

Postacie funkcjonariuszy kultu religijnego w ikonografii kultury Moche

Postać kapłana, związana zawsze z pojęciem modlitwy i ofiary, pojawia się prawie we wszystkich religiach świata. Od najdawniejszych czasów funkcję kapłanów pełnili ojcowie rodzin, przywódcy szczepów, naczelnicy ludów i królowie. Wraz z rozwojem państwa teokratycznego ukształtowała się koncepcja odrębnego stanu kapłańskiego, a wykonywanie funkcji religijnych przybrało charakter konkretnego zawodu. W różnych społeczeństwach ich stanowiska i funkcje były rozmaite. Kapłani odgrywali niewątpliwie jedną z ważniejszych funkcji w społeczeństwie kultury Moche (ok. 100 p.n.e. – 700 n.e.) rozwijającej się na terenach północnego wybrzeża Peru.

Północne wybrzeże Peru to obszar szczególnie, zarówno ze względu na swoje cechy fizyczne, jak i klimatyczne. Na terenach tych praktycznie nigdy nie pada deszcz. Woda dociera tu tylko w postaci rzek, które i tak przez większą część roku są suche. Jedynie między listopadem a marcem, w porze, kiedy w górach padają ulewne deszcze, rzeki wzbierają użyźniając przy tym pustyne wybrzeże. Pomimo skrajnie suchych warunków obszar północnego wybrzeża był doskonałym miejscem dla rozwoju cywilizacji przedhiszpańskich, których początki datuje się na tzw. Późny Okres Preceramiczny (2800–1700 p.n.e.). Cywilizacje te wyłoniły się z bogatej i złożonej mieszanki kultur społeczności myśliwych i zbieraczy, które nauczyły się uprawy roślin, udomowiły zwierzęta i przekształciły się w grupy osiadłych rolników zamieszkujących doliny rzek i wybrzeże oceanu. Po epoce preceramicznej, w tzw. Okresie Formatywnym¹ (1800–400 p.n.e.) na północnym wybrzeżu pojawiają się kultury znane jako tradycja Cupisnique. Tradycja ta była lokalną, wybrzeżową wersją kultury Chavin. Okres ten to czasy działalności małych społeczności rolników zarządzanych przez lokalnych kacyków. Społeczności te były niezależne politycznie (co potwierdzać może wielość stylów ceramicznych i zdobniczych), związane natomiast jednym kultem, być może powiązanych z rytuałami odprawianymi na stanowisku Chavín de Huántar. Grupy tradycji Cupisnique z wolna przekształcały się w złożone, wielotysięczne społeczności ze skomplikowanym systemem socjopolitycznym. Zaczęły opanowywać całe doliny rzeczne. Tak powstały

¹ Zwanym też Horyzontem Wczesnym lub Horyzontem Chavin.

kultury Wczesnego Okresu Przejściowego (400 p.n.e. – 600 n.e.), takie jak Salinar, Vicús, Virú, czy wreszcie kultura Moche/Mochica, znana ze swojej znakomicie zdobionej ceramiki. Zdaniem wielu badaczy w tym to właśnie okresie mamy do czynienia z wykształceniem się pierwszych państwowości, a co za tym idzie, zmiany organizacji socjalnej i ewolucji wierzeń religijnych. Funkcje, jakie do tej pory pełnili najprawdopodobniej szamani, przejmuje klasa kapłańska².

Hipotezy te, oparte głównie na źródłach archeologicznych, skłoniły mnie do sprawdzenia ich w oparciu o bogate źródła ikonograficzne, jakimi dysponujemy dla największej z kultur Wczesnego Okresu Przejściowego – kultury Moche.

Kapłani w rytach "Ofiarowania Pucharu"

Jednym z podstawowych motywów obecnych w sztuce Moche jest przekazywanie ofiarnego pucharu (prawdopodobnie pełnego krwi) postaci o wysokiej randze. Sceny te są chyba najbardziej znanymi przykładami sztuki *linea fina*. Wyróżnienie ich jest niewątpliwie zasługą Ch.B. Donnana, któremu sceny te posłużyły do sformułowania własnej metody badawczej nazywanej przez niego "podejściem tematycznym".

Ch.B. Donnan, wychodząc od stwierdzenia, że sztuka Moche podobna jest w założeniach do sztuki chrześcijańskiej, głównie pod względem ograniczonej liczby przedstawianych na niej tematów, wydzielił główny temat sztuki Moche, który nazwał "Tematem Ofiarowania Pucharu" [Donnan 1975:147–162]. Wyróżniając ten temat, autor ów wziął pod uwagę pięć przedstawień – cztery z nich to przedstawienia na ceramice (w tym trzy w technice *linea fina* i jedno wykonane w płytkim reliefie), piąte przedstawienie pochodzi natomiast z ornamentu zdobniczego na murze znajdującym się na stanowisku Pañamarca w dolinie rzeki Nepeña.

Jak wskazuje sama nazwa, "Temat Ofiarowania Pucharu" zawiera centralny motyw przekazywania ofiary w postaci pucharu pełnego ludzkiej krwi osobie o najwyższej w danej scenie randze.

² Nie implikuje to jednak zupełnego zniknięcia z areny kulturowej postaci szamanów, wprost przeciwnie, zostają oni wchłonięci w ramy zinstytucjonalizowanego kultu, koncentrując swe funkcje na zielarstwie/lecznictwie jako tzw. "*curanderos*". Jest to *nota bene* zgodne z teorią A. Wiercińskiego [1997] mówiącą o wchłonięciu, w stadiach przejściowych, postaci szamana przez oficjalną religię, jako różnego typu egzemplifikacje *medicineman* (anglojęzyczny termin *medicineman* jest zresztą dobrym odpowiednikiem hiszpańskojęzycznego *curandero*).



Rys. 1. Przedstawienie *linea fina* ze sceną "Presentación de la copa".
Naczynie to znajduje się obecnie w Museum für Völkerkunde w
Monachium [Donnan 1975:fig. 1].

Jak zauważył A. Wierciński, werbalno–znaczeniowa strona każdego obrzędu, jakim jest niewątpliwie ryt ofiarowania pucharu, operuje zazwyczaj analogią mityczną, która to opiera się na następujących wzorcach: 1) heros lub bóstwo dokonali podobnego czynu w przeszłości w podobnej sytuacji i niech się to stanie obecnie, lub 2) w micie kosmogonicznym działo się tak i analogiczne powtórzenie ma teraz nastąpić [Wierciński 1997:104].

Każdy ryt polega zatem na powtarzaniu gestu archetypicznego spełnionego *in illo tempore*. Jak pisze M. Eliade, stanowi on więc próbę zontologizowania za pośrednictwem hierofanii najbardziej banalnych i mało znaczących gestów. Ryt przez powtarzanie zbiega się ze swoim archetypem, a czas świecki zostaje zniesiony [Eliade 1993].

Nasuwa się więc pytanie, co przedstawiają analizowane sceny – akt dokonywany przez herosa lub boga w "praczasie", czy ryt powtarzany przez kapłanów w ramach zinstytucjonalizowanego kultu społeczności Mochica? Aby na nie odpowiedzieć, musimy się najpierw dowiedzieć, kim są uczestnicy rytuałów przedstawionych w omawianych tu scenach.

Już w pierwszych pracach nad ikonografią Moche zwrócono uwagę na liczne przedstawienia osobnika o ludzkim ciele z charakterystycznie pomarszczoną twarzą i widocznymi kłami, o takich atrybutach jak pas z węży, diadem zdobiony emblematem kotowatego zwierzęcia oraz otaczający jego osobę promienisty nimb. Na podstawie tych obserwacji Rafael Larco Hoyle stwierdził istnienie w panteonie bóstw ludu Mochica najwyższego bóstwa o ludzkiej twarzy, które nazwał Ai–Apac, co w języku *muchik* znaczy "Wszchemocny" [Larco Hoyle 1938; 1939].

Dla Julio C. Tello postać ta stanowi potwierdzenie rewolucji idei religijnych podczas Okresu Formatywnego, kiedy to postać najwyższego bóstwa stopniowo traciła archaiczne, kotowate cechy [Tello 1938].



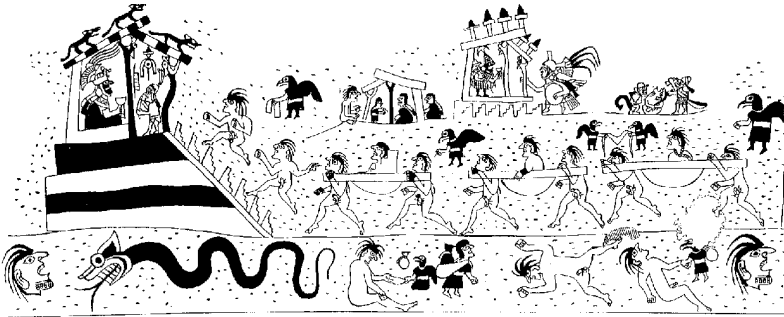
Rys. 2. Fragment sceny "Despeñamiento" [Kutscher 1983:fig. 124].

Prowadzone w okresie powojennym studia nad ikonografią Moche zmieniły nieco wcześniejsze poglądy (szczególnie R.L. Hoyle i J.C. Tello). Pierwsze poważniejsze prace Y. Berezkina [Berezkin 1980; 1983] i G. Kutschera [Kutscher 1958] pozwoliły wyróżnić w ikonografii cztery bóstwa męskie i jedno żeńskie. Podczas swoich studiów autorzy ci dostrzegli jednak pojawiające się trudności w rozpoznawaniu nadnaturalnych postaci, bowiem repertuar ich atrybutów i cech nie jest stały dla danego bóstwa i może mieć zmienny charakter, w zależności od kontekstu, w jakim bóstwo to występuje. Badania te rozpetęły wśród naukowców trwającą po dzień dzisiejszy dyskusję. Wszyscy badacze zgodni są jednak, że nadnaturalne atrybuty i cechy posiadane przez postacie uczestniczące w scenie "Ofiarowania Pucharu" świadczą o ich boskiej proveniencji. Scena przedstawia zatem akt składania ofiary dokonywany *in illo tempore* przez bóstwa. Nasuwa się kolejne pytanie, czy sceny przedstawiające ofiarowanie pucharu mają swoje odpowiedniki w wymiarze "ziemskim" i kto przejąłby w takiej wersji rolę bóstwa? Można w tym momencie oczekiwać, że główne bóstwa zostaną za-

stapione w wersjach "ziemskich" przez kapłanów wysokiej rangi lub/i przez władców. Z tego też punktu widzenia analiza sceny "Ofiarowania Pucharu" powinna być dobrym punktem wyjścia przy badaniach organizacji i statusu klasy kapłańskiej.

W efekcie zostały wyróżnione dwie kompletne sceny rozgrywające się w rzeczywistym świecie, które mogłyby korespondować z mityczną wersją "Sceny Ofiarowania Pucharu" – sceny znane w literaturze przedmiotu jako "*Despeñamiento*" i "*Carrera con andas*".

Scena "*Despeñamiento*" przedstawia rytualne zrzucanie ofiar z gór (rys. 2). W scenie tej, oprócz głównego wątku skupiającego się na akcie ludzkiej ofiary, a być może nawet samoofiary polegającej na rzuceniu się w górską przepaść, mamy do czynienia z rytmem ofiarowania pucharu mającym miejsce w dwóch budowlach ceremonialnych, w lewym górnym rogu.



Rys. 3. Scena *linea fina* z przedstawieniem "*Carrera con andas*" [Kutscher 1983:fig. 123].

Tak, jak można się było tego spodziewać, rolę bóstwa odbierającego puchar ofiarny przejął na ziemi kapłan. Widzimy go siedzącego w budowli, wokół której krążą gigantycznych rozmiarów węże lub smoki. Ubrany jest w jasną tunikę i ciemną tkaninę opadającą na plecy w formie płaszcza. Jego nakrycie głowy ma formę wysokiego turbanu z chustą zawiązaną pod brodą. Osoba ofiarowująca mu puchar trzyma w ręku dysk, w ten sam sposób, jak jej odpowiednicy w scenach przedstawiających wariant mityczny sceny "Ofiarowania Pucharu".

Tuż obok, w drugiej budowli ceremonialnej widzimy zupełnie inny typ postaci związanych z zinstytucjonalizowanym kultem. Ubrane są one w czarne tuniki przewiązane białą szarfą. Nie mają nakrycia głowy, dzięki czemu możemy łatwo zidentyfikować je jako kobiety o długich włosach.

Te same grupy kapłańskie znajdziemy w innej scenie – tzw. "*Carrera con andas*" (biegu z noszami, rys. 3). Scena ta jest ściśle związana z wcześniejszą, tworząc cykl narracyjny: jeńcy zrzucani są z gór (lub dokonują aktu samoofiary) → pozostali niesieni są na noszach do ceremonialnej budowli, w której siedzą kobiety (i są tam ćwiartowani, a ich krew pozyskiwana jest na ofiarę?) → biegną do głównej piramidy, gdzie następuje akt ofiarowania pucharu (pełnego ich krwi?) → puchar ofiarowany jest bogom.

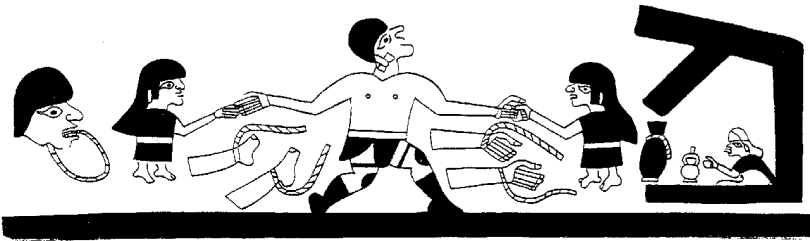
W scenie tej mamy do czynienia z potrójnym aktem ofiarowania pucharu. Każdy z nich odbywa się w innej budowli, na różnych planach.

Pierwszy z aktów ma miejsce w głównej budowli ceremonialnej ulokowanej na szczycie piramidy. Strój osoby, której puchar jest ofiarowany, wskazuje na to, że jest to kapłan o wysokiej randze (nakrycie głowy w formie turbanu i diadem zdobiony przedstawieniem kotowatego i pióropuszem, zausznice, naszyjnik). Można by, w tym wypadku, brać pod uwagę również osobę władcy, jednakże brak w jej ubiorze charakterystycznych atrybutów wojownika (napierśnika, krótkiej spódniczki, ochraniaczy bioder, broni itp.) wyklucza, moim zdaniem, tę możliwość.

Drugi akt ofiarowania pucharu odbywa się w mniejszej budowli na trzecim planie. Widzimy tam postać jednego jeńca oraz trzech kobiet, identycznych, jakie mieliśmy już okazję poznać w scenie "*Despeñamiento*".

Trzeci z omawianych tu aktów, widoczny w prawym, górnym rogu sceny, odbywa się w wymiarze mitycznym, z czym zgadza się większość badaczy. Został wtrącony w narrację, aby spotęgować jej znaczenie. Postacie biorące w nim udział – wojownik i antropomorficzny orzeł lub puszczyc, jak również antropomorficzne zwierzęta znęcające się nad związanym jeńcem żywo przypominają reprodukowaną wcześniej wersję mityczną sceny "Ofiarowania Pucharu" (rys. 1).

Na scenie "*Carrera con andas*" spotykamy też kobietę ubraną w ten sam strój, co jej towarzyszki siedzące w budowli na trzecim planie. Występuje ona jednak w zupełnie innym kontekście. Widzimy ją na pierwszym planie wraz z antropomorficznymi sepami, ubranymi w ten sam co ona sposób. Kobieta upuszcza krew grupie jeńców i, jak się wydaje, transportuje krew w pakunku zarzuconym na plecach. Ten motyw prowadzi nas od razu do innej sceny przedstawiającej sam akt ćwiartowania ludzkiego ciała (rys. 4). Występujące tu kobiety ubrane są w długą, spiętą jasnym pasem tunikę ciemnego koloru. W scenie tej znajduje się też osobnik ubrany w długą tunikę jasnego koloru, z ciemnym płaszczem na plecach. Postać ta siedzi w zadaszonym pomieszczeniu, naprzeciwko dwóch naczyń ceremonialnych.



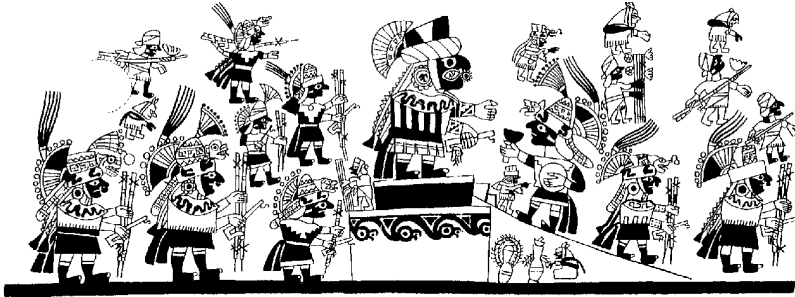
Rys. 4. Przedstawienie *linea fina* zdobiące naczynie strzemiączkowate [Kutscher 1983:fig. 122].

Kapłani w scenach "*Lanzamiento de flores*"

Już w 1929 roku Max Schmidt zwrócił uwagę na pewną scenę przedstawiającą grupę osobników miotających w powietrze obiekty w kształcie kwiatów bądź "śmigiel" za pomocą specjalnych miotaczy [Schmidt 1929]. Podobnymi scenami zajął się poważnie G. Kutscher opisując to zjawisko jako "ceremonialny badminton", ryt związany z okresem wegetacji roślin [Kutscher 1958]. Temat ten podjęła również A.M. Hocquenghem porównując ryty na scenach "*Lanzamiento de flores*" (miotania kwiatów) z inkaskim świętem *Coyaraymi* i ceremonią *Citua*, wnioskując, że dla społeczności Moche ryty te miały znaczenie oczyszczające. Pomijając dyskusję na temat powyższych interpretacji przeanalizujemy jedną ze scen "*Lanzamiento de flores*" przedstawiającą wersję "ziemską" tegoż rytuału (rys. 5).

W ceremonii tej biorą udział dwie kategorie postaci. Figury na pierwszym planie, które odgrywają główną rolę, mają te same charakterystyczne cechy, co łowcy jeleni znani z innych przedstawień Mochica. Na drugim planie, wśród postaci podobnych do tych z planu pierwszego, zauważyć można wiele osobników ubranych w jasne, proste stroje. Wśród nich wyróżnić można aż trzy odmienne typy. Pierwsza grupa postaci uczestniczy czynnie w ceremonii "miotania kwiatów" tak, jak i łowcy widoczni na pierwszym planie. Ich strój składa się z prostej tuniki, tkaniny obwiązanej wokół bioder w formie spódniczki i jasnego turbanu bez żadnych dodatków (rys. 10, postacie 14, 19–22). Druga grupa składa się z osobników o bogatszym ubiorze, również posiadających cechy męskie, którzy wydają się zawiadywać wcześniejszą grupą. Charakteryzują się dość skomplikowanym nakryciem głowy w formie turbanu z zoomorficznym przedstawieniem oraz

chusty luźno opadającej na tylną część głowy (postacie 12, 13). Trzecią, zupełnie odmienną grupę tworzą natomiast postacie wyróżniające się przez obecność w ich stroju chusty zakrywającej głowę, długiej tuniki sięgającej za kolana i znajdującego się na plecach zawiniątka (postacie 15–18).



Rys. 5. Scena *linea fina* z przedstawieniem "Lanzamiento de flores"
[Kutscher 1983 :fig. 150].



Rys. 6. Postać antropomorficznej sowy z mitycznej wersji "Lanzamiento de flores" [Hocquenghem 1987:fig. 2a+b].

Sceny "Lanzamiento de flores" zachowują prawie identyczną strukturę w obu swoich wersjach – zarówno tej rozgrywającej się w świecie realnym, jak i wersji mitycznej, w której główne czynności ceremonialne wykonują bóstwa i antropomorficzne zwierzęta, m. in. sowa z biczem w ręku, której strój jest niemal identyczny ze strojem postaci z wersji "rzeczywistej" (rys. 6, por. rys. 10, postacie 15–18).

Kapłani w scenach "Tema de Baile"

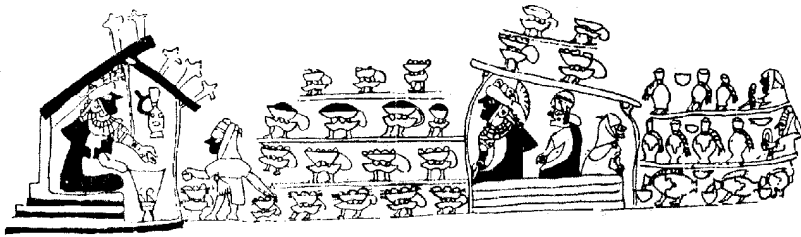
Wszystkie postacie, które uczestniczą aktywnie w "*Lanzamiento de flores*", pojawiają się razem na scenie rytualnej o innym charakterze. Chodzi o wariant sceny "*Tema de Baile*" (Tematu Tańca) [Donnan 1982]. W scenie tej przedstawionych jest pięciu kapłanów (rys. 10, postacie 25–29) w tańczeniowym korowodzie naprzeciwko wojownika–łowcy ubranego w ceremonialny strój. W scenie tej widzimy również dwóch mężczyzn niosących sztandar (rys. 10, postacie 30, 31), którego forma przypomina ceremonialną grzechotkę. Na drugim planie znajduje się dwóch wojowników/łowców trzymających proste laski, które noszą również w scenach zbierania ślimaków na wzgórzach *lomas*. Obok nich dwójka kapłanów, których głowy zdobią skomplikowane turbany na wzór opisywanych we wcześniejszej scenie "*Lanzamiento de flores*" (por. rys. 10, postacie 12, 13), trzyma w rękach małe zawiniątka. Według K. Makowskiego zawiniątka te mogą mieć związek z roślinami lub muszlami ślimaków z *lomas* [Makowski 1994:61]. Uwagę przykuwa postać kapłana tańczącego tuż za innym, uderzającym w ceremonialny bębenek. Jego nakrycie głowy wskazuje, iż ma on wyższą od pozostałych rangę. Samo nakrycie głowy jest natomiast charakterystyczne dla bóstwa, które mieliśmy okazję poznać przy okazji omawiania wersji mitycznej sceny "*Lanzamiento de flores*". Taniec tego samego bóstwa w podziemiach jest prawdopodobnie wersją mityczną "*Tema de Baile*". Bóstwo to tańczy w pochodzie, którego czolo tworzą szkielety zmarłych przodków–kobiet połączone antarami.

W innej wersji sceny "*Tema de Baile*" można zauważyć podobne elementy. Oprócz roztańczonego korowodu wojowników prowadzonych przez kapłana i sceny transportowania ceremonialnego sztandaru (rys. 10, postacie 32–34) mamy tam do czynienia z grupą osobników grających na fletach i prowadzących dzieci, prawdopodobnie na ofiarę. Grający na instrumentach ubrani są w krótkie tuniki. Noszą nakrycia głowy w formie turbanu z pióropuszem i diadem z emblematem ptasiej głowy (rys. 10, postacie 35, 36). Trzeci z nich posiada podobne elementy stroju, z wyjątkiem zdobienia nakrycia głowy (rys. 10, postać 37). W tym przypadku ptaka zastępuje kotowaty – element rozpoznawczy bóstwa o węzowym pasie, któremu towarzyszą iguana i pies. Tę samą różnicę w zdobieniu nakrycia głowy widzimy w kolejnej wersji sceny "*Tema de Baile*". Grający, w tym przypadku na antarach, kapłani mają różniące się diademy – największy w scenie, co może świadczyć o najwyższej randze, nosi diadem z emblematem kotowa-

tego (rys. 10, postać 38), diadem drugiego zdobi natomiast przedstawienie ptaka (rys. 10, postać 40). Wymienionej dwójce towarzyszy para mniejszych muzyków grających na trąbach (rys. 10, postacie 39, 41).

Kapłani w scenach "*Libación*"

Z bardzo ciekawym przykładem opozycji pomiędzy dwiema grupami osobników biorących czynny udział w ceremoniach religijnych spotykamy się w scenie zwanej w literaturze przedmiotu terminem "*Libación*" (rys. 7). E. Benson twierdzi, iż ceremonie te przedstawiają wyższą formę ofiar pogrzebowych przeznaczonych dla władcy lub kapłana wysokiej rangi [Benson 1975:137]. A.M. Hocquenghem twierdzi natomiast, że chodzić tu może o rytualny bankiet powiązany z ceremoniami oczyszczającymi [Hocquenghem 1987:60]. Obie autorki zgadzają się, że scenę tą należy łączyć z wcześniej opisywaną sceną "*Lanzamiento de flores*".



Rys. 7. Przedstawienie *linea fina* ze sceną "*Libación*" [Larco Hoyle 1938–1939].

Kompozycja sceny pozwala z łatwością wychwycić hierarchię poszczególnych postaci. Są one podzielone między trzy przestrzenie ceremonialne, a mianowicie: dwie położone naprzeciwko siebie zadaszone struktury architektoniczne oraz wolną przestrzeń pomiędzy nimi. Akcja rozgrywa się od prawej do lewej strony, a jej główny wątek ma miejsce pod dachem struktury architektonicznej po lewej stronie.

Czynności rytualne skupiają się na przygotowywaniu ceremonialnych płynów zawartych w naczyniach dwóch typów: dzbanów dekorowanych symbolem *ahuaqui* (stylizowanej schodkowej piramidy), owiązanych sznurem wokół szyjki oraz charakterystycznych "podwójnych mis" łączonych w pary sznurami. Identyczne misy spotykamy w scenach "*Tema de Entierro*" (Złożenia do grobu), gdzie znajdują się one wewnątrz komory.

Postaci biorące udział w ceremonii mają ściśle przypisane funkcje. Pierwsza grupa postaci składa się z trójki osobników, których ubranie nieznacznie tylko różni się między sobą. Identyczne postacie spotykamy w scenach "*Lanzamiento de flores*" (por. rys. 10, postacie 16–18). Wśród nich wyróżnić można jedną o wyższej randze, siedzącą tyłem do reszty osobników znajdujących się w środkowej budowlu ceremonialnej. Postać ta jest wyraźnie mediatorem pomiędzy swoimi towarzyszami rozlewającymi ceremonialne płyny, a inną grupą postaci o odmiennych cechach i funkcjach. Należy tu dodać, że strój, jaki noszą, jest również charakterystyczny dla szkieleatów pojawiających się w scenach "tańca umarłych", a także do stroju antropomorficznej sowy z biczem z mitycznej wersji "*Lanzamiento de flores*" (rys. 6).

Druga grupa złożona jest z dwóch głównych postaci siedzących jedna za drugą w ceremonialnej budowlu o prostym dachu, znajdującej się w środku przedstawienia. Można wśród nich wyróżnić kapłana wyższej rangi siedzącego z przodu. Jego strój składa się z elementów, jakie spotykamy u wojowników wysokiej rangi: zausznicze – tzw. *orejeras*, pióropusz i naszyjnik. Nakrycie głowy jest znów identyczne z noszonym przez bóstwo pojawiające się w mitycznej wersji sceny "*Lanzamiento de flores*". Dwójka kapłanów z drugiej grupy o podobnych cechach pojawia się też w wersji realnej "*Lanzamiento de flores*" (rys. 10, postacie 12, 13).

Ostatnią grupę postaci biorących udział w powyższej ceremonii tworzy dwóch osobników już na pierwszy rzut oka różniących się od siebie rangą. Pierwszy z nich siedzi wewnątrz głównej budowlu ceremonialnej ozdobionej maczugami. Nakrycie głowy postaci siedzącej w budowlu ceremonialnej jest, jeśli wierzyć interpretacjom A. M. Hocquenghem i E. Benson, zdobione figurą kondora – atrybutem mitycznej iguany, nieodłącznej towarzyszkii bóstwa o wężowym pasie i pomarszczonej twarzy [Benson 1975:137; Hocquenghem 1987:60]. Drugi osobnik o randze niższej w stosunku do poprzedniego, odpowiedzialny za przekazywanie ceremonialnych naczyń, nosi prosty turban z doczepioną chustą zakrywającą tylną część głowy oraz krótką tkaninę przewiazaną w pasie na wzór spódniczki. Kolor stroju, jak również cała inna gama elementów ikonograficznych sugeruje raczej, iż jest to postać męska, należąca do tej samej grupy, co niżsi rangą kapłani w scenie "*Lanzamiento de flores*" (rys. 10, postacie 14, 19–22).

Kapłani w scenie "Rito con murciélagos"

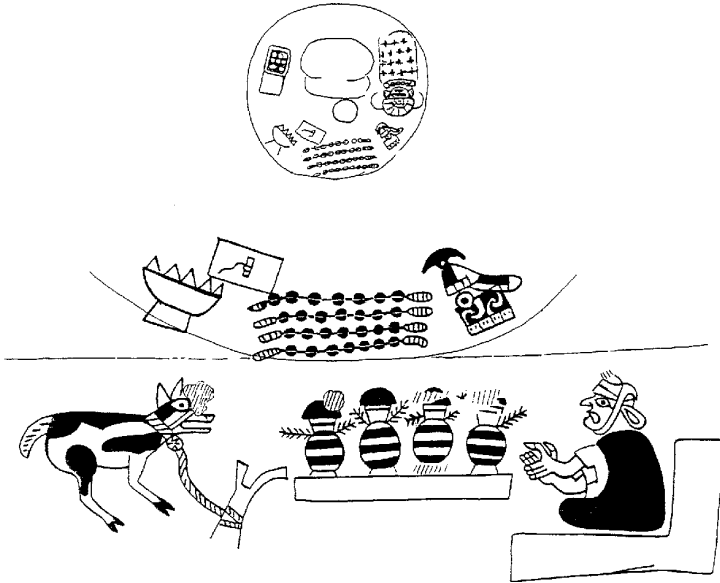
Z postaciami, którym możemy przypisać cechy kapłańskie, spotykamy się również w scenie przedstawiającej dość niezrozumiałe zabiegi rytualne (rys. 8). Akcja tej sceny rozgrywa się na placu otoczonym pięcioma strukturami architektonicznymi. Widzimy tam dwóch osobników o pomarszczonych twarzach. Jeden z nich siedzi z rozłożonymi rękoma naprzeciwko ośmiu naczyń grupujących się w identyczne pary. Drugi, o mniejszych rozmiarach, trzyma maczugę w prawej ręce, lewą dotykając pyska jednego z antropomorficznych nietoperzy znajdującego się naprzeciwko niego, tak, jakby oglądał jego zęby. Sens tego gestu jest trudny do odczytania. Nietoperze te należą wg D. Lavelle i S. Bourget do gatunku wampirów *Desmodus rotundus*. Jako postacie mityczne pełnią rolę katów upuszczając krew jeńcom poświęconym na ofiarę dla bogów. Mogły one służyć podczas krwawych ceremonii jako swego rodzaju narzędzia do upuszczania krwi lub same są składane w ofierze [Lavelle 1970; Bourget 1989].



Rys. 8. Scena "Rito con murciélagos" [Kutscher 1983:fig. 157].

Kapłani w scenie "*Preparación para el enterramiento*"

Postać o bardzo podobnych cechach, również odpowiedzialną za ceremonialne dzbany, spotykamy w scenie, którą A.M. Hocquenghem nazwała "*Preparación para el enterramiento*" – przygotowanie do złożenia do grobu [Hocquenghem 1987:132–141]. Przedstawiony tu kapłan siedzi z wyciągniętymi rękami naprzeciwko czterech dzbanów przystrojonych gałązkami (rys. 9). Na przeciwnym końcu przedstawienia znajduje się przywiązana do palika lama. Ciekawym jest fakt, iż górną partię naczynia zdoła trójwymiarowe przedstawienie tzw. *curandera mitica* – mitycznej znachorki o cechach sowy siedzącej przy tzw. *mesa*³, przygotowującej ciało zmarłego do ceremonii pogrzebowych, bądź odprawiającej seans leczniczy (za czym przemawiają typowe dla *curanderismo* atrybuty będące wyposażeniem *mesa*).



Rys. 9. Naczynie ze sceną "*Preparación para el enterramiento*" [Kutscher 1983:fig. 306].

³ Oltarzopodobne założenie ceremonialne po dzień dzisiejszy wykorzystywane w "*curanderismo*" – szamańskich praktykach leczniczych.

Kapłani w scenie "*Banquete en la casa de las tejedoras*"

Postacie o podobnych cechach spotykamy również w scenie "*Banquete en la casa de las tejedoras*" przedstawiającej ceremonie odbywające się w tzw. "cechu rękodzielniczym". Scenę tę E. Benson interpretuje jako ilustrację przygotowań do pogrzebu [Benson 1975:134, 135]. Na przedstawieniu tym widzimy trzy postaci mogące mieć bezpośredni związek z wcześniej opisywanymi grupami kapłańskimi (rys. 10, postacie 51–53). Postacie te uczestniczą w ceremonialnej uczcie, podczas której, jak twierdzą E. Benson i K. Makowski, spożywano orzeszki ziemne (*Arachis hypogea*), owoce lucumy (*Lucoma obovata*), ostrą paprykę *aji* (*Capsicum annuum*) oraz ryby [Benson 1975; Makowski 1994:66].

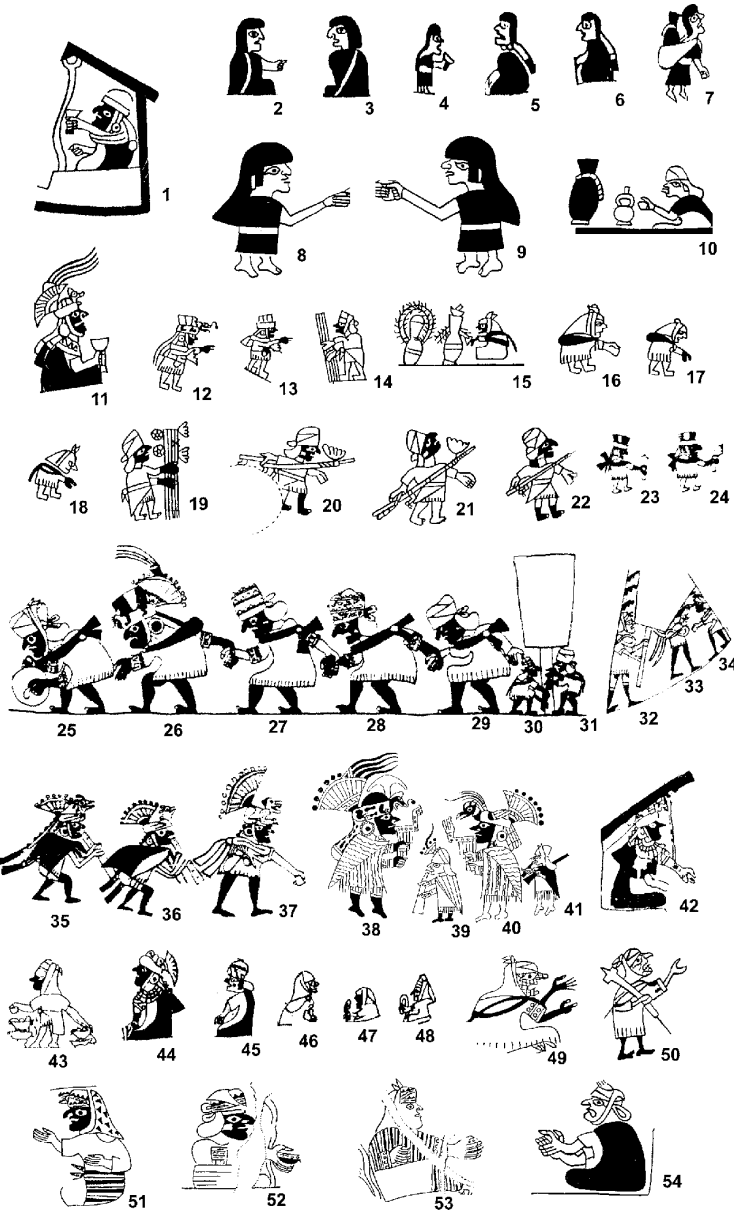
Wnioski

W zebranych tu korpusie przedstawień ikonograficznych możemy wyróżnić 54 postacie, którym można przypisać funkcje kapłańskie (rys. 10). Spróbujmy zatem dokonać drobnej analizy samych postaci, porównując takie cechy jak: różnice w nakryciu głowy, ubiorze, cechach fizycznych postaci, posiadanych przez nie atrybutach czy wykonywanych czynnościach (łącznie wyodrębniłem 53 cechy). Wyniki przeprowadzonej analizy, które ilustruje diagram (rys. 11) prowadzą nas do następujących wniosków.

W przypadku kultury Moche mamy do czynienia z dość rozwiniętą grupą funkcjonariuszy zawiadujących oficjalnym kultem religijnym. Jego najwyżsi kapłani przejmują atrybuty charakterystyczne dla bóstw, w szczególności bóstwa o pomarszczonej twarzy (wg R. Larco – Ai–Apaec), bóstwa o cechach herosa, który, jak to wynika z szeregu sekwencji narracyjnych, przechodzi wiele prób typu inicjacyjnego – walczy z niezliczoną ilością przeciwników, ginie i zostaje wskrzeszony.

Najwyższej klasie kapłańskiej podlega szereg niższych rangą funkcjonariuszy religijnych, na barkach których spoczywa większość obowiązków związanych z przygotowaniem ceremonii. Wśród nich bardzo ważną rolę pełnią kobiety – odpowiedzialne są za upuszczanie krwi i ćwiartowanie ciał składanych w ofierze jeńców.

Niewątpliwie najciekawszą wydaje się grupa osobników o niezidentyfikowanej płci, którym jako jedynym można przypisywać cechy szamańskie. Ich odpowiednikami mitycznym są prawdopodobnie antropomorficzne sowy



sępów⁴. Właśnie ta grupa postaci zainspirowała wielu archeologów i antropologów do wprowadzenia terminu "szaman–kapłan" określającego funkcjonariusza kultu religijnego ludu Mochica.

Przeprowadzone w niniejszej pracy obserwacje przemawiają na korzyść hipotez głoszących, że we Wczesnym Okresie Przejściowym na terenie północnego wybrzeża Peru wykształciły się pierwsze formy państwowości, których wspólna religia astrobiologiczna była już wyraźnie zinstytucjonalizowana. Ogrom pompacyjnych ceremonii wymagał istnienia w społeczeństwie licznej grupy kapłańskiej, na czele której stał sakralny i zarazem świecki władca ludu Moche – "święty król", mesjaniczna postać, która po śmierci stawała się bogiem.

Bibliografia

- E. **Benson**, *Death Associated Figures on Mochica Pottery* [w:] "Death and the Afterlife in Precolumbian America. A Conference at Dumbarton Oaks, October 1973", *Dumbarton Oaks* 1975, ss. 105–143.
- Y.E. **Berezkin**, *An Identification of Anthropomorphic Mythological Personages in Moche Representations*, "Nawpa Pacha" 18:1980, ss. 1–26.
- S. **Bourget**, *Structures magico–religieuses et ideologiques de l'iconographie mochica IV*, Montreal 1989.
- L.J. **Castillo**, *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*, Lima 1989.
- Ch.B. **Donnan**, *The Thematic Approach to Moche Iconography*, "Journal of Latin American Lore" 1:1975, nr 2, ss. 147–162.
- Ch.B. **Donnan**, *Moche Art of Peru. Pre–Columbian Symbolic Communication*, Los Angeles 1978.
- Ch.B. **Donnan**, *Dance in Moche Art*, "Nawpa Pacha" 20:1982, ss. 97–120.
- Ch.B. **Donnan** – D. **McClelland**, *The Burial Theme in Moche Iconography*, "Studies in Pre–Columbian Art and Archaeology" 21, Dumbarton Oaks 1979.
- M. **Eliade**, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1993.
- A.M. **Hocquenghem**, *Les representations de chamans sur les vases mochica*, "Nawpa Pacha" 15:1977, ss. 123–130.
- A.M. **Hocquenghem**, *Iconografía Mochica*, Lima 1987.

⁴ Kara ta w czasach królestwa Chimor (Późny Okres Przejściowy) była stosowana wobec nieudolnych znachorów, których pacjent zmarł podczas seansu leczniczego [Donnan 1979].

- D. **Joralemon**, *The Symbolism and Physiology of Ritual Healing in a Peruvian Coastal Community*, Los Angeles **1983**.
- D. **Joralemon**, *Altar Symbolism in Peruvian Ritual Healing*, "Journal of Latin American Lore" 11:1985, ss. 3–29.
- G. **Kutscher**, *Nordperuanische Keramik*, Berlin **1954**.
- G. **Kutscher**, *Ceremonial "Badminton" in the Ancient Culture of Moche (North Peru)* [w:] "Proceedings of the Thirty–Second International Congress of Americanists", Kopenhaga **1958**, ss. 422–432.
- G. **Kutscher**, *Nordperuanische Gefässmalereien des Moche–Stils*, Munich **1983**.
- R. **Larco Hoyle**, *Los Mochicas*, Lima **1938–1939**.
- D. **Lavallée**, *Les représentations animales dans la céramique Mochica*, Paris **1970**.
- B. **Lieske**, *Mythische Erzählungen in den Gefässmalereien der altperuanischen Moche–Kultur*, Berlin **1992**.
- K. **Makowski**, *La figura del "oficiante" en la iconografía Mochica: shaman o sacerdote?* [w:] "En el nombre del Señor. Shamanes, demonios y curanderos del norte del Peru", Lima **1994**, ss. 52–101.
- K. **Makowski**, *Imágenes y mitos, ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos*, Lima **1996**.
- M. **Schmidt**, *Kunst und Kultur von Peru*, Berlin **1929**.
- D. **Sharon**, *The San Pedro cactus in Peruvian folk healing*, [w:] "Flesh of the Gods: the Ritual Use of Hallucinogens", New York **1972**, ss. 114–135.
- D. **Sharon**, *The Symbol System of a North Peruvian Shaman*, Los Angeles **1974**.
- D. **Sharon** – Ch.B. **Donnan**, *Shamanism in Moche Iconography*, Los Angeles **1974**.
- A. **Wierciński**, *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków **1996**.