

Rozdział trzeci

O POCHODZENIU BUDOWLI TEATRALNEJ

4 maja 2011 roku Uniwersytet Stanforda, w internetowym wydaniu „Stanford Report”, obwieścił uwieńczenie sukcesem wieloletnich prac nad weryfikacją słuszności dwóch fundamentalnych hipotez sformułowanych przez Alberta Einsteina pięćdziesiąt dwa lata wcześniej. Projekt *Gravity Probe B* (<http://einstein.stanford.edu>), prowadzony przez kalifornijską uczelnię w ścisłej współpracy z NASA, był jednym z najdłużej trwających przedsięwzięć badawczych w dziejach współczesnej nauki. Francis Everitt, fizyk z Uniwersytetu Stanforda nadzorujący prace, poświęcił czterdzieści lat na zweryfikowanie intuicji Einsteina. Okazało się, że genialny wizjoner miał rację. Źródłem grawitacji jest zakrzywienie przestrzeni.

Badania nad zakrzywieniem przestrzeni uzmysławiają złożoność współczesnej koncepcji „przestrzeni”. Nauki ścisłe dowodzą, że przestrzeń potrafi „wyprodukować” jedną z fundamentalnych sił porządkujących wszechświat. Oddziałuje zatem w sposób istotny na ludzi. W naukach humanistycznych najpóźniej od roku 1974 pisze się natomiast o „produkowaniu przestrzeni” przez człowieka, a to za sprawą głośnej i wciąż czytanej książki *La production de l'espace*. Napisał ją francuski marksista Henri Lefebvre (2001). Teoretycy ponowoczesności – jak Jacques Derrida czy Judith Butler – czasownik „produkować” zastąpili czasownikiem „performować”.

Proponuję uznać „przestrzeń performatywną” zarówno za przestrzeń „produkującą” performanse, jak i za przestrzeń „produkowaną” poprzez performanse. Sala Byków i Galeria Osiowa w jaskini Lascaux – opisane w rozdziale poprzednim – to niezwykle konglomerat przestrzenny, który zainspirował naszych przodków do odbycia serii performansów, które z kolei przemieniły grotę w przestrzeń kulturową. Jaskinia ozdobiona malowidłami i grafikami w dalszym ciągu mogła oczywiście „produkować” performanse przemiany – na przykład w ramach inicjacji. Przestrzeń performatywna ma więc naturę podwójną: stymuluje performanse, które mogą ją samą radykalnie transformować.

Najpóźniej od epoki kamienia najważniejsze performanse kulturowe odbywane były w miejscach wyróżnionych. Najstarsze takie miejsce mogło powstać w Etiopii już 3-3,5 mln lat temu (Pettitt 2011: 336). Na stromym zboczu wzgórza w Hadar (stanowisko AL-333/333w), na bardzo małym obszarze odnaleziono ponad dwieście rozdrobnionych szczątków należących do trzynastu reprezentantów gatunku *Australopithecus afarensis* (Aronson, Taieb 1981: 189; Johanson *et al.* 1982). Wydaje się, że szczątki te zostały pokryte osadami dość

nagle. Potem w miejscu tym niewiele się działo. Czy to świadectwo intencjonalnego pochówku? Czy wzgórze z trzynastoma zwłokami mogło pełnić jakieś szczególne funkcje? Budziło grozę? Zapowiadało Göbekli Tepe?

Nowe badania zwracają uwagę na ekologiczny wymiar religii, produktu ubocznego mechanizmów kognitywnych i emocjonalnych, które wykształciły się w procesie selekcji naturalnej, umożliwiając naszym przodkom lepszą adaptację do środowiska (Pettitt 2011; Atran 2002, 2006; Atran, Norenzayan 2004). Prawa i zakazy religijne mogły wskazywać właściwe strategie gospodarowania lokalnym ekosystemem (Power Bratton 2006: 209). Niemiecki zoolog Ernst Haeckel (1834-1919) ukuł w roku 1866 termin „ekologia” z greckiego wyrazu *οἶκος*, „ekonomia”, „gospodarstwo”, „dom” (Smith, Smith 2001: 3).

Stosunkowo wcześniej, bo być może już czterysta tysięcy lat temu, nasi przodkowie zaczęli ingerować w przyrodę, żeby wzmocnić skuteczność swoich performansów kulturowych. Z czasem przestrzeń performatywna została zinstytucjonalizowana. Jaskinie z epoki lodowcowej zostały zamienione w swoiste „sanktuaria” – ludzie odwiedzali te „pomalowane” groty najprawdopodobniej tylko podczas specjalnych okazji, nie urządzali tam sobie mieszkań.

Rewolucja neolityczna na Bliskim Wschodzie została prawdopodobnie zainicjowana wzniesieniem olbrzymiej, megalitycznej budowli. Najwcześniejsza taka budowla została odkryta w roku 1994 na wschodzie Turcji – to sławne Brzuchate Wzgórze (Göbekli Tepe). Jeśli nawet ludzie tam pomieszkiwali, to jednak ogrom przedsięwzięcia sugeruje cele specjalne, być może sakralne, choć używanie współczesnych kategorii *sacrum* i *profanum* w odniesieniu do neolitu jest anachronizmem. Nie odnaleziono jak dotąd bezspornych dowodów świadczących o tym, by nasi przodkowie rozróżniali sferę świętą od świeckiej dziesięć tysięcy lat temu, tak jak to zdawali się czynić wcześniej paleolityczni użytkownicy jaskiń. Późniejsze znaleziska z okresu neolitu świadczą, że niektóre przestrzenie mieszkalne mogły być również przystosowane do wielu innych performansów, np. związanych z pochówkiem. W obliczu obecnej wiedzy wydaje się jednak, że megality w Göbekli Tepe wzniesiono głównie dla performansów sakralnym, dlatego decyduję się określać je terminem *templum*.

Inną przestrzenią performatywną był *domus*. Najsławniejszy przykład również pochodzi z Turcji. Pod koniec lat 50. ubiegłego stulecia na południu Anatolii odkryto enigmatyczne wzgórze, które okazało się zasypanym miastem bez ulic (Çatalhöyük). Wiele odnalezionych tam domów pierwszy odkrywca nazwał „sanktuariami”. Nowsze badania wykazały, że budynki w Çatalhöyük służyły przede wszystkim do mieszkania, choć obecność

ludzkich i zwierzęcych resztek nadawała wielu przestrzeniom równocześnie charakter specjalny, który z braku lepszych terminów określić by można jako „sakralny”.

Pierwsze stałe budowle teatralne, wzniesione w Grecji i Rzymie, również funkcjonowały jako świątynie. Ateński Teatr Dionizosa, jak sama nazwa wskazuje, dedykowano bogu, a rzymski Teatr Pompejusza technicznie był świątynią Wenus Zwycięzcy. Budowle te zainspirowały powstanie teatrów nowożytnych, pozbawionych sakralnych odniesień i proponujących zasadniczo odmienne pojmowanie przestrzeni – jak Teatro Olimpico w Vicenzy czy Globe w Londynie. Co łączy te wszystkie budowle? Jakie performanse były stymulowane przez te przestrzenie? W jakim sensie uznać można performerów za „wytwórcę” przestrzeni?

BILZINGSLEBEN

W okolicach niewielkiej miejscowości Bilzingsleben na północy Turynгии już od początku XVIII wieku znajdowano liczne fragmenty skamieniałych kości i zębów. Systematyczne wykopaliska rozpoczęły się tam jednak dopiero w latach 70. ubiegłego stulecia, kiedy opiekę naukową nad pracami przejął niemiecki archeolog, geolog i paleontolog Dietrich Mania. Dziś Bilzingsleben jest jednym z najbogatszych stanowisk archeologicznych dolnego paleolitu. W epoce kamienia miejsce to porastały dęby, a nasi przodkowie osiedlali się głównie nad częściowo zamulonym jeziorem. Polowali na jelenie. Żywili się też padliną nosorożców i słoń. Kości tych zwierząt rozgniatali na drewnianych lub kamiennych „kowadłach” i wyrabiali z nich narzędzia. Owe kowadła brytyjski archeolog Clive Gamble (1999: 171) uznał za centra performansów tożsamościowych. Zbierano się wokół nich, żeby pracować, tam odbywała się nauka rzemiosła. Rytmiczne uderzenia w kość czy otoczek produkowały swoistą „muzykę”, a także pozostawiały na obrabianym materiale charakterystyczne nacięcia.

Na kilku kościach zachowały się symetryczne linie (Behm-Blancke 1983; Bednarik 1995). Nowe badania potwierdzają, że wyryto je celowo (Steguweit 1999). Kości z uporządkowanymi nacięciami można więc uznać za jedno z najstarszych „dzieł sztuki” – obok bazaltowej figurki z Berekhat Ram na Wzgórzach Golan, datowanej na 350-500 000 lat (Goren-Inbar, Peltz 1995; d’Errico, Nowell 2000), kwarcytu w kształcie ludzkiego ciała ze śladami czerwonego barwnika sprzed 400 000 lat, znalezionego w Tan-Tan nad rzeką Draa w Maroku (Bednarik 2003) oraz wygrawerowanego żebra woła z Pech de l’Azé we Francji sprzed 300 000 lat (Marshack 1976). Znaleźisko w Bilzingsleben datowane jest na ok. 350 000 lat (Schwarcz *et al.* 1988).

Do najbardziej intrygujących odkryć w Niemczech należą trzy kręgi z kości o średnicy około pięciu metrów. Dietrich Mania zrekonstruował te struktury w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku, do dziś jednak uczeni nie są zgodni, jak należy interpretować te wykopaliska. Kręgi ułożone zostały między innymi z żuchw nosorożców i kości udowych słoń – zwierząt rzadko poświadczonych wówczas w Europie. Mania (1990) sądził, że kręgi stanowiły fundamenty siedzib. W jednym z nich zachowały się nawet fragmenty zwęglonego drewna, co mogło być śladem po palenisku. Gamble (1999: 153-172) ostro krytykował interpretacje niemieckiego kolegi, a sam dowodził, że kręgi nie miały nic wspólnego z działalnością ludzi, bo wytworzone zostały przez wiry wodne podczas wylewów jeziora i rzeki. Natomiast Mithen (2006: 173-175) uznał kręgi z kości za świadectwa przestrzeni performatywnej – pierwsze w pradziejach człowieka na ziemi. Oczywiście, bardzo bym

chciał, żeby to Mithen miał rację, lecz na obecnym stanie naszej (nie)wiedzy nie da się tej hipotezy ani dowieść, ani obalić.

Najbardziej może intrygującym odkryciem jest niemal kolisty plac o średnicy dziewięciu metrów odkryty w Zone V (Mania, Mania 2005: 102). Pokryty został „posadzką”, wykonaną z płaskich kamieni wdeptanych w miękkie osady przy brzegu jeziora. W centrum palono ogień, głaz z trawertynu po wschodniej stronie placu zachował uszkodzenia wywołane wysoką temperaturą. Na zachodnich obrzeżach odkopano z kolei kwarcytowe „kowadło” i olbrzymią, bawolą czaszkę z fragmentami rogów. Nieopodal odkryto także ludzkie szczątki. „Posadzka” sprawiała wrażenie świadomie „wysprzątanej” – nie znaleziono na niej żadnych fragmentów narzędzi czy kości, w przeciwieństwie do innych stanowisk w Bilizingsleben. Czy przestrzeń ta, jak sugerują archeolodzy (Mania, Mania 2005: 102, 113), mogła służyć do „specjalnych, kulturowych aktywności”? Czy praktykowano tam jakieś obrzędy?

Konsekwencją rozpoznania w kręgach z kości i w „posadzce” przestrzeni performatywnych byłoby uznanie naszych przodków za zdolnym do realizowania performansów rytualnych już 350 000 lat temu, a zatem trzy stulecia przed „rewolucją kreatywną” górnego paleolitu. Takie wczesne datowanie przyspieszenia rozwoju zdolności kognitywnych homininów może być słuszne, potwierdzają je wszak pochodzące z tego samego okresu ślady ujarzmiania ognia i pochówek w Sima de los Huesos.

JASKINIA

Najwcześniejszymi niekwestionowanymi przestrzeniami performatywnymi były jaskinie i kamienne schrony w górnej epoce kamienia. Najbardziej fascynującym znaleziskiem są oczywiście liczne grotty ozdobione malowidłami i grafikami. W tych miejscach, zwanych w nauce „sanktuariami”, zwykle nie urządzano ludzkich siedzib i nie grzebano tam zmarłych. Wiele schronów i jaskiń służyło jednak łowcom do sezonowego zamieszkiwania, szczególnie w okresie srogich zim. Najciekawsze przestrzenie zachowały się w miejscach ze sztuką parietalną. Główne performanse, odbywane w paleolitycznych przestrzeniach, a także strukturę samych wnętrz, omówiłem w rozdziale poprzednim. Tu, w formie uzupełnienia, chciałbym zaproponować próbę wyjaśnienia genezy sztuki parietalnej w kontekście neuronauki.

Jaskinia Chauveta jako przestrzeń peripersonalna

Systematyczne studia nad przestrzenią peripersonalną zapoczątkował mediolański neurolog Eduardo Bisiach. W roku 1981 przeprowadził on razem z trzema kolegami klasyczny dziś eksperyment z udziałem pacjentów cierpiących na tzw. zespół nieuwagi stronnej (Bisiach *et al.* 1981; Bisiach, Luzzatti 1978). Osoby dotknięte tym zaburzeniem nie zdają sobie sprawy z istnienia przestrzeni i połowy własnego ciała po stronie przeciwnej do uszkodzonej półkuli mózgu. Naukowcy poprosili pacjentów, żeby zamknęli oczy i wyobrazili sobie Piazza del Duomo, najślawniejszy i najbardziej rozpoznawalny plac w Mediolanie. Najpierw mieli opisać, co widzą, kiedy stoją po przeciwnej stronie do katedry zwróceniem twarzą do świątyni. Potem mieli sobie wyobrazić, że stoją we wrotach katedry, czyli patrzą na plac w kierunku odwrotnym do wcześniejszego. Pacjenci za każdym razem opisywali szczegółowo budowlę po ich prawej stronie i konsekwentnie ignorowali wszystko, co znajdowało się po stronie lewej. Uczestnicy eksperymentu potrafili zatem opisać cały plac, ale nie zdawali sobie z tego zupełnie sprawy. Nie wiedzieli, że w ich mózgach znajdowały się kompletne „mapy” Piazza del Duomo, choć za każdym razem świadomości mogli być tylko prawej połowy tej mapy. Z mediolańskiego eksperymentu wynikało, że reprezentacja przestrzeni otaczającej człowieka istnieje w mózgu niezależnie od świadomości. Dziesięć lat później hipoteza ta została ostatecznie potwierdzona. Inni włoscy uczeni, tym razem w Parmie, odkryli w płacie czołowym kory mózgowej makaka (okolice przedruchowe, obszar F4) specjalne neurony odpowiedzialne wyłącznie za mapowanie przestrzeni peripersonalnej (Fogassi *et al.* 1996).

Dziś wiemy, że osobne neurony kodują w naszym mózgu mapę ciała, czyli przestrzeń osobniczą, a inne tworzą reprezentację przestrzeni otaczającej ciało. Wedle klasycznych definicji „przeźren peripersonalna” wyznaczana była przez zasięg kończyn człowieka. Nowe badania dowiodły jednak, że nasze postrzeganie przestrzeni jest dynamiczne i że tworzymy wiele różnych „map”. Reprezentacje ciała w korze mózgowej mogą się powiększać dzięki używaniu narzędzi (Berti, Frassinetti 2000). Jeśli korzystamy z młotka nasze neurony szybko uczą się postrzegać granice naszego ciała nie w dłoni dzierżącej trzonek, ale w żelaznym obuchu. Nasze ciało powiększa się o młotek. Wedle podobnej zasady przestrzeń peripersonalna kierowcy podczas jazdy rozciąga się na całe auto – prosta stłuczka może u nas wywołać nieproporcjonalną reakcję, bo neurony komunikują nam, że ktoś zaatakował nasze ciało. Mapy przestrzeni peripersonalnych największych sportowców zawierają niekiedy całe boisko wraz ze wszystkimi zawodnikami. Legendarny amerykański koszykarz Bill Bradley odbierał każde podanie nawet wtedy, kiedy wzrok miał utkwiony w parkiecie, nigdy też nie chybił, choć rzadko spoglądał w kierunku kosza (McPhee 1965).

Najbardziej zdumiewającym wnioskiem z obserwacji neuronów lustrzanych w obszarze F4 kory mózgowej makaka było odkrycie, że kodowana przez te neurony mapa przestrzeni sensorycznej jest zupełnie niezależna od kierunku wzroku (Rizzolatti, Sinigaglia 2008, s. 53-78). Aż 70% neuronów bimodalnych w F4, co potwierdziło wiele doświadczeń, łączy wizualne pola recepcyjne z polami somatosensorycznymi. Analogiczny fenomen odkryto również w mózguach ludzkich. Obszar ciemieniowo-potyliczny kory mózgowej ludzi uaktywnia się, jeśli tylko przedmiot znajdzie się w zasięgu ręki obserwatora (Gallivan *et al.* 2009).

Mapy przestrzeni wokół nas kodowane są zatem w naszym ciele, nie w oku. I mogą to być oczywiście bardzo różne mapy. W każdej chwili funkcjonujemy w wielu przestrzeniach, nakładających się często na siebie. Neurony bimodalne nie tylko reagują na pojawienie się obiektu w naszej przestrzeni peripersonalnej, ale też stymulują potencjalne działania motoryczne w kierunku bodźca. Sprawiają, że postrzegamy przestrzeń wokół nas dynamicznie, w kategoriach możliwych działań. Neurony lustrzane kodują obserwowane działania w terminach motorycznych umożliwiając nam ich powtórzenie. Działanie staje się więc tożsame z poznaniem i rozumieniem.

Przeźren peripersonalna uwarunkowana jest również kulturowo. Ludzie posługujący się językiem Anlo-Ewe na południu Gany za osobny i najważniejszy ze zmysłów uznają równowagę. Posiadają ponad pięćdziesiąt różnych wyrazów na określenie sposobu poruszania i po rodzaju kroku potrafią ocenić walory moralne osoby. Do najważniejszych czynności w

ich życiu należy taniec, potrafią poruszać oddzielnie dziewięcioma częściami ciała. Przestrzeń peripersonalna tych ludzi zależy od ich poczucia równowagi (Geurts 2003).

Z kolei Paluti na Papui Nowej Gwinei definiują przestrzeń wokół siebie poprzez dźwięk, a Ongee na Adamanach przez zapach. Podczas męskiej inicjacji Ongee próbują zwabić bogów intensyfikując smród: kobiety i dzieci huśtają się na huśtawkach, żeby ich woń lepiej rozchodziła się w powietrzu, a na drzewie zawieszany jest kosz z gnijącym mięsem świni (Classen *et al.* 1994: 113-155). Natomiast Dogoni w Afryce Zachodniej „słyszą zapach”.

Szczególnie intrygującą koncepcję przestrzeni peripersonalnej posiadają koczownicy Himba, żyjący w regionie Kunene na północnym wschodzie Namibii. Wierzą, że każdy rodzi się z własną przestrzenią wokół siebie, która nie tylko dołączona jest do ciała, ale też przesuwa się wraz z ruchem osoby, jak olbrzymi balon. Przestrzenie peripersonalne różnych ludzi nakładają się na siebie i mieszają, dlatego żaden Himba nigdy nie czuje się samotny (Blakeslee, Blakeslee 2007). Jaki to wszystko może mieć związek z malarstwem paleolitycznym?

John Onians (2007a, 2007b, 2010), twórca „neuronowej historii sztuki” (*neuroarthistory*), jako pierwszy zaproponował interpretowanie malarstwa w jaskini Chauveta z zastosowaniem najnowszej wiedzy o mózgu. Onians wyróżnił dwa fundamentalne odkrycia neurobiologów: plastyczność map neuronowych i neurony lustrzane. Kiedy tylko spoglądamy na jakiś obiekt nasze neurony natychmiast tworzą osobną sieć powiązań odpowiadającą temu właśnie obiektowi. Każdy nowy widok stymuluje nasze neurony do tworzenia nowej, adekwatnej mapy połączeń. Jeśli jednak spoglądamy na jakiś obiekt częściej lub dłużej, mapa neuronowa tego obiektu w naszym mózgu ulega wzmocnieniu. Im częściej spoglądamy na przykład na lwa tym łatwiej go potem rozpoznajemy w ciemnej jaskini, rozświetlanej pełgającym płomieniem pochodni. Każdy załom czy wypukłość w skale może stymulować nasze neurony do zbudowania mapy odpowiadającej lwu. Widzimy wtedy w ścianie lwa. Z kolei neurony lustrzane sprawiają, że poznajemy poprzez symulację, naśladowanie. Skały jaskini Chauveta najpierw podrapał pierwszy mieszkaniec, niedźwiedź. To potężne i inteligentne zwierzę mogło pod wieloma względami imponować paleolitycznemu człowiekowi. Ludzie zaczęli więc naśladować zachowania niedźwiedzia, bo w ten właśnie sposób – dzięki neuronom lustrzanym – mogli się z niedźwiedziem zidentyfikować. Ryli więc i rysowali po ścianach w jaskini, jak niedźwiedzie. Do takich performansów mogła ich sprowokować sama jaskini – zasłana setkami niedźwiedzich kości i czaszek niczym cmentarzysko. W tej wyjątkowej przestrzeni początkowo rysowali oczywiście niedźwiedzia.

Czerwoną ochrą. Być w może w geście szacunku. W mózgach paleolitycznych łowców/zbieraczy szczególnie silnie musiały być wryte mapy neuronowe związane z tym wyjątkowym zwierzęciem. „Sztuka” jaskiniowa narodziła się z naśladowania wyróżnionego zwierzęcia. Dlatego, zdaniem Oniansa, przedstawienia w jaskini Chauveta były tak bardzo realistyczne.

Proponuję zmodyfikować nieco hipotezę Johna Oniansa. Potraktujmy przez chwilę jaskinię Chauveta jako przestrzeń peripersonalną. Punkt wyjścia niech będzie podobny jak u Oniansa: nasze neurony się uczą! By tego dowiedzieć piątka brytyjskich uczonych przeprowadziła w Londynie obserwację mózgow wybitnych tancerzy z pomocą skanera wykorzystującego *functional Magnetic Resonans Imaging* (fMRI), czyli nieinwazyjną metodę obrazowania aktywności neuronów. Beatriz Calvo Merino i jej koledzy w roku 2005 wykazali, że aktywność mózgow obserwatorów zdarzeń zmienia się zależnie od ich wyspecjalizowanych kompetencji motorycznych. W brytyjskim eksperymencie neurony lustrzane nauczycieli capoeiry wzbudzały się najsilniej, gdy obserwowali innych tancerzy wykonujących kroki capoeiry, z kolei neurony tancerzy klasycznych reagowały przede wszystkim na kroki tańca klasycznego.

Paleolityczny łowca zbierający padlinę porzucaną przez drapieżniki z pewnością pilnie studiował ruchy i zwyczaje dzikich zwierząt, być może je nawet naśladował, nabierał zatem szczególnych kompetencji motorycznych i jego neurony lustrzane w mrocznej grocie najsilniej reagowały na wszelkie skojarzenia z drapieżnikami, szczególnie jeśli ich kształty i cienie się poruszały. W jaskini Chauveta dwieście sześćdziesiąt jeden zwierząt jest w ruchu (ponad 40%), wiele z nich na dwóch panelach znajdujących się najgłębiej, na panelu koni i na panelu lwów (Azéma 2010: 35-41).

Przestrzeń malowanych grot była zdecydowanie dynamiczna i niebezpieczna. A mówiąc językiem neurologów: mroczna jaskinia to przestrzeń możliwych zdarzeń. „Zdarzenia” były materializowane poprzez „wydobywanie” ze ścian wizerunków zwierząt „tkwiących wewnątrz”. Na nierównej i pełnej załamania skale, ledwo rozświetlonej pełgającą pochodnią, ogniskiem lub lampą łojową, łatwo było dostrzec kontury zwierząt. W mroku wszelkie bodźce wizualne nasz mózg automatycznie organizuje w możliwe zagrożenia. Ta adaptacja ewolucyjna umożliwiała naszym praprzodkom przetrwanie. Z perspektywy ewolucji korzystniej było bowiem pomylić się w rozpoznaniu i zostać uznanym za tchórza, niż zignorować niebezpieczeństwo i zginąć. Ryzykanci zwykle nie mieli wielu potomków...

Kształty zwierząt były sugerowane przez załomy, nawisy i pęknięcia w nierównej ścianie. „Artysta” nie tyle malował, co raczej „wydobywał”, a nawet „uwalniał” zwierzę ze

skąły. O czymś podobnym wspominał tysiące lat później Michał Anioł, kiedy mówił, że w kamiennym bloku dostrzega gotową rzeźbę i cała jego praca artystyczna polegała jedynie na usunięciu zbędnych części kamienia. Liczne ślady dłoni na ścianach jaskiń sugerują, że także „artyści” paleolityczni mieli bliski „związek” z kamieniem.

W najgłębszych korytarzach i salach jaskini Chauveta odbywały się najbardziej dynamiczne i tajemnicze performanse. Z pęknięć i załamów ścian „wyłoniły się” tam lwy, żubry, mamuty i nosorożce. Uczeni wciąż nie są pewni, czy wszystkie te zwierzęta mogły żyć na tych terenach trzydzieści tysięcy lat temu. W Europie panowała wówczas epoka lodowcowa. Rysunki zachowały jednak zadziwiająco wiele szczegółów budowy tych zwierząt. Wykonawcy przedstawień z pewnością dużo czasu musieli poświęcać na obserwowanie lwów czy nosorożców. Może z powodu ich rzadkości zwierzęta te były wysoko cenione i może przypisywano im jakieś unikalne moce. Lwy musiały być szczególnie uważnie obserwowane, rzadko zjadały w całości upolowane ofiary, porzucały większość padliny, a człowiek paleolityczny był przede wszystkim padlinożercą.

Przedstawienia zwierząt w czarnej części jaskini, na wypukłych i wystających skałach, nie były płaskie, to raczej trójwymiarowe bryły. Nierówności ścian sprawiały, że w przestrzeni peripersonalnej paleolitycznego artysty objawiały się nagle trójwymiarowe zwierzęta. Dotykaniem ręki mógł je oswajać i równocześnie materializować. W przypadku lwów przeważają głowy, niektóre żubry zdają się wręcz wychodzić ze skalnych rys, dwa nosorożce walczą ze sobą. Wiele zwierząt jest w ruchu. Jakby zostały uchwycone w chwili stworzenia... Pod panelem lwów pozostał stos kawałków węgla drzewnego, głównego źródła czarnego pigmentu. W tej części jaskini znaleziono też resztki wielu ognisk. Służyły zapewne nie tylko do wytwarzania czarnego barwnika, lecz również do rozświetlania pomieszczeń. W pełgającym świetle ognia kształty na wypukłych ścianach ożywały. Malowidła zwierząt nie były portretami. To performanse. Akty stwarzania. W żywym i znikomym świetle skała stawała się niestabilna, ruchoma. Namalowane części ciał ożywały, drgały. Skała przemieniała się w elastyczną pramaterię. Pojawiały się w niej zarysy kształtów żywych istot. Artysta nadawał im tylko pełniejszą artykulację.

Najgłębiej położone sale są zdominowane przez zwierzęta uchwycone w ruchu. Czy źródłem tych przedstawień były neurony lustrzane reagujące silniej na pojawienie się w przestrzeni peripersonalnej ruchomego cienia przypominającego drapieżnika? Aktywność tych bimodalnych neuronów inicjowała działanie. Na przykład dotykanie „zwierzęcia” rękami, poczernionymi zwęglonym drewnem, lub plucie pigmentem. Swoiście „zakrzywiona” przestrzeń jaskini Chauveta stymulowała realne wizje paleolitycznych łowców-zbieraczy.

TEMPLUM

Rewolucja rolnicza

Najpóźniej dwanaście tysięcy lat temu, pod koniec ostatniego zlodowacenia, kiedy na całym świecie temperatury zaczęły rosnąć, nasi przodkowie zainicjowali jedną z najważniejszych przemian w pradziejach człowieka na ziemi: łowcy-zbieracze zaczęli się stawać rolnikami. Początkowo naukowcy sądzili, że było to wydarzenie nagłe i jednorazowe. Legendarny i wielce wpływowy Vere Goldon Childe (1892-1957) – urodzony w Australii profesor archeologii na Uniwersytecie Edynburskim w Szkocji i zagorzały marksista, który okraszał swoje wykłady peanami na cześć Stalina – ochrzcił to wydarzenie „rewolucją neolityczną”, na podobieństwo „rewolucji przemysłowej” (Childe 1928, 1936). Za kolebkę rolnictwa Childe uznał obszary ciągnące się od Egiptu poprzez Izrael, Syrię i południowowschodnią Turcję aż do południowego Iraku czyli tzw. „Żyzny Półksiężyc” – jak trafnie nazwał ten pas ziemi o kształcie sierpa egiptolog James Henry Breasted. Stamtąd rewolucja miała się rozlać na cały glob, docierając ostatecznie także do Europy (Childe 1925, 1928, 1929). Nomadów czasów paleolitycznych zastąpili neolityczni osadnicy.

Ten prosty i uniwersalny model rewolucji rolniczej, choć wciąż popularny, nie został jednak potwierdzony przez późniejsze studia i wykopaliska (Zeder 2009, 2011). Dziś wiemy, że przejście do rolnictwa było procesem zróżnicowanym, trwało wiele tysięcy lat i choć miało zasięg globalny, to na każdym kontynencie przebiegało inaczej, a lokalne transformacje zadziwiają różnorodnością i autonomią. W wielu miejscach świata archeolodzy odkrywają wciąż wczesne, bo paleolityczne świadectwa zachowań rolniczych (Balter 2012). Niektórzy łowcy wiodli żywot osiadły. Niektórzy rolnicy powracali do łowiectwa i zbieractwa. Wielu zbieraczy hodowało bydło (Barker 2006).

Childe (1951) wyodrębnił dziesięć elementów „rewolucji neolitycznej” na Bliskim Wschodzie. Melinda A. Zeder (2009) dokonała ponownej analizy owych „wyróżników”, dowodząc, że pojawiały się one po raz pierwszy w bardzo różnych czasach. Na przykład żarna znane były już 24 000 lat temu, a od 14 000 są wszechobecne.

Nowe badania zakwestionowały też dychotomiczny model przeciwstawiający zachowania „typowo” zbierackie i „typowo” łowieckie. Childe i jego liczni następcy dowodzili, że plemiona łowieckie były niewielkie i egalitarne, wciąż wędrowały i generalnie żyły w zgodzie z naturą, a rolnicy wiodli żywot osiadły, w grupach liczniejszych i zhierarchizowanych. Hodowla zwierząt i uprawa roślin miały być praktykami dominacji nad

środowiskiem. W nowszych opracowaniach „udamawianie” nie jest jednak definiowane jako relacja dominacji, lecz „wzajemnych korzyści” (O’Connor 1997; Diamond 1997).

Etnografowie odkrywają też coraz bogatsze spektra „mieszanych” zachowań pomiędzy „czystym” zbieractwem i „czystym” rolnictwem (Bailey, Headland 1991; Bicchieri 1972; Hall 1987; Harris 1977; Lourandos 1997). Na Bliskim Wschodzie niektórzy ludzie prowadzili osiadły tryb życia kilka tysięcy lat przed pojawieniem się rolnictwa (Tchernov 1991; Bar-Yosef, Meadow 1995), a wcześnie farmerzy odżywiali się także dzikimi roślinami i zwierzętami (Özdoğan 1997; Esin 1998; Colledge 2001; Fairbairn *et al.* 2005: 183-184). „Neolityzacja” – jak zauważył Bleda Düring (2011: 50) – wciąż trwa, bo rośliny i zwierzęta udomowiane są także dzisiaj.

Łowcy-zbieracze różnią się od rolników przede wszystkim sposobem postrzegania środowiska i samych siebie: przykładem poglądy sąsiadujących ze sobą na południu Indii łowców-zbieraczy Nayaka i rolników Mullu Kurumbu (Bird-David 1990). Nayaka, żyjący głównie w dżungli, traktują las jako bezwarunkowego „rodzica”. Przyrodę zamieszkują duchy „wielkiego ojca” (*dod appa*) lub „wielkiej matki” (*dod awa*). Do samych siebie Nayaka odnoszą natomiast określenia „syn” (*magan*) i „córka” (*magal*). Środowisko daje im wszystko, czego potrzebują, jak rodzice swym dzieciom. Być może paleolityczni malarze podobnie traktowali groty. Mullu Kurumbu, sąsiedzi Nayaka, uprawiają rolę i mają do lasu stosunek nieufny. Swoją ziemię postrzegają jako przodka, który ofiarował im bogactwo w zamian za określone korzyści. Przyroda jest dla nich obiektem transakcji i sceną dla nowych performansów. Dużą wagę przywiązują do współpracy, niezbędnej przy uprawie roli. Rolnicy, w znacznie większym stopniu niż łowcy-zbieracze, przeobrażają własne środowisko. Podobny charakter miały transformacje neolityczne – były performansami przemiany, a performerzy zmieniając przyrodę zmieniali siebie (Thomas 2003: 72).

Rolnictwo zasadniczo przeobraziło prehistoryczne społeczności (Düring 2011: 47-48). Nowe sposoby odżywiania i odmienne praktyki cielesne wpłynęły na posturę i zdrowie ludzi (Larsen 1995; Pinhasi, Pluciennik 2004). Osiadłe życie w zamkniętych zabudowaniach sprzyjało rozprzestrzenianiu się chorób (Tchernov 1991). Większe uzależnienie od pór roku i zmian klimatycznych zmieniło postrzeganie przez ludzi swego miejsca w strukturze kosmosu (Hodder 1990; Cauvin 1994; Watkins 2004; Lewis-Williams, Pearce 2005). Stałe przebywanie dużych grup ludzkich w zamkniętej i stosunkowo niewielkiej aglomeracji wywołało przemianę relacji międzyludzkich i stworzyło potrzebę podziału ludzi wedle różnych kategorii (Redman 1978; Düring, Marciniak 2005; Düring 2006).

Nowe studia zwróciły też uwagę na złożoną genezę rolnictwa (Price, Bar-Yosef 2011). Hipotezy klimatyczne (Gordon Childe), demograficzne (Binford 1968; Cohen 1997, 2009) i ekonomiczne (Bender 1975; Hayden 1992, 1995) – dominujące w XX wieku – nie wyjaśniały wielu lokalnych procesów. Brytyjski archeolog Ian Hodder w książce *Symbols in action* (1982a) zwrócił uwagę na rolę ideologii w kształtowaniu zachowań, powołując się na przykład dwóch plemion w Sudanie, Mesakin i Moro. Oba ludy utrzymują się z rolnictwa, ale wytwarzają zupełnie odmienne świadectwa archeologiczne, różnią się bowiem relacjami społecznymi, rolą płci i ideologią. Mesakin otaczają swe kompleksy wysokimi murami. Moro otwierają swoje siedziby na przybyszów z zewnątrz. Mężczyźni plemienia Mesakin nie żenią się z kobietami Moro. Mężczyźni Moro pojmują za żony kobiety z ludu Mesakin. Kobiety Mesakin są silne i niezależne. Kobiety Moro są zdominowane przez mężczyzn. Moro pozwalają grzebać na swym cmentarzu kobiety Mesakin. Mesakin do swego cmentarza nie dopuszczają Moro. Domy i naczynia obu ludów różnią się dekoracjami. Farmy Moro są czyste, świnie przebywają w zagrodach, a bydło na zewnątrz. Kompleksy Mesakin, często brudne, zanieczyszczane są przez odchody wałęsających się wszędzie zwierząt. Oba plemiona zupełnie inaczej traktują kości zwierząt – Mesakin je eksponują, Moro ukrywają. Różnie też obchodzą się ze śmieciami i odpadkami.

W latach 90. ubiegłego stulecia uczeni coraz częściej zwracali uwagę na rolę ideologii także we wczesnych społecznościach rolniczych (Bradley 1993, 1998, 2000; Edmonds 1999; Hodder 1990; Thomas 1991, 1999; Thorpe 1996; Tilley 1996; Whittle 1996). Francuski archeolog Jacques Cauvin zaproponował nawet religijną genezę rewolucji rolniczej. W swym najważniejszym dziele *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture*, opublikowanym we Francji po raz pierwszy w roku 1994, Cauvin dowodził, że przejście do rolnictwa w Azji południowoschodniej zostało zainicjowane i umożliwione przez wcześniejsze przemiany ideologiczne: emergencje nowych kosmologii, praktyk religijnych i zachowań symbolicznych. Przemiany te zainspirowały łowców-zbieraczy do nowego spojrzenia na przyrodę, promując aktywną eksploatację środowiska. W tym samym roku niemiecki archeolog Klaus Schmidt odkrył Göbekli Tepe, kompleks olbrzymich megalitów w południowoschodniej Turcji. Kompleks ten, wzniesiony przez łowców-zbieraczy dwanaście tysięcy lat temu, to swoisty pomnik wystawiony przez człowieka samemu sobie – poprzedził, a być może również zainicjował rewolucję agrarną na tym terenie. Wynalezienie nowych strategii produkowania żywności mogło być wywołane koniecznością wyżywienia dużej grupy osób, które przez wiele dni musiały ciężko pracować, żeby wykuć w kamieniu, przetransportować i ustawić pionowo olbrzymie, wielotonowe obeliski. Góra Karaca Dağ,

gdzie wedle badań DNA prawdopodobnie po raz pierwszy uprawiano zboże (Heun *et al.* 1997; Jones 2001; Nesbitt 2002), odległa jest niecałe sto kilometrów od Göbekli Tepe (Schmidt 2008: 203-206). Wynalezienie rolnictwa mogło być produktem ubocznym przemian kulturowych (Mithen 2003: 67). Neolityczne społeczności z pewnością nie wywodziły się z prymitywnych początków.

Wedle legendy, powtarzanej w popularnych przewodnikach, niedaleko Göbekli Tepe znajdowało się też miejsce, do którego Bóg wypędził z rajy Adama i Ewę. Musieli tam uprawiać rolę. Biblia zdaje się traktować okres łowiecko-zbieracki jako przebywanie w rajskim ogrodzie. Olivier Aurenche i Stefan Karol Kozłowski narodziny neolitu porównali do „Raja Utraconego” w tytule swej książki *La naissance du néolithique au Proche Orient ou le Paradis Perdu* (1999). A jeszcze nie tak dawno, bo sto lat wcześniej, historyk wiktoriański Hodder Westropp (1872) postrzegał rewolucję rolniczą jako zakończenie okresu barbarzyństwa i narodziny cywilizacji.

Kiedy jednak w Turcji ukazały się przedruki artykułu Matthiasa Schulza *Göbekli Tepe. Die Suche nach dem Garten Eden* („Spiegel” 23, 3 czerwca 2006), lokującego biblijny raj w Göbekli Tepe, archeolodzy popadli w kłopoty. Wyznawcy islamu chcieli zablokować wykopaliska bezczeszczące święte „miejsce narodzin Adama”, uznawanego przez Koran za proroka, a lokalne agencje zaczęły zwozić autokarami turystów (Curry 2008).

Göbekli Tepe we wschodniej Turcji

Göbekli Tepe, czyli „Brzuchate Wzgórze”, góruje ponad płaskim terenem górnego dorzecza Eufratu i Tygrysu, niedaleko miasta Şanlıurfa. W roku 1974 rząd Turcji zainicjował ambitny projekt ożywienia tych słabo zagospodarowanych terenów. Olbrzymie zapory na Eufracie i Tygrysie miały nawodnić wyschniętą ziemię. Şanlıurfa, stolica regionu, stała się centrum archeologicznym. Naukowcy z całego świata przybywali do Turcji, żeby ratować zabytki zagrożone zalaniem. W roku 1983 Harald Hauptmann, profesor archeologii na Uniwersytecie w Heidelbergu i kierownik Oddziału Stambulskiego Niemieckiego Instytutu Archeologicznego (DAI) uruchomił turecko-niemiecki projekt „Eufrat”. Do wykopalisk w Nevalı Çori Hauptmann zaprosił swego byłego doktoranta, Klause Schmidta. Tam właśnie Schmidt, przyszły odkrywca Göbekli Tepe, po raz pierwszy mógł zobaczyć megality w kształcie litery „T” (Hauptmann 1993) i kiedy kilka lat później ujrzał fragmenty podobnych filarów porzucane wokół Göbekli Tepe nie wziął ich za pozostałości średniowiecznego lub nowożytnego cmentarza, jak to uczynił amerykański archeolog Peter Benedict w roku 1963

(Benedict 1980). W książce *Sie bauten die ersten Tempel* (2008) – w Polsce ukazał się przekład pierwszego wydania z roku 2006 – Klaus Schmidt barwnie opisał odkrycie Göbekli Tepe i prowadzone tam przez siebie wykopaliska. Okolice bywają mało bezpieczne. Kurdowie, skonfliktowani z Turkami, stanowią znaczną część mieszkańców rejonu, a Şanlıurfa, czyli „sławna Urfa”, słynie dziś jako silny ośrodek islamskiego fundamentalizmu.

Systematyczne wykopaliska w Göbekli Schmidt rozpoczął w 1995 roku. Od początku był świadom niezwykłości swego odkrycia. Już w pierwszym raporcie archeologicznym podkreślał, że Göbekli Tepe nie było wczesno neolityczną osadą, ale „górami sanktuarium” (Schmidt 1995). Późniejsze prace potwierdziły wyjątkowość odkopywanej budowli: Brzuchate Wzgórze, dominujące nad terenem w promieniu 20 km, to „centrum rytualne” (Beile-Bohn *et al.* 1998; Hauptmann 1999, 2002; Hauptmann, Schmidt 2001; Schmidt 1995, 1999, 2001, 2003; Schmidt, Hauptmann 2003).

Wykopaliska koncentrują się na południowym zboczu Göbekli Tepe. Wyodrębniono trzy główne poziomy archeologiczne. Do roku 2008 na poziomie III, najstarszym i najgłębszym (X w. p.n.e.), odkryto założenia kolisty A, B, C i D. Na poziomie II, młodszym (IX w. p.n.e.), znaleziono budowle na planie czworokąta. Poziom I, najmłodszy, zachował pozostałości osadów. Studia geofizyczne wykazały, że cały masyw wzgórza o powierzchni 9 ha, wznoszący się do wysokości 15 m ponad otaczającą równinę, utworzony został z co najmniej dwudziestu podobnych kolistych budowli, które sukcesywnie wznoszono i zasypywano ziemią. Kolejne założenia powstawały w pobliżu założeń zasypanych lub bezpośrednio na nich.

Każda z czterech odkopanych budowli ma podobną strukturę. W centrum dominują dwa wolnostojące filary w kształcie litery „T”, a większa ilość filarów podobnych, lecz wyraźnie niższych, połączonych kamiennym murem i wewnętrzną łąwą, tworzy kolisty lub elipsowaty obwód. Budowle A i B, wciąż nie całkiem odkopane, mają – zdaniem Schmidta – po 12 filarów, C – 16, a D – 14. Wszystkich filarów w Göbekli Tepe jest więc ponad dwieście. Kolejne filary uczeni numerują w miarę ich odkopywania.

Wysokość filarów na poziomie najstarszym waha się od trzech do siedmiu metrów, a ich waga dochodzi nawet do piętnastu ton. Dwa filary w centrum każdego z czterech kolistych założeń są nie tylko wyższe o co najmniej metr, ale też zostały szczególnie pieczołowicie wykonane. Każdy zaopatrzone też w reliefy (Beile-Bohn *et al.* 1998; Schmidt 2001). Wiele filarów stojących na obwodzie również ozdobiono płaskorzeźbami, choć nie wszystkie (ok. 60%).

W kwietniu 2009 roku archeolodzy dokonali udanej operacji sklejenia dwóch fragmentów trzonu olbrzymiego filara 37 w założeniu C. Obie części ważą razem ok. 10-12 ton. Gdyby filar uzupełnić o brakującą wciąż głowę, całość miałaby wysokość od pięciu do sześciu metrów i ważyłaby około piętnastu ton.

Posadzki w odkopanych założeniach wykonane są z wygładzonego skalnego podłoża. Nie jest wciąż jasne, czy budowle były zadaszane, znaczna różnica wysokości filarów zdaje się temu zaprzeczać. Schmidt w wielu publikacjach i wywiadach opowiada się przeciw istnieniu zadaszeń. Wydaje się, że ważną częścią tego niezwykłego projektu ideologiczno-architektonicznego było zasypywanie budowli po – wciąż nieznanym – okresie jej „rytualnego” użytkowania. Wznoszenie dachu nie miałoby w tym kontekście większego sensu. Poza tym, jeśli budowla służyła kultowi zmarłych – jak przypuszcza Schmidt – i nie do mieszkania – co dopuszcza Banning – wystawiano tam prawdopodobnie zwłoki ptakom na pożarcie, co zdaje się sugerować rzeźba sępa na filarze 43 w założeniu D. Płytkie posadowienie słupów w ziemi i mało stabilne mury zdają się jednak sugerować istnienia zadaszeń. Trzy reliefy u góry filara 43 mogą przedstawiać budowle (Banning 2011).

Filar 43 odkryty został jesienią 2005 roku, ale dopiero podczas kampanii archeologicznej w roku następnym odsłonięta została jego zasadnicza część (Schmidt 2008: 259-264). Reliefy na tym filarze są zaskakująco bogate i trudne do jednoznacznej interpretacji. Mozaikowe przedstawienie na głównej płaszczyźnie głowy megalitu zdominował sęp. Ciało ptaka jest wciąż zakryte murem otaczającym budowlę, widać jednak wyraźnie jego wystający brzuch i prosto złożone nogi. Sęp siedzi na ziemi jak człowiek. Podobnie jak dwa inne z trzech uwiecznionych na płaskorzeźbie ptaków. Może to performerzy w maskach i kostiumach ptaków? Źródłem przynajmniej niektórych płaskorzeźb w Göbekli mógł być performans obrzędowy. Czwarty ptak w miejsce nóg ma trójkątny łeb węża.

Lewe ramię – od strony patrzącego – sęp unosi w górę, a prawe wyciąga do przodu, jakby chciał podbić w górę okrągły dysk, wyrzeźbiony w centrum reliefu. Wszelkie próby interpretacji tej sceny są, jak podkreśla Schmidt, czystymi spekulacjami. Dysk może być słońcem lub globem ziemskim, albo jajem – wodny ptak przed sępem charakterystycznie wystawia zad. Do najbardziej intrygujących wniosków prowadzi powiązanie sępa z postacią w prawym dolnym rogu. To bezgłowy człowiek z penisem w stanie erekcji, jak na rysunku w Lascaux. Dysk, którym „zabawia się” sęp, może być ludzką głową. Temat gwałtownej śmierci jest także sugerowany przez dwa węże i olbrzymiego skorpion na trzonie filara. Czy

na reliefie ukazano scenę mordu rytualnego? Czy w budowli takie krwawe obrzędy odprawiano?

Padlinożerne ptaki odgrywały i ciągle odgrywają ważną rolę w kulcie zmarłych (Solecki 1977; Solecki, McGovern 1980; Schüz, König 1983). Zwłoki bywają wciąż wystawiane na pożarcie przez ptaki w Azji Środkowej i w Tybecie (Hedin 1909; Schäfer 1938: 156-166; Taring 1972; Goda 2010). W syryjskim Jerf el Ahma, nie ustępującym wiekiem Göbekli Tepe, archeolodzy odnaleźli wyryty w skale rysunek człowieka bez głowy i figurkę sępa (Gourichon 2002; Helmer *et al.* 2004; Allione, Stordeur 2008). W Çatalhöyük James Mellaart (1964, 1967: 101, 126, 150, 166-168; fig. 14, 15, 47; pl. 28, 45-49) odsłonił freski przedstawiające sępy fruujące wokół bezgłowych korpusów ludzi. Czaszki tych ptaków wmurowywano tam w ściany.

Bezgłowy mężczyzna w dole reliefu na filarze 43 zdaje się dosiadać olbrzymiego ptaka wodnego. Ten ptak jest pod wieloma względami wyjątkowy. Wszystkie zwierzęta wyrzeźbione na odkopanych dotąd filarach spoglądają w kierunku wnętrza budowli, jakby ją chroniły. Są to zresztą często zwierzęta drapieżne. Ptak na filarze 43 kieruje wzrok na zewnątrz założenia. Czy ma to związek z jego odmienną funkcją? Miał dostarczyć zmarłego w zaświaty? Czyli odfruwał z Göbekli Tepe? Czy taki właśnie rytuał tam odprawiano?

Człowiek bez głowy nie jest jedyną postacią ludzką wyrzeźbioną w Göbekli. Schmidt (2010) donosi o odnalezieniu pięciu kamiennych głów naturalnej wielkości. Prawdopodobnie dalsze wykopaliska przyniosą wiele podobnych niespodzianek.

W Göbekli, podobnie jak paleolitycznych jaskiniach, dominowały jednak zwierzęta. Oprócz reliefów i figurek archeolodzy odnaleźli olbrzymią ilość zwierzęcych szczątków w rumowisku, którym zasypano budowlę, szczególnie na poziomie III (Driesch, Peters 2001; Peters *et al.* 2005). Nie zidentyfikowano tam jak dotąd żadnego zwierzęcia udomowionego. Budowniczości kolistych budowli na pewno nie hodowali zwierząt.

Raport z wykopalisk prowadzonych w latach 1996-2001 wymienia 38 704 szczątki ssaków, w tym najwięcej, bo aż 7 949 resztek gazeli z gatunku *Gazella subgutturosa* (Peters, Schmidt 2004). Było to wówczas ulubione zwierzę łowne, co poświadczają także inne neolityczne stanowiska. Na reliefach rzeźbiono jednak gazyłe bardzo rzadko. Wspomniany raport wymienia tylko jedną płaskorzeźbę gazeli w założeniu D. W Göbekli Tepe, jak w grocie Chauveta, zasadniczo nie przedstawiano diety.

Na filarach zdecydowanie najpopularniejsze są wizerunki węży (ok. 30%). Występują w bardzo różnorodnych konfiguracjach: pojedynczo, parami, w niewielkich grupach od trzech do pięciu osobników, a także w grupach większych, pokrywających cały filar siecią lub

falistymi, równoległymi liniami. Na filarze 30 zidentyfikowano węża z dwoma głowami po obu końcach ciała, spoglądającymi w przeciwne kierunki. Charakterystyczne trójkątne łby wskazują na występującą wciąż w tym rejonie żmiję *Vipera lebetina*, bardzo jadowitą. Na wielu reliefach w Göbekli Tepe zachowały się też lisy i dziki – te ostatnie dominują w założeniu C. Często są także żurawie.

Arcydziełem sztuki rzeźbiarskiej jest figurka drapieżnika, stanowiąca integralną część filara 27 w założeniu C (Schmidt 2008a). Odsłonięcie tej niezwyklej rzeźby podczas kampanii w roku 2006 wywołało niemałą sensację. Wczesno neolityczni artyści mieli wszak do dyspozycji bardzo prymitywne narzędzia. Wykonanie tak delikatnej i precyzyjnie kutej figurki na wielkim bloku kamiennym świadczy o wysokim poziomie ówczesnych rzemieślników, a także o dokładnym planowaniu robót. Budowniczości Göbekli Tepe bardzo świadomie konstruowali przestrzeń performatywną.

Cztery odkopane budowle z poziomu najstarszego, pomimo strukturalnych podobieństw, zdają się realizować odmienne programy performatywne. Na filarach w założeniu A dominują węże. Na każdym z dwóch olbrzymich filarów w centrum założenia B wyrzeźbiono lisa naturalnej wielkości. Założenie C, najbardziej rozbudowane, o średnicy sięgającej 30m, to wedle Schmidta „krąg odyńców”. Mur i filar 43 wieńczą rzeźby drapieżników. W założeniu D natomiast, jak w zoo, można spotkać większość zwierząt, od węża, lisa, byka i odyńca po żurawie, kury, ibisa i wspomnianego już sępa. Na filarze 33 zachowały się nawet ślady usuwania wizerunku wcześniejszego.

Wszystko to sugeruje, że kolejne kręgi wznoszono zgodnie z wyraźnymi i niekiedy modyfikowanymi programami performatywnymi. Na silne związki z performansem wskazuje też – jak już wspomniałem – zagadkowy wygląd niektórych zwierząt, kojarzących się z performerem w masce i kostiumie. Koliste ustawienie filarów z parą wyróżnioną pośrodku przypomina z kolei krąg taneczny. Widać to szczególnie dobrze na zdjęciu z lotu ptaka znakomicie zachowanego założenia D czy założenia C, składającego się z dwóch kręgów „tańczących” filarów i trzech koncentrycznych pierścieni murów. Pozostawiając antropologom rozważania nad funkcją poszczególnych „sanktuariów” – dalsze wykopaliska są zresztą w tym kontekście niezbędne – proponuję ujrzeć w Göbekli Tepe „tańczącą świątynię”.

Tańcząca świątynia

Na filarze 18, jednym z dwóch centralnych monumentów w założeniu D, zachował się relief przedstawiający ludzkie ramiona. Podobne płaskorzeźby znaleziono wcześniej w Nevalı Çori. Ramiona po obu stronach filara przechodzą w dłonie na stronie czołowej. Na filarze poniżej płaskorzeźby palców wykuto w kamieniu poziomy pas składający się z tajemniczych znaków abstrakcyjnych, nazwanych przez archeologów hieroglifami. Nie potrafimy wciąż tych niezwykłych hieroglifów odczytać. Czyżby nasi przodkowie eksperymentowali z pismem już dwanaście tysięcy lat temu? Hieroglify wyrzeźbione zostały także na innych filarach, co sugeruje, że musiały odgrywać jakąś istotną rolę w ówczesnych performansach. Najstarsza znana świątynia ludzkości archiwizowała pamięć kulturową. Przestrzeń performatywna sanktuarium przechowywała być może informacje kluczowe dla tożsamości „religijnej” ówczesnych ludzi. Czy mogło to mieć jakiś związek z wynalezieniem rolnictwa?

Klaus Schmidt uznał, że filary w Nevalı Çori i Göbekli Tepe najprawdopodobniej przedstawiają postaci ludzi lub bogów o człowieczych kształtach. Na dowód swej antropomorficznej hipotezy niemiecki archeolog przytacza dwugłową rzeźbę przechowywaną w Muzeum w Gaziantep niedaleko Urfy. Postać na kamiennej figurze ma wprawdzie dwie twarze, ale układ rąk zdaje się sugerować odróżnienie przodu od tyłu. Nie wiadomo dziś, niestety, gdzie tę rzeźbę znaleziono.

Górne części filarów w Göbekli, zwykle symetryczne, nie zostały jednak wyposażone w rysy ludzkich twarzy. Kamienie są ociosane gładko albo zawierają reliefy zwierząt. Czy mogą to zatem być sylwetki ludzi? A może górna część megalitu to nie głowa, a raczej wyciągnięte na boki ramiona? Proponuję ujrzeć w kamiennym filarze sylwetkę tancerza. Struktura każdego założenia w Göbekli Tepe przypomina korowód otaczający dwoje solistów. Kręgi taneczne były w neolicie praktykowane. Poświadczają to liczne zabytki (Garfinkel 2003). To z takich właśnie tanecznych korowodów narodzić się miał w przyszłości teatr grecki. Chóry cykliczne – na planie okręgu – były w starożytnych Atenach równie popularne jak chóry procesyjne. Przeciwwstawienie chórowi dwójki solistów, wywyższonych rozmiarami, przypomina strukturę tragedii Ajschylosa z dwoma wyróżnionymi aktorami i kilkunastoma choreutami w podobnych maskach i kostiumach.

Na antropomorficznych filarach w kształcie T przeważają reliefy drapieżników. Czy utożsamiano w ten sposób olbrzymich „tancerzy” z groźnymi zwierzętami? Czy wielkie megality reprezentowały wyróżnionych przodków, tożsamyh ze drapieżnikami? Czy ideologia „wymiany” została tym samym zastąpioną ideologią „daru”? Czy bezpośrednio

negocjacje z siłami przyrody, w postaci „zwierząt mocy”, zastąpione zostały negocjacjami z wybranymi przodkami?

Niewiele wciąż można powiedzieć o rzeczywistym celu wzniesienia sanktuariów w Göbekli. Schmidt sugeruje, że było to miejsce spotkań różnych grup łowców, którzy z wciąż mało jasnego powodu postanowili wznieść centrum kultowe, być może dla odbywania sezonowych pielgrzymek. Założenia A, B, C i D, choć są generalnie podobne, różnią się jednak i wielkością i przedstawieniami zwierząt. Może więc różne grupy używały tych budowli do własnych odmiennych performansów. Megalityczne konstrukcje z pewnością nie były wyłącznie pomnikami, skoro je zasypywano, żeby wznieść następne. Budowle same były swoistymi performansami. Wznosiły się ponad wapienną równinę jako dowód mocy twórczych człowieka, wręcz performowały Człowieka. Ogromne megality to tancerze zastygli w ruchu, niczym wiecznie wirujący derwisze.

Związki z tańcem sugerują też reliefy żurawia, ptaka sławnego z tańca wykonywanego przez cały rok, a nie tylko podczas godów. Zwierzęta te – jak już wspomniałem – mają na płaskorzeźbach zagadkowo pogrubione nogi, ugięte jak dolne kończyny człowieka, nie ptaka. Mogą to być zatem wizerunki performerów.

W Çatalhöyük zachowało się co najmniej piętnaście malunków żurawi. Znalezione tam również kości skrzydeł tego ptaka z bardzo charakterystycznymi nacięciami, wskazującymi iż mogły być one używane do produkcji kostiumów (Russell, McGowan 2003). Już w czasach neolitu ludzie naśladowali sławny taniec żurawia.

W kulturach znanych z czasów historycznych żurawie symbolizowały długowieczność, wierność i mądrość. Kojarzono je ze słońcem i odnową życia. Przynosiły pomysłość (Armstrong 1943; Balzer 1996; Hill Tout 1904; Johnsgard 1983: 70-73; Rowland 1978; Toynbee 1973: 243-245). Tylko Celtowie postrzegali żurawie jako zwiastuny nieszczęść (Ettlinger 1943). Ptaki te pod wieloma względami przypominały ludzi. Żuraw zwyczajny (*Grus grus*), występujący na Bliskim Wschodzie, w pozycji stojącej ma wysokość 110-120 cm (Snow, Perrins 1998: 511), a żyje niekiedy ponad czterdzieści (Johnsgard 1983: 57). Tworzy silne więzi monogamiczne. Dzięki długiej tchawicy zawołania żurawia, słyszane z bardzo daleka, przypominają wysokie dźwięki trąbki lub klakson. Na Bliskim Wschodzie przebywa krótko. Jesienią odlatuje do Afryki.

Każdy gatunek żurawia wykształcił własny taniec. Żuraw zwyczajny paraduje na sztywnych nogach, biega po kole lub zygzakami i podskakuje bijąc przy tym powietrze rozpiętymi szeroko skrzydłami. Do tego wykonuje ukłony, piruety i zatrzymania, a niekiedy podrzuca gałązkę (Johnsgard 1983: 14, 235; Snow, Perrins 1998: 513-514). Ludzie od dawna

naśladowali taniec żurawia. „Żuraw” (gr. γέρανος, *géranos*) był najślawniejszym tańcem starożytnej Grecji (Lawler 1946). Zwyczaj wykonywania tego tańca zapoczątkował Tezeusz po zabiciu Minotaura. Wraz z młodzieżą zatańczył na wyspie Delos wokół ołtarza z rogów, naśladując „obejścia i przejścia labiryntu” (Plutarch, *Tezeusz* 21). Wedle Polluksa (*Onomastikon* 4.101) wykonawcy *żurawia* ustawiali się jeden obok drugiego, a liderzy zajmowali miejsca na przedzie i na końcu korowodu. O dwóch liderach tego tańca wspomina również Hezychiusz z Aleksandrii – gramatyk działający w V wieku n.e. – w swoim leksykonie trudnych wyrazów (hasło γερανοῦλκός: „lider tańca na Delos”). Taniec po okręgu z dwoma liderami przypomina strukturę budowli w Göbekli Tepe. Czy to właśnie podobny performans zainspirował budowniczych do wzniesienia sanktuarium? W Azji południowowschodniej taniec z pewnością towarzyszył najwcześniejszym rytuałom.

Najstarsze znane dziś przedstawienie tancerzy znaleziono w Nevalı Çori, nieopodal Göbekli Tepe. Na fragmencie kamiennej misy dwaj mężczyźni wznoszą ręce do góry, a pomiędzy nimi podobny gest wykonuje kobieta. Mężczyźni po bokach wyrzeźbieni zostali w miarę realistycznie, wyposażono ich w rysy twarzy z nosem, oczami i ustami, a także w palce dłoni i nóg. Bardziej schematycznie ukazana została postać pośrodku. Učení początkowo sądzili, że to żółw (Bienert, Fritz 1989; Yakar 1991: 315) lub kobieta w ciąży (Uzunoglu 1993: 43). Yosef Garfinkel (2003:111-114) dość przekonująco wykazał jednak, że w środku reliefu znajduje się tancerka – przytaczając podobny wizerunek kobiecego ciała z neolitycznej Anatolii (Garfinkel 2003: Fig. 7.7). Scena dwóch tańczących mężczyzn po bokach kobiety zachowała się też na pieczęci znalezionej w Tepe Giyan (Herzfeld 1933, fig. 25; Barnett 1966, fig. 1:16, pl. XXIII:2; Garfinkel 2003: fig. 7.3b).

Tancerze na misie z Nevalı Çori różnią się wzrostem zależnie od płci. Czy podobną zasadę zastosowano w Göbekli Tepe? Czy krąg na zewnątrz tworzą postaci żeńskie, a dwa wyższe filary w centrum performują męskość? Mało to prawdopodobne. Na poziomie III nie znaleziono żadnych przedstawień zwierząt czy ludzi płci żeńskiej. Postać kobiety z rozłożonymi nogami i wyeksponowaną waginą wyryta została w budowlu późniejszej, należącej do poziomu II. Umieszczoną ją zresztą nie na filarze, lecz poziomo na ławie otaczającej prostokątne założenie – siadanie w tym miejscu odtwarza gwałt. Na poziomie III zdaje się być performowana wyłącznie męskość.

Filary w Göbekli budzą silne skojarzenia falliczne. Harald Hauptmann (2000) opublikował informacje o niezwyklej rzeźbie, znalezionej w roku 1965 w pobliżu wsi Adiyaman-Kilisk, 85 km od Nevalı Çori, a następnie przeniesionej do Muzeum w Gaziantep. 80-centymetrowa figura, wykonana z szarego wapienia, przypomina literę „T”. Ręce zgięte w

łokciach ma złożone na brzuchu, jak na filarze 18 w Göbekli i filarach w Nevalı Çori. Hauptmann uznał, że to postać męska z penisem zwisającym z przodu pod złożonymi dłońmi. Marc Verhoeven (2001) zaproponował sześć innych możliwości interpretacyjnych. Wybrzuszenie z przodu rzeźby, w połowie jej wysokości, nazwane przez Hauptmanna „pępkiem”, w opinii Verhoevena jest raczej penisem lub głową mniejszej postaci wyrzeźbionej w dolnej części figury. Najprawdopodobniej oboma rzeczami naraz. Górna postać, zdecydowanie męska, składa ręce nad wystającym penisem, który jest głową postaci dolnej, mniejszej i ambiwalentnej seksualnie – w miejsce genitaliów ma wielki otwór. Może to być wagina, ale też dziura do wsadzania penisa i symulowania masturbacji (Hodder, Meskell 2010).

Niezwykła rzeźba z Adiyaman-Kilisk jest interpretacyjnie mało stabilna, performuje transformacje. I potwierdza zasadność kojarzenia filarów w Göbekli z penisem w erekcji. Na filarach wyrzeźbiono wyłącznie dzikie zwierzęta, wiele szczyry kły i ma powiększone szczęki. U wielu też wyraźnie zaznaczono penis. Filary w Göbekli wyrażały silny związek pomiędzy ludźmi i samcami dzikich zwierząt (Verhoeven 2002). Sanktuaria na poziomie III najprawdopodobniej performowały męskość agresywną, zdobywczą. Jest to ideologia generalnie obca łowcom-zbieraczom, żyjącym w większej harmonii z naturą. Wielkie budowle falliczne zapowiadały gruntowną przemianę stosunku człowieka do swego środowiska. Dialog i wymiana zaczęły być wypierane przez dominację i eksploatację. Istotnym elementem nowej ideologii był kult wywyższonych przodków, legitymizujący prawo do posiadania ziemi na własność. Czczenie zwierząt przemieniło się w czczenie nadludzi, czyli bogów.

Łowcy-zbieracze prowadzili z naturą swoiste negocjacje, byli jednak wolni, w przypadku kryzysu mogli wędrować i zmieniać habitaty. Niektórzy do dziś uznają ową wolność za wartość nadrzędną, wbrew postępowi cywilizacji. Od początku XX wieku różne rządy i agencje bezskutecznie usiłowały zmusić koczowników Hadza do życia osiadłego. Wciąż wędrują wokół jeziora Ejasi w Tanzanii w poszukiwaniu zwierząt, bulw i miodu. Pracują tylko kilka godzin dziennie (Marlow 2010). Rolnicy, dążąc do podporządkowania sobie przyrody, uzależniali się od roślin i zwierząt, które udomowiali. Hodowlane gatunki zboża dostarczały więcej pokarmu, ale ich przetrwanie zależało od kultywacji. Ludzie coraz więcej pracy inwestowali w uprawę ziemi (Fuller 2007; Hodder 2012: 229).

Göbekli Tepe należy z pewnością do najbardziej intrygujących odkryć ostatnich lat. Pełniejsza interpretacja megalitycznych kręgów będzie możliwa po dalszych wykopaliskach także w innych stanowiskach tego rejonu. Hipoteza oryginalności budowli w Göbekli Tepe

może ulec modyfikacji. Bahattin Çelik z Uniwersytetu w Harran odnalazł w Karahan Tepe, kilkadziesiąt kilometrów od Göbekli Tepe, 266 filarów w kształcie T z płaskorzeźbami zwierząt i ludzkich rąk (Çelik 2000). Ryszard Mazurowski z Uniwersytetu Warszawskiego na zboczu wzgórza Tell Qaramel w Syrii odkopał wieże zgromadzeń, datowane na XI wiek p.n.e., znacznie starsze od sanktuariów w Göbekli (Mazurowski 2007, 2008). Wieże te były wielokrotnie wznoszone i burzone, co sugeruje ich performatywny i najprawdopodobniej kultowy charakter. Pod posadzkami pobliskich domostw znaleziono szczątki pochówków ludzkich i zwierzęcych.

REASUMUJĄC

W Göbekli Tepe wzniesiono pierwsze na taką skalę archiwum pamięci symbolicznej łowców-zbieraczy. Olbrzymi kompleks budowli sam był swoistym performansem, „tańczył” i narzucał „ludzkie” znaczenia na środowisko.

To siedziba i miejsce epifanii duchów – choć na obecnym stanie badań nie można wykluczyć, że pomieszkiwali tam także żywi ludzie (Banning 2011). Łowcy epoki kamienia postrzegali prawdopodobnie śmierć w kategoriach zmiany stanu, a nie jako ostateczny kres istnienia. Zmarli wciąż żyli, tylko inaczej. Dlatego pewnie megality w Göbekli uwieczniły Wielkich Przodków podczas „wiecznego tańca”, a ich potomkowie pielgrzymowali potem do tego miejsca, żeby ze swymi przodkami zatańczyć. Po jakimś czasie wznosili nową budowlę, być może dla nowych przodków, a starą zasypywali. Owo zasypywanie mogło kończyć cykl uroczystości pogrzebowych. Największe sanktuaria wybudowano w Göbekli na początku, potem stawiano coraz mniejsze kręgi, by w ostatniej fazie ograniczyć się do wznoszenia niewielkich konstrukcji na planie prostokąta. Czyżby pierwszy, oryginalny impuls twórczy ustąpił z czasem rutynie? Czy może zabrakło Wielkich Przodków?

Tysiąc lat później ludzie postanowili z duchami zamieszkać. Rozpoczęli więc budowę miast, w których każdy klan miał się zatroszczyć o własne duchy. Szczątki zwierząt i krewnych wmurowywano w ściany i podłogi, a także eksponowano we wnętrzach, tynkując często ściany i malując na nich obrazy symbolicznych performansów. Narodziła się idea domu. Neolityczny dom był przestrzenią performatywną bardzo odmienną od domu nowożytnego, dla podkreślenia tej różnicy budowlę z nowej epoki kamienia będę określał łacińskim terminem *domus*.

DOMUS

Osada skupionych sąsiedztw w Aşıklı Höyük

W X tysiącleciu p.n.e. łowcy-zbieracze żyjący w stosunkowo niewielkich, mobilnych i osobnych grupach na południowozachodnich obszarach dzisiejszej Turcji wzniesli wspólnie gigantyczne centrum rytualne w miejscu nazwanym później przez Turków Göbekli Tepe. Odprawiali tam performanse, o których wciąż niewiele wiadomo. Tysiąc lat później i kilkaset kilometrów na wschód, w środkowej Anatolii, inni ludzie, również należący do małych i rozproszonych grup, postanowili razem zamieszkać. Wzniesli więc unikalne skupiska glinianych budowli, nie rozdzielanych ulicami i stykających się bezpośrednio murami. Do środka trzeba było schodzić po drabinie przez otwór w dachu, bo ściany zewnętrzne pozbawione były drzwi. Te niezwykle budowle, pomimo wielu przebudów, zachowywały przez setki lat pierwotną lokalizację, wymiary i orientację – stare domy zasypywano i na ich murach wznoszono w górę nowe (Düring 2005: 3, 2006: 23-24; Özbaşaran 2000: 135). Taki typ osadnictwa archeolodzy i etnografowie zidentyfikowali wyłącznie w środkowej Anatolii (Düring 2005, 2006).

Pnąc się do góry skupiska domów bez drzwi tworzyły trudne do zdobycia „fortece”, a opuszczone i przysypane stepowymi osadami, przemieniały się we wzgórza. Najstarszy znany dziś przykład w środkowej Anatolii to Aşıklı Höyük, a najslawniejszy Çatalöyük. Podobne struktury, choć znacznie mniejsze, wciąż są na tych terenach odnajdywane, o czym świadczą raporty z takich stanowisk archeologicznych jak Canhasan czy Erbaba (French *et al.* 1972; French 1998; Bordaz, Alpers-Bordaz 1982; por. Düring 2011: 80-82, 139-148, 136-138).

Osada, z której wykształciło się sztuczne wzniesienie Aşıklı Höyük, była pod wieloma względami wyjątkowa. Ulokowano ją nad rzeką Melendiz w żyznych okolicach obfitujących w źródła wody. Wznosiła się na wysokość piętnastu metrów i zajmowała obszar czterech hektarów (Todd 1966; Esin, Harmankaya 1999). Badania głębokościowe ujawniły istnienie trzech odrębnych warstw archeologicznych. Warstwę 1, najmłodszą i najpłytszą, tworzą materiały osadowe. W warstwie 2, sięgającej do horyzontalnego pasa ze śladami powodzi na głębokości ok. 7 m, zachowały się budowle modernizowane w dziesięciu głównych fazach: 2A-2J. Fragmenty budynków poniżej horyzontu powodzi zaliczone zostały do poziomu 3. Wstępne datowania sugerują, że najpóźniej 8500 lat p.n.e. pojawili się w tym miejscu pierwsi osadnicy (Düring 2011: 59; por. Esin 1998; Thissen 2002).

W Aşıklı Höyük, w przeciwieństwie do późniejszego Çatalhöyük, skupiska budowli były rozdzielane uliczkami i alejami na osobne rejony, przypominające balijskie banjary. Archeolodzy nazywają je „sąsiedztwami”. Najpełniej jak dotąd odkopany sektor sąsiedzki w Aşıklı Höyük, odseparowany od świata zewnętrznego ciągiem bezdrzwiowych fasad, składa się z 90 pomieszczeń, w tym tylko 30 mieszkań. Populację tego sąsiedztwa można więc oszacować – przyjmując, że średnia rodzina składała się z pięciorga ludzi – na 150 osób (Düring 2006: 97-101). Specyficzna organizacja przestrzenna zapewne skutecznie uniemożliwiała wszelkim intruzom – czy to ludziom czy zwierzętom – wtargnięcie do wnętrza sąsiedztwa, a więc także do poszczególnych domów. Separacja od świata zewnętrznego zapewniała mieszkańcom bezpieczeństwo. Mogła też ułatwiać pilnowanie porządku, jeśli tylko sąsiedztwa nie były zbyt wielkie (por. Antoun 1972: 111; Wirth 2000: 377-381). Bleda Düring (2006: 101, 2011: 71) szacuje maksymalną populację Aşıklı Höyük na 1500-2250 osób. To relatywnie dużo. Wczesno neolityczne siedziby na Cyprze czy w Grecji liczyły najwyżej trzysta osób (Halstead 1999: 89; Roodenberg 1999: 197; Peltenburg et al. 2001: 53; Perlès 2001: 178-180). Większe „miasta” pojawiły się tysiąc lat później. Populacja Çatalhöyük w czasach rozkwitu sięgała nawet ośmiu tysięcy (Cessford 2005).

Wykopaliska w Aşıklı Höyük oprócz glinianych domów ujawniły intrygujące kompleksy monumentalne z kamienia. Największa budowla połączona była z rzeką Melendiz aleją wybrukowaną otoczkami i szeroką na cztery metry. Drogi tej używano zapewne do publicznych procesji, bo sukcesywnie podnoszono ją i rekonstruowano podczas kolejnych faz rozwoju osady (Esin, Harmankaya 1999: 123-124). Czyżby źródłem „miasta” w środkowej Anatolii, jak wcześniej kompleksu rytualnego w Göbekli Tepe, była ideologia? Może ludzie porzucali swoje siedziby i decydowali się zamieszkać razem w sąsiedztwie budowli publicznej, żeby w ten sposób „zmaterializować ideę” (Hodder 2006: 134; Pels 2010: 243; Düring 2006, 2007). Jaką ideę? Religijną? Chyba nie. Żaden artefakt czy element architektury odnaleziony w Aşıklı Höyük nie zachował religijnych konotacji.

Nie jest też wciąż jasny charakter ewentualnych zgromadzeń w kompleksach monumentalnych – największy mógł pomieścić tylko 340 osób, a więc nie wszystkich mieszkańców, co najwyżej kilka sąsiedztw (Düring 2011: 72). Wspólne performanse choćby części mieszkańców zapewne umacniały więzi pomiędzy odrębnymi sąsiedztwami i umożliwiały trwanie osady przez setki lat. Nie zachowały się jednak żadne ślady odprawiania rytuałów. We wzniesionych nieco wcześniej budowlach publicznych w Çayönü – w południowowschodniej Turcji, niedaleko Göbekli – znaleziono dziesiątki czaszek i plamy krwi na kamieniach, sygnalizujące składanie ofiar (Schirmer 1983; Loy, Wood 1989;

Hauptmann 1993; Downs 1995). W Anatolii wykształciła się prawdopodobnie odrębna tradycja fundowania i funkcjonowania ośrodków protomiejskich. Çatalhöyük, osadę tysięcy lat młodszą od Çayönü, można wręcz uznać za wzorzec egalitarnej i świeckiej „społeczności domów”. Każdy budynek stanowił tam jednostkę autonomiczną i ekwiwalentną, przeznaczoną do zamieszkania, a performanse kluczowe dla tożsamości domowników odbywano wewnątrz poszczególnych domów. W Çatalhöyük żadna budowla nie była na tyle okazała, by mogła pełnić funkcje publiczne.

Aşıklı Höyük to wciąż najstarszy przykład „społeczności domów”. Tam właśnie poświadczono są najwcześniejsze skupiska budynków z gliny, a dokładniej z mieszaniny piasku, szlamu, gliny i plew – wciąż typowego materiału budowlanego na Bliskim Wschodzie (Christensen 1967: 91-94; Peters 1972: 173-174; Facey 1997: 83-84). Sąsiedztwa w Aşıklı Höyük – odseparowane od świata zewnętrznego – otwarte jednak były na wewnętrzne place służące za śmietniki. Wyrzucano tam popiół z palenisk i resztki zwierząt. W Aşıklı Höyük, znowu inaczej niż w Çatalhöyük, te otwarte przestrzenie służyły także do wspólnego produkowania przedmiotów z rogów i obsydianu, a nawet do krojenia mięsa i przygotowywania posiłków (Esin, Harmankaya 1999: 125). W Çatalhöyük wszystkie takie czynności wykonywano w środku domostw, a tylko śmieci usuwano na zewnątrz. Osada w Aşıklı Höyük, w przeciwieństwie do Çatalhöyük, zawierała różnorodne przestrzenie dla performansów publicznych.

Domy w Aşıklı Höyük były znacznie prymitywniejsze niż w Çatalhöyük. Trudno dziś nawet ustalić, do czego mogły służyć poszczególne pomieszczenia. Pośród czterystu odkopanych wewnątrz tylko trzy miały silosy lub pojemniki i jedynie połowa zaopatrzona została w prostokątne paleniska (Düring 2006: 85-86). Wedle kryteriów etnograficznych wiele domów było zbyt małych, by mogły pomieścić rodzinę składającą się z czterech do pięciu osób (por. Naroll 1962; Cook, Heizer 1968; Casselberry 1974). Znaczna część produkcji i konsumpcji dóbr musiała zatem odbywać się na dachu lub na większych obszarach otwartych (Düring 2011: 64).

Domy w Aşıklı Höyük nie posiadały ścianek działowych, a składały się z jednego, dwóch lub rzadziej trzech pomieszczeń. Na ściany i podłogi kładziony był podkład tynkowy grubości 1 cm, często pokrywany warstwami z lepszego materiału – na niektórych podłogach można wyróżnić aż trzynaście takich warstw. Dachy się nie zachowały, lecz były zapewne płaskie, jak w Çatalhöyük, a do środka każdego domu schodziło się po drabinie tylko przez jedną dziurę w suficie – inne pomieszczenia dostępne były przez otwory drzwiowe w ścianach wewnętrznych (Esin, Harmankaya 1999; Düring 2006: 80-83).

Do najbardziej niezwykłych charakterystyk domów w środkowej Anatolii należy bez wątpienia ich rozwój w czasie. Życie budowli trwało od 30 do 60 lat. Potem rozbierano ją i częściowo zasypywano, a jej mury były wykorzystywane jako fundamenty budowli nowej. W Aşıklı Höyük osiem kolejnych przebudów, oznaczonych jako fazy 2A-2J, utworzyło w ciągu 240-480 lat warstwę archeologiczną grubości 5-7 m.

Ciągłość budowli zapewne zachowywała i sankcjonowała porządek społeczny. Przeszłość była utrwalana i odtwarzana w niezmiennej postaci. Niektóre domy wyróżniano dodatkowo pochówkami pod podłogą. Zwykle grzebano tylko jedną osobę, rzadziej dwie (Esin, Harmankaya 1999: 126). Przy zwłokach składano niekiedy naszyjniki z muszelek, kamieni, jelenich zębów lub miedzi (Esin 1995; Schoop 1995). Większość z siedemdziesięciu odkopanych w Aşıklı Höyük pochówków zachowała intrygujące ślady nadpalenia (Özbek 1998). Pomieszczenia z grobami miały najczęściej także paleniska (Özbaşaran 1998: 560; Düring 2006: 86-89). Przestrzenie te zapewne bardziej nadawały się na pochówki, bo tam właśnie koncentrowało się życie domowe. Pochówek pod podłogą ustanawiał trwałą relację pomiędzy domownikami i zmarłą osobą. Związek ten mógł być symbolicznie wzmacniany poprzez nadpalenie zwłok – podczas pochówku – w palenisku, „sercu domostwa”.

Wedle informacji na oficjalnej stronie wykopalisk – www.asiklihoeyuk.org – osadę w Aşıklı Höyük odkrył hetytolog Edmund Gordon w roku 1963. W latach 60. wykopaliska prowadził tam krótko Ian Todd (1966). Większe prace archeologiczne rozpoczęły się dopiero pod koniec lat 80., kiedy istnienie wzgórza zostało zagrożone przez budowę wielkiej tamy Mamasin. W roku 1989 opiekę nad wykopaliskami przejął Wydział Prehistorii Uniwersytetu Istambulskiego. Intensywnymi pracami do roku 2000 kierowała Ufuk Esin, autorka kluczowych publikacji (m.in. Esin 1995, 1998; Esin, Harmankaya 1999). Sześć lat później nowa szefowa wykopalisk, Mihriban Özbaşaran rozpoczęła realizację ambitnego programu dziedzictwa kulturowego. W jego ramach rozpoczęto prace nad rekonstrukcją prehistorycznych budowli. Dziś turyści zachęceni są do powtarzania neolitycznych performansów.

Powody burzenia domów nie są wciąż jasne, jedną z przyczyn mogła być śmierć przodka. Taki zwyczaj został udokumentowany etnograficznie. Wiele społeczności paliło swe domy, kiedy umierał jeden z mieszkańców. Ainu praktykowali ten zwyczaj aż do wydania przez rząd japoński stanowczego zakazu w roku 1871 (Ichikawa 2001: 275). Ślady podobnych praktyk zachowały się w Ameryce Środkowej i Kalifornii (Kent 1984: 140; LaMotta, Schiffer 1999: 23; Wheeler-Voegelin 1942: 137-138, 231).

W połowie VIII tysiąclecia p.n.e. mieszkańcy Aşıklı Höyük porzucili swą siedzibę. Niedługo potem pierwsi osadnicy pojawili się w Çatalhöyük, niespełna sto kilometrów na wschód. Czy oba te wydarzenia mogły być powiązane? Wciąż nie wiadomo.

Performanse żywych i martwych w Çatalhöyük

Domus jako przestrzeń performatywna i model neolitycznego kosmosu najpełniej wyartykułowany został w Çatalhöyük. Stał się tam sceną kluczowych performansów tożsamościowych i kulturowych. Niewielkie i często bogato udekorowane pomieszczenia wymuszały na mieszkańcach zachowania, które dyscyplinowały i uspołeczniały ich ciała (Hodder 2006a: 96). Życie codzienne w takich domach musiało być silnie zrytualizowane. Uwewnętrznianie wartości kulturowych dokonywało się poprzez powtarzanie działań. Np. codziennie spanie kilka centymetrów nad zwłokami przodków, pochowanych pod podłogą, silnie wiązało domowników z przeszłością. Martwi wciąż przebywali w kręgu żywych. Fragmenty zwierząt eksponowane w instalacjach i wmurowane w ściany mogły z kolei stymulować, jak w paleolitycznej jaskini, odmienne stany świadomości.

James Mellaart (1925-2012), wówczas młody brytyjski archeolog, odkrył Çatalhöyük w połowie XX wieku. Pierwszy raz zwrócił uwagę na wzgórze już w roku 1952, podczas pieszych wędrówek po Anatolii w poszukiwaniu stanowisk neolitycznych. Ale wtedy mógł je oglądać tylko z daleka, bo cierpiał na dyfteryt i miał zbyt ciężki plecak. Powrócił tam w mroźny listopad 1958 roku w towarzystwie dwóch innych archeologów brytyjskich, Davida Frencha i Alana Halla. Kiedy tuż przed zmierzchem wszyscy trzej wspięli się na wzniesienie, natychmiast rozpoznali jego przełomowe znaczenie – olbrzymi obszar, od szczytu wzgórza do jego podnóży, usiany był resztkami murów glinianych budowli i neolityczną ceramiką (Mellaart 1959: 33; 1967: 27). Mellaart wraz ze swą turecką żoną Arlette prowadził wówczas wykopaliska w Hacilar (Mellaart 1970) i prace archeologiczne w Çatalhöyük mógł rozpocząć dopiero w 1961 roku. Kontynuował je podczas trzech kolejnych kampanii w latach 1962, 1963 i 1965. Świadomy wagi odkrycia młody uczonec nie poprzestał na zamieszczaniu raportów z wykopalisk w trudno dostępnych rocznikach Brytyjskiego Instytutu Archeologii w Ankarze, „Anatolian Studies” (Mellaart 1962, 1963, 1964, 1966). Regularnie informował o swoich zaskakujących odkryciach rzesze czytelników popularnego magazynu „Illustrated London News” (od roku 1962 do 1966), pierwszego w świecie tygodnika z ilustracjami. W roku 1967 Mellaart opublikował też popularną książkę, *Çatal Hüyük. A Neolithic town in Anatolia*, podsumowującą odkrycia z lat 1961-1963.

Pierwsze relacje z wykopalisk zelektryzowały nie tylko środowisko archeologów. Odkrycie Çatalhöyük obalało dominujący wciąż pogląd o nikłej roli Anatolii w rewolucji rolniczej. Kompleks urbanistyczny oszałamiał nie tylko swoją wielkością – był kilkakrotnie większy od znanych wówczas osad neolitycznych w obrębie „żyznego półksiężyca” – ale przede wszystkim zachwycał dziełami sztuki. Reliefy, freski, rzeźby i przestrzenne instalacje reprodukowane w fachowych publikacjach i popularnym magazynie wywołały prawdziwą sensację. Sława Mellaarta eksplodowała. Prestiżowe uniwersytety zapraszały go na wykłady, elitarne gremia oferowały mu członkostwo. I wtedy – jak w klasycznej tragedii – nastąpił zaskakujący zwrot akcji, czyli katastrofa. Rząd turecki bez żadnych wyjaśnień nie przedłużył Mellaartowi zgody na prowadzenie wykopalisk w roku 1964. Prace w Çatalhöyük musiały zostać przerwane. Brytyjski Instytut Archeologii co prawda wynegocjował pozwolenie na przeprowadzenie jeszcze jednej kampanii w roku 1965, Turcy nie zgodzili się jednak, by pracami oficjalnie kierował Mellaart, a całe przedsięwzięcie zakończyło się pełnym fiaskiem. Tureccy robotnicy, oskarżeni o szmuglowanie zabytków, zbuntowali się i opuścili stanowisko, a Brytyjski Instytut Archeologii w Ankarze wycofał się z opieki nad wykopaliskami. Wszelkie aktywności w Çatalhöyük zamarły na kolejne trzy dekady.

Wydarzenia te obrosły w spekulacje i wciąż nie zostały wyjaśnione. Mellaart prowadził wykopaliska z wielkim profesjonalizmem (Düring 2003: 6; De Contenson 1968: 72; Todd 1976: 17-19). Jako jeden z pierwszych do współpracy zaprosił specjalistów z wielu dziedzin (Mellaart 1967: 12). Przekopał obszar 4300 m² i odkopał 400 pomieszczeń. Jego podział stratygraficzny został potwierdzony przez nowe badania (Matthews, Farid 1996: 276-289). Rząd turecki podejrzewał jednak Mellaarta o związki z czarnym rynkiem zabytków. Na aukcjach i w antykwariatach pojawiło się kilka przedmiotów z prowadzonych przez niego wykopalisk. Najbardziej zaszkodziła mu jednak „afera doracka”.

W listopadzie 1959 roku Mellaart opublikował na łamach „Illustrated London News” rysunki wspaniałej biżuterii z epoki brązu pochodzącej rzekomo ze skarbcza znalezionej we wsi Dorak na północy Turcji. Oryginały miała posiadać piękna i młoda Anna Papastrati. Mellaart spotkał ją podobno w pociągu i następnie spędził tydzień w jej domu na przedmieściach Izmiru rysując skarby. Nikomu nie udało się jednak owej tajemniczej piękności odnaleźć i Turcy oskarżyli Mellaarta o wywiezienie bezcennej biżuterii z kraju. On sam uważał się za ofiarę szmuglerów, którzy użyli jego ekspertyzy, żeby uwiarygodnić nielegalne artefakty. Niektórzy koledzy po fachu posądzali natomiast Mellaarta o fałszerstwo. Publikacja zabytków z epoki brązu potwierdziła jego teorię, że druga osada w Troi była częścią większego księstwa. „Afera doracka” złamała błyskotliwą karierę genialnego

archeologa. Mellaart porzucił wykopaliska i został wykładowcą w londyńskim Instytucie Archeologii. Kolejne roczniki studentów rozpałał opowieściami o Çatalhöyük. Wykładał z pamięci (Balter 2005: 36-54; por. Pearson, Connor 1967).

W roku 1969 na londyńskie wykłady Mellaarta zapisał się Ian Hodder. To on po wielu latach starań i negocjacji zainauguował w roku 1993 ponowne otwarcie wykopalisk w Çatalhöyük. Hodder uchodził wówczas za wybitnego teoretyka archeologii. W książce *The domestication of Europe*, wydanej trzy lata wcześniej, zaproponował koncepcję *domusu*, jako miejsca transformacji tego, co dzikie w kulturę. Udomowienie roślin i zwierząt Hodder łączył z udomowieniem ludzi. Postulował uznanie artefaktów materialnych za nośniki znaczeń (Hodder 1990, 1999). Znakomicie też radził sobie z organizowaniem funduszy. Jednym z opiekunów wykopalisk został zamożny Uniwersytet Stanforda, który zresztą oferował brytyjskiemu archeologowi stanowisko profesora. Hodder, wzorem Mellaarta, zebrał w Çatalhöyük olbrzymi zespół specjalistów z całego świata, także z Polski i Turcji. Drobiazgowo analizy materiałów w dziewięciu laboratoriach na miejscu dokumentowane są w licznych publikacjach. Osobne badania etnograficzne prowadzone są pośród okolicznych mieszkańców. Strona internetowa wykopalisk – www.catalhoyuk.com – umożliwia każdemu łatwy dostęp do wszelkich informacji związanych z postępem prac. Hodder z powodzeniem kontynuuje i rozwija nową erę w dziejach archeologii zapoczątkowaną przez Mellaarta.

Çatalhöyük

Çatalhöyük czyli Wzgórze Widelca – bo droga biegnąca z miasta Çumra na południe rozwidła się tu na trzy kierunki (Hodder 2006: 13-14) – to właściwie dwa wzniesienia, rozdzielone rzeką: większe wschodnie (z pozostałościami osady neolitycznej) i mniejsze zachodnie (ze świadectwami późniejszymi, głównie z epok miedzi i brązu). Stolicą regionu jest sławne miasto Konya, ojczyzna wirujących derwiszów (Shems 1992). Neolityczne miasto, wzniesione w dzisiejszym Çatalhöyük przez przybyszów z rozproszonych wspólnot lokalnych (Baird 2006), kwitło na tym terenie przez dwanaście stuleci w latach 7400-6200 p.n.e. Mieszkało tam wówczas od 3500 do 8000 ludzi (Cessford 2005). James Mellaart, który w trakcie niespełna czterech kampanii zdołał wykopać 166 budowli, początkowo wyodrębnił 13 warstw archeologicznych (licząc od góry: 0-XII). Prace jego następcy, Iana Hoddera, mniej ekspansywne, a bardziej intensywne, zasadniczo potwierdziły, lecz również zmodyfikowały ustalenia Mellaarta. Obecnie wyróżnia się osiemnaście warstw o sumarycznej głębokości 21

m. W Çatalhöyük, podobnie jak wcześniej w Aşıklı Höyük czy Canhasan 3, stare budynki były porzucane, częściowo rozbierane i zasypywane, a na ich murach wznoszono nowe.

W Çatalhöyük nie było ulic. Domy stawiano jeden przy drugim, jak w Aşıklı Höyük, i z osobnymi murami. Do wielu budowli można więc było dotrzeć jedynie przez sąsiednie dachy. Każdy dom składał się z pomieszczenia głównego, zwykle mieszkalnego, i kilku mniejszych, bocznych, odmiennie wyposażonych. Między niektórymi budowlami odstępy tworzyły ciągi wąskich przejść, mogły to być granice pomiędzy sąsiedztwami, jak w Aşıklı Höyük. Wolnymi przestrzeniami w gęstej zabudowie były też prostokątne wysypiska śmieci, służące zwykle kilku domom, a wykorzystywane też do innych celów (Martin, Russell 2000; Bull *et al.* 2005; Matthews 2005; Russell, Martin 2005; Farid 2007; Shillito *et al.* 2008).

Na wysypiskach wypróżniano piece i paleniska, wyrzucano resztki jedzenia, trzymano psy i niekiedy zwierzęta. W kilku miejscach odnaleziono też ludzkie odchody, a nawet zwłoki – bo choć w Çatalhöyük grzebano zmarłych pod podłogami w domach znacznie częściej niż w Aşıklı Höyük, to jednak nie wszyscy mogli dostać tego zaszczytu, tylko ok. 70% populacji (Cessford *et al.* 2006). W roku 2004 na wysypisku śmieci (w przestrzeni nr 199) znaleziono płytko pogrzebany kosz ze zwłokami noworodka. Pochówek datowany jest na okres, w którym śmietnik zamieniono w zagrodę dla zwierząt. Pogrzeb dziecka mógł być częścią rytuału fundacyjnego, bo w pobliżu zachowały się ślady paleniska (Moses 2004).

Pomimo życia przy kompoście i z trupami pod podłogą, mieszkańcy neolitycznego miasta cieszyli się zaskakująco dobrym zdrowiem (Çatalhöyük 2010 Archive Report; Agarwal *et al.* 2011). Wysypiska często dezynfekowano wapnem. Generalnie społeczność Çatalhöyük bardzo dbała o czystość. Wnętrza zamiatane były codziennie. Ściany, podłogi i filary podtrzymujące dach odświeżano niekiedy kilka razy w miesiącu białym wapnem. W warstwie grubości 10 cm uczeni potrafią dziś zidentyfikować setki pokładów tynku. Dzięki białym ścianom w głównym pomieszczeniu było w miarę jasno, choć światło wpadało do środka jedynie poprzez dziurę w dachu, bo nie było okien.

Çatalhöyük: domus jako habitat

Ostatnie raporty z wykopalisk, udostępnione na oficjalnej stronie internetowej Çatalhöyük Research Project, podkreślają wyjątkową autonomię i egalitaryzm tamtejszych domów. Nawet budowle z większą ilością pochówków, nazwane przez Petera Pelsa „domami historii” i często bogato ozdobione (Düring 2006), nie pełniły żadnych specjalnych funkcji publicznych (Çatalhöyük 2010 Archive Report). Służyły do mieszkania, a specyficzna

architektura ich wnętrz umożliwiała rodzinom odbywanie osobnych performansów kulturowych. Powierzchnia budynków wahała się od 10 do 40 m², przy średniej 27 m² (Düring 2011: 97). Mury miały grubość ok. 40 cm i wysokość 2,5-3,0 m (Hodder 2006: 115).

Główną przestrzenią performatywną w każdym domu było pomieszczenie mieszkalne, największe, o średniej powierzchni 21 m², wyposażone w piec i palenisko oraz przynajmniej jedno podwyższenie do spania. Otwór w suficie tego pomieszczenia był głównym i zwykle jedynym wejściem do budowli. Pełnił zarazem funkcję komina. W Çatalhöyük, podobnie jak w Aşıklı Höyük, do domu schodziło się przez dziurę w dachu po drabinie, jak do jaskini.

W wielu budowlach znajdowały się także pokoje boczne, mniejsze, o powierzchni ok. 5 m². Służyły często jako spichlerze. Wchodziło się do nich przez niewielki otwór drzwiowy, zwykle na czworakach. Zidentyfikowano też w Çatalhöyük „bliźniaki” z dwoma pomieszczeniami mieszkalnymi, połączonymi wewnętrznymi drzwiami (Düring 2006: 166-170; Düring, Marciniak 2005). Szacuje się, że w jednym domu mogło mieszkać od czterech do sześciu osób (Düring 2011: 99).

Wewnątrz domów nie istniał podział funkcji ze względu na płeć. Na żebrach większości ludzi starych – i kobiet i mężczyzn – odkryto osady węgla wywołane wdychaniem czadu (Andrews *et al.* 2005; Molleson *et al.* 2005). Starsi ludzie obojga płci spędzali zapewne większość czasu w zadymionym pomieszczeniu. Jedli też podobne pokarmy (Richards, Pearson 2005). We wczesnym okresie (na poziomach starszych od warstwy VI), zanim wynaleziono ceramikę wytrzymałą na wysokie temperatury, do „gotowania” używano glinianych kul (Atalay 2005). Były umieszczane wewnątrz pieca, a kiedy się odpowiednio rozgrzały wyciągano je i wrzucano do naczyń z wodą albo rozkładano na nich mięso. Często jednak spożywano produkty surowe i w dużych kawałkach, jak sugerują mikroskopowe studia powierzchni ściernych zębów trzonowych mieszkańców neolitycznego Çatalhöyük (Molleson *et al.* 2005; Boz 2005). Ich dieta składała się z dzikich i udomowionych roślin (Fairbairn *et al.* 2005; Atalay, Hastorf 2005) oraz zwierząt (Russell, Martin 2005). Pokarm zdobywali też podczas wędrówek w okoliczne wzgórza i góry (Atalay, Hastorf 2005). Rekonstrukcje środowiska (Asouti 2005; Rosen 2005) i studia biomechaniczne (Ruff *et al.* 2006) wskazują na dużą mobilność młodych ludzi.

W Çatalhöyük hodowano owce i kozy, ale nie bydło. Bawoły zabijano na wielkie święta. Szczególną rolę w życiu mieszkańców odgrywały psy, wciąż na wpół dzikie i na wpół tylko udomowione. Grzebano je niekiedy pod podłogą w specjalnych „trumnach” z gliny (Russell *et al.* 2006: 151-153). Psów nie trzymano w domu, używano ich podczas rytuałów i polowań (Russell, Martin 2005; Hodder 2006: 84).

We wnętrzach domów istniał silny kontrast pomiędzy sferą czystą i brudną (Hodder 1999a: 186; Matthews *et al.* 2006). Ta ostatnia roztaczała się wokół pieca i była związana z przygotowaniem jedzenia. To strefa produkcji. Przy piecu zakopywano obsydian, bezcenne szkło wulkaniczne, sprowadzane aż z Kapadocji (Carter *et al.* 2005; Poupeau *et al.* 2010). W epoce kamienia obsydian był jednym z najpopularniejszych bogactw naturalnych Azji Mniejszej (Williams-Thorpe 1995). W Çatalhöyük, jak wcześniej w Aşıklı Höyük, wytwarzano z tego materiału ostre narzędzia i groty, a przede wszystkim zwierciadła, wykorzystywane do kontaktów ze światem duchów lub do malowania twarzy. Zakopywanie nieobrobionych kawałków obsydianu pod podłogą przy piecu mogło udomawiać obcy kruszec, sprowadzany z miejsc odległych o 170 km. W okolicach pieca znaleziono również niewielkie jamy z kawałkami naczyń i kośćmi zwierząt. Regularnie grzebano tam dzieci (Hodder 2006: 62). Strefa pieca nie była więc wolna od rytuału. W neolitycznym domu przestrzeń świecka przenikała się z przestrzenią świętą.

Strefa czystsza, mniej zabrudzona przez czad i odpady z paleniska, znajdowała się w pomieszczeniu głównym po przeciwnej stronie od pieca. Wznoszono tam zwykle podwyższoną platformę, na której kładziono matę do siedzenia lub spania. Poniżej, w specjalnych jamach grobowych, spoczywali często martwi przodkowie, oddzieleni od żywych cienką powłoką gliny. Nie można jednak strefy czystej określić jako wyłącznie sakralnej. Jeden z rogów tej części przestrzeni, zapewne wyłożony słomą, używany był jako latryna (Bull *et al.* 2005). Podczas sprzątania fekalia wyrzucano na pobliskie wysypisko.

Wnętrze domu było przestrzenią dynamiczną, zmienną i niestabilną. Przykładem dzieje budynku 1, zbudowanego na zasypanym budynku 5. Archeolodzy wyróżnili aż 8 faz funkcjonowania tego domu, w tym aż cztery różne okresy zamieszkiwania. Faza pierwsza, związana z konstrukcją budowli, miała zapewne charakter szczególnie rytualny. Oprócz pogrzebanych pod progiem noworodków – przestrzeń 71, groby 205, 206 i 208 – w podłodze odkryto wiele nisz, służących zapewne do ukrycia przedmiotów o specjalnym znaczeniu, jak obsydian. W południowej ścianie przestrzeni 71 zachowała się wyjątkowo głęboka dziura (F.203). W fundamentach pieca w południowozachodnim rogu budynku 1 odkryto fragment glinianej figurki rogatego zwierzęcia (Hodder 2006: 118).

Domus nie był więc statyczną przestrzenią dla performansów. Podlegał transformacjom. Architektura wnętrza była modyfikowana poprzez codzienne sporządzenie posiłku i sprząkanie, częste malowanie wapnem ścian i podłóg, pokrywanie murów freskami, grzebanie resztek ludzi, zwierząt i kawałków obsydianu. Poszczególne przestrzenie domu pełniły różne funkcje i różnie były traktowane. W pomieszczeniu głównym ściany i podłogi

malowano wapnem znacznie częściej niż w pomieszczeniach bocznych. Podłoga nie była tam jednorodna, różne jej części miały odmienne wysokości i kolory. Pokrywano je tynkami i matami. Różniły się też kształtem i funkcją (Hodder 2006: 139). Wnętrze domu było transformowane działaniami ludzi i równocześnie stymulowało tych samych domowników do modyfikowania rutynowych zachowań. Neolityczny *domus* był przestrzenią wzajemnie się inspirujących performansów przemiany człowieka i architektury.

Peter Pels (2010: 238-240) zidentyfikował co najmniej osiem różnych cykli, wyznaczających rytmy życia budowli w Çatalhöyük od 7400-7100 do 6200-5900 p.n.e.:

- główna przemiana w stylu życia dokonała się pomiędzy warstwami IV i V – tradycja ciągłości budowli traci popularność, zmienia się ceramika, figurki żeńskie zaczynają wypierać figurki męskie, zanikają instalacje z prawdziwymi łbami byków i rogami, a pojawiają się freski ze zwierzętami: malarstwo zastępuje tym samym polowanie;
- kolejne domy wznoszono w tym samym miejscu niekiedy przez ponad 500 lat (w warstwach X-VI) – często zachowywano rozkład podłogi oraz grobów i instalacji, głównym performansem było usunięcie oznak tożsamości klanowej ze starego domu (bukrania, płaskorzeźby, malowidła etc.), odtwarzanych niekiedy w budowli nowej;
- cykl życia „domu” wynosił średnio 80 lat, choć nie we wszystkich fazach istnienia osady;
- cykl życia rodziny wyznaczany był przez śmierci, choroby i narodziny;
- cykl życia człowieka szacuje się na 35 lat;
- cykle roczne i sezonowe – związane były z powodziami, okresowym dostępem do dzikich zwierząt, koniecznością ogrzania wnętrza zimą, wędrówkami po materiał do produkcji narzędzi etc.;
- cykle miesięczne – związane z okresem menstruacji i płodności kobiet, cyklem księżycowym – jasny księżyc sprzyjał polowaniom i wędrówkom;
- cykle dzienne – wyznaczone poprzez następujące po sobie okresy ciemności i światła, spania i działania, głodu i nasycenia etc.

Çatalhöyük: *domus* jako *templum*

James Mellaart podzielił wykopane przez siebie w Çatalhöyük budowle na domy i świątynie. Do tych ostatnich zaliczył budynki wyróżniające się bogatymi wnętrzami i większą ilością pochówków (Mellaart 1967: 77-78). Uczeni od początku krytykowali takie rozróżnienie (Heinrich, Seidl 1969). Wszystkie budowle w Çatalhöyük służyły przede wszystkim do mieszkania (Matthews 2005). Wnętrza stanowiły jednak unikalne przestrzenie performatywne, a odbywane tam performanse często nie służyły zaspokajaniu bezpośrednich potrzeb, jak jedzenie czy prokreacja. *Domus* funkcjonował także jako *templum*, „świątynia”, choć – wbrew Mellaartowi – nigdy nie była to jego funkcja najważniejsza czy jedyna.

Mieszkańcy Çatalhöyük przemieniali swoje domy w swoiste „jaskinie”, na wzór paleolitycznych grot-świątyń (Lewis-Williams, Pearce 2005: 105). Mury, choć pokrywano je pieczołowicie wieloma pokładami tynku, były zaskakująco nierówne i nigdy ich nie wygładzano (Hodder 2006: 115-116). Ściany i podłogi funkcjonowały jako łączniki pomiędzy różnymi światami. Umieszczano w nich szczątki zwierząt i ludzi. Przegrody nie separowały, ale umożliwiały komunikację ze zwierzęcymi i ludzkimi przodkami. Miejsca wmurowania zwierzęcych kości sygnalizowane były przez wybrzuszenia na ścianie. Olbrzymie łby byków z rogami sterczały z murów (tzw. bukrania) i zdobiły gliniane ławy, często otaczając wyróżniony fragment przestrzeni ochronnym kordonem. Na ścianach umieszczano także reliefy zwierząt, a w okresie późniejszym – malowidła (te jednak szybko pokrywane były tynkiem). Zespoły Mellaarta (1963) i Hoddera (*Çatalhöyük 2008 Archive Report*) odkryły nawet liczne negatywy dłoni, charakterystyczne dla jaskini Chauveta. Czy to świadectwa prób kontaktowania się z „innym światem”?

Rytuały towarzyszyły budowli od samego początku. Planowanie i fundowanie domu musiało być dokładnie zaplanowane i usankcjonowane obrzędowo (Cessford 2007). Budynek 1 (wedle numeracji Hoddera) wzniesiony został bezpośrednio na budynku 5, wcześniej spalonym. Pożary starych budowli mogły stanowić część rytuału fundacyjnego nowego domu. Obrzędy towarzyszyły zapewne każdej przebudowie czy modernizacji budowli, szczególnie we wczesnym okresie, kiedy wielką wagę przywiązywano do ciągłości. Zachowanie rozkładu przestrzeni wewnątrz domu umożliwiało domownikom utrzymanie tożsamości poprzez powtarzalność praktyk. Przestrzeń nawet po przebudowie stymulowała wciąż podobne performanse.

Przyczyny porzucenia starego domu i wzniesienia na jego murach domu nowego mogły być różne. „Śmierć” domu mogła być wynikiem śmierci konkretnych osób – ostatnie

pochówki w budynku 1 wydają się być wyróżnione poprzez odcięcie głowy (Hodder 2006: 129). Modernizację mogło też wymusić pojawienie się nowych domowników, zawalenie ściany czy pożar – choć wydaje się, że w wielu wypadkach ogień zaprószano celowo, żeby zakończyć żywot domu (Cessford, Near 2005).

Z porzuceniem budowli wiązała się seria zrytualizowanych czynności. Najpierw czyszczono ściany – zdrapywano też z nich zwykle malowidła i reliefy (Mellaart 1967: 82; Hodder 2006: 129-132). Wszystkim wyrzeźbionym zwierzętom, oprócz lampartów, usuwano głowy i ręce. Niekiedy niszczone również piec, choć częściej wypełniano go dokładnie ziemią, co mogło mieć jakieś znaczenie kultowe. Potem rozbierano dach i usuwano filary. Na koniec demontowano górne partie murów i zasypywano stary dom. Różne pomieszczenia wypełniano przy tym różnymi materiałami (Cross May 2005). Śmieci wrzucano tylko do takich budowli, które nie miały być kontynuowane, jak np. budynek 2. Z pierwszym etapem rozbiórki i wypełniania starej budowli wiąza się liczne świadectwa spożywania mięsa dzikiego byka. Biesiady były zapewne częścią obrzędu fundacyjnego.

Największą sławę przyniosły Çatalhöyük formy przestrzenne i malowidła. W przedstawieniach tych doszukiwano się początkowo motywu wiodącego. Mellaart w wielu pracach propagował na przykład kult bogini, jakoby dominujący w neolitycznym mieście. Czynił to na podstawie kilku glinianych figurek puszystych dam. Nowe studia wykazały jednak całkowitą bezpodstawność podobnych twierdzeń. Sławne figurki „bogiń”, znalezione głównie na wysypiskach, stanowiły niewielki procent rzeźb i służyły prawdopodobnie terapii magicznej w ostatnim okresie istnienia miasta. Tematy przedstawień występowały w ograniczonym czasie i wiele z nich można powiązać z konkretnymi budowlami. Np. stylizowane malowidło rzędu rąk Mellaart znalazł w budynku VII.8 i kontynuującym go VI.8, a sceny sępów w dwóch innych następujących po sobie budowlach: VIII.8 i VII.8. Freski, pojawiając się w kontekstach specyficznych przestrzeni i praktyk (Last 1998; 2006), pełniły prawdopodobnie istotne funkcje performatywne. Najczęściej znajdowane są w pomieszczeniu głównym i zwykle w północnowschodnim rogu budynku (Düring 2001, 2006: 192-195).

Wiele malowideł, niekiedy bardzo rozbudowanych, zamalowywano wkrótce po ich wykonaniu, co dziś znacznie utrudnia ich pełną rekonstrukcję (Matthews 2005). Freski nie były więc „spektaklami” do pasywnego oglądania, a najprawdopodobniej stanowiły istotną część performansów odbywanych podczas specjalnych okazji, być może częściowo związanych z pochówkiem (Hodder 1998; Last 1998: 371), choć wiele obrazów znaleziono w domach bez grobu pod podłogą (Düring 2006: 201-210).

Przedstawienia figuratywne stanowiły mniejszość – do końca roku 1999 odnaleziono tylko 24 takie malowidła (Düring 2011: 101). Można je podzielić na „sceny z sępami” i „sceny ze zwierzętami łownymi”. Te pierwsze omówię szerzej w rozdziale następnym. Te drugie określane są niekiedy jako „sceny polowań” – przykładem fresk odkryty przez Mellaarta (1963) w pomieszczeniu A.III.2.

Na wielu obrazach nagie postaci, niekiedy przepasane skórą lamparta, poruszają się wokół olbrzymich byków, jeleni i dzików. Tylko nieliczni mają jednak broń. Przeważają mężczyźni. Niektórzy zdają się tańczyć, można też zidentyfikować muzyków z instrumentami. Kilka osób nie ma głowy. To raczej dawni przodkowie niż ludzie współcześni. Zwierzęta mają często penisy w erekcji. Te niezwykle malowidła pojawiają się tylko w warstwach V-III, a więc stosunkowo późno, kiedy praktyki rolnicze dominowały nad łowieckimi.

Większość malowideł, widoczna tylko przez krótki czas, istniała w „innym świecie”, w archiwum pamięci. Instalacje przestrzenne demonstrowane były natomiast wewnątrz domów znacznie dłużej, o czym świadczą pokrywające je liczne warstwy tynku i malowań, choć i te obiekty były niekiedy usuwane (Hodder, Cessford 2004). W budynku 44 zdemontowana na przykład została spektakularna ława ozdobiona rogami byków. Najwięcej obiektów znaleziono w budowlach spalonych.

Przestrzenne formy w Çatalhöyük są różnorodne. Oprócz pokrytych tynkiem łbów zwierząt i instalacji z ogromnymi rogami można wyodrębnić reliefy zwierząt, okrągłe wypukłości zawierające zwierzęce szczątki oraz wcielone w mury kości. Najślawniejszymi reliefami są pary lampartów, zetkniętych głowami. Mellaart (1964: 42; 1966: 176-177, 180) odnalazł je w budowlach VIII.27, VII.44 i VI.44, oraz w VI.80. Pokryte zostały wieloma warstwami tynku, a cętki na ich ciałach były regularnie malowane na nowo.

Mieszkańcy Çatalhöyük wyróżniali lamparta spośród wszystkich zwierząt. Płaskorzeźby lamparta nie były niszczone po porzuceniu domu. Na malowidłach wiele osób ma przepaski ze skóry lamparta. Jak dotąd nie znaleziono żadnej kości tego zwierzęcia, oprócz jednego kła, umieszczonego – obok czerwonej czaszki – w grobie fundacyjnym budynku 42 (Hodder 2004). Ów kiel pełnił zapewne jakieś szczególne funkcje rytualne, nowa budowla była bowiem tym razem wznoszona nie na starej, ale na wysypisku śmieci.

Skóra lamparta mogła funkcje być używana jako „kostium rytualny”. Nałożenie jej na gołe ciało prawdopodobnie przemieniało człowieka w zwierzę. Być może na malowidłach ukazani zostali przodkowie, a związek z lampartem miał wskazywać na ich niezwykle moce, zdobyte po śmierci.

W roku 2007 znaleziono w rejonie wysypiska na obszarze 4040 w Çatalhöyük fragmenty naczyń z ludzką twarzą po obu stronach i łbem byka po bokach. Twarze człowieka i zwierzęcia są równoważne. Byk, spożywany podczas najważniejszych uroczystości, mógł być przodkiem wyróżnionym. A może naczynie uwiecznia ludzkiego przodka utożsamionego ze zwierzęciem mocy?

W Çatalhöyük, jak w paleolitycznych jaskiniach, przedstawiano i uobecniano głównie zwierzęta niebezpieczne, mięsożerne i dzikie, eksponując szczególnie często ich ostre i śmiertelne części ciała (Hodder, Meskell 2010: 44). We wszystkich instalacjach i schowkach zachowało się najwięcej kości dzikiego bydła (aż 54%) i tylko 13% udomowionych owiec, głównego źródła pokarmu, stanowiącego 56% całej konsumpcji zwierzęcej (Russell, Meece 2006). W reliefach równie rzadko przedstawiano dietę.

Owo skoncentrowanie na tym, co groźne i mało bezpieczne dominowało w epoce kamienia. Na stanowisku Hilazon Tachtit w Izraelu, datowanym na 12 000 lat, wykopano niedawno grób starej kobiety z kością promieniową i łokciową dzika, dwoma czaszkami kuny, fragmentem skrzydła orła, kręgami z ogona tura, miednicą lamparta, a także kompletną ludzką piętą. Odkrywczy grobu dowodzili, że to pochówek „szamanki” (Grosman *et al.* 2008). W Çatalhöyük pazury, kły i fragmenty poroża mieszano z gliną podczas murowania, a wewnątrz wielu domów ze ścian i ław sterczały prawdziwe rogi.

Çatalhöyük: *domus* jako nekropolia

Çatalhöyük to największa znana dziś na Bliskim Wschodzie prehistoryczna nekropolia z grobami ludzi i zwierząt wewnątrz domów. W pomieszczeniach mieszkalnych grzebano średnio 3,8 zwłok (Düring 2011: 104). Mellaart odkopał 685 pochówków, zespół Hoddera ujawnił kolejne setki (Düring 2003). Połowę stanowią dorośli obojga płci. Kompletnie zwłoki, razem z ciałem i często w koszu, składano do dziury wykopanej w podłodze. Następnie otwór pokrywano tynkiem, a podłogę bielono. Groby bardzo często, choć nie zawsze, lokowano w północno-wschodniej części pomieszczenia mieszkalnego, pod podwyższeniami służącymi zwykle do spania lub siedzenia (Mellaart 1962; Düring 2006: 180-184). To z pewnością wzmacniało związek żywych z umarłymi.

Większość grobów zawiera pojedyncze zwłoki, ale zdarzały się też pochówki wielokrotne. W budynku 1 (wedle numeracji Hoddera), zamieszkałym tylko przez 40 lat, znaleziono szczątki co najmniej 62 osób, w tym trzy noworodki pod progiem głównego

pomieszczenia. Pochówek niemowlaków prawdopodobnie inaugurował prace budowlane. W okresie zamieszkiwania w budynku 1 nie został pogrzebany ani jeden noworodek (Hodder 2007). Zaskakująca ilość zwłok pod podłogą tej budowli sugeruje, że chowano tam także zmarłych z innych domów (Düring 2011: 110). Ścisła zabudowa mogła wynikać z pragnienia ludzi osiedlania się jak najbliżej swych zmarłych (Wason 2010: 278). Budynek 1 mógł funkcjonować jako „dom klanu”, znany m.in. z przedkolonialnej Indonezji. Lud Roti zwykł grzebać w takim wyróżnionym domu również członków klanu mieszkających gdzie indziej (Waterson 1990: 221).

W Çatalhöyük zachowały się też ślady, co prawda nieliczne, kultu przodków. W niektórych pochówkach odcinano od szkieletu czaszkę. W roku 2004 zespół Hoddera odkopał w podłodze budynku 42 grób kobiety trzymającej w ramionach czaszkę mężczyzny wielokrotnie pokrywaną glinianą okładziną i za każdym razem malowaną na czerwono. Grób ten wyjątkowo nie został wykopany w istniejącej wcześniej podłodze, ale to na nim ułożono podłogę nowego budynku. Wcześniej w tym miejscu znajdował się śmietnik. Pochówek ten może dowodzić – zdaniem Hoddera (2006: 148, por. 2004) – że jeśli nie dało się wznieść nowego domu na murach starej budowli rodzinnej, to można go było zbudować bezpośrednio na przodku.

Zespół Hoddera odkopał także czaszkę na półeczce u szczytu słupa w Budowli 79 i u podstawy słupa w Budowli 6 (Hodder 2012: 132-133). Cyrkulacje ludzkich czaszek w Çatalhöyük wcześniej dostrzegł też Mellaart. Cztery czaszki znalazł na podłodze domu, który oznaczył E.VII.21 (Mellaart 1967: 84). Dwie umieszczone zostały w koszach pod sterzącymi ze ścian głowami byków, a dwie pozostałe spoczywały na podwyższeniu pod malowidłem z sępami fruującymi nad ludźmi bez głów.

Motyw sępa pojawił się tylko na ścianach w warstwach VIII i VII (Düring 2011, tab. 4.1; Russell, Meece 2006). Czerwone freski z sępami Mellaart odkopał podczas kampanii w roku 1963. Czyszczenie głównego malowidła w „świątyni VII.8” trwało cały miesiąc. Siedem sępów (*Gyps fulvus*) – trzy z prawej i cztery z lewej – zlatuje na sześć bezgłowych figur ludzkich. Intrygującą właściwością przedstawienia jest zupełne ignorowanie kątów – cała ściana traktowana była niczym jedna, ciągła powierzchnia do malowania, „jak jaskinia” (Mellaart 1964: 64). W grobach pod malowidłem żadne zwłoki nie pozbawione były głowy.

W innej budowli również na poziomie VII („świątynia” 21) Mellaart odkrył kolejne dwa sępy i kolejnego człowieka bez głowy. Tym razem jednak sępy są wyjątkowe, mają ludzkie nogi. Przedstawiają prawdopodobnie performerów w ptasich kostiumach uczestniczących w obrzędzie pogrzebowym. Nacięcia i ślady na kościach ze skrzydeł żurawi,

znalezionych w Çatalhöyük, świadczą o używaniu ptasich skrzydeł i piór jako części stroju (Russell, McGowan 2003).

Sceny z sępami prawdopodobnie nie przedstawiają obrzędu wystawiania ludzkich zwłok ptakom na pożarcie – choć nie można wykluczyć, że taki zwyczaj był niekiedy praktykowany – bo większość zmarłych pochowano w Çatalhöyük z kompletnym ciałem i tylko w kilku przypadkach doszło do powtórnego pochówku odciętej czaszki (Andrews *et al.* 2005: 274-275). Kamienie z wyobrażeniami podobnych sępów znaleziono także w Jerf el Ahmar (Stordeur *et al.* 2000). Świadczenia z wielu stanowisk zdają się sugerować, że związek ptaka z ludzką głową był jednym z głównych tematów sztuki neolitycznej (Hauptmann, Schmidt 2007). Malowidła sępów z dziobami wycelowanymi w brakujące głowy ludzi zdają się mieć związek z kultem czaszki, dobrze znanym w Anatolii i Lewancie (Bienert 1991; Kuijt 2000; Talalay 2004). Czaszka pokryta okładziną odtwarzającą części miękkie twarzy, niczym grecka maska, znakomicie uobecniała wyróżnionego przodka.

W latach 1985-2007 trzynaście czaszek z okładzinami, datowanych na 6000-5000 p.n.e., znaleziono na stanowisku Köşk Höyük w Anatolii (Özbek 2009). Pośród nich były czaszki kobiet i jedna czaszka dziecka, co sugeruje, że neolityczna koncepcja „przodka” niekoniecznie wiązała się z osobą dorosłą płci męskiej (Hodder, Meskell 2010: 53; *contra* Bonogofsky 2005). Podobne obiekty, datowane na 7200-6000 p.n.e., znaleziono też na sześciu stanowiskach w Lewancie: Jerycho, Tell Ramad, Beisamoun, Nahal Hemar, ‘Ain Ghazal i Kfar HaHoresh (Bienert 1991; Kuijt 2000, 2008; Verhoeven 2002; Bonofsky 2005; Talalay 2004; Goring-Morris, Horwitz 2007). Czaszki umieszczano w budowlach pod podłogami, w jaskiniach i w specjalnych miejscach niezwiązanych z architekturą.

Pierwsze czaszki otulone gliną odkryła Dame Kathleen Kenyon (1957), legendarna archeolożka brytyjska, która odnalazła starożytne Jerycho. Pod koniec sezonu wykopaliskowego w 1953 roku pod podłogą jednej z budowli w Jerychu Dame Kenyon znalazła siedem czaszek z glinianymi uzupełnieniami twarzy i wypełnionych gliną, ale z odsłoniętą górną częścią. Sześć z nich miało oczy z muszelek ślimaka (Kenyon 1957: 62). Więcej podobnych obiektów Brytyjka odkopała pod tą samą podłogą w roku 1956. Zaaranżowano z nich zaskakujące przestrzenie performatywne. W jednym miejscu czaszki były ułożone w koło z twarzami zwróconymi ku sobie, w innym, zgrupowane po trzy, spoglądały w tym samym kierunku. Kręgi szyjne przy czaszkach niemowląt sugerowały zaś, że głowy zostały odcięte (Kenyon 1957: 72). Czaszki z Jerycho wywołały światową sensację. Wczesnoneolityczny dom okazał się swoistą sceną dla „teatru śmierci”.

W połowie lat 80. schowek pod podłogą z trzema czaszkami zwróconymi w jednym kierunku znaleziono także na stanowisku 'Ain Ghazel w Jordanii (Rollefson 1986: pl.II.6). Równie intrygujące znalezisko odkryto tam w dole na zewnątrz budowli. Były to trzy „maski”. Prawdopodobnie odpadły od czaszek, do których były wcześniej przytwierdzone (Schmandt-Besserat 1998: 7; Rollefson, Simmons 1988). Być może zostały wyrzucone na śmieci lub może pełniły jakieś specjalne funkcje poza domem. W 'Ain Ghazel znaleziono również gliniane figurki z wymiennymi głowami, co mogło mieć związek z usuwaniem czaszek w praktykach funeralnych (Kuijt, Chesson 2005).

W Çatalhöyük wiele figurek celowo pozbawiono głów (Nakamura, Meskell 2006). Obiekty te zachowały się głównie w wysypisku i wypełnieniach porzucanych domów, mogły więc być używane do celów magicznych. Kilkanaście figurek w miejsce szyi ma dziurę na kołek do mocowania głowy. Wymienność głowy umożliwiała zmianę tożsamości, co mogło być szczególnie użyteczne podczas performansów narracyjnych (Talalay 2004; Nanoglou 2006, 2008, 2009). Być może z takich właśnie figurek korzystali neolityczni bardowie, poprzednicy greckich aoidów, podczas śpiewania swych opowieści.

We wczesnej Europie również praktykowano „kult czaszki”. Na początku XX wieku w bawarskiej wsi Grosse Ofnet odnaleziono groby zawierające czaszki z fragmentami kręgow, ale bez innych części ciała. Czaszki te, zwrócone na zachód, pokryte popiołem i ochrą, leżały w dwóch płytkich dołach. Pierwsze raporty donosiły o 27 czaszkach w jednym dole i 6 w drugim. Nowe studia sugerują, że mogło ich być więcej, nawet 38 (Frayer 1997). Większość z nich należała do dzieci. Wszystkie czaszki młodych mężczyzn, a także wiele czaszek dzieci (58%) i kobiet (23%) zachowały ślady po uderzeniach. Brak oznak gojenia sugeruje, że mogła to być przyczyna śmierci. Ślady po cięciach na niektórych czaszkach wskazują na odcinanie ciała, co z kolei mogło się wiązać z praktykami kanibalistycznymi (Orschiedt 1999: 136–151). Części miękkie nie były rekonstruowane gliną. Głowom – zarówno mężczyzn, jak i kobiet – towarzyszyły liczne przedmioty: 215 perforowanych zębów jelenia i 4250 muszelek (Orschiedt 1998).

Kult czaszki przetrwał do czasów współczesnym niekiedy w dość ekscentrycznej formie. We wsi Trunyan rdzenni mieszkańcy wyspy Bali, wywodzący się sprzed hinduskiego najazdu w XV wieku, do dziś nie grzebią swych zmarłych w ziemi, lecz składają zwłoki w płytkich, otwartych dołach pośród drzew kadzidlanych, a odcięte głowy eksponują na pobliskim kamiennym ołtarzu. Za możliwość oglądania i fotografowania osobliwego cmentarza pobierana jest oczywiście opłata, w formie pieniężnej ofiary. Jeszcze do niedawna turyści odmawiający uiszczenia haraczu bywali bici.

REASUMUJĄC

Budowniczo wie neolitycznego Çatalhöyük wzniesli swe miasto nad rzeką Çarşamba Çay, w pobliżu bagien i z dala od materiałów bardziej trwałych. Na podmokłym terenie, zalewanym okresowo powodzią, w nadmiarze dostępna była tylko glina. Materiał ten, wyjątkowo plastyczny i łatwy w obróbce, poddawany być musiał jednak złożonym zabiegom technologicznym i wymagał nieustannej konserwacji. Wybudowanie domu inicjowało nieustający proces swoistych negocjacji domowników z architekturą.

Domus jako koncept zdefiniować można poprzez dwa fundamentalne terminy: autonomię i ciągłość. Pierwszy wiązał się z samowystarczalnością i dużą niezależnością rodziny zamieszkującej budowlę. Nawet mury były osobne, choć domy budowano gęsto jeden przy drugim. Na Bliskim Wschodzie neolit miał naturę policentryczną (Özdoğan, Başgelen 1999; Gérard, Thissen 2002; Mithen 2003).

Ciągłość z kolei związana jest z praktyką wznoszenia nowych budynków bezpośrednio na starych. Praktyka ta znana była na długo przed powstaniem Aşıklı Höyük czy Çatalhöyük. Chatę z trzema podłogami, jedna nad drugą, znaleziono na stanowisku Ohalo II przy jeziorze Tyberiadzkim w Izraelu, datowanym na 21 500 lat (Nadel 2006, 1990). Po wschodniej stronie tego samego jeziora, na stanowisku Ein Gev 1 w dolinie Jordanu, odkopano chatę ze śladami sześciu kolejnych zamieszkiwań (Arensburg, Bar-Yosef 1973). Wznoszenie kolejnych budowli w tym samym miejscu to istotny performans tożsamościowy. Odtwarzanie w niektórych domach w Çatalhöyük układu instalacji i motywów malarskich domu porzuconego może świadczyć o wyróżnionej tożsamości tych właśnie budowli (Düring 2006: 221-223; Hodder 2006b). Ciągłość mogła więc mieć dla mieszkańców znaczenie kulturowe wykraczające poza praktykę budowlaną (Düring 2005; Matthews 2006).

Domus podważał podział na kulturę i naturę. Mieszkańcy neolitycznej Anatolii sumiennie planowali i wykonywali budowlę, które uobecniały wszystko, co dzikie i groźne. Schodziło się do nich w dół, jak do podziemi. Niebezpieczne zwierzęta i martwi przodkowie dominowali we wnętrzach głównych pomieszczeń wielu domów. Ostre kły, rogi i pazury sterczały z murów i ław. Nierówne ściany, wejście przez dach i brak okien zamieniały budowlę w jaskinię. W ścianach i podłodze pełno było kości zwierząt. W okresie wcześniejszym – przed poziomem V – przestrzeń wielu domów definiowana była przez olbrzymie łby bawołów z rogami. W okresie późniejszym pojawiły się na ścianach malowidła ludzi bez głów. Hodowcy owiec i kóz przedstawiali w swej sztuce wyłącznie świat łowców, konfrontujących się z dziką przyrodą w postaci wielkich i niebezpiecznych zwierząt. Rolnicy

konstruowali lub raczej performowali swoją tożsamość za pomocą strategii właściwych bardziej dla myśliwych. Ale owych myśliwych ukazywali często w postaci figur pozbawionych głowy, jako performerów, przodków, postaci „mityczne”.

Na freskach przeważają mężczyźni. Jedna scena zawiera wyłącznie postaci z brodami. Wiele zwierząt miało penisy w erekcji. Kobiety przedstawiano zwykle bardziej statycznie, w glinianych figurkach. W Çatalhöyük, podobnie jak w Göbekli Tepe, zdają się dominować tematy męskie, związane z przemocą i zabawą.

Gęsto zabudowane wnętrza neolitycznego domu, z wyraźnie wyodrębnionymi strefami, wymuszało na każdym domowniku bardzo określone zachowania. Dziecko od najmłodszych lat uczyło się, że pewne czynności należy wykonywać w tych, a nie innych miejscach. Dowiadywało się, gdzie należy pochować zmarłą osobę, a gdzie umieścić kości zwierząt, gdzie można było znaleźć obsydian i gdzie robiło się paciorki z muszelek. Reguły społeczne uwewnętrzniano poprzez codzienne praktykowanie ich we własnym domu, w osobnej przestrzeni performatywnej. I każdego dnia dokonywało się to przy obecności przodków i w obliczu instalacji, rzeźb i malowideł (Hodder 2006: 138). Wnętrza domów stymulowały performanse przemiany.

Domus zapowiadał teatr. Wnętrze stymulowało halucynacje, odmienne stany świadomości. Architektura performowała dynamiczne negocjacje dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego. Ściany i podłogi domu równie wiele przedstawiały, co ukrywały. To, co niewidzialne mogło być nawet silniej obecne, niż to, co widzialne – na przykład sławny przodek. Ową dynamikę najradzykalniej wyrażało wspaniałe malarstwo ścienne. Wielkie freski, upamiętniające lub zapowiadające jakieś kluczowe wydarzenia, zdobiły ściany bardzo krótko, bo szybko je zamalowywano. Wnętrza domów nie funkcjonowały zatem jako swoiste galerie sztuki – co zauważył już Mellaart (2000: 38) – ale były raczej archiwami pamięci o zdarzeniach przeszłych lub zapowiadanych w przyszłości. Obraz pokryty wieloma warstwami tynku stymulował zapewne ludzi starszych do opowieści, inspirowanych malowidłem i figurkami z wymiennymi głowami. Temat przedstawienia nie musiał być związany ze zdarzeniem historycznym – obraz wielkiego zwierzęcia otoczonego przez małych ludzików, często bez głowy, mógł wyobrażać sytuację wymarzoną, np. obfitość dzikiej zwierzyny wywołaną wstawiennictwem wyróżnionych przodków, których czaszki były czczone i przenoszone do nowego domu (Hodder, Pels 2010: 182).

Neolityczny kult czaszek nie ograniczał się wyłącznie do czczenia zmarłych. Czaszki wybranych osób za życia bywały również modyfikowane. W tym celu ściskano opaskami głowy małych dzieci, gdy ich czaszki były jeszcze miękkie i plastyczne (Molleson, Campbell

1995; Daems, Croucher 2007). Modyfikowane czaszki, karykaturalnie wydłużone lub poszerzone, znaleziono na wielu stanowiskach archeologicznych w Anatolii: m.in. w Çayönü, Kurban Höyük i Hakemi Use (Croucher 2011; Alpagut 1986). Głowy tych ludzi zamienione zostały w maski do odgrywania wyróżnionych performansów w życiu codziennym. Przemieniono ich w wiecznych performerów.

Czaszki z rogami, sterczące ze ścian i z ław, niczym „maski” uobecniały dzikie zwierzęta i przywoływały związane z nimi zdarzenia. Podobnie reliefy i wybrzuszenia z wmurowanymi kośćmi. Opowieści starych ludzi ożywiały te niezwykle „rekwizyty”. Przodkami byli zarówno ludzie pogrzebani pod podłogami, jak i zwierzęta wmurowane w ściany (Hodder, Meskell 2010: 82). Obecność przodków przemieniała wnętrze domu w przestrzeń performatywną. Szczątki ludzi i zwierząt, ukryte i widoczne, stymulowały żywych do specjalnych zachowań i inicjowania kolejnych pochówków. W neolitycznym wnętrzu każdy – człowiek i zwierzę, żywy i martwy – stawał się performerem. *Domus* nie był stabilny, wciąż się zmieniał i równocześnie inicjował transformacje. To autopojetyczna „maszyna do przemian”, świadectwo zadziwiających mocy kreatywnych człowieka.

THÉATRON

Świątynia Dionizosa

Greckie *théatron* stanowiło swoistą syntezę świątyni i domu. Składano tam ofiary bogom i herosom, którzy na czas performansu anektowali przestrzeń jako swoją siedzibę i ukazywali się uczestnikom obrzędu nie tylko w ramach performansu. Dionizos, w postaci drewnianego posągu, zajmował wyróżnione miejsce w pierwszym rzędzie widowni – sugerował to wyraźnie chór w parabazie komedii Arystofanesa *Rycerze* (wers 536), a także autorzy późniejsi, jak Filostratos w *Żywocie Apolloniusza* (4,22). Pindar z kolei w *Dytyrambie 2* podkreślał, że bóg cieszył się z oglądania tańczącego chóru (70b Race, wersy 22-23). Podczas przedstawienia, jak w trakcie obrzędu, czas i przestrzeń podlegały często radykalnym transformacjom, a zwykli ludzie przeobrażali się w bogów i nadludzi.

Grecki teatr, podobnie jak neolityczny *domus*, był więc miejscem mało stabilnym. Co zresztą znakomicie oddawał wieloznaczny termin *θέατρον* (*théatron*), dosł. „dane do patrzenia” (od czasownika *θεᾶσθαι*, „patrzeć”). Mogła to być każda konstrukcja z rzędami do siedzenia lub stania. U Ksenofonta (*Historia grecka* 7,4,31) *théatron* to świątynia w Olimpii, a w greckiej inskrypcji (IG VII 4255,29-30) – schody do ołtarza w Oropos. Herodot raz nazwał tym wyrazem „budowlę”, w której Spartanie świętowali Gymnopedie w roku 491 p.n.e. (*Dzieje* 6,67,3), a innym razem ateńską „publiczność”, która w tym samym czasie płakała oglądając *Zdobycia Miletu* Frynichosa (*Dzieje* 6,21,2). To ostatnie znaczenie pojawia się także u Arystofanesa i Arystotelesa. W komedii *Rycerze* Sługa schlebia publiczności słowami „bo widzowie są bystrzy” (wers 233: *τό γὰρ θέατρον δεξιόν*), a w *Poetyce* mowa jest o „słabości widzów” (1453a35: *θέατρον ἀσθένειαν*). Z kolei Tukidydes (*Wojny peloponeskie* 8.93,2) i Lizjasz (*Mowa* 13,32) utożsamili *théatron* z „miejscem zgromadzeń”. W czasach późniejszych, pomimo popularności teatrów, a szczególnie Teatru Dionizosa, termin *théatron* pozostał wieloznaczny. Św. Paweł (*Pierwszy list do Koryntian* 4,9) i Plutarch (*Żywot Antoniusza* 9,3) odnieśli go na przykład do „widowiska”.

Architektura i historia samej budowli była równie ambiwalentna i niestabilna. Wedle Focjusza (IX wiek), najlepszego uczonego bizantyjskiego, zanim *théatron* został wzniesiony w świątyni Dionizosa na południowym zboczu Akropolu, Ateńczycy oglądali przedstawienia na Agorze, zasiadając na drewnianych trybunach, zwanych *ἰκρία* (*ikria*). Ustawiano je w pobliżu czarnej topoli – o czym informują autorzy innych leksykonów (Martin 1957). Popularność owych trybun potwierdzają liczne świadectwa literackie (teksty w: Pickard-

Cambridge 1946: 11-12). Hezychiusz (V wiek n.e.) wyjaśniał w swoim leksykonie, że *ikria* to deski mocowane do pionowych belek, a Juliusz Polluks (II wiek n.e.) informował (*Onomastikón* 7,125), że trybuny stawiali specjaliści rzemieślnicy, *ικριοποιοί* (*ikriopoiói*). Prawdopodobnie taką właśnie konstrukcję ukazał malarz Sofolis na czarno figurowym dinosie, którego fragment znaleziono w Tesalii (Beazley Archive¹, nr 305075). Waza pochodzi z lat 630-570 p.n.e. (Alexandridou 2011: fig. 41). Na zachowanym malowidle publiczność podziwia z dwustronnych trybun wyścig rydwanów na cześć zabitego Patrokolosa. Pośród żywo reagujących mężczyzn Achilles wyróżniony został napisem po prawej stronie. Trybuny składają się z ośmiu rzędów.

Z kolei na amforze szyjowej, wyprodukowanej w Atenach w latach 575-525 p.n.e., a znalezionej w Tarkwinii, zachowało się przedstawienie publiczności podziwiającej wyścig rydwanów z trybuny jednostronnej (Beazley Archive, nr 310008).

Pomimo wielu dekad intensywnych prac wykopaliskowych, prowadzonych na Agorze po północnozachodniej stronie Akropolu od roku 1931 przez American School of Classical Studies, archeologom wciąż nie udało się odnaleźć śladów „przedteatralnych” rusztowań – choć w okolicach Drogi Panatenajskiej odnaleźli otwory w ziemi służące przypuszczalnie do mocowania pionowych belek dla trybun, z których można było podziwiać procesję podczas głównego święta Aten, Panatenajów (Thompson 1953, 1960; Camp 1986: 45-46). Wyniki wykopalisk, publikowane głównie w serii raportów *The Athenian Agora* i na łamach pisma „Hesperia”, wykazują zaskakujące ograniczenie czasowe – żaden odkopany budynek czy obiekt nie powstał przed rokiem 500 p.n.e. Czyżby w czasach archaicznych agora znajdowała się w innym miejscu?

16 kwietnia 1980 roku po wschodniej stronie Akropolu, archeolodzy odnaleźli pod wielką grotą kamienną stelę z inskrypcją, zawierającą dekret ateńskiego ludu z III wieku p.n.e. (obecnie obiekt nr 13371 w Muzeum Akropolu). Napis wychwalał kapłankę bogini Aglauros, małżonki Aresa, a przede wszystkim identyfikował grotę, jako świątynię bogini, Aglaureion (Dontas 1983; *SEG* XXXIII 115 i XLVI 137). Konsekwencje tego odkrycia okazały się intrygujące. Odnalezienie Aglaureionu niektórzy uczeni utożsamili z odkryciem archaicznej agory (Schnurr 1995a; Robertson 1998; Schmalz 2006; por. Miller 1995).

Wedle opisu Pauzanasza, który w II wieku n.e. zwiedzał Ateny, świątynia Aglaurosa znajdowała się w pobliżu Prytanejonu (*Wędrowki po Helladzie* 1,18,2-3), sakralnego centrum

¹ Beazley Archive przy Uniwersytecie Oksfordzkim, czyli archiwum im. J.D. Beazleya, legendarnego autora wciąż cytowanych systematyk greckich waz, udostępnia w Internecie pełną informację naukową na temat poszczególnych obiektów, łącznie z wyczerpującą bibliografią, pod adresem: www.beazley.ox.ac.uk.

archaicznej i klasycznej polis (teksty świadectw w: Wycherley 1957: 166-174; Miller 1978). W Prytanejonie płonął wieczny ogień na „publicznym ognisku” przy ołtarzu bogini Hestii (*κοινή ἑστία, koinē hestía*). W środku goszczono posiłkiem zaszczytnych gości, zarówno ludzkich jak i boskich, a kilku najwybitniejszych Ateńczyków mogło się tam stołować dożywotnio na koszt państwa (Osborne 1981). Prytanejon, jako siedziba prytańców, najwyższych urzędników, był również główną siedzibą władzy politycznej w polis. Przechowywano tam tablice z prawami Solona. Sprzed budynku wyruszały państwowe i religijne procesje (Parker 1996: 26, 170; Robertson 1998: 299; Schnurr 1995b: 148). Być może także procesja inicjująca Wielkie Dionizje w okresie klasycznym (Wilson 2000: 97). Jeśli ateński Prytanejon znajdował się po wschodniej stronie Akropolu, Teatr Dionizosa był blisko. Wedle Pauzanasza (1,20,1), przy Prytanejonie zaczynała się sławna Droga Trójnogów z pomnikami upamiętniającymi zwycięzców w konkursie dytyrambów podczas Dionizjów (Wilson 2000: 209-213). Droga ta wiodła wprost do teatru. Christiane Sourvinou-Inwood (2003: 106-120) w błyskotliwych analizach dowodziła, że w czasach archaicznych, zanim zbudowano teatr, Dionizja odbywały się przed Prytanejonem na Starej Agorze, bo było to najbardziej naturalne miejsce na powitanie boga. Tam właśnie rzemieślnicy stawiać mieli – wedle greckiej uczonej – tymczasowe trybuny, a kapłani intonowali święte pieśni i tańczyli razem z chórami, co dało początek sztuce teatru.

Prytanejon wciąż jednak nie został odkopany. Nie znamy też dziś przebiegu uroczystego pochodu otwierającego Wielkie Dionizje w okresie archaicznym czy klasycznym. Eric Csapo i Wiliam Slater (1994: 106) przypuszczali, że procesja (*πομπή, pompe*) wyruszała nie spod Prytanejonu, ale spod Bramy Dipylońskiej, bo tam – wedle Demostenesa (*Mowa* 34,30) i Diogenesa Laertiosa (2,43; 6,22) – znajdował się Pompejon (*πομπεῖον*), magazyn obiektów niezbędnych do świętych procesji (podobnie Zimmermann 2011: 471).

Osobne kontrowersje wiążą się z pierwszym stałym teatrem w Atenach, wzniesionym na południowowschodnim zboczu Akropolu, na terenie należącym do świątyni Dionizosa. Mowa oczywiście o sławnym Teatrze Dionizosa. *Suda*, bizantyjski leksykon z X wieku, podaje, że podczas przedstawienia sztuki Pratinasa – określonego jako poeta tragedii i pierwszy autor dramatów satyrowych – *ikría* na których „stali widzowie” zawaliły się i dlatego Ateńczycy zbudowali teatr. Autor hasła nie zanotował, kiedy i gdzie mogło to się wydarzyć, informuje tylko, że Pratinas rywalizował z Ajschylosem i Chojrilosem podczas 70. olimpiady, czyli w latach 499-496 p.n.e.

Około roku 500 p.n.e. dokonała się w Atenach gruntowna przemiana ustrojowa (Kocur 2000). Być może w reakcji na reformy Klejstenesa, które zainicjowały pierwszą w świecie demokrację, po północnozachodniej stronie Akropolu wzniesiono Nową Agorę (Shear 1994), a po przeciwnej stronie – Teatr Dionizosa. Nie oznacza to jednak, że pierwszy stały teatr w świecie był od początku budowlą kamienną. Rzędy widowni, tym razem częściowo oparte na naturalnym zboczu Akropolu, zbudowane zostały z takich samych drewnianych elementów, z których konstruowano trybuny na Agorze. Najwięksi komediopisarze – jak Kartinos (fragm. 360 Storey) czy Arystofanes (*Tesmoforie* 395) – określali terminem *ikría* ławy dla widzów. Wedle Polluksa publiczność wyrażała niezadowolenie „kopaniem piętami” (4,122: *περνοκοπέω*). „Stały” teatr był więc w dalszym ciągu budowlą tymczasową. Po festiwalu Dionizosa drewniane trybuny przenoszono prawdopodobnie na inne miejsce. Rusztowania należały bowiem do prywatnych przedsiębiorców, którzy dzierżawili od państwa na czas festiwalu świątynię, stawiali przy niej swoje trybuny, a od widowni pobierali opłatę. Po uroczystościach przenosili konstrukcję na miejsce kolejnego festiwalu lub zgromadzenia (Csapo 2007).

Teatr Dionizosa w czasach Ajschylosa czy Arystofanesa niewiele więc przypominał współczesną, marmurową budowlę. Był to zresztą jeden z częściej przebudowanych obiektów w starożytności. Wygląd współczesny zawdzięcza Rzymianom, którzy zamienili orchesterę w basen dla popularnych w późnym antyku widowisk wodnych (Traversari 1960: 27-31).

Budowa kamiennej widowni i okrągłej orchestry rozpoczęła się dopiero po roku 400 p.n.e. Główne prace – przeprowadzone z inicjatywy Likurga, szefa ateńskich finansów w latach 338-326 (Lambert 2008) – zakończone zostały przypuszczalnie ok. roku 330, kiedy to we wschodnim parodosie stanęły sławne posągi poetów (Papastamati-von Mook 2007). Nowy materiał umożliwił konstrukcję okrągłej orchestry i widowni. Ten genialny pomysł zrewolucjonizował architekturę teatrów. Umożliwił znaczne powiększenie widowni, lecz przede wszystkim zasadniczo zmienił warunki oglądania performansów, skupiając wzrok wszystkich widzów na jednym punkcie centralnym (Wiles 1997: 63-86).

Wczesna orchestra miała najprawdopodobniej kształt trapezu (Götte 1995, 2007, 2011), a uwaga publiczności, zasiadającej na drewnianych ławach, nie była poddawana tak radykalnym manipulacjom. Czasy świetności greckiego dramatu przypadły na okres rozkwitu ateńskiej demokracji. Klęska Aten w wojnach peloponeskich zbiegła się ze śmiercią Eurypidesa i Sofoklesa. Nowe wykopaliska i pomiary wykazały, że widownia wczesnego teatru była stosunkowo niewielka. Mogła pomieścić od 3500 (Dawson 1997) lub 5500 (Korres 2002) do maksymalnie 6000-7000 osób (Götte 2011), czyli jej pojemność była ponad

trzykrotnie mniejsza od kamiennej widowni Likurga, szacowanej na 14000-17000 osób (Pickard-Cambridge 1946: 141; Kampourakis w: Gogos 2008: 105-107).

W V wieku p.n.e. ateński teatr był sanktuarium boga Dionizosa, lecz również świątynią demokracji. Performanse dytyrambów i dramatów poprzedzane były nie tylko składaniem ofiar na ołtarzu, znajdującym się w centrum orchestry, ale też licznymi uroczystościami państwowymi, apoteozującymi Ateny jako centrum władzy politycznej, ekonomicznej i militarnej (Kocur 2001: 279-282). W występach podczas Wielkich Dionizjów brało udział grubo ponad tysiąc osób – dwadzieścia pięćdziesięciosobowych chórów dytyrambicznych plus kilkunastu aktorów i co najmniej osiem chórów dramatycznych. Wszyscy oni walczyli o prestiżowe zwycięstwo w agonie, a znajomi na widowni gorąco ich dopingowali. Zdaniem Plutarcha (*Moralia* 63a) aktorzy tragiczni zatrudniali nawet własnych klakierów.

Publiczność bywała bardzo ożywiona i hałaśliwa (Bers 1985; Hall 2006: 363-366). Platon najpierw w *Państwie* (6,492b5-c1), a potem w *Prawach* (3,700c1-4; 9,876b1-6) skarżył się na „zgiełk” (*θόρυβος*, *thórubos*) panujący nie tylko w teatrach, lecz także na zgromadzeniach ludowych, podczas obrad sądów i w obozach wojskowych. Stłoczeni widzowie często wyrażali swoje opinie wrzeszcząc na całe gardło i zapamiętale klaszcząc. Do tego gwizdali i syczeli – co potwierdzał w swoich mowach Demostenes (18,265 i 21,226) – a także, jak z kolei informował przywoływany już Polluks (4,122), kopali piętami w drewniane siedzenia. Zdaniem Polluksa (4,68) raz nawet publiczność wysyczała wszystkich aktorów komediowych, jednego po drugim. Każde zgromadzenie większej ilości Ateńczyków było swoistym ćwiczeniem w praktykowaniu wolności słowa. Niewielki i ciasno napchany Teatr Dionizosa sprzyjał kulturze uczestnictwa, szczególnie podczas pokazów politycznych sztuk Arystofanesa. Platon ukuł nawet w *Prawach* (3,701a3) termin „dyktatura patrzących” (*θεατροκρατία*, *theatrokratía*). W budowli teatralnej dyktatura ta przejawiała się wręcz modelowo: większość widzów spoglądała na aktorów z góry, a o zwycięstwie w agonach decydowali losowo wybrani przedstawiciele attyckich demów, zasiadający prawdopodobnie w pierwszym rzędzie.

Równie radykalnie przejawiała się religijność Ateńczyków. Grecka inskrypcja (*IG* II² 1496,80-81; 111-112) z wykazem dochodów ze sprzedaży skór zwierząt złożonych w ofierze podczas Dionizjów w roku 333 p.n.e., pozwala oszacować ilość zabitego wówczas bydła, być może z okazji inauguracji nowego teatru Likurga, nawet na 240 zwierząt (Csapo, Slater 1994: 113 [III.18]). Zarznięto je wszystkie przed świątynią Dionizosa, na ołtarzu widocznym przynajmniej z górnych rzędów widowni. Podczas występów kapłani-rzeźnicy sprawnie

podrzynali gardła bykom, poświęconym Dionizosowi. Krew zbierali do specjalnych miednic, a mięso, równo pocięte, piekli na roznach. Po agonii, każdego wieczoru festiwalowego, upieczone szaszłyki były „demokratycznie” rozlosowywane pośród widzów. Prawdopodobnie Dionizosowi składany był również w ofierze kozioł i od greckiej nazwy tego zwierzęcia (*τράγος*, *trágos*) wywodzi się niekiedy termin „tragedia” (Burkert 1966; Sourvinou-Inwood 2003: 110-118, 141-149; *TheoCRA* 1: 82). Zapach krwi i pieczonego mięsa roznosił się po teatrze w trakcie performansów.

Maska i kostium objawiały to, co wcześniej trzeba było sobie wyobrazić słuchając recytacji czy pieśni. Bogowie i herosi w teatrze stawali się nagle widzialni. Nie powinno więc dziwić, że pomimo działalności tak znakomitych poetów jak Ajschylos czy Sofokles, widzowie największą uwagę zdawali się przywiązywać nie do słów, ale do obrazu. Nie wszystko jednak można było zobaczyć. W przedstawieniu tragedii czy komedii, będącym równocześnie performansem religijnym, kluczowe zdarzenia często rozgrywały się poza wzrokiem widza, jak podczas sławnych greckich misteriów. Nie pokazywano na przykład publiczności scen zabójstw – co może być zrozumiałe, skoro miejsce prawdziwych egzekucji znajdowało się nie na orkestrze, ale w tyle, na ołtarzu przed świątynią Dionizosa, gdzie zarzynano zwierzęta. Napięcie pomiędzy tym, co widzialne i tym, co ukryte przemieniało oglądanie performansów w unikalne doświadczenie, wykraczające poza rozumienie fabuły dramatu.

Dominacja zmysłu wzroku ewidentnie łączyła też teatr z misteriami. Najślawniejszy obrzęd inicjacyjny w starożytności, odbywany w Eleusis, był otwarty, za opłatą, dla kobiet i mężczyzn, wolnych i niewolników, z wyjątkiem dzieci i osób niemówiących po grecku (Parker 2005: 342). Greckie inskrypcje (*IG I³ 6 B 9-11*) rozróżniają dwa stopnie wtajemniczenia – *μύησις* (*mýēsis*) i *εποπτεία* (*epopteía*) – pomiędzy którymi, jak informował Platon (*Menon* 76e), musiał minąć co najmniej rok. Wstępna inicjacja była obowiązkowy dla wszystkich, którzy chcieli dostąpić pełnego wtajemniczenia. Termin *μύησις* wywodzi się od czasownika *μύω*, *mýō*, „zakrywam [usta lub oczy]”. Osoba inicjowana miała zachować tajemnicę i nie mogła oglądać „mistycznego dramatu”, określanego terminem *δρῶμενα* (*drōmena*, „to, co robione”), pochodzącym – podobnie jak wyraz *δρᾶμα*, *drāma* – od czasownika *δράω*, *draō*, „robię”, „czynię”, „działam” (Frisk 1960-72). Performans był źródłem inicjacji i teatru.

Termin *εποπτεία* oznaczał „zobaczenie”. W Eleusis pełne wtajemniczenie polegało, jak w Teatrze Dionizosa, na kontemplacji widowiska. Wielkie Misteria rozpoczynały się, jak Wielkie Dionizje, od uroczystej procesji. Wedle sugestii Herodota (8,65), tysiące ludzi

eskortowało z Aten do Eleusis posąg boga Iakchosa, patrona misteriiów. Wykrzykiwali po drodze w ekstazie jego imię, jak to robił Chór Wtajemniczonych w *Żabach* Arystofanesa. Do Eleusis docierali nocą, w świetle pochodni. Miejszem głównego obrzędu był niezwykle *domus*, zwany Telesterionem (*θελεστήριον* od *τελετή*, „obrzęd”). To prostokątny, jednopiętrowy i zadaszony budynek bez okien, z licznymi kolumnami w środku. Wtajemniczani siadali na stopniach pod ścianami. Mystowie, eskortowani przez przewodników zwanych mystagogami (od *μύσθης* i *ἄγω*, „prowadzę”), musieli mieć cały czas zasłonięte oczy (Sokolowski 1962: 15). Tylko epoptowie mogli patrzeć. Wewnątrz znajdował się budynek mniejszy, *ἀνάκτορον* (*anáktoron*, dosł. „królewski pałac”), funkcjonujący jak teatralna skene. Nikt, poza głównymi aktorami, nie miał tam wstępu, nawet chór. W kulminacyjnym momencie obrzędu z wnętrza anáktoronu kapłani-aktorzy objawiali epoptom mistyczną tajemnicę. Odgrywali mistyczny i tajemny dramat.

Plutarch w traktacie *Jak można stwierdzić własny postęp w cnocie* (*Moralia* 10, 81d-e) zachował sławny opis misteriiów. Najpierw wtajemniczani tłoczyli się i przepychali w zgiełku i hałasie. Potem milkli, drżeli i pocili się ze strachu, zapewne w ciemnościach. Na koniec „otwierały się *anaktora*” i wielka światłość porażała epoptów. Mystom nie wolno było tego oglądać. W nagłym blasku ukazywali się dwaj kapłani w „świętych strojach” i świętych uczesaniach (Parker 2005: 334). Towarzyszyły im kapłanki. Główny kapłan zwał się hierofanta, *ιεροφάντης*, od *ἱερός*, „święte” i *φαίνειν*, „wynosić na światło”, „objawiać”. Mistyczny performans w wybuchu światła ukazywał rzeczy święte.

REASUMUJĄC

Sourvinou-Inwood (2003) wyobrażała sobie, że pierwsze performanse prototeatralne kapłani wraz z chórem wiernych odgrywali przed Prytanejonem, budynkiem przeznaczonym do przyjmowania oficjalnych gości. A kiedy wzniesiono Teatr Dionizosa, funkcje prytanejonu przejęła skene, *σκηνή*, czyli *domus* wzniesiony z drewna i przeznaczony do mieszkania (Dörpfeld, Reisch 1896: 283-290). W skene, jak w greckiej świątyni – niedostępnej dla wiernych – mieszkali bogowie i herosi. Z wnętrza tej budowli wychodzili bohaterowie sztuk, żeby obwieścić chórowi, tańczącemu na orchestrze, kolejną katastrofę. Wejście do środka często – jak w trylogii *Oresteja* Ajschylosa – oznaczało śmierć bohatera. Jednym z najbardziej wstrząsających momentów greckiej tragedii było zapewne zrzucenie szat wieszczki przez aktora wkraczającego do skene-palacu w *Agamemnonie*, pierwszej części *Oresteji*. Wieszczka Kasandra kończyła swój sceniczny żywot, bo w pałacu miała zginąć, a

równocześnie artysta kończył swą rolę i w skene mógł nałożyć kostium i maskę kolejnej postaci.

Skene, jako tajemnicze miejsce przemian, przypominało święte budowle w Eleusis. Misteria z pewnością również odegrały ważną rolę w powstaniu greckiej budowli teatralnej. Rozpatrywanie skene w kategoriach estetycznych – jako scenografii potrzebnej do inscenizacji dramatu – wypacza rzeczywiste znaczenie tej budowli. Nie wydaje się, by – jak sądziła Sourvinou-Inwood – Teatr Dionizosa wywodził się z jednego tylko źródła – czyli z performansów przed Prytanejonem na Agorze – część placu rzeczywiście nazywano orkestrą, dosł. „placem do tańczenia”, tam właśnie młodzi Ateńczycy kupowali książki za drachmę, jak donosił Sokrates w platońskiej *Obronie* (26d-e). Istotną inspiracją dla architektury greckiego teatru była też świątynia-*domus*, siedziba boga, a również Telesterion, miejsce transformacji podczas misterii. Teatr Dionizosa powstał jako efekt twórczej i w pełni oryginalnej syntezy tradycji rozpoczętych długo wcześniej w Göbekli Tepe i Çatalhöyük. Uczeni od dawna postulowali uznanie Anatolii za jedno ze źródeł inspiracji dla rozwoju greckiego dramatu (Szemerényi 1975; Burkert 1992; West 1997).

Specjalne, zwykle prostokątne budowle dla performansów religijnych – nazwane przez Inge Nielsen (2002) „teatrami kultowymi” – były wznoszone najpóźniej od II tysiąclecia p.n.e. w Egipcie i na Bliskim Wschodzie, a także na Krecie. Przy pałacu w Fajstos zachował się prostokątny, kamienny plac z niskimi stopniami, na których mogli stać lub zasiadać na ławach świadkowie obrzędu. Podobna prostokątna struktura zachowała się w Knossos. Jeśli na tych placach wykonywano jakieś performanse taneczne, to przypuszczalnie w szyku prostokątnym, właściwym dla późniejszych chórów w tragedii i komedii. Nie udało się jednak wciąż odnaleźć bliższego związku genealogicznego pomiędzy kultowymi budowlami na Krecie i teatrem w Atenach.

THEATRUM

Świątynia Pompejusza (Sear 2006: 57-61, 133-135; Kocur 2005: 128-136)

Oburzony Tertulian grzmiał w traktacie *O widowiskach* (10,96^v), że pierwsza stała budowla teatralna w starożytnym Rzymie powstała jako świątynia Wenus. Dla chrześcijańskiego rygorysty, urodzonego w połowie II wieku w Kartaginie, było to równoznaczne z oskarżeniem o rozpustę i nieczystość. Pompejusz – wyjaśniał Tertulian – ominął zakaz wznoszenia stałych teatrów w Rzymie, bo na szczycie swej budowli umieścił sanktuarium i podczas uroczystości inauguracyjnych nazwał swój ogromny gmach świątynią Wenus ze stopniami do siedzenia (*gradus*). Bogini, której Pompejusz dedykował swój kompleks nie była jednak zwykłą boginią miłości, jak to sugerował Tertulian, bo miała przydomek Zwycięzcy (Venus Victrix). Aulus Gellius w swych *Nocach attyckich* (10,1,7) nazwał teatr „świątynią Zwycięstwa” (*aedes Victoriae*). Projekt Pompejusza był bowiem niezwykle przewrotny: dedykując budynek Wenus Zwycięzcy, tak naprawdę postawił pomnik samemu sobie, jego to bowiem podboje militarne miały zostać uwiecznione. Teatr Pompejusza to świątynia Człowieka!

Plutarch w *Żywocie Pompejusza* (42,4) napisał, że rzymski wódz wpadł na pomysł budowy teatru w roku 63 p.n.e. przebywając na Lesbos. Duże wrażenie zrobił na nim grecki teatr w Mitylenie. Poleciał więc wykonać dokładne szkice tego obiektu, żeby – jak informował Plutarch – wybudować w Rzymie taki sam teatr, tylko większy i bardziej okazały. Relacja ta więcej jednak gmatwa niż wyjaśnia (Sear 2006: 57). Teatr w Mitylenie zachował się słabo. Można dziś zrekonstruować co najwyżej jego główne zarysy (Sear 2006: 341-342). Jedno wydaje się jednak pewne: widownia w Mitylenie, jak w ateńskim Teatrze Dionizosa, wspierała się na zboczu wzgórza. Teatr Pompejusza był natomiast obiektem wolnostojącym z widownią podtrzymywaną przez nowatorski system betonowych sklepień (Taylor 2003: 75-111, 174-211). To zasadnicza różnica. Nie wydaje się też, by widownia w Mitylenie była scalona z budowlą sceniczną (Bieber 1961:181). Nie wszystkie uwagi Plutarcha budzą jednak kontrowersje. Teatr Pompejusza rzeczywiście porażał ogromem i okazałością – miał nawet „klimatyzację”, czyli kanały z wodą (Valerius Maximus 2,4,6). Nigdy później Rzymianie nie zbudowali większego teatru. Wyczyn Pompejusza był tym donioślejszy, że sam – jak twierdził Wellejusz Paterkulus (*Historiae Romanae* 2,48,2) – sfinansował całą budowę. Dio Kasjusz (*Historia Romana* 39,38,6) powtórzył co prawda plotki, że pieniądze na teatr wyłożył wyzwoleniec Pompejusza, „niejaki Demetriusz”, ale nikt inny nie potwierdził tych rewelacji.

Teatr stanowił tylko część olbrzymiego kompleksu wzniesionego przez Pompejusza (*opera Pompei*) na Polu Marsowym (*campus Martius*), czyli poza świętymi granicami miasta (*pomerium*). Boczne ściany widowni połączone zostały z olbrzymim portykiem (Coarelli 1993). Urządzono tam pierwszy publiczny park w Rzymie (Gleason 1994), a także wspaniałą galerię rzeźb. Portyk był zwieńczony, po przeciwnej stronie od teatru, gmachem kurii (*curia Pompei*), przystosowanym do obrad senatu (Aulus Gellius 14,7,7). Tam właśnie, przed posągiem Pompejusza, zamordowany został Juliusz Cezar, co potwierdza wiele antycznych źródeł.

Wedle niektórych uczonych wczesna budowla sceniczna Teatru Pompejusza – czyli osławiona i często potem naśladowana *scaenae frons* – była z drewna i można ją było usuwać podczas świąt (Crema 1959: 95; Boethius 1978: 206; Gleason 1994: 24). Po rozebraniu sceny widownia połączona z kolumnadą tworzyłaby naturalną świątynię. Hipotezy tej nie potwierdziły jednak wciąż wykopaliska. Duże teatry budowane w czasach późnej Republiki poza Wiecznym Miastem – na przykład w Pompejach czy Tusculum – miały kamienne budowle sceniczne (Sear 2006: 130-132, 141-142). Pompejusz na inaugurację swej świątyni-teatru w roku 55 p.n.e. mógł jednak wznieść tymczasową scenę z powodów taktycznych – żeby zneutralizować krytyków, którzy – jak sugerował Tacyt w *Rocznikach* (14,20) – ostro zaatakowali pomysł zbudowania w Rzymie stałego teatru.

Już w roku 32 p.n.e. obiekt wymagał gruntownego remontu. Reperacji na własny koszt podjął się Oktawian, przyszły cesarz August. Odnowiony teatr z pewnością posiadał kamienną *scaenae frons*, bo w jej centralnym miejscu, we „wrotach królewskich” (*valvae regiae*), Oktawian polecił ustawić posąg Pompejusza, przeniesiony z kurii (*Res Gestae* 20,9).

Rzymscy architekci rozwinęli i radykalnie zrewolucjonizowali model teatru z okrągłą orkestrą i widownią, wynaleziony przez Greków w połowie IV wieku p.n.e. Nawiązali też do republikańskiej tradycji stawiania stopni dla widzów w pobliżu świątyń. Greckie widownie zawsze były wznoszone na zboczach wzgórz, wyrównanych nasypem, w harmonii z naturą. Rzymianie, władcy świata, wynaleźli beton i dzięki temu mogli stawiać budowle wolnostojące (Taylor 2003), dominujące nad przyrodą niczym fallus w erekcji. Olbrzymi Teatr Pompejusz najpełniej wyrażał militarystyczną ideologię Rzymu (Kocur 2005: 59-62). Podobne symbole władzy sterczały w niebo z centrum każdego miasta, zdobytego czy skolonizowanego przez osławione legiony (katalog budowli w: Sear 2006).

Po Teatrze Pompejusza przetrwały do dziś jedynie fundamenty, na których od XII wieku zamożne rody rzymskie wznosiły swoje domy. Gęsta zabudowa bardzo utrudnia prowadzenie wykopalisk na obszarze starożytnego teatru, choć ostatnio przeprowadzono tam

niewielkie prace archeologiczne (Gagliardo, Packer 2006). Nowe, nieinwazyjne technologie umożliwią w przyszłości dokładniejszą analizę resztek budowli. Wiele informacji o Teatrze Pompejusza zachowały inskrypcje, przekazy literackie, a nade wszystko teatry wzniesione na prowincji – na ich podstawie można sobie wyobrazić, jak mógł wyglądać teatr w Rzymie.

W II wieku n.e. zbudowano w pobliżu miejscowości Sabratha na terenie dzisiejszej Libii teatr rzymski z monumentalną, trzykondygnacyjną *scaenae frons*. Budowla ta przetrwała do dzisiaj i stanowi najlepiej zachowany przykład antycznej sceny (Sear 2006: 283-284). W centrum *scaenae frons*, zrekonstruowanej do pełnej wysokości, znajdują się „królewskie wrota” (*valvae regia*), po bokach dwa dodatkowe wejścia (*hospitalia*).

Rzymska widownia (*cavea*) – inaczej niż greckim teatrze – wznosiła się na wysokość budowli scenicznej i była z nią połączona. *Cavea* i *scaenae frons* tworzyły jedną, organiczną całość, zamykającą i separującą przestrzeń wewnątrz od świata zewnętrznego, niczym warownia. Mniejsze teatry lub odeony bywały nawet zadaszane. Nad większymi rozciągano olbrzymie płótna (*vela*). Rzymski teatr, bardziej niż grecki, zapowiadał i przypominał teatry nowożytnie. Andrea Palladio, projektując w roku 1580 „teatr antyczny” na zamówienie dostojnej Akademii Olimpijskiej w Vicenzy, czerpał inspiracje ze studiowania rzymskich ruin i piątej księgi traktatu Witruwiusza *O architekturze* (Magagnato 1951), opatrzonej sławnym komentarzem Daniela Barbaro (1567). Palladio zmarł 19 sierpnia 1580 roku, cztery miesiące po rozpoczęciu robót budowlanych. Vincenzo Scamozzi, który kontynuował prace nad Teatro Olimpico, również nie rozstawał się z Witruwiuszem. Na inauguracji Teatro, 3 marca 1585, wystawiono oczywiście grecką tragedię, *Króla Edypa* Sofoklesa (Mazzoni 1998).

Teatro Olimpico nie był pierwszym budynkiem teatralnym wzniesionym we Włoszech, ale żadna wcześniejsza budowla nie przetrwała.

Globe

W traktacie *O architekturze* (1,1,9 i 5,5) Witruwiusz opisał zasady „strojenia” budowli teatralnej za pomocą miedzianych, rezonansowych waz (gr. *ήχεῖα*, łac. *echea*), ustawianych między rzędami siedzeń w małych komorach (*cellea*). Miały one wzmocnić głosy aktorów. Jako przykład takiego zastosowania naczyń Witruwiusz wymienił jednak tylko teatr w Koryncie – Lucjusz Mummiusz zburzył ten obiekt w 146 roku p.n.e. i przywiózł miedziane wazy do Rzymu (*O architekturze* 5,5,8). Nie odnaleziono jak dotąd teatru, w którym skomplikowane zalecenia Witruwiusza zostałyby w pełni zrealizowane, ale w kilku obiektach

na prowincji udało się zidentyfikować wazy lub puste pomieszczenia, wykorzystywane przypuszczalnie do poprawienia akustyki (Sear 2006: 8-9). W tym celu nad sceną konstruowano też drewniane dachy. Kiedy Aleksander Wielki polecił architektowi wykonać z brązu scenę teatru w Macedonii, ten odmówił tłumacząc, że to by źle wpłynęło na brzmienie głosów aktorów (Plutarch, *Moralia* 1096b). Niektórzy Rzymianie, a na pewno Witruwiusz, postrzegali idealny teatr jak instrument muzyczny.

Drewniane teatry elżbietańskiej Anglii zdawały się nawiązywać do tej tradycji. Od roku 1546 każdej zimy, podczas „sezonu teatralnego”, wewnątrz hallu Queens’ College w Cambridge ustawiano drewnianą budowlę ze sceną i widownią. Po przerwie zimowej budowlę rozbierano i składano w jednym z bocznych pomieszczeń (Nelson 1994: 16-37). Był to w pełni autonomiczny obiekt przestrzenny z dobrą akustyką. Głosy studenckich aktorów z pewnością gorzej by brzmiały, gdyby do murowanego hallu nie wstawiono drewnianego „pudła rezonansowego” (Smith 1999: 206-207).

Najsławniejszym w elżbietańskim Londynie teatrem-instrumentem był oczywiście Globe, drewniana budowla na planie dwudziestoboku o średnicy 20 m (Orrell 1997; Blatherwick 1997). Materiał, z którego wzniesiono teatr był zresztą wcześniej przetestowany. Częściowo pochodził ze sławnego Theatre, drugiego po Red Lion publicznego teatru w Londynie. Stolarz James Burbage – ojciec Richarda, aktora, dla którego Szekspir napisał *Hamleta* – postawił Theatre w roku 1576 w Shoreditch, północnej części miasta, na ziemi wydierżawionej od purytanina mieszkającego w Exeter (Wickham *et al.* 2000: 330-387). W roku 1596 okres dzierżawy upłynął i właściciel odmówił przedłużenia umowy. Procesy sądowe ciągnęły się latami i zespół Szekspira musiał grać w wynajmowanych przestrzeniach. Zimą 1598, kilka dni po Bożym Narodzeniu, zdesperowani aktorzy wynajęli dwunastu robotników. Ci pod okiem cieśli Petera Streete rozebrali Theatre, a nadające się wciąż do użytku elementy konstrukcji potajemnie przetransportowali na południowy brzeg Tamizy. Tam po niespełna trzech miesiącach stanął Globe (Wickham *et al.* 2000: 493-500). Najsławniejszy teatr elżbietański, podobnie jak najslawniejszy teatr starożytnego Rzymu, zawdzięczał swoje powstanie sprytnemu fortelowi.

Globe był doskonałą maszyną do transformacji. Świat przedstawienia powoływali do istnienia aktorzy. Produkowali oni wewnątrz budynku różnorodne przestrzenie z pomocą kostiumów, rekwizytów i tekstów, lecz bez użycia scenografii. Grę aktorską wzmacniała akustyka budowli, funkcjonującej jak pudło rezonansowe. Drewno znakomicie przenosiło ludzki głos. Bruce Smith (1999: 206-245) z Georgetown University w Waszyngtonie zrekonstruował akustykę teatru Globe, wykazując, że poeci, szczególnie Szekspir, podczas

komponowania sztuk byli świadomi walorów akustycznych drewnianej budowli.

Szekspirowskie „drewniane 0” to także instrument muzyczny.

Globe, nawiązując do teatru rzymskiego, reaktywował antyczną kulturę uczestnictwa. Aktorzy i widzowie, zamknięci w drewnianym pudle, współtworzyli, także akustycznie, światy przedstawione.

REASUMUJĄC

Pierwsze trwałe budowle ludzie wzniesli nie tylko po to, aby w nich mieszkać. W kamiennych konstrukcjach na wzgórzu Göbekli Tepe organizowano performanse nadzwyczajne, być może czczono tam przodków i tańczono. Domy w Çatalhöyük, będąc równocześnie grobowcami, inspirowały z kolei performanse przemiany. Idea „teatru”, czyli przestrzeni performatywnej, pojawiła się zaskakująco wcześnie, bo już w neolicie. Jeszcze wcześniej, bo w paleolitycznych jaskiniach, nasi przodkowie eksperymentowali z performansami akustycznymi. Pierwszym „teatrem” była podziemna grota. Z jej skał łowcy „wydobywali” zwierzęta. Być może w tych samych jaskiniach wybrani członkowie wspólnot przebierali się i tańczyli, jak czynili to wieki później w teatrze Globe.