

TAJEMNICE MARTWEGO BYKA

W 1985 r. w tak zwanej „małej serii ceramowskiej”, wydawanej przez PIW, ukazała się książka czeskiego popularyzatora wiedzy o kulturach rdzennych mieszkańców obu Ameryk, Miroslava Stingla, zatytułowana „Czcieciele gwiazd. Śladami zaginionych kultur peruwiańskich”. Jeden z jej rozdziałów – Tajemnica Martwego Byka – opowiadał o odkryciu Toro Muerto, największego kompleksu sztuki naskalnej w Peru i równocześnie jednego z największych tego typu stanowisk na świecie. Trzydzieści lat później polsko-peruwiańska ekipa Projektu Archeologicznego Toro Muerto do rozdziału napisanego przez Stingla zaczęła dopisywać nowe strony.

JANUSZ Z. WOŁOSZYN, ANDRZEJ ROZWADOWSKI, LIZ GONZALES RUIZ

Toro Muerto to monumentalne stanowisko położone w środkowej części doliny Majes, na prawym brzegu tej największej rzeki południowego Peru. Najłatwiej dotrzeć tu z najbliższego dużego miasta – Arequipy. Zjazd z gór krętymi andyjskimi drogami zajmuje około trzech godzin. Sama dolina należy do wyjątkowo urodzajnych; uprawia się tu obecnie przede wszystkim ryż, trzcinę cukrową, ziemniaki, wiele gatunków owoców i winną latorośl, która kiedyś – w czasach kolonialnych – stanowiła podstawę tutejszej ekonomii. W XVI w., kiedy zaczęły tu powstawać pierwsze haciendy, europejscy zdobywcy pisali, że sama dolina Majes produkowała niemal tyle samo wina co cała Hiszpania. W późniejszych wiekach pochodzące stąd trunki (wino i destylowane z niego *pisco*) trafiały nie tylko na rynek peruwiański, ale również do Chile i Boliwii.

TORO MUERTO

Jedna z największych haciend położonych w tej części doliny nosiła do początków XX w. nazwę Toro Muerto. Przez jej tereny przebiegał szlak prowadzący z gór na wybrzeże, funkcjonujący co najmniej od czasów inkaskich. Był on w użyciu jeszcze w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Karawanami lam, a później mułów, transportowano nim w jedną stronę wełnę i ziemniaki, a w drugą – kosze suszonych ryb i owoców.

Jak wszystkie rzeki spływające z zachodnich stoków peruwiańskich Andów w stronę Pacyfiku, tak i Majes (w swym górnym biegu nazywana rzeką Colca, a w dolnym – Camaná) przecina na swej drodze skrajnie suche obszary wyzyn i wybrzeża. Opady na tym terenie występują bardzo rzadko, a rozwój jakiegokolwiek roślinności możliwy jest tylko tam, gdzie kanały irygacyjne są w stanie doprowadzić wodę z rzek. Zaraz dalej zaczyna się pustynia. Nazwa Toro Muerto (hiszp. martwy byk) – przynajmniej według lokalnej legendy – miała się wziąć stąd, że w czasie pomoru bydła (spowodowanego być może plagą owadów, które i obecnie w niektórych miesiącach są tu wyjątkowo dokuczliwe) chore i umierające sztuki zostały przegnane z urodzajnej doliny na pobliską pustynię, by tam skonać nie przysparzając mieszkańcom poważniejszych problemów sanitarnych.

Nie wiemy, czy przywołana opowieść jest prawdziwa. Jeśliby jednak nawet tak było, to otoczona wzgórzami piaszczysta pustynia Toro Muerto nie jest bynajmniej usiana kośćmi martwych zwierząt, lecz... tysiącami bloków wulkanicznego tufu. Ponad dwa i pół tysiąca z nich pokrywają petroglify wykute i wyrte na kamieniach w ciągu wielu setek lat przez kolejnych mieszkańców tego regionu. Przedstawiają one różne motywy geometryczne (linie proste, zygzaki, meandry), węże, ptaki i ssaki

Widok na dolinę Majes ze stanowiska Toro Muerto.

Mapa ukazująca stanowisko Toro Muerto. Na głównym zdjęciu obszar 50 km² to obszar chroniony, wyznaczony przez peruwiańskie Ministerstwo Kultury, a obszar 10 km² to rejon objęty badaniami projektu.





Setki glazów w Toro Muerto widziane z góry, wiele z nich zawiera petroglify.

rozmaitych gatunków oraz wiele różnych typów postaci antropomorficznych. Duży odsetek tego olbrzymiego zbioru stanowią oczywiście kamienie niewielkie lub średniej wielkości, na których wyobrażono zaledwie jeden lub kilka motywów, ale znaleźć tam też można potężne, wielotonowe bloki skalne ozdobione dziesiątkami, a niekiedy nawet setkami rozmaitych figur.

„KAMIENIOŁOM” I JEGO ZAZDROSNY ODKRYWCY

Potężny kompleks, rozciągający się na obszarze ponad 10 km², otoczony splądrowanymi cmentarzyskami prekolumbijskich kultur z różnych epok, został odkryty dla nauki dopiero w początkach lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Miejscowa ludność bez wątplenia od dawna zdawała sobie sprawę z jego istnienia; co najmniej od początków XVIII w. bloki skalne – w tym również niestety te pokryte petroglifami – rozbijano na kawałki, ociosywano, wstępnie obrabiano i zabierano ze stanowiska wykorzystując jako tani materiał

budowlany. W 1722 r. powstała z nich kaplica, dwieście lat później posłużyły do wzniesienia zabudowań gospodarczych pobliskiej hacjendy. W momencie, kiedy do doliny Majes trafili pierwsi archeolodzy – wśród nich „oficjalny odkrywca” Toro Muerto, arequipeński archeolog Eloy Linares Málaga – miejsce to było przez lokalnych mieszkańców określane jako „La Cantera”, czyli „kamieniołom”. Nigdy już się nie dowiemy, jak wyglądało ono w czasach swojej świetności, przed przybyciem Europejczyków. Zwłaszcza południowy sektor stanowiska – położony najbliżej doliny – został nieodwracalnie zniszczony. Na domiar złego jego „oczyszczona z kamieni” część została kilkadziesiąt lat temu przeznaczona pod uprawę.

Jedną z wielu „tajemnic Toro Muerto” jest to, że chociaż samo stanowisko znane jest archeologom

od blisko 70 lat, to w zasadzie do tej pory nikt porządnie go nie przebadał. Wiedza na jego temat wciąż jest stosunkowo niewielka, poświęcona mu literatura – zaskakująco skromna, a dotychczasowa dokumentacja – w wysokim stopniu niedokładna. Na taki stan rzeczy złożyło się prawdopodobnie wiele przyczyn, wśród nich zapewne generalnie niewielkie zainteresowanie sztuką naskalną tego regionu, ale również zazdrosne pilnowanie dostępu do tego stanowiska przez jego odkrywcę (przynajmniej do końca lat 70. XX wieku). Swoją rolę z pewnością odegrały też onieśmielające wręcz wymiary kompleksu i liczba występujących tam zabytków. Przed wprowadzeniem aparatów cyfrowych czy nowoczesnych technik pomiarowych nie można było nawet marzyć o wykonaniu choćby pełnego inwentarza znajdujących się tam tysięcy petroglifów.

Poza samym odkrywcą, do niewielkiej grupy uczonych, którzy mieli swój udział w poznawaniu tajemnic Toro Muerto, należeli przez długi czas niemal wyłącznie cudzoziemcy. W latach 50. i 60. XX wieku był to niemiecki archeolog Hans Dietrich Disselhoff, w latach 60. – pracujący we Francji Szwajcar Henry Reichlen, w latach 70. – wybitny kubański badacz sztuki naskalnej, geograf, rewolucjonista, dyplomata i uczyony, Antonio Núñez Jiménez. Ten ostatni pozostawił nam po sobie setki rysunków petroglifów z obszaru całego Peru, lecz niestety, ponieważ powstawały one wyłącznie na podstawie zdjęć, dopiero po jego powrocie na Kubę, cechowały się często poważnymi odkształceniami i pomijały wiele znaczących szczegółów (Núñez Jiménez 1986). Pod koniec XX i na początku XXI w. Toro Muerto badali Holender Maarten van Hoek i wrocławska archeolog Daria Rosińska, która przeprowadziła też prospekcję znacznej części doliny Majes rejestrując między innymi kilkadziesiąt stanowisk ze sztuką naskalną.

POLSCY BADACZE W TORO MUERTO

W latach 2015-2017 w czasie czterech kilkutygodniowych kampanii (finansowanych najpierw „Diamentowym grantem” MNiSW, a później grantem OPUS przyznany przez Narodowe Centrum Nauki) archeolodzy z Uniwersytetu Warszawskiego wykonali wreszcie pierwszą dokładną dokumentację całego obszaru stanowiska. Wszystkie kamienne bloki ozdobione petroglifami zostały zarejestrowane trójwymiarowo i naniesione na plan stanowiska, a także sfotografowane i opisane; dużą część petroglifów przerysowano. W 2018 r. dzięki współpracy z Narodowym Instytutem Geograficznym Peru udało się nam wykonać doskonałe zdjęcia lotnicze badanego terenu. Na ich podstawie stworzona została ortofotomapa stanowiska i jego trójwymiarowy model w wysokiej rozdzielczości. Wykonanie tych

TAŃCZĄCY Z ZYGZAKAMI - PRÓBUJĄC ZROZUMIEĆ ZNACZENIE

Jak już wiemy, w Toro Muerto wryto tysiące petroglifów na ponad 2500 glazach. Tematyka tych petroglifów nie jest jednak aż tak zróżnicowana, jak mogłoby sugerować ich liczba. Jest to jeden z powodów, który pozwala przypuszczać, że przynajmniej część z nich nie powstała przez setki lat, ale że istotna ich grupa została stworzona w krótkim przedziale czasowym. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza petroglifów ukazujących tańczące postacie wspomnianych już *danzantes*, ewidentnie ukazanych w dynamicznym ruchu, często w zestawieniu kilku figur, co dodatkowo sugeruje, że mamy do czynienia z przedstawieniem tańca – grupowego lub indywidualnego. Cechą charakterystyczną tych wyobrażeń jest to, iż niejednokrotnie skojarzone są one z równie licznymi na tym stanowisku motywami linii zygzakowatej lub falistej. Częstotliwość takich zestawień świadczy, że połączenie to nie mogło być przypadkowe.

Jeżeli przyjmiemy, że petroglify te mają około dwóch tysięcy lat, to ich interpretacja znaczeniowa musi być trudna, szczególnie z powodu braku kontekstu etnograficzno-historycznego, który mógłby rzucić więcej światła na tę kwestię, jak to miało miejsce w południowej Afryce czy Kalifornii (zob. artykuły w tym numerze AZ). Relacja między tym co przedstawione, a tym co dane przedstawienie oznacza nie musi być oczywista i jednoznaczna. Postać ludzka mogła być wizerunkiem człowieka (w tym przypadku tancerza), mogła jednak przedstawiać — niewykluczone nawet, że jednocześnie — ducha, boga lub przodka. Choć do pewnego stopnia to niewielkie różnice, ostatecznie mogą okazać się istotne. A co powiedzieć o liniach zygzakowatych lub falistych? Jakże łatwo przychodzi nam na myśl takie skojarzenia jak piorun, woda, fala wodna. Dlaczego jednak pionowe fale? – tak bowiem te linie często są ukazane na skałach w Toro Muerto. Taniec wśród piorunów? – też brzmi to mało prawdopodobnie. Może zatem chodzi o coś innego?

W Amazonii żyją społeczności – stosunkowo niedawno „odkryte” przez antropologów – posiadające bogatą tradycję sztuki. Dobrym przykładem jest grupa Indian Tukano zamieszkująca dorzecze rzeki Vaupés w Kolumbii. Ich życie i kulturę, począwszy od lat 70. XX wieku, zaczął

A. Przykład kamienia z licznymi i różnorodnymi petroglifami.

B. Wizerunek tej wyjątkowej postaci znajduje się w skrajnie północnej części stanowiska.





1. Ten ogromny glaz z dziesiątkami petroglifów znajduje się na szczycie najwyższego punktu stanowiska.

2. Proces jego dokumentacji.

3. Tańcząca postać obok zygzaka z kropkami.

zadań nie było łatwe i ze względu na wymiary badanego obszaru, i trudną dostępność niektórych jego partii. Problemy stwarzało też znaczne zróżnicowanie terenu (najniższe sektory stanowiska znajdują się na wysokości ok. 400 m n.p.m., najwyższe – ok. 1100 m n.p.m.) i panujące tu warunki pogodowe (uciążliwy upał, ostre słońce, silne południowe wiatry i nierzadkie burze piaskowe).

Sporządzenie szczegółowej dokumentacji spełniającej współczesne standardy stanowiło jednak dopiero pierwszy krok naszych prac. Zebrane informacje poddane już choćby wstępnej analizie powoli zaczęły ujawniać kolejne tajemnice stanowiska.

RÓŻNORODNOŚĆ PRZEDSTAWIEŃ

Już w drugiej połowie lat 70. wspomniany wyżej Antonio Núñez zauważył, że niektóre z często powtarzających się motywów występujących w Toro Muerto nie występują z jednakową częstotliwością na obszarze całego stanowiska. W niektórych sektorach przeważały przedstawienia ptaków, w innych sylwetki charakterystycznych *danzantes enmascarados* (tancerzy w maskach), w innych jeszcze postaci muzykantów. Była to jednak tylko – dość mało precyzyjna, choć trafna – intuicja kubańskiego uczonego. Teraz, dysponując bazą danych wszystkich petroglifów i planem całego kompleksu jesteśmy w stanie dokładniej przyjrzeć się wewnętrznej

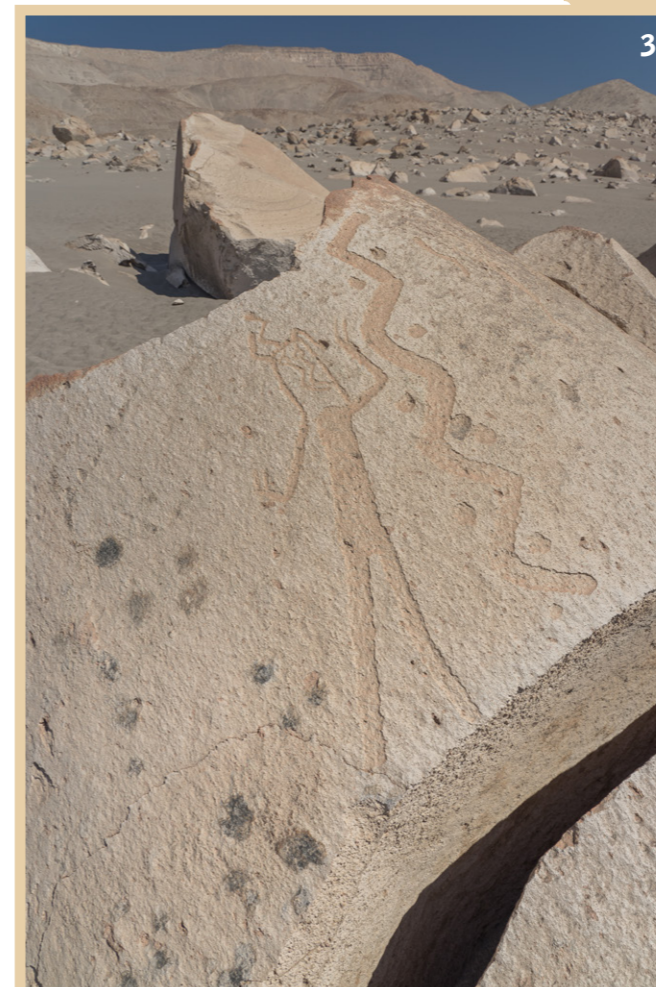
organizacji stanowiska i dostrzeżonym przez niego nieregularnościami.

Rozplanowanie kompleksu było uwarunkowane przede wszystkim czynnikami naturalnymi, ale można też zauważyć, że twórcy petroglifów wybierali niektóre fragmenty stanowiska zdecydowanie chętniej niż inne. Zastanawiające jest po pierwsze to, że pewne jego sektory – mimo, że występowały na nich potężne bloki skalne o gładkich, pięknie spatynowanych powierzchniach, wprost idealnie nadające się do wykonywania petroglifów – pozostawały praktycznie nietknięte, podczas gdy w innych wizerunki zwierząt lub ludzi tworzone nawet na niewielkich kamieniach o powierzchniach zerodowanych i nierównych. Ponadto możemy zaobserwować, że niektóre, rzadko występujące motywy skupiają w się w jednym lub kilku niewielkich sektorach stanowiska, a inne układają się jakby wzdłuż linii wyznaczających drogę do jakiegoś celu. Dostrzegamy zagęszczenia i koncentracje poszczególnych typów przedstawień powtarzających

się w tysiącach wariantów na obszarze niemal całego kompleksu, zauważamy ich – również zmieniające się w terenie – częstsze lub rzadsze współwystępowanie z innymi motywami.

W 2017 r. w trakcie prospekcji dotarliśmy do sektora położonego na północy stanowiska, który do tej pory nie był ani zinwentaryzowany, ani opisany przez żaden z realizowanych tu projektów. Jest to wyjątkowo zastanawiająca część Toro Muerto; oddalona od doliny, położona na uboczu, trudno dostępna i w pewien sposób ukryta (dzięki temu zachowała się do naszych czasów w stanie niemal idealnym, nie dotarli tu kamieniarze, być może sporadycznie tylko odwiedzali ją turyści lub miejscowi). Co ciekawe ikonografia tego miejsca różni się diametralnie od ikonografii reszty stanowiska. Występują tu motywy zupełnie wyjątkowe, a z kolei te, które dominują na południu w ogóle się tu nie pojawiają.

To przestrzenne zróżnicowanie potężnego kompleksu rodzi podejrzenie, że niektóre jego części mogły być używane przez przedstawicieli różnych grup kulturowych (sobie współczesnych lub następujących po sobie), bądź też służyć zupełnie odmiennym celom (na przykład do odprawiania różnych



przybliżyć nauce Gerardo Reichel-Dolmatoff (1978). Sztuka plemion tukanoańskich w pewnych aspektach wykazuje zaskakujące podobieństwa do części petroglifów z Toro Muerto, dotyczy to zwłaszcza licznych motywów geometrycznych, a dokładniej – wariantów wzorów zygzakowato-sinusoidalnych. Czy tę analogię można jakoś twórczo spożytkować?

Zwróćmy uwagę na kilka faktów. Po pierwsze, jak wiemy z badań etnologicznych, omawiane motywy geometryczne są odwzorowaniami wizji. Tukano mówili badaczom, że są to obrazy, które widzą po spożyciu *yajé* – rytualnego napoju halucynogennego (lokalnego wariantu słynnej *ayahuaski*). Po drugie, wzorom tym były przez nich przypisywane liczne znaczenia związane z mitycznym czasem stworzenia. Po trzecie, ta mityczna opowieść była przez nich odtwarzana w rytuałach. I po czwarte, oprócz różnych innych znaczeń, wiele z tych wzorów zostało opisanych przez Tukano jako... przedstawienie pieśni. Informacja ta zaskakuje zachodniego czytelnika. Zazwyczaj spodziewamy się, że motywy graficzne oznaczają, nawet jeśli coś nam nieznanego, to jednak mającego jakiś bardziej konkretny odpowiednik. Ta informacja uświadamia nam natomiast, jak złożone i zaskakujące z naszej perspektywy mogą być relacje pomiędzy wizerunkiem a jego znaczeniem. W przypadku Tukano, sztuka zatem nie obrazowała jedynie określonego zdarzenia mitycznego, ale była też zapisem dźwiękowej sfery rytuału towarzyszącemu takiemu wydarzeniu, tak jakby ktoś (w pewnym uproszczeniu) do stworzonego przez siebie wizerunku dodał zapis nutowy.

Czy powstanie tak licznych petroglifów geometrycznych w Toro Muerto mogło być związane z rytuałami, w czasie których doświadczano wizji halucynogennych, podczas których człowiek zwykł widzieć takie właśnie motywy (czego dowodzą badania neuropsychologiczne)? Nie można tego wykluczyć. Rytualne zażywanie halucynogennych roślin w dawnych kulturach andyjskich było wszak szeroko rozpowszechnione (w trakcie wykopalisk odkryliśmy resztki kaktusa San Pedro, popularnej rośliny odurzającej, stosowanej w Andach od co najmniej trzech tysięcy lat; odpowiedź na pytanie, czy i w jakiej skali jego wykorzystanie mogło być związane z użytkowaniem stanowiska, wymagać będzie dalszych badań). Gdyby tak właśnie było, to te geometryczne petroglify mogłyby powstawać zupełnie niezależnie na różnych obszarach. Ich zbliżona forma nie musiałaby być wynikiem kontaktów, wpływów kulturowych czy migracji jakiejś konkretnej grupy, lecz wynikiem wykorzystywania enteogenów – substancji psychoaktywnych indukujących odmienne stany świadomości, doświadczenia mistyczne i duchowe. Z drugiej strony mamy obecnie liczne dowody

O autorach:



Dr hab. JANUSZ
Z. WOŁOSZYN

pracownik Instytutu Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, autor czterech książek i kilkudziesięciu artykułów poświęconych głównie ikonografii kultur prekolumbijskiego Peru. Aktualnie kierownik projektu Narodowego Centrum Nauki „Toro Muerto – wieloaspektowa analiza unikatowego południowoamerykańskiego kompleksu sztuki naskalnej”.

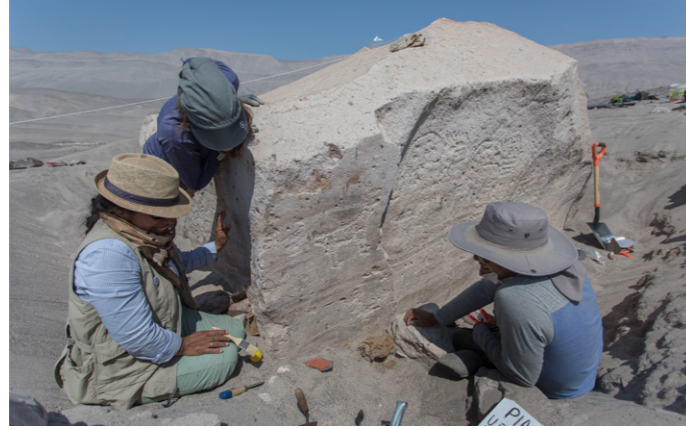


Prof. UAM dr hab.
ANDRZEJ ROZWADOWSKI

pracownik Wydziału Archeologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, od wielu lat zaangażowany w badania sztuki naskalnej. Autor książki „Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej” (Wyd. Naukowe UAM 2009) i współautor najnowszego kompendium „Oxford Handbook of Archaeology and Anthropology of Rock art” (Oxford University Press 2018).



LIZ GONZALEZ RUIZ
absolwentka archeologii na Universidad Federico Villarreal w Limie, uczestniczka wielu projektów wykopaliskowych, peruwiańska dyrektor Projektu Archeologicznego Toro Muerto.



Wykopaliska przy kamieniach z petroglifami ujawniły małe malowane kamienne płytki.



Jedna z malowanych kamiennych/wotywnych płytek odkrytych w czasie wykopalisk.

ceremonii). Wyraźnie wzajemnie respektowano te różne „strefy wpływów” – przypadki przykrywania wcześniejszych petroglifów innymi, późniejszymi występują w Toro Muerto niezwykle rzadko.

Na obszarze całego stanowiska różnicowane jest nie tylko rozmieszczenie poszczególnych motywów, lecz także – jeśli można tak powiedzieć – dokładność i precyzja ich wykonania. Niektóre wyobrażenia zostały opracowane wyjątkowo starannie, najwidoczniej przez wysokiej klasy specjalistów. Byli oni nie tylko świetnie rozeznani w obowiązujących kanonach ikonograficznych, lecz także w technikach obróbki kamienia i sposobach przenoszenia konkretnych wyobrażeń na powierzchnię skały. Wykute bądź wryte linie tych wizerunków są szerokie i równe, mają jednakową głębokość i podobny przekrój, a panele obejmujące dziesiątki figur są starannie skomponowane. W innych przypadkach mamy do czynienia z wizerunkami wykonanymi w sposób raczej niedbały, być może w pośpiechu, prawdopodobnie przez ludzi, którzy tylko przez chwilę byli w tym miejscu, przechodzili przez nie i chcieli jakoś utrwalić swój ślad. Wśród tych wykonanych mniej starannie wyobrażeń (zapewne późniejszych od przedstawień wykonanych szerokimi równymi liniami) znajdujemy liczne wizerunki andyjskich wielbłądotycznych, karawany lam czy postaci prowadzących je pasterzy.

KTO I PO CO STWORZYŁ PETROGLIFY W TORO MUERTO?

Próby rozszyfrowania symboliki przedstawień występujących w Toro Muerto (zob. tekst obok pt. „Tańczący z zygzakami - próbując zrozumieć znaczenie”) i poznawanie jego skomplikowanej struktury przestrzennej, to tylko część naszej pracy. Przypadkowe odkrycie dokonane w 2017 r. w trakcie odczyszczenia jednego z petroglifów do zdjęcia oraz informacje o występującym tu kiedyś dość licznie materiale powierzchniowym (zebranych w latach 60.) zachęciło nas również do rozpoczęcia badań wykopaliskowych. W sezonach 2018 i 2019 otworzyliśmy wykopy wokół kilkunastu wcześniej starannie wytypowanych kamieni. W trakcie wykopalisk przy niektórych

z nich udało nam się odkryć pozostałości składanych tu w przeszłości ofiar. Są wśród nich kości zwierząt (m.in. lam i świnek morskich), kościane i drewniane narzędzia, kukurydza, szczątki roślin zawierających substancje psychoaktywne, drobne fragmenty ceramiki i piękne niewielkie malowane kamienne tabliczki wotywno, charakterystyczne dla tej części Peru. Analiza materiału zebranego w czasie omawianych prac pozwala spojrzeć na Toro Muerto pod zupełnie nowym kątem, przynosi odpowiedzi, ale stawia też przed nami nowe pytania. Jak i kiedy powstało to stanowisko? Jak z upływem czasu zmieniały się jego funkcje?

W dotychczasowej literaturze długo utrzymywał się pogląd, że większość petroglifów z Toro Muerto została stworzona przez reprezentantów kultury Huari, lokalnej kultury Chuquibamba i Inków w okresie od VI/VII do XVI w. n.e. Dzięki odkryciom ostatnich lat wydaje się jednak, że do powstania większości z nich doszło znacznie wcześniej – prawdopodobnie w początkach naszej ery – a ich głównymi twórcami byli przedstawiciele lokalnej kultury rozwijającej się w dolinie Majes i w sąsiadującej z nią dolinie Sihuas. O tak wczesnym datowaniu świadczyć mogą zarówno podobieństwa stylistyczne petroglifów i zachowanych do dziś tkanin kultury Sigwas, a także datowania radiowęglowe fragmentów zdobionych trzciniek opublikowane na przełomie XX i XXI w. przez amerykańskiego badacza, Joerga Haerberliego (Haerberli 2001). Przedstawiono na nich w mikroskali te same motywy, które znamy z petroglifów Toro Muerto. Niestety, pochodziły one z wyrabowanego cmentarzyska położonego w dolinie Sihuas i w momencie publikacji znajdowały się w kolekcji prywatnej. Obecnie, po śmierci autora, nikt dokładnie nie wie, gdzie mogą się one znajdować.

Toro Muerto najprawdopodobniej było przede wszystkim ważnym ośrodkiem ceremonialnym. Znajdowało się w trudnym, pustynnym, silnie nasłonecznionym terenie, nawiedzanym przez wiatry i burze piaskowe. Piętrzymowanie do tego miejsca i konieczność spędzenia tu choćby kilku godzin – w celu wykonania petroglifów lub odprawienia rytuałów – mogły stanowić dla

mieszkańców regionu duże wyzwanie. Zapewne było to miejsce odwiedzane głównie przez wtajemniczonych; prawdopodobnie szamanów, świetnie zorientowanych w symbolice złożonej ikonografii i znakomicie posługujących się prostymi kamiennymi narzędziami. Do dzisiaj ich dzieła budzą podziw zarówno archeologów, jak i zwiedzających to miejsce turystów.

Monumentalna skala i wyjątkowa rola omawianego kompleksu na archeologicznej mapie Andów oraz bogactwo i różnorodność obecnych tu wyobrażeń, skłoniło niedawno lokalne władze do podjęcia kroków zmierzających do wpisania Toro Muerto na listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Może się uda, choć z samego Peru zgłoszono w roku 2019 blisko dwadzieścia innych kandydatur. □

Artykuł powstał w ramach realizacji projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki UMO-2016/23/B/HS3/01882.

WYKAZ CYTOWANEJ LITERATURY:

HAEBERLI J. 2001. *Tiempo y tradición en Arequipa, Perú, y el surgimiento de la cronología del tema de la deidad central*. *Boletín de Arqueología PUCP*, 5, s. 89-137.

NÚÑEZ JIMÉNEZ A. 1986. *Petroglifos del Perú*. Hawana: Editorial Científico-Técnica.

REICHEL-DOLMATOFF, G. 1978. *Beyond the Milky Way: Hallucinatory imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles: University of California.

WOŁOSZYN J., GONZALES RUIZ L., ROZWADOWSKI A. 2019. *The petroglyphs of Toro Muerto: New documentation and discoveries at the largest South American rock art complex*. *Antiquity (Project Gallery, grudzień 2019)*.

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI:

str. 50-57: Fot. Archiwum PATM



Motywy geometryczne w Toro Muerto są bardzo liczne, czasem pokrywają całą powierzchnię skały i są często zestawione z postaciami ludzkimi, tak jak w tym przypadku.

na to, że w przeszłości regularne kontakty między strefą pustynnych dolin przedgórza andyjskiego a Amazonią nie należały do rzadkości. Transmisji pewnych wzorców kulturowych, zwłaszcza tak ważnych jak wiedza religijna i rytuały, nie można zatem wykluczyć (liczne w Toro Muerto motywy zwierząt kotowatych czy węży także mogą wskazywać na wpływy z selwy).

Przytoczone wyżej pytania ciągle nam towarzyszą. Pamiętajmy, że badania archeologiczne mają to do siebie, że trwają zazwyczaj długo, a moment, kiedy można sformułować ostateczne wnioski może przyjść nawet po wielu latach. W naszym przypadku jesteśmy z pewnością co najwyżej w połowie drogi, a i to prawdopodobnie zbyt śmiało stwierdzenie. Jeden aspekt zacytowanej analogii ze strefy Amazonii jest jednak niezwykle intrygujący. Wspomnieliśmy powyżej, że w Toro Muerto grupowanie dotyczy dwóch kategorii motywów: geometrycznych linii falisto-zygzakowatych oraz tańczących postaci ludzkich. Być może zatem mamy tu do czynienia nie z jakąś bardzo abstrakcyjną koncepcją, lecz z ideą do pewnego stopnia oczywistą: tańczy się wszak do muzyki i pieśni. Jeśli te fale i zygzaki byłyby rzeczywiście przedstawieniami pieśni, to zestawianie z nimi tańczących postaci byłoby całkiem sensowne. Nie wykluczałoby to wcale szeregu dalszych skojarzeń znaczeniowych, jakie ci „tańczący z zygzakami” mogli wywoływać u ich twórców i odbiorców. Towarzyszące rytuałom pieśni przenosić ich mogły do krainy przodków, czasu stworzenia...

ANDRZEJ ROZWADOWSKI



Grupa tancerzy z zygzakami. Cechują ich dziwne łzawiące (?) oczy