

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Archeologii

Patrycja Wagner

**Sztuka naskalna jako „ślad pamięciowy”
społeczności paleolitycznych**

ROZPRAWA DOKTORSKA

DZIEDZINA NAUK HUMANISTYCZNYCH
DYSCYPLINA ARCHEOLOGIA

Praca doktorska napisana pod kierunkiem:
prof. dr hab. Danuty Minty-Tworzowskiej,
dr hab. Katarzyny Pyżewicz



Poznań, 2025

Spis treści

Wstęp.....	6
1. Cel i zakres pracy	7
2. Problem badawczy	10
3. Metodologia badań.....	10
4. Podstawowe pojęcie stosowane w pracy - próba definicji sztuki paleolitu	14
5. Struktura pracy	17
I. Historia powstawania gatunku ludzkiego pod kątem rozwoju zdolności do myślenia	20
1. Od małpy człekokształtnej do Lucy jako przeskok w zdolności do myślenia	22
2. Pierwsi przedstawiciele rodzaju <i>Homo</i> jako zasadnicza zmiana zdolności do myślenia	23
2.1 <i>Homo habilis</i>	23
2.2 <i>Homo erectus</i>	25
2.3 <i>Homo antecessor</i>	27
2.4 <i>Homo heidelbergensis</i>	27
II. Przejawy jakościowych zmian myślenia	29
1. Myślenie w kontekście wytwarzania narzędzi, ozdób i tzw. sztuki mobilnej.....	29
1.1. Wybrane przykłady sztuki mobilnej - wskaźnik ewolucji umysłowej hominidów	33
III. Dalszy rozwój zdolności umysłowych - <i>Homo sapiens neanderthalensis</i>.....	43
1. Historia odkrycia oraz charakterystyka <i>Homo sapiens neanderthalensis</i>	43
2. Życie społeczno-kulturowe	45
2.1. Narzędzia kamienne	47
3. Znaki/oznaki w jaskiniach jako przejawy sztuki.....	48
4. Interpretacja przyczyn „końca” <i>Homo sapiens neanderthalensis</i>	53

IV. <i>Homo sapiens sapiens</i> - jakościowa zmiana zdolności poznawczych	56
1. Historia odkryć związanych z <i>Homo sapiens sapiens</i> w kontekście jakościowej zmiany w sposobie myślenia.....	56
2. Sztuka mobilna	57
V. <i>Homo sapiens sapiens</i> jako twórca malowideł i rytów w jaskiniach franko-kantabryjskich.....	66
VI. Metody dokumentacji, datowania i analizy sztuki paleolitu	92
1. Metody dokumentacji sztuki naskalnej	92
1.1. RTI.....	92
1.2. DStretch.....	93
1.3. Modelowanie 3D	93
2. Metody datowania „obrazów” na ścianach jaskiń.....	94
3. Metody analizy przedstawień wizualnych	96
3.1. Analiza kompozycyjna	97
3.2. Metoda ikonograficzno-ikonologiczna.....	98
3.3 Analiza treści	99
3.4. Analiza semiologiczna.....	99
3.5. Analiza psychologiczna.....	100
3.6. Analiza dyskursu	100
VII. Przegląd problematyki badawczej dotyczącej paleolitycznej sztuki naskalnej	102
1. Przegląd problematyki badawczej wraz z nowymi odkryciami jaskiń z malowidłami i rytami naskalnymi	103
2. Studia szczegółowe nad sztuką naskalną: miejsce, forma i motyw, cechy stylistyczne oraz techniki wykonania.....	109
2.1 Źródła światła	109
2.2 Przestrzeń graficzną i niegraficzną w jaskiniach.....	110
2.3 Motywy zdobnicze jako podstawowe „jednostki zdobnicze”	112

2.3.1 Zmiany stylistyczne.....	114
2.4 Społeczny aspekt sztuki jaskiń	115
3. Paleta barw paleolitycznych „artystów” jako narzędzie komunikacji	116
3.1 Pigmenty czerwone	118
3.2 Pigmenty czarne	121
3.3 Pigmenty żółte	122
3.4 Pigmenty białe	123
3.5 Spoiwa i techniki nakładania farb w pradziejach	123
VIII. Dotychczasowe sposoby interpretacji sztuki naskalnej	126
1. „Sztuka dla sztuki”	129
2. Interpretacja sztuki w kategoriach „rozumienie”	131
3. Interpretacja w duchu magicznym	132
4. Strukturalistyczna interpretacja sztuki	135
5. Interpretacja w duchu szamanizmu	137
6. Sztuka jako rodzaj protopisma	141
IX. Koncepcja „mózgu społecznego” w powiązaniu z rozwojem myślenia oraz sztuką paleolitu.....	145
1. Inteligencja makiaweliczna - początki hipotezy mózgu społecznego.....	146
2. Hipoteza mózgu społecznego	149
3. Hipoteza mózgu społecznego obecnie	151
X. Pamięć, „ślad pamięciowy”, engram/egzogram - neuropsychologia i „kultura pamięci” w zastosowaniu do interpretacji sztuki paleolitu.....	156
1. Ludzki mózg.....	156
1.1. Budowa mózgu.....	157
2. Pamięć i ślad pamięciowy	160
2.1. Rodzaje pamięci	160
2.2. Engram jako jednostka neuropsychologiczna	162

3. Pamięć a „kultury pamięci”	162
3.1. Egzogram - zewnętrzny „ślad pamięciowy”	163
3.2. Pierwsze zapisy „śladów pamięciowych” w pradziejach	164
XI. „Ślad pamięciowy” w analizie społeczności paleolitycznych	167
1. „Ślad pamięciowy” jako narzędzie analityczne zastosowane do społeczności paleolitycznych.....	167
2. Sztuka paleolitu jako „ślad pamięciowy”	173
3. Ograniczenia w badaniu paleolitycznych „śladów pamięciowych”	175
XII. Sztuka jako utrwalająca pamięć społeczności paleolitycznych	178
1. Sztuka paleolitu jako przejaw dwóch rodzajów „śladów pamięciowych”	178
2. Analiza sztuki mobilnej jako „śladów pamięciowych”	180
3. Analiza sztuki naskalnej jako utrwalającej pamięć wspólnoty	185
4. Wnioski	198
Zakończenie	200
Bibliografia	206
Spis stron internetowych	238
Spis rycin.....	241
Spis tabel.....	244

Wstęp

Malowidła i rytzy naskalne doby paleolitu stanowią jeden z najbardziej tajemniczych i fascynujących śladów ekspresji człowieka, który pozostawiły po sobie pradziejowe grupy ludzkie. W literaturze archeologicznej przyjęło się je określać jako sztuka naskalna, mimo że zastosowanie tego terminu budzi kontrowersje w odniesieniu do tak głębokich pradziejów. Od dekad fenomen ten budzi zainteresowanie wśród badaczy z wielu dyscyplin naukowych: archeologii, antropologii kulturowej czy historii sztuki. Szczególne znaczenie w tym kontekście ma region franko-kantabryjski, obejmujący obszar północnej Hiszpanii oraz południowo-zachodnią część Francji, gdzie znajdują się najbogatsze i najlepiej zachowane zespoły jaskiniowe z malowidłami i rytami naskalnymi, do których należą, m.in. Chauvet, Cougnac, Cosquer, Font de Gaume, La Mouthe, El Castillo, Ardales czy Altamira. Sztuka jaskiniowa z tych, jak i wielu innych tego typu stanowisk, nie tylko jest świadectwem technicznego kunsztu ich autorów, lecz także potencjalnym źródłem do zrozumienia zdolności poznawczych, procesów myślowych, struktur społecznych oraz symbolicznych ówczesnie funkcjonujących grup ludzkich. Stanowi swoisty nośnik znaczeń, których zrozumienie pozostaje nadal przedmiotem wielu dociekań naukowych.

Sztuka jaskiniowa to nie tylko zjawisko europejskie, gdyż coraz to nowsze odkrycia wskazują, że występuje ona niemal na wszystkich kontynentach - od obu Ameryk, poprzez Azję, a także Australię. Obecność ta wskazuje, iż zdolność do abstrakcyjnej ekspresji nie stanowiła lokalnego zjawiska, lecz była i jest wpisana w ludzką naturę.

Zmieniło to sposób, w jaki postrzegano człowieka paleolitu, gdyż nie był już tylko „prymitywnym dzikusem”, lecz istotą posługującą się myśleniem symbolicznym, zdolnością do niewerbalnej formy przekazu znaczeń. Ostatecznie to właśnie sztuka stała się jednym z najistotniejszych źródeł materialnych poświadczających istnienie relacji społeczno-kulturowych jak i duchowej sfery społeczności paleolitycznych.

Dziewiętnastowieczna prahistoria (prehistoria) postrzegana była głównie poprzez pryzmat narzędzi krzemiennych. Był to okres w archeologii, kiedy gromadzono zabytki, starając się budować ich rozbudowane klasyfikacje, służące w dalszej kolejności periodyzacji paleolitu. Ówczesne środowisko naukowe przypisywało umiętności do tworzenia symboli czy sztuki tylko późniejszym społecznościom, znacznie bardziej cywilizowanym. Rosnąca

liczba stanowisk jaskiniowych ze sztuką naskalną z czasem zburzyła mit o „człowieku pierwotnym”. Także rozwój metod datowania przyczynił się do legitymizacji paleolitycznej sztuki na gruncie debat naukowych oraz redefinicji starszej epoki kamienia.

Jak zaznaczyłam na początku moich rozważań, nazwanie tej formy działalności ludzkiej mianem sztuki budzi wiele problemów, gdyż określenie „sztuka” stanowi pewnego rodzaju produkt nowożytnej refleksji, powstałej w renesansie, która zdeterminowała jego współczesne rozumienie. Niektórzy badacze sugerują, by ową aktywność zamiast traktować jako sztukę, należy mówić o niej w kontekście twórczości wizualnej, działalności artystycznej czy ekspresji symbolicznej, co miałoby trafniej oddawać funkcję, jaką malowidła i rytzy naskalne pełniły w kontekście poznawczym oraz społeczno-kulturowym (por. Lewis-Williams, Dowson 1988). Tradycyjne rozumienie sztuki łączy ją przede wszystkim z walorami estetycznymi oraz traktuje jako wyraz indywidualnej twórczości. W kontekście pradziejów, kiedy to brak źródeł pisanych, definicja sztuki powinna skupiać się głównie na jej funkcjach społecznych, rytualnych oraz komunikacyjnych, czyli na jej udziale w rozwoju procesów poznawczych, z myśleniem na czele.

1. Cel i zakres pracy

Zasadniczym celem niniejszej dysertacji jest próba zdefiniowania i zrozumienia paleolitycznej sztuki w kategoriach społecznych, głównie pamięciowych. Wiąże się z tym proponowana w pracy metoda analityczna odwołująca się do kategorii „ślad pamięciowy” w powiązaniu z terminami „engram” i „egzogram”, ujmowanymi jako jednostki związane z pamięcią, z jej utrwalaniem. Zakładam, podobnie, jak to czynią niektórzy psychologowie, że „ślad pamięciowy” dotyczy procesów poznawczych, głównie reprezentacji pewnej informacji w pamięci, i że ma to wpływ na kolejne zachowania i postrzeganie rzeczywistości przez człowieka (por. Tulving, Watkinson 1975; Colman 2009: 730). W niniejszej pracy nie utożsamiam terminu „ślad pamięciowy” z engramem, lecz z egzogramem. Engram ujmuję jako wewnętrzny ślad pamięciowy, biologiczny, który odnosi się do neuronalnego podłoża zapamiętywania i odtwarzania pamięci (por. Tulving, Watkinson 1975). W takim rozumieniu „ślad pamięciowy” nie jest tożsamy z engramem. Natomiast „ślad pamięciowy” rozumiany jako egzogram stanowi zewnętrzny nośnik pamięci o charakterze kulturowym. Przy czym owe ślady mogły mieć charakter śladów bezpośrednich, formalnych albo/oraz treściowych (symbolicznych). W oparciu o te kategorie będę się starała wypracować model analityczno -

interpretacyjny, odnoszący się do procesów poznawczych, a zwłaszcza rozwoju myślenia ludzi paleolitu.

Założeniem pracy jest ujęcie przejawów sztuki jako swoistego klucza do poznania i zrozumienia okresu paleolitu w kategoriach społecznych i kulturowych. Nie traktuję jej jako bezpośredniego wyrazu tego okresu. Dlatego odwołam się do procedur kognitywnych stosowanych w rozważaniach naukowych, a w odniesieniu do okresu paleolitu do dwóch hipotez z nimi związanych: hipotezy mózgu społecznego oraz hipotezy dotyczącej sposobów przechowywania pamięci zbiorowej w społecznościach archaicznych.

W realizacji założonego celu pracy odwołam się do metodologii badań archeologicznych, nauk społecznych oraz częściowo przyrodniczych. W związku z tym przyjąłam dwie hipotezy:

- 1) o istnieniu związku między sztuką a pamięcią;
- 2) hipoteza/koncepcja mózgu społecznego.

Obie hipotezy, które w założeniu powinny się uzupełnić, stanowią element zastosowania metody naukowej w celu rozwiązania postawionego problemu badawczego. Argumentów na rzecz tych hipotez będę poszukiwała w najnowszych badaniach na temat etapów antropogenezy, ale przede wszystkim przedstawiając ewolucję i zmiany życia społecznego, którego stopniowy wzrost złożoności wpłynął na wykształcenie się nowych lub rozwój już istniejących zdolności poznawczych, jako złożonych operacji umysłowych człowieka. Praca będzie zbudowana przede wszystkim wokół kategorii pamięci, zwłaszcza „śladu pamięciowego”, utrwalonego w obrazie. Umożliwi to określenie roli, jaką w tym zakresie mogła pełnić paleolityczna sztuka naskalna dla ówczesnych społeczności. Obrazy na ścianach jaskiń wpływały najpewniej na wzory zachowań i na określone działania planowane i podejmowane w ramach społeczności paleolitycznych. Określały charakterystyczny dla nich sposób kontaktowania się między sobą oraz ze światem, stanowiąc niepowtarzalne, a zarazem utrwalone źródło bodźców zmysłowych, przetwarzanych w zróżnicowanych formach na ścianach jaskiń.

Hipotezę mózgu społecznego autorstwa Robina Dunbara zastosuję w pewnej modyfikacji poprzez położenie większego nacisku na zmiany jakościowe, polegające na przyspieszeniu procesów socjalizacji poszczególnych form pra- i protoludzkich. Zgodnie z tą hipotezą zakładam, że dość liczna i złożona grupa społeczna stanowi warunek konieczny do zaistnienia zdolności poznawczych, niezbędnych do tworzenia sztuki w postaci swoistych obrazów. Te nowe formy społeczne szły w parze z koniecznością tworzenia nowych sposobów komunikacji ze światem i dzielenia się ideami za pomocą bodźców zmysłowych, dostarczanych przez owe obrazy. Z kolei obrazy te wpływały na wzorce zachowań i podejmowanych czynności w danej społeczności, uczestniczyły w budowaniu i utrzymywaniu trwałych więzi społecznych.

Dlatego sztukę naskalną ujmuję jako rodzaj „śladu pamięciowego”, rozumianego jako nośnik informacji i idei w zakresie zachowań i działań przekazywanych za jej pomocą. Zakładam, że świadome umieszczanie obrazów na ścianach jaskiń jako przejawu „śladów pamięciowych” w środowisku zewnętrznym (w tym przypadku w jaskiniach) w celu przekazania określonych treści (znaczeń) pozostałym członkom społeczności, w której dana jednostka żyła, było krokiem przełomowym w ewolucji społeczno-kulturowej hominidów. Obserwowalny wzrost złożoności życia ludzkiego miał niewątpliwie związek z coraz liczniejszymi grupami społecznymi i wyższym poziomem ich rozwoju kulturowego. Dokonywał się w związku z nowymi możliwościami poznawczymi i praktycznymi człowieka, znajdującymi m.in. wyraz w sztuce naskalnej.

Treść dysertacji w aspekcie ram przestrzennych obejmuje tereny dzisiejszej Francji oraz północnej Hiszpanii - obszar, na którym znajdują się jaskiniowe ze sztuką naskalną (region franko-kantabryjski) oraz stanowiska ze sztuką ruchomą (mobilną). Natomiast zakres chronologiczny pracy obejmuje czas od ok. 540 000 do 10 000 BP, czyli dominację gatunków od *Homo erectus* po *Homo sapiens sapiens*. Główny jednak nacisk został położony na przejawy sztuki, uchwytnie materialnie, a przypisywane *Homo sapiens sapiens*.

2. Problem badawczy

Problem badawczy, wokół którego zostanie zbudowana treść pracy stanowi próba poznania okresu paleolitu poprzez ujęcie fenomenu sztuki naskalnej w kategoriach pamięci, a zwłaszcza „śladu pamięciowego” w powiązaniu z jednostkami engramu i egzogramu w odniesieniu do społeczności paleolitycznych. Uzasadniając tę tezę odwołam się do dwóch hipotez: zmodyfikowanej hipotezy mózgu społecznego, która pozwoli przejść do kolejnej hipotezy o powiązaniu malowideł z jaskiń z kategorią „pamięci”, o czym pisałam wyżej. W związku z tym uszczegółowione hipotezy wyjściowe są następujące:

- 1) złożona grupa społeczna stanowi warunek konieczny do zaistnienia zdolności poznawczych niezbędnych do tworzenia sztuki;
- 2) tworzone malowidła i rytzy naskalne, ujmowane jako „ślad pamięciowy” stanowiły materialny nośnik informacji przechowywanych w pamięci grupy, umożliwiając przy tym jej członkom niewerbalne kształtowanie wzorców zachowań i podejmowanych czynności oraz utrwalanie powiązanych z nimi idei;
- 3) do rozwiązania zarysowanego problemu konieczne jest interdyscyplinarne podejście.

3. Metodologia badań

Niniejsza praca opiera się przede wszystkim na analizie wybranych stanowisk ze sztuką naskalną regionu franko-kantabryjskiego oraz przedmiotów uznawanych za sztukę mobilną w połączeniu z aparatem badawczym archeologii, w tym studiów nad pamięcią, jak i w oparciu o hipotezę mózgu społecznego.

Rozważania zawarte w pracy doktorskiej skupiają się na osiągnięciach takich nauk, jak m.in. neurobiologia, antropologia, psychologia czy lingwistyka w takim zakresie, w jakim można je odnieść do źródeł archeologicznych, w tym wypadku malowideł oraz rytów naskalnych paleolitu.

Zastosowane zostały metody jakościowe, które stanowią podstawę podjętej próby poznania funkcji kulturowej i społecznej sztuki jaskiń. Pod względem teoretycznym praca mieści się w tzw. nurcie archeologii myśli, określanej archeologią kognitywną, która podejmuje próbę rekonstrukcji form poznawczych minionych społeczności na podstawie

odkrytych pozostałości materialnych. Dlatego przyjmuję założenia archeologii kognitywnej, której metodologia i metody umożliwiają podjęcie próby poznania, jak i interpretacji sposobów myślenia, schematów poznawczych czy kształtowania wzorców zachowań społeczności niepiśmiennych. Archeologia kognitywna zakłada bowiem, że ludzki umysł podlega stałym zmianom, a w tym procesie kształtuje go zarówno kultura, jak i środowisko, dlatego też sztuka naskalna może być istotnym narzędziem pozwalającym na poznanie i próbę zrozumienia zarówno samego sposobu myślenia ówczesnych ludzi, jak i postrzegania otaczającego świata przez społeczności paleolityczne oraz oddziaływania tych dwóch elementów na siebie (ludzi i środowiska).

Archeologia kognitywna analizuje zjawisko pochodzenia człowieka, jednak szczególnie skupia się na ewolucji ludzkiego umysłu i kształtowaniu zdolności poznawczych. Koncentruje się na początkach myślenia symbolicznego społeczności niepiśmiennych, które łączy z wyewoluowaniem mowy artykułowanej, z przedstawieniami wizualnymi, ze sposobami posługiwania się symbolami i występującymi między nimi określonymi relacjami.

Ważnym elementem w tym procesie zdaniem kognitywistów jest posiadanie wizji przyszłości, manifestującej się w planowaniu czynności z wyprzedzeniem, tak istotnym w przypadku, m.in. tworzenia i konstruowania narzędzi. Kultura materialna traktowana jest jako rodzaj ekstrasomatycznego rozszerzenia umysłu, która nie tylko była produktem działania ludzkiego umysłu, ale także brała udział w jego kształtowaniu i rozwoju. „Archeologia myśli” daje możliwość odmiennego spojrzenia na zachodzące zmiany społeczno-kulturowe w pradziejach poprzez wyeksponowanie rozwoju zdolności poznawczych człowieka, (umożliwiających myślenie, uczenie się i podejmowanie wyzwań) w systemowym powiązaniu z pozostałymi dziedzinami (technologia, środowisko, rzemiosło, wymiana/handel, magia i religia, itp.).

Oryginalnym osiągnięciem pracy jest wprowadzenie i zastosowanie pojęcia „śladu pamięciowego” do analizy sztuki naskalnej. To nowe podejście w archeologii daje możliwość odmiennego interpretacji, gdzie malowidła oraz ryty naskalne nie są jedynie „ozdobami”, lecz stają się materialną formą nośnika pamięci, wartości i historii społeczności zbieracko-łowickich i myśliwskich. Celem niniejszej pracy jest rekonstrukcja mechanizmów (a nie znaczeń) stojących za utrzymaniem i kontynuacją pamięci zbiorowej społeczności doby przedpiśmiennej, odniesionej do paleolitu.

Dlatego w realizacji celu pracy i rozwiązania problemu badawczego w niniejszej pracy zakładam:

- 1) zastosowanie perspektywy badań interdyscyplinarnych i poszerzenie pola badawczego archeologii;
- 2) sprawdzenie na ile hipoteza mózgu społecznego R. Dunbara lub jej elementy znajdują uzasadnienie w świetle obecnych badań nad ewolucją społeczną człowieka i czy można ją rozszerzyć na *Homo sapiens neanderthalensis*;
- 3) podejście do sztuki naskalnej jako do „śladu pamięciowego”, użytego do kontaktowania się człowieka ze światem poprzez przetwarzane bodźce zmysłowe, niekiedy w postaci symbolicznej, utrwalane w tejże sztuce;
- 4) poznanie paleolitu poprzez obrazy skalne wpływające na zachowania i działania ludzi (korelacja powyższych hipotez i argumentów, które je uzasadniają) poprzez poszerzenie zakresu analizy od czasów *Homo sapiens neanderthalensis* do *Homo sapiens sapiens* pod kątem zdolności do tworzenia sztuki.

Natomiast analiza i interpretacja w niniejszej pracy będzie przebiegać na kilku poziomach:

- 1) omówienie wyników badań dotyczących ewolucji rodzaju *Homo*, a przy tym procesu encefalizacji mózgu, jak i znaczenia czynników kulturowych w tym procesie. Zgromadzone i uwzględnione zostaną dane genetyczne w powiązaniu z danymi archeologicznymi;
- 2) dyskusja z założeniami koncepcji mózgu społecznego (powołanej przez R. Dunbara) w odniesieniu do hominidów i próba jej zastosowania w zmodyfikowanej postaci;
- 3) przedstawienie najwcześniejszych argumentów potwierdzonych archeologicznie, sugerujących „początek” zaistnienia złożonych procesów poznawczych wśród hominidów, w tym zdolności do symbolizowania. Charakterystyka wybranych artefaktów, interpretowanych jako sztuka ruchoma/mobilna, ozdób wykonanych w kości, rogu, glinie i kamieniu, a noszących na swej powierzchni ślady intencjonalnej

dekoracji w postaci ornamentu rytego lub celowych modyfikacji - zmiany formy, kształtu wykorzystywanego materiału;

- 4) charakterystyka sztuki naskalnej pod kątem kryteriów wypracowanych na potrzeby pracy, uwzględniającej liczne, ale jednocześnie wybrane jaskinie z paleolitycznymi rytami i malowidłami. Rozważania te będą się koncentrować głównie na obszarze franko-kantabryjskim z racji długiego trwania „tradycji” tworzenia sztuki na tym obszarze Starego Kontynentu;
- 5) przedstawienie biologicznych podstaw pamięci oraz jej ujęcia kulturoznawczego. Próba zdefiniowania „śladu pamięciowego” w odniesieniu do malowideł i rytów paleolitycznych. „Ślad pamięciowy” w powiązaniu z engramem, a zwłaszcza egzogramem jako kategoria analityczna przydatna do zastosowania w studiach nad sztuką starszej epoki kamienia;
- 6) interpretacja sztuki naskalnej jako specyficznych obrazu/ów pozwalających poznać i zrozumieć dany okres. Podstawą tej interpretacji będzie wynik korelacji koncepcji mózgu społecznego z hipotezą, że pamięć stanowi swoistą inskrypcję, dlatego zakładam, że do jej treści, symboli dostęp miała cała społeczność, która odbierała ją jako skuteczną społecznie. Z tego powodu sztuka ujmowana jako pamięć („ślad pamięciowy”), w bezpośrednim doświadczeniu wywiera ogromny praktyczny wpływ na daną społeczność poprzez kształtowanie wzorców zachowań oraz podejmowanie przez nią określonych działań.

4. Podstawowe pojęcie stosowane w pracy - próba definicji sztuki paleolitu

Pojęcie „sztuka” ma swe korzenie w języku niemieckim (*die Kunst*), lecz jego źródło tkwi w łacińskim słowie *ars* (odpowiednik greckiego zwrotu *téchnē*), od którego to pochodzi większość współczesnych terminów w języku np. włoskim, francuskim, hiszpańskim oraz angielskim (*art*). Zatem pojęcie „sztuka” nie ma jednej definicji - ewoluowało ono przez wieki, w zależności od epoki, w której funkcjonowało, a nawet w jej obrębie. W starożytności sztukę traktowano jako rodzaj umiejętności artystycznej, a nie ekspresji artystycznej. Była to każda aktywność, która opierała się na pewnych regułach - od rzemiosła po geometrię oraz inne nauki. Obejmowała więc zdolności intelektualne, jak i rzemieślnicze. Nie uległo to zmianie w średniowieczu, lecz nastąpił podział sztuk na wyzwolone, czyli obejmujące muzykę i naukę oraz mechaniczne, czyli wymagające pracy fizycznej (Bugaj 2012: 885-886).

Dopiero epoka renesansu przyniosła nowe rozumienie „sztuki”, ujmując ją jako twórczość ściśle plastyczną, uznaną za rodzaj sztuk wyzwolonych. Rozumienie sztuki ukształtowane w renesansie wpłynęło na współczesne jej rozumienie. Wyraźne oddzielenie sztuki od nauki miało miejsce dopiero w wieku XVII, kiedy to zaczęto kłaść nacisk na talent. Zaczęto się także zastanawiać nad różnicami między sztuką a rzemiosłem oraz nad właściwą terminologią je określającą. Natomiast termin „sztuk pięknych” rozpowszechnił w roku 1746 Charles Batteux, a w wieku XIX pojęcie to zawężono do dziedzin plastycznych. W kolejnych stuleciach sztuka znalazła się w centrum badań, szczególnie na polu filozofii i historii, które przede wszystkim obracały się wokół pojęcia estetyki, pojmowanej jako refleksja nad doświadczeniami estetycznymi i kategorią piękna (Tatarkiewicz 2004: 29-68; Bugaj 2012: 886).

Rozwijający się w wieku XIX i XX formalizm, opierał się na analizie formalnej dzieła sztuki, czyli kompozycji, kształcie, kolorze. Clive Bell (1914) zaproponował termin „formy znaczącej”, sugerując, że kombinacja kolorów, kształtów i linii stanowi kluczową wartość sztuki, która wywołuje u odbiorcy różnego rodzaju emocje oraz bogata jest w doznania estetyczne. Zatem formalizm odrzucił kontekst funkcjonalny, jak i kulturowy dzieła, na rzecz doświadczenia estetycznego, co miałoby pozwolić na uniezależnienie jej odbioru od treści i pochodzenia.

Natomiast ekspresjonizm opierał się na subiektywnych emocjach i przeżyciach artysty tworzącego sztukę. Rudolf Arnheim (1954) w publikacji pt. „Art. and Visual Perception” pisał, że „sztuka jest wyrazem subiektywnych emocji oraz przeżyć artysty - była transformacją osobistych doświadczeń autora w formę materialną, a w tym wypadku wizualną”.

Według Howarda S. Beckera (1982) sztuka stanowiła rezultat współdziałania. Była to zatem praktyka ściśle społeczna, funkcjonująca w określonym społeczno-kulturowym środowisku przy udziale grupy nie tylko artystów, ale i odbiorców oraz krytyków (Becker 1982: 22).

Na gruncie archeologii Tim Ingold w pracy pt. „Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture” (2013) odchodzi od tradycyjnego modelu tworzenia i percepcji. Zamiast tego proces tworzenia sztuki traktuje jako dynamiczną i ucieleśnioną relację człowiek - środowisko. Zatem nie jest to bierne odbieranie bodźców wizualnych, lecz bycie aktywnym uczestnictwem - podążaniem za śladami, liniami, które warunkują proces twórczy. Ingold prezentuje ideę „współbycia” (*correspondence*), jako perspektywę wyjaśniającą proces poznania i tworzenia. Jego celem jest „ułożenie świata na nowo”. Podejście to kładzie nacisk na otwartość wobec otaczającego świata, który stanowi aktywny element procesu tworzenia, jak i na uważność i relacyjność (Ingold 2013: 1-15). Dlatego percepcja jest integralną częścią tworzenia, a nie etapem go poprzedzającym. Ingold wskazuje na zanurzenie człowieka w środowisku, w którym wytwarza, działa i nieustannie się porusza. Tak samo akt tworzenia to nie realizacja wcześniej ustalonego planu czy istniejącej uprzednio idei. W tym sensie sam projekt nie jest czymś ustalonym z góry, lecz formą dialogu między twórcą a materiałem, który to sam w sobie jest aktywnym uczestnikiem twórczego procesu owego układania świata (Ingold 2013: 21).

Ewa Bugaj (2012) podkreśla jednak, że malowidła naskalne oraz inne artefakty stanowią pewien problem w klasyfikowaniu ich jako „sztuki”, gdyż brak bezpośrednich źródeł pisanych z tego okresu dziejów człowieka, a ich funkcja nie powinna być redukowana tylko do jednej. Ponadto autorka podkreśla, że „rozważania nad sztuką powinny mieć stałe miejsce w badaniach archeologicznych, gdyż w zdecydowany sposób poszerzają ich pole problemowe. Inspirują do przemyśleń zarówno nad sposobami poznawania dziejów i kultury społeczności ludzkich, jak i nad własnym uczestnictwem w kulturze, której archeologia jest

częścią” (Bugaj 2012: 905). Idąc dalej zauważa, że do tego typu wytworów należy „podchodzić przez pryzmat wszystkich danych na temat okresu, z którego pochodzą, i próbować, na ile to możliwe, powiązać sferę życia dawnych społeczeństw z ową, wydzielaną przez nas sferą sztuki” (Bugaj 2003: 17).

Natomiast Andrzej Rozwadowski (2009), m.in. w pracy pt. „Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej”, wskazuje na rolę komunikacyjną sztuki naskalnej i traktuje ją jako rodzaj tekstu, graficznego systemu, który nie może być badany w oderwaniu od funkcji, jaką pełniła w społecznościach, które ją tworzyły. Sztuka ta była bowiem nierozdzielalną częścią życia społeczno-kulturowego społeczności paleolitycznych.

Badacz sztuki paleolitycznej, David Lewis-Williams (2002) wskazuje, że sztuka jaskiniowa była wyrazem symbolicznych, jak i poznawczych procesów o wysokim stopniu zaawansowania. Według Lewisa-Williamsa malowidła naskalne były efektem świadomych działań twórczych, których celem była komunikacja duchowa, jak i społeczna.

Obecnie badania archeologiczne potwierdzają, że społeczności paleolityczne były kulturowo i intelektualnie rozwinięte, a twórcy obrazów jaskiniowych byli uzdolnionymi „artystami”, których wytwory traktować należy jako sztukę, choć tak różną od późniejszych jej form. Badania te wymagają interdyscyplinarnego podejścia, łączącego analizę zarówno symboliczną, formalną, jak i przede wszystkim funkcjonalną. Sztuka paleolitu stała się nieodłącznym elementem poznania i zrozumienia ewolucji człowieka, zarówno na poziomie kulturowym, jak i biologicznym.

Uznanie malowideł i rytów naskalnych za formę sztuki niesie z sobą poważne implikacje dla archeologii. Jako oczywistą przyjmuje się wówczas tezę, że społeczności paleolityczne były zdolne do abstrakcyjnego myślenia, wrażliwości estetycznej, wyrażania siebie poprzez znaki, symbole oraz do tworzenia obrazów o znaczeniu zarówno społecznym, jak i magicznym, rytualnym.

Problem w definiowaniu tego zjawiska rzutuje również na jego interpretację. Sztukę naskalną od początku starano się głównie zrozumieć jako świadectwo, jako wyraz danego czasu, w którym powstała, czyli paleolitu, zwłaszcza górnego i schyłkowego. Czyniono to poprzez formułowanie różnego rodzaju teorii, hipotez na jej temat.

Dotychczas analizowano sztukę naskalną w trzech aspektach: funkcjonalnym (magia sympatyczna, rytuały łowieckie), strukturalnym (system znaków i symboli) oraz komunikacyjnym. Jednak niewiele uwagi skupiono na jej analizie w kontekście pamięci, a szczególnie ujęcia jej w kategoriach „śladu pamięciowego”, czyli materialnej i trwałej formy międzypokoleniowego przekazu wiedzy, wyobrażeń i norm społecznych. Niniejsza praca traktuje sztukę jaskiniową jako pewnego rodzaju „repozytorium” pamięci społeczności paleolitycznych.

Mimo zarysowanych wyżej problemów definicyjnych, treściowych i formalnych ujmuję paleolityczne malowidła, rytzy naskalne i pewne wytwory mobilne jako sztukę, zdając sobie sprawę, że rozumienie sztuki zostało ukształtowane przez nowożytność i wpłynęło na współczesność. Jak się wydaje, sztuka w paleolicie najpewniej nie była osobną dziedziną życia, ale dla opisu fenomenu malowania jaskiń, tworzenia figurek i rzeźb używam terminów zrozumiałych dla dzisiejszego odbiorcy. Takim terminem jest sztuka w rozumieniu, jakie przyjąłem w pracy.

W tym miejscu nie definiuję terminu „ślad pamięciowy”, który stanowi fundamentalną kategorię analityczną, wokół której będę prowadziła wszelkie rozważania w niniejszej pracy i jej zostaną poświęcone osobne rozdziały pracy.

5. Struktura pracy

Struktura pracy obejmuje dwanaście zasadniczych rozdziałów, z których każdy odnosi się do odrębnego, lecz komplementarnego aspektu zagadnienia. Kolejność rozdziałów stara się zachować ciąg logiczny analizy i interpretacji oraz wniosków - od ogólnego ujęcia, poprzez przegląd teorii i hipotez, po autorską propozycję analityczno-interpretacyjną.

Powyżej został określony cel pracy oraz problem badawczy, a także metodologia badań. Podjęto także próbę zdefiniowania pojęcia sztuki na gruncie archeologii, głównie w odniesieniu do epoki paleolitu.

Rozdział I pełni rolę wprowadzającą do problematyki antropogenezy i koncentruje się na najistotniejszych etapach ewolucji człowieka, które miały wpływ na rozwój zdolności poznawczych, w tym myślenia, a także uzdolnień artystycznych.

Rozdział II poświęcony został przejawom jakościowych zmian myślenia, w tym początkom myśli abstrakcyjnej, ukazanej na wybranych przykładach ozdób oraz przedmiotów - tzw. sztuki mobilnej. Zgromadzone dane empiryczne pozwalają na ukazanie, jak wczesne formy wytworów, w tym tzw. sztuki mobilnej mogą świadczyć o stopniowym rozwoju zdolności umysłowych hominidów.

Rozdział III podejmuje analizę gatunku *Homo sapiens neanderthalensis* również pod kątem rozwoju zdolności umysłowych. W tym rozdziale omówione zostały wytwory kultury materialnej, a przede wszystkim ich potencjalny udział w tworzeniu przedmiotów o znaczeniu symbolicznym, a nawet artystycznym. Została także zarysowana relacja między *Homo sapiens neanderthalensis* a *Homo sapiens sapiens*.

Rozdział IV zawiera analizę gatunku *Homo sapiens sapiens*, zarówno w ujęciu biologicznym, jak i kulturowym. Nacisk został położony na złożone formy przekazu wizualnego - sztukę naskalną jako przejaw jakościowych zmian w zdolnościach poznawczych.

Rozdział V przedstawia proces rozpoznawania sztuki naskalnej w jaskiniach. Ukazano w nim wybrane jaskinie ze sztuką naskalną z terenu Francji i Hiszpanii, ze szczególnym uwzględnieniem występujących w nich obrazów i rytów paleolitycznych.

Rozdział VI stanowi ujęcie historyczne rozwoju zainteresowań świata nauki sztuką paleolitu oraz formułowaną problematyką badawczą z nią związaną. Przedstawiona została charakterystyka sztuki naskalnej, techniki jej wykonania oraz główne motywy w niej występujące.

Rozdział VII charakteryzuje metody dokumentacji sztuki paleolitu, jej datowania oraz ogólne metody stosowane w analizie sztuki.

Rozdział VIII koncentruje się na kilkunastu interpretacjach sztuki jaskiń, które na przestrzeni dekad pojawiały się w literaturze przedmiotu.

Rozdział IX został poświęcony „hipotezie mózgu społecznego” (ang. *social brain hypothesis*), jako pewnego modelu służącego m.in. próbie zrozumienia funkcjonowania społeczności paleolitycznych, a pośrednio prowadzącego do określenia roli, jaką mogła pełnić sztuka w społecznościach paleolitycznych.

Rozdział X zawiera definicję pojęcia pamięci i „śladu pamięciowego”, engramu i egzogramu, stanowiących podstawę teoretyczną do dalszych rozważań i interpretacji sztuki paleolitu.

Rozdział XI obejmuje aplikację pojęcia „śladu pamięciowego” do społeczności paleolitycznych i proponuje ujmowanie sztuki paleolitu jako takiego śladu, pełniącego ściśle określone role społeczne.

Rozdział XII przedstawia autorską wersję interpretacji, w której paleolityczna sztuka stanowi materialną formę „śladów pamięciowych”. Dla celów analitycznych wyróżniono w nim zarówno ślady na poziomie jednostki, jak i całej grupy społecznej. A drugi podział uzupełniający się z pierwszym, to ślady dosłowne i ślady treściowe, który umożliwił bardziej wnikliwą analizę i interpretację sztuki jako nośników pamięci.

Pracę wieńczy Zakończenie, które zawiera syntetyczne podsumowanie najważniejszych zagadnień i osiągnięć niniejszej dysertacji, a także jest próbą wskazania dalszych kierunków badań, przede wszystkim pod kątem pamięci odnoszonej do sztuki paleolitycznej.

I. Historia powstawania gatunku ludzkiego pod kątem rozwoju zdolności do myślenia

Rozpoczynając niniejsze rozważania, należy podkreślić, że stanowią one rozwiniętą część zagadnienia, które porusza moja praca magisterska z 2021 roku pt. „Sztuka epoki paleolitu w aspekcie procesów socjalizacji. Wybrane przykłady”.

Wiedza na temat powstawania gatunku ludzkiego jest dynamiczna i w tej dziedzinie zmiany następowały często rewolucyjnie w ciągu ostatnich 100 lat. Wiązało się to z rozwojem samej prehistorii, jej metod, zwłaszcza metod datowania, także analitycznych i interpretacyjnych.

Natomiast w drugiej połowie XIX wieku pomyślnie zweryfikowano hipotezę Jacquesa Boucher de Perthesa, który twierdził, że odkryte znaleziska w północnej części Francji (Dolina Sommy) jednoznacznie świadczą o współbytowaniu mamuta, nosorożca włochatego z najstarszymi przedstawicielami gatunku ludzkiego. Dzień 27 kwietnia 1869 roku okazał się przełomowy dla ówczesnej prehistorii, ponieważ na terenie żwirowni w Saint-Acheul, Joseph Prestwich i John Evans odkryli narzędzia kamienne (wśród nich pięściak nazwany od stanowiska aszelskim) oraz szczątki kostne wymarłych gatunków zwierząt. Badania te ostatecznie potwierdziły hipotezę Boucher de Perthesa. Należy dodać, że w tamtym czasie wszelkie odkrycia archeologiczne wymagały oficjalnego potwierdzenia- w tym przypadku uczyniły to dwa Towarzystwa (Królewskie, a także Antykwariuszy z siedzibą w Londynie). Wywarło to ogromny wpływ na ówczesne postrzeganie historii człowieka oraz panujące paradygmaty badawcze (Rozwadowski 1998: 5; Gray 2010: 49, za: Lewis-Williams 2002).

Należy mieć także na uwadze kontekst ówczesnej wiedzy na temat tak odległych pradziejów. Określały ją założenia przebijającej się w różnych naukach teorii ewolucji, modyfikowane pod koniec XIX wieku założeniami dyfuzjonizmu. Wprowadzono wówczas wnioskowanie przez analogię w ustalaniu poziomu ewolucji, odwołując się do analizy ludów niepiśmiennych (traktowanych jak „żywe” skamieliny przodków). Był to czas traktowania tasmańskich Aborygenów jako nadal żyjących na ziemi odpowiedników dawnych populacji ludzkich, które funkcjonowały podobnie jak grupy zbieracko-łowieckie. Z czasem tego rodzaju analogie uznano za wątpliwe, co wymusiło bardziej krytyczne podejście do

prowadzonych przez badaczy analiz i interpretacji (m.in. Gamble, Kruszyński 2009, za: Gamble i in. 2017: 29-32).

Badania nad zmianami (ewolucją) człowieka na nowe tory wprowadziły „rewolucyjne” jak na tamte czasy prace Louisa i Mary Leakey (1959 - 1960). Wiązały się one z przełomowym odkryciem pozostałości pradziejowych w wąwozie Olduvai (Afryka Wschodnia). Były to szczątki homininów oraz wytworzone i używane przez nich narzędzia kamienne, o niezwykle datowaniu na 2 mln lat, jeśli zważymy na ówczesne wyobrażenia o „dawności” genezy gatunku ludzkiego. Znaleździło to zmieniło diametralnie dotychczasowy pogląd na ewolucję człowieka, a także wydłużyło chronologię dziejów homininów (Leakey 1971, za: Gamble i in. 2017: 33-34).

„Rewolucyjność” poglądów Louisa Leakey polegała na tym, że był jednym z pierwszych naukowców, którzy interpretowali stopniowe zmiany (ewolucję) gatunku ludzkiego uwzględniając z jednej strony kontekst środowiskowy, a z drugiej czynniki behawioralne. Kierował się on założeniem, które można określić jako zasada aktualizmu – w celu poznania funkcjonowania wymarłych gatunków zwierząt jak również wczesnych homininów należy się odwołać do współcześnie żyjących naczelných. Przekonanie Leakey`a, że należy prowadzić naukowe obserwacje goryli, szympanów i orangutanów, a to pozwoli na lepsze poznanie naszego gatunku, zainicjowało badania prowadzone przez wybitne prymatolożki i antropolożki: Jane Goodall, Diane Fossey i Biruté Galdikas. W istocie poświęcając im całe swoje życie, przyczyniły się do diametralnej zmiany obrazu życia tych zwierząt, oceny ich umiejętności i zachowań, a który ówczesnie dominował w środowisku naukowym (Johanson, Edgar 1996; Stringer, Andrews 2011, za: Gamble i in. 2017: 37-39). Rozpoczął się wówczas czas międzynarodowych wypraw badaczy do Afryki, które w istotny sposób poszerzyły wiedzę na temat początków zaistnienia gatunku *Homo sapiens sapiens*. Jedne z najważniejszych wówczas odkryć dotyczyły stanowisk archeologicznych m.in. w rejonie jeziora Turkana (Richard Leakey i Glynn Isaac), w dolinie rzeki Omo (F. Clark Howell i zespół z Harvardu), w Hadarze w północnej Etiopii (Don Johanson i Maurice Taieb). Nowe odkrycia miały miejsce także w Europie, Australii i na Dalekim Wschodzie (Johanson, Edgar 1996; Stringer, Andrews 2011, za: Gamble i in. 2017: 37-39; Wagner 2021).

1. Od małpy człekokształtnej do Lucy jako przeskoku w zdolności do myślenia

Od ok. 23 do 5,3 mln lat temu, w dobie wysokich temperatur, małpy człekokształtne zajmowały obszary od Afryki, poprzez Grecję, Włochy, Pakistan, aż po Indonezję. Ruchy kontynentów i zmiany klimatyczne spowodowały radykalną transformację środowiska, które stało się sprzyjającym rozwojowi hominidów (Gamble, Gowlett, Dunbar 2017: 127).

Rozdzielenie się linii ewolucyjnej człekokształtnych i homininów miało miejsce ok. 4 a 8 mln lat temu. Jedne z najstarszych szczątków kostnych odkryto w Afryce - *Sahelanthropus tchadensis*. Wydarzenie to zakwestionowało hipotezę, która traktowała teren Wielkich Rowów Afrukańskich jako „kolebkę ludzkości”. Odkryty osobnik przypominał małpę człekokształtną - czaszka przypominająca szympansię, lecz kręgosłup o ustawieniu pionowym nawiązywał o cech homininów. Część środowiska naukowego nie uznaje *sahelantropa* za hominina, natomiast kość udowa odkryta na kenijskich wzgórzach Tugenn świadczy o dwunożnym poruszaniu się (Gamble i in. 2017: 128; Dzik 2021: 164).

Bardziej kompletny obraz homininów dało odkrycie prawie kompletnego szkieletu gatunku *Ardipithecus ramidus* ze stanowiska Asa Koma w Etiopii, żyjącej ok. 4,4 mln lat temu. Była to dorosła samica o 120 cm wzrostu i objętości mózgu wynoszącej 325 cm³. Odkrywca ardipiteka, Tim White, uznał ją za „rdzeń homininów” (Gamble i in. 2017: 129). Dzięki analizie szczątków zwierzęcych z wyżej wymienionego stanowiska odtworzono środowisko naturalne. Ardipitek był wszystkożerny - z pominięciem ziaren, korzeni oraz upolowanej zwierzyny (Gamble i in. 2017: 129).

Jedne z najstarszych narzędzi kamiennych (3,3 mln BP) odkryto na stanowisku Lomekwi 3 w Kenii - rdzenie i odłupki prawdopodobnie reprezentują tradycję tworzenia narzędzi gatunku *Australopithecus* lub innego hominina, np. *Kenyanthropus platyops* (Harmand i in. 2015: 310-316). Młodsze tego typu znaleziska to: Gona w Etiopii (ok. 2,6 mln BP) oraz Nyayang w Kenii (ok. 2,9 mln BP) (Peña i in. 560-561). Odkryte w 2010 roku kości w Dikika (południowa Etiopia), które zostały pokryte nacięciami, a które datowane są na 3,3 mln BP, sugerują, że niektórzy przedstawiciele naczelnych posługiwali i się narzędziami o prostej technice wykonania (Gamble i in. 2017: 154-155; Dzik 2021: 165; Wagner 2021).

Wśród najstarszych odkrytych dotychczas narzędzi znajdują się odłupki, których proces wytwórczy wskazuje na ujednoliconą technologię. Narzędzia te pochodzą z Afryki i

datowane są na 2 - 3 mln BP. Przypisuje się je tzw. tradycji olduwajskiej, której nazwa wywodzi się od wąwozu Olduvai w Tanzanii (szczegółowo opisała je Mary Leakey). Należy dodać, że podobne artefakty znaleziono na terenie Wielkich Rowów Afrykańskich oraz w jaskiniach Południowej Afryki (Leakey 1971, za: Gamble i in. 2017: 158; Wagner 2021). Szczególnej uwagi wymaga fakt, że twórcy owych narzędzi wykazywali się doskonałą znajomością wychodni surowca kamiennego, który nadawał się do wytwarzania narzędzi. Pokonywali w tym celu od 3 do nawet 5 km, co wskazuje, że obszary eksplorowane przez homininy. Jednoznacznie stało się widoczne, że owe homininy obejmowały znacznie większe areale aniżeli małe czelkoksztaltne. Zdolność wytwarzania narzędzi posiadały nie tylko gatunki takie jak: *Homo habilis*, *Australopithecus africanus*, *Paranthropus robustus*, lecz również w pewnym stopniu inne afrykańskie populacje. Zatem można przypuszczać, że pierwsze narzędzia pojawiły się na długo przed pojawieniem się pierwszych przedstawicieli rodzaju *Homo* (Wagner 2021, za: Gamble i in. 2017: 158-161).

2. Pierwsi przedstawiciele rodzaju *Homo* jako zasadnicza zmiana zdolności do myślenia

2.1 *Homo habilis*

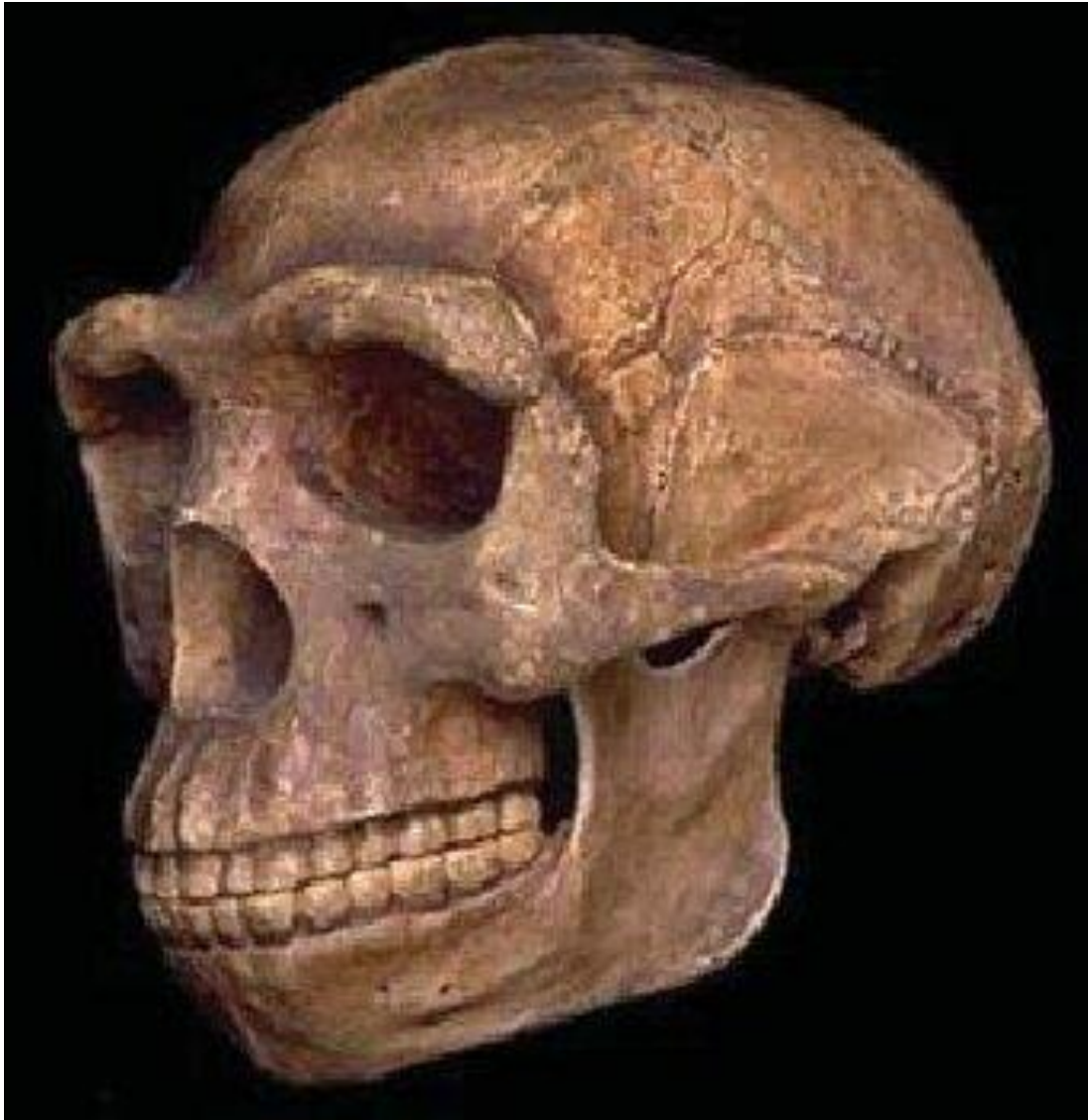
Ważne miejsce w paleoantropologii zajmuje gatunek *Homo habilis*, który niegdyś uważany był przez Louisa Leakey'a i Phillipa Tobiasa za pierwszego przedstawiciela rodzaju *Homo*. Jednak w wyniku kolejnych odkryć został w tej roli wyprzedzony przez inne, starsze gatunki tego rodzaju (Stringer, Andrews 2011, za: Gamble i in. 2017: 42-43). *Homo habilis* został odkryty w 1964 roku w Afryce wschodniej przez Louis'a Leakey'a. Przedstawiciele tego gatunku pojawili się w Afryce i występowali między ok. 2,4 mln a 1,6 mln BP. Jego mózg był niewiele większy od australopiteków i liczył ok. 600 cm³ (Ryc. 1.1). Przypominał ich także swą budową ciała. Posiadał bowiem długie kończyny górne, które sugerują, że mógł się wspinać na drzewa. Odkryty został w wąwozie Olduvai w otoczeniu licznych odłupków oraz narzędzi kamiennych tzw. olduwajskich. Z tej racji nazwano go człowiekiem „zręcznym”. *Homo habilis* nie był zbyt efektywnym myśliwym, a swą dietę opierał głównie na resztkach padliny, którą pozostawiały lwy i tygrysy szablozębne (por. Kaszycka 2012).



Ryc. 1.1 Czaszka *Homo habilis* - odkrycie z 1973 roku, na stanowisku Koobi Fora, Kenia
(<https://australian.museum/learn/science/human-evolution/homo-habilis/#gallery-5>)

2.2 *Homo erectus*

Gatunek *Homo erectus* żyjący w okresie między 1,8 a 1,6 mln BP, stanowi istotny punkt w ewolucyjnej drodze rodzaju *Homo*, którego zmiany fizjologiczne i anatomiczne współwystępują z rozwojem społecznym, technologicznym i poznawczym (Ryc. 1.2). Charakterystyczne dla tego gatunku długie kończyny oraz smukła sylwetka dały możliwość efektywniejszego poruszania się na dwóch nogach oraz długodystansowego biegu, będącego adaptacją do nowych strategii łowieckich, wypracowanych i stosowanych na otwartym terenie sawanny (Bramble, Lieberman, 2004: 346-348). *H. erectus* opanował umiejętność posługiwania się ogniem oraz wykazywał zaawansowane zdolności wytwarzania narzędzi kamiennych, co potwierdzają odkrycia ze stanowiska Koobi Fora (Kenia) oraz z Gony (Kenia). W ramach tego gatunku wyróżnia się jego lokalne formy: *Homo ergaster* (Wschodnia Afryka) i *Homo georgicus* (Gruzja; Gamble i in. 2017: 43; Dzik 2019: 166).



Ryc. 1.2 Rekonstrukcja czaszki *Homo erectus* (Bednarik 2008: 6, fig. 9)

Dla *Homo erectus* charakterystyczna jest określona wytwórczość narzędzi krzemiennych, w której dominowały pięściaki. Przedstawiciele tego gatunku odróżniali się od australopiteków smuklejszą i bardziej wyprostowaną postawą ciała oraz wyższym wzrostem i większym mózgiem, przy tym prowadzili bardziej nomadyczny tryb życia. Jednym z najlepiej zachowanych szkieletów tego gatunku, sprzed ok. 1,5 mln lat, jest szkielet chłopca odkryty w 1984 roku przez zespół Richarda Leakeya nad jeziorem Turkana we wschodniej Afryce - tzw. chłopiec z Nariokotome. Uznawany jest za jedno z najważniejszych odkryć w badaniach nad ewolucją gatunku ludzkiego (Stringer, Andrews 2011; Gamble i in. 2017: 44- 45).

2.3. *Homo antecessor*

Kolejny gatunek hominina - *Homo antecessor*, został odkryty w warstwach dolnoplejstocénskich na stanowisku Gran Dolina (Atapuerca, Hiszpania) i datowany jest na ok. 800 000 BP (Bermúdez de Castro i in. 1997: 1392). Zespół naukowców odkrył szczątki sześciu osobników, w tym doskonale zachowaną część twarzoczaszki jednego z nich, dzięki czemu stwierdzono, że częściowo anatomia twarzy wykazuje podobieństwo do *Homo sapiens sapiens*. Obecne są także cechy (żuchwa, zęby) znane u *Homo ergaster* i *Homo erectus*. Taka kombinacja cech morfologicznych może sugerować, że *H. antecessor* mógł stanowić wczesną formę ostatniego wspólnego przodka *Homo sapien neanderthalensis* i *Homo sapiens sapiens*. Szczątki kostne znaleziono w kontekście narzędzi kamiennych oraz kości zwierzęcych noszących ślady nacięć (Bermúdez de Castro i in. 1997: 1393-1395).

2.4 *Homo heidelbergensis*

Homo heidelbergensis żył ok. 700 000 - 200 000 BP, w środkowym plejstocenie a swym zasięgiem obejmował zarówno Europę, jak i część Azji. Dzięki zachowanym czaszkom wiadomo, że gatunek należał do grona osobników o dużych mózgach, a kości długie wskazują, że był wysoki, o silnej budowie ciała. *Homo heidelbergensis* posiadał interesującą mieszankę cech pierwotnych, występujących u *H. erectus* oraz cech późniejszych przedstawicieli *H. sapiens*: duża, szeroka twarz, niska kość czołowa, grube sklepienie czaszki oraz bardziej ludzkie proporcje, jednak dłuższe i mocniejsze kości. Najwcześniejszym afrykańskim odkryciem jest czaszka Bodo licząca 600 000 lat (Clarke i in. 1994), która została odkryta w Middle Awash w Etiopii w 1976 roku (Conroy i in. 1978, za: MacLachy i in. 2009: 516). Niektórzy naukowcy uważają, że *Homo heidelbergensis* stanowił późną formę ewolucyjną linii *Homo erectus*, która dała początek gatunkowi *Homo sapiens sapiens* w Afryce (White i in. 2003, za: MacLachy i in. 2009: 517).

H. heidelbergensis tworzył narzędzia, co potwierdzają odkrycia m.in. z Boxgrove w hrabstwie Sussex. Jego nazwa pochodzi od stanowiska w Mauer niedaleko Heidelbergu (Niemcy), gdzie w 1907 roku Otto K. F. Schoetensack odkrył żuchwę datowaną na 610 000 BP. Została ona poddana ponownej ocenie przez Briana Howella (1960), a w ostatnich latach przez Aurélian Mouniera (Mounier i in. 2009). Dzięki późniejszym badaniom antropologicznym dowiedziono, że posiadała ona liczne ślady złamań, co było skutkiem choroby przyzębia (zapalenia dziąseł) oraz ślady świadczące o rozpoczynającej się

osteoporozie. *Homo heidelbergensis* był inteligentnym, zdolnym do adaptacji gatunkiem, posiadającym rozwiniętą technologię wytwarzania narzędzi. Ze względu na obecność wśród osobników europejskich niektórych cech anatomicznych neandertalczyków (budowa zębów, kształt twarzy) część badaczy uważa, że *H. heidelbergensis* jest bezpośrednim przodkiem *H. sapiens neanderthalensis* (Ryc. 1.3). Zatem *H. heidelbergensis* byłby ostatnim wspólnym przodkiem nie tylko neandertalczyków w Eurazji, ale także *H. sapiens sapiens* w Afryce (MacLatchy i in. 2009: 516; Buck, Stringer 2014: 214-215).



Ryc. 1.3. Czaszka *Homo heidelbergensis* (MacLatchy i in. 2010: 516, fig. 25.17)

II. Przejawy jakościowych zmian myślenia

1. Myślenie w kontekście wytwarzania narzędzi, ozdób i tzw. sztuki mobilnej

Omawiając rozwój myślenia w paleolicie odwołam się do pojęcia poręczności, spontanicznej oraz myślenia technologicznego, które to terminy zaproponowała Anna Pałubicka (2006) w odniesieniu do zmian w kulturze. Poręczność to umiejętność posługiwania się narzędziami. Jest ona skuteczna w kulturze, w której jest stosowana, czyli jest w stosunku do niej zrelatywizowana. Wartościowanie zaczęło jednak dość wcześnie przełamywać poręczność spontaniczną. Zastąpiła ją skuteczność technologiczna. Zdaniem Pałubickiej (Pałubicka 2006; Zaporowski 2017: 226-227) myślenie spontaniczno-praktyczne pojawia się u najstarszych wspólnot ludzkich, a więc w kulturze archaicznej. Polega na narzędziowym stosunku do rzeczywistości. Człowiek, który myśli w taki sposób radzi sobie ze światem poprzez to, że jest w nim bezpośrednio zanurzony. Jak pisze Pałubicka, „w myśleniu spontaniczno-praktycznym nie odróżnia się (wyraźnie) wyobrażeń od rzeczywistości” (Pałubicka 2006: 47). Sugerować to może, że człowiek niemal bezwiednie reaguje na stany rzeczy, z którymi ma do czynienia. Człowiek uczy się takiego myślenia, zajmowania stosownej postawy czy przyswajania odpowiadającej mu wiedzy przez naśladownictwo. Myślenie (rozumiane jako postawa, wiedza) ma charakter nawykowy (Zaporowski 2017: 330). Drugi rodzaj myślenia, zwany metafizyczno-teoretycznym, pojawia się w starożytnej Grecji (przynajmniej od Platona), ale jego rozwój widoczny jest wyraźnie w nowożytnej Europie. W tym przypadku wrażenia człowieka niejako „odklejają się” od realnej rzeczywistości; odnoszone są do pomyślnych przez niego pojęć, które dzięki swej ogólności pozwalają na porządkowanie i stabilizowanie rzeczywistości, do której się odnoszą. Dopiero wtedy możemy mówić o myśleniu abstrakcyjnym. Jak widać jest to jedno z możliwych podejść do rozwoju myślenia.

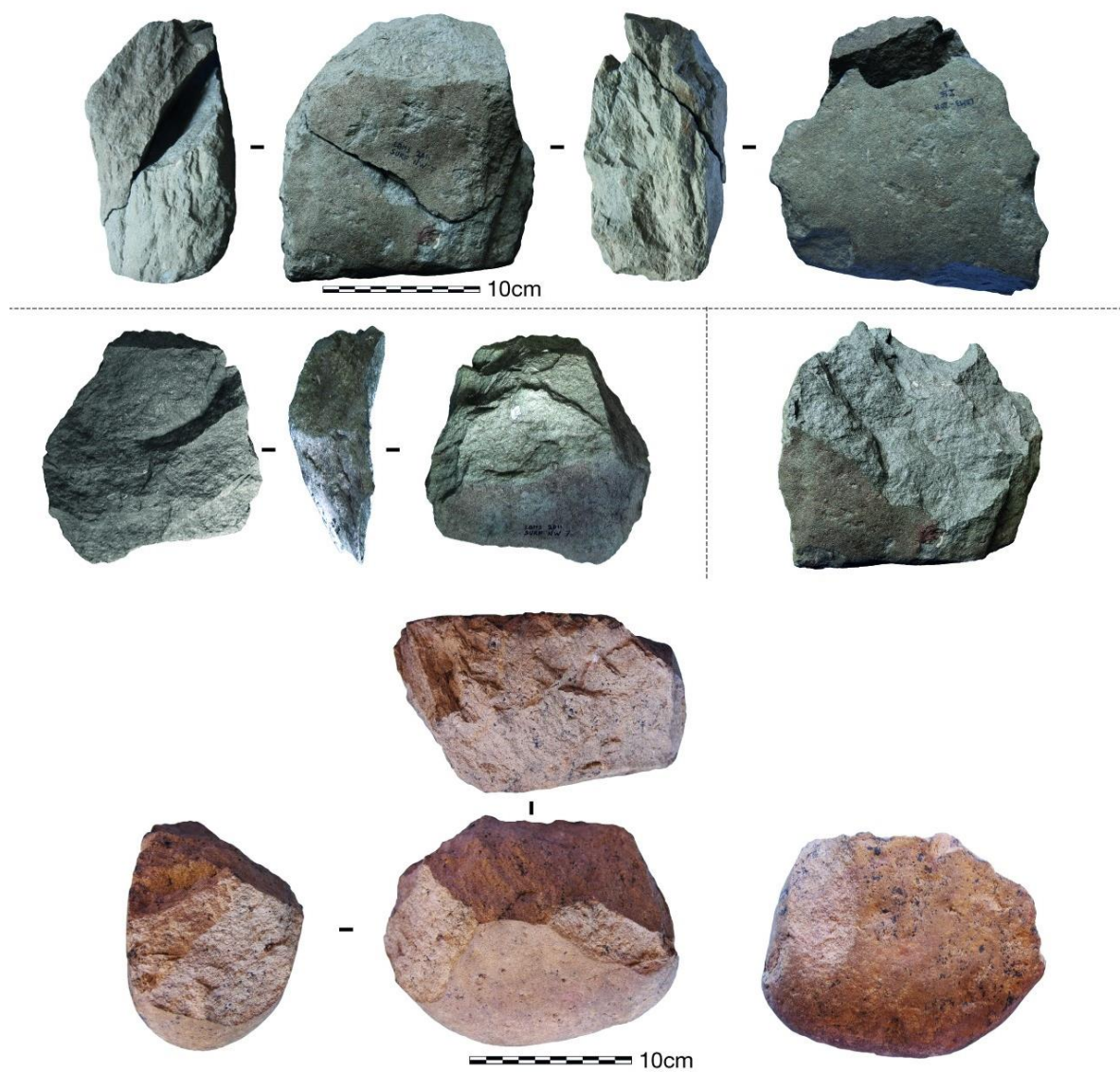
Istnienie poręczności, jak i myślenia technologicznego w paleolicie potwierdzają liczne znaleziska archeologiczne, należące do kategorii utylitarnych - narzędzia oraz pozauitylitarnych: ozdoby, przejawy sztuki, pozostałości po praktykach pogrzebowych. Stosując te pojęcia nie należy odmawiać społecznościom górnopaleolitycznym zdolności do myślenia abstrakcyjnego. Obecny stan wiedzy wskazuje na taką umiejętność ówczesnych ludzi. Wręcz uważa się, że zdolność do tworzenia pojęć niezwiązanych z rzeczywistością jest jedną z najważniejszych cech, które wyróżniają ludzi

spośród innych gatunków naczelnych. Pierwsze oznaki tego rodzaju myślenia obserwuje się już na bardzo wczesnych etapach rozwoju homininów, mimo że jako właściwa forma myślenia wykształca się zdecydowanie później.

Definicji myślenia abstrakcyjnego jest wiele, ale na potrzeby niniejszej pracy przyjmuję jego rozumienie zgodnie z Terrencem Deaconem (1997: 78), który określa je jako „zdolność do rozumienia i manipulowania pojęciami, które nie są bezpośrednio związane z konkretnymi obiektami lub doświadczeniami zmysłowymi. Obejmuje ono zdolność do tworzenia i rozumienia symboli, takich jak słowa, liczby i obrazy, które reprezentują idee, koncepcje i emocje”. Dla archeologów punktem zaczepienia są owe obrazy na ścianach jaskiń, namalowane z kunsztem, o przemyślanych układach, zawierające realne przedstawienia, sceny o charakterze mitycznym, jak i znaki abstrakcyjne, czy symbole geometryczne.

Narzędzia, ozdoby, sztuka występują w całym ówczesnym świecie, umożliwiając poznanie i zrozumienie złożoności życia społeczno-kulturalnego ludzi, którzy posiadali zdolność do tworzenia przedmiotów i ich używania. Techniki wytwórczości krzemieniarskiej doby paleolitu obejmują różnorodne narzędzia. Za ich wytwarzaniem można dostrzec poręczność, polegającą na naśladownictwie, jednak narzędzia te z czasem są mocno zróżnicowane, co sprawia, że poręczność spontaniczna jest dość wcześnie zastępowana przez myślenie technologiczne, zawierające pewien namysł, refleksję nad formą i sposobem wykonania.

Stanowisko archeologiczne w Lomekwi 3 w Kenii jest jednym z najwcześniejszych znanych stanowisk, na którym narzędzia kamienne datuje się na ok. 3,3 mln BP (Ryc. 2.1). Znalezione tam odłupki i rdzenie przypisuje się australopitekom lub wiążane są z *Kenyanthropus*. Niektórych badaczy skłania to ku wnioskowi, że są to początki zdolności do rozumienia i manipulowania pojęciami, które nie są bezpośrednio związane z konkretnymi obiektami lub doświadczeniami zmysłowymi, i mogły pojawić się znacznie wcześniej, niż sądzono (Harmand i in. 2015: 310). Akceptując te poglądy należałoby uznać, że skupienie się na umiejętności posługiwania się narzędziami stanowiło przejaw poręczności, ale sam proces ich wytwarzania niejako od początku związany był z namysłem, a więc z abstrakcyjnym myśleniem.



Ryc. 2.1. Narzędzia kamienne ze stanowiska Lomekwi 3, Kenia (Harmand i in. 2015: 313, fig. 4)

Z powyższymi rozważaniami na temat kształtowania zdolności poznawczych wiążą się także praktyki pogrzebowe. Chowanie zmarłych jako intencjonalne działanie, podporządkowane regułom kulturowym wskazuje na zdolność do refleksji nad życiem i śmiercią, a przedmioty, w które wyposażano zmarłego mają niejako zaświadczać o wyobrażeniu innego życia („życia po śmierci”), co można uznać za przejaw myślenia abstrakcyjnego. W Europie do tego typu paleolitycznych odkryć należą groby z ozdobami wykonanymi z kości i zębów, datowane na ok. 17 000 BP ze stanowiska Abri de la Madeleine, czy te liczące ok. 50 000 BP, a łączone z gatunkiem *Homo sapiens neanderthalensis* (Ryc. 2.2) ze schroniska skalnego La Ferrassie we Francji (White 1993: 205).



Ryc. 2.2. Czaszka dorosłego neandertalczyka z La Ferrassie (https://pl.wikipedia.org/wiki/La_Ferrassie#/media/Plik:Ferrassie_skull.jpg)

Tego typu znaleziska miały miejsce także w innych częściach globu, jak Azja, Afryka, gdzie odkrywano nie tylko szczątki kostne, ale często towarzyszące im ozdoby (o różnych formach: koraliki, amulety, zawieszki, naszyjniki itd.), narzędzia kamienne/krzemienne i różnego typu przedmioty prawdopodobnie o znaczeniu symbolicznym i społecznym. Niewątpliwie podkreślają one znaczenie sztuki w rozwoju kultury ludzkiej. Ozdoby były nie tylko wyrazem estetycznych upodobań, ale także mogły stanowić przejaw znaczenia symbolicznego, religijnego i społecznego, których ślady zaobserwowano na różnych paleolitycznych stanowiskach archeologicznych w Europie, Azji, Afryce i Ameryce, a co wskazuje na szerokie rozprzestrzenienie się tych praktyk kulturowych (Kubalska-Sulkiewicz 2002: 256).

Przedmioty te określane jako „sztuka” wiązane są z rytuałami inicjacyjnymi, ceremoniami religijnymi lub innymi wydarzeniami istotnymi dla danej społeczności. W Europie ozdoby były często używane w ceremoniach pogrzebowych, natomiast w Afryce wykorzystywano je w ceremoniach inicjacyjnych, które kształtowały tożsamość jednostki w ramach wspólnoty (por. Nowell 2015). Różne konteksty występowania ozdób mogą wskazywać na ich wielorakie funkcje i znaczenie oraz rolę w życiu wczesnych społeczności. Analiza tych artefaktów, jak i materialnych przejawów owych praktyk pozwala na lepsze zrozumienie złożoności kulturowej i rozwoju zdolności umysłowych naszych przodków. Dlatego przytoczę wybrane przykłady sztuki mobilnej jako elementu rozwoju zdolności umysłowych człowieka.

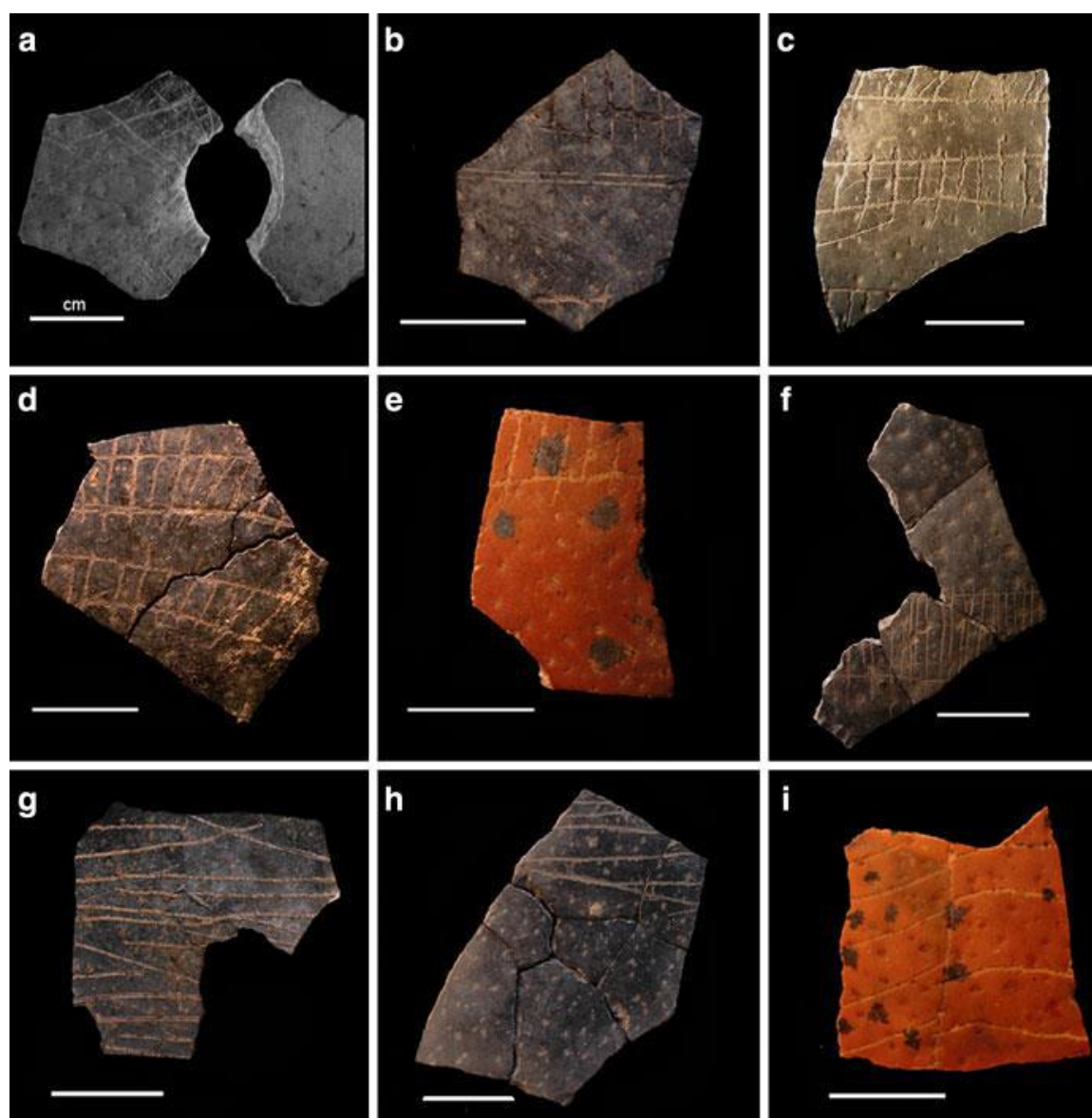
1.1. Wybrane przykłady sztuki mobilnej – wskaźnik ewolucji umysłowej hominidów

Odwołam się do rozważań polskich badaczy na temat sztuki mobilnej, którzy wnieśli swój wkład w rozwój wiedzy na jej temat. Wpierw należy odpowiedzieć na pytanie, jakie według nich są charakterystyczne cechy sztuki mobilnej (ruchomej). Idąc tropem ich rozważań można uznać, że obejmuje ona wyroby plastyczne o charakterze symbolicznym, sztukę figuralną, a także ozdoby oraz niektóre przedmioty codziennego użytku, pod warunkiem, że posiadają one ornament (Hensel 1957: 21; Kozłowski 1975: 76). Ostatnio Tomasz Płonka (2012) w sposób jednoznaczny przypisuje symboliczne znaczenie wszelkim paleolitycznym przedmiotom zdobionym, dostrzegając obecność kultury symbolicznej u społeczności łowiecko-zbierackich w Europie Środkowej. Odpowiadając z kolei na pytanie dotyczące surowca, z którego były wykonane te przedmioty to należy stwierdzić, że

stanowiły go kość, róg i kamień, jako podstawowe surowce, stosowane do uzyskania wytworów sztuki mobilnej. Wśród nich prym wiodły zwłaszcza kość słoniowa lub mamucia, poroże, zęby takich zwierząt jak wilki, lisy, a także lwy i niedźwiedzie jaskiniowe. Do produkcji ozdób w postaci paciorków, naszyjników czy zawieszek używano skorup głównie mięczaków, ale także jaja ptasie. Nierzadko stosowano bursztyn. Istotne były same sposoby zdobienia - dominowała technika rycia przy wykorzystaniu narzędzi krzemiennych, w postaci ryłców, czy mało skomplikowanych wiórów. Niekiedy posługiwano się także innymi narzędziami w postaci skrobaczy czy przekłuwaczy. W przypadku zastosowania techniki rycia/rzeźbienia w kości to głównym kryterium wyboru takiego materiału był jej kształt. Po wykonaniu wizerunku na kości, by wzmocnić efekt i pozbyć się pozostałości po czynności rzeźbienia, oczyszczano i polerowano jej powierzchnię. W przypadku niektórych odkrytych artefaktów, można przypuszczać, że intencjonalnie wzmacniano efekt wykonanego ryty poprzez wprowadzenie doń określonego barwnika, którym wypełniano wykonany wizerunek czy scenę (Jelinek 1977: 320-321; Lázníčková- Galetová, Valoch 2009: 61-65; Achrafi 2010: 2-3, za: Wagner 2021).

Podobnie, do artefaktów, które określamy jako sztukę mobilną należałoby zaliczyć także te, które zostały wykonane z materiałów organicznych, czyli z kory drzew, drewna, czy ze skóry itp. Jednak w większości przypadków te pradziejowe materiały nie zachowały się do naszych czasów, ponieważ ulegały szybkiemu rozkładowi ze względu na czynniki podepozycyjne, w znakomitej większości przypadków niszczące ten rodzaj surowca. Przejawem sztuki mobilnej jest także malowanie ciał, co również dla archeologów w zasadzie pozostaje nieuchwytnie (Bahn, Vertut 1997: 70-77). Natomiast należy mieć na uwadze, że problemy stwarza interpretacja kontekstów odkrycia samych barwników, czyli ochry, hematytu, czy pozostałych tlenków żelaza. Konteksty te świadczą o tym, że nie były one używane tylko do tworzenia malowideł czy wypełniania rytów, a więc wytworów sztuki. Niektóre konteksty poświadczają wręcz ich użytkowy charakter. Dotyczy to np. stanowiska GnJH-03 (Kaphurin Formation, Kenia), datowanego na ok. 1,9 mln BP, a także jaskini Wonderwerk (południowa Afryka), w której ślady hematytu i ochry datowane są na 1,17 mln BP (Watts 2016: 105-109; McBrearty, Tryon, 2006: 260; Bednarik 2003: 96, za: Wagner 2012).

Jako przejawy sztuki mobilnej interpretowane są również zdobione skorupy jaj. Na stanowisku Apollo 11 odkryto fragmenty strusich jaj udekorowanych geometrycznym wzorem (datowanych na ok. 81 000 BP). Podobna sytuacja dotyczy schroniska skalnego Diepkloof (Ryc. 2.3), w ramach którego zlokalizowano prawie 300 ozdobionych fragmentów takich skorup (Bahn, Vertut 1997: 86-89; Bahn 1998: 83; Bednarik 2003: 95; Lázníčková-Galetová, Valoch 2009: 60-61; Achraiti 2010: 8).



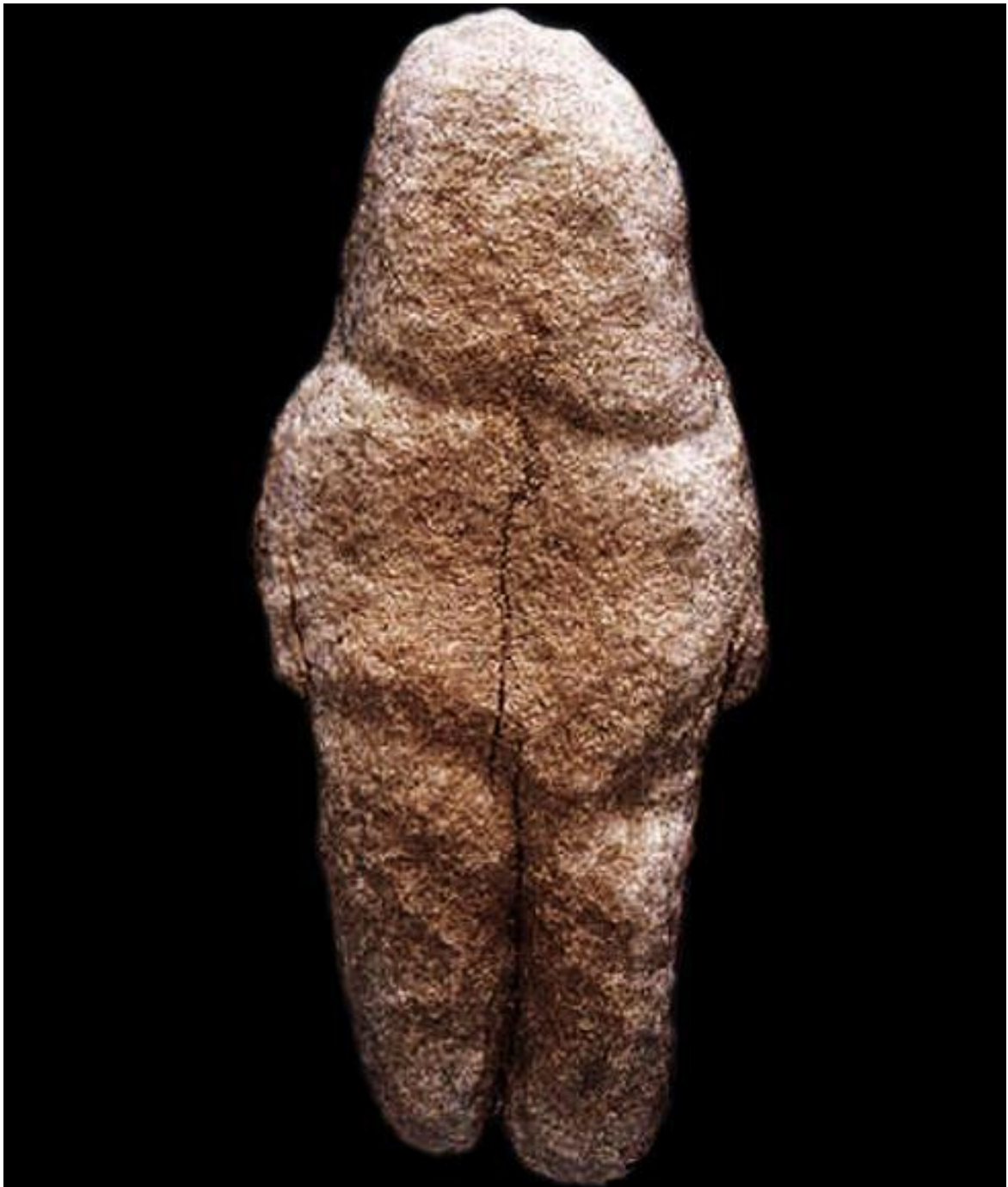
Ryc. 2.3. Zdobione skorupy strusich jaj zachowane fragmentarycznie, odkryte w schronisku skalnym Diepkloof (Henshilwood 2012: 228, fig. 4)

Podobnym zabiegom poddawane były fragmenty ochry, wykorzystywanej jako barwnik już w środkowym paleolicie. Ona sama była także poddawana zdobieniu w postaci prostych wzorów (np. linii prostych, albo krzyżujących się). Przykładem może być ochra pochodząca ze stanowiska jaskiniowego Pinnacle Point (Afryka Południowa). Odkryto nim artefakty datowane są na 162 000 - 89 000 BP, jak i z jaskini Klasies River, mające ok. 98 000 - 83 000 BP (Watts 2010: 409; d'Errico i in. 2012: 942).

Także przykłady kamiennych płytek z ornamentem rytym lub malowanym stanowią element tzw. sztuki mobilnej. Przedstawiają one zwierzęta lub postaci antropomorficzne. Surowcem wykorzystywanym do ich wykonania był piaskowiec, ale także wapien czy stalagmit (Bahn, Vertut 1997: 89-92; Bahn 1998: 84).

Z naszej dzisiejszej perspektywy oraz z ilości odkryć tej kategorii artefaktów, najważniejszymi rzeźbami/figurami paleolitu były figurki antropomorficzne, ale także zoomorficzne. Wykonywano je z wyżej wymienionych surowców, ale także z innych – z kwarcytu, hematytu, steatytu, chlorytu czy krzemienia. Przy ich tworzeniu nie unikano gliny, a w celu polepszenia jej jakości niekiedy łączono ją z mączką kostną. Z tak przygotowanej masy wykonywano daną figurę (ludzką lub zwierzęcą, albo hybrydyczną), następnie suszono wykorzystując promienie słoneczne, albo poddawano procesowi wypału. Niektóre z nich były malowane. Tego typu artefakty, przede wszystkim o charakterze zoomorficznym, ale także antropomorficzne, odkryte zostały na terenie Moraw w liczbie ok. 10 000 egzemplarzy (Jelinek 1977: 337; Bahn, Vertut 1997: 98-99; Bahn 1998: 84-91; Lázníčková- Galetová, Valoch 2009: 63-66; 98, por. Wagner 2021).

Oprócz sztuki mobilnej w postaci przedmiotów dekorowanych ornamentem rytym, uznawanym za abstrakcyjny, występują także przedstawienia figuratywne w postaci rzeźb, których chronologia wskazuje, że tworzyli je ludzie żyjący pod koniec dolnego i w początkach środkowego paleolitu, a więc *Homo erectus*. Znajdują się wśród nich również tzw. paleolityczne Wenus, w tym antropomorficzna figurka z Tan -Tan (Maroko). Datowana jest na 500 000 - 300 000 BP i została wykonana z kwarcytu. Jej wysokość to 5,8 cm, a szerokość- 2,6 cm (Ryc. 2.4). Dzięki analizom mikroskopowym wykazano, że była ona ozdobiona przy użyciu czerwonego pigmentu. Sytuuje ją ten fakt na podium jednych z najstarszych dowodów wykorzystywania barwników w sztuce (Bednarik 2003: 45).



Ryc. 2.4. Figurka paleolitycznej „Wenus” z Tan-Tan
(http://www.bradshawfoundation.com/sculpture/tan_tan.php)

Z kolei figurka „Wenus” z Berekhat Ram (Izrael), mająca 3,5 cm wysokości, pochodzi ze Wzgórz Golan, i stanowi kolejny przykład antropomorficznej sztuki mobilnej (datowana na 280 000 - 250 000 BP). Surowcem użytym do jej wykonania był tuf wulkaniczny i jak się przypuszcza jego pierwotny kształt był zbliżony do postaci ludzkiej, dlatego nietrudno go było poddać dalszym modyfikacjom (Bednarik 2003: 45). Badaczom z pomocą przyszły badania mikroskopowe, które potwierdziły to przypuszczenie. Ukazały one także intencjonalne zabiegi, mające na celu uwypuklenie określonych elementów budowy ludzkiego ciała. Do ich wykonania użyto narzędzia krzemiennego (Marshack 1997: 327-328; Krzak 2007: 25-26, por. Wagner 2021).

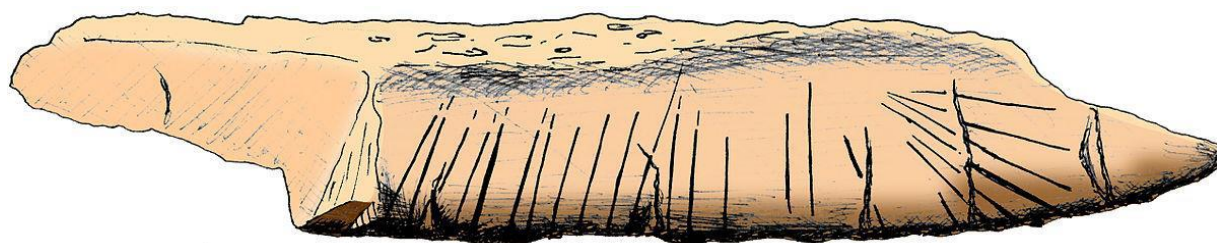
Przyjmując za miarodajne datowanie intencjonalnie zdobionej muszli małża gatunku *Pseudodon* na okres sprzed ok. 540 000 BP (Joordens i in. 2014: 228, por. Wagner 2021) (Ryc. 2.5), to należy założyć, że jest to najstarszy na świecie tego rodzaju artefakt. Dodać jedynie należy, że jego odkrycia dokonała Eugène Dubois w 1891 roku w Trinil (Centralna Jawa).



Ryc. 2.5. Muszla z ornamentem geometrycznym (Joordens i in. 2014: 230, fig. 2)

Analiza morfologiczna rytów znajdujących się na jej powierzchni (wzór geometryczny - zygzakowate linie) wykazała, że był to zabieg intencjonalny, wykonany przez osobę o dużych umiejętnościach technicznych. Do jego wykonania prawdopodobnie został użyty ząb rekina. Małże z gatunku *Pseudodon* posiadają tę właściwość, że każde zadrapanie ciemnobrązowej powierzchni zewnętrznej skutkuje odkryciem białej struktury wewnętrznej, mocno odznaczającej się na ciemnym tle. Dlatego też wykonane regularne nacięcia mogły pełnić funkcję dekoracyjną, gdyż wyraźnie odznaczały się swą bielą na ciemnobrązowym tle powierzchni muszli (Joordens i in. 2014: 229).

Z kolei najstarszym artefaktem z widocznym na powierzchni celowo wykonanym ornamentem z terenu Europy jest odkryty w Bilzingsleben (Turyngia, Niemcy) fragment kości (piszczel) słonia leśnego, datowany na ok. 370 000 - 310 000 BP, czyli okres aktywności *Homo erectus*, którego ślady obecności zarejestrowano na owym stanowisku. Kość została pokryta pionowymi i poziomymi liniami prostymi, wykonanymi narzędziem krzemiennym, co sugeruje ich V-kształtny przekrój (Ryc. 2.6; Bednarik 1997: 157; [https://alchetron.com/Bilzingsleben-\(Paleolithic-site\)\)](https://alchetron.com/Bilzingsleben-(Paleolithic-site))).



Ryc. 2.6. Rysunek fragmentu kości słonia leśnego z Bilzingsleben (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Bilzingsleben_bone.jpg)

Warto nadmienić, iż tereny dzisiejszej Polski noszą także ślady eksploracji społeczności paleolitycznych, a co za tym idzie, są zasobne w różnego rodzaju pozostałości ich aktywności, również tej noszącej znamiona myśli abstrakcyjnej. Należą do nich takie stanowiska, jak np. Jaskinia Borsuka (datowana na ok. 26 000 BP), w której znaleziono 112 zawieszek wykonanych ze zwierzęcych zębów, jaskinia Maszycka (datowana na ok. 18 000 BP) z artefaktami wykonanymi z poroża, kości i zębów oraz jaskinia Stajnia, gdzie odkryto najstarszy znany wisiopek z kości słoniowej datowany na ok. 41 500 BP. Także na stanowisku archeologicznym w jaskini Dziadowa Skała natrafiono na fragment kości niedźwiedzia z serią intencjonalnych nacięć (Ryc. 2.7; Wilczyński, Wojtał 2018: 345; Szeliga, Cyrek 2021: 1221; Płonka i in. 2024: 1).



Ryc. 2.7. Fragment kości zwierzęcej z nacięciami z Jaskini Dziadowa Skała (<https://www.national-geographic.pl/historia/najstarsze-dzielo-sztuki-w-polsce-ma-ponad-100-tys-lat-wykonal-je-neandertalczyk-240418104535/>)

Te, jak i wiele innych znalezisk, wskazują na zdolność do myślenia – początkowo w kategoriach poręczności spontanicznej, następnie rozwijającego się w kierunku myślenia technologicznego, a także abstrakcyjnego, które ewoluowało wraz z człowiekiem i zmianami kulturowymi. Myślenie abstrakcyjne wyróżnia ludzi spośród innych gatunków naczelnych. Prawdopodobnie już w pradziejach stanowiło ono podstawę rozwoju więzi społecznych, a materialne przejawy tych działań, omówione wcześniej, zachowały się do naszych czasów, dając możliwość pewnego wglądu w początki kształtowania się myśli abstrakcyjnej, a co za tym idzie - samej sztuki, nawet jeśli była ona rozumiana inaczej niż od czasów nowożytnych (Gąssowski 2008: 7; Antoniewicz 1957: 5).

III. Dalszy rozwój zdolności umysłowych - *Homo sapiens neanderthalensis*

Ostatnie lata badań wskazują, że *Homo sapiens neanderthalensis* nie odbiegał inteligencją od *Homo sapiens sapiens* - posiadał równie zaawansowane zdolności poznawcze, jak i zachowania symboliczne. Dowodzą tego odkrywane narzędzia kamienne, ozdoby, ślady po paleniskach czy używanie ochry oraz tworzenie sztuki. Neandertalczycy byli także zdolnymi łowcami - polowali na dużą zwierzynę (jelenie, konie, nosorożce, mamuty), co niewątpliwie wskazuje na umiejętność współpracy między nimi (Gamble, Gowlett, Dunbar 2017: 45). Mimo że nie ma bezpośrednich dowodów na posługiwanie się językiem przez neandertalczyków, to ich zaawansowane zachowania społeczne, jak i technologiczne, a także budowa morfologiczna, sugerują, że posiadali predyspozycje do stosowania komunikacji werbalnej. Choć neandertalczycy jako gatunek wymarli ok. 40 000 BP, ich geny w szczątkowej postaci nadal występują w populacjach ludzi zamieszkujących Europę oraz Azję.

1. Historia odkrycia oraz charakterystyka *Homo sapiens neanderthalensis*

Pierwsze szczątki *Homo sapiens neanderthalensis* zostały odkryte w 1856 roku w jaskini Feldhofer w dolinie Neandertal (w pobliżu Düsseldorfu) w Niemczech. Dokonali tego robotnicy, którzy pracowali w kamieniołomie. Natknęli się oni na czaszkę i kości długie, które zostały opisane przez niemieckiego anatoma Hermanna Schaaffhausena oraz geologa Johanna Carla Fuhlrotta. Schaaffhausen uznał, że czaszka różni się od współczesnych ludzi, co sugerowało, iż należała prawdopodobnie do przedstawiciela jakiegoś wymarłego gatunku. Początkowo wzięto je za szczątki człowieka o silnej deformacji kości, gdyż kości nóg były mocno wygięte, co sugerowało krzywicę. Obraz ten uległ zmianie, gdy z biegiem lat zaczęto odkrywać podobne szczątki kostne na terenie zachodniej Europy czy Lewantu. Uznano neandertalczyków za bezpośrednich przodków współczesnych Europejczyków. Jednak dzięki danym, które dostarczyły badania genetyczne, jednoznacznie obalono tę tezę (Dunbar 2019: 54-55).

Nazwa *Homo sapiens neanderthalensis* została wprowadzona w istocie dla górnej części czaszki (jej wiek szacuje się na ok. 40 000 BP), a dokładnie pochodzi od doliny Neandertal, gdzie miało miejsce jej odkrycie (Ryc. 3.1). Miano „Neander” pochodzi od nazwiska niemieckiego kompozytora i pastora Joachima Neandera. Wygląd neandertalczyków został zrekonstruowany w oparciu m.in. o czaszkę z Chapelle-aux-Saints

(Francja) datowaną na ok. 60 000 BP oraz szkielety z jaskini Szanidar (Irak), których wiek mieści się między 35 000 a 65 000 BP czy pochodzących z La Ferrassie (Francja). Dzięki analizie czasowego i geograficznego rozprzestrzenienia *H. sapiens neanderthalensis* uznaje się, że masywna budowa ciała oraz wielkość mózgu stanowią wynik przystosowania do chłodnego klimatu, ówczesnie panującego na terenie wysokich szerokości geograficznych (Dzik 2021: 169; Guérin i in. 2023: 99). Gatunek ten rozprzestrzenił się na półkuli północnej obejmując swym zasiedleniem tereny od Półwyspu Iberyjskiego po Uzbekistan i Iran (Dunbar 2019: 53).



Ryc. 3.1. Sklepienie czaszki neandertalczyka (<https://www.nhm.ac.uk/discover/who-were-the-neanderthals.html>)

Homo sapiens neanderthalensis cechowała masywna i krępa budowa ciała. W stosunku do tułowia neandertalczycy posiadali krótkie kończyny o grubych i mocnych kościach oraz szeroki tułów. Ich czaszki były nisko sklepione, wydłużone, o silnie zarysowanym łuku brwiowym i dużym nosie. Charakteryzowały ich duże zęby, szczególnie trzonowce i przedtrzonowce oraz krótki kręgosłup. Ich kończyny były silnie umięśnione (Dunbar 2019: 54).

Ich mózgi prawdopodobnie były nieco większe niż u współczesnych ludzi i liczyły od 1200 do 1500 cm³. Sugeruje to, idąc tropem Dunbara, że rozmiar grupy neandertalczyków

mógł wynosić między 140 a 150 osobników, natomiast przyjmuje się mniejszą liczebność, rzędu 120 osobników (Dunbar 2019: 46; Gamble, Gowlett, Dunbar 2017: 224).

2. Życie społeczno-kulturowe

Niewiele wiadomo o życiu społecznym neandertalczyków. Poza narzędziami krzemiennymi i kościanymi zachowało się niewiele artefaktów, co znacznie utrudnia badania oraz ogranicza wiedzę na ich temat (Jaubert, Verheyden, Genty, Soulier, Cheng, Blamart, Burlet, Camus, Delaby, Deldicque, Lawrencedwards, Ferrier, Lacrampe-Cuyaubère, Lévêque, Maksud, Mora, Muth, Régnier, Rouzaud, Santos 2016: 111).

Mimo ograniczeń źródłowych, uważa się, że *Homo sapiens neanderthalensis*, tak jak *Homo heidelbergensis* i *Homo sapiens sapiens*, posiadał zaawansowane umiejętności społeczne: zdolność do empatii, współczucia czy wykorzystywania w sposób symboliczny oraz metaforyczny przedmiotów (Gamble, Gowlett, Dunbar 2017: 283). Materialnymi pozostałościami tego typu zachowań, rejestrowanymi w toku badań archeologicznych, są intencjonalnie złożone szczątki neandertalczyków z jaskini Shanidar (Iraku), które posiadają deformacje kostne i inne schorzenia. Praktyki te wskazują, iż opiekowali się chorymi, niepełnosprawnymi członkami swej społeczności. Szczególnie wiele emocji wzbudziło odnalezienie szkieletu *H. sapiens neanderthalensis* w Szanidar (Irak) ze śladami pyłku kwiatowego obecnego wokół jego szczątków (Ryc. 3.2). Doprowadziło to naukowców do twierdzenia, że mogły się one znaleźć tam tylko celowo, czyli że kwiaty zostały złożone wraz z ciałem, stanowiąc część rytuału pogrzebowego. Teza ta została jednak obalona, ponieważ dalsze badania wykazały, że miejsce złożenia ciała zostało silnie naruszone, a obecność pyłków kwiatowych mogła być wynikiem aktywności gryzoni lub działania wiatru, który przywiał je do wnętrza jaskini (Smith, Jones 2020: 45-68; Dunbar 2019: 227-228).

Mimo sceptycyzmu, wobec tego rodzaju odkryć, obserwowany przyrost badań i danych sugeruje, że neandertalczyki intencjonalnie grzebali swych zmarłych (np. Kharaneh i inne stanowiska z terenu Lewantu). Choć formy tych pochówków odbiegały od tych, które przypisuje się wczesnym przedstawicielom *Homo sapiens sapiens* (mniejsza złożoność praktyk rytualnych oraz symbolicznych - brak ozdób, uporządkowanego układu ciała), naukowcy sugerują, że obserwowane różnice mogą stanowić o stopniowym rozwoju symboliczno-rytualnych działań oraz o rosnącej złożoności życia kulturowego homininów (Smith, Jones 2020: 45-68).



Ryc. 3.2. Grób neandertalczyka z jaskini Szanidar (Gamble i in. 2017: 261, rys. 6.6)

Równie entuzjastycznie podchodzono do obecności kości zwierzęcych czy narzędzi kamiennych, które odnajdywano w pobliżu szkieletu. Jako przykład stanowić może odkrycie szczątków kostnych w Teshik-Tash (Uzbekistan), które otaczało 12 par rogów kozła górskiego. Znaczna większość archeologów nie upatruje korelacji owych przedmiotów z pochówkiem, lecz uważa, że ich nagromadzenie miało miejsce znacznie później, a materia ta pochodzi z okolicznych miejsc aktywności neandertalczyków. Mimo że szczątki przedstawicieli *Homo sapiens neanderthalensis* odkrywane są w pozycji embrionalnej, stan ten tłumaczy się prozaicznym faktem - mniejszym nakładem pracy potrzebnym do wykopania jamy o niewielkich rozmiarach. Istnieją przykłady kości noszących na sobie ślady ugryzień zwierząt, np. hien oraz innych drapieżników, co utwierdza badaczy w przekonaniu, że nie były to celowe pochówki, dlatego interpretacja tego typu odkryć w kategorii grobów jest według nich błędna (Dunbar 2019: 228-229). Moim zdaniem nie można ujmować tego zagadnienia w sposób kategoryczny. Jeśli przypisuje się neandertalczykom zdolność tworzenia sztuki, to trudno nie uznać, że posiadali również umiejętność myślenia abstrakcyjnego, obejmującego przeszłość, przyszłość i teraźniejszość. Intencjonalny pochówek wydaje się być w pewnym stopniu powiązany z takim sposobem myślenia.

Gatunek *Homo sapiens neanderthalensis* kojarzony jest najczęściej z polowaniem na grubą zwierzynę, która stanowiła główne źródło pożywienia. Ptaki, ryby czy rośliny wydają się znajdować poza jego zasięgiem. Mimo że dowody na eksplorację innych zasobów, takich jak: skorupiaki, małe ssaki oraz wyżej wymienione, zostały odkryte na nielicznych stanowiskach, były one często odrzucane przez badaczy, którzy przychylają się do tezy, że rozszerzenie diety neandertalczyków rozpoczęło się dopiero 50 000 BP. Nowe światło na tę dziedzinę życia neandertalczyków rzucają wyniki badań ze stanowiska Peyre (Ardeche, (Francja), które datuje się na ok. 230 000 - 120 000 BP. Dane archeozoologiczne wskazują na obecność pozostałości roślin, ptaków oraz ryb. Prawdopodobieństwo, że istniała tylko jedna dieta neandertalska jest raczej niewielkie, gdyż istotnym czynnikiem wpływającym na różnorodność „produktów” w diecie była ich lokalna dostępność. Nowe dane ze stanowisk, takich jak Bolomor Cave, Fumane sugerują, że neandertalczyki mogli łowić ryby, co jest często przypisywane tylko zaawansowanym zdolnościom umysłowym gatunku *Homo sapiens sapiens*. Analiza funkcjonalna narzędzi kamiennych dodatkowo potwierdza tezę, iż neandertalczyki posiadali bogatą dietę, obejmującą zarówno zwierzęta, ryby, jak i rośliny oraz prawdopodobnie ptaki (Moncel, Hardy 2011:1-9; Valladas i in. 2008: 381-385).

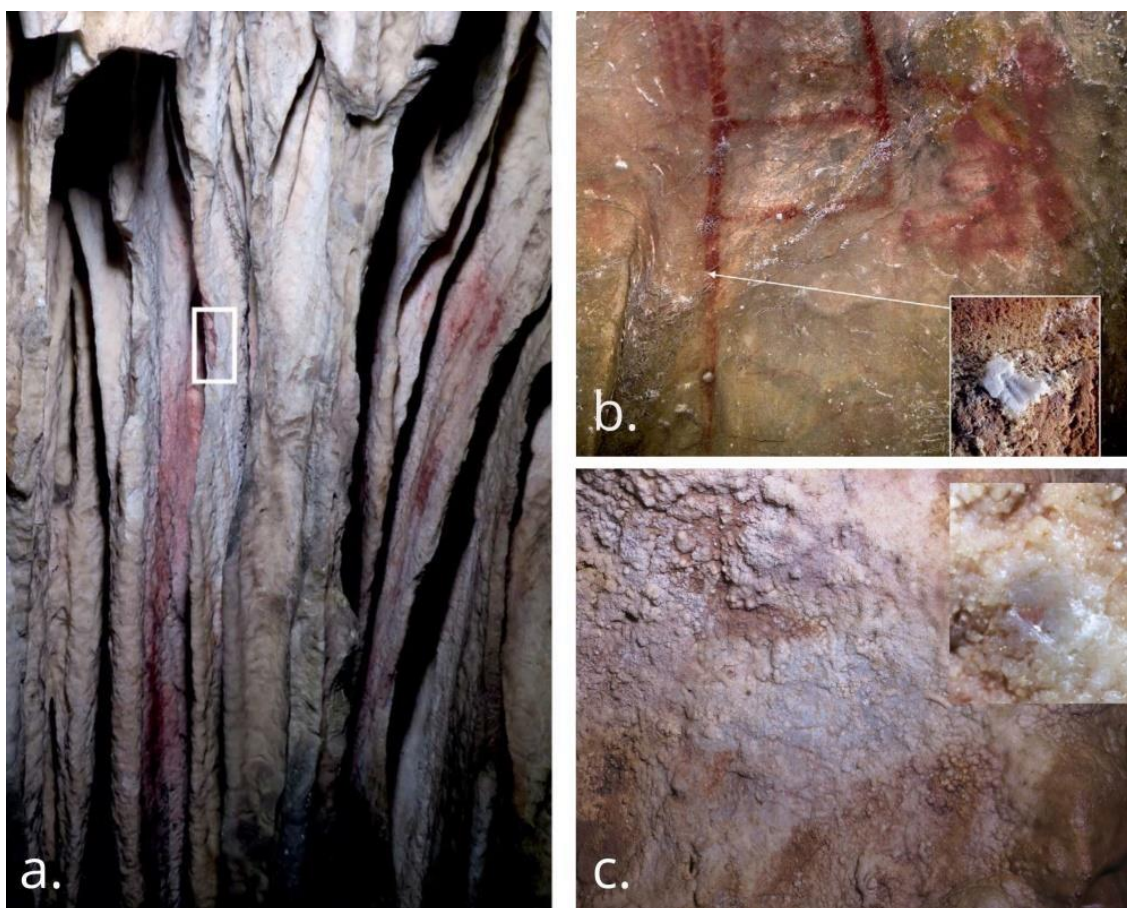
2.1. Narzędzia kamienne

Wytwory kamienne neandertalczyków były wykonywane w tradycji mustierskiej (nazwa pochodzi od stanowiska Le Moustier, Francja), która charakteryzuje się wykorzystywaniem rdzeni dyskooidalnych. Posługiwali się także technologią lewaluaską (nazwa od stanowiska Levallois-Perret, Francja), która odznacza się planowanym przygotowaniem rdzeni w celu pozyskania okazów o określonych parametrach i morfologii (za: Boëda 1993). Jednocześnie rozwinęli oni umiejętność tworzenia w technologii bifacjalnej, produkując, np. noże tylcowe (Kot 2015: 20-21). Technologia ta była kultywowana przez *H. sapiens neanderthalensis* tysiące lat i stanowiła kluczowy element ich przetrwania w ówczesnie panujących warunkach środowiskowych. Neandertalczyki potrafili tworzyć narzędzi kompozytowe, takie jak włócznie z krzemiennymi ostrzami, które przytwierdzano do drewnianych trzonów. Narzędzia były wykorzystywane także do obróbki drewna i skór zwierząt. Oprócz narzędzi kamiennych, neandertalczyki używali także tych kościanych, za pomocą których poddawano obróbce skóry i inne materiały organiczne (Higham 2024: 56-58).

Jak pisze Małgorzata Kot (2015: 22): *Homo sapiens neanderthalensis* „nie tylko posługiwał się technologiami produkcji narzędzi nieznanymi człowiekowi współczesnemu, lecz także znał technologię wiórową, a jedynie, z nieznanego nam powodu, nie zaczął wykorzystywać wyłącznie jej. Dla neandertalczyka charakterystyczne wydaje się także wykorzystywanie kilku technologii jednocześnie, czyli podejście polegające na dostosowaniu technologii do potrzeb danego narzędzia. Zatem zgrzebła wykonywane są na odłupkach mustierskich równolegle do ostrzy lewaluaskich wykonywanych na rdzeniach lewaluaskich, a noże bifacjalne produkowane odrębną technologią bifacjalną”.

3. Znaki/oznaki w jaskiniach jako przejawy sztuki

Cytując Geneviève von Petzinger (2018: 93): „Neandertalczycy nie byli, jak ich kiedyś przedstawiano, tępymi osiłkami. Ich zdolności umysłowe, w tym do myślenia abstrakcyjnego były takie same jak współczesnych im ludzi”. Argumentem na rzecz powyższej tezy są trzy jaskinie z malowidłami, znajdujące się na obszarze Hiszpanii, a ich powstanie szacuje się na ponad 64 800 BP (Wagner 2021, za: Hoffmann i in. 2018: 912) - ryc. 3.3.

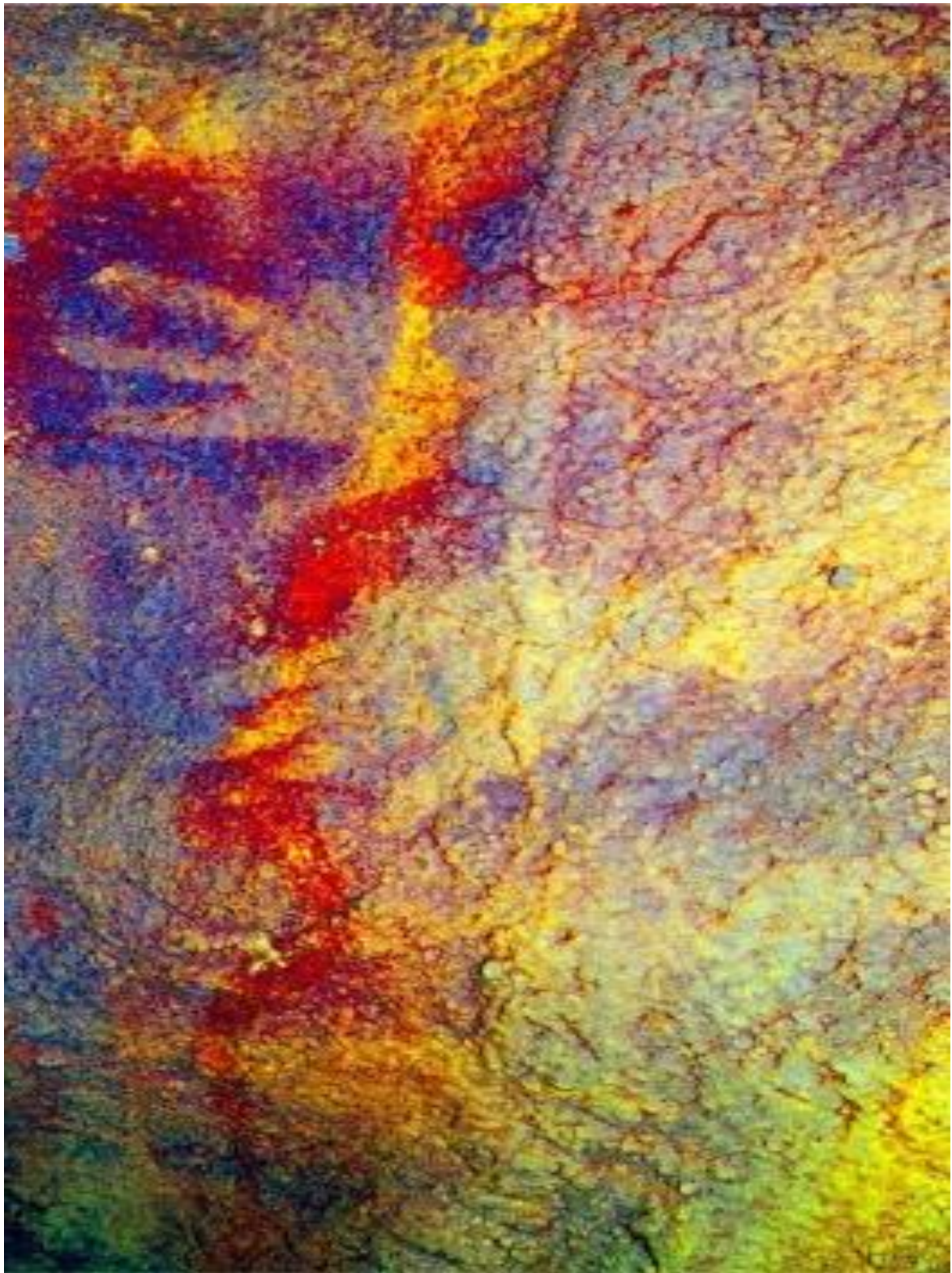


Ryc. 3.3. Sztuka naskalna z jaskini a. Ardales, b. La Pasiega, c. Maltravieso (Hoffmann i in. 2018: 912-913, fig. 1, 2, 3)

Przechodząc do jaskini La Pasiega to ślady ciągłości przebywania człowieka sięgają 100 000 lat. W przypadku wykonanych w niej malowideł użyto głównie barwy czerwonej i czarnej. Dotyczy to zarówno wizerunków zwierząt, jak i występujących w niej znaków geometrycznych. Datowania dokonano na podstawie trzech próbek. Pobrano je z warstwy kalcytu, pokrywającego znak w kolorze czerwonym, znajdujący się w galerii C jaskini. Zastosowano metodę uranowo-torową, której wynik nie pozostawia wątpliwości, gdyż określił minimalny wiek malowidła na 64 800 BP (Hoffmann i in. 2018: 912-913, por Wagner 2021).

Kolejna z trzech jaskiń to Maltravieso. Uważa się, że nosi ślady bytności człowieka w przeciągu ok. 180 000 lat, aczkolwiek uznaje się, że były one epizodyczne. Natomiast jej specyficzną cechą są odciski dłoni (ponad 60). Ponadto znajdują się w niej znaki geometryczne oraz ryty (Ryc. 3.4). Odciski dłoni są najczęściej wykonane w czerwonym

kolorze, ale pokrywa jej warstwa kalcytu. Z jednego z takich kalcytowych nalotów pobrano pięć próbek, by poddać je datowaniu metoda uranowo-torową. Z uzyskanych dat najstarsza wskazała na minimalny wiek owego odcisku dłoni, wynoszący ok. 66 700 BP (Wagner 2021, za: Hoffmann i in. 2018: 912- 913).



Ryc. 3.4. Odciski dłoni z jaskini Maltravieso (Standish i in. 2025: 5, fot. 5)

Trzecia z jaskiń noszących ślady bytności neandertalczyka to Ardales. Stwierdzono w niej ślady pobytu grup ludzkich zarówno w środkowym jak i w górnym paleolicie. Na ścianach groty odkryto ponad 1000 malowideł i rytów naskalnych. Dominują wśród nich odciski i negatywy dłoni, a także różne formy znaków geometrycznych. Znajdują się również przedstawienia zwierząt. Rozpoznano wśród nich takie gatunki jak konie, ptaki, czy jelenie. Istotnym elementem było datowanie malowideł, dlatego zostało pobranych pięć próbek z warstwy kalcytu, który jednocześnie pokrywał czerwone malowidło, i wychodził tuż pod nim. Trzy spośród pięciu próbek pozwoliły na określenie maksymalnego oraz minimalnego wieku naniesienia barwnika na powierzchnię skały. Wskazały one na przedział chronologiczny między 48 700 a 45 300 BP, także 45 500 a 38 600 BP oraz 63 700 a 32 100 BP. Dwie pozostałe próbki określiły ów przedział między 65 500 a 45 900 BP (Hoffmann i in. 2018: 912-913, za: Wagner 2021).

Badania te były prowadzone przez zespół naukowców z Uniwersytetu w Southampton i oraz przez Instytut Antropologii Ewolucyjnej Maxa Plancka. Ich rezultaty są różnie przyjmowane w środowisku naukowym, od entuzjazmu do sceptycyzmu. Każda z metod datowania bezwzględnego posiada również słabe strony. Tak się dzieje w przypadku metody uranowo-torowej (szerzej w rozdziale poświęconym metodom datowania). Jednak idąc tropem zastosowanego przez nich sposobu datowania bezwzględnego, należy przyjąć, że znaki występujące na ścianach grot La Pasiega, Maltravieso i Ardales powstały w czasie bytowania neandertalczyków na Półwyspie Iberyjskim. W świetle tych wyników, poddane datowaniu znaki geometryczne stanowiłyby przejaw najstarszej sztuki naskalnej na świecie. Rewolucyjność tych ustaleń polega nie tylko na przyznaniu neandertalczykowi zdolności do tworzenia sztuki. Uzasadnia również tezę, że fenomen ten na Półwyspie Iberyjskim wyprzedził o blisko 20 000 lat sztukę przedstawień, odnotowywaną w indonezyjskich jaskiniach. Jednak największa zmiana w wyobrażeniach na temat świata paleolitu dotyczy relacji: neandertalczyk a człowiek anatomicznie współczesny. Omawiane przedstawienia wyprzedzają bowiem przybycie *Homo sapiens sapiens* na kontynent europejski, tym samym odbierają mu palmę pierwszeństwa w tworzeniu paleolitycznej sztuki (por. Wagner 2021).

W niniejszej pracy zakładam, że tworzenie znaków, nawet najprostszych stanowi podstawowy argument na posiadanie tak eksponowanej przeze mnie „zdolności do myślenia”. Jako jej przejaw może służyć odkrycie kości z intencjonalnymi nacięciami z jaskini Unicorn (Niemcy). Są to najnowsze badania, które prowadził zespół naukowy o

międzynarodowym składzie, a ich wyniki opublikowano na łamach czasopisma „Nature Ecology and Evolution” (w 2021 roku). Kość na swojej powierzchni posiada nacięcia w postaci dziesięciu linii rytych. Anatomicznie określono ją jako kość skokową, pochodzącą od dużego zwierzęcia kopytnego. Poddano ją datowaniu metodą C14 i uzyskano wynik wskazujący na 51 000 BP.

Kolejne odkrycie tego rodzaju, pochodzące ze stanowiska w Gibraltarze, uznawanego za neandertalskie, to kamienna płyta posiadająca regularne nacięcia w kształcie kratki (von Petzinger 2018: 93; Wagner 2021).

Powyższe przykłady wprawdzie nie rozstrzygają sporu toczącego się wokół neandertalczyków, ale stanowią cenne argumenty na żmudnej drodze uzasadniania, że posiadali oni określone umiejętności poznawcze i zdolność do myślenia (von Petzinger 2018: 93; Wagner 2021).

4. Interpretacja przyczyn „końca” *Homo sapiens neanderthalensis*

Na obecnym etapie wiedzy przyjmuje się, że ostatni przedstawiciele gatunku *Homo sapiens neanderthalensis* wymarli niespełna 40 000 BP na terenie dzisiejszej południowej Hiszpanii (Gamble, Gowlett, Dunbar 2017: 45-46). Jednak nie ma jednoznacznych dowodów wyjaśniających przyczynę ich zagłady. Niektórzy naukowcy twierdzą, że neandertalczycy zostali zastąpieni przez anatomicznie współczesnych ludzi, czego powodem miałyby być różnice biologiczne i behawioralne. Inni uważają, że nie sprościli wymaganiom, jakie stawiała przed nimi ostatnia z epok lodowych. Stale ochładzający się klimat zmniejszał tereny, które dostarczały pożywienia, a także zasoby zwierzęce uległy znacznej zmianie. Poważną konkurencją okazał się także nowo przybyły gatunek człowieka - *Homo sapiens sapiens* (Ryc. 3.5). Kombinacja tych kilku wymienionych czynników mogła stanowić przyczynę końca „panowania” neandertalczyków (von Petzinger 2018: 93).



Ryc. 3.5. Czaszka *Homo sapiens neanderthalensis* (lewa) i *Homo sapiens sapiens* (prawa) (<https://www.mpg.de/12565720/1207-evan-019609-neandertal-genes-shed-light-on-unique-aspects-of-the-modern-human-brain>)

Zniknięcie *Homo sapiens neanderthalensis* z zapisu archeologicznego stanowi przedmiot wielu interdyscyplinarnych badań, które wskazują, że był to proces o złożonym charakterze, będący wynikiem czynników zarówno biologicznych, jak i kulturowo-środowiskowych. Dane te sugerują także, że wyginięcie tego gatunku na terenie Azji Zachodniej i Europy miało miejsce w tym samym czasie, co nadaje temu zjawisku globalny charakter (Higham i in. 2014: 453; 462).

Jednym z kluczowych czynników, mających wpływ na wyginięcie neandertalczyków było pojawienie się ok. 54 000 BP konkurencyjnego gatunku - *Homo sapiens sapiens*, który rozpoczął kolonizację terenów dzisiejszej Europy (Rogers i in. 2017: 2). Mimo że doszło do międzygatunkowej wymiany genomu (Green i in. 2010: 710), *Homo sapiens sapiens*, dzięki bardziej zaawansowanym technologiom i strategiom łowieckim, mógł w skutecznie wyprzeć neandertalczyków (Hublin 2019: 45).

Kolejną kwestią są zmiany klimatyczne, które miały miejsce w plejstocenie, a które wywarły piętno na środowisku naturalnym, w którym żył *Homo sapiens neanderthalensis*. Choć był on przystosowany do chłodnych warunków, to tempo zmian klimatu, a co za tym

idzie dostępności pożywienia, sprawiło, że nie był w stanie oprzeć się owej presji środowiska zewnętrznego (Higham i in. 2014: 463). Istnieją także istotniejsze przesłanki niż zmiany klimatyczne, że przenoszone przez *Homo sapiens sapiens* patogeny chorób zakaźnych, na które neandertalczycy nie byli odporni, znacznie przyspieszyły proces wymierania tej populacji (Wolff, Greenwood 2010: 12). Prowadzone badania archeologiczne i genetyczne dają możliwość coraz to dokładniejszego wyjaśnienia tego złożonego momentu w ewolucji rodzaju *Homo* i wskazują, że międzygatunkowe granice były bardzo elastyczne, a fundamentem historii człowieka była kooperacja wewnątrz danej grupy, idąca w parze z rywalizacją międzygrupową.

Badania wyizolowanego genomu neandertalczyków ujawniły, że współcześni ludzie (z wyłączeniem kontynentu afrykańskiego) posiadają od 1% do 2% DNA neandertalczyków, co potwierdza krzyżowanie się gatunków. Analiza genomu dostarczyła także nowych danych na temat ich rozwoju biologicznego oraz przebiegu ewolucji. Przodkowie naszego gatunku oddzielili się od linii neandertalczyków dopiero w ostatnich 400 000 lat (Gamble, Gowlett, Dunbar 2017: 208).

IV. *Homo sapiens sapiens* - jakościowa zmiana zdolności poznawczych

1. Historia odkryć związanych z *Homo sapiens sapiens* w kontekście jakościowej zmiany w jego sposobie myślenia

Wiek XIX był czasem dynamicznego rozwoju nauki, zwłaszcza dziedzin, takich jak geologia czy biologia. To wtedy w 1859 roku Charles Darwin wydał swą przełomową pracę „O powstawaniu gatunków drogą naturalnego doboru, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt” (ang. „On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favored Races in the Struggle for Life”), która to stanowiła przełom w sposobie myślenia na temat ewolucji organizmów żywych. W tym samym czasie, odkrycia zarówno archeologiczne, jak i antropologiczne, dostarczyły dowodów na to, że historia człowieka jest znacznie dłuższa oraz zdecydowanie bardziej złożona, niż myślano wcześniej.

Początki badań związanych z gatunkiem *Homo sapiens sapiens* miały miejsce już w XIX wieku, kiedy to środowisko naukowe zaczęło poważnie traktować ideę, iż człowiek, tak jak i inne gatunki zwierząt, ewoluował w czasie. W 1856 roku w jaskini Feldhofer w Niemczech odkryto szczątki kostne, które początkowo uznano za należące do przedstawiciela naszego gatunku, co było zrozumiałe ze względu na panującą ówczesnie wiedzę naukową. Dalsze badania wykazały jednak, że były to szczątki odrębnego gatunku hominina - *Homo sapiens neanderthalensis*. Odkrycie to skłoniło badaczy do intensywnego poszukiwania początków, jak i zgłębiania wiedzy na temat samej ewolucji człowieka współczesnego, co umożliwił przyrost szczątków przedstawicieli rodzaju *Homo*, jak i innych wymarłych gatunków. Kolejne odkrycia, np. z Jebel Irhoud (Maroko), Qafzeh i Misliya (Izrael), jaskini Skhul (Izrael) czy Herto (Etiopia), dostarczyły nowych informacji dotyczących pochodzenia oraz ewolucji *Homo sapiens sapiens*. Odkryte w latach 30. XX wieku, szczątki z jaskini Skhul, które datowane są na ok. 100 000 BP, sugerują, że *Homo sapiens sapiens* opuścił kontynent afrykański znacznie wcześniej, niż sądzono. Stanowisko to było jednym z pierwszych miejsc z tak dobrze zachowanymi szczątkami *Homo sapiens sapiens*, pochodzącymi spoza Afryki. Rzuciło to zupełnie nowe światło na proces migracji naszego gatunku. Wcześniejsze hipotezy sugerowały, że *Homo sapiens sapiens* opuścił kontynent afrykański ok. 60 000 lat temu, lecz znaleziska z jaskini Skhul zaprzeczyły tym założeniom i dowiodły, że proces ten rozpoczął się wcześniej. Odkrycie to wsparło hipotezę „Out of

Africa", która zakłada, iż współcześni ludzie pochodzą od wspólnej grupy przodków, która żyła niegdyś w Afryce, a następnie rozprzestrzeniła się po całym świecie (Stringer, Andrews 1988: 26-33; White i in. 2003: 742-747).

Natomiast znaleziska z 2003 roku z Herto, datowane na ok. 160 000 BP, potwierdziły wcześniejsze hipotezy o pochodzeniu gatunku *Homo sapiens sapiens* ze wschodniej Afryki. Do odkrytych szczątków należała dobrze zachowana czaszka dorosłego mężczyzny oraz fragmenty dziecięcych czaszek. Ich szczegółowa analiza wykazała, iż posiadają one cechy anatomiczne podobne do współczesnych ludzi, a także pewne cechy archaiczne, które wskazują na charakter przejściowy - między wczesnymi homininami a współczesnymi ludźmi (McCown, Keith 1939: 120-125; White i in. 2003: 742-747). Wskazuje to także na to, że wcześniejsze prace naiwnie postrzegały proces ewolucji człowieka jako prawie liniowe następstwo poszczególnych form pra- i protoludzkich. Coraz wyraźniej widoczne jest równoległe bytowanie niektórych spośród tych form.

2. Sztuka mobilna

Dobór przykładów omawianych i analizowanych w pracy z zakresu paleolitycznej sztuki mobilnej oparto na zróżnicowanej technologii wykonania oraz zastosowanych materiałach. Uwzględniono artefakty wykonane w technice rycia i rzeźby, z wykorzystaniem różnorodnych surowców, co daje możliwość zobrazowania bogatego spektrum praktyk artystycznych. Z kolei różnorodność kontekstów kulturowych oraz odmienne regiony geograficzne umożliwiają analizę przenikania się motywów i form wyrazu w społecznościach paleolitycznych.

Należy w tym miejscu odwołać się do odkryć z jaskini Blombos (RPA). Zlokalizowano w niej fragmenty ochry z nacięciami/ rytymi na jej powierzchni. Odnotowano także rysunek wykonany za pomocą ochry, a jego wykonanie przypisano *Homo sapiens sapiens*. Rysunek ten ma postać sześciu czerwonych linii, umieszczonych na fragmencie skały krzemionkowej. Natomiast metodą uranowo-torową datuje się go na ok. 100 000 - 75 000 BP. Przeprowadzono również badania eksperymentalne w celu ustalenia techniki intencjonalnego „rysowania” pisakiem czy „kredką” z ochry. Wynik tego eksperymentu był taki, że by uzyskać dany efekt końcówka musiała mieć od 1-3 mm szerokości. Niektórzy badacze przypuszczają, że rysunek ten był częścią bardziej rozbudowanej kompozycji/ obrazu. Na podstawie czego wysuwają takie wnioski? Prowadzi do niego obserwacja

krawędzi tegoż fragmentu skalnego, na której niejako nienaturalnie urywa się wspomniana linia, biegnąca wzdłuż całej jego powierzchni (Henshilwood i in. 2018: 115, por. Wagner 2012).

Najliczniejsze przykłady europejskiej sztuki mobilnej łączone się gatunkiem *Homo sapiens sapiens* i datowane są na ok. 40 000 BP. Ich formy mają postać rzeźb, których motywami była głównie fauna, postaci antropomorficzne, jak i hybrydyczne (ludzko - zwierzęce). Zastanawiający jest fakt, że znaczna ich część została odkryta na terenie dzisiejszych Niemiec, głównie na obszarze Jury Szwabskiej. Są to stanowiska w Vogelherd, Hohle Fels, Hohlenstein-Stadel oraz Geißenklösterle. Podobnych odkryć dokonano także na obszarze Czech i Francji (za: Floss 2015; Wagner 2021).

Niezwykłe interesujące w zakresie sztuki mobilnej są przykłady postaci hybrydycznych: w połowie ludzkich, a w połowie zwierzęcych. Należy do nich „rzeźba” wykonana z ciosu mamuta, przedstawiająca wizerunek tzw. człowieka - lwa (niem. der Löwenmensch) z Hohlenstein-Stadel (południowo-zachodnie Niemcy). Odkryto ją w postaci ok. 200 fragmentów, które następnie precyzyjnie złożono w całość (Ryc. 4.1). Jest to rzeźba stojąca i charakteryzują ją następujące wymiary: wysokość- 28,1 cm, szerokość- 6,3 cm i objętość- 5,9 cm. Cechą zasadniczą tej figurki są ludzkie proporcje, lecz jej głowa posiada formę głowy lwa. Zaopatrzona została w zdobienia w postaci linii rytych, umieszczonych w górnej części ramion. Datowana jest na 40 000 BP (Hahn 1970; Beutelspacher, Kind 2012; Schmid 1989, za: Cook 2013: 28-30; Wagner 2021).



Ryc. 4.1. Figurka w postaci człowieka - lwa z Hohlenstein-Stadel (Wolf i in. 2019: 35, fig. 1)

Wprawdzie wyobrażenia postaci męskich należą do rzadkości, ponieważ częściej występują figurki kobiece to i one są zróżnicowane. Słynną rzeźbą kobiecą, uznaną za najstarszą, stała się tzw. Szwabska Ewa, odkryta w 2008 roku w jaskini Hohle Fels (Niemcy). Datowana jest na min. 35 000 BP (Ryc. 4.2). Rzeźba ta, wykonana z kła mamuta (ma 6 cm wysokości), posiada zaznaczone indywidualne cechy. Na uwagę zasługuje fakt, że podkreślono w niej palce dłoni oraz wykonano bogatą ornamentykę na powierzchni figurki (za pomocą narzędzia krzemienne). Postać nie posiada głowy, a zastąpiono ją pętlą. Podyktowane to zostało najpewniej względami funkcjonalnymi. Wskazuje to rozwiązanie, że mogła pełnić rolę zawieszki, lub stanowić element naszyjnika (Conard 2009: 250; Cook 2013: 37-38; Wagner 2021).



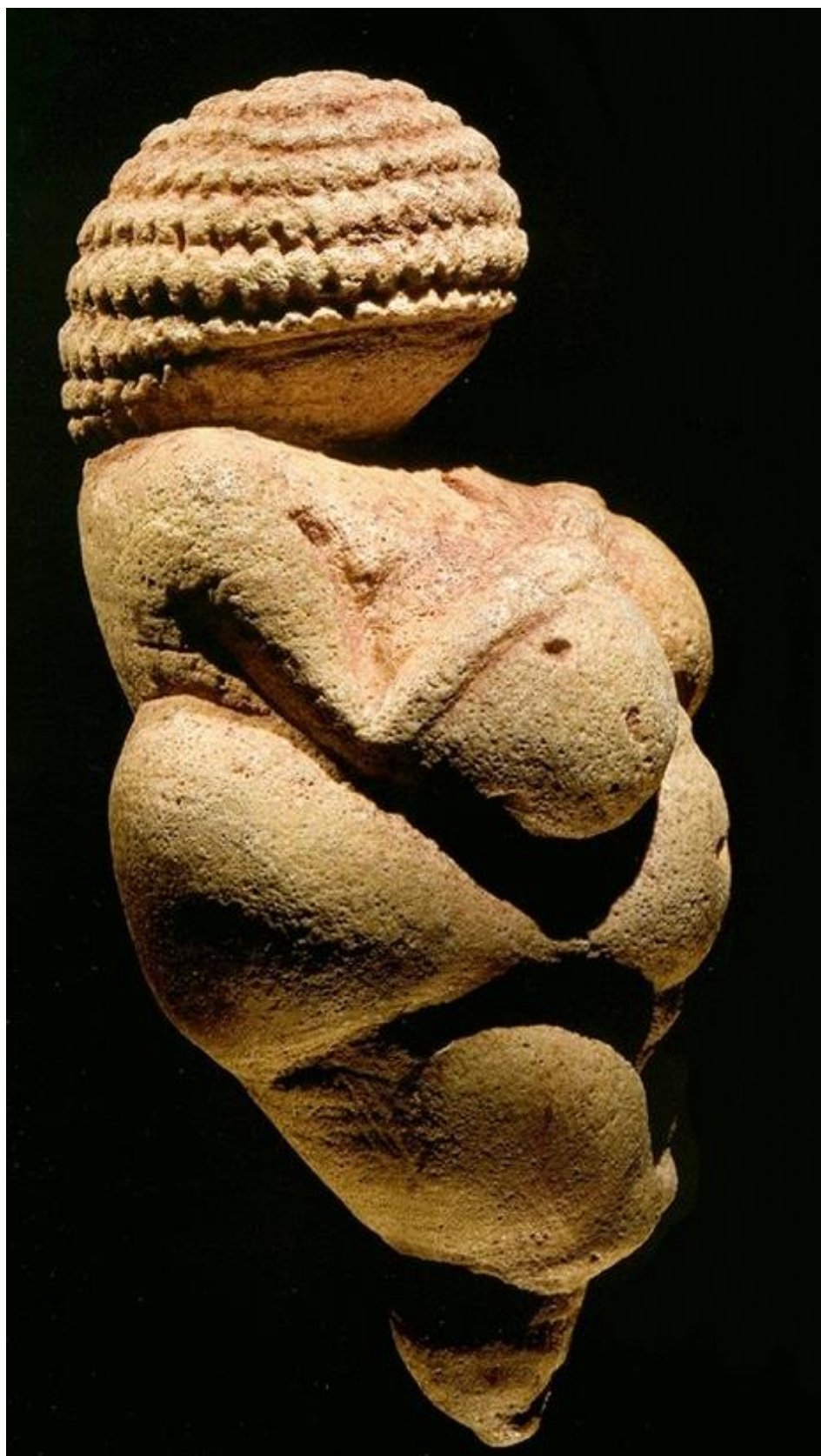
Ryc. 4.2. „Szwabska Ewa” z Hohle Fels (https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/venus_of_hohle_fels.php)

Jak wskazywałam, regionem niezwykle bogatym w sztukę mobilną jest Jura Szwabska. Stanowi ona swoisty fenomen. To właśnie z tego regionu pochodzi ok. 50 niewielkich rzeźb zwierząt wykonanych z ciosów mamuta, a niekiedy z jego pozostałych kości. Do niezwykłych odkryć doszło w jaskini Vogelherd (Niemcy), w której odkryto figurki przedstawiające mamuty, bizony, konie, a także jelenie, duże koty i lwy (Ryc. 4.3). Charakterystyczny dla nich jest sposób wykonania, z zachowaniem wysokiego poziomu szczegółowości i realizmu. W przypadku przedstawienia głowy lwa, jak i rzeźby ukazującej całą jego postać, zaznaczone są takie detale jak uszy oraz oczy. Wiele z tych rzeźb posiada także ornament geometryczny, wykonany na ich powierzchni za pomocą rycia. Należy podkreślić, że te niewielkie przedmioty, mające wymiary do kilka centymetrów, pochodzą z warstw datowanych na 40 000 - 30 000 BP (por. Wagner 2021).



Ryc. 4.3. Figurki zwierząt z jaskini Vogelherd (Dudkiewicz 2021: 81, fig.2)

Największą jednak rozpoznawalność posiada najsłynniejsza rzeźba datowana na górny paleolit i nazwana przy użyciu metafory Wenus jako „Wenus z Willendorfu”. Została odkryta w 1908 roku na stanowisku Willendorf II w Austrii (Ryc. 4.4). Wykonano ją z eolicznego wapienia, który nie występuje w najbliższym otoczeniu, dlatego uważa się, że był importem pochodzącym z okolic dzisiejszego Brna. Co istotne to fakt, że dzieli te miejsca odległość ok. 160 km. Sama „Wenus” była dodatkowo ozdobiona poprzez nałożenie na jej powierzchnię czerwonego pigmentu (ochry). Jej wielkość jest nieduża- ma bowiem 10,6 cm wysokości. Tym co jest widoczne na pierwszy rzut oka to silnie podkreślone cechy płciowe. Natomiast wizerunek głowy został potraktowany schematycznie, wręcz brakuje twarzy. W jej miejscu znajduje się ornament złożony z poprzecznych nacięć oraz koncentrycznie układających się linii. Niektórzy badacze interpretują je jako przedstawienie fryzury-kręconych włosów. Inni uważają, że ukazane zostało nakrycie głowy, prawdopodobnie wykonane z jakiegoś materiału, bądź włókna. Nie można wykluczyć intencjonalnego zakrycia/ukrycia twarzy. Rzeźba datowana jest na ok. 30 000 BP (Weber i in. 2022: 1; Drössler 1983: 42-44; Cook 2013: 74-75; Wagner 2021).



Ryc. 4.4. „Venus” z Willenforfu (Weber i in. 2022: 2, fig. 1)

Należy w tym miejscu poczynić pewną uwagę, że niektóre figurki zachowują znaczny stopień realizmu. Takim niezwykłym przykładem jest odkryta w 1886 roku rzeźba konia na stanowisku w Les Espélugues (Francja). Jej wysokość to 7,2 cm. Datowana jest na 15 000 lat (Ryc. 4.5). Jako surowca do jej wykonania użyto ciosu mamuta. Zadbano o właściwe proporcje sylwetki konia, harmonijnej relacji nóg do tułowia, wyglądu głowy. Charakteryzuje ją także wysoki poziom szczegółowości, polegający na oddaniu detali. Należą do nich sierść, grzywa, głowa z zaznaczonymi uszami i oczami, chrapami, a także ujęto krągłości brzucha (<https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/horse.php>; Cook 2013: 263-264; Wagner 2021).



Ryc. 4.5. Rzeźba konia z Les Espélugues (<https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/horse.php>)

V. *Homo sapiens sapiens* jako twórca malowideł i rytów w jaskiniach franko-kantabryjskich

Obecnie za najstarsze przedstawienia figuratywne (autorstwa *Homo sapiens sapiens*) odkryto na Sulawesi (Indonezja) - w jaskiniach Leang Bulu' Sipong 4 oraz Leang Tedongnge. Zidentyfikował je zespół naukowy z Uniwersytetu w Brisbane (Australia) kierowany przez Adama Brumma. Za pomocą metody uranowo-torowej określono ich wiek na ok. 51 200 BP (Wagner, za: Oktaviana i in. 2024: 814–818; Gross 2020: 95; Brumm i in. 2021:1).

Na skałach jaskini Leang Bulu' Sipong 4 zarejestrowano kompozycję zbiorowego polowania, która ukazuje cztery bawoły karłowate i dwie świnie celebesskie, wokół których znajduje się około ośmiu postaci ludzkich z włóczniami i linami. Przedstawiono je schematycznie i w znacznie mniejszej skali niż zwierzyń. Postaci te wyróżniają się cechami zoomorficznymi - niektóre posiadają ptasie dzioby lub ogony. Zespół A. Brumma uznał, że są to wizerunki hybryd ludzko-zwierzęcych, czyli „terianthropów”. Alternatywna interpretacja zakłada, że obraz ten ukazuje faktyczny rytuał łowiecki, w którym skóry zwierząt, w które przybrane są postaci służyły celom magicznym lub kamuflażowym (Gross 2020: 95; Wagner 2021).

W 2017 roku w wapiennej jaskini Leang Tedongnge odkryto malowidła trzech dzikich świń oraz negatywów dłoni wykonanych czerwonym pigmentem. Największym przedstawieniem jest dzika świnia, naprzeciwko której znajdują się niekompletnie zachowane dwa inne wizerunki - prawdopodobnie zwierzęcia tego samego gatunku. Przedstawione zwierzę ma zaznaczone owłosienie oraz dwie brodawki na głowie, co wskazuje na dorosłego samca świni celebesskiej. Jest to najstarsze malowidło naskalne zwierzęcia (Brumm i in. 2021: 2; Wagner 2021).

Wybór jaskiń franko-kantabryjskich, które wykazują obecność *Homo sapiens sapiens*, jak i *Homo sapiens neanderthalensis*, został dokonany na podstawie kryterium dużej wartości poznawczej w kontekście podjętej analizy rozwoju praktyk symboliczno-artystycznych. Wybrane stanowiska ze sztuką naskalną charakteryzuje przede wszystkim wielofazowa działalność artystyczna, która obejmuje zarówno zróżnicowane techniki wykonania, jak i motywy, co daje możliwość rekonstrukcji przemian zachodzących w zakresie praktyk

artystycznych i wykorzystania przestrzeni jaskiń. Sekwencyjność lub równoczesność występowania śladów użytkowania jaskiń przez dwa różne gatunki rodzaju *Homo* dostarcza unikalnych źródeł materialnych, umożliwiających badanie procesów zarówno transmisji kulturowej, jak i adaptacji do zmieniającego się środowiska naturalnego oraz mających miejsce kontaktów międzygatunkowych w obrębie omawianego regionu Europy.

Jedną z najważniejszych jaskiń w Europie, której nie można pominąć w żadnym studium z zakresu paleolitu, a zawierającą malowidła naskalne jest jaskinia Chauvet'a (południowo-zachodnia Francja, departament Ardèche). Jakież było poruszenie, kiedy 18 grudnia 1994 roku zespół francuskich speleologów, którym kierował Jean-Marie Chauvet, a uczestniczyli w nim Eliette Brunel Deschamps i Christian Hillaire weszli od góry (gdyż właściwe wejście było zawalone) do tejże jaskini i dokonali niezwykłego odkrycia. Nie chodzi jedynie o odkrycie malowideł i rytów, ale o ich charakter - była to bowiem „gotowa sztuka”.

Na czym miałyby polegać jej fenomen? Na dwóch innowacjach w sposobie tworzenia sztuki, dokonanych przez ludzi w paleolicie. Po pierwsze na opanowaniu umiejętności cieniowania, a po drugie na przyjęciu specyficznego sposobu kompozycji, że oglądający mają wrażenie istnienia głębi obrazu, swoistej perspektywy. W obliczu doniosłości odkrycia groty Chauvet'a nastąpiła konieczność odejścia od wcześniejszych ewolucyjnych schematów rozwoju sztuki i jej stylów, opierających się na „zasadzie złożoności”. Zgodnie z nią uważano, że wytwory starsze są prostsze, a młodsze bardziej złożone. Tę zasadę odnoszono również do sztuki paleolitu (Wagner 2021, za: Chauvet i in. 1996: 15-20).

Sposobu wnioskowania, przyjętego w ramach powyższego schematu nie można było obronić zwłaszcza po uzyskaniu datowania malowideł metodą C¹⁴. Po pierwsze uzyskano potwierdzenie dwóch faz eksploracji jaskini przez ówczesnych ludzi. Pierwsza faza bytności ludzi to okres od 37 000 - 35 500 BP, natomiast druga obejmowała okres od 29 050 - 26 050 BP (Pettitt i in. 2015: 542; Quiles i in. 2016: 4670; 4674; https://www.bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet_cave_art/index.php). Z tego wynika drugi wniosek, że w pełni rozwinięta sztuka, rozważana w kontekście paleolitu, okazała się o wiele starsza, niż ta pochodząca z górno- i schyłkowo paleolitycznych jaskiń, ale równie doskonała.

Dla porządku scharakteryzuję ją pokrótce. Jaskinia ma 4 komory, w których wysokość stropów waha się między 15 - 30 m. Dwie z nich zawierają malowidła wykonane w kolorze czerwonym (Chauvet i in. 1996: 58-66), a pozostałe dwie w czarnym. Przedstawiono na nich ok. 13 gatunków zwierząt, takich jak: konie, niedźwiedzie, nosorożce, lwy i hieny (Ryc. 5.1). Należy zaznaczyć, że w tejże jaskini występuje ponadstandardowa liczba zwierząt, zwłaszcza lwów. Oryginalnym przedstawieniem, wyróżniającym tę grootę, jest wykonany techniką rycia wizerunek sowy. Natomiast największą uwagę badacze poświęcają malowidłu interpretowanemu jako postać antropomorficzna. Mam ono charakter hybrydalny: z dolną częścią ciała kobiety i głową bizona. Jeśli przyjrzeć się fotografiom, obejmującym nie tylko ową hybrydę, lecz większą powierzchnię skały to można zauważyć, że jest ona obwiedziona sylwetką lwa. Główna uwaga w analizach i interpretacjach jest kierowana na bizono-kobietę. Niektórzy jej badacze chcieliby w niej widzieć archetyp mitu, odwołując się do metafory prawie na wzór Minotaura. Ponadto w jaskini występują także liczne znaki oraz negatywy i odciski dłoni (Wagner 2021, za: Chauvet i in. 1996: 41-58; https://www.bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet_cave_art/index.php).



Ryc. 5.1. Obraz z francuskiej jaskini Chauvet (https://www.bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet_cave_art/index.php)

Kolejny ważny obiekt dla badań nad sztuką paleolitu stanowi struktura złożona z dwóch grot Cougnac (francuski departament Lot, gmina Payrignac, ok. 4 km od miejscowości Gourdon). We wnętrzu jaskini odkrytej w 1949 roku nie zarejestrowano śladów aktywności ludności paleolitycznej (Lawson 2012: 325; Jaubert 2008: 445-446; Chauvet, Deschamps, Hillaire 1996: 11). W przeciwieństwie do tej odkrytej w 1959 roku, gdzie znajdują się pozostałości sztuki paleolitycznej. Malowidła w niej odkryte datowane metodą radiowęglową pozwoliły określić przedział aktywności paleolitycznych „artystów” między 30 000 BP a 14 000 BP. Wykonane zostały w kolorze czerwonym i brązowym, a także czarnym. Do głównych motywów malowideł należą wizerunki jeleni olbrzymich, mamutów i koziorożców (Ryc. 5.2). Występują także postaci ludzkie przeszyte strzałami, znaki punktowe oraz kreski (Wagner 2021, za: Lawson 2012: 325; Jaubert 2008: 445-446; Chauvet, Deschamps, Hillaire 1996: 11).



Ryc. 5.2. Malowidło z jaskini Cougnac (<https://donsmaps.com/cougnac.html>)

Kolejną specyficzną jaskinią jest grota Cosquer (Marsylia, Francja) z tego względu, że zniknęła pod wodą wskutek wzrostu poziomu morza w holoceniu. Była niedostępna dla ludzi przez tysiąclecia, aż do jej odkrycia przez nurka Henri Cosquera, który przypadkowo znalazł do niej wejście w 1985 roku. W tajemnicy eksplorował ją przez kolejne 6 lat, a ujawnił dopiero w 1991 roku, po śmiertelnym wypadku innego nurka, który usiłował się do niej przedostać (Fischer, Collina-Girard 2018: 176; <https://www.bradshawfoundation.com/cosquer/>).

Daty uzyskane metodą C14 wskazują, że malowidła powstały ok. 33 000 - 20 000 BP (Valladas i in. 2017: 621-633), kiedy poziom morza był o 100 - 130 metrów niższy, niż obecnie. Dla archeologów istotne były badania spągu jaskini, w trakcie których odkryto ślady działalności człowieka w postaci odłupków krzemiennych, zwęglonych pozostałości drewnianych pochodni oraz śladów po kilku niewielkich paleniskach (Wagner 2021, za: Fischer, Collina-Girard 2018: 176, za: Clottes, Courtin 1996, Clottes i in. 2005; <https://www.bradshawfoundation.com/cosquer/>).

Występujące w tej jaskini malowidła i ryty naskalne mają postać zarówno figur, jak i geometryczną (Ryc. 5.3). Istotny jest również fakt, że znajdują się w niej liczne negatywy dłoni- dotąd odnotowano sześćdziesiąt pięć takich negatywów. Jak pokazały badania eksperymentalne mogły to być dłonie kobiecie. W jaskini tej występują także liczne przedstawienia zwierząt, m.in. zarejestrowano 63 wizerunki koni, 28 koziorożców, 15 jeleni i kilka gatunków zwierząt morskich. Należy również podkreślić, że z odkrytych blisko 200 znaków mają one postać wzorów geometrycznych (Wagner 2021, za: Clottes, Courtin 1996: 135-139; Fischer, Collina-Girard 2018: 176-177; Clottes i in. 2005; <https://www.bradshawfoundation.com/cosquer/>).



Ryc. 5.3. Wizerunek konia wraz z rytami z jaskini Cosquer (<https://www.bradshawfoundation.com/cosquer/>)

Kolejna ważna jaskinia to Font de Gaume (departament Dordogne, Zachodnia Francja). Znajduje się ona na obrzeżach miejscowości Les Eyzies de Tayac Sireuil. Została odkryta przez lokalnego nauczyciela Denisa Peyrony`a 15 września 1901 roku (Breuil 1952: 75; Bahn 2012: 53; Wagner 2021).

Z dzisiejszego punktu widzenia i ważności dziedzictwa archeologicznego dla społeczeństwa należy podkreślić, że jest jedną z niewielu francuskich jaskiń z paleolityczną sztuką naskalną, która jest otwarta dla zwiedzających. Sztuka naskalna ma bowiem ten walor, że znajduje się w jaskiniach, a więc *in situ*. Jednak obecnie do rzadkości należy zwiedzanie oryginału, zamienione na rzecz replik jaskiń.

Do datowania tejże jaskini wykorzystano metodę C^{14} . Otrzymane wyniki wskazują na jej wiek od 17 000 - 12 000 BP. Sam proces tworzenia sztuki przypisuje się przedstawicielom kultury magdaleńskiej. Najstarsze wyobrażenia stanowią odciski dłoni w kolorze brązowym i czarnym (Wagner 2021, za: Reiche i in. 2023: 1-9; Desdemaines- Hugon 2010: 11-12).

Charakteryzując po krótce jaskinię należy podkreślić, że ma 125 m długości, a wejście do niej znajduje się od strony zachodniej. Złożona jest z komory głównej, którą przecinają dwa korytarze. We wnętrzu jaskini znajduje się blisko 230 rytów i malowideł zwierząt. Należą do nich przedstawienia bizonów, koni, mamutów, jeleni, żubrów, nosorożców i niedźwiedzi. Zawiera ona także jedno przedstawienie postaci antropomorficznej. Ponadto odkryto w niej cztery negatywy dłoni. Również zaobserwowano 23 znaki geometryczne, które zostały wykonane w technice rycia i malowania w kolorze czerwonym. Znaki te występują najliczniej przy wizerunkach bizonów (Ryc. 5.4). Widoczna jest charakterystyczna technika wykonywania wizerunków zwierząt. Kontury tułowia zwierząt oraz oczy, pysk, rogi, a zwłaszcza nogi wzmocniano ryciem. W doborze kolorów dominowały mineralne pigmenty - dwutlenek manganu i tlenek żelaza, które sprawiały, że uzyskiwano różne odcienie koloru żółtego, czerwonego oraz brązowego (Wagner 2021, za: Breuil 1952: 78-89; Desdemaines- Hugon 2010: 11-12).



Ryc. 5.4. Przykład malowidła z jaskini Font-de-Gaume (<https://www.sites-les-eyzies.fr/decouvrir/grotte-de-font-de-gaume/la-grotte-de-font-de-gaume>)

Jako pierwszy jaskinię Gargas opisał François de Belleforest w 1575 roku. Od tego czasu jaskinia była systematycznie odwiedzana, o czym świadczą liczne graffiti pokrywające skalne ściany. Badacze francuscy nie określają ich jako przejawy wandalizmu, ale właśnie jako graffiti i podejmują tego rodzaju studia dla wielu jaskiń. Natomiast dopiero 11 czerwca 1906 roku Félix Régnauld przypadkiem odkrył malowidła naskalne. Zwrócił uwagę na trzy czerwone negatywy dłoni, wykonane na stalagmicie znajdującym się w centralnej części jaskini (Foucher, Vercoutère, Ferrier 2013 : 58-59).

Jaskinia Gargas znajduje się w południowej Francji, u podnóża środkowych Pirenejów. Kilka lat po odkryciu przedstawień dłoni, É. Cartailhac i H. Breuil w latach 1911-1913 przeprowadzili badania wykopaliskowe, których celem było określenie relacji między sztuką naskalną a poziomem osadniczym, co umożliwiłoby datowanie malowideł, a także przeprowadzenie pierwszych badań paleośrodowiskowych w obrębie jaskini (Breuil, Cheynier 1958, za: Foucher, Jouan-Foucher, Vercoutère, Ferrier 2010: 58). Badania wykopaliskowe pozwoliły na określenie chronologii, która obejmuje aktywność ludności kultur mustierskiej, szatelperońskiej, oryniackiej, graweckiej i magdaleńskiej (Jouan-Foucher, Foucher 2010: 29).

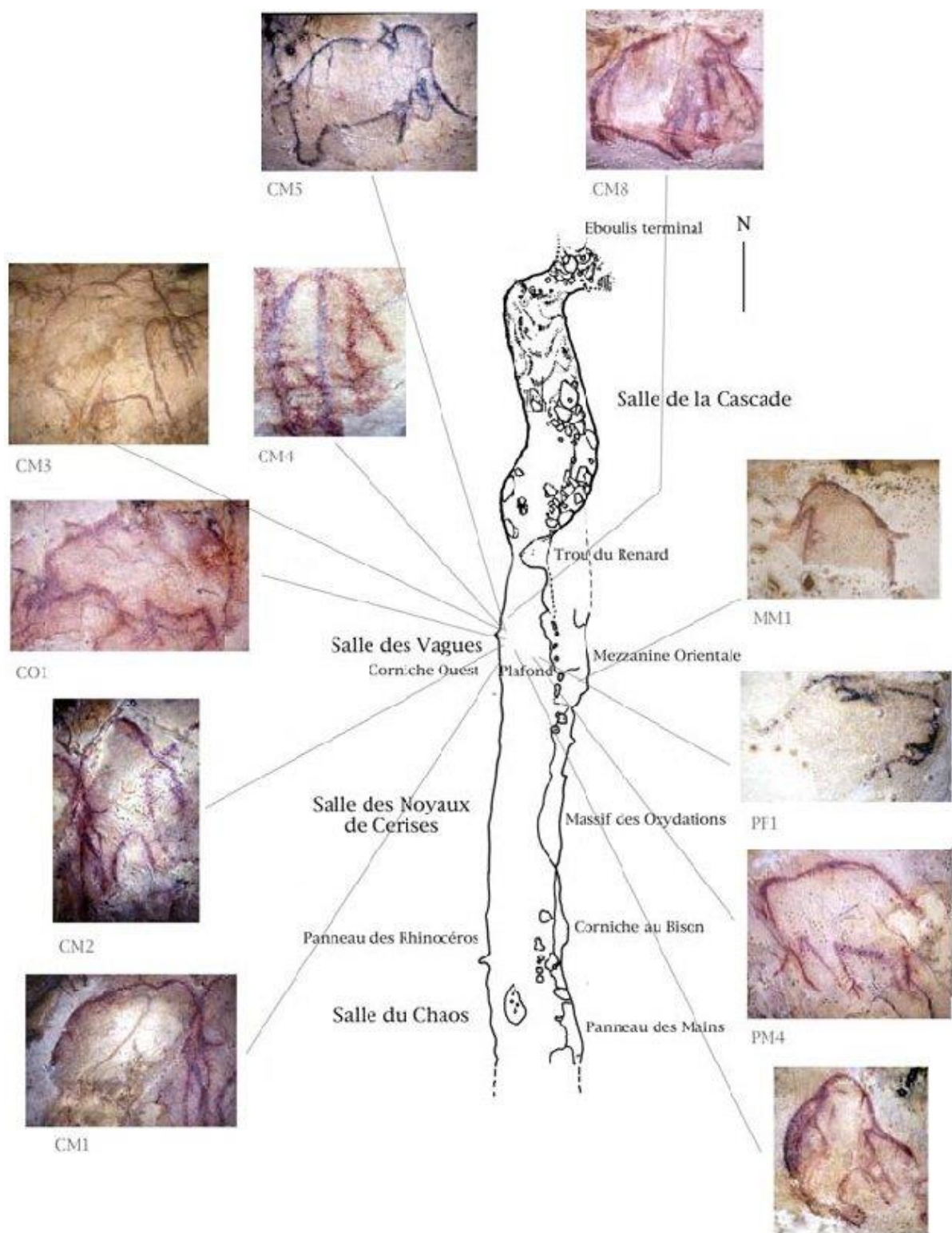
Dominującym motywem w sztuce są dłonie wykonane w kolorze czerwonym lub czarnym. Spośród 231 negatywów i odcisków dłoni, 114 przedstawia ich niekompletne wizerunki. Często ta sama niekompletna ręka jest wielokrotnie malowana na danej powierzchni (Ryc. 5.5). Wciąż toczy się debata czy palce były zaginane, jako forma kodu, czy też faktycznie amputowane (przypadkowo lub rytualnie). Fragment kości znaleziony w szczelinie skalnej ściany, na której widnieją przedstawienia dłoni, został datowany metodą C^{14} na 26 860 BP, co może sugerować wiek samych malowideł. Wśród malowideł występują także wizerunki zwierząt: koni, jeleni, turów, bizonów, mamutów oraz tzw. macaroni, czyli ślady palców tworzące płataninę linii (Hooper 1980: 214; Foucher, Vercoutère, Ferrier 2013: 58-59).



Ryc. 5.5. Negatywy dłoni z jaskini Gargas (<https://tourisme-neste-barousse.fr/wp-content/uploads/2015/01/GARGAS-179.jpg>)

Malowidła w jaskini Grande Grotte (Arcy-sur-Cure, Yonne, Francja) odkrył w kwietniu 1990 roku Pierre Guilloché (Liger 1995: 445). Jaskinia jest prywatną własnością Gabriela de la Varende, który umożliwia i aktywnie wspiera prowadzone w niej badania archeologiczne. Dobry stan zachowania sztuki naskalnej zawdzięczany jest w dużej mierze obecności cienkiej warstwy kalcytu, który w ciągu tysięcy lat pokrył dzieła paleolitycznych „artystów” (Liger 1995: 448). Dzięki wykorzystaniu metody uranowo-torowej możliwe było określenie wieku na 53 410 BP dla najstarszych i 13 730 BP dla najmłodszych warstw kalcytu (Valladas i in. 2013: 1423).

Malowidła datowane są na ok. 28 000 - 24 500 BP i zostały wykonane ochrą oraz węglem drzewnym (Ryc. 5.6). Znajdują się od 300 do 500 m od wejścia do jaskini. Należą do nich negatywy dłoni - zarówno mężczyzn, kobiet, jak i dzieci. Prawdopodobnie wybór miejsc, w których miały powstać malowidła, determinowany był morfologią i teksturą ścian skalnych, w które wkomponowywano wizerunki zwierząt (mamut, jeleń, niedźwiedź, nosorożec włochaty). Tworzono je poprzez wykonanie konturu bez wypełnienia jego wnętrza (Chalmin i in. 2008: 2).



Ryc. 5.6. Graficzny obraz rozmieszczenia wybranych malowideł na planie Grande Grotte Arcy-sur-Cure, (Valladas i in. 2013: 1427, fig. 1)

W jaskini Grande Grotte Arcy-sur-Cure zarejestrowano ślady aktywności ludności kultur mustierskiej, szatelperońskiej, oryniackiej, graweckiej oraz magdaleńskiej. Grota była odwiedzana aż do średniowiecza. Podczas prac wykopaliskowych prowadzonych przez ks. Alexandre Parata w 1992 roku odkryto artefakty galijsko-rzymskie: kościane szpile, monety datowane na ok. 280 roku n.e. (Liger 1995: 449).

La Mouthe została odkryta 11 czerwca 1895 roku i znajduje się 3 km od miejscowości Les Eyzies-de-Tayac (Dordogne, Francja). Jej odkrywca Émile Rivière wyróżnił 7 warstw stratygraficznych: 1) kultura mustierska w tradycji aszelskiej; 2) kultura perigordzka I; 3) kultura oryniacka; 4) kultura solutrejska; 5) kultura magdaleńska; 6) kultura azylska; 7) neolit (Rivière 1901: 509; Raoul 1960: 630). Jeśli chodzi o odkrytą w niej sztukę naskalną, to szacuje się, że powstała między okresem graweckim a magdaleńskim (Rivière 1897: 309-315; Bahn 1998: 60).

W jaskini wyróżniono 3 główne panele ze sztuką naskalną, które zawierają wizerunki zwierząt, takich jak bizony, renifery, koziorożce, mamuty i konie. Występują także znaki/symbole, formy dachokształtne (Ryc. 5.7). Podczas badań wykopaliskowych w jednym z palenisk niedaleko wejścia do jaskini datowanym na okres kultury magdaleńskiej, odkryto lampę tłuszczową z wrytym na powierzchni wizerunkiem koziorożca (Rivière 1901: 510).



Ryc. 5.7. Forma dachokształna z jaskini La Mouthe (<https://donsmaps.com/lamouthe.html#reference>)

Jaskinia znana była już w XV wieku. Wprawdzie dane na temat odkrycia jaskiń zawarto w tabeli 7.1, to jednak w jej przypadku należy je przytoczyć. Po raz pierwszy została opisana w 1575 roku przez podróżnika i pisarza François Belleforesta. Malowidła odkryła grupa speleologów w latach 40. XX wieku, jednak nie zdawali sobie oni sprawy z ich paleolitycznego wieku. Dopiero 17 lipca 1956 roku ich paleolityczna proveniencja została potwierdzona przez Henri Breuila, jednak autentyczność sztuki jaskini Rouffignac nadal kwestionował Severin Blanc. Mimo sceptycyzmu została wpisana na listę zabytków Unesco w 1957 roku (Plassard, Plassard 2000: 86-105).

Jaskinia Rouffignac znajduje się niedaleko Rouffignac-Saint-Cernin-de-Reillac i Les Eyzies-de-Tayac (Dordonia, Francja) i posiada trzy wejścia. Prawdopodobnie wejście, z którego korzysta się obecnie, było znane i użytkowane już w paleolicie. Malowidła nie zostały poddane bezpośrednio żadnej technice datowania, opiera się ono jedynie na analizie podobieństwa malowideł do tych, które znajdują się w jaskini Les Combarelles, Bernifal i Fond de Gaume. Dzięki temu wiek sztuki naskalnej w jaskini Rouffignac określono na ok. 13 000 BP (Plassard, Plassard 2000: 86-105).

Do tej pory zostało udokumentowanych 255 przedstawień figuratywnych, które w 60% zostały zdominowane przez wizerunki mamutów. Występują także przedstawienia gatunków, takich jak: bizony, koziorożce, nosorożce oraz konie. Obecne są również przedstawienia niefiguratywne, do których należą znaki i symbole geometryczne (formy dachokształtne, tzw. macaroni - ślady palców w kształcie płataniny linii) stanowiące 5.5% przedstawień (Ryc. 5.8). Przeprowadzone badania archeologiczne wykazały, że jaskinia była eksplorowana przez *Homo sapiens neanderthalensis* (narzędzia krzemienne), a także później, m.in. w mezolicie (ślady obozowiska przed wejściem do jaskini, narzędzia krzemienne i kościane). W epoce brązu pełniła funkcję nekropoli (ślady kremacji u wejścia jaskini oraz we wnętrzu, fragmenty ceramiki, przedmioty z brązu) po czasy rzymskie (Nougier, Robert 1958: 10-11).



Ryc. 5.8. Wizerunek mamuta wykonany w technice rycia z jaskini Rouffignac (<https://www.bradshawfoundation.com/france/rouffignac/index.php>)

Jedną z najbardziej spektakularnych jaskiń ze sztuką naskalną jest bez wątpienia Altamira (znajduje się ok. 30 km od miejscowości Santander, Hiszpania). Mimo że była przedmiotem wielu prac i studiów to nie sposób się do niej nie odnieść także w niniejszej pracy. Została odkryta w 1879 roku przez właściciela ziemskiego, w obrębie jego dóbr- Don Marcelino de Sautuola, a w istocie przez jego kilkuletnią córkę Marię. Malowidła naskalne oraz ryty w jaskini Altamira było pierwszym tego typu znaleziskiem na świecie, dlatego początkowo poddawano w wątpliwość ich autentyczność (Breuil 1952: 51). Wiek malowideł określony za pomocą metody C14 wskazuje na ok. 32 790 - 22 600 BP (za: Shao i in. 2025; Wagner 2021).

Należy również przytoczyć podstawowe informacje o Altamirze. Jaskinia posiada 270 m długości, a jej szerokość sięga jedynie do ok. 30 m. Co istotne- w głąb jaskini, od strony wejścia dociera naturalne światło (Guinea 2001: 55). Malowidła, a także ryty znajdują się na ścianach groty, ale przede wszystkim na stropie. Najbardziej charakterystycznym elementem,

a zarazem najbardziej widowiskowym, są znajdujące się na stropie głównej komory jaskini malowidła zwierząt. Reprezentują one takie gatunki jak: bizona, jelenie, dzikie konie, łanie, koziorożce i dziki. Do ich wykonania użyto trzech kolorów: czarnego, brązowego i czerwonego, co stanowi fenomen wobec innych jaskiń, w których używano głównie dwóch kolorów. Należy zaznaczyć, że są one niezwykle intensywne. Skały pokryte są także licznymi znakami geometrycznymi, kropkami, liniami prostymi. Występują także odciski dłoni- w postaci ich pozytywów albo negatywów (Ryc. 5.9). Istotną kwestią są techniki wykonania samych wizerunków. Do ich wykonania używano przede wszystkim barwniki mineralne - ochrę, hematyt oraz naturalne - węgiel drzewny. Najczęściej stosowanym zabiegiem przy tworzeniu owych przedstawień było wykonanie konturu techniką rycia, a następnie wypełnienie go czarną farbą. Dopiero po tym wypełniano barwnikiem pozostałe części figury zwierzęcia. Najliczniej występują malowidła bizonów, które ukazywano w różnych pozach (leżąc, stojąc) lub w ruchu (bieg). Altamira stanowi dowód na to, że paleolityczni artyści z sukcesem podejmowali działania polegające na wkomponowywaniu wizerunków zwierząt w naturalne ukształtowanie skał (Wagner 2021, za: Breuil 1952: 52-61).



Ryc. 5.9. Strop jaskini Altamira z malowidłami (<https://www.bradshawfoundation.com/spain/altamira/index.php>)

Jaskinia Ardales (Cueva de Doña Trinidad lub La Calinoria) została odkryta po trzęsieniu ziemi, które miało miejsce w Alhama de Granada w 1821 roku. Znajduje się na południu Półwyspu Iberyjskiego, w prowincji Málaga, niecałe 50 km od wybrzeża Morza Śródziemnego (Ramos Muñoz i in. 2019: 172). W 1852 roku jaskinia została kupiona przez Doñę Trinidad Grund, córkę konsula generalnego w Sewilli, która zleciła wybudowanie klatki schodowej oraz zainstalowanie wsporników na pochodnie. Dzięki jej działaniom jaskinia stała się pierwszą jaskiniową atrakcją turystyczną na terenie Hiszpanii. Po śmierci Doñy Trinidad Grund w 1896 roku jaskinia została opuszczona. Pierwsze badania o wymiarze naukowym przeprowadził w niej w 1918 roku H. Breuil (Ramos Muñoz i in. 2019: 174, za: Breuil 1921).

Nowsze badania przeprowadzone w 2018 roku wskazały, że niektóre z malowideł mogły zostać namalowane w okresie środkowego paleolitu, czyli w czasie, gdy *Homo sapiens neanderthalensis* dominował na Półwyspie Iberyjskim. Dzięki metodzie uranowotorowej określono minimalny i maksymalny wiek powstania malowideł, a miało to miejsce między 48 700 - 45 300 BP, 45 500 - 38 600 BP oraz 63 700 - 32 100 BP. Dwie kolejne próbki wskazały na aktywność paleolitycznych „artystów” między 65 500 a 45 900 BP (Hoffmann i in. 2018: 912- 913).

Jaskinia stanowi system połączonych komór o łącznej długości 1597 m (Ramos Muñoz i in. 2019: 173), w której zachowało się ponad 1000 przedstawień niefiguratywnych: kropki, plamy, linie oraz ponad 90 przedstawień figuratywnych, takich jak: koziorożce, jelenie, konie, ryba, dwa ptaki, postacie antropomorficzne (Ryc. 5.10). Zostały wykonane zarówno w technice rycia, jak i malowania (Ramos i in. 2002, za: Ramos Muñoz i in. 2019: 174-175).



Ryc. 5.10. Niefiguratywne reprezentacje z hiszpańskiej jaskini Ardales (<https://www.newsnationnow.com/world/prehistoric-cave-paintings-in-spain-show-neanderthals-were-artists/>)

Kolejna jaskinia to El Castillo (prowincja Santander; Puente Viesgo, Kantabria, północna Hiszpania). została odkryta 3 listopada 1903 roku przez Hermilio Alcalde del Rio. I to właśnie ten badacz jako pierwszy wydał syntetyczne opracowanie sztuki odkrytej w jej wnętrzu. Wejście do groty zostało zablokowane rumowiskiem skalnym już w czasach paleolitu i aktywności ludności magdaleńskiej, co niewątpliwie wpłynęło na wysoki stopień zachowania malowideł w ich pierwotnej, nienaruszonej formie (Wagner 2021, za: Breuil 1952: 360).

Badaczami, którzy podjęli prace wykopaliskowe w jej wnętrzu w latach 1909 - 1914 byli Hugo Obermaier oraz Paul Wernert. Prowadzili je przy wejściu do jaskini. Pozwoliły one na odsłonięcie stratygrafii składającej się z 26 warstw: od złóż średniowiecznych poprzez chalkolityczne, po warstwy paleolityczne- mustierskie i aszelskie (Wagner 2021, za: d'Errico i in. 2016: 50; Groenen 2014).

Datowano ta jaskinię na pomocą dwóch metod: C14 oraz uranowo-torową. Datowanie metodą C¹⁴ pozwoliło określić wiek malowideł na 11 110 i 10 960 BP (próbki pobrano z dwóch wizerunków bizonów wykonanych za pomocą węgla drzewnego). Natomiast przy wykorzystaniu metody uranowo-torowej (próbki pobrano z nacieków kalcytowych pokrywających czerwone dyski) uzyskano datowanie na 40 830 - 34 080 BP oraz na 37 300 BP (próbki pobrano z nacieków kalcytowych pokrywających odciski dłoni). Wyniki te należy interpretować w taki sposób, że malowidła w El Castillo nie powstały w tym samym czasie (d'Errico i in. 2016: 49-50; Bahn 2012: 168).

Cechy charakterystyczne jaskini to fakt, że posiada 164 m długości i zawiera komorę główną (Gran Sala) oraz liczne galerie i korytarze. Znajdują się w niej malowidła, jak i rytzy naskalne. Główne motywy przedstawień to m.in. konie, jelenie i koziorożce, Odkryto w niej ok. 50 negatywów dłoni (głównie lewej, wykonanych w kolorze czerwonym). Najliczniej występują tzw. formy dachokształtne. Na pierwszy rzut oka przypominają konstrukcje szalasowe. Ponadto występują czerwone dyski (najczęściej wykonywane w pobliżu odcisków dłoni) oraz znaki wykonane za pomocą czerwonych kropek (Ryc. 5.11). Szczególnym przedstawieniem jest mamut w czerwonym obramowaniu bez wypełnienia oraz czarny bizon, który został wkomponowany w stalagmit (naturalną formację krasową jaskini) (Wagner 2021, za: Breuil 1952: 361-363; Bahn 2012: 168-170).



Ryc. 5.11. Przykład sztuki niefiguratywnej z jaskini El Castillo (<https://www.donsmaps.com/castillo.html>)

Sztukę naskalną w jaskini Hornos de la Peña odkrył Hermilio Alcalde del Río w 1903 roku. Jaskinia znajduje się niedaleko wsi Tarriba (gm. San Felices de Buelna, Kantabria, Hiszpania). Podczas prac archeologicznych została odsłonięta złożona sekwencja stratygraficzna, w której wyróżniono poziomy: mustierski, oryniacki, solutrejski, magdaleński, a także neolityczny. W latach 1936 - 1939 (w trakcie hiszpańskiej wojny domowej) jaskinia służyła jako schron. W okresie paleolitu eksplorowana była zarówno przez *Homo sapiens sapiens*, jak i wcześniej - *Homo sapiens neanderthalensis*. Sztuka naskalna została wykonana w dwóch fazach między ok. 18 000 a 13 000).

Wśród rytów naskalnych dominują przedstawienia koni, bizonów, koziorożców i turów. W Hornos de la Peña odkryto tylko jedno malowidło (wizerunek konia), które

wykonano w kolorze czarnym. Występuje także jedna postać antropomorficzna (zwierzęco - ludzka) z ogonem i podniesioną ręką (Ryc. 5.12). Godnym uwagi jest fakt, że nie występują znaki - tak popularne dla tego regionu (Rivero, Garate 2013: 60-61).



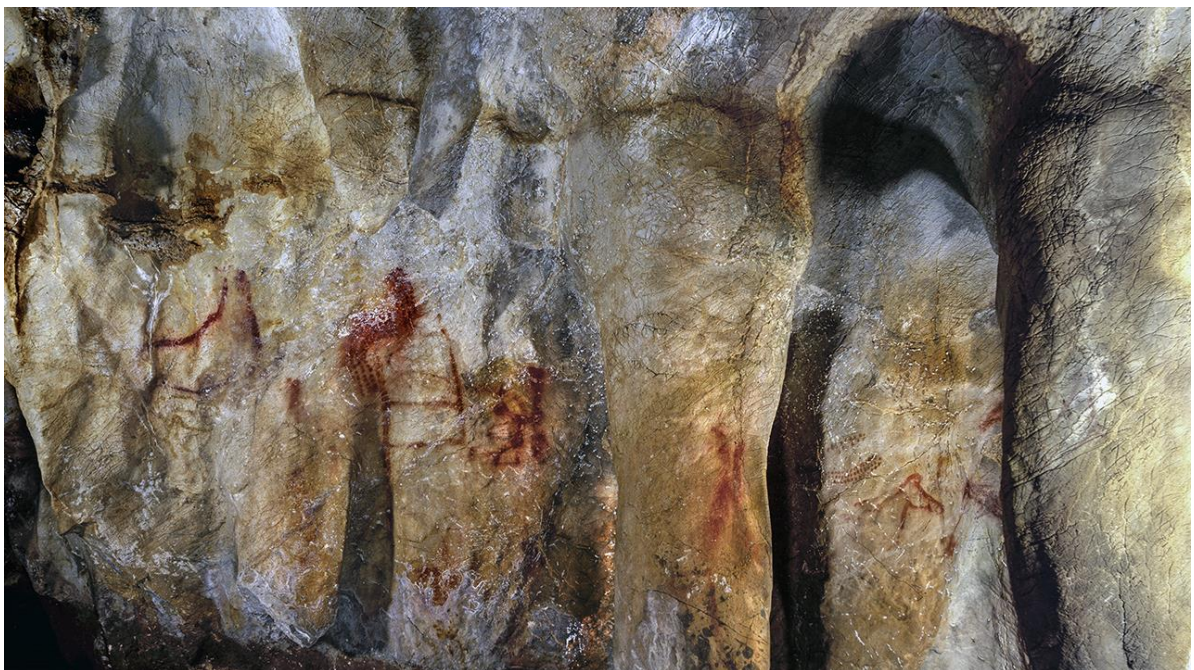
Ryc. 5.12. Ryt z jaskini Hornos de la Peña (<https://cuevas.culturadecantabria.com/hornos-de-la-pena/>)

Kolejna jaskinia La Pasiega stanowi część kompleksu jaskiń w ramach Monte Castillo, znajdującego się w pobliżu miasta Puente Viesgo (Kantabria, Hiszpania), w skład, którego wchodzi: El Castillo, Las Monedas i Las Chimeneas. Ślady ciągłości osadniczej sięgają 100 000 lat (Fowler 2020: 13).

Jaskinia złożona jest z czterech galerii malowideł, które położone są na różnych poziomach. Podczas badań archeologicznych odkryto ślady związane z przedstawicielami ludności solutrejskiej i magdaleńskiej. W 2000 roku poddano datowaniu metodą C^{14} próbki

pobrane z czarnofigurowych przedstawień żubra i koziorożca, które określiły wiek malowideł na 13 730 i 12 460 - 11 990 BP (Lawson 2012: 278-281).

W jaskini znajduje się ponad 700 malowideł - głównie jeleni, koziorożców, koni, reniferów, ptaków, ryb oraz znaków geometrycznych, dachokształtnych (Ryc. 5.13). Poddane datowaniu metodą uranowo-torową próbki kalcytu, który pokrył jeden z czerwonych znaków wykonanych na ścianie jaskini, wskazują, że minimalny wiek tego wizerunku wynosi 64 800 BP (Hoffmann i in. 2018: 912-913; Fowler 2020: 13).



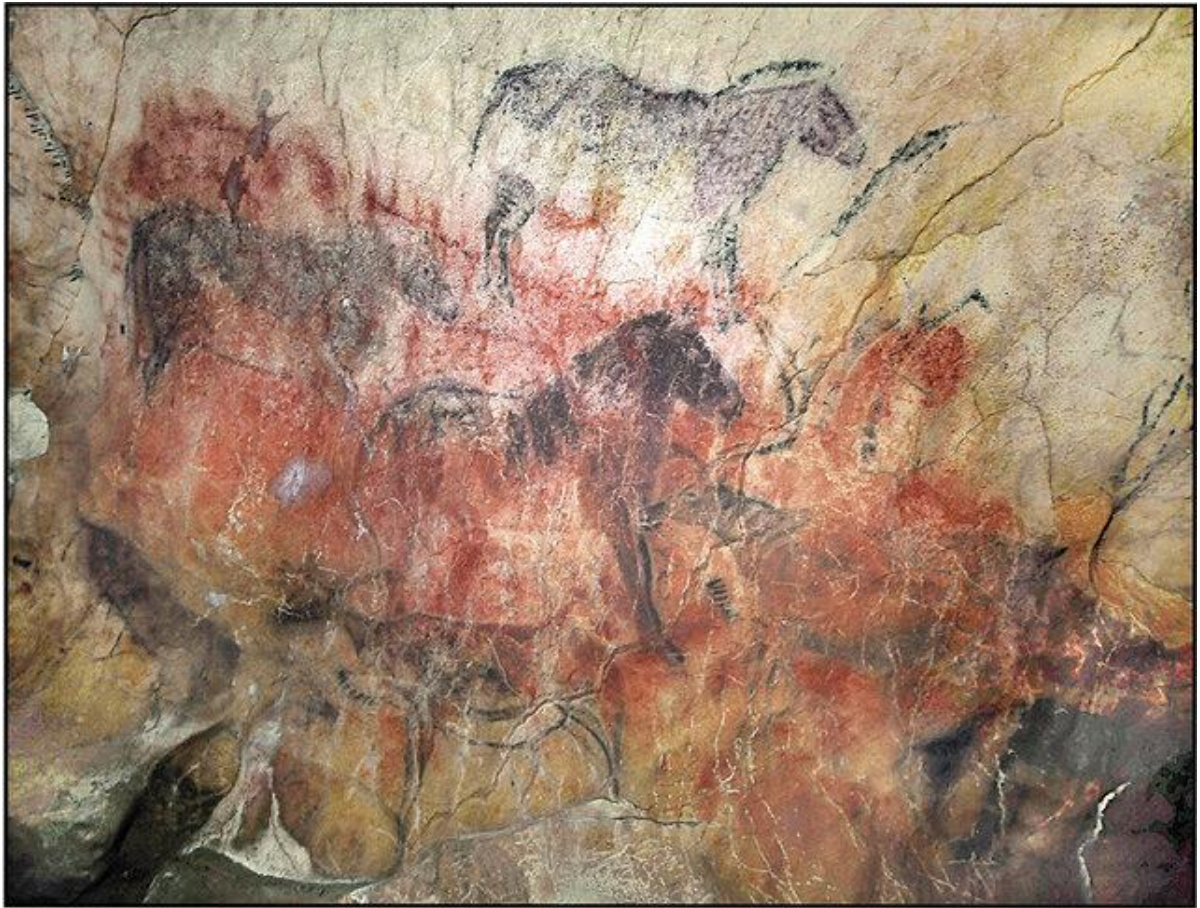
Ryc. 5.13. Wizerunek przypisywany *Homo sapiens neanderthalensis* (<https://www.science.org/content/article/europes-first-cave-artists-were-neandertals-newly-dated-paintings-show>)

Znajdująca się w na południe od hiszpańskiego miasta Caceres (Extremadura) jaskinia Maltravieso została odkryta w sierpniu 1951 roku i stanowi część paleozoicznego krasu wapiennego (Rodríguez-Hidalgo i in. 2010: 38; Collado Giraldo 2018: 370). Daty radiowęglowe uzyskane z próbek pobranych z dwóch fragmentów węgla drzewnych wyznaczają chronologię absolutną na 19 500 - 18 700 BP oraz 19 700 - 18 750 BP (Canals i in. 2010, za: Cardona i in. 2012: 32).

Dzięki wykorzystaniu metody uranowo-torowej możliwe było określenie wieku warstw kalcytu pokrywającego malowidła. Próbkę pobraną z powierzchni czerwonego negatywu dłoni określiły jego wiek na 66 700 BP, co wskazuje, że prawdopodobnym autorem tego malowidła jest przedstawiciel *Homo sapiens neanderthalensis* (Hoffmann i in. 2018: 912- 913).

Jaskinia ma 105 m długości. Na szczególną uwagę zasługują odkryte kopalne szczątki zwierząt, także tych wymarłych, takich jak: jelenie, niedźwiedzie, nosorożce, konie, hieny. Zawierała także fragmenty neolitycznych naczyń ceramicznych. Malarstwo jaskiniowe zdominowane jest przez odciski dłoni - głównie ich negatywy, które charakteryzuje brak małego palca. Występują także znaki geometryczne (linie, kropki, trójkąty, koncentryczne krzyże etc.) oraz przedstawienia zwierząt - głowa jelenia lub kozy (Cavestany de Anduaga 1963: 55- 56).

Jaskinia Tito Bustillo (Cueva de Tito Bustillo) została odkryta przypadkiem przez grupę speleologów 12 kwietnia 1968 roku, co odbiło się szerokim echem w mediach międzynarodowych ze względu na jakość oraz ilość odkrytej w jej wnętrzu sztuki naskalnej (Ryc. 5.14). Jaskinia znajduje się w Ribadesella, niedaleko Oviedo (Asturia, Hiszpania), a swą nazwę otrzymała na cześć jednego z członków wyprawy Celestina Fernández Bustillo, który zginął w trakcie wspinaczki kilka dni po odkryciu jaskini (Behrmann, González, Castaño, Ramírez 2022: 13-21).



Ryc. 5.14. Przykład malowideł z jaskini Tito Bustillo (Spaey, Garate, Irurtzun 2024: 1817, fig. 4)

Badania jaskini wskazują na kilka faz jej okupacji przez człowieka, a jego najintensywniejsza działalność miała miejsce od 15 000 lub 14 500 BP. Jej eksploracja przez ówczesnych ludzi zakończyła się ok. 12 500/12 700 BP (Sainz, Toca 2003: 107). Natomiast dzięki wykorzystaniu metody uranowo-torowej możliwe było określenie wieku malowideł. Pobrane próbki kalcytu wykazały, że sztuka powstała między 29 600/25 200 a 37 700/35 500 BP (Pike i in. 2012: 1412).

Jaskinia liczy kilkaset metrów długości i zawiera liczne przedstawienia zwierząt. Do głównych gatunków należą jelenie i koziorożce, występują także liczne znaki abstrakcyjne (pętle, linie pionowe), jak i reprezentacje kobiecych narządów płciowych (Sainz, Toca 2003: 102-103).

W ramach niniejszego rozdziału scharakteryzowałam jaskinie z malowidłami i rytami naskalnymi, przypisywane zasadniczo twórczości *Homo sapiens sapiens*, ale także częściowo *Homo sapiens neanderthalensis*. Spośród odkrytych dotąd jaskiń ze sztuką naskalną wybrałam te, w przypadku których datowanie wykazało długie trwanie danej tradycji zdobniczej, a także potwierdzoną przynajmniej dwufazowość wykonywania przedstawień na ścianach grot. Tak więc wybrane jaskinie zostały uznane przeze mnie za reprezentatywne ze względu na sztukę paleolitu oraz wybrane z powodu zawierania wszystkich istotnych dla niej właściwości oraz cech.

VI. Metody dokumentacji, datowania i analizy sztuki paleolitu

1. Metody dokumentacji sztuki naskalnej

Dokumentacja sztuki naskalnej stanowi jeden z najważniejszych etapów badań archeologicznych i konserwatorskich. Z uwagi na podatność tejże sztuki - szczególnie malowideł - na niszczące czynniki środowiskowe, naturalne procesy degradacji czy działalność człowieka, konieczne jest tworzenie trwałych materiałów wizualnych, które umożliwiają monitorowanie zachodzących zmian, jak i analizę samych przedstawień. Dostęp do różnorodnych technik dokumentacyjnych daje możliwość dostosowania ich do warunków, w jakich znajdują się malowidła, a także do ich kondycji i stopnia zachowania.

Najstarsze techniki dokumentacji opierały się na rysunkach, które pozwalały na odwzorowanie konturów, układu oraz szczegółów kompozycji, a także na fotografii analogowej, służącej dokumentacji wizualnej. Metody te były jednak obarczone subiektywizmem rysownika czy zależne od jakości wykonanej fotografii. Nie pozwalały również na oddanie trójwymiarowości powierzchni skalnych. Dlatego coraz częściej badacze uciekają w stronę nowszych metod dokumentacji sztuki, które pozwalają na dostrzeżenie innych elementów. Kompilacja różnego rodzaju technik daje najlepsze rezultaty, ponieważ pozwala na wydobywanie z badanego obiektu większej ilości danych, często niedostrzegalnych „gołym okiem”. Posiada to istotny wpływ na analizę i interpretację sztuki naskalnej (Gunn 2014: 1-4). Do takich metod należą, np. RTI, DStretch i modelowanie 3D.

1.1. RTI

RTI, czyli *Reflectance Transformation Imaging* (obrazowanie z przekształceniem odbicia) to metoda, której podstawą jest fotografia. Zapisuje (utrwała) ona kolor oraz kształt zabytku, umożliwiając zmianę kierunku i kąta jego oświetlenia. Jej celem jest wydobywanie wklęsłości i wypukłości oraz poprawa jasności, koloru i jego nasycenia dokumentowanej powierzchni obiektu. Twórcami tej metody byli Tom Malzbender i Dan Gelb, naukowcy z Hewlett-Packard Laboratories. Po raz pierwszy opublikowali jej opis w 2001 roku, nazywając ją *Polynomial Texture Maps* (por. Wagner 2021: 424; <http://culturalheritageimaging.org/Technologies/RTI/>).

RTI umożliwia dotarcie i obserwację elementów niewidzialnych dla nieuzbrojonego oka, dzięki zmianom kąta padania światła i cienia. Dzięki temu pozwala na precyzyjną obserwację zmian oraz określenie ich charakteru na powierzchni różnego rodzaju zabytków. Ułatwia także identyfikację narzędzi, za pomocą których wykonano dane przedmioty lub obiekty. Pozwala także na identyfikację śladów i zdobień, znajdujących się na powierzchni skały (Polkowski, Witkowski 2018: 56-57; Wagner 2021: 424).

1.2. DStretch

DStretch to metoda, a dokładnie program komputerowy, służący do wydobywania barwy czerwonej z zarejestrowanych fotograficznie obrazów o słabej widoczności. Pozwala na zwiększenie nasycenia barw, jednocześnie tłumiąc kolory tła, takie jak czern i biel. DStretch znacznie podkreśla różnice w odcieniach czerwieni, dzięki czemu możliwa jest analiza kolejności wykonywania malowideł, jak i sposobu nakładania się ich na siebie (Wagner 2021: 425; <http://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.html>).

1.3. Modelowanie 3D

Metoda naziemnego skaningu laserowego (ang. *Terrestrial Laser Scanning*, TLS) stanowi nieinwazyjną metodę, umożliwiającą szczegółowe odwzorowanie obiektu oraz odtworzenie jego obrazu w pamięci komputera, w postaci modelu 3D (Bernat i in. 2016: 8).

Skaning laserowy to metoda wymagająca z jednej strony nakładu finansowego, a z drugiej umiejętności technicznych. Nie zmienia to faktu, że jest coraz częściej wykorzystywany przez naukowców w studiach nad sztuką naskalną, ponieważ służy poszerzeniu bazy źródłowej. Dostrzega się jego znaczący potencjał badawczy. Metoda ta pozwala na szczegółowe oddanie wyglądu danego obiektu, np. budowy jaskini, w tym najdrobniejszych detali struktury jej ścian czy stropów. Umożliwia odtworzenie tekstury malowideł, rytów, jak i konkretnej powierzchni skalnej, na której zostały wykonane. Stanowi również doskonałe narzędzie służące monitorowaniu naturalnych zmian zachodzących w morfologii jaskiń. To co jest niezwykle cenne z punktu widzenia badań nad sztuką to możliwość uchwycenia kolejności nakładania się na siebie poszczególnych malowideł (niekiedy jako strukturę palimpsestową), a także pozwala na ich szczegółową analizę. Dzięki temu można zidentyfikować np. narzędzia użyte do wykonania rytów na skałach. Podejmowano także próby dotyczące symulacji parametrów oświetlenia koniecznego do

wykonania malowideł przez paleolitycznych twórców. Rekonstruowano także zmiany morfologiczne, zachodzące w jaskiniach w przeciągu długiego czasu (Robert i in. 2016: 847-848). Metoda skaningu laserowego 3D zyskuje na znaczeniu także przy tworzeniu replik jaskiń i innych obiektów, często o walorze edukacyjnym.

2. Metody datowania „obrazów” na ścianach jaskiń

Trudność w wyborze konkretnej metody analizy obrazów w paleolitycznych jaskiniach polega na tym, że archeologia stosuje metody zarówno nauk przyrodniczych - obejmujące głównie techniki datowania wykorzystywane do określania chronologii sztuki naskalnej oraz ruchomej - jak i metody humanistyczne, służące do ich analizy i interpretacji. Pogodzenie tych metod stanowi wyzwanie, ponieważ narzędzia nauk przyrodniczych pociągają za sobą perspektywę naturalizmu metodologicznego, a humanistyczne zakładają antynaturalizm metodologiczny. Od wielu dekad archeologia stara się godzić te dwie perspektywy. Natomiast, kiedy dokładniej się im przyjrzymy, to staje się widoczne, że realizują one odmienne cele. Pierwsza służy metodom datowania jaskiń - głównie jako form geologicznych - i podobnie podchodzi do obrazów na ich ścianach, są to np. metoda C14, uranowo-torowa czy stratygraficzna. Do malowideł naskalnych podchodzi się jak do każdego fenomenu geologicznego/naturalnego, który zaistniał w określonym czasie i przestrzeni, a więc rządzącego się „wewnętrznymi”, naturalnymi prawami.

Natomiast metody humanistyczne dotyczą analizy samych obrazów jako wytworów kulturowych człowieka, czyli opierają się na odmiennej perspektywie - to kultura, będąca „na zewnątrz”, nadbudowana nad wymiar przyrodniczy, determinuje ich powstanie, a co w praktyce badawczej prowadzi do zadawania odmiennych pytań. Jednak te pierwsze, dotyczące ustalenia podstawowych elementów, takich jak chronologia czy miejsce i stanowią punkt wyjścia do dalszych rozważań w duchu kulturoznawczym. W takim sensie metody te się uzupełniają. Ich rozwój - powiązany ze zmianami metodologii i teorii archeologii - wywarł ogromny wpływ na umiejscowienie w czasie i przestrzeni oraz analizę i interpretację sztuki paleolitu.

Datowanie materiałów nieorganicznych, takich jak pigmenty używane przez paleolitycznych „artystów”, jest wyzwaniem, a do niedawna ocena wieku malowideł była szczególnie trudna. Obecnie metodą datowania węgla drzewnego jest metoda radiowęglowa C14, ponieważ jest to materiał organiczny. Technika ta nie pozwala jednak na datowanie

pigmentów mineralnych. Fragmenty malowideł, najczęściej same kontury, wykonywano węglem drzewnym i dopiero po tym procesie figury wypełniano barwnikami mineralnymi, co pozwala na datowanie organicznych fragmentów obrazów. Ważną wskazówką - co do daty powstania malowidła w grocie - są pozostałości węgla, które pozostawiły na ścianach skalnych pochodnie, dzięki którym oświetlano wnętrza jaskiń. Coraz częściej stosowaną przez badaczy sztuki paleolitu jest metoda uranowo-torowa, która umożliwia datowanie bezwzględne jaskiń bogatych w węglan wapnia (kalcyt), który często pokrywa naskalne malowidła oraz rytę. Posiada ona znacznie wyższy górny przedział czasowy (do 350 000 BP) niż metoda C14 (Bahn 1998, za: Gray 2010: 8).

Natomiast technika AMS pozwala na oddzielenie najmniejszych śladów materiałów organicznych, podlegających datowaniu. Dzięki niej wielkość próby do testu C14 została ekstremalnie zredukowana, a malowidła jaskiniowe nie są narażone na duże uszkodzenia. (Bahn 1998, za: Gray 2010: 9). Dokładne datowanie sztuki naskalnej jest ważne nie tylko dla potwierdzenia jej autentyczności, ale także dla chronologicznego umiejscowienia malowideł w obrębie innych aspektów życia społeczności górnego paleolitu i ich kultury materialnej (Parker 2008, za: Gray 2010: 9). Do datowania obrazów wykonanych pigmentami mineralnymi stosuje się dyfrakcję rentgenowską oraz spektrometrię w podczerwieni w celu identyfikacji składu pigmentów stosowanych do produkcji farb (Chauvet, Deschamps i in. 1996, za: Gray 2010: 8-9).

Historia archeologii paleolitu wyraźnie ukazuje, jak zmieniał się podejście do sztuki owego okresu, a nawet samej akceptacji, że jest to sztuka wraz z uszczegółowieniem chronologii i wprowadzaniem coraz doskonalszych metod datowania w tym zakresie. Uważam, że metody datowania to dopiero początek postępowania naukowego - nie powinny być celem samym w sobie, lecz stanowić punkt wyjścia do dalszych badań. Koniecznym jest sięgnięcie po metody analizy samych obrazów na ścianach jaskiń, co pozwala nadać badaniom humanistyczny szerszy kontekst kulturowy.

3. Metody analizy przedstawień wizualnych

Badaczy od dawna fascynował „fenomen obrazu” traktowanego jako przedmiot pogłębionej analizy. Przez długie lata wydawało się jednak, że tego typu interpretacją zajmują się wyłącznie krytycy i teoretycy sztuki. Socjologowie nieśmiało wkraczali na to pole, często z poczuciem niekompetencji, poszukując inspiracji w klasycznych teoriach estetycznych (Ferenc 2007: 5).

Obecnie antropolodzy i socjolodzy, a także archeolodzy coraz częściej kierują swe zainteresowania badawcze ku obrazom, proponując nowe i interesujące spojrzenie na zagadnienie „przedstawień wizualnych”. Wraz z entuzjazmem wobec możliwości, jakie niesie analiza obrazów w naukach społecznych, pojawiają się również głosy sceptycyzmu - a wraz z nimi pytanie: czym właściwie jest obraz? Idąc dalej: „jaka jest relacja między słowem a obrazem? Na ile obraz odzwierciedla świat, a na ile go (re) konstruuje? Jak obraz wpływa na rzeczywistość? I wiele innych” - wreszcie: jak go interpretować (Ferenc 2007: 5).

Każda próba analizy obrazu według filozofki sztuki Gillian Rose (2001: 2) jest „po prostu interpretacją, a nie odkrywaniem jego prawdy”. Wielość interpretacji nie oznacza, że są one dowolne - żadna z nich nie daje przyzwolenia na pomijanie zasad obowiązujących w badaniu obrazów. Metodologia bowiem „nadaje analizom sprawdzalny i powtarzalny charakter”. Jak podkreśla autorka, te najbardziej odkrywcze interpretacje opierają się głównie na fascynacji, pasji i zaangażowaniu samych odbiorców obrazów (Rose 2001: 4). Interpretacja obrazu to nie tylko kwestia zrozumienia i analizy jego treści, ale przede wszystkim to refleksja nad jego funkcją i kontekstem społecznym (Ferenc 2007: 6).

Należy się zgodzić z poglądem wyrażonym przez Michała Rydlewskiego (2016), że „żeby widzieć, trzeba wiedzieć”. Nie istnieje bowiem poznanie ludzkie wolne od założeń wyjściowych. Wszelkie metody stosowane w archeologii, jak i na gruncie innych nauk, opierają się na założeniach wynikających z ich podstaw teoretycznych.

W niniejszej części pracy przedstawię pokrótce metody analityczne - zwłaszcza te, które znalazły wyraz w badaniach nad prehistorią paleolitu i mogą być wykorzystane w analizie przedstawień paleolitycznych, głównie w sztuce jaskiń, która stanowi główną niniejszych rozważań.

Tomasz Ferenc (2007), który dokonał przeglądu metod oraz inspiracji teoretycznych związanych z analizą obrazu, określił to mianem „postulatu samoświadomości badacza”. Spojrzenie nie jest „naturalne”, ponieważ następuje z perspektywy danej kultury, reprezentowanej przez badacza. Uzyskując samoświadomość, obserwator jest w stanie lepiej zapanować nad własnymi opiniami czy emocjami. Celem nie jest ich odrzucenie, lecz kontrolowanie i niedopuszczenie do tego, aby wpływały one na interpretacje odbiorców. Moim zdaniem emocje mają wpływ na interpretację obrazów i nie sposób ich wyeliminować. Ważne jest to, by ów proces zracjonalizować.

Sugerując się m.in. G. Rose (2001) oraz zainspirowanym jej poglądami Tomaszem Ferencem (2007), można wyróżnić następujące metody analizy, dotyczące zwłaszcza obrazów:

- Analiza kompozycyjna;
- Metoda ikonograficzno-ikonologiczna;
- Analiza treści;
- Analiza semiologiczna;
- Analiza psychologiczna;
- Analiza dyskursu.

3.1 Analiza kompozycyjna

Oparta jest na tak zwanym „dobrym oku” (*the good eye*) i nie została w pełni określona metodologicznie, lecz umożliwiła stworzenie pewnego rodzaju schematu analizy obrazu, szczególnie przy badaniu sztuk plastycznych, głównie malarstwa (Rose 2001: 33). Skupienie badacza kumuluje się na dziele, które stanowi główny obszar pracy badawczej. Ten rodzaj analizy został wypracowany w ramach historii sztuki i jest przydatnym narzędziem wykorzystywanym przez antropologów i socjologów, gdyż wskazuje kierunek patrzenia na obrazy, jak i na ich sposób badań. Umożliwia opis dzieł, tak konieczny także w przypadku zastosowania innych metod. Studia nad obrazem porównuje się do pracy z tekstem. Istotnym elementem tego rodzaju analizy jest skupienie uwagi na kompozycji: określenie kolorystyki, techniki wykonania oraz organizacji przestrzennej obrazu, światła, jak i perspektywy, gdyż to ona sugeruje odbiór danego dzieła (Ferenc 2007: 7-8).

3.2. Metoda ikonograficzno-ikonologiczna

Metoda ikonograficzno-ikonologiczna jest czymś więcej, niż rozbudowaną analizą kompozycyjną. Jest to prawdopodobnie najbardziej znany rodzaj analizy obrazów, który wywodzi się z kręgu historii sztuki. Celem tej metody jest odkrycie głębszych znaczeń ukrytych w dziele. Została opracowana przez Ervina Panofsky'ego (1971) i składa się z kilku etapów: opisu preikonograficznego, analizy ikonograficznej oraz analizy ikonologicznej - każdy etap „odśłania” kolejne warstwy znaczeniowe obrazu (Ferenc 2007: 8).

Pierwszy etap, to opis formalny dzieła sztuki, który skupia się na jego cechach zewnętrznych, wizualnych. Stanowi opis tego, co jest widoczne dla odbiorcy: kolory, kształty, gesty, układ postaci itd. Jest to podstawowy poziom percepcji obrazu, który nie wymaga posiadania specjalistycznej wiedzy, lecz umiejętność obserwacji. Etap ten ma na celu rozpoznanie wszystkich elementów kompozycji, pomijając przy tym interpretację symboliczną (Ferenc 2007: 8-9).

Drugim etapem metody E. Panofsky'ego, jest analiza ikonograficzna, czyli poszukiwanie „konwencjonalnego znaczenia” elementów przedstawionych - motywów ikonograficznych, które zostały zidentyfikowane na pierwszym etapie analizy. Obejmuje on tzw. treści wtórne i umowne - historie, alegorie, mity, symbole, metafory (Panofsky 1971: 13; 20; Ferenc 2007: 8).

Kolejny etap metody E. Panofsky'ego, to interpretacja ikonologiczna, która polega na odkryciu „znaczenia wewnętrznego” - dzieła plastyczne, obrazy tworzą według owej koncepcji pewnego rodzaju świat form symbolicznych, na których poszukiwaniu koncentruje się osoba interpretująca (Ferenc 2007: 8-9).

Metoda Panofsky'ego spotkała się z krytyką i została odrzucona na gruncie historii sztuki, jednak podstawowe jej terminy przetrwały i są stosowane do dziś. W archeologii, głównie pradziejowej, powstała dodatkowa trudność w jej recepcji - w zasadzie nie jest możliwy do osiągnięcia etap ikonologiczny, w którym należy się odwołać m.in. do szkół artystycznych, warsztatów wytwórczych itp.

3.3 Analiza treści

Metoda ta, według G. Rose (2001), w pewnym stopniu zbliżona jest do analizy kompozycyjnej, gdyż także nie obejmuje kwestii recepcji społecznej obrazów. Analiza treści koncentruje się na częstotliwości występowania konkretnych elementów w określonym zestawie obrazów. Autorka zaproponowała czterostopniowy proces analityczny (Rose 2001: 56).

Pierwszy etap obejmuje wybór zbioru danych (np. jaskinie, wytwory sztuki mobilnej, ich zdjęcia), który musi być spójny. Nie występuje potrzeba analizy wszystkich dostępnych obrazów, jednak te wybrane powinny być reprezentatywne oraz odzwierciedlać wszystkie elementy danego zbioru (Rose 2001: 58).

Etap drugi opiera się na określeniu kategorii, która ma służyć kodowaniu. Jest to najważniejszy moment w procesie badawczym i to od niego zależy, czy przedsięwzięcie zakończy się sukcesem. Należy stworzyć określony zestaw kategorii, który zostanie wykorzystany do opisu obrazu. Kodowanie daje możliwość uchwycenia głównych i powtarzających się motywów, co stanowi pewnego rodzaju redukcję posiadanego materiału wizualnego (Rose 2001: 60).

Trzecim etapem jest kodowanie obrazów. Jest to moment zdefiniowania uprzednio wyznaczonych kategorii, tak by były one dostępne i jasne dla szerszego grona badaczy (Rose 2001: 62). Analiza ta koncentruje się tylko na obrazie, pomijając proces jego wytwarzania oraz funkcjonowania społecznego (Ferenc 2007: 12).

3.4. Analiza semiologiczna

Jest to kolejna forma analizy treści przedstawień, która opiera się na określonych zasadach doboru źródeł i ich opracowaniu ilościowym. Semiologia opiera się na dekonstruowaniu ukrytych znaczeń, odwołując się m.in. do pojęcia mitologii i ideologii. Nie uwzględnia ona jednak społecznego kontekstu funkcjonowania znaków (Rose 2001: 70).

Analiza ta eksponuje poziomy odbioru obrazu, które mają doprowadzić do znaczeniowej warstwy obrazów. „Studium i punctum” to pojęcia, które wprowadził francuski semiolog Roland Barthes w książce pt. „Światło obrazu” (1996). Terminy te często stosowane są przez autorów piszących na temat fotografii, ale możliwe jest ich

wykorzystanie w procesie badania obrazów (Ferenc 2007: 13). Poziom odbioru obrazu, określany jako „studium” to coś bliskiego, związanego z kulturą odbiorcy. Natomiast „punctum” przełamuje porządek analizy „studium”, jest „uderzeniem strzały, uciskaniem, użądleniem, emocją” (Barthes 1996: 47-48).

Analiza ta opiera się na całościowym ujęciu obrazu poprzez „studium” dostarczające wiedzy oraz jednocześnie dostrzeżenie „punctum”. Barthes zauważa, że „ostatecznie „studium” zawsze przechodzi przez kod, „punctum” nigdy nie jest kodowane” (Barthes 1966: 89).

Z tego krótkiego zarysu wynika kolejna trudność - jeśli „punctum” nigdy nie jest kodowane, to również i badacz nie ma takiej możliwości, w związku z tym - w przypadku podejścia semiologicznego - aspekt ten umyka.

3.5. Analiza psychologiczna

Psychoanaliza odkryła nieznane wcześniej obszary ludzkiej psychiki, wpływając na sposób rozumienia i analizowania kultury. Dzięki Sigmundowi Freudowi nowe terminy, takie jak, np. „marzenia senne, libido, podświadomość, czynności omyłkowe, nieuświadomione pragnienia” zaczęły funkcjonować w dyskursie publicznym oraz języku potocznym. Według Freuda, co później rozwinął Jacques Lacan, jednym z podstawowych impulsów człowieka jest „impuls patrzenia”. Zarówno „skopofilia” (przyjemność czerpana z patrzenia), jak i „voyeryzm” (przyjemność czerpana z podglądania) stały się osią pracy z obrazem w duchu psychoanalizy. Kolejny wariant interpretacyjny opiera się na postulatach podejścia feministycznego, obejmującego badania nad wytwarzaniem - poprzez przedstawienia wizualne - stereotypów na temat seksualności (Ferenc 2007: 16-17).

Na gruncie archeologii psychoanaliza znalazła najistotniejszy wyraz w analizie paleolitycznej sztuki w kategorii animizmu i szamanizmu (np. por. Rozwadowski 2009).

3.6. Analiza dyskursu

Analiza dyskursu opiera się na terminach, takich jak: „tekst”, „intertekstualność” i „kontekst”. G. Rose wymienia dwa typy analizy. „Analiza dyskursu pierwszego typu” skupia się na społecznym aspekcie wytwarzania obrazów. Prowadząc ją należy „zawiesić”, lecz nie odrzucić osobiste przekonania i założenia. Rozpoznaniu podlega zarówno treść, temat, jak i

motyw. Analiza ta obejmuje związki zachodzące między nimi, by móc dotrzeć do znaczeń ukrytych w obrazach. Natomiast „analiza dyskursu drugiego typu” opiera się głównie na aparacie instytucjonalnym (instytucje, władza, techniki nadzoru), pomijając przy tym sam obraz (Rose 2001: 140; Ferenc 2007: 20).

Odnosząc ją do jaskiń, można założyć, że techniki wykonywania obrazów w jaskiniach mogły stanowić narzędzie kontroli nad społecznością. Istotne było miejsce ich oglądania lub sama możliwość ich oglądania. Związane jest to z określonymi warunkami egzystencji. Czy było to „archiwum”, „muzeum”, a może „galeria” czy nawet „teatr” danej grupy społecznej? Istotna jest organizacja przestrzenna recepcji obrazów. Określonemu poznaniu podlegają również estetyczne preferencje (por. Lewis-Williams 2002).

Każde z ograniczeń danej metody prowadzi do konieczności rozważenia różnych zestawów metod. Stosowanie więcej niż jednego sposobu analizy najczęściej zwiększa możliwości interpretacyjne, pozwala spojrzeć na obraz z wielu perspektyw. Jednak ostateczny wybór metody lub metod analizy obrazu zawsze jest uzależniony od celu pracy.

Wszystkie powyższe metody pomijają jednak aspekt pamięci, zwłaszcza pamięci grupowej, uznanej przeze mnie za niezwykle istotną w kształtowaniu wartości, postaw i zachowań kulturowych. Dlatego w niniejszej pracy zaproponowałam metodę analityczną wywodzącą się z neuropsychologii i nurtu kognitywnego w zastosowaniu do zjawisk kulturowych, opartą na idei „śladu pamięciowego” rozważanego w kategoriach engramu/egzogramu. W przypadku prahistorii sztuki paleolitu poszerza ona w istotny sposób możliwości analityczne i interpretacyjne. Jednak zanim przejdę do analizy sztuki paleolitu w kategoriach pamięci, istotne jest ukazanie dominującej, ale zmiennej w czasie, problematyki badawczej.

VII. Przegląd problematyki badawczej dotyczącej paleolitycznej sztuki naskalnej

Na wstępie zasadnym wydaje się nadmienić, że poniższe rozważania nawiązują do mojej pracy magisterskiej z 2012 roku pt. „Sztuka epoki paleolitu w aspekcie procesów socjalizacji. Wybrane przykłady”.

Do badania sztuki paleolitu włącza się różne postawy filozoficzne, teoretyczne, z których niektóre podważają charakter tych dzieł jako sztuki (por. Bugaj 2018). Tkwi w tym fundamentalne pytanie o pełne człowieczeństwo (w rozumieniu kulturowym, społecznym), a w związku z nim, umiejętności twórcze ludzi paleolitu. Rozwój wiedzy na ten temat nie następował w sposób liniowy, lecz od entuzjazmu do skrajnego sceptycyzmu - prezentowanych niekiedy w tym samym czasie. W grę wchodzi także zmienne podstawy: filozoficzna, która w człowieku paleolitu pozwoliła dojrzeć zmodyfikowaną „esencję” tegoż człowieka, jako zdolnego do tworzenia sztuki. Z drugiej strony podstawy metodologiczne, początkowo wyrażnie przyrodnicze, związane z teorią ewolucji i metodami nauk przyrodniczych, odziedziczone po XIX wieku, ale zastępowane z czasem podejściem humanistycznym i metodami z nim związanymi (por. Minta-Tworzowska 2018a, 2018b).

Rozważania na temat tzw. sztuki naskalnej dotyczą w zasadzie dwóch opozycyjnych postaw badawczych. Jedna z nich ujmuje ją jako sztukę archaiczną, a druga - sprowadza się do tego, że rozumienie sztuki w dzisiejszym znaczeniu wprowadza dopiero renesans, dlatego wszelkie przejawy wcześniejszej twórczości traktowane są w kategoriach nie-sztuki.

Wśród wielu interpretacji ówczesnej kultury wysuwana jest teza o istnieniu kultury magicznej w odniesieniu do społeczności archaicznych, w której wszystkie aspekty życia są ze sobą połączone, dlatego nie należy próbować którejkolwiek dziedziny życia oddzielać od pozostałych (por. Pałubicka 2006).

Archeologia w znaczącej większości prac dotyczących malowideł naskalnych, figurek ujmowała je jako przejawy sztuki, a więc oddzielała je od kwestii technologicznych i społecznych. Refleksja, że należy podejść do nich w odmienny sposób zrodziła się stosunkowo niedawno. Naprzeciw tej refleksji wychodzą rozważania nad obrazem, wizerunkiem, jako odchodzące od sporu, „czy to jest sztuka?” i dające archeologii możliwości uniknięcia zawirowań interpretacyjnych. Mając świadomość powyższych

problemów w odniesieniu do pradziejów stosuję termin sztuka, uznając ten fakt jako konieczny, ponieważ termin ten jest powszechnie używany na całym świecie przez badaczy zajmujących się tym fenomenem w odniesieniu do paleolitu. Uważam, że nie istnieje możliwość abstrahowania od dzisiejszych pojęć.

1. Przegląd problematyki badawczej wraz z nowymi odkryciami jaskiń z malowidłami i rytami naskalnymi

Po raz pierwszy informacje o odkryciach i studiach nad tzw. sztuką naskalną pojawiają się już w starożytnych źródłach pisanych, pochodzących z terenów Azji z kroniki z III wieku p.n.e., której autorem był chiński filozof Han Fei (280-233 p.n.e.) pt. „Han Fei Zi” oraz pracy geografa Li Daoyuana pt. „Siu Jing Zhu” („Uwagi na temat systemów rzecznych”) z V wieku n.e. (Bahn 1998: 1-3; Rozwadowski 2009: 15).

Natomiast z pierwszymi informacjami, dotyczącymi sztuki naskalnej z obszarów Europy stykamy się w 1458 roku, a zawierał je dekret papieża Kaliksta III (Rozwadowski 2009: 15-16). Z kolei Pierre de Montfort podróżujący po Europie dwa lata później niż ukazał się dekret, opisywał oglądane przez siebie wizerunki na skałach we francuskich Alpach Nadmorskich, w Dolinie des Marveilles. Ich opis zawarł w liście do żony. Nazywał je zgodnie z ówczesną terminologią, pewnymi wyobrażeniami, a także pod wpływem emocji. Dlatego w jego relacji występują jako „diabły i demony”, a ich liczbę określał jako „dziesiątki tysięcy” wizerunków.

Od tego czasu, w kolejnych latach i dekadach docierały coraz to nowe informacje o podobnych odkryciach „obrazów” na skałach, dokonywanych nie tylko na terenie Europy, ale także na pozostałych kontynentach (w Ameryce, Afryce oraz Australii) (Bahn 1998: 4-5, por. Wagner 2021).

W drugiej połowie XIX wieku zaczęto odkrywać jaskinie ze sztuką naskalną. Jednak nie nastąpił znaczący przełom w uznaniu tychże za sztukę człowieka paleolitu. Rozpoczęto systematyczne analizy malowideł oraz rytów, a za początek naukowego wymiaru tych dociekań przyjmuje się rok 1879 - odkrycie na terenie Europy jaskini z paleolitycznymi malowidłami i rytami naskalnymi, czyli Altamiry (Hiszpania, Kantabria).

Systematyczne prace eksploracyjne w jaskini prowadził właściciel i pasjonat starożytności, a z wykształcenia prawnik - Don Marcelino Sanz de Sautuola, który rok po odkryciu rytów oraz malowideł - w istocie przez jego kilkuletnią córkę Marię - wydał pracę zawierającą jej pierwsze schematyczne rysunki. Nie tylko Sautuola, ale także Juan Vilanova y Piera i Édouard Piette przypisywali prastare pochodzenie naskalnym wizerunkom zwierząt. Jednak odmiennego zdania było ówczesne grono naukowe, które w 1880 roku na Kongresie Antropologii i Archeologii Prehistorycznej w Lizbonie nie tylko podważyło paleolityczną proveniencję owej sztuki, lecz także oskarżyło o fałszerstwo i oszustwo samego Don Marcelino Sanz de Sautuola (Bandi 1961: 15; Laming 1968: 6; Garcia Guinea 2001: 11-51).

Przełomem był dopiero 1902 rok, kiedy to Émile Cartailhac - największy autorytet początków dwudziestowiecznej francuskiej prehistorii - w swoim artykule „Mea culpa d'un sceptique” przyznał się do błędu, jaki popełnił podczas oceny oryginalności odkrycia Altamiry, zwracając przy tym dobre imię nieżyjącemu już w owym czasie Don Marcelino Sanz de Sautuoli. Był to moment rozpoczęcia dyskursu naukowego wokół tzw. sztuki paleolitu oraz zwiększonego zainteresowania franko-kantabryjską sztuką naskalną głównie francuskich uczonych (Cartailhac 1902: 349- 354; Rozwadowski 2009: 16-17).

Przełom nastąpił dopiero w początku XX wieku, mimo wcześniejszych, XIX-wiecznych odkryć jaskiń ze sztuką naskalną, których spis znajdują się w Tabeli 7.1. Był to okres z największą liczbą odkrywanych stanowisk jaskiniowych z malowidłami i rytami naskalnymi (głównie na terenie Francji), co rozpoczęło proces minimalizowania sceptycyzmu uczonych dotyczącego paleolitycznej metryki malowideł oraz rytów (Laming 1968: 6-8; Bahn 2012: 35). W poniższej tabeli (7.1) wymienione zostały jedne z ważniejszych odkryć jaskiń z malowidłami i rytami umieszczonymi na ich ścianach, zaliczanymi do sztuki franko-kantabryjskiej:

Tabela 7.1. Spis wybranych jaskiń ze sztuką franko-kantabryjską (według roku odkrycia, odkrywców/pierwszych badaczy oraz podstawowych informacji źródłowych):

Nazwa jaskini	Rok odkrycia	Odkrywcy/badacze	Informacje źródłowe
Altamira	1879	odkrywca: Marcelino Sanz de Sautuola i jego córka Maria; badacze: H. Obermaier, H. Breuil.	Breuil 1952: 5-74; Bahn 2012: 137
Pair-non-Pair	1881	Odkrywca: François Deleau	Breuil 1952: 319-329; Bahn 2012: 102
La Mouthe	1895	Odkrywca: Émile Rivière	Breuil 1952: 293-303; Bahn 2012: 14
Marsoulas	1897	Odkrywca: David Cau-Durban	Breuil 1952: 239-245
Les Combarelles	1901	Odkrywcy: L. Capitan, D. Peyrony, H. Breuil. Badania prowadził wcześniej (w 1892 r.) E. Rivière	Breuil 1952: 91-106; Bahn 2012: 50
Font-de-Gaume	1901	Odkrywca: Denis Peyrony; badania: D. Peyrony, F. Prat, H. Breuil,	Breuil 1952: 75-90; Kipfer: 2000:194;

			Bahn 2012: 45
Hornos de la Peña	1903	Odkrywca: Hermilio Alcalde del Río	Breuil 1952 352-359; González Sainz, Cacho Toca, Fukazawa. 2003: 96-99; Alcalde del Río i in. 1911: 88; Rivero, Garate 2013: 60-61
El Castillo	1903	Odkrywca: Hermilio Alcalde del Río; badacze: Hugo Obermaier, H. Breuil, Hermilio Alcalde del Río, Jesús Carballo García i Joaquín González Echegaray	Breuil 1952 360-371; Andrew J. Lawson. 2012: 269-270; Fowler 2020:13
La Pileta	1905	José Bullón Lobato	Breuil 1952: 392-394
Niaux	1906	H. Breuil, Emile Cartailhac (badacze)	Breuil 1952:179-195 Bahn 2012: 123
Gargas	1906	Odkrywca: Fèlix Régnauld; badacz: E. Cartailhac	Breuil 1952: 247-25; Domingo, Chiel 2021: 10
Le Portel	1908	Odkrywczy: R. Jeannel i G. Fauveau. Badania archeologiczne: H. Breuil; Joseph Vézian, <u>Jean Vézian</u> Régis Vézian. W latach 80. XX wieku prowadzono	Breuil 1952: 221-229

		badania akustyczne	
Cap-Blanc: schronisko skalne	1908	Odkrywca: Jean-Gaston Lalanne badania: Raymond Peyrille	Breuil 1952: 282-285; Bahn 2012: 54
El Pindal	1908	Odkrywca: Hermilio Alcalde del Río	Breuil 1952:378-381; Bahn 2012: 165
Laussel- schronisko skalne	1911	Odkrywca: Jean-Gaston Lalanne; badania:	Breuil 1952:279-281; Bahn 2012: 106; H. Delporte 1993.
La Pasiega	1911	H. Obermaier, P. Wernert	Breuil 1952:372-374. Bahn 2012: 153
Pech Merle	1922	Marthe David, André David, and Henri Dutertre	Breuil 1952:267-275; Laming 1968: 6-8; Bahn, Vertut.1997: 83.
Lascaux	1940	odkryta przez dzieci (ujawniona w 1947): badania: Henri Breuil	Breuil 1952:107-152; Bahn 2012: 81; Domingo, Chieli 2021: 9,
Cougnac- dwie jaskinie	Pierwsza w 1949; druga w 1952	odkrywcy: pierwszej: Fernand Lagerede; drugiej: Jean Mazet René Borne, Roger Boudet, Lucien Gouloumès i Alfred Sauvant	Clottes, Courtin, Vanrell, 2005b; Bahn 2012: 90

Rouffignac	1956 (znana od 1575)	Odkrywca: Louis-René Nougier	Laming 1968: 6-8; Bahn 2012: 35; Plassard 2000: 86-105; Sharpe, Van Gelder 2004: 9-17; Lawson 2012: 325.
Cosquer	1985 (ujawniona w 1991)	Odkrywca: Henri Cosquer	Bahn 2012: 117
Chauveta	1994	Odkrywca: Jean-Marie Chauvet; badacze: J. Clottes z zespołem	Chauvet, Deschamps i in. 1996, Bahn 2012: 18; 21

Źródło: Opracowanie własne na podstawie: Breuil 1952; Laming 1968: 6-8; Bahn 2012: 35.

2. Studia szczegółowe nad sztuką naskalną: miejsce, forma i motyw, cechy stylistyczne oraz techniki wykonania

Działania twórcze stanowiły nieodłączny element życia społeczności paleolitycznych. Rozkwit sztuki naskalnej (malowideł i rytów) oraz mobilnej, w postaci niewielkich rzeźb z fragmentów kości zwierzęcych lub kamienia czy gliny, miał miejsce w górnym paleolicie (ok. 40 000 BP) i nieprzerwanie trwał do ok. 10 000 BP, zachowując spójny charakter (Laming 1968: 11-12; Clottes 2008, za: Gray 2010: 6).

2.1 Źródła światła

Podjmując szczegółowe studia nad sztuką naskalną należy wyjść od dość oczywistego spostrzeżenia, że ze względu na miejsce lokowania wizerunków i rytów, a więc charakter samych jaskiń, to podstawowym problemem była dostępność światła. Najczęściej światło dzienne nie dochodziło do głębszych partii jaskiń, a rzadko oświetlało wejście do nich (wyjątki to np. w Lascaux, w Altamirze). Do oświetlania jaskini używano pochodni, o czym świadczą pozostałości węgla drzewnego na skałach jako pochodzącego od nich. Należy w tym miejscu dodać, że ślady te są dość liczne i odkryto je w wielu jaskiniach, a stanowią cenny materiał do ustalania chronologii bezwzględnej metodą C14. Niestety pochodnie nie zapewniają dobrego oświetlenia na dłuższą metę, ponieważ zbyt szybko ulegają spaleni. O wiele lepszym rozwiązaniem były małe lampy i jak wskazują odkrycia – to właśnie one służyły do oświetlania fragmentu groty przy wykonywaniu pracy przez paleolitycznych twórców. Najczęściej lampki te były wykonane z kamienia i wypełniane tłuszczem albo łożem zwierzęcym (ten ostatni był pobierany od turów z jamy nerkowej lub szpiku kostnego). Jako knoty służyły gałązki lub drzazgi pochodzące od roślin, głównie jałowca lub trawy (Antoniewicz 1957: 159; Ruspoli 1987, za: Gray 2010: 12, por. Wagner 2021). Jak pokazały badania eksperymentalne, takich lamp musiało świecić wiele i to jednocześnie, gdyż jedna oświetlała mniej więcej przestrzeń pięciu metrów.

2.2 Przestrzenie graficzne i niegraficzne w jaskiniach

Istotnym elementem, który trzeba brać pod uwagę rozważając warunki techniczne tworzenia sztuki w jaskiniach jest ich budowa geologiczna. Najczęściej determinowała ona sposób poruszania się we wnętrzu groty, a co za tym idzie, ograniczała znacznie przestrzeń mogącą stanowić scenę dla tworzenia malowideł i rytów. Na podstawie lokalizacji i

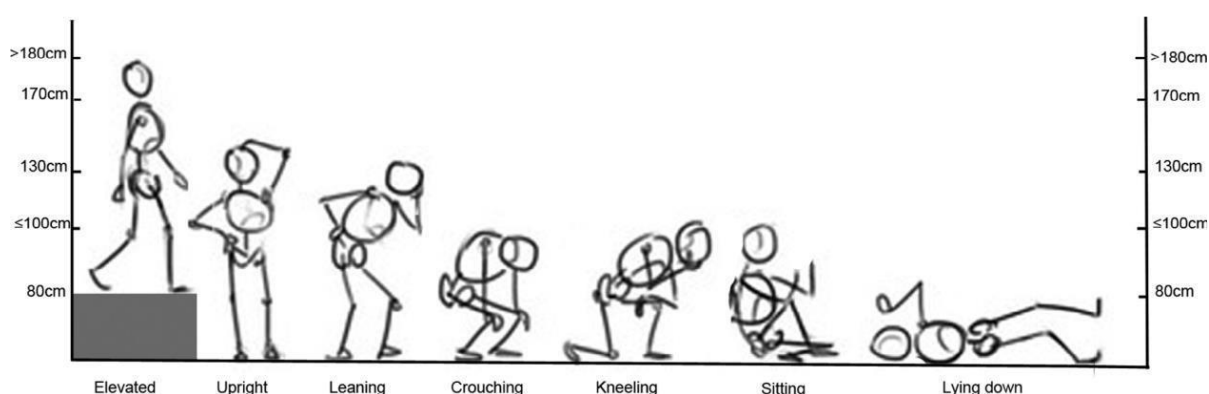
wysokości malowideł zidentyfikowano kilka możliwych pozycji przybieranych przez paleolitycznego „artystę” w trakcie pracy nad obrazami w zależności od miejsca ich usytuowania. Należą do nich: pozycja leżąca, kucająca lub kłęcząca, siedząca, pochylona lub wyprostowana. Nie można również wykluczyć stosowania prostych rusztowań, najpewniej w najwyższych częściach jaskiń (Ochoa, García- Diez 2018: 131, por. Wagner 2021).

Studia nad czynnościami podejmowanymi przez paleolitycznych artystów nie należą do wiodących, a pojawiły się stosunkowo niedawno, kiedy zainteresowano się socjologicznymi aspektami sztuki, zwłaszcza zachowaniami ich twórców, motywami ich działań.

Kwestie wagi wyboru w jaskini określonego miejsca pod malowidła można ująć na zasadzie występowania „przestrzeni graficznych” i „przestrzeni niegraficznych”. Dlatego uważa się, że te przeznaczone pod malowidła były starannie dobierane. Należy jednak brać pod uwagę fakt, że miejsca określane dzisiaj jako „przestrzeń niegraficzna” mogły zawierać malowidła, które bezpowrotnie zniknęły. Przed wykonaniem właściwych malowideł czy rytów często starano się odpowiednio przygotować podłoże. W tym celu usuwano wierzchnią warstwę po to, by była jaśniejsza, a tym samym by się wyróżniała od pozostałej powierzchni skały. Wówczas naniesione na nią malowidło, często w żywych kolorach było bardziej widoczne na jasnym tle. Obserwowalne jest również zjawisko intencjonalnego usuwania starszych obrazów, czy ich zacierania. Wszystko po to, by uwolnić miejsce dla nowych przedstawień. Nierzadkie było też zjawisko nakładania się obrazów, a więc na już istniejących umieszczano nowe, niejako „nie widząc” wcześniejszych albo wręcz je celowo zakrywając. Przypomina to w jakimś stopniu odległe odbicie idei palimpsestu. Jak wspomniano wcześniej, analiza niektórych obrazów wykazała, iż najpierw wykonywano kontur czarnym pigmentem (węgiel drzewny), a następnie innym kolorem wypełniano pozostałą część przedstawienia. Dla ułatwienia całego procesu twórczego i zwiększenia jego precyzji stosowano szablony z drewna lub skór zwierzęcych, głównie w przypadku uzyskania efektu np. grzywy konia. Istnieją także przedstawienia, których wypełnienie lub cała forma wykonane są z szeregu pojedynczych kropek (Chauvet, Deschamps i in. 1996, za: Gray 2010: 13). Analiza poszczególnych miejsc w jaskiniach regionu franko-kantabryjskiego, prowadzi do kolejnego spostrzeżenia, że sztuka powstawała w różnych ich częściach: przy wejściach, ale także w najbardziej odległych partiach. Idąc tropem wniosku archeologa Paula Bahna (1998; por. Gray 2010: 14) należy się zgodzić z jego spostrzeżeniem, że sztuka

znajdująca się w pobliżu wejścia i w łatwo dostępnych częściach jaskini mogła mieć charakter „publiczny” i zapewne była dostępna dla całej społeczności. Z kolei obrazy znajdujące się w głębokich partiach jaskiń, czy bardziej odległych od wejścia mogły być przejawem twórczości o charakterze „prywatnym” w takim sensie, że nie miała do niej dostępu cała społeczność, a jedynie „wybrani”, czy wyłącznie sam twórca (por. Wagner 2021).

Dotychczasowe rozważania skupiają się na jaskini jako miejscu twórczości „artystycznej”. Jednak nie wszystkie jaskinie były wykorzystywane w taki sposób. W niektórych istnieją ślady działań utylitarnych. Dlatego należy założyć, że wybór danej jaskini w celu jej ozdobienia był wyborem intencjonalnym. Wyboru dokonywano z przyczyn zależnych od kultury, rytuałów z nią powiązanych, zwłaszcza magicznych. Jednak w kolejnym etapie ważnym czynnikiem, w znacznej mierze decydującym o lokalizacji malowideł była topografia jaskini. Jak można przypuszczać, bardzo istotna była sama powierzchnia, faktura i kształt ściany skalnej lub stropu jaskini. Natomiast „często dla uzyskania trójwymiarowego efektu przedstawienia wykorzystywano nieregularności powierzchni skalnej: ubytki, wypukłości, spękania” (Gray 2010: 15, za: Bahn 1998; Lewis-Williams 2002, por. Wagner 2021).



Ryc. 7.1. Czynniki decydujące o pozycji artysty przy tworzeniu sztuki (Ochoa i in. 2018: 131, ryc. 2)

Sposób i pozycja, w jakiej paleolityczni „artyści” wykonywali malowidła i rytę determinowała przede wszystkim topografia i rozmiar jaskini, umożliwiając lub krępując przemieszczanie się. Obrazy i rytę mogły być wykonywane w pozycji stojącej, leżącej, na plecach, klęczącej (Ryc. 7.1). Mogli się wspomagać prostymi konstrukcjami, które umożliwiały sięganie do wyższych partii ścian lub ku samym stropom jaskiń (Ochoa i in. 2017: 131).

Sztuka naskalna powstawała w jaskiniach przez cały okres trwania paleolitu, ale jej swoista eksplozja nastąpiła pod koniec tego okresu. Bezpośrednie obserwacje wskazują na pewną prawidłowość, dotyczącą dziesiątek jaskiń, w kwestii wykonywania malowideł bardziej wymagających pod względem precyzji i czasochłonności. Tego rodzaju obrazy występują w częściach jaskiń znajdujących się najbliżej wejścia lub w jego pobliżu. Często takim miejscem były schroniska skalne, w których widoczność była największa ze względu na dostępność światła dziennego (Ruspoli 1987, za: Gray 2010: 16, por. Wagner 2021). Tak więc zarówno światło jak i topografia miały znaczenie w wyborze potencjalnej „przestrzeni graficznej”

2.3 Motywy zdobnicze jako podstawowe „jednostki zdobnicze”

Analizując różne aspekty sztuki naskalnej paleolitu należy także określić co przedstawiała, a więc przejść do motywów, ujmowanych przez mnie jako najmniejsze „jednostki zdobnicze”. Składają się one na jednostkę wyższego rzędu, czyli na „panel zdobniczy”, a poszczególne panele tworzą „całość obrazową, kompozycyjną” (o ile potrafimy je rozpoznać). Przedstawiając wybrane do analizy jaskinie opisywałam występujące w nich motywy zdobnicze. Wynika z nich, że dominującym tematem były **zwierzęta**. O wiele rzadziej ludzie czy postaci hybrydyczne. Nie podejmuję w tym momencie rozważań wokół pytania, czy przedstawienia zwierząt rzeczywiście oznaczały zwierzęta, czy może kryły się za nimi określone treści kulturowe, których nie potrafimy do końca rozpoznać. Nie jest wykluczone, że mogły to być obrazy spełniające rolę np. metonimii, a nawet odwołujące do swoistych „metafor”. Ale tym zagadnieniem zajmę się w dalszych częściach pracy.

Które ze zwierząt były najbardziej popularne jako „jednostki zdobnicze”? Należały do nich konie i bizony, które stanowiły 52% wszystkich przedstawień. Inne gatunki zwierząt, już mniej liczne na obrazach to jelenie/łanie, koziorożce, mamuty, bizony, renifery, lwy,

nosorożce i niedźwiedzie. Do bardzo rzadkich tematów należą wyobrażenia ptaków i ryb, a stanowią one ok. 1% przedstawień. Co istotne, odnotowujemy zupełny brak przedstawień gadów w malarstwie paleolitycznym, co może wskazywać na brak zainteresowania nimi ze strony twórców (Laming 1968: 11-16; Gray 2010: 17; Sauvet 2019: 1-2). Badacze starali się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego wybierano takie, a nie inne zwierzęta jako „bohaterów” obrazów. Wpierw analizowano je pod kątem konsumpcji ówczesnych ludzi, ale ta prosta interpretacja okazała się zawodna. Jeśli przyjrzymy się wynikom nowszych badań to gatunki zwierząt przedstawione na ścianach i stropach jaskiń nie pełniły ważnej roli źródła pożywienia dla ówczesnych grup ludzkich, lub w ogóle nie były konsumowane (Clottes 2008, za: Gray 2010: 18, por. Wagner 2021). To skłania do poszukiwania odmiennej interpretacji tego faktu, ściślej powiązanej z wartościami kulturowymi, a nie z gospodarczymi. Przedstawiam ją w dalszej części pracy.

Podążając nadal tropem motywów zdobniczych to kolejną charakterystyczną cechą sztuki jaskiń w tym zakresie są przedstawienia postaci określanych jako **wizerunki antropomorficzne**. To co je definiuje to schematyczność przedstawiania, brak zachowania właściwych proporcji ciała i często nienaturalny wygląd. Przybierają niekiedy formę hybrydyczną - istot półludzkich, półzwierzęcych. Największy realizm spośród tych form zachowują przedstawienia ludzkich dłoni. Występują one w postaci odcisków, gdzie najpewniej dłoni malowano farbą lub zanurzano w farbie, a następnie dociskano ją do powierzchni skały. Obserwowalne są także negatywy dłoni powstałe jako efekt wydmuchiwania farby wokół dłoni, przylegającej do skalnej ściany. Uzyskiwano wówczas jej kontury. Zwraca jednak uwagę fakt, że w przypadku niektórych wizerunków dłoni (zarówno w odciskach jak i negatywach) brakuje części palców lub całych. Najprostsza interpretacja tego faktu łączy te braki z wypadkami, którym zapewne ulegali ludzie paleolitu. Z kolei inne idą dalej, łącząc je z czynnościami celowego okaleczenia dłoni (np. rytualnego). Nie można także wykluczyć intencjonalnego ich zgięcia (Gąssowski 2008: 39; Gray 2010: 18-19). Wśród nielicznych postaci antropomorficznych dominowały niekompletne obrazy (części ludzkiego ciała) lub hybrydy, np. połączenie ludzkiego tułowia ze zwierzęcą głową (Laming 1968: 15-16; Gray 2010: 20, por. Wagner 2021).

Jako motywy w sztuce paleolitu traktowane są także **znaki**, występujące na ścianach jaskiń, które stanowią dość liczne elementy, o określonej formie. Dominują kropki, plamy w kolorach czarnym i czerwonym. Znaki przybierają także postać zwiłokrotnionych linii

prostych lub falistych. Nierzadko występują w formie kratek (Gray 2010: 20-22). Ze względu na ich bliskość na obrazach z określonymi gatunkami zwierząt stały się one przedmiotem zainteresowania myśli strukturalistycznej. Badaczem, który na gruncie archeologii jako pierwszy podjął nad nimi refleksję w duchu strukturalizmu był A. Leroi-Gourhan (1966). Natomiast prawie 50 lat później, Geneviève von Petzinger (2008) wróciła na ścieżkę tych rozważań i wzięła pod lupę znaki. Jej klasyfikacja znaków różni się od tej Leroi-Gourhana, ponieważ wyróżniła one nowe formy, których wcześniej nie dostrzegano. Potwierdziła fakt, że występują one bardzo licznie, prawie w każdej jaskini ze sztuką naskalną, ale zwróciła uwagę, że charakteryzują się różną liczebnością, ale przede wszystkim ułożeniem, do czego przywiązywała dużą wagę w swoich rozważaniach (por. Wagner 2021).

2.3.1. Zmiany stylistyczne

Dominującym tematem do niedawna była *analiza stylu i treści* paleolitycznych malowideł naskalnych podporządkowana ustalaniu ich zmian w czasie. Dlatego skupiano się na elementach, które ulegały wyraźnym zmianom w przyjmowanej skali czasu, a nie na cechach trwałych, „niewrażliwych” na upływający czas. Model zmian stylistycznych w sztuce paleolitu wypracował A. Leroi-Gourhan (1966), ujmując je w cztery sekwencje chronologiczne, wyznaczone przez cztery style, rozpoznane w wytworach tejże sztuki. Swoją model oparł na „kryterium złożoności”, ściśle powiązanym z myśleniem ewolucyjnym, a więc uznał, że formy proste są starsze, niż te bardziej złożone. Chronologia względna stylów stworzona przez Leroi-Gourhan’a obejmowała głównie zmiany dotyczące form prezentowanych w sztuce, głównie zwierząt, ale także znaki (Leroi-Gourhan 1966, za: Gąssowski 2008: 49-52). Model Leroi-Gourhana był stosowany przez dziesiątki lat w archeologii, ale zachwiały nim i wręcz podważyły jego założenia i ustalenia późniejsze odkrycia malowideł naskalnych, takich jak w jaskini Chauvet’a. Podkreślałam to wcześniej, że są one starsze niż np. w Lascaux, czy w Altamirze, ale dorównują im wykonaniem, a niekiedy wręcz je przewyższają ze względu na umiejętność cieniowania oraz nadawania im głębi. Doszły także nowe możliwości datowania, zwłaszcza metodą C14, co znacznie zmieniło wiedzę także na temat samej sztuki jaskiniowej paleolitu, jak i jej zmian w czasie (por. Wagner 2021).

2.4 Społeczny aspekt sztuki jaskiń

Sztuka naskalna z jaskiń franko-kantabryjskich od dekad zadziwia kunsztem i jakością wykonania w miarę kolejnych odkryć, ale przede wszystkim jej analiz. Natomiast dość oczywiste pytanie, które się nasuwa dotyczy braku niedokończonych obrazów, albo przedstawień niskiej jakości. Zdroworozsądkowe przypuszczenia, wysnuwane przez badaczy wskazują na to, że twórcy mogli się uczyć malowania i rycia w skałach na zewnątrz jaskiń. A te ich próby nie miały szans na przetrwanie do naszych czasów ze względu na warunki pogodowe i klimatyczne. W grę wchodzi erozja skał, a także zmiana środowiska generowana przez człowieka, oddziałująca także na skały. Zupełnie inna jest sytuacja w jaskiniach, które charakteryzują się specyficznym mikroklimatem, że stałą wilgotnością i temperaturą, sprzyjającym zachowaniu malowideł (Fritz i in. 2007: 48-49, por. Wagner 2021).

Starając się wyjaśnić wysoki poziom malarstwa jaskiniowego musimy się odwołać do kwestii społecznych w tamtym czasie. Mimo iż uważamy, że było to społeczeństwo mało zróżnicowane pod względem społecznym, to jednak następowały w nim podziały pracy. Co to oznaczało? Można sądzić, że owi „artyści” mogli być wyłączani z czynności, które wykonywali inni członkowie grupy w celu potencjalnego malowania jaskiń. Dlatego mieli czas, by się uczyć, ćwiczyć różne techniki, po to by mogli malować „Kaplicę Sykstyńską” swoich czasów. Archeolog, Jean Clottes (2008) odkrył diametralne różnice, dotyczące formy i techniki między rytami na kamiennych tabliczkach a malowidłami w jaskiniach. Spostrzegł podobieństwo stylu między tymi przedstawieniami. Prowadzi to do wniosku, że owe tabliczki były swoistym szkicownikiem, służącym do doskonalenia pewnych umiejętności twórczych w dobie paleolitu. (Ruspoli 1987; Guthrie 2005, za: Gray 2010: 23-25, por. Wagner 2021).

Na koniec tej części rozważań należy zauważyć, że integralną częścią paleolitycznej sztuki naskalnej były rytę, które nierzadko występują w pewnych, jak się wydaje, intencjonalnych układach, tworząc pewną całość. Narzędziami, które używano do ich wykonania były krzemienne iglice i rylce lub fragmenty drewna. Dostosowywano te narzędzia do twardości skały, w której zamierzano wykonać dane przedstawienie. Ich tematem były głównie zwierzęta, niektóre wykonane wręcz doskonale. Występują także schematyczne rysunki postaci ludzkich. Nie brakuje wyrytych w skale znaków, a niektóre z nich są wręcz interpretowane jako symbole abstrakcyjne (Laming 1968: 12; Gray 2010: 22, por. Wagner 2021).

Swoistym podsumowaniem powyższych rozważań będzie stwierdzenie, że wszystkie te czynniki, zarówno kulturowe jak i naturalne były istotne. W przestrzeni groty spletały się wybory kulturowe w powiązaniu z jej budową, strukturą, dostępem do naturalnego światła, akustyką, jak i innymi czynnikami biorącymi udział w tworzeniu graficznych reprezentacji.

3. Paleta barw paleolitycznych „artystów” jako narzędzie komunikacji

Dowodów na długą tradycję wykorzystywania przez człowieka naturalnych minerałów o właściwościach barwiących, takich jak: tlenki i wodorotlenki żelaza i manganu, w tym hematyt, getyt, maghemit, syderyt etc., przyniosły badania archeologiczne (Watts i in. 2016; Wolf i in. 2018, za: Domingo, Chieli 2021: 1-2). Obecność na stanowiskach archeologicznych fragmentów pigmentu różnej wielkości (także sproszkowanych), odkrywanych w różnych kontekstach i na różnych materiałach (muszlach, narzędziach kamiennych i kościanych, kamiennych płytkach, glinianych figurkach itp.) jest dobrze potwierdzona, także na tych, które wykazują metrykę starszą, niż pojawienie się człowieka anatomicznie współczesnego. Na stanowiskach, takich jak: jaskinia Blombos w Afryce Południowej datowana na ok. 100 000 - 75 000 BP (Domingo, Chieli 2021: 2, za: Henshilwood i in. 2011), jaskinia Qafzeh w Izraelu - ok. 92 000 BP (Domingo, Chieli 2021: 2, za: Hovers i in. 2003), jaskinia Porc-Epic w Etiopii - ok. 40 000 BP (Domingo, Chieli 2021: 2, za: Rosso i in. 2014) zidentyfikowano „warsztaty” obróbki ochry (surowce, narzędzia lub/i „naczynia” do jej przechowywania). Wyniki badań na tego typu obiektach wskazują, że użycie surowców barwiących było nieprzypadkowe i dobrze zaplanowane oraz wymagało znacznej inwestycji czasu, jak i wysiłku w pozyskaniu i przetworzeniu owych materiałów (Domingo, Chieli 2021: 2). Tlenki manganu są jednak trujące i powstaje pytanie, czy ludzie paleolitu zdawali sobie z tego sprawę.

Obecność pigmentów na stanowiskach archeologicznych nie może być wiązana tylko z wykonywaniem malowideł naskalnych, gdyż wiele z tych surowców wykazuje właściwości konserwujące, antyseptyczne, odstraszające czy ochronne (Velo 1984; Hovers i in. 2003; García-Borja i in. 2004; Soressi, d'Errico 2007; Roebroeks i in. 2012; Rifkin i in. 2015, za: Domingo, Chieli 2021: 2), które niewątpliwie były znane społecznościom paleolitycznym. W latach 80. XX wieku Couraud (1988) zaproponował trzy różne zastosowania surowców barwiących z okresu europejskiego paleolitu, które można by rozszerzyć na inne okresy oraz regiony świata, a są to:

- twórczość artystyczna;
- zastosowanie użytkowe, domowe;
- praktyki pogrzebowe (Domingo, Chieli 2021: 2).

Archeolodzy często łączą wykorzystywanie pigmentów z różnego rodzaju aktywnościami artystycznymi, symbolicznymi lub estetycznymi (znaki/symbole, także malowidła wykonane na ścianach skalnych jaskiń, schronisk skalnych oraz na przedmiotach przenośnych). Przez długi czas wiązano tego rodzaju działania z człowiekiem anatomicznie współczesnym, a najwcześniejsze przykłady obejmowały fragmenty ochry z celowymi nacięciami, które odkryto w różnych częściach Afryki Południowej i datowanymi na okres od 100 000 do 85 000 BP (Domingo, Chieli 2021: 2, za: Henshilwood i in. 2009; d' Errico i in. 2012). Należą do nich m.in.: liczące 73 000 lat linie wykonane na fragmencie skały z jaskini Blombos (Domingo, Chieli 2021: 2, za: Henshilwood i in. 2018), datowane na 100 000-75 000 BP lat muszle zdobione ochrą z jaskini Blombos, Sibudu oraz jaskini Granicznej (Domingo, Chieli 2021: 2, za: Henshilwood i in. 2004) oraz innych miejsc z terenu Afryki. Natomiast najwcześniejsze reprezentacje sztuki naskalnej (figuratywnej i niefiguratywnej), których wykonanie przypisuje się *Homo sapiens sapiens*, odkryto w Hiszpanii (Domingo, Chieli 2021: 2, za: Pike i in. 2012; Hofman i in. 2018) i Indonezji (Domingo, Chieli 2021: 2, za: Aubert i in. 2014, 2018; Brum i in. 2021). Datuje się je na co najmniej 45 000 i 40 000 BP. Uważa się, że był to okres rozpoczęcia tradycji wykorzystywania surowców barwiących w celach pozautilitarnych i wykonywania ich na różnych nośnikach (kamień, kość zwierzęca, poroże) oraz rozprzestrzeniania się jej na świecie (Domingo, Chieli 2021: 2).

Wykorzystanie pigmentów w celach praktycznych w okresie paleolitu zostało poddane weryfikacji nie tylko na drodze badań archeologicznych, ale także obserwacji etnograficznych czy przeprowadzonych eksperymentów. Badania etnograficzne sugerują, iż granica między sferą praktyczną a symboliczną zaciera się, zatem obie mogą być zawarte w określonym przedmiocie, praktykach lub tradycjach (Domingo, Chieli 2021: 3, za: Rosso 2017; Domingo i in. 2020). Jednak treści symboliczne są konstruowane kulturowo jako niematerialne i archeologicznie nieuchwytne, gdyż nie pozostawiają po sobie żadnych śladów empirycznych, a zatem są trudne do jednoznacznego wykazania ich istnienia lub braku (Domingo, Chieli 2021: 3).

Ostatnie dekady interdyscyplinarnych badań w duchu tzw. archeologii koloru osiągnęły znaczny postęp na polu rozważań dotyczących użytkowania i wykonywania pigmentów wykorzystywanych przy tworzeniu sztuki naskalnej (Domingo, Chieli 2021: 3, za: Domingo i in. 2021). Pomimo różnych okresów chronologicznych, tradycji artystycznych, kultur i lokalizacji geograficznych obserwuje się dominację nieorganicznych pigmentów pochodzenia mineralnego, szczególnie ich dwóch głównych kolorów - czerwieni i czerni. Rzadziej stosowano inne kolory, takie jak: biały i żółty. Ponadto wykorzystywano także pigmenty pochodzenia organicznego, m.in. węgiel drzewny, palone kości w celu uzyskania koloru czarnego (Domingo, Chieli 2021: 7).

Natomiast moim zdaniem dobór kolorów stanowił potencjalne narzędzie komunikacji, gdyż wymagał namysłu nad samym jego wyborem, a w związku z tym i nad techniką wykonania malowideł. Nie był więc tylko spontaniczny i intuicyjny. Kolor posiada ogromne oddziaływanie i może mieć wpływ na rozwój poznawczy i emocjonalny. Dlatego ma znaczenie w komunikacji niewerbalnej. A jej przejawem były malowidła i ryty naskalne.

3.1 Pigmenty czerwone

Tlenki i wodorotlenki żelaza tworzą czerwone pigmenty, wśród których hematyt (Fe_2O_3) jest najczęściej identyfikowany w paleolitycznej, jak i późniejszej sztuce naskalnej na całym świecie (Domingo, Chieli 2021: 7, za: Chalmin i in. 2003; Vignaud i in. 2006; Salomon i in. 2008; Menu 2009; de Balbín Behrmann, Alcolea González 2009; Chalmin, Huntley 2017; Aubert i in. 2014; Stuart, Thomas 2017; Gallinaro, Zerboni 2021; Domingo i in. 2021; Sepúlveda 2021). Hematyt to tlenek żelaza (III) szeroko rozpowszechniony w skałach i glebie, którego barwa zależy od wielkości i kształtu kryształów, z których jest zbudowany: odcienie wahają się od żółtawo-czerwonego do fioletowego (Domingo, Chieli 2021: 7, za: Cornell i Schwertmann, 2003). Mineral ten również wchodzi w skład czerwonej ochry (Domingo, Chieli 2021: 7).

Ochry są naturalnie występującymi osadami charakteryzującymi się zmienną zawartością minerałów ilastych (kaolinit, illit), tlenków/wodorotlenków żelaza i innych minerałów/zanieczyszczeń (kwarc, węglany wapnia itp.), wykazujących różne barwy od brązowej do czerwonej poprzez żółcie i fiolety, w zależności od specyfiki obecnych tlenków/wodorotlenków żelaza (Domingo, Chieli 2021: 7, za: Siddal 2018). Ochry obejmują szeroką gamę surowców pochodzących z formacji geologicznych, zawierających

tlenki/wodorotlenki żelaza, w tym łupki, mułowce, piaskowce ziemne i inne rodzaje złóż żelaza. Ich specyficzne odcienie czerwieni lub żółci, a co za tym idzie ich definicja jako czerwono-żółte ochry, wynikają z obecności odpowiednio hematytu (Fe_2O_3) i getytu (FeOOH), jako głównych chromoforów wśród innych konstytutywnych składników ochry. Należą one do szerszej grupy pigmentów ziemnych, określanych jako naturalne złoża bogate w minerały ilaste, tlenki żelaza, tlenki manganu i inne minerały, które dają barwny drobny proszek o dużej sile zabarwienia (Domingo, Chieli 2021: 7, za: Eastaugh i in. 2008).

Dzięki swojej naturalnej stabilności chemicznej, materiały na bazie hematytu były szeroko stosowane w sztuce od czasów plejstocenu - ze znanymi na całym świecie stanowiskami archeologicznymi, takimi jak zachodnioeuropejskie jaskinie paleolityczne, m.in. Lascaux (Dordogne, Francja) czy Altamira (Hiszpania) - do chwili obecnej przez wszystkie kultury świata (Domingo, Chieli 2021: 7, za: Eastaugh i in. 2008).

Hematyt i czerwone ochry były głównymi składnikami wszystkich prehistorycznych czerwonych obrazów z terenu Europy Zachodniej i obszarów śródziemnomorskich, poczynając od paleolitycznej sztuki naskalnej (Domingo, Chieli 2021: 8, za: Clottes i in. 1990; Chalmin i in. 2003,2004; de Balbín Behrmann, Alcolea González 2009; Iriarte i in. 2009; Menu 2009; Hernanz i in. 2011; Jezequiel i in. 2011; Olivares i in. 2013), po późniejsze tradycje malarskie, takie jak np. lewantyńska sztuka naskalna (Domingo, Chieli 2021: 8, za: Rosina i in. 2018; Domingo i in. 2021).

Chociaż hematyt występuje w formie naturalnej, obróbka cieplna lub procesy mechaniczne powodujące odwodnienie getytu mogą go zsyntetyzować (Domingo, Chieli 2021: 8, za: Cornell, Schwertmann, 2003; González i in. 2000). W szczególności w przypadku procedur ogrzewania, żółty getyt lub materiały o wysokiej zawartości getytu, takie jak żółta ochra, zmieniają swój żółtawy kolor na odcienie czerwieni po podgrzaniu do temperatur powyżej 250 - 300°C. Dla archeologów poznanie metod produkcji pigmentu jest pośrednim sposobem oceny poziomu rozwoju technologicznego i poznawczego społeczności pradziejowych. W dziedzinie archeologii przez lata z powodzeniem przeprowadzono kilka eksperymentów badawczych, zainicjowanych przez Marie Pierre Pomiès i jego współpracowników w celu odróżnienia hematytu syntetyzowanego przez ogrzewanie od hematytu naturalnego (Domingo, Chieli 2021: 9, za: Pomiès i in. 1998, 1999; Giallannella i in. 2011; Salomon i in. 2012, 2015; Cavallo i in. 2018). Było to możliwe w szczególności

dzięki wykorzystaniu dyfrakcji rentgenowskiej (XRD) i mikroskopii elektronowej (TEM), zintegrowanej z innymi uzupełniającymi metodami analitycznymi oraz badaniom próbek nie/archeologicznych. Co więcej, w przypadku, gdy konteksty archeologiczne i geologiczne są dobrze rozpoznane, można również dzięki nim rozróżnić celowe i być może doskonale opanowane ogrzewanie od przypadkowego (Domingo, Chieli 2021: 9, za: Salomon i in. 2012, 2015). Wiedza ta jest niezwykle ważna dla zrozumienia myślenia technologicznego i umiejętności przygotowywania w pradziejach barwników, w tym tych stosowanych do tworzenia malowideł naskalnych (Domingo, Chieli 2021: 9).

Te pogłębione analizy pigmentów wykazały, że w przypadku paleolitycznych malowideł nie zastosowano obróbki cieplnej czerwonych pigmentów. Świadczą o tym próbki, które pobrano z malowideł i osadów jaskiniowych w jaskini Lascaux (Dordogne, Francja), identyfikując dzięki temu cztery różne typy naturalnego hematytu (sześciokątny blaszkowaty, trapezoidalny blaszkowaty, włóknisty i prawie amorficzny hematyt). Oznacza to, że duża różnorodność odcieni czerwieni używanych w okresach solutrejskim i magdaleńskim, charakteryzujących się majestatycznymi malowidłami z Lascaux, była pochodzenia naturalnego, a paleolityczni artyści wiedzieli, gdzie ich szukać (Domingo, Chieli 2021: 9, za: Chalmin i in. 2004; Vignaud i in. 2006; de Balbín Behrmann, Alcolea González 2009; Menu 2009). Podobnie w jaskini Arcy-sur-Cure (Yonne, Francja), gdzie znajdują się również malowidła naskalne i gdzie miejsce znalezienia czerwonego pigmentu zostało zinterpretowane jako warsztat przygotowywania farb, badania eksperymentalne wykazały, że nie był on poddany obróbce cieplnej (Domingo, Chieli 2021: 9, za: Chalmin i in. 2003; Salomon 2008). Ogólnie rzecz biorąc, jak dotąd nie udokumentowano bezpośrednich przypadków ogrzewania pigmentów używanych do produkcji farb wykorzystywanych do tworzenia malowideł naskalnych w okresie europejskiego paleolitu (Domingo, Chieli 2021: 9, za: Menu 2009; Salomon 2008; Salomon i in. 2015).

3.2 Pigmenty czarne

W paleolicie czarne obrazy zostały wykonane przy użyciu dwóch różnych klas naturalnych pigmentów: czernie organiczne, charakteryzujące się pigmentami na bazie węgla, głównie w postaci węgla drzewnego lub sadzy oraz czernie mineralne, oparte na tlenkach i wodorotlenkach manganu (Domingo, Chieli 2021: 9-10, za: Chalmin i in. 2003; Vignaud i in. 2006; Salomon i in. 2008; de Balbín Behrmann, Alcolea González 2009; Menu

2009; Chalmin, Huntley 2017; Stuart, Thomas 2017; Gallinaro, Zerboni 2021; Domingo i in. 2021; Sepúlveda 2021).

Tlenki i wodorotlenki manganu to minerały naturalnie występujące w glebie i osadach. Ze względu na skład chemiczny, stany walencyjne manganu metalicznego (II, III, IV lub mieszany) oraz budowę krystaliczną wyróżnia się wśród nich ponad 20 różnych odmian mineralogicznych (Domingo, Chieli 2021: 10, za: Chalmin i in. 2008).

W zachodnioeuropejskiej paleolitycznej sztuce naskalnej użycie obu rodzajów czarnych pigmentów jest jednakowe zarówno na stanowiskach francuskich, jak i hiszpańskich. W rzeczywistości nie ma systematycznej przewagi użycia czerni organicznej nad nieorganiczną, nawet kiedy ta pierwsza była używana głównie do rysowania konturów. Na niektórych stanowiskach występują oba rodzaje czarnych pigmentów (Domingo, Chieli 2021: 10, za: Menu, Walter 1992; Chalmin i in. 2003, 2006; Vignaud i in. 2006; Menu 2009; de Balbín Behrmann, Alcolea González 2009; Gay i in. 2020). Na przykład w jaskini Ekain (Kraj Basków, Hiszpania), której sztuka przypisywana jest społeczności magdaleńskiej, dominującym kolorem jest czerń, a sam węgiel drzewny jest podstawowym czarnym pigmentem, którego użyto do wykonania wizerunków słynnych koni (Domingo, Chieli 2021: 10, za: Chalmin i in. 2003). Tylko jeden koń i dwa niedźwiedzie zostały wykonane tlenkiem manganu. Natomiast w Lascaux (Dordogne, Francja) na czarnych przedstawieniach zidentyfikowano tylko pigmenty czerni manganowej o różnym charakterze mineralnym. Ich skład mineralny jest podobny do kilku czarnych „kredek” odkrytych przy ścianach jaskini (Domingo, Chieli 2021: 10, za: Chalmin i in. 2003, 2004). Podobnie w jaskini Rouffignac (Dordogne, Francja) zastosowano co najmniej trzy różne rodzaje tlenków manganu zawierających bar (który można porównać do czarnych surowych materiałów barwiących). Tymczasem w próbkach z Grande Grotte z Arcy-sur-Cure (Yonne, Francja) lub Altamiry (Kantabria, Pajun) wykryto tylko węgiel drzewny (Domingo, Chieli 2021: 10, za: de Balbín Behrmann, Alcolea González 2009).

W jaskini Gargas (Francja), słynącej z ponad 250 negatywów dłoni (lub ich odcisków) w kolorze czerwonym i czarnym (tylko jedna w kolorze białym), wykonano kilka negatywów dłoni węglem drzewnym („Hand Sanctuary”) oraz inne tlenkami manganu („Galeria Wejściowa”), w których zidentyfikowano mangan w połączeniu z innymi tlenkami (Domingo, Chieli 2021: 10). Kierując się tymi samymi motywacjami, które skłoniły

archeologów i naukowców do dogłębnego zbadania systemu transformacji termicznej getytu i hematytu, również tlenki/wodorotlenki manganu zostały szczegółowo zbadane podczas obróbki cieplnej, w celu zrozumienia ich mechanizmów przemian i uzyskania wglądu w technologie przetwarzania czarnego pigmentu w paleolicie. W rzeczywistości niektóre badania eksperymentalne i znaleziska archeologiczne sugerowały archeologom możliwe użycie rozgrzanych czarnych pigmentów przez paleolitycznych artystów (Domingo, Chieli 2021: 10, za: Smith i in. 1999; Guineau i in. 2001; Chalmin i in. 2008). Tak więc, pomimo braku jakiegokolwiek zmiany barwy czarnych pigmentów pod wpływem ciepła, przypuszczano, że owa obróbka może wywołać modyfikacje cech mikrostrukturalnych - odwodnienie, utratę spistości materii, ułatwienie rozdrabniania (Domingo, Chieli 2021: 10, za: Guineau i in. 2001; Chalmin i in. 2008).

Dla badań nad sztuką naskalną identyfikacja pigmentów organicznych na bazie węgla jest szczególnie interesująca, ponieważ otwiera drogę do datowania radiowęglowego. Datowanie sztuki naskalnej, jak wskazywałam wcześniej, jest jednym z głównych wyzwań stojących przed archeologami i umiejscowienia jej w określonym kontekście kulturowym (Domingo, Chieli 2021: 11, za: Steelman, Rowe 2012; Ochoa i in. 2021).

3.3 Pigmenty żółte

Żółte pigmenty wykorzystywane w paleolicie to zwykle żółte ochry, których brązowo-żółty kolor wynika z obecności getytu (FeOOH), wodorotlenku żelaza (III). Podobnie jak w przypadku hematytu i czerwonej ochry, stosowanie getytu i materiałów w nim obecnych jest wspólne dla wszystkich pradziejowych tradycji na całym świecie, których społeczności tworzyły żółte obrazy. Jednak są one rzadkie, szczególnie w dziełach sztuki sprzed późnego neolitu (Domingo, Chieli 2021: 11, za: Siddal 2018). Jeśli chodzi o zachodnioeuropejską paleolityczną sztukę naskalną, według Menu (2009), około 1% malowideł zostało wykonanych w kolorze żółtym lub brązowym, z których niektóre występują w jaskini Lascaux. W tym przypadku bazują one na żółtej ochrze (Domingo, Chieli 2021: 11, za: Vignaud i in. 2006; Menu 2009; de Balbín Behrmann, Alcolea González 2009). Ponadto w niektórych obrazach z końca okresu kultury magdaleńskiej sporadycznie obserwuje się wykorzystanie jarosytu - żółtego minerału, występującego w Ariège w pobliżu jaskiń (Menu 2009, za: Domingo, Chieli 2021: 11).

3.4 Pigmenty białe

Występowanie białego koloru w pradziejowej sztuce naskalnej Europy Zachodniej jest rzadkie. Ówczesnie artyści nie stosowali powszechnie białych pigmentów, a przynajmniej nie zachowały się one tak dobrze jak czerwone i czarne. Problem z konserwacją i nietrwałość tego koloru może dawać błędny obraz preferencji kolorystycznych pradziejowych artystów (Domingo, Chieli 2021: 12, za: Chaloupka 1993; Chippindale, Taçon 1998; Domingo 2005). W paleolicie ślad wykorzystania białego pigmentu, w skład którego wchodził talk i glina, zaobserwowano tylko w jaskini Gargas w Pirenejach, w której wykonany został za jego pomocą negatyw dłoni (Domingo, Chieli 2021: 12, za: Menu 2009). Sposobem na uzyskiwanie białej/jasnej ściany było jej zeskrobywanie lub obrzucanie danego miejsca białym roztworem, konsystencją przypominającym mleko.

3.5 Spoiwa i techniki nakładania farb w pradziejach

W paleolicie zebranie surowców używanych do przygotowania narzędzi niezbędnych do pozyskiwania, obróbki i aplikacji pigmentów wykorzystywanych do tworzenia sztuki naskalnej wymagało namysłu i dużego wysiłku. Złożoność tego procesu i ilość czasu zainwestowanego przez „artystów” pradziejowych pokazuje, że nie opierali się oni na improwizacji (Domingo, Chieli 2021: 12, za: Fiore 2007).

Idąc tropem obranym w niniejszej pracy - nie było to myślenie w kategoriach poręczności spontanicznej, a posiadało charakter myślenia technologicznego. Gama pigmentów mineralnych i organicznych opisanych powyżej była wykorzystywana do użytku na sucho (jako „kredki”) do tworzenia rysunków (ze zdumiewającymi przykładami w miejscach takich jak jaskinia Chauvet czy Ekain, by wymienić tylko kilka) lub jako podstawy do wykonania monochromatycznych i polichromatycznych malowideł (jak słynne polichromowane żubry z jaskini Altamira). W tym przypadku surowe pigmenty były drobno rozcierane, czasem nawet przesiewane, a na końcu mieszane z płynnym nośnikiem oraz innymi dodatkami i naturalnymi substancjami wiążącymi (tłuszcz zwierzęcy lub ekstrakty roślinne) w celu ułatwienia przyczepności. Zróżnicowana granulometria odzwierciedlała jakość procesu mielenia/rozcierania i/lub przesiewania oraz umiejętności „artystów” (Domingo, Chieli 2021: 12, za: Hernanz i in. 2008). Chociaż dostępnych jest niewiele informacji archeologicznych na temat spoiw, etnoarcheologia pokazuje, że stosowanie spoiw, takich jak: miód, żywica roślinna, воск naturalny, tłuszcz zwierzęcy, krew i inne (Domingo,

Chieli 2021: 12, za: Ravenscroft 1985), jest niezbędne do przetrwania malowideł, zwłaszcza na wolnym powietrzu, ponieważ obrazy wykonane bez spoiwa znikają po kilku latach lub dekadach w zależności od ich ekspozycji na erozyjne czynniki fizyczne, biologiczne czy chemiczne (Domingo, Chieli 2021: 12). Obecnie problem z rozpoznaniem tych substancji jest najprawdopodobniej związany z małą zawartością w nich makrocząsteczek organicznych (węglowodanów, lipidów, białek), występujących w farbach z powodu ich przemian chemicznych (starzenie się, degradacja), a także ograniczeń technicznych - technik eksperymentalnych dotychczas stosowanych w celach identyfikacyjnych (Domingo, Chieli 2021: 12, za: Domingo i in. 2021).

Co więcej, potencjalne węglowodany, lipidy i białka, które mogły być używane w paleolicie jako spoiwa, są również niektórymi składnikami odżywczymi mikroorganizmów takich jak grzyby, bakterie, porosty itd. (Domingo, Chieli 2021: 12, za: Rampazzi 2019; Domingo i in. 2021). W związku z tym, gdyby pozostały jakiegokolwiek śladowe ich ilości, wykrycie owych substancji byłoby trudne (Domingo, Chieli 2021: 12, za: Spades, Russ 2005). Ofiarą działania mikroorganizmów padła jaskinia Lascaux i niektóre wizerunki zwierząt, w której walka, m.in. z grzybami, trwała dekady.

Stosowanie substancji wiążących, takich jak lipidy, wykryto na różnych stanowiskach paleolitycznych, np. Fontanet, Enlène i Les Trois Frères (Domingo, Chieli 2021: 12-13, za: Pepe i in. 1991). Na niektórych stanowiskach o różnej chronologii, spoiwa organiczne były interpretowane jako tłuszcze zwierzęce, np. na paleolitycznym stanowisku Tito Bustillo (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Navarro, Gómez 2003). Jednak autorzy badań ową zawartość mikrobiologiczną na powierzchni skały przypisują porostom, bakteriom i innym naturalnie żyjącym na powierzchni skały organizmom, wskazując, że do przygotowania farb nie stosowano spoiw organicznych. Zatem obecność tego rodzaju narostów zwykle skorelowanych z farbami i często na nich skamieniałych może prowadzić do mylących interpretacji podczas badania cząsteczek organicznych. Nie tylko patyny, ale także analizy surowej ochry, zebranej w pobliżu kilku stanowisk sztuki naskalnej w Australii wykazały dużą ilość materii organicznej w samych pigmentach, takich jak porosty i bakterie (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Ridges i in. 2000).

Tak więc identyfikacja cząsteczek biologicznych, takich jak lipidy i białka, na powierzchni obrazów musi być interpretowana z dużą dozą sceptycyzmu, ponieważ mogą

one należeć do mikroorganizmów takich jak porosty (Domingo, Chieli 2021: 13, za: García i in. 2001), bakterie (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Roldan i in. 2018), grzyby i algi żyjących na powierzchniach skalnych i pigmentach (Domingo, Chieli 2021: 13).

Użycie krwi jako spoiwa nie zostało wykryte na żadnym europejskim stanowisku. Jest też rzadkie w innych regionach - istnieje zaledwie kilka odniesień do stanowisk australijskich (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Loy i in. 1990) i afrykańskich (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Lewis-Williams 1994: 281; Williamson 2000). Włókna i ekstrakty roślinne sugerowano również jako potencjalne substancje wiążące w Australii (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Watchman, Cole 1993) i Ameryce Południowej (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Boschín i in. 2002). Inne dodatki nieorganiczne celowo dodawane do farb paleolitycznych to gliny (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Baffier i in. 1999; Hernanz i in. 2008; Hamenau i in. 1995); kwarc jak w Lascaux (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Clottes 1997); kwarc i bursztyn w Altamirze (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Groenen, 2000); skaleń w La Vache, Salón Noir w Niaux i de Fontane (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Clottes, 1997); kwarc i skaleń w Arenaza (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Garate i in. 2004); talk i biotyt w Niaux (Domingo, Chieli 2021: 13, za: Clottes, 1997).

Stopień jednorodności farb wykorzystywanych do tworzenia sztuki naskalnej może dostarczyć informacji dotyczących czasu ukończenia dzieł sztuki. Na przykład Garate i in. (2004) na podstawie swoich badań, wykazali, że obrazy z jaskini Arenaza (Hiszpania) są wynikiem pojedynczej interwencji, co sugeruje konsystencja użytych farb. Natomiast Groenen (2000) na podstawie różnorodności wykrytych receptur sugeruje, że tworzenie odcisków/negatywów dłoni w jaskini Gargas rozciągnięte było w czasie (Domingo, Chieli 2021: 13).

VIII. Dotychczasowe sposoby interpretacji sztuki naskalnej

Na wstępie pragnę zaznaczyć, że niniejszy rozdział odwołuje się do mojej pracy magisterskiej z 2021 roku pt. „Sztuka epoki paleolitu w aspekcie procesów socjalizacji. Wybrane przykłady”, w której to szczegółowo została poruszona problematyka interpretacji sztuki naskalnej.

Każda interpretacja powinna być powiązana z uzyskanymi wynikami metod analizy materiału źródłowego. Nie może jednak stanowić jedynie uogólnienia wniosków wynikających z tychże analiz. Moim zdaniem powinna stanowić uzasadnienie hipotezy badawczej. Z ujęć wielu badaczy wynika, że interpretacje mogą być dowolne, każdy będzie mógł trzymać się swojej interpretacji ze względu na przekonania, a nie argumenty naukowe itp. Niektóre z interpretacji sztuki pradziejowej, paleolitycznej mają taki charakter - zdroworozsądkowy, przekonaniowy, słabo uzasadniony.

Wraz z odkrywaniem jaskiń w zasadzie od razu podejmowano próby interpretacji obrazów na ich ścianach. Dlatego miały one miejsce już w latach 90. XIX wieku. Impulsem było odkrycie m.in. Altamiry (choć nie pozbawione dramatyzmu) i wielu innych jaskiń z malowidłami. Poszukiwania ukierunkowano zwłaszcza na tereny Kantabrii i południowo-zachodniej Francji, które zasłynęły bogactwem odkryć zdobionych jaskiń. Stąd pochodzi także nazwa: sztuka franko-kantabryjska. We wszystkich tych działaniach przodowali badacze francuscy (Anati 2003: 42, por. Wagner 2021).

Sztuka jaskiń zachodnioeuropejskich stała się tematem światowym, dlatego w krótkim czasie nastąpił niebywały przyrost prac dotyczących jej analiz i interpretacji. Stał się je nazwać i scharakteryzować jeden z głównych badaczy sztuki pradziejowej Emmanuel Anati. Uczynił to swojej sztandarowej pracy z pt. „Introduzione All'arte preistorica e tribale” (Anati 2003). Zebrał w niej wiele powstałych hipotez i prób interpretacji sztuki paleolitu na przestrzeni wielu lat i różnych kierunków teoretycznych w archeologii. Nie sposób abstrahować od tych prac, ponieważ starały się one odpowiadać na fundamentalne pytania dotyczące sztuki paleolitu w zależności od czasu, w którym powstawały. Podejmowały próby wyjaśnienia genezy sztuki jaskiniowej, a także jej znaczenia w społecznościach paleolitycznych. Są to: interpretacja „sztuka dla sztuki”, jaskinia jako miejsce uprawiania magii sympatycznej i myśliwskiej, jaskinia jako realizacja idei „katedry”, sztuka tworzona

intuicyjnie, czyli od przypadkowych do intencjonalnych przedstawień. Ujął także interpretacje wynikające z zastosowania metody strukturalnej (znakowość sztuki kodującej różnice płci), a także interpretację odwołującą się do mitologii, a także w duchu szamanistycznym. Analizuje się ją również w kategoriach idei ówczesnego kalendarza, manifestacji kobiecości w postaci kultu Bogini Matki. Sam Anati już nie wymienia kolejnej interpretacji, ale należy ją uwzględnić w niniejszej pracy. Jest nią hipoteza o „instynktownym” tworzeniu sztuki (Tabela 8.1; Gąssowski 2008: 14; Anati 2003: 5-6) oraz traktowaniu jej jako formy protopisma czy performansu (por. Wagner 2021).

Tabela 8.1. Interpretacje sztuki naskalnej.

Nazwa	Autor	Opis
Jaskinia interpretowana jako paleolityczna „katedra”	Louis Capitan i Jean Bouysson (1924)	Poszukiwanie analogii między zdobieniem jaskiń z epoki paleolitu a zachodnioeuropejskimi wnętrzami katedr. Uważano, że paleolityczni „artyści” poszukiwali w jaskiniach wyjątkowej atmosfery, która miałaby towarzyszyć wykonywanym w nich czynnościom, obrzędom. Kierując się tą ideą, badacze byli przekonani, że jaskinie były formą „prahistorycznych katedr”.
Interpretacja odwołująca się do intuicji twórców: od przypadkowych do intencjonalnych przedstawień	G.H. Luque (1926)	Interpretacja jako wynik eksperymentu. Porównywano sztukę paleolitu do dziecięcych rysunków. Uznano, że podobnie jak dziecko, które zaczyna „bazgrać” i przekładać swoje skojarzenia na papier, tak samo paleolityczny „artysta” swe przypadkowe symbole przekładał na intencjonalne przedstawienia naskalne.
Interpretacja symboliczna, oparta na opozycji znaków	A. Leroi-Gourhan	Znaki występujące przy wizerunkach zwierząt są interpretowane jako przedstawiające symbolikę

ujmowanych w kategoriach męski/żeński	(1964)	męską i żeńską. Sztuka paleolityczna z zachodnioeuropejskich jaskiń miałyby posiadać swe głębsze, powtarzalne i uniwersalne struktury oparte na opozycji: męskie i żeńskie. Uznano, że każda kultura wpierw „koduje” różnice płciowe, a w dalszej kolejności inne treści, zwłaszcza kulturowe.
Sztuka interpretowana w jako odwołująca się do mitologii i mitów	A. Laming-Emperaire (1960)	Sztuka okresu paleolitu jako wyraz mitu, który reprezentował jego autora w powiązaniu z daną wspólnotą. Malowidła stanowiły reprezentację tradycji oraz odzwierciedlały tożsamość etniczną określonej społeczności. Postacie zwierząt były metaforami, alegoriami postaci lub całych plemion i klanów.
Sztuka interpretowana w kategoriach ówczesnego „kalendarza”	Alexander Marshack (1972)	Liczne znaki, które pojawiają się przy wizerunkach zwierząt i ludzi (linie, kropki) były celowo tworzonymi symbolami, które miały reprezentować „kalendarz” i „czas”. Obrazy interpretowane są jako reprezentacje ówczesnego „kalendarza” lub zjawisk astronomicznych.
Sztuka interpretowana jako manifestacja kobiecości-w postaci „bogini Matki”	Maria Gimbutas (1974)	Sztuka paleolitu była formą manifestacji kobiecości. Twierdzono tak na podstawie powtarzających się znaków uznanych za symbole. Dostrzegano je na europejskich i azjatyckich figurkach reprezentujących postaci kobiece. Także formy występujące w przestrzeni paleolitycznych malowideł. Uznano je za przejaw „kultu bogini Matki” oraz wyraz roli, jaką pełniły kobiety w ówczesnym systemie społecznym.
Interpretacja biologiczna	Desmond	Interpretacja powstała w wyniku eksperymentu.

sztuki- „instynktowne” podłoże twórczości artystycznej	Morris (1962)	Po podaniu małpom papieru i kolorowych farb wysnuto tezę, że ekspresja twórczości artystycznej mogła mieć miejsce przed pojawieniem się człowieka. Małpy, tak jak ludzie, wykazały potrzebę artystycznej ekspresji. Hipotezy tej nie uzasadniono, ponieważ uznano, że żadne zwierzę nie wykazuje świadomej i celowej chęci do tworzenia sztuki.
--	------------------	---

Źródło: Opracowanie na podstawie: Gąssowski 2008: 14; Anati 2003: 5-6 oraz własne (P. Wagner)

1. „Sztuka dla sztuki”

W tym miejscu należy nieco więcej uwagi poświęcić dominującym w danym czasie interpretacjom sztuki. Zacznę od interpretacji określanej jako „sztuka dla sztuki”. Koncepcję *l'art pour l'art* („sztuka dla sztuki”) na grunt archeologii zaszczerpił w drugiej połowie XIX wieku Édouard Lartet, a rozwinął ją Emile Cartailhac. Sam Lartet doszukiwał się odległych analogii do sztuki paleolitu w sposobie bycia i w formach rozrywki salonowej burżuazji europejskiej. Odwoływał się do sytuacji ekonomicznej, tłumacząc genezę sztuki. Uważał, że musi być ona na tyle dobra, żeby pozwalała na prowadzenie twórczości artystycznej. Był przekonany, że taka sytuacja miała miejsce również w paleolicie. Tym bardziej, że dostrzegał rolę sprzyjających warunków środowiska naturalnego w rozwoju gospodarki paleolitu, a tym samym możliwości zaistnienia sztuki.

Z kolei E. Cartailhac, mimo że był zwolennikiem poglądu znaczenia sztuki paleolitu z jej własnej perspektywy, to uważał, że sztuka ta pełniła ważne role społeczno-kulturowe, w tym najważniejszą, edukacyjną (za: Anati 2003: 43-44, por. Wagner 2021).

Również dla Édouarda Piette i Gabriela de Mortillet obrazy były wartością „samą w sobie”, a sztuka ich zdaniem miała charakter czysto estetyczny. Przy takim rozumieniu sztuki paleolitu ujmowano ją niejako od początku jako samodzielną dziedzinę życia ludzi tego okresu. W celu odkrycia jej wewnętrznych zasad odwoływano się do metod właściwych badaniom sztuki, wypracowanych na gruncie historii sztuki. Uważano, że jeśli odkryje się

wewnętrzny mechanizm tworzenia sztuki to jednocześnie znajdzie się wytłumaczenie jej istoty, znaczenia.

Początkowo dla sztuki paleolitu stosowano tzw. zasadę złożoności, starając się odkryć jej wewnętrzny mechanizm rozwoju. Wyobrażano sobie myślenie człowieka paleolitu jako prostsze od myślenia ludzi współczesnych, co było zgodne z powyższym kryterium- formy proste poprzedzają te bardziej złożone. Koncepcja ta całkowicie wyklucza wszelką motywację integrującą sztukę z innymi aspektami kultury danych społeczności paleolitycznych. Pozostałe elementy kultury zostają w niej sprowadzone do najprostszych form, zgodnie z holistycznym, XIX-wiecznym podejściem kulturowym, którego twórcą był Oscar Moro-Abadia i Manuel R. Gonzales-Morales, nawiązującym do ewolucjonizmu schematycznego Edwarda B. Taylora (1871), zaprezentowanego w pracy pt. „Cywilizacja pierwotna”. Z ówczesnych prac wyłania się obraz ludzi, którzy zajmowali się sztuką dla wykorzystania wolnego czasu i po to, by się nie nudzić. Podejmowano te działania dla celów „rekreacyjnych”, swoistej rozrywki (por. Lartet 1861, Breuil, Capitan 1901, Leroi-Gourhan 1966, Clottes, Lewis-Williams 2009)

Moim zdaniem sama idea „sztuki dla sztuki” w archeologii początkowo odgrywała niejednoznaczną rolę. Z jednej strony dostosowywała pojęcie sztuki do wyobrażeń na temat człowieka paleolitycznego i zakładała istnienie jakiejś formy sztuki. Sprowadzała ją jednak tylko do sztuki mobilnej. Tym samym, przynajmniej początkowo zupełnie pomijano sztukę naskalną. Z tego względu, że nie potrafiono jej zrozumieć, gdyż ówczesnym prehistorykom wydawała się zbyt „prymitywna” i dlatego ją ignorowano.

Podejście to kwestionuje drugi nurt, rozwijający się równolegle, a w zasadzie w ramach paradygmatu „sztuka dla sztuki”. Nurt ten eksponuje miłość do sztuki, przypisywaną artyście paleolitycznemu - na wzór renesansowego twórcy. Dlatego uważano, że i w paleolicie „artysta” kierował się natchnieniem.

Trzeci nurt w podejściu „sztuki dla sztuki”, to świadomość koniecznych ograniczeń narzucanych przez teorię. Archeolog É. Piette (1907) w pracy pt. „L’art pendant l’âge du renne” uważał, że różnica między wyobrażeniami z okresu perigrodzkiego (Périgordian) a sztuką pirenejską wskazuje na istnienie dwóch odrębnych szkół - idea ta już wówczas sprzeciwiała się zasadzie tworzenia spontanicznej sztuki pozbawionej reguł. Jednocześnie konkurowała z ideą „stałego postępu artystycznego”, wyznawanego przez E. Catailhaca,

który jego zdaniem może wyjaśniać te różnice. Jednak Cartailhac nigdzie dokładnie nie uargumentował, jaki związek dostrzegał między potrzebami biologicznego utrzymania się grupy ludzi a sztuką. Stale starał się potwierdzać swoje przekonanie o postępie, wbrew hipotezie Piette'a. Ogólnie rzecz biorąc, interpretacja w duchu „sztuka dla sztuki” pozostawała dominującą formą aż do przełomu XIX/XX wieku.

2. Interpretacja sztuki w kategoriach „rozumienie”

Drugi paradygmat, to ścieżka interpretacji postulowana w naukach humanistycznych i ściśle z nimi związana, odchodząca od tego, co oferowały nauki przyrodnicze. To nurt związany z Wilhelmem Dilthey'em i jego pracą z 1883 roku pt. „*l'Introduction aux sciences de l'esprit*” („Wstęp do nauk humanistycznych”). Wprowadził on pojęcie interpretacji jako „rozumienia”, które ma na celu oświecenie sfery sensu i poszukiwanie śladu aktywności wewnętrznej, czyli psychicznej lub „duchowej” (w najszerszym tego słowa znaczeniu) istot ludzkich. Prezentował myślenie niepozytywistyczne. Rozumienie w różnych formach hermeneutyki (np. historycznej) lub interpretacji (pojęcie zupełnie nowej wówczas psychoanalizy) staje się w ten sposób jednym z wielkich problemów filozoficznych i naukowych początku XX wieku. Ten ruch przenika do ówczesnej prehistorii poprzez hipotezę sztuki magicznej, która ma na celu interpretację sztuki paleolitu, nadanie jej znaczenia i uczynienie tego w możliwie najbardziej „naukowy” sposób. Celem Reinacha (1902) nie było odgadywanie znaczenia, ale ponowne jego odkrycie, jakie sztuka mogła lub powinna mieć dla ludzi paleolitu. Jego przemyślenia wpisują się w epokę, w której dążono do autonomii nauk humanistycznych, uznając, że nauki te muszą porzucić ideał mechanicznego modelu przyczynowości i wyjaśniać istotne zjawiska, nie przestając być naukami, ani nie stając się czysto subiektywne. Dręczony pytaniem „dlaczego” powstała sztuka jaskiń archeolog nie odwołuje się do własnej wyobraźni: odpowiedzi szuka w etnografii. W tym przypadku Reinach opiera się na tym, co uważa za przyczynę kulturową, czyli na pojęciu o wpływie magicznym, które ma wyjaśnić sztukę paleolitu (por. Reinach 1902).

Główne założenie na temat paleolitycznej sztuki naskalnej opierało się na przekonaniu, że było to dzieło „prymitywnych” ludzi, którzy prowadzili proste życie łowców-zbieraczy, a następnie myśliwych. Dlatego uważano, że obrazy tworzone przez paleolitycznych „artystów” nie były przemyślane, że były złożonym elementem

dekoracyjnym, wytworem wolnego i dostępnego czasu. Wynikało to z tego, że nie przypisywano ówczesnym twórcom sztuki, czyli łowcom i zbieraczom rozwiniętych zdolności umysłowych. Poglądy te zmieniały się wraz z przybywaniem nowych odkryć dotyczących sztuki jaskiń. Współczesne badania, zwłaszcza najgłębszych części jaskiń sprawiły, że sztukę tę zaczęto interpretować w kategoriach nie tylko estetycznych, dekoracyjnych. Niektórzy badacze starają się ją ujmować w kategoriach wyłącznie socjologicznych (por. Rozwadowski 1998: 5; Lewis-Williams 2002, za: Gray 2010: 49, por. Wagner 2021).

Archeologia w tym zakresie odwołuje się do osiągnięć innych nauk. Zwłaszcza do etnologii czy antropologii kulturowej. Jak uważa A. Rozwadowski (1998: 5), zwłaszcza antropolodzy kulturowi analizowali malowidła paleolityczne w zestawieniu z twórczością żyjących jeszcze na Ziemi ludów niepiśmiennych (wprawdzie już nie zbieracko-łowieckich), tworzących wizerunki i malowidła na skałach. Starano się rozpoznać kultywowane przez nich formy praktyk magicznych i wykorzystywane w ich trakcie symbole. Uważano je za fundamentalny impuls wpływający na kształt wyobrażeń na temat świata (malowidła, ryty), utrwalanych na ich „świętych” skałach (Guthrie 2005, za: Grey 2010: 49-50, por. Wagner 2021).

Dyskusji nie powinna podlegać teza, że wytwory, które uważamy za sztukę stanowią unikalne źródło ludzkiej wiedzy. Natomiast otwarta pozostaje kwestia jej interpretacji. Wiele z nich uległo odrzuceniu, zapomnieniu, głównie z tego względu, że nie miały podbudowy metodologicznej czy teoretycznej, a ich źródłem był zdrowy rozsądek. Natomiast trzy z nich, które powołano do życia w połowie XX wieku szybko zyskały uznanie i wielu badaczy się ku nim skłaniało. Należy do nich interpretacja w duchu magii myśliwskiej, interpretacja symboliczna (strukturalistyczna) i szamanistyczna (Rozwadowski 1998: 5; Gray 2010: 50, por. Wagner 2021).

3. Interpretacja w duchu magicznym

Zmiana ta nastąpiła w wyniku krytyki interpretacji sztuki paleolitu w kategoriach „sztuki dla sztuki”. Przyczyniły się do tego zwłaszcza pojawiające się prace głównie Oscara Moro-Abadii i Manuela R. Gonzáleza-Moralesa pt. „Sztuka mieszczańska końca XIX wieku”, „Wieku XX w. w obliczu mobilnej sztuki paleolitu”, czy Johna Halversona, „Sztuka dla sztuki w paleolicie” (1987: 63-89). Wprowadzono antropologiczne koncepcje do

archeologii/prehistorii, które zmieniły diametralnie jej ujęcie. Kolejne odkrycia sztuki jaskiń, dokonujące się cały XX wiek doprowadziły do jakościowej zmiany wizerunku naszych pradziejowych przodków, potwierdzając tym samym związek, a nie przepaść istniejącą między dwiema formami reprezentacji – tymi, które widzimy i tymi, które tworzymy (konstruujemy). Zaczęto dostrzegać rolę paleolitycznych stanowisk ze sztuką jako swoistych „laboratoriów idei” pod kątem „antropologii końca epoki lodowej” (por. Wagner 2021).

Pierwszą formą tej zmiany podejścia był „paradygmat” odstępujący od „kryterium złożoności” w odniesieniu do zmian w sztuce, mających przebiegać od form prostych do coraz bardziej złożonych. Zaczęto tę złożoność sztuki pradziejowej dostrzegać prawie od początku jej zaistnienia. Na gruncie archeologii powstała hipoteza wskazująca na magiczno-użytkowy charakter sztuki paleolitu, a mianowicie powiązano ją z ideą podejmowanych czynności magicznych, dotyczących łowiectwa. Powstała ona pod wyraźnym wpływem badań prowadzonych przez antropologów kulturowych. Jak zaznaczyłam wyżej, obejmowały one wybrane, żyjące obecnie ludy niepiśmienne. Metoda ta opierała się na przekonaniu, że mogą stanowić swoisty wzorzec dla podejmowania analiz społeczności paleolitycznych (Laming 1968: 143; Rozwadowski 2009: 85, por. Wagner 2021). Wówczas wydawała się ona rozsądnym rozwiązaniem wobec braku dostępu archeologów do tzw. kultury żywej, a jedynie do materialnych pozostałości po jej funkcjonowaniu. Dostarczała bowiem tak koniecznego kontekstu funkcjonalnego.

Interpretację sztuki paleolitu w duchu magii łowieckiej już w 1903 roku zawierała praca Salomona Reinacha pt. „L’Art et la magie” (publikacja na łamach „L’Anthropologie”). Należy zaznaczyć, że dysponował danymi tylko z ośmiu znanych wówczas jaskiń. Nie zatrzymało go to przed wyciąganiem daleko idących wniosków, a mianowicie o zbieżności pomiędzy malowidłami ludów żyjących w środkowej Australii, powiązanych z ich rytuałami a obrazami paleolitycznymi. Kierując się tą analogią uznał za oczywisty związek sztuki paleolitu z czynnościami magicznymi w ścisłym powiązaniu z wiarą w ich skuteczność. Jako uzasadnienie dla swoich poglądów przytoczył kilka argumentów. Pierwszy to ten, że zwierzęta stanowią główny temat sztuki paleolitu. Argument kolejny to fakt, że zwierzęta były głównie reprezentowane przez gatunki uznane przez niego za konsumpcyjne. Wreszcie trzeci powód to ten, że obrazy i rytzy naskalne były umieszczane w niedostępnych częściach jaskiń, co miało wskazywać na rytuały magiczne, tajemne. Rozumowanie Reinacha jest w pełni logiczne, pomimo tego, że trudno się z nim dzisiaj zgodzić. Podporządkował je idei

magii związanej z zapewnieniem pożywienia i bytu danej grupie ludzi za pomocą przenoszenia wizerunków zwierząt do jaskiń, zwłaszcza najdalszych ich części. Wszystko miało działać po to, by mogły się stawać elementem rytuałów magicznych (Laming 1968: 143-144; Anati 2003: 44; Reinach 1903, za Rozwadowski 2009: 86, por. Wagner 2021).

Ideę magii łowieckiej, praktykowanej w jaskiniach z malowidłami przejął Henri Breuil. Jest on uznawany za czołowego badacza europejskiej sztuki naskalnej w 1 połowie XX wieku. Jednak poszedł on tropem pewnych wyobrażeń, które dostrzegał na sylwetkach zwierząt. Miały one formę wydłużonych linii. Uznał je za przedstawienia włóczni używanych w trakcie polowań na zwierzęta. Według niego był to kolejny argument na rzecz tezy o znaczeniu sztuki naskalnej w kontekście „magii łowieckiej”. Podejmowane w jaskiniach zabiegi magiczne miały zapewnić „powodzenie w polowaniach i przejęciu kontroli nad zwierzyną”. W swojej interpretacji dotyczącej paleolitu H. Breuil również odwoływał się do wybranych analogii etnograficznych, zwłaszcza do wniosków płynących z obserwacji współczesnych ludów łowiecko-zbierackich (Grey 2010:50-51, za: Bahn 1998; Lewis-Williams 2002; Guthrie 2005, por. Wagner 2021).

Badacze, którzy podejmowali interpretację sztuki paleolitu w duchu magii łowieckiej było wielu. Należy odwołać się do Henri Bégouën’a i jego pracy z 1939 roku, pt. „Les Bases magiques de l’art préhistorique”. Idzie on o krok dalej, ponieważ łączy zarówno wizerunki zwierząt, wydłużone znaki oraz formy tzw. dachokształtne, występujące w jaskiniach w rejonie Dordogne z konkretnym oprzyrządowaniem myśliwego, ale podporządkowanego magii łowieckiej. Te ostatnie traktuje jako przedstawienia „pułapek na zwierzęta lub na duchy” (por. Bégouën 1939, por. Wagner 2021).

Podejmując dyskusję z powyższą interpretacją należy zauważyć, że początkowo środowisko badaczy paleolitu dostrzegało duży potencjał wyjaśniający hipotezy o magii łowieckiej. Zarzucono ją wraz z rozwojem badań, pojawieniem się nowych metod, a także z nowymi odkryciami zdobionych grot (Gray 2010: 51). Zwłaszcza podważyły ją szczegółowe analizy osteologiczne materiałów ze stanowisk górnopaleolitycznych, które wykazały, że inne gatunki zwierząt były głównym źródłem pożywienia ówczesnych ludzi, aniżeli te przedstawiane na ścianach jaskiń. W związku z tym podważono również interpretację wydłużonych linii, znajdujących się na ciałach zwierząt jako ówczesnej broni (oszczepy, strzały). Podobnie upadł argument, że kropki czy punkty znajdujące się na malowidłach

symbolizują krew zwierząt, czy zadane im rany. Ignorowano wcześniej fakt, że owe kropki znajdowały się najczęściej w otoczeniu ciał zwierząt, a nie na nich (Rozwadowski 2009: 88-90, za: Ucko, Rosenfeld 1967, por. Wagner 2021).

4. Strukturalistyczna interpretacja sztuki

Kierunkiem myślowym, który wiązał się z jakościową zmianą w poglądach na sztukę paleolitu był strukturalizm. Wprowadził założenie o istnieniu głębokich struktur w języku i kulturze, stanowiących istotę ich funkcjonowania. Poszukiwał organizacji owych struktur albo na zasadzie podobieństwa, albo opozycji, rzadziej hierarchiczności. Uznawał, że raz odkryte struktury mają charakter uniwersalny i obowiązują stale (ahistoryzm). Badaczem, który w latach 60. tych XX wieku odniósł główne założenia strukturalizmu do sztuki paleolitu był przede wszystkim A. Leroi-Gourhan, ale także Max Raphael, oraz A. Laming-Emperaire (por. Wagner 2021). Ostatnio np. A. Rozwadowski (2009: 1102) zauważa wpływ Maxa Raphaela (Raphael 1945: 2-4) na pozostałych dwoje badaczy. Kształtował ich poglądy na zdolności umysłowe, intelektualne ludzi paleolitu, które uznawał za podobne do naszych. Uważał, że sztuka jaskiniowa jest złożonym zjawiskiem i w taki sposób należy ją analizować. Jako cel wyznaczał sobie rozpoznanie kompozycji, a nie tylko jej upraszczanie poprzez zauważanie pojedynczych elementów. Zadziwiał jego podejście jak na tamte czasy, które można nazwać kontekstowym, ponieważ w analizach sztuki uwzględniał ów kontekst jaskini, jej topografię jaskini i rozmieszczenie obrazów w określonej przestrzeni. Co więcej, zastosował analizę statystyczną, pokazując procentowy udział poszczególnych gatunków zwierząt występujących w sztuce jaskiń, uznając go za istotny (Clottes, Lewis-Williams 2009: 106; Rozwadowski 2009: 103, por. Wagner 2021).

Najważniejsze znaczenie w systematycznych badaniach nad sztuką miał bez wątpienia André Leroi-Gourhan (1966). Wyszedł z założenia o rozwiniętych zdolnościach intelektualnych ludzi paleolitu, tym samym twórców sztuki. W toku swoich badań zwracał uwagę na jej symboliczny charakter. Uważał działania ówczesnych twórców za intencjonalne, widoczne w kompozycjach wizerunków zwierząt. Gray 2010:52, za: Lewis-Williams 2002). Wprowadził on pewien standard metodyczny w badaniach nad sztuką. Procedura badawcza obejmowała kilka etapów: 1) dokumentacyjny, obejmujący uniwersalny sposób opisu zdobionych jaskiń pod kątem wizerunków zwierząt, znaków przy nich występujących i ich lokalizacji w obrębie jaskini. Kolejny etap to 2) analityczno-

interpretacyjny. Na tym etapie przyporządkował znaczenie symboliczne znakom występującym w jaskiniach. Znaki wydłużone uznał za symbolikę męską, a owalne - za żeńską, a także rozróżnił miejsca w jaskiniach, gdzie spotykają się te dwa rodzaje symboli (por. Wagner 2021; Leroi-Gourhan 1966: 78; Gray 2010: 52, za: Bahn 1998). Skonstruował schemat „rozwoju” tychże znaków, ulegającym większej złożoności wraz z upływem czasu, łącząc je z określonymi kulturami paleolitu. Następnie odniósł je do topografii jaskiń. Doszedł on do wniosku, że znaki kobiece występowały zasadniczo w centralnej części jaskini, podczas gdy znaki męskie - w pozostałych (czyli bocznych) jej częściach. Efektem tych rozważań było przyporządkowanie symboliki męskiej wizerunkom koni i jeleni, natomiast żeńskiej bizonom i turom. Aby określić strukturę czasową, wyróżnił określone style definiujące etap rozwoju sztuki paleolitu (Leroi-Gourhan 1966: 82-84; por. też: Gray 2010: 52, za: Ruspoli 1987; Lewis-Williams 2002). Ideą, która legła u podstaw jego rozważań było przekonanie o ewolucyjnych zmianach stylu w paleolicie (por. Wagner 2021). Jako kryterium zbudowanego przez siebie schematu przyjął zarówno różnice tematyczne jak i formalne przedstawień na zasadzie stałego komplikowania się form i znaków w sztuce.

Zestawienie tychże stylów wraz z ich opisem przedstawiono w tabeli poniżej (tabela 8.2).

Tabela 8.2. Style według André Leroi-Gourhan.

Styl	Charakterystyka
I	Motywy dłoni, wizerunki zwierząt oraz narządów rozrodczych, meandrujące bruzdy („makaccorni”), oszlifowane kamienie i płytki kamienne.
II	Wykonane w technice malowania i rycia przedstawienia zwierząt oraz postaci nagich kobiet.
III	Płaskorzeźby, ryty, malowidła, symbole/znaki geometryczne. Pierwsze próby zastosowania światłocienia.
IV	Proporcja w tworzeniu malowideł, uwzględnianie szczegółów budowy zwierząt (np.

	kończyny i futro), występowanie znaków (trójkąty, trapezy, linie kropkowane) oraz symboli płci. Wraz z końcem stylu obserwuje się zanik tworzenia sztuki naskalnej i wyparcie jej przez sztukę mobilną.
--	---

Źródło: Opracowanie własne na podstawie: Gąssowski 2008: 49-51; Leroi-Gourhan 1966: 78-83.

Dyskusja z ustaleniami w powyższym schemacie, stosowanym z powodzeniem przez dziesięciolecia, kwestionuje jednak jego założenia. Punktem zwrotnym było odkrycie, a przede wszystkim datowanie jaskini Chauvet’a (odkrytej w 1994 roku). Podważeniu uległy tezy 1) o stopniowych zmianach w kierunku większej złożoności sztuki naskalnej, co stanowiło podstawę jej datowania względnego (od stylów prostych do coraz bardziej złożonych), a także teza 2) o intencjonalnym umieszczaniu jednych zwierząt w centralnej części jaskini, a innych w dalszych jej częściach. Żadnej z tych cech nie odnotowano w złożonych i imponujących malowidłach sprzed 32 000 lat, jakie odkryto w grocie Chauvet’a. Do otwartej krytyki interpretacji symbolicznej w duchu strukturalistycznym przyczyniły się kolejne odkrycia jaskiń ze sztuką, w których często nie występuje sala główna czy centralna. Poszukiwanie uniwersalnych zasad, kierujących tworzeniem sztuki, w tym przypisanie jej symboliki dotyczącej płciowości okazało się zbytnim uproszczeniem i redukcją złożonych zjawisk kulturowych do prostych i nieuzasadnionych schematów (por. Wagner 2021; Clottes, Lewis-Williams 2009: 109; Gray 2010: 52-53, za: Chauvet, Deschamps i in. 1996).

5. Interpretacja w duchu szamanizmu

Przechodząc do kolejnej interpretacji, szamanistycznej, należy podkreślić, że przeżywa ona renesans w ostatnim czasie. Impulsem do tegoż odrodzenia były badania neuropsychologiczne, dotyczące zmian w mózgu pod wpływem transu. Głównym jej przedstawicielem jest David Lewis-Williams. Wysunął on tezę, że malowidła naskalne są „produktem” działań szamanów. Mieliby je tworzyć pod wpływem halucynacji, jakich doświadczali podczas transów. Innym zwolennikiem tej hipotezy jest francuski archeolog Jean Clottes. Uważał on, że jest to jedyny właściwy sposób wyjaśnienia fenomenu sztuki jaskiniowej górnego paleolitu (por. Wagner 2021; Clottes 2008, za: Gray 2010: 54-55). Z pomocą dla ich przekonań o szamanistycznym źródle sztuki przychodzą badania

neurologiczne nad procesami zachodzącymi w mózgu pod wpływem odmiennych stanów świadomości.

D. Lewis-Williams zarzucał archeologom fakt ignorowania w swoich analizach możliwości wystąpienia takich stanów, ponieważ zakładali, że człowiek niejako od zawsze działał racjonalnie (w sensie racjonalności nowożytnej). Badacz ten opierał się na doświadczeniach dotyczących emocji wywoływanych np. przebywaniem w najdalszych częściach ciemnych jaskiń, a także odgróźeniem od wszelkich bodźców sensorycznych. Ten rodzaj doznań jego zdaniem mógł wywoływać halucynacje, a tym samym odmienne postrzeganie świata. Przypisywał takie stany paleolitycznym „artystom”. Na poziomie poznawczym zakładał, że ludzie paleolitu mieli takie same cechy anatomiczne jak ludzie współcześni, dlatego przypisywał im podobne zdolności w tym zdolność uzyskiwania odmiennych stanów świadomości. Na poziomie ich materialnej manifestacji poszukiwał dowodów w jaskiniach na potwierdzenie swojej hipotezy. Uznał, że różnego rodzaju figury geometryczne, zwierzęta, „terianropy”, a także przedstawienia ludzkich narządów płciowych stanowią ów „dowód”, potwierdzający zachodzenie tego rodzaju stanów (por. Wagner 2021; Lewis-Williams 2002; Clottes 2008; Clottes, Lewis -Williams 2009: 133, za: Gray 2010: 55).

Należy zadać pytanie, dlaczego szamanizm tak mocno zagościł w interpretacji sztuki paleolitu? Jedną z odpowiedzi nakreśliłam wyżej jako efekt rozwoju neuropsychologii. Jednak ta argumentacja była niewystarczająca. Przyczyniło się do tego głównie „odkrycie” plemienia San, wpisanego obecnie na listę światowego dziedzictwa Unesco, a żyjącego w Afryce Południowej (badanego w XIX i XX wieku). Podejmowano również badania nad ich sposobami tworzenia sztuki naskalnej.

Zauważono, że jej integralną częścią są praktyki szamańskie (Clottes, Lewis -Williams 2009: 55). Co więcej, to szamani tworzyli w tym plemieniu wysokiej jakości petroglify. Stanowiły one sposób „opowiadania snów” - sztuka była wyrazem ich wizji i opowieści o ich kontaktach ze światem przodków, doznawanych w czasie transu. To zainspirowało Lewis-Williamsa, by dostrzec podobieństwa między paleolityczną sztuką jaskiniową a sztuką tworzoną przez szamanów. Przeniósł wszystkie współczesne spostrzeżenia, głównie dotyczące ludu San, na ludzi paleolitu. Rekonstruował proces tworzenia obrazów wskazując na wykorzystanie zmysłu dotyku na zasadzie „dotykania” własnych wizji. A wszystko to miało na celu zwiększenie szans szamana na przeniesienie się

do „świata duchów”. Argumentem za takim sposobem myślenia są zadaniem Lewisa-Williamsa niektóre przedstawienia wkomponowane specyficznie w określoną skałę. Można mieć wrażenie, jakby zwierzęta na obrazach „przenikały” do szczeliny skalnej, albo z niej „wychodziły”, tak jak to czyni szaman w transie (por. Wagner 2021; Clottes, Lewis-Williams 2009: 57-60; 121; Lewis-Williams 2002; Spivey 2005, za: Gray 2010: 55).

Nie występując w roli obrońcy interpretacji szamanistycznej sztuki paleolitu, zwłaszcza, że niniejsza praca nie idzie tropem tych rozważań, należy jednak zauważyć, że zarówno Clottes, jak i Lewis-Williams oraz inni badacze stosując tę interpretację, prezentują redukcjonistyczne podejście do szamanizmu. Sprowadzają go w istocie do transu i poszczególnych jego etapów oraz doznań w tym czasie, a więc do „realności” zarówno kontaktów z duchami, jak i podróży astralnych. Zrozumienie niektórych zjawisk związanych z szamanizmem wymaga określonych podstaw poznawczych. W takich przypadkach badacze odwołują się do tzw. psychologii głębi, nawet jeśli tego nie deklarują. Milcząco zakładają, że ten rodzaj świadomości występował na początkowym etapie rozwoju kultur europejskich i miał wówczas duże znaczenie społeczne. Dlatego między innymi przypisują go ludziom paleolitu i sztuce tego czasu. Echa takich poglądów występują u J. Clottes’a, według którego „skalne ściany i stropy w jaskiniach były dla ludów paleolitu „infiltracją” do świata duchowego, znajdującego się poza nimi”. Sugerować to miały „odkrywane w spękaniach skalnych fragmenty kości zwierzęcych lub krzemieni oraz malowidła jakoby „unoszące się” na podobieństwo wizji, dla których przeżycia udawano się w najdalsze i najciemniejsze partie jaskiń” (Clottes, Lewis-Williams 2009: 125; Gray 2010: 56, por. Wagner 2021). Tymczasem szamanizm jest o wiele bardziej skomplikowanym poglądem na świat, związanym z treściami światopoglądowymi, a nie tylko z czynnościowym jego aspektem.

Jak sobie wyobrażano tworzenie sztuki przez szamanów w jaskiniach? Wchodząc do niej musiał mieć przygotowane wszelkie akcesoria do rysowania, malowania oraz inne elementy konieczne do ich wykonania. Kolejnym etapem było wchodzenie w trans, a kiedy już z niego wyszedł to przelewał na ściany jaskiń wszystko to, czego w nim doznawał, doświadczał (Clottes, Lewis-Williams 2009: 125). Clottes przypisywał szamanom określone role społeczne i określone znaczenie podejmowanym przez nich działaniom. Zwłaszcza miało ulegać pogłębieniu poczucie wspólnotowości, umacnianie porządku społecznego w ramach grupy, co w efekcie miało predestynować szamanów do pełnienia roli przywódców w określonej społeczności (Gray 2010: 56-57, por. Wagner 2021).

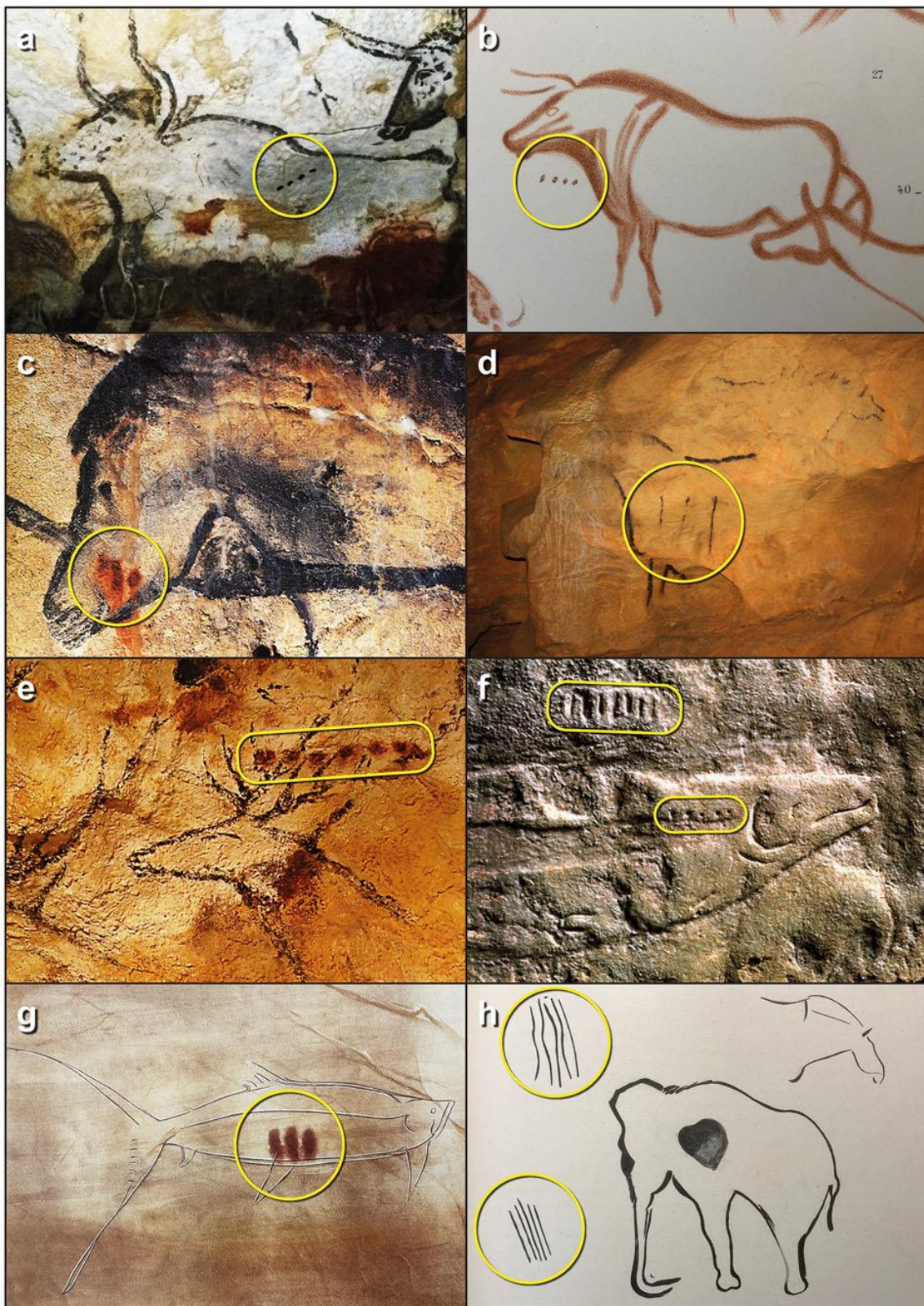
Dyskusja z tą hipotezą w ramach archeologii wskazuje na jej słabość ze względu na podstawy źródłowe, jakimi są dane etnograficzne, a więc dość odległe od pradziejów, ponadto dotyczą jednej grupy- szamanów, na dodatek jednego głównego plemienia – ludu San. Pojedynczy przykład, czy nawet kilka nie stanowią dowodu, że tak samo było w paleolicie i że sztukę tworzyli szamani. Jednostkowego przykładu nie można bowiem interpolować na całość kultury i czynić z niego uniwersalnego wzorca. Powstaje pytanie, dlaczego miałby to być wpływ zbiorowej nieświadomości, która istnieje w autonomicznym „projektowaniu” przejawów mentalnych. Sam Clottes i inni badacze przeceniają w związku z tym rolę szamanów w tworzeniu sztuki, kierując się jednostkowymi przykładami. Co więcej, powyżsi autorzy w taki sposób wybrali jaskinie, malowidła, by poświadczały działalność najwyżej kilku osób. Ale już analiza odcisków dłoni i ich negatywów wskazuje na coś innego – osób tych było więcej i byli w różnym wieku i różnej płci, a więc kto miałby być owym „artystą” - szamanem? Czy może wszyscy naraz, bez względu na wiek, płeć? Kolejny argument podważający tę hipotezę to fakt, że w jaskiniach z malowidłami nie mieszkano, a więc rzadko przebywały w nich większe grupy ludzi, co zapewne dotyczyło również szamanów. Ponadto wiele obrazów znajduje się w trudno dostępnych częściach jaskini, co wyklucza możliwość odbywania rytuałów z większą grupą uczestników/widzów, a co stanowi normę w opisanych w literaturze obrzędach szamanistycznych. Nie negując znaczenia analogii etnologicznej należy być ostrożnym w porównywaniu zjawisk kultowych z tak różnego czasu i obszaru, a więc paleolitycznych społeczności Europy do Aborygenów Australijskich, czy ludu San. Obrazy współczesnych łowców-zbieraczy przedstawiają głównie małe zwierzęta, takie jak węże oraz kompletne wizerunki ludzi. Zatem opieranie się wyłącznie na analogiach etnograficznych, zwłaszcza uwzględniających pojedyncze przypadki, nie uzasadnia stosowania tego założenia do interpretacji fenomenu sztuki naskalnej, ale może przyczynić się do wyjaśniania jej w niewielkiej części (Bahn 1998; White 2003; Guthrie 2005, za: Gray 2010: 58, por. Wagner 2021).

Pragnę w tym miejscu przytoczyć własne spostrzeżenie, że prace opisują zjawisko szamanizmu, w różnych miejscach na świecie zasadniczo odmiennie - ukazują szamanizm jako skomplikowane zjawisko z własną strukturą i rozbudowaną stroną rytualną (należy pamiętać, że Sergei Shirokogoroff po raz pierwszy opisał szamanizm w latach 30. XX wieku), w niewielkim stopniu materializujące się. Dlatego, jak się wydaje termin ten jest nadużywany, nawet w odniesieniu do społeczności aktualnie praktykujących pewne elementy

szamanizmu. Jak się wydaje jest często błędnie stosowany do zjawisk powiązanych z jakąś postacią animizmu, a nie z praktykami szamanistycznymi. Ponadto analogie etnograficzne nie mogą pełnić roli uniwersalnego wyjaśnienia zjawiska sztuki pradziejowej. Analogia stanowi niepewny rodzaj wnioskowania, a w przypadku zjawisk kulturowych powinna odnosić się do podobnych kontekstów społeczno-kulturowych, co w odniesieniu do archeologii jest w zasadzie niemożliwe ze względu na to, że przeszłość przeminęła i tym samym tamte konteksty kulturowe.

6. Sztuka jako rodzaj protopisma

Interpretacja w kategoriach protopisma stanowi rys naszych czasów. Jej podstawą są badania przeprowadzone w blisko 400 europejskich jaskiniach z okresu górnego paleolitu, m.in. w jaskini Lascaux, Altamira, Chauvet przez zespół Bacon'a (Bacon i in. 2023). Ich zdaniem wskazują, iż znaki niefiguracyjne (pionowe linie, kropki, znaki w kształcie litery "Y"), które towarzyszą przedstawieniom zwierząt, ówczśnie mogły pełnić rolę systemu zapisu informacji, określanego mianem protopisma (Ryc. 8.1). W odróżnieniu od pisma fonetycznego protopismo nie miało na celu zapisu mowy, lecz pełniło funkcję przekazu konkretnych, praktycznych informacji o charakterze fenologicznym (dotyczącym zwierząt w kontekście pór roku, warunków klimatycznych) i etologicznym (zachowania zwierząt jak okresy godowe, narodziny), dotyczącym ówczśnie występujących gatunków zwierząt (Bacon i in. 2023: 371-372).



Ryc. 8.1. Przykłady wyobrażeń zwierząt z towarzyszącymi im znakami niefiguratywnymi (Bacon i in. 2023: 372, fig. 1)

Według autorów wyżej wymienione znaki występujące w pobliżu przedstawień zwierząt wskazują, że nie odgrywały one roli wyłącznie estetycznej czy magicznej, ale były formą kodu dotyczącego cykli życiowych poszczególnych gatunków zwierząt (Bacon i in. 2023: 374-376). Główny element analizy stanowi koncepcja, iż znak “Y” odpowiadał symbolowi narodzin, gdyż umieszczany był w sekwencjach znaków odpowiadających kolejnym miesiącom księżycowym, co dawało możliwość przypisania konkretnego momentu roku do fazy biologicznego cyklu danego zwierzęcia (Bacon i in. 2023: 379-381).

Badacze wskazują, że połączenie schematycznego systemu liczbowego z graficzną reprezentacją symbolu odróżnia system ten od pozbawionych wewnętrznej logiki oraz funkcji informacyjnej znaków o znaczeniu magicznym lub estetycznym. Co więcej, występowanie podobnego sposobu zapisu w różnych jaskiniach na terenie Europy według autorów świadczyć ma o funkcjonowaniu wspólnej konwencji zapisu wśród społeczności paleolitycznych (Bacon i in. 2023: 386-387).

Mimo że system ten nie spełnia lingwistycznych kryteriów pisma, gdyż nie jest zapisem języka mówionego, to według autorów, jego szerokie zastosowanie, funkcjonalność oraz systematyczność mają uprawniać do traktowania go jako rodzaju protopisma. Idąc tym tropem, znaki z europejskich jaskiń ze sztuką naskalną mogą być uznawane za pierwsze znane w historii ludzkości narzędzia, mające na celu trwałe przechowywanie i przekazywanie skodyfikowanych informacji (Bacon i in. 2023: 387-388).

Jednak część badaczy kwestionuje zasadność tej interpretacji, m.in. García-Bustos i in. (2023) zwracają uwagę na liczne błędy w badaniach Bacona i jego współpracowników, gdyż część znaków, które interpretowano jako związane z konkretnymi przedstawieniami zwierząt, w rzeczywistości zostały błędnie zidentyfikowane. W jaskiniach takich jak m.in. El Pindal, Pair-non-Pair, Sotarriza i Atxurra znaki występują w znacznym oddaleniu od wizerunków zwierząt lub nie występują w ogóle, co podważałoby hipotezę o pełnieniu przez nie funkcji informacyjnej (García-Bustos i in. 2023: 3-5). Ponadto autorzy wskazują, że wyciągnięte wnioski mogą stanowić przejaw nakładania przez badaczy współczesnych pojęć na ówczesne konteksty kulturowe oraz zwracają uwagę na niespójności występujące w przedstawianych danych, np. Bacon i in. twierdzą, że liczba znaków nie przekracza trzynastu i miałyby odpowiadać liczbie miesięcy księżycowych, lecz liczba ta w rzeczywistości jest znacznie większa (García-Bustos i in. 2023: 8).

Mimo że interpretacja Bacona i in. stanowi ciekawe i innowacyjne spojrzenie na funkcję, jaką mogła pełnić sztuka naskalna okresu paleolitu, to w środowisku naukowym uchodzi za dość kontrowersyjną, wymagającą pogłębionych studiów, które uwzględniałyby m.in. kontekst archeologiczny, jak i przestrzegały bardziej rygorystycznie zasad analizy danych (García-Bustos i in. 2023: 6-8).

Współczesne kierunki interpretacyjne sztuki naskalnej coraz częściej wychodzą poza ramy tradycyjnej symboliki czy ikonografii i starają się dostrzec w niej wymiar społeczny, dynamiczny. W tym duchu Yann P. Montelle (2009), jak i David M. Witelson (2023) zaproponowali, by sztukę jaskiń ujmować jako pewnego rodzaju formę performansu, odchodząc od traktowania jej jako reprezentacji wizualnej. Witelson (2023: 109) rozumie tę sztukę jako „theatre of imagery” - teatr obrazów, gdzie każdy gest, przestrzeń oraz czas tworzą spójną sieć sensów.

Autor wskazuje, iż sam akt tworzenia - rycie, malowanie czy dotykanie powierzchni skalnej - należy ujmować w kategoriach poznawczych, które swe korzenie mają w doświadczeniu zarówno samej jednostki, jak i całej wspólnoty. Zatem sztuka była częścią działania o znaczeniu symbolicznym, ale przede wszystkim społecznym, mającym miejsce w określonym czasie, angażującym zmysły (nie tylko wzroku) i emocje twórców oraz odbiorców, co stanowiło klucz do zrozumienia znaczenia samej sztuki, ale i wspólnego tworzenia znaczeń przez całą społeczność (Witelson 2023: 110-112; 118-120). Performance mógł być nie tylko elementem, który towarzyszył tworzeniu obrazów, lecz mógł stanowić cel sam w sobie, dlatego obrazy te mogły nie być nośnikami określonego komunikatu, a przede wszystkim śladami działania performatywnego (Montelle 2009, za: Witelson 2023: 117).

IX. Koncepcja „mózgu społecznego” w powiązaniu z rozwojem myślenia oraz sztuką paleolitu¹

Na temat ewolucji mózgu w naukach kognitywnych i neurobiologii dominowała koncepcja, iż mózg ludzki ewoluował, by przetwarzać informacje, które docierały do niego z zewnątrz. Badacze skupiali swą uwagę na funkcjach mózgu, m.in. na widzeniu kolorów, dostrzeganiu wzorców czy percepcji mowy artykułowanej. Zakładano, że rozwój mózgu był niezbędny, by hominidy mogły sprostać nowym wyzwaniom ekologicznym, a w związku z tym sprzyjać rozwiązywaniu problemów, które przynosiły zmiany habitatu (Clutton-Brock, Harvey 1980, za: Dunbar 1998: 178). Włączenie archeologicznych i psychologicznych metod badawczych do studiów nad antropogenezą oraz rozwój wiedzy na temat zachowań małp zwłaszcza małp człekokształtnych, oraz ewolucji ich mózgu, umożliwił wgląd w rozwój ludzkich społeczeństw, co dało podwaliny koncepcji inteligencji makiawelicznej, a zwłaszcza późniejszej „hipotezie mózgu społecznego” (de Wall 1982; Brothers 1990; Dunbar 1993; za: Gamble i in. 2017: 14-16).

Poglądy zakładające korelację między działaniami mózgu w powiązaniu z czynnikami społecznymi miały swe początki już w XIX wieku (Malon, Okruszek 2022: 9). Natomiast sam termin „inteligencja społeczna” zaproponowała Alison Jolly w swym przełomowym artykule, który ukazał się na łamach czasopisma *Science* (1966). Dotyczył badań obejmujących zachowania lemurów. Jolly zwróciła uwagę, że to „życie społeczne naczelnych” było ewolucyjnym kontekstem rozwoju inteligencji (Hrdy, Wright 2014: 121).

Rzeczywisty rozwój owych rozważań związany jest z neuronauką społeczną, której początek miał miejsce w pierwszej połowie lat 90. XX wieku (Lieberman 2012, Matusall i in. 2011, za: Malon, Okruszek 2022: 9). Od tego momentu przybywało pionierskich publikacji m.in. Johna Cacioppo (1999), jak i Leslie Brothers (1990), której to przypisuje się sformułowanie „mózg społeczny”, a którego zadaniem „jest kodowanie, przetwarzanie informacji o społecznym znaczeniu oraz generowanie umysłowych obrazów świata społecznego” (Przybysz 2008: 68).

¹ Rozdział ten odwołuje się do autorskiego artykułu „Sztuka epoki paleolitu w świetle hipotezy mózgu społecznego”, który ukazał się w 2023 roku (Wagner P. 2023. Sztuka epoki paleolitu w świetle hipotezy mózgu społecznego. *Folia Praehistorica Posnaniensia*, XXVIII, 315-331). Stanowi on skróconą wersję pracy magisterskiej napisanej w 2021 roku pt. „Sztuka epoki paleolitu w aspekcie procesów socjalizacji. Wybrane przykłady”. Na potrzeby pracy został on rozbudowany.

L. Brothers (1990) na podstawie swych badań prowadzonych na małpach określiła regiony mózgu, które odpowiadają za prawidłowe poznanie społeczne, a są to ciało migdałowe, kora czołowa i skroniowa. Zauważyła, że uszkodzenie ciała migdałowego lub kory czołowej u małp prowadzi do ich odizolowania społecznego lub zmiany zachowań społecznych (Kling, Brothers 1992; Raleigh, Steklis 1981, za: Frith 2007: 671).

1. Inteligencja makiaweliczna - początki hipotezy mózgu społecznego

W 1953 r. M.R.A. Chance i A.P. Mead w pracy pt. „Zachowanie społeczne i ewolucja naczelnych” po raz pierwszy zasugerowali, że istnieje korelacja między złożonością społeczną a rozwojem mózgu hominidów. Hipoteza ta została rozwinięta przez holenderskiego etnologa i prymatologa Francisa de Walla w 1982 roku pod nazwą inteligencji makiawelicznej w pracy „Chimpanzee Politics”, w której opisał społeczno-polityczne zachowania wśród szympanów. Koncepcja ta opiera się na rozważaniach dotyczących ewolucji naczelnych, łącząc przy tym takie nauki jak: medycyna (Crow 1993), antropologia fizyczna (Goody 1995) czy neurofizjologia (Brothers 1990) i psychologia. Sama teoria inteligencji makiawelicznej została opracowana dopiero w 1988 roku przez psychologów z University of St. Andrews w Szkocji - Richarda W. Byrne'a i Andrew Whitena. Głównym jej założeniem jest teza, iż rozwój zdolności poznawczych, inteligencji, nastąpił dzięki oszustwom, przebiegłości i manipulacji społecznej (Byrne, Whiten 1997: 1). Geneza tych cech nie jest jednorodna. Według Nicholasa Humphreya (1976) naczelnie posiadają „nadwyżkę” zdolności poznawczych w stosunku do wymagań, jakie stawia przed nimi życie, dlatego rozwoju inteligencji upatruje w środowisku społecznym. Zasugerował, że życie w grupie przynosi więcej korzyści, tworząc środowisko, które daje możliwość zaistnienia manipulacji, której celem jest osiągnięcie indywidualnej korzyści kosztem reszty członków grupy, przy jednoczesnym braku zakłóceń, które w konsekwencji groziłyby rozłaniem w jej obrębie. Szczególnie istotny byłby rodzaj oszustwa, w którym strona przegrana nie jest tego świadoma, a zyski przewyższają straty. W tej sytuacji inteligencja jest faworyzowana jako cecha, a presja selekcyjna obejmuje wszystkich członków grup społecznych, dlatego rozpoczyna się swego rodzaju wyścig, który prowadzi do stopniowego rozwoju zdolności poznawczych (Byrne, Whiten 1997: 2-3).

Hipoteza ta stanowiła efekt zainteresowania się kwestiami społecznymi w naukach przyrodniczych. Podobne spostrzeżenia miała w 1966 roku badaczka lemurów na Madagaskarze - Alison Jolly (1966). Mimo że nie zasugerowała, że inteligencja u naczelnych jest powiązana z rozwiązywaniem problemów, z którymi muszą się mierzyć, to zauważyła, że choć lemury żyły w grupach odpowiadających wielkości grup małp, to nie rozwinęły one równie zaawansowanej inteligencji. Było to niezgodne z przyjętą ówczesnie ideą, iż rozwinięte cechy poznawcze stanowią element niezbędny do życia w złożonych grupach społecznych (Byrne, Whiten 1997: 3). Natomiast Michael Chance i Allan Mead (1953) łączyli wzrost złożoności społecznej z korą nową mózgu, co stało się przyczynkiem do dalszych rozważań Alison Jolly (1966) i Nicholasa Humphreya (1976), którzy założyli, że rozwój owej struktury mózgu przekłada się na stopień umiejętności radzenia sobie z coraz większymi wyzwaniami społecznymi (Chance, Mead: 1953, za: Byrne, Whiten 1997: 3).

Zainteresowanie inteligencją makiaweliczną wykazywali badacze starający się wyjaśnić zmiany intelektualne, jakie miały miejsce w trakcie ewolucji linii hominidów. Obserwuje się wśród nich podział na tych, którzy postęp intelektualny naczelnych przypisują presji społecznej (np. Dunbar 1992; Aiello, Dunbar 1993) oraz na grono tych, którzy upatrują go tylko w przejściu z poziomu niższych naczelnych ku wyższym naczelnym (np. Byrne 1995; Byrne, Whiten 1997: 14).

Humphrey (1976) uznał, że rozwój zdolności poznawczych (szczególnie tych związanych ze zdolnością do rozwiązywania problemów społecznych) u naczelnych miał swe źródło w ewolucji. Ten sam kierunek rozważań podjęty został przez Cheney i Seyfartha (1988, 1990), którzy swe badania koncentrowali na koczokodanach, kierując swą uwagę na aspekt pokrewieństwa, przynależności grupowej, jak i zdolności tego gatunku do uruchamiania sygnałów ostrzegawczych w momencie wykrycia zagrożenia ze strony drapieżnika (Byrne, Whiten 1997: 11).

Istotnym elementem toku dalszych rozważań było rozwinięcie terminu „makiaweliczny”. W psychologii makiawelizm jawi się jako określenie cechy osobowości i w późniejszym czasie zdefiniowany został m.in. przez Wilsona i in. (1996), jako „strategia postępowania społecznego, która polega na manipulowaniu innymi dla osobistych korzyści, często wbrew interesom drugiej osoby”. W przypadku hipotezy o istnieniu inteligencji makiawelicznej termin ten ma szersze znaczenie i obejmuje także inne formy inteligencji społecznej występujące wśród naczelnych - współpraca czy pomoc, które w „wąskim” rozumieniu makiawelizmu występują jako rodzaj strategii alternatywnych. Sam Machiavelli w swych pracach skłaniał się ku „szerszemu” rozumieniu tego określenia, pisząc, że „nie jest konieczne posiadanie wszystkich (cnotliwych) cech, ale bardzo konieczne jest sprawianie wrażenia, że je posiadamy (...). Pożyteczne jest, na przykład, okazywanie miłosierdzia. Godny zaufania, humanitarny, nienaganny” (Machiavelli 1961: 1514; Byrne, Whiten 1997: 13; por. Wagner 2023: 317).

W zależności od dyscypliny naukowej kładzione są w różny sposób akcenty na użycie terminu „makiaweliczny”. W „psychologii społecznej człowieka” przeciwstawiono działania we własnym interesie postawom altruistycznym, bezinteresownym. Natomiast z ewolucyjnego punktu widzenia inteligencja makiaweliczna jawi się jako złożony i bogaty repertuar zdolności społecznych (w domyśle ludzki) w kontrze do prostego repertuaru społecznego (zwierzęcy lub niezwiązany ze społecznym wykorzystaniem inteligencji). W związku z tym rozróżnia się „wąski” i „szeroki” makiawelizm (Byrne, Whiten 1997: 13).

Korelacja zachowań naczelnych z ludzkimi strategiami politycznymi, głównie przebiegłością, spotkała się z silnym sprzeciwem środowiska akademickiego, dlatego z czasem nie tylko zyskała nowe określenie i obecnie figuruje jako „hipoteza mózgu społecznego”, ale także zmianom zostały poddane jej główne założenia. Zyskała na zasadności w latach 90. XX wieku, kiedy środowisko naukowe argumentowało istnienie korelacji między wielkością grup społecznych a rozmiarem mózgu (zwłaszcza kory nowej) u przedstawicieli danego gatunku. Zaobserwowano, że w toku ewolucji to właśnie znaczny wzrost objętości kory nowej u naczelnych jest odpowiedzialny za większe mózgi u ludzi w porównaniu do objętości mózgu u innych ssaków (Dunbar 1993, za: Gamble i in. 2017: 19; por. Wagner 2023: 317).

2. Hipoteza mózgu społecznego

Głównym celem powstania koncepcji mózgu społecznego była odpowiedź na pytanie dotyczące ewolucji dużych mózgów, co miało miejsce w przypadku naczelnych. Przyczyn tych zmian w toku ewolucji doszukiwał się psycholog i socjolog Robin Dunbar, odnosząc się do wielkości mózgu ssaków. Według Dunbara wzrost objętości mózgu wiązał się z rosnącą złożonością grup społecznych, czego efektem były pojawiające się coraz to nowe wyzwania, którym musiano sprostać. Jego zdaniem większy rozmiar mózgu, a co za tym idzie zwiększona inteligencja wynikały ze złożoności życia społecznego naczelnych i konieczności utrzymywania coraz większej liczby wzajemnych powiązań. Kluczowa jest tu wielkość ludzkich sieci społecznych, której górna granica została obliczona na 150 osób (tzw. liczba Dunbara) i odpowiada liczbie potencjalnych interakcji społecznych, jakie dana jednostka może utrzymać. Wniosek ten opierał się na zaobserwowanej korelacji pomiędzy wielkością kory nowej u naczelnych a wielkością grupy społecznej (Dunbar 1992, 1993, za: Gamble i in. 2017: 22-23, por. Wagner 2023: 316).

Koncepcja „mózgu społecznego” została oparta na obserwacjach zachowań zwierząt z gatunku naczelnych, wśród których panuje silna złożoność interakcji wewnątrzgrupowych. Badania wykazały, że wraz ze wzrostem liczby osobników w określonej grupie ma miejsce problem z destabilizacją więzi społecznych, co może prowadzić do dezintegracji. Zjawisko to zostało powiązane ze stopniem zaawansowania poznawczego, wynikającego z pojemności i struktur mózgu, odpowiadających za relacje społeczne. Tym samym przyjęto, że rozmiar grupy, w której funkcjonuje dany gatunek, zależy od wielkości mózgu oraz posiadanych funkcji poznawczych, szczególnie umiejętności planowania, myślenia strategicznego czy przewidywania zachowań pozostałych członków wspólnoty. Zdolność ta nosi miano „teorii umysłu” i pozostaje w ścisłym związku ze stopniem zaawansowania określonych partii kory mózgowej (Wagner 2021, za: Dunbar 1993, Gamble i in. 2017: 20-21).

Idąc dalej, możliwość zachowania złożonych relacji międzyludzkich wymaga równie zaawansowanych form komunikacji, co znajduje swe odzwierciedlenie w stopniu złożoności struktur społecznych i ich hierarchii w ramach danej grupy. Przeprowadzone badania analizujące objętość kory nowej mózgu oraz wielkości grup różnego rodzaju małp człekokształtnych dały podwaliny pod sformułowanie „liczby Dunbara” - wskaźnika umożliwiającego określenie maksymalnej liczby relacji, jakie jednostka jest w stanie

utrzymać. Ustalenia te popierają dane etnograficzne dotyczące obecnie funkcjonujących społeczności plemiennych, których forma organizacji społecznej uznawana jest za analogię do występujących w okresie paleolitu grup zbieracko-łowieckich. Za trafnością tejże hipotezy przemawiają także badania współcześnie istniejących sieci relacji międzyludzkich, które odzwierciedlają poznawcze ograniczenia jednostki (Gamble i in. 2017: 22-23; Wagner 2023: 317-318; Wagner 2021, za: Dunbar 1992, 1993).

Nasuwa się jednak pytanie, czy rzeczywiście ludzie bytują w grupach liczących 150 osób? Problem polega na tym, iż określenie dokładnej liczby osób, z którymi ludzie utrzymują relacje nie jest prosty, gdyż system społeczny, w którym żyjemy, jest złożony i rozproszony. Eksploracja ludzkich grup na szerszą skalę sugeruje, że grupy liczące 150 osób są powszechne i stanowią ważny element wszystkich systemów społecznych, włączając w to m.in. społeczności rolnicze, czy nawet wszelkiego typu organizacje. Według Dunbara grupy ludzkie skupiają się wokół szeregu liczb - 5, 12, 35, 150, 500 i 2000, które reprezentują stabilne punkty stopnia złożoności relacji międzyludzkich, od tych najbliższych i najsilniejszych po najdalsze, najslabsze (Dunbar 1998: 186-187).

Alan Bernard (1978) określił pokrewieństwo międzyludzkie (również symboliczne) mianem pokrewieństwa uniwersalnego, które do dziś przekłada się na możliwość łatwego poruszania się po dużych arealach zbieraczom i myśliwym. Więzi tworzone są w tym przypadku nie na podstawie związku genetycznego, lecz jako wynik relacji międzyludzkich, co miałoby stanowić rodzaj pierwotnej formy pokrewieństwa ludzkich społeczności żyjących na przestrzeni ostatnich 200 000 lat (Gamble i in. 2017: 236-240).

Moim zdaniem wszystkie te aspekty życia ludzkiego związane są z umiejętnością konceptualizacji czasu, w powiązaniu z pamięcią kulturową, którą można odnieść do przeszłości i teraźniejszości, ale prognozować na przyszłość. Wyobrażenie przyszłości, a nie tylko teraźniejszości mogło stanowić podstawę wierzeń, jakkolwiek będziemy je rozumieli w odniesieniu do ludzi paleolitu, intencjonalnego chowania zmarłych jako swoistego ukierunkowania ich na inną przyszłość.

Mimo że hipoteza mózgu społecznego stanowi dość dobrze ugruntowaną koncepcję starającą się wyjaśnić związek między dużym mózgiem, przede wszystkim wielkością kory nowej a złożonością grup społecznych i ich rozmiarem, to przeprowadzone w ostatnim czasie analizy porównawcze zdają się kwestionować ten związek wręcz od strony biologicznej.

Wykazały, że to obszary niekorowe, a szczególnie mózdzek odgrywały najważniejszą rolę w ewolucji mózgu naczelnych (por. Friedrich i in. 2021). Dlatego zasadność koncepcji mózgu społecznego w formie, jaką propaguje Robin Dunbar, jest coraz częściej podważana.

3. Hipoteza mózgu społecznego obecnie

Hipoteza mózgu społecznego jest nadal przedmiotem dyskusji naukowych z dziedzin nauki, takich jak m.in. antropologia, psychologia ewolucyjna, neurologia czy zoologia. Odniesienia do owej koncepcji znajdują się w pracy H.S. Kaplana i M. Gurvena (2009) dotyczącej kwestii współpracy oraz wynikającej z tego tytułu zależności między wielkością grupy społecznej a stopniem rozwoju zdolności kognitywnych. Analiza porównawcza może stanowić podstawę do określenia różnych modeli strategii społecznych, które mogły wpłynąć na ewolucję mózgu i zdolności kognitywnych u naczelnych. Z kolei Adolphs (2009) koncentruje się na analizie współpracy różnych obszarów mózgu, szczególnie tych odpowiedzialnych za emocje, percepcję oraz pamięć, by lepiej zrozumieć mechanizmy będące podstawą zachowań społecznych. Firth (2007) porusza temat zaburzeń występujących w różnych obszarach mózgu, które mogą stanowić podłoże autyzmu lub schizofrenii. Natomiast praca DeCasiena, Williamsa, Highama (2017) podważa główne założenia hipotezy mózgu społecznego, wskazując na to, że nie samo społeczeństwo i jego rozmiar, a przede wszystkim dieta może być istotnym czynnikiem wpływającym na zwiększającą się objętość mózgu u naczelnych.

Mimo że hipoteza mózgu społecznego nadal jest żywa w dyskursie naukowym, to jednak jej założenia spotykają się z coraz liczniejszą krytyką, gdyż koncepcja ta zawiera pewne uproszczenia i ograniczenia.

Idea powiązania rozwoju biologicznego człowieka z nabywaniem umiejętności społeczno-kulturowych jest moim zdaniem słuszna, ale trudno ją przekonująco uzasadnić w modelowym ujęciu, które z zasady pomija pewne aspekty, właściwości, czynniki. Problem wszelkich modelowych ujęć, nie tylko modelu Dunbara, stanowi przełożenie cech jakościowych na ilościowe, w czym widoczny jest najczęściej redukcjonizm, polegający w niektórych przypadkach na uznaniu za nieistotne cechy, które w istocie determinują funkcjonowanie danego systemu, czy danej struktury. Wówczas uzyskuje się fałszywy obraz świata. Dunbar starał się tego uniknąć wskazując w tle czynniki kulturowe istniejące w teraźniejszości, dotyczące ludów niepiśmiennych jak i zachodnioeuropejskiej cywilizacji.

Powstaje pytanie, na ile jest to uprawnione. Bezspornie miał pewną sugestywną intuicję, którą starał się przenieść na grunt argumentacji biologicznej, a jej wyniki starał się ekstrapolować na całość ludzkiego społeczno-kulturowego funkcjonowania. Jednak trudno dla niej znaleźć jednoznaczne uzasadnienie.

Hipotezie mózgu społecznego zarzuca się silny redukcjonizm także z tego względu, gdyż koncentruje się przede wszystkim na korelacji rozmiaru i struktury mózgu z wielkością, jak i złożonością grup społecznych. Pomijane są przy tym inne czynniki jak, np. wspomniana wyżej kultura, także środowisko, czy indywidualne doświadczenia jednostki, być może istotniejsze w rozważaniach na temat kształtowania się zdolności kognitywnych i wyjaśniania wzrostu złożoności zachowań społecznych. Koncepcja mózgu społecznego pomija inne hipotezy, które miałyby wyjaśniać ewolucję dużych mózgów naczelnych. Tacy badacze jak Sacher i Staffeldt (1974) oraz Martin (1981, 1984) postrzegali duży mózg jako uboczny produkt relacji występującej między wielkością ciała a objętością mózgu. Obecnie argumentuje się także, że ważną rolę w ewolucji mózgu odgrywały czynniki selekcji naturalnej oraz ekologicznej, jak i dostępność do pożywienia, zmieniająca się dieta i klimat. Hipoteza ta nie odpowiada także jednoznacznie na pytanie, czy jako pierwsza nastąpiła ewolucja mózgu, czy może złożoność grupy społecznej, czy też oba te zjawiska miały miejsce w tym samym czasie. Dostarcza ona tylko (a może aż) informacji na temat ewolucyjnego rozwoju zarówno społeczności, jak i dużych mózgów naczelnych (Matusall i in. 2013: 3).

Koncepcja ta pomija także kompleksowość mózgu i tego, jak różne jego obszary, często w sposób nierozzerwalny, współpracują ze sobą. Należy jednak pamiętać, że nie stanowi on organu izolowanego i funkcjonuje przede wszystkim w kontekście zarówno ciała, jak i otaczającego go środowiska zewnętrznego, zwłaszcza kulturowego. Pomijanie tych aspektów prowadzi do uproszczeń obejmujących procesy społeczne oraz kognitywne.

Obecnie w rozważaniach nad mózgiem społecznym silny nacisk kładzie się na podejście interdyscyplinarne, angażujące naukowców z różnych dziedzin naukowych, by w jak najszerszym zakresie spojrzeć na zachowania społeczne.

Kolejnym zastrzeżeniem kierowanym w stronę tej hipotezy jest nieuwzględnienie różnorodności gatunkowej i koncentracja na ssakach naczelnych, co może wpłynąć na zbytne uogólnianie wniosków na temat innych gatunków zwierząt oraz silny

antropocentryzm w rozważaniach na temat rozwoju zdolności kognitywnych. Złożone zachowania społeczne są bowiem obserwowane m.in. wśród nietoperzy, jak i niektórych gatunków ptaków, a posiadają one zdecydowanie mniejsze mózgi od zwierząt naczelnych (Emery, Clayton 2004: 1903). Zatem, by móc zrozumieć ewolucję zdolności kognitywnych należałoby włączyć w dyskurs inne gatunki zwierząt, gdyż każdy gatunek może na swój własny sposób rozwijać strategie społeczne i nie musi występować przy tym żaden związek z objętością mózgu (por. Pepperberg 2002). Uwzględnienie tej różnorodności gatunkowej i odejście od antropocentrycznego sposobu myślenia może pomóc w odkryciu innych mechanizmów leżących u podstaw złożoności społecznej.

Jednym z głównych elementów hipotezy mózgu społecznego jest kwestia złożoności społecznej. Jej dokładna mierzalność stanowi trudne zadanie, gdyż nie opracowano do tej pory jednolitej skali, która mogłaby zostać zastosowana. Kolejnym problemem jest niejednolite definiowanie owej złożoności społecznej, co uniemożliwia międzygatunkowe badania porównawcze. Koncentracja na rozmiarze grupy i liczbie międzyosobniczych interakcji nie pozwala na pełne oddanie faktycznej złożoności systemów społecznych, co może prowadzić do błędnych interpretacji danych oraz fałszywych wniosków (Byrne, Bates 2007: 715; 718-721).

Hipoteza mózgu społecznego może także nie sprawdzić się w aplikacji do badań nad wszystkimi gatunkami zwierząt. Nie u wszystkich gatunków obserwuje się korelację wielkości mózgu ze stopniem rozwoju zdolności kognitywnych. Dlatego istotne jest testowanie jej na różnych gatunkach zwierząt, co pozwoli zminimalizować jej ogólność oraz wynikające z tego tytułu liczne uproszczenia. Badanie złożoności społecznej powinno uwzględniać różnice jakościowe w interakcjach społecznych (przekładane na ilościowe), co wymaga większej precyzji w stosowanych technikach i wykorzystywanych narzędziach, których ciągły rozwój może pozwolić na głębsze zrozumienie relacji, jaka może zachodzić między mózgiem a złożonością grup społecznych.

Hipoteza mózgu społecznego w odniesieniu do sztuki paleolitu miałaby zastosowanie w takim zakresie, w jakim należałoby założyć, że sztukę tworzyli ludzie żyjący w dużych grupach, charakteryzujący się złożonymi interakcjami społecznymi, a więc byłyby to grupy ludzi żyjące zasadniczo w paleolicie górnym i schyłkowym. Stanowi to jedynie fragment istoty ich funkcjonowania, ponieważ tworzenie sztuki, zwłaszcza tak monumentalnej i złożonej jak np. w Lascaux, Altamirze, czy w jaskini Chauveta oraz dziesiątkach innych jaskiń ma podłoże kulturowe. Podlega nie tylko określonym mechanizmom społecznym, ale przede wszystkim było kształtowane przez procesy uczenia się i nabywania kompetencji kulturowych jako niezbędnych w rozpoznawaniu znaczenia owych przedstawień przez ówczesnych ludzi i działania tychże obrazów, o czym będzie mowa w kolejnych rozdziałach. Cechy biologiczne nie są neutralne, ale nie można pomijać roli kultury w procesach socjalizacji człowieka, w których określoną rolę musiały pełnić zwłaszcza obrazy na ścianach jaskiń.

Rozdzielenie natury od kultury i przeciwstawienie ich sobie było największym i najbardziej dramatycznym pęknięciem myślowym nowożytności. Wielu próbuje przekroczyć to ograniczenie. Jednak nadmierne eksponowanie „biologiczności” człowieka jako w istocie bytu ukształtowanego przez kulturę, powieliła ten sposób myślenia, tylko w innym ukierunkowaniu. Wyzbycie się indywidualizmu nie jest możliwe, ponieważ to wartości, pewne zasady wypracowane w ramach kultury i społeczeństwa odgrywają podstawową rolę w świecie. Podobnie jest w przypadku przejawów sztuki w paleolicie, nie można jej sprowadzić do biologicznych mechanizmów, dziejących się w ludzkim mózgu. Ich zrozumienie stanowi cenne uzupełnienie studiów nad sztuką paleolitu.

Zatem próba spojrzenia na paleolityczną sztukę przez pryzmat hipotezy mózgu społecznego daje nowe możliwości interpretacyjne. Podkreśla, iż to stopniowy wzrost wielkości grup społecznych oraz poziom zaawansowania socjalizacji był jednym z elementów prowadzących do rozwoju kulturowego i biologicznego jednostki. Postępująca złożoność społeczności niejako wymusiła rozwój nowych lub istniejących zdolności mentalnych i intelektualnych, a ewoluująca od okresu środkowego paleolitu sztuka stała się istotnym elementem transmisji informacji, które „w sposób obrazowy „oddawane” były środowisku, wpływając przy tym na rozwój poznawczy i kulturowy ludzi. Wraz ze stopniowym wzrostem złożoności życia ludzkiego, wzrastał poziom i znaczenie sztuki, co niewątpliwie miało związek z rozrastającym się społeczeństwem obciążonym coraz

większym ciężarem poznawczym mózgu” (Wagner 2023: 329). Tworzona sztuka przybrała formę „śladu pamięciowego”, który stał się „narzędziem” pozawerbalnego dzielenia się wiedzą, tradycją i ideami jednostki z resztą społeczności.

X. Pamięć, „ślad pamięciowy”, engram/egzogram - neuropsychologia i „kultura pamięci” w zastosowaniu do interpretacji sztuki paleolitu

Podjęte rozważania w niniejszym rozdziale mieszczą się w ramach tzw. kultury pamięci rozumianej jako całokształt form, odnoszących się do zdarzeń, form reprezentujących przeszłość i pamięć w przestrzeni publicznej. Rozpowszechniony jest ten nurt zwłaszcza w nauce niemieckiej, natomiast w Polsce wszedł do dyskursu naukowego od ok. 2010 roku, a w 2014 roku ukazał się interdyscyplinarny leksykon terminów kultury pamięci pt. „Modi memorandi”, w ramach którego zdefiniowano termin engram jako należący do tegoż dyskursu naukowego, dotyczącego pamięci.

Rozważając problem tzw. kultury pamięci skupiamy się na kulturowych procesach zwłaszcza utrwalania pamięci. Jednak pamięć ma również podłoże biologiczne i wiąże się z funkcjonowaniem mózgu. Dlatego nie sposób pominąć tematykę dotyczącą procesów poznawczych dziejących się w mózgu ludzkim. Mózg jawi się jako jeden z najbardziej skomplikowanych, a przy tym najmniej poznanych narządów ludzkiego ciała. (np. LeDoux 2020: 23).

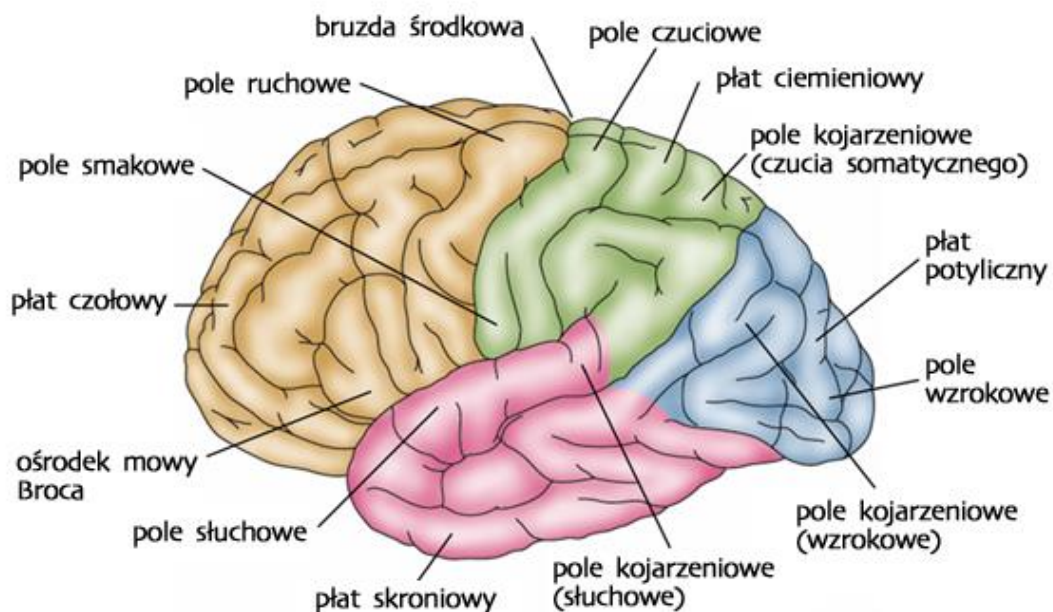
1. Ludzki mózg

Mózg ludzki, zbudowany jest z ok. 100 miliardów neuronów. Bez końca odbiera, analizuje i interpretuje bodźce płynące ze środowiska zewnętrznego. Ewolucja tego narządu rozpoczęła się ok. 500 mln lat temu - z pojawianiem się „prymitywnych” struktur nerwowych u ryb. Na przestrzeni kolejnych 400 mln lat mózg kręgowców ulegał przekształceniom pod względem objętości, budowy oraz specjalizacji obszarów, w zależności od adaptacyjnych potrzeb gatunkowych. Największy dynamizm zmian miał miejsce ok. 3 mln lat temu i był to etap ewolucji homininów, który w konsekwencji doprowadził do współczesnego obrazu architektury ludzkiego mózgu - rozwoju kory nowej i płatów skroniowych, rozbudowy kory przedczołowej, która stanowi 29% całkowitej struktury kory mózgowej. Dla porównania, obszar ten u szympanów to tylko ok. 17%, co obrazuje istotną różnicę międzygatunkową posiadanego poziomu złożoności procesów planistycznych i poznawczych (Wagner 2021, za: Moskalewicz 2011: 13, za: Lieberman 2011; Vetulani 2014: 23, 25).

Mózg jest niezwykle kosztownym narządem, gdyż pochłania ponad 20% zapotrzebowania energetycznego organizmu, stanowiąc przy tym tylko 2% jego wagi. Jednym z decydujących czynników, wpływającym na wzrost objętości mózgu u homininów, oprócz m.in. stale zwiększającej się liczby osobników w grupie, była dieta bogatsza w kwasy tłuszczowe DHA (kwas dokozaheksaenowy) i AA (arachidonowy) oraz żelazo i jod, a także zwiększenie ilości spożycia mięsa (Moskalewicz 2011: 13-14 za: Cunnane, Stewart 2010; Wrangham 2009).

1.1. Budowa mózgu

Mózg cechuje się silnym zróżnicowaniem międzygatunkowym pod względem jego budowy (Ryc. 10.1). Podstawowy element stanowią komórki nerwowe (neurony), które tworzą zorganizowane wewnętrznie sieci. Główną ich funkcją jest transmisja informacji. Poszczególne struktury mózgu specjalizują się w określonych funkcjach fizjologicznych i poznawczych, tworząc „obwody neuronalne” – odpowiadające za transfer określonych danych (Żernicki 1983: 6; Ramachandran 2019: 37-39).



Ryc. 10.1. Schemat budowy mózgu człowieka (rys. M. Drabecka; <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/mozg;3943993.html>.)

Na architekturę mózgu składa się istota biała ze szlakami włókien nerwowych oraz mózgowie - mózg (*cerbrum*) i mózdzek (*cerebellum*), jak i pokryta istotą szarą wypełnioną komórkami nerwowymi - kora mózgu (Longstaff 2012: 102). Jest to silnie pofałdowana struktura, która dzieli się na półkulę prawą i lewą (Wagner 2021, za: Ramachandran 2019: 39).

Kolejny element, czyli pień mózgu w swej partii górnej okala wzgórze oraz jądra podstawowe (jądra podkorowe). Należy zaznaczyć, że do wzgórza dociera znaczna część informacji z narządów zmysłów. Następnie zostają one przekazane korze mózgu, która analizuje te sygnały poprzez obszary zmysłowe. Z kolei jądra podkorowe to grupa jąder odpowiedzialnych za kontrolę ruchów, emocji, procesów poznawczych oraz procesów uczenia się (Wagner 2021, za: Longstaff 2012: 103; Ramachandran 2019: 41-42). Ponadto każda z kor półkuli mózgu składa się z czterech płatów (Tabela 10.1; Żernicki 1983: 8; Longstaff 2012: 109; Ramachandran 2019: 39-45).

Tabela 10.1. Rodzaje pól mózgu człowieka.

Nazwa pól mózgu	Funkcja
Czołowy	Ruchowa, pamięć krótkotrwała. Odpowiada za planowanie, myślenie, koncentrację na wyznaczonym celu.
Ciemieniowy	Przetwarzanie informacji docierających z ciała oraz ich integracja ze słuchem i wzrokiem. Pół ciemieniowy prawy odpowiada za orientację przestrzenną, percepcję własnego ciała, zdolność do lokalizacji obiektów i zagrożeń płynących z otoczenia. Pół ciemieniowy lewy odpowiada za zdolność do abstrakcyjnego myślenia, rozumienie symboli, metafor, jak i umiejętność liczenia, czytania i pisanie.
Skroniowy	Percepcja, rozpoznawanie i odróżnianie twarzy oraz przedmiotów, odpowiada za reakcje obronne.
Potyliczny	Przetwarzanie bodźców wzrokowych. Podzielony jest na 30 regionów o różnych specjalizacjach, np. widzenie kształtów, kolorów.

Źródło: Wykonana na podstawie: Żernicki 1983: 119; Ramachandran 2019: 45-46; Vetulani 2014: 20-21.

Ludzki mózg jest wyjątkowy nie tylko pod względem anatomii, ale także zdolności poznawczych, niespotykanych u innych gatunków zwierząt, w tym do uogólniania, naśladowania, planowania czy komunikacji językowej (Żernicki 1983: 119; Ramachandran 2019: 45-46; Vetulani 2014: 20–21).

2. Pamięć i „ślad pamięciowy”

Pamięć stanowi ważną funkcję układu nerwowego, dzięki której decyzje mogą być podejmowane w oparciu o wcześniejsze doświadczenia. Tak więc pamięć „oznacza przechowywanie wewnętrznych reprezentacji doznań w czasie, z możliwością wykorzystania ich w procesach nerwowych oraz w zachowaniu się organizmu” (Niewiadomska 1997: 269; Wagner 2024: 254). W tworzeniu pamięci wyróżniono cztery fazy:

- 1) zapamiętywanie informacji płynących z zewnątrz;
- 2) przechowywanie informacji w neuronach odpowiedzialnych za ich magazynowanie;
- 3) przypominanie odebranych informacji, gdy jest to potrzebne;
- 4) rozpoznawanie informacji docierających z zewnątrz (Domżał 2013: 156).

2.1. Rodzaje pamięci

Biorąc pod uwagę kryterium czasu, wyróżniono trzy podstawowe rodzaje pamięci: natychmiastową/sensoryczną, krótkotrwałą oraz długotrwałą. Pamięć sensoryczna, zwana także ultrakrótkotrwałą, odpowiada za krótkie przechowywanie informacji docierających z narządów zmysłów i tym samym jest pierwszym etapem przetwarzania danych. Pamięć krótkotrwałą daje możliwość tymczasowego ich utrzymania, natomiast długotrwałą odpowiada za magazynowanie informacji trwale, przy możliwości ich odtwarzania po dłuższym okresie. Charakterystykę wyżej wymienionych rodzajów pamięci zestawiono w Tabeli 10.2 (por. Niewiadomska 1997: 270; Baddeley 2002: 24-27; Squire 2004: 1732-1734; Domżał 2013: 157; Vetulani 2014: 31-33).

Tabela 10.2. Rodzaje pamięci.

Rodzaj pamięci	Charakterystyka
Natychmiastowa/sensoryczna	Stanowi pierwszy etap zapisu odebranej informacji w układzie nerwowym, utrzymujący się kilka sekund. Wyróżnia się pamięć słuchową (echoiczną) i wzrokową (ikoniczną).
Krótkotrwała	Zapis utrzymuje się do kilku minut, a nawet godzin - może przyjąć formę pamięci długotrwałej. Umiejętność zapamiętywania informacji odebranych przez zmysły w danej chwili. Pamięć robocza, nietrwała i ulegająca różnego typu zaburzeniom (poprzez choroby lub silne bodźce). Odpowiada za przyswajanie nowych informacji oraz zdolność uczenia się.
Długotrwała	Trwale zachowana w układzie nerwowym. Wyróżnia się dużą pojemnością. Magazynowana w ośrodkach korowych płata czołowego oraz skroniowego. Odporna na różnego rodzaju zaburzenia.

Źródło: Opracowanie na podstawie Niewiadomska 1997: 270; Baddeley 2002: 24-27; Squire 2004: 1732-1734; Domżał 2013: 157; Vetulani 2014: 31-33.

Wyróżnia się także pozostałe rodzaje pamięci jak: węchowa, wzrokowa, słuchowa, smakowa, dotykowa oraz bólu (Domżał 2013: 157).

2.2. Engram jako jednostka neuropsychologiczna

Podstawą pamięci są tzw. engramy (Vetulani 2014: 196). Termin ten został po raz pierwszy zaproponowany przez Richarda W. Semon (1921: 24), który w 1904 roku zdefiniował engram jako wynik „drogi mnemowej”, w której następuje torowanie bodźca, czyli mnemon w systemie pamięci, a który posiada zdolność jego odtworzenia. Engramy to inaczej ślady pamięciowe i zmiany zachodzące w strukturze tkanki nerwowej pod wpływem bodźców zewnętrznych, powodujące niewielkie zmiany biofizyczne lub biochemiczne. Wprawdzie nie jest to trwale zapisany ślad, ale stale pracujący elektro-chemiczny ślad przeżycia. Engramy postrzegano zatem jako zbiory neuronów w mózgu przechowujących wspomnienia w połączeniach neuronalnych. Pod wpływem bodźców zmysłowych pochodzących spoza mózgu, aktywowane są określone grupy neuronów odpowiedzialne za pamięć i rekonstruujące pamięć (Bednarik 2018: 76-77). Używa się tu metafory „żłobienia” lub „odcisku” pamięciowego, wywodzącej się już od Arystotelesa. Wielu badaczy próbowało zidentyfikować engramy w tkance mózgowej różnych gatunków zwierząt. Między innymi psycholog Karl S. Lashley (1923, 1924, 1930, 1932, 1935, 1943, 1950) spędził dziesięciolecie na badaniu lokalizacji engramów w mózgu szczura. Niestety nie osiągnął swojego celu, ale pokazał, że nie ma jednego, ale wiele miejsc pamięci biologicznej (Ogden, Reference Richards 1956). Z kolei Richard F. Thompson (1967, 1986, 1990; Thompson i in. (1976), Steinmetz (1987, 1991, 1992; Christian, Thompson 2005) i inni naukowcy potwierdzili odkrycie, że struktury odpowiedzialne za pamięć są szeroko rozprzestrzenione w korze mózgowej (Bednarik 2018: 76-77; por. Wagner 2024: 255-256).

3. Pamięć a „kultury pamięci”

Zainteresowanie zagadnieniami pamięci ma długą tradycję w naukach humanistycznych i społecznych. Maurice Halbwachs (twórca „społecznych ram pamięci”) uważany jest za „twórcę współczesnego paradygmatu pamięci”, którego śladami poszli później badacze amerykańscy i europejscy. W Wielkiej Brytanii refleksja nad pamięcią ma charakter holistyczny i porównawczy, koncentrując się na dziedzictwie (tą drogą idą m.in. Paul Connerton, Raphael Samuel, David Lowenthal itd.). Studia obejmują wątki socjologiczne (Barry Schwartz, Jeffrey Orrick, Eviter, Yael Zerubbabel), a zwłaszcza zagadnienie traumy (Alison Landsberg, Marianne Hirsch). Koncentrują się na pamięci narodowej, dotyczącej I i II wojny światowej oraz poruszają temat Holokaustu. W Europie

kontynentalnej problematykę pamięci podnosił Pierre Nora, rozróżniając „miejsca pamięci” (*Les Lieux de Memoire*), w rozumieniu miejsc, w których się pamięta. Rozwijał tę tematykę w nurcie psychoanalizy, poststrukturalizmu i hermeneutyki Paula Ricoeura, a także Jacques’a Derridy. Polskim czytelnikom dobrze znana jest praca Jana i Aleidy Assmannów („Pamięć zbiorowa i pamięć kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka”), która skupia się na pamięci w kontekście jej funkcji zbiorowych i kulturowych (Napiórkowski 2018: 32-33).

Badania nad pamięcią znacznie się zmieniały w różnych dyscyplinach naukowych, oferując unikalne perspektywy i metody, w tym w archeologii pradziejowej, a nie tylko klasycznej (por. m.in. Minta-Tworzowska 2013). Pojęcie śladów pamięciowych, wywodzące się pierwotnie z nauk biologicznych, zostało zaadaptowane i zastosowane w naukach humanistycznych, otwierając nowe możliwości interpretacji artefaktów kulturowych, takich jak paleolityczna sztuka naskalna. Ponieważ nie utożsamiam śladu pamięciowego z engramem to fakt ten daje nowe możliwości na gruncie analizy archeologicznej - rozumienia śladu pamięciowego w powiązaniu z egzogramem, śladem pamięci zewnętrznej.

3.1. Egzogram- zewnętrzny „ślad pamięciowy”

Dzięki pracom Wildera Penfielda na temat zapamiętywania i uczenia się pojawił się pogląd, że przechowywanie śladów pamięciowych może zachodzić poza mózgiem, przynajmniej u człowieka. Został on po raz pierwszy zaproponowany przez Richarda Gregory'ego (1970: 148), a później rozwinięty przez Jacka Goody'ego (1977) i Mary J. Carruthers (1990, 1998; Carruthers, Ziółkowski 2002), którzy wprowadzili termin „kora zastępcza” (Bednarik 2014: 48). Według Suttona ludzie eksportują ślady pamięci wewnętrznej (engramy) do śladów pamięci zewnętrznej (egzogramy) i wykorzystują je do tworzenia fizycznych reprezentacji otaczającego ich świata. Sutton przejął koncepcję egzogramu (zewnętrznego engramu) od Merlina Donalda (Reimanis 2017: 11).

Egzogramy to zakodowane reprezentacje, które mogą przechowywać emocje danej osoby i wywoływać emocje u innych (Sutton 2010, 2014, za: Reimanis 2017: 13-14). Wykraczają one poza biologiczne funkcje ludzkiego mózgu, ponieważ umożliwiają profilowanie poznawcze, w przeciwieństwie do świata pozaludzkiego, który ogranicza się do biologicznych wspomnień mózgowych, czyli engramów. Według Merlina Donalda egzogramy trwają dłużej niż engramy, mają większą pojemność, łatwiej je przenosić między mediami i kontekstami, a także można uzyskać do nich dostęp i manipulować nimi na

bardziej zróżnicowane sposoby. Egzogramy przedstawiają powiązania między wewnętrznym światem danej osoby a zewnętrznym światem kulturowym i społecznym. Jest to mechanizm, dzięki któremu ludzie mogą świadomie doświadczać „rzeczywistości” (Bednarik 2014: 56) i przechowywać informacje dla dobra całej społeczności, tak aby pamięć mogła być przekazywana z pokolenia na pokolenie w postaci historii (Reimanis 2017: 14).

Pamięć, przechowywanie i wyszukiwanie nie zachodzą w indywidualnych mózgach, ale w rozproszonych systemach społecznych (Pöyhönen 2016: 147). Według M. Donalda (1991) w górnym paleolicie zmiany w korze przedczołowej człowieka umożliwiły korzystanie z zewnętrznych (pozaczaszkowych) urządzeń pamięci. Oznacza to, że wewnątrzczaszkowa i zewnątrzczaszkowa część procesów pamięciowych stanowi formę sprzężenia zwrotnego, tworząc zintegrowany system poznawczy (Pöyhönen 2016: 148) o nieograniczonej pojemności środków (Donald 2010: 72).

3.2. Pierwsze zapisy „śladów pamięciowych” w pradziejach

Pierwsze zapisy pamięci (egzogramy), które próbowano „przechowywać” poza układem nerwowym, prawdopodobnie pojawiły się w postaci artefaktów kulturowych już w okresie aktywności *Homo sapiens neanderthalensis*, lub nawet wcześniej. Ważnym źródłem wypowiedzi egzograficznej było także środowisko naturalne (Donald 2010: 71-72). Archeolog Robert G. Bednarik uważa, że nośnikami uzewnętrznionych engramów jest kilka klas paleolitycznych egzogramów: paleolityczne obrazy, ryty i rzeźby; ozdoby i wszelkiego rodzaju przedmioty noszące ślady celowej manipulacji (Bednarik 1987 za: Bednarik 2014: 48, por. Wagner 2024: 256).

Natomiast z mojej perspektywy ważne jest odwołanie się do pamięci zbiorowej, do której możemy uzyskać dostęp zakładając, że dostrzegalny „porządek” w sztuce naskalnej stanowi wyraz utrwalonych śladów pamięciowych.

Jako archeolodzy przypisujemy dane umiejętności poszczególnym przedstawicielom homininów, co wynika z rozwoju wiedzy, podyktowanego zwłaszcza rozwojem metod datowania. Wpierw bowiem archeologia zadaje pytanie „kiedy”, a dopiero później pytanie „dlaczego tworzone sztukę”. Poglądy w tym zakresie zmieniały się wręcz rewolucyjnie.

Najwcześniejsze znane przykłady sztuki paleolitycznej zaobserwowano już u *Homo erectus*, *Homo heidelbergensis* lub *Homo sapiens neanderthalensis*, chociaż co do tego pierwszego nie jesteśmy pewni. Homininom tym nie brakowało zaawansowanej wiedzy i umiejętności posługiwania się językiem, jak od niedawna twierdzono (Bednarik 2018: 80). Fragment ochry znaleziony w Republice Południowej Afryki (jaskinia Blombos) ma szereg nacięć w postaci zygzaków i linii prostych i jest uważany za wyraz artystyczny i można go interpretować jako egzogram. Miejsca te obejmują jaskinię Pinnacle Point, w której znalezione fragmenty barwników datowanych na 162 000 - 89 000 BP oraz podobne wytwory datowane na ok. 98 000 - 83 000 BP z jaskini Klasies River. To samo dotyczy jaskiń nad rzeką Cracies, gdzie daty sięgają od ok. 100 000 do 85 000 BP (Watts 2010: 409; d'Errico i in. 2012: 942). W wymienionej wyżej jaskini Blombos odkryto oprócz fragmentów ochry z rytymi dekoracjami także malowidło wykonane ochrą, które przypisuje się gatunkowi *Homo sapiens sapiens*. Składa się ono z sześciu czerwonych linii narysowanych na fragmencie kwarcytu datowanego na ok. 100 000 - 75 000 BP. Badania eksperymentalne potwierdziły, że czerwony pigment został nałożony celowo za pomocą „ołówka” o szerokości końcówki 1-3 mm. Obraz ten prawdopodobnie stanowił część bardziej złożonego malarstwa, o czym świadczy gwałtowne przerwanie linii krawędzi kamienia (Henshilwood i in. 2018: 115; por. Wagner 2024: 257-258).

Innym rodzajem egzogramu paleolitycznego są ryty wykonane w kamieniu, kości, muszli itp. Należą do nich między innymi muszla małża (*Pseudodon*) odkryta podczas wykopalisk przez geologa Eugène Dubois w Trinil (Środkowa Jawa) w 1891 roku, a której pochodzenie datuje się na okres ok. 430 000 do 540 000 BP. Prawdopodobnie służyła jako narzędzie skrawające, gdyż krawędzie noszą ślady zużycia (Joordens i in. 2014: 228).

Oprócz obiektów zdobionych, występują także przedstawienia figuratywne w formie rzeźby. Są to tak zwane Wenus z Maroka i Izraela, które powstały ok. 500 000 do 300 000 BP. „Wenus” Tan-Tan to nie tylko jedno z najstarszych „dzieł sztuki”, ale przede wszystkim najwcześniejszy dowód długiej historii stosowania pigmentów w sztuce. „Wenus” z Berekhata Ram (Izrael) mierzy 3,5 cm. Została odkryta na Wzgórzach Golan, a jej wiek określono na 250 000 - 280 000 BP. Materiał, z którego została zrobiona swą pierwotną formą przypominał postać antropomorficzną, co ułatwiło twórcy obróbkę, wykonaną narzędziem krzemiennym. Przeprowadzone szczegółowe analizy dowiodły, że postać kobiety została wykonana intencjonalnie, gdyż ujawniono zabiegi mające na celu podkreślenie

elementów anatomicznych ciała (Marshack 1997: 327-328; Krzak 2007: 25-26, za: Wagner 2024: 260).

Kolejną klasą egzogramów, uważaną za jedno z największych osiągnięć okresu paleolitu i przypisywaną niemal wyłącznie *Homo sapiens sapiens*, są malowidła na ścianach jaskiń. Najczęściej spotykane są w jaskiniach, często w ich najgłębszych częściach. Jak się wydaje, było to zjawisko uniwersalne, ponieważ nawet najstarsze okazy znaleziono niemal w każdym regionie świata. Pochodzą z Europy, Azji, Ameryki Południowej, Afryki i Australii. Jednak jego najdoskonalsza forma, a jednocześnie miejsce, w którym tradycja twórcza jest najbardziej skoncentrowana i nieprzerwana, znajduje się w regionie franko-kantabryjskim, gdzie znajdują się takie jaskinie jak Altamira, El Castillo, Lascaux, Niaux, Chauvet i wiele innych (Wagner 2024: 260).

Początki występowania egzogramów, kulturowej i fizycznej reprezentacji pamięci, są przedmiotem dyskusji od wielu lat. Artefakty są źródłem zrozumienia, w jaki sposób homininy postrzegały świat zewnętrzny i reagowały na otaczającą je rzeczywistość. Od czasów starożytnych muzyka, taniec i sztuki wizualne były formami ekspresji obejmującymi powiązania społeczne. Jednak do dziś przetrwały jedynie materialne przejawy działań, które można określić jako artystyczne, choć rozumiane najpewniej inaczej, niż w czasach współczesnych. Reprezentują początki myślenia abstrakcyjnego, a co za tym idzie, również sztuki. Sztuka jest jedną z niewielu trwale zakodowanych wartości i zjawisk społecznych, która pozwala niejako zajrzeć do najwcześniejszych systemów wierzeń, systemów kulturowych i ideologicznych. Próba zrozumienia genezy sztuki prahistorycznej jest trudnym wyzwaniem dla świata nauki. Bezpośrednie porównanie i rozważenie przez pryzmat standardów historycznych sztuki współczesnej może prowadzić do błędnych wniosków, gdyż jej prostota nie musi oznaczać ubóstwa kunsztu twórcy czy treści tematycznych. Nowe wyniki badań nad sztuką paleolitu w coraz większym stopniu zależą i opierają się na osiągnięciach innych nauk i dotychczas niepowiązanych dyscyplin naukowych, takich jak informatyka, psychologia i neurologia, które dają szansę na zmierzenie się z ideami stojącymi za powstaniem sztuki paleolitu (Wagner 2024: 261).

XI. „Ślad pamięciowy” w analizie społeczności paleolitycznych

1. „Ślad pamięciowy” jako narzędzie analityczne zastosowane do społeczności paleolitycznych

Chciałabym zaznaczyć, że mimo iż proponowana przeze mnie metoda analizy „śladów pamięciowych” w zastosowaniu do sztuki paleolitu jest nową metodą, to zdaję sobie sprawę z tego, że zarówno w niej, jak i w tych wcześniej zarysowanych metodach występują również elementy wcześniejszych ujęć w powiązaniu z nowymi. W każdej z nich, z perspektywy ich użytkowników te nowe treści były często niezauważalne, ponieważ dotychczasowe treści były przez nie wchłaniane i reinterpretowane. Podobnie jest w przypadku analizy „śladów pamięciowych”. Jest to pojęcie stosowane obecnie, ale zrozumiałe jest jedynie na tle rozwoju historycznego metod analizy i interpretacji sztuki paleolitu. O tym mechanizmie rozwoju wiedzy pisał polski mikrobiolog, Ludwik Fleck następująco: „Nie można zrozumieć żadnej dziedziny bez znajomości jej rozwoju historycznego, nie można jednak także zrozumieć tego rozwoju, nie znając jej pojęć dzisiejszych” (Fleck 2007: 238). Każda z metod analizy, proponująca własne terminy naukowe wynika z uwarunkowań kulturowych i społecznych (niekiedy politycznych). Dlatego badacz stosując daną metodę skupia się na jej możliwościach interpretacyjnych odniesionych do swego pola badań, jakim w tym przypadku jest sztuka paleolitu.

W niniejszej pracy uznałam, że największe możliwości poznawcze stwarza odwołanie się w analizie do „śladów pamięciowych”. Wynika to z wiedzy, klimatu intelektualnego epoki, w której podejmowana jest analiza tegoż fenomenu. Moim dążeniem jest poszerzenie tejże wiedzy, ale mając świadomość, że będą się w niej mieściły także starsze ustalenia, ponieważ nie postrzegam rozwoju wiedzy jako klasycznej „rewolucji” (por. Kuhn 1962). Chociaż dostrzegam obecnie bardzo silne promowanie tylko jednych prądów intelektualnych w postaci określonych programów badawczych. Należy jednak mieć świadomość, że kultura, środowisko badaczy oraz prądy intelektualne określają podejmowaną tematykę i konkretne problemy badawcze. Dlatego wiedza na temat sztuki podlega reinterpretacji. Również zaproponowana przeze mnie metoda wpisuje się w ten nurt, poszerzając jednocześnie pole badawcze o zagadnienia pamięci poprzez wprowadzenie jednostki analitycznej „śladu pamięciowego”.

Należy zaznaczyć, że problematyka pamięci zyskuje coraz większe zainteresowanie w badaniach interdyscyplinarnych, szczególnie tych skoncentrowanych na przeszłości, także dotyczących sztuki naskalnej oraz mobilnej, gdzie brak źródeł pisanych ogranicza dostęp do życia społeczno-kulturowego dawnych społeczności. Archeologia jako nauka, która opiera się przede wszystkim na analizie pozostałości materialnych, w obliczu ich ograniczonej ilości zmuszona jest wypracować własny zestaw narzędzi w celu próby rekonstrukcji zarówno sposobu myślenia, jak i postrzegania czy funkcjonowania człowieka pradziejowego.

W studiach nad społecznościami epoki kamienia narasta tendencja do korzystania z teorii pamięci, eksponującej głównie pamięć kulturową, grupową oraz poszukiwanie jej zewnętrznych nośników, czyli egzogramów. Zakłada się, że dają one możliwość trwałego przechowywania znaczeń, wartości oraz wiedzy poza umysłem jednostki, w odróżnieniu od engramów, czyli śladów występujących w pamięci biologicznej (por. Bednarik 2014). Mimo że trudno mówić w tym wypadku o pamięci zbiorowej, przypisywanej zasadniczo społeczeństwom piśmiennym, to różnego typu formy paleolitycznej sztuki - malowidła i rytzy naskalne, sztuka mobilna, mogą być rozpatrywane jako komponenty tejże pamięci - jako „ślady” wierzeń, symboli oraz praktyk, których korzenie mają miejsce w wyobraźni i praktyce społecznej danych grup.

We współczesnych ujęciach badawczych z zakresu archeologii, antropologii oraz kulturoznawstwa, zakłada się, że pamięć nie jest wyłącznie zjawiskiem biologicznym, psychicznym, ale istnieje również jako zjawisko kulturowe - wspólnotowe, trwałe i zawarte w formach ekspresji materialnej. Podejście to czerpie z dorobku Jana Assmanna (2015), który w swych pracach rozróżnia pamięć komunikatywną, czyli związaną z międzyludzkim przekazem i doświadczeniem bezpośrednim, od pamięci kulturowej - zakodowanej w symbolach, artefaktach, rytuałach, dzięki którym trwale przechowuje się i reprodukuje wiedzę. Assmann eksponował ideę nowej polityki pamięci, powiązanej z konkretnymi tendencjami jego czasów, na gruncie której w procesie upamiętniania biorą udział sztuki plastyczne, zwłaszcza malarstwo.

Idąc tym tropem, a także zgodnie z P. Norą należy uznać, że „ślady pamięciowe” to nie tylko fizyczne obiekty, ale także elementy znaczeń występujące w krajobrazach kulturowych, wyrażane w postaci swoistych „pomników” pamięci jakimi były paleolityczne grotty i ich ściany dla ówczesnych użytkowników/uczestników kultury. Jako miejsca, w

których się pamięta wydarzenia z przeszłości. Porównując dwie perspektywy: biologiczną i kulturową to ślad pamięciowy w rozumieniu egzogramu stanowi właściwą jednostkę analityczną sztuki paleolitu. Pozwala na uchwycenie sposobu, w jaki wiedza i tożsamość społeczna były przekazywane oraz utrwalane. Mimo że w tym przypadku nie jest zasadne mówienie o spójnym i usystematyzowanym charakterze przekazu historycznego oraz indywidualnych tradycjach, to jednak pewne elementy obecne w paleolitycznej sztuce (powtarzalność motywów, technik, czas długiego trwania sztuki) wskazują na występowanie świadomych działań, mających związek z pamięcią danej grupy społecznej. Zatem „ślad pamięciowy” nie stanowi prostego zapisu przeszłości, lecz jest efektem interpretacji i selekcji doświadczeń istotnych oraz współdzielonych przez określoną grupę. Może on przybierać różnego rodzaju formy - od pojedynczych artefaktów czy symboli (ozdoby, sztuka mobilna), po złożone przedstawienia (malowidła i ryty naskalne), które stają się pomostem między przeszłością a teraźniejszością. W ten sposób rozumiana pamięć nie tyle zachowuje przeszłość, ile przede wszystkim ją reinterpretuje, przekształca oraz rekonstruuje w zgodzie z potrzebami określonej grupy (por. Connerton 1989). Dzieje się tak, ponieważ proces reinterpretacji przeszłości dokonuje się w sposób ciągły w teraźniejszości, nawet wobec braku jego uświadamiania.

W odniesieniu do społeczności paleolitycznych istotne pole badań w duchu „śladów pamięciowych” stanowi sztuka - naskalna i mobilna, którą z racji swej trwałości oraz powtarzalności występujących motywów można traktować jako wyraz utrwalonej i swoście zaszyfrowanej wiedzy, a nawet rytuałów czy mitów. Analiza ta jednak nie może opierać się tylko na odwołaniu do estetyki, motywów i technik wykonania. Konieczna jest szersza perspektywa interpretacyjna, pozwalająca na zrozumienie tych materialnych pozostałości w kontekście ich funkcjonowania w systemie społeczno-kulturowym oraz traktowanie ich jako formy zapisu pamięci zbiorowej, pewnego rodzaju sposobu komunikacji między tym, co widzialne, a co ukryte.

Pojęcie „ślad pamięciowy” można zastosować w analizie na kilku płaszczyznach, które wzajemnie się uzupełniają: materialnej, znaczeniowej i społecznej.

Pierwsza dotyczy trwałości przedmiotu badań, zarówno w czasie, jak i formie możliwej do rozpoznania przez późniejsze pokolenia. Zatem sztuka naskalna oraz mobilna wykonana z trwałych materiałów (kamień, kość itd.) spełnia to kryterium. Obecność

malowideł i rytów w przestrzeniach jaskiń czyni z nich aktywny element kulturowego krajobrazu.

Kolejna płaszczyzna obejmuje znaczenia, jakie nadawano konkretnym przedmiotom lub obiektom. W przypadku okresu paleolitu są to znaczenia często domniemane lub rekonstruowane na podstawie analogii etnograficznych, lub analizy motywów i wzorców, które są powtarzalne, np. różnego rodzaju znaki. Znaki nie stanowiły jedynie elementu dekoracyjnego, ale występowały w funkcji swego rodzaju kodu, wizualnego języka, co mogłoby niejako sugerować, że ówczesnie występowały jednolite systemy znaczeniowe zakorzenione w kulturze danej grupy i rozumiane przez jej użytkowników w takim sensie, że wiedzieli, iż one działają.

Ostatnia z wymienionych płaszczyzn związana jest z kształtowaniem tożsamości społecznej oraz budowaniem wspólnoty. Sztuka, jak i zapewne przeprowadzane w jej scenarii rytuały stanowiły element wzmacniający więź grupową, zakotwiczając jednostki w określonym czasie i przestrzeni społeczno-kulturowej. Idąc dalej, „ślady pamięciowe” nie były tylko obrazem, „pomnikiem”, lecz formą „działania” mającego na celu utrwalenie i przekazywanie określonych wartości istotnych dla danej grupy.

Warto zauważyć, że „ślady pamięciowe” w dobie paleolitu prawdopodobnie nie były uniwersalne, gdyż stanowiły nierozdzielny element określonego krajobrazu, przestrzeni i funkcjonowały w konkretnym kontekście kulturowym. To, co dla jednej wspólnoty miało znaczenie, np. użytkowe, sakralne, dla innej mogło nie mieć takiego znaczenia. Kształtowane było to lokalnie poprzez określone wspólnotowe myślenie i wynikające z niego doświadczenia, przekazy ustne lub rytuały. Dlatego analiza „śladów pamięciowych” wymaga refleksji zarówno pod kątem kontekstu społecznego, jak i materialnego. W przypadku społeczności paleolitycznych „ślady pamięciowe” obejmują nie tylko sztukę naskalną i mobilną, ale także ich układ przestrzenny, wybór miejsca do wykonania malowidła, jak i relacje zachodzące pomiędzy różnego rodzaju znaleziskami.

„Ślad pamięciowy” stanowi kategorię, która integruje dane archeologiczne z danymi antropologicznymi, co pozwala na traktowanie obiektów/przedmiotów jako komponentów pamięci zbiorowej, zakorzenionej w określonej przestrzeni społeczno-kulturowej. Tego rodzaju ujęcie daje możliwość pogłębionej refleksji nad tym, jak społeczności paleolityczne

tworzyły narracje o samych sobie i w jaki sposób przetrwały one w postaci „śladów” wpisanych zarówno w krajobraz, jak i przedmioty.

Głównym celem dalszej części tekstu jest przedstawienie, w jaki sposób termin „ślad pamięciowy” może znaleźć swoje zastosowanie w analizie paleolitycznej sztuki naskalnej. Zostaną także przedstawione ograniczenia tego typu analizy i interpretacji, które mają swe źródło w epistemologicznych i metodologicznych uwarunkowaniach badań dotyczących społeczności niepiśmiennych.

W badaniach nad pamięcią zbiorową, kulturową oraz społeczną coraz częściej zwraca się uwagę na materialne jej nośniki jako elementy utrwalające tożsamość grupy. Takie podejście jest przydatne w archeologii. W tym kontekście sztuka paleolitu stanowi pewnego rodzaju formę pamięci kulturowej, nie tyle odzwierciedlającą, ile przede wszystkim współtworzącą system transmisji wierzeń, emocji i wiedzy społeczności paleolitycznych. Mimo że w dobie paleolitu nie posługiwano się pismem, twórczość artystyczna pełnić mogła analogiczną funkcję, utrwalając istotne dla danej wspólnoty treści, kształtując przy tym sposób, w jaki rozumiano świat oraz rolę jednostki w nim. Zatem „ślady pamięciowe” to nie relikty przeszłości, a aktywne komponenty reinterpretowane w teraźniejszości. W takim sensie, w górnym i schyłkowym paleolicie sztuka stanowiła reinterpretację wcześniejszej poprzez dodawanie do niej nowych elementów, jakościowo znacznie się różniących od „tradycji”, ale nowe i starsze formy stanowiły aktywne, wzajemne punkty odniesienia, pozwalające ówczesnym ludziom odnaleźć się we wspólnocie. W takim sensie paleolityczna sztuka naskalna to materialna forma nośnika pamięci, reprezentująca sposoby myślenia wspólnot paleolitycznych i ich szeroko rozumianego doświadczenia.

Nie jest warunkiem koniecznym, by „ślad pamięciowy” był „czytelny” i jednoznaczny w odbiorze, ponieważ z chwilą pojawienia się w świecie podlegał on interpretacji przez użytkowników danej kultury. Jednak jego interpretacja musiała się mieścić w pewnych zrozumiałych dla danej społeczności ramach. Może on przyjmować formę obrazów lub znaków, których ukryty sens zależy zarówno od kontekstu kulturowego, jak i rozumienia świata i wiedzy zbiorowej społeczności. Za tworzeniem paleolitycznej sztuki stoi intencjonalne działanie - zapis określonych treści w trwałej materii (ściany jaskiń, kamień, kości etc.), których zadaniem było utrwalenie i odczytywanie przez resztę zbiorowości, również w miarę upływie czasu. Dotyczy to także lokalizacji. W przypadku malowideł i

rytów naskalnych tworzono je często w trudno dostępnych częściach jaskiń, co może być interpretowane jako forma „konserwacji” pamięci, ochrony przed łatwym zniszczeniem, zatarciem. Utrudnienie dostępu mogło pełnić funkcję „ochronną”, ale także, co niewykluczone - rytualną, dzięki czemu „ślad pamięciowy” zachowany był nie tyle fizycznie, ale i mentalnie - w świadomości grupy jako coś znaczącego.

Jak wskazuje Paul Connerton (1989), społeczności niepiśmienne opierały się na gestach, rytuałach oraz przedmiotach, traktowanych jako nośniki pamięci. Idąc tym tropem sztuka paleolitu pełniłaby podobną rolę do współczesnych kronik czy archiwów - stanowiłaby zapis doświadczeń, które musiano odczytywać i reinterpreterować w ramach odpowiednich kontekstów społeczno-kulturowych. Obrazy w jaskiniach nie dokumentowały otaczającej rzeczywistości w sposób realistyczny, lecz prawdopodobnie bardziej umowny. Wykonywane przedstawienia mogły stanowić zwizualizowaną formę mitów, reprezentację ważnych wydarzeń czy ówczesnej kosmologii. Tworzyły pewnego rodzaju ramy interpretacyjne ich wspólnoty, które umożliwiały zrozumienie miejsca w świecie danej grupy.

Jak zauważa Maurice Halbwachs (1994), pamięć zbiorowa to nie tylko kompilacja wspomnień jednostek, lecz zorganizowany społecznie sposób postrzegania przeszłości. Sztuka mogła odgrywać taką rolę jako namacalna „mapa” wspólnych doświadczeń, ukazująca postaci, znaki, zwierzęta oraz sceny, które były rodzajem punktu odniesienia dla tożsamości danej grupy. Powtarzalność motywów, stylów oraz technik stworzyła formę wspólnego „języka wizualnego”, wspólnej swoistej estetyki, semantyki. Każdy obraz był zarówno indywidualnym wyrazem, jak i uczestnictwem w bardziej złożonym i szerszym systemie pamięci zbiorowej. W społecznościach paleolitycznych nie były obecne archiwa, szkoły czy pismo. Wiedza przekazywana była poprzez opowieści, rytuały i gesty. Dlatego sztuka pełniła kluczową funkcję jako „narzędzie” służące do komunikacji oraz edukacji. Zachowane w niej motywy mogły być wykorzystywane do edukowania młodszych pokoleń na temat struktury świata, norm społecznych, zachowań oraz zagrożeń występujących w środowisku zewnętrznym.

Według Aleidy i Jana Assmannów (2009), nośniki pamięci nie tylko zachowują, ale również wpływają na sposób myślenia. Zatem sztuka paleolitu mogła stanowić obiekt opowieści ustnych, inicjować rytuały lub być częścią krajobrazu mnemotechnicznego, czyli

przestrzeni wzmacniającej pamięć poprzez obecność i przypominanie znaczących i znanych obiektów/obrazów.

Pamięć w okresie paleolitu nie była „prywatna”, jednostkowa, lecz stanowiła część bardziej zorganizowanego układu, opierającego się na wzajemnym wspieraniu i umacnianiu wizji świata za pomocą słów, gestów oraz rzeczy. W tym sensie sztuka nie była tylko produktem procesów poznawczych i kulturowych, ich „produktem ubocznym”, lecz aktywnie je współtworzyła.

2. Sztuka paleolitu jako „ślad pamięciowy”

Badania nad ewolucją homininów coraz częściej podkreślają rolę funkcji poznawczych, zależnych od szeroko rozumianego kontekstu. Hipoteza mózgu społecznego, która została sformułowana na styku psychologii ewolucyjnej i neurobiologii, sugeruje, że głównym czynnikiem wzrostu objętości mózgu homininów (mający miejsce w ciągu ostatnich ok. 2 mln lat), szczególnie kory nowej, był czynnik społeczny, w postaci wzrostu liczebności grup społecznych, wymuszającego nowe, bardziej efektywne interakcje społeczne. Wpłynęło to na funkcjonowanie jednostek w złożonych strukturach społecznych, opierających się na interakcjach wewnętrznych (Gamble i in. 2017: 19).

Co warto podkreślić postęp kulturowy następował stopniowo (Gamble i in. 2017: 101-102). Był to zatem efekt przede wszystkim ewolucji społecznej, kulturowej - nie tylko biologicznej. Skutkiem tego było dążenie do stworzenia „nowych narzędzi”, których celem było budowanie więzi społecznych oraz wymiana idei i komunikacja, dzięki którym umacniało się grupowe współzawodnictwo (Gamble i in. 2017: 276-277). Tego rodzaju „narzędziem” mogła być sztuka, do której archeolog, badający materialne pozostałości minionych kultur, ma dostęp.

W związku z tym w pełni uzasadnione wydaje się podjęcie refleksji nad tym, w jaki sposób idea „śladu pamięciowego” znajduje swoje miejsce w zaprezentowanej perspektywie badawczej oraz jaki może mieć wpływ na wzbogacenie możliwości analitycznych i interpretacyjnych, dotyczących aktywności i zachowań społeczności okresu paleolitu.

Wspólny udział w obrzędach, tworzeniu przekazu znaczeniowego i artystycznego mógł przyczynić się do powstania materialnych „narzędzi” komunikacyjnych: sztuki

naskalnej i mobilnej. Tego rodzaju „ślady pamięciowe” pełniły rolę zewnętrznych „nośników” informacji, które umożliwiały wewnątrzgrupowe dzielenie się doświadczeniami, mitami oraz ideami, rozwijając przy tym kompetencje poznawcze całej społeczności.

Sztuka mobilna oraz malowidła i rytzy naskalne są ważnym źródłem wiedzy na temat rozwoju kulturowego, poznawczego, ludzkich zdolności komunikacyjnych, jak i myślenia abstrakcyjnego. Jako materialne, trwałe „nośniki” pamięci, sztuka naskalna oraz przedmioty interpretowane w kategoriach sztuki mobilnej stanowiły formę „śladów pamięciowych”, których celem było zarówno utrwalanie poza źródłem indywidualnej, biologicznej pamięci (poza mózgiem), jak i przekazywanie informacji istotnych dla danej społeczności. Pojawienie się „śladów pamięciowych” w formie malowideł, rytów, rzeźb przyczyniło się do kulturowego rozwoju, który *Homo sapiens sapiens* rozwijał na przestrzeni kolejnych tysiącleci.

Źródła, które rozumiane są jako „ślady pamięciowe”, pełniły funkcję zarówno materializowania wspólnotowych narracji, jak i wspierały integrację pamięci grupowej. Wymagało to nie tylko zdolności do abstrakcyjnego myślenia, ale także uzewnętrzniania swych idei w postaci kultury materialnej. „Ślad pamięciowy” jako produkt tych działań (nośnik zmaterializowanej pamięci jednostki i grupy), powstał w celu przekazu treści - znaczeniowej/symbolicznej, wizualnej. Przyjmował formę prostych, liniowych rytów u *Homo erectus*, lakonicznych malowideł u *Homo sapiens neanderthalensis*, figurek „Wenus” lub złożonych kompozycji przedstawień w jaskiniach u *Homo sapiens sapiens*. Niektóre wspólnoty ludzkie mogły stosować owe ślady pamięciowe w roli:

- zachowania integralności społecznej mniej lub bardziej złożonych i dużych grup;
- przekazywania wiedzy i doświadczeń (na temat środowiska naturalnego, technik polowań, obróbki surowców, obyczajów itd.);
- budowania, jak i umacniania więzi społecznych (rytuały, znaki/symbole);
- legitymizowania tożsamości grupowej (znaki, ozdoby, sztuka mobilna i naskalna).

3. Ograniczenia w badaniu paleolitycznych „śladów pamięciowych”

Analiza sztuki paleolitycznej w duchu „śladów pamięciowych”, mimo swej interdyscyplinarności, staje w obliczu pewnych ograniczeń. Należą do nich zarówno te natury czysto materialnej, jak i teoretyczno-metodologicznej. Często wiążą się z niejednoznacznym, fragmentarycznym lub niepełnym zasobem źródeł archeologicznych. Uzmysłowanie sobie tych przeszkód stanowi istoty element odpowiedzialnej interpretacji oraz pozwala uniknąć uogólnień czy błędów poznawczych i nadinterpretacji.

Jednym z ograniczeń napotykanym w toku badań nad epoką kamienia, nie tylko w nurcie pamięciowym, jest brak źródeł pisanych. Pismo bowiem stanowi ujednolicony i z góry ustalony system znaków o określonym znaczeniu, który daje możliwość bezpośredniego wniknięcia w myśli, symbole, jak i umożliwia dostęp do systemu wierzeń danej grupy społecznej. Brak tego typu zapisu niejako wymusza na badaczach podjęcie próby interpretacji pozostałości materialnych, które są niejednoznaczne, wielowarstwowe i interpretacyjnie otwarte. W efekcie każda podjęta próba interpretacji jest jedynie prawdopodobna. Opiera się na kulturowych porównaniach, analogiach etnograficznych i z góry przyjętych założeniach opartych na podobieństwie do przedmiotów nadal używanych w innych społecznościach pod względem funkcji, jaką dany artefakt mógł pełnić. Według C. Renfrew i E. B.W. Zubrowa (1994) brak źródeł pisanych wpływa na zdolność do prawidłowego odczytania i rekonstrukcji zarówno systemów znaczeń, jak i ogólnej chronologii mentalnej, a co za tym idzie, wymusza ostrożność w stawianych hipotezach, które najpewniej nigdy nie zostaną w pełni zweryfikowane.

Istotną kwestią jest także niejednoznaczność i wielowymiarowość ikonografii oraz zawartej w niej potencjalnie znakowości/symboliki. Sztuka paleolitu cechuje się schematyzmem wykonania, nierzadko abstrakcją, jak i znaczeniową (może symboliczną) formą przekazu informacji, co wpływa na niejednoznaczną interpretację i odczytanie treści. Przedstawienia zwierząt, postaci antropomorficznych, hybryd czy znaków oraz pełnych kompozycji nie stanowiły najpewniej „opisu” świata, rozumianego dosłownie, lecz trwały i funkcjonowały w ówczesnym systemie kulturowym, opartym na specyficznych znaczeniach, które dla współczesnych naukowców pozostają w dużej mierze nieodgadnione.

Jak podkreśla D. Lewis-Williams (2002) pewne elementy paleolitycznej sztuki naskalnej mogą dotyczyć różnych kategorii takich jak duchowość, rytuał czy mitologia, które są nieuchwytne, gdyż występuje brak pełnego kontekstu kulturowego. Ta wielowymiarowość i wieloznaczność sprawiają, że może to prowadzić do przypisywania znaczeń obiektom lub przedmiotom niezgodnych z tymi, które im przypisywali ich twórcy. Z tego powodu powstające interpretacje mające na celu wyjaśnienie fenomenu, jakim jest sztuka naskalna, powinny być traktowane za każdym razem bardziej jako propozycje badawcze, aniżeli ostateczna odpowiedź i wyjaśnienie.

Należy w tym miejscu powtórzyć tezę, że rekonstrukcja dawnej rzeczywistości nie jest możliwa z tego względu, że przeszłość przeminęła i nie mamy na nią już żadnego wpływu. Dlatego musimy się pogodzić z faktem, że tworzymy jej obrazy, narracje, a nie rekonstrukcje (w wąskim tego słowa znaczeniu).

Kolejną przeszkodą jest brak możliwości uchwycenia kontekstu społeczno-kulturowego grup zbieracko-łowieckich, myśliwskich, który jest tak kluczowy w przypadku archeologii, gdyż pozwala na określenie znaczeń i funkcji odkrytych artefaktów. Niestety, liczne znaleziska datowane na paleolit pochodzą z warstw osadniczych, których struktura została naruszona zarówno przez czynniki naturalne, np. ruchy tektoniczne, erozja, jak i na skutek działań człowieka, np. eksploatacja złóż, czy późniejsza aktywność osadnicza. W przypadku artefaktów, których odkrycie miało miejsce poza ich pierwotnym kontekstem funkcjonowania oraz użytkowania, nie jest możliwe jednoznaczne i precyzyjne określenie ich roli, znaczenia (por. Shanks, Tilley 1992).

Brak dostępu do informacji na temat relacji przestrzennych pomiędzy obiektami lub przedmiotami, a także występujących w ich obrębie elementów życia codziennego, znacznie redukuje miarodajność dokonywanych interpretacji.

Istotną kwestią są także trudności w określeniu funkcji danego artefaktu, gdyż w przypadku społeczności zbieracko-łowieckich, myśliwskich okresu paleolitu granice pomiędzy funkcją użytkową, rytualną, dekoracyjną i symboliczną były płynne i stają się nieoczywiste dla współczesnego badacza. Jeden przedmiot mógł pełnić kilka funkcji jednocześnie, funkcjonując w kulturze określanej jako magiczna (jednosektorowa), co znacznie utrudnia jednoznaczną ich klasyfikację jako formy nośnika pamięci - „śladu pamięciowego”. Przykładem tego mogą być narzędzia krzemienne, które były

wykorzystywane w pracach codziennych, a jednocześnie mogły posiadać wartość rytualną, związaną z innymi praktykami społecznymi, np. inicjacji.

Jak pisze Randall White (2003), tego rodzaju wielofunkcyjność niejako wymusza na badaczach krytyczny sposób myślenia oraz rozagę w stawianiu hipotez, by uniknąć mechanicznego i redukcjonistycznego opisu określonej roli artefaktów. W przypadku „śladów pamięciowych” następstwem tego jest konieczność uświadomienia sobie złożoności kultury, w tym roli sfery materialnej w społecznościach paleolitycznych.

Próba analizy i interpretacji przeszłości jest zawsze nacechowana współczesnymi ramami językowymi, kulturowymi oraz ideologicznymi. Pojęcia takie jak „sztuka”, „pamięć”, „tożsamość”, „znaczenie”, „symbol” czy „rytuał”, posiadające określone sensy dzisiaj, w społecznościach paleolitycznych mogły być rozumiane zupełnie inaczej. W odniesieniu do społeczności archaicznych zakłada się wręcz odmienny sposób myślenia, inny rodzaj logiki niż ta, którą się posługujemy współcześnie (por. Lévy-Bruhl 1992).

Jednak nie możemy się obejść bez dzisiejszych pojęć, starając się zrozumieć przeszłość. I być zrozumiałymi dla dzisiejszych odbiorców. Dlatego tak konieczna jest świadomość badacza, że na tworzone obrazy i narracje paleolitu wpływ mają przyjmowane założenia oraz dotychczasowa wiedza na ten temat.

Niebagatelną rolę odgrywa także fakt fragmentaryczności oraz wybiórczości odkrytych materiałów, na który wpływa materiał, z którego wykonano artefakty lub w przypadku sztuki naskalnej, powierzchnia, na której wykonano malowidła oraz rytę. Archeolodzy zajmujący się starszą epoką kamienia mają dostęp tylko do szczątkowej ilości zachowanych materiałów, którym udało się przetrwać kilka, kilkanaście lub kilkadziesiąt tysięcy lat. Artefakty wykonane z drewna, skóry czy roślin w znacznej mierze nie dotrwały do naszych czasów, mimo że mogły odgrywać istotną rolę w życiu społeczności paleolitycznych. Skutkiem tego jest niepełny nawet obraz kultury materialnej paleolitu w obecnie odkrywanym zapisie archeologicznym, co wymaga ostrożnego formułowania wniosków. Trudności te poniekąd wymuszają wykroczenie poza wachlarz narzędzi i metod jednej dyscypliny, a nawet dziedziny naukowej i wkroczenie na grunt innych, co w rezultacie może przyczynić się do powstania wierniejszego i bardziej adekwatnego obrazu przeszłości.

XII. Sztuka jako utrwalająca pamięć społeczności paleolitycznych

1. Sztuka paleolitu jako przejaw dwóch rodzajów „śladów pamięciowych”

Mianem sztuki mobilnej określa się przedmioty, którym przypisuje się znaczenie zarówno estetyczne, jak i magiczno-symboliczne. Można było je przenosić, nosić i wykorzystywać w wielu kontekstach - społecznym, rytualnym czy osobistym. W odróżnieniu od sztuki naskalnej, która była trwale związana z miejscem, sztuka mobilna to obiekt, który wchodził w relację z jednostką, towarzyszył jej, a także był „narzędziem” budowania pamięci, tożsamości i grupowej jedności. Tego typu przedmioty mogły jednocześnie pełnić kilka funkcji: być formą talizmanu, symbolu przynależności grupowej, przedmiotem o walorze rytualnym/obrzędowym, wokół którego budowano różnego rodzaju narracje. Dlatego tego typu artefakty można postrzegać jako formę pierwszych „interfejsów” kulturowych (punktów styczności), które łączyły pamięć indywidualną z pamięcią zbiorową (por. Smith, Jones 2010).

Moim zdaniem powyższe interpretacje w kategoriach estetycznych i magiczno-religijnych są zbyt jednostronne. Wydaje się, że istotne znaczenie w budowaniu pamięci na obydwu poziomach (indywidualnym i grupowym) miał nie tylko umysł, ale pełniły zmysły - wzroku, dotyku, słuchu, węchu, a także emocje. To zwłaszcza ten rodzaj pamięci (pamięci zmysłowej) występuje w procesie uczenia się i nabywania nowych umiejętności. Wchodzimy w sferę zagadnień związanych z ewolucją człowieka, z edukacją i rozwojem cech ludzkich jakkolwiek będziemy je rozumieli. Także z kształtowaniem umiejętności społecznych, procesów poznawczych, których nie można sprowadzić do jednej kategorii.

Odwołując się do obecnie obowiązującej wiedzy na temat rozwoju człowieka, jego ewolucji biologicznej, społecznej i kulturowej można założyć, że sztuka paleolitu - mobilna i naskalna mogły pełnić doniosłą rolę w procesach szeroko rozumianego uczenia się poprzez odtwarzanie wspomnień związanych ze zmysłami, z doznaniem zmysłowymi. Chodzi więc o pamięć długotrwałą i przechowywanie jej nie tylko w mózgu (w postaci engramu), ale na zewnątrz, w wytworach kultury (jako egzogramu - zewnętrznego „śladu pamięciowego”).

Naszym dążeniem powinno być zrozumienie mechanizmów utrwalania pamięci w taki, a nie inny sposób w danym czasie i miejscu. To dopiero otwiera drogę do interpretacji

sztuki. Musimy mieć na uwadze, że realizacja tego celu odbywa się za pośrednictwem przedmiotów oraz malowideł i rytów na ścianach jaskiń, powstałych w okresie paleolitu. W zależności od etapu rozwoju danej jednostki ludzkiej, czy grupy ślad ten może mieć charakter dosłowny (głównie w dzieciństwie) albo treściowy, czyli być związany ze znaczeniem, a więc z wartościami istotnymi w danej kulturze². Ślad dosłowny ma fundamentalne znaczenie w kulturze, wpływa bowiem na precyzję myślenia i zdolności do imitacji - dokładnego powtarzania czegoś, co wykonała już inna osoba (zasada *mimesis*), a co wpływało na rozwój poznawczy człowieka i stanowiło źródło sukcesu gatunku *Homo sapiens sapiens*.

Najistotniejszą rolę przypisuję wspólnemu rozpoznawaniu przez daną grupę/ wspólnotę określonych bodźców czy treści zawartych w figurkach, w malowidłach w jaskiniach. Uważam, że ślady pamięciowe mogą być uwikłane zarówno w świat wartości, jak i w sensy praktyczne, ale nie muszą iść one w parze. Jednak dostrzeganie w nich wyłącznie „głębokich” treści jest także redukcją ich funkcji, jak w przypadku pozostawiania jedynie na poziomie powierzchownych bodźców. Dlatego odwołałam się do elementów tzw. teorii rozmytego śladu pamięciowego, z której zaczerpnęłam ideę dwóch rodzajów śladów pamięciowych: dosłownego (odwzorowanie powierzchownego bodźca, jego kształtu, formy w postaci zapisu symbolicznego) i treściowego (zapis znaczenia i „głębokich” treści, jakie niesie ów bodziec). Mogą być one niezależne od siebie albo pierwszy może stanowić punkt wyjścia dla drugiego, albo treściowy może pomijać zupełnie etap dosłowny.

Zajmujemy się w istocie wyborami dokonywanymi przez ówczesnych ludzi, kierowanymi do własnej społeczności w celach poznawczych, ale równie ważnych edukacyjnych, zapewne wychowawczych. Malowidła stanowiły sposób formułowania komunikatów, by wszyscy członkowie grupy je rozumieli i potrafili je odtworzyć w pamięci,

² Pewną inspiracją dla powyższych rozważań była tzw. teoria rozmytego śladu, powstała na gruncie psycholingwistyki - jej twórcy to C. J. Brainerd, V. F. Reyna 1990: Gist in the grist: Fuzzy-trace theory and new intuitionism. *Developmental Review*, 10, s. 3-47.; por. także Reyna, Brainerd 2011- Dual processes in decision making and developmental neuroscience: A fuzzy-trace model. *Developmental Review*, 31(2), s. 180-206. Nie zakłada ona równoznaczności śladu pamięciowego z engramem. Wprowadza ponadto istnienie dwóch niezależnych śladów pamięciowych (a nie jednego jak było we wcześniejszych pracach): dosłownego/formy i treściowego. Ich omówienie m.in. M. Obidziński, 2016. Teoria rozmytego śladu. Prezentacja modelu i możliwych jego zastosowań w odniesieniu do problematyki wychowania, *Kwartalnik Naukowy*, 25, 6-19. W archeologii paleolitu można odnieść się jedynie do niektórych jej elementów, natomiast nie do całości ze względu na brak dostępu do wielu danych dotyczących funkcjonującej wówczas kultury.

kiedy nastąpiła taka potrzeba. Mogły stanowić element podejmowania decyzji, co łączy się bezpośrednio z rozumowaniem jak i doświadczeniem codziennego życia. Tych aspektów nie można pomijać w interpretacji sztuki jako śladu pamięciowego. Należy także mieć na uwadze, że pamięć u dzieci funkcjonuje zupełnie inaczej (bardziej konkretnie), niż u osób dorosłych (zmienia się w kierunku abstrakcyjności myślenia). Można tu mówić o myśleniu odwołującym się do form (u dzieci) oraz o takim odwołującym się do wartości (u dorosłych), ale obydwa rodzaje są narażone na błędy, co zapewne ma wyraz w sztuce, bez względu na to, czy potrafimy je rozpoznać.

Pod kątem tych dwóch rodzajów śladów pamięciowych będę analizowała sztukę paleolitu, starając się odpowiedzieć na pytanie, czy stanowiła ona ślad pamięciowy i w miarę możliwości, czy mogła być śladem dosłownym, czy treściowym. Społeczność paleolityczna nie składała się tylko z osób dorosłych, ale także z dzieci czy osób starszych. Archeolodzy w swoich analizach zapominają, że to edukacja i wychowanie budują człowieka jako istotę społeczną i wręcz zadecydowały o sukcesie ewolucyjnym człowieka. I taki właśnie sens edukacyjny, także kultywowania pamięci grupowej, a nie jedynie rytualny czy magiczny mogła mieć sztuka paleolitu.

2. Analiza sztuki mobilnej jako „śladów pamięciowych”

Jednym z najstarszych przykładów tzw. sztuki mobilnej jest antropomorficzna figurka z Tan-Tan oraz „Wenus” z Berekhat Ram. Figurka z Tan-Tan wykonana została z kamienia i swym kształtem przypomina postać kobiety (zob. ryc. 2.4). Sama jej forma wynika z działalności procesów naturalnych, lecz ślady nacięć i obróbki wskazują na działanie antropogeniczne. W przypadku kamiennej „Wenus” z Berekhat Ram, jej powierzchnia nosi ślady rycia i nacinania, których celem było nadanie bardziej ludzkich cech.

Oba artefakty zostały wykonane świadomie tak, by naturalny kształt kamienia jak najbardziej przypominał ludzką sylwetkę. Na rzeźbie z Tan-Tan widnieją wyeksponowane fragmenty, które przypominają głowę oraz tułów, choć zostało to wykonane w bardzo uproszczonej wersji. Natomiast w przypadku „Wenus” z Berekhat Ram, wykonane nacięcia podkreślają takie elementy jak ramiona i głowę, nadając jej antropomorficzny wygląd.

Ich odkrycie legitymizuje zdolność do odtwarzania formy ludzkiego ciała, mniej lub bardziej dosłownie, ale może stanowić przejaw myślenia abstrakcyjnego (zawiera treści)

przez ówczesne społeczności. Jako formy „śladów pamięciowych” jak się wydaje, umożliwiały one rozpoznanie sylwetki kobiecej na zasadzie podobieństwa do konkretnych kobiet, co mogło mieć znaczenie w edukacji dzieci. Ale także mogły w nich w trwały sposób materializować się wartości przypisywane kobietom, pojęcia z nimi związane, które za ich pośrednictwem stawały się rozpoznawalne, jak i właściwie interpretowane przez członków danej grupy oraz przez kolejne pokolenia. Stanowią one zatem jedne z najwcześniejszych „nośników” pamięci - materialnych „zapisów” pewnych form, idei oraz doświadczeń. W tym przypadku ślad pamięciowy można ujmować zarówno jako odwołujący się do konkretnych form, ale także w ciągu dalszym do wartości. W tym ostatnim przypadku istotne jest stałe przypominanie określonych treści kulturowych dla współczesnych, jak i dla przyszłych odbiorców.

Kolejnym przykładem śladu pamięciowego utrwalonego w postaci sztuki mobilnej jest wykonana z ciosu mamuta rzeźba z terenu Jury Szwabskiej (Niemcy) w formie pół człowieka - pół lwa (lwia głowa połączona z ludzkim tułowiem), która została odkryta w jaskini Hohlenstein-Stadel (zob. ryc. 4.1). Stanowi ona jeden z najstarszych artefaktów przedstawiających postać hybrydową. Jej wykonanie wymagało operowania zaawansowanymi umiejętnościami zarówno technicznymi (obróbka materiału), jak i rozwiniętymi zdolnościami do abstrakcyjnego myślenia, wyobraźni oraz precyzją, które umożliwiły realizację tego wieloetapowego projektu. Przy jej wykonaniu oraz podkreśleniu detali anatomicznych wykorzystano narzędzia krzemienne.

Jako materialny nośnik pamięci („ślad pamięciowy”) może sugerować umiejętne operowanie przez wykonawcę umiejętnością odwoływania się do symboli, nawiązywaniem do wierzeń czy mitów. A ponieważ należał on do pewnej wspólnoty myślowej, to reprezentował preferowane przez nią określone systemy wartości. Tego rodzaju forma wizualna mogła pełnić funkcję rytualną, wspierać identyfikację grupową czy legitymizować narrację mitologiczną danej społeczności. Stanowi pewnego rodzaju „świadek” istnienia myślenia abstrakcyjnego na poziomie zbiorowości oraz swoistą manifestację tożsamości czy relacji człowiek-środowisko, człowiek-świat zwierząt.

Trwałość figurki/rzeźby dała możliwość zachowania konkretnych ważnych treści dla późniejszych pokoleń, wzmacniając przy tym pamięć grupową i jedność społeczną. Ujawnia jednocześnie zaawansowany poziom zdolności kognitywnych ówczesnych ludzi na poziomie

grupowym oraz umiejętność tworzenia na nim dość skomplikowanych symboli i narracji, które są fundamentem rozwoju kulturowego. W stałym tworzeniu i przypominaniu owych „głębokich” treści rolę wiodącą odgrywali zapewne dorośli, ale by zachować ciągłość ich oddziaływania to zapoznavane musiały być także inne grupy wiekowe, w tym starsze dzieci.

Duże możliwości interpretacyjne pod kątem śladu pamięciowego daje znana jako „Wenus” z Willendorfu antropomorficzna figurka z austriackiego stanowiska archeologicznego Willendorf II, położonego nad brzegiem Dunaju, która została odkryta w 1908 roku w warstwie geologicznej (zob. ryc. 4.4).

„Wenus” z Willendorfu została wykonana z jasnego wapienia, którego wychodnie nie występują na terenie jej odkrycia, co wskazuje na konieczność transportu tego surowca z innego regionu. Na powierzchni figurki zaobserwowano intencjonalne pozostałości ochry, która była powszechnie użytkowanym surowcem w okresie paleolitu.

Sama rzeźba przedstawia postać kobiety, o silnie zarysowanych cechach płciowych: duże piersi, wyraźne biodra, zaokrąglony brzuch. Nie zostały jednak podkreślone rysy twarzy. Na głowie wykonano wzór spirali, który został zinterpretowany jako rodzaj fryzury lub forma nakrycia głowy, co nadaje artefaktowi pewnego rodzaju anonimowości oraz charakteru symbolicznego, a jej stabilność wskazuje na możliwość intencjonalnego wykonania jej jako formy rzeźby stojącej.

„Wenus” z Willendorfu, tak jak, np. „Wenus” z Hohle Fels (zob. ryc. 4.2), jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych przykładów tzw. sztuki mobilnej okresu paleolitu, której formę badacze traktują jako wyraz symboliki obfitości, płodności oraz macierzyństwa i wskazują, że mogła pełnić funkcję ochronnego amuletu, a także być przedmiotem kultu kobiecości i prokreacji. Niektóre interpretacje przypisują jej wykorzystywanie podczas rytuałów inicjacyjnych, praktyk mających związek z cyklami życia oraz jako element „magii sympatycznej”, mający przynieść urodzaj oraz płodność. Wpisuje się ten rodzaj myślenia w odwołujący się do wartości, a więc do konkretnych treści.

Natomiast fakt pominięcia twarzy w jej wykonaniu może wskazywać na jej uniwersalny charakter, reprezentujący generalnie postać kobiety w tamtym czasie, a nie konkretną osobę. W takim sensie reprezentuje ona myślenie odwołujące się do konkretnych

form, czy powtarzalnych cech kobiecego ciała, a więc w sposób dosłowny. To może zaświadczać również o jej charakterze archetypicznym. Dawało możliwość rozpoznania w danej figurce postaci kobiecej, chociaż nie tej oto kobiety.

Dostrzegamy w przypadku omawianej „Wenus” dwa niezależne sposoby myślenia w kategoriach śladu pamięciowego, które się nie wykluczają - albo w postaci konkretnych, dosłownych form, albo odwołujący się do wartości, czyli do treści. Artefakt ten mógł służyć materializowaniu i komunikowaniu ważnych treści praktycznych oraz idei istotnych dla danej kultury, a także - poprzez swą dosłowność- miał wpływ w edukowaniu. Trwałość, możliwość łatwego przenoszenia z miejsca na miejsce, ekspozycji z jednej strony, a z drugiej łatwości ukrycia i dostępność tylko dla wtajemniczonych może sugerować, że była istotnym fizycznym „nośnikiem” znaczeń symbolicznych, wiedzy zbiorowej oraz wyobrażeń społecznych. Wyobrażeń dotyczących kobiecości, jak i roli kobiety w społeczeństwie, a może tego, co znaczyło „bycie kobietą” w społeczności paleolitu. Przekazywała ona treści kulturowe w ramach określonej wspólnoty.

Do grupy sztuki mobilnej pod kątem śladu pamięciowego można również zaliczyć niewielką rzeźbę konia z francuskiej jaskini Les Espélugues. Została ona wykonana z ciosu mamuta przy zachowaniu anatomicznych proporcji konia: głowa z zaznaczonymi uszami i pyskiem, szyja ze śladami rycia sugerującymi grzywę (zob. ryc. 4.5). Rzeźba ta nosi ślady szlifowania powierzchni.

Analizując cechy tej figurki dostrzegamy podobieństwo do żywego konia. Można by ją traktować jako konkretną formę służącą edukacji dzieci, potencjalnie poprzez zabawę. Artefakt ten w sposób trwały mógł materializować wiedzę na temat anatomii, behawioru zwierzęcia. W takim ujęciu stanowiłaby dosłowny ślad pamięciowy. Z kolei z punktu widzenia pewnych wartości, jakie mogła przedstawiać ta figurka w świecie osób dorosłych stanowi ona zewnętrzny, treściowy „ślad pamięciowy”. Rozpatrując ją pod takim kątem, czyli osoby dorosłej, a wręcz wtajemniczonej, postrzega się ją w kontekście totemizmu, jak i symboliki wspomnień zbiorowości. Wskazuje ona wówczas na ważną rolę relacji człowiek-zwierzę. W tym przypadku koń mógł być istotnym komponentem aspektu wierzeniowego zbiorowości, wręcz symbolicznego, w ramach której został wykonany. Mógł stanowić zbiornik kreowania mitów i tradycji łowieckich. Z perspektywy ludności kultury magdaleńskiej mógł być elementem łowieckich rytuałów, których celem było zapewnienie

sukcesu w polowaniu oraz obfitości w upolowanej zwierzynie. Przykład ten pokazuje, że ów ślad pamięciowy, jakim jest figurka konia w zależności czy potraktujemy go dosłownie, czy przechylimy się w kierunku bardziej abstrakcyjnego myślenia w nim komunikowanego to zostanie umiejscowiona albo w pamięci dosłownej, albo treściowej, co otwiera drogę do świata dzieci albo dorosłych. Przykład ten, jak i wiele innych stanowi potwierdzenie podwójnego charakteru śladu pamięciowego, niezależnego od siebie, mimo że schodzącego się w materialnej postaci danej rzeźby/ przedstawienia.

Wybrane przykłady sztuki mobilnej stanowią swego rodzaju preludium dla zaistnienia rozbudowanych narracji w sztuce, w tym do sztuki naskalnej, ilustrując stopniowy rozwój zdolności do przedstawiania konkretnych form (często na zasadzie mimetycznej), a z drugiej strony do odwoływania się do określonych treści, wynikających z abstrakcyjnego myślenia człowieka paleolitycznego, co stanowi warunek rozwoju zdolności do przechowywania pamięci. Jak starałam się pokazać, możemy dostrzec dwa rodzaje mniej lub bardziej niezależnych od siebie śladów pamięciowych w sztuce mobilnej paleolitu.

Sztuka mobilna została marginalnie omówiona, gdyż pełni ona funkcję jedynie kontekstu pomocniczego, ponieważ zasadniczym obiektem analizy niniejszej pracy jest sztuka naskalna. Przykłady sztuki ruchomej (mobilnej)- takie jak figurki „Wenus”, czy zwierząt - zostały przywołane tylko w celu nakreślenia szerszego kontekstu „artystycznego” społeczności paleolitycznych. To właśnie sztuka naskalna jako trwałe medium, które związane jest z konkretną przestrzenią, zarówno środowiska naturalnego, jak i kulturowego, daje możliwość głębszego wnioskowania na temat relacji ówczesnego człowieka z otoczeniem oraz funkcji społecznych, symbolicznych sztuki w okresie paleolitu. W związku z powyższym to ona stanowi główną oś rozważań niniejszej pracy.

3. Analiza sztuki naskalnej jako utrwalającej pamięć wspólnoty

La Pasiega znajduje się w północnej Hiszpanii (Kantabria), a odkryta w niej sztuka datowana jest na ok. 64 000 - 40 000 BP, czyli okres działalności *Homo sapiens neanderthalensis*. Odkrycia znaków geometrycznych oraz figuratywnych wykonanych przez neandertalczyka sprawiają, że jest jednym z najstarszych stanowisk ze sztuką naskalną (zob. ryc. 5.13).

W La Pasiega występują zarówno złożone formy geometryczne, jak linie, kratki, zygzaki, punkty, jak i negatywy/pozytywy dłoni, które wykonano w kolorze czerwonym. Wizerunki zwierząt występują sporadycznie, ale występują. Jeśli wizerunki traktować jako ślad dosłowny to miało miejsce jego wykształcenie się w czasach neandertalczyka.

Natomiast dominacja form traktowanych przez nas jako znaki sprawia trudności interpretacyjne. Stanowiłyby one wyjątkowy przykład jednego z najstarszych i świadomych „zapisów” znakowych w ewolucji społecznej człowieka. Fakt, że ich wykonanie powtarzano w wielu miejscach w jaskini, może potwierdzać ich ważność i znaczenie dla tworzącej je społeczności. Ale może być tylko powtórzeniem raz zobaczonej formy. Wówczas nie należałoby przypisywać tym znakom treści, znaczenia. Byłyby wówczas jedynie śladem pamięciowym dosłownym. Mimo że utrwalone w formie geometrycznej.

Nasz obecny system wiedzy sprawia, że na owe kratki, zygzaki, linie etc. patrzymy jako na pełniące funkcję pierwotnego „kodu” kulturowego, dzięki któremu „ślady pamięciowe” w sposób trwały i materialny były przechowywane oraz przekazywane poza przekazem ustnym. Znaki te mogły być formą punktów orientacyjnych/odniesienia dla pamięci zbiorowej o minionych wydarzeniach, terytoriach lub cyklach przyrody, a także elementem oznakowań przestrzennych - swoistą „mapą opartą na znakach”. Dzięki temu możliwe było ich wielokrotne odtwarzanie oraz interpretowanie przez późniejsze pokolenia. U podstaw leży wspólne rozpoznawanie w ramach danej grupy ludzi danych oznak czy znaków. Nawet jeśli owe ślady odwoływałyby się do jakiś treści to bardziej przypominają ślady dosłowne, formy, które powtarzano wielokrotnie.

Wiek niektórych malowideł, który wskazuje, że zostały one wykonane przez *Homo sapiens neanderthalensis*, mógłby podważać tezę, że gatunek ten pozbawiony był zaawansowanych zdolności, w tym do powoływania znaków oraz myślenia abstrakcyjnego.

Hiszpańska jaskinia Maltravieso to kolejny przykład zdolności *Homo sapiens neanderthalensis* do tworzenia złożonych systemów znakowych, jednak czy symbolicznych? Odkryte malowidła datowane są na ok. 66 000 - 40 000 BP, czyli okres aktywności tego gatunku obejmującego tę część Hiszpanii.

Do głównych motywów sztuki należą: odciski i negatywy dłoni, znaki geometryczne (kratki, proste i faliste linie, kropki). Reprezentacje dłoni są różnych rozmiarów, co sugeruje, że udział w ich tworzeniu miały osoby w różnym wieku i o różnej płci, co podkreśla społeczny charakter ich powstania. Występują także proste wizerunki zwierząt oraz form abstrakcyjnych, które wykonano pigmentem czerwonym (zob. ryc. 3.4).

Malowidła te mogły odgrywać rolę zewnętrznych „nośników” pamięci zbiorowej, a odciski dłoni stanowią swoisty „wykaz/listę” uczestników minionego wydarzenia - jest to dosłowny i trwały zapis związku z miejscem jednostek, jak i całej grupy. Natomiast wszelkiego typu znaki można uznać za zorganizowany system kodów kulturowych, którego celem było utrwalenie wiedzy na temat najważniejszych elementów życia danej wspólnoty (np. tradycja, cykle przyrody, środowisko naturalne) i związku z danym miejscem - jaskinią. Powtarzalność tych elementów, ich różnorodność w wielu częściach jaskini sugeruje, że pełniły funkcję komunikacyjną, niosącą określony przekaz, który mógł być odczytany tylko w ramach określonej grupy społecznej i podtrzymywać jej pamięć zbiorową.

Etapowość ich wykonywania potwierdza, że ściany jaskiń traktowane były jako „nośnik” pamięci o istotnych wydarzeniach. Podobnie, jak sugerowałam w przypadku jaskini La Pasiega, powtarzalność oznak/znaków może być podstawą wspólnego rozpoznania bardzo podstawowych treści. A więc nawet jeśli miałyby charakter śladu treści, to bardziej przypomina on ślad dosłowny, odwzorowujący najbardziej powierzchniowe informacje o danym bodźcu.

Tak jak La Pasiega i Maltravieso, jaskinia Ardales nosi ślady aktywności artystycznej *Homo sapiens neanderthalensis*. Wiek znajdujących się w niej malowideł określono na ok. 65 000 lat BP.

W jaskini dominują przede wszystkim znaki oraz odciski/negatywy dłoni, które wykonano czerwonym pigmentem. Przypominają te z jaskini Maltravieso i La Pasiega. Liczne formy abstrakcyjne to: plamy, kratki i linie, które tworzą układ powtarzalnych

wzorów (zob. ryc. 5.10). Dodatkowo na ścianach skalnych widnieją ślady pigmentu, które zostały umieszczone tam celowo, co sugeruje świadome użytkowanie przestrzeni jaskiniowej jako „nośnika” materialnego przekazu, pamięci opartej na znakach.

Wizerunki dłoni mogły pełnić funkcję „pieczęci” pozostawianej na dzielonej przez całą grupę przestrzeni, co można powiązać z legitymizacją tożsamości społeczności, jak i przynależności jednostki do grupy. Dlatego jaskinię Ardales można interpretować jako miejsce przekazu istotnych dla wspólnoty informacji na temat zwyczajów, obrzędów, tradycji i wiedzy, a działania te były z góry zaplanowane. Jej użytkowanie mogło polegać na rozpoznawaniu wspólnych, a przez to istotnych treści dla danej grupy ludzi.

Jednym z najważniejszych stanowisk z doskonale zachowaną paleolityczną sztuką naskalną gatunku *Homo sapiens sapiens* jest francuska jaskinia Chauvet, znajdująca się w departamencie Ardèche.³ Odkryte w jej wnętrzu najstarsze malowidła oraz ryty datowane są na ok. 36 000 BP. Do głównych motywów występujących wśród obrazów naskalnych należą przedstawienia zwierząt takich gatunków jak: nosorożec włochaty (*Coelodonta antiquitatis*), lew jaskiniowy (*Panthera spelaea*), mamut (*Mammuthus primigenius*), niedźwiedź jaskiniowy (*Ursus spelaeus*). Bez wątplenia odwołują się one do konkretnych form zwierząt, chociaż nie takich samych, do obrazu ekologicznego ówczesnego świata (zob. ryc. 5.1). Jeśli byłyby to „dosłowne ślady pamięciowe” przeznaczone np. dla dzieci to musielibyśmy uznać, że ich celem było przedstawienie świata takiego, jakim był w celach edukacyjnych.

Świadczą o tym sposoby wykonywania malowideł w tej jaskini, jak i wielu innych. Wykorzystano węgiel drzewny (wykonywano nim kontury przedstawień), dzięki którym uzyskano kolor czarny, oraz ochrę w odcieniach czerwieni i żółci (wypełnienie), a więc naturalne barwy sierści, grzyw zwierząt. Powszechne było także wykorzystanie naturalnej morfologii skał, uzyskując efekt trójwymiarowości i dynamiki, co podkreślało dosłowność wizerunków zwierząt. Stosowano technikę rozdmuchiwania pigmentu, jak i nakładano go „pędzlem”. Paleolityczni „artyści” w swych pracach skrupulatnie oddawali budowę

³ Jedne z najstarszych przedstawień figuratywnych pochodzą z jaskiń Leang Bulu’ Sipong 4 i Leang Tedongnge znajdujących się na terenie południowej części Sulawesi (Indonezja), datowanych na ok. 51 200 BP. Występujące malowidła przedstawiają sceny polowań na świnie celebeskie oraz negatywy dłoni. Zostały wykonane czerwonym i czarnym pigmentem poprzez nakładanie palcem, „pędzlem”, a w przypadku negatywów dłoni techniką rozdmuchiwania pigmentu. Dominującym elementem przedstawień są zwierzęta o znacznych rozmiarach.

anatomiczną zwierząt oraz ich ruch, co było wyrazem ich doskonałej obserwacji i uważności wobec natury, jak i silnie rozwiniętych zdolności artystycznych, gdyż naskalne przedstawienia stanowią złożone kompozycje, często wielowarstwowe (nakładanie się malowideł na siebie). W takim sensie starano się pokazać świat taki, jaki ich otaczał (dosłowny). Mogło mieć to na celu uczenie się rozpoznawania konkretnych zwierząt, reagowania na nie i podejmowanie określonych zachowań z ich widokiem związanych (uczenie unikania ryzykownych zachowań). Brak pisma poniekąd wymusił stworzenie alternatywnego mechanizmu trwałego zapisu informacji w postaci malowideł i rytów naskalnych na temat otaczającego świata, natury.

Natomiast jeśli doszukujemy się w tych przedstawieniach znaczenia, w tym magicznego czy magiczno-religijnego, czyli treściowych śladów pamięciowych to musimy założyć, że był to komunikat skierowany do ogółu wspólnoty, zwłaszcza do osób dorosłych, kształtujących swoje zachowania i ich powtarzalność poprzez odwołanie się do określonych wartości.

W kontekście treściowego śladu pamięciowego sztuka naskalna z jaskini Chauvet'a stanowi przykład medium utrwalającego zbiorowe doświadczenia, wiedzę wśród społeczności zbieracko-łowieckich. Obecność nakładających się na siebie przedstawień (struktury palimpsestowej), niekiedy tworzonych w różnych odstępach czasowych, a nanoszonych na starsze malowidła, wskazuje na ciągłość eksploracji jaskini jako formy „archiwum pamięci” - nakładanie się młodszych przedstawień na starsze było świadomym zabiegiem konstruowania, podtrzymywania i kontynuacji tożsamości kulturowej. Sztuka z jaskini Chauvet nie jest zatem tylko katalogiem zwierząt, pokazaniem ich zachowania, czy przestrzenną dekoracją o walorze estetycznym. Stanowi element kształtowania i podtrzymywania społecznej praktyki pamięci wspólnoty. Przedstawienia zwierząt są pewnego rodzaju manifestacją relacji człowiek-przyroda, zarówno w kontekście duchowym, symbolicznym, jak i rytualnym. Stanowią materialny nośnik narracji, która przekazywała i odtwarzała treści ważne dla danej społeczności. Nie zmienia to faktu, że punktem wyjścia były realistyczne zwierzęta. Czyli ślad pamięciowy dosłowny mógł zmieniać się w treściowy albo obydwa mogły funkcjonować równolegle i niezależnie.

Jaskinia Cougnac znajduje się na terenie południowo-zachodniej Francji i złożona jest z dwóch głównych galerii malowideł i rytów (zob. ryc. 5.2). Pierwsza to tzw. Galeria Malowideł, która składa się z licznych przedstawień zwierząt. Są to: konie, bizony, jelenie oraz postaci hybrydyczne. Druga galeria to „Galeria Rytów”, w której skład wchodzi wiele przedstawień wykonanych w technice rycia za pomocą narzędzi kamiennych.

Malowidła zostały wykonane w kolorach czerwonym, żółtym (ochra) oraz czarnym (węgiel drzewny), które nakładano „pędzlem” z włosów zwierząt, palcami lub wydmuchiwaniem pigmentu. Przedstawienia zdominowane są przez faunę i ukazane z dużą dozą precyzji oraz zachowaniem dynamiki ruchów zwierząt. Te konkretne formy są w większości przypadków rozpoznawalne jako dosłowne ślady pamięciowe, gdyż stanowią odbicie środowiska naturalnego. Podobnie jak w innych jaskiniach mogły służyć rozpoznawaniu tychże zwierząt i ich zachowań w celu generowania adekwatnych ludzkich czynności, czy zachowań w stosunku do nich.

Jednak równie intrygującym elementem sztuki naskalnej jaskini Cougnac są schematyczne znaki i geometryczne wzory oraz postaci antropomorficzno-zoomorficzne. Te elementy należy wiązać z wartościami czy wyobrażeniami, a więc z określonymi treściami kulturowymi. W takim aspekcie sztuka tej jaskini jawi się jako uzewnętrzniony nośnik pamięci zbiorowej - zapis narracji kulturowych, wierzeń oraz doświadczeń. Świadczy o roli, jaką owe gatunki odgrywały dla danej społeczności, podkreśla istotę relacji między człowiekiem a otaczającym go światem i panującą równowagę między nimi (postaci hybrydyczne), dając możliwość przekazu tych wartości kolejnym pokoleniom. Występujące w jaskini Cougnac wzory geometryczne oraz różnego rodzaju znaki, symbole były swego rodzaju postacią kodów znaczeniowych, których odczytanie i interpretacja była możliwa tylko w obrębie członków określonej grupy społecznej, wzmacniając wewnętrzną więź. Sugerują one także istnienie niedosłownych, abstrakcyjnych treści, tworząc system wyjątkowej komunikacji wizualnej.

Sama przestrzeń, w której wykonano malowidła i rytę, często niedostępna, chroniona i zamknięta dla większości członków grupy, nadawała ton intymności, mistycyzmu w odbiorze treści, stając się rodzajem „sceny pamięci”, gdzie mogły odbywać się ceremonie oraz wszelkiego rodzaju praktyki, których celem było umocnienie tożsamości grupowej i kulturowej. Kontekst archeologiczny wskazuje, że sztuka ta pełniła funkcję „aktywatora”

pamięci - przypominała o ważnych wydarzeniach oraz zasadach społecznych, stając się żywym i aktywnym uczestnikiem kultury społeczności zbieracko-łowieckich, myśliwskich. W takim sensie występuje w tym przypadku dominacja treściowego śladu pamięciowego.

Kolejne ślady pamięciowe można dostrzec w jaskini Cosquer u wybrzeży południowej Francji, a jej wejście znajduje się obecnie ok. 37 m p.p.m., co stanowi o jej wyjątkowości w kontekście innych jaskiń paleolitycznych. Obejmuje zarówno ryty, jak i malowidła (zob. ryc. 5.3; Valladas i in. 2017: 621-633).

Do stworzenia malowideł wykorzystano naturalne pigmenty: ochrę oraz węgiel drzewny. Dzięki technice rycia tworzone zarówno kontury przedstawień, jak i wykonywano różnego rodzaju symbole. W sztuce jaskini Cosquer dominują wizerunki zwierząt - konie, renifery, bizona, a także foki, co stanowi unikalny element przedstawień.

W kontekście dosłownych śladów pamięciowych sztuka ta może być interpretowana jako wizualny i materialny nośnik wiedzy na temat środowiska naturalnego, zasobów naturalnych grup ludzkich, które zamieszkiwały te tereny. Nagromadzone wizerunki zwierząt lądowych, jak i morskich mogły pełnić funkcję „przewodników”, „katalogów”, zachowujących informacje o gatunkach zwierząt istotnych dla przetrwania, o ich behawiorze oraz miejscach, w których występowały. To z kolei mogło być wykorzystywane w uczeniu się ich zachowań i bezpośrednim zagrożeniu/ bądź nie dla egzystencji ludzi. Także o ich ekonomicznych wartościach.

Występują w tej jaskini także liczne formy abstrakcyjne: spirale, linie, punkty itp. Znaki abstrakcyjne i symbole geometryczne rozpatrywać można w kategoriach kodu kulturowego, który odgrywał rolę magazynu społecznej i duchowej wiedzy oraz jej transmisji z pokolenia na pokolenie, a więc jako śladu pamięciowego odwołującego się do treści, wartości. Ich złożoność i wielopoziomowy wymiar wskazują na rozwinięty system symboli, który umacniał grupę oraz jej identyfikację w stosunku do innych grup. Przestrzeń samej jaskini pełniła funkcję pewnego rodzaju „żywej biblioteki” społeczności zbieracko-łowieckich, gdzie pamięć była przekazywana i podtrzymywana.

Przechodząc do kolejnej jaskini Font-de-Gaume, znajdującej się w południowo-zachodniej Francji w dolinie rzeki Dordogne (Reiche i in. 2017: 1-9). Jest jednym z istotniejszych stanowisk archeologicznych tego typu, gdyż malowidła cechuje niezwykła

jakość wykonania różnorodnych przedstawień takich jak wizerunki zwierząt czy symbole abstrakcyjne (zob. ryc. 5.4). Na marginesie dodać należy, że w celu ochrony tak ważnego dziedzictwa dostęp do jaskini został ograniczony zarówno dla badaczy, jak i zwiedzających.

Malowidła zostały wykonane w kolorze czerwonym (ochra) i czarnym (węgiel drzewny), które nakładano palcami, „pędzlami” oraz poprzez wydmuchiwanie pigmentu na powierzchnię skały.

Przedstawienia charakteryzuje wyjątkowy realizm, uwzględnienie detali (struktura futra, mięśnie), co wskazuje na zaawansowany poziom obserwacji oraz umiejętności artystycznych jej twórców. Wśród obrazów dominuje plejstocenska megafauna: bizony, konie, jelenie, nosorożce włochate oraz renifery. Wizerunki zwierząt cechuje dynamizm kompozycyjny, wielowarstwowość (nakładanie się malowideł na siebie). Przy analizie sztuki z Font-de-Gaume w kontekście „śladu pamięciowego” należy podkreślić rolę nośnika informacji i wiedzy na temat środowiska naturalnego, jak i życia kulturowego ówczesnych grup. Przedstawione w sposób realistyczny wizerunki zwierząt stanowią wizualny zapis wiedzy o zwierzętach, miejscach ich łowu oraz sezonowych migracjach, co odgrywało istotną rolę w przetrwaniu społeczności zbieracko-łowieckich. W takim sensie stanowią dosłowny ślad pamięciowy jako ukazanie konkretnych, „jak żywych” form zwierząt.

Występują w tej jaskini także znaki abstrakcyjne i geometryczne (punkty, linie) zapewne o znaczeniu konotacyjnym, znaczeniowym, rytualnym, a więc odwołujące się do wartości danej kultury.

Co istotne z perspektywy śladów pamięciowych, często znaki i symbole abstrakcyjne występują w obecności figur zwierzęcych, co można interpretować jako współwystępowanie (a nie niezależność) śladów pamięciowych dosłownych i treściowych, a więc jako tworzących złożony kulturowy system pamięci. Mogły odgrywać rolę zakodowanych informacji na temat kalendarza łowieckiego, swoistej własności określonych terytoriów, jak i obowiązujących społecznych zasad. Sztuka ta była paleolitycznym „archiwum pamięci zbiorowej”, która umożliwiała międzypokoleniowy przekaz wiedzy oraz norm społecznych. Wizerunki zwierząt mogły być formą totemów/symboli mocy uczestniczących w ceremoniach łowieckich lub innego rodzaju rytuałach, których celem było zapewnienie powodzenia podczas polowania. Natomiast znaki i symbole geometryczne w metaforyczny sposób przekazywały wiedzę m.in. na temat cykli przyrody, życia zwierząt lub istotnych

wydarzeń, które miały miejsce, a które chciano zachować i przekazać kolejnym pokoleniom. Ich zróżnicowanie jak i powtarzalność motywów wskazują na obecność systemu symbolicznego, który łączył duchowość grupy z pamięcią zbiorową oraz fakt odwoływania się do wartości, co czyni z tych przedstawień jednoznacznie treściowy ślad pamięciowy.

Kolejna jaskinia to grotta Gargas, która znajduje się niedaleko miejscowości Aventignan (region Hautes-Pyrénées) we francuskich Pirenejach. Na tle innych jaskiń ze sztuką naskalną wyróżnia się niezwykle liczbą negatywów i odcisków dłoni, które stanowią jeden z najstarszych przykładów wzorców sztuki najprawdopodobniej symbolicznej. Niektóre z pozytywów i negatywów dłoni są niekompletne - brak jednego lub kilku palców, co interpretowane jest jako celowy zabieg zginania palców przed wykonaniem malowidła lub świadczą o rytualnej, obrzędowej ich amputacji (zob. ryc. 5.5).

W jaskini występują także wizerunki zwierząt - bizonów i koni. Wykonane zostały w kolorze czarnym i czerwonym za pomocą palców lub „pędzli”. W tym kontekście wizerunki zwierząt stanowiły zapis informacji o otaczającym świecie, przypominając o zależności człowieka od przyrody. Należy je ujmować jako przejaw myślenia, śladu pamięciowego odwołującego się do konkretnych form, do ich dosłowności. Jednak na czoło wybijają się treściowe ślady pamięciowe w sztuce z jaskini Gargas jako pełniące rolę trwałego i materialnego zapisu obecności, przynależności oraz tożsamości członków danej grupy. Dzięki odciskom dłoni na ścianie, społeczności zbieracko-łowieckie tworzyły namacalny dowód swojego istnienia oraz uczestnictwa w życiu społeczno-kulturowym grupy. Amputacja palców, na którą wskazują negatywy/odciski dłoni mogła nadawać jaskini wymiar rytualny - miejsca odprawiania obrzędów istotnych dla danej wspólnoty, gdzie poprzez sztukę zostawały one utrwalone, a później odtwarzane lub rekonstruowane. Dłoń staje się w tym ujęciu „nośnikiem” śladu istnienia, jest elementem zarówno osobistym, jak i kolektywnym, gdyż ich odciski/negatywy tworzą sieć znaków towarzyszącą pamięci grupowej, odwołującej się do wartości danej kultury, w danym czasie.

W kontekście badania procesów ewolucji społecznej ludzkości należy rozpatrywać grotę Grande Grotte Arcy-sur-Cure, która mieści się w Burgundii (Francja). Była ona eksplorowana przez społeczności pradziejowe przez tysiąclecia, przede wszystkim w okresie środkowego i górnego paleolitu. Obecność śladów wcześniejszych społeczności czyni z niej jeden z najważniejszych świadków rozwoju sztuki paleolitycznej (zob. ryc. 5.6).

W jaskini występują malowidła, jak i ryty wizerunków zwierząt, do których należą: konie, bizona, jelenie (wykonane w kolorze czerwonym i czarnym za pomocą „pędzla” lub dłoni). Sztuka ta jako konkretny ślad pamięciowy stanowiła zapis wiedzy o otaczającym świecie i środowisku, o praktykach łowieckich, o transmisji tradycji związanych z gatunkami zwierząt, które były istotne dla przetrwania danej społeczności.

Sztuka w tej jaskini zawiera również formy abstrakcyjne, znaki geometryczne i symboliczne, a także mniej liczne odciski dłoni. Te z kolei mogły być formą „nośnika” informacji nie tylko o otaczającym świecie i środowisku, ale przede wszystkim o systemach wierzeń i zachowaniach symbolicznych. Występujące w niej wzory geometryczne i abstrakcyjne mogły być elementem kodu kulturowego i formą jego „zapisu”. Odciski dłoni budowały tożsamość tak jednostki, jak i grupy, dzięki czemu pamięć o jej członkach była zachowana w świecie zewnętrznym. Jaskinia pełniła zatem funkcję zewnętrznego „magazynu” informacji i przekazu norm społecznych, dlatego była miejscem zgromadzeń. Sztuka naskalna z Grande Grotte Arcy-sur-Cure była więc „nośnikiem” zarówno pamięci indywidualnej, jak i zbiorowej - jej „zewnętrznym archiwum”, prezentującym wartości właściwie danej kulturze (treściowym śladem pamięciowym).

Z kolei interesująca jest sztuka w jaskini La Mouthe, znajdującej się w południowo-zachodniej Francji (region Dordogne). Przeprowadzone w niej badania wykopaliskowe wskazują, że była ona eksplorowana przez społeczności paleolityczne wielokrotnie - w różnych odstępach czasu (zob. ryc. 5.7). Występujące w niej malowidła zostały wykonane przede wszystkim w postaci konturów przedstawień, jak i rytów. Do głównych motywów należą wizerunki zwierząt: koń, bizon, jelen. Zauważyć można celowe wkomponowanie obrazów w naturalne formy skalne, które narzucają lub podkreślają ich kształt i trójwymiarowy efekt. Poprzez taki zabieg urealniali, ukonkretniali poszczególne wizerunki zwierząt jako ślady pamięciowe.

W jaskini występują także znaki geometryczne i abstrakcyjne, które towarzyszą przedstawieniom zwierząt. Sztuka jaskini La Mouthe jest formą kompleksowego „śladu pamięciowego” społeczności zbieracko-łowieckiej. Śladu zarówno dosłownego, jak i treściwego, w której treściowy wchłania ów konkretny. Malowidła zwierząt mogły w tym kontekście odgrywać rolę edukacyjną, niepozbawioną symbolicznych treści. Z jednej strony przekazywać wiedzę o gatunkach ważnych dla danej grupy. Pełniły w tym zakresie funkcję

„encyklopedii” na temat lokalnie występującej fauny, a także o środowisku naturalnym czy strategiach łowieckich. Natomiast znaki i wzory abstrakcyjne stanowiły formę symbolicznych, niedosłownych komunikatów, których odczytanie i interpretacja były możliwe tylko w ramach określonej wspólnoty. Mogły także służyć jako „drogowskazy” ułatwiające poruszanie się w przestrzeni jaskini, jak i znaczniki, za pomocą których oznaczano jej najważniejsze miejsca. Tworzenie malowideł i rytów w trudnodostępnych i głębokich częściach jaskini może być interpretowane jako celowy zabieg ochronny tych „nośników” pamięci zarówno kulturowej, jak i symbolicznej. Sztuka była zatem elementem spajającym wydarzenia w określonej przestrzeni i czasie.

Jaskinia Rouffignac, położona w dolinie rzeki Vézère we Francji, w regionie Dordogne, to kolejny przykład obecności śladów pamięciowych. Sztuka zdominowana jest przez wizerunki zwierząt jak: mamuty, jelenie, konie, bizona, nosorożce, wykonane w kolorze czarnym (zob. ryc. 5.8). Przedstawienia są naturalistyczne, wykonane z dbałością o szczegóły jak precyzyjne kontury, podkreślone detale anatomiczne. Realizm wykonania postaci zwierząt może sugerować, że mamy do czynienia z dosłownym śladem pamięciowym, i powiązaniem z rolą praktyczną. W takim znaczeniu, wizerunki zwierząt były formą wizualnego „archiwum” ówczesnych grup zbieracko-łowieckich na temat fauny, która była kluczowym elementem przetrwania i życia.

Jednak obrazy zostały wykonane przede wszystkim w partiach jaskini o znacznie utrudnionym dostępie, zarówno na ścianach skalnych, jak i na stropie. Dlatego malowidła oraz rytę z jaskini Rouffignac można interpretować jako wyjątkowy przykład śladów pamięciowych społeczności paleolitycznych, których rola obejmowała tak praktyczne, jak i symboliczne funkcje, a więc jako treściowy ślad pamięciowy. Nie tylko był to „dokument” bogactwa przyrody, ale i praktyk, których celem było zapewnienie powodzenia podczas polowania lub ochrona grupy. W tym sensie sztuka naskalna funkcjonowała jako „nośnik” pamięci zbiorowej - przechowywała, ale i przekazywała wiedzę na temat świata oraz doświadczeń, praktyk magicznych i wierzeń wokół nich powstałych. Fakt, że znaczna część przedstawień została umieszczona w trudnodostępnych miejscach groty może świadczyć o traktowaniu tych miejsc jako pewnego rodzaju „świątyni pamięci” - miejsca spotkań i wydarzeń, która utrzymywała, gromadziła najważniejsze dla danej społeczności symbole oraz opowieści. Kontynuacja tworzenia wizerunków już wymarłych gatunków wskazuje na podjęcie próby zachowania pamięci, jak i podkreślenia siły płynącej z natury. Zjawisko to

pokazuje jak ślad dosłowny (wykorzystujący nawet nieobecny bodziec, nieobecne zwierzęta) staje się budulcem śladu treści, zapisem znaczenia. Sztuka była więc elementem wzmacniania tożsamości społecznej, jednoczenia grupy poprzez wspólne narracje i symbole, przekaz dzielonych wartości oraz tradycji zapewniając kulturową ciągłość.

Spektakularna jaskinia Altamira znajdująca się na terenie północnej Hiszpanii (Kantabria) jest jednym z ważniejszych stanowisk na świecie z paleolityczną sztuką naskalną (por. Shao i in. 2025).

Malowidła naskalne charakteryzują się wysokim poziomem realizmu. Zdominowane są przez bizona, które zostały ukazane w sposób trójwymiarowy dzięki wykorzystaniu technik malarskich oraz morfologii skał. Do ich wykonania zastosowano jako podstawowe kolory czerwony, czarny oraz żółty (zob. ryc. 5.9). Oprócz bizonów występują także wizerunki jeleni, koni itd. Znaczna część konturów malowideł podkreślona została za pomocą techniki rycia. Na wyjściowym poziomie analitycznym wszystkie te malowidła można traktować jako dosłowne ślady pamięciowe, dotyczące miejscowej fauny, strategii polowań i przetrwania. Świadczy o tym także dbałość o najdrobniejsze detale wizerunków zwierząt, przedstawionych w różnych pozach - jako leżące, także w ruchu, o różnej wielkości.

Jednak zauważalne dążenie do kompozycji uprawnia do wysnucia wniosku, że sztuka naskalna z jaskini Altamira może stanowić świadectwo obecności złożonego systemu wizualnej komunikacji, który pełnił funkcję pamięci kulturowej, w tym przekazywania treści symbolicznych, dotyczących niebezpośredniej wiedzy na temat warunków środowiskowych, obecności fauny oraz strategii polowań i przetrwania. Malowidła te mogły pełnić funkcję łącznika pomiędzy światem duchowym a materialnym, być nośnikiem tradycji przekazywanej z pokolenia na pokolenie, zapewniając ciągłość kulturową, dla której niezbędne jest odwoływanie się do wartości, do treści tak istotnej w tego rodzaju śladach pamięciowych.

Jaskinia, pełniąc rolę „archiwum pamięci”, w której kolejne pokolenia grupy społecznej mogły odczytywać, interpretować i czerpać wiedzę poprzez wizualny przekaz pozwalała na trwałe uwiecznienie ważnych informacji dla danej zbiorowości. Była miejscem wzmacniania zbiorowej pamięci czy tożsamości.

Kolejną ważną z perspektywy moich rozważań hiszpańską jaskinią jest El Castillo. Występują w niej zarówno malowidła, jak i ryty. Dominują w niej przedstawienia zwierząt. Występują również różne formy i znaki, symbole abstrakcyjne, czy odciski dłoni (zob. ryc. 5.11). Do najstarszych należą wykonane w kolorze czerwonym kropki, których wiek określono na ok. 40 800 BP, co dowodzi bardzo wczesnego rozwoju grafiki znakowej (symbolicznej) przez *Homo sapiens sapiens* lub jeszcze *Homo sapiens neanderthalensis*.

Wizerunki dłoni zostały wykonane w technice szablonu - poprzez wydmuchiwanie pigmentu na przyłożoną do ściany skalnej dłoń. Wiele z nich nosi znamię unikalności, co pozwala na ich indywidualną identyfikację.

Jako „ślad pamięciowy” sztuka naskalna z jaskini El Castillo jawi się jako „nośnik” pamięci zbiorowej, gdzie wizerunki dłoni stanowią materialny „zapis” obecności jednostki w określonym miejscu i czasie, co wiąże się z aktem symbolicznego „zapamiętywania” lub potwierdzania społecznej tożsamości. Pozostawianie własnego odcisku dłoni przez łowców-zbieraczy może być formą „podpisu”, legitymizującego przynależność grupową. Malowidła mogły przyjmować rolę „kalendarza” lub „mapy” o wyjątkowym i ważnym znaczeniu.

Czerwone kropki, linie mogą być interpretowane jako pewnego rodzaju informacja, wspomagająca pamięć, która dotyczyła wspomnień na temat wydarzeń, praktyk kulturowych, które mogły mieć związek ze zmianami środowiskowymi, klimatycznymi, a nawet migracjami zwierząt. Sztuka ta jako „ślad pamięciowy” odnosi się do określonych treści, wartości, zachowań kulturowych. Stanowi przykład śladu pamięciowego jako zapisu znaczenia (treści).

Kolejna jaskinia - Hornos de la Peña znajduje się w północnej Hiszpanii (Kantabria). Występują w niej zarówno malowidła (wykonane czerwonym i czarnym pigmentem), jak i ryty (zob. ryc. 5.12). Do tworzenia malowideł wykorzystywano naturalne pigmenty - ochrę i węgiel drzewny, a technika rycia służyła nadawaniu trójwymiarowości przedstawieniom oraz podkreślanu szczegółów.

Do głównych motywów należą zwierzęta takie jak bizony, konie, jelenie. Paleolityczni „artyści” wykazali się niezwykłym kunsztem wykonania i zaawansowaną techniką, gdyż przedstawienia są niezwykle realistyczne i szczegółowe, a więc można je ujmować jako ślady dosłowne.

Ponadto w jaskini występują formy abstrakcyjne i geometryczne oraz liczne negatywy i pozytywy dłoni. Dzięki tym elementom możemy zakładać, że sztuka naskalna z jaskini Hornos de la Peña mogła odgrywać rolę zewnętrznego „nośnika” pamięci indywidualnej oraz zbiorowej. Przedstawienia zwierząt „zapisywały” informacje na temat środowiska i doświadczeń kluczowych dla danej grupy. Występujące w trudnodostępnych częściach jaskini odciski/negatywy dłoni stanowiły dowód egzystencji jednostki w przestrzeni kulturowej i jej przynależności do grupy. Niewykluczone, że stały za tym pewnego rodzaju praktyki „magiczne”, symboliczne, których celem było wzmacnianie więzi i utrwalanie przekonań.

Powtarzalność motywów oraz złożone kompozycje wskazują na ich „aktywny” udział w komunikacji społecznej. Sztuka była „narzędziem” edukacyjnym - przekazującym wiedzę międzypokoleniowo na temat przeszłości, środowiska, jak i struktury społecznej, co łączy ją jednoznacznie ze śladem pamięciowym treściowym.

Ostatnią z wybranych hiszpańskich jaskiń jest Tito Bustillo, gdzie udokumentowano ślady aktywności ludności kultur oryniackiej, solutrejskiej i magdaleńskiej. Znajduje się w Asturii w Hiszpanii.

Jaskinia ta zawiera jedno z najlepiej zachowanych przykładów sztuki figuralnej na terenie Europy (zob. ryc. 5.14). W głównej „Galerii Malowideł” znajdują się wizerunki zwierząt: jeleni, reniferów, koni, koziorożców, a także łosi. Wizerunki zwierząt można w pierwszej kolejności wiązać ze śladem pamięciowym dosłownym, zawierającym możliwie pełne informacje o świecie otaczających zwierząt.

Poza wyobrażeniami zwierząt jaskinia zawiera formy geometryczne, antropomorficzne oraz odciski/negatywy dłoni. Jednym z najciekawszych malowideł jest wizerunek postaci ludzkiej interpretowanej przez badaczy jako schematyczne przedstawienie kobiety z „Galerii Antropomorficznej”, które zostało wykonane na stalaktycie. Nie da się jednak stwierdzić jednoznacznie, czy faktycznie przedstawia kobietę.

Wielowątkowość ikonograficzna sugeruje, że mogła być ona użytkowana przez wiele pokoleń, gdyż niektóre przedstawienia nakładają się na siebie (struktura palimpsestowa), co wskazuje na długotrwały i cykliczny charakter aktywności artystycznej w jaskini. Niektóre z malowideł wykonano w wysoko położonych miejscach lub wąskich przejściach - być może

miejsca te odgrywały ważną rolę podczas różnego rodzaju wydarzeń lub obrzędów. Dlatego sztuka ta pełniła nie tylko funkcję ekspresyjną, ale przede wszystkim społeczną - organizowała przestrzeń „znaczeniową” danej społeczności, była elementem utrwalania wiedzy i formą komunikacji międzypokoleniowej. Obrazy te czynią z jaskini przestrzenne i mentalne „repozytorium pamięci” - miejsce, gdzie znaczenia społeczne były „zapisywane” na ścianach skalnych. Osoby użytkujące tę przestrzeń poruszały się wśród obrazów, które były śladami treści, synonimem wspomnień, mitów oraz przeszłych wydarzeń. Jako całość jaskinia była formą społeczno-kognitywnego „artefaktu”, który zachowywał i przekazywał w sposób schematyczny narracje, wspólne znaczenia.

4. Wnioski

Analizując sztukę mobilną w kontekście społeczno-pamięciowym, można rozpatrywać ją jako potencjalne „narzędzie” wzmacniające relacje społeczne poprzez „ślady pamięciowe” w niej zawarte. Przedmioty takie jak np. antropomorficzne lub zoomorficzne figurki były nie tyle wyrazem statusu czy przynależności, ile stanowiły formę „nośnika” tożsamości. Dlatego sztuka mobilna mogła pełnić dwie funkcje odniesione do wieku:

1. Indywidualną - przedmiot związany tylko z jednostką;
2. Grupową - przedmiot biorący udział w zbiorowej narracji.

Tego rodzaju artefakty mogły pełnić również rolę „aktywatorów” - materialnych sygnałów „uruchamiających” działania społeczne, np. obrzędy itd. Można je rozumieć na trzech płaszczyznach:

1. Semantycznej - sztuka mobilna jako zapis/kod kulturowy, możliwy do odczytania i interpretacji przez daną grupę.
2. Magiczno-rytualnej - „aktywny” uczestnik działań mających na celu odtwarzanie wspomnień - ślad pamięciowy treści.
3. Przestrzennej - z racji swej mobilności były „przenoszone” w przestrzeni i czasie, pełniąc funkcję węzłów łączących „sieć” pamięci kulturowej.

Zatem sztuka mobilna może być traktowana jako pierwszy krok ku materializacji „śladów pamięciowych” - niosący istotne dla danej grupy narracje, historie i wiedzę. Była

pewnego rodzaju zapisem przeszłości danej społeczności oraz elementem tworzenia zbiorowej tożsamości, międzypokoleniowym przekazem.

Sztuka naskalna natomiast stanowi „nośnik” pamięci grupowej, który istnieje w trwałej i wspólnej przestrzeni. Jest to pewnego rodzaju „system” utrwalający pamięć zbiorową. Pełniła ona funkcje:

1. Trwałego „nośnika” - skała jako długotrwały przekaz pamięci kolektywnej;
2. Przekazu kulturowego - transmisja informacji, które wymagały uzewnętrznienia pamięci biologicznej w materialnym „nośniku” kulturowym w celu edukacyjnym, umożliwienia podejmowania decyzji i działań;
3. „Technologii” pamięci - odciski dłoni, ryty jako symboliczny „zapis” jednostki w historii społeczności; ślad pamięciowy dosłowny lub/ oraz ślad pamięciowy treści;
4. „Organizatora” przestrzeni – malowidła i ryty zwierząt w niej umieszczone jako „realne” - ślad pamięciowy dosłowny. Znaki w niej umieszczone jako ślady pamięciowe treściowe. Konkretnie miejsca ze sztuką jako łączące w jedno dosłowność i istotne treści kulturowe przedstawić.

W epoce paleolitu, gdzie pamięć zbiorowa była przekazywana i podtrzymywana werbalnie, a niewielkie grupy opierały się przede wszystkim na bezpośrednich interakcjach, powtarzalnych schematach zarówno kulturowych, jak i społecznych, których wyrazem jest m.in. sztuka, znaki, symbole, ozdoby, a także malowidła i ryty. Pełniły one funkcję „nośnika” informacji na temat konkretnych form, głównie zwierząt, ale także mogły stanowić reprezentację znaczeń oraz idei. Były formą „kotwic” pamięciowych, które umożliwiały odnalezienie się jednostki jak i całych grup ludzkich w warunkach codziennego życia. Szeroko rozumiana sztuka paleolitu jako „ślad pamięciowy” była kluczowym medium łączącym przestrzeń z umysłem. Idąc dalej nie tylko czynniki biologiczne, ale przede wszystkim kulturowe, społeczne były istotnym elementem stojącym za rozwojem zdolności kognitywnych rodzaju *Homo sapiens sapiens*. Dlatego koncepcja „śladu pamięciowego” w dalszym rozróżnieniu na „ślad dosłowny” i „ślad treści” dała nowe możliwości interpretacyjne w odniesieniu do sztuki paleolitu, zwłaszcza górnego.

Zakończenie

Zasadniczy cel niniejszej dysertacji stanowiła próba zdefiniowania sposobu rozumienia sztuki w odniesieniu do okresu paleolitu w kategoriach społecznych, głównie pamięciowych. Sformułowany problem badawczy dotyczy poznania tego okresu poprzez sztukę ujmowaną w kategoriach pamięci. Podstawę teoretyczną stanowiła kognitywistka oraz neurobiologia w zastosowaniu do badań archeologicznych.

Stosuję w niniejszej pracy termin „ślad pamięciowy” jako narzędzie analityczne. Odnosi się on do pewnego zakładanego przez psychologów procesu poznawczego, zmiany, reprezentacji pewnej informacji w pamięci, która wpływa na kolejne zachowania i percepcję człowieka (por. Tulving, Watkinson 1975). Natomiast „engram” dotyczy procesów biologicznych związanych z zapamiętywaniem i odtwarzaniem pamięci i hipotetycznie zakładanym neuronalnym podłożem pamięci. W takim ujęciu nie są to terminy tożsame. Jednak nierzadko termin ślad pamięciowy stosowany jest w odniesieniu do engramu (Colman 2009: 730). W niniejszej pracy nie utożsamiam terminu „ślad pamięciowy” z engramem, ale bardziej z egzogramem. Engram ujmuję jako wewnętrzny ślad pamięciowy, biologiczny, a egzogram stanowi zewnętrzny nośnik pamięci o charakterze kulturowym, np. miejsca z wytworami sztuki. Przy czym „ślady pamięciowe” mogły mieć charakter śladów bezpośrednich, formalnych albo/hoặc treściowych (symbolicznych). W oparciu o te kategorie poznawcze starałam się wypracować model analityczno-interpretacyjny, odnoszący się do procesów poznawczych, zwłaszcza rozwoju myślenia ludzi paleolitu. Pozwoliły one na ujmowanie paleolitycznej sztuki jako formy świadomego zapisu informacji, wynikającego ze społecznych mechanizmów zapamiętywania, uczenia się, jak i legitymizacji przynależności do określonej społeczności. Analizowanie tejże sztuki jako „śladu pamięciowego” daje możliwość uzasadnienia wniosku, że malowidła, rytzy oraz inne formy ekspresji artystycznej nie są tylko ważnym elementem materialnego dziedzictwa, ale także lub przede wszystkim - „nośnikiem” pamięci zbiorowej. Sztuka ta będąca efektem złożonych procesów poznawczych, kulturowych czy rytualnych, nie pełniła tylko funkcji dekoracyjnej w przestrzeni, w której została wykonana, lecz stanowiła pewnego rodzaju zapis, akt utrwalania znaczeń w materii, który miał przetrwać pokolenia. Trwałość i nieulotność charakteryzująca ten rodzaj zapisu w jaskiniach dają możliwość interpretacji w kategorii zwłaszcza świadectwa pamięci grupowej.

Sztuka, a przede wszystkim sztuka naskalna, była pośrednikiem pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, jednostką a grupą, a także pomiędzy światem symbolicznym a realnym. Wykonywanie obrazów w jaskiniach było więc nie tyle twórczym aktem, ile przede wszystkim działaniem komunikacyjnym, wspierającym kolektywną pamięć.

Analiza materiałów źródłowych z wybranych europejskich stanowisk ze sztuką naskalną umożliwia uchwycenie cech wspólnych dla paleolitycznej tradycji artystycznej, mimo jej zróżnicowania chronologicznego. Jawi się ona jako rodzaj komunikatu, który ma swe korzenie w powtarzalności, zbiorowym działaniu czy idąc dalej - w rytuale (por. m.in. Lewis-Williams 2002).

Spółeczności paleolityczne nie pozostawiły po sobie pisma w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, natomiast zostawiły swoisty „język obrazów” - symboliczny, syntetyczny. Jeśli uznać, że w swej ekspresji mógł być uniwersalny to należy tę uniwersalność rozumieć jako obowiązującą w obrębie danej społeczności, w danym czasie oraz w określonych ramach przestrzennych.

Same jaskinie, w których wykonywano obrazy i ryty nie stanowiły tylko przestrzeni o charakterze duchowym czy kulturowym, ale były pewnego rodzaju „archiwum doświadczeń”. Wykonywane w ich wnętrzach przedstawienia mogły pełnić funkcję edukacyjną, ale także społeczną - przekazywały wiedzę o zwierzętach, krajobrazie czy strukturach grupy. Obecność sztuki naskalnej może wskazywać, że istniała potrzeba utrwalania zarówno wiedzy, doświadczenia, jak i pamięci.

W świetle analizy „śladu pamięciowego” sztuka naskalna stanowi materializację pamięci kulturowej - zmateriałizowaną formę „pamiętnika zbiorowości”. W społecznościach niepiśmiennych, gdzie pamięć była tworzona i odtwarzana performatywnie i oralnie, ów „ślad pamięciowy” nabierał trwałego charakteru. Był swego rodzaju „zaklęciem w kamieniu” - prawdopodobnie wyrazem jednostki, ale przede wszystkim całej wspólnoty. Dlatego malowidła oraz ryty naskalne nie były bierne, lecz stanowiły aktywny element formułowania tożsamości grupowej.

W niniejszych rozważaniach nie można pominąć także wymiaru zmysłowego, cielesnego towarzyszącego tworzeniu obrazów. Poprzez rycie, malowanie, wydmuchiwanie pigmentów paleolityczni „artyści” nawiązywali w pewnym sensie relację zarówno z

materiałem, na którym wykonywali „dzieła”, jak i przestrzenią, wydobywając niejako sylwetki zwierząt ze skały. „Artysta” tworząc w określonej przestrzeni, budował relację między widzem, miejscem i sobą.

Podjęta w niniejszej pracy analiza stanowi próbę „reinterpretacji” sztuki naskalnej, dokonywanej wcześniej np. w kategoriach sztuki-dla-sztuki, kalendarza, protopisma, swoistej katedry, miejsca rytuałów szamanistycznych, performansów itp. Natomiast zastosowanie do niej idei „ślądu pamięciowego” ma na celu wskazanie i nakreślenie nowej perspektywy analizy, której celem jest połączenie materialności „dzieła” z niematerialnością pamięci, działań i przeżyć. W tym ujęciu malowidła i ryty naskalne nie stanowią tylko „obiekту” badań, lecz są „świadkiem” minionych procesów kulturotwórczych (por. m.in. Gell 1998). Można więc stwierdzić, że każde z przedstawień jest zarówno narracją jak i milczeniem, śladem emocji i zarazem historią, która zaistniała z potrzeby przekroczenia nietrwałości/przemijalności codziennego życia.

Paleolityczna sztuka naskalna mogła funkcjonować jako forma „kodu kulturowego” - dostępnego tylko dla określonej społeczności. Można domniemywać, że istniały systemy zarówno znaków, jak i ich odczytywania, które pomagały w odnajdywaniu się jednostki w strukturach społecznych, wierzeniach oraz w zrozumieniu świata własnej kultury jak i zewnętrznego. Próba jego rekonstrukcji obecnie nie jest możliwa, lecz jego istnienie jest wysoce prawdopodobne (por. m.in. Clottes 2008). Zatem symbole i znaki stanowiły element szerszej narracji, która swą integralność zawdzięczała ciągłemu powtarzaniu i odtwarzaniu.

Warto nadmienić, iż paleolityczna sztuka naskalna stanowi zjawisko odnotowywane na rozległej przestrzeni, w pewien sposób uniwersalne w makroskali rejonu franko-kantabryjskiego. Mimo że jej formy różnią się w zależności od części świata czy regionu to sposób przedstawiania zwierząt, ludzi oraz znaków/symboli sugeruje, że istniał jednolity mechanizm kulturowy i poznawczy, co może wskazywać na obecność transkulturowego źródła pamięci i obrazowania (por. Whitley 2005).

Istotnym aspektem dotyczącym sztuki naskalnej jest jej położenie - kulturowy krajobraz, w którym funkcjonowała. Liczne malowidła znajdują się w przestrzennie złożonych i trudno dostępnych miejscach jaskiń. Wybór ten musiał być zamierzony, a znaczenie zakorzenione w „symbolicznym krajobrazie” społeczności. Przestrzeń, w której wykonywano malowidła oraz ryty nie była tylko tłem, lecz także aktywnym „uczestnikiem”,

który stanowił integralną część „rytuału” pamięci. Sam akt tworzenia „dzieł” mógł przybierać formę performansu - wydarzenia nie tyle odtwarzającego, ile kreującego społeczną rzeczywistość (por. m.in. Ingold 2000; Gell 1998). Natomiast obrazy nie tyle odzwierciedlały otaczającą rzeczywistość, ile ją konstituowały, tworząc „świat, jak gdyby” (zgodnie z Y. Montelle'm), umożliwiając kreowanie i nadawanie nowych ról społecznych, albo utrwalanie dotychczasowych.

Analiza sztuki paleolitycznej w kategoriach pamięciowych podjęta w niniejszej pracy, stanowiła próbę przesunięcia akcentu z interpretacyjnego ku złożonym zjawiskom, odnoszącym się do procesów poznawczych okresu paleolitu, które stopniowo rozwijały się wraz z ewolucją hominidów. Dlatego też nie postrzegam paleolitycznej sztuki naskalnej, jak to często czynią zajmujący się nią badacze jako formy wyrazu estetycznego, nie eksponuję również jej w kategoriach świadectwa magicznych lub religijnych działań. Niniejsza praca podejmuje próbę wykazania złożoności funkcji, jaką pełniła sztuka w dobie paleolitu - uzasadnia tezę, że była ona integralną częścią złożonego systemu komunikacyjnego danej grupy, praktyką, która kształtowała i podtrzymywała jej zbiorową pamięć, a co za tym idzie, była aktywnym uczestnikiem tworzenia trwałych więzi społecznych.

W przypadku koncepcji mózgu społecznego Robina Dunbara, która została zaadaptowana na potrzeby niniejszej pracy, jej kluczową rolą było wskazanie korelacji między rozwojem zdolności poznawczych (funkcji mózgu) a wzrostem złożoności społecznej. Zgodnie z powyższą hipotezą rozrastające się grupy społeczne, w celu efektywnego utrzymania międzyludzkich relacji, musiały wypracować zarówno nowy sposób komunikacji, jak i nową formę gromadzenia informacji.

W pracy uzasadniono, że taką rolę mogła odgrywać sztuka, która stała się formą zewnętrznego magazynu znaczeń, a który dawał możliwość międzypokoleniowej transmisji doświadczeń oraz wiedzy, w sposób trwały, umożliwiając ich interpretację.

Podjmując analizę wybranych przykładów sztuki z jaskiń franko-kantabryjskich oraz przedmiotów traktowanych jako tzw. sztuka mobilna (ruchoma), starałam się wykazać, że owe formy ekspresji symboliczno-artystycznej zarówno *Homo sapiens neanderthalensis*, jak i *Homo sapiens sapiens* stanowią świadectwo o istnieniu wykształconego systemu wyobrażeń, ale także zamierzonych i z góry zaplanowanych działań, mających na celu utrwalenie określonych i ważnych dla danej społeczności treści. Brałam pod uwagę te jaskinie, w których odnotowano kilka faz tworzenia malowideł, a więc podlegających skali długiego trwania, traktowanych przeze mnie jako pewien zapis ciągłości pamięci. Motywy występujące w sztuce mogły przybierać formę punktów odniesienia dla narracji wspólnotowych, jak i „zapisywać” wiedzę istotną dla funkcjonowania określonej społeczności. Nie była to zatem „sztuka dla sztuki”, lecz część skomplikowanego systemu komunikatów i znaków, odgrywających rolę społeczną i poznawczą.

Podjęta próba „odczytania” sztuki paleolitu w formie „zapisu pamięciowego” dała możliwość przekroczenia dotychczasowych ram interpretacyjnych dzięki wykroczeniu poza dualizm symboliczno-funkcjonalny, obecny nadal w badaniach sztuki. Skierowanie akcentu na interdyscyplinarne podejście do tego zagadnienia umożliwiło bardziej holistyczne spojrzenie na sztukę paleolityczną i rozpatrzenie jej w kategoriach „narzędzia” komunikacyjnego, ale także rodzaju przekazu społecznego oraz społecznej identyfikacji.

Warto podkreślić, że niniejsza praca nie rości sobie prawa do ostatecznego rozstrzygnięcia, jaką w istocie funkcję pełniła sztuka w okresie paleolitu. Mam pełną świadomość, że rozważania nadal pozostają z jednej strony w sferze uzasadniania, a z drugiej są elementem dążenia do interpretacji, gdzie materia źródłowa jest w znacznym stopniu fragmentaryczna, a kulturowy kontekst odległy i problematyczny oraz trudny do jednoznacznego zdefiniowania i zrekonstruowania. Niemniej jednak, jak starałam się wykazać, analiza sztuki z perspektywy „śladu pamięciowego” posiada duży potencjał poznawczy. Daje możliwość zadawania nowych pytań, umożliwia wyjście poza konwencjonalne wzorce myślenia, a także otwiera drogę do spojrzenia na rzeczywistość okresu paleolitu przez pryzmat pamięci, zbiorowej tożsamości oraz ewolucji zdolności poznawczych, zwłaszcza do myślenia. Sztuka była zatem elementem kształtującym struktury poznawcze i społeczno-kulturowe, była zewnętrznym nośnikiem pamięci organizującym świat znaczeń i doświadczeń.

Wraz ze wzrostem liczebności społeczności oraz koniecznością dzielenia się wiedzą i ideami, sztuka naskalna odgrywała rolę trwałej komunikacji - rozwijanej równocześnie z mową artykułowaną. Tym samym stanowi ona świadectwo zdolności do symbolicznego i abstrakcyjnego myślenia oraz zdolności do refleksji nad rzeczywistością, otaczającą ówczesne grupy - cech, które charakteryzują człowieka jako istotę „zanurzoną” w kulturze. Sztuka paleolitu nie jest zatem tylko obiektem badań, ale także świadectwem momentu, w którym pamięć indywidualna stała się elementem współtworzącym pamięć społeczną/zbiorową, a minione doświadczenia zostały trwale „zapisane” w formie dostępnej dla całej wspólnoty.

Na zakończenie warto zaznaczyć, iż analizowana w niniejszej pracy sztuka naskalna jako „ślady pamięciowe”, obecnie jest zagrożona nie tylko zmianami klimatycznymi, erozją, ale przede wszystkim działalnością człowieka, przez co wymaga ona wzmożonej ochrony nie tylko jako forma dziedzictwa artystycznego, kulturowego, ale przede wszystkim jako sposób minionych narracji. Stanowi ona jedno z najistotniejszych źródeł informacji o społecznym, symbolicznym i kognitywnym świecie społeczności paleolitycznych. Jej trwałość, wielowymiarowość oraz zakotwiczenie w przestrzeni sprawiają, że jest ona nadal przedmiotem refleksji zarówno archeologicznej, jak i antropologicznej - humanistycznej. Badanie i analizowanie sztuki paleolitu wymusza poniekąd otwarcie się na różnorodne teorie, jak i wymaga szacunku wobec złożoności i inności przeszłości. Dzięki niej możliwe jest przybliżenie się do obrazu życia minionych społeczności, jak i zadanie pytania o naturę kultury, pamięci, a także samego człowieczeństwa.

Bibliografia

- Achrati A., 2010, *How the ice in Ice Age led to the rise of sculptures*, IFRAO Kongress, Trasson-sur-Ariège, 1-10.
- Adolphs R., 2009, The social brain: neural basis of social knowledge, *Annual Review of Psychology*, 60, 693-716.
- Aiello L.C., Dunbar R.I.M., 1993, Neocortex Size, Group Size, and the Evolution of Language, *Current Anthropology*, 34(2), 184-193.
- Alcalde del Río H., Breuil H., Sierra L., 1911, *Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*, Imprimerie Vve. A. Chéne, Monaco.
- Allen N.J., Callan H., Dunbar R.I.M., James W., 2008, *Early human kinship: from sex to social reproduction*, Blackwell, Oxford.
- Anati E., 2003, *Introduzione all'arte preistorica e tribale*, Edizioni del Centro, Capo di Ponte.
- Antoniewicz W., 1957, *Historia sztuki najdawniejszych społeczeństw pierwotnych. Cz. I*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Arnheim R., 1954, *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, University of California Press.
- Assmann A., 2009, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Assmann J., 2015, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Aubert M., Brumm A., Ramli M., Sutikna T., Saptomo E.W., Hakim B., Roberts R.G., 2014, Pleistocene cave art from Sulawesi, Indonesia, *Nature*, 514(7521), 223-227.
- Aubert M., Brumm A., Taçon P.S.C., King R.G., 2018, Early dates for 'Neanderthal cave art' may be wrong, *Journal of Human Evolution*, 125, 215-217.

- Bacon B., Khatiri A., Palmer J., Freeth T., Pettitt P., Kentridge R., 2023, An Upper Palaeolithic proto-writing system and phenological calendar, *Cambridge Archaeological Journal*, 33(3), 371-389.
- Baffier D., Girard M., Menu M., Vignaud C., 1999, La couleur à la grande grotte d'Arcy-sur-Cure (Yonne), *L'Anthropologie*, 103, 1-21.
- Bahn P.G., 1998, *The Cambridge illustrated history of prehistoric art*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bahn P.G., 2012, *Cave art: a guide to the decorated Ice Age caves of Europe*, Frances Lincoln Limited, Londyn.
- Bahn P.G., Vertut J., 1997, *Journey through the Ice Age*, University of California Press, Los Angeles.
- Bandi H., 1962, Die Höhlenmalereien von Altamira in Spanien, *Zeitschrift für Ethnologie*, 87, 1-16.
- Bandi H.G., 1961, *The Art of the Stone Age; forty thousand years of rock art*, Crown Publishers, Nowy Jork.
- Bannan N., 2012, *Music, language, and human evolution*, Oxford University Press, Oxford.
- Barthes R., 1996, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Becker S.H., 1982, *Art Worlds*, University of California Press.
- Bednarik R.G., 1997, The global evidence of early human symboling behaviour, *Human Evolution*, 12, 147-168.
- Bednarik R.G., 2003, The earliest evidence of paleoart, *Rock Art Research*, 20, 89-135.
- Bednarik R.G., 2014, Exograms, *Rock Art Research*, 31(1), 47-62.
- Bednarik R.G., 2018, The dawn of exograms, referat wygłoszony podczas sympozjum *The dawn of art-like productions and behaviors*, NeanderART2018 International Conference, Turyn.

- Bégouën H., 1939, *Les bases magiques de l'art préhistorique*, Éditions Montagne, Paryż.
- Behrmann R. de B., Alcolea González J.J., Alcaraz Castaño M., Bueno Ramírez P., 2022, *La Cueva de Tito Bustillo. Ribadesella. Asturias*, Consejería de Cultura, Política Lingüística y Turismo del Principado de Asturias-Impronta.
- Bell C., 1914, *Art*, Frederic A. Stokes Company, Nowy Jork.
- Bermúdez de Castro J. M., Arsuaga J. L., Carbonell E., Rosas A., Martínez I., Mosquera M., 1997, A hominid from the Lower Pleistocene of Atapuerca, Spain: Possible ancestor to Neandertals and modern humans, *Science*, 276(5317), 1392-1395.
- Bernard A., 1978, Universal systems of kin categorization, *African Studies*, 37, 69-82.
- Bernat M., Byzdra A., Chmielecki M., Laskowski P., Orzechowski J., Rzepa S., Szulwic J., Ziółkowski P., 2016, *Zastosowanie naziemnego skaningu laserowego i przetwarzanie danych: inwentaryzacja i inspekcja obiektów budowlanych*, Wydawnictwo Polskiego Internetowego Informatora Geodezyjnego, Gdańsk.
- Beutelspacher T., Kind C.-J., 2012, Aud der Suche nach Fragmenten des Löwenmenschen in der Stadelhöhle im Hohlenstein bei Asselfingen, *Archäologische Ausgrabungen in Baden-Württemberg*, 66-70.
- Boëda J.-P., 1993, Le débitage Discoïde et le débitage Levallois récurrent centripète, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 90(3), 392-404.
- Boschin M.T., Seldes A.M., Maier M., Casamiquela R.M., Ledesma R.E., Abad G.E., 2002, Chemical analysis of the organic and inorganic fractions of rock art and pastes from Argentinian Septentrional Patagonian archaeological sites, *Zephyrus*, 55, 183-198.
- Brainerd C.J., Reyna V.F., 1990, Gist in the grist: Fuzzy-trace theory and new intuitionism, *Developmental Review*, 10, 3-47.
- Bramble D. M., Lieberman D. E., 2004, Endurance running and the evolution of Homo, *Nature*, 432, 345-352.

- Breuil H., 1921, *Les cavernes ornées de dessins et de peintures de la région cantabrique*, Masson, Paryż.
- Breuil H., 1952, *Four hundred centuries of cave art*, Centre d'études et documentation préhistoriques, Montignac.
- Breuil H., Captain L., 1901, Les Grottes à parois gravées ou peintes à l'époque paléolithique, *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 10, 321-325.
- Breuil H., Cheynier A., 1958, *Préhistoire de l'art occidental: Les cavernes ornées de dessins et de peintures*, Éditions Mazenod, Paryż.
- Brothers L., 1990, The social brain: A project for integrating primate behavior and neurophysiology in a new domain, *Concepts in Neuroscience*, 1, 27-52.
- Brumm A., Oktaviana A.A., Bruhan B., Hakim B., Lebe R., Zhao J.-X., Sulistyarto P.H., Ririmasse M., Adhityatama S., Sumantri I., Aubert M., 2021, Oldest cave art found in Sulawesi, *Science Advances*, 7, 1-12.
- Buck L.T., Stringer C.B., 2014, Homo heidelbergensis, *Current Biology*, 24(6), 214-215.
- Bugaj E., 2003, Problemy interpretacji zjawisk sztuki w archeologii w kontekście nieoczywistości sztuki, [w:] B. Gediga, A.P. Kowalski (red.), *Estetyka w archeologii*, Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, 11-20.
- Bugaj E., 2012, Archeologia a sztuka, [w:] S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*, Wydawnictwo Poznańskie, 885-909.
- Bugaj E., 2018, Badania ikonograficzno-ikonologiczne greckiego malarstwa wazowego-zarys problematyki, [w:] D. Minta-Tworzowska (red.), *Estetyka w archeologii: Obrazowanie w pradziejach i starożytności*, Komitet Nauk Pra- i Protohistorycznych PAN, Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, Gdańsk, 15-28.
- Byrne R.W., 1995, The ape legacy: The evolution of Machiavellian intelligence and anticipatory planning, [w:] E.N. Goody (red.), *Social intelligence and interaction*, Cambridge University Press, 37-52.

- Byrne R.W., Bates L.A., 2007, Sociality, evolution and cognition, *Current Biology*, 17(16), 714-723.
- Byrne R.W., Whiten R., 1997, *Machiavellian intelligence: social expertise and the evolution of intellect in monkeys, apes and humans*, Clarendon Press, Oxford.
- Cacioppo J.T., 1999, The social brain: A project for integrating primate behavior and neurophysiology in a new domain, *American Psychologist*, 54(6), 456-462.
- Canals M., 2010, The Neanderthal brain: Biological and cognitive evolution, [w:] M.H.N. Hublin, M. M. (red.), *The Neanderthal brain: Biological and cognitive evolution*, Elsevier, 1-22.
- Cardona A., 2012, The Neandertal brain: A unique pattern of endocranial development, *Journal of Human Evolution*, 62(2), 300-313.
- Carruthers M., 1990, *The book of memory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Carruthers M., 1998, *The craft of thought*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Carruthers M., Ziółkowski J., 2002, General introduction, [w:] M. Carruthers, J. Ziółkowski (red.), *The medieval craft of memory: an anthology of texts and pictures*, Pennsylvania University Press, Philadelphia, 1-31.
- Cartailhac E., 1902, Mea culpa d'un sceptique, *L'Anthropologie*, 13, 348-354.
- Cavallo G., Fontana F., Gialanella S., Gonzato F., Riccardi M.P., Zorzin R., Peresani M., 2018, Heat treatment of mineral pigment during the Upper Palaeolithic in north-east Italy, *Archaeometry*, 60(5), 1045-1061.
- Cavestany de Anduaga A., 1963, La cueva prehistórica de Maltravieso (Cáceres), *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 16(1), 55-57.
- Chalmin E., Huntley J., 2017, Characterizing rock art pigments, [w:] B. David, I.J. McNiven (red.), *The Oxford handbook of the archaeology and anthropology of rock art*, Oxford University Press, Oxford.

- Chalmin E., Menu M., Vignaud C., 2003, Analysis of rock art paintings and technology of Palaeolithic painters, *Measurement Science and Technology*, 14, 1590-1597.
- Chalmin E., Vignaud C., Farges F., Menu M., 2008, Heating effect on manganese oxihydroxides used as black Palaeolithic pigment, *Phase Transitions*, 81(2), 179-203.
- Chalmin E., Vignaud C., Menu M., 2004, Palaeolithic painting matter: natural or heat-treated pigment?, *Applied Physics A*, 79, 187-191.
- Chaloupka G., 1993, *Journey in time: the 50 000 years story of Aboriginal rock art of Arnhem Land*, Reed New Holland, Sydney.
- Chance M.R.A., Mead A.P., 1953, *Zachowanie społeczne i ewolucja naczelných*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Chauvet J.-M., Clottes J., Brunel Deschamps É., Hillaire C., Bahn P.G., 1996, *Dawn of art, the Chauvet Cave: the oldest known paintings in the world*, Harry N. Abrams, Nowy Jork.
- Cheney D.L., Seyfarth R.M., 1988, Assessment of social relationships among male baboons: The role of vocalizations, *Animal Behaviour*, 35(4), 1671-1682.
- Cheney D.L., Seyfarth R.M., 1990, *How monkeys see the world: Inside the mind of another species*, University of Chicago Press, Chicago.
- Chippindale C., Taçon P.S.C., 1998, The archaeology of rock-art, *Antiquity*, 72(275), 377-385.
- Christian K.M., Thompson R.F., 2005, Long-term storage of an associative memory trace in the cerebellum, *Behavioral Neuroscience*, 119, 256-537.
- Clarke R.J., 1994, The significance of Swartkrans Homo to the Homo erectus problem, *Courier Forschungs-Institut Senckenberg*, 171, 185-193.
- Clottes J., 1997, Art of the light and art of the depths, *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, 23, 203-216.
- Clottes J., 2008, *Cave art*, Phaidon Press, Londyn-Nowy Jork.

- Clottes J., Courtin J., 1996, *Palaeolithic cave art*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Clottes J., Courtin J., Pettitt P., 1990, The cave of Chauvet-Pont d'Arc (Ardèche, France): Palaeolithic paintings and drawings, *Antiquity*, 64(243), 418-423.
- Clottes J., Courtin J., Pettitt P., 2005a, The earliest European rock art: The Chauvet-Pont d'Arc cave (Ardèche, France), *Cambridge Archaeological Journal*, 15(2), 257-265.
- Clottes J., Courtin J., Vanrell L., 2005b, *Cosquer redécouvert*. Paris: Seuil.
- Clottes J., Lewis-Williams J.D., 2009, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Clutton-Brock T.H., Harvey P.H., 1980, Social brain: Group size, group structure and the evolution of primate brains, *Science*, 208(4448), 1138-1141.
- Collado Giraldo H., 2018, *Handpas. Manos del pasado. Catálogo de representaciones de manos en el arte rupestre paleolítico de la península ibérica*, Junta de Extremadura, Mérida.
- Colman A.M., 2009, Engram, [w:] *A dictionary of psychology*, Oxford University Press, Oxford.
- Connerton P., 1989, *How societies remember*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Conroy G.C., Jolly C.J., Cramer D., Kalb J.E., 1978, Newly discovered fossil hominid skull from the Afar Depression, Ethiopia, *Nature*, 275(5683), 67-70.
- Cook J., 2013, *Ice Age art. Arrival of the modern mind*, British Museum Press, Londyn.
- Cornell R.M., Schwertmann U., 2003, *The iron oxides: Structure, properties, reactions, occurrences and uses*, Wiley-VCH.
- Couraud M., 1988, *Les grottes ornées de la Préhistoire*, Presses Universitaires de France.
- Crow T., 1993, *Art and society in the modern age*, IconEditions.
- Cunnane S.C., Stewart K.M., 2010, *Human Brain Evolution: The Influence of Freshwater and Marine Food Resources*, Wiley Blackwell, New Jersey.

- d'Errico F., d'Dayet Bouillot L., García-Diez M., Pitarch Martí A., Garrido Pimentel D., Zilhão J., 2016, The technology of the earliest European cave paintings: El Castillo Cave, Spain, *Journal of Archaeological Science*, 70, 48-65.
- d'Errico F., García Moreno R., Rifkin R.F., 2012, Technological, elemental and colorimetric analysis of an engraved ochre fragment from the Middle Stone Age levels of Klasies River Cave 1, South Africa, *Journal of Archaeological Science*, 39, 942-952.
- de Balbin Behrmann R., Alcolea Gonzalez J.J., 2009, Les colorants de l'art paleolithique dans les grottes et en plein air. Colors in the palaeolithic painting in cave and outdoors, *L'Anthropologie*, 113, 559-601.
- de Waal F.B.M., 1982, *Chimpanzee politics: Power and sex among apes*, Johns Hopkins University Press.
- Deacon T., 1997, *The Symbolic Species. The Co-evolution of Language and the Brain*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork.
- Delporte H., 1993. *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. Paris: Picard.
- Desdemaines-Hugon C., Tattersall I., 2010, *Stepping-stones: a journey through the Ice Age caves of the Dordogne*, Yale University Press, New Haven; Londyn.
- Domingo I., 2005, Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones, *Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia*, Valencia.
- Domingo I., 2020, First art. Artists from Prehistory, [w:] Domingo I., Palomo A. (red.), *First art. Artists from Prehistory*, Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona.
- Domingo I., Vendrell M., Chieli A., 2021, A critical assessment of the potential and limitations of physicochemical analysis to advance knowledge on Levantine rock art, *Quat Int*, 572, 24-40.
- Domżał T.M., 2013, Pamięć w neurologii: zaburzenia, diagnostyka i leczenie, *Forum Medycyny Rodzinnej*, 7(4), 155-164.

- Donald M.W., 1991, *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Harvard University Press, Cambridge.
- Donald M.W., 1998, Hominid enculturation and cognitive evolution, [w:] Renfrew C., Scarre C. (red.), *Cognition, and material culture: the archaeology of symbolic storage*, McDonald Institute Monographs, Cambridge.
- Donald M.W., 2010, The exographic revolution: Neuropsychological sequelae, [w:] Malafouris L., Renfrew C. (red.), *The cognitive life of things: Recasting the boundaries of the mind*, McDonald Institute Monographs.
- Drössler R., 1983, *Wenus epoki lodowej*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Dunbar R.I.M., 1992, Neocortex size as a constraint on group size in primates, *Journal of Human Evolution*, 22, 469-493.
- Dunbar R.I.M., 1993, Coevolution of neocortex size, group size, and language in humans, *Behavioral and Brain Sciences*, 16, 681-735.
- Dunbar R.I.M., 1996, *Grooming, gossip and the evolution of language*, Faber & Faber, Londyn.
- Dunbar R.I.M., 1998, The social brain hypothesis, *Evolutionary Anthropology*, 6(5), 178-190.
- Dunbar R.I.M., 2019, *Nowa historia ewolucji człowieka*, Copernicus Center Press, Kraków.
- Dzik J., 2021, *Ewolucja. Twórcza moc selekcji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R., 2008, *Pigment compendium: optical microscopy of historical pigments*, Taylor & Francis.
- Emery N. J., Clayton N. S., 2004, The mentality of crows: Convergent evolution of intelligence in corvids and apes, *Science*, 306(5703), 1903-1907.
- Ferenc T., 2007, Analiza obrazów- przegląd metod i inspiracji teoretycznych, *Acta Universitatis Lodziensia*, 32, 5-26.

- Fernández Sánchez D. S., Ramos Muñoz J. F., Collado Giraldo H., Vijande Vila E., Luque Rojas A. J. (red.), 2019, *Tajo de las Abejeras y Cueva de las Estrellas (Castellar de la Frontera, Cádiz): Arte rupestre de las sociedades paleolíticas cazadoras recolectoras pescadoras del Campo de Gibraltar*, ArdalesTur Ediciones.
- Fiore D., 2007, The economic side of rock art: concepts on the production of visual images, *Rock Art Res*, 24, 149-160.
- Fischer A., Collina-Girard J., 2018, Cosquer Cave- An ice age ‘cathedral’ beneath the sea, w: G. N. Bailey, J. Harff, D. Sakellariou (red.), *Under the sea: Archaeology and palaeolandscapes of the continental shelf*, 207–214, Springer.
- Fleck L., 2007, Zagadnienie teorii poznawania, [w:] S. Werner, C. Zittel, F. Schmaltz (red.), *Style myślowe i fakty. Artykuły i świadectwa*, 215-251, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Foucher P., San Juan Foucher C., Vercoutère C., Ferrier C., 2010, Gargas Cave (Hautes Pyrénées, France): the archaeological context and the interpretations of the parietal art, [w:] J. Clottes (red.), *L’art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo* (Bulletin de la Société Préhistorique Ariège Pyrénées, LXV–LXVI), 209-225, Société préhistorique Ariège Pyrénées.
- Foucher P., San Juan Foucher C., Vercoutère C., Ferrier C., 2013, Gargas Cave (Hautes Pyrénées, France): the archaeological context and the interpretations of the parietal art, *Palethnologie*, 5.
- Fowler C., 2020, The La Pasiega Scalariform: A possible Middle Paleolithic depiction of the geology of waterfall(s) at the head of the Asón Valley, *Journal of Archaeological Science: Reports*, 32, 102-112.
- Friedrich P., Forkel S. J., Amiez C., Balsters J. H., Coulon O., Fan L., Goulas A., Hadj-Bouziane F., Hecht E. E., Heuer K., Jiang T., Latzman R. D., Liu X., Loh K. K., Patil K. R., Lopez Persem A., Procyk E., Sallet J., Toro R., Vickery S., Weis S., Wilson C. R. E., Xu T., Zerbi V., Eickoff S. B., Margulies D. S., Mars R. B., Thiebaut de Schotten M., 2021, Imaging evolution of the primate brain: The next frontier?, *NeuroImage*, 228.

- Frith C. D., 2007, *Making up the mind: How the brain creates our mental world*, Blackwell Publishing.
- Frith C. D., 2007, The social brain? *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 362(1480), 671-678.
- Fritz C., Tosello G., 2007, The hidden meaning of forms: methods of recording Paleolithic parietal art, *Journal of Archaeological Method, and Theory*, 14, 48-80.
- Gallinaro M., Zerboni A., 2021, Rock, pigments, and weathering. A preliminary assessment of the challenges and potential of physical and biochemical studies on rock art from southern Ethiopia, *Quaternary International*, 572, 41-51.
- Gamble C., Gowlett J., Dunbar R. I. M., 2017, *Potęga mózgu. Jak ewolucja życia społecznego kształtowała ludzki umysł*, Copernicus Center Press, Kraków.
- Gamble C., Kruszyński R., 2009, John Evans, Joseph Prestwich and the stone that shattered the time barrier, *Antiquity*, 83, 461-475.
- Garate D., Laval E., Menu M., 2004, Étude de la matière colorante de la grotte d'Arenaza (Galdames, Pays Basques, Espagne), *L'Anthropologie*, 108, 251-289.
- Garcia Borja P., Domingo I., Roldan C., Verdasco C., Ferrero J., Jardon P., Bernabeu I. J., 2004, Aproximacion al uso de la materia colorante en la Cova de l'Or, *Recerques Del Museu D'alcoi*, 13, 35-52.
- García Guinea M. Á., 2001, *El arte paleolítico en Cantabria*, Fundación Marcelino Botín.
- Garcia M., Ortega M. A., Martin M. A., Hortola P., Zuluaga M. C., 2001, Arte rupestre de estilo paleolítico del Portalón de Cueva Mayor de la Sierra de Atapuerca (Ibeas de Juarros, Burgos): cronologia paleolitica o contemporanea?, *Trab Prehist*, 58(1), 153-169.
- García-Bustos M., Rivero O., Sauvet G., García Bustos P., 2023, Discussion: An Upper Palaeolithic Proto-writing System and Phenological Calendar, *Journal of Paleolithic Archaeology*, 6(1).

- García-Diez M., Hoffmann D. L., Zilhão J., de las Heras C., Lasheras J. A., Montes R., Pike A. W. G., 2013, Uranium series dating reveals a long sequence of rock art at Altamira Cave (Santillana del Mar, Cantabria), *Journal of Archaeological Science*, 40, 4098-4106.
- Gay M., Plassard F., Muller K., Reiche I., 2020, Relative chronology of Palaeolithic drawings of the Great Ceiling, Rouffignac cave, by chemical, stylistic and superimposition studies, *J Archaeol Sci Rep*, 29.
- Gąssowski J., 2008, *Prahistoria sztuki*, Trio, Warszawa.
- Gell A., 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press.
- Gialanella S., Belli R., Dalmeri G., Lonardelli I., Mattarelli M., Montagna M., Toniutti L., 2011, Artificial or natural origin of hematite-based red pigments in archaeological contexts: the case of Riparo Dalmeri (Trento, Italy), *Archaeometry*, 53(5), 950-962.
- Gombrich E., 2013, *O sztuce*, Rebis, Poznań.
- Gonzalez G., Sagarzazu A., Villalba R., 2000, Study of the mechanochemical transformation of goethite to hematite by TEM and XRD, *Mater Res Bull*, 35, 2295-2308.
- González Sainz C., Cacho Toca R., 2003, La cueva de Tito Bustillo, [w:] C. González Sainz, L. Teira-Mayolini, P. Arias Cabal (red.), *45th Annual Congress on the occasion of the centenary of El Castillo (1903–2003): Santander April 22nd–26th 2003: Field Trips Guidebook*, 99-107, Sociedad de Ciencias Aranzadi.
- Goody J., 1977, *The domestication of the savage mind*, Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge.
- Goody J., 1995, *The East in the West: Meaning and the Past in the Anthropology of Africa and Europe*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gray M. P., 2010, *Cave art and the evolution of human mind*, Victoria University of Wellington.
- Green R. E., 2010, A draft sequence of the Neandertal genome, *Science*, 328(5979), 710-722.

- Gregory R. L., 1970, *The intelligent eye*, Weidenfeld and Nicolson, Londyn.
- Groenen M., 2000, *Sombra y luz en el Arte Paleolitico*, Ariel, Madryd.
- Groenen M., Wallaert G., 2014, Apport des analyses élémentaires et structurales à l'interprétation des dispositifs pariétaux de la grotte El Castillo (Cantabrie, Espagne), [w:] *Styles, techniques et expression graphique dans l'art sur paroi rocheuse. Styles, techniques, and graphic expression in rock art*, 53-87.
- Gross M., 2020, Cave art reveals human nature, *Current Biology*, 30, 95-111.
- Guérin G., Aldeias V., Baumgarten F., Goldberg P., Gómez-Olivencia A., Lahaye C., Madelaine S., Maureille B., Philippe A., Sandgathe D., Talamo S., Thomsen K., Turq A., Balzeau A., 2023, A third Neanderthal individual from La Ferrassie dated to the end of the Middle Palaeolithic, *PaleoAnthropology*, 1, 98-118.
- Guineau B., Lorblanchet M., Gratuze B., Dulin L., Roger P., Akrich R., Muller F., 2001, Manganese black pigments in prehistoric paintings: the case of the Black Frieze of Pech Merle (France), *Archaeometry*, 43, 211-255.
- Gunn R., Douglas L. C., Whear R. L., 2014, Interpreting polychrome paintings using DStretch, *Rock Art Research*, 31, 101-104.
- Guthrie R. D., 2005, *The nature of Paleolithic art*, University of Chicago Press, Chicago.
- Hahn J., 1970, Die Stellung der männlichen Statuette aus dem Hohlenstein-Stadel in der jungpaläolithischen Kunst, *Germania*, 48, 1-12.
- Halbwachs M., 1994, *Společné ramy paměti*, Wydawnictwo Fundacja „Aletheia”.
- Halverson J., 1987, Art for art's sake in the Paleolithic, *Current Anthropology*, 28(1), 63-89.
- Hameau P., Menu M., Pomies M.-P., Walter P., 1995, L'art schématique postglaciaire dans le sud-est de la France: analyses pigmentaires, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 92, 108-119.

- Harmand S., Lewis J. E., Feibel C. S., Lepre C. J., Prat S., Lenoble A., Boës X., Quinn R. L., Brenet M., Arroyo A., Taylor N., Clément S., Daver G., Brugal J.-P., Leakey M. G., Mortlock R., Wright J. D., Hart W. K., 2015, 3.3-million-year-old stone tools from Lomekwi 3, West Turkana, Kenya, *Nature*, 521(7552), 310-315.
- Hensel W., 1957, *Sztuka społeczeństw paleolitycznych*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Henshilwood C. S., 2012, Late Pleistocene Techno-traditions in Southern Africa: A Review of the Still Bay and Howiesons Poort, c. 75-59 ka, *World Prehistory*, 25, 205-237.
- Henshilwood C. S., d'Errico F., 2011, Middle Stone Age engravings and their significance to the debate on the emergence of symbolic material culture, [w:] *Homo symbolicus. The dawn of language, imagination and spirituality*, C. S. Henshilwood, F. d'Errico (red.), 75–96, John Benjamins Publ., Amsterdam.
- Henshilwood C. S., d'Errico F., Vanhaeren M., van Niekerk K. L., Jacobs Z., 2018, New Blombos Cave evidence supports a multistep evolutionary scenario for the culturalization of the human body, *Nature Human Behaviour*, 2(10), 757-764.
- Henshilwood C. S., d'Errico F., Vanhaeren M., Van Niekerk K., Jacobs Z., 2004, Middle Stone Age shell beads from South Africa, *Science*, 304(5669), 404-407.
- Henshilwood C. S., d'Errico F., Yates R., Jacobs Z., Tribolo C., Duller G. A. T., Mercier N., Sealy J. C., Valladas H., Watts I., Wintle A. G., 2009, The emergence of modern humans: The role of coastal resources in the Middle Stone Age of South Africa, *Science*, 330(6000), 659-662.
- Henshilwood C. S., Lauer J., Porraz G., Parkington J., Tribolo C., Côté A., Mercier N., Yates R., 2018, A 100,000-year-old ochre-processing workshop at Blombos Cave, South Africa, *Science Advances*, 4(6).
- Hernanz A., Gavira-Vallejo J. M., Ruiz J. F., Edwards G. M. H., 2008, A comprehensive micro-Raman spectroscopic study of prehistoric rock paintings from the Sierra de las Cuerdas, Cuenca, Spain, *Journal of Raman Spectroscopy*, 39, 972-984.

- Hernanz A., Gavira-Vallejo J. M., Ruiz-Lopez J. F., Martin S., Maroto-Valiente A., de Balbin-Behrmann R., Menendez M., Alcolea-González J. J., 2011, Spectroscopy of Palaeolithic rock paintings from the Tito Bustillo and El Buxu Caves, Asturias, Spain, *Journal of Raman Spectroscopy*, 43(11), 1644-1650.
- Higham T. F. G., Douka K., Wood R., Ramsey C. B., Brock F., Basell L., Jacobi R., 2014, The timing and spatiotemporal patterning of Neanderthal disappearance, *Nature*, 512(7514), 306-309.
- Higham T., 2024, *Nie tylko Homo sapiens. Nowa historia pochodzenia człowieka*, Prószyński i S-ka.
- Hoffmann D. L., Standish C. D., García-Diez M., Pettitt P. B., Milton J. A., Zilhão J., Alcolea-González J. J., Cantalejo-Duarte P., Collado H., de Balbín R., Lorblanchet M., Ramos-Muñoz J., Weniger G.-Ch., Pike A. W. G., 2018, U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art, *Science*, 359, 912-915.
- Hooper A., 1980, Further information on the prehistoric representations of human hands in the cave of Gargas, *Medical History*, 24(2), 214-216.
- Hovers E., Ilani S., Bar-Yosef O., Van der Meersch B., 2003, An early case of color symbolism - ochre use by modern humans in Gafzeh Cave, *Current Anthropology*, 44, 491-522.
- Howell F. C., 1960, European and northwest African Middle Pleistocene hominids, *Current Anthropology*, 1(3), 195-232.
- Hrdy S. B., Wright R., 2014, The social brain hypothesis and its implications for social evolution, *Current Anthropology*, 55, 123-135.
- Hublin J.J., 2009, The origin of Neandertals, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 106(38), 16022-16027.
- Humphrey N., 1976, The social function of intellect, [w:] P. P. G. Bateson, R. A. Hinde (red.), *Growing points in ethology*, 303-317, Cambridge University Press.

- Ingold T., 2000, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, Londyn.
- Ingold T., 2013, *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*, Routledge.
- Iriarte E., Foyo A., Sanchez M. A., Tomillo C., Setien J., 2009, The origin and geochemical characterization of red ochres from the Tito Bustillo and Monte Castillo caves (northern Spain), *Archaeometry*, 51(2), 231-251.
- Jaubert J., 2008, L'«art» pariétal gravettien en France: éléments pour un bilan chronologique, *Paléo*, 20, 439-474.
- Jelinek J., 1977, *Wielki atlas prahistorii człowieka*, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa.
- Johanson D. C., Edgar B., 1996, *From Lucy to language*, Simon & Schuster, Nowy Jork.
- Jolly A., 1966, Lemur social behavior and primate intelligence, *Science*, 153(3735), 501-506.
- Jones A. M., 2011, From landscape to portable art: The changing settings of simple rock art in Southwest Britain and its wider context, *European Journal of Archaeology*, 16(4), 636-659.
- Joordens J., d'Errico F., Wesselingh F., Munro S., 2014, Homo erectus at Trinil on Java used shells for tool production and engraving, *Nature*, 518, 228-230.
- Kaplan H. S., Gurven M., 2009, The evolutionary and ecological roots of human social organization, *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 364(1533), 3289-3299.
- Kaszycka K. A., 2012, Antropogeneza, [w:] Tabaczyński S., i in. (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*, 977-983, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Kipfer B.A. 2000, *Encyclopedic Dictionary of Archaeology*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers

- Kling A. S., Brothers L., 1992, The amygdala and social behavior, [w:] Aggleton J. (red.), *The amygdala: neurobiological aspects of emotion, memory, and mental dysfunction*, 353-377, Wiley-Liss.
- Kot M., 2015, Małopoludy, małopoludzie? [w:] Bokus B., Kosowska E. (red.), O wątpieniu. Język – Poznanie – Komunikacja, 11-23, Matrix, Warszawa.
- Kowalska D. M., 1997, Anatomiczne podstawy pamięci, [w:] Górski T., Grabowska A., Zagrodzka J. (red.), *Mózg a zachowanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kozłowski J. K., Kozłowski S. K., 1975, *Pradzieje Europy od XL do IV tysiąclecia p.n.e.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Krzak Z., 2007, *Od matriarchatu po patriarchat*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa.
- Kubalska-Sulkiewicz K., 2002, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kuhn T. S., 1962, *The structure of scientific revolutions*, University of Chicago Press.
- Laming A., 1968, *Skarby w grocie Lascaux*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Lartet É., 1861, Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme fossile et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique, *Annales des Sciences naturelles*, 15, 177-253.
- Lashley K. S., 1923, Temporal variation in the function of the gyrus precentralis in primates, *American Journal of Physiology*, 65, 585-602.
- Lashley K. S., 1924, The theory that synaptic resistance is reduced by the passage of the nerve impulse, *Psychological Review*, 31, 369-375.
- Lashley K. S., 1930, Brain mechanisms and intelligence, *Psychological Review*, 37, 1-24.
- Lashley K. S., 1932, *Studies in the dynamics of behavior*, University of Chicago Press, Chicago.

- Lashley K. S., 1935, The mechanism of vision, Part 12: Nervous structures concerned in the acquisition and retention of habits based on reactions to light, *Comparative Psychology Monographs*, 11, 43-79.
- Lashley K. S., 1943, Studies of cerebral function in learning: loss of the maze habit after occipital lesions in blind rats, *Journal of Comparative Neurology*, 79(3), 431-462.
- Lashley K. S., 1950, In search of the engram, [w:] Beach F., Hebb D. O., Morgan C., Nissen H. (red.), *The Neuropsychology of Lashley*, 338–344, McGraw Hill, Nowy Jork.
- Lawson A. J., 2012, *Painted caves: Palaeolithic rock art in Western Europe*, Oxford University Press, Oxford.
- Lázničková-Galetová M., Valoch K., 2009, *Nejstarší umění střední Evropy: první mezinárodní výstava originálů paleolitického umění*, Moravské zemské muzeum, Brno.
- Le Quellec J.-L., Harman J., Defrasne C., Duquesnoy F., 2013, DStretch et l'amélioration des images numériques: applications à l'archéologie des images rupestres, *Les Cahiers de l'AARS*, 16, 177-198.
- Leakey M. D., 1971, *Olduvai Gorge: excavations in Beds I and II 1960-1963*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LeDoux J., 2020, *Historia naszej świadomości. Jak po czterech miliardach lat ewolucji powstał świadomy mózg*, Copernicus Center Press, Kraków.
- Leroi-Gourhan A., 1966, *Religie prehistoryczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Lévy-Bruhl L., 1992, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, PWN, Warszawa.
- Lewis-Williams D., 1994, Art and belief: the relevance of shamanism for the study of prehistoric art, *Current Anthropology*, 35(4), 389-411.

- Lewis-Williams D., Dowson T. A., 1988, Signs of all times: entopic phenomena in Upper Palaeolithic art, *Current Anthropology*, 29, 201-245.
- Lewis-Williams J. D., 2002, *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*, Thames & Hudson, Londyn.
- Lieberman D. E., 2011, *The evolution of the human head*, Cambridge- Londyn.
- Lieberman M. D., 2013, *Social: Why our brains are wired to connect*, Crown Publishing Group.
- Liger J.-C., 1995, Concrétionnement et archéologie aux grottes d'Arcy-sur-Cure (Yonne), *Bulletin de la Société préhistorique française*, 92(4), 445-450.
- Longstaff A., 2012, *Krótkie wykłady. Neurobiologia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Loy T. H., Jones R., Nelson D. E., Meehan B., Vogel J., Southon J., Cosgrove R., 1990, Accelerator radiocarbon dating of human blood proteins in pigments from the Late Pleistocene art sites in Australia, *Antiquity*, 64, 110-116.
- Machiavelli N., 1961, *The Prince*, Penguin Books.
- MacLatchy L., 2009, Postcranial functional morphology of *Morotopithecus bishopi*, with implications for the evolution of modern ape locomotion, *Journal of Human Evolution*, 56(6), 579-592.
- Malon M., Okruszek Ł., 2022, Trzydzieści lat neuronauki społecznej, *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Psychologica*, 23, 7-20.
- Marshack A., 1997, The Berekhat Ram Figurine: A Late Acheulian Carving from the Middle East, *Antiquity*, 71, 272-327.
- Martin R. D., 1981, Relative brain size and metabolic rate in terrestrial vertebrates, *Nature*, 293 (5827), 57-60.
- Martin R. D., 1984, The evolution of human brain size and the origins of *Homo sapiens*, *Journal of Human Evolution*, 13 (5), 503-515.

- Matusall C., Blüher M., Yeo G. S. H., 2011, The social brain meets neuroimaging, *Trends in Cognitive Sciences*, 15 (2), 55-62.
- Matusall C., Blüher M., Yeo G. S. H., 2013, Toward a neural basis for social behavior, *Trends in Cognitive Sciences*, 17 (1), 1-9.
- McBrearty S., Tryon C. A., 2006, From Acheulean to Middle Stone Age in the Kapthurin Formation, Kenya, [w:] Hovers E., Kuhn S. L. (red.), *Transitions Before the Transition: Evolution and Stability in the Middle Paleolithic and Middle Stone Age*, 257-277, Springer.
- McCown T. D., Keith A., 1939, The Stone Age of Mount Carmel, *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain, and Ireland*, 69, 9-54.
- Menu M., 2009, L'analyse de l'art préhistorique- the analysis of prehistoric art, *L'anthropologie*, 113, 547-558.
- Menu M., Walter Ph., 1992, Prehistoric cave painting PIXE analysis for the identification of paint "pots", *Nucl Instrum Methods Phys Research B*, 64, 547-552.
- Minta-Tworzowska D., 2013, Pamięć, „miejsca pamięci” jako budujące tożsamość w ujęciu archeologii, *Przegląd Archeologiczny*, 61, 33-50.
- Minta-Tworzowska D., 2018a, Elementy „nowej” estetyki a współczesna archeologia, [w:] D. Minta-Tworzowska (red.), *Estetyzacja w archeologii: Obrazowanie w pradziejach i starożytności*, 71-80, Gdańsk: Komitet Nauk Pra- i Protohistorycznych PAN & Muzeum Archeologiczne w Gdańsku.
- Minta-Tworzowska D., 2018b, Przestrzenny aspekt umieszczenia graffiti w grotach z paleolitycznymi „obrazami”. Przykład jaskini Niaux, [w:] B. Gediga, A. Grossman, W. Piotrowski (red.), *Inspiracje i funkcje sztuki pradziejowej i wczesnośredniowiecznej*, 39-60, Biskupin-Wrocław: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie & IAiE PAN.
- Moncel M.-H., Hardy J., 2011, Flint economy in the Pyrenees: A general view of siliceous raw material sources and their use in the Pyrenean Gravettian, *Journal of Lithic Studies*, 8 (1), 1-28.

- Montelle Y.P., 2009, *Palaeoperformance: The emergence of theatricality as social practice*, Seagull Books.
- Moro-Abadía O., González Morales M. R., 2010, The beginnings of European Upper-Paleolithic art: a critical review, *North Atlantic Archaeology*, 2, 1-25.
- Moskalewicz M., 2011, Krótka historia mózgu, *Czas Kultury*, 5, 12-21.
- Moss C., 1988, *Elephant memories*, Montana, Londyn.
- Mounier A., Marchal F., Condemi S., 2009, Is Homo heidelbergensis a distinct species? New insight on the Mauer mandible, *Journal of Human Evolution*, 56 (3), 219-246.
- Napiórkowski M., 2018, Epidemia pamięci, [w:] P. Majewski, M. Napiórkowski (red.), *Antropologia Pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, 15-37, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Navarro J. V., Gomez Ma L., 2003, Resultados analíticos obtenidos en el estudio de pigmentos y posibles materiales colorantes de las pinturas de la Cueva de Tito Bustillo, [w:] R. Balbin, P. Bueno (red.), *El Arte Prehistorico desde los inicios del siglo XXI*, Ribadesella: Asociacion Cultural, 161-172.
- Niewiadomska G., 1997, W poszukiwaniu molekularnych mechanizmów pamięci, [w:] *Mózg a zachowanie*. T. Górka, A. Grabowska, J. Zagrodzka (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Nougier L.-R., Robert R., 1958, *The cave of Rouffignac*, G. Newnes, Londyn.
- Nowell A., 2015, Learning to see and seeing to learn: Children, communities of practice and Pleistocene visual cultures, *Cambridge Archaeological Journal*, 25 (4), 889-899.
- Obidziński M., 2016, Teoria rozmytego śladu. Prezentacja modelu i możliwych jego zastosowań w odniesieniu do problematyki wychowania, *Kwartalnik Naukowy*, 25, 6-19.
- Ochoa B., 2017, *Espacio gráfico, visibilidad y tránsito cavernario: El uso de las cavidades con arte paleolítico en la región cantábrica*, BAR Publishing.

- Ochoa B., García-Diez M., 2018, The use of cave art through graphic space, visibility, and cave transit: A new methodology, *Journal of Anthropological Archaeology*, 49, 129-145.
- Ochoa B., García-Diez M., Maíllo-Fernández J.-M., Arrizabalaga Á., Pettitt P., 2021, Gravettian Figurative Art in the Western Pyrenees: Stratigraphy, Cultural Context, and Chronology, *European Journal of Archaeology*, 22 (2), 227-246.
- Ogden C. K., Richards I. A., 1956, *The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, Nowy Jork: Harcourt, Brace.
- Oktaviana A. A., Joannes Boyau R., Hakim B., Burhan B., Sardi R., Adhityatama S., Aubert M., 2024, Narrative cave art in Indonesia by 51,200 years ago, *Nature*, 631(8022), 814-818.
- Olivares M., Castro K., Corchon M. S., Garate D., Murelaga X., Sarmiento A., Etxebarria N., 2013, Non-invasive portable instrumentation to study Palaeolithic rock paintings: the case of La Pena Cave in San Roman de Candamo (Asturias, Spain), *Journal of Archaeological Science*, 40, 1354-1360.
- Pałubicka A., 2006, *Myślenie w perspektywie poręczności a pojęciowa konstrukcja świata*, Bydgoszcz: Epigram.
- Panofsky E., 1971, *Studia z historii sztuki*, Warszawa: PWN
- Peña P., Braun D. R., 2023, Revising the oldest Oldowan: Updated optimal linear estimation models and the impact of Nyayanga (Kenya), *Science*, 379(6632), 561-566.
- Pepe C. J., Clottes M., Menu M., Walter P., 1991, Le liant des peintures préhistoriques ariégeoises, *Comptes Rendues De L'academie Des Sciences De Paris*, 312, 929-934.
- Pepperberg I. M., 2002, The value of the Piagetian framework for comparative cognitive studies, *Animal Cognition*, 5 (3), 177-182.
- Pettitt P. B., 2011, *The Palaeolithic origins of human burial*, Routledge, Londyn.

- Pettitt P., Bahn P., 2015, An alternative chronology for the art of Chauvet cave, *Antiquity*, 89, 542-553.
- Pike A. W. G., 2012, U-series dating of Paleolithic art in 11 caves in Spain, *Science*, 336, 1409-1413.
- Płonka T., 2012, *Kultura symboliczna społeczeństw łowiecko-zbierackich środkowej Europy u schyłku paleolitu*, Wrocław.
- Płonka T., Wiśniewski A., Marciszak A., Ziółkowski G., Lipecki G., Diakowski M., Serwatka K., 2024, A Middle Palaeolithic incised bear bone from the Dziadowa Skała Cave, Poland: the oldest marked object north of the Carpathian Mountains, *Journal of Archaeological Science*.
- Polkowski P. L., Witkowski P., 2018, Obrazowanie z przekształceniem odbicia. O fotograficznej metodzie dokumentacji i analizy zabytków, *Muzealnictwo*, 59, 54-62.
- Pomies M. P., Menu M., Vignaud C., 1999, Red Paleolithic pigments: natural hematite or heated goethite? *Archaeometry*, 41, 185-192.
- Pomies M.-P., Morin G., Vignaud C., 1998, XRD study of the goethite-hematite transformation: application to the identification of heated prehistoric pigments, *Eur J Solid State Inorg Chem*, 35, 9-25.
- Pöyhönen S., 2016, Memory as a cognitive kind: Brains, remembering dyads, and exograms, [w:] S. Pöyhönen (red.), *Natural Kinds and Classification in Scientific Practice*, 145-156, Londyn: Pickering & Chatto.
- Przybysz D., 2008, *Mózg społeczny: Neurobiologia zachowań społecznych człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Quiles A., Valladas H., Bocherens H., Delqué-Količ E., Kaltnecker E., Plicht J., Delannoy J.-J., Feruglio V., Fritz C., Monney J., Philippe M., Tosello G., Clottes J., Geneste J.-M., 2016, A high-precision chronological model for the decorated Upper Paleolithic cave of Chauvet-Pont d'Arc, Ardèche, France, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 113, 1-6.

- Raleigh M. J., Steklis H. D., 1981, Effects of orbital frontal and temporal neocortical lesions on affiliative behavior of vervet monkeys (*Cercopithecus aethiops sabaeus*), *Experimental Neurology*, 73, 378-389.
- Ramachandran V. S., 2019, *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa. O czym mówi mózg?* Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Ramos Muñoz J. F., Cantalejo Duarte P., Espejo Herrerías M. del M., Medianero Soto J., Durán Juan J. J., 2002, El arte paleolítico en la Cueva de Ardales (Málaga, España): técnicas de ejecución y métodos de reproducción, [w:] *III Congreso Virtual de Antropología y Arqueología, arte rupestre*.
- Rampazzi L., 2019, Calcium oxalate films on works of art: a review, *J Cult Herit*, 40, 195-214.
- Raoul D., 1960, Grotte de la Mouthe (Dordogne). Contribution à l'étude de son outillage, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 57(9–10), 627-631.
- Raphael M., 1945, *Prehistoric cave paintings*, Pantheon Books, Nowy Jork.
- Ravenscroft M., 1985, Methods and materials used in Australian Aboriginal Art, *ICCM Bulletin*, 11(3), 93-109.
- Reiche I., Coquinot Y., Trosseau A., Maigret A., 2023, First discovery of charcoal based prehistoric cave art in Dordogne, *Scientific Reports*, 13(1).
- Reimanis R., 2017, Semiotic Exograms: Extending the Mind Fully, *Res Cogitans*, 8, 9-19.
- Reinach S., 1903, L'art et la magie. A propos de peintures et des gravures de l'âge du renne, *L'Anthropologie*, 14, 94-100.
- Renfrew C., Zubrow E. B. W. (red.), 1994, *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Reyna V. F., Brainerd C. J., 2011, Dual processes in decision making and developmental neuroscience: A fuzzy-trace model, *Developmental Review*, 31(2), 180-206.

- Ridges M., Davidson I., Tucker D., 2000, The organic environment of paintings on rock, [w:] G. K. Ward, C. Tuniz (red.), *Advances in dating Australian rock-markings*, 61–70, Melbourne: Australian Rock Art Association.
- Rifkin R. F., 2015, Evaluating the photoprotective effects of ochre on human skin by in vivo SPF assessment: implications for human evolution, adaptation, and dispersal, *PLoS ONE*.
- Rivero Vilá O., Garate Maidagán D., 2013, Arte parietal paleolítico en la cueva de Hornos de la Peña (Cantabria): nuevos datos sobre su conjunto exterior, *Zephyrus*, 72, 59-72.
- Rivière É., 1897, *La grotte de La Mouthe (Dordogne): séance du 11 août 1897*, Paryż: Association française pour l'avancement des sciences.
- Rivière É., 1901, Les dessins gravés de la grotte de La Mouthe (Dordogne), *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris, V^e série, tome 2(1)*, 509-517.
- Robert E., Petrognani S., Lesvignes E., 2016, Applications of digital photography in the study of Paleolithic cave art, *Journal of Archaeological Science: Reports*, 10, 847-858.
- Rodríguez Hidalgo A., Canals A., Saladié P., Carbonell E., 2010, Los cubiles “Crocota crocota” como contenedores de información paleoeconómica: el caso de la Sala de los Huesos, Cueva de Maltravieso (Cáceres), *Zona Arqueológica*, 13, 209-221.
- Rodríguez-Hidalgo A., Egeskov Sørensen M., García-Diez M., Becerra-Valdivia L., McLaren S. J., 2021, The age of hand stencils in Maltravieso cave (Extremadura, Spain) established by U-Th dating, and its implications for the early development of art, *Scientific Reports*, 11.
- Roebroeks W., Sier M. J., Nielsen T. K., de Loecker D., Parés J. M., Arps C. E. S., Múcher H. J., 2012, Use of red ochre by early Neandertals, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109, 1889-1894.
- Rogers A. R., 2017, Early history of Neanderthals and Denisovans, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 114(37), 9859-9863.

- Roldan C., Murcia-Mascaros S., Lopez-Montalvo S., Vilanova C., Porcar M., 2018, Proteomic and metagenomic insights into prehistoric Spanish Levantine Rock Art, *Sci Rep*, 8.
- Rose G., 2000, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretations of Visual Materials*, Sage Publications.
- Rosina P., Gomes H., Collado H., Nicoli M., Volpe L., Vaccaro C., 2018, Micro-Raman spectroscopy for the characterization of rock-art pigments from Abrigo del Aguila (Badajoz – Spain), *Opt Laser Technol*, 102, 274-281.
- Rosso D., 2017, Aproximacion etnoarqueologica al uso de colorantes para el tratamiento del cabello: el caso de los Hamar (Etiopia), *Pyrenae*, 48(2), 123-149.
- Rosso D., d'Errico F., Zilhao J., 2014, Stratigraphic and spatial distribution of ochre and ochre processing tools at Porc-Epic Cave, Dire Dawa, Ethiopia, *Quat Int*, 343, 85-99.
- Rozwadowski A., 1998, Czytając sztukę naskalną: pomiędzy archeologią a etnografią, *Przegląd Archeologiczny*, 46, 5-21.
- Rozwadowski A., 2009, *Obrazy z przeszłości: hermeneutyka sztuki naskalnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Ruspoli M., 1987, *The cave of Lascaux: the final photographs*, Harry E. Abram, Nowy Jork.
- Rydlewski M., 2016, *Żeby widzieć, trzeba wiedzieć. Kulturowy wymiar percepcji wzrokowej*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz.
- Sacher G. A., Staffeldt E. F., 1974, Relation of gestation time to brain weight for placental mammals: Implications for the theory of vertebrate growth, *The American Naturalist*, 108(963), 593-615.
- Salomon H., Vignaud C., Coquinot Y., Beck L., Stringer C., Strivay D., D'errico F., 2012, Selection and heating of colouring materials in the Mousterian level of Es-Skhul (c. 100 000 years BP, Mount Carmel, Israel), *Archaeometry*, 54(4), 698-722.

- Salomon H., Vignaud C., Coquinot Y., Pages-Camagna S., Pomies M.-P., Geneste J.-M., David F., 2008, Les matières colorantes au début du Paléolithique supérieur: Caractérisation chimique et structurale, transformation et valeur symbolique, *Techne*, 15-21.
- Salomon H., Vignaud C., Lahlil S., Menguy N., 2015, Solutrean and Magdalenian ferruginous rocks heat-treatment: accidental and/or deliberate action?, *Journal of Archaeological Science*, 55, 100-112.
- Sauvet G., 2019, The hierarchy of animals in the Paleolithic iconography, *Journal of Archaeological Sciences: Reports*, 28, 1-9.
- Schmid E., 1989, Die altsteinzeitliche Elfenbeinstatueette aus der Höhle Stadel im Hohlenstein bei Asselfingen, Alb-Donau-Kreis, *Fundberichte aus Baden-Württemberg*, 14, 33-118.
- Semon R., 1921, *The mneme*, George Allen & Unwin, Londyn.
- Sepulveda M., 2021, Making visible the invisible. A microarchaeology approach and an Archaeology of Color perspective for rock art paintings from the southern cone of South America, *Quaternary International*, 572, 5-23.
- Shanks M., Tilley C., 1992, *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*, Routledge, London.
- Shao Q., de las Heras C., Prada A., Fatás P., Díaz González L. M., Ordás D., Sánchez Moral M. E., Grün R., Garcês S., Gomes H., Lattao V., Nash G. H., Bossoms Mesa A., Rosina P., García Arranz J. J., Fernández Sánchez D., Mira H. A., von Petzinger G., Collado Giraldo H., 2025, Art in red: New dates for paintings in the Cave of Altamira, Santillana del Mar, Spain, *Journal of Archaeological Science*, 179.
- Sharpe K., Van Gelder L. 2004, *Children and Paleolithic 'art': Indications from Rouffignac Cave, France*, International Newsletter on Rock Art, 38, 9-17.
- Siddall R., 2018, Mineral pigments in archaeology: their analysis and the range of available materials, *Minerals*, 8(5).

- Smith D. C., Bouchard M., Lorblanchet M., 1999, An initial Raman microscopic investigation of prehistoric rock art in caves of the Quercy District, S. W. France, *Journal of Raman Spectroscopy*, 30, 347-354.
- Smith H., Jones M., 2010, Portable art and social identity in prehistoric hunter-gatherers, *European Journal of Archaeology*, 16(4), 636-659
- Smith P., Jones L., 2020, Neandertal burial practices in Western Asia: How different are they from those of the early *Homo sapiens*?, *Journal of Human Evolution*, 145, 45-68.
- Soressi M., d'Errico F., 2007, Pigments, gravures, parures: les comportements symboliques controversés des Neandertaliens, [w:] Vandermeersch B., Maureille B. (red.), *Les Neandertaliens. Biologie et cultures*, Editions du CTHS, Paris, 297–309.
- Spades S., Russ J., 2005, GC-MS analysis of lipids in prehistoric rock paints and associated oxalate coatings from the Lower Pecos region, *Texas Archaeometry*, 47(1), 115-126.
- Spaey O., Garate D., Irurtzun A., 2024, Space analysis in Palaeolithic cave art: Towards a multidisciplinary and integrated approach, *Journal of Archaeological Method, and Theory*.
- Spivey N. J., 2005, *How art made the world: a journey to the origins of human creativity*, Basic Books, Nowy Jork.
- Steelman K. L., Rowe M. W., 2012, Radiocarbon dating of rock paintings: incorporating pictographs into the archaeological record, [w:] McDonald J., Veth P. (red.), *A companion to rock art*, Blackwell, UK, 563-582.
- Steinmetz J. E., Lavond D. G., Ivkovich D., Logan C. G., Thompson R. F., 1992, Disruption of classical eyelid conditioning after cerebellar lesions: damage to a memory trace system or a simple performance deficit?, *Journal of Neuroscience*, 12, 4403-4426.
- Steinmetz J. E., Logan C. G., Rosen D. J., Thompson J. K., Lavond D. G., Thompson R. F., 1987, Initial localization of the acoustic conditioned stimulus projection system to the cerebellum essential for classical eyelid conditioning, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 84, 3531-3535.

- Steinmetz J. E., Thompson R. F., 1991, Brain substrates of aversive classical conditioning, [w:] Madden J. (red.), *Neurobiology of learning, emotion and affect*, Raven Press, Nowy Jork, 97-120.
- Stringer C. B., Andrews P., 1988, Genetic and fossil evidence for the origin of modern humans, *Science*, 239(4845), 1263-1268.
- Stringer C., Andrews P., 2011, *The complete world of human evolution*, Thames & Hudson, Londyn.
- Stuart B. H., Thomas P. S., 2017, Pigment characterization in Australian rock art: a review of modern instrumental methods of analysis, *Heritage Science*, 5.
- Sutton J., 2010, Exograms and Interdisciplinarity: History, the Extended Mind, and the Civilizing Process, [w:] Menary R. (red.), *The Extended Mind*, MIT Press, Cambridge, 189-225.
- Sutton J., 2014, Remembering as public practice: Wittgenstein, memory, and distributed cognitive ecologies, [w:] Munz V. A., Moyal-Sharrock D., Coliva A. (red.), *Mind, Language, and Action: Proceedings of the 36th Wittgenstein Symposium*, Austrian Ludwig Wittgenstein Society, 409-444.
- Szeliga M., Cyrek K., 2021, Evidence of symbolic behavior in the Middle Paleolithic: The bear bone from Dziadowa Skala cave, Poland, *Quaternary International*.
- Tatarkiewicz W., 2004, *Zarys dziejów filozofii (tom 3: Estetyka)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Thompson R. F., 1967, *Foundations of physiological psychology*, Harper & Row, Nowy Jork.
- Thompson R. F., 1986, The neurobiology of learning and memory, *Science*, 233, 941-947.
- Thompson R.F., 1990, Neural mechanisms of classical conditioning in mammals, *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 329, 161-170.
- Thompson R. F., Berger T. W., Cegavske C. F., Patterson M. M., Roemer R. A., Teyler T. J., Young R. A., 1976, The search for the engram, *American Psychologist*, 31, 209-227.

- Tulving E., Watkins M. J., 1975, Structure of memory traces, *Psychological Review*, 82(4), 261-275.
- Ucko P. J., Rosenfeld A., 1967, *Paleolithic cave art*, McGraw-Hill, Londyn.
- Valladas H., 2008, Radiometric dates for the middle palaeolithic sequence of Payre (Ardèche, France), *Quaternary Geochronology*, 3, 377-389.
- Valladas H., Kaltnecker E., Quiles A., Tisnérat-Laborde N., Genty D., Arnold M., Delqué-Količ E., Moreau C., Baffier D., Cleyet Merle J. J., Clottes J., Girard M., Monney J., Montes R., Sainz C., Sanchidrian J. L., 2013, Dating French and Spanish prehistoric decorated caves in their archaeological contexts, *Radiocarbon*, 55(3), 1422-1431.
- Valladas H., Quiles A., Delqué Količ E., Kaltnecker E., Moreau C., Pons Branchu E., Vanrell L., Olive M., Delestre X., 2017, Radiocarbon Dating of the Decorated Cosquer Cave (France), *Radiocarbon*, 59(2), 621-633.
- Velo J., 1984, Ochre as medicine: a suggestion for the interpretation of the archaeological record, *Current Anthropology*, 25(5).
- Vetulani J., 2014, *Mózg: fascynacje, problemy, tajemnice*, Wydawnictwo Homini, Kraków.
- Vignaud C., Salomon H., Chalmin E., Geneste J.-M., Menu M., 2006, The “back to back bison’s panel” of Lascaux. Access to the artist know-how by pigment analyses, *L’Anthropologie*, 110, 482-499.
- Von Petzinger G., 2018, *Pierwsze znaki: najstarsze symbole świata*, Wydanie I, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Wagner P., 2021, Czego oczy nie widzą, tego archeologom żal- nowe metody dokumentacji sztuki naskalnej (RTI, DSTRETCH), *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 26, 423-430.
- Wagner P., 2023, Sztuka epoki paleolitu w świetle hipotezy mózgu społecznego, *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 28, 315-331.
- Wagner P., 2024, Zewnętrzne ślady pamięciowe społeczności paleolitycznych, *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 29, 253-266.

- Watchman A., Cole N., 1993, Accelerator radiocarbon dating of plant-fiber binders in rock paintings from northeastern Australia, *Antiquity*, 67, 355-358.
- Watts I., 2010, The pigments from Pinnacle Point Cave 13B, Western Cape, South Africa, *Journal of Human Evolution*, 59, 392-411.
- Watts I., Chazan M., Wilkins J., 2016, Early evidence for brilliant ritualized display: specularite use in the Northern Cape (South Africa) between ~500 and ~300 Ka, *Current Anthropology*, 57(3), 287-310.
- Weber G. W., Lukeneder A., Harzhauser M., Mitteroecker P., Wurm L., Hollaus L. M., Kainz S., Haack F., Antl Weiser W., Kern A., 2022, The microstructure and the origin of the Venus from Willendorf, *Scientific Reports*, 12(1).
- White R., 1993, The La Ferrassie Neanderthal: A re-evaluation of the evidence, *Journal of Human Evolution*, 24(5), 391-403.
- White R., 2003, *Prehistoric art: the symbolic journey of humankind*, Harry N. Abrams, New York.
- Whitley D. S., 2005, *Introduction to Rock Art Research*, Left Coast Press, Walnut Creek.
- Wilczyński J., Wojtal P., 2018, Palaeontological studies in the Częstochowa Upland, [w:] Wiszniowska T., Socha P., Stefaniak K. (red.), *Czwartorzędowe szczątki kręgowców z osadów jaskiń Wyżyny Częstochowskiej jako wskaźniki zmian środowiska*, Instytut Nauk Geologicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, 61-63.
- Williams B., Higham J. P., 2017, Primate brain size is predicted by diet but not sociality, *Nature Ecology & Evolution*, 1.
- Williamson B. S., 2000, Direct testing of rock art painting pigments for traces of haemoglobin at Rose Cottage Cave, South Africa, *Journal of Archaeological Science*, 27, 755-762.
- Wilson D. S., Near D. C., Miller R. R., 1996, Machiavellianism: A synthesis of the evolutionary and psychological literatures, *Psychological Bulletin*, 119(2), 285-299.

- Witelson D. M., 2023, *Theatres of Imagery: A performance theory approach to rock art research*, BAR Publishing.
- Wolf S., Dapschaskas R., Velliky E., Floss H., Kande A. W., Conard N. J., 2018, The use of ochre and painting during the Upper Paleolithic of the Swabian Jura in the context of the development of ochre use in Africa and Europe, *Open Archaeology*, 4, 185-205.
- Wolf S., Ebinger-Rist N., Kind C.-J., Wehrberger K., 2019, New perspectives on the Lion Man figurine of Hohlenstein-Stadel Cave (southwestern Germany), [w:] *Signs and Images in Stone Age Art: Proceedings of the International Conference*, Institute of Archaeology and Ethnography, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 32.
- Wolff C., Greenwood A. D., 2010, Disease and the Neandertals, *Current Anthropology*, 51(S2), 19-27.
- Wrangham R., 2009, *Walka o ogień. Jak gotowanie stworzyło człowieka*, CiS, Warszawa.
- Zaporowski A., 2017, Działanie fizyczne, *Filo-Sofija*, 36, 229-239.
- Zhou W.-X., Sornette D., Hill R. A., Dunbar R. I. M., 2005, Discrete hierarchical organization of social group sizes, *Proceedings of the Royal Society*, 439-444.
- Żernicki B., 1983, *Mózg*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.

Spis stron internetowych

Cueva de Hornos de la Peña [dostęp: 20.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://cuevas.culturadecantabria.com/hornos-de-la-pena/>>.

Czaszka *Homo habilis* [dostęp: 27.03.2024]. Dostępny w Internecie: <<https://australian.museum/learn/science/human-evolution/homo-habilis/#gallery-5>>.

Czaszka *Homo sapiens neanderthalensis* [dostęp: 27.03.2024]. Dostępny w Internecie: <https://pl.wikipedia.org/wiki/La_Ferrassie#/media/Plik:Ferrassie_skull.jpg>.

Europe's first cave artists were Neandertals, newly dated paintings show. Spanish paintings were made 20,000 years before modern humans arrived [dostęp: 27.06.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://www.science.org/content/article/europes-first-cave-artists-were-neandertals-newly-dated-paintings-show>>.

Fisher S., Gunz P., Scherphuis M., Jacob S., Neandertal genes influence brain development of modern humans. DNA fragments from Neandertals in the human genome shed light on brain evolution [dostęp: 27.03.2024]. Dostępny w Internecie: <<https://www.mpg.de/12565720/1207-evan-019609-neandertal-genes-shed-light-on-unique-aspects-of-the-modern-human-brain>>.

Floss H., 2025, The oldest portable art: the Aurignacian ivory figures from the Swabian Jura (Southwest Germany), *Palethnologie* [dostęp: 8.08.2025]. Dostępny w Internecie: <<http://journals.openedition.org/palethnologie/888>>.

Fragment kości z Bilzingsleben [dostęp: 27.03.2024]. Dostępny w Internecie: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Bilzingsleben_bone.jpg>.

Grotte de Rouffignac - La grotte aux cent mammoths [dostęp: 19.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://www.bradshawfoundation.com/france/rouffignac/index.php>>.

Harman J., Using Decorrelation Stretch to Enhance Rock Art Images [dostęp: 24.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<http://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.html>>.

Hendry L., Who were the Neanderthals? [dostęp: 27.03.2024]. Dostępny w Internecie: <<https://www.nhm.ac.uk/discover/who-were-the-neanderthals.html>>.

Hitchcock D., Cougnac Caves - Grottes de Cougnac [dostęp: 15.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://donsmaps.com/cougnac.html>>.

Hitchcock D., El Castillo Cave [dostęp: 20.06.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://www.donsmaps.com/castillo.html>>.

Hitchcock D., Grotte de la Mouthe - a decorated cave from the Upper Paleolithic [dostęp: 19.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://donsmaps.com/lamouthe.html#reference>>.

Jaskinia Gargas [dostęp: 19.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://tourisme-nestor-barousse.fr/wp-content/uploads/2015/01/GARGAS-179.jpg>>.

Keeley G., Prehistoric cave paintings in Spain show Neanderthals were artists [dostęp: 19.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://www.newsnationnow.com/world/prehistoric-cave-paintings-in-spain-show-neanderthals-were-artists/>>.

La Grotte de Font-de-Gaume [dostęp: 19.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://www.sites-les-eyzies.fr/decouvrir/grotte-de-font-de-gaume/la-grotte-de-font-de-gaume>>.

Prehistoric Images and Medicines Under the Sea [dostęp: 19.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://www.bradshawfoundation.com/cosquer/>>.

Reflectance Transformation Imaging (RTI) [dostęp: 24.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<http://culturalheritageimaging.org/Technologies/RTI/>>.

Schemat budowy mózgu człowieka [dostęp: 9.08.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/mozg;3943993.html>>.

Sculptures of the Ice Age - Exploring the Deeper History of Art [dostęp: 15.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/horse.php>>.

Tan Tan: The oldest known human representation? [dostęp: 27.03.2024]. Dostępny w Internecie: <http://www.bradshawfoundation.com/sculpture/tan_tan.php>.

The Art of Altamira Cave [dostęp: 19.07.2025]. Dostępny w Internecie: <<https://www.bradshawfoundation.com/spain/altamira/index.php>>.

The Chauvet Cave Paintings [dostęp: 15.07.2025]. Dostępny w Internecie: <https://www.bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet_cave_art/index.php>.

Venus of Hohle Fels [dostęp: 27.03.2024]. Dostępny w Internecie: <https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/venus_of_hohle_fels.php>.

Zdziebłowski S., Najstarsze 'dzieło sztuki' w Polsce ma ponad 100 tys. lat. Nowe ustalenia naukowców [dostęp: 27.03.2024]. Dostępny w Internecie: <<https://www.national-geographic.pl/historia/najstarsze-dzielo-sztuki-w-polsce-ma-ponad-100-tys-lat-wykonal-je-neandertalczyk-240418104535/>>.

Spis rycin

Ryc. 1.1. Czaszka *Homo habilis* - odkrycie z 1973 roku, na stanowisku Koobi Fora, Kenia (<https://australian.museum/learn/science/human-evolution/homo-habilis/#gallery-5>)

Ryc. 1.2. Rekonstrukcja czaszki *Homo erectus* (Bednarik 2008: 6, fig. 9)

Ryc. 1.3. Czaszka *Homo heidelbergensis* (MacLachy i in. 2010: 516, fig. 25.17)

Ryc. 2.1. Narzędzia kamienne ze stanowiska Lomekwi 3, Kenia (Harmand i in. 2015: 313, fig. 4)

Ryc. 2.2. Czaszka dorosłego neandertalczyka z La Ferrassie (https://pl.wikipedia.org/wiki/La_Ferrassie#/media/Plik:Ferrassie_skull.jpg)

Ryc. 2.3. Fragmenty skorup strusich jaj ze zdobieniami. Schronisko skalne Diepkloof (Henshilwood 2012: 228, fig. 4)

Ryc. 2.4. „Wenus” z Tan-Tan (http://www.bradshawfoundation.com/sculpture/tan_tan.php)

Ryc. 2.5. Muszla z ornamentem geometrycznym (Joordens i in. 2014: 230, fig. 2)

Ryc. 2.6. Rysunek fragmentu kości słonia leśnego z Bilzingsleben (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Bilzingsleben_bone.jpg)

Ryc. 2.7. Fragment kości zwierzęcej z nacięciami z Jaskini Dziadowa Skała (<https://www.national-geographic.pl/historia/najstarsze-dzielo-sztuki-w-polsce-ma-ponad-100-tys-lat-wykonal-je-neandertalczyk-240418104535/>)

Ryc. 3.1. Sklepienie czaszki neandertalczyka (<https://www.nhm.ac.uk/discover/who-were-the-neanderthals.html>)

Ryc. 3.2. Grób neandertalczyka z jaskini Szanidar (Gamble i in. 2017: 261, rys. 6.6)

Ryc. 3.3. Sztuka naskalna z jaskini a. Ardales, b. La Pasiega, c. Maltravieso (Hoffmann i in. 2018: 912-913, fig. 1, 2, 3)

Ryc. 3.4. Odciski dłoni z jaskini Maltravieso (Standish i in. 2025: 5, fot. 5)

Ryc. 3.5. Czaszka *Homo sapiens neanderthalensis* (lewa) i *Homo sapiens sapiens* (prawa) (<https://www.mpg.de/12565720/1207-evan-019609-neandertal-genes-shed-light-on-unique-aspects-of-the-modern-human-brain>)

Ryc. 4.1. Człowiek-lew z Hohlenstein-Stadel (Wolf i in. 2019: 35, fig. 1)

Ryc. 4.2. „Wenus” z Hohle Fels (https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/venus_of_hohle_fels.php)

Ryc. 4.3. Figurki zwierząt z jaskini Vogelherd (Dudkiewicz 2021: 81, fig.2)

Ryc. 4.4. „Wenus” z Willenforfu (Weber i in. 2022: 2, fig. 1)

Ryc. 4.5. Rzeźba konia z Les Espélugues (<https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/horse.php>)

Ryc. 5.1. Obraz z francuskiej jaskini Chauvet (https://www.bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet_cave_art/index.php)

Ryc. 5.2. Malowidło z jaskini Cougnac (<https://donsmaps.com/cougnac.html>)

Ryc. 5.3. Wizerunek konia wraz z rytami z jaskini Cosquer (<https://www.bradshawfoundation.com/cosquer/>)

Ryc. 5.4. Przykład formy tektonicznej z jaskini Font de Gaume (<https://www.sites-les-eyzies.fr/decouvrir/grotte-de-font-de-gaume/la-grotte-de-font-de-gaume>)

Ryc. 5.5. Negatywy dłoni z jaskini Gargas (<https://tourisme-neste-barousse.fr/wp-content/uploads/2015/01/GARGAS-179.jpg>)

Ryc. 5.6. Graficzny obraz rozmieszczenia wybranych malowideł na planie Grande Grotte Arcy-sur-Cure, (Valladas i in. 2013: 1427, fig. 1)

Ryc. 5.7. Forma dachokształtna z jaskini La Mouthe (<https://donsmaps.com/lamouthe.html#reference>)

Ryc. 5.8. Wizerunek mamuta wykonany w technice rycia z jaskini Rouffignac (<https://www.bradshawfoundation.com/france/rouffignac/index.php>)

Ryc. 5.9. Strop jaskini Altamira z malowidłami (<https://www.bradshawfoundation.com/spain/altamira/index.php>)

Ryc. 5.10. Niefiguracywne reprezentacje z hiszpańskiej jaskini Ardales (<https://www.newsnationnow.com/world/prehistoric-cave-paintings-in-spain-show-neanderthals-were-artists/>)

Ryc. 5.11. Przykład sztuki niefiguracywnej z jaskini El Castillo (<https://www.donsmaps.com/castillo.html>)

Ryc. 5.12. Ryt z jaskini Hornos de la Peña (<https://cuevas.culturadecantabria.com/hornos-de-la-pena/>)

Ryc. 5.13. Obraz przypisywany *Homo sapiens neanderthalensis* (<https://www.science.org/content/article/europes-first-cave-artists-were-neandertals-newly-dated-paintings-show>)

Ryc. 5.14. Przykład malowideł z jaskini Tito Bustillo (Spaey, Garate, Irurtzun 2024: 1817, fig. 4)

Ryc. 7.1. Determinanty pozycji tworzenia sztuki (Ochoa i in. 2018: 131, ryc. 2)

Ryc. 8.1. Przykłady wyobrażeń zwierząt z towarzyszącymi im znakami niefiguracywnymi (Bacon i in. 2023: 372, fig. 1)

Ryc. 10.1. Schemat budowy mózgu człowieka (rys. M. Drabecka; <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/mozg;3943993.html>,)

Spis tabel

Tabela 7.1. Spis wybranych jaskiń ze sztuką franko-kantabryjską. Źródło: Opracowanie własne na podstawie: Laming 1968: 6-8; Bahn 2012: 35.

Tabela 8.1. Interpretacje sztuki naskalnej. Źródło: Opracowanie na podstawie: Gąssowski 2008: 14; Anati 2003: 5-6.

Tabela 8.2. Style według André Leroi-Gourhan. Źródło: Opracowanie na podstawie: Gąssowski 2008: 49-51; Leroi-Gourhan 1966: 78-83.

Tabela 10.1. Rodzaje płatów mózgu człowieka. Źródło: Wykonana na podstawie: Żernicki 1983: 119; Ramachandran 2019: 45-46; Vetulani 2014: 20-21.

Tabela 10.2. Rodzaje pamięci. Źródło: Opracowanie na podstawie Niewiadomska 1997: 270; Baddeley 2002: 24-27; Squire 2004: 1732-1734; Domżał 2013: 157; Vetulani 2014: 31-33.