tym samym panelu znajdują się petroglify (a także inskrypcje) pochodzące z różnych czasów. Daje to wówczas realne podstawy do konstruowania narracji biograficznej danego panelu czy miejsca, w którym ten się znajduje. A zatem zwłaszcza w skali panelu, gdzie figury są ze sobą zestawiane lub jedne przykrywają drugie, ujawniają się owe historie, z których zbudować można biografię sztuki naskalnej.

Niewątpliwie najbardziej dystynktywną formą manifestacji potencjalnego dialogu pomiędzy autorem petroglifu a starszymi figurami na danym panelu jest superimpozycja. Nałożenie jednej figury na drugą, szczególnie w sytuacji, kiedy na skale znajduje się dość miejsca, by wykonać ją gdzie indziej, może świadczyć o intencjonalności takiego działania, a nie zwykłym przypadku czy pozbawionym znaczenia wyborze miejsca. Za szczególnie interesujące uznać można zestawienia przedstawień z dwóch (lub więcej) różnych horyzontów czasowych, choć te nie muszą być tożsame z różnymi okresami. Figury mogły znaleźć się na panelu jedynie w odstępach minut, dni lub tygodni, a nawet różnica kilkudziesięciu lat może być słabo dostrzegalna z perspektywy oceny stanu zachowania się figur.

²⁹¹ Davis nie odwołuje się do terminu „kulturowej biografii rzeczy”, ale kieruje się w stronę palimpsestowego wymiaru sztuki naskalnej. W swoich analizach petroglify ujmuje jednak diachronicznie i przykłada dużą uwagę do zaznaczenia ich znaczeniowej zmienności, a także ich aktywności w relacjach z ludźmi. Pozwalam więc sobie uznać jego badania za prowadzone w duchu biograficznym.

²⁹² Termin *superimpozycja* został przeze mnie zaczerpnięty z języka angielskiego (ang. *superimposition*, a także *superposition*). Jego użycie w niniejszej książce uzasadniam istnieniem słowa *superpozycja* używanego w polskiej terminologii w fizyce i matematyce. W dawnej polszczyźnie termin *superpozycja* funkcjonował jednak w szerszym znaczeniu i mógł oznaczać „układ, w którym jeden przedmiot znajduje się nad drugim, w którym coś lub ktoś przewyższa coś lub kogoś” (za Praktycznym słownikiem współczesnej polszczyzny, tom 41: 53, Poznań 2003, pod redakcją Haliny Zgólkowej). Takie rozumienie *superpozycji* pozwala, moim zdaniem, na używanie terminu *superimpozycja* w stosunku do nakładających się przedstawień sztuki naskalnej.

W badaniach sztuki naskalnej Egiptu czy Suda-
nu superimpozycje zwykło się jednak wykorzystywać
przede wszystkim w analizach chronologicznych. Przy
małej skuteczności innych metod w określaniu wieku
figur, ocena stratyfikacji przedstawień naskalnych wy-
daje się zresztą jednym z najskuteczniejszych sposobów
budowania chronologii, przynajmniej w skali lokalnej.
Nie ma się zatem co dziwić, iż metoda ta jest powszechnie
stosowana, również przeze mnie. O tym, iż aspekt
chronometryczny bywa z reguły najważniejszym aspek-
tem oceny superimpozycji świadczą słowa Winklera
(1939: 39), który charakteryzując sztukę naskalną w Oazie
Dachla pisał, że:

Superimpositions occur many times. But a dynastic or
Arab drawing superimposed upon a predynastic one
or a dynastic drawing overlying another dynastic one
or an Arab picture on top of another Arab picture, are
all quite valueless. Indeed, only very few superimpo-
sitions help for dating.

Choć upłynęło już wiele czasu, odkąd Winkler pro-
wadził badania w Egipcie, to jednak temat tego, dla-
czego w ogóle nakładano na siebie figury, wciąż podej-
mowany jest stosunkowo rzadko (do wyjątków należy
cytowany wcześniej Davis 2006). Przez autorów takich,
jak Winkler, motywacje mogące kryć się za zjawiskiem
superimpozycji nie były rozważane, a można przecież
założyć, że wiele zarejestrowanych przez niego figur,
na które nałożono kolejne petroglify, były wielokrotnie
widziane i znaczeniowo rekonstruowane choćby przez
autorów późniejszych przedstawień. Fenomen nadpi-
sywania figur jako narzędzie do ustalania chronolo-
gii, zwłaszcza następstw stylistycznych, wydaje się więc
wciąż dominować w badaniach sztuki naskalnej w tej
części świata (por. np. Zboray 2012). Warto się wobec
tego przyjrzeć, jaki potencjał może tkwić w biograficz-
nym podejściu badawczym do sztuki naskalnej i co jesz-
cze można o niej powiedzieć, kiedy podstawą dla rozwa-
zań są superimpozycje.

Konsekwencją dość powszechnej praktyki two-
rzenia klasyfikacji motywów sztuki naskalnej jest se-
parowanie od siebie figur, których relacja w układzie
stratyfikacyjnym mogła być znacząca²⁹³. Do owej prak-
tyki odniósł się, między innymi, David Lewis-Williams
(1972), podkreślając, iż pomimo konstruowania swo-
istego „słownika” sztuki naskalnej, negatywnym efek-
tem staje się zacieranie relacji pomiędzy poszczegól-
nymi figurami. Wgląd w porządek paradygmatyczny

motywów, jaki badacz uzyskuje, odbywa się bowiem
kosztem syntaksy (por. Bradley 1997: 8).

Lewis-Williams (1972: 58) zwrócił uwagę na dość
powszechne zjawisko, jakim jest występowanie super-
impozycji pomimo faktu, iż autorzy poszczególnych
figur mogli wykorzystać inne, z reguły niezajęte prze-
strzenie na panelu²⁹⁴. Wskazuje to jego zdaniem na inten-
cjonalność stojącą za dokładaniem kolejnych przedsta-
wień. Jego badania wykorzystywały założenia gramatyki
generatywnej Noama Chomsky’ego i miały na celu od-
krycie pewnych strukturalnych reguł rządzących „języ-
kiem” superimpozycji. Analiza Lewis-Williamsa, choć
stricte strukturalistyczna, doprowadziła go do słusz-
nego, w moim odczuciu, wniosku, że superimpozycja
wcale nie musi być wynikiem przypadku albo zwykłym
desygnatem oznaczającym jedynie upływ czasu pomię-
dzy wykonaniem figur.

Kiedy mówimy o superimpozycji, to niejako z definicji
mamy na myśli dwie lub kilka figur, które pozostają
względem siebie w ustratyfikowanej pozycji. Petroglify
lub malowidła nadpisują inne przedstawienia, tworząc
niekiedy trudne do analizowania palimpsesty. Najczę-
ściej odwołujemy się do przykładów figuratywnych,
choć zjawiskami, które należy widzieć jako przejawy su-
perimpozycji są wszelkiego rodzaju nakłucia czy linie
ryte (np. *pollisoirs*) wykonane na innym przedstawieniu,
a także ślady pozostawione po intencjonalnym niszcze-
niu figur, czyli tak zwane „wymłotkowanie”²⁹⁵, starcie
lub zamalowanie. Innym wariantem, jakże wymow-
nym, mogą być inskrypcje wykonane na motywach fi-
guratywnych, czy też odwrotnie: przedstawienia nadpi-
sujące teksty (np. Friedmann 1992: 102, fig. 4). Formą
superimpozycji jest też wykonanie petroglifu czy ma-
lowidła na skale, która, choć pozbawiona innych figur,
sama w sobie posiada znaczenie. W ten sposób nawet te
panele, na których odnajdujemy tylko pojedyncze pe-
troglify, mogą stanowić znaczeniowy palimpsest, choć
ten rodzaj superimpozycji jest na pewno dużo trudniej-
szy do uchwycenia.

By móc doszukiwać się intencjonalnego dialogu po-
między figurami, nie należy ograniczać się jedynie do
zjawiska nadpisywania przedstawień. Ładunek biogra-
ficzności jest bowiem charakterystyczny również dla
figur ze sobą zestawionych²⁹⁶ (ang. *juxtaposed figures*).
Jest to zjawisko niewątpliwie bardziej powszechne niż

²⁹⁴ Lewis-Williamsa opiera swoje obserwacje o sztukę naskalną w rejonie
Natal Drakensberg w Afryce Południowej oraz na obszarach Europy
Zachodniej.

²⁹⁵ Zjawisko to jest szczególnie charakterystyczne dla Egiptu fara-
ońskiego. W różnych okresach historii tego państwa usuwane były
przedstawienia poszczególnych bóstw czy królów z reliefów świątyn-
nych i graffiti na skałach (zob. np. Delia 1999; Ćwiek 2008)

²⁹⁶ Przedstawienia, które ze sobą sąsiadują.

superimpozycja, choć w wielu przypadkach ocena zna-
czeniowej interakcji pomiędzy figurami jest trudniejsza
do uchwycenia i skonceptualizowania. Lewis-Williams
(1972: 59-61) pisał że, umieszczenie na panelu jednej
figury obok drugiej stwarza nową jakość (treść), mimo
iż figury te mogą nam się jawić jako nieprzystające do
siebie elementy. Badacz ten, odwołując się do przykła-
dów zachodnich reklam, w których zestawiano ze sobą
różne, nierzadko sprzeczne elementy, twierdzi, iż owa
sprzeczność jest tylko pozorna, gdyż interpretując sztukę
wizualną, umysł ludzki potrafi łączyć ze sobą od-
mienne jakości na zasadzie skojarzeń. W ten sposób fi-
gury, które znajdują się już na kanwie skały mogą mieć
nadawane nowe sensy poprzez dodawanie kolejnych
elementów i tworzenie w ten sposób nowych narracji.
Przykładem może być jeden z paneli odkrytych w Wadi
Abu Subeira w Górnym Egipcie, gdzie do wcześniej-
szych przedstawień zoomorficznych dodane zostały fi-
gury psów, przekształcając starszą kompozycję w scenę
polowania (Gatto i in. 2009: 161, fig. 14). Starsze figu-
ry są znacznie bardziej spatynowane, co nie pozostawia
wątpliwości, że panel był w swej historii inskrybowany
co najmniej dwukrotnie.

A zatem szczególnie te panele, na których odnaleźć
można figury nadpisane na inne przedstawienia, czy też
grupy wyobrażeń ewidentnie ze sobą zestawionych, mogą
posłużyć do konstruowania biografii sztuki naskalnej.
Jak pisał Kopytoff (1986: 67), należy mieć również świa-
domość, iż przedmiot badań posiada tylko jedną „historię
życia”, lecz może mieć wiele biografii. Każdy panel, każde
miejsce z petroglifami jest palimpsestem znaczeń wyni-
kających z intencji kolejnych autorów przedstawień, a tak-
że każdego obserwatora, czy jak należałoby powiedzieć –
biografa. Panel może być zresztą palimpsestem nie tyl-
ko w sensie metaforycznym, ale również w wymiarze
„rzeczywistym”. Jako kamienny pergamin, nierzadko
zapisywany przez tysiące lat, staje się on fizycznym
nośnikiem pamięci kolejnych pokoleń i społeczności,
które dostrzegają go w swoim krajobrazie. Jedną dro-
gą badawczą jest próba rozwikłania tego palimpsestu
i analizy każdej z tych warstw w kontekście jej czasów.
Alternatywą pozostaje jednak próba konceptualizacji
dialogów, w jakie sztuka naskalna była uwikłana. Star-
szy i młodszy petroglif tworzą razem coś więcej niż tyl-
ko sumę przedstawień. Znaczeniowe relacje pomiędzy
tymi figurami są wynikiem intencjonalnego działania
ludzi i rozpoznanie tych relacji może rzucić wiele świa-
tła na motywacje stojące za praktyką tworzenia sztuki
naskalnej.

Kulturowa biografia rzeczy, zaaplikowana w studiach
sztuki naskalnej, ma więc za zadanie śledzenie zmien-
ności znaczeniowej przedstawień. W jej ramach zakła-
da się, iż znaczenia te nadawane są figurom przez ak-
torów społecznych posiadających sprawczość. Może się
jednak wydawać, iż ta druga strona, którą są petroglify

i malowidła, jest w pewnym sensie dość bierna. Czło-
wiek nadaje znaczenia, ale jaka jest wobec tego rola
sztuki naskalnej? Czy jest to wyłącznie rola recypujące-
go znaczenia bytu, czy też jej uczestnictwo w tej relacji
jest bardziej aktywne?

7.4. HISTORIE ŻYCIA SZTUKI NASKALNEJ A ONTOLOGIE NIEMODERNISTYCZNE

Ostrzekrytyki wobec koncepcji kulturowej biografii rzeczy
wymierzone zostało przez jednego z tych, którzy tę kon-
cepcję budowali – Corneliusa Holtorfa (2008). Badacz
ten, pisząc tytułowy „nekrolog” dla podejść biograficz-
nych, odniósł się bowiem do problemu, który został za-
uważony dopiero na gruncie ontologii relacyjnych – po-
zornej esencjonalności przedmiotu badań (por. rozdz.
4.5. i 5.2.). Innymi słowy, Holtorf zapytał, czy obiekt,
którego biografię się sporządza, jest na każdym etapie
swojego życia tym samym obiektem, czy też raczej każ-
dorazowo mamy do czynienia z innym przedmiotem.
Wskazał on na pryncypialną różnicę pomiędzy równością
(ang. *equality*) a identycznością (ang. *identity*) argumen-
tując, iż dany przedmiot może być równy czy podobny
innemu (jak gdyby sobie samemu w innym kontekście
czasowym), ale nie tożsamy z nim (Holtorf 2008: 419-25).
A zatem nie może być mowy o badaniu życia, na przy-
kład, danego grobowca megalitycznego, gdyż za każdym
razem, gdy jest on postrzegany staje się on innym by-
tem. Holtorf (2008: 423) dodaje:

This amounts to another critique of the logic of artefact
biographies, for the appearance of monuments may be
similar or equal in different periods but this is not to
say that they all are identical. In short, there is nothing
that justifies a stable identity of a single monument or
object over time [...].

Dla Holtorfa materialna prezencja przedmiotów jest
„złudna”, a koncepcja biografii opierając się o ową po-
zorną niezmienną esencję materialną, niejako popada
w paradoks śledzenia historii obiektu, który był, jest i bę-
dzie wieloma obiektami. A zatem wydaje się, że Holtorf
odrzuca pojęcie materialności jako niezmiennego i trwa-
łego rdzenia przedmiotu, uznając, iż każda rzecz jest
w zasadzie kreacją człowieka. Holtorf jednoznacznie
opowiada się przeciw podejściu biograficznemu w do-
tychczasowym ujęciu i postuluje śledzenie zmienności
znaczeń tak, by badać zupełnie różne przedmioty, a nie
„tę samą grupę megalitów po wielokroć” (Holtorf 2008:
424; tłum. PLP).

Ingold (2005: 124) przytacza przykład kamienia i pi-
sze, iż czym innym jest mówienie o jego materialności,
a czym innym stwierdzenie, że jest on materiałem. To
drugie odnosi się do jego „kamienności” (ang. *stoniness*),
która „*nie* rezyduje w jego ‘naturze’ – to jest w jego

²⁹³ Mam świadomość, że klasyfikacje petroglifów prezentowane przeze
mnie w aneksach 2-7 również przyczyniają się do przecinania więzów
syntaktycznych pomiędzy figurami. Przykładem tego rodzaju klasyfi-
kacji formalnych mogą być ciągi paradygmatyczne figur ujęte w kor-
pusy przedstawień i opublikowane przez Hellström & Langballe 1970.

materialności – lecz raczej w różnorodnych sposobach, na które jest on wrzucany w nurty świata przeżywanego (ang. *lifeworld*)” [wyróżnienie zgodne z oryginałem; tłum. PLP]. Kamień nieustannie staje się kamieniem w ramach relacji, na przykład ze zjawiskami atmosferycznymi. Ingold zdaje się mówić, iż nie istnieje „natura” kamienia (a więc przedmiotu), dana z góry i niezmienna, lecz iż jest on produktem relacji.

O materialności pisze także Olsen (2010), który uważa jednak, że rzeczy posiadają „mięso”, istnieją w „rzeczywistości”, a nie są jedynie kreacją umysłu. Olsen również chce przezwyciężyć dychotomię, w której świat fizyczny służy jedynie do opłatania go światem znaczeń i podobnie, jak Ingold uważa, że „rzeczywistości nie da się odnaleźć w esencjach, ale w połączeniach i mieszaninach, w bezzwowych tkaninach, kłęczach kultury i natury, gdzie ludzie i nie ludzie pozostają w bliskich relacjach” (Olsen 2010: 587-8). Czym jednak jest dla niego owa materialność? Czy w rozważaniach Olsena nie jest ukryty pewien paradoks, iż byty z jednej strony nie posiadają z góry określonej esencji, by z drugiej strony być jednocześnie bytami substancjalnymi?

Jeśli przeniesiemy powyższe rozważania na poziom studiów sztuki naskalnej, to powstanie pytanie, czy można w ogóle mówić o biografii petroglifu. Jeśli bowiem petroglif tak, jak pisze Holtorf, w każdym kontekście staje się innym bytem, a nie jest tym samym petroglifem, do którego przypięto nowe znaczenia, to wszelka podstawa do tworzenia biografii zanika. Z kolei trudno nie przyznać racji stwierdzeniu, iż tradycyjnie ujmowana biografia rzeczy traktuje ową rzecz nie tylko esencjonalnie, ale także jako przedmiot bierny czy neutralny. Zarówno megality, jak i petroglify, nie czekają na to, by narzucono na nie tkaninę utkaną z symboli, tylko współuczestniczą w tej rzeczywistości jako byty sprawcze. Innymi słowy, rzeczy mają coś do powiedzenia i czynią to poprzez relacje z innymi bytami.

Jeśli chciałbym prześledzić biografię sztuki naskalnej, to musiałbym znaleźć jakiś kompromis pomiędzy pesymistyczną wizją Holtorfa, a nieco jednostronnym podejściem konwencjonalnym. Ponieważ biografia jest narracją powstałą w mojej teraźniejszości, toteż jest konstrukcją, w której wyobrażam sobie historię życia danego petroglifu czy miejsca. Jedyną alternatywą dla podejścia Holtorfa (*sensu* Holtorf 2008) jest uznanie, iż przedmiot moich badań posiada jednak jakąś esencję, dzięki której mogę mówić o nim w perspektywie diachronicznej. Widząc panel z petroglifami, na którym znajdują się ryty z różnych czasów, w moim wyobrażeniu zakładam, iż panel ten był doświadczany przez szereg osób. Jego status ontologiczny mógł być różny, podobnie jak różne były epistemologie ludzi, którzy próbowali nadać sens temu, co na nim widzą. Ów sens nie był w pełni determinowany ani przez doświadczających ani przez sam przedmiot, a być może podmiot ich dociekań. A zatem ów panel mógł

być nie jednym a wieloma bytami, ale w chwili, kiedy podlega on moim rozważaniom jest na powrót pojedynczym bytem, który z perspektywy mojej ontologii i epistemologii może zostać skonceptualizowany jako panel, który posiada życie i wiele epizodów z owym życiem związanych. Być może należałoby mówić nie tyle o biografii owego hipotetycznego panelu, co o narracji dotyczącej jego licznych reinkarnacji? Co więcej, może pojęcie „historii życia” nie powinno być traktowane jako metafora, lecz potrzebne jest przewartościowanie ontologiczne, dzięki któremu uznamy, iż panel ze sztuką naskalną, czy może same figury, to byty, które faktycznie żyją i wpływają na otoczenie (por. rozdz. 5.2.).

O tym, iż przedmiot biografii często bywa traktowany jako neutralny byt, któremu człowiek autorytatywnie nadaje znaczenia świadczą liczne przytoczone już przeze mnie przykłady. Gates-Foster (2012: 205; wyróżnienie PLP), choć pozornie wskazuje na nie-neutralność krajobrazu Pustyni Wschodniej w Egipcie, wpada w sidła dychotomicznego myślenia:

The *physical landscape* encapsulated the divisions and tensions of Egyptian life and was also the primary venue for the interactions which maintained these interconnected spheres in harmony. No landscape was neutral, therefore, especially a desert landscape, which was a place associated with death, chaos, and the transition between the earthly and heavenly realms. Perhaps, then, it is no surprise that the potent, meaning-laden landscape was itself marked by travelers as an expression of the inherent tensions of the desert atmosphere, with all its religious connotations.

Po pierwsze badaczka wyraźnie oddziela od siebie krajobraz fizyczny od kulturowego, a zatem powiela schemat, w którym na neutralne tło narzucona jest struktura symboliczna. Z powyższego tekstu wynika, że nie-neutralność pustynnego krajobrazu nie była związana ze sprawczością, lecz z tym, jak był on wyobrażany i jakie posiadał konotacje. A zatem nie był neutralny, lecz oddziaływał, ale tylko jako byt pomyślany, wyobrażony. Nie twierdzę, że ludzie nie wyobrażali sobie świata Pustyni Wschodniej i go nie konceptualizowali, lecz że rzeczywistość owego krajobrazu była produktem relacji, w których ludzie byli tylko jedną ze stron. Drugą stanowił sam krajobraz, który posiadając *agency* wpływał na podróżników. Rzeczywistość nie działa się w ich głowach (albo nie tylko), lecz *wokół* ich ciał. Biografia dróg pustynnych w wydaniu Gates-Foster jest więc, wbrew pozorom, bardziej historią wyobrażania sobie krajobrazu niż autentycznego bycia-w-nim.

Podobne wrażenie odnoszę w przypadku pracy Roymansa i in. (2009) i badanego przez nich palimpsestu holenderskiego krajobrazu. I tutaj mówi się o jego „aktywnej roli w konstruowaniu tożsamości”, ale w innym

miejscu pisze, że „znaczenia [są] dołączane do doświadczanego otoczenia [ang. *lived environment*]” (Roymans i in. 2009: 356; tłum. PLP). Choć różnica może być z pozoru słabo dostrzegalna, to jednak uznanie, iż znaczenia są efektem relacji, w której negocjują dwie strony, jest czymś innym, niż sytuacja, w której to podmiot obdarcza znaczeniem neutralny przedmiot. Jeśli więc odwołamy się do koncepcji pamięci społecznej (rozdz. 7.2.2.), to trzeba by ją nieznacznie zmodyfikować. Nadal jest ona teraźniejszą praktyką tworzenia narracji o przeszłości, ale myślę, że nie jest praktyką jednostronną. Przedmiot z przeszłości również posiada swój głos i wpływa na kształt owej narracji. Uważam więc, że przeszłość konstruowana jest w teraźniejszości, ale nie zupełnie dowolnie, lecz z pomocą lub wbrew przedmiotowi poznania – zawsze jednak razem z nim, a nie bez niego.

Takie przewartościowanie biografii rzeczy postuluje, między innymi, Jody Joy (2009: 545), który uznając „zaśługi” tradycyjnego nurtu biograficznego, uważa jednak, iż potrzebne jest jego „ożywienie” (ang. *reinvigorating*). W tym celu kieruje on uwagę czytelników w stronę biografii relacyjnych, w ramach których przedmiot konceptualizowany jest poprzez rozpatrywanie relacji, w jakich sam uczestniczy²⁹⁷. Joy (2009: 544) pisze, iż biografia to suma owych relacji konstytuujących osobowość i ma to zastosowanie zarówno w przypadku ludzi, jak i przedmiotów. Wszelkie próby śledzenia biografii od „narodzin” po „starość” obiektów są jednak, jego zdaniem, mało sensowne. Powinniśmy raczej skupić się na nielinearnym sposobie narratywizowania życia przedmiotów, pozwalając sobie na „skoki” od jednego epizodu do zupełnie innego. Joy (2009: 544) pisze:

Object biographies therefore can also be seen as non-linear, consisting of a series of connected jumps as the object becomes alive within certain clusters of social relationships and is inactive at other points in time and space, undergoing a series of different lives and deaths. Conceiving of an object biography in this way has the advantage of allowing us to pick up on the biography of an object at specific points and in particular contexts where the archaeological evidence will allow us to and not feel that the biography is lacking because we are unable to construct a neat linear life story for it.

W tym ujęciu przedmioty posiadają nie tyle jedno życie, co szereg żywotów, a zatem mój postulat, by mówić raczej o biografii reinkarnacji (por. wyżej) nabiera coraz więcej sensu. Nadal jednak stoimy przed ontologicznym

problemem, co stanowi ową bazę dla snucia opowiadania o danym przedmiocie. Jeśli jest on relacyjny, to czy nie jest za każdym razem innym przedmiotem/podmiotem, jak widziałby to Holtorf (2008)? Joy zdaje się odnajdować odpowiedź w materialności przedmiotu, a zatem podąża ścieżką Olsena (2010). „To, co czyni tę metodologię biograficzną, bardziej niż czysto relacyjną, jest kontynuacja materialnej formy artefaktu i strukturyzowanie [...] relacji jako biografii” (Joy 2009: 244; tłum. PLP). A zatem to materialna forma jest gwarantem narracji biograficznej. Choć w ramach różnych relacji (np. w różnych okresach historycznych) przedmiot zyskuje odmienne osobowości, to nadal można mówić o tym samym obiekcie ze względu na jego substancję.

Materialność sztuki naskalnej stanowi również podstawę dla rozważań Magnusa Ljunge (2013), który nie pisze wprawdzie *explicite* o biografii petroglifów, ale jego „materialna fenomenologia” dotyczy trwania obrazów w miejscu i ich aktywnej roli w relacjach społecznych. Ljunge (2013: 2-9) przeprowadza krytykę podejść fenomenologicznych (w szczególności prac Tilleya), którym zarzuca z jednej strony traktowanie petroglifów jako „pasywnych pojemników wypełnionych intencjami ich twórców” [tłum. PLP], a z drugiej strony ich nieuwzględnienie w opisach przeżytego doświadczenia. Innymi słowy, choć analizy fenomenologiczne biorą pod uwagę doświadczanie miejsc i przeróżnych ich elementów (jaskiń, wzgórz, zjawisk pogodowych, itd.), to zapominają o petroglifach. Ljunge (2013: 8) pisze, iż pomimo deklaracji badaczy, iż sztuka naskalna posiada *agency*, w praktyce badawczej sprowadzana jest do roli ekspresji intencji jej twórców, a więc posiada znaczenia symboliczne (*explicite*) lub dotyczące konstrukcji społecznej (*implicite*). Fenomenologia w takim wydaniu nie zadaje więc pytania, jakie jest znaczenie petroglifów w ramach ich doświadczania, a pyta o ich znaczenia w sposób tradycyjny, odnosząc się do ich warstwy ikonograficznej.

Jeden z filarów powyższej krytyki dotyczy postrzegania miejsc ze sztuką naskalną jako „skończonych produktów” (Ljunge 2013: 6). Ljunge ma na myśli to, że z perspektywy fenomenologicznej (*sensu* Tilley) nie dostrzega się kumulatywnego charakteru sztuki naskalnej. Próbuje się za to dekodować znaczenia kompozycji petroglificznych, choć te powstawały często w długim czasie, a mechanizmy tworzenia kolejnych figur wiązać się mogły ze sprawczością innych petroglifów. Według Ljunge (2013: 8-9):

[...] reflecting upon the experience of place fails to grasp the very essence of any rock art, namely how the meaning of these places was created, maintained and transformed over long periods of time through the accumulative practice of making new images in relation to old ones.

²⁹⁷ Nie jest więc jedynie medium dla relacji między ludźmi, umożliwiającym im działanie (np. Blake 1998), lecz sam jest aktorem społecznym.

To, co interesuje Ljunge, to znaczeniowa zmienność nie tyle samych figur, co doświadczania ich materialności. Interesuje go proces tworzenia i transformacji (również fizycznej) petroglifów. A zatem można by rzec – biografia sztuki naskalnej. Tyle tylko, że petroglify mają aktywnie uczestniczyć w relacjach z doświadczającym danego miejsca podmiotem. Dla Ljunge (2013: 11) krajobraz jest zawsze „przejściowy” (ang. *in transition*), nigdy kompletny i skończony. Jest zatem relacyjny. Doświadczanie sztuki naskalnej wpływa na to, co ludzie o niej myślą i jakie są ich działania (np. tworzenie nowych figur).

Wreszcie, Ljunge dokonuje bardzo istotnego rozróżnienia – intencje twórców sztuki naskalnej nie są tożsame z jej znaczeniami (Ljunge 2013: 11). Gdyby tak bowiem było, to musielibyśmy uznać, iż figury są jednak biernymi nośnikami znaczeń. Intencje autorów to moment tworzenia sztuki naskalnej, wszystko co dzieje się potem dotyczy już znaczeń petroglifów, a te z autorami mogą mieć już niewiele wspólnego. „W chwili, gdy autor skończył [wykonywać petroglify] i odchodzi, obrazy zaczynają **żyć własnym życiem**, niezależnie od intencji, jakie stoją za ich stworzeniem” (Ljunge 2013: 14; wyróżnienie i tłum. PLP). Badacz ten dodaje:

Whatever the reasons might have been for making images that we now recognize as ships, horses or weapons, these intentions are not stored in the image in the way that it defines the meaning of rock art *per se*. We could of course use our archaeological knowledge in combination with theoretical tools and methodologies to try to reconstruct these intentions, but they do not rest inside the materiality of the image as some kind of meaningful essence.

Dla Ljunge kluczowe jest pojęcie materialności. Z jednej strony figury wykonywane są w kamieniu i praktyka ta zyskuje znaczenie w relacji z materialnością samej materii, jaką jest skała. Z drugiej zaś strony każde doświadczenie miejsca ze sztuką naskalną jest doświadczeniem materialności samych petroglifów. Nie są one zatem samymi symbolami, ikonografią dodaną do skały, ale są z nią nierozzerwalnie związane, a ich doświadczenie możliwe jest w ogóle tylko dzięki owej materialności (Ljunge 2013: 12). Sztuka naskalna musi więc być traktowana jako część materialności danego miejsca, jako sprawczy agent, a nie jedynie jako „wyrażenie czegoś, co leży poza sobą” (Ljunge 2013: 13; tłum. PLP).

Życie sztuki naskalnej nie jest więc prostą zmiennością znaczeń wynikającą z onnipotentnej sprawczości ludzkiej, lecz jest raczej efektem doświadczania aktywnej sztuki naskalnej przez aktywne podmioty. Petroglify żyją nie życiem metaforycznym, lecz życiem prawdziwym (por. Porr & Bell 2012: 196). W relacji z innymi podmiotami ożywają i umierają, stąd można chyba

mówić o reinkarnacjach petroglifów, zamiast wyróżniania kolejnych etapów ich jednego, bardzo długiego życia. Wydaje mi się, że jedynym wyjściem, by móc nadal praktykować narrację biograficzną rzeczy, w tym sztuki naskalnej, jest zakotwiczenie badanego zjawiska w jego materialności i relacyjnym charakterze wytwarzania się znaczeń. W przeciwnym razie trzeba byłoby przyznać rację Holtorfowi (2008: 425), iż biograficzne podejście „do prahistorycznych monumentów chyli się ku upadkowi” [tłum. PLP]. Nadal jednak pozostaje pytanie, czym owa materialność jest i czy owa substancjalność rzeczy nie oznacza wobec tego istnienia formy, a tym samym dychotomii, którą koncepcja ontologii relacyjnych (*sensu* Ingold) próbuje przecieć znieść. Wydaje się, że dyskusja wokół biografii rzeczy może być kolejną odsłoną filozoficznego starcia idealizmu i materializmu, i jak to zwykle bywa, kiedy uwięzionym się jest pomiędzy dwoma skrajnościami, poszukiwać trzeba trzeciej drogi i swistego kompromisu.

7.5. KRAJOBRAZOWE ŻYCIE SZTUKI NASKALNEJ A WSPÓŁCZESNOŚĆ

Na koniec rozważań teoretycznych chciałbym poświęcić jeszcze kilka słów tematowi sztuki naskalnej i jej bycia-we-współczesności. Koncepcja kulturowej biografii rzeczy zakłada bowiem, iż „historia życia” przedmiotu posiada również swój najmłodszy wymiar – choćby sam fakt, iż jest on poddawany badaniom (Holtorf 2002a; 2002b). A zatem niezwykle istotną wydaje mi się refleksja nad relacjami badacza i badanej sztuki naskalnej. Można się na przykład zastanawiać nad rolą intencji badacza, jego oczekiwań i aparatu badawczego względem studiów nad petroglifami. Używając metaforyki Holtorfa (1998) jest to „starość” sztuki naskalnej, a nasza – badaczy – teraźniejszość. Niemal każda publikacja naukowa, w której dotyka się semantycznych aspektów sztuki naskalnej, jest „dopisywaniem” kolejnych rozdziałów w biografii badanych motywów. Uwikłanie badacza w proces tworzenia wiedzy (rozdz. 3.7.) samo w sobie powinno więc stanowić przedmiot autorefleksji.

Innym zjawiskiem, które jest niezwykle istotnym aspektem biografii sztuki naskalnej, to tak zwany wandalizm w postaci tworzenia graffiti (por. rozdz. 1.3.). Często przybiera on postać napisów i malowideł wykonanych przy użyciu farb w sprayu i jest istotnym problemem zwłaszcza w USA, ale nie omija również obszarów Sahary²⁹⁸. Graffiti jest jednak pojęciem bardzo nieprecyzyjnym²⁹⁹ i, na co zwraca uwagę Fernandes (2009: 732),

²⁹⁸ Zob. np. <http://observers.france24.com/content/20140414-graffiti-vandalism-destroys-prehistoric-rock-art-libya>.

²⁹⁹ Nie musi oznaczać malowideł wykonanych sprayem, lecz obejmuje również teksty lub rysunki wyryte na skale.

to, czy graffiti należy usunąć z panelu ze starszą sztuką naskalną, czy pozostawić jako element o wartości historycznej, zależy właściwie tylko od wieku napisu/rysunku. Fernandes przytacza szczególnie pouczający przykład biografii sztuki naskalnej, zlokalizowanej w portugalskiej dolinie Côa.

Na jednym z paneli na skale Penascosa, na którym znajdują się dwa przedstawienia prahistoryczne, wykonany został współczesny ryt konia (Fernandes 2009: fig. 1, 2). Jedną z figur jest późnopaleolityczne przedstawienie kozy, drugą zaś ityfaliczne wyobrażenie człowieka, najprawdopodobniej wykonane w neolicie. Wyrycie na obu tych figurach petroglifu konia, w dodatku oddającego kał, zostało w pierwszej chwili potraktowane jako akt czystego wandalizmu. Refleksja Fernandesa wiedzie go jednak w stronę próby zrozumienia intencji autora współczesnego rysunku i uznania go jednocześnie za sztukę naskalną. Wbrew powszechnej opinii Fernandes zdaje się doskonale rozumieć znaczeniowy potencjał zjawiska i uznaje je za przejaw bardzo długiej tradycji tworzenia petroglifów w dolinie Côa, nierzadko na figurach już istniejących (Fernandes 2009: 733). Nie ma więc znaczenia, czy petroglif jest kilkusetletni czy kilkudniowy – ważne jest podobieństwo praktyki społecznej.

Tak, jak figura mężczyzny z penisem nawiązała do wcześniejszego petroglifu kozy (sugerując akt zoofilii), tak przykrycie obu figur przez przedstawienie konia scala ze sobą wszystkie petroglify. Fernandes analizuje kontekst społeczny przedstawienia i całej doliny Côa, i wiąże wykonanie rytu z niezadowoleniem lokalnej społeczności z powodu zaprzestania prac nad tamą na rzece (Fernandes 2009: 736). Jest to rodzaj oświadczenia, w dodatku miejsce wybrane dla nowej figury wyselekcjonowano zapewne intencjonalnie i świadomie. Nie wybrano pustego głazu, lecz taki, który swą zawartością jak gdyby ucieleśnia cały Park Narodowy. Forma tego petroglifu, a także treść (zoomorf/koń) nawiązują zresztą do stylistyki i treści portugalskiej sztuki naskalnej (Fernandes 2009: 736).

Przykład ten pokazuje, że starsza sztuka naskalna może być uwikłana w dyskurs współczesny i to na wiele sposobów. Każda z figur na omówionym panelu powstała w innych czasach, ale później dzięki swojej sprawczości oraz sprawczości innych podmiotów była semantycznie transformowana. A zatem kontekst wytworzenia każdej z tych figur jest tylko epizodem w życiu każdej z nich. Fernandes stawia szereg ważnych pytań dotyczących współczesnych czy nowożytnych przedstawień i inskrypcji, które niosą ze sobą duży ładunek znaczeniowy, a które najczęściej postrzegane są tylko przez pryzmat „zaśmiecania krajobrazu”. Warto więc każdorazowo przyjrzeć się aktom wandalizmu, gdyż i one stać się kiedyś mogą sztuką naskalną, jeśli kryterium by być za takową uznaną jest przede wszystkim chronologia.

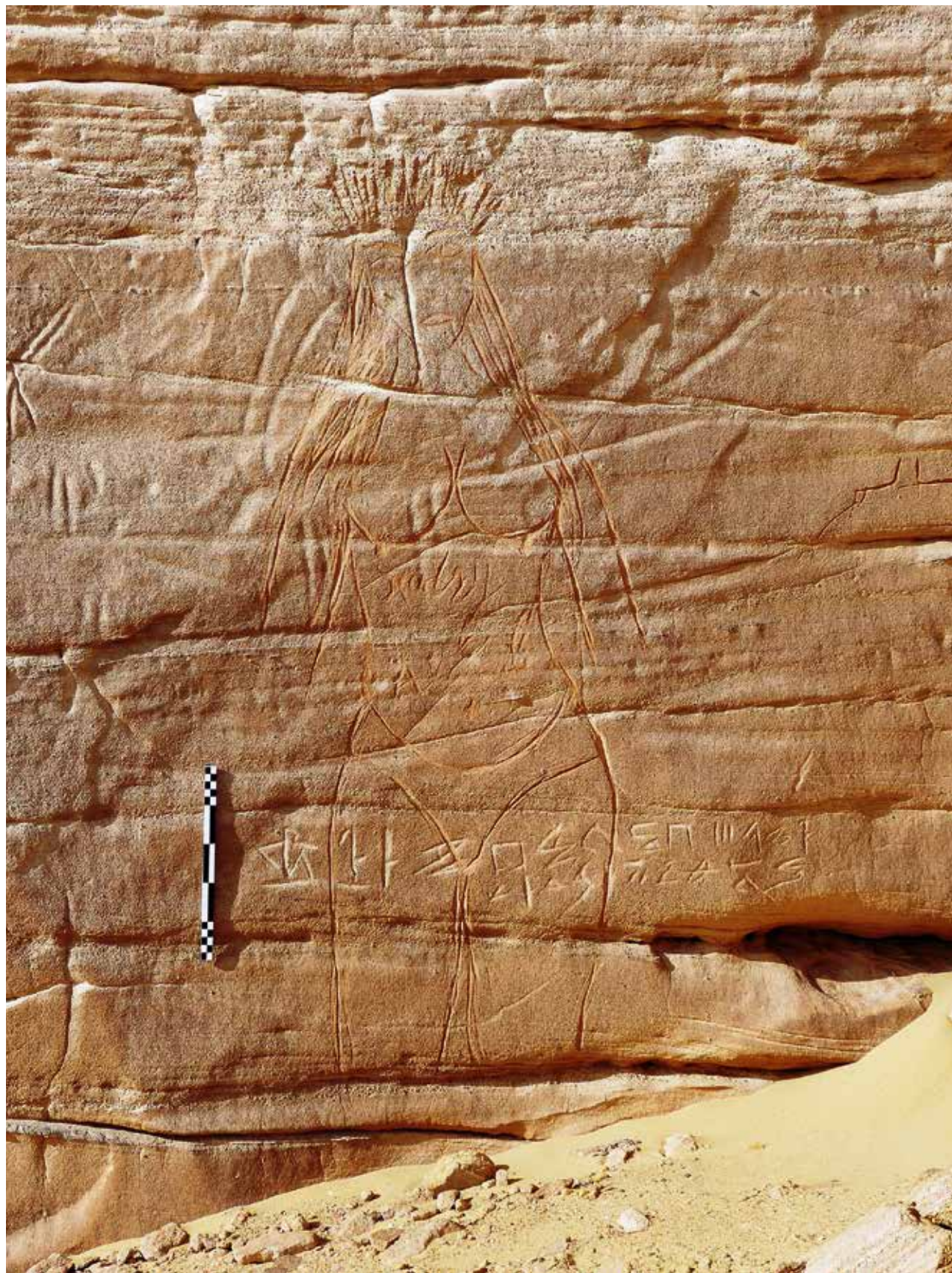
Powyższe zjawisko dotyczy również obszarów bliskich rejonowi moich badań i zilustrować je można na przykładzie stanowiska Mery’s Rock (Polkowski w druku a; aneks 1.6.1.). Mamy tu do czynienia z niewielką skałą, przy której odnaleziono zabytki z czasów środkowego i późnego neolitu (Riemer 2011: 215-9). Na ścianie skały wykonane zostały z kolei słabo dziś czytelne figury zoomorficzne. Tuż obok wyryto jedną z najważniejszych inskrypcji hieroglificznych znanych z Pustyni Zachodniej, w której mówi się o ekspedycji superintendenta Meri’ego (Burkard 1997; Kuhlmann 2002; Förster 2007; 2013) z czasów Średniego Państwa. Kilka lat temu inskrypcja ta została jednak nadpisana figurą antropomorficzną dużych rozmiarów (Riemer 2011: 216, fig. 196; ryc. 7.1), co uznane zostało za akt wandalizmu (którym w istocie jest). Nie chcąc w tym miejscu bronić autorów owej figury, postuluję jedynie potrzebę pochylenia się również nad tego rodzaju petroglifami, gdyż myślę, iż to nie wiek danej figury, lecz sam fakt jej wykonania czyni z niej potencjalny obiekt badawczy. Każda pradziejowa superimpozycja była kiedyś formą wandalizmu, a dziś nadaje jej się szczególnie walor poznawczy (rozdz. 7.3.2.). Dlaczego nie pochylić się więc nad figurami współczesnymi?

Z Dachli znane są również przedstawienia żołnierzy australijskich, którzy stacjonowali w Oazie na początku XX wieku (Winkler 1939: 14). Ponieważ minęło około sto lat, traktuje się je jako sztukę naskalną. Czy gdybyśmy odnaleźli figury współczesnych żołnierzy egipskich, to również zostałyby tak potraktowane? Czy istotnie musi minąć *jakiś czas*, by dany petroglif stawał się badawczo wartościowy³⁰⁰?

Aspekt biograficzny krajobrazów sztuki naskalnej dotyczy również jej egzystowania we współczesnym świecie w roli komercyjnej. Przywołany już park w Côa jest tylko jednym z wielu krajobrazów sztuki naskalnej, gdzie wpłataną jest ona w życie turystów, naukowców czy przedstawicieli rządów. Motywy sztuki naskalnej mogą żyć we współczesnych społeczeństwach na niezliczone sposoby, na co wskazuje Andrzej Rozwadowski (2014).

Przywołuje on przykład konkretnego petroglifu z Kazachstanu, który obecny jest nie tylko w różnych przestrzeniach społecznych w Azji Centralnej, lecz także w logo Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM (Rozwadowski 2014: 120, ryc. 1). Rozwadowski śledzi biografię tego motywu we współczesności, próbując jednocześnie odpowiedzieć na pytanie, jakie znaczenia mogą się wiązać z tym przedstawieniem w różnych kontekstach kulturowych. Mamy tu do czynienia z interesującym aspektem biografii danego przedmiotu,

³⁰⁰ Por. Guastavino 2009 i problem figur z początku XX wieku w rejonie Bohuslän w Szwecji. Ich status wydaje się powoli dorównywać prahistorycznej sztuce naskalnej.



Ryc. 7.1. Stanowisko Mery's Rock, położone na południe od Dachli. Na ścianie wykonano figury zoomorficzne (okres środkowego holocenu), inskrypcję faraonską (Średnie Państwo) oraz współczesną figurę półnagiej kobiety.



Ryc. 7.2. Tablica z adresem domu udekorowana motywami inspirowanymi sztuką naskalną. Capo di Ponte, Włochy.



Ryc. 7.3. Osłona mająca zakrywać śmietniki również pokryta została motywami petroglicznymi. Ponieważ są one wycięte w blasze, to dzięki światłu słonecznemu figury ukazują się również na śmietnikach. Capo di Ponte, Włochy.

bo to już nie tyle konkretny petroglif jest rekonceptualizowany, co jego wyobrażenia. W dodatku wyobrażenia te różnią się od siebie formalnie (wykonano różne przerisy figury), co jest wynikiem wielu lat badań i różnej jakości dokumentacji (Rozwadowski 2014: 122-3). A zatem, czy jest to nadal biografia tej samej rzeczy, czy już szeregu podobnych przedmiotów?

Motywy sztuki naskalnej żyją na T-shirtach, na torbach, zeszytach, książkach, banknotach czy strojach sportowych (Rozwadowski 2014: 120, 125-9). W rejonie Valcamonica we Włoszech, dokładniej w miejscowości Capo di Ponte, figury prahistoryczne odtwarzane są we wszystkich możliwych kontekstach. Znajdziemy je więc

na chodnikach, fasadach domów, tabliczkach z adresem (ryc. 7.2) czy nawet na panelach zasłaniających śmietniki (ryc. 7.3). Życie petroglifów trwa nadal lub, jeśli ująć problem odmiennie, figury te nieustannie odradzają się w relacjach z innymi podmiotami. Niewątpliwie życie sztuki naskalnej w tym rejonie nie skończyło się wraz z okresem rzymskim czy średniowieczem, lecz trwa lub zaczyna się na nowo z każdą grupą turystów czy uczniów odwiedzających liczne petrogliczne parki i każdą grupą naukowców, poszukujących co sezon kolejnych paneli przykrytych licheniami i mchami – nie-ludźmi, którzy ze znanych sobie tylko powodów pragną ukryć przed badaczami sztukę naskalną w Valcamonica.

7.6. PODSUMOWANIE. BIOGRAFIE KRAJOBRAZÓW SZTUKI NASKALNEJ W OAZIE DACHLA

Choć ujęcie sztuki naskalnej w ramy koncepcji „biografii rzeczy” może się jawić jako przejaw stosunkowo nowej metody, to w literaturze przedmiotu odnaleźć można niezliczone przykłady dialogów pomiędzy petroglifami z różnych okresów. Wprawdzie ich potencjał poznawczy rzadko bywa wykorzystywany, ale daje nam to przynajmniej obraz tego, z jak powszechnym zjawiskiem mamy tutaj do czynienia. Dotyczy to oczywiście nie tylko petroglifów, ale również inskrypcji, a możliwości badawcze związane z nagromadzeniem się różnoczasowych figur i tekstów coraz częściej dostrzegane są w studiach nad świątynnymi (i nie tylko) graffiti (Mairs 2010; Gates-Foster 2012; Stern 2013; Darnell 2013: 79-81). Stern nazywa to zjawisko „dyskursem graffiti” (Stern 2013: 184).

Istotą „biograficzności” sztuki naskalnej jest dostrzeżenie, że zestawione ze sobą motywy nie muszą stanowić odseparowanych znaczeniowo figur, lecz że ich współwystępowanie jest znaczące samo w sobie. Przytaczałem już przykład kompozycji w Wadi Abu Subeira w Górnym Egipcie (Gatto i in. 2009: 161, fig. 14), gdzie do pradziejowych rytów zwierząt dodane później zostały polujące psy, zmieniając całkowicie semantyczny wydźwięk sceny (rozdz. 7.3.2.). Przykłady można mnożyć. Lazaridis (2012: 123, pl. IV) przywołuje panel w Oazie Charga na wzgórzu zwanym Amun Rock, gdzie znajduje się inskrypcja będąca inwokacją do Amona. Pierwsze słowa – **jr n** (tłum. wykonane przez) – zapisane zostały przy użyciu dwóch znaków, w tym hieroglifem ³⁰¹. Choć reszta inskrypcji pozostała nietknięta, to właśnie dwa pierwsze znaki zniszczono wykonując głębokie cięcie ostrym narzędziem. Lazaridis pisze więc, że zniszczenie oka mogło być dokonane przez „podróżnika, który nie polubił lub obawiał się faktu, że ludzkie oko, magicznie ożywione dzięki jego hieroglificznym i wizualnym cechom, mogłoby go obserwować podczas odpoczynku pod zacienioną ścianą Skały Amona”. Dla owego wędrowca nie było istotne, że to fragment tekstu o konkretnym znaczeniu. Dla niego owo oko nie tylko znaczyło coś zupełnie innego, ale posiadało w dodatku całkowicie odmienny status ontologiczny – ono żyło, patrzyło i mogło czynić zło.

Reinterpretacja petroglifów i inskrypcji stanowi więc fascynujące zjawisko znaczeniowej transformacji świata. Próbując się mu przyjrzeć, staje się przed szansą dostrzeżenia intelektualnych działań ludzi w przeszłości. Czy nasze współczesne skojarzenia przypominają te ze starożytności? Verner (1973: 109) przytacza

przykłady wizerunków sandałów przerobionych na wyobrażenia kobiecych narządów płciowych. Wystarczyło dorysować linię wewnątrz obrysów sandałów, by całkowicie przemienić owe petroglify w nowe byty. Jeśli poobserwuje się ulice współczesnych miast, w których znajdują się tysiące reklam i billboardów, to szybko się spostrzeże, iż tego rodzaju przerabianie rysunków jest nadal czymś całkiem powszechnym.

Inny przykład przytoczony przez Venera (1973: 42) dotyczy sceny pochodzącej z Dolnej Nubii opublikowanej przez Almagro Basch i Almagro Gorbea (1968: 99, N.K. 71), gdzie konturowy wizerunek sandała o dość owalnym kształcie wykorzystany został do stworzenia sceny łowieckiej. Wewnątrz sandała wrysowano gazelę, a sam sandał stał się formą „zagrody lub pułapki”, do której zwierzę zostało zagonione przez trzy psy przedstawione tuż obok. Sam Verner zastanawia się, czy motyw sandała był w tym przypadku w ogóle postrzegany jako wizerunek buta.

Milan Fidler (1978: 44), rozważając arabską sztukę naskalną w Nubii, przywołuje inny doskonały przykład skalnego dialogu, tym bardziej, że interakcją objęte są zarówno figury, jak i inskrypcja. Przytacza on przykład panelu, na którym znajdują się „staroegipskie rytzy naskalne zwierząt” wykonane w nietypowej wertykalnej orientacji. Następnie dodaje:

Several thousand years later, an Arab commented on it with the inscription: “Hâdhâ'r-rasm ghalat, yâ himâr, yâ fashûl”. (This picture is faulty, you donkey, you spoil-trade).

Mamy tu do czynienia z dialogiem już nie tylko metaforycznym, ale literalnym. Ów Arab przemawia bowiem do autora starożytnych rytów, zwracając mu uwagę, że niewłaściwie zorientował na panelu zwierzęta. Domyślam się, że czynił to w przekonaniu, że w jakiś sposób komunikat ten sięgnie adresata, choć przecież wydaje się to z pozoru niemożliwe i całkowicie naiwne.

Pradziejowe i starożytne figury mogły też stanowić obiekt kultu. Verner (1973: 18, 21) przytacza liczne przykłady wprzęgnięcia wizerunków stóp i sandałów we współczesne struktury wierzeniowe. Jedno z takich wyobrażeń znajduje się w meczecie Sheikh Muhammad al-Aṭṭar w Aleksandrii, gdzie uważane jest za motyw posiadający moc uzdrawiania z gorączki. Chory musi wydusić sok z cytryny i skropić nim kamienną stopę, po czym zlizać ów sok, by ozdrowieć. Imię Kleopatry jest wciąż widoczne, ale stopa ta posiada teraz zupełnie inne znaczenie, czy też jest całkiem innym bytem.

Jeśli różnego rodzaju superimpozycje i zestawienia figur w Oazie Centralnej spróbujemy ująć z perspektywy biograficznej, to być może pozwolą nam one dostrzec coś więcej niż tylko relatywny wiek ich powstania. Wierzę bowiem, że tworzenie petroglifów było zawsze

intencjonalne i nie sprowadzało się tylko do myślenia o tym, co przedstawić, ale również gdzie i dlaczego. W niektórych przypadkach impuls do wykonania rytów mógł pochodzić od innych przedstawień i temu zjawisku chciałbym się teraz krótko przyjrzeć.

7.6.1. Zawłaszczanie obcych krajobrazów. O dialogu petroglifów dynastycznych z pradziejowymi

W rozdziale 6 eksplorowałem wątek tworzenia sztuki naskalnej jako narzędzia w osławianiu krajobrazu, który z różnych przyczyn mógł się jawić jako obcy. Pisałem, iż dotyczyć to mogło zwłaszcza wczesnego etapu zasiedlania Oazy, a zatem okresu Starego i Średniego Państwa. Wskazałem jednak na prawdopodobieństwo, iż krajobraz mógł być osławiany również w późniejszych epokach, tym bardziej, że pewne elementy owego krajobrazu Dachli, pochodzące z pradziejów, nieustannie w nim trwały i były aktywne. Egipcjanie, czy to w czasach Starego Państwa, czy to w okresie rzymskim, na pewno napotykali owe elementy i nadawali im swoje znaczenia. Ich wyobrażenie o pochodzeniu tych zjawisk nie musiało odpowiadać pozytywistycznie rozumianej prawdzie – ważne było raczej to, jak w ramach ich własnej rzeczywistości należało te elementy rozumieć. W ten sposób wizerunki naskalne powstałe przed etapem kolonizacji Dachli mogły materializować obecność różnych ludów, z którymi Egipcjanie wchodzili w kontakt lub ucieleśniać obecność bytów nie-ludzkich, zarówno tych odbieranych pozytywnie, jak i tych wzbudzających niepokój czy strach.

Według Kuhlmana (2005: 278-9) Egipcjanie, którzy uczestniczyli w procesie kolonizacji Dachli i założyli obóz na wzgórzu DWM (Chufu 01/01; aneks 1.5.), musieli nie tylko dostrzegać znajdującą się tam sztukę naskalną, ale również ją interpretować. Zwraca on uwagę zwłaszcza na przedstawienia żyraf (por. rozdz. 5.3.3.), które były, jego zdaniem, rozumiane w kategoriach symboliki dynastycznej. Żyrafa (**mmj**) była bowiem zwierzęciem, które posiadało zdolności profetyczne (stąd czasownik **sr** oznaczający „przewidywać”³⁰²; por. Brunner-Traut 1977: 600-1). A zatem figury żyraf, których wiele znajduje się na ścianach Wodnej Góry Džedefra, mogły zostać odczytane przez egipskich przybyszów jako dobry „omen”, zwłaszcza w kontekście burz i deszczów, które miały tej ekpedycji towarzyszyć (Kuhlmann 2005: 278):

Für Expeditionsteilnehmer des frühen Alten Reichs, die einen Regenguß in der Wüste miterlebt hatten, glichen die Giraffen „Propheten“ des guten Omens (*hꜥꜣjt*), das die Götter für Pharao (und seine Untertanen)

³⁰² zob. Hanning 1995: 727. W słowie tym figura żyrafy stanowi determinatyw.

an diesem Platz gewirkt hatten. Selbst heute noch wird man Regen in der Totalwüste als ein 'Wunder' empfinden, und den alten Ägyptern galten dergleichen Gewitter nachweislich als miraculös [...].

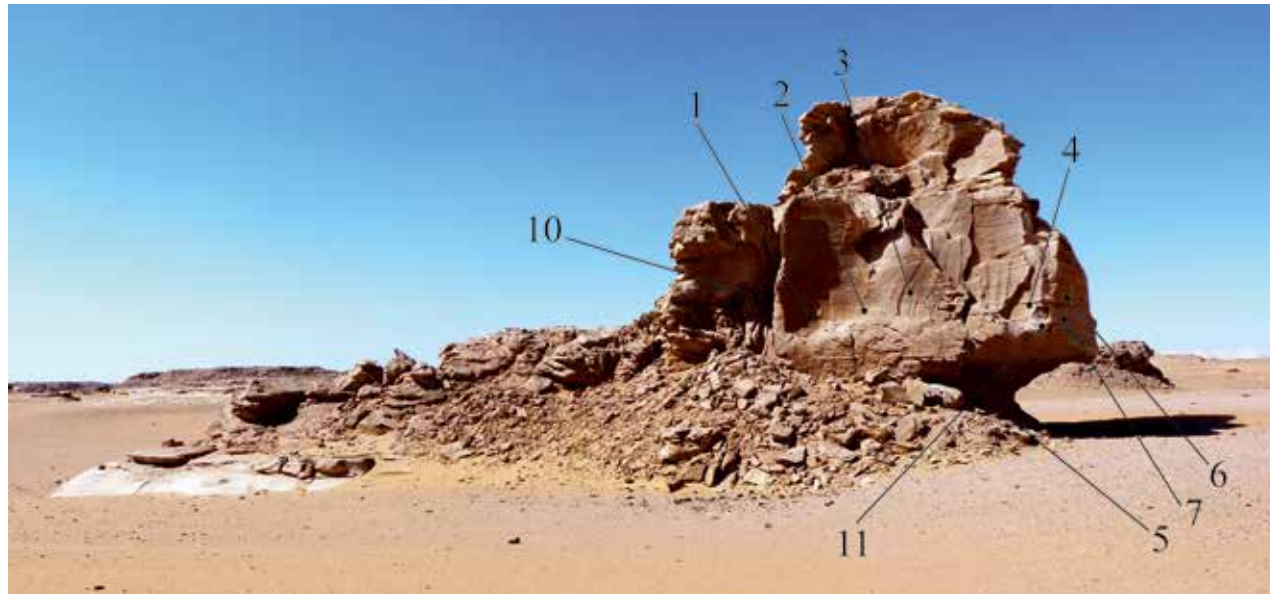
Figury żyraf, niezależnie od znaczeń nadanych im przez twórców, stały się więc elementem świata egipskich kolonizatorów. Zwierzęta te świadczyły o boskiej protekcji i pozwalały dostrzec w tym obcym, być może nawet złowrogim krajobrazie coś znanego, zrozumiałego i pozytywnego.

Rytzy prahistoryczne, zwłaszcza zwierzęta, mogły też stanowić dla Egipcjan znak, iż na pustyni nie są oni sami (nawet jeżeli żadne inne ludy wówczas jej nie zamieszkiwały). Wszystkie petroglify ukazujące faunę i ludzi, a które w oczach członków różnych ekspedycji jawiły się jako nieegipskie, obce oraz starsze, mogły oznaczać pretekst do zaznaczenia swojej własnej obecności na omawianych obszarach. Myślę, że przykładem takiego zjawiska jest wspomniany już panel na stanowisku Mery's Rock na południe od Dachli (rozdz. 7.5.; aneks 1.6.1.; Riemer 2011: 215-9). Wykonana na nim inskrypcja z okresu Średniego Państwa oprócz tego, że zawierała zwerbalizowaną informację o poszukiwaniu enigmatycznych mieszkańców oazy (Burkard 1997; Kuhlmann 2002; Förster 2007; 2013), posiadała również przekaz na zupełnie innej płaszczyźnie. Wryta została bowiem na ścianie, na której już wcześniej znajdowały się figury zomorficzne, bez wątpienia duże starsze. Część z tych petroglifów inskrypcja ta wręcz przykryła. W świetle tego, że na stanowisku nie brakuje odpowiednich do rycia powierzchni, uznaję, iż był to rodzaj manifestacji – autor tekstu nadpisując czy zestawiając swoją inskrypcję z figurami zwierząt niejako wchodził w dialog z ich autorami. Przekaz tego oświadczenia mógł brzmieć: *pustynia należy do Egiptu*. A zatem to, co uczynił skryba na stanowisku Mery's Rock nazwałbym zawłaszczaniem krajobrazu (Polkowski w druku a).

Dodanie tekstu lub petroglifów do paneli zawierających rytzy pradziejowe może więc być interpretowane dziś co najmniej dwuznacznie. Figury te mogły być umieszczane przy starszych ze względu na ich pozytywny charakter i chęć uczestniczenia w ich mocy, jak również jako rodzaj wyraźnego oświadczenia, w którym znajdujący się na wierzchu petroglif fizycznie i metaforycznie przysłania ten wcześniejszy, tubylczy lub wrogi.

Podczas wędrowki, którą odbyłem w rozdziale 6.6., zatrzymałem się na chwilę na stanowisku CO126 (ryc. 7.4; por. ryc. 1.15 i 6.104), na którym petroglify i inskrypcje wykonywane były przez bardzo długi czas. Miejsce to uznać można za doskonałą egzemplikację palimpsestu i to w różnym jego rozumieniu (rozdz. 7.1.). Figury nałożone są na siebie na wielu panelach i w ten sposób stanowią palimpsest na wzór zapisanego tuszem pergaminu. Co jednak istotniejsze, figury te musiały być

³⁰¹ Hieroglif D4 wg Listy Znaków Hieroglificznych (Gardiner 1957 [2007]: 450).



Ryc. 7.4. Stanowisko CO126 widziane od wschodu. *Yardang* posiada wysokość około 6 metrów. Większość paneli znajduje się po zachodniej stronie *gebła*, ale część występuje również na ścianie północnej i wschodniej, a także na południowych krańcu góry. Zaznaczone zostały jedynie panele widziane po wschodniej stronie.

dostrzegane przez kolejnych podróżników, a zatem ściany skalne stawały się palimpsestem znaczeń.

Panel 14. znajdujący się na zachodniej ścianie jest dobrym przykładem tego zjawiska. Znajdują się na nim liczne znaki, z których część jest nadal słabo przeze mnie rozpoznana. Nie zmienia to jednak faktu, iż powstały najprawdopodobniej w czasach dynastycznych, ewentualnie w okresie grecko-rzymskim. Poza motywami niefiguratywnymi dostrzec też można schematyczne zoomorfy, w tym prawdopodobnie konia oraz bydlę o długich rozłożystych rogach. W górnym rejonie panelu znajdują się dwie (nieodczytane jak dotąd) inskrypcje hieratyczne, a także patykowata postać ludzka z wyolbrzymionymi palcami u rąk. W świetle południowego słońca wszystkie te figury w mniejszym lub większym stopniu są dostrzegalne, ale trzeba poświęcić dłuższą chwilę, by wypatrzyć prześwitujące spod nich przedstawienia żyraf. Jest ich co najmniej sześć, dochodząc maksymalnie do półtora metra wysokości, z czego jedna znajdująca się na północnej krawędzi panelu uległa częściowemu zniszczeniu wraz ze skałą, na której ją ukazano. Żyrafy są dziś słabo widoczne, ale w czasach dynastycznych musiały być bardzo wyraźne, zwłaszcza ze względu na rozmiary.

Większość rytów na tym panelu pochodzi z czasów późniejszych niż okres kolonizacji Dachli i można się domyślać, że percepcja i rozumienie tych figur mogły być inne od tych zaproponowanych przez Kuhlmana (zob. powyżej). Z drugiej strony przedstawienia żyraf musiały działać jak magnes na wędrowców, którzy wyko-

nali bardzo wiele różnorodnych petroglifów pomiędzy figurami zwierząt. Wydaje się, że szyja żyrafy położonej najwyżej posłużyła za linię konturową dla późniejszego przedstawienia sokoła³⁰³. Trzeba jednak odnotować, że kolejne petroglify starano się sytuować w taki sposób, by zbyt nie naruszyć olbrzymich figur zoomorficznych. Czy jest to przypadkowe zjawisko, czy też może przejaw swoistego poszanowania owych figur i ich pozytywnego wydźwięku w oczach wędrowców?

Podobne zjawisko zaobserwowałem z drugiej strony wzgórza, gdzie nagromadzenie figur jest znacznie mniejsze. Na wysokiej i niemal idealnie pionowej ścianie znajduje się kilka paneli, z czego na trzech wyobrażone zostały figury pradziejowe. Na panelu 1. jest to stado żyraf, a na sąsiadującym z nim panelu 2. są to najprawdopodobniej figury ludzkie (kobiece figury antropomorficzne(?); por. rozdz. 5.3.2.1.). Powyżej tych przedstawień ukazany został trójkąt łonowy.

Nieco powyżej dynastycznego petroglifu znajduje się jeszcze jeden przypominający swastykę, choć, jak się wydaje, niekompletną. Trójkąt usytuowany jest kilkanaście centymetrów ponad niemal niewidocznymi już dziś zarysami figur pradziejowych i pojawia się w związku z tym istotne pytanie: czy autor tej figury tworząc ją w tym właśnie miejscu odwoływał się do zastanych tam

³⁰³ Problem z identyfikacją figur na tym panelu był już sygnalizowany w rozdziale 6.6. CO126 jest stanowiskiem, które wymaga jeszcze wiele pracy dokumentacyjnej.



Ryc. 7.5. Panel 3. na stanowisku CO126. Ukazane zostały na nim trzy antylopy oryks(?) oraz trójkąt łonowy. Figury te pochodzą z różnych czasów, o czym świadczy nie tylko tematyka przedstawień, ale również różnice w technice wykonania i stanie zachowania. Powierzchnia wertykalna.

wyobrażeń? Pytanie wydaje się zasadne choćby z tego względu, że przedstawienia te już wtedy mogły być słabo czytelne, choć zapewne lepiej niż dziś. Czy pośród owych figur były takie, do których ów trójkąt nawiązywał w jakimś konkretnym semantycznym duchu?

Trudno jest odpowiedzieć na pytanie jaka mogła być znaczeniowa asocjacja pomiędzy figurami, ale na to, iż mogło to być nawiązanie celowe wskazuje, być może, panel 3. usytuowany około dwa metry dalej na północ (ryc. 7.5). Również na tym panelu znajdują się

figury pradziejowe ukazujące trzy zwierzęta czworonożne, których dość długie szyje w sposób mało „naturalny” łączą się z tułowiami. O tym, iż mogą to być antylopy oryks, świadczą jednak rogi, które choć niemal proste, wydają się zbyt długie, by należeć do antylop innego gatunku. Około pięć centymetrów poniżej pradziejowych petroglifów znajduje się kolejny pojedynczy ryt trójkąta łonowego. W tym przypadku nie może być wątpliwości, iż dynastyczny autor w momencie wykonywania petroglifu musiał widzieć figury zoomorficzne.

Wrażenie, iż zaistniał jakiś znaczeniowy związek pomiędzy omawianymi figurami potęguje fakt, iż po stronie wschodniej nadal znajdują się niezagospodarowane powierzchnie nadające się do rycia. Autor trójkąta wybierając ten konkretny punkt na ścianie najprawdopodobniej chciał więc przekazać coś więcej, niż tylko to, co znaczyć mógł ów trójkąt sam przez siebie (por. rozdz. 6.3.). Jeśli przyjmiemy, iż motyw trójkąta poza metaforycznymi znaczeniami związanymi z podróżą (rozd. 6.3.4.) mógł odnosić się w sposób bardziej bezpośredni do pojęć związanych z kobiecością, to być może trzy przedstawione antylopy w oczach owego dynastycznego twórcy wcale nie były zwierzętami.

Jak pisze Salima Ikram (2009a: 273-4 i przypisy bibliograficzne), w kulturze farańskiej pośród zwierząt wyjątkowym znaczeniem cieczyła się gazela, która w okresie Nowego Państwa stała się źródłem metafor w poezji miłosnej, a jej powab stanowił inspirację do nadawania kobietom imienia ‘Gazela’ – *ghst*. Czy jest zatem możliwe, iż pewien Egipcjanin wykonując pod wizerunkami antylop figurę trójkąta łonowego przyrównał je w ten sposób do kobiet lub na odwrót – przywołał owym trójkątem konkretną kobietę o powabie i gracji gazeli? Pisałem wprawdzie, iż na panelu zapewne przedstawiono antylopy oryks, a zatem zwierzęta większe i inaczej zbudowane niż wciąż zamieszkujące Oazę gazele (na temat gazeli zob. Berke 2009). Myślę jednak, że w oczach dynastycznego twórcy konkretny gatunek ukazany na ścianie nie był w tym przypadku istotny. Mógł on nawet nie dostrzegać różnicy pomiędzy odmiennymi gatunkami antylop. Wystarczyło, że przedstawienia te ukazywały zwierzęta bardzo podobne i kojarzące się z gazelami. Uważam więc, że może to być przykład zjawiska, w którym nie tylko znaczenie petroglifów mogło ulec zmianie, ale wręcz ich ontologiczny status. W oczach Egipcjanina przedstawiony oryks stał się gazelą. Nawet jeżeli interpretacja ta wydaje się spekulatywna, to istotne jest tutaj przede wszystkim wskazanie na pewien mechanizm ponownego wykorzystania sztuki naskalnej poprzez dodawanie nowych figur i transformację znaczeń.

Tego rodzaju działania w okresie dynastycznym przyczyniały się do osławiania krajobrazu, gdyż niezależnie od intencji twórców petroglifów ściany wzgórz położonych wzdłuż szlaków stawały się coraz bardziej zapelnione rozpoznawalnymi i zrozumiałymi obrazami, wprowadzając tym samym poczucie swoistej kontynuacji kulturowej (por. Gates-Foster 2012: 209-10). Jak jednak pisałem, nastawienie względem prądziejowych petroglifów mogło wahać się pomiędzy chęcią wpisania się w aurę ich „nadenaturalności”, a pragnieniem wykorzystania ich do manifestacji swych roszczeń czy poczucia wyższości. Jak pokazują powyższe przykłady, szczególną uwagę darzono prądziejowe przedstawienia zoomorficzne.

W tym kontekście zastanawiająca jest dla mnie grupa paneli na wschodnim stoku i ścianie innego wzgórza położonego na „szlaku północnym” (rozd. 6.6.) – *gebla* 06/09 (Polkowski & Kobusiewicz 2012). Po przeciwnej stronie od opisanych wcześniej paneli z przedstawieniami strusi (ryc. 5.57-59), na ścianie, do której wiodą swoje schody zbudowane z półek skalnych i oderwanych głazów, znajduje się przedstawienie piketowanej żyrafy i postaci ludzkiej (ryc. 7.6). Zwierzę wykonane jest w typowej stylistyce prądziejowej podobnie, jak schematyczna figura antropomorficzna. W tym przypadku oba petroglify wydają się być powiązane z motywem stopy i sandała, co może wskazywać na to, iż reinterpretacja prądziejowej sztuki naskalnej nie była zjawiskiem przypisanym wyłącznie do czasów kolonizacji Oazy, lecz dokonywana mogła być ilekroć podróżnicy natrafiali na starsze petroglify.

Zdecydowana większość (choć nie wszystkie) figur stóp i sandałów rozmieszczona została na panelach, które znajdują się u podnóża ściany wschodniej i panelu 31. Usytuowane są w promieniu kilku metrów i zajmują wyłącznie powierzchnie horyzontalne lub lekko pochyle (ryc. 7.7). Czy wyraźna koncentracja przedstawień stóp i sandałów rzeczywiście wynika z obecności rytu żyrafy?

Vestigia ukazane zostały na aż 12 panelach pod ścianą wschodnią. Był to więc niewątpliwie efekt pewnej zdefiniowanej tradycji – działania zasugerowanego, być może, obecnością kilku pierwszych wizerunków sandałów, które zauważone przez wędrowców stały się inspiracją dla kolejnych podróżników (rozd. 6.6.). Owe sandały jako materializacje osób chcących wejść w dialog z bóstwami (rozd. 6.5.) mogły odwoływać się do przeróżnych elementów krajobrazu, poprzez które dokonywała się teofania. Czy w przedstawieniu żyrafy i człowieka owi wędrowcy mogli dostrzec emanację boskiej sprawczości?

Nie można wykluczyć takiej możliwości, ale trzeba mieć na uwadze dwa fakty. Po pierwsze, pod panelami z licznymi przedstawieniami strusi po zachodniej stronie wzgórza nie wykonano ani jednego wizerunku sandała, a panele te są znacznie bardziej wyeksponowane. Po drugie zaś, figury sandałów występują na przykład na szczycie wzgórza, gdzie nie znajdują się one w bezpośredniej relacji z rytami prądziejowymi³⁰⁴. Może więc być kwestią „przypadku”, iż koncentracja paneli na wschodnim stoku sąsiaduje ze sceną prądziejową. Być może jednak w percepcji dynastycznych

³⁰⁴ Trzeba jednak odnotować, że po zachodniej stronie wzgórza, na półce skalnej położonej tuż nad panelem 38. zawierającym przedstawienia łodzi i ryby (ryc. 6.97; rozdz. 6.6.) wykonane zostały figury trzech sandałów i trójkąta łonowego. Ich obecność w tym właśnie punkcie wzgórza może być bezpośrednio powiązana z motywem statku, który również mógł być ucieleśnieniem bóstwa.

i grecko-rzymskich wędrowców to właśnie motyw żyrafy konotował znaczenia, dzięki którym zyskiwała ona szczególną uwagę, podczas gdy inne figury prądziejowe traktowano z większym dystansem? Z kolei obecność sandałów w innych rejonach wzgórza świadczyć może o sakralnym charakterze całego *gebla*, który zyskiwał ten wymiar albo dzięki prądziejowym petroglifom albo w wyniku innych czynników, które w oparciu o ontologię światła dynastycznego, mogły być znacznie bardziej oczywiste i łatwe do spostrzeżenia niż w ramach rzeczywistości współczesnego badacza.

Przykład stanowiska 06/09 pozostawia więc pewien niedosyt interpretacyjny, gdyż wydaje się, że istnieje bardzo wiele możliwości rozumienia asocjacji pomiędzy licznymi na tym wzgórzu petroglifami. Panel 31. i rozmieszczone w pobliżu figury sandałów mogły być ze sobą ściśle powiązane, ale nie można także wykluczyć koincydencji. Nie zmienia to jednak faktu, że wizerunek żyrafy musiał być dostrzegany i konceptualizowany, nawet jeżeli sandały i stopy przedstawiane były obok w zupełnie innym celu i znaczeniu. O ile opisywane stanowisko pozostawia więcej pytań aniżeli odpowiedzi, o tyle petroglify odkryte przeze mnie na wzgórzu CO151 mogą być istotnym argumentem w dyskusji o reinterpretacji sztuki naskalnej.

Wzgórze CO151 znajduje się w centralnej części obszaru badań blisko wschodniej krawędzi Antykliny. Jest to niewielkie stożkowate wzgórze o płaskim szczycie, stosunkowo łatwe do zdobycia. W dolnych partiach wzgórza nie zarejestrowałem żadnych figur, a jedynie petroglify znajdują się w północnej części szczytu, gdzie skupione są na pięciu sąsiadujących panelach (ryc. 7.8). W oczy rzuca się najbardziej panel 3., który zajmuje powierzchnię na „naturalnym” pulpicie zorientowanym na północ. To na nim swoją figurę wykonał najpierw prądziejowy mieszkaniec Oazy, a kilka tysięcy lat później dołączyli do niego kolejni twórcy (ryc. 7.9).

Ową figurą prahistoryczną jest wizerunek żyrafy wykonanej w technice piketażu. Jest to przedstawienie dość naturalistyczne, ale ukazane w stylistyce typowej dla neolitycznej sztuki naskalnej regionu (rozd. 5.3.3.). Figura ta jest wciąż bardzo wyraźna, głównie dzięki zastosowaniu głębokiego piketażu. Miejsca jest ona już jednak wygładzona w wyniku działania wiatru, co dodatkowo wskazuje na długą metrykę tego petroglifu.



Ryc. 7.6. Panel 31. na stanowisku 06/09. Widnieją na nim przedstawienia żyrafy oraz schematycznie ukazanej postaci ludzkiej. Powierzchnia wertykalna.

Ryc. 7.7. Dwa spośród dwunastu paneli usytuowanych u podstawy ściany wschodniej, na której wykonano, między innymi, figury na panelu 31. Widok od północy (fot. E. Kuciewicz).





Ryc. 7.8. Szczyt wzgórza CO151. Wszystkie panele na stanowisku skupione są blisko siebie i na wszystkich znajdują się wizerunki sandałów. *Gebel* zlokalizowany jest stosunkowo blisko zachodniej krawędzi grzbietu piaskowcowego (zob. ryc. 1.16). Widok od północnego zachodu z wysokości panelu 1.



Ryc. 7.9. Panel 3. na stanowisku CO151. Wykonano na nim przedstawienie żyrafy oraz trzy wizerunki sandałów (jeden poza kadrem). Ponadto, na panelu znajdują się jeszcze ślady piketażu oraz linie ryte o nierozpoznanym charakterze. Powierzchnia lekko pochylona.

Tuż pod szyją żyrafy w późniejszych czasach wykonany został bardzo schematyczny sandał, który na dodatek zdążył już ulec znacznemu zniszczeniu. Został on wpisany pomiędzy zwierzę, a krawędź skały i można się zastanawiać, czy autor tego rytu nie wykorzystał czasem linii odchodzącej w dół od głowy żyrafy, gdyż fragment takiej *liny* połączonej z pyskiem jest być może nadal widoczny (por. rozdz. 5.4.3.2.). O tym, iż rzeczywiście jest to sandał świadczą fragmenty pasków, które zbiegają się w jednym punkcie pod czubkiem (w tym wypadku skierowanym w dół). Interpretację tę wzmacnia w dodatku obecność jeszcze jednej rozpoznawalnej figury usytuowanej po drugiej stronie żyrafy.

Jest to jeden z najbardziej uszczegółowionych wizerunków sandałów w całej Oazie Dachla i jednocześnie przykład świetnie zachowanego petroglifu. Sandał ten znajduje się około siedem centymetrów od ogona zwierzęcia, a zatem również został wykonany w bezpośredniej bliskości zoomorfa. Oceniając usytuowanie obu dynastycznych (lub grecko-rzymskich) petroglifów można odnieść wrażenie, że ich autorom zależało na dodaniu figur do zastanej na szczycie wzgórza odizolowanej żyrafy, ale w taki sposób, aby jej jednocześnie nie naruszyć. Przykład ten pozwala zatem zastanowić się, czy nie jest to egzemplifikacja praktyki zapewniania sobie wiecznego trwania u boku bóstwa (rozdz. 6.5.4.).

Petroglif żyrafy mógł być interpretowany jako przejaw działalności bóstw lub jako dobry omen (*sensu* Kuhlmann 2005). Myślę, że nie bez znaczenia był również fakt usytuowania tej figury na szczycie wzgórza, w dodatku na panelu przypominającym rodzaj ołtarza. Przebywanie na szczytach nawet niewysokich *gebli* Dachli niejednokrotnie pozwala poczuć się jak na „dachu świata”, gdyż widoczność w pogodny dzień potrafi sięgać nawet kilkudziesięciu kilometrów. Odkrycie petroglifu żyrafy w takich warunkach tym bardziej mogło nabierać charakteru sakralnego i napawać wędrowca przeświadczeniem, iż nie jest to zwykła figura, lecz na przykład znak od bóstwa, czy wręcz jego emanacja. Znaczeniowa warstwa motywu żyrafy w kulturze farańskiej, jak już pisałem, wiązała się z przewidywaniem przyszłości. Być może więc natrafienie przez Egipcjanina na profetyczną figurę żyrafy rzeczywiście interpretowane było jako dobry omen, co sugerował Kuhlmann (2005: 278-9). By owo antycypowane szczęście ucieleśnić, ów wędrowiec wykonał wizerunek sandała materializując swoją osobę przy materialnym znaku żyrafy. Przy najmniej w tym przypadku (podobnie zresztą, jak na stanowisku CO126) postanowił nie naruszać petroglifu, lecz dodał swoją figurę tak blisko, jak się tylko dało. Kolejne osoby odwiedzające szczyt wzgórza CO151, czy to razem z pierwszym autorem, czy to podczas zupełnie niezależnych wypraw, wyrły swoje własne wizerunki sandałów. Dwa dodane zostały do tego samego panelu, ale kolejne przedstawiono również na sąsiadujących

głazach i skałach. W ten sposób wyobrażenie żyrafy zostało dosłownie otoczone przedstawieniami sandałów. Trudno oprzeć się zatem impresji, iż zamknięcie owej pradziejowej figury w swoistym kręgu nie mogło być wynikiem zwykłej koincydencji. Chce się raczej wierzyć, iż zastana przez wędrowców figura żyrafy miała taką sprawczość i oddziaływanie, że niejako wymusiła na nich działanie tak, jakby przemawiało przez nią bóstwo.

Pojawia się jednak pytanie, na ile gwarantem powodzenia aktu wyrzycia figury sandała było rzeczywiście nienaruszenie pradziejowego przedstawienia. Powyższe przykłady wydają się wskazywać na to, iż superimpozycja mogłaby być zabiegiem nieadekwatnym – zbyt inwazyjnym – jednakże inne znaleziska na obszarach Oazy Centralnej mogą temu przeczyć.

Jeszcze jeden panel, na którym rozgrywa się swoista konwersacja międzykulturowa, ponownie angażująca motyw żyrafy oraz wizerunki sandałów, zlokalizowany jest na stanowisku CO67³⁰⁵. Jest to stosunkowo długi *gebel* w północnym rejonie badań, posiadający bardzo łagodny stok południowy gwarantujący łatwy dostęp do petroglifów. Te nie są jednak widoczne dopóki ktoś na nie nie natrafi, co oznacza, że wędrujący przez te obszary ludzie mieli swoje powody by wchodzić na szczyty *yardangów*. Mogli zdobywać *geble* po to, by odnaleźć kierunek podróży lub by wypatrzeć jakieś inne elementy topograficzne. Nie można jednak wykluczyć, że wchodzono na szczyty w poszukiwaniu przedstawień, które mogły posiadać dla nich wyjątkowe znaczenia.

Na wzgórzu CO67 znajdują się trzy panele, wszystkie blisko siebie (ryc. 7.10). Na panelu 1. ukazano konturowy sandał, a na panelu 2. bardzo starannie wykonaną antylopę oryks. To jednak panel trzeci zawiera kompozycję, która jest, moim zdaniem, znacząca przede wszystkim ze względu na interakcję figur, a nie tylko same ich formy.

Na horyzontalnej powierzchni mocno spatynowanego głazu ukazana została żyrafa z dość długą szyją, z której zwisa lina (ryc. 7.11; por. rozdz. 5.4.3.2.). Co interesujące, przedstawiono w ten sposób samicę w ciąży, na co wskazuje wyraźnie uwydatniony brzuch (por. ryc. 5.23). Petroglif wykonano w technice rycia, ale warto zauważyć, że korpus i szyja zwierzęcia zostały celowo lekko przetarte. Nie ma najmniejszych wątpliwości, że figura ukazuje żyrafę, ale co dostrzegli w niej ludzie, którzy nadpisali ten petroglif wizerunkami sandałów?

Schematyczne figury sandałów z wewnętrzną dekoracją są do siebie bardzo podobne i nie można jednoznacznie stwierdzić, czy wykonał je ten sam twórca, czy

³⁰⁵ Stanowisko to zostało odkryte w 2007 roku podczas półoficjalnego rekonesansu. Nie został mu jednak nadany numer i nie wykonano wówczas żadnej dokumentacji. Ponownego odkrycia tego stanowiska dokonałem w 2013 roku.



Ryc. 7.10. Szczyt *gebla* CO67. W centralnej części szczytu znajdują się duże mocno spłaskowane głazy, na których zarejestrowane zostały trzy panele z petroglifami. Szczyt płynnie przechodzi w stok, który bardzo łagodnie opada w stronę południową. Widok od północy.

też każdy z nich reprezentuje kogoś innego. Wydaje mi się, że dwa sandały skierowane w tę samą stronę mogą stanowić parę, a trzeci sandał, nieposiadający dekoracji, może być dodatkiem powstałym z rąk innej osoby. Jeden z sandałów nachodzi na przednie nogi żyrafy, drugi narusza grzbiet i górną część jej ogona, a trzeci przykrywa tylne kończyny i wieńczącą ogon kitę.

Wydaje się praktycznie niemożliwe, by twórcy figur sandałów nie widzieli na czym wykonują swoje przedstawienia. W pobliżu znajduje się wiele głazów, które posiadają powierzchnie niegorsze od tej, którą wybrali. Wybrali jednak głaz, na którym znajdowała się już figura zoomorficzna. Jeżeli wizerunek żyrafy przeszkadzałby im, to prawdopodobnie wykonaliby swoje petroglify gdzie indziej. Pozostaje więc jeszcze możliwość, iż było im to zupełnie obojętne, czy pod spodem znajdzie się jakaś inna figura, czy też nie. Uważam jednak, że fakt, iż zestawienia i nałożenia figur stóp i sandałów na przedstawienia prądziejowe, zwłaszcza żyrafy, są zjawiskiem powtarzalnym, wskazuje raczej na intencjonalność tej praktyki. Tego rodzaju zestawienia i superimpozycje

można bowiem odnaleźć także we wschodniej części Oazy Dachla (ryc. 7.12 i 7.13) i w innych rejonach Egiptu i Sudanu³⁰⁶.

A zatem mamy tutaj do czynienia z sytuacją bardzo podobną do tej ze szczytu wzgórza CO151. W tym jednak przypadku figura żyrafy nie została „uszanowana”, a przynajmniej takie można odnieść wrażenie. Pytanie, czy nie jest to tylko moje własne wyobrażenie, iż nadpisanie jednej figury drugą jest rodzajem inwazyjnej ingerencji w jej znaczeniowość. Ponownie stoję więc przed interpretacyjnym dylematem, jak rozumieć superimpozycję wizerunków żyraf (i innych prądziejowych figur) oraz przedstawień stóp i sandałów. Zaprezentowane powyżej

³⁰⁶ Zob. przykłady w Dolnej Nubii, np. figury sandałów nałożone na wizerunki słonia i żyrafy (Almagro Basch & Almagro Gorbea 1968: 94-6, N.K. 65), liczne zestawienia i nałożenia sandałów na figury zoomorficzne (żyrafy, antylopy, bydlę – Váhala & Červíček 1999: Taf. 13.34, 14.37, 15.43, 16.46, 17.52, 20.63, 101.398, 184.729, 198.787); w Górnym Egipcie zob. np. figury sandałów nałożonych na przedstawienia bydła na stanowisku Hk64 w Hierakonpolis (Friedmann 1992: 101, fig. 3).

przykłady wskazują jednak jasno, że praktyka ta musiała być ukonstytuowana znaczeniowo, i że była ona stosunkowo powszechna nie tylko w Dachli, ale i gdzie indziej (por. z obserwacjami sztuki naskalnej w rejonie Korosko w Nubii – Castiglione 1970: 96, przypis 5). Czy nadpisanie wizerunku żyrafy przedstawieniami sandałów było aktem wpisywania swojego jestestwa w miejsce, w którym obecne były bóstwa? Czy też należałoby spojrzeć na tę praktykę jak na rodzaj manifestacji swojej tożsamości i zaznaczenia „praw” do krajobrazu?

Odpowiedź na to pytanie jest niezwykle trudna do udzielenia, gdyż nie wiadomo, czy w perspektywie egipskiej istniała różnica pomiędzy zestawieniem figur a nałożeniem jednej na drugą. W rozdziale 6.5.

przytaczałem różne możliwości interpretacyjne samego motywu stopy i sandała, w tym semantykę związaną z aktem deptania wrogów i nieprzyjaciół (por. Castiglione 1968a: 131; Verner 1973: 18). Jeśli przytoczone przeze mnie przykłady wizerunków żyraf i innych zwierząt nadpisanych figurami sandałów spróbujemy rozważyć z perspektywy takiej znaczeniowości, to być może były one materialnymi manifestacjami kolonizowania Dachli nie tylko w wymiarze politycznym, ale również psychologicznym, kulturowym, metaforycznym, itp. W dodatku owe superimpozycje nie musiały być dokonane przez kolonizatorów w okresie Starego Państwa, bowiem Oaza mogła wymagać indywidualnej kolonizacji bez względu na czasy.

Ryc. 7.11. Panel 3. na stanowisku CO67. Figura żyrafy na linii została nadpisana trzema wizerunkami sandałów. Powierzchnia horyzontalna.



Ryc. 7.12. Jeden z licznych paneli w rejonie stanowiska 66 we wschodniej Dachli. Wykonano na nim duże wyobrażenia żyraf, z którymi zestawiono sandały konturowe. Jedna z figur sandałów znajduje się tuż pod szyją żyrafy, druga zaś nachodzi na szyję i tułów zwierzęcia. Obok przedstawiono także dynastyczny wizerunek byka. Panel jest trudno dostępny. Powierzchnia nachylona.





Ryc. 7.13. Kolejny panel w rejonie stanowiska 66 usytuowany na szczycie *yardanga*. Wykonano na nim (pradziejowe) figury antylop oryks, na które nałożone zostały liczne wizerunki sandałów. Niektóre ukazane są w parach, inne pojedynczo. Wydaje się, że z lewej strony panelu znajduje się schematycznie ukazane (neolityczne) przedstawienie kobiety. Powierzchnia horyzontalna.

Myślę, że wędrujący przez obszary Oazy Centralnej podróżnicy czy mieszkańcy dynastycznej Dachli regularnie napotykali pozostałości z czasów minionych, w tym sztukę naskalną i w oparciu o swoje własne doświadczenie, wiedzę i potrzeby wykonywali kolejne petroglify lub odchodzili nie ingerując w substancję skały. Zmierzam do tego, iż zapewne nie ma jednego klucza, według którego postępowano i interpretowano pradziejową sztukę naskalną. Wiele figur mogło nadawać danym miejscom status *sacrum*, a dopisanie do nich swoich własnych petroglifów mogło stanowić akt dewocji czy okazania szacunku, a także chęć zyskania czegoś. Jednakże podobne figury doświadczane w innych kontekstach mogły wzbudzać u ludzi niepokój i inne negatywne emocje, i wymagały ingerencji, by z jednej strony powstrzymać ich sprawczość, a z drugiej strony dokonać

manifestacji swojego statusu. W tej drugiej opcji wszelkie superimpozycje byłyby więc zmaterializowanym aktem apropriacji krajobrazu – być może najskuteczniejszym narzędziem symbolicznego działania, jakim dysponowali ówcześni mieszkańcy Oazy i przybysze.

Jeśli spojrzymy na kolejny przykład superimpozycji w Oazie Centralnej, gdzie tłem ponownie jest wyobrażenie żyrafy, a figurą nadpisaną sandał (ryc. 7.14), to prawdopodobnie zapytamy, dlaczego Egipcjanie z taką determinacją wykonywali petroglify na tym właśnie rodzaju figur. Czy można mówić o istnieniu swoistego archetypu superimpozycji w sztuce naskalnej Dachli? W odpowiedzi należałoby wskazać na kilka zjawisk. Po pierwsze, jak już parokrotnie sygnalizowałem, to właśnie żyrafy mogły konotować specyficzne i jednocześnie pozytywne znaczenia, do których chętnie nawiązywano. Po drugie, figury



Ryc. 7.14. Panel 2. na stanowisku 01/09. Wykonano na nim co najmniej dwa przedstawienia żyraf i jedną figurę antropomorficzną. Jeden z zoomorfów został częściowo starty, a powierzchnia kamienia wygładzona, by wykonać na niej wizerunek sandała konturowego. Powierzchnia horyzontalna (fot. E. Kuciewicz).

żyraf są najpowszechniej spotykanymi przedstawieniami w Dachli i zarazem posiadają największe rozmiary (rozdz. 5.3.3.). A zatem ich widoczność i związana z tym dominacja w krajobrazie sztuki naskalnej mogła skłaniać do wchodzenia w interakcję właśnie z nimi. Żyrafy nie są jednak jedynymi zwierzętami, których wizerunki zostały nadpisane sandałami, co już zresztą zilustrowałem (ryc. 7.13). A zatem spektrum znaczeń mogło być tak szerokie, jak różnorodne są ukazane na skałach gatunki zwierząt albo znaczenia (np. żyraf) ekstrapolowane były na inne wyobrażenia, zwłaszcza takie, których forma wcale nie była jednoznaczna. Nie można przecież wykluczyć, że wizerunek antylopy oryks widoczny na rycinie 7.13 nie mógł być zinterpretowany jako petroglif żyrafy – szczególnie jeśli spojrzeć na jej bardzo długą szyję i masywne ciało. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że wiele przedstawień żyraf (i innych zwierząt) nie zostało nadpisanych lub zestawionych z figurami sandałów, mimo iż niejednokrotnie odnajdujemy je w bardzo widocznych punktach. Właściwie wszystkie przytoczone przykłady ukazują wizerunki żyraf (i innych zwierząt) znajdujących się na panelach horyzontalnych. Jednocześnie nie znam przypadku w Oazie Centralnej, w którym dokonano by superimpozycji figury sandała na przedstawienie zwierzęce na powierzchni

wertykalnej. Zapewne powodem jest to, że motyw stopy i sandała w zdecydowanej większości przypadków znajdowany jest na powierzchniach poziomych.

Znów więc pozostawiam Czytelnika z szeregiem możliwości interpretacyjnych. Sam skłaniam się jednak ku temu, by widzieć pradziejowe figury żyraf jako przedstawienia o istotniejszym znaczeniu dla egipskich przybyszów niż inne petroglify, co mogło się wiązać z ich niezwykle dystyngtywnym charakterem. Jednocześnie sądzę, iż raczej nie istniał żaden kulturowy kod regulujący jedno tylko postrzeganie pradziejowych figur. Dla jednych były one dobrym omenem, dla innych symbolem lub materializacją wrogich czy niechcianych sił. Jak się jednak okazuje, motyw stopy i sandała nie był nadpisywany i zestawiany wyłącznie z figurami zwierząt. Na niektórych panelach przedstawienia te zestawiono bowiem z liniami meandrującymi (np. 14/06 p.4, 11/07 p.4), a szczególnie interesujące przykłady dotyczą interakcji z figurami antropomorficznymi.

Jeden z najciekawszych paneli tego rodzaju odnaleziony został w rejonie wschodniej Oazy na stanowisku 61/39-E3-2 zwanym również „Altar” (ryc. 2.6 i 7.15; Krzyżaniak 1991: 63, fig. 2). Jest to panel zajmujący płaską powierzchnię dość dużego głazu usytuowanego na szczycie wzgórza, z którego rozciąga się widok na



Ryc. 7.15. Widok ze szczytu wzgórza 61/39-E3-2. Na pierwszym planie znajduje się panel z przedstawieniami kobiet oraz sandałów.

wszystkie strony świata. To właśnie ów głaz dał nazwę stanowisku, gdyż przypomina on postawiony na szczycie *gebla* ołtarz. Na panelu wykonano niezwykle staranne i uszczegółowione wizerunki „kobiecych figur antropomorficznych”, a tuż obok wyryto wyobrażenia sandałów.

Figury te nie zostały jednak dodane w sposób nieprzemyślany. Wręcz przeciwnie, wydaje mi się, że autor owej pary sandałów dorysował je do przedstawień pradziejowych w taki sposób, aby znalazły się one jak najbliższej „kobiet”, nie naruszając jednak ich formy w najmniejszym nawet stopniu. Rezultatem tego zabiegu jest niemal idealne zestawienie petroglifów, w którym wizerunki sandałów stykają się z prawą ręką dwóch przedstawień antropomorficznych, ale na nie nie nachodzą. Efekt wizualny, jaki w ten sposób osiągnięto powoduje, że odnosi się wrażenie, iż postacie „kobiet” wyposażone są w rodzaj tarczy, którą dzierżą w prawej dłoni (ryc. 2.6).

Szczyt wzgórza nie jest szeroki i nie znajduje się na nim wiele odpowiednich do rycia powierzchni. Myślę jednak, że do wykonania pary sandałów wystarczyłby dosłownie skrawek skały, o który na tym szczycie mimo wszystko nie jest trudno. Odnoszę więc wrażenie, że również w tym przypadku dynastyczny bądź grecko-rzymski twórca petroglifów wspiały się najpierw na szczyt i zobaczywszy wyjątkowe (również

z estetycznego punktu widzenia) figury, postanowił dodać do nich swoje własne rytę. Z jednej strony widok pradziejowych przedstawień mógł sam w sobie kierować jego myśli w stronę treści (na przykład) religijnych, z drugiej zaś strony miejsce, do którego dotarł, mogło wszystkie jego odczucia jeszcze bardziej potęgować. Oto stał on bowiem na szczycie stosunkowo wysokiego wzgórza, a u jego stóp znajdował się głaz z wizerunkami niezwykle żywymi. Zapewne rozpoznał w nich postaci humanoidalne, ale czy dostrzegał w tych rytach wizerunki ludzi, duchów czy bóstw jest już kwestią znacznie trudniejszą do oceny. Myślę jednak, że dodanie sandałów, a zatem symbolu lub ucieleśnienia własnego jestestwa, może sugerować, że przebywając w pobliżu panelu ów twórca znajdował się raczej w miejscu *sacrum*. Innymi słowy, doświadczał i obcował z emanacją „nadnaturalnego”. A zatem cokolwiek figury „kobiet” przedstawiały i znaczyły w społecznościach łowców i zbieraczy (por. rozdz. 5.3.2.1. i 5.4.3.3.), dla egipskiego przybysza figury te były czymś innym. Petroglif nie posiada bowiem semantycznej esencji, lecz ilekroć jest doświadczany, tylekroć zmienia się jego znaczenie (por. Ljunge 2013: 14; rozdz. 7.4.).

Na obszarze moich badań również znajdują się panele, na których antropomorficzne figury pradziejowe

Ryc. 7.16. Przedstawienie antropomorficzne ukazujące postać ze wzniesionymi rękami. Figura ta została częściowo nadpisana schematycznym wizerunkiem sandała. Panel 14. na stanowisku 06/09. Powierzchnia horyzontalna.



zostały przykryte motywami dynastycznymi. Znajdujące się najbliżej drogi asfaltowej stanowisko 01/07 zawiera panel usytuowany u dołu wschodniej ściany wzgórza, na którym widnieją wizerunki, między innymi, antylopy oryks, schematycznie ukazanej „kobiety” i jeszcze jednej figury zoomorficznej(?), zbyt mocno zwietrzałej, by móc określić, co właściwie przedstawia. Nogi antylopy oraz figura „kobiety” zostały przecięte pojedynczą linią, jak gdyby skreślono je niczym błąd w tekście pisanym w zeszycie. Ponadto, część owego antropomorfa, jak i niewyraźnej figury zoomorficznej(?), przykryta została wizerunkiem dłoni, obok której wykonano jeszcze niezidentyfikowany motyw (kwiat lotosu?) oraz wyobrażenie sandała. W przeciwieństwie do autorów figur sandałów na stanowisku „Altar” twórcy rytów na wzgórzu 01/07 nie tylko nie zadbali o to, by starszych figur nie naruszyć, ale raczej intencjonalnie zakryli je własnymi petroglifami. Znowu pojawia się jednak pytanie, czy należy odczytywać to jako wrogość wobec „innego” czy też jako akt zbliżenia się do *sacrum*.

W tym miejscu warto przywołać jeszcze dwa panele odkryte na obszarach Oazy Centralnej. Pierwszy z nich znajduje się na stanowisku 06/09, opisywanym przeze mnie już kilkakrotnie. Pośród owych 12 paneli z wizerunkami stóp i sandałów, rozmieszczonych poniżej panelu 31. (ryc. 7.6 i 7.7), znajduje się jeden, na którym sandał najwyraźniej nie odnosi się do figury żyrafy, lecz bezpośrednio do petroglifu, na który został nałożony (ryc.

7.16). Jest to panel 14. Znajduje się na nim figura wykonana w stylistyce pradziejowej (por. rozdz. 5.3.2.2.), a zatem schematyczna postać z rękami wzniesionymi w górę. Linia rycia tego petroglifu jest już mocno wygładzona oraz całkowicie spatynowana. Łatwo więc dostrzec, że przedstawienie to jest bardzo stare. Wiele wskazuje na to, że jeden z odwiedzających owo wzgórze wędrowców również potraktował omawianą figurę jako wartą uwagi i częściowo przykrył ją swoją własną, skądinąd schematyczną figurą sandała. Ma on prostokątny zarys i wypełniony jest dekoracją(?) w postaci kratkowania. Tylko nieznacznie nachodzi on na figurę ludzką, dlatego mimo wszystko kompozycji tej bliżej jest do petroglifów na wzgórzu „Altar” niż tych na stanowisku 01/07.

Bardziej „oczywistą” sytuację zaobserwowałem na stanowisku CO37 w północno-zachodniej części piaszczynowego grzbietu (ryc. 7.17). Jedyny zlokalizowany tam panel odkryłem kilka metrów na południe od charakterystycznego grzebienia skalnego. Był on niemal całkowicie przysypany piaskiem, spod którego wystawał niewielki fragment figury antropomorficznej. Okazała się nią być neolityczna postać „kobiety”, którą już wcześniej odnalazł jednak ktoś inny (ryc. 7.18).

Figura ta została bowiem nadpisana wizerunkiem konturowego sandała. Linia rycia obu petroglifów jest tak odmienna, że nie pozostawia złudzeń, iż mamy tu do czynienia z dwoma zupełnie różnymi horyzontami tworzenia sztuki naskalnej. Uderzająca w tym panelu



Ryc. 7.17. Stanowisko CO37. Jedyne panel znajduje się na południe od charakterystycznego grzebienia skalnego. Jest niewidoczny z daleka. Widok od południa.

Ryc. 7.18. Na panelu 1. widnieją tylko dwa petroglify. Jednym z nich jest neolityczne przedstawienie kobiety, mocno już dziś zwiertzałe i wygładzone. Drugą figurą jest wizerunek sandała o wyraźnej linii rycia, ewidentnie młodszy. Sandał nałożony został bezpośrednio na figurę prądziejową. Powierzchnia horyzontalna.



jest celowość, z jaką nadpisano jedną figurę na drugiej. Na samym głazie jest wiele miejsca odpowiednie do rycia, a co dopiero w promieniu kilkunastu metrów, gdzie znajdują się liczne kamienie i ściany skalne, na których mimo tego nie widnieje ani jedna figura. Nie mam wątpliwości, iż wizerunek sandała powstał w tym miejscu dlatego, że ktoś zauważył postać antropomorficzną i rozpoznał w niej coś, co wręcz wymagało z jego

strony reakcji. Przykład ten sugeruje, że ów sandał mógł być czymś w rodzaju symbolicznej manifestacji władzy. Być może tak, jak faraon deptał swych wrogów (rozd. 6.5.3.), tak osoba, która odwiedziła to miejsce symbolicznie zdeptała prawdziwych lub wymagowanych nieprzyjaciół – tubylców albo Beduinów zamieszkujących pustynię? Był to w każdym razie akt symbolicznej agresji, który mógł dotyczyć teraźniejszości lub był

niemal propagandowym zaprzeczeniem przeszłości Oazy, o ile figura „kobiety” rzeczywiście interpretowana była jako obraz z dawnych czasów³⁰⁷.

Intencje autorów figur, którymi nadpisali oni liczne przedstawienia prądziejowe, na zawsze pozostaną w sferze badawczej spekulacji. Bo choć powyższy przykład jawi się dla mnie jako klarowny akt przemocy symbolicznej, to wynika to głównie z mojego wyobrażenia, jak taki akt mógłby wyglądać. Nie oznacza to jednak, że Egipcjanin, który wizerunkiem swojego sandała zakrył neolityczną postać, faktycznie kierował się taką motywacją. Zniszczenie (tak, jak ja to odbieram) starszej figury nie musiało oznaczać, że jego intencje są „złe”. Być może taka bliskość obu petroglifów była wręcz porządana ze względu na moc jaka drzemała w starszym z nich, a którą niejako czerpał młodszy obraz. Interpretacja taka posiada rację bytu tym bardziej, jeżeli motyw stopy i sandała, jak argumentowałem wcześniej, byłby traktowany jako metonimia człowieka i narzędzie do zapewnienia sobie wiecznego trwania.

Niezależnie od intencji autorów w poszczególnych przypadkach krajobraz ulegał ciągłej transformacji. Coraz większa liczba przedstawień naskalnych o *stricte* dynastycznym charakterze czyniła skały Oazy Dachla coraz bardziej oswojonymi i symbolicznie włączała kolejne zakątki Oazy w sferę kontroli egipskiej. Pisałem już, że praktyka ta wcale nie musiała wiązać się z czasami Starego Państwa, kiedy Dachlę faktycznie kolonizowano od strony polityczno-militarnej. Swoista kulturowa apropriacja krajobrazu Oazy trwała moim zdaniem znacznie dłużej.

Wszystkie przytoczone przeze mnie przykłady dotyczą pamięci zarówno społecznej, jak i indywidualnej (rozd. 7.2.2.). Pamięcią jednak nie jest przypomnienie sobie wydarzeń z przeszłości, lecz kształtowanie przeszłości w teraźniejszej praktyce życia społecznego. Dodawanie figur do zastanych już przedstawień prądziejowych było więc „tworzeniem znaczeniowych sądów o przeszłości”, by raz jeszcze zacytować Holtorfa (1996: 125-6; tłum. PLP). Petroglify dynastyczne posiadały oczywiście znaczenia nadawane im przez ich twórców, ale znacznie szersze pole semantyczne wytwarzało się dzięki ich interakcji ze starszymi przedstawieniami. To w relacji pomiędzy jednymi a drugimi kształtowały się sensy, które z takim trudem próbujemy dziś uchwycić. Niezależnie więc od tego, czy udało mi się zbliżyć do intencji i znaczeń kryjących się za dynastycznymi figurami, moim zamiarem jest zwrócenie uwagi na sam fakt ogromnej znaczeniowości praktyki zestawiania ze sobą figur z różnych okresów. Krajobraz jest

aktywny właśnie dzięki temu, że jego elementy wpływają na ludzi, którzy ich doświadczają i w efekcie dokonują oni nieustannych reinterpretacji otaczającego świata (rozd. 7.3.). Nie jest on więc stały, lecz płynny – cały czas się wyłania zamiast być *universum* złożonym z raz na zawsze danych esencji (rozd. 7.4.). Ów palimpsest (również dynamiczny, a nie tylko statycznie ułożone na sobie warstwy; rozdz. 7.1.) widoczny jest w przytoczonych przeze mnie przykładach zarówno w skali *mikro*, to znaczy w wymiarze panelu, czy wręcz dwóch zestawionych ze sobą figur, jak i w szerszej perspektywie. Traktując moje przykłady kolektywnie można powiedzieć, że świat dynastyczny zmagiał się ze zmateriaлизованą przeszłością w niezwykle ciekawym dialogu na skalnych ścianach. Nawet jeżeli tylko część superimpozycji czy zestawień była formą symbolicznej agresji wobec nieegipskich motywów, to w konsekwencji każda dynastyczna i grecko-rzymska figura przyczyniała się do zawłaszczenia krajobrazu Oazy Dachla.

Kwintesencją tego zjawiska jest, w moim odczuciu, panel, który prezentowałem już przy okazji omawiania prądziejowej sztuki naskalnej. Znajduje się on na stanowisku 04/06 – „Gallery” – gdzie będąc doskonale wyeksponowanym, zawsze „narażony” był na interakcję z wędrowcami (ryc. 5.73 i 5.74; Kuciewicz i in. 2008: 319-22). Kompozycję na tym panelu warto również ukazać w jej biograficznym wymiarze (rozd. 7.3.1.), gdyż jest to scena, która świetnie ilustruje zarysowaną przeze mnie problematykę (scenę tę omawiam również w Polkowski 2015b: 52-3; Polkowski w druku a; Polkowski i in. 2013: 114-5). Kompozycja ta niewątpliwie powstawała w kilku fazach. Świadczy o tym nie tylko różnorodność tematyczna figur, ale także stopień zwiertzenia i spatynowania wskazujący na stopniowe wypełnianie powierzchni panelu kolejnymi figurami.

Najstarszym komponentem jest figura h-kształtna, która prawdopodobnie nigdy nie została ukończona i zapewne przedstawia bardzo schematyczną odmianę „kobiecych przedstawień antropomorficznych” (por. Winkler 1939: tab. XLVII i XLVIII; Berger 2008). Nie wiadomo, jak szybko, ale w pewnym momencie została ona przykryta przedstawieniem żyrafy, a później kolejnymi figurami. Następną fazę „życia” kompozycji prawdopodobnie reprezentują cztery przedstawienia żyraf wykonanych w technice piketażu. Są one niemal całkowicie spatynowane, a krawędzie śladów piketażu mocno wygładzone. Są do siebie bardzo podobne, choć niektóre elementy takie, jak kształt tułowia i kończyn, mogą wskazywać na autorstwo więcej niż jednej osoby. Figury te należy zapewne przypisać do okresu środkowego holocenu (rozd. 5.3.3.).

Kolejne figury z dużym prawdopodobieństwem również dodane zostały w neolicie, choć niewykluczone, że w jego nieco późniejszej fazie. Należą do nich przedstawienia: niepikietowanej żyrafy nachodzącej na

³⁰⁷ Por. np. z przykładami figur sandałów nałożonych na wizerunki antropomorficzne w Dolnej Nubii (Almagro Basch & Almagro Gorbea 1968: 85, N.K. 48; 135-6, K.Z. 22; 144, K.Z. 34).

grzbiet jednego ze starszych zwierząt, dwie niezidentyfikowane antylopy(?), figura strusia oraz antylopa oryks. Wszystkie one mogły powstać w ramach tego samego epizodu, jak również podczas zupełnie niezależnych wizyt. Wykazują jednak pewne podobieństwa stylistyczne, a także zbliżony stan zachowania. Co istotne, wszystkie te zwierzęta, choć stopniowo dodawane do panelu, wydają się go zgodnie uzupełniać. Nie tylko nie dostrzegam tutaj rozbieżności pod względem treści przedstawień (dzikie zwierzęta), ale także istnieje duża zgodność w kontekście struktury całej kompozycji (wszystkie figury skierowane są w tę samą stronę). Odnoszę wrażenie, że kolejni twórcy starali się kontynuować pewną ideę panelu – ukierunkowanie zwierząt odgrywało tutaj kluczową rolę.

Ową ideę rozbudowano, przynajmniej w sensie przedstawieniowym, dopiero w ramach następnego etapu życia stanowiska. Wtedy to ukazane zostały bardzo duże figury antropomorficzne – „kobiety w ciąży”. Przy ich produkcji wykorzystano technikę reliefu wgłębnego, ścierając skałę w bardzo staranny sposób. Choć nie można mieć pewności, że petroglify te nie powstały w tym samym czasie, co część pozostałych figur, to ich przestrzenne dopasowanie do przedstawień żyraf wskazuje, moim zdaniem, na ich młodszy charakter. Przedstawienia te zostały zresztą świetnie wpasowane w całość kompozycji i warto zwrócić uwagę na fakt, że tak, jak większość zwierząt, wydają się one podążać w nieznacznie ukośnej płaszczyźnie, a nie w idealnie horyzontalnym planie.

Czwarty petroglif antropomorficzny jest dość dyskusyjny. Pod względem formy i stylu należałoby go uznać za prądziejowy motyw „kobiety”. Zachował się on jednak w wyraźnie lepszym stanie, linia rycia jest bardzo wyraźna i brakuje w nim ewidentnych śladów zwińtrzenia. Stan zachowania przybliży tę figurę do jakości przedstawień dynastycznych. Był to więc petroglif, który albo powstał później niż pozostałe „kobiety”, choć nadal w pradziejach, albo stanowi jeszcze późniejszą imitację zainspirowaną starszymi figurami.

Istotnym wydarzeniem w historii życia panelu było jednak dodanie do niego figur dynastycznych. Przy lewej krawędzi panelu wyryto przedstawienie byka, a po przeciwnej stronie wykonano wizerunek zwierzęcia na tyle niedystyngtywnego, że można w nim widzieć zarówno psa, jak i byka. Petroglify te są znacznie „świeższe”, linie rycia praktycznie nie są zwińtrzone, a także są węższe niż u innych figur, co sugeruje użycie innego narzędzia. Zwierzęta skierowane są w lewo, czym doskonale wpisują się w zamysł twórców starszych figur. Na panelu znajduje się także ryte przedstawienie żyrafy, które choć w pewnych aspektach podobne jest do piketowanych zwierząt, to jednak wiele cech je od nich odróżnia. Sylwetka owej żyrafy jest bardziej naturalistyczna, inaczej ukazane zostały również kończyny. Ponadto,

i ona wygląda na petroglif lepiej zachowany i nowszy, a zatem być może mamy tutaj do czynienia z dynastyczną imitacją(?).

Figurą, która czyni ów panel tak dobrym przykładem dialogu w sztuce naskalnej, jest jednak przedstawienie zwierzęcia Seta (ryc. 6.53; rozdz. 6.4.1.) nadpisane na jedną z piketowanych żyraf. Wydaje się on być swoistym stemplem odcisniętym na tej rozbudowanej kompozycji, w którą wkomponowano go zresztą w sposób zgodny z charakterem panelu, a więc skierowanego w lewo. O tym, jak istotnym bogiem w rzeczywistości mieszkańców Oazy był Set pisałem już wcześniej i nie ma potrzeby, by raz jeszcze referować jego wszystkie przymioty. Warto jednak przypomnieć, że bóg ten był nie tylko Panem Oazy, ale również Władcą Pustyni, a zatem wszystkiego, co na niej żyje.

Twórca petroglifu zwierzęcia Seta wykonał go na starszych figurach z pełną świadomością. To, że się one tam już znajdowały nie tylko nie stanowiło dla niego problemu, ale wręcz było powodem, dla którego podjął się wysiłku. Ze skały spoglądały bowiem na niego wyobrażenia należące do innego świata – świata przeszłych lub ówczesnych (w rozumieniu Egipcjanina) kultur autochtonicznych. Nie wiemy, kiedy dokładnie zwierzę Seta zostało dodane do tego panelu (zapewne pomiędzy okresem Średniego Państwa a Trzecim Okresem Przejściowym) i przez to nie możemy jasno stwierdzić, jak bardzo skolonizowana była już wówczas Oaza. Pisałem już jednak, że niezależnie od płaszczyzny administracyjnej, każdy człowiek przebywający w Dachli doświadczał krajobrazu w zindywidualizowany sposób i nawet w okresie Nowego Państwa czy Trzecim Okresie Przejściowym swoiste okiełznanie krajobrazu mogło nadal stanowić istotną kwestię w życiu wielu ludzi. Tak, jak ów urzędnik Meri kilkaset lat wcześniej (por. wyżej), autor petroglifu mógł skojarzyć przedstawienia pradziejowe ze społecznościami zamieszkującymi pustynię. Mógł dostrzec w nich przejaw sił „nadnaturalnych”. A może jedyną doświadczoną przez niego impresją było odczucie, iż obcuje z czymś nieznanym, nieokreślonym, nieegipskim? Świat demonów i złych mocy mógł manifestować się na przeróżne sposoby, tym bardziej na pustyni. Ów Egipcjanin, czując być może, iż kompozycja ta jest ucieleśnieniem chaosu, nieokreślonego zagrożenia dla porządku – nawet jeśli tylko w wymiarze jego własnego życia – zdecydował się zapobiec sprawczości figur, które w dodatku nie musiały się jawić jako przedstawienia (*sensu* reprezentacje), ale wręcz jako byty rzeczywiste (*sensu* ucieleśnienia). Sięgnął więc po symbol, który był mu zapewne najbliższy, a który związany był z olbrzymią ochronną mocą. Podobnie, jak późniejszy krzyż chrześcijański (rozdz. 7.6.2.), Set miał być może oczyścić skałę z demonicznych(?) treści i przejąć kontrolę nad niebezpiecznymi figurami. Tym samym petroglif ten niekoniecznie uznać należy za symbol, a bardziej

za materialny przejaw samego boga, który nie odczynił tego miejsca metaforycznie, lecz w sposób namacalny.

Sprawczość leżała zarówno po stronie człowieka, dla którego sztuka naskalna była narzędziem do transformacji krajobrazu, jak i po stronie petroglifów, które aktywnie i odczuwalnie wpływały na widzów. Dialog angażujący petroglify nie skończył się jednak w chwili, kiedy na panelu zaistniał Set, lecz kontynuuje się za każdym razem, kiedy skała ta jest obiektem doświadczenia człowieka. Dlatego życie stanowiska „Gallery” trwa nadal, a dialog prowadzony jest teraz z badaczami (rozdz. 7.5. i 7.6.3.).

7.6.2. Postdynastyczna sztuka naskalna w Oazie Centralnej

Określenie sztuka postdynastyczna może się wydać zrazu mało precyzyjne, gdyż powinny do niej przynależeć petroglify wykonane w okresie rzymskim, a te zostały już przeze mnie omówione razem ze sztuką dynastyczną. Za postdynastyczne uznaję więc te przedstawienia, które wyraźnie nawiązują do ikonografii chrześcijańskiej oraz figury przynależne do symboliki beduińskiej i arabskiej. Choć w rejonie Dachli obie te kategorie petroglifów są licznie reprezentowane (rozdz. 2.1.4. i 2.1.5.), to na obszarach moich badań przedstawień tego rodzaju jest zaskakująco mało. Być może pośród nierozpoznanych i niewydatowanych przeze mnie figur znajduje się wiele takich, które dałoby się przypisać do którejś z owych kategorii, ale na obecnym etapie badań pozostają one niezidentyfikowane.

W przypadku figur o chrześcijańskim charakterze petroglify ograniczają się niemal wyłącznie do przedstawień krzyży, a i z tych nie wszystkie musiały powstać z rąk Koptów. Wątpliwości nie mam jedynie wobec tych krzyży, które posiadają bardziej rozbudowane kształty niż prosty krzyż równoramienny. Należą do nich: SM194, SM195, SM196, SM198 i SM199 (aneks 3). Nie zarejestrowałem żadnych przedstawień, które mogłyby nawiązywać do bardziej figuratywnej ikonografii chrześcijańskiej. Brak również monogramów poza jednym, być może, przedstawieniem Chi-Ro (CO105 p.16). Nie można oczywiście wykluczyć, że niektóre z przedstawień swastyki (SM201) i pentagramu (SM202) wykonane zostały w okresie bizantyńskim, ale jak pisałem wcześniej (rozdz. 6.2.2.), ich chronologia jest bardzo szeroka i z reguły niepewna.

Nie jest więc łatwo zbudować narrację o chrześcijańskiej sztuce naskalnej w rejonie Oazy Centralnej, bo albo jest jej niewiele albo jest na tyle mało dystyngtywna, że trudno jest uznać poszczególne petroglify za bizantyńskie. Mogę się zatem odwołać jedynie do przedstawień krzyży, które odnalazłem na badanych obszarach i zastanowić się nad rolą, jaką mogły one pełnić pośród przedstawień z innych epok.

Krzyż jako symbol Chrystusa, czy jak pisze Verner (1973: 58) „sam Chrystus”, zaczął być powszechnie stosowany w ikonografii w IV wieku AD, po tym jak „prawdziwy” krzyż odnalazła cesarzowa Helena w 328 roku. Nie trzeba dodawać, że był to symbol potężny i ucieleśniał samego Boga. Wykonanie przedstawienia krzyża mogło być rodzajem wyznania wiary, ale jako symbol o wielkiej mocy mógł być również wykorzystywany jako narzędzie do transformacji krajobrazu – tym razem do przekształcania krajobrazu pogańskiego w chrześcijański.

Doskonałym przykładem są liczne graffiti w postaci krzyży różnego typu, jakie znajdują się w wielu egipskich świątyniach, które albo zamieniane były na kościoły albo były przez chrześcijan po prostu użytkowane (zob. liczne przykłady w Edgerton 1937; The Epigraphic Survey 1998: pl. 210; Jacquet-Gordon 2003). Graffiti te miały zapewne oczyszczać pogańskie świątynie pełne wizerunków bogów i dzięki temu przystosowywać je do nowej roli³⁰⁸. Czy można uznać figury krzyży wykonane na ścianach skalnych Oazy Centralnej za przedstawienia o puryfikacyjnym charakterze?

W sztuce naskalnej, również poza Egiptem (zob. np. Bradley 2000: 74; O'Connor 2006: 197; Rozwadowski 2009: 177), obok starszych petroglifów niejednokrotnie ukazywane były symbole chrześcijańskie, w tym krzyże (lub np. przedstawienia kościołów – zob. Váhala & Červíček 1999: Taf. 25.81; Kleinitz 2007a: 224, fig. 6). Charakteryzując krajobraz rejonu IV Katarakty w Sudanie, Cornelia Kleinitz (2008: 100) pisze, iż przedstawienia krzyży „chrystianizowały” miejsca, w których już wcześniej istniały przedstawienia naskalne. Symbole chrześcijańskie miały owe miejsca „symbolicznie reformować”. Rozpatrując nieliczne znaleziska w rejonie Oazy Centralnej należałoby się zatem przyjrzeć temu, czy i dla tych figur kontekstem były stanowiska z licznymi różnoczasowymi panelami.

Jeden z krzyży o możliwej proveniencji chrześcijańskiej odnalazłem na stanowisku CO189 (ryc. 6.74 i 6.75). Panel (p.31), na którym został wykonany znajduje się w północno-wschodniej części wzgórza pod skalnym nawisem w stosunkowo głębokim schronisku (ryc. 7.19). Jest to krzyż równoramienny, ale składający się z dwóch wąskich i dość długich protokątów, przez co w centrum krzyża znajduje się utworzony przez nie kwadrat.

Stanowisko CO189 należy do wzgórz o najliczniejszej liczbie paneli ze sztuką naskalną (rozdz. 6.5.4.). Dominują tam przedstawienia stóp i sandałów, ale odnaleźć można również starsze motywy dynastyczne, isnkrypcje, a nawet mocno już zwińtrzałe figury pradziejowe. W związku z tym stanowisko to mogło być postrzegane jako miejsce o specyficznym charakterze.

³⁰⁸ Na temat ponownego użycia świątyń egipskich w późnym antyku zob. Dijkstra 2011.



Ryc. 7.19. Widok z wnętrza schroniska w północno-wschodniej części wzgórza CO189. Na panelu 31. znajduje się krzyż równoramienny złożony z dwóch wąskich prostokątów. Widok od północy.

Z drugiej strony w tej części wzgórza, gdzie sztuki naskalne jest najwięcej i gdzie, co istotne, jest ona najbardziej wyeksponowana, nie dostrzegłem żadnej ikonografii *stricte* chrześcijańskiej. Przywołany przeze mnie petroglif krzyża znajduje się więc bardziej na uboczu, w skalnej niszy, która była zapewne wyśmienitym miejscem do odpoczynku i skrycia się przed światłem słonecznym. Wprawdzie znajdują się w niej petroglify, ale są to nieliczne przedstawienia stóp i sandałów oraz kilka nieczytelnych zadrapań, a zatem motywy, na które natrafić można na każdym kroku. Jeżeli krzyż ten miał w jakiś sposób oswajać owo miejsce, to zastanawiającym jest fakt, że nie znalazł się on w asocjacji z konkretnymi przedstawieniami, lecz wybrano dla niego raczej odizolowaną lokalizację. Być może chodziło jednak o to, by to właśnie wnękę skalną uczynić bezpieczną, gdyż tylko ona mogła być potrzebna danemu wędrowcowi. A zatem jeśli odwrócimy sytuację i uznamy, że krzyż ten miał na celu jak gdyby zawłaszczenie jedynie fragmentu wzgórza, a nie symboliczną przemianę całego *gebla*, to usytuowanie krzyża na bocznej ścianie schroniska nabiera znacznie większego sensu.

Z dość podobną sytuacją spotykamy się na stanowisku CO105 (ryc. 6.103), gdzie również zarejestrowałem tylko jedną figurę krzyża (p.12a; ryc. 7.20). Także

w tym przypadku znajduje się ona w kontekście schroniska, które zlokalizowane jest po zachodniej stronie niewielkiego wzgórza. Tym razem jednak krzyż wykonany został nie wewnątrz, a na zewnątrz wnęki. Na stropie nawisu skalnego znajduje się panel (p.12b) zawierający kilka nieczytelnych figur oraz co najmniej jedno przedstawienie trójkąta łonowego. Kuszącą wydaje się perspektywa powiązania obecności petroglifów we wnęce z potrzebą chrystianizacji skalnej niszy, na podobnej zasadzie, jak w przypadku krzyża na wzgórzu CO189 (por. powyżej). Pytanie, na ile takie myślenie jest jednak uzasadnione.

W kontekście stanowiska CO105 mamy do czynienia z jeszcze bardziej różnorodną sztuką naskalną niż w obrębie wzgórza CO189, rozmieszczoną zarówno na panelach wzdłuż ścieżek należących do „szlaku północnego” (rozdz. 6.6.), jak i w bardziej oddalonych partiach większego wzgórza. Krzyż jerozolimski³⁰⁹, który wykonano przy wnęce usytuowany jest wobec tego na jednej z takich ścieżek i jego asocjacje znaczeniowe mogą go łączyć zarówno ze schroniskiem skalnym, jak i traktem.

³⁰⁹ Na temat krzyża jerozolimskiego zob. Verner 1973: 60-1. Więcej analogii w sztuce naskalnej zob. aneks 3: SM195-196.

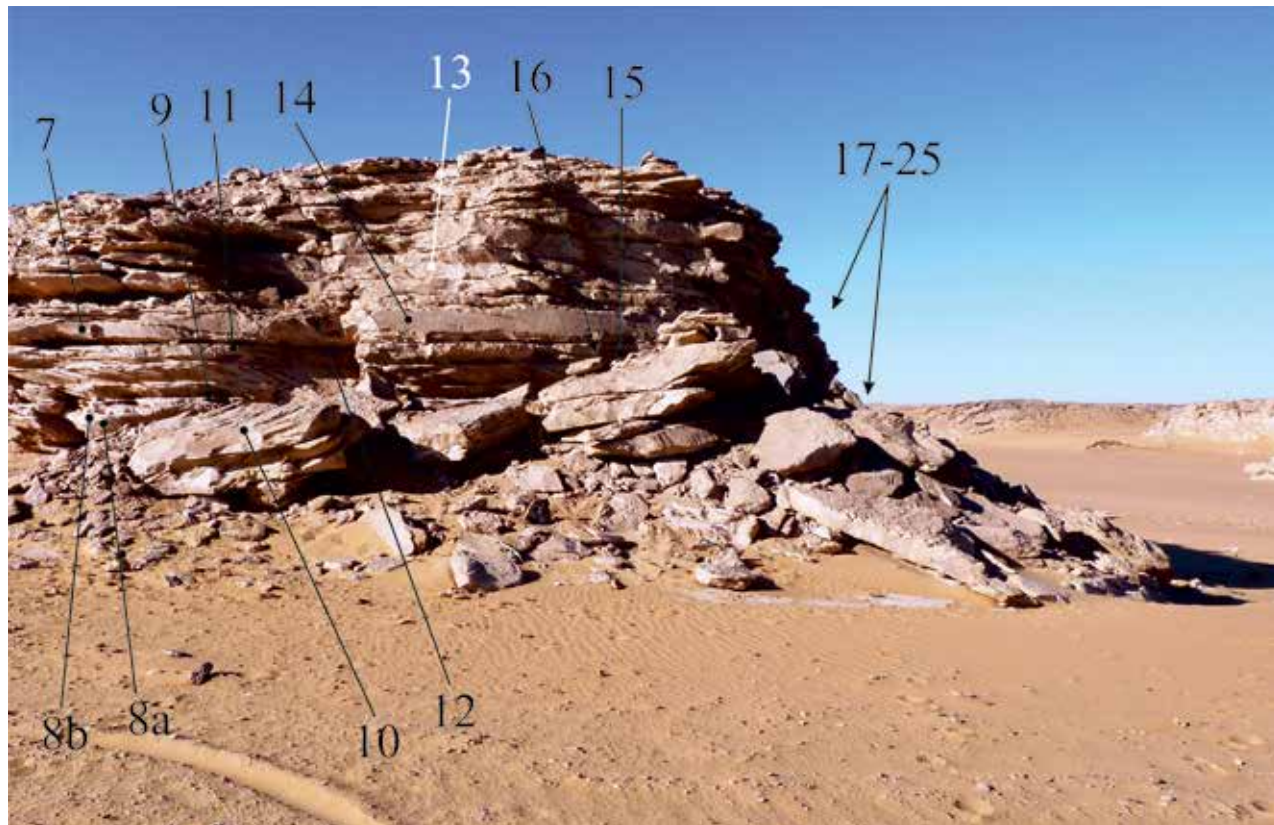


Ryc. 7.20. Schronisko skalne u podnóża mniejszego *gebla* CO105 (p.12a). Krzyż przedstawiony został na zewnętrznej ścianie wnęki skalnej. Widok od północy.

Być może jednak był on jedynie sygnaturą chrześcijańskiego podróżnika lub pielgrzyma i nie było jego wolą dokonywanie symbolicznego oczyszczenia tego miejsca, choć nie należy takiej możliwości z góry wykluczać. Myślę, że symbole chrześcijańskie, zwłaszcza we wczesnym etapie historii tej religii w Egipcie, niemal z definicji służyły do chrystianizowania krajobrazu pogańskiego, choć ich wykonywanie mogło w pierwszej kolejności wiązać się z modlitwą i materializacją własnej tożsamości autorów petroglifów. Jest to więc mechanizm bardzo podobny do tego, który zaobserwować można

interpretując przedstawienia zwierzęcia Seta na skałach Oazy Centralnej, wykonywanych jednak na długo przed horyzontem chrześcijańskim (por. rozdz. 6.4.1.).

Kolejne krzyże zarejestrowałem na stanowiskach CO109 (p.2) i CO106 (p.9), a zatem ponownie w kontekście „szlaku północnego” (rozdz. 6.6.), co nie dziwi, gdyż większość znalezionych przeze mnie przedstawień tego typu zlokalizowanych jest właśnie wzdłuż szlaku. Oba te stanowiska są wielozasowe, zwłaszcza CO109, na którym petroglify dynastyczne o religijnym charakterze są dość mocno wyeksponowane (ryc. 6.50).



Ryc. 7.21. Północno-wschodnia ściana wzgórza 17/07 w Painted Wadi. Kolorem białym zaznaczono obecność panelu 13., na którym wykonany został krzyż jerozolimski. Widok od północnego wschodu.



Ryc. 7.22. Panel 13. na stanowisku 17/07. Ukazany został na nim krzyż jerozolimski. Pomiedzy jego ramiona wpisane zostały dwa x-kształtne elementy. Powierzchnia niemal wertykalna. Por. z ryc. 7.21.

Podobny charakter posiada również stanowisko 07/08, gdzie w północnej części wzgórza na małej przestrzeni skupione są figury dynastyczne i grecko-rzymskie. Na jednym z dużych płaskich głazów wykonany został krzyż koptyjski z rozwidłonymi końcami ramion. Choć otoczony jest kilkoma panelami z różnymi figurami i inskrypcjami, to sam nie został dodany do jakichś istniejących już starszych figur. Obserwacja ta dotyczy w zasadzie wszystkich przytoczonych przykładów poza krzyżem na stanowisku CO109. A zatem nawet jeżeli motyw krzyża służył jako petroglificzne narzędzie chrystianizacji, to nie dokonywano tego poprzez konkretnie zaplanowane superimpozycje, lecz zasięg działania figury był jak gdyby szerszy – była ona odizolowana, ale wpływała na całe miejsce.

Przykład najbardziej perswazyjny stanowi prawdopodobnie petroglif odkryty na stanowisku 17/07 w centralnej części Painted Wadi (ryc. 7.21). Wzgórze to usytuowane jest przy wschodniej krawędzi obszaru badań i leży na trasie „szlaku północnego” (rozdz. 6.6.). W północnej części *gebła* znajduje się wiele paneli z petrogliami zarówno na luźnych głazach kamiennego zawaliska, jak i na skalnych ścianach. Jest to przede wszystkim

dynastyczna i grecko-rzymska sztuka naskalna zdominowana zwłaszcza przedstawieniami stóp i sandałów. Zdecydowanie najbardziej wyeksponowanym panelem jest panel 14., który znajduje się na ścianie wzgórza i jego długość sięga około pięciu metrów (zob. fragment panelu w Kuciewicz i in. 2010: 307, fig. 4). Jest to bardzo charakterystyczny element *gebła*, gdyż panel zajmuje powierzchnię długiego wąskiego pasa, który z daleka jawi się jako swoisty fryz. Znajdują się na nim figury zarówno pradziejowe, jak i ze wszystkich kolejnych epok w historii Dachli. Pośród nich dostrzec można liczne wyobrażenia zwierząt (antylop oryks, bydła, a nawet lwa), figury antropomorficzne wykonane w stylistyce dynastycznej i postaci o mniej skonwencjonalizowanej formie, a także rzadkie przykłady wertykalnie usytuowanych sandałów. Na panelu tym w gęszczy setek figur widoczne jest również wyobrażenie zwierzęcia Seta (zob. ilustracja na stronie tytułowej rozdziału 7), osobliwy wizerunek ludzkiej dłoni oraz serech, choć bez sokoła i imienia władcy.

To właśnie ponad tym panelem (i siłą rzeczy ponad kilkoma innymi) usytuowany został pojedynczy krzyż jerozolimski na panelu 13. (ryc. 7.22). Jest to chyba najbardziej starannie wykonany petroglif krzyża z prostopadłymi liniami wieńczącymi każde z ramion figury (por. Verner 1973: 61). Pomiedzy górne ramiona wpisane zostały ponadto dwa małe krzyże lub x-kształtne motywy, co przybliżyło go do wyglądu typowego krzyża jerozolimskiego, który posiada cztery dodatkowe, symetrycznie rozmieszczone małe krzyże. Sposób, w jaki symbol ten góruje nad pozostałymi panelami wzbudza silne skojarzenia ze swoistą dominacją religii chrześcijańskiej nad pogaństwem.

Odnoszę wrażenie, że nie był to przypadek, iż usytuowano go właśnie tam, gdzie jest on w konsekwencji mocno wyeksponowany. Należy dodać, że nie jest łatwo dosięgnąć tego panelu, a zatem autor tego petroglifu raczej nie kierował się własną wygodą, lecz wręcz przeciwnie – ważne było dla niego to, gdzie figura ta powstanie, a nie to, czy jej wykonanie będzie zadaniem łatwym. Z jednej strony wysoko ulokowany petroglif stawał się jakby bezpieczniejszy, bo poza zasięgiem ramion odwiedzających to miejsce wędrowców, z drugiej zaś strony będąc tak wysoko usytuowanym, mógł symbolicznie nawiązywać do wysokości, z której obserwuje ludzi Bóg. Chociaż nie został on więc bezpośrednio zestawiony z jakimś starszym rytmem, który mógłby być zinterpretowany jako pogański, to jednak z racji swojej lokalizacji znalazł się w asocjacji ze wszystkimi panelami, które się pod nim znajdują. Myślę, że w tym przypadku faktycznie można mówić o chrystianizującym aspekcie tworzenia sztuki naskalnej. Petroglif krzyża był swoistym egzorcyzmem transformującym fragment starożytnego szlaku w drogę przynależną do świata chrześcijan.

Zupełnie inny charakter wydaje się posiadać sztuka naskalna, której autorstwo z dużą ostrożnością przypisuję osadnikom i podróżnikom przybyłym do Dachli po VII wieku AD (rozdz. 1.5.). Wiele znaków sklasyfikowanych przeze mnie w aneksie 3 może należeć do tzw. *wusûm* – beduińskich znaków plemiennych (fenomen *wusûm* scharakteryzowałem już pokrótce w rozdziale 2.1.5.). Wiele z nich rozpoznali już wcześniej Harding King (1925: Appendix 3) czy Hans Winkler (1939: 12-3; 1952), ale jak dotąd nie przeprowadzono żadnych dogłębnych studiów nad fenomenem wykonywania znaków plemiennych na skałach w rejonie Pustyni Zachodniej³¹⁰.

Colin i Labrique (2001: 175-7) przytaczają przykłady „znaków beduińskich” w rejonie Oazy Baharija, gdzie niezwykle powszechnym motywem jest znak w kształcie klepsydry (aneks 3: SM128). Jak już jednak pisałem (rozdz. 6.2.2.), mógł to być motyw wykorzystywany od bardzo dawna, nawet od czasów Starego Państwa. Z reguły jedyne kryterium chronologiczne stanowi ocena stanu zachowania i te przykłady, które odznaczają się dobrą kondycją, a więc ich linie są jeszcze mocno wyraźne, niezwiędnięte, a nawet niespatynowane, uznaję za mogące przynależeć do *wusûm*. Jednym z takich petrogliów jest motyw klepsydry (w tym przypadku w ujęciu horyzontalnym) znajdujący się na panelu 10. na stanowisku CO172 (ryc. 7.23). W dodatku obok wykonana została figura antropomorficzna, której stylistyka nie przypomina przedstawień dynastycznych, lecz raczej młodsze petroglify. Jest to figura ukazująca mężczyznę, o czym świadczą dorysowany pomiędzy nogami penis.

Domyślam się, że *wusûm* służyły nie tylko do wyrażania tożsamości rodowej czy plemiennej, ale stanowiły swoiste sygnatury, którymi znaczyć można było miejsca, co do których roszczono sobie jakieś prawa. A zatem tak, jak wiele innych kategorii sztuki naskalnej omawianych na łamach niniejszej pracy, znaki plemienne również stanowiły rodzaj narzędzia do przekształcania krajobrazu, zawłaszczania miejsc i manifestowania swoich praw. Tematu tego jednak nie pogłębiam z powodu braku miejsca, a także wciąż bardzo słabo rozpoznanej bazy źródłowej. Z *wusûm* wiąże się jednak pewna kategoria przedstawień, która inspirowana mogła być petrogliami dynastycznymi. Są to różnego rodzaju motywy płciowe (aneks 5: SX43-79) i figury antropomorficzne z ukazanymi narządami rozrodczymi.

³¹⁰ Choć obecność *wusûm* raportowana jest stosunkowo często (zob. np. Rowe & Schacht 2004: 119, fig. 2; Riemer i in. 2005: 326; Ikram 2009a: 76; Polkowski i in. 2013: 113), to można jednak odnieść wrażenie, że *wusûm* stało się kategorią, do której zaliczane są często wszelkie znaki, których forma nie pozwala uznać za przynależne do innych systemów ikonograficznych. Mimo, że wiele znaków plemiennych jest nadal w użyciu, to paradoksalnie badania tego fenomenu na obszarach Pustyni Zachodniej wydają się niezwykle trudne. Tym bardziej, że duża część znaków mogła być wykonana kilkaset lat temu, a ich autorzy należeli z reguły do bardzo mobilnych grup przemierzających Saharę we wszystkich kierunkach.



Ryc. 7.23. Motyw klepsydry zestawiony z figurą antropomorficzną. Oba petroglify wykonane zostały w tym samym czasie i z racji dobrego stanu zachowania należy je widzieć jako motywy pochodzące z okresu islamskiego, może nawet z relatywnie niedawnego czasu. Stanowisko CO172 (p.10). Powierzchnia pochyła.

Przytoczonym przez Colina i Labrique'a (2001: fig. 12, 13, 20, 22, 24) znakom plemiennym odnalezionym w Qasr el-Zabou i Tineida nierzadko towarzyszą motywy figuratywne, zwłaszcza o ewidentnych konotacjach seksualnych. Są wśród nich postacie ludzkie, których narządy płciowe zostały wyraźnie zaakcentowane, czy wręcz wyolbrzymione, jak również przedstawienia samych tylko narządów. Podobne figury znajdują się również w Oazie Centralnej, głównie na stanowiskach położonych wzdłuż obu dużych szlaków.

Petroglify, do których chciałbym się odwołać znajdują się zwłaszcza na dwóch stanowiskach we wchodniej części „szlaku południowego” – 14/08 i 13/06 (por. ryc. 6.10). To pierwsze jest typowym stożkowatym wzgórzem otoczonym pierścieniem odsłoniętych, miękkich skał u swych podnóży. Wiele paneli, w szczególności po wschodniej i południowej stronie, zawiera liczne figury trójkątów łonowych pochodzących z czasów dynastycznych (p.8, 9, 13, 14a, 17, 19, 20). O ich starszym wieku świadczy fakt, że większość jest niezwykle mocno zwietrzała i jest tylko kwestią czasu, kiedy całkowicie znikną. Nie zmienia to jednak faktu, że nadal są widoczne, a w przeszłości musiały być jeszcze łatwiej dostrzegalne. Tym bardziej, że wiele z nich usytuowanych jest w dobrze wyeksponowanych rejonach wschodniego stoku. Innymi słowy, stanowisko to (a także liczne stanowiska na obszarze „szlaku południowego” – zob. rozdz. 6.3.3.) musiało oddziaływać na wędrowców głównie poprzez figury trójkątów łonowych, których wykonano tam relatywnie dużo.

Niewykluczone, że wiele wieków później, kiedy szlakiem tym obszar grzbietu piaskowcowego pokonywali Beduini należący do różnych plemion (nie tylko arabskich), to właśnie widok owych trójkątów mógł

być katalizatorem prowadzącym do powstania nowych przedstawień. Figury dynastyczne, pomimo swojej schematyczności, są bowiem mocno sugestywne, a zwłaszcza te, w których twórcy pokusili się o ukazanie detali anatomicznych. Choć, jak argumentowałem (rozdz. 6.3.4.), mogły to być symbole o dość szerokim polu semantycznym, to dla arabskich wędrowców stanowiły zapewne dość literalny obraz kobiecych sromów. Rysunki, które pozostawili na skałach, są z jednej strony nawiązaniem czy wręcz ich imitacją, z drugiej zaś strony zachowują one swoją formalną odrębność i stylistykę.

Do trójkątów łonowych szczególne podobieństwo wykazują zwłaszcza przedstawienia pojedynczych sromów kobiecych (ryc. 7.24). Te jednak nie posiadają już zestandaryzowanych trójkątnych zarysów, lecz cechują się znacznie swobodniejszymi kształtami. Dominują prostokątne lub zaokrąglone figury, z reguły półotwarte i posiadające wewnętrzną linię tak, jak wzorcowe przykłady dynastyczne. Bardziej rozbudowane okazy posiadają dodatkowe elementy, jak choćby ślady pike-taży, które zapewne ukazywać miały owłosienie, a zatem kolejny element, który można odnaleźć na petrogli-fach wykonanych kilka tysięcy(?) lat wcześniej. Nie chcę przez to powiedzieć, że znajdujące się na stanowisku trójkąty łonowe były rodzajem modelu, który w sposób wybiórczy został skopiowany przez późniejszych podróżników. Byłoby to raczej niezgodne z prawdą, gdyż jak pokazują przykłady w Bahariji, tematyka i stylistyka tych figur była mocno ugruntowana w tradycji arabskiej czy beduińskiej sztuki naskalnej. To, na co chciałbym zwrócić uwagę, to zjawisko dialogu pomiędzy petrogli-fami a ludźmi. Obecne na stanowisku dynastyczne trójkąty łonowe mogły na późniejszych twórcach wywrzeć na tyle duże wrażenie, że uruchomiły w nich potrzebę



Ryc. 7.24. Fragment panelu 3. na stanowisku 14/08. Widoczne są na nim schematyczne przedstawienia kobiecych narządów płciowych i inne mniej rozpoznawalne motywy. Powierzchnia horyzontalna.

własnej ekspresji. Miała tu miejsce gra skojarzeń i reinterpretacji figur, które zostały powiązane z kobiecością. A zatem to jakby dynastyczne przedstawienia skłoniły podróżników, by właśnie na tych skałach przedstawili swoje własne wizje kobiecego łona.

Gra skojarzeń odwiedzających to stanowisko Beduinów sięgnęła zresztą dalej i pośród wykonanych przez siebie figur kobiecych narządów płciowych znalazła się także para antropomorfów (ryc. 7.25). Obie postacie są mocno zeschematyzowane i zarys ich ciała jest prostokątny. Ręce i nogi ukazane zostały w formie linii prostych podobnie zresztą, jak głowy. Twórca petrogli-fów wysilił się jedynie przy zaznaczeniu płci tych figur. Wydaje się, że lewa postać posiada penisa ukazanego w formie linii i dwóch małych zagłębień (jądra?). Płeć drugiej figury jest jednak trudniejsza do rozpoznania, choć biorąc pod uwagę, że posiada ona dwa zagłębienia na wysokości piersi, to istnieje duże prawdopodobieństwo, że miała to być kobieta. Byliby to zatem mężczyzna i kobieta.



Ryc. 7.25. Para postaci ludzkich z zaznaczonymi narządami płciowymi. Panel 2. na stanowisku 14/08. Powierzchnia horyzontalna.



Ryc. 7.26. Jeden z palimpsestowych paneli (p.19) na stanowisku 13/06. Wykonane zostały na nim przedstawienia trójkątów łonowych, dziś już mocno zwiertzałe, a obok, a nawet na nich, powstały dużo młodsze przedstawienia narządów płciowych i różne znaki plemienne(?).

Oczywiście nie można wykluczyć, że Beduini³¹¹, którzy wykonali te przedstawienia, stworzyliby je w tym miejscu niezależnie od tego, czy dynastyczne figury trójkątów by się tam znajdowały, czy też nie. Odnoszę jednak wrażenie, że ich obecność była czynnikiem bardzo istotnym, jeśli nie przeważającym. Myślę, że mijając skały wzgórza 14/08, kolejni podróżnicy nie mogli tych petroglifów nie zauważyć. Poza tym na to, że figury trójkątów były przez nich dostrzegane, a co za tym idzie interpretowane, wskazuje inne znalezisko na stanowisku 13/06.

Stanowisko 13/06, usytuowane przy samej granicy obszaru badań, posiada bardzo zbliżony charakter do 14/08. Panele ze sztuką naskalną również ograniczone są tylko do dolnych partii wzgórza, gdzie znajdują się miękkie piaskowce o dużych, płaskich powierzchniach. Podobnie, jak w przypadku wzgórza 14/08, spod młodszych figur prześwitują motywy dynastyczne, w tym stopy, sandały i trójkąty łonowe. Zdecydowanie najbardziej interesującym przykładem jest panel 19., który stanowi doskonałą ilustrację dialogu międzykulturowego, o którym pisałem powyżej (ryc. 7.26).

W okresie dynastycznym na omawianym panelu ukazano co najmniej dziesięć przedstawień trójkątów

łonowych, a mogło być ich znacznie więcej, lecz skała uległa częściowemu zniszczeniu. Świadczy o tym fragment zachowanego trójkąta przy prawej dolnej krawędzi panelu. Ponieważ większość figur narażona jest na działanie takich samych sił erozyjnych, toteż panel ten jest świetnym przykładem tego, jak różny może być stopień zachowania petroglifów wykonanych w odmiennych czasach. Trójkąty łonowe są już mocno wygładzone, a linie rycia zrobiły się płytkie. Kontrastuje to z głęboko wyciętymi figurami beduińskimi.

Co ciekawe, wśród dynastycznych trójkątów łonowych stan zachowania jest nieznacznie zróżnicowany, co może sugerować, że w ramach okresu dynastycznego i one powstawały w ramach dość długich odstępów czasowych. Podobna sytuacja dotyczy młodszych figur. Część z nich jest tak wyraźna, że można podejrzewać, iż powstały w czasach nowożytnych (co potwierdzają liczne inskrypcje na tym i okolicznych panelach), a niektóre zdążyły już lekko zwiertzeć i pokryć się patyną.

Myślę, że prezentowany panel jeszcze wyraźniej pokazuje, jak inspirujące mogły być figury dynastyczne dla twórców przybyłych w to miejsce w czasach późniejszych. Nagromadzone w kilku skupiskach trójkąty musiały być dostrzeżone i zrekonceptualizowane. Wyraźnie widać, że rozpoznano ich wymiar ikonograficzny i nawiązano do niego poprzez stworzenie nowych figur. Widzimy zatem tło złożone z trójkątów łonowych, a na pierwszym planie figury nimi inspirowane. Tak, jak na stanowisku 14/08, są

to przedstawienia bardzo uproszczone, w kształcie prostokątnym lub bardziej nieregularnym. Można oczywiście dostrzec pewne podobieństwa do motywu trójkąta łonowego, ale wynikają one głównie z morfologii przedstawianego obiektu.

Trudno mieć jednak wątpliwości, że obecność starszych figur odegrała tutaj bardzo ważną rolę. Tak właśnie objawiała się sprawczość sztuki naskalnej, która zapraszała do dialogu każdego podróżnika. Rozpoczęła z nim grę, która mogła zakończyć się powstaniem zupełnie nowych figur obok starszych. To, jakie znaczenia posiadały owe starsze figury dla ich twórców, było zupełnie nieistotne z perspektywy wędrowców przybyłych w to miejsce kilka lub kilkanaście wieków później. W ten sposób panel był rozbudowywany i transformowany, a młodsze i starsze petroglify zaczęły się wzajemnie przenikać. W górnej części panelu zaobserwować można na przykład grupę dynastycznych trójkątów, do której dodany został prostokątny wizerunek kobiecego sromu. W pewnym sensie w owym palimpseście gdzieś zetraca się poczucie czasu, a zaczyna się liczyć pewne wspólne przesłanie wszystkich figur, które niezależnie od formy i pierwotnych znaczeń wydają się teraz kierować uwagę widza w stronę seksualności kobiecej. Owa seksualność wzmocniona jest zresztą

petroglifem usytuowanym przy dolnej krawędzi panelu, ukazującym scenę kopulacji (samych tylko narządów płciowych).

Panel ten zawiera przykłady nie tylko inspiracji starszą sztuką naskalną, ale również jej naśladownictwa. O ile bowiem opisane przeze mnie figury narządów płciowych wykazują jedynie drobne podobieństwo do trójkątów dynastycznych, o tyle skupisko petroglifów w górnej części głazu jest „dowodem” na podjęcie próby imitacji tych przedstawień (ryc. 7.27). Znajduje się na nim co najmniej pięć trójkątnych figur posiadających Y-kształtny element połączony z dolnym wierzchołkiem. Większość zawiera również trzy piketowane, symetrycznie rozmieszczone ślady, być może przedstawiające owłosienie(?). Jedyne, co odróżnia je od dynastycznych prototypów, to wspomniany element oraz ich stan zachowania. Ponieważ wykonane zostały w najbardziej miękkiej odmianie piaskowca, na którym petroglify można ryc palcem, to muszą pochodzić z relatywnie niedawnych czasów. W przeciwnym razie figury te dawno by już zniknęły.

Dialogi na pustynnych skałach nie musiały więc być każdorazowo formą symbolicznej walki o krajobraz. Konwersacje ludzi z petroglifami i petroglifów z ludźmi mogły odbywać się zresztą na różnych płaszczyznach.



Ryc. 7.27. Górna część panelu 19. na stanowisku 13/06. Umieszczone zostały na nim imitacje dynastycznych trójkątów łonowych, których stan zachowania wskazuje na znacznie późniejsze pochodzenie. Powierzchnia horyzontalna.

³¹¹ O tym, iż rzeczywiście petroglify te są autorstwa Beduinów może świadczyć kolejne znalezisko w postaci znaku klepsydry zestawione go z linią prostą (por. ryc. 7.23) znajdujące się na panelu 1.

Przykład chrześcijańskich krzyży był zapewne elementem praktyki o bardzo poważnym charakterze, gdzie dystans, swoboda czy żart nie miały raczej racji bytu. Inaczej mogło wyglądać nastawienie osób, które najprawdopodobniej w okresie islamskim wykonały liczne przedstawienia kobiecych narządów płciowych. Mogła to być praktyka lżejsza, bardziej spontaniczna, a nawet żartobliwa. Z drugiej strony to jedynie moja impresja, bo tak, jak wykonanie wizerunku trójkąta łonowego w okresie dynastycznym mogło być istotnym elementem życia społecznego, tak nie można wykluczyć znacznie poważniejszej roli beduińskich rysunków. W przypadku tych drugich dosłowność i ukierunkowanie na zagadnienia z zakresu seksualności są jednak bardziej odczuwalne. Tak czy inaczej, z każdą kolejną figurą, *wusûm* i inskrypcją w języku arabskim krajobraz Oazy Centralnej przechodził transformację. I choćby w ten sposób ponownie dochodziło do swoistego zawłaszczania krajobrazu, tyle tylko, że tym razem przez Beduinów zmagających się z palimpsestem tworzonym w Dachli od tysięcy lat.

Arabska sztuka naskalna, zaskakująco rzadko spotykana w rejonie Oazy Centralnej, zasługuje na znacznie poważniejsze potraktowanie niż w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Badania takie powinny także uwzględnić bardzo liczne inskrypcje arabskie, z których najstarsze na obszarach moich badań sięgają kilkuset lat, a najmłodsze powstały w XXI wieku. Treści wyrażone w owych inskrypcjach mogą rzucić wiele światła na nieliczne petroglify arabskie, czy szerzej – beduińskie³¹². Jest bowiem swoistym paradoksem, że pod wieloma względami znacznie lepiej rozpoznana została sztuka pradziejowa oraz dynastyczna, a horyzont arabskich petroglifów, bliższy nam przecież chronologicznie i kulturowo, pozostaje w wielu aspektach nadal najslabiej rozpoznany.

Rolą niniejszego rozdziału miało być z jednej strony zaprezentowanie zbioru koncepcji teoretycznych, które pozwolą spojrzeć na fenomen sztuki naskalnej z nieco innej perspektywy, z drugiej zaś strony przytoczenie przykładów zaczerpniętych z moich własnych badań, które pozwoliłyby owe założenia teoretyczne zilustrować w praktyce interpretacyjnej. Badania biograficzne umożliwiają, moim zdaniem, pełniejsze dostrzeżenie znaczeniowości sztuki naskalnej. Pozwalają też przełamać swoistą hegemonię badań ujmujących przedmiot studiów wyłącznie w wymiarze synchronicznym. Być może nie wszystkie przywołane przeze mnie przykłady są wystarczająco perswazyjne, by przekonać Czytelnika

do spojrzenia na tę koncepcję przychylnym okiem, ale myślę, że nie pozostawiają one wątpliwości, że sztuka naskalna przeżywała swoich twórców i bywała wielokrotnie reinterpretowana. Zdaję sobie sprawę, jak trudnym, jeśli nie niemożliwym zadaniem jest próba znarratywizowania myśli ludzi w przeszłości i wszelkie interpretacje, które zaproponowałem powyżej są formą naukowej spekulacji. Można jednak spekulować nie zakotwicząc swoich rozważań w odpowiednich kontekstach, a można snuć swoją opowieść starając się nawiązywać do wszelkich dostępnych źródeł i narracji. Z każdym postawionym w tym rozdziale słowem usiłowałem sprostać wymogom tej drugiej ścieżki badawczej, choć jak z każdą drogą, i z tej można zboczyć, jeśli w porę nie dostrzeże się ukierunkowujących naukowo *alamów*.

Rozdział 8

PODSUMOWANIE I PERSPEKTYWY BADAWCZE



³¹² Kilka isnkrypcji znalezionych przeze mnie w rejonie Oazy Centralnej zostało przetłumaczonych przez profesora Freda Leemhuisa z Uniwersytetu w Groningen, za co składam gorące podziękowania. Większość tych tekstów ma *stricte* religijny charakter.

*Zmienność wartości – to zmienność tworzącego.
Niszczy zawsze, kto twórcą być musi.*

Nietzsche 1990-1: 67

8. PODSUMOWANIE I PERSPEKTYWY BADAWCZE

Jak głosił Lao-Tsy (1987: 58), nawet „tysiąc milowa podróż rozpoczyna się z pierwszego kroku”. Tak też staram się traktować niniejszą rozprawę, która stanowi dla mnie „pierwszy krok” w niezwykle trudnej podróży, jaką jest zrozumienie krajobrazu sztuki naskalnej Oazy Dachla. Badania nad sztuką naskalną Egiptu wciąż są jeszcze w fazie rozwoju i w przeciwieństwie do badań prowadzonych na innych frontach archeologii, studia petroglificzne każdorazowo stanowią wyzwanie tym trudniejsze, że niełatwo jest je osadzić w odpowiednim kontekście chronologicznym i porównawczym. Jestem świadomy wielu niedociągnięć niniejszej książki, jak również tego, że niejeden wątek mógł zostać przeze mnie rozważony bardziej dogłębnie. Z drugiej jednak strony, zdaję sobie sprawę z tego, iż potrzebny jest najpierw swoisty fundament i jednym z celów napisania tej pracy była właśnie chęć stworzenia punktu wyjścia dla kolejnych projektów badawczych. Należy bowiem pamiętać, że jedyną publikacją naukową poświęconą sztuce naskalnej Oazy Dachla do dziś pozostaje dzieło Hansa Winklera (1939), a i w niej sztuka ta stanowi jedynie część omawianych tam materiałów.

Stąd też charakter niniejszej książki jest w swej istocie mocno uteoretyzowany. Uważam bowiem, iż niezwykle istotnym etapem każdych badań jest klarowne wyłożenie założeń teoretycznych i metodologicznych, a dopiero potem próba sprostania im w praktyce interpretacyjnej. Zależało mi jednak na tym, aby praca ta nie popadła w żadną skrajność, a zatem by nie stała się jedynie traktatem o teorii badań nad sztuką naskalną. Poszukiwałem harmonii pomiędzy teorią a praktyką i choć sam nie potrafię ocenić, na ile ów balans rzeczywiście udało się utrzymać, to mam nadzieję, że wahadło poruszało się regularnie od jednego bieguna do drugiego.

8.1. Wnioski dotyczące przeprowadzonych badań

We Wprowadzeniu do niniejszej pracy sformułowałem szereg pytań badawczych dotyczących obecności sztuki naskalnej w krajobrazach Oazy Centralnej (rozdz. 1.1.1.). Ufam, że udało mi się na nie udzielić (choć częściowo) satysfakcjonujących odpowiedzi, a przy okazji poruszyć również inne wątki badawcze, które siłą rzeczy skryształizowały się w toku dyskusji. Rozprawa ta ma nieco

dygresyjny charakter, lecz taka jest także sama sztuka naskalna. Choć ujmowana w ramy wielu różnych tradycji, tworzona była przez pojedynczych twórców, co czyni ją niezwykle zindywidualizowaną, idiosynkratyczną praktyką, a traktujące o niej prace w konsekwencji są wielowątkowe i dygresyjne. Chciałbym zatem przywołać raz jeszcze pytania badawcze, które przyświecały mi na kartach tej rozprawy, streszczając w kilku zdaniach najważniejsze rezultaty i konkluzje, wynikające z prób udzielenia na nie odpowiedzi.

i) *W jaki sposób obecność sztuki naskalnej wpływała (wpływa) na rozumienie krajobrazu?*

Na to pytanie próbowałem udzielić odpowiedzi dwutorowo. Po pierwsze, rozdziały 3. i 4. poświęciłem rozważaniom teoretycznym na temat samego krajobrazu. Przyglądając się różnym podejściom badawczym w archeologii i studiach nad sztuką naskalną, starałem się wypracować własny zespół założeń, według których mogłbym podjąć się interpretacji dachlijskich petroglifów. Muszę w tym miejscu podkreślić, że sztukę naskalną Dachli analizowałem z perspektywy trzech wizji krajobrazu, nie zawsze kompatybilnych, opartych na ontologiach relacyjnych (krajobraz animistyczny – rozdział 5.) i archeologiach postprocesualnych (krajobraz symboliczny – rozdział 6.; oraz krajobraz jako palimpsest – rozdział 7.).

W **rozdziale 5.** starałem się pokazać, że krajobraz rozumiany był jako żywy byt. Dla łowców-zbieraczy był to świat, który współdzielili oni z różnymi nie-ludźmi, a zatem zwierzętami, duchami, istotami mitycznymi czy skałami. Sztuka naskalna wpływała na ów świat i co za tym idzie – na jego rozumienie. Z jednej strony, to właśnie sztuka naskalna w krajobrazie była jednym z narzędzi w procesie transmisji wiedzy, a zatem pomagała poznawać świat i fundamentalne prawdy ontologiczne przez innych członków społeczności. Z drugiej zaś strony, petroglify mogły być traktowane jako żywe byty – osoby, z którymi wchodziło się w interakcję i dialog. Tak czy inaczej, obecność sztuki naskalnej w krajobrazie wpływała w sposób zasadniczy na rozumienie i funkcjonowanie świata łowców.

Podobnie interpretuję rolę petroglifów w czasach dynastycznych i grecko-rzymskich – **rozdział 6.** Również w tym przypadku przedstawienia pomagały zrozumieć

krajobraz, a zwłaszcza uczynić go własnym, oswojonym i znanym. Sztuka naskalna stawiała się wówczas narzędziem symbolicznego zawłaszczania krajobrazu. Świat Oazy Centralnej musiał być też krajobrazem, w którym manifestowały się liczne bóstwa, a to właśnie sztuka naskalna pozwalała wchodzić z nimi w dialog, jak choćby z Setem, który w postaci zwierzęcia ukazywał się na ścianach wybranych *gebli*. Krajobraz był więc żywy, dynamiczny i aktywny, a sztuka naskalna w różnych okresach dziejów Oazy pozwalała ludziom na wchodzenie z nim w interakcję.

ii) *Jakiego rodzaju relacje pomiędzy sztuką naskalną, jej twórcami i odbiorcami manifestują się w krajobrazie Oazy Centralnej?*

Najbardziej ogólna odpowiedź, jaka wypływa z kart niniejszej książki, sugeruje, iż zjawisko kształtowania się znaczeń miało miejsce w trójkącie pomiędzy petroglifem, jego twórcą a hipotetycznym odbiorcą (rozdz. 4.7.). Wszystkie trzy strony były podmiotami w owej relacji i znaczenia każdorazowo wykształcały się w ramach negocjacji pomiędzy nimi. Jednym z celów mojej pracy była próba pokazania, że nie można mówić o stałym, usztywnionym znaczeniu petroglifów, ponieważ na owo znaczenie zawsze wpływa ten, kto obcuje ze sztuką naskalną. Zależało mi jednak na tym, aby koncepcja „śmierci autora” nie stanowiła jedynej alternatywy interpretacyjnej, gdyż petroglify w Dachli w różnych okresach były w mniejszym lub większym stopniu intersubiektywne, co oznacza, że nadawane przez twórców znaczenia potrafiły być dostrzegane, a nawet powielane przez innych. Wtedy gdy człowiek interpretujący petroglif należał do zupełnie odmiennego systemu kulturowego, autor znaczeń zaczynał tracić swój głos, który coraz bardziej należał do widza – **rozdział 7).** Wówczas jednak coraz więcej zyskiwał sam petroglif, który również negocjował swoją tożsamość, jak gdyby pod nieobecność twórcy.

Fizyczną manifestacją tych trójstronnych relacji mogą być liczne nagromadzenia figur, ich zestawienia, a zwłaszcza superimpozycje. Oczywiście relacje pomiędzy krajobrazami sztuki naskalnej a ich odbiorcami w neolicie były inne niż związki z petroglifami, w jakich znajdowali się później Egipcjanie. Ci pierwsi mogli traktować figury jako ucieleśnienia pewnych zjawisk lub istot, rozumiejąc je literalnie. Ci drudzy z kolei mogli rozumieć sztukę naskalną jako coś bardziej symbolicznego, traktując pewne zjawiska metaforycznie. Jednak nawet Egipcjanie uważali niektóre z petroglifów za materializację własnego *ja*, a zatem relacja, w jakiej się znajdowali wobec petroglifu, była bardzo bezpośrednia i dosłowna (rozdz. 6.5.).

iii) *W jaki sposób sztuka naskalna uczestniczyła w życiu społecznym w różnych okresach historii Dachli?*

Dla łowców i zbieraczy była ona integralnym elementem życia społecznego, ważnym choćby ze względu na jej rolę „dydaktyczną”. Sztuka naskalna orientowała ich krajobraz, wpływała na jego postrzeganie i łączyła się zapewne z jego mitologicznym wymiarem – **rozdział 5.**

Dla mieszkańców Dachli w czasach dynastycznych i grecko-rzymskich sztuka naskalna spełniała różne role – **rozdział 6.** Zwłaszcza w początkowych fazach kolonizacji mogła być jednym z narzędzi służących do socjalizowania krajobrazu. A zatem pomagała w budowie życia społecznego, symbolicznie zawłaszczając kolejne miejsca. Szczególną rolę petroglify pełniły jednak w kontekście szlaków, które przebiegały przez grzbiet Oazy Centralnej. W wymiarze indywidualnym nadal służyły oswojaniu krajobrazu, ale pomagały także w kontaktach z bóstwami lub pozwalały pozytywnie wpływać na przebieg podróży.

Niezbyt licznie reprezentowana sztuka chrześcijańska była (mimo wszystko) istotnym narzędziem w życiu społecznym (rozdz. 7.6.2.). Symbolika religijna pozwalała manifestować własną tożsamość, a mając przy tym dużą moc, mogła być używana w celu oczyszczania pogańskich miejsc i przywracania ich do bezpiecznego świata chrześcijańskiego. Podobnie do powyższych funkcjonować mogły petroglify arabskie, które pozbawione były jednak podłoża religijnego. Zamiast takiej roli to właśnie znaki plemienne służyły do ekspresji własnej tożsamości, z reguły plemiennej lub rodowej. Bardziej zindywidualizowana sztuka naskalna ówczesnego okresu wywierała chyba mniejsze piętno na życie społeczne, choć na pewno nie była poza nim.

Trudno wskazać na taki rodzaj sztuki naskalnej, który nie byłby częścią życia społecznego, choć na pewno różne kategorie petroglifów powiązane były z odmiennymi aspektami owej rzeczywistości. W niniejszej rozprawie chciałem jednak przedstawić szereg argumentów za tym, iż sztuka naskalna nie była epifenomenem życia społecznego, lecz jego integralną składową.

iv) *Czy krajobraz Oazy Centralnej spełnia wymogi definicji palimpsestu znaczeniowego, a jeśli tak, to jakie są tego przejawy?*

Nie mam najmniejszych wątpliwości, iż krajobraz Oazy Centralnej jest palimpsestem znaczeń. A najlepszą manifestacją tego zjawiska jest właśnie sztuka naskalna. Jedną z osi mojej narracji było zagadnienie zmienności znaczeń czy też nieustannego tworzenia nowych znaczeń w ramach relacji pomiędzy podmiotami – **rozdział 7.** Chciałem z jednej strony prześledzić różne podejścia teoretyczne, na bazie których mogłbym sformułować moje własne stanowisko, a z drugiej strony, przytoczyć takie przykłady miejsc i paneli w Oazie Centralnej, które pozwoliłyby klarownie owe teoretyczne idee zilustrować.

Szczególnie rozbudowaną interakcję pomiędzy sztuką naskalną z różnych okresów rozpoznałem pośród figur pradziejowych i dynastycznych. To autorzy tych drugich,

siłą rzeczy, reinterpretowali wiele petroglifów, przekształcając całkowicie ich pierwotne znaczenia. Mogło to wynikać z obaw i niechęci, jakimi darzyli przejawy nieegipskiej obecności i chcąc w ten sposób zawłaszczyć krajobraz, który nie całkiem dał się wcześniej oswoić. Innym powodem mogła być jednak postawa zgoła przeciwna, bo upatrująca w petroglifach z przeszłości pozytywne znaki albo boską moc, do której warto było nawiązać, najlepiej dodając swoje własne figury, a tym samym znaczenia.

Palimpsest znaczeniowy tworzył się zawsze tam, gdzie ktoś reinterpretował petroglify. Manifestacje tego zjawiska można jednak oceniać głównie przez pryzmat ewidencji materialnej, a zwłaszcza superimpozycji i zestawień. Tych dokonywali również wędrowcy w czasach rzymskich, a potem chrześcijanie odprawiający petroglificzne egzorcyzmy, oczyszczając dane miejsca figurami krzyży. Zestawień dokonywali także Beduini, którzy mogli się niekiedy inspirować starszą sztuką naskalną, jak choćby symboliką seksualną z czasów dynastycznych, do której ewidentnie nawiązywali własną twórczością na wzgórzach i głazach w Painted Wadi (rozdz. 7.6.2.).

Liczne wątki w niniejszej pracy prowadziły zatem do udzielenia odpowiedzi na cztery przytoczone pytania i jak sądzę, w różnym stopniu to umożliwiły. Trzeba mieć zresztą na uwadze fakt, że odpowiedzi na pewne pytania zwyczajnie nie sposób uzyskać. Położone zostały więc zręby pod rozważania nad znaczeniami sztuki naskalnej, aczkolwiek wiele aspektów powyższych badań będzie wymagało w przyszłości rozwinięcia i skorygowania.

Jednym z takich wątków jest koncepcja animizmu (rozdz. 5.2.) i jej aplikacja w studiach nad petroglifami. Pogłębione badania w tym zakresie mogłyby bowiem pozwolić na odważniejsze eksploracje zagadnień związanych z wiedzą i jej transmisją, a także poszerzenie refleksji nad światem dachlijskich nie-ludzi. To z kolei wymaga, moim zdaniem, szerszego zakotwiczenia studiów w badaniach etnograficznych w innych rejonach Afryki i świata, gdyż jedynie inspiracja płynąca od animistycznie żyjących grup ludzkich, może pomóc w konceptualizacji pradziejowych petroglifów. Nie oznacza to oczywiście powrotu do bezrefleksyjnego stosowania analogii etnograficznych (jak w pierwszej połowie XX. wieku – zob. Rozwadowski 2009: część druga), lecz raczej próby zrozumienia ontologii animistycznej, by móc stworzyć własne wyobrażenie ontologii, w ramach której mogły żyć różne społeczności neolityczne w Oazie Dachla.

Pewną niedogodnością w mojej pracy jest również duża niepewność chronologiczna omawianych figur. Próba oszacowania wieku przynajmniej części przedstawień jest zadaniem, które stoi przed każdymi kolejnymi studiami petroglifów w Oazie Centralnej. Tymczasem słabe datowanie wielu figur może osłabiać niektóre z zaproponowanych przeze mnie hipotez, a nawet powodować, iż łączone są ze sobą zjawiska w rzeczywistości rozłączne.

Nie uważam, iż pytanie o chronologię powinno być wiodącym zagadnieniem badawczym. Niemniej jednak bez czasowego skontekstualizowania petroglifów niezwykle trudno jest dokonywać analizy i interpretacji sztuki naskalnej jako elementu sprecyzowanych rzeczywistości społecznych. Brak możliwości datowania niekiedy nadeje moim studiom bardzo ogólnego charakteru, a szczególnie dyskusyjne stają się zaproponowane przeze mnie wizje wędrowek przez obszar Antykliny Tawil (rozdz. 5.6. i 6.6.). Zakładają one bowiem pewnego rodzaju synchroniczność petroglifów. Kwestia czy wszystkie omawiane petroglify istniały już w chwili, gdy podróżnik kroczył ścieżkami przez Oazę Centralną, pozostaje dyskusyjna.

Dość powierzchownie potraktowane zostały przeze mnie również niektóre wątki z zakresu mitologii egipskiej i ich powiązań ze sztuką naskalną. Osadzenie pewnych kategorii sztuki naskalnej w odpowiednich kontekstach wierzeniowych i symbolicznych, zwłaszcza tych specyficznych dla Dachli, musi zostać dokonane w bardziej kompleksowy i zgodny z egiptologicznymi standardami sposób. Spośród zarejestrowanych przeze mnie inskrypcji hieroglificznych, hieratycznych i demotycznych, kilka wciąż jeszcze nie zostało przetłumaczonych. Grupę tę uzupełnia zestaw tekstów w języku greckim. Translacja tych inskrypcji może stanowić istotny kontekst dla petroglifów, które w paru przypadkach znajdują się z nimi w asocjacjach.

Wreszcie, zdecydowanie więcej wkładu wymagają studia nad najmłodszyimi horyzontami sztuki naskalnej. Nie da się zaprzeczyć, że na łamach tej pracy znaleziska te nie zostały przeze mnie gruntownie przeanalizowane. Sztuka chrześcijańska i arabska są wprawdzie słabo reprezentowane w Oazie Centralnej, ale zdają sobie sprawę, iż mimo to można spróbować o niej powiedzieć więcej niż w rozdziale 7. Również w tym kontekście przetłumaczenie licznych inskrypcji arabskich może wnieść wiele cennych informacji do studiów nad krajobrazami petroglifów.

Jak pisałem, jest to dopiero początek moich badań w Oazie Centralnej i zdecydowanie więcej zostało jeszcze do zrobienia. Rekonesans pozwolił mi ocenić potencjał badawczy tego obszaru, który okazał się olbrzymi (choć oczywiście potencjał ten był już w znacznym stopniu rozpoznany dzięki wcześniejszym badaniom w Painted Wadi – zob. rozdz. 1.2.1.). Nie wszystkie odkryte przeze mnie panele zostały jednak dobrze udokumentowane, a zatem zanim rejon prospekcji zostanie poszerzony, należałoby powrócić na niejedno znane już stanowisko w celu wykonania bardziej precyzyjnej dokumentacji.

W mojej subiektywnej, siłą rzeczy, ocenie, w niniejszej książce udało mi się poruszyć istotne wątki i mam nadzieję, że może stać się ona stymulatorem dalszej dyskusji naukowej nad sztuką naskalną Egiptu, a może nawet w szerszym ujęciu. Zdają sobie sprawę, że deklarowaną przeze mnie potrzebę porzucenia dychotomicznego myślenia o krajobrazie (rozdz. 3.6., 4.1., 5.2.) nie zawsze

udało się tutaj zrealizować, gdyż swoiste schematy myślowe oraz sformułowania zakrzeple w języku brały niekiedy górę nad pragnieniem pokonania ograniczeń modernistycznych dualizmów. Uważam jednak, że pierwszy krok został poczyniony, a na kolejne przyjdzie także czas, choć w kontekście postępującego niszczenia sztuki naskalnej (rozdz. 8.3.) wydaje się go być coraz mniej.

8.2. PERSPEKTYWY BADAWCZE

Przeprowadzony przeze mnie rekonesans w ramach projektu pn. „W przestrzeni palimpsestu” (zob. rozdz. 1.1.1.) pozwolił na oszacowanie potencjału badawczego Oazy Centralnej i rozpoznanie dalszych możliwości eksploracji badawczej tego obszaru. Pierwszym zagadnieniem jest kwestia dokumentacji odkrytych stanowisk, drugą zaś objęcie *survey’em* kolejnych rejonów Oazy.

Jednym z podstawowych wniosków, do jakich doszedłem podczas pisania niniejszej książki, jest ten o potrzebie udoskonalenia technik dokumentacyjnych – począwszy od kwestii mapowania stanowisk i paneli, po sposoby dokumentowania petroglifów. Najwięcej uwag dotyczy tej drugiej kwestii, a zatem uwieczniania odkrytych przedstawień zarówno w formie cyfrowej, jak i rysunkowej. Wiele ze sfotografowanych przeze mnie petroglifów, pomimo wykonania licznych ujęć, nie spełnia moich oczekiwań. Przyczyny tkwią zarówno w złym stanie zachowania samych przedstawień, jak i towarzyszących dokumentowaniu warunkach atmosferycznych. Wpływ na to ma też sposób eksponowania rytów naskalnych oraz oświetlenie, przy którym je fotografowałem. By zatem polepszyć jakość dokumentacji fotograficznej, niezbędne jest, w moim odczuciu, wykorzystanie do badań bardziej zaawansowanych sprzętów i technik fotograficznych.

Jedną z najbardziej wydajnych metod dokumentowania sztuki naskalnej jest z pewnością skanowanie laserowe, które w kontekście badań w Egipcie zostało już zastosowane przez niektóre ekspedycje naukowe (Curci i in. 2012; Leisen i in. 2013). Niemniej jednak bardzo wiele mogłoby wnieść zastosowanie mniej wymagających (finansowo i logistycznie) metod, jak choćby fotogrametria (przykład z badań w Jordanii zob. Rowan & Hill 2014) czy RTI (ang. *Reflectance Transformation Imaging*; por. Mudge i in. 2006). Poza ulepszeniem metod dokumentacji fotograficznej, istotne byłoby również zastosowanie odpowiedniego oprogramowania do obróbki zdjęć, zwłaszcza takiego, które pozwala na integrację technik dokumentacji 2D i 3D (zob. np. Domingo i in. 2013). Wszystkie tego rodzaju usprawnienia są, moim zdaniem, absolutnie konieczne, by móc podejmować próby pogłębiania analizy sztuki naskalnej, zwłaszcza w jej wymiarze wizualnym.

Inną istotną kwestią związaną z przyszłymi badaniami jest dokumentacja tych paneli, do których nie udało się dotrzeć w toku prowadzonych przeze mnie działań. Chodzi tu o tak usytuowane panele, które choć

widoczne, to nie są osiągalne bez użycia dodatkowego sprzętu. Dotyczy to licznych stanowisk pradziejowych (np. CO13, CO32, CO178, 06/09 i wiele innych), jak również dynastycznych (np. CO126, CO193). Fotografie wykonane ze znacznej odległości nie pozwalają bowiem na szczegółową analizę petroglifów na niektórych wysoko zlokalizowanych panelach.

Uważam, że system mapowania paneli, jaki zastosowałem podczas badań, sprawdził się, choć na pewno i on może zostać zmodyfikowany o kolejne możliwości wynikające z zastosowania dodatkowego sprzętu. Z pewnością do analizowania kontekstów, w jakich znajdują się petroglify, przydatne byłyby mapy w postaci numerycznego modelu terenu czy choćby mapy warstwiczne wykonane z zastosowaniem tachimetru elektronicznego. Pogłębiona analiza różnych aspektów topografii może bowiem wnieść wiele cennych wskazówek, użytecznych przy interpretacji sztuki naskalnej (np. poprzez rozpoznanie form geomorfologicznych, w których mogła zbierać się woda). Choć przy pracy nad niniejszą książką wykorzystywałem oprogramowanie GIS (rozdz. 1.2.2.), to na pewno warto jego zastosowanie wykorzystać jeszcze szerzej, rozbudowując tym samym bazę danych o sztuce naskalnej dla obszarów Oazy Centralnej.

Jednak w przyszłości nie tylko kwestie techniczne i dokumentacyjne należałoby usprawnić czy zrewidować. Zdecydowanie pożądana byłaby realizacja projektu naukowego, który integrowałby badania petroglifów ze studiami innych aspektów krajobrazu Oazy Centralnej, jak choćby skupisk ceramiki naczyniowej, które towarzyszą niektórym stanowiskom. Część paneli znajduje się z kolei w płytkich schroniskach skalnych, które stanowić mogą istotny kontekst archeologiczny dla wykonanych w nich rytów. Być może więc prace wykopaliskowe mogłyby wzbogacić przyszłe badania.

Istotnym elementem przyszłych badań powinno być również położenie jeszcze wyraźniejszego akcentu na ruch. Mam na myśli wzbogacenie perspektywy fenomenologicznej i poszerzenie zasięgu odbywanych wędrowek. W kontekście opisywanych przeze mnie szlaków (rozdz. 6.6.) jasnym jest, iż te ścieżki, które rozpoznałem na obszarze moich badań, stanowią jedynie mały fragment szlaków przebiegających przez Dachlę. Próba podążania tymi traktami może okazać się niezwykle owocna w perspektywie rozważań nad podróżami w różnych okresach historii Oazy. Wreszcie niezbędne jest – moim zdaniem – poszerzenie obszaru prospekcji, zwłaszcza o tereny położone na południowy zachód od granicy rekonesansu. Rozpoznany przeze mnie „szlak południowy” kończy się wraz z granicą rekonesansu i jestem przekonany, że głazy położone na zachód od niego zawierają ewidencję jego użytkowania, w tym sztukę naskalną. Pozwoliłoby to, być może, na sprawdzenie, czy szlak ten biegł prosto na wschód, czy też zakręcał na przykład na południe i biegł dalej wzdłuż kra-
wędzi Antykliny. Ponadto, jak wynika z moich obserwacji,

charakterystyczny typ prądziejowych petroglifów w postaci sztuki geometrycznej (rozdz. 5.3.1. i 5.5.) występuje przede wszystkim wzdłuż zachodniej krawędzi piaskowego grzbietu Antykliny. Potencjalna okazja dokonania prospekcji wzdłuż jego południowej flanki może wzmocnić lub osłabić moją tezę, iż występowanie tego motywu powiązane być mogło z bliskością nizinnych, nawodnionych obszarów położonych po drugiej stronie (rozdz. 5.5.).

Niewątpliwie potrzebne byłoby również rozciągnięcie granic rekonesansu na południowe rubieże Oazy. Znajdują się tam bowiem strażnice staropaństwowo, które zarejestrowane zostały przez D.O.P. w toku licznych kampanii badawczych (por. rozdz. 6.2.). Od strony południowo-zachodniej mogą z kolei występować ślady hipotetycznych ścieżek prowadzących do Mut, a w związku z tym także sztuka naskalna. Poszerzenie granic rekonesansu powinno postępować także w stronę wschodniej krawędzi Antykliny, gdzie skały są mocno zerodowane i mało „obietujące”, niemniej jednak wielokrotnie petroglify wykonywano właśnie w takich miejscach, w których nikt by się ich nie spodziewał. Przez rejon ten musiały przebiegać dynastyczne szlaki, toteż szansa na odnalezienie sztuki naskalnej jest, w moim odczuciu, stosunkowo realna.

Ponowna dokumentacja wybranych paneli czy poszerzenie granic prospekcji terenowej nie wynika jedynie z potrzeb heurystycznych i nie ma służyć zwykłemu gromadzeniu danych. Poza aspektami czysto poznawczymi, potrzebę tę determinuje bardzo realne zagrożenie towarzyszące istnieniu sztuki naskalnej na omawianym obszarze. W chwili kiedy kreślę te słowa, kolejne stanowisko może padać łupem rabusiów grobów lub jest dewastowane w ramach przekształcania tego rejonu w teren rolniczy. Warto temu aspektowi przemian krajobrazowych poświęcić jeszcze kilka słów.

8.3. WSPÓŁCZESNY ETAP ŻYCIA PETROGLIFÓW DACHLIJSKICH: W OCZEKIWANIU NA ŚMIERĆ?

Na koniec chciałbym poświęcić kilka słów współczesnemu kontekstowi sztuki naskalnej w Oazie Dachla, kontynuując tym samym wątek podjęty w rozdziale 7.5. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż petroglify nadal żyją w krajobrazie Oazy Centralnej, a działania różnych grup ludzi stanowią ważny epizody w ich egzystencji. Na życie sztuki naskalnej wpływa przecież aktywność samych badaczy, którzy podobnie, jak ludzie w przeszłości, nadają czy transformują znaczenia konceptualizowanych figur (por. Holtorf 1998). To jednak działalności lokalnych społeczności chciałbym poświęcić ten ustęp, gdyż w przeciwieństwie do tej badawczej, odciska ona znacznie bardziej namacalne piętno na życiu petroglifów. W skrajnych przypadkach po prostu je odbiera.

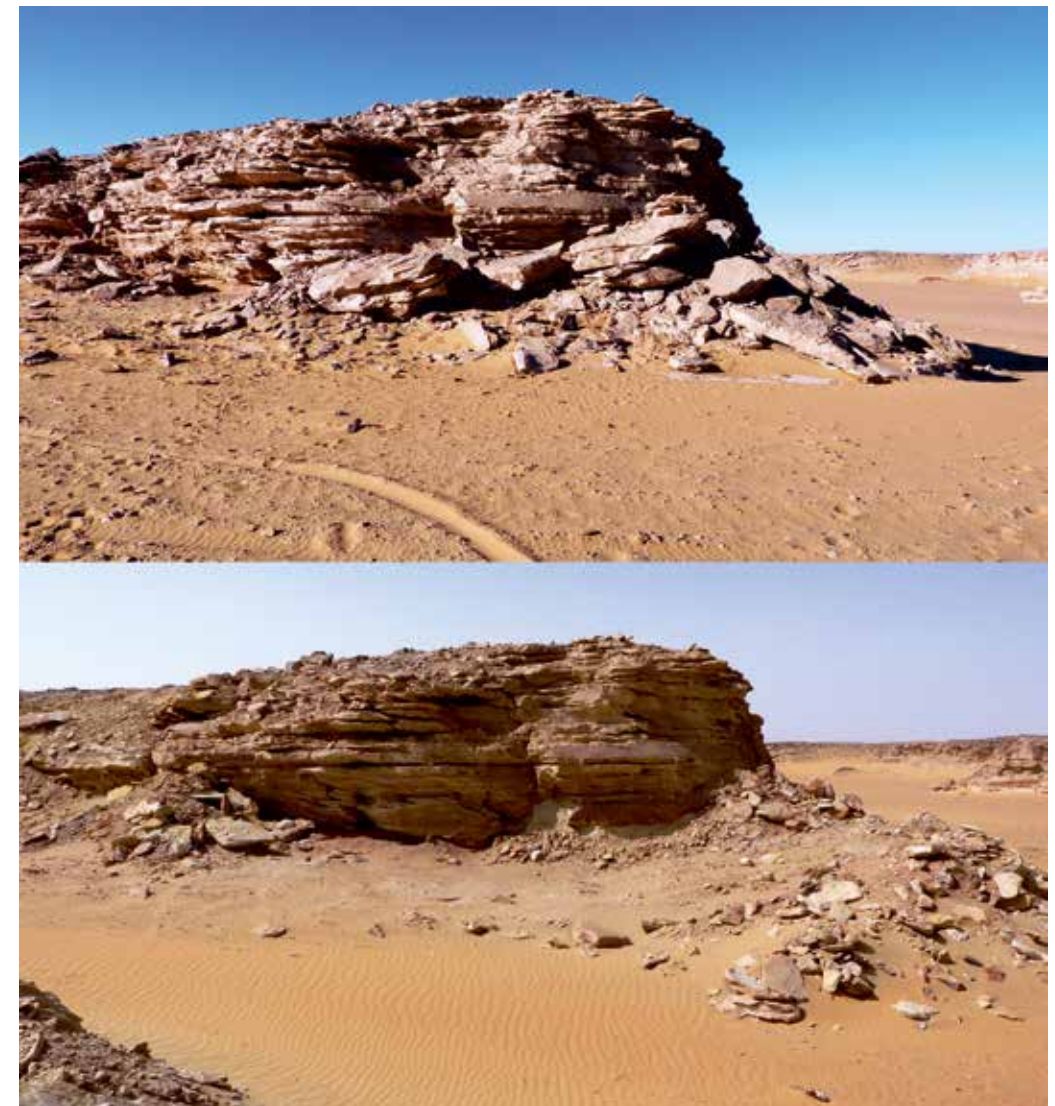
Można wyróżnić cztery główne źródła przemian w krajobrazie Oazy Centralnej. Pierwszym z nich jest

okazjonalne przemieszczanie się mieszkańców Dachli przez piaski Antykliny, gdyż nierzadko jest to trasa krótsza i szybsza, niż gdyby mieli wybierać drogi asfaltowe. Aktywność ta rzadko wiąże się jednak z destrukcją substancji zabytkowej. Drugim źródłem przemian jest czasowe przebywanie ludzi w rejonie Oazy Centralnej, nie związane z transportem. Dotyczy to zarówno osób, które spędzają tam wolny czas (np. jeżdżąc na motocyklach), jak i prac badawczych, które pozostawiają po sobie ślady, choć i w tym przypadku trudno jest mówić o istotnym zagrożeniu dla petroglifów. Trzecia kategoria działań ludzkich w tym rejonie stanowi jednak zagrożenie stosunkowo poważne. Dotyczy ona przekształcania nieużytkowanych wcześniej terenów w obszary o charakterze rolniczym. Wreszcie czwarty rodzaj aktywności to działanie rabunkowe. Od dawna na obszarach Oazy Centralnej funkcjonują zorganizowane grupy rabusiów grobów skalnych, a ślady dewastowania i rabowania sztuki naskalnej są coraz bardziej rozpowszechnione.

Choć poszukiwacze grobowców niekoniecznie zainteresowani są petroglifami, to jednak w wyniku ich działań to właśnie one cierpią najbardziej. Groby ukryte są bowiem pod zawaliskami kamiennymi, zalegającymi na stokach *yardangów*. Metodą stosowaną najczęściej jest oczyszczanie (z zastosowaniem koparek i spychaczy) wybranych fragmentów stoku do osiągnięcia litej skały *gebla*. Powoduje to, iż wszelkie petroglify wykonane na głazach zalegających luźno na owych stokach, ulegają w najlepszym razie przemieszczeniu, często jednak znikają zupełnie w hałdach utworzonych po bokach wzgórza. Zjawisko to zaobserwować można przede wszystkim w pobliżu zachodniej krawędzi Antykliny, gdyż to tam znajdują się wszystkie odkryte dotychczas groby (ryc. 1.14).

Bez wątpienia jednak pod jednym względem petroglify stają się dla owych rabusiów istotne. Wydaje się bowiem, że ich obecność na pionowych ścianach niektórych wzgórz traktowana bywa jako sygnał, że poniżej znajdować się mogą groby. Dlatego też w wyniku działalności rabunkowej niszczone są nie tylko artefakty (oraz bezczeszczone zwłoki ludzkie), lecz również sztuka naskalna. Nawet jeżeli panele z petroglifami nie są bezpośrednio dotykane destrukcją, to bezpowrotnie niszczone jest kontekst ich występowania. Los taki spotkał, by wymienić jedynie te najczęściej wzmiankowane wzgórza, stanowiska: 05/09 (ryc. 5.35), 17/07 (ryc. 8.1) i CO193 (ryc. 6.18).

Stanowisko CO193 odkryte zostało przeze mnie, będąc już częściowo zniszczone przez rabusiów i nie jestem przez to w stanie określić stopnia poczynionej destrukcji. Stanowisko 05/09 zniszczono po roku 2011 i obecnie jego nienaruszoną formę zobaczyć można wyłącznie w publikowanym przez Kuciewicz i Kobusiewicza (2012: 267-70) raporcie. Stoki wzgórza 17/07 (por. rozdz. 7.6.2.; ryc. 7.21) zostały zdewastowane pomiędzy sezonami badawczymi w 2013 i 2014 roku (ryc. 8.1). We wszystkich tych przypadkach głązy usuwane były spod



Ryc. 8.1. Porównanie stanu zachowania stanowiska 17/07 w latach 2012 (u góry) i 2014 (na dole). Duża część paneli ze sztuką naskalną została zniszczona z powodu zastosowania w tym celu spychaczy. Por. ryc. 7.21. Widok od północnego wschodu.

widniejących na ścianach petroglifów i każdorazowo skały te nie kryły żadnych grobów.

Oceniając to zjawisko, nie sposób nie zauważyć, że metafora życia sztuki naskalnej staje się ucieleśniona w akcie jej śmierci. Bez względu na to jak bardzo niemożliwa wydawałaby się nam owa destrukcja, można na nią spojrzeć również z perspektywy badawczej, traktując ją jako kolejny przykład reinterpretacji przedstawień (rozdz. 7.5.). Figury stanowią teraz formę krajobrazowych markerów, wskazujących na hipotetyczne występowanie grobów skalnych. Ich znaczenie społeczne jest jakże odmienne od tego, jakie zyskiwały w momencie powstania lub kiedy funkcjonowały jako część przebiegającego obok szlaku (rozdz. 6.6.). Sztuka naskalna staje się również elementem swoistej gry politycznej pomiędzy archeologami

chcącymi zachować ją dla potomności (także dla siebie samych) a grupami przestępczymi zajmującymi się grabieżą zabytków oraz ich handlem.

Co gorsza, same petroglify również stały się towarem posiadającym wartość na „czarnym rynku”. Nie sposób powiedzieć, ile przedstawień, które wykonano na luźnych głazach, zostało zabranych ze stanowisk i ostatecznie sprzedanych. Można jedynie próbować szacować zakres tego zjawiska po śladach wycinania fragmentów skał, na których zapewne występowała sztuka naskalna lub inskrypcje (por. Riemer 2009: 36, fig. 3). Jak dotąd natrafiłem na jeden taki ślad. Głaz, z którego wycięto stosunkowo duży panel znajduje się na stanowisku CO192 – w miejscu niezwykle istotnym ze względu na największą liczbę przedstawień zwierzęcia Seta na całym obszarze



Ryc. 8.2. Głaz ze śladami użycia piły mechanicznej. Najprawdopodobniej znajdowały się na nim petroglify, być może o dużej wartości estetycznej, co mogłoby tłumaczyć ów akt wandalizmu. Powyżej znajduje się panel 10. (ryc. 6.61). Stanowisko CO191. Widok od północnego zachodu.

badań (rozdz. 6.4.1.). Kamień nosi koncentrycznie ułożone ślady użycia piły mechanicznej i trudno wskazać na inne wytłumaczenie niż rabunek petroglifów (ryc. 8.2). Mogę sobie jedynie wyobrazić, że figury, które znajdowały się na owym kamieniu posiadały wyjątkową wartość estetyczną i jednocześnie naukową.

Aktywność rabunkowa, choć niezwykle destrukcyjna, jest jednak działalnością punktową, na swój sposób wybiórczą. Transformacje krajobrazowe w większej skali towarzyszą przede wszystkim próbom zamiany pustynnego dna dolin w grzbiecie piaszczynowym na tereny zdadne do uprawy roślin i być może do innych jeszcze celów. Są to przemiany, które postępują niezwykle szybko. W ciągu zaledwie półtora roku dokonano bowiem drastycznych w skutkach inwestycji, i to w wielu miejscach.

W 2013 roku na całej długości obszaru badań nie znajdował się ani jeden ślad działań inwestycyjnych. W pierwszych dniach sezonu badawczego w roku 2014 pozostałości po działaniach mieszkańców Dachli odnajdowałem już na każdym kroku. Wzdłuż głównej doliny biegnącej na południe, równoległej do zachodniej krawędzi Antykliny, stworzona została droga. W tym celu spychacze wytyczyły w piasku trakt, usuwając wszystko, co mogło potencjalnie przeszkadzać jeżdżącemu tą drogą pojazdom. W ten sposób zniszczono dwa petroglify na stanowisku CO112, które znajdowały się na głazach zalegających u stóp wzgórza.

Transformacje krajobrazu należy jednak odczytywać w znacznie szerszym wymiarze. Niszczone są nie tylko petroglify, ale przede wszystkim ścieżki, koncentracje

krzemieni i ceramiki, pozostałości po pradziejowych paleniskach i wiele innych struktur archeologicznych. Przekształcany jest w sposób drastyczny cały kontekst, w którym umiejscowione są petroglify. Co kilkaset metrów spychacze odsłaniają spod piasku calec, sprawdzając, czy ziemia pod spodem nadaje się do przeprowadzenia odwiertów. W rejonie tym potrzebna jest bowiem woda, którą doprowadzić może jedynie studnia głębinowa. W wyniku tych działań widok na rejon stanowiska 04/06 („Gallery”) jest zdominowany przez niekończące się, długie rzędy małych kopców usypanych przez koparki i spychacze (ryc. 8.3).

Być może w chwili, gdy piszę te słowa, rejon ten ulega kolejnym przekształceniom. Zapewne próbkowaniu poddane zostały następne obszary szerokich dolin i jeszcze do niedawna niedotknięty urbanizacją rejon przestaje przypominać ten, do którego po raz pierwszy przybyłem zimą 2011 roku. Jest to kolejny dowód na to, że krajobraz żyje w ciągłym ruchu – zawsze w stanie wyłaniania się i przemiany. Transformacje, które zachodzą w Oazie Centralnej są jednak znacznie większe niż wszystko to, co działo się w tym rejonie, odkąd zakończyło się jego pustynnienie. To również sygnał, że zmateriałizowana pamięć krajobrazu ulega zniszczeniu, a zatem przeszłości tego miejsca grozi zapomnienie. Stąd niebagatelna rola archeologów, by zachować tę pamięć, choćby tylko w postaci dokumentacji naukowej. Skalę przeobrażeń i gwałtowność, z jaką zachodzą, ilustrują porównane przeze mnie zobrażenia satelitarne (ryc. 8.4 i 8.5). Pierwsze z nich jest zdjęciem, które wykorzystywałem w badaniach, drugie zaś opublikowane



Ryc. 8.3. Widok w stronę Painted Wadi z Meydum Hill. W tle rysują się liczne rzędy kopców, usypanych w wyniku próbkowania gleby z użyciem ciężkiego sprzętu. Widok od północnego zachodu.



Ryc. 8.4. Widok z satelity na rejon Oazy Centralnej w pobliżu stanowiska 04/06 „Gallery” w roku 2012.



Ryc. 8.5. Widok z satelity na rejon Oazy Centralnej, w pobliżu stanowiska 04/06 „Gallery”, w połowie lipca 2013 roku. Na zobrazowaniu widoczne są przysze pola uprawne(?), jak również ślady próbkowania gleby. Źródło: Google Earth.

zostało przez serwis Google Earth stosunkowo niedawno (data wykonania zdjęcia to 18.07.2013). Komentarz do tych zobrazowań wydaje się zbędny.

Przytoczone przeze mnie przykłady pokazują, że krajobraz Oazy Centralnej, oraz Dachli w ogóle, jest palimpsestem o wielu obliczach. Substancja zabytkowa posiada zupełnie odmienne znaczenia w zależności od interesów różnych grup, jak choćby archeologów, służb starożytności, mieszkańców czy rabusiów. Krajobraz jest wielogłosową areną zmagania o swoistą kontrolę. Częścią tego palimpsestu jest sztuka naskalna, która nawet dziś aktywnie uczestniczy w życiu społecznym, chociażby zwodząc poszukujących grobów przestępców, dla których stała się elementem wskazującym wzgórze warte eksploracji. Można jedynie żałować, że taką właśnie obierają strategię.

Niniejsza praca jest więc nie tylko próbą naukowej interpretacji, odnalezionych przeze mnie na obszarach Oazy Centralnej, petroglifów, ale również głosem w dyskusji pomiędzy podmiotami rywalizującymi o krajobraz Dachli. Jest wreszcie staraniem o to, by życie sztuki naskalnej trwało dalej. Poza wszystkim, książka ta jest

biografią wybranych petroglifów i miejsc, i sama w sobie stanowi epizod w ich życiu. A z każdym kolejnym petroglifem roztrzaskanym pod kilofami dachlijskich grabieżców, praca ta staje się ich epitafium.

Kończę niniejszą książkę, wyrażając jednak nadzieję, że sztuka naskalna w Oazie Dachla przetrwa także i ten etap swojego długiego życia. Jest bowiem coś niezwykle go i niepowtarzalnego w możliwości obcowania twarzą w twarz ze skałą, w której ściany uderzali niegdyś łowcy kultury Bashendi, wykonując wizerunek olbrzymiej żyrafy. Skały, na którą spoglądał wysłany z doliny Nilu żołnierz egipski i którą zapisał podróżnik – obywatel Imperium Romanum. Ich petroglify i inskrypcje nie są jedynie obrazami, które badacz miałby dziś odczytać. Są one swoistym ucieleśnieniem wszystkich tych, którzy je wykonali, a doświadczając tych figur, zastygłych w kamieniu, na krótką chwilę czas przestaje być istotny. W przestrzeni palimpsestu, gdzie synchronia jest diachronią, a diachronia synchronią, możliwy jest bowiem dialog nawet z tymi, których już nie ma, lecz których kroki pozostawiły w krajobrazie ślady trwalsze niż tylko te w złocistym piasku.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, B. & Y. MARSHALL
2009 Animating Archaeology: Local Theories and Conceptually Open-ended Methodologies. *Cambridge Archaeological Journal* 19(3): 345-357.
- ALMAGRO BASCH, M. & M. ALMAGRO GORBEA
1968 *Estudios de Arte Rupestre Nubia. Yacimientos situados en la orilla oriental del Nilo, entre Nag Kolorodna y Kasr Ibrim (Memorias de la Misión Arqueológica X)*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección de Relaciones Culturales, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes.
- ALMÁSY, L.
1936 *Récents Explorations dans le Desert Libyque*. Cairo: Royal Geographical Society of Egypt.
- ANATI, E.
2010 *World rock art. The primordial language*. Oxford: Archaeopress.
- ANDRÁSSY, P.
2009 Die Teammarken der Bauleute des ägyptischen Alten und Mittleren Reiches. W: B.J.J. Harring & O.E. Kaper (red.) *Pictograms or pseudo script? Non-textual identity marks in practical use in Ancient and elsewhere*: 5-48. Leiden: Peters.
- ARKELL, A.J.
1937 Rock pictures in northern Darfur. *Sudan Notes and Records* 20(2): 281-287.
1950 Varia Sudanica. *The Journal of Egyptian Archaeology* 36: 24-40.
- ARSENAULT, D.
2004 Rock-art, landscape, sacred places: attitudes in contemporary archaeological theory. W: C. Chippindale & G. Nash (red.) *The Figured Landscapes of Rock-Art*: 69-84. Cambridge: Cambridge University Press.
- ASHMORE, W. & A.B. KNAPP (red.)
1999 *Archaeologies of Landscape: Contemporary Perspectives*. Oxford: Blackwell.
- ASSMANN, J.
2008 Communicative and Cultural Memory. W: A. Erll & A. Nünning (red.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*: 109-118. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- AUFRÈRE, S. & P. BALLE
1990 La nécropole sud de Qila' al-Dabba (oasis de Dakhla, secteur de Balat). Un palimpseste archéologique. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire* 90: 1-28.
- BACKHOUSE, J.
2012 Female Figurines from Deir el-Medina: A review of evidence for their iconography and function. W: C. Graves, G. Heffernan, L. McGarrity, E. Millward & M. Sfakianou Bealby (red.) *Current Research in Egyptology 2012*: 22-40. Birmingham: Oxbow Books.
- BAGNALL, R.S.
1997 *The Kellis Agricultural Account Book*. Oxford: Oxbow.
- BAGNALL, R.S. & P. DAVOLI
2011 Archaeological Work on Hellenistic and Roman Egypt, 2000-2009. *American Journal of Archaeology* 115(1): 103-157.
- BAGNALL, R.S., P. DAVOLI, O.E. KAPER & H. WHITEHOUSE
2006 Roman Amheida: Excavating a Town in Egypt's Dakhleh Oasis. *Minerva* 17(6): 26-29.
- BAGNALL, R.S. & G. RUFFINI
2004 Civic Life in Fourth Century Trimithis. Two Ostraka from the 2004 Excavations. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 149: 143-152.
- BAGNALL, R.S., K.A. WORP & J. TAIT
2002 An Inscribed Pedestal from the Temple of Tutu. W: C.A. Hope & G.E. Bowen (red.) *Dakhleh Oasis Project: Preliminary Reports on the 1994-1995 to 1998-1999 Field Seasons*: 49-51. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- BAGNOLD, R. A., O. H. MYERS, R. F. PEEL & H. A. WINKLER
1939 An Expedition to the Gilf Kebir and 'Uweinat, 1938. *The Geographical Journal* 93(4): 281-312.
- BAILEY, G.N.
2007 Time perspectives, palimpsests and the archaeology of time. *Journal of Anthropological Archaeology* 26: 198-223.
- BALL, J.
1927 Problems of the Libyan Desert. *The Geographical Journal* 70(2): 105-128.
- BARICH, B.E.
1998 The Wadi el-Obeiyd Cave, Farafrā Oasis: A new pictorial complex in the Libyan-Egyptian Sahara. *Libya Antiqua: Annual of the Department of Antiquities of Libya* 4: 9-19.
2001 Before the pharaohs: An examination of the prehistoric roots of the dynastic state. W: M. Casini (red.) *One hundred years in Egypt: Paths of Italian archaeology*: 22-23. Milan: Electa.
- BARICH, B.E., F.A. HASSAN & A.A. STOPPIELLO
1996 Farafrā Oasis between the Sahara and the Nile. W: L. Krzyżaniak, K. Kröper & M. Kobusiewicz (red.) *Interregional Contacts in the Later Prehistory of Northeastern Africa*: 71-80. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- BARRETT, J.C.
2005 Habitus. W: C. Renfrew & P. Bahn (red.) *Archaeology. The Key Concepts*: 100-103. London & New York: Routledge.
- BÁRTA, M.
2010 *Swimmers in the Sand*. Dryada.
2014 Prehistoric Mind in Context: an essay on possible roots of Ancient Egyptian civilization. W: K. Kristiansen, L. Šmejda & J. Turek (red.) *Paradigm Found: Archaeological Theory – Present, Past and Future. Essays in Honour of Evžen Neustupný*: 188-201. Oxford: Oxbow Books.
- BAUD, M.
1997 Balat/'Ayn-Asil, oasis de Dakhla. La ville de la Deuxième Période Intermédiaire. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire* 97: 19-34.
- BAUD, M., COLIN, F. & P. TALLE
1999 Les gouverneurs de l'oasis de Dakhla au Moyen Empire. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire* 99: 1-19.
- BEDNARIK, R.G.
2003 Concerns in rock art science. *AURA newsletter* 20(1): 1-4.
- BEDNARIK, R.G., A. MUZZOLINI, D. SEGLIE, Y. SHER & M. CONSENS (red.)
2003 *Rock art glossary: A multilingual dictionary*. Turnhout: Brepols.
- BENDER, B. (red.)
1993 *Landscape: Politics and Perspectives*. Oxford: Berg.
- BENDER, B.
2006 Place and Landscape. W: C. Tilley, W. Keane, S. Ku-echler, M. Rowlands & P. Spyer (red.) *Handbook of Material Culture*: 303-314. London: Sage.
- BERG, B.
2005 The Concept of Nature: Rock Carvings and Shamanism in Arctic Norway. *Adoranten* 2005: 33-46.
- BERGER, F.
2008 Rock art West of Dakhla: the 'woman' from Dakhla. *Rock Art Research* 25(2): 137-145.

- 2012 Rock Art West of Dakhla: "Water Mountain" Symbols. W: J. Kabaciński, M. Chłodnicki & M. Kobusiewicz (red.) *Prehistory of Northeastern Africa. New Ideas and Discoveries*: 279-305. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- BERGER, M.A.
1992 Predynastic Animal-headed Boats from Hierakonpolis and Southern Egypt. W: R. Friedman & B. Adams (red.) *The Followers of Horus. Studies dedicated to Michael Allen Hoffman 1944-1990*: 107-120. Oxford: Oxbow Books.
- BERGMANN, C.
2001 *Der letzte Beduine. Meine Karawane zu den Geheimnissen der Wüste*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
2011 On the origins of the hieroglyphic script. W: V. G. Callender, L. Bareš, M. Bárta, J. Janák & J. Krejčí (red.) *Times, signs and pyramids. Studies in Honour of Miroslav Verner on the Occasion of His Seventieth Birthday*: 65-100. Prague: Charles University in Prague.
- BERKE, H.
2009 Scope and behaviour of flight in Saharan gazelles: A remarkable change between 1850 AD and the present. W: H. Riemer, F. Förster, M. Herb & N. Pöllath (red.) *Desert animals in the eastern Sahara: Status, economic significance, and cultural reflection in antiquity*: 129-139. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- BEUDELS, R.C., P. DEVILLERS, R.-M. LAFONTAINE, J. DEVILLERS-TERSCHUREN & M.-O. BEUDELS (red.)
2006 *Sahelo-Saharan Antelopes. Status and Perspectives. Report on the conservation status of the six Sahelo-Saharan Antelopes*. CMS SSA Concerted Action. 2d edition. Bonn: UNEP/CMS Secretariat. Dostępne online: http://cmsdata.iucn.org/downloads/cms_sahelo_saharan_antelopes_2006.pdf
- BIETAK, M. & R. ENGELMAYER
1963 *Eine frühdynastische Abri-Siedlung mit Felsbildern aus Sayala-Nubien*. Wien: H. Böhlau.
- BINFORD, L.R.
1965 Archaeological systematics and the study of culture process. *American Antiquity* 31: 203-210.
1982 The Archaeology of Place. *Journal of Anthropological Archaeology* 1: 5-31.
- BIRD-DAVID, N.
1999 'Animism' Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology. *Current Anthropology* 40: 67-91.
- BLACKMAN, A.M.
1911 *The Temple of Dendûr*. Leipzig: Hiersemann.
- BLAKE, E.
1998 Sardinia's nuraghi: four millennia of becoming. *World Archaeology* 30(1): 59-71.
- BOLLIG, M.
2009 Visions of Landscape: an Introduction. W: M. Bollig & O. Bubenzner (red.) *African Landscapes. Interdisciplinary Approaches*: 1-38. New York: Springer.
- BOLLIG, M. & O. BUBENZER (red.)
2009 *African Landscapes. Interdisciplinary Approaches*. New York: Springer.
- BONNET, C.
1997 C-Group. W: D. Wildung (red.) *Sudan. Ancient Kingdoms of the Nile*: 51-70. Paris & New York: Flammarion.
- BOOZER, A.
2010 Memory and Microhistory of an Empire: Domestic Contexts in Roman Amheida, Egypt. W: D. Borić (red.) *Archaeology and Memory*: 138-157. Oxford: Oxbow Books.
- 2011 Forgetting to Remember in the Dakhleh Oasis, Egypt. W: M. Bommas (red.) *Cultural Memory and Identity in Ancient Societies*: 109-126. London & New York: Continuum Publishers.
- 2014 Urban Change at Late Roman Trimithis (Dakhleh Oasis, Egypt). W: E.R. O'Connell (red.) *Egypt in the First Millennium AD*: 23-42. Leuven: Peeters.
- BOWEN, G.
2002 Textiles, Basketry and Leather Goods from Ismant el-Kharab. W: C.A. Hope & G.E. Bowen (red.) *Dakhleh Oasis Project: Preliminary Reports on the 1994-1995 to 1998-1999 Field Seasons*: 87-104. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
2010 The Spread of Christianity in Egypt: Archaeological Evidence from Dakhleh and Kharga Oases. W: A. Woods, A. McFarlane & S. Binder (red.) *Egyptian Culture and Society, Studies in Honour of Naguib Kanawati*. Vol. I: 219-245. Cairo: Supreme Council of Antiquities of Egypt.
- BRADLEY, R.
1997 *Signing the Land: Rock art and the prehistory of Atlantic Europe*. London & New York: Routledge.
2000 *An archaeology of natural places*. London & New York: Routledge.
- BRASS, M.
2013 Revisiting a hoary chestnut: the nature of early cattle domestication in North-East Africa. *Sahara* 24: 65-70.
- BROVARSKI, E.
1986 Thinis. W: W. Helck & E. Otto (red.) *Lexikon der Ägyptologie. Band VI Stele - Zypresse*: 475-486. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- BROWN, L.A. & W.H. WALKER
2008 Prologue: Archaeology, Animism and Non-Human Agents. *Journal of Archaeological Method and Theory* 15: 297-299.
- BRUNNER-TRAUT, E.
1977 Giraffe. W: W. Helck & E. Otto (red.) *Lexikon der Ägyptologie. Band II Erntefest - Hordjedef*: 600-601. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- BRUYN, P. DE
1958 Falcon Graffiti in the Eastern Desert. *The Journal of Egyptian Archaeology* 44: 97-98.
- BUBENZER, O. & A. BOLTEN
2013 Top down: New satellite data and ground-truth data as base for a reconstruction of ancient caravan routes. Examples from the Western Desert of Egypt. W: F. Förster & H. Riemer (red.) *Desert Road Archaeology in Ancient Egypt and Beyond*: 61-75. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- BUDKA, J.
2009 Benchmarks, team marks and pot marks from the Asasif (Western-Thebes). W: B.J.J. Harring & O.E. Kaper (red.) *Pictograms or pseudo script? Non-textual identity marks in practical use in Ancient Egypt and elsewhere*: 67-91. Leiden: Peeters.
- BURKARD, G.
1997 Inscription in the Dakhla region. Text, translation and comments. *Sahara* 9: 152-153.
- BUTZER, K.W.
1958 *Studien zum vor- und frühgeschichtlichen Landschaftswandel der Sahara: I*. Wiesbaden: Steiner.
1959 *Studien zum vor- und frühgeschichtlichen Landschaftswandel der Sahara: II*. Wiesbaden: Steiner.
- CAILLIAUD, F.
1822 *Travels in the oasis of Thebes, and in the deserts situated east and west of the Thebaid: In the years*

1815, 16, 17, and 18. London: Shackell and Arrow-smith.

- CAMPBELL, A.
2005 The cave above Wadi el-Obeiyd (Farafra, Egypt). *Sahara* 16: 138-142.
- CASE, H. & J.C. PAYNE
1962 Tomb 100: The Decorated Tomb at Hierakonpolis. *The Journal of Egyptian Archaeology* 48: 5-18.
- CASEY, E.S.
1996 How to get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena. W: S. Feld and K. Basso (red.) *Senses of Place*: 13-52. Santa Fe: School of American Research Press.
- CASTIGLIONE, L.
1968a Inverted Footprints. A Contribution to the Ancient Popular Religion. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 17: 121-137.
1968b Inverted Footprints Again. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 26: 187-189.
1970 Vestigia. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22: 95-132.
- CAULFIELD, A.S.G.
1902 *The Temple of the Kings at Abydos*. London: Bernard Quaritch.
- CHIPPINDALE, C.
2001 Studying ancient pictures as pictures. W: D.S. Whitley (red.) *Handbook of rock art research*: 247-272. Walnut Creek: AltaMira Press.
- CHIPPINDALE, C. & G. NASH (red.)
2004a *The figured landscapes of rock-art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHIPPINDALE, C. & G. NASH
2004b Pictures in place: approaches to the figured landscapes of rock-art. W: C. Chippindale & G. Nash (red.) *The figured landscapes of rock-art*: 1-36. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHITTICK, N.H.
1962 Rock Engravings at Sabu. *Kush* 10: 328-332.
1963 The Last Christian Stronghold in the Sudan. *Kush* 11: 264-272.
- CHŁODNICKI, M., M. LEMIESZ, A. LONGA, P. OSYPIŃSKI & M. SÍP
2007 Fourth Cataract. Excavations at es-Sadda and Hagar el-Beida, survey between es-Sadda and Shemkhiya: two seasons of work in 2005. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 17: 337-347.
- CHURCHER, C.S.
1999a A Note on the Late Cretaceous Vertebrate Fauna of the Dakhleh Oasis. W: C.S. Churcher & A.J. Mills (red.) *Reports from the Survey of the Dakhleh Oasis Western Desert of Egypt 1977-1987*: 55-68. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
1999b Holocene Faunas of the Dakhleh Oasis. W: C.S. Churcher & A.J. Mills (red.) *Reports from the Survey of the Dakhleh Oasis Western Desert of Egypt 1977-1987*: 133-152. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- CHURCHER, C.S. & M.R. KLEINDIENST
2006 A Pre-Dynastic Ass (*Equus asinus*) from the Sheikh Muftah Cultural Horizon of the Dakhleh Oasis, Western Desert, Egypt. W: K. Kröper, M. Chłodnicki & M. Kobusiewicz (red.) *Archaeology of Early Northeastern Africa*: 425-435. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- CHURCHER, C.S., M.R. KLEINDIENST, M.F. WISEMAN & M.M.A. McDONALD
2008 The Quaternary Faunas of Dakhleh Oasis, Western Desert of Egypt. W: M.F. Wiseman (red.) *The Oasis Papers 2. Proceedings of the Second International*
- Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 1-24. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- CLARKE, D.L. (red.)
1977 *Spatial Archaeology*. London: Academic Press.
- CLASSEN, E., K. KINDERMANN, A. PASTOORS
2009 Djara – Cave Art in Egypt's Western Desert. *Archéo-Nil* 19: 47-66.
- CLAYTON, J., DE TRAFFORD, A. & M. BORDA
2008 A Hieroglyphic Inscription found at Gebel Uweinat mentioning Yam and Tekhebet. *Sahara* 19: 129-134.
- CLOSE, A.
1992 Holocene Occupation of the Eastern Sahara. W: F. Klees & R. Kuper (red.) *New Light on the Northeast African Past*: 155-184. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- COLIN, F. & F. LABRIQUE
2001 Recherches archéologiques dans l'Oasis de Bahariya (1997-2000). *Dialogues d'histoire ancienne* 27(1): 159-192.
- CONDER, C.R. & H.H. KITCHENER
1883 *The Survey of Western Palestine. Vol. III. Judaea*. London: The Committee of the Palestine Exploration Fund.
- CONKEY, M.W. & C.A. HASTORF (red.)
1990 *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COOPER, R.G. & J.O. HORBAŃCZUK, R. VILLEGAS-VIZCAÍNO, S.K. SEBEI, A.E.F. MOHAMMED & K.M.A. MAHROSE
2010 Wild ostrich (*Struthio camelus*) ecology and physiology. *Tropical Animal Health and Production* 42: 363-373.
- CRAWFORD, O.G.S.
1953a *Castles and Churches in the Middle Nile Region*. Khartoum: Sudan Antiquities Service.
1953b *Archaeology in Field*. London: Phoenix House.
- CREESE, J.L.
2011 Algonquian rock art and the landscape of power. *Journal of Social Archaeology* 11(1): 3-20.
- CRIBIORE, R., P. DAVOLI & D.M. RATZAN
2008 A teacher's dipinto from Trimithis (Dakhleh Oasis). *Journal of Roman Archaeology* 21: 170-192.
- CROWFOOT, J.W.
1920 Old sites in the Butana. *Sudan, Notes and Records* 3(2): 83-94.
- CRUZ-URIBE, E.
2009 Stł "3 phty "Seth, God of Power and Might". *Journal of the American Research Center in Egypt* 45: 201-226.
- CURCI, A., A. URCIA, L. LIPPIELLO & M.C. GATTO
2012 Using digital technologies to document rock art in the Aswan-Kom Ombo region (Egypt). *Sahara* 23: 75-86.
- CZIESLA, E.
1989 Sitra and related sites at the western border of Egypt. W: L. Krzyżaniak & M. Kobusiewicz (red.) *Late Prehistory of the Nile Basin and the Sahara*: 205-214. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- ĆWIEK, A.
2008 Fate of Seth in the Temple of Hatshepsut at Deir el-Bahari. *Études et Travaux* 22: 38-60.
- ČERNÝ, J. & A.A. SADEK
1970a *Graffiti de la Montagne Thébaine*. Volume III,1. Le Caire: Centre de Documentation et D'Études sur L'Ancienne Égypte.
1970b *Graffiti de la Montagne Thébaine*. Volume III,2. Le Caire: Centre de Documentation et D'Études sur L'Ancienne Égypte.
1971 *Graffiti de la Montagne Thébaine*. Volume III,3. Le Caire: Centre de Documentation et D'Études sur L'Ancienne Égypte.

- ČERVÍČEK, P.
1974 *Felsbilder des Nord-Etbai, Oberägyptens und Unter-nubiens: Ergebnisse der VIII. DIAFE nach Ägypten 1926*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- 1978 *Felsbilder Oberägyptens und Nubiens*. W: R. Kuper (red.) *Sahara. 10000 Jahre zwischen Weide und Wüste*: 279-285. Köln: Greven u. Bechthold.
- 1982 Notes on the chronology of Nubian rock art from the end of the Bronze Age onwards. W: J. M. Plumley (red.) *Nubian Studies. Proceedings of the Symposium for Nubian Studies, Selwyn College, Cambridge 1978*: 57-63. Warminster: Aris & Phillips.
- 1986 *Rock pictures of Upper Egypt and Nubia*. Napoli: Herder-Roma.
- 1992-1993 Chorology and chronology of Upper Egyptian and Nubian rock art up to 1400 B.C. *Sahara* 5: 41-48.
- D'HUY, J.
2009 New evidence for a closeness between Abū Rā's shelter (Eastern Sahara) and Egyptian beliefs. *Sahara* 20: 125-126.
- D'HUY, J. & J.-L. LE QUELLEC
2009 From the Sahara to the Nile: the low representation of dangerous animals in the rock art of the Libyan desert could be linked to the fear of their animation. *Les Cahiers de l'AARS* 13: 85-98.
- DANIELS, S. & D. COSGROVE
1988 Introduction: iconography and landscape. W: D. Cosgrove & S. Daniels (red.) *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*: 1-10. Cambridge: Cambridge University Press.
- DARNELL, J.C.
2002a *Theban Desert Road Survey in the Egyptian Western Desert. Gebel Tjauti Rock Inscriptions 1-45 and Wadi el-Hôl Rock Inscriptions 1-45*. Vol. 1. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago.
- 2002b Opening the Narrow Doors of the Desert: Discoveries of the Theban Desert Road Survey. W: R. Friedman (red.) *Egypt and Nubia: Gifts of the Desert*: 132-155. London: The British Museum Press.
- 2002c The Narrow Doors of the Desert: Ancient Egyptian Roads in the Theban Western Desert. W: B. David & M. Wilson (red.) *Inscribed landscapes: marking and making place*: 104-121. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- 2009 Iconographic Attraction, Iconographic Syntax, and Tableaux of Royal Ritual Power in the Pre- and Proto-Dynastic Rock Inscriptions of the Theban Western Desert. *Archéo-Nil* 19: 83-107.
- 2013 *Theban Desert Road Survey II. The Rock Shrine of Pa-hu, Gebel Akhenaton, and Other Rock Inscriptions from the Western Hinterland of Qamûla*. New Haven: Yale Egyptological Institute.
- (w druku) Graffiti and Rock Inscriptions. W: J. Allen & I. Shaw (red.) *Oxford Handbook of Egyptology*. Oxford.
- DARVILL, T.
2008 Pathways to a Panoramic Past: A Brief History of European Landscape Archaeology. W: B. David & J. Thomas (red.) *Handbook of Landscape Archaeology*: 60-76. Walnut Creek: Left Coast Press, Inc.
- DAVID, B. & J. THOMAS (red.)
2008a *Handbook of Landscape Archaeology*. Walnut Creek: Left Coast Press, Inc.
- DAVID, B. & J. THOMAS
2008b Landscape Archaeology: Introduction. W: B. David & J. Thomas (red.) *Handbook of Landscape Archaeology*: 27-43. Walnut Creek: Left Coast Press, Inc.
- DAVID, B. & M. WILSON (red.)
2002a *Inscribed landscapes: marking and making place*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- DAVID, B. & M. WILSON
2002b Spaces of Resistance: Graffiti and Indigenous Place Markings in the Early European Contact Period of Northern Australia. W: B. David & M. Wilson (red.) *Inscribed landscapes: marking and making place*: 42-60. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- DAVIDSON, I.
2012 Symbolism and becoming a hunter-gatherer. In: J. Clottes (red.) *L'art pléistocène dans le monde/Pleistocene art of the world/Arte pleistoceno en el mundo*: 1689-1705 [CD ROM]. Tarascon-sur-Ariège: Actes du Congrès IFRAO.
- DAVIS, W.
1978 Dating the prehistoric rock drawings in Upper Egypt and Nubia. *Current Anthropology* 19(1): 216-217.
- 1979 Sources for the Study of Rock Art in the Nile Valley. *Göttinger Miszellen* 32: 59-74.
- 1984 The Earliest art in the Nile Valley. W: L. Krzyżaniak & M. Kobusiewicz (red.) *Origin and Early Development of Food-Producing Cultures in North-Eastern Africa*: 81-94. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- 1985 Present and Future Directions in the Study of Rock Art. *The South African Archaeological Bulletin* 40 (141): 5-10.
- 1990 The study of rock art in Africa. W: P. Robertshaw (red.) *A history of African archaeology*: 271-295. London: Heinemann.
- 2006 History in Petroglyphs at the Second Cataract of the Nile. *Archaeologies of the Standpoint*, Chapter 2. Dostępne online: <http://arthistory.berkeley.edu/davis/Abka2.pdf>.
- DAVOLI, P.
2011 Reflections on Urbanism in Graeco-Roman Egypt: A Historical and Regional Perspective. W: E. Subias, P. Azara, J. Carruesco, I. Fiz & R. Cuesta (red.) *The Space of the City in Graeco-Roman Egypt. Image and Reality*: 69-92. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
- DAVOLI, P. & O.E. KAPER
2006 A new temple for Thoth in the Dakhleh Oasis. *Egyptian Archaeology* 28: 12-14.
- DELIA, R.D.
1999 Palimpsests, Copyists, Atenists and Other at the First Cataract. *Journal of the American Research Center in Egypt* 36: 103-112.
- DEPAUW, M.
2009 Quarry marks in Deir el-Barsha and the logistics of building materials in Late Period and Graeco-Roman Egypt. W: B.J.J. Harring & O.E. Kaper (red.) *Pictograms or pseudo script? Non-textual identity marks in practical use in Ancient Egypt and elsewhere*: 93-106. Leuven: Peeters.
- DEREGOWSKI, J. & F. BERGER
1997 Sitting giraffes. *Sahara* 9: 87-92.
- DÍAZ-ANDREU, M.
2002 Marking the landscape: Iberian post-Palaeolithic art, identities and the sacred. W: G. Nash & C. Chipindale (red.) *European Landscapes of Rock-Art*: 158-175. London: Routledge.
- DIJKSTRA, J.H.F
2011 The Fate of the Temples in Late Antique Egypt. W: L. Lavan & M. Mulryan (red.) *The Archaeology of Late Antique 'Paganism'*: 389-436. Leiden: Brill.
- 2012 *Syene I: The Figural and Textual Graffiti from the Temple of Isis at Aswan*. Darmstadt/Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- DOMINGO, I., V. VILLAVARDE, E. LÓPEZ-MONTALVO, J.L. LERMA & M. CABRELLES
2013 Latest developments in rock art recording: towards an integral documentation of Levantine rock art sites combining 2D and 3D recording techniques. *Journal of Archaeological Science* 40: 1879-1889.
- DOMINGO SANZ, I.
2012 A Theoretical Approach to Style in Levantine Rock Art. W: J. McDonald & P. Veth (red.) *A Companion to Rock Art*: 306-322. Chichester: Wiley-Blackwell.
- DOMINGO SANZ, I. & D. FIORE
2014 Style: Its Role in the Archaeology of Art. W: C. Smith (red.) *Encyclopedia of Global Archaeology*: 7104-7111. New York: Springer.
- DOWNS, R. M. & D. STEA
1982 *Kognitive Karten: Die Welt in unseren Köpfen*. New York: Harper & Row.
- 2011 Cognitive Maps and Spatial Behaviour: Process and Products. W: M. Dodge, R. Kitchin & C. Perkins (red.) *The Map Reader: Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation*: 312-317. Chichester: Wiley-Blackwell [Oryginalnie opublikowane w 1973].
- DOWSON, T.A.
2007 Debating shamanism in southern African rock art: time to move on... *The South African Archaeological Bulletin* 62(185): 49-61.
- 2009 Re-animating hunter-gatherer rock-art research. *Cambridge Archaeological Journal* 19(3): 378-387.
- DÖHL, R.
2013 Rock art in Egypt: Visual communication in the Eastern Desert in the Early to Mid-Holocene. W: N. Shirai (red.) *Neolithisation of Northeastern Africa*: 193-212. Berlin: ex oriente.
- DUNBAR, J.H.
1934 Some Nubian Rock Pictures. *Sudan, Notes and Records* 17: 139-167.
- 1935 Some Nubian Rock Pictures. *Sudan, Notes and Records* 18: 303-307.
- 1941 *The Rock-Pictures of Lower Nubia*. Cairo: Government Press, Bulaq.
- EDGERTON, W.F.
1934 Preliminary Report on the Ancient Graffiti at Medinet Habu. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures* 50(2): 116-127.
- 1937 *Medinet Habu Graffiti. Facsimiles*. Chicago: The University of Chicago Press.
- EDWARDS, D. & M.S. ALI OSMAN
1992 *Mahas Survey Reports 2*. The Mahas Survey 1991. Cambridge: University of Cambridge.
- 1993 *Mahas Survey Reports 1*. The Mahas Survey 1990. Cambridge: University of Cambridge.
- 2000 The archaeology of Arduan Island – The Mahas Survey 2000. *Sudan & Nubia* 4: 58-70.
- EL-BIALY, M., L. LIPPIELLO & A. KELANY
2012 Rock art in Wadi Silwa Bahari, Egypt. Part I: Occasion of discovery and site content. *Sahara* 23: 87-98.
- EMBABI, N.S.
2004 *The Geomorphology of Egypt. Landforms and Evolution*. Vol. 1. Cairo: The Egyptian Geographical Society.
- EMERY, W.B. & L.P. KIRWAN
1935 *The excavations and survey between Wadi es-Sebua and Adindan 1929-1931*. Vol. 1 & 2. Cairo: Government Press, Bulaq.
- ENGELBACH, R.
1923 *Harageh*. London: British School of archaeology in Egypt.
- ENGELMAYER, R.
1965 *Die Felsgravierungen im Distrikt Sayala-Nubien. Teil I: Die Schiffsdarstellungen*. Wien: H. Böhlau.
- FELD, S. & K.H. BASSO (red.)
1996 *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press.
- FENNESSY, J.
2009 Home range and seasonal movements of Giraffa camelopardalis angolensis in the northern Namib Desert. *African Journal of Ecology* 47: 318-327.
- FIEDLER, M.
1978 Arab Rock Inscriptions and Drawings in the Czechoslovak Archaeological Concession in Nubia. *Archiv Orientalni* 46: 38-45.
- FIELD, H. (red.)
1952 *Camel brands and graffiti from Iraq, Syria, Jordan, Iran, and Arabia*. Baltimore: American Oriental Society.
- FIELD, H.
1955 Rock drawings from Upper Egypt. *Man* 55: 24-26.
- FLEMING, A.
2006 Postprocessual Landscape Archaeology: a Critique. *Cambridge Archaeological Journal* 16(3): 267-280.
- FÖRSTER, F.
2007a With donkeys, jars and water bags into the Libyan Desert: the Abu Ballas Trail in the late Old Kingdom/First Intermediate Period. *BMSAES* 7: 1-39. Dostępne online: <http://www.britishmuseum.org/pdf/Foerster.pdf>.
- 2007b The Abu Ballas Trail: a Pharaonic Donkey-caravan Route in the Libyan Desert (SW-Egypt). W: O. Bubbenzer, A. Boltan, & F. Darius (red.) *Atlas of Cultural and Environmental Change in Arid Africa*: 130-133. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- 2008 Preliminary report on the seal impressions found at site Chufu 01/01 in the Dakhla region (2002 campaign). *Göttinger Miszellen* 217: 17-25.
- 2011 *Der Abu Ballas-Weg. Eine pharaonische Karawanenroute durch die Libysche Wüste*. Niepublikowana rozprawa doktorska. Köln: Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln.
- 2013 Beyond Dakhla: The Abu Ballas Trail in the Libyan Desert (SW Egypt). W: F. Förster & H. Riemer (red.) *Desert Road Archaeology in Ancient Egypt and Beyond*: 297-337. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- FÖRSTER, F. & R. KUPER
2003 Abu Ballas (Pottery Hill): Call for Information. *Sahara* 14: 167-168.
- 2013 Catching the Beasts – Myths and messages in rock art. W: R. Kuper (red.) *Wadi Sura – The Cave of Beasts*: 20-23. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- FÖRSTER, F., H. RIEMER, A. BOLTEN, O. BUBENZER, S. HENDRICKX & F. DARIUS
2010 Tracing Linear Structures: Remote Sensing, Landscape Classification and the Archaeology of Desert Roads in the Eastern Sahara. W: Möhlig, J.G., Bubbenzer, O., Menz, G. (red.) *Towards Interdisciplinarity. Experiences of the Long-term ACACIA project*: 49-78. Köln: Rüdiger Köppe.
- FÖRSTER, F., H. RIEMER & R. KUPER
2012 The 'Cave of Beasts' (Gilf Kebir, SW Egypt) and its Chronological and Cultural Affiliation: Approaches and Preliminary Results of the Wadi Sura Project. W: D. Huyge, F. Van Noten & D. Swinne (red.) *The Signs of Which Times? Chronological and Palaeo-*

- environmental Issues in the Rock Art of Northern Africa: 197-216. Brussels: Royal Academy for Overseas Sciences.
- FRIEDMAN, R.
1992 Pebbles, Pots and Petroglyphs: Excavations at Hk64. W: R. Friedman & B. Adams (red.) *The Followers of Horus. Studies Dedicated to Michael Allen Hoffman*: 99-106. Oxford: Oxbow Books.
2000 Pots, Pebbles and Petroglyphs part II: 1996 excavations at Hierakonpolis Locality HK64. W: A. Leahy & J. Tait (red.) *Studies on Ancient Egypt in Honour of H.S. Smith*: 101-108. London: Egypt Exploration Society.
- FRANCIS, J.E.
2001 Style and Classification. W: D.S. Whitley (red.) *Handbook of rock art research*: 221-244. Walnut Creek: AltaMira Press.
- FRANDSEN, P.J.
2007 The Menstrual “Taboo” in Ancient Egypt. *Journal of Near Eastern Studies* 66(2): 81-106.
- FRONCZAK, M. & S. RZEPKA
2009 “Funny signs” in Theban rock graffiti. W: P. Andrassy, J. Budka & F. Kammerzell (red.) *Non-Textual Marking Systems, Writing and Pseudo Script from Prehistory to Modern Times*: 159-178. Göttingen: Seminar für Ägyptologie und Koptologie.
- FUCHS, G.
1989 Rock engravings in the Wadi el-Barramiya, Eastern Desert of Egypt. *The African Archaeological Review* 7: 127-153.
- GABRIEL, B.
2002 Neolithic Camp Sites in the Sahara – Anticipation of Future Research. W: Jennerstrasse 8 (red.) *Tides of the Desert. Contributions to the Archaeology and Environmental History of Africa in Honour of Rudolph Kuper*: 51-66. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- GARDINER, A. H.
1933 The Dakhleh Stela. *The Journal of Egyptian Archaeology* 19(1): 19-30.
1957 *Egyptian Grammar*. Third edition reprinted in 2007. Cambridge: University Press.
- GARDNER, I. (red.)
1996 *Kellis Literary Texts*. Volume 1. Oxford: Oxbow.
- GARDNER, I.
2003 Report on the editing of both the Coptic and the Manichean texts from Ismant el-Kharab. W: G.E. Bowen & C.A. Hope (red.) *The Oasis Papers 3. Proceedings of the Third International Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 201-206. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- GARDNER, I., A. ALCOCK & W.-P. FUNK (red.)
1999 *Coptic Documentary Texts from Kellis*. Volume 1. Oxford: Oxbow.
- GATES-FOSTER, J.
2012 The Well-Remembered Path: Roadways and Cultural Memory in Ptolemaic and Roman Egypt. W: S.E. Alcock, J. Bodel & R.J.A. Talbert (red.) *Highways, Byways, and Road Systems in the Pre-Modern World*: 202-221. Chichester: Wiley-Blackwell.
- GATTO, M.C., S. HENDRICKX, S. ROMA & D. ZAMPETTI
2009 Rock art from West Bank Aswan and Wadi Abu Su-beira. *Archéo-Nil* 19: 151-168.
- GEHLEN, B., K. KINDERMANN, J. LINSTÄDTER & H. RIEMER
2002 The Holocene Occupation of the Eastern Sahara: Regional Chronologies and Supra-regional Developments in Four Areas in the Absolute Desert. W: Jennerstrasse 8 (red.) *Tides of the Desert. Contributions to the Archaeology and Environmental History of Africa in Honour of Rudolph Kuper*: 85-116. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- GELL, A.
1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.
- GIDDENS, A.
1979 *Central Problems in Social Theory*. London: Macmillan.
- GIDDY, L.L.
1987 *Egyptian Oases. Bahariya, Dakhla, Farafra and Kharga During Pharaonic Times*. Warminster: Aris & Philipps Ltd.
- GOEDICKE, H.
1989 The Pepi II Decree from Dakhleh. *Bulletin de l’Institut français d’archéologie orientale du Caire* 89: 203-212.
- GOSDEN, C. & L. HEAD
1994 Landscape – a usefully ambiguous concept. *Archaeology of Oceania* 29: 113-116.
- GOSDEN, C. & G. LOCK
1998 Prehistoric histories. *World Archaeology* 30(1): 2-12.
- GOSDEN, C. & Y. MARSHALL
1999 The Cultural Biography of Objects. *World Archaeology* 31(2): 169-178.
- GÖRG, M.
2004 Bogowie i bóstwa. W: R. Schultz & M. Seidel (red.) *Egipt. Świat faraonów*: 432-433. Königswinter: Könnemann.
- GREEN, F.W.
1903 Prehistoric Drawings at El-Kab. *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology* 25: 371-372.
1909a Notes on some Inscriptions in the Etbai District I. *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology* 31: 247-254.
1909b Notes on some Inscriptions in the Etbai District II. *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology* 31: 319-323.
- GRONDIN, J.
2007 *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- GUAGNIN, M.
2015 Animal engravings in the central Sahara: A proxy of a proxy. *Environmental Archaeology* 20(1): 52-65.
- GUASTAVINO, J.-M.
2009 Graffiti or rock carvings? *Adoranten* 2009: 104-106.
- HALLIER, U.W.
1990 *Die Entwicklung der Felbildkunst Nordafrikas*. Stuttgart.
1997 Les relations préhistoriques entre le Haut-Nil (la Nubie) et le Sahara Central. *Archéo-Nil. Lettre d’Information* 9: 43-48.
- HALLOWELL, A.I.
1960 Ojibwa ontology, behavior and world view. W: S. Diamond (red.) *Culture in history: essays in honor of Paul Radin*: 19-52. New York: Columbia University Press.
- HAMILTON, S. & R. WHITEHOUSE
2006 Phenomenology in Practice: Towards a Methodology for a ‘Subjective’ Approach. *European Journal of Archaeology* 9: 31-71.
- HARDING KING, J.W.
1925 *Mysteries of the Libyan Desert*. Philadelphia: J.B. Lippincott Company.
- HARDTKE, F.E.
2012 Rock Art around Settlements: The Boats & Fauna at Hierakonpolis, Egypt. W: D. Huyge, F. Van Noten & D. Swinne (red.) *The Signs of Which Times? Chronological and Palaeoenvironmental Issues in the Rock Art of Northern Africa*: 327-348. Brussels: Royal Academy for Overseas Sciences.
- 2013 The Place of rock art in Egyptian Predynastic iconography – some examples from the fauna. *Rock Art Research* 30(1): 103-114.
- HARRING, B.J.J. & O.E. KAPER (red.)
2009 *Pictograms or pseudo script? Non-textual identity marks in practical use in Ancient Egypt and elsewhere*. Leuven: Peeters
- HASSAN, F.A.
1988 The Predynastic of Egypt. *Journal of World Prehistory* 2(2): 135-185.
- HASSANEIN BEY, A.M.
1924 Through Kufra to Darfur (continued). *The Geographical Journal* 64(5): 353-363.
- HECKEL, J.-O.
2009 The present status of hartebeest subspecies (*Alcelaphus buselaphus* ssp.) with special focus on north-east Africa and the Tora hartebeest (*Alcelaphus buselaphus tora*). W: H. Riemer, F. Förster, M. Herb & N. Pöllath (red.) *Desert animals in the eastern Sahara: Status, economic significance, and cultural reflection in antiquity*: 141-153. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- HEGMON, M.
1992 Archaeological Research on Style. *Annual Review of Anthropology* 21: 517-536.
- HELLSTRÖM, P. & H. LANGBALLE
1970 *The Rock Drawings*. The Scandinavian Joint Expedition to Sudanese Nubia. Vol.1. Stockholm: Läromedelsförlagen/Svenska Bokförlaget.
- HELVENSTON, P.A. & D. HODGSON
2010 The Neuropsychology of ‘Animism’: Implications for Understanding Rock Art. *Rock Art Research* 27(1): 61-94.
- HENDRICKX, S., F. FÖRSTER & M. EYCKERMAN
2013 The Pharaonic pottery of the Abu Ballas Trail: ‘Filling stations’ along a desert highway in southwestern Egypt. W: F. Förster & H. Riemer (red.) *Desert Road Archaeology in Ancient Egypt and Beyond*: 339-379. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- HENDRICKX, S. & M.C. GATTO
2009 A Rediscovered Late Predynastic-Early Dynastic royal scene from Gharb Aswan (Upper Egypt). *Sahara* 20: 147-150.
- HENDRICKX, S., H. RIEMER, F. FÖRSTER & J.C. DARNELL
2009 Late Predynastic/Early Dynastic rock art scenes of Barbary sheep hunting in Egypt’s Western Desert. From capturing wild animals to the women of the ‘Acacia House’. W: H. Riemer, F. Förster, M. Herb & N. Pöllath (red.) *Desert animals in the eastern Sahara: Status, economic significance, and cultural reflection in antiquity*: 189-244. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- HERODOT
2002 *Dzieje*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- HEYD, T.
2012 Rock “Art” and Art: Why Aesthetics Should Matter. W: J. McDonald & P. Veth (red.) *A Companion to Rock Art*: 276-293. Chichester: Wiley-Blackwell.
- HILL, E.
2014 Imagining animals in prehistoric religions. W: T. Meier & P. Tillessen (red.) *Archaeological Imaginations of Religion*: 265-281. Budapest: Archaeolingua Alapítvány.
- HIRSCH, E. & M. O’HANLON (RED.)
1995 *The Anthropology of Landscape. Perspective on place and space*. Oxford: Clarendon Press.
- HODDER, I.
1985 Postprocessual Archaeology. *Advances in Archaeological Method and Theory* 8: 1-26.
1990 Style as historical quality. W: M.W. Conkey & C.A. Hastorf (red.) *The Uses of Style in Archaeology*: 44-51. Cambridge: Cambridge University Press.
1995 *Czytanie przeszłości*. Poznań.
- HODDER, I. & C. ORTON
1976 *Spatial Analysis in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLLETT, A.F. & C.S. CHURCHER
1999 Notes on the recent fauna of the Dakhleh Oasis. W: C.S. Churcher & A.J. Mills (red.) *Reports from the Survey of the Dakhleh Oasis Western Desert of Egypt 1977-1987*: 153-170. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- HOLTORF, C.J.
1996 Towards a Chronology of Megaliths: Understanding Monumental Time and Cultural Memory. *Journal of European Archaeology* 4: 119-152.
1998 The life-histories of megaliths in Mecklenburg-Vorpommern (Germany). *World Archaeology* 30(1): 23-38.
2000-2008 *Monumental Past: The Life-histories of Megalithic Monuments in Mecklenburg-Vorpommern (Germany)*. Electronic monograph. University of Toronto: Centre for Instructional Technology Development. Dostępne online: <http://hdl.handle.net/1807/245>.
2002a Excavations at Monte da Igreja near Évora (Portugal). From the life-history of a monument to re-uses of ancient objects. *Journal of Iberian Archaeology* 4: 177-201.
2002b Notes on the life history of a potsherd. *Journal of Material Culture* 7(1): 49-71.
2003 Fra/gmen/te/d me/gali/th/s. *3rd Stone* 47: 26-31.
- HOLTORF, C. & H. WILLIAMS
2006 Landscapes and Memories. W: D. Hicks & M.C. Beaudry (red.) *The Cambridge Companion to Historical Archaeology*: 235-254. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOPE, C.A.
1980 Dakhleh Oasis Project – Report on the Study of the Pottery and Kilns. *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 10(4): 283-314.
1983 Preliminary Report on the Study of Pottery. *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 13(3): 143-157.
1990 Excavations at Ismant el-Kharab in the Dakhleh Oasis. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 1: 43-54.
1991 The 1991 Excavations at Ismant el-Kharab in the Dakhleh Oasis. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 2: 41-50.
1994a Excavations at Ismant el-Kharab in the Dakhleh Oasis. *Egyptian Archaeology* 5: 17-18.
1994b Isis and Serapis at Kellis: A Brief Note. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 5: 37-42.
1995 The Excavations at Ismant el-Kharab in 1995: A Brief Report. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 6: 51-58.
1998 Objects from the Temple of Tutu. W: W. Clarysse, A. Schoors & H. Willems (red.) *Egyptian Religion: The Last Thousand Years*. Part II: 803-858. Peeters Leuven.

- 1999a Dakhla Oasis, Ismant el-Kharab. W: K.A. Bard (red.) *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*: 261-265. London and New York: Routledge.
- 1999b The Excavations at Ismant el-Kharab in 1999/9: A Brief Report. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 10: 59-66.
- 2001a Egypt and Libya: The Excavation at Mut el-Kharab in Egypt's Dakhleh Oasis. *The Artefact* 24: 29-46.
- 2001b Observations on the dating of the occupation at Ismant el-Kharab. W: C.A. Marlow & A.J. Mills (red.) *The Oasis Papers 1. The Proceedings of the First Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 43-59. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- 2002a Early and Mid-Holocene Ceramics from the Dakhleh Oasis: Traditions and Influences. W: R. Friedmann (red.) *Egypt and Nubia: Gifts of the Desert*: 39-61. London: The British Museum Press.
- 2002b Excavations at Mut el-Kharab and Ismant el-Kharab in 2001-2. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 13: 85-107.
- 2003a The 2001-2 Excavations at Mut el-Kharab in the Dakhleh Oasis, Egypt. *The Artefact* 26: 51-76.
- 2003b The Excavations at Ismant el-Kharab from 2000 to 2002. W: G.E. Bowen & C.A. Hope (red.) *The Oasis Papers 3. Proceedings of the Third International Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 207-289. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- 2004 The Excavations at Ismant el-Kharab and Mut el-Kharab in 2004. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 15: 19-49.
- 2005 Mut el-Kharab: Seth's City in Dakhleh Oasis. *Egyptian Archaeology* 27: 3-6.
- 2012 *Report on the excavations at Mut el-Kharab in 2011 and study of the ostraka in 2012*. Submitted to the Supreme Council of Antiquities of Egypt. Melbourne.
- HOPE, C.A. & G.E. BOWEN
1997 The Excavations at Ismant el-Kharab in 1995/6 and 1996/7: A Brief Report. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 8: 49-64.
- HOPE, C.A., G.E. BOWEN, W. DOLLING, E. HEALY, J. MILNER & O.E. KAPER
2008 The excavations at Mut el-Kharab, Dakhleh Oasis in 2008. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 19: 49-71.
- HOPE, C.A., G.E. BOWEN, W. DOLLING, C. HUBSCHMANN, P. KUCERA, R. LONG & A. STEVENS
2006 Report on the excavations at Ismant el-Kharab and Mut el-Kharab in 2006. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 17: 23-67.
- HOPE, C.A., G.E. BOWEN, J. COX, W. DOLLING, J. MILNER & A. PETTMAN
2009 Report on the 2009 Season of Excavations at Mut el-Kharab, Dakhleh Oasis. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 20: 47-86.
- HOPE, C.A. & O.E. KAPER
2010 A Governor of Dakhleh Oasis in the Early Middle Kingdom. W: A. Woods, A. McFarlane & S. Binder (red.) *Egyptian Culture and Society Studies in Honour of Naguib Kanawati*: 219-246. Cairo: Conseil Suprême des Antiquités égyptiennes.
- HOPE, C.A. & A.J. PETTMAN
2012 Egyptian Connections with Dakhleh Oasis in the Early Dynastic Period to Dynasty IV. W: R.S. Bagnall, P. Davoli & C.A. Hope (red.) *The Oasis Papers 6. Proceedings of the Sixth International Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 147-166. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- HOPE, C.A. & H. WHITEHOUSE
2003 The Gladiator Jug from Ismant el-Kharab. W: G.E. Bowen & C.A. Hope (red.) *The Oasis Papers 3. Proceedings of the Third International Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 291-310. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- HOPE, C.A., H. WHITEHOUSE & A. WARFE
2005 Report on the excavations at Ismant el-Kharab and Mut el-Kharab in 2005. *The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 16: 35-83.
- HORNBLOWER, G.D.
1929 Predynastic Figures of Women and Their Successors. *The Journal of Egyptian Archaeology* 15(1): 29-47.
- HUARD, P., LECLANT, J. & L. ALLARD-HUARD
1980 *La culture des chasseurs du Nil et du Sahara*. Vol. 2. Alger.
- HUBSCHMANN, C.
2010a Searching for the 'Archaeologically Invisible': Libyans in Dakhleh Oasis in The Third Intermediate Period. *Journal of the American Research Center in Egypt* 46: 173-187.
- 2010b Igai: a little-known deity of Dakhleh Oasis, Egypt. *Rosetta* 8: 42-61.
- HUYGE, D.
1995a *De rotstekeningen van Elkab (Boven-Egypte): registratie, seriatie en interpretatie*. Nieopublikowana rozprawa doktorska. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven.
- 1998a Hilltops, Silts and Petroglyphs: The Fish Hunters of El-Hosh (Upper Egypt). *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Art et d'Histoire* 69: 97-113.
- 1998b Battered Bulls: Rock Art Destruction in Egypt. *African Archaeological Review* 15(1): 3-10.
- 1998c Art on the Decline? Egyptian Rock Drawings from the Late and Graeco-Roman Periods. W: W. Clarysse, A. Schoors & H. Willems (red.) *Egyptian Religion, The Last Thousand*. Vol. II: 1377-1392. Leuven: Peeters.
- 2002 Cosmology, ideology and personal religious practice in ancient Egyptian rock art. W: R. Friedmann (red.) *Egypt and Nubia: Gifts of the Desert*: 192-206. London: The British Museum Press.
- 2003 Grandeur in confined spaces: Current rock art research in Egypt. W: P.G. Bahn & A. Fossati (red.) *Rock Art Studies: News of the World 2. Developments in Rock Art Research 1995-1999*: 59-73. Oxford: Oxbow Books.
- 2005 The fish hunters of El-Hosh: Rock art research and archaeological investigations in Upper Egypt (1998-2004). *Bulletin des Séances de l'Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer* 51: 231-249.
- 2008 'Lascaux along the Nile': The Palaeolithic Rock Art of Qurta (Upper Egypt). *Bulletin des Séances de l'Académie Royale des Sciences d'Outre-mer* 54: 281-296.
- 2009a Late Palaeolithic and Epipalaeolithic Rock Art in Egypt: Qurta and El-Hosh. *Archéo-Nil* 19: 109-120.
- 2009b Rock Art. W: W. Wendrich (red.) *UCLA Encyclopedia of Egyptology*: 1-13. Los Angeles. Dostępne online: <http://repositories.cdlib.org/ncl/uee/1460>.
- 2009c Detecting magic in rock art: The case of the ancient Egyptian 'malignant ass'. W: H. Riemer, F. Förster, M. Herb & N. Pöllath (red.) *Desert animals in the eastern Sahara: Status, economic significance, and cultural reflection in antiquity*: 293-307. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- 2014 The Painted Tomb, rock art and the recycling of Predynastic Egyptian imagery. *Archéo-Nil* 24: 93-102.

- HUYGE, D. & P. STOREMYR
2012 A 'masterpiece' of Epipalaeolithic geometric rock art from el-Hosh, Upper Egypt. *Sahara* 23: 127-132.
- HUYGE, D., F. VAN NOTEN & D. SWINNE (red.)
2012 *The Signs of Which Times? Chronological and Palaeoenvironmental Issues in the Rock Art of Northern Africa*. Brussels: Royal Academy for Overseas Sciences.
- HUYGE, D., A. WATCHMAN, M. DE DAPPER & E. MARCHI
2001 Dating Egypt's Oldest 'Art': AMS 14C Age Determinations of Rock Varnishes Covering Petroglyphs at El-Hosh (Upper Egypt). *Antiquity* 75: 68-72.
- HUYGE, D., D.A.G. VANDENBERGHE, M. DE DAPPER, F. MEES, W. CLAES & J.C. DARNELL
2011 First evidence of Pleistocene rock art in North Africa: securing the age of the Qurta petroglyphs (Egypt) through OSL dating. *Antiquity* 85: 1184-1193.
- HYDER, W.D.
2004 Locational analysis in rock-art studies. W: C. Chipindale & G. Nash (red.) *The figured landscapes of rock-art: 85-101*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IKRAM, S.
2009a Drawing the World: Petroglyphs from Kharga Oasis. *Archéo-Nil* 19: 67-82.
- 2009b A desert zoo: An exploration of meaning and reality of animals in the rock art of Kharga Oasis. W: H. Riemer, F. Förster, M. Herb & N. Pöllath (red.) *Desert animals in the eastern Sahara: Status, economic significance, and cultural reflection in antiquity*: 263-291. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- 2012 Wanderers in the Desert: The North Kharga Oasis Survey's Exploration of the Darb 'Ain Amur. W: R.S. Bagnall, P. Davoli & C.A. Hope (red.) *The Oasis Papers 6. Proceedings of the Sixth International Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 9-18. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- IKRAM, S. & C. ROSSI
2004a An Early Dynastic serekh from the Kharga Oasis. *The Journal of Egyptian Archaeology* 90: 211-215.
- 2004b North Kharga Oasis Survey 2001-2002. Preliminary Report: Ain Gib and Qasr el-Sumayra. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Cairo* 60: 69-92.
- INGOLD, T.
1993 The Temporality of the Landscape. *World Archaeology* 25(2): 152-174.
- 2000 *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- 2005 Landscape lives, but Archaeology turns to stone. *Norwegian Archaeological Review* 38(2): 122-126.
- 2006 Rethinking the animate, re-animating thought. *Ethnos: Journal of Anthropology* 71(1): 9-20.
- INNIS, A.C.
1958 The behaviour of the giraffe, *Giraffa camelopardalis*, in the eastern Transvaal. *Proceedings of the Zoological Society of London* 131: 245-278.
- INNIS DAGG, A.
1971 Giraffa Camelopardalis. *Mammalian Species* 5: 1-8.
- IWANISZEWSKI, S.
2012 Archeologia krajobrazu. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot & A. Zalewska (red.) *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*: 284-291. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- JACQUET-GORDON, H.
2003 *The Graffiti on the Khonsu Temple Roof at Karnak. A Manifestation of Personal Piety*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago.
- JAMES, D.
2012 Ambiguous Images: The Problems and Possibilities of Analysing Rock-art Images in the Egyptian Western Desert. W: C.M. Knoblauch & J.C. Gill (red.) *Egyptological Research in Australia and New Zealand 2009: Proceedings of the conference held in Melbourne, September 4th-6th*: 71-84. Oxford: Archaeopress.
- JANSSEN, J.J.
1968 The Smaller Dakhla Stela. *The Journal of Egyptian Archaeology* 54: 165-172.
- JARONI, E. & E. KUCIEWICZ
2010 Rock Art Research on the Fourth Cataract in 2007. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 19: 394-399.
- JESSE, F.
2003 Early ceramics in the Sahara and the Nile Valley. W: L. Krzyżaniak, K. Kröper & M. Kobusiewicz (red.) *Cultural Markers in the Later Prehistory of Northeastern Africa and Recent Research*: 35-50. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- 2005 Rock art in Lower Wadi Howar, northwest Sudan. *Sahara* 16: 27-38.
- JESSE, F. & R. PETERS
2009 Petroglyphs under the sand. A preliminary report on the field season 2008/09 at the fortress Gala Abu Ahmed. *Sudan & Nubia* 13: 62-71.
- JOY, J.
2009 Reinvigorating object biography: reproducing the drama of object lives. *World Archaeology* 41(4): 540-556.
- JUDD, T.
2009 *Rock Art of the Eastern Desert of Egypt. Content, comparisons, dating and significance*. BAR International Series 2008. Oxford: Archaeopress.
- KAPER, O.E.
1991 The God Tutu (Tithoes) and his Temple in the Dakhleh Oasis. *Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 2: 59-67.
- 1997a *Temples and gods in roman Dakhleh, studies in the indigenous cults of an Egyptian oasis*. Groningen.
- 1997b The Statue of Penbast. On the Cult of Seth in the Dakhleh Oasis. W: J. van Dijk (red.) *Essays on Ancient Egypt in Honor of Herman te Velde*. Egyptological Memoirs 1: 231-240. Groningen: Styx Publications.
- 2002a A Group of priestly *Dipinti* in Shrine IV at Ismant el-Kharab. W: C.A. Hope & G.E. Bowen (red.) *Dakhleh Oasis Project: Preliminary Reports on the 1994-1995 to 1998-1999 Field Seasons*: 209-216. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- 2002b Pharaonic-Style Decoration in the Mammisi at Ismant el-Kharab: New Insights after the 1996-1997 Field Season. W: C.A. Hope & G.E. Bowen (red.) *Dakhleh Oasis Project: Preliminary Reports on the 1994-1995 to 1998-1999 Field Seasons*: 217-223. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- 2009a Soldier's identity marks of the Old Kingdom in the Western Desert. W: B.J.J. Harring & O.E. Kaper (red.) *Pictograms or pseudo script? Non-textual identity marks in practical use in Ancient Egypt and elsewhere*: 169-178. Leuven: Peeters.
- 2009b Epigraphic Evidence from the Dakhleh Oasis in the Libyan Period. W: G.P.F. Broekman, R.J. Demarée & O.E. Kaper (red.) *The Libyan Period in Egypt*. Leuven: Peeters.
- KAPER, O.E. & R.J. DEMARÉE
2006 A Donation Stela in the Name of Takeloth III from Amheida, Dakhleh Oasis. *Jaarbericht van het Vooraziatisch Egyptisch Genootschap Ex Oriente Lux* 39: 19-37.

- KAPER, O.E. & H. WILLEMS
2002 *Policing the Desert: Old Kingdom Activity around the Dakhleh Oasis*. W: R. Friedmann (red.) *Egypt and Nubia: Gifts of the Desert*: 79-94. London: The British Museum Press.
- KAPER, O.E. & K.A. WORP
1995 A Bronze representing Tapsais of Kellis. *Revue d'Égyptologie* 46: 107-118.
1999 Dipinti on the Temenos Wall at Deir el-Haggar (Dakhla Oasis). *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire* 99: 233-258.
- KINDERMANN, K.
2003 Investigations of the Mid-Holocene Settlement of Djara (Abu Muhariq Plateau, Western Desert of Egypt). W: L. Krzyżaniak, K. Kröper & M. Kobusiewicz (red.) *Cultural Markers in the Later Prehistory of Northeastern Africa and Recent Research*: 51-72. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- KLEES, F.
1989 Lobo: a contribution to the prehistory of the eastern Sand Sea and the Egyptian Oases. W: L. Krzyżaniak & M. Kobusiewicz (red.) *Late Prehistory of the Nile Basin and the Sahara*: 223-232. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- KLEINDIENST, M.R., C.S. CHURCHER, M.M.A. McDONALD & H.P. SCHWARCZ
1999 Geography, Geology, Geochronology and Geoarchaeology of the Dakhleh Oasis Region: an interim report. W: C.S. Churcher & A.J. Mills (red.) *Reports from the Survey of the Dakhleh Oasis Western Desert of Egypt 1977-1987*: 1-54. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- KLEINITZ, C.
2004 Rock Art and 'Rock Gongs' in the Fourth Nile Cataract Region: the Ishashi Island Rock Art Survey. *Sudan & Nubia* 8: 11-16.
2007a Rock art landscapes of the Fourth Nile Cataract: Characterizations and first comparisons. W: C. Näser & M. Lange (red.) *Proceedings of the Second International Conference on the Archaeology of the Fourth Nile Cataract. Meroitica* 23: 213-234. Wiesbaden: Harassowitz.
2007b Rock art and archaeology: the Hadiab Survey. *Sudan & Nubia* 11: 34-42.
2008 Rock art on Us island: a window into past life-worlds at the Fourth Cataract. W: B. Gratien (red.) *Actes de la 4e Conférence Internationale sur l'Archéologie de la 4e Cataracte du Nil. Villeneuve d'Ascq, 22 et 23 Juin 2007*: 85-107. Lille: Université Charles-de-Gaulle.
2009 Meroitic 'property marks' in fourth Nile cataract rock art? A re-evaluation of enigmatic class of graphic markings. W: B.J.J. Harring & O.E. Kaper (red.) *Pictograms or pseudo script? Non-textual identity marks in practical use in Ancient Egypt and elsewhere*: 179-198. Leuven: Peeters.
- KLEINITZ, C. & R. KOENITZ
2006 Fourth Nile Cataract petroglyphs in context. The ed-Doma and Dirbi Island rock art survey. *Sudan & Nubia* 10: 34-42.
- KLEINITZ, C. & C. OLSSON
2005 Christian period rock art landscapes in the Fourth Cataract region: The Dar el-Arab and et-Tereif rock art surveys. *Sudan & Nubia* 9: 32-39.
- KNUDSTAD, J.E. & R.A. FREY
1999 Kellis, the Architectural Survey of the Romano-Byzantine Town at Ismant el-Kharab. W: C.S. Churcher & A.J. Mills (red.) *Reports from the Survey of the Dakhleh Oasis Western Desert of Egypt 1977-1987*: 189-214. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- KOBUSIEWICZ, M.
2012 Nowe odkrycia prahistorycznej sztuki naskalnej w północno-wschodniej Afryce. *Nauka* 3/2012: 155-166.
- KOPYTOFF, I.
1986 The cultural biography of things: commoditization as process. W: A. Appadurai (red.) *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*: 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- KRÖPELIN, S.
2004 New petroglyph sites in the Southern Libyan Desert (Sudan-Chad). *Sahara* 15: 111-117.
- KRÖPELIN, S. & R. KUPER
2006-2007 More corridors to Africa. *Les Cahiers de Recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille* 26: 219-229.
- KRZYŻANIAK, L.
1987 Dakhleh Oasis Project: interim report on the first season of the recording of petroglyphs, January/February 1988. *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 17(4): 182-191.
1990 Petroglyphs and the research on the development of the cultural attitude towards animals in the Dakhleh Oasis (Egypt). *Sahara* 3: 95-97.
1991a Dakhleh Oasis Project: research on the petroglyphs, 1990. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 2: 60-64.
1991b Oaza Dachla (Egipt): badania sztuki naskalnej 1990. *Raporty Wykopaliskowe* 2: 58-63.
1993 Dakhleh Oasis: research on the rock art, 1992. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 4: 80-82.
1994 Oaza Dachla: badania sztuki naskalnej w 1993 roku. *Raporty Wykopaliskowe* 5: 82-86. Warszawa.
1999 Dakhleh Oasis. Research on petroglyphs 1998. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 10: 131-134.
2001 Dakhleh Oasis. Research on petroglyphs 2000. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 12: 249-257.
2004 Dakhleh Oasis. Research on petroglyphs 2003. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 15: 181-189.
- KRZYŻANIAK, L. & K. KRÖPER
1985 Dakhleh Oasis Project: Report on the reconnaissance season of the recording of petroglyphs, December 1985. *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 15(4): 138-139.
1990 The Dakhleh Oasis Project: interim report on the second (1990) and third (1992) seasons of the recording of petroglyphs. *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 20: 77-88.
1991 A face-mask in the Prehistoric Rock Art of the Dakhleh Oasis? *Archéo-Nil* 1: 59-61.
- KUCIEWICZ, E.
2008 Rock Art Research in the Fourth Cataract Region. Preliminary Report. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 18: 457-461.
- KUCIEWICZ, E., E. JARONI & M. KOBUSIEWICZ
2007a Dakhleh Oasis, Petroglyph Unit. New rock art sites, season 2005. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 17: 279-284.
2007b The Petroglyphs' Code. *Academia* 1(13): 4-8.
2008 Dakhleh Oasis, Petroglyph Unit. Rock art research, 2006. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 18: 317-322.
2010 Dakhleh Oasis, Petroglyph Unit. Rock art research, 2007. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 19: 305-310.
- KUCIEWICZ, E. & M. KOBUSIEWICZ
2011 Dakhleh Oasis Project, Petroglyph Unit. Rock art research, 2008. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 20: 237-244.
- 2012 Dakhleh Oasis Project, Petroglyph Unit. Rock art research, 2009. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 21: 279-287.
- KUCIEWICZ, E., P. POLKOWSKI & M. KOBUSIEWICZ
2014 Dakhleh Oasis Project, Petroglyph Unit: rock art research 2011. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 23(1): 229-244.
(w druku) Dakhleh Oasis Project, Petroglyph Unit: Seasons 2012 and 2013. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 24.
- KUCYPERA, P. & S. WADYL
2012 Kultura materialna. W: S. Tabaczynski, A. Marciniak, D. Cyngot & A. Zalewska (red.) *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*: 614-626. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- KUHLMANN, K.P.
2002 The "Oasis Bypath" or the Issue of Desert Trade in Pharaonic Times. W: Jennerstrasse 8 (red.) *Tides of the Desert. Contributions to the Archaeology and Environmental History of Africa in Honour of Rudolph Kuper*: 125-170. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
2005 Der "Wasserberg des Djedefre" (Chufu 01/1). Ein Lagerplatz mit Expeditionsinschriften der 4. Dynastie im Raum der Oase Dachla. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Cairo* 61: 243-89.
- KUPER, R.
1996 Between the Oases and the Nile – Djara: Rohlf's Cave in the Western Desert. W: L. Krzyżaniak, K. Kröper & M. Kobusiewicz (red.) *Interregional Contacts in the Later Prehistory of Northeastern Africa*: 81-92. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
2001 By donkey train to Kufra? – How Mr. Meri Went West. *Antiquity* 75: 801-802.
2002 Routes and Roots in Egypt's Western Desert: the Early Holocene Resettlement of the Eastern Sahara. W: R. Friedmann (red.) *Egypt and Nubia: Gifts of the Desert*: 1-12. London: The British Museum Press.
2003 The Abu Ballas Trail: Pharaonic Advances into Libyan Desert. W: Z. Hawass & L. Pinch Brock (red.) *Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century: Proceeding of the Eighth International Congress of Egyptologists, Cairo 2000, Vol. 2: History, Religion*: 372-376. Cairo & New York.
2006 An attempt at structuring the Holocene occupation of the Eastern Sahara. W: K. Kröper, M. Chłodnicki & M. Kobusiewicz (red.) *Archaeology of Early Northeastern Africa*: 261-272. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
2009 A Paradise off Rules? *Sahara* 20: 7-12.
2013b From nowhere to Hollywood – The story of Wadi Sura. W: R. Kuper (red.) *Wadi Sura – The Cave of Beasts*: 10-15. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
2013c The Cologne Wadi Sura Project. W: R. Kuper (red.) *Wadi Sura – The Cave of Beasts*: 28-31. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
2013d Visitors and vandals – The impact of desert tourism. W: R. Kuper (red.) *Wadi Sura – The Cave of Beasts*: 66-69. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- KUPER, R. (red.)
2013a *Wadi Sura – The Cave of Beasts*. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- KUPER, R. & F. FÖRSTER
2003 Khufu's 'mefat' expeditions into the Libyan Desert. *Egyptian Archaeology* 23: 25-28.
- KUPER, R. & S. KRÖPELIN
2006 Climate-Controlled Holocene Occupation in the Sahara: Motor of Africa's Evolution. *Science* 313: 803-807.
- KUPER, R. & H. RIEMER
2000 "Clayton rings": enigmatic ancient pottery in the Eastern Sahara. *Sahara* 12: 91-100.
- KUPER, R., H. RIEMER, S. HENDRICKX & F. FÖRSTER
2003 *Preliminary Report on the Field Season 2002 of the ACACIA Project in the Western Desert*. Cooperative Research Centre 389 University of Cologne. Köln.
2004 *Preliminary Report on the Study Season 2003 of the ACACIA Project in the Western Desert*. Cooperative Research Centre 389 University of Cologne. Köln.
- LANKESTER, F.D.
2012 *Predynastic & Pharaonic era Rock-Art in Egypt's Central Eastern Desert: Distribution, Dating & Interpretation*. Durham theses, Durham Unive sity. Dostępne online: <http://etheses.dur.ac.uk/5909>.
b.r. *Egyptian Rock-Art in Danger*. Dostępne online: https://www.academia.edu/5916451/Egyptian_Rock-Art_in_Danger.
- LAO-TSY
1987 Tao-Te-King, czyli Księga Drogi i Cnoty. *Literatura na świecie* 186: 3-72.
- LAZARIDIS, N.
2012 Crossing the Egyptian desert: Epigraphic work at Kharga Oasis. *A Journal for the Study of the North west Semitic Languages and Literatures* 19(1-2): 117-129.
2015 Amun-Ra, lord of the sky: A deity for travellers of the western desert. *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan* 22: 43-60
- LATOUR, B.
1993 *We have never been modern*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- LAURSEN, L. & M. BEKOFF
1978 *Loxodonta africana*. *Mammalian Species* 92: 1-8.
- LAYTON, R. & P.J. UCKO
1999 Introduction: gazing on the landscape and encountering the environment. W: P.J. Ucko & R. Layton (red.) *The Archaeology and Anthropology of Landscape. Shaping your landscape*: 1-20. London and New York: Routledge.
- LEISEN, H. S. KRAUSE, H. RIEMER, J. SEIDEL & E. BÜTTNER
2013 New and integral approaches to rock art recording as means of analysis and preservation. W: R. Kuper (red.) *Wadi Sura – The Cave of Beasts*: 42-49. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- LE QUELLEC, J.-L.
2008 Can one 'read' rock art? An Egyptian Example. W: P. Taylor (red.) *Iconography without texts*: 25-42. London: Warburg Institute.
- LE QUELLEC, J.-L. & D. HUYGE
2008 Rock art research in Egypt, 2000-2004. W: P. Bahn, N. Franklin & M. Strecker (red.) *News of the World*: 89-96. Oxford: Oxbow Books.
- LE QUELLEC, J.-L., P. DE FLERS & P. DE FLERS
2005 *Du Sahara au Nil. Peintures et Gravures d'Avant les Pharaons*. Paris: Fayard.
- LE PENDU, Y., I. CIOFOLO & A. GOSSE
2000 The social organization of giraffes in Niger. *African Journal of Ecology* 38: 78-85.
- LEGGETT, K.E.A.
2006 Home range and seasonal movement of elephants in the Kunene Region, northwestern Namibia. *African Zoology* 41(1): 17-36.
- LENSSEN-ERZ, T.
2004 The Landscape Setting of Rock-Painting Sites in the Brandberg, Namibia: Infrastructure, Gestaltung, Use and Meaning. W: C. Chippindale & G. Nash

- (red.) *The Figures Landscapes of Rock-Art*: 131-150. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2008 Space and discourse as constituents of past identities – the case of Namibian rock art. W: I. Domingo Sanz, D. Fiore & S.K. May (red.) *Archaeologies of Art: Time, Place, Identity*: 29-50. Walnut Creek: Left Coast Press.
- LEROY, R., M.-N. DE VISSCHER, O. HALIDOU, & A. BOUREIMA
2009 The last African white giraffes live in farmers' fields. *Biodiversity Conservation* 18: 2663-2677.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D.
1972 The Syntax and Function of the Giant's Castle Rock-Paintings. *The South African Archaeological Bulletin* 27(105/106): 49-65.
- LEWIS-WILLIAMS & T.A. DOWSON
1988 The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art. *Current Anthropology* 29(2): 201-245.
- LICHTHEIM, M.
1973 *Ancient Egyptian literature: a book of readings. The Old and Middle Kingdoms*. Vol.1. Berkeley and London: University of California Press.
- LINSTÄDTER, J. & S. KRÖPELIN
2004 Wadi Bakht Revisited: Holocene Climate Change and Prehistoric Occupation in the Gilf Kebir Region of the Eastern Sahara, SW Egypt. *Georchaeology: An International Journal* 19(8): 753-778.
- LIPPIELLO, L. & M.C. GATTO
2012 Intrasite Chronology and Palaeoenvironmental Reconstruction at Khor Abu Subeira South 1 (Aswan, Egypt). W: D. Huyge, F. Van Noten & D. Swinne (red.) *The Signs of Which Times? Chronological and Palaeoenvironmental Issues in the Rock Art of Northern Africa*: 267-291. Brussels: Royal Academy for Overseas Sciences.
- LLOYD, A.B. (red.)
2010 *A Companion to Ancient Egypt*. Vol. 1. Blackwell Publishing Ltd.
- LJUNGE, M.
2013 Beyond 'the Phenomenological Walk': Perspectives on the Experience of images. *Norwegian Archaeological Review* 46(2): 139-158.
- LUCAS, G.
2005 *The Archaeology of Time*. London & New York: Routledge.
- MACMICHAEL, H.A.
1909 Rock Pictures in North Kordofan. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 39: 562-568.
- MAIRS, R.
2010 Egyptian 'Inscriptions' and Greek 'Graffiti' at El Kanais in the Egyptian Eastern Desert. W: J. Baird & C. Taylor (red.) *Ancient Graffiti in Context*: 153-164. London: Routledge.
- MANLIUS, N.
2001 The Ostrich in Egypt: Past and Present. *Journal of Biogeography* 28(8): 945-953.
- MARCHAND, S. & G. SOUKIASSIAN
2010 *Balat VIII. Un habitat de la XIII^e dynastie – 2^e Période Intermédiaire à Ayn Asil*. Cairo: L'Institut Français d'Archéologie Orientale.
- Marchand, S. & P. Tallet
1999 Ayn Asil et l'oasis de Dakhla au Nouvel Empire. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire* 99: 307-352.
- MARCINIAK, A.
2012a Paradygmaty badawcze w archeologii. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot & A. Zalewska (red.) *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*: 29-83. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- 2012b Teoria w archeologii. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot & A. Zalewska (red.) *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*: 84-116. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- MARCINIAK, A. & A. CHWIEDUK
2012 Agency. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot & A. Zalewska (red.) *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*: 564-570. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- MCDONALD, A.
2000 Tall Tails. The Seth Animal Reconsidered. W: A. McDonald & C. Riggs (red.) *Current Research in Egyptology 2000*: 75-81. Oxford: Archaeopress.
- MCDONALD, M.M.A.
1985 Dakhleh Oasis Project: Holocene Prehistory: Interim Report on the 1984 and 1986 Season. *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 15(4): 126-135.
- 1990 The Dakhleh Oasis Project: Holocene Prehistory: Interim Report on the 1988 and 1989 Seasons. *Society for the Study of Egyptian Antiquities* 20: 25-53.
- 1991a Origins of the Neolithic in the Nile Valley as seen from Dakhleh Oasis in the Egyptian Western Desert. *Sahara* 4: 41-52.
- 1991b Technological organization and sedentism in the Epipalaeolithic of Dakhleh Oasis, Egypt. *The African Archaeological Review* 9: 81-109.
- 1996 Relations between Dakhleh Oasis and the Nile Valley in the Mid-Holocene: a discussion. W: L. Krzyżaniak, K. Kröper & M. Kobusiewicz (red.) *Interregional Contacts in the Later Prehistory of Northeastern Africa*: 93-100. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- 1998 Early African Pastoralism: View from Dakhleh Oasis (South Central Egypt). *Journal of Anthropological Archaeology* 17: 124-142.
- 1999a Neolithic Cultural Units and Adaptations in the Dakhleh Oasis. W: C.S. Churcher & A.J. Mills (red.) *Reports from the Survey of the Dakhleh Oasis Western Desert of Egypt 1977-1987*: 117-132. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- 1999b Holocene Prehistory: Interim Report on the 1993 Season. W: C.A. Hope & A.J. Mills (red.) *Dakhleh Oasis Project: Preliminary Reports on the 1992-1993 and 1993-1994 Field Seasons*: 15-22. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- 2001 The Late Prehistoric radiocarbon chronology for Dakhleh Oasis within the wider environmental and cultural setting of the Egyptian Western Desert. W: C.A. Marlow & A.J. Mills (red.) *The Oasis Papers 1. The Proceedings of the First Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 26-42. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- 2002 Dakhleh Oasis in Predynastic and Early Dynastic Times: Bashendi B and Sheikh Muftah Cultural Units. *Archéo-Nil* 12: 109-120.
- 2003 The Early Holocene Masara A and Masara C Cultural Sub-Units of Dakhleh Oasis, within a Wider Cultural Setting. W: G.E. Bowen & C.A. Hope (red.) *The Oasis Papers 3. Proceedings of the Third International Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 43-70. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- 2007 Twilight of the Microlith in the Late Epipalaeolithic of North East Africa? Locality 268 in Dakhleh Oasis, Egypt. *Journal of African Archaeology* 5(1): 79-90.
- 2008 Emerging Social Complexity in the Mid-Holocene Egyptian Western Desert: Site 270 and its Neighbours in South-Eastern Dakhleh Oasis. W: M.F. Wiseman (red.) *The Oasis Papers 2. Proceedings of the Second International Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 83-106. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- 2009 Increased Sedentism in the Central Oases of the Egyptian Western Desert in the Early to Mid-Holocene: Evidence from the Peripheries. *African Archaeological Review* 26: 3-43.
- 2013 Whence the Neolithic of Northeastern Africa? Evidence from the Central Western Desert of Egypt. W: N. Shirai (red.) *Neolithisation of Northeastern Africa*: 175-192. Berlin: ex oriente.
- MCDONALD, M.M.A. & K. WALKER
1999 Holocene Prehistory: Interim Report on the 1992 Season. W: C.A. Hope & A.J. Mills (red.) *Dakhleh Oasis Project: Preliminary Reports on the 1992-1993 and 1993-1994 Field Seasons*: 7-14. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- MCDONALD, M.M.A., C.S. CHURCHER, U. THANHEISER, J. THOMPSON, I. TEUBNER & A.R. WARFE
2001 The mid-Holocene Sheikh Muftah Cultural Unit of Dakhleh Oasis, South Central Egypt: a preliminary report on recent fieldwork. *Nyame Akuma* 56: 4-10.
- MESKELL, L. & R.W. PREUCEL (red.)
2007 *A Companion to Social Archaeology*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell.
- MILLS, A.J.
1983 Report on the Fifth Season of Survey: October, 1982 – January, 1983. *Society for the Study of Egyptian Antiquities* 13(3): 121-141.
- 1999a Pharaonic Egyptians in the Dakhleh Oasis. W: C.S. Churcher & A.J. Mills (red.) *Reports from the Survey of the Dakhleh Oasis Western Desert of Egypt 1977-1987*: 171-178. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- 1999b Dakhla Oasis, Dynastic and Roman sites. W: K.A. Bard (red.) *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*: 258-261. London and New York: Routledge.
- 2002 Another Old Kingdom Site in the Dakhleh Oasis. W: R. Friedmann (red.) *Egypt and Nubia: Gifts of the Desert*: 74-78. London: The British Museum Press.
- 2007 The oases. W: T.A.H. Wilkinson (red.) *The Egyptian World*: 49-56. London & New York: Routledge.
- 2012 Old Kingdom Trading Post at 'Ain el-Gazzareen, Dakhleh Oasis. W: R.S. Bagnall, P. Davoli & C.A. Hope (red.) *The Oasis Papers 6. Proceedings of the Sixth International Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 177-180. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- MILLS, A.J. & O.E. KAPER
2003 'Ain el-Gazzareen: Developments in the Old Kingdom Settlement. W: G.E. Bowen & C.A. Hope (red.) *The Oasis Papers 3. Proceedings of the Third International Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 123-130. Oxford and Oakville: Oxbow Books.
- MINAULT-GOUT, A.
1985 Une inscription rupestre de l'oasis de Dakhla située au débouché du Darb El-Tawil. W: F. Geus & F. Thill (red.) *Mélanges offerts à Jean Vercoutter*: 267-272. Paris: Editions Recherche sur les civilisations.
- MINTA-TWORZOWSKA, D.
1994 *Klasyfikacja w archeologii: jako sposób wyrażania wyników badań, hipotez oraz teorii archeologicznych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- MOND, R. & O. H. MYERS
1937 *Cemeteries of Armant I*. Oxford: University Press.
- MORELLI, M., A. BUZZIGOLI & G. NEGRO
2006 Segnalazione di nuovi siti d'arte rupestre nel Great Sand Sea egiziano. *Sahara* 17: 177-182.
- MORO ABADÍA, O. & M.R. GONZÁLEZ MORALES
2012 Understanding Pleistocene Rock Art: An Hermeneutics of Meaning. W: J. McDonald & P. Veth (red.) *A Companion to Rock Art*: 263-275. Chichester: Wiley-Blackwell.
- MORPHY, H.
1995 Landscape and the Reproduction of the Ancestral Past. W: E. Hirsch & M. O'Hanlon (red.) *The Anthropology of Landscape. Perspective on place and space*: 184-209. Oxford: Clarendon Press.
- 2012 Recursive and Iterative Processes in Australian Rock Art: An Anthropological Perspective. W: J. McDonald & P. Veth (red.) *A Companion to Rock Art*: 294-305. Chichester: Wiley-Blackwell.
- MORRIS, E.F.
2010 Insularity and Island Identity in the Oases bordering Egypt's Great Sand Sea. W: Z. Hawass & S. Ikram (red.) *Thebes and Beyond: Studies in Honor of Kent Weeks*: 129-144. Cairo: Supreme Council of Antiquities Press.
- MORROW, M., M. MORROW, T. JUDD & G. PHILLIPSON
2010 *Desert RATS: Rock Art Topographical Survey in Egypt's Eastern Desert*. British Archaeological Reports.
- MUDGE, M., T. MALZBENDER, C. SCHROER & M. LUM
2006 New Reflection Transformation Imaging Methods for Rock Art and Multiple-Viewpoint Display. W: M. Ioannides, D. Arnold, F. Niccolucci & K. Mania (red.) *Proceedings of the 7th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage (VAST2006)*: 195-200. Eurographics Association.
- MURRAY, G.W., O.H. MYERS
1933 Some Pre-Dynastic Rock-Drawings. *The Journal of Egyptian Archaeology* 19(3/4): 129-132.
- MURRAY, M.A.
1904 *The Osireion at Abydos*. London: Bernard Quaritch.
- MYERS, O.H.
1958 Abka Re-Excavated. *Kush* 6: 131-141.
1960 Abka Again. *Kush* 8: 174-181.
- NASH, G. (red.)
2000a *Signifying place and space: world perspectives of rock art and landscape*. Oxford: Archaeopress.
- NASH, G.
2000b Defining a Landscape/place – Rock Art as a Boundary of Cultural and Socio-political Identity: A Norwegian perspective. W: G. Nash (red.) *Signifying place and space: world perspectives of rock art and landscape*: 1-16. Oxford: Archaeopress.
- NASH, G. & C. CHIPPINDALE (red.)
2002 *European landscapes of rock-art*. London/New York: Routledge.
- NAUNTON, C.
2010 Libyans and Nubians. W: A.B. Lloyd (red.) *A Companion to Ancient Egypt*. Vol.1: 120-139. Chichester: Wiley-Blackwell.
- NAVILLE, E.
1907 *The XIth Dynasty Temple at Deir el-Bahari*. Part I. London: Egypt Exploration Fund.
- NEWBOLD, D.
1924 A Desert Odyssey of a Thousand Miles. *Sudan, Notes and Records* 7: 43-83.
1928 Rock-pictures and Archaeology in the Libyan Desert. *Antiquity* 2: 261-291.
- NILSSON, M. & A. ALMÁSY
2015 Quarrying for Claudius, protected by Min: A small quarry at Gebel el-Silsila East. *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan* 22: 87-110.

- O'CONNOR, B.V.
2006 *Inscribed Landscapes. Contextualizing prehistoric rock art in Ireland*. University College Dublin. Dostępne online: <http://researchrepository.ucd.ie/handle/10197/3703>.
- OGDEN, J.M.
1990 *Gold jewellery in Ptolemaic, Roman and Byzantine Egypt*. Durham theses. Durham University. Dostępne online: <http://etheses.dur.ac.uk/1457/>.
- OLSEN, B.
2010 Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom. W: E. Domańska (red.) *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*: 555-586. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- OSBORN, D.J. & I. HELMY
1980 *The contemporary land mammals of Egypt (including Sinai)*. Chicago: Field Museum of Natural History.
- OSING, J.
1985 Seth in Dachla und Charga. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Cairo* 41: 229-233.
- OSING, J., M. MOURS, DO. ARNOLD, O. NEUGEBAUER, R.A. PARKER, D. PINGREE & M.A. NUR-EL-DIN
1982 *Denkmäler der Oase Dachla aus dem Nachlass von Ahmed Fakhry*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zagen.
- OTTO, K.-H. & G. BUSCHENDORF-OTTO
1993 *Felsbilder aus dem sudanesischen Nubien*. Berlin.
- PANER, H.
2003 Archaeological Survey on the Right Bank of the Nile between Kareima and Abu Hamed: A Brief Overview. *Sudan & Nubia* 7: 15-20.
- PANER, H. & Z. BORCOWSKI
2005 Gdańsk Archaeological Museum Expedition. A Summary of Eight Seasons' Work at the Fourth Cataract. *Gdańsk Archaeological Museum African Reports* 4: 89-116.
- PANTALACCI, L.
1985 Un décret de Pépi II en faveur des gouverneurs de l'oasis de Dakhla. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire* 85: 245-254.
- 2001 Le material inscrit. W: G. Castel, L. Pantalacci & N. Cherpion (red.) *Le Mastaba de Khenika*: 137-68. Cairo: L'Institut Français d'Archéologie Orientale.
- 2013 Broadening horizons: Distant places and travels in Dakhla and the Western Desert at the end of the 3rd millennium. W: F. Förster & H. Riemer (red.) *Desert Road Archaeology in Ancient Egypt and Beyond*: 283-296. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- PARKER, O.F. & M.C. BURKITT
1932 Rock engravings from Onib, Wadi Allaki, Nubia. *Man* 32: 297-298.
- PARMENTIER, R.
1987 *The Sacred Remains*. Chicago: University of Chicago Press.
- PEDEN, A. J.
2001 *Graffiti of Pharaonic Egypt*. Leiden: Brill.
- PERDU, O.
2009 Saïtes and Persians (664-332). W: A.B. Lloyd (red.) *A Companion to Ancient Egypt*. Vol.1: 140-158. Chichester: Wiley-Blackwell.
- PETRIE, W.M.F.
1888 *A season in Egypt: 1887*. London: Field and Tuer.
1896 *Koptos*. London: Bernard Quaritch.
1900 *Dendereh 1898*. London: Egypt Exploration Fund.
1911 *Roman portraits and Memphis (IV)*. London: School of Archaeology in Egypt, University College.
- PIASECKI, K.
2008 Preliminary Data on Petroglyphs from Gebel Gurub near Shemkhiya in the Fourth Cataract Region. *Polish Archaeology in the Mediterranean* 18: 452-456.
- PICHLER, W. & G. NEGRO
2005 The Libyco-Berber inscriptions in the Selima Oasis. *Sahara* 16: 173-178.
- POLKOWSKI, P. L.
2012 Od percepcji do narracji. W: K. Kajda & D. Kobiałka (red.) *Mysł – percepcja i ekspresja*: 169-188. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- 2015a Meanders of interpretation: Interpreting the meandering lines. W: J. Kabaciński, M. Chłodnicki & M. Kobusiewicz (red.) *Hunters-Gatherers and Early Food Producing Societies in Northeastern Africa*: 297-334. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- 2015b The Life of Petroglyphs: A Biographical Approach to Rock Art in the Dakhleh Oasis, Egypt. *American Indian Rock Art* 41: 43-55.
- (w druku a) Dialogi na pustynnych skałach. Z rozważań nad mocą sprawczą sztuki naskalnej na obszarach wschodniej Sahary. Manuskrypt przedłożony do publikacji W: A. Rozwadowski (red.) *Podróże ku in-nemu: Sztuka naskalna w perspektywie polskich doświadczeń badawczych*. Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata.
- (w druku b) Rock Art. W: M. Chłodnicki (red.) *Archaeology of the Sudan*: 279-306. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- POLKOWSKI, P.L. & M. KOBUSIEWICZ
2012 Badania nad sztuką naskalną w Oazie Dachla (Pustynia Zachodnia, Egipt). Stanowisko 06/09. *Fontes Archaeologici Posnanienses* 48: 237-248.
- POLKOWSKI, P. L., E. KUCIEWICZ, E. JARONI & MICHAŁ KOBUSIEWICZ
2013 Rock art research in the Dakhleh Oasis, Western Desert (Egypt). Petroglyph Unit, Dakhleh Oasis Project. *Sahara* 24: 101-118.
- PÖLLATH, N.
2009 The prehistoric gamebag: The archaeozoological record from sites in the Western Desert of Egypt. W: H. Riemer, F. Förster, M. Herb & N. Pöllath (red.) *Desert animals in the eastern Sahara: Status, economic significance, and cultural reflection in antiquity*: 79-108. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- PORR, M.
2010 The Hohle Fels 'Venus': Some Remarks on Animals, Humans and Metaphorical Relationships in Early Upper Palaeolithic Art. *Rock Art Research* 27(2): 147-159.
- 2015 Beyond humanity and animality. Landscape, metaphor and identity in the early Upper Palaeolithic and beyond. W: F. Coward, R. Hosfield, M. Pope & F. Wenban-Smith (red.) *Settlement, Society and Cognition in Human Evolution. Landscapes in mind*: 54-74. Cambridge: Cambridge University Press.
- PORR, M. & H.R. BELL
2012 'Rock-art', 'Animism' and Two-way Thinking: Towards a Complementary Epistemology in the Understanding of Material Culture and 'Rock-art' of Hunting and Gathering People. *Journal of Archaeological Method and Theory* 19: 161-205.
- POSENER-KRIÉGER, P.
1992 Les tablettes en terre crue de Balat. W: É. Lalou (red.) *Les tablettes à écrire de l'Antiquité à l'Époque Moderne* : 41-52. Brepols: Turnhout.
- PRICKETT, M.
1979 Quseir regional survey. W: D.S. Whitcomb & J.H. Johnson (red.) *Quseir al-Qadim 1978. Preliminary Report*: 257-352. Cairo: American Research Center in Egypt.
- QUIBELL, J.E.
1898 *El Kab*. London: Bernard Quaritch.
- RANKE, H.
1935 *Die Ägyptische Personennamen*. Band I. Verzeichnis der Namen. Glückstadt: Verlag von J.J. Augustin.
- RAPPAPORT, R. A.
1999 *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RĄCZKOWSKI, W.
2001 Post-processual landscape: the lost world of aerial archaeology? W: T. Darvill & M. Gojda (red.) *One Land. Many landscapes*: 3-7. Oxford: Archaeopress.
- 2002 *Archeologia lotnicza - metoda wobec teorii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- REDFORD, D. B.
1977 The oases in Egyptian history to classical times. Part IV. c. 1000 B.C. - 630 B.C. *Society for the Study of Egyptian Antiquities* 7(4): 7-10.
- REDFORD, S. & D.B. REDFORD
1989 Graffiti and Petroglyphs Old and New from the Eastern Desert. *Journal of the American Research Center in Egypt* 26: 3-49.
- RESCH, W.F.E.
1967 *Die Felsbilder Nubiens*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- RIEMER, H.
2003 Abu Gerara: Mid-Holocene sites between Djara and Dakhla Oasis (Egypt). W: L. Krzyżaniak, K. Kröper & M. Kobusiewicz (red.) *Cultural Markers in the Later Prehistory of Northeastern Africa and Recent Research*: 73-93. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- 2004 News about the Clayton Rings: long distance desert travelers during Egypt's Predynastic. W: S. Hendrickx, R.F. Friedman, K.M. Ciałowicz & M. Chłodnicki (red.) *Egypt at its Origins. Studies in Memory of Barbara Adams*: 971-989. Leuven: Peeters.
- 2006a Out of Dakhla: Cultural diversity and mobility between the Egyptian oases and the Great Sand Sea during the Holocene humid phase. W: K. Kröper, M. Chłodnicki, M. Kobusiewicz (red.) *Archaeology of Early Northeastern Africa*: 493-526. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- 2006b *Control posts and navigation system of the Pharaonic Abu Ballas Trail*. Cooperative Research Centre 389, University of Cologne. Köln.
- 2007a When hunters started herding: Pastro-foragers and the complexity of Holocene economic change in the Western Desert of Egypt. W: M. Bollig, O. Bubenzer, R. Vogelsang & H.-P. Wotzka (red.) *Aridity, Change and Conflict in Africa. Proceedings of an International ACACIA Conference held at Königs-winter, Germany October 1-3, 2003*: 105-144. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- 2007b The archaeology of a desert road - the navigation system of the Abu Ballas Trail. W: O. Bubenzer, A. Bolten, & F. Darius (red.) *Atlas of Cultural and Environmental Change in Arid Africa*: 134-135. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- 2007c Mapping the movement of pastro-foragers: the spread of Desert Glass and other objects in the eastern Sahara during the Holocene 'humid phase'. W: O. Bubenzer, A. Bolten & F. Darius (red.) *Atlas of Cultural and Environmental Change in Arid Africa*: 30-33. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- 2009a Prehistoric Rock Art Research in the Western Desert of Egypt. *Archéo-Nil* 19: 31-46.
- 2009b Risks and Resources in an Arid Landscape: An Archaeological Case Study from the Great Sand Sea, Egypt. W: M. Bollig & O. Bubenzer (red.) *African Landscapes. Interdisciplinary Approaches*: 119-158. New York: Springer.
- 2011 *El Kharafish. The archaeology of the Sheikh Muftah pastoral nomads in the desert around Dakhla Oasis (Egypt)*. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- 2013 Lessons in landscape learning: The dawn of long-distance travel and navigation in Egypt's Western Desert from prehistoric to Old Kingdom times. W: F. Förster & H. Riemer (red.) *Desert Road Archaeology in Ancient Egypt and Beyond*: 77-106. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- RIEMER, H. & F. FÖRSTER
2013 Ancient desert roads: Towards establishing a new field of archaeological research. W: F. Förster & H. Riemer (red.) *Desert Road Archaeology in Ancient Egypt and Beyond*: 19-58. Köln: Heinrich-Barth-Institut.
- RIEMER, H., F. FÖRSTER, S. HENDRICKX, S. NUSSBAUM, B. EICHHORN, N. PÖLLATH, P. SCHÖNFELD & G. WAGNER
2005 Zwei pharaonische Wüstenstationen südwestlich von Dachla. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Cairo* 61: 291-350.
- RIEMER, H. & K. KINDERMANN
2008 Contacts between the Oasis and the Nile: A résumé of the Abu Muhariq Plateau Survey. W: B. Midant-Reynes & Y. Tristant (red.) *Egypt at its Origins* 2: 609-633. Leuven: Peeters.
- RIEMER, H., N. PÖLLATH, S. NUSSBAUM, I. TEUBNER & H. BERKE
2008 El Kharafish. A Sheikh Muftah desert camp site between the Oasis and the Nile. W: B. Midant-Reynes & Y. Tristant (red.) *Egypt at its Origins* 2: 585-608. Leuven: Peeters.
- ROBB, J.
2005 Agency. W: C. Renfrew & P. Bahn (red.) *Archaeology. The Key Concepts*: 2-5. London & New York: Routledge.
- ROBINSON, E.A.
1931 The "Utfā" or Camel-Litter of the Arabs. *Journal of the Royal African Society* 30(118): 69-78.
- 1934 Rock Pictures. *Journal of the Royal African Society* 33(133): 353-360.
- ROHL, D. (red.)
2000 *The followers of Horus. Eastern Desert Survey Report*. Vol. 1. Basingstoke: ISIS.
- ROSENFELD, A.
1997 Archaeological signatures of the social context of rock art production. W: M. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann & N.G. Jablonski (red.) *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*: 289-300. San Francisco: University of California Press.
- ROSENTHAL-HEGINBOTTOM, R.
2008 Roman Period Horned Altars – A Survey. *Michmanim* 21: 7-16.
- ROSS, J. & I. DAVIDSON
2006 Rock Art and Ritual: An Archaeological Analysis of Rock Art in Arid Central Australia. *Journal of Archaeological Method and Theory* 13(4): 305-341.
- ROSSI, C. & S. IKRAM
2002 Petroglyphs and Inscriptions along the Darb Ayn Amur, Kharga Oasis. *Zeitschrift der ägyptische Sprache* 129: 142-151.

ROTHE, R. D., W. K. MILLER & G. RAPP
2008 *Pharaonic inscriptions from the southern Eastern Desert of Egypt*. Winona Lake: Eisenbrauns.

ROTHERT, H.
1952 *Libysche Felsbilder*. Darmstadt.

ROWAN, Y.M & A. HILL
2014 Pecking at Basalt: Photogrammetric Documentation of Petroglyphs in the Black Desert, Jordan. W: W. Finlayson & C. Makarewicz (red.) *Essays on Near Eastern Prehistory in Honour of Gary Rollefson*: 209-217. Berlin: Ex Oriente.

ROWE, A. & I. SCHACHT
2004 A preliminary interpretation of newly-discovered petroglyphs from the northern Kharga Oasis. *Sahara* 15: 118-121.

ROZWADOWSKI, A.
2003 *Indoiranizmy – sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
2009 *Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
2014 O pewnym „kazachskim” petroglifie i jego „podróży” w czasie i przestrzeni. Refleksja o społecznej adaptacji przeszłości. *Folia Praehistorica Posnaniensia* 19: 119-132.

ROYMANS, N.
1995 The cultural biography of urnfields and the long-term history of a mythical landscape. *Archaeological Dialogues* 1(2): 2-24.

ROYMANS, N. F. GERRITSEN, C. VAN DER HEIJDEN, K. BOSMA & J. KOLEN
2009 Landscape Biography as Research Strategy: The Case of the South Netherlands Project. *Landscape Research* 34(3): 337-359.

RYAN, S.J., C.U. KNECHTEL & W.M. GETZ
2006 Range and Habitat Selection of African Buffalo in South Africa. *The Journal of Wildlife Management* 70(3): 764-776.

SACKETT, J. R.
1982 Approaches to Style in Lithic archaeology. *Journal of Anthropological Archaeology* 1: 59-112.
1985 Style and Ethnicity in the Kalahari – a Reply to Wiessner. *American Antiquity* 50: 154-159.

SADEK, A.A.
1972 *Graffiti de la Montagne Thébaine*. Volume III,4. Le Caire: Centre de Documentation et D’Études sur L’Ancienne Égypte.

SADEK, A.A. & M. SHIMY
1973 *Graffiti de la Montagne Thébaine*. Volume III,5. Le Caire: Centre de Documentation et D’Études sur L’Ancienne Égypte.
1974 *Graffiti de la Montagne Thébaine*. Volume III,6. Le Caire: Centre de Documentation et D’Études sur L’Ancienne Égypte.

SAUNERON, S.
1955 Les temples gréco-romains de l’oasis de Khargéh. *Bulletin de l’Institut français d’archéologie orientale du Caire* 55: 23-31.
1959 *Quatre campagnes à Esna*. Le Caire: Publications de l’Institut Français d’Archéologie Orientale

SAUSSURE, F. DE
1961 *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Wydanie pierwsze. Warszawa.

SAUVET, G., R. LAYTON, T. LENSSEN-ERZ, P. TAÇON & A. WŁODARCZYK
2009 Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art. *Cambridge Archaeological Journal* 19(3): 319-336.

SCHAPIRO, M.
1953 Style. W: A. Kroeber (red.) *Anthropology Today*: 287-312. Chicago: University of Chicago Press.

SCHÄFER, H.
1963 *Von ägyptischer Kunst*. Fourth edition. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

SCHILD, R. & F. WENDORF
2001 Geoarchaeology of the Holocene Climatic Optimum at Nabta Playa, Southwestern Desert, Egypt. *Geoarchaeology* 16(1): 7-28.
2002 Palaeo-ecologic and Palaeo-climatic Background to Socio-economic Changes in the South Western Desert of Egypt. W: R. Friedmann (red.) *Egypt and Nubia: Gifts of the Desert*: 21-27. London: The British Museum Press.

SHANKS, M. & C. TILLEY
1987a *Social Theory and Archaeology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
1987b *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press.

SHAW, I.
1991 *Egyptian Warfare and Weapons*. Princes Risborough: Shire Publications.
2000 Egypt and the outside world. W: I. Shaw (red.) *Oxford History of Ancient Egypt*: 308-323. Oxford/New York: Oxford University Press.

SHAW, W.B.K.
1953 Rock Drawings in the South Libyan Desert. *Kush* 1: 35-39.

SHIMY, M.
1977 *Graffiti de la Montagne Thébaine*. Volume III,7. Le Caire: Centre de Documentation et D’Études sur L’Ancienne Égypte.

SHIRAI, N.
2006 Origins and development of bifacial stone tools and their implications for the beginning of animal herding in the Egyptian Western Desert. W: K. Kröper, M. Chłodnicki & M. Kobusiewicz (red.) *Archaeology of Early Northeastern Africa*: 355-374. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.

SIDEBOTHAM, S.E., M. HENSE & H.M. NOUWENS
2008 *The Red Land: The Illustrated Archaeology of Egypt’s Eastern Desert*. Cairo: The American University in Cairo Press.

SOUKIASSIAN, G.
1983 Les autels «à cornes» ou «à acrotères» en Égypte. *Bulletin de l’Institut français d’archéologie orientale du Caire* 83: 317-333.
1997 A Governors’ Palace at ‘Ayn Asil, Dakhla Oasis. *Egyptian Archaeology* 11: 15-17.

SOUKIASSIAN, G., M. WUTTMANN AND L. PANTALACCI
2002 *Le palais des gouverneurs de l’époque de Pépy II. Balat VI*. Cairo: L’Institut français d’archéologie orientale.

SOUKIASSIAN, G., M. WUTTMANN & D. SCHAAD
1990 La ville d’Ayn Asil à Dakhla. État des recherches. *Bulletin de l’Institut français d’archéologie orientale du Caire* 90: 347-358.

STEINER, U., S. KRÜGER, U. BERGER & F. BERGER
2011 Miscellanea from the Western Desert of Egypt. *Sahara* 22: 172-175.

STERN, K.B.
2013 Vandals or Pilgrims? Jews, Travel Culture, and Devotional Practice in the Pan Temple of Egyptian El-Kanais. W: C.J. Hodge, S.M. Olyan, D. Ullucci & E. Wasserman (red.) *The One Who Sows Bountifully. Essays in Honor of Stanley K. Stowers*: 177-188. Providence: Brown Judaic Studies Press.

STOREMYR, P.
2008 Prehistoric geometric rock art at Gharb Aswan, Upper Egypt. *Sahara* 19: 61-76.
2009 A Prehistoric Geometric Rock Art Landscape by the First Nile Cataract. *Archéo-Nil* 19: 121-150.

STOREMYR, P., A. KELANY, M.A. NEGM & A. TOHAMI
2008 More ‘Lascaux along the Nile’? Possible Late Palaeolithic rock art in Wadi Abu Subeira, Upper Egypt. *Sahara* 19: 155-158.

TAÇON, P.S.C.
1994 Socializing landscapes: the long term implications of signs, symbols and marks on the land. *Archaeology in Oceania* 29(3): 117-29.
2002 Rock-art and landscapes. W: B. David & M. Wilson (red.) *Inscribed landscapes: marking and making place*: 122-136. Honolulu: University of Hawai’i Press.

TAÇON, P.S.C. & C. CHIPPINDALE
1998 An archaeology of rock-art through informed methods and formal methods. W: C. Chippindale & P.S.C. Taçon (red.) *The Archaeology of Rock-Art*: 1-10. Cambridge: Cambridge University Press.

TANGRI, D.
1991 Neolithic Basket-impressed Pottery from Dakhleh Oasis, Egypt. New Evidence for Regionalism in the Eastern Sahara. *Sahara* 4: 141-143.

TE VELDE, H.
1967 *Seth, God of confusion: a study of his role in Egyptian mythology and religion*. Groningen: Martinus Nijhoff/Brill.

THE EPIGRAPHIC SURVEY
1998 *Reliefs and Inscriptions at Luxor Temple*. Vol. 2. Chicago: The University of Chicago.

THOMPSON, J.L. & G.D. MADDEN
2003 Health and Disease of Neolithic Remains from Sheikh Muftah, Dakhleh Oasis. W: G.E. Bowen & C.A. Hope (red.) *The Oasis Papers 3. Proceedings of the Third International Conference of the Dakhleh Oasis Project*: 71-76. Oxford and Oakville: Oxbow Books.

TILLEY, C.
1994 *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments*. Oxford/Providence: Berg.
1996 The Power of Rocks: Landscape and Topography on Bodmin Moor. *World Archaeology* 28: 161-176.
2005 Body Thoughts. *Norwegian Archaeological Review* 39(2): 126-129.

TILLEY, C., W. KEANE, S. KÜCHLER, M. ROWLANDS & P. SPYER (red.)
2006 *Handbook of Material Culture*. London: Sage Publications.

UCKO, P. & R. LAYTON (red.)
1999 *The Archaeology and Anthropology of Landscape*. London: Routledge.

VALLOGGIA, M.
2005 Dakhla Oasis, Balat. W: K.A. Bard (red.) *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*: 254-258. London and New York: Routledge.

VAN DRIEL-MURRAY, C.
2000 Leatherwork and Skin Products. W: P.T. Nicholson & I. Shaw (red.) *Ancient Egyptian Materials and Technology*: 299-319. Cambridge: Cambridge University Press.

VAN DYKE, R. M. & S. E. ALCOCK (red.)
2003a *Archaeologies of memory*. Oxford: Blackwell Publishing.

VAN DYKE, R. M. & S. E. ALCOCK
2003b Archaeologies of memory: An introduction. W: R. M. Van Dyke & S. E. Alcock (red.) *Archaeologies of memory*: 1-13. Oxford: Blackwell Publishing.

VAN HOEK, M.
2003 The Saharan “Girafe a Lien” in Rock Art. Domesticated Giraffe or Rain Animal? Comparing Enigmatic Giraffe Petroglyphs from the Sahara and Namibia. *Sahara* 14: 49-62.
2005 The “Sitting” Zoomorph in Saharan Rock Art. *Sahara* 16: 181-189.
2009 Egyptian temple petroglyphs. *Sahara* 20: 171-176.

VAN NOTEN, F.
1978 *The Rock Paintings of Gebel Uweinat*. Graz: Akademische Verlag.

VAN ZOEST, C., O.E. KAPER, F. LEEMHUIS, M. ELEBAUT, R.J. DEMARÉE, L. PANTALACCI & G. SOUKIASSIAN
2006 *Treasures of the Dakhleh Oasis. An Exhibition on the Occasion of the Fifth International Conference of the Dakhleh Oasis Project*. Cairo: Netherlands-Flemish Institute in Cairo.

VÁHALA, F. & P. ČERVÍČEK
1999 *Katalog der Felsbilder aus der tschechoslowakischen Konzession in Nubien*. Prag: Verlag Karolinum.

VELDMEIJER, A.
2009a Studies of ancient Egyptian footwear. Technological aspects. Part VI. Sewn sandals. W: S. Ikram & A. Dodson (red.) *Beyond the horizon: studies in archaeology, art, and history in honour of Barry J. Kemp*: 554-580. Cairo: Supreme Council of Antiquities.
2009b Studies of ancient Egyptian footwear. Technological aspects. Part VII. Coiled sewn sandals. *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan* 14: 85-96.
2009c Studies of ancient Egyptian footwear. Technological aspects. Part XII. Fibre shoes. *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan* 14: 97-129.
2009d Studies of ancient Egyptian footwear. Technological aspects. Part XVI. Leather open shoes. *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan* 11: 1-10.
2009e Studies of ancient Egyptian footwear. Technological aspects. Part X. Leather Composite Sandals. *PalArch’s Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology* 6(9): 1-27.
2011 Studies of ancient Egyptian footwear. Technological aspects. Part XIV. Leather eared sandals. *PalArch’s Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology* 8(5): 1-31.
2014 *Footwear in Ancient Egypt: the Medelhavsmuseet Collection*. Stockholm: National Museums of World Culture.

VERMEERSCH, P.M.
2002 The Egyptian Nile Valley during the Early Holocene. W: Jennerstrasse 8 (red.) *Tides of the Desert. Contributions to the Archaeology and Environmental History of Africa in Honour of Rudolph Kuper*: 27-40. Köln: Heinrich-Barth-Institut.

VERNER, M.
1973 *Some Nubian Petroglyphs*. Praha: Universita Karlova.

WALLIS, R.J.
2009 Re-enchanting Rock Art Landscapes: Animic Ontologies, Nonhuman Agency and Rhizomic Personhood. *Time and Mind: The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture* 2(1): 47-69.

WARFE, A.R.
2008 *A Study of the pottery remains from early and mid-Holocene sites in Dakhleh Oasis, Egypt*. Nieopublikowana rozprawa doktorska. Melbourne: Monash University.

WARFE, A.R. & A.S. JAMIESON
2006 Experimental archaeology in Dakhleh Oasis, south central Egypt: new insights on the prehistoric pottery industry. W: K. Kröper, M. Chłodnicki

& M. Kobusiewicz (red.) *Archaeology of Early North-eastern Africa*: 539-555. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.

WEIGALL, A.F.P.
1909 *Travels in the Upper Egyptian Deserts*. Edinburgh: Blackwood.

WELSBY, D.
2000 The Amri to Kirbeka Survey 1999. *Sudan & Nubia* 4: 51-57.

WENDORF, F.
1977 Late Pleistocene and Recent Climatic Changes in the Egyptian Sahara. *The Geographical Journal* 143(2): 211-234.

WENDORF, F. & R. SCHILD (red.)
2001 *Holocene Settlement of the Egyptian Sahara (Volume 1): The Archaeology of Nabta Playa*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers.

WENDORF, F. & R. SCHILD
2002a Implications of Incipient Social Complexity in the Late Neolithic in the Egyptian Sahara. W: R. Friedman (red.) *Egypt and Nubia: Gifts of the Desert*: 13-20. London: The British Museum Press.

2002b The Role of Storage in the Neolithic of the Egyptian Sahara. W: Jennerstrasse 8 (red.) *Tides of the Desert. Contributions to the Archaeology and Environmental History of Africa in Honour of Rudolph Kuper*: 41-50. Köln: Heinrich-Barth-Institut.

WHITEHOUSE, H.
2002 Wall Paintings in Shrine IV of the Temple of Tutu. W: C.A. Hope & G.E. Bowen (red.) *Dakhleh Oasis Project: Preliminary Reports on the 1994-1995 to 1998-1999 Field Seasons*: 311-322. Oxford and Oakville: Oxbow Books.

WIESSNER, P.
1983 Style and Social Information in Kalahari-San Projectile-Points. *American Antiquity* 48: 253-276.

1985 Style or Isochrestic Variation? A Reply to Sackett. *American Antiquity* 50(1): 160-166.

WILLERSLEV, R.
2013 Taking Animism Seriously, but Perhaps Not Too Seriously? *Religion and Society: Advances in Research* 4(1): 41-57.

WILKINSON, J.G.
1878 *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*. Vol. III. London: John Murray.

WILKINSON, T.A.H.
2003 *Genesis of the Pharaohs. Dramatic new discoveries that rewrite the origins of ancient Egypt*. London: Thames and Hudson.

WILSON, M. & B. DAVID
2002 Introduction. W: B. David & M. Wilson (red.) *Inscribed landscapes: marking and making place*: 1-9. Honolulu: University of Hawai'i Press.

WILSON, P.
1996 The roadway and its inscriptions. W: P. Rose (red.) *Qasr Ibrim: the hinterland survey*: 102-117. London: Egypt Exploration Society.

WINLOCK, H.E.
1936 *Ed Dakhleh Oasis*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

WINKLER, H.A.
1938 *Rock-drawings of Southern Upper Egypt: Sir Robert Mond Desert Expedition 1: Season 1936-1937*. Preliminary report. London.

1939 *Rock-drawings of Southern Upper Egypt: Sir Robert Mond Desert Expedition 2: Season 1937-1938*. Preliminary report. London.

1952 The origin and distribution of Arab camel brands. W: H. Field (red.) *Camel brands and graffiti from Iraq, Syria, Jordan, Iran, and Arabia*: 26-35. Baltimore: American Oriental Society.

WOBST, H. M.
1977 Stylistic Behavior and Information Exchange. W: C.E. Cleland (red.) *For the Director: Research Essays in honor of James B. Griffin*: 317-342. Michigan: Museum of Anthropology, University of Michigan.

WORP, K.A. (red.)
1995 *Greek papyri from Kellis. I*. Oxford and Oakville: Oxbow Books.

2004 *Greek ostraka from Kellis*. Oxford and Oakville: Oxbow Books.

WOŹNY, J.
2012 Palimpsestowa natura pradziejowych miejsc kultowych. W: B. Gediga, A. Grossman & W. Piotrowski (red.) *Rytm przemian kulturowych w pradziejach i średniowieczu*: 165-176. Biskupin-Wrocław: PAN.

YAMANI, S.
2001 Roman monumental tombs in Ezbet Bashendi. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire* 101: 393-414.

YANGAKI, A.G.
2009 North Syrian Mortaria and Other Late Roman Personal and Utility objects Bearing Inscriptions of Good Luck. *BYZANTINA SYMMEIKTA* 19: 247-287.

YOM-TOW, Y., H. MENDELSSOHN & C.P. GROVES
1995 Gazella dorcas. *Mammalian Species* 491: 1-6.

ZBORAY, A.
2009 *Rock Art of the Libyan Desert*. DVD. Newbury: Fliegel Jezerniczky Expeditions.

2012 A Revision of the Identified Prehistoric Rock Art Styles of the Central Libyan Desert (Eastern Sahara) and their Relative Chronology. W: D. Huyge, F. Van Noten & D. Swinne (red.) *The Signs of Which Times? Chronological and Palaeoenvironmental Issues in the Rock Art of Northern Africa*: 217-255. Brussels: Royal Academy for Overseas Sciences.

2013 Wadi Sura in the context of regional rock art. W: R. Kuper (red.) *Wadi Sura - The Cave of Beasts*. Köln: Heinrich-Barth-Institut, 18-23.

ZEDEÑO, M.N.
1997 Landscapes, Land Use, and the History of Territory Formation: An Example from the Puebloan Southwest. *Journal of Archaeological Method and Theory* 4(1): 67-103.

ŽÁBA, Z.
1974 *The Rock Inscriptions of Lower Nubia*. Czechoslovak Concession. Praha: Univerzita Karlova v Praze.

SUMMARY

The book which the reader is holding in their hands is devoted to rock art discovered in the Dakhleh Oasis in Egypt. It is a result of my own fieldwork conducted in the Oasis, but the research would not have been possible without the support of the Petroglyph Unit (PU) team working under the auspices of the Dakhleh Oasis Project (D.O.P) led by Anthony Mills. The rock art which is being presented in this volume has been discovered in the central part of Dakhleh by PU since 2004. It is almost 1400 rock art panels containing petroglyphs dated from the middle Holocene until the modern times. However, only selected pieces of rock art are displayed here and the reason for that is the extreme abundance of petroglyphs found in the Central Oasis. Presenting ALL the findings, moreover, had never really been my intention as the main purpose of my research was to create narratives about the relations between rock art and landscape.

In this book, I try to achieve several different goals. On the one hand, it seems to be necessary to present the very rich documentation of rock art from Dakhleh, as it is becoming more and more endangered by varied activities of local inhabitants. It is also very important to fill a certain gap in the literature, because Dakhleh petroglyphs are not widely published and as such, their recognition is rather scanty. On the other hand, it is an interpretational endeavour which is the main goal of my research and the book which follows it. I treat rock art as a landscape feature and as such, it has been always engaged in a multitude of relations with other agents. Having this in mind, I pose several questions which I try to answer in this book:

- i) In what ways did the presence of rock art use to influence (and still does) an understanding of landscape?
- ii) What kinds of relations between rock art, its authors and receivers manifested themselves in the landscape of the Central Oasis?
- iii) In what ways did rock art participate in the social life in different periods of Dakhleh history?
- iv) Does the landscape of the Central Oasis fulfil the prerequisites of the palimpsest of meanings definition and if so, how is it manifested?

All these questions are obviously related to each other and might be summarized in yet another one, namely: why has rock art been created in the area of the Central Dakhleh Oasis?

The Dakhleh Oasis being an “island” in the Western Desert of Egypt, has acquired relatively less scientific attention than the Nile Valley. It is not a surprise,

because it has always been isolated and not only in geographical terms. Despite being a remote place, it witnessed a considerable amount of research in the first half of the 20th century and from the 70's the archaeological work has been conducted on a large scale. Rock art research has never been the priority, which characterizes rock art studies in the whole Egypt, but even this kind of remains, received some attention throughout the years. In chapter 2, I present an overview of typical petroglyph findings from the area of Dakhleh, but what is probably more important, is my tracing the history of research and briefly analysing the approaches that different scholars used when investigating rock art in the Oasis. Beginning with scholars like Herbert Winlock (1936), W.J. Harding King (1925) and Hans A. Winkler (1939) I sketch the first attempts at rock art interpretation. My aim is not to criticize, but rather to show that every study is always heavily dependent on theory and often represents the trends typical of a period. It is especially the work of Winkler, which provides insights into a reasoning characteristic for the epoch he lived in, including evolutionistic and diffusionist theories or hunting magic and fertility cult ideas (cf. James 2012).

In the same way I evaluate the research conducted after the World War II. It concerns the short studies done by Pavel Červíček (e.g. 1986) and Lisa Giddy (1987), but in particular Lech Krzyżaniak's research (e.g. 1990). In case of the latter, the main focus was put on the aspects of documenting the prehistoric petroglyphs and, in terms of interpretation, on the economic role of animals seemingly reflected on the rocks. Although my analyses may be received as critical, one of my aims is to show that the attention of scholars usually centred upon the images themselves and the landscape, however defined, was rather absent in their narratives. Moreover, I do not find convincing the line of argument that prehistoric rock art somehow reflected the economic attitudes of people towards animals and that we deal here with “depicting of the environment” – an argument still popular in the eastern Saharan rock art studies (cf. Ikram 2009b: 267ff.).

In the last twenty years, one has witnessed a proliferation of research and applied methodologies in the area of the Dakhleh Oasis. Many of them are characterized by merging rock art studies with broader archaeological works (e.g. Riemer 2006a; 2011; Hendrickx et al. 2009; see also Riemer 2009a for the Western Desert studies overview). The research has involved not only the prehistoric and Predynastic rock art, but also petroglyphs from younger periods (e.g. Kaper & Willems 2002; Riemer et al. 2005; Förster 2007; 2013). In this kind of studies, rock art seems to be much more contextualised, which helps us appreciate it as a landscape

feature. Alongside these “archaeologically” oriented studies, the literature on the Dakhleh rock art has been enriched also with some studies focused on the imagery itself (e.g. Kuhlmann 2005; Berger 2008; 2012; Anati 2010; James 2012). However, in this case, landscape, whatever the definition, is rather neglected. Moreover, I have an impression that in those instances where rock art is seen as a part of the landscape, the latter is understood mostly in terms of “natural environment”.

My intention, however, is to interpret rock art as an element of landscape in a broader meaning. I believe that studies focused exclusively on iconographical aspects of imagery risk missing its social value and significance. And it is precisely “social dimension” of rock art and its active role within societies that I am interested in. That is also why I find the definition of landscape as pure “natural environment” inappropriate, at least if one wants to get closer to social realms of past societies and treat rock art as a part of such realms. It is highly possible that the category of “natural” had never existed within those societies and there was no clear-cut boundary between what we call nature and culture today. In other words, in this book I am trying to extend the question of “societies in pictures” (i.e. what images “tell” us about people) by introducing the question of “pictures in societies” – how the petroglyphs in Dakhleh could act within the social world.

Such an approach demands turning to a definition of landscape which would encompass much more than just a physical appearance of environment. Hence, in the theoretical part of this book, I follow the line of reasoning about landscape characteristic mostly for the post-processual archaeologies (*sensu* Tilley 1994). In chapter 3, my considerations pertain to landscape in a very broad archaeological dimension and I draw upon the literature not necessarily related to rock art studies. It is the next chapter where my attention is entirely devoted to a problem of landscape-rock art relationships from a theoretical point of view.

It is however not an easy task to provide a coherent definition of a landscape. One of the pillars of my approach is the assumption that the abstract and objective Cartesian space, fundamental for the modernist philosophy, should be substituted by subjective and qualitative space of human (Ingold 1993: 153-7; Tilley 1994: 9-11). Landscape becomes an entity which can be experienced only from the inside and it forms simultaneously an individual as well as a social space for conducting activities. Landscape, as understood by many post-processualists, is an active medium for social practice, not just a neutral backdrop for agents. It is necessary for reproduction of social structures, but also enables people to transform them in a conscious and active way (cf. Giddens 1979). Humans act because they have an agency allowing them to influence the reality and, by doing so, affect the landscape.

Another key term for landscape theory is a notion of place (cf. Casey 1996). Places are embodiments of landscapes (Ingold 1993). An agent always experiences landscape by being in the place or by moving between the places. A dialectic between movement and being in the place forms one of the key elements of a definition and I believe my research is built upon this kind of experience – a constant movement (on foot) between the rock art locations during the fieldwork.

This basic definition of what is landscape, forms a background for my further considerations. One of the major assumptions in this book is the one concerning rock art as being a tool in hands of empowered human agents. In other words, I believe that rock art in the Oasis not necessarily had to have representational functions, but rather was intentionally used for many different purposes. Of course, it represented “things”, but, in the same time, its full significance resided in the field of relations between images, places of their execution, authors and receivers, the whole social realm and other entities in the landscape. However, even though in my considerations, I try to build a coherent definition of landscape, in practice I approach rock art in Dakhleh from a few theoretical points of view – not always compatible ones.

The “typical” post-processual definition, as shortly presented above, serves to interpret the Dynastic and Graeco-Roman petroglyphs in the Oasis. Here, I emphasize the agency of people and their capability to symbolic influence on landscapes by using rock art (see below). However, this kind of dependency of a landscape on human agency finds its critique in some studies that are oriented towards the so-called “relational ontologies” (e.g. Wallis 2009). Those voices underline the ontological status of a landscape as being an intentional entity. It is not just medium, but an agent in itself. The meanings would not be imposed over it, but they rather emerge within the relations between the agents (cf. Ingold 2000). Moreover, the sentient and empowered agents in the landscape are not only humans, but also non-human persons like weather phenomena or animals. This kind of animistic landscape theory serves to interpret the prehistoric corpus of images from the Central Oasis and, although this concept shares a lot in common with the post-processual notion of landscape (*sensu* Tilley), it also differs in some parts, especially as it comes to the processes of meaning creation (see below). However, there is yet another perspective applied in my book – the one which may be called “a biography of rock art”. Contrary to the analyses of prehistoric and Dynastic rock art, which may be treated as synchronic views, I raise also a question of a diachronic vision of the petroglyphs and their meanings’ changeability. Once a petroglyph is created it starts its own life and may be cut off from the intentions of its author (Ljunge 2013; see below).

It all means that I do not follow one closed definition of landscape and an approach associated with it. There are certain “contradictions” which are fully intentional: socializing landscapes with rock art by human agents may not be entirely congruous with the vision of animistic landscapes ontologically prior to human agency; inscribing meanings on landscape features may not be consistent with the relational way of meanings’ emergence; the seemingly synchronic vision of rock art may be at odds with a diachronic view, where a stable meaning of an image is substituted by a flow of semantic variations. The intention behind it is however clear. Different kinds of rock art and their contexts provide opportunities to test different approaches, which subsequently allows to focus on different phenomena, propose varied interpretations and look for congruencies between these approaches.

First of such case studies – the prehistoric corpus of images dominated by animal depictions – is discussed in chapter 5. The point of departure is my observation concerning interpretations of animal images, not only in Dakhleh, but in the whole Egypt. There are two dominating ways of understanding such figures: a “symbolic” approach and a view, which I call “realistic”. In the first one, the animals, such as giraffes or oryxes, are treated as symbols, which means that they do not represent what they depict (they are metaphors). They are often interpreted through lenses of the later Pharaonic mythology (e.g. Huyge 2002; Darnell 2009: 89-90; Gatto *et al.* 2009: 153) and most of the proposed meanings are related with religious ideas. The second approach treats images as representations of “real” objects, in this case: animals. They are comparable to prehistoric photographs – they “depict environment”, the surroundings. The images represent what people observed in the nature.

The problem is that in both of these approaches, scholars often *a priori* assume that hunter-gatherers in the past lived in a world having the same ontological status as the modern world. But was the “reality” of rock art authors the same as our reality? If I assume that the Dakhleh hunters lived in an animistic world, in which a personhood was not an exclusively human feature, but was expanded upon other entities in the landscape, then the reality of hunters with all the animal-persons becomes ontologically different from the modernist reality, where animals do not belong to the social realm of humans. So even if rock art “depicted reality”, it must have been a very different reality.

Similar argument applies to a “symbolic” approach to interpretation. When we try to see most of the imagery as symbolic in its essence, then, we may miss a point that this imagery might have depicted ontologically real phenomena and was, in a way, literal for its authors. Again, literal not in a sense of “nature depiction”, but as images related to varied entities present in the world of hunter-gatherers (like

ancestors or spirit-helpers, *etc.*). Rock art did not have to be metaphorical as well as not necessarily should we treat it as a photograph of nature (cf. Dowson 2007; 2009). Besides, both these approaches fairly seldom try to give us any answers concerning motivation of rock art production – why portrait the environment or put symbols on the rock-faces in the first instance.

Recent anthropological (e.g. Hallowell 1960; Bird-David 1999; Ingold 2000; 2006) and archaeological (e.g. Brown & Walker 2008; Alberti & Marshall 2009; Haber 2009) studies of animism all over the world, have inspired me to interpret rock art in the Dakhleh Oasis as pictures created in animistic societies. Especially that many rock arts attributed to hunter-gatherers (but not only) has been recently interpreted in a similar manner (e.g. Dowson 2007; 2009; Creese 2011; Porr & Bell 2012). There is no one strict definition of animism or a model, which could be applied to whichever past society, but one thing seems to be common for animists – the way they interact with the surrounding world. This “dwelling”, as Ingold (2000) calls it, is associated with the way one perceives their surroundings and the processes of personhood constitution. Personhood is not given and permanent but is always emerging within the field of relations between the agents, so one person’s personhood exists only IN relation to another person. Because an environment is alive, sentient and active, one may find itself in relation with other-than-human persons. A stone may be a person in certain culturally specific circumstances (cf. Hallowell 1960: 24; Bird-David 1999) as well as it can be an animal (Ingold 2000: 13-4). It is not animism understood as a false epistemology and/or anthropomorphisation of nature – it is an ontology, in which everything is potentially sentient and animated prior to human agency.

No animistic world is independent from the persons living in it. Such a world exists because it constantly emerges within a field of relations. In other words, a world is always in the process of emerging or regeneration. This circulation of life is often related with hunting the animals, which for hunters is not purely a matter of economy, but rather an essential action in sustaining this process. Killing an animal may be understood as a two-sided endeavour – it is an intentional action of a hunter, but a decision to give away its life often belongs to the animal (cf. Ingold 2000: 13-4; Dowson 2007: 56). A successful hunt usually demands from a hunter a proper behaviour afterwards, so that the whole process of sustaining the life cycle might be considered accomplished (Ingold 2000: 122; Willerslev 2013). Here we touch upon one of the common, but most important issues, raised by many different studies, namely – the responsibility for the continuation of a world is incumbent on all the persons in the landscape, not just humans.

If so many indigenous peoples (especially hunter-gatherers) are being considered animistic (and some

scholars argue that the animistic ontology is present even among the modern societies – e.g. a common phenomenon of talking to pets, plants or items), then why could hunter-gatherer-pastoralists of the Dakhleh Oasis not be taken as such as well? It is only an assumption, but I strongly believe that the ontology of those peoples must have been very different from the modern one and animism – the animate and sentient world, where boundaries between culture and nature are absent – becomes a very probable alternative. It is not about extrapolating particular meanings, ideas or institutions from ethnographic contexts into the archaeological one, but rather using them as a broad interpretational inspiration in contexts for which we lack any ethnography. I am inclined towards such a vision of the Dakhleh prehistoric inhabitants, who lived in the animistic world, being strongly related with the landscape and the animals in particular. I think that Dakhleh rock art – in a way monopolized by the zoomorphic imagery – may form a strong argument in favour of such a vision.

The petroglyphs in the Central Oasis seem to follow a “pattern” characteristic for the most of the Western Desert rock art (cf. Ikram 2009b; Riemer 2009a). It means that they are dominated by giraffe figures (at least 130), followed by oryx antelopes (107) and ostrich depictions (65). Figures interpreted as gazelles, elephants, canids and felines are represented by isolated finds – several of each kind at the most. There is, however, a substantial amount of quadruped representations which are difficult to identify and, among them, other kinds of antelopes or cattle could be depicted. It seems that most of these petroglyphs might have been produced sometime during the 6th and 5th millennium BC – this is how similar findings are usually dated both in the area of Dakhleh and other parts of the Western Desert (McDonald 1990; Krzyżaniak 1990; Riemer 2011: 248-51; Classen *et al.* 2009: 64). Surely, one cannot exclude a possibility that this kind of zoomorphic (and other kinds of “prehistoric” rock art) petroglyphs were produced also in the Late Neolithic period. It is highly possible that we deal here with a rock art tradition which may have lasted for several millennia, starting even as soon as the beginning of the Holocene. Most probably, however, the majority of zoomorphic imagery and the so called “female anthropomorphic figures” (see below) were created by hunter-gatherers (or pastro-foragers) of the mid-Holocene Bashendi culture.

If we compare the species represented in rock art with the archaeozoological materials known from the Oasis (Churcher 1999b: 145-7; Churcher *et al.* 2008: 5-6), we will end up with intriguing conclusions. First of all, Churcher’s reconstruction of the mid-Holocene fauna suggests that Dakhleh was inhabited by many different animal species such as: cape buffalo, ostrich, hartebeest, gazelle, giraffe and zebra, but also many smaller animals such as: hare, fox, fennec, hyena and wild cat, *etc.*

Moreover, giraffe bones have never been found in the Holocene strata and ostrich remains are usually eggshells, not bones. According to Churcher, no evidence has ever been found if it comes to species like addax, oryx and a few other antelopes, but we should expect these species to exist in Dakhleh during this period. It all means that the most represented species in rock art (giraffe, oryx, ostrich) are sparsely evidenced in the fossil record (however, giraffe bone is known from Mudpans south of Dakhleh and oryx bones are common in many sites in the Western Desert; see Riemer 2009a: 37; Pöllath 2009). Hence, despite the existence of very diversified fauna, for some reasons, the Neolithic people in Dakhleh chose to depict only selected species. In addition, these species are detected in the fossil records infrequently.

Another interesting conclusion concerns a question of economic attitude towards animals. According to archaeological data the Bashendi hunters used to consume almost exclusively the following animals: gazelle, hartebeest, fox, hare and ostrich eggs (e.g. McDonald 1998: 132; 2002: 118). One sees the obvious contrast with the contents of rock art in the Central Oasis – what was treated as food or resource was seldom depicted on the rocks. We have thus another argument that the selection of species for petroglyphs was motivated by reasons other than economic ones.

Economic relations between Bashendi people and animals must have formed only one kind of relations in the world of hunters. As we see, species depicted in rock art were not necessarily hunted (although I do not exclude such possibility). What other relations could exist between people and animals then? And what does it really mean that rock art functioned in the animistic social realm?

Inspired by studies of Martin Porr (2010; 2015), in which he accentuates the intimate relations of different kinds between Palaeolithic people and animals, I started to look for possible existence of “real” relations in the context of the mid-Holocene Dakhleh. For Porr, people not only observed animals, but also lived in relations with them, and never conceptualized their world as being divided into culture and nature. They observed similarities in a social life of animals with a social life of humans, but treated both as parts of the same realm. People and animals used to live in similar ways (for example, herds of mammoths were led by old females, which resembled human groups organisation and the semantics associated with the so called Venus figurines; see Porr 2015). According to Porr, people reflected upon those similarities (“metaphorical reflections”), but not in Levi-Straussian way, so in terms of analogical “thinking with animals”, but in a more direct way – “they are reflections of very real relationships between animals and humans, relations of interdependence, similarities and differences” (Porr 2015: 71). What I believe Porr is suggesting is, that people and animals (and other non-human persons) communicated with each other, dwelled in the same environment and shared

it without creating any artificial boundaries between the world of humans and nature. The communication between them was not symbolic and metaphorical, but real and intersubjective. Animals’ social and individual behaviours formed intentional ways of communication as well as people acted willingly and constantly entered the relationships with other-than-human persons (e.g. by hunting). Following that, I assume that Dakhleh pastro-foragers were also aware of being involved in the multitude of relations with the surrounding sentient world.

Mid-Holocene Bashendi people are believed to have lived in seasonal cycles. During a dry period, they used to inhabit Dakhleh Oasis, having an access to permanent water and food. With a change of a season to a wet period, they regularly used to move out and penetrate the interior of what is today the Western Desert (especially to the south of Dakhleh; see Riemer 2006a: 520). It means that a constant, or cyclic, migration formed a backbone of their being-in-the-world. But they were not alone during such movements. I assume that they were accompanied by other-than-human persons in the shape of weather phenomena, rocks, celestial bodies and animals in particular. Both the Oasis and the Western Desert were not empty “natural” areas, but had to rather be fully mythological realms filled with places and phenomena connected to mythological beings and events. These landscapes were historical and must have been treated as animated – people travelled through highly active world, inhabited by multitude of creatures and forces.

As Bashendi pastro-foragers were moving out of the Dakhleh so probably did different animals. During the wet period, animals could migrate over the vast semi-desert or savannah, especially different species of antelopes and gazelles, but also herds of ostriches, giraffes and elephants, if the latter really inhabited the Oasis. People and animals shared then the important feature of their lives – the cyclic movements to and from the Oasis. I believe that Bashendi hunter-gatherer-pastoralists could easily realize the existence of such a similarity in subsistence – sort of nomadic way of life of both humans and selected animals. I think that sharing a similar rationality with animals was not only realized, but it could form one of the fundamental “truths” upon which a cultural knowledge would have been built. Cyclic migration along with other-than-human persons, could lie at the heart of the idea how the world is structured and how it continues to exist. This cultural knowledge could be then indispensable to those societies and curation, transmission and watching over that knowledge may have guaranteed the ontological safety for people. This is why rock art was, in my opinion, one of the highly important social tools – the petroglyphs materialized knowledge.

We know that giraffes, oryxes, ostriches, elephants as well as gazelles migrate seasonally and did it in the past,

although sometimes on different scales and for different purposes (e.g. Fennessy 2009: 325; Le Pendu *et al.* 2000; Beudels *et al.* 2006; Cooper *et al.* 2010: 364; Laursen & Bekoff 1978: 5; Yom-Tov 1995: 5). It is highly possible that Bashendi culture groups leaving the Oasis and heading south, often did it in the same time as different animals. Their paths could cross along the way and not only in a metaphorical sense. It is this “togetherness” which I have in mind, when saying about the mutual relations of people and animals in the landscape of migration – *we, ‘humans’, are travellers as you, ‘animals’*. But it was not just similarity related to movement, which people could recognize. We see that animals represented in the Central Oasis rock art are almost exclusively species living in bigger or smaller herds and this kind of similitude to human organization is fairly clear. If one accepts such interpretation, another issue receives a potential explanation – an apparent lack of predator depictions. A distinctly different ways of being of cheetahs, lions, wild cats or foxes and hyenas could result in establishing much different relations with humans. Many of those species do not migrate, not all live in herds or groups and most are active during the night. These potential animal-persons might have had a different status in the social realm of the Neolithic people and maybe that was the reason why they are almost non-existent in rock art. One could ask, however, why other migrating species are absent in the Central Dakhleh rock art (e.g. hartebeest or addax). There is no clear answer yet. They may be not recognized among many unidentified petroglyphs. There could be also precise cultural reasons directing the choices of the rock art authors (similar situation is in Kharga; see Ikram 2009b: 285).

I imagine that zoomorphic rock art of the mid-Holocene built around the above mentioned concepts of human-animal relations of similar rationality was immersed in a deep and all-encompassing mythology. That is why I interpret rock art as an important element of knowledge constitution and transmission (chapter 5.4.3). In the animistic world, however, knowledge in the landscape must be discovered through the process of experience and not simple decoding of messages (Ingold 2000: 20-2; Porr 2015: 61; Bird-David 1999: 74). Rock art could then unveil its meanings only when certain places where visited, experienced and narrated. Petroglyphs were not coded messages waiting to be decoded – they constituted sort of “aids to perceiving”, they guided people on their search of knowledge (Bird-David 1999: 74). This is how I treat the Dakhleh rock art. It did not represent knowledge directly, but formed a part of varied social practices through which group members could acquire knowledge.

The sites with prehistoric rock art are treated in this book as “places of knowledge”. As such should be considered specially those places, where rock art is abundant, which proves, in my opinion, that they were regularly revisited (chapter 5.4.3.1). One of such sites is the CO178 –

possibly the richest in the whole Central Oasis and full of oryx and giraffe images. Most of my considerations about potential social practices related to knowledge are based upon the case of this particular site (fig. 5.38-5.43).

However, the concept of animism gives much more interpretational possibilities than just the above mentioned ones. A search for relations may prove valuable when attempting to re-think such motifs as “the giraffe on a leash” (chapter 5.4.3.2) or “the female anthropomorphic figures” (chapter 5.4.3.3). I write about the former in terms of an idea that giraffes could be indeed captured, but then possibly kept and treated as animal-persons. These petroglyphs would be then associated with a potential ritual sphere of life, in which humans and giraffes coexisted at the ontologically equal level. In case of the “pregnant women” images, I briefly sketch a possible alternative interpretation to the most common one. I suggest perceiving them not as pictures associated with a fertility cult (*cf.* Winkler 1939: 29; Kobusiewicz 2012: 160; Kuciewicz *et al.* 2007b: 8), but rather as another aspect of animistic construction of the world. As I have said before, the world needs to regenerate and the circulation of life force is fundamental. The pregnancy of women depicted in rock art might be related with this crucial issue. Moreover, common representations of pairs of figures (*e.g.* Winkler 1939: pl. XLI.1, Berger 2008: 140, fig. 9), often connected with a line, may enhance the argument that those images are not metaphorical and symbolic, but rather literal in terms of the animistic ontology. They point to the knowledge concerning the creation and sustaining of life. Juxtapositions like the one from the site CO53 (fig. 5.23), where both giraffes and humans are depicted as pregnant, may add to this discussion by pointing again to the relations of similarity between people and non-human persons and to their mutual responsibility for the world to keep going.

Yet another issue brought by me in this book (chapter 5.5), concerns the ontological status of the images themselves. We tend to treat them as representations, but the animistic concept gives us opportunity to look at them as at the living beings (*cf.* Porr & Bell 2013: 196-9; 2009: 54-5). It means that for the Neolithic people, the petroglyphs might have been persons as well. They could enter a dialogue with them and a will of petroglyph-persons might have been influential. My considerations are based upon the meandering line motif and the question whether we deal here with a depiction of a snake or rather a snake *per se*. I conclude the whole chapter by taking the Reader for a walk through the Central Oasis. During this “phenomenological” trip, I try to guess the possible meanings and feelings of the Bashendi culture people, who created and visited the rock art in the area.

However, if today someone takes a walk on a sandstone ridge, where all the prehistoric rock art mentioned above is located, they will spot immediately that there is

much more on the rocks than just that. Probably, the most represented rock art is the one labelled as Dynastic and Graeco-Roman. I dedicate chapter 6 to interpret these traditions and the reason I treat them together is the fact that many motifs, like feet and sandals or pubic triangles, seem to be commonly produced in different periods. Contrary to the previous chapter, in this one, I espouse a bit different approach, in which I emphasize an agency of human actors. In other words, most of my interpretations try to “prove” that people used rock art to influence their worlds, often to appropriate the landscapes. However, I am trying to do my best to keep a notion of landscape, which is not empty and inert, but on the contrary – because it is active, humans have to act to socialize it.

In case of this rock art one may dare to say something about distributional patterns. Basing on my observations most of the Dynastic rock art is distributed along two (or three) main routes crossing the Central Oasis sandstone ridge from West to East (fig. 6.1). Not only from the existence of rock art and inscriptions, but also from numerous findings of pottery sherds and relatively denser distribution of *alamat* than in the other parts of the research area, do I infer that we deal here with routes. This linear chain of hills surrounded by pottery sherds and often full of rock art seem to be traversed by people very frequently and I would not restrict their usage only to the Dynastic and Graeco-Roman periods. However, in those times, they must have been exploited on a regular basis. Dynastic rock art has been registered also outside the routes, which may indicate that people explored the area also regardless of the established paths. However, one of my assumptions is that considerable number of petroglyphs were produced in the context of travelling. Other reasons and motivations are also considered in this book, because it seems that this area was not an unambiguous landscape for people in the past.

I begin with a thread concerning rock art which may have been produced in the times of the Old and/or Middle Kingdom. It is a group of petroglyphs treated by me as so-called “identity marks” – a group of signs first distinguished by Olaf Kaper (2009), however, expanded by me in case of the Central Oasis. Kaper’s classification was based upon the findings from the Old Kingdom watchposts around Dakhleh (*cf.* Kaper & Willems 2002; Riemer *et al.* 2005). They are mostly simple signs often in the shape of hieroglyphs or resembling them. A part of the “identity marks” have, however, unparalleled forms. Kaper concluded that the signs had been probably used by individual authors – likely the soldiers carrying their duty – to express their identity.

In the Central Oasis I registered at least 10 out of 18 marks distinguished by Kaper. Moreover, I decided that certain signs resembling figures from the Kaper’s list should also be treated as such (*e.g.* signs from the “tripod” family). The resemblance of shapes is striking, but what

differs the Kaper’s group of petroglyphs from the Central Oasis images is the context of their distribution. All of the signs registered in the latter area were not found in the contexts of watchposts. Instead, almost all of them are located within the routes mentioned above, named by me the “northern” and the “southern” ones (fig. 6.9). Close to the “southern route” is located the only watchpost in the area of research called the Meydum Hill (chapter 6.2.1). If my identification of the Central Oasis signs as “identity marks” is correct, then I hypothesise that the practice of their production was not restricted to habitation places (like the hilltop sites), but they were also executed on other rocks, mainly within the routes. It is especially visible in case of the “northern route”, where “identity marks” are found within, but never outside the path.

It is however the “southern route” which is, in a way, even more interesting. First of all, in the western part of this route, the richest concentration of sites with the Dynastic and Graeco-Roman petroglyphs in the whole Central Oasis is located. Sites CO192-194 are abundant in petroglyphs and inscriptions, and “identity marks” form a substantial group of imagery in those places. A stone hut found by me at the top of the CO185 hill is another interesting feature (chapter 6.2.3). Although one cannot say that it is an Old/Middle Kingdom construction, one cannot also exclude such a possibility. This hut might have served as a small post and it is certainly intervisible with the main Meydum Hill watchpost. Despite the possibility that it functioned as a small post, the whole area with the rich rock art sites is relatively close to the Meydum Hill and might have been associated with the activities of the Egyptian soldiers.

I provide many examples of the “identity marks” and their contexts (fig. 6.14-6.28). In the mentioned area they are often accompanied by pubic triangles, but also by more figurative petroglyphs and even inscriptions (*e.g.* two inscriptions of Meri). My intention, however, is not only to recognize the potential marks, but to answer the question, why they were actually executed both in the watchposts and along the routes. I agree with Kaper that they could be associated with identity expressions, but why express it in the first place.

I look for an answer in the landscape (chapter 6.2.4). If the discussed signs were produced in the Old Kingdom, then they were made in the times when the Oasis was still a place under the process of colonization. The very need for having a chain of watchposts may point to a conclusion that the Egyptian colony did not feel entirely safe. The fortifications in the towns of Ayn-Asil or Ain el-Gazzareen may also suggest that there were some turbulences and the relations with indigenous inhabitants of Dakhleh might have been varied (*cf.* Mills 2012: 179-80). I believe that duty in the watchposts could be treated as a potentially dangerous and unpleasant activity. Soldiers, who probably came from the Nile Valley,

found themselves thrown into the alien landscape – places far from home. That was on the outskirts of the Egyptian world, but the hilltop posts were often on the outskirts of the colony itself. Soldiers could feel a constant insecurity as the real or imagined foe could appear out of nowhere. I think that they felt the otherness of the landscape, in which many features could be associated with the non-Egyptian world (including the prehistoric, indigenous rock art). A supposed ambiguity of landscape could be also related to the existence of the forces, which we would call today as supernatural. Their manifestations could add to general insecurity of Egyptians serving in the posts.

I believe that rock art and in this case “identity marks” could serve as one of a few ways to make this landscape more familiar. This is how people could use the petroglyphs as tools to socialize or even appropriate the alien landscape (*cf.* Darnell 2009). A sign might have been a signature of a particular person, but in the same time it was much more than that as it had a power to turn certain places into familiar locales. The more rock art was produced, the more Egyptian the landscape became. That was an identity negotiation between the indigenous landscape and the Egyptian colonizers – through the process of inscribing the Dakhleh rocks.

The case of the Central Oasis adds to this discussion as it indicates that not only places of habitation (like watchposts), but also different routes or paths were inscribed too. It makes perfect sense, if we realize that the groups of soldiers probably used to serve in different posts and had to travel between them. That could provide opportunities to create rock art along the way and appropriate not only the landscape of the hilltop sites, but also the landscapes of roads. If the same soldiers served in different places, then it explains why certain “identity marks” – understood as individual – may occur in different locations. One of such examples is the Nephthys-like symbol known only from the Nephthys Hill site in the eastern parts of Dakhleh (Kaper & Willems 2002: 86, fig. 5, 6). I discovered this sign on the CO193 site and the unique character of it makes me believe that it was executed by the very same person in both places. Someone put their “signature” and made the landscape a little bit more familiar and tamed.

In the similar way, I consider also other “kinds” of the Dynastic and Graeco-Roman petroglyphs. It means that the socializing aspect of rock art production may have been observed in Dakhleh throughout its history, even in times when the Oasis formed a permanent province of the kingdom. Chapter 6.3 is dedicated to the very specific motif, which is the so-called pubic triangle. I claim that these petroglyphs also participated in landscape appropriation in a similar way to the “identity marks”. People, however, did not put symbols on the rocks having in mind the idea that they actually socialize

them. The reasons why they created petroglyphs like the pubic triangles was rather related to certain specific social practices and meanings. Only subsequently did they also act as tools to Egyptianize places. I depart from understanding this motif as being simply sexual sign and try to interpret it as a possible symbol related to travelling (cf. Verner 1973: 109). I consider it as a symbol formally associated with women (there is often no doubt that it depicts a *vulva*), but semantically deeper and potentially tying up a wish for safe travel with its hypothetical destination – embodied as woman’s pubic triangle. That might have been an old tradition, in which was used a symbol (pubic triangle) which had undergone through many semantic changes. At certain point, people may have been unaware why it is the pubic triangle which they used to make their travels safe, but such was the tradition and they followed it. Its travel connotations may also be visible in the associations in which one finds pubic triangles in the Central Oasis (chapter 6.3.4) – for example the *hpt* sign, highly related to desert travelling (Postel 2003: 420). I am open, however, to other interpretations and consider several possibilities in this chapter. I think that pubic triangle did not have one stable meaning – on the contrary, it was polisemantic. The religious connotations also should not be excluded (e.g. Hathoric symbolism), but it certainly demands further studies. Anyhow, pubic triangles produced in the Central Oasis from the Old Kingdom and possibly even until the Graeco-Roman times heavily and effectively influenced the landscape.

There is little doubt about the religious character of petroglyphs interpreted in chapter 6.4. Especially important seem to be considerations about the Seth animal motif, which may indicate that the Central Oasis landscape was indeed living and active. Almost all of the figures are located in the area of the CO191 site (fig. 6.51) and one has the impression that it was particularly “sacred” area. Seth as the Lord of the Oasis belonged to the most venerated deities in Dakhleh and it is not surprising that one finds his depictions on the rocks. However, one could treat these images as mere representations of Seth and I argue that these petroglyphs were not only depictions of god, but also forms of invocation and/or materialized dialogue with the supernatural. I believe that landscape was animate and the supernatural entities could manifest their presence in varied ways. It could be older rock art but also atmospheric phenomena like sandstorms that Egyptians might have treated as deities manifestations. In this chapter, I follow the line of arguments that creating an image of Seth could be one of the ways to contact god. This kind of imagery could be then produced by local inhabitants as well as by travellers and especially the latter may have been interested in having the will of god on their side (cf. Lazaridis 2012; 2015). What is equally important, once created the petroglyphs of Seth encountered by other people may have been

understood as direct manifestation of god or at least they marked somehow the sacredness of certain places and paths. Almost to all of the panels with Seth imagery, other petroglyphs were subsequently added and, among them, especially feet and sandals. What I try to emphasize in this chapter is that for Dakhleh inhabitants during Dynastic and Graeco-Roman times, the landscape was dwelled by different entities which must have been real in the perspective of the Egyptian ontology.

This animate landscape is a key issue when I analyse the most common type of petroglyphs in the Central Oasis – foot and sandal motif. I assume that landscape was inhabited by supernatural forces whose presence was perceived by people, and that is exactly why, we find today such numbers of sandal petroglyphs, which may have been another tool for communication with deities (chapter 6.5).

There are around 1000 petroglyphs of feet and sandals in the Central Oasis region. The diversity of their shapes is striking and one finds examples of carefully executed and very detailed depictions as well as crude or schematic ones devoid of any details. It seems that tradition of producing this imagery dates back to the Old Kingdom (cf. Kaper & Willems 2002), but I have no doubts that it continued throughout the subsequent periods and many, if not most, were executed during the Graeco-Roman times. They were registered in plenty of contexts: from isolated findings to large groups of images and found in virtually all possible parts of *yardangs*, although most seem to be placed rather low, close to the bottom of *wadi*. As a rule, they were produced on horizontal surfaces, with singular exceptions. Their distribution (fig. 6.71-6.72) points to some clear associations with the already mentioned routes, however they are much more spread in the entire area than pubic triangles or “identity marks”. What could be the reason for creating such a vast amount of this type of petroglyphs?

In my research, I refer to analogical findings known from many Egyptian temples in the Nile Valley and elsewhere. Besides considerations over the possible chronology of this motif (chapter 6.5.2), my thoughts are rather directed towards the potential semantic values related to those images (chapter 6.5.3). The reading of a substantial literature dedicated to the problem of feet and sandals known from temples, has brought me to a certain vision of this phenomenon (e.g. Edgerton 1934; Castiglione 1968a; 1970; Verner 1973; Jacquet-Gordon 2003; Dijkstra 2012). It seems very convincing that those images used to be placed on the rooftops of temples, because people (mainly local priests) wanted to eternalize their names (souls) in the houses of their gods. Execution of these depictions guaranteed that they would remain forever in the presence of divinity. They were often accompanied by inscriptions, which could contain formulae explaining the reason for these activities, as

well as imprecation formulae, stating what would have happened, if someone had destroyed the foot or sandal images (e.g. Castiglione 1970: 116, footnote 141; Jacquet-Gordon 2003: 52, graffito no. 136). For many scholars, this practice was treated as symbolic materialization of presence of the graffito author (cf. Castiglione 1968a: 132; Verner 1973: 23; Huyge 1998: 1389). I think, however, that symbolic relation would be too metaphorical and it was rather metonymic relation, which was established between an author and a graffito (or petroglyph).

In other words, I am inclined to believe that for persons executing their images in the temple it was a real, not symbolic, act. Moreover, its consequences were anticipated as equally real – again, it is a matter of ontology, so the world, where eternalizing one’s presence is possible and desired. That would mean that feet or sandals acted as metonymies for their creators – they embodied them and together they constituted unity. It was surely not against ontological logic of Egyptians and reducing those graffiti to symbols is, in my opinion a simplification imposed by modern concepts. This real and material act of eternalization was, however, at the risk of being annihilated – not by symbolic, but simply real act of graffiti destruction. People believed in these phenomena (Jacquet-Gordon 2003: 8) and I guess they had no reasons not to treat them as real.

If we assume that this interpretation is probable, then what about rock art in Dakhleh? My hypothesis is that the landscape of the Central Oasis was, in a way, similar to a temple landscape. I argue in several places in this book, that it was a landscape inhabited by other entities, including divinities. Like in the temples, gods could manifest their presence and people could experience theophany. But unlike the temples, this landscape was open for everyone, not restricted to priests and one may say: democratic. It was open to all the travelling people as well as for the Egyptians living nearby. For many people encountering the supernatural (or just possibility that such situation may happen) was possible only in such a landscape – temples were not for laymen. I believe that petroglyphs we find are thus material remains of people, who wanted to eternalize their names in the presence of gods (chapter 6.5.4). They wanted to enter a dialogue and there could be as many reasons as people creating images. I think also that the more feet and sandals were executed on the rock surfaces, the more travellers followed this tradition. Sacredness of some places might have been signalled by the existence of older petroglyphs, especially *vestigia*.

Dynastic and Graeco-Roman rock art had a huge impact on the landscape of the Central Oasis. Along with the prehistoric imagery, it constitutes a large archive of the past. And this is not the end, as during Christian and Islamic times, more rock art and inscriptions were added. I devote some place to the current era rock art in the seventh chapter of this book, however, its main goal is

related to yet another interpretational perspective – the biography of rock art. It is more postprocessual archaeology than relational ontologies, which serves as a point of departure, because I am interested in mechanisms of meanings changeability over time. So it is less Ingoldian (2000) perspective and more an approach oriented towards polisemantic character of images, even their meanings sedimentation.

One of the key terms is a notion of the palimpsest of meanings (Bailey 2007: 207-8). It is a metaphor allowing to imagine things as being constantly inscribed with new meanings, depending on the contexts in which they happened to be perceived or used (chapter 7.1). Instead of trying to identify a precise and stable meaning of particular objects, one tries to retrace the histories behind them and say something about the values and meanings they could acquire and lose over time. This palimpsestic view is directly related to the concept of “cultural biography of things”, in which objects are treated as people in terms of having their life-histories (e.g. Kopytoff 1986; Holtorf 1996; 1998; Blake 1998; Roymans 1995; Roymans *et al.* 2009; chapter 7.2.1). This diachronic view of archaeological remains, which are metaphorically researched from their “youth” until the “old age”, seems to be particularly applicable in terms of rock art. Hence, I carry on considerations on theoretical and practical issues associated with this approach and focus on those aspects, which may help in rock art interpretation. I also analyse the mechanisms of individual and social ways of reinterpretation of past remains and conclude that the memory serves societies (and individuals) to give sense to reality (cf. Holtorf 1996: 125-6). In other words, memory is not about recollecting, but rather producing interpretations of the world in the present (chapter 7.2.2).

As I have stated, rock art seems to be particularly good to think of in terms of biography. One can easily imagine that petroglyphs in Dakhleh were regularly visited by different people – not only throughout a certain period, but also much later, within new cultural contexts. This diachronic perspective may allow one to say something more than just about a primary context of rock art production. *The petroglyphs live*. It means that, for example, the prehistoric images in the Oasis may have been perceived and reinterpreted in subsequent periods and I am pretty sure they were. We would deal then with intercultural dialogues – sort of a symbolic correspondence between representatives of often different cultures and different times (cf. Gates-Foster 2012). But what material remains and phenomena may indicate that rock art was actually spotted and reconceptualised?

In my opinion the most “clear” evidence may come from any superimpositions and juxtaposed figures as well (chapter 7.3.2). When a petroglyph is put upon an older one, it is extremely possible that someone did it intentionally and some specific motivations stood behind such an

act. People may have produced superimpositions both because of the positive connotations of existing images and to negate the “power” of older figures. There were probably many motivations, but it would be hard to believe that during superimposing an image, its author had absolutely no thoughts over a covered depiction. It is a common phenomenon that rock art is often found clustered in one place, even though there is a lot of space available, where images could be executed. That means people used to choose to superimpose other figures for a reason (*cf.* Lewis-Williams 1972). Juxtapositions are a little bit less persuasive, although we may think of them on different scales. Two images may be located next to each other on the same panel, as well as they can be related to each other, despite occupying surfaces distanced from each other. Everything depends on the context.

While analysing superimposed petroglyphs a scholar may dare to create their biographies and try to say something about possible meanings and motivations. Armed in the theory shortly summarized above, he can start off the research. However, this “typical” version of the concept of cultural biography has been recently criticized and I find it necessary to “adjust” it on the basis of this critique (chapter 7.4). Generally, the concept has been re-evaluated from the perspective of the relational ontologies. According to Holtorf (2008), one cannot actually trace a biography of an object, because it would mean that this object is essentially the same in all investigated contexts. Relational ontologies assume, however, that anything in the world has no essence and is always relationally constituted. If so, then an object does not have its history, but in the new contexts it becomes a new object. Such a view obviously collides with my intention to trace life-histories of Dakhleh petroglyphs, that is why, I devote this subchapter to find the solution, thanks to which, I would be able to join together two seemingly opposite perspectives.

I refer, for example, to Jody Joy (2009) and his “re-invigorated biography of things”. He postulates to abandon a linear kind of biographies in order to create more irregular ones and thus, be able to focus on selected points in the stories. Moreover, he emphasizes the relational character of biography, which means that an object is always a part of a structure within which meanings emerge. What is also important, according to Joy, we should not speak about biography of object’s life, but about its reincarnations. To make this approach relational, but still biographic, one has to turn to materiality of object (*cf.* Ljunge 2013). So, rock art’s meanings would be produced in relations between different agents (including images), but by recognizing the materiality of petroglyphs, one would be able to create narratives about different incarnations of these images throughout the ages.

This is how I have decided to treat rock art in this chapter. I provide narratives about particular panels and places and my point of departure is always the material

dimension of the images. I speculate about different meanings with which they may have been endowed and, in a way, I think about their history, more in terms of reincarnations than a pure linear biography. Most content is dedicated to the dialogues between prehistoric and Dynastic rock art (chapter 7.6.1). I provide examples of the panels, on which the Neolithic figures were superimposed or juxtaposed with different Pharaonic imagery. There is especially a great deal of zoomorphic depictions, which were encountered, perceived and transformed by the Egyptians. It is a giraffe motif in particular, which gained such attention. I interpret every case independently, however, some “patterns” in engaging with older rock art are also visible. Anthropomorphic female figures form a second group of pictures, which certainly used to be spotted by travellers and new petroglyphs, were added nearby or directly upon “females”. I deliberate upon potential semantic values of such acts, but it all must be treated as a speculative work. However, I believe that the examples brought by me, are suitable to exemplify certain mechanisms, which may have been responsible for what we find on the rocks in the Central Oasis. In similar attitude, I analyse further the cases of reinterpretations of figures and places in later periods (chapter 7.6.2). I am interested in the role of the Christian crosses found on several sites, being, in my opinion, superimposed not upon other figures, but the whole places. Could they perform a function of tools for site purification – be a petroglyphic exorcism? Finally, I dedicate some attention to the rock art, which might have been produced by Bedouins. I believe that many “crude” images with sexual characteristics may have been created under the influence of older figures like the pubic triangles. Panels and sites where both kinds of petroglyphs co-exist, may indicate that sort of imitational (or inspirational) endeavours.

I finish this book by recapitulating the main threads and evaluating the questions I posed at the beginning. Chapter 8 serves also to share some thoughts upon the possible solutions, which can make such studies more efficient. It concerns the usage of the more sophisticated documenting devices and techniques, but also more theoretical aspects of the research. Finally, I finish with a broader picture of the “old age” of the Dakhleh rock art and its present life. I try to emphasize the uncertain future of these remains, all the risks endangering the petroglyphs and other types of archaeological remains as the landscape of the Central Oasis is undergoing substantial changes. Rock art is being vandalized, stolen and destroyed, for example by grave robbers, who treat ancient images as indicators of the tombs. It seems though very urgent to undertake proper steps in order to successfully protect the extremely rich and fragile heritage of the Dakhleh Oasis.