

# Nevropsihološki model interpretacije mlajšepaleolitske jamske stenske umetnosti

©Maja Šuštaršič

Izvleček v tekstu predstavljeni nevropsihološki model interpretacije pomena mlajšepaleolitske umetnosti skuša pokazati, da kljub temu, da pomen te umetnosti v veliki meri ostaja nedosegljiv, lahko približek nudi vpeljava dejavnikov, ki presežejo prostorske in časovne ovire. Zdi se, da se večina strokovnjakov, ki se ukvarjajo s prazgodovinsko umetnostjo, strinja, da je univerzalno delovanje človeškega živčnega sistema, ki naj bi bilo skupno vsem anatomsko modernim ljudem, vsaj v določeni meri ustrezen kandidat za to. V tem kontekstu se je nevropsihološki model uveljavil na znanstvenem prizorišču in predstavlja danes najširše sprejeti način interpretacije (vendar ne edini) mlajšepaleolitske jamske stenske umetnosti franko-kantabrijskega področja.

**Ključne besede** mlajši paleolitik, jamska stenska umetnost, pomenske interpretacije mlajšepaleolitske umetnosti, nevropsihološki model, entoptične oblike

## Uvod

Želja po interpretaciji pomena je od prvih najdb paleolitske umetnosti med prazgodovinarji zelo močna. Ob fascinantnem pogledu na upodobitve se težko izognemo vprašanju, neulovljivost odgovorov pa dela predmet vprašanj še bolj zanimiv. Kot pravi eden vodilnih strokovnjakov za paleolitsko umetnost, Paul Bahn, je ena najzabavnejših stvari pri študiju te umetnosti prav nikoli usahel tok novih idej (Bahn 1998, 176).<sup>1</sup> Nekatere ideje so bolj verjetne, druge manj, a večina jih pove več o nas samih kot o tistih, na katere se nanašajo.

Pričujoči tekst se spopade s problemom verodostojnosti razlag v primeru, ko se sprašujemo o stvareh, ki so našemu času tako oddaljene, da predstavljajo stik z današnjostjo le materialni ostanki. Nevropsihološki model interpretacije pomena mlajšepaleolitske umetnosti skuša pokazati, da lahko temelji našega živčnega sistema (do neke mere) nudijo vez z delovanjem kognitivnih sistemov mlajšepaleolitskih ljudi. Univerzalnost delovanja živčnega sistema anatomsko in vedenjsko modernih *Homo sapiens* nam namreč pomaga preseči časovne in geografske ovire, ki jih problem zastavlja.

Ko so v devetnajstem stoletju prepoznali prve dokaze o prazgodovinski umetnosti, so bili ti predvsem prenosne narave, njihovo razlago pa so naslonili na takratno predstavo o primitivnih prazgodovinskih ljudeh. Pod vplivom duha tistega časa se je izoblikovala ideja o dobrohotnih divjakih, ki so živeli v svetu izobilja, imeli ogromno pro-

**Abstract** *The neuropsychological model of Upper Palaeolithic art interpretation, presented in the text, tries to demonstrate that despite the chronic lack of the ability to interpret this art, the introduction of factors, exceeding spatial and chronological boundaries, is able to offer an approximation to the meaning. At the moment, most of the experts working on Upper Palaeolithic art agree that the functions of the human nervous system are universal to all anatomical modern humans, and are a good candidate to help us interpret this art. In this context the neuropsychological model of art interpretation was introduced in the scientific community and at the moment presents the most widely accepted (but not the only) method of interpretation of the Upper Palaeolithic art of the Franco-Cantabrian region.*

**Keywords** Upper Palaeolithic, parietal cave art, meaning interpretations of Upper Palaeolithic art, neuropsychological model, entoptics forms

stega časa ter tako za zabavo krasili predmete, izdelovali majhne gravure in kipce.

Na obstoj prenosne paleolitske umetnosti je prvi opozoril francoski prazgodovinar Edouard Lartet v zgodnjih 1860-ih. Prvi primer stenske umetnosti pa je javnosti predstavil Marcelin Sautuola, ko je leta 1879 odkril Altamiro. Vendar mlajšepaleolitski izvor Altamire ni bil sprejet vse do leta 1895, ko je Emile Rivière predstavil primere stenske umetnosti v jami La Mouthe v Franciji. Ob prvih najdbah se je teorija umetnosti zaradi umetnosti razvila pod vplivom francoskih evolucionistov, ki niso verjeli, da bi lahko paleolitski ljudje poznali religijo. Glavna zagovornika teorije sta bila Edouard Lartet in kasneje Eduard Piette.

Po odkritju stenske umetnosti v globinah jam v začetku dvajsetega stoletja se je teorija umetnosti zaradi umetnosti morala spremeniti. Konec devetnajstega stoletja so pod vplivom avstralske etnografije postale popularne razlage s pomočjo totemizma in kasneje lovske magije. To je bil čas razvoja etnologije, ki je prinesel drugačno predstavo o primitivnih ljudstvih. Mesto brezdelnih divjakov v svetu obilja so zamenjali lovci, ki so se trudili preživeti v negostoljubnem svetu. Z upodobitvami naj bi si starodavni lovci ustvarili moč nad upodobljenimi živalmi. Teorija lovske magije je bila široko sprejeta vse do petdesetih let dvajsetega stoletja. Magija je služila preživetju in umetnost pod njenim okriljem je bila uporabno obarvana.

Začetnik teorije lovske magije je bil Solomon Reinach. Pod vplivom knjige Spencerja in Gillena, ki sta opisovala ljudstvo Aranda v centralni Avstraliji, je Reinach izpeljal teorijo lovske magije (Bahn, Vertut 1988, 149). Najslavnejše ime, povezano s pojmom lovske magije, pa je abbé

<sup>1</sup>V odgovoru na članek N. Humphreyju, v katerem Humphrey primerja paleolitske jamske slikarje s slikami, ki jih je izdelala avtistična deklica Nadja (Humphrey 1998, 165-176).

Henri Breuil, ki je Reinachovo idejo nasledil in ki je pomenil vse do šestdesetih let dvajsetega stoletja v študiju paleolitske umetnosti največjo avtoriteto. V svoji dolgi karieri je zabeležil in prekopiral ogromno jamskih stenskih slik, njegove risbe pa so še danes mnogim raziskovalcem izhodiščna točka. Razvil je kronologijo evolucije umetnosti mlajšega paleolitika, ki je temeljila na prisotnosti ali odsotnosti izkrivljene perspektive. Glavna pomanjkljivost teorije lovske magije je bila posploševanje teorije na celotno jamsko stensko umetnost, predvsem pa obravnava upodobitev kot ločenih delov, brez povezave z drugimi upodobitvami.

V štiridesetih letih so se pojavile strukturalistično obarvane teorije. Njihov predhodnik je bil Max Raphaël, razvila pa sta jih v šestdesetih in sedemdesetih letih Annette Laming-Emperaire in André Leroi-Gourhan. Strukturalistični pristop je prav tako upošteval etnografijo v interpretaciji, a ji je močno zmanjšal pomen. Pomembno jim je postalo mesto v jami, kjer se je stenska umetnost nahajala. Iskali so povezave med posameznimi upodobitvami v eni jami in med podobnimi upodobitvami na splošno. Strukturalisti vpeljejo v interpretacijo statistiko, ki temelji na dokumentiranju podob. S pomočjo le-te je Leroi-Gourhan ugotovil, da se določene živali pojavljajo v določenem redu, v parih. Osnovni par sta bizon in konj, princip moškega in princip ženske. Leroi-Gourhanov doprinos študijam mlajše paleolitske umetnosti je predvsem ta, da je opozoril, da je pomen upodobitev sistemski. Tudi če na primer par bizon/konj ne pomeni moškega/ženske, stalnost para implicira, da imata členu pomen v razmerju drug do drugega. Leroi-Gourhan je svojo kronološko shemo vzpostavil na ciklu štirih stilov, ki se razvijajo neprekinjeno s številnimi naprednimi valovi in dolgimi prehodnimi obdobji. Razvoj umetnosti je sledil od stila I in predfigurativnega obdobja na začetku, do razvitega stila IV z izpopolnjenimi živalskimi upodobitvami (Leroi-Gourhan 1991, 105-183). Pomanjkljivost Leroi-Gourhanove teorije je, da mu je binarni mitogram služil za vzorec, po katerem si je skušal razložiti pomen mnogovrstnih upodobitev, ki so bile delo dolgega časovnega obdobja. Njegovih ugotovitev, tako kot nekaterih prispevkov Breuila, ne moremo v celoti zanemariti. Ugotovil je red in ponavljajoče se asociacije, a univerzalne interpretativne formule ni iznašel.

Ko je leta 1986 Leroi-Gourhan umrl, je minil tudi čas strukturalizma v interpretaciji skalne umetnosti. Začeli so dvomiti v teoretske osnove njegovega dela in njegovo empirično vsebino. To je tudi čas, ko so arheologi začeli iskati različnosti in posebnosti v umetnosti in so se odvrnili od

enotnih monolitskih razlag. Napredovanje so videli v vrnitvi k objektivnim podatkom, interpretacija del je stopila v ozadje. Tudi metode v raziskovanju so napredovale. Uporaba datiranja s pomočjo metode radioaktivnega ogljika C14 je pripeljala do ponovne obdelave materiala, ugotovitve pa so pripomogle k boljšemu razumevanju časovne zaporednosti upodobitev in k upoštevanju uporabe različnih barvil in tehnik slikanja. Delo je bilo predvsem izkustveno obarvano, prevladovalo pa je mnenje, da v interpretaciji do resničnih ugotovitev praktično ni mogoče priti.

Z odkritjem jame Chauvet leta 1994 so se odprla nova vprašanja. Strokovnjaki so jo na podlagi tehničnih in stilističnih značilnosti datirali veliko kasneje, kot je pokazala datacija barvila z metodo AMS. Kljub prefinjenosti slik in njihovi umetelni izdelavi, kar je napeljalo k predvidevanjem, da so slike razvitejše in s tem mlajše (Jean Clottes jih je datiral na 18.000 do 20.000 let starosti), se je izkazalo, da je barvni vzorec star kar 32.000 let, s tem pa predstavlja tudi najstarejšo nam znano figurativno jamsko stensko umetnost. Izkazalo se je, da je umetnost mlajšega paleolitika del veliko bolj kompleksne socialne in umetniške poti, kot so doslej predvidevali. Pokazala se je potreba po interpretiranju, po novih razlagah kot pomembnem spremljevalcu objektivnega empiričnega dela (Clottes, Lewis-Williams 1996, 137-138).

Sodobne interpretacije<sup>2</sup> temeljijo na novi podobi mlajšepaleolitskih ljudi kot izurjenih lovcev in nabiralcev, z bogato mitologijo in širokimi socialnimi povezavami (med različnimi skupinami), ki so jih podpirali trgovanje in izmenjave. Sodobne raziskave podpira tudi drugačen pogled na razvoj umetnosti. Jasno postane, da paleolitska umetnost nima enega začetka in enakih pogojev. Od področja do področja in iz obdobja v obdobje se razlikuje. Razvoj ni potekal v eni liniji proti absolutnemu napredku, temveč po različnih paralelnih poteh in mnogih stranpoteh. Predvsem pa ni potekal počasi in postopno, temveč s točkovnimi spremembami v smislu ustvarjalnih prebliskov (Bahn, Vertut 1988, 53-68). Vpliv na idejo o razvoju umetnosti je imel tudi sodoben pogled na človeško evolucijo, po kateri razvoj prav tako ni potekal unilinearno in lestvičasto.

V raziskovanju pomena mlajšepaleolitske umetnosti po-

<sup>2</sup>Pod pojmom sodobne interpretacije mislim na interpretacije, ki so se izoblikovale po Leroi-Gourhanovi veliki vseobsegajoči interpretaciji paleolitske umetnosti in ki so še danes prisotne. V Franciji, kjer je bil Leroi-Gourhanov vpliv najmočnejši, pomenijo to šele interpretacije devetdesetih let. Drugod so se nekatere sodobnejše interpretacije izoblikovale že v sedemdesetih letih. Večina pa jih izhaja iz osemdesetih in devetdesetih let.

stane spet popularna metoda etnološke primerjave. Le-ta temelji na domnevi, da med kulturami, ki danes živijo (ali so živele pred kratkim) na podoben način in tudi same producirajo skalno umetnost, ter kulturami mlajšega paleolitika obstajajo podobnosti v obnašanju, verovanju in modelih mišljenja (Clottes, Lewis-Williams 1998, 61-63). Nastopali naj bi podobni načini sprejemanja sveta in prevajanja le-tega na dvodimenzionalno površino.

Značilnost obdobja po Leroi-Gourhanu je, da raziskovalnega področja s svojimi teorijami ne obvladuje več ena sama avtoriteta; odslej na poligonu paleolitske umetnosti nastopa množica različnih interpretacij, od katerih si večina ne zastavlja več naloge razložiti prav vseh vprašanj o paleolitski umetnosti.

Tako je na primer Alexander Marshack proučeval gravirane vreze na prenosnih umetniških predmetih. Na podlagi zbranih podatkov je razvil hipotezo o sistemu simbolov. Niz znakov naj bi bil upodobljen kot zaporedje, ki temelji na opazovanjih astronomskih vrednosti (Marshack 1972, 445-477).<sup>3</sup>

Margaret W. Conkey je izdelala hipotezo, ki temelji na študijah sodobnih lovcev in nabiralcev. Iz obnašanja le-teh, njihovega letnega cikla, obdobja združitve populacije in razpršitve je zaključila, da so morali podobno prakticirati tudi paleolitski ljudje. Dokazuje o tem je potrdila s študijami upodobitev geometričnih znakov v kantabrijskih jamah. Altamira naj bi bila na primer kraj, kjer so se skupine v določenem času srečevale (Conkey 1980, 609-630).

Robert Layton je v študijah jam severne Španije opazil vzorec neslučajne distribucije. Zaključil je, da so večje jame pomembnejše (kot je npr. Altamira) in da so v središču razpršenih manjših najdišč. Po njegovih izračunih ima vsaka glavna jama območje svojega vpliva v polmeru tridesetih kilometrov, to pa naj bi bil prostorski vzorec njene politične moči in optimalna razdalja, v kateri medskupinske povezave lahko delujejo (Lewin 1993, 137-159).

Steven J. Mithen razlaga paleolitsko umetnost v ekološkem smislu. Vrača se k ideji paleolitske umetnosti kot umetnosti, ki je pomagala lovcem prilagoditi se nezanesljivemu okolju. Umetnost naj bi imela vlogo izobraževanja; slike mu pomenijo informacije, shranjene v skupinskem spominu (Mithen 1996, 79-96).

<sup>3</sup>Z interpretacijami pomenov prenosne umetnosti se ukvarjajo še Francesco D'Errico, Gerd Albrecht, Ann Sieveking, Randall White... Vendar sem se v pregledu sodobnih interpretacij omejila predvsem na interpretacije, ki se navezujejo na jamsko stensko umetnost franko-kantabrijskega področja.

John Halverson pa je obudil teorijo "umetnosti zaradi umetnosti". Meni, da so upodobitve mlajšega paleolitika poenostavljenih oblik, da so zatorej produkt enostavnega uma in da v njih ne moremo zaslediti religiozne motiviranosti te umetnosti (Halverson 1988, 225-226).

Robert G. Bednarik, katerega proučevalno področje je skalna umetnost Avstralije, meni, da je umetnost moč doognati s pomočjo analiz univerzalnosti sodobne domišljije. Umetnost je zanj medij, v katerem se upredmetijo koncepti realnosti; paleoumetnost (termin, s katerim označuje predzgodovinsko umetnost) zaznamujejo univerzalije, ki jih lahko primerjamo s sodobno umetniško produkcijo. Opazil je podobnost med osnovnim repertoarjem motivov v vseh zgodnjih neikoničnih umetnostih in jih razlaga z nevropsihološkimi študijami (Bednarik 1992, 57-78).

Nevropsiholoških interpretacij pa sta se lotila tudi David Lewis-Williams in Thomas Dowson. Po odkritju jame Chauvet se jima je pridružil še Jean Clottes. V nadaljevanju teksta bom izpostavila njihov interpretativni pristop v študijah mlajšepaleolitske jamske stenske umetnosti franko-kantabrijskega področja.<sup>4</sup>

#### *Nevropsihološki model*

Ko je leta 1988 v *Current Anthropology* izšel članek "The Signs of All Times", avtorjev Davida Lewisa-Williamsa in Thomasa Dowsona, je bil deležen mešanih odzivov.<sup>5</sup> Njun model interpretacije pomenov prazgodovinske umetnosti, ki temelji na upodobitvah geometričnih znakov, je v osnovi večina prazgodovinarjev sprejela kot možno razlago, s katero bi se dalo opravičiti presenetljivo razširjenost teh upodobitev v skalnih umetnostih širom sveta (Bahn 1988, 217-218; Bednarik 1988, 218-219; Delluc, B., Delluc, G. 1988, 224-225; Lewin 1993, 150-159...). Bolj skeptično pa so se odzvali na nekatere nadaljnje interpretacije nevropsihološkega modela, predvsem na tiste, ki so skušale razložiti ikonične upodobitve in so jih s pomočjo metode etnološke primerjave povezale s šamanizmom.

Prav gotovo brez samih umetnikov kot informatorjev ne moremo zagotovo trditi ničesar o pomenu

<sup>4</sup>V predstavitvi sodobnih interpretacij pomenov sem izpustila še množico drugih interpretacij. Naj navedem le nekaj imen avtorjev, ki se s problemom paleolitske umetnosti v Evropi ukvarjajo: Brigitte in Gilles Delluc, Zoja Abramova, Mariana Gvozdover, Janusz J. Kozłowski, Bohuslav Klíma, Jan Jelínek, Hansjürgen Müller-Beck...

<sup>5</sup>Robert Bednarik je avtorjema očital, da sta priredila njegovo hipotezo in mu tako "ukradla" idejo o nevropsiholoških univerzalijah, vendar pa pri tem ni upošteval, da je Lewis-Williams že v začetku osemdesetih pisal o tem in da je njun model aplikativno bolj izpopolnjen (Bednarik 1988, 218-219 in Lewis-Williams, Dowson 1988, 232-238).

mlajšepaleolitske umetnosti. Kljub temu pa nam možen približek k pomenu lahko nudi vpeljava faktorjev, ki presežejo prostorske in časovne ovire. Zdi se, da se večina strokovnjakov, ki se ukvarjajo s prazgodovinsko umetnostjo, strinja, da je univerzalno delovanje človeškega živčnega sistema, ki naj bi bilo skupno vsem anatomsko modernim ljudem, vsaj v določeni meri ustrezen kandidat za to. V tem kontekstu se je nevropsihološki model uveljavil na znanstvenem prizorišču in predstavlja danes najširše sprejeti način interpretacije (vendar ne edini) mlajšepaleolitske jamske stenske umetnosti franko-kantabrijskega področja.

Izhodiščno proučevalno področje Davida Lewisa-Williamsa in Thomasa Dowsona je južnoafriška skalna umetnost. Le-ta je danes med najbolj razumljenimi skalnimi umetnostmi sveta, ker jo podpira obsežna in nadrobna etnografija Sanov<sup>6</sup> iz devetnajstega in dvajsetega stoletja. Slike in gravure so ponekod v južni Afriki pred nedavnim še izdelovali in nekatere upodobitve so razložili sami Sani, ki so bili v devetnajstem in začetku dvajsetega stoletja sodobniki zadnjih umetnikov (Lewis-Williams 2000, 22-33). Na podlagi etnografije lahko večino skalne umetnosti južne Afrike povežemo z rituali in izkušnjami, ki jih imenujemo šamanske<sup>7</sup> in Lewis-Williamsa ter Dowsona je šamanistična narava sanske umetnosti napeljala k upoštevanju spremenjenih stanj zavesti pri pomenskih interpretacijah skalne umetnosti. Njun model se v osnovi naslanja na sodobne nevrološke

<sup>6</sup>Sani so izdelovalci južnoafriške skalne umetnosti. Poznamo jih tudi pod imenom Bušmani ali Grmičarji in skupaj s Khoi ali Hotentoti tvorijo khoi-sansko jezikovno skupino.

<sup>7</sup>Pojem šamanizem so najprej uporabili za opis ritualnih praks sibirskih ljudstev in je postopno zajel verovanja in ravnanja, katerih skupno osnovo še danes najdemo med številnimi ljudstvi po svetu. Temeljne značilnosti šamanističnih sistemov so (Clottes, 1999, 26-30): (a) Verovanje o razslojenem vesolju z več svetovi, ki so vzporedni ali pa drug nad drugim. Po tem verovanju so dogodki v svetu, v katerem živimo, pogojeni z vplivom sil, ki živijo v enem od drugih svetov. (b) Nekateri posamezniki lahko v določenih okoliščinah vzpostavijo neposreden stik s temi drugimi svetovi ali drugim svetom in na ta način vplivajo na dogodke v našem svetu. To običajno počnejo zaradi praktičnih razlogov – da bi ozdravili bolne ali obnovili izgubljeno skladnost, da bi ustvarili dobre razmere za lov, prinesli dež ali, redkeje, zaradi zlobnih namenov. (c) Stik z drugim svetom se vzpostavi neposredno, v eni ali drugi smeri s pomočjo obiskovanja duhov, ki so pogosto v živalski obliki in ki obiskujejo šamana ali pa se jim ta približa. Pogosto je poistovetenje med šamanom in duhom ali verovanje v popolno ali delno preobrazbo človeka v žival. Šamanov drugotni duh je velikokrat živalske narave. Šaman pošlje svojo dušo v drugi svet, da bi se srečal z duhovi in pridobil njihovo zaščito in pomoč. Preda se zamaknjenju, sam ali v okviru skupinskega obreda. (d) Šamanizem je pogosto prisoten v egalitarnih družbah, običajno v družbah lovecev in nabiralcev, čeprav vse lovsko-nabiralniške družbe niso šamanistične in tudi niso edine, v katerih se šamanizem pojavlja.

raziskave in ne izhaja iz umetnosti same. Interpretacija prazgodovinske umetnosti nastane s pomočjo neodvisnih nevroloških raziskav naknadno, vanjo pa na podlagi izkušenj, ki jih imata z južnoafriško skalno umetnostjo, vpleteta interpretativno metodo etnološke primerjave.

Nevropsihološki model temelji na dejstvu, da so imeli mlajšepaleolitski ljudje enak živčni sistem, kot ga imamo mi, in da predstavlja značilnost našega živčnega sistema nagnjenost k uporabi drugotnih stanj zavesti. V drugotnih stanjih naš vizualni sistem ustvarja nekatere oblike in podobe, ki se razširjeno pojavljajo v umetnostih po svetu (še posebej v skalnih umetnostih). Najbolj očitne podobnosti pa se kažejo v upodobitvah geometričnih znakov ter njihovi povezavi z drugimi upodobitvami.

Presenetljive podobnosti med upodobitvami različnih skalnih umetnosti sveta so napeljale Lewis-Williamsa in Dowsona k razvijanju argumentov, ki nimajo več tako trdne in gotove osnove kot dognanje o oblikah, izvirajočih iz drugotnih stanj zavesti. Svoje stališče utemeljmeta z antropološkimi, etnografskimi ter etnohistoričnimi viri, ki kažejo, da so oblike in podobe, izvirajoče iz spremenjenih stanj zavesti, pogosto povezane z izkušnjo šamanizma. Šamanizem je še posebej razširjen v družbah, ki živijo ali so še pred kratkim živele z lovsko-nabiralniškim načinom življenja. Ker so bile tudi mlajšepaleolitske kulture lovsko-nabiralniške, ju je ta ugotovitev napeljala k domnevi, da so verjetno tudi te poznale šamanistične ritualne prakse in da je bil izvor umetnosti povezan s šamanizmom (Lewis-Williams, Dowson 1988, 201-245).

Ključno težo pa je nevropsihološkemu modelu v interpretacijah mlajšepaleolitske jamske stenske umetnosti franko-kantabrijskega področja podal Jean Clottes, ki je eden vodilnih strokovnjakov za mlajšepaleolitsko umetnost v Franciji. Skupaj z Lewis-Williamsom sta razvila kompleksno hipotezo, ki temelji na povezavi vedenj o južnoafriški skalni umetnosti z dognanji ter materialnimi in statističnimi podatki o mlajšepaleolitski jamski umetnosti. S pomočjo nevropsiholoških študij sta razvila sistem mnogovrstnih primerjav. Njun namen je bil razložiti tako podobnosti kot razlike med dvema umetnostima in s tem razmejiti upodobitve, ki bi lahko bile šamanskega izvora, od tistih, ki jih lahko razložimo z drugimi hipotezami (Clottes, Lewis-Williams 1996, 137-138).

Zmožnost premikati se (prostovoljno ali neprostovoljno) med različnimi stanji zavesti je lastna človeškemu živčnemu sistemu. Različna stanja razlagajo nevrologi in psihologi kot razvrščena po kontinuumu, katerega začetek je zavestno stanje in konec stanje globokega transa. V

zavestnem stanju se ljudje popolnoma zavedajo svojega okolja, a se že v vsakdanjih akcijah gibljejo med bolj introvertiranimi ali ekstrovertiranimi stanji. V stanju globokega transa pa ljudje zaznavajo stvari, ki jih v resnici ni, ali drugače povedano, halucinirajo. Povzročijo ga lahko različni razlogi. Tudi za nekatera patološka stanja, kot je epilepsija ali shizofrenija, so značilne halucinacije. Umetno lahko stanje transa spodbudi uživanje psihotropičnih drog ali pa čutna deprivacija (na primer odsotnost svetlobe), ritmično ponavljajoč se zvok, fizična stimulacija (na primer stopnjevanje bolečine) itd. V stanju transa halucinirajo vsi čuti. Ljudje privid vidijo, slišijo, čutijo in okusijo (Clottes, Lewis-Williams 1998, 14).

Sistem treh stopenj transa, na katerem nevropsihološki model temelji, skuša ilustrirati, kako vstopi človek v globok trans oziroma v halucinatorno stanje na koncu kontinuuma. Čeprav vsi čuti halucinirajo, se je Lewis-Williams osredotočil predvsem na to, kaj ljudje vidijo (Lewis-Williams, Dowson 1988, 201-217; sliki 1 in 2).

	ENTOPTIČNI POJAVI		SANSKA SKALNA UM.		PALEOLITSKA UM.	
	A	B	GRAVURE	SLIKE	STENSKA UM.	
I						
II						
III						
IV						
V						
VI						

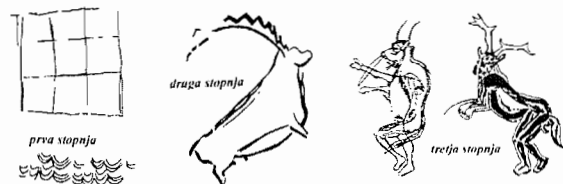
Slika 1: Osnovne entoptične oblike in entoptične oblike v južnoafriški ter mlajšepaleolitski umetnosti (Lewis-Williams, Dowson 1988, 206-207).

V prvi stopnji transa človeški vizualni sistem tvori določene vizualne pojave, ki imajo geometrične oblike. Tako imenovani entoptični pojavi (termin "entoptični pojav" označuje določeno vizualno občutljivost, ki izhaja iz optičnega sistema med očesom in možgansko skorjo) izhajajo iz človeškega živčnega sistema in jih zaznavajo vsi, ki vstopijo v spremenjeno stanje zavesti, ne glede na njihovo kulturno ozadje. Entoptičnih oblik je veliko,

s pomočjo nevrologov in psihologov je Lewis-Williams zbral šest osnovnih tipov entoptov. Ti so: mreža, niz vzporednih črt, pike in madeži, cik-cak linije, verižne krivulje, ki prehajajo ena v drugo, in vijugaste črte (slika 1). Entoptične oblike so žarečih barv, migotajo, utripajo, spreminjajo velikost (se večajo in manjšajo) in se prelivajo ena v drugo. Če ima tisti, ki jih doživlja, odprte oči, se lahko tudi projicirajo na vidno podlago, kot so stene ali strop.

V drugi stopnji transa človek entoptične oblike poveže z iluzornimi predmeti. Vizualni impulz – podoba je prevedena v možganih tako, da se ujema z izkušnjami. Pojavi se težnja k podajanju pomena mentalnim podobam, pri čemer je le-ta odvisen od čustvenega stanja subjekta (tako si lahko na primer nekdo, ki ga je strah kač, predstavlja cik-cak linijo kot kačo, ali pa piko kot čašo vode, če je žejen).

Drugo in tretjo stopnjo transa povezuje prehod. Človek ima občutek, da je padel v vrtnec ali tunel, na koncu katerega je svetloba. Na stenah tunela se kažejo mrežaste entoptične oblike, v katerih presledkih se pojavijo prve prave halucinacije.



Slika 2: Prikaz treh stopenj transa v mlajšepaleolitski jamski stenski umetnosti (Clottes, Lewis-Williams 1998, 92).

Tretja stopnja transa je stanje najgloblje transa. V njej se pojavijo halucinacije pošasti, ljudi, živali, nenavadnih bitij, zelo pogosto teriomorfov – pol ljudi pol živali. Entoptične oblike so še zmeraj prisotne, a bolj na obrobju. Ljudje dobijo občutek, da imajo nadnaravne zmožnosti, da letijo ali da so se spremenili v živali.

Tri stopnje drugotnih stanj zavesti oziroma stopnje v razvoju mentalnih predstav so univerzalne in vpete v človeški živčni sistem. Pomeni, ki so dani geometričnim oblikam prve stopnje, predmeti, v katere se iluzorično pretvorijo v drugi stopnji, in halucinacije tretje stopnje pa so vse kulturno-specifične. In vsaj do neke mere ljudje halucinirajo tisto, kar pričakujejo, da bodo halucinirali (Clottes, Lewis-Williams 1998, 19).

Šamanizem se ukvarja z obvladovanjem in izkoriščanjem spremenjenih stanj zavesti. Razlog, zaradi katerega se v

svetu tako razširjeno pojavlja, pravita Lewis-Williams in Dowson, je verjetno prav v nagnjenju k uporabi spremenjenih stanj zavesti. Entoptični pojavi, ki so si v različnih kulturah s šamanističnimi praksami zelo podobni, imajo različne pomene v različnih časih, prostorih in tudi med različnimi šamani v eni družbi. Kultivacija specifičnih entoptičnih podob, kultivacija videnj v šamanizmu je del učenja šamanizma. Šamani se učijo kontrolirati vsebino svojih videnj in pričakovanja izostrujejo percepcijo. Posamezne socialne skupine tako razvijejo značilen repertoar formaliziranih in kodiranih entoptov (Lewis-Williams, Dowson 1988, 201-217).

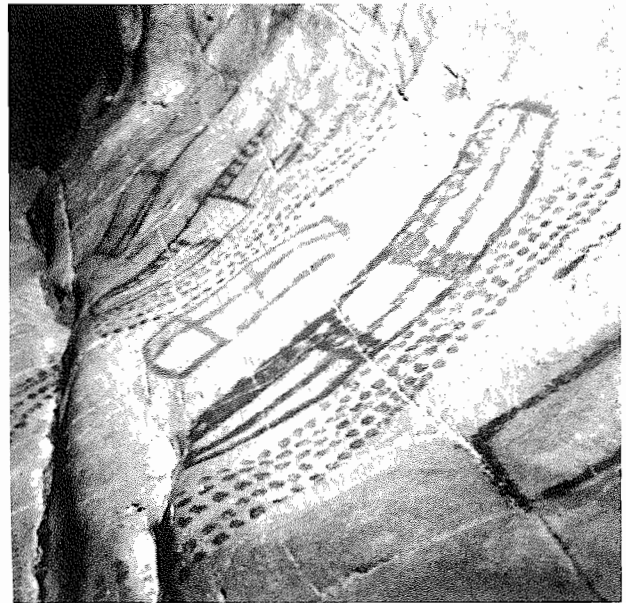
Šamanistične prakse pa so si, kljub kulturnemu momentu, ki jih opredeljuje, med kulturami, ki živijo na različnih koncih sveta, zelo podobne. Podobnost pripišejo zagovorniki nevropsihološkega modela načinu, po katerem se človeški živčni sistem v spremenjenih stanjih zavesti obnaša. Tudi podoba šamanskega kozmosa, v katerem imajo šamanske aktivnosti in izkušnje izvorno mesto, je med različnimi kulturami presenetljivo podobna in je ravno tako plod človeškega živčnega sistema. Prav zato pravita Jean Clottes in David Lewis-Williams, da imamo boljši dostop do razumevanja mlajšepaleolitske religiozne izkušnje kot do katerega koli drugega vidika njihovega življenja, ker nam globoke nevrološke podobnosti omogočajo, da sklepamo o socialnem in mentalnem kontekstu, iz katerega izhajata mlajša paleolitska religija in umetnost (Clottes, Lewis-Williams 1998, 12). Pravita, da kljub temu, da mlajšepaleolitska umetnost nima nikakršne fizične povezave s sansko umetnostjo, nevropsihološki model, ki je vezan nanjo, nudi "nevrolški most" (Clottes, Lewis-Williams 1998, 12).

### *Nevropsihološki model in mlajšepaleolitska umetnost*

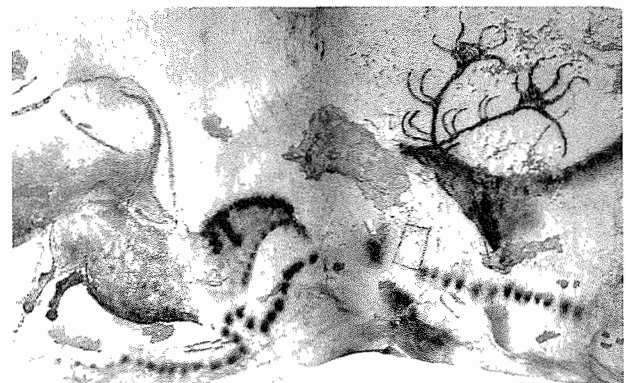
V mlajšepaleolitski jamski umetnosti franko-kantabrijskega področja<sup>8</sup> se prav tako kot v sanski skalni umetnosti južne Afrike, kjer lahko upodobitvam s pomočjo antropologije pripišemo določen pomen, pojavljajo oblike (entoptične oblike), podobe in upodobitve, ki so povezane s spremenjenimi stanji zavesti. Iz tega sta Clottes in Lewis-Williams sklepala, da so ljudje

<sup>8</sup>Clottes in Lewis-Williams nevropsihološki model utemeljujeta predvsem s sansko skalno umetnostjo in mlajšepaleolitsko jamsko stensko umetnostjo franko-kantabrijskega področja, čeprav je mogoče entoptične oblike in druge priče drugotnih stanj zavesti zaznati tudi v mlajšepaleolitski prenosni umetnosti in drugih prazgodovinskih umetnostih po svetu (Clottes, Lewis-Williams 1996). Lewis-Williams in Dowson pa v *The Signs of All Times* analizirata še kalifornijsko Coso šošonsko skalno umetnost (Lewis-Williams, Dowson 1988, 201-245).

mlajšega paleolitika poznali tri stopnje spremenjenih stanj zavesti, ki vodijo v globok trans, in da so bile zelo verjetno te stopnje ritualizirane na način, ki je spravljaliv z lovsko-nabiralniškim načinom življenja.



Slika 3: Upodobitve entoptičnih oblik v jami El Castillo, Kantabrija (Lewin 1993, 150).



Slika 4: Povezava entoptičnih oblik in figurativnih upodobitev v jami Lascaux, Dordogne (Bahn, Vertut 1988, 63).

Najočitnejši motiv mlajšepaleolitske jamske stenske umetnosti, ki ga povezujemo s spremenjenimi stanji zavesti, so upodobitve geometričnih znakov. To je tudi najpogostejši motiv te umetnosti, čeprav pogosto zanemarjen. Geometrični znaki izhajajo iz prve stopnje transa, so fiksirane mentalne predstave in se skladajo s šestimi zgoraj opisanimi entopti. Pojavljajo se v vsaki poslikani jami in pred-



Slika 5: Povezava entoptičnih oblik in figurativnih upodobitev v jami Pech-Merle, Dordogne (Clottes, Lewis-Williams 1998, 91). stavlja edini motiv, ki se nespremenjeno in enako intenzivno pojavlja v vseh obdobjih mlajšega paleolitika. Geometrični znaki so navadno upodobljeni razpršeno po celotni jami. Pojavljajo se upodobljeni ločeno in na samostojnih skalnih površinah (slika 3) ali pa v povezavi z drugimi upodobitvami (slika 4). Zelo razširjeno pa se te oblike pojavljajo tudi v drugih skalnih umetnostih po svetu.

Figurativne upodobitve, navadno upodobitve živali, prepletene z upodobitvami geometričnih znakov, so v mlajšepaleolitski jamski stenski umetnosti zelo pogoste. Lewis-Williams in Clottes jih razlagata kot primer druge stopnje transa, v katerem človek geometrične oblike poveže z različnimi podobami. Lep primer sta kozorog iz Niauxa (slika 2), ki ima rogove, upodobljene v obliki cik-cak linij, in upodobitve slavnihih "pikastih konjev" iz Pech Merle (slika 5). Večinoma pa entoptične oblike niso tako očitno vključene v samo podobo. Največkrat jih najdemo upodobljene na telesih figurativnih upodobitev ali ob njih.

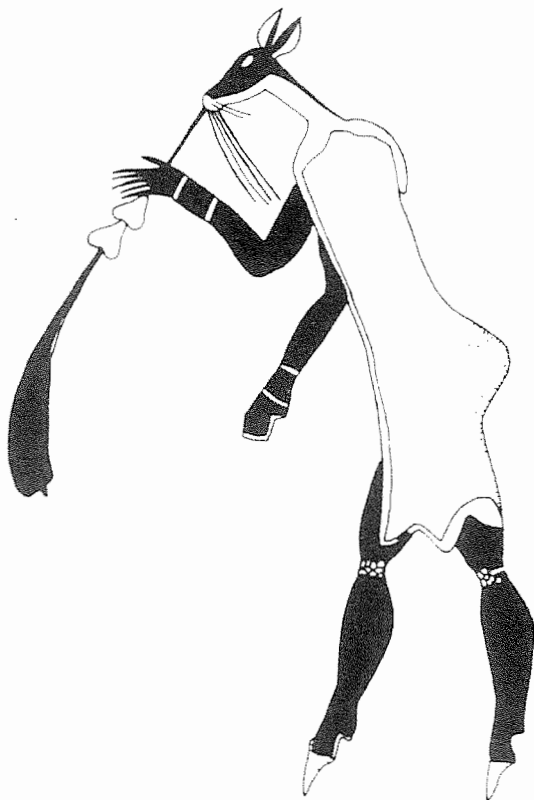
V različnih obdobjih in na različnih področjih mlajšepaleolitske jamske stenske umetnosti se pojavljajo upodobljene nekatere vrste živali pogosteje od drugih. V zgodnejših obdobjih mlajšega paleolitika, v aurignacienu, so pogostejše upodobitve tako imenovanih "nevarnih živali"<sup>9</sup> – to so nosorogi, velike mačke, mamuti in jamski medvedi. Z gravétienom pa začnejo prevladovati upodobitve tako imenovanih "velikih rastlinojedov" – bizonov, turrov zobrov, konjev, jelenov in kozorogov. Upodobitve velikih rastlinojedov so do konca magdaléniena prevladujoč motiv (Clottes 1996, 276-288).

<sup>9</sup>Delitev na "nevarne živali" in "velike rastlinojede", ki se v strokovni literaturi razširjeno pojavlja (to delitev rad uporablja Jean Clottes), se navezuje predvsem na skupino skupaj nastopajočih živali. Delitev lahko zveni dvoumno, ker med velike rastlinojede sodi mamut, pa tudi tudi bizon je lahko nevaren.

V Dordogni številčno prevladujejo konji, v Pirenejih jih presežejo bizoni in v Kantabriji jeleni. Značilnost upodobitev prevladujočih živali pa je tudi ta, da so na splošno upodobljene z večjo skrbnostjo, bolj dodelano in detajlno ter prefinjeno polihromno kot drugi motivi upodobitev.

V južnoafriški skalni umetnosti prav tako številčno prevladujejo upodobitve velikih rastlinojedov in ravno tako tudi tu številčno prevladujejo določene vrste živali. V Drakensbergu eland (velika južnoafriška antilopa), v Zimbabweju kudu in v zahodni provinci Cape slon. A na splošno je eland najpogostejši motiv sanske skalne umetnosti. Eland ima v sanski družbi mnogovrsten pomen. Povezujejo ga z iniciacijo dečkov (s prvo večjo ubito živaljo je deček sprejet med moške), z ritualnim plesom ob iniciaciji deklic, s poročnimi obredi... Osnovni elandov pomen pa je, da predstavlja nadnaravno moč šamanov. Z upodobitvami elandov in z mešanjem njihove krvi v barvo, s katero so naslikani, predstavljajo slike rezervoarje moči. Okrašena skalna zavetišča so sanskim šamanom pomenila "dvosmerna vrata" med stvarnim in podzemnim svetom (Lewis-Williams 1986, 171-178). Iz njih izhajajo duhovi in skozi je mogoče priti v onostranski svet. Krajci, nabiti z močjo, so bili namenjeni doživljanju videnj in nabiranju moči. Šamani so pred upodobitvami plesali šamanske transne obredne plese, se jih dotikali in skozi površino skale vstopali v podzemni svet. Na nekaterih slikah so namreč obrisi zaradi dotikanja ljudi zamazani, pojavljajo pa se tudi odtisi rok. Opazne so razpoke in druge nepravilnosti, ki pričajo o podzemni povezavi upodobitev (Clottes, Lewis-Williams 1998, 31-35). Slike so imele za Sane torej močen obredni pomen.

Primer tretje stopnje spremenjenih stanj zavesti v paleolitski jamski stenski umetnosti so upodobitve teriomorfov. V sanski skalni umetnosti so sicer teriomorfi veliko pogostejši (slika 6) kot v mlajšepaleolitski jamski umetnosti, a predstavljajo kljub temu Lewis-Williamsu, Dowsnu in Clottesu glavni argument za utemeljitev šamanistične narave mlajšepaleolitske umetnosti. V globokem stanju transa imajo namreč ljudje pogosto občutek, da so se pretvorili v žival. Sanski šamani se pretvorijo v žival, s katere močjo se istovetijo, in zelo pogosto je to eland. Nekatere upodobitve živali, tako v sanski skalni umetnosti kot v mlajšepaleolitski umetnosti sicer realistično upodobljene, imajo pod nosom narisane (rdeče) črte. Ker ljudje v najglobljem stanju transa pogosto krvavijo iz nosu, nam upodobitve tega tipa v sanski umetnosti govorijo, da so v resnici upodobitve transformiranih šamanov (sliki 6 in 7). Verovanje v popolno ali delno preobrazbo človeka v



Slika 6: Upodobitev teriomorfa – pol človeka pol elanda, ki krvavi iz nosu, Mushroom Hill Cave, Drakensberg, Južnoafriška republika (Lewis-Williams 2000, 72).

žival je značilnost šamanističnih kultur. Tako paleolitske pol ljudi pol živali razlagajo kot le delno transformirane šamane ali ikonične mentalne podobe tretje stopnje spremenjenih stanj zavesti.

Motiv teriomorfov je v paleolitski jamski stenski umetnosti redek. Pogosteje se pojavljajo v prenosni umetnosti, kot je na primer upodobitev slavnega teriomorfa iz Höhlenstein-Stadela ali pa domnevnega teriomorfa iz Kostienki. Kljub redkosti so teriomorfi deležni posebne pozornosti. Zaradi svoje nenavadnosti ter pogosto izpostavljene konteksta, v katerem se pojavljajo, so zelo očitni. Po Lewisu-Williamsu in Clottesu poznamo le štiri zanesljive teriomorfe v paleolitski jamski stenski umetnosti franko-kantabrijskega področja (sicer obstaja še veliko upodobitev nenavadnih bitij, ki bi lahko bili teriomorfi, kot je na primer upodobitev na kapniku v El Castillu). Iz analizirane četvorke je prvi iz aurignacijskega Chauveta, druga dva sta iz magdalénijskega Les Trois-Frères (slika 2) in četrti je gravirani teriomorf iz Gabillouja (Clottes,



Slika 7: Upodobitev nosoroga, ki krvavi iz nosu v jami Chauvet, Ardèche (Clottes 2001, 143).

Lewis-Williams 1998, 44-46).

Čprav obrisov in odtisov rok ne moremo direktno povezati s katero od stopenj spremenjenih stanj zavesti, naj bi tudi ti pričali o šamanistični naravi mlajšepaleolitske jamske stenske umetnosti. Lewis-Williams in Clottes jih razlagata s šamanskim načinom dojemanja kozmosa, omogočali naj bi stik s podzemnim svetom. Zanimivo je, da dlanem pogosto manjkajo prsti. Ponekod izgleda, kot da so manjkajoči deli prstov upognjeni v dlan, možna pa je tudi razlaga o amputaciji prstov, ki bi lahko bila del šamanskega iniciacijskega obreda. Podobno so nekdanje prakticirali Khoi<sup>10</sup> v južni Afriki. Amputacija in z njo proizvedena bolečina je pripomogla k vstopu v spremenjeno stanje zavesti.

V sanski šamanistični družbi naj bi slikali predvsem šamani in s tem uveljavljali svojo moč. Med današnjimi !Kung Sani je šamanov polovica moških in tretjina žensk (Lewis-Williams 1991, 203-211). Slikali so stvari, ki so jih v stanju transa videli (enostavne entoptične geometrične oblike so pogoste), podobe, ki izhajajo iz entoptov in so jih kasneje kulturno opredelili, ali pa tiste, za katere so preprosto verjeli, da jim bodo pomagale priti v stanje transa. Danes sanski šamani o svojih videnjih in izkušnjah pripovedujejo, včasih pa so morda slike pomenile paralelo tej aktivnosti. Seveda vse upodobitve, ki so naslikane ali vgravirane v stene skal po južni Afriki, niso šamanistične narave, zato tudi ni nujno, da so vse naslikali šamani in da so imele vse nek ritualni pomen. Sanska mitologija je široka, na stenah skal se pojavlja le majhen del le-te in umetnost je bolj povezana z ritualom kot z mitologijo. Mitologija daje le kontekst tako umetnosti kot ritualu (Barnard 1992, 91-94).

<sup>10</sup>Khoje poznamo tudi pod imenom Hotentoti in skupaj s Sani tvorijo khoi-sansko jezikovno skupino. Prav tako kot Sani so prvobitni prebivalci južne Afrike.



Clottes in Lewis-Williams predvidevata, da se je tudi v jamah v mlajšem paleolitiku odvijala vrsta različnih aktivnosti, med katerimi vse v svoje delovanje niso vključevale upodabljanja. V jamah je namreč moč zaslediti materialne ostanke, ki pričajo o teh aktivnostih in nam predstavljajo koristne osvetlitve. Pomagajo nam ustvariti predstavo o mlajšepaleolitiskem mišljenju in kozmologiji. Ritualni, ki so se tu odvijali, imajo med seboj nekaj skupnega, pravita, da pričajo o nekakšnem "verovanju o jamah", usmerjeni so proti stenam, stropu in tlom jame. Površin so se dotikali, jih označevali, luknjali ali vdolbljali, nanje gravirali in slikali. V nekaterih primerih so naravne linije skale pogojevale oblike podob. Njuna razlaga teh aktivnosti je razlaga o razslojenem šamanističnem vesolju. Stene jam so ljudem mlajšega paleolitika nudile vhod v podzemni svet (Clottes, Lewis-Williams 1998, 81-89).

Pot v podzemlje je občutek, ki je tesno povezan s šamanistično izkušnjo. Povezan je s prehodom med drugo in tretjo stopnjo transa, ki ga večina doživlja kot tunel ali nekakšen vrtinec, na koncu katerega se pojavijo prave halucinacije. V resničnosti lahko vstop v jamo spodbudi obnovitev izkušnje tunela, fizične okoliščine, ki pot v jamo in po jami spremljajo (čutna deprivacija – pomankanje svetlobe, mraz in socialna izolacija), pa so lahko že sami po sebi nekakšni halucinatorni spodbujevalci. Če temu pridamo še upodobitve na stenah jam in migotajoče oblike le-teh, ki jih ustvarja svetloba bakel, se nam v jamah odpre enkratno animirano kraljestvo podob. Podzemni svet, tako resničen (jame) kot izmišljen, je bil del paleolitskega kozmosa (Clottes, Lewis-Williams 1998, 11-30).

Najbolj razširjena značilnost mlajšepaleolitske umetnosti je vključevanje naravnih linij skale v upodobitve. Ta značilnost se navadno navezuje na bolj dodelane in reprezentativne upodobitve. Razpoke, vdolbine, izbokline, robovi so pomembni deli nekaterih slik in gravur. Že majhna izboklina, ki jo s prostim očesom težko zaznamo, lahko služi za oko živali. Upoštevanje tako majhnih variacij na skalni površini napeljuje k predvidevanju, da so skalno površino z otipavanjem dobro poznali in da je morala imeti naravna oblika skale določen pomen. Oblika skale je pogojevala podobo, ki so jo na njej ovekovečili. Lep primer je konj, katerega obliko glave določa naravna linija skale v Pech-Merle (slika 5) in strop, poslikan z bizoni, v Altamiri. Postavitev upodobitev bizonov v Altamiri je delno določena z obliko stropa, z izboklinami in vboklinami na njej. Morda so imele upodobitve še neko drugo funkcijo, interpretirale so same stene jam, tisto, kar se za njimi utegne pokazati, če jih presežemo (Clottes, Lewis-Williams 1998, 81-85).

Vse upodobitve niso tako skrbno obdelane. V jamah se pojavlja množica upodobitev, ki so popolnoma konfuzno nanešene, med seboj nepovezane, kot da lebdijo, naslikane brez kakega reda, kot po nesreči, druga preko druge in neprimernih velikosti. Te upodobitve so po Lewis-Williamsu in Clottesu projekcije halucinacij tretje stopnje spremenjenih stanj zavesti. So popolni prividi, čeprav nekatere morda kažejo podobnosti z realnimi živalmi. Sani so včasih podobe fiksirali še v halucinatornem stanju, večinoma pa so jih upodobili po spominu. S slikanjem so privide oživili in jih shranili na stene jam, kamor so se jim v stanju transa projicirali. Tako kot sibirski samojedski šamani so se morda pred upodobitve vračali in jih tako v zavestnem stanju podoživljali (Clottes, Lewis-Williams 1998, 81-99).

Šamanizem je večkomponenten verski sistem. V svoje delovanje vključuje tehnike zdravljenja, načine obvladovanja vedenja živali, obrede spreminjanja vremena, prerokovanja, čarovništvo, zunajtelesna potovanja in druge aktivnosti, od katerih ima vsaka svoje rituale, simbole in mite. V vsakem obdobju je dominantnih nekaj komponent. Vse mlajšepaleolitske upodobitve niso bile šamanskega izvora, zanje so obstajali tudi drugi vzgibi in prakse, o katerih še ne vemo veliko. Kljub različnim vzgibom te umetnosti pa obstaja določena enotnost, ki sta jo Jean Clottes in David Lewis-Williams skušala osvetliti.

### *Kritike nevropsihološkega modela*

Različni pristopi v interpretaciji pomenov mlajšepaleolitske umetnosti so za odprtost, objektivnost in uspešnost interpretacij ne samo koristni, temveč tudi nujni. Različne teorije so v veliki meri odvisne od prepričanja in usmerjenosti skupine strokovnjakov, ki so jih izdelali (Kuhn 1998, 13-19). Razlage pomenov paleolitske umetnosti zato mnogokrat povedo več o tistih, ki interpretirajo, kot o umetnosti sami. Med različnimi interpretativnimi pristopi pa je zaradi pogosto subjektivne in neznanstvene narave predvidevanj nujno potreben dialog.

Nevropsihološki model je bil in je še deležen prenekaterih kritik. Najbolj glasen kritik nevropsihološkega modela je Robert Bednarik, ki je zelo podoben model raziskovanja, ki temelji na entoptičnih oblikah, razvil tudi sam v študijah avstralske skalne umetnosti. Moto njegovega proučevanja se sklada z motom Lewisa-Williamsa in večine sodobnih raziskovalcev. Pravi, da "... so produkcijske strategije umetnosti povezane z nevropsihološko ali kognitivno evolucijo ljudi" in da "se določeni aspekti človeške psihologije niso mnogo spremenili v zadnjih nekaj stotisočletjih,

*zato jih lahko analiziramo z istimi tehnikami, s katerimi proučujemo univerzalnosti sodobne domišljije*" (Bednarik 1992, 57). Predvsem ga moti metoda etnološke primerjave, s katero skušajo raziskovalci nevropsihološkega modela podpreti raziskave o delovanju živčnega sistema. Meni, da hipoteze o šamanizmu in transu niso odgovor na vse probleme, s katerimi se srečujemo v prazgodovinski umetnosti, in da se s sodobnejšimi ter mlajšimi tradicijami skalne umetnosti paleolitskih aktivnosti ne da zanesljivo predvidevati. Zato se sam izogiba etnološkega pristopa k paleoumetnosti, kakor sam predzgodovinsko umetnost imenuje.

Paul Bahn, ki je na splošno z odobravanjem sprejel nov pristop, je v nekaterih pogledih skeptičen. Tudi on se je obregnil ob šamanizem, za katerega pravi, da nimamo dokazov za njegov obstoj v paleolitiku. Pomanjkljivost modela vidi v tem, da kljub temu, da lahko zasledimo vir predstav in domišljije v spremenjenih stanjih zavesti in v človeku univerzalni nevropsihologiji, nam to ne pove nič več kot zgolj to, da so bili umetniki človeška bitja (Bahn 1988, 217-218).

John Halverson modelu očita, da na nekaterih točkah pade v poenostavljanje, in sicer ravno tam, ko se naveže na šamanizem in z njim povezane rituale. Vendar Halverson svoje argumente proti veže na drugo stran, na svoje dogmatsko prepričanje o paleolitski umetnosti kot "umetnosti zaradi umetnosti". Pravi takole: "*Ravno tako kot je možno, da so paleolitski ljudje prakticirali šamanizem in s tem poznali rituale, povezane z njim, je tudi možno, da niso poznali ritualov, niso vedeli ničesar o duhovih in šamanih... niso poznali religije*" (Halverson 1988, 225-226). Meni, da je možno, da so halucinirali, vendar možnost, da so, bolj sloni na dejstvu, da je haluciniranje človeški biološki fenomen, za katerega pa ni potrebno, da je bil inkulturiran na kakršen koli način.

Na pomanjkljivosti modela opozarja tudi antropolog umetnosti Robert Layton. Pravi, da čeprav model uporabno razširi vrsto možnih razlag upodobitev paleolitskih znakov, spremenjena stanja zavesti, ki sicer lahko proizvedejo univerzalne podobe, ne morejo ustvariti same skalne umetnosti. Meni, da je način samopreverjanja in dokazovanja trditev metodološko nezadosten, ker svoje hipoteze ne pretrese dovolj prepričljivo proti alternativnim hipotezam (Layton 1988, 226-227).

Večina kritik se torej nanaša na "sporno" uporabo metode etnološke primerjave. Vendar na tej točki ne smemo zanemariti izhodišča Lewis-Williamsa in Dowsona, ki sta ta model razvila. Njune ugotovitve in raziskave se izvorno

nanašajo na sansko skalno umetnost južne Afrike in iz tega gledišča se zdi, da lahko metodo etnološke primerjave, ki sta jo uporabila za pomagalni pripomoček (in seveda ne absolutni, kot jima nekateri očitajo), opravičimo. Prvič zato, ker je njuno poznavanje sanske antropologije in etnologije zelo dobro; drugič zato, ker je tudi njuno poznavanje sanske skalne umetnosti zelo dobro in se v tem primeru metoda etnološke primerjave zelo dobro obnese; in tretjič zato, ker se da nevropsihološki model, ki sicer v celoti izhaja le iz nevropsiholoških raziskav in ne iz skalne umetnosti direktno, z zgornjima točkama (in tudi obratno) zelo dobro utemeljiti.

V študijah paleolitske umetnosti pa model etnološke primerjave kot samostojna metoda ni primeren. Dopusten se zdi v dopolnjevalnem, hipotetičnem, ilustrativnem smislu (in absolutno ga zagovorniki nevropsihološkega modela tudi ne jemljejo) ter podkrepjen z "zdravim skepticizmom". Prav tako ima Lewis-Williams na podlagi sanske skalne umetnosti dodelano metodološko podlago, ki lahko študijam paleolitske umetnosti marsikaj prispeva. Pri tem pa ne smemo zanemariti, da je tudi Clottes, ki je nedvomno eden največjih strokovnjakov mlajšepaleolitske jamske umetnosti franko-kantabrijskega področja, dal nevropsihološkemu modelu svoj strokovni pečat.

Ključni prispevek Lewisa-Williamsa in Dowsona ter kasneje Clottes z nevropsihološkim modelom je opazka, da se entoptične oblike v skalni umetnosti po svetu razširjeno pojavljajo. Menijo, da lahko v mlajšepaleolitski jamski umetnosti opazimo tri stopnje nevropsihološkega modela in iz tega sklepajo, da je zato verjetno šamanistične narave. A pomena vseh upodobitev paleolitske umetnosti ne razlagajo. Opozorijo le na nevrološki mehanizem, ki podpira umetnost. Način, kako ljudje sestavljajo in manipulirajo z entoptičnimi oblikami in kakšne vrste ikoničnih podob upodablajo, pa menijo, da je stvar kulturnega konteksta, ki mu umetniki pripadajo. Le-ta pa nam v primeru mlajšepaleolitske umetnosti ostaja nedosegljiv.

Kakšno vlogo pri tem igra metoda etnološke primerjave? Metoda etnološke primerjave nam nudi predstavo, kako razvejan spekter pomenov lahko umetnost tega tipa predstavlja. Pomen upodobitev torej ostaja skrit, a možnost, da je umetnost šamanističnega izvora, nam nudi gledišče, s katerega jo lahko analiziramo.

### **Zaključek**

Če se sprašujemo po možnostih, da bi v celoti dognali pomen paleolitske umetnosti, je odgovor le eden – pomena te umetnosti do konca ne moremo dognati. V celoti je do-

stopen ljudem, ki ga znajo prebrati, to je tistim, ki pripadajo kulturi, ki je umetnost proizvedla. Zato je v prvi polovici osemdesetih let celo prevladovala težnja, da se paleolitske umetnosti pomensko ne interpretira, ker ugotovitve strogi znanosti ne nudijo uporabnih zaključkov. Kljub temu se nadaljnjim interpretacijam ni bilo mogoče izogniti. Nam lastna in gonilna "firbčnost" ustvarja potrebo po predalčenju vsega, kar se dotakne naše realnosti, in dokler se pojavljajo vprašanja, stojijo za njimi tudi odgovori. Funkcija interpretacije pomenov pa ni le v potešitvi človeške radovednosti. Hipoteze in paradigme so potrebne, ne le v arheologiji, temveč v vseh znanostih. Pri tem je razlika med družboslovjem in naravoslovjem v tem, da lahko v naravoslovnih znanostih vlada ena paradigma, medtem ko se v družboslovju pojavljajo vzporedne, konkurenčne paradigme (Ule 1998, 185-209). Spekulacije so del znanstvenega procesa, njihova neznanstvena narava pa se uravnovesi v znanstveni diskusiji (Bednarik 1992, 58).

Kar se interpretacije pomena mlajšepaleolitske umetnosti tiče, se moramo zavedati, da zaradi dolgega časovnega obdobja, ki ga paleolitska umetnost zavzema, ter raznolikih načinov izražanja ena hipoteza ne more biti tako vseobsegajoča, da bi nudila razlago prav vsem upodobitvam. Zato je potrebno, da so interpretacije odprte drugim pogledom, da so dovolj prilagodljive, da se lahko vanje vključijo nova dognanja, da odgovorijo na čim večje število vprašanj, da so sposobne povezati različna problemska področja ter da priznavajo možnosti drugih hipotez. V vsakem primeru pa so prisiljene v to, da se spreminjajo.

Torej v kolikšni meri lahko pridemo do resnici približanih ugotovitev? Nevropsihološki model interpretacije pomena mlajšepaleolitske jamske umetnosti nam nudi sledeč odgovor: Kljub temu, da pomena paleolitske umetnosti v podrobnostih ne moremo dognati, se mu lahko na splošno približamo, ker:

- imamo vsi predstavniki vrste *Homo sapiens* enak živčni sistem, podobne nevropsihološke zmožnosti in podobne miselne procese;
- človeške kulture niso neskončno variabilne, obstajajo skupne značilnosti, ki vzdržijo časovno in geografsko izolacijo;
- se vzorci socialnega življenja odražajo v materialnih ostankih življenja – materialni ostanki nam govorijo o obnašanju, ki jih je proizvedlo;
- je mogoče s pomočjo antropoloških in etnografskih podatkov še živečih družb z interpretativno primerjavo razložiti ostanke družb, ki so izginile.

Kot pravi Bruce Dickson, ko govori o religiji mlajšega paleolitika jugozahodne Evrope (Dickson 1990, 14): "Preteklost lahko spoznamo in dojamemo, ker je del sveta, ki je produkt človeka. Z domišljijo imamo moč, da razumemo mišljenja in institucije preteklosti."

#### LITERATURA

- BAHN, P. 1998, Comment. – (Na: LEWIS-WILLIAMS, D., DOWSON, T. 1988, The Signs of All Times.) – *Current Anthropology* 29 (2), str. 217-218.
- BAHN, P. 1998, *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. – Cambridge University Press, Cambridge.
- BAHN, P., VERTUT, J. 1988, *Images of The Ice Age*. – Facts On File, New York & Oxford.
- BARNARD, A. 1992, *Hunters and Herderers of Southern Africa. A Comparative Ethnography of the Khoisan Peoples*. – Cambridge University Press, Cambridge.
- BEDNARIK, R. G. 1988, Comment. – (Na: LEWIS-WILLIAMS, D., DOWSON, T. 1988, The Signs of All Times.) – *Current Anthropology* 29 (2), str. 218-219.
- BEDNARIK, R. G. 1992, Epistemology in Paleoart Studies. – *Origini* 15, str. 57-78.
- CLOTTE, J. 1996, Thematic Changes in Upper Palaeolithic Art: A View from the Grotte Chauvet. – *Antiquity* 70, str. 276-288.
- CLOTTE, J. 1999, Šamanovo potovanje. – V: *Unesco glasnik, Prazgodovinska umetnost – Skalno slikarstvo in kamnorezi*. December, str. 26-30.
- CLOTTE, J. (ur.) 2001, *La grotte Chauvet. L'art des origines*. – Seuil, Paris.
- CLOTTE, J., LEWIS-WILLIAMS, D. 1996, Upper Palaeolithic Cave Art: French and South African Collaboration. – *Cambridge Archaeological Journal* 6 (1), str. 137-138.
- CLOTTE, J., LEWIS-WILLIAMS, D. 1998, *The Shamans of Prehistory. Trance and Magic in the Painted Caves*. – Harry N. Abrams inc. Publishers, New York.
- CONKEY, M. 1980, The Identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites. The Case of Altamira. – *Current Anthropology* 21 (5), str. 609-630.
- DELLUC, B., DELLUC, G. 1988, Comment. – (Na: LEWIS-WILLIAMS, D., DOWSON, T. 1988, The Signs of All Times.) – *Current Anthropology* 29 (2), str. 224.

DICKSON, B. 1990, *The Dawn of Belief. Religion in the Upper Paleolithic of Southwestern Europe*. – The University of Arizona Press, Tucson & London.

HALVERSON, J. 1988, Comment. – (Na: LEWIS-WILLIAMS, D., DOWSON, T. 1988, The Signs of All Times.) – *Current Anthropology* 29 (2), str. 225-226.

HUMPHREY, N. 1998, Cave Art, Autism, and Evolution of Human Mind. – *Cambridge Archaeological Journal* 8 (2), str. 165-191.

KUHN, T. 1998, *Struktura znanstvenih revolucij*. – Knjižna zbirka Temeljna dela, Krtina, Ljubljana.

LAYTON, R. 1988, Comment. – (Na: LEWIS-WILLIAMS, D., DOWSON, T. 1988, The Signs of All Times, – *Current Anthropology* 29 (2), str. 226-227.

LEROI-GOURHAN, A. 1991, *Religije prehistorije*. – Biblioteka XX vek, Beograd.

LEWIN, R. 1993, *The Origins of Modern Humans*. – Scientific American Library, New York.

LEWIS-WILLIAMS, D. 1986, Cognitive and Optical Illusions in San Rock Art Research. – *Current Anthropology* 27 (2), str. 171-178.

LEWIS-WILLIAMS, D. 1991, People of the Eland: An Archaeo-Linguistic Crux. – V: INGOLD, T., RICHES, D., WOODBURN, J. (ur.), *Hunters and Gatherers, vol. 2 – Property, Power and Ideology*. – Explorations in Anthropology Series, Berg Pub., New York, str. 203-211.

LEWIS-WILLIAMS, D. 2000, *Discovering Southern African Rock Art*. – David Philip, Cape Town.

LEWIS-WILLIAMS, D., DOWSON, T. 1988, Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art. – *Current Anthropology* 29 (2), str. 201-245.

MARSHACK, A. 1972, Cognitive Aspects of Upper Paleolithic Engravings. – *Current Anthropology* 13 (3-4), str. 445-477.

MITHEN, S. 1996, Ecological Interpretations of Palaeolithic Art. – V: PREUCCEL, R. W., HODDER, I. (ur.), *Contemporary Archaeology in Theory. A Reader*. – Blackwell, Oxford, str. 79-96.

ULE, A. 1998, Kuhnova paradigma in revolucija v teoriji znanosti. – V: KUHN T., *Struktura znanstvenih revolucij*. – Temeljna dela, Krtina, Ljubljana, str. 185-209.

---