

## Prymitywna czy wysoka? Wartość i znaczenie peruwiańskiej sztuki preinkaskiej w kontekście epoki ceramicznej.



**Krocząc śladami  
pradawnych kultur  
indiańskich, wyrosłych  
u stóp Andów, natrafić  
można na bezapelacyjnie  
wyjątkowy styl Chavin.  
Wiedzę na jego temat  
skrywa kompleks  
świątynny Chavin  
de Huantar, kreśląc  
zarys rzeczywistości  
artystycznej czcicieli  
jaguara.**

**A**naliza sztuki prymitywnej, dokonywana z punktu widzenia europejskiego kanonu wartości estetycznych, była stosunkowo długo nad wyraz nieobiektywna, tendencyjna oraz niesprawiedliwa. Tylko nieliczni, pozbawieni krytycznego nastawienia do tego co inne i uwolnieni od artystycznych stereotypów, potrafili również w odmienności dostrzec znaczącą wartość. Niemniej jednak pojęcie prymitywizmu na trwałe zakorzeniło się w historii kulturowej oraz historii sztuki i funkcjonuje w nich także współcześnie. Świadomość niejednoznacznych treści, jakie ze sobą niesie, uzmysławia jednak, że nie sama obecność wśród wielorakich pojęć, a znaczenie owego terminu stanowi bezdyskusyjny problem. Należy zatem zastanowić się, czy pierwszeństwo obejmuje tu konwencja językowa, czy jest to raczej wyraz niewiedzy o określonych cywilizacjach.

W podstawowym rozumieniu termin „prymitywny” tłumaczy się jako prostacki, zacofany, będący na niskim poziomie rozwoju, zarówno umysłowego jak i kulturowego<sup>1</sup>. Już na tym etapie stwierdzić można, że takie wyjaśnienie nie opisuje żadnej z dawnych kultur, bogatych przecież w symboliczne ujęcie idei, umiejętność wyrażania

---

<sup>1</sup> S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka (red.), *Mały słownik języka polskiego*, Warszawa 1969, s. 638.

wzajemnych relacji między człowiekiem a naturą oraz człowiekiem a bóstwem i absolutem. Przewaga religii i filozofii nad prostą technologią stanowi element scalający skrajny realizm z ekspresją, wzniosłością lub tajemniczością i strachem. Dla niektórych jednakże w tym właśnie momencie ujawnia się to, co należałoby wykluczyć. Badacze bez zastanowienia uznali wybrane społeczeństwa za prymitywne właśnie ze względu na niewyszukaną technologię, ograniczenie stosowanych tworzyw i niedoskonałość narzędzi wykorzystywanych w produkcji ówczesnych dzieł sztuki. Owa prostota, nie zaś prostactwo techniki, dało fałszywy obraz dawnej sztuki, nazywając jej twórców prymitywnymi<sup>2</sup>. A przecież doniosły jest fakt, że sztuka starożytnej Ameryki stała na wysokim poziomie pomimo tych widocznych niedyspozycji.

Słowo „prymitywny” wywodzi się od łacińskiego terminu *primitivus*<sup>3</sup> i oznacza podstawowy, zasadniczy, pierwszy w swoim rodzaju, oryginalny, a co za tym idzie, stanowiący pierwowzór dla późniejszych, bardziej rozwiniętych form. Takie rozumienie owego terminu wydaje się być szczególnie adekwatne do całościowego objęcia osiągnięć preinkaskiej sztuki peruwiańskiej. Jej wielkość określa pierwszeństwo. Wyraznym prekursorem jest oczywiście panperuwiańska kultura Chavín, na gruncie której kształtują się późniejsze style artystyczne Indian sierry, choć główne motywy przenikają także do izolowanych kultur regionalnych w pasie wybrzeża. Stopniowe przenoszenie i doskonalenie wybranych elementów, nasyconych wciąż obecnością poprzedników daje solidne podstawy pod nowe systemy kulturowe. Takie rozumienie każe postrzegać Inków jako ostatnie ogniwo w łańcuchu wzajemnych wymian artystycznych, syntezę i uwieńczenie wielowiekowego i trudnego procesu aklimatyzacji w pełnym skrajności klimacie Andów. W ogólnym więc znaczeniu, sztuka prymitywna jest pierwszym zasadniczym poziomem na drodze do poznania całokształtu dorobku artystycznego ludzkości.

Problem z niejednoznacznością i często pejoratywnym charakterem pojęcia prymitywizmu w sztuce zdaje się łagodzić inny termin, również funkcjonujący w słowniku historyka kultury. Mowa tu o określeniu „egzotyczny”, co w do-

<sup>2</sup> D. Fraser, *Sztuka prymitywna*, przeł. M. Żułkoś-Rozmaryn, Warszawa 1976, s. 6.

<sup>3</sup> Tamże.

słownym tłumaczeniu określa sztukę o cechach pozaeuropejskich, rozwijającą się niezależnie od kultury klasycznej<sup>4</sup>. Nie oznacza to jednak, że sztuka europejska góruje nad dokonaniem sztuki egzotycznej, spychając ją na poziom prymitywizmu. Zarówno jedną jak i drugą rządzą te same prawa rozwojowe. Ocenie podlega jedynie to, co dany styl artystyczny w ściśle określonym czasie chciał i mógł przekazać, a co za tym idzie, czy osiągnął zamierzony cel. Istnienie mnogich założeń i rodzajów sztuki skłania do ich równouprawnienia, a jednocześnie przypomina, że ocena osiągnięć jednej sztuki z perspektywy innej jest niemożliwa. Wyrazem przekonania o różnorodności piękna i jednakowej wartości wszystkich jego rodzajów jest pluralizm estetyczny<sup>5</sup>, zakładający bezstronność oraz umożliwiający świadome wartościowanie dzieł sztuki, także w obrębie egzotyizmu. Twórca sztuki egzotycznej zapewnił współczesnemu odbiorcy kontakt z własną artystyczną działalnością, oferując szeroki wachlarz elementów każdego ze stylów prekolumbijskich. Współczesna sztuka korzysta ze wzorów i motywów sztuki egzotycznej, podnosząc w ten sposób atrakcyjność swych dzieł<sup>6</sup>. Takie zbliżenie odległej przecież chronologicznie sztuki preinkaskiej do sztuki późniejszych epok przyczyniło się do równouprawnienia zabytków egzotycznych oraz dokonań głównie sztuki europejskiej. Obiektywizm współczesnego widza jest jednakże wyrazem akceptacji tego co inne, obce, egzotyczne, ale bywa to często forma akceptacji powierzchownej i nieświadomej, której trudno odwołać się do głębszej wiedzy z zakresu historii południowoamerykańskiej sztuki. Niemniej jednak już sama postawa bezstronności jest w tym

<sup>4</sup> „Pojęcie sztuki egzotycznej pokryje się z pojęciem sztuki pozaeuropejskiej, jeżeli do niej nie włączymy starożytnych kultur Egiptu, Asyrii, Babilonii, Persji i Fenicji. Obejmuje ono tedy twórczość prymitywów Afryki, Australii, Oceanii, Indonezji, Indian i Eskimosów Ameryki nowożytnej, sztukę Indian Ameryki przedkolumbijskiej, sztukę Indii oraz Dalekiego Wschodu, czyli Chin i Japonii”; cyt. za M. Sobeski, *Sztuka egzotyczna*, Warszawa 1971, s. 7.

<sup>5</sup> K. Czerniewska, *Sztuka prymitywna a człowiek współczesny*, Warszawa 1979, s. 31.

<sup>6</sup> We współczesnym Peru obserwuje się zjawisko wytwarzania pseudosztuki ludowej o charakterze pamiątkarsko-turystycznym. Znane od starożytności, charakterystyczne i rozpoznawalne motywy, zaczerpnięte ze sztuki wielkich preinkaskich cywilizacji, dziś zdobią imitacje artystyczno-rzemieślnicze, przeznaczone na rynek pozaandyski i spełniające jedynie funkcję pamiątek. Określa się je mianem *artesanía*.

wypadku ogromnym sukcesem, krokiem na drodze do poznania oraz zrozumienia tajemnic starożytnej sztuki indiańskiej.

Autorka niniejszego artykułu stawia sobie za zadanie pokazać bogactwo kulturowe na płaszczyźnie działalności artystycznej Indian preinkaskiego Peru, kładąc nacisk na twórczość epoki ceramicznej. Dla pełnego zaprezentowania porządku chronologicznego omawianych tutaj zjawisk kulturowych, warto powołać się na standardowy, lecz nad wyraz przejrzysty schemat periodyzacyjny, dzielący prehistorię Nowego Świata na epokę przedceramiczną i ceramiczną. Dokonania tej drugiej szczególnie udowodnią nieprzeciętne znaczenie artystycznego dorobku przedkolumbijskiego Peru:

Okres	Daty
Epoka ceramiczna	
horyzont późny <sup>7</sup>	1476–1534 n.e.
okres przejściowy późny	1000–1476 n.e.
horyzont środkowy	600–1000 n.e.
okres przejściowy wczesny	200 p.n.e.– 600 n.e.
horyzont wczesny	900–200 p.n.e.
okres inicjalny	1800 (1500)– 900 p.n.e.
Epoka przedceramiczna	
okres VI	2500–1800 (1500) p.n.e.
okres V	4200– 2500 p.n.e.
okres IV	6000– 4200 p.n.e.
okres III	8000– 6000 p.n.e.
okres II	9500– 8000 p.n.e.
okres I	? –9500 p.n.e.

Artykuł próbuje zasygnalizować problem niesprawiedliwej i lekceważącej oceny ówczesnej sztuki w odczuciu współczesnego odbiorcy, a jednocześnie udowodnić, że ten przyległy do

<sup>7</sup> Horyzont – jeden z podstawowych terminów historii kulturowej Nowego Świata. Odnosi się do występowania szeregu wspólnych cech w ściśle określonym czasie, niezależnie od różnic kulturowych. Dla archeologii Andów Środkowych każdy horyzont to okres ujednoclenia kulturowego; zob. J. Szykuliński, *Pradzieje południowego Peru. Rozwój kulturowy Costa Extremo Sur*, Wrocław 2005, s. 17.

wybrzeża Pacyfiku obszar andyjski, posiada szczególną pozycję w kontekście całego kontynentu południowoamerykańskiego. Bazując na dorobku artystycznym wybranych kultur, zamierzam odrzucić pogląd, jakoby wszystko co w Peru wartościowe było inkaskie. Pluralizm kulturowy starożytnego Peru jest na tyle istotny, iż nie sposób nie przedstawić cywilizacji, które na długo przedtem istniały na tym obszarze, dając podwaliny wszystkiemu, co z perspektywy przeciętnego odbiorcy jest tak oczywiste. Dla lepszego zobrazowania sytuacji kulturowej starożytnego Peru warto wyróżnić reprezentacyjne regiony i dokonania okresu ceramicznego w obrębie pasa andyjskiego, a następnie rozwój kulturowy na terenie pasa wybrzeża. (Mapa 1.)

Region Andów odgrywa bez wątpienia ważną, o ile nie najważniejszą, rolę w rozwoju kulturowym całej Ameryki Południowej. To paradoksalnie niesprzyjające dla człowieka środowisko o dużej zmienności pogodowej było obszarem, na którym zrodziły się pierwsze kultury, zżęcznie ujarzmiające niekorzystne warunki klimatyczne. Ludność skupiała się w śródgórskich kotlinach, oferujących możliwość rozwoju rolnictwa poprzez nagromadzenie gleb aluwialnych<sup>8</sup>. Dla zwiększenia urodzajności podłoża budowano tarasy oraz systemy nawadniające. Podstawą pożywienia mieszkańców peruwiańskiego miasta Chavín de Huántar była kukurydza. Jednakże uprawa nie wymagała szczególnego wysiłku ze strony miejscowych Indian – rolników, którzy większość wolnego czasu poświęcali działalności artystycznej, pozostającej w ścisłym związku ze sferą religijną.

Najwcześniejsza kultura preinkaskiego Peru powstała około 1200 r. p.n.e. w północnej części dzisiejszego kraju, na zboczach najwyższego szczytu peruwiańskich Andów – Huascarán. Trudno mówić o pojawieniu się kultury Chavín na terenie ówczesnego Peru. To raczej wielka eksplozja, niespodziewana rewolucja, której silne wpływy i oddziaływania można dostrzec w znaleziskach pochodzących praktycznie z całego pasa zachodniej części kraju. Jedynie najdalej wysunięta na południe część wybrzeża oraz południowe kotliny górskie oparły się napierającej cywilizacji. Mimo tego styl artystyczny kultury Chavín jest pierwszym ze stylów panperuwiańskich.

<sup>8</sup> A. Dembiczyński, *Słownik terminów geograficznych Ameryki Łacińskiej*, Warszawa 1979, s. 305.

Odkrywcą kultury Chavín był Julio César Tello<sup>9</sup>. Próbę zdefiniowania istoty owej kultury rozpoczął od wyjaśnienia nazwy miejscowości, od której zaczerpnęła swe określenie. Ustalił, że słowo niewątpliwie pochodzi z języka indiańskiego, a mianowicie „z jednego z wielu dialektów języka karaibskiego, którym mówiono i częściowo mówi się do dziś na całej północy Ameryki Południowej (w Wenezueli, Kolumbii, na wielu wyspach Małych Antyli, a także na Przesmyku Panamskim, przez który prowadziły wszystkie połączenia między Meksykiem, Mezoameryką a przedkolumbijskim Peru)”<sup>10</sup>. W języku tym termin *chavi* oznacza jaguara, natomiast *Chavinavi* – Synowie Jaguara z Oszczepami<sup>11</sup>. Zatem peruwiański Chavín to miasto Synów Jaguara.

Początki tej pierwszej „wysokiej kultury” cechują monumentalne budowle kultowe, ogromne kompleksy architektoniczne o charakterze pałacowo-sakralnym. Są to konstrukcje o precyzyjnie dopasowanych kamiennych blokach, często w formie piramid lub wznoszonych na typowym planie w kształcie litery U, czyli z trzema kolosalnymi budowlami, skupionymi wokół centralnego placu. Wnętrza budowli tworzyła sieć zawiłych korytarzy oraz szereg galerii i komnat. Natomiast zewnętrzne fasady dekorowały ryty i płaskorzeźby z wyraźnie symboliczną ornamentyką zwierzęcą<sup>12</sup>.

Najistotniejszym ceremonialnym centrum było samo Chavín de Huántar wraz z głównym piętnastometrowym monumentem, określanym współcześnie mianem el Castillo (po hiszpańsku zamek), Wielką Piramidą lub Nową Świątynią. Budowla ta powstała na bazie istniejącej wcześniej Starej Świątyni, która w wyniku przebudowy stworzyła architektoniczną strukturę *Templo Nuevo*. Prowadziły do niej szerokie Schody Jaguarów wykonane z czarno-białych

kamieni i udekorowane fryzem z wyobrażeniami ciał dzikich kotów. Schody łączyły budowlę z kwadr towym Wielkim Placem – miejscem nabożeństw i pielgrzymek ówczesnych Indian, przybywających często z odległych zakątków kraju. Z każdej z czterech stron świata Wielki Plac otoczony był platformami, a właśnie od zachodu górował nad nim el Castillo. Do wnętrza świątyni prowadziła Brama Drapieżnych Ptaków skonstruowana z dwóch kamiennych czarnych kolumn, pokrytych reliefami z motywem kondorów. Całość wieńczył fryz, nad którym górowało czternaście innych, groźnie wyglądających ptaków, z których połowa spoglądała na północ, a druga część na południe. Fasadę dodatkowo zdobiły tzw. *cabezas clavas*, czyli kamienne głowy wbudowane w mury budowli. Jedna z nich należała do Uśmiechniętego Bóstwa. Po przekroczeniu „ptasiej” Bramy ukazywało się wnętrze „zamku” bogate w liczne galerie, sale obrzędowe i mini-świątynie, zachowujące kształt litery U. Podobne założenia architektoniczne wykazują zbieżność z pradawną tradycją, znaną w początkach epoki ceramicznej już na etapie okresu inicjalnego. W samym centrum kompleksu znajdował się jeden z najświetniejszych kamiennych monolitów. Lanzón z Chavín, bo o nim tu mowa, to ponad pięciometrowa kolumna, kształtem przypominająca oszczep lub rytualny nóż z wyraźnie zaznaczonym wcięciem w górnej części. Rzeźba łączy w sobie elementy antropomorficzne oraz zoomorficzne. Przedstawia boga jaguara o ludzkiej twarzy. Spod dolnej wargi wystają groźnie wyglądające kocie kły. Bóstwo ma okrągłe, spoglądające ku górze oczy, a zamiast włosów zaplątane węże. Jego prawa ręka wznosi się ku niebu, lewa natomiast jest opuszczona. Monolit pokryty jest reliefem przepelnionym wyobrażeniami ludzkich postaci z kocimi pazurami. Ornamentyka, która pokrywa „ciało” bóstwa jest zbiorem najbardziej charakterystycznych motywów stylu Chavín. Symboliczna postać kociego potwora stanowi jednak szczególny, choć nie jedyny wyróżnik. Lanzón z Chavín jest przykładem rzeźby, będącej uzupełnieniem budowli architektonicznej. Większość podobnych posągów funkcjonowała jedynie na zasadzie wewnętrznej bądź zewnętrznej dekoracji. Jednak w przypadku Lanzón mówimy dodatkowo o przedmiocie kultu<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Julio César Tello (1880–1947) – pierwszy, wielki, południowoamerykański badacz, odkrywca licznych kultur prekolumbijskich, nazywany „ojcem archeologii peruwiańskiej”. Założyciel Narodowego Muzeum Archeologii w Peru; zob. M. Kania, *Prekolumbijski image Peru. Rola archeologii i dziedzictwa inkaskiego w kształtowaniu peruwiańskiej tożsamości narodowej*, Kraków 2010, s. 172–187.

<sup>10</sup> M. Stingl, *Czyciele gwiazd*, przeł. P. Godlewski, Warszawa 1985, s. 27.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> A. Urban, *Zwierzęta w sztuce i wierzeniach kultur andyjskich w okresie przedinkaskim*, [w:] „Etnografia Polska”, t. XVI, z. 2 (1972), s. 192.

<sup>13</sup> Zdaniem amerykańskiego antropologa Johna H. Rowe’a rzeźby, będące fragmentem większego kompleksu architektonicznego, stanowią jego uzupełnienie,



Rzeźba kamienna to jeden z głównych środków wyrazu sztuki z Chavín. Dzieła charakteryzowały się konwencjonalnością i symbolizmem, a artyści w nadzwyczaj skomplikowany sposób przedstawiali zwierzęta i ludzi. Klasyczna rzeźba to płatanina figur geometrycznych, oczu, warg, węży, zwierzęcych kłów, pazurów czy szponów, precyzyjnie wkomponowanych w centralną postać bóstwa, zwierzęcia lub człowieka. Poszczególne elementyawięgo ornamentu tworzyły system wzrokowych metafor, funkcjonujących na zasadzie symboli pojęciowych<sup>14</sup>. Zgodnie z tą normą węże symbolizowały włosy, a np. ogon przedstawiony był w postaci języka. W myśl konwencji pozbawione powiek oczy były decentryczne, ze źrenicami umieszczonymi u góry. Wśród orszaku postaci z kamiennych rzeźb stylu Chavín widoczni są przede wszystkim przedstawiciele południowoamerykańskiego panteonu bóstw. Dominują więc wyobrażenia ptaków, najprawdopodobniej kondorów, węży, ryb i oczywiście groźnego kota, przybierającego postać jaguara.

Ze względu na powszechność występowania motywu kociego bóstwa znaczenie kultowe przypisać można również jednej z najpóźniejszych płaskorzeźb, a mianowicie steli Raimondiego. Jest to ozdobiona z frontowej strony granitowa płyta, licząca blisko 2 m wysokości i 74 cm szerokości. Przedstawia mocno zantropomorfizowane bóstwo, pozostające w pozycji stojącej. Ma rozpostarte ramiona, a w każdej łapie trzyma berło. Jego głowę zdobi misternie wykonane nakrycie. Wyobrażenie Boga Sceptrów o kwadratowej głowie, wężowych włosach, kłach, uniesionych ku górze oczach, bezspornie nasuwa skojarzenie z bestią z Lanzón<sup>15</sup>.

Centralne miejsce w porządku chronologicznym zajmuje obelisk Tella, nazwany tak od nazwiska odkrywcy. Jest długim, granitowym prostopadłościanem o wysokości ponad 2,5 m, z każdej z czterech stron pokryty rzeźbionym reliefem. Co ciekawe, jaguar nie zajmuje tu pozycji naczelnej. Dominujący motyw stanowią

dwie połączone aligatory, okalające kamienny trzon. Towarzyszą im mniejsze zwierzęta: ptaki, węże, koty, a także ludzkie postacie. Pustą przestrzeń szczelnie wypełniają rośliny i owoce, takie jak: dynia, orzechy ziemne, ají<sup>16</sup>, juka, a także kwiaty.

Niezwykle ważną rolę w rozwoju omawianej kultury odegrała dolina Casma wraz z reprezentacyjnym miastem Cerro Sechín, powstałym jeszcze przed rozprzestrzenieniem się stylu Chavín. Usytuowane w jego obrębie stanowisko archeologiczne dostarcza licznych kamiennych monolitów, tworzących niejako galerię rzeźb kultury Chavín. Część kamieni to przedstawienia odważnych wojowników i dumnych tryumfatorów z obrońnymi hełmami i ciężkimi toporami. Inne z kolei pokazują wziętych w niewolę jeńców, pokonanych podczas walki. Sporo wśród nich kamieni, na których widnieją jedynie głowy poległych. Pomiędzy szeregiem blisko trzystu stel znajduje się i taka, na której łatwo można rozpoznać wodza-wojownika. Nie tylko zamozny strój podkreśla sprawowaną funkcję. Do jego pasa przymocowane są cztery ucięte głowy wrogów, będących jednoznacznie trofeami wojennymi<sup>17</sup>. Kamienne monolity ustawione były wzdłuż głównej fasady miejscowej świątyni – piramidy, z której do dziś przetrwał jedynie pierwszy stopień budowli<sup>18</sup>.

Wczesny horyzont to okres, w którym gwałtowny rozwój dotyka także ceramikę, przepełnioną śladami kultury Chavín. Nie są to jednak pierwsze ceramiczne wyroby, które odnaleźć można na terenie starożytnego Peru. Szacuje się, że najstarsze znaleziska z obszaru północnych Andów sięgają nawet IV tysiąclecia p.n.e., a więc jeszcze silnie zaawansowanej epoki przedceramicznej. Jednakże mimo znajomości podstawowych naczyń, płaskich talerzy, dekorowanych dzbanów czy form o butelkowatych kształtach, nie można przypisać Indianom peruwiańskim umiejętności wytwarzania podobnych przedmiotów na większą skalę. Pierwsze naczynia, choć odnalezione w Peru, pochodzą najprawdopodobniej z wymiennego

a same w sobie nie mogą pretendować do miana przedmiotu kultowego, pomimo wyobrażeń bóstw i istot nadprzyrodzonych. Lanzón oraz inne rzeźby z Chavín są przykładem odstępstwa od tego założenia, posiadając wyraźnie religijny charakter.

<sup>14</sup> E. P. Lanning, *Peru przed Inkami*, przeł. R. Krzanowska, Kraków 1985, s. 109.

<sup>15</sup> J. Szykułski, *Starożytne Peru*, Wrocław 2010, s. 175.

<sup>16</sup> Rodzaj pikantnej papryczki.

<sup>17</sup> Praktyki ścinania, a następnie rytualnego używania ludzkich głów były często spotykane w kulturach starożytnego Peru. Wystawiano je na widok publiczny, jako dowód śmiałości i waleczności miejscowych Indian, co stanowiło przestrożę dla potencjalnych nieprzyjaciół, planujących niespodziewany atak; zob. M. Stingl, op. cit., s. 61.

<sup>18</sup> M. Stingl, op. cit., s. 34.

handlu z Ekwadorem<sup>19</sup>. Dopiero późniejszy okres dostarcza ręcznie wykonywanych naczyń miejscowych artystów, a w obrębie peruwiańskiej, rodzimej ceramiki, wyraźnie ujawniają się dwa jej typy. Z jednej strony były to proste naczynia o nieskomplikowanej i niewygórowanej estetyce, służące jako przedmioty codziennego użytku. W opozycji do nich stały niezwykle stylowe i eleganckie, uwarunkowane rozbudowanym światem wierzeń, wyroby ceramiczne, pełniące ważną funkcję podczas obrzędów pogrzebowych. Były to naczynia, których wnętrza skrywały ofiary wotywnie, zapewniające zmarłemu godny pobyt w zaświatach<sup>20</sup>, dlatego też największe ich skupiska odnaleziono w pobliżu świątyń lub po prostu w komorach grobowych. Kształty przedhiszpańskiej ceramiki wykazywały dużą różnorodność. Garncarze Peru, podobnie zresztą jak i całej Ameryki Południowej, nie znali koła garncarskiego. To nie stanowiło jednakże przeszkody w nadawaniu brzuścom ceramicznych naczyń kształtu precyzyjnie kulistego. Każdy wyrób cechowała unikatowa ornamentyka oraz mnogość stosowanych motywów. Naczynia malowano warstwowo przed lub po wypaleniu, dekorowano nacięciami, by następnie pokryć je reliefem. Formy upiększano elementami zoo- lub antropomorficznymi, wyobrażeniami bóstw i demonów. Często całe naczynie przybierało ściśle określoną postać mitologiczną. Ważny typ ceramiki prezentują naczynia z wylewem w kształcie strzemiona, a wśród nich najbardziej wyrafinowane to właśnie te w stylu Chavín<sup>21</sup>.

Ceramika Chavín to wyroby o grubych ścianach, ciemne, zazwyczaj czarne lub szare, o zróżnicowanej fakturze powierzchni, pokrytej głębokimi nacięciami. W jej obrębie wyróżnia się dwa podstawowe style<sup>22</sup>. Pierwszy to tak zwany *Rocas*, obejmujący swym zasięgiem naczynia jednobarwne, przyozdobione delikatnie wrytym motywem zwierzęcym, z niezwykle częstym przedstawieniem bóstw o kocich kształtach.

<sup>19</sup> *Starożytne Peru*: [katalog wystawy], Ministerstwo Kultury i Sztuki, Ambasada Peru w Polsce, Warszawa 1975, s. 10.

<sup>20</sup> Ponieważ przedstawiciele kultury peruwiańskiej stosowali wyłącznie pochówki szkieletowe, nie odkryto w Andach jakichkolwiek naczyń, służących do przetrzymywania prochów kremacyjnych.

<sup>21</sup> J. Szykulski, op. cit., s. 175.

<sup>22</sup> M. Longhena, W. Alva, *Starożytne Peru. Historia kultur andyjskich*, Przeł. E. Jastrzębowska, Barcelona 2008, s. 21.

(rys. 1) Drugi styl nosi nazwę *Ofrendas*. Cechuje go o wiele większy dynamizm, intensywność oraz bogatsze zdobnictwo, a wśród dominujących form odnaleźć można buteleczki i miski o wymyślnych kształtach. (rys. 2)

Proces dyfuzji Chavín na terenie niemalże całego starożytnego Peru oraz cały dorobek artystyczny kultury są na tyle niebywałe, iż wciąż nasuwają na myśl jedno podstawowe pytanie: jaki jest rodowód Chavín? Kultura zjawia się bowiem w jednym momencie, zupełnie dojrzała, uformowana i w pełnej gotowości. Co istotne, wykazuje obecność motywów obcych dla naturalnego, peruwiańskiego środowiska, takich jak aligator lub dominujący przecież jaguar. Taka eksplozja zmusiła do zadawania pytań, a na temat pochodzenia kultury zaczęto mnożyć teorie. Za praojczyznę Chavín uważano początkowo Chin<sup>23</sup>. Zdaniem Roberta Heine-Gelderna<sup>24</sup> elementy stylu Chavín, czyli podstawowa tematyka, skomplikowane zdobnictwo, pozy, gesty i motywy zwierzęce, pokrywają się całkowicie z tym, co w drugim tysiącleciu przed naszą erą proponowała sztuka chińska. Dowodów na istnienie bliskiego kontaktu Chavín z Orientem poszukiwał również Julian Steward<sup>25</sup>. Julio C. Tello uważał, że „kultura-matka całych Andów” narodziła się nad rzeką Marañon we wschodniej Amazonii, ojczyźnie dzikich kotów<sup>26</sup>. Szybko jednak teorię obalono, ponieważ wśród Indian z wilgotnych lasów tropikalnych nigdy nie odnaleziono śladów Chavín ani żadnej innej rozwiniętej kultury starożytnej. Wkrótce odrzucono także spekulacje traktujące Chavín de Huántar jako miejsce narodzin stylu. Współcześnie postrzega się je raczej nie jako ojczyznę kultury Chavín lecz najbardziej wyjątkowy i spektakularny etap jej wieloletniego dojrzewania. Ciągłe podążanie tropem jaguara otworzyło wkrótce nowe horyzonty. Protoplastów ludu Chavín zaczęto dopatrywać się w przedstawicielach

<sup>23</sup> D. Fraser, op. cit., s. 267-268.

<sup>24</sup> Robert Heine-Geldern (1885–1968) – austriacki uczony, etnolog, archeolog, którego badania skupiały się głównie na Azji Południowo-Wschodniej; zob. F.J. Dockstader, *Sztuka Ameryki III. Twórczość Indian południowoamerykańskich*, Przeł. E. Kuryluk, Warszawa 1977, s. 6.

<sup>25</sup> Julian Steward (1902–1972) – antropolog amerykański. Rozwijał teorię ekologii kulturowej oraz wskrzesił nową myśl ewolucjonistycznego rozwoju ludzkości (neoevolucjonizm); zob. M. Stingl, *Op. cit.*, s. 39.

<sup>26</sup> E. P. Lanning, op. cit., s. 111.

cywilizacji Olmeków<sup>27</sup> z Ameryki Środkowej, którzy to, na długo przed rozprzestrzenieniem się kultu Chavín w preinkaskim Peru, budowali swe pierwsze miasta, zespoły architektoniczne, piramidy i kamienne stele. Wszystkie przyozdobione oczywiście wyobrażeniem dzikiego kota w ujęciu antropomorficznym. Za wyraźny przykład zbieżności obu kultur uznano kamienne bloki z Monte Albán, przedstawiające tańczących Olmeków i uderzająco przypominające galerię rzeźb z Cerro Sechín. Porównując zaś czas występowania owych kultur<sup>28</sup>, badacze nie mogli oprzeć się wrażeniu, że obcują z członkami jednej i tej samej kultury. Teoria olmeckiego pochodzenia Indian Chavín jest aktualnie wciąż jedynie domysłem i ciągłym tematem sporów. Jeżeli jednak prawdziwie istniały kontakty pomiędzy Peru, a olmecką Mezoameryką to okaże się, że wraz z pierwowzorem sztuki Indian północy przywędrowała na południe także idea religijna z postacią jaguara na szczycie panteonu.

Będąca początkowo zjawiskiem miejscowym, kultura Chavín błyskawicznie rozprzestrzeniła się na rozległe tereny, zorientowane zarówno na północ, jak i na południe od macierzystego gruntu. Ekspansja stylistyczna łączyła w sobie nie tylko pewne kanony oraz założenia artystyczne, ale stała się przede wszystkim sprytnym przemyśleniem ideologii i uzewnętrznieniem myśli religijnej ówczesnych Indian, którzy łagodne akceptując naleciałości kultury jaguara, sami przyczynili się do nadania jej panperuwiańskiego charakteru<sup>29</sup>. Patrząc z takiego punktu widzenia na sztukę stylu Chavín, nietrudno chyba przypisać jej szereg terminów idealnie ją określających. Chavín jest kulturą-matką dla późniejszych cywilizacji starożytnego Peru<sup>30</sup>. Jej wielkość określa zasadniczość i oryginalność. Rozpatrując w tym kontekście zagadnienie prymitywizmu, będziemy raczej rozumieć ten termin jako podstawowy, pierwszy w takim znaczeniu, że wykształcił pewne cechy, które stały się bazą następnych, bardziej rozwiniętych i zaawansowanych artystycznie kultur preinkaskiego Peru. Sztuka przedstawionego tutaj ludu indiańskiego będzie prymitywna nie z powodu prymitywności społeczeństwa, ale

wyłącznie dlatego, że pojawiają się w niej cechy odmienne od znanych ze sztuki europejskiej<sup>31</sup>. Nie jest to w zasadzie postawa negatywności i niechęci w stosunku do nieznannej inności, niemniej jednak warto zamienić dwuznaczne pojęcie „prymitywny” na o wiele mniej mylny termin „egzotyczny”. Egzotyczność w starożytnej sztuce peruwiańskiej rozpatrywać można nie tylko z uwagi na cechy, które wymienia się przy opisie dorobku kultury Chavín. Mówiąc o działalności artystycznej Indian preinkaskiego Peru, z całą pewnością należy zwrócić uwagę na rozwój sztuki w obrębie pasa costly, gdzie ukształtowały się silnie izolowane kultury regionalne. Szeroki wachlarz możliwości i dokonań indiańskich artystów z obszaru wybrzeża, karze traktować zagadnienie prymitywizmu, czy egzotyzmu w nieco inny sposób. Ewolucję idei artystycznej wybranych kultur costly przybliży dalsza część artykułu w kolejnym numerze „Starożytności”.

<sup>27</sup> M. Stingl, op. cit., s. 40.

<sup>28</sup> Największe miasta olmeckie (San Lorenzo, Tenochtitlán) zostają założone około 1400 r. p.n.e., podczas gdy Chavín wyrasta na ośrodek kulturowy około 900 r. p.n.e.

<sup>29</sup> J. Szykułski, op. cit., s. 178.

<sup>30</sup> M. Stingl, op. cit., s. 40.

<sup>31</sup> D. Fraser, op. cit., s. 9.

Mapa 1.  
Przedkolumbijskie  
Peru i główne ośrodki  
dawnych kultur oraz  
ważniejsze miasta.  
Linia przerywana  
wyznacza dzisiejsze  
granice państwa.  
Źródło:  
E. P. Lanning, *Peru  
przed Inkami*,  
przeł. R. Krzanowska,  
Kraków 1985, s. 6.







rys. 1. Buteleczka  
w stylu Rocas z abs-  
trakcyjnym motywem  
Źródło:  
M. Longhena,  
W. Alva, *Starożytne  
Peru. Historia kul-  
tur andyjskich*,  
przeł. E. Jastrzębowska,  
Barcelona 2008, s. 21.



rys. 2  
Naczynie w stylu  
*Ofrendas* z wyle-  
wem w kształcie  
strzemiona  
Źródło: [http://  
www.limaeasy.  
com/museums/mu-  
seo\\_nacional\\_ar-  
queologia.php](http://www.limaeasy.com/museums/museo_nacionalarqueologia.php)

## Bibliografia

- Białostocki J., *O sztuce dawnej Ameryki. Meksyk i Peru*, Warszawa 1972.
- Charroux R., *Archiwa innych światów. Od Nazca do kamieni z Ica*, przeł. M. Miszański, Łódź 1995.
- Czerniewska K., *Sztuka prymitywna a człowiek współczesny*, Warszawa 1979.
- Dembicz A., *Słownik terminów geograficznych Ameryki Łacińskiej*, Warszawa 1979.
- Deuel L., *Lot w przeszłość. Opowieść o archeologii lotniczej*, przeł. H. Pawlikowska, Warszawa 1984.
- Dockstader F.J., *Sztuka Ameryki III. Twórczość Indian południowoamerykańskich*, przeł. E. Kuryluk, Warszawa 1977.
- Sztuka Ameryki Łacińskiej*, red. D. Fedor, Kraków 2010.
- Fraser D., *Sztuka prymitywna*, przeł. M. Żułkoś-Rozmaryn, Warszawa 1976.
- Kania M., *Prekolumbijski image Peru. Rola archeologii i dziedzictwa inkaskiego w kształtowaniu peruwiańskiej tożsamości narodowej*, Kraków 2010.
- Krzanowski A., Mańkowska R., *Stanowiska człowieka prehistorycznego w obrębie „lomas” jako przykład wpływu warunków klimatycznych i hydrogeologicznych na przedkolumbijskie osadnictwo w jałowych Andach Peru*, [w:] „Etnografia Polska”, t. XVI, z. 2 (1972), s. 221-230.
- Lanning E. P., *Peru przed Inkami*, przeł. R. Krzanowska, Kraków 1985.
- Longhena M., Alva W., *Starożytne Peru. Historia kultur andyjskich*, przeł. E. Jastrzębowska, Barcelona 2008.
- Skibiński S., *Problematyka konserwatorska przedinkaskiej architektury kultury Nazca na podstawie badań budowli centrum ceremonialnego w Cahuachi w Peru*, Kraków 1994.
- Sobeski M., *Sztuka egzotyczna*, Warszawa 1971.
- Starożytne Peru [katalog wystawy], *Ministerstwo Kultury i Sztuki, Ambasada Peru w Polsce*, Warszawa 1975.
- Stingl M., *Czyciele gwiazd*, przeł. P. Godlewski, Warszawa 1985.
- Stingl M., *Indianie bez tomahawków*, przeł. P. Godlewski, Katowice 1987.
- Szykulski J., *Starożytne Peru*, Wrocław 2010.
- Szykulski J., *Pradzieje południowego Peru. Rozwój kulturowy Costa Extremo Sur*, Wrocław 2005.
- Urban A., *Zwierzęta w sztuce i wierzeniach kultur andyjskich w okresie przedinkaskim*, [w:] „Etnografia Polska”, t. XVI, z. 2 (1972), s. 191-198.

### **Strony internetowe**

[http://www.thetrip.net/peru\\_travel\\_center/art.htm](http://www.thetrip.net/peru_travel_center/art.htm)

[http://www.limaeasy.com/museums/museo\\_nacional\\_arqueologia.php](http://www.limaeasy.com/museums/museo_nacional_arqueologia.php)

<http://www.latinamericanstudies.org/nazca>

<http://www.youtube.com/watch?v=I5q-T8PJu2c>