

## Sámánizmus és észak-amerikai indián művészet<sup>1</sup>

Gyakran találkozunk azzal a jelenséggel, hogy egy korábban csak néhány szakember által használt fogalmat a jelenségek egyre bővebb körére kezdenek alkalmazni. Hasonló tendencia figyelhető meg a legutóbbi évtizedekben a „sámánizmus” terminussal kapcsolatban is. Ez a folyamat azonban óhatatlanul együtt járt a fogalom jelentésének változásával. Nagyon sok esetben lehetetlen eldönteni, mire is alkalmazzák pontosan, mivel a szó újabb használatában egyaránt vonatkoztatható túl általános, illetve túl speciális jelenségekre is.

A sámánisztikus művészettel kapcsolatos vizsgálatok esetében hasonló problémákkal találkozhatunk. Bizonyos művészeti alkotásokat pusztán külső tulajdonságaik alapján kapcsolnak össze a sámánizmussal, anélkül hogy megjelenésük konkrét kontextusa erre alapot adna. Másrészt egyes területeken a sámánizmussal valóban összefüggésbe hozható motívumokat könnyedén kiáltják ki általánosan sámánisztikusnak bárhol a világon, akár sámánisztikus kontextusban bukkan fel, akár nem.

Nagyon gyakran azért használják a nem sámánisztikus művészeti formákat a sámánizmus fogalmának szemléltetésére, mivel nem mindenütt lehet a sámánizmust a művészettel összekapcsolni. Bár számos sámánisztikus transz esetében megfigyelhetünk több műfajú dramatikus eseményeket, a sámánizmus alapvetően a zenei hagyományokkal függ össze és csak másodlagosan a vizuálisokkal.

A sámánizmus lényegéhez szorosan hozzátartozik az individualizmus, a változatoság és a mozgalmasság. Éppen ezért nem véletlen, hogy a sámánizmus legfontosabb művészi megjelenési formái ugyanilyen tulajdonságúak: a zene, ének és tánc mint a művészet időbeli megnyilvánulásai. Mivel a sámánizmus a közvetítést hangsúlyozza, a rituális tárgyaknak ritkán tulajdonítanak fontosságot önmagukban, és emiatt kevés energiát szentelnek esztétikailag megnyerő vagy pontos kidolgozásukra.

Gyakran előfordul, hogy egy bizonyos szó vagy fogalom, melyet csak néhány szakember ismer, egyszer csak előtűnik a viszonylagos ismeretlenségből, és a jelenségek egyre tágabb körére kezdik alkalmazni. Varázsszóvá válik, amely számos unalmas tárgyat a jelentés fényével aranyoz be. A „sámánizmus” szó is ilyen. A sámánizmus egykor egy bizonyos észak-szibériai vallási rendszert jelentett, melyben a sámán elnevezésű vallási specialista transz segítségével közvetített az élők és a természetfeletti erők között. A transzban akár állatformát is ölthetett mint segítő szellem, és így utazást tett a felső, illetve az alsó világba, hogy újra visszaszerezze az elvesztett lelkeket, és így gyógyítson, vagy pedig elkísérte a holtakat végső nyughelyükre. Ezenkívül a természet rendjét irányító erőkkel is kapcsolatba tudott lépni. Később a sámán szót már azokra a – világ szá-

mos társadalmában fellelhető – vallási specialistákra is használták, akik a szibériai sámánokhoz hasonlóan extatikus transzba estek. Mára sok olyan pejoratív értelmű 19. századi megnevezést, mint „kuruzsló” vagy „boszorkány”, a „sámán” általános elnevezéssel illetnek, amelyben azonban szerencsére nyoma sincs a negatív jelentéstartalomnak. Az, hogy egyetlen szót használunk a különböző társadalmak vallási specialistáinak leírására, abból a szempontból szerencsés, hogy a hangsúly e különböző vallások közötti alapvető hasonlatosságokra kerül.

Hasonlóságok azonban nem csupán az egyes sámánok jellegzetességeiben és tevékenységében lelhetők fel, hanem e társadalmak mítoszaiban és hitvilágában is. Mircea Eliade (1964), napjaink egyik nagy mítoszgyártója különféle hagyományokból gyűrt össze egy egységes és következetes kozmológiát, melyet ő sámánizmusnak nevezett. Így mára a sámánizmus a sámánnal rendelkező társadalmak teljes hitvilágát jelöli, és ide tartozik a világ számos „törzsi” népének kultúrája is.

Ebben az értelemben a sámánizmus nemcsak térben, hanem időben is rendkívül szerteágazó jelenség. Paleolit kori őseink vallása is valószínűleg sámánizmusnak tekinthető, melynek egyes elemeit majdnem minden kultúrában – így a miénkben is – napjainkban szintén fel lehet fedezni. A sámánizmus az emberiség által ismert legősibb, legelterjedtebb és legtovább fennmaradó vallási rendszerré vált. Azzal, hogy ma valamit sámánisztikusnak nevezünk, a több ezer éves múlt varázsával ruházzuk fel. A mai, gyorsan változó világban bizonyára megnyugtató arra gondolni, hogy némely hagyományunk és magatartásformánk mennyire mélyen gyökerezik, és évezredek során változatlan maradt.

Mivel a sámánizmus szó ennyi mindent jelent, fennáll annak a veszélye, hogy teljesen elveszíti jelentését. Az, amit Eliade sámánizmusnak tekint, gyanúsán hasonlít arra, amit ő maga máshol minden vallási élmény alapvető természetének nevez (Eliade 1961). Ma a sámánizmus szó csaknem rokon értelmű a mágikus világkép és az inspirációs vallási élmény fogalmával. Megkérdezhetnénk, hogy minek rágódunk ennyit a szavak jelentésén, és miért baj az, ha a sámánizmus szót tágabb értelemben használjuk. A válasz az, hogy a mai jelentésében használt szó gyakran félrevezető lehet, mivel egyszerre bír nagyon konkrét és nagyon általános tartalommal, és ez esetenként igen zavaró.

Azokat a szavakat, amelyeket hirtelen kezdenek el széles körben használni, nem mindig könnyű megfelelően értelmezni. A jelentések széles köre, amely a sámánizmus szóhoz társul, minden valószínűség szerint megmarad. Mindössze annyit tehetünk, hogy minőségjelzőket teszünk elé, melyek arra utalnak, hogy éppen milyen értelemben használjuk: a tágabb vagy pedig a konkrét jelentésében. A sámánizmust olyan vallási rendszerként lehetne meghatározni, amely egy konkrét vallási specialista – a sámán – köré épül, aki transzban képes a természetfölötti erőkkel kapcsolatba lépni. Egy társadalom vallását csak akkor nevezhetjük sámánisztikusnak, ha a sámán központi szerepet játszik benne. Amennyiben a sámán szerepe csupán másodlagos az egyéb vallási specialistáké mellett, akkor ez a társadalom nem a szó szoros értelmében sámánisztikus, hanem csupán sámánisztikus vonásokkal rendelkezik. Tehát ha a sámánizmus szót egy vallási rendszer jelölésére kívánjuk használni, akkor ezt csak az olyan társadalmakra alkalmazhatjuk, amelyben a sámán elsődleges szerepet játszik. Ugyanakkor sámánisztikus elemek, illetve vonások számos más vallásban is felfedezhetők.

További különbséget érdemes tenni a sámánisztikus társadalmakon belül, megkülönböztetve a szibériai sámánizmust az általános sámánizmustól (Eliade 1964; Hultkrantz 1967). A szibériai sámánizmus és az észak-amerikai sámánizmus néhány típusa számos olyan közös vonással bír, melyek sehol máshol a világon nem lelhetők fel. A szibériai sámánizmus valószínűleg a sámánizmus történetének egy késői fejleménye, és viszonylag kis körben terjedt el. Néha „klasszikus” sámánizmusnak nevezik. A „klasszikus” szó azonban túlságosan sok, felsőbbrendűséget sugalló jelentéssel rendelkezik ahhoz, hogy ez esetben elfogadható legyen. A világ más tájain létező sámánizmust gyakran az „egyszerű” jelzővel illetik, megkülönböztetve a szibériai „klasszikus” változattól. Az „egyszerű” szó helyett szerencsésebb lenne az „általános” sámánizmus kifejezést használni, amely így azokra a társadalmakra vonatkozna, amelyek vallása elsődlegesen sámánisztikus, de nincs különösebb rokonságban a szibériai sámánizmussal.

A sámánisztikus művészetekről való értekezés szintén tele van problematikus elemekkel. A műalkotásokat gyakran a sámánisztikus hit illusztrálására használják fel, nem törődve azzal, hogy valódi sámánisztikus környezetben alkalmazzák-e azokat vagy sem. Sőt, a sámánizmussal összefüggő egyes motívumokat bárhol sámánisztikusnak neveznek még akkor is, ha nem sámánisztikus környezetben fordulnak elő. Az effajta motívumokra példa a világfa (Vastokas 1974), valamint az ún. röntgenábrázolás, azaz az állatnak vagy embernek a csontjaival vagy belső szerveivel történő megjelenítése (Lommel 1967). Mindkét ábrázolásmód előfordul sámánisztikus, illetve egyéb kontextusban is. A sámánisztikus művészetben a csontvázak és a belső szervek megjelenítése jelentheti a sámán testének átalakulását egy mágikus erővel rendelkező testté a sámánna avatás folyamán. Más művészetekben a csontvázak a halottként ábrázolt őseket vagy pedig a halál isteneit, illetve szellemeit szimbolizálják. Ehhez hasonlóan a világfa, melynek függőleges tengelye összeköti a felső és az alsó világot, és amelyet a sámán extatikus utazásai során megmászik, szintén fontos motívum, amely azonban viszonylag ritkán jelenik meg a sámánisztikus művészetekben. A világfa ábrázolása gyakoribb nem sámánisztikus környezetben. Ez a kép inkább a földműves népek művészetében található meg a természet termékenységének és bőségének ábrázolásakor. Érvelhetnénk úgy is, hogy végső soron minden csontváz és világfa megjelenítése a sámánisztikus képi világból ered, ez azonban azt jelentené, hogy az értelmezést egy túlságosan általános szintre korlátoznánk. Egy kicsit olyan ez, mintha azt állítanánk, hogy a különböző emberi rasszok közötti hasonlóságok a közös ősré – a majomra – vezethetők vissza, amely állítás lehet, hogy nem igaz, de még ha az is lenne, ez a magyarázat nem lenne túlságosan kimerítő.

Az egyik ok, amiért a nem sámánisztikus művészeteket gyakran a sámánizmus fogalmainak illusztrálására használják az, hogy a sámánizmus nem mindenhol társul művészettel. A vizuális művészet nem tartozik a sámánizmus létfontosságú elemei közé, annak ellenére hogy a sámán esetenként a társadalom egyetlen vagy a legfontosabb alkotóművésze, és sok kutató szerint a sámán volt a legelső művész (Lommel 1967; Chatwin 1970). A sámánisztikus művészetről szóló könyvek természetesen azokra a csoportokra fektetik a hangsúlyt, amelyekben a sámánt művészi kidolgozású tárgyak veszik körül. Számos sámánisztikus transz egyszerre több műfajú dramatikus esemény. A sámán összetett jelmezben jelenik meg, amely segítő szellemeit és a világ szerkezetét szimbolizálja, és előadása olyan építményben zajlik, amely a világegyetem leképezése.

Előadása lehet ének, színjáték és tánc együttese. Sok olyan sámán létezik azonban, aki egyáltalán nem vagy csak kevésbé díszes öltözetet és felszerelést visel, és előadásával nem követ speciális sémát. Vizuális művészetek nélküli sámánisztikus előadás előfordulhat, zene, ének és színjáték nélküli azonban sohasem. A sámánizmus elsősorban a zenei és a szóbeli hagyományokkal függ össze, és csak másodsorban a vizuális művészetekkel.

A vizuális művészeteket általában az előadás fogalmával társítjuk, mely nem elsődleges, és nem feltétlenül függ össze a sámánizmus értékeivel. A zenei és szóbeli művészeteknek két alapvető jellemzője van: az egyik az időbeliség, mivel lényegük a folyamat; a másik, hogy semmi megfogható nem marad utánuk. Ezzel szemben a vizuális művészeteknél a tárgyalkotás folyamata általában kevésbé fontos, mint az állandóság bizonyos fokát képviselő, befejezett tárgyak közszemlére tétele. A zenei és szóbeli művészetek dinamikus formában, a vizuális művészetek ezzel szemben statikus formában jelenítenek meg fogalmakat.

A sámánizmus lényege a változatosság és a dinamika. A sámánt éppen az különbözteti meg a paptól, hogy aktív szerepet játszik. A papot úgy is meghatározhatjuk, hogy olyan vallási specialista, aki a természetfelettit közvetett módon szólítja meg pontosan előírt rítusokkal, és imáiban merev formulákat ismételtet (Hultkrantz 1963). Eközben megszállhatja ugyan a természetfeletti erő, de ilyenkor az aktív szellem száll a passzív papba. A pap nem esik transzba, és nem utazik a természetfeletti világ különböző helyszíneire, hogy társalogjon, megívjon vagy pedig párosodjon a szellemekkel. Ezzel szemben a sámán olyan dinamikus közreműködő, aki úgy mozog a természetfeletti világában, mintha ő is közülük való volna. Sohasem fordulhat elő, hogy a szellemekkel való találkozások vagy utazások pontosan ugyanúgy történjenek meg: a sámánizmusban a hangsúly az egyes rítusok megismételhetetlenségén van. Ezzel szemben a papi rítusok a rituális szavak és mozdulatok eltérést nem tűró ismételtetését hangsúlyozzák.

Éppen ezért a vizuális művészetek statikus jellege szemben áll a sámánizmus dinamizmusával, és nem valószínű, hogy önmagában a sámánizmus intézménye magyarázattal szolgálna a vizuális művészetek kezdeti kifejlődésére. Amikor a sámánok művészi tárgyakat használnak, olyan tulajdonságokkal ruházzák fel őket, amelyek beilleszkednek a sámánisztikus értékek közé. E tulajdonságok közé tartozik magának a folyamatnak az előtérbe helyezése a megjelenítéssel szemben, valamint a múltékonyság hangsúlyozása az állandósággal szemben.<sup>2</sup>

A sámánok által használt tárgyak gyakran kidolgozatlanok és befejezetlenek. Kevés érdeklődést tanúsítanak a mesterségbeli tudás, a forma szépsége vagy a díszítésül szolgáló kidolgozottság iránt. Íme egy példa: az Amerika északnyugati partjainál lakó szalisoknál a sámán utazást tesz az alvilágba, hogy visszaszerezze egy beteg ember ellopott lelkét (Waterman 1930). A drámai utazást és a lélek visszaszerzését egy házban játsszák el. Ezt jelképesen kenuvá alakítják, és a sámán segítő szellemei népesítik be. A szobában festett palánkokat helyeznek el, melyek a kenu és a segítő szellemeket jelképezik. A palánkok elnagyoltak, csupán sejtetik, ám nem ábrázolják az állatokat. Szóbeli megjelölés híján nem lehet megkülönböztetni a bálnát a lazactól. Bizonyos vonásokat a hanyagul odakent festék jelöl csak. A kenu utasait oszlopfigurák jelenítik meg, melyek szintén leegyszerűsítettek és sematikusak. A sámán botokat használ az evezőlapátok, lándzsák, karók és íjak szimbolizálására, ahogyan azokat a színjáték során nevezik. Az előadás leginkább egy modern színműhöz hasonlatos, amelyben a díszlet absztrakt és

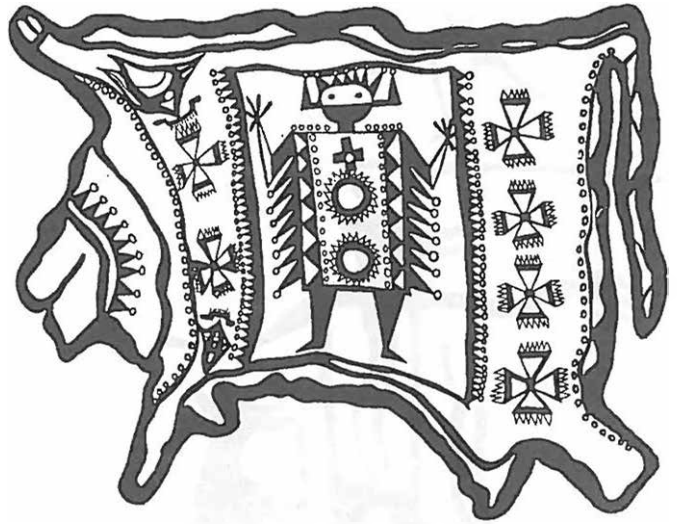
általános, és ahol egy és ugyanazon karó több különböző céllal használható fel. A tárgyak megjelenése egyik esetben sem túlságosan fontos, mivel az előadás során elhangzó szavak ruházzák fel a tárgyakat jelentéssel. Sok műtárgyat egyetlen rítushoz készítenek csupán, azután elpusztítják őket, otthagyják, vagy más módon szabadulnak meg tőlük a rítus befejeztével. A szalisoknál deszkákat csak egy ceremóniához használnak, és minden alkalommal újakat kell készíteni. A tárgyakat vagy azért semmisítik meg, mert a beteg szelleme vagy rossz szellemek bújtak el bennük, vagy egyszerűen csak azért, mert nincs két olyan utazás, amely teljesen azonos lenne.

A sziklaművészetben látszik igazán, mennyire elhanyagolható körülmény a sámánisztikus ideológiában a művészi tárgy befejezettsége. Észak-Amerikában egyes sziklába vésett ábrák és sziklafestmények egyértelműen a sámánisztikus rítust idézik. Például a texasi Pecos folyó mellett levő Párduc-barlang falfestményein szemből ábrázolt, állatnak álcázott, táskát cipelő alakok láthatóak (Kirkland–Newcomb 1967). A táskák valószínűleg szeszes ital készítésére alkalmas babot tartalmaz, amelyet az Egyesült Államok déli részén a sámánok látomások keltésére használnak. Az ilyen bab archaikus korból származik, és barlangokba rejtve őrizték őket. Mindezek kapcsán azt szeretném hangsúlyozni, hogy a Párduc-barlangban több képet festettek egymásra, szemlátomást nem törődve a festmények befejezettségével. A festés aktusa valószínűleg sokkal fontosabb volt, mint maga az eredmény.

Az északnyugati part mentén fellelhető, nagy műgonddal sziklába vésett sámánisztikus műalkotások nem azért szépek, mintha a szépség szükséges eleme lenne a sámánisztikus előadásnak, hanem azért, mert a partvidék társadalmában a műalkotások mennyisége és minősége a társadalmi helyzet igazolására szolgált. Az olyan sámánisztikus műtárgyak, mint a maszkok vagy a lélekfogók pont olyan finoman kidolgozottak és befejezettek, mint az északnyugati partvidék többi művészeti alkotása. Néhány műalkotáson a sámán a többi alaknál groteszkebb és torzabb. Ezekben az esetekben elképzelhető, hogy a forma eltorzítása a transzállapot érzelmi töltetét hivatott megjeleníteni, így módon is megkülönböztetve ezeket az inkább társadalmi ihletésű műalkotásoktól.

Mivel a sámánizmusban a műtárgyak bizonyos gondolatok közvetítésére szolgálnak, sokkal inkább az általuk jelölt témán van a hangsúly, semmint a műtárgyak formai megjelenítésén. A sámánisztikus témákat négy nagy csoportra oszthatjuk: emberi alakok, állatok, állat-ember kapcsolat és kozmikus ábrák. Az antropomorf alakok a sámánt jelölhetik, vagy egy mitikus első sámánt mint mágikus erővel rendelkező emberi lényt (1. ábra). A mágikus erőt szív, csontváz, állati szarv vagy maszk képében ábrázolják. Egyes sámánok erejét és hatalmát még inkább érzékelteti a szemből történő ábrázolásmód és a szónokló gesztusok. Az antropomorf alakok ábrázolása a sámánok segítő szellemeit vagy a természetet uraló és az ember által kiengesztelendő istenségeket is jelentheti. Néprajzi adatok híján sokszor lehetetlen megkülönböztetni egymástól a sámánokat, a szellemeket és az istenségeket, mivel ezeknek hasonló erőket tulajdonítanak, és így az ikonografikus vonások is felcserélhetők.

Az állatok képének fokozott jelenléte a sámánisztikus művészetekben azért sem meglepő, mert sok sámánisztikus társadalom a vadászattal tartja fenn magát. Az alkotásokban megjelenő állatok lehetnek a vadászat során elejtett szarvasok, hegyi kecskék és halak, de lehetnek természetfeletti erővel felruházott állatok is. Az ilyen erővel rendelkező állatok egyaránt jelenthetik az állatokat uraló természetfeletti istenség állatfor-

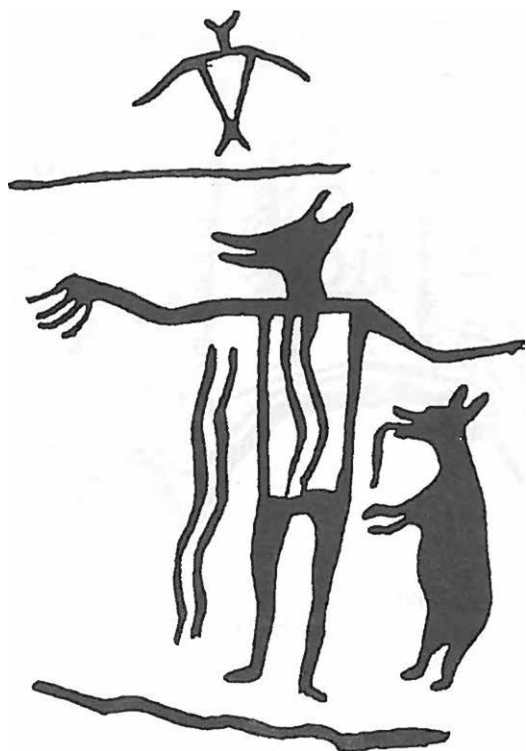


1. ábra. Apacs indián sámán inge  
Salvador Rosillo alapján

májú megjelenítését, a sámán segítő szellemét vagy pedig az állatnak álcázott sámánt magát. A különös erővel felruházott állatok általában húsevők, és az emberhez hasonlóan vadásznak, de rendelkeznek bizonyos képességekkel, amelyeknek az ember nincs birtokában, mint például nagy fizikai erővel, gyorsasággal vagy repülni tudással. A különleges erejű állatok egyike a medve (2. ábra), főképp a sarkkörüli területeken, a trópusi vidéken pedig a macskafélék, valamint a ragadozómadarak, például a sas. Ezeket az állatokat gyakran mesészerű, több állat vonásait is viselő szörnyekként ábrázolják, ami még inkább mágikus erejüket hivatott jelképezni.

A sámánisztikus művészet ritkán elbeszélő jellegű, és nemigen foglalkozik az ábrázolásmóddal. A sámánok találkozása a természetfeletti erőkkel csak elvétve jelenik meg a művészetekben. Esetenként embereket és állatokat vagy két különböző állatot ábrázolnak fizikai küzdelemben. Ez többféle sámánisztikus élményt jelenthet, például a sámán beavatását, amikor is meghal és egy segítő szellem visszahozza az életbe, vagy egy gonosz szellemmel való találkozását. Az is előfordulhat, hogy szellem formájában egy másik sámánnal folytatott küzdelmét jelenítik meg.<sup>3</sup> Az alakok fizikai érintkezése egyaránt jelenthet oltalmazást és fenyegetést, de mivel a fenyegető erők gyakran átalakulnak védelemzőkké, így nem lehet egyértelműen eldönteni az ábrázolásból, hogy melyikről is van éppen szó. A küzdelemben egybefonódott alakok ábrázolása a szellemi erőnek azt az ambivalens vonását fejezi ki, hogy az egyaránt lehet alkotó és pusztító erő.

Minthogy a sámán a természetfeletti világ különböző részeibe tesz utazást, előfordul, hogy magának a világnak a szerkezete válik az egyes megjelenítések témájává. A világot általában egy háromdimenziósra leképezett mikrokozmoszként ábrázolják. Ilyen például az előbbieken említett szalisok kenuja. A szibériai evenkiknél különleges sátrat állítanak fel a gyógyító szertartáshoz (Anisimov 1963). A középen álló oszlop a felső és az alsó világot összekötő világfát jelképezi (3. és 4. ábra). A sátoron kívül halakat és embereket megjelenítő oszlopok állnak, melyek az élet folyójának árral szembeni és a folyással egyirányú szakaszát képviselik. Ez fogalmilag a felső világnak és az égnek, vala-



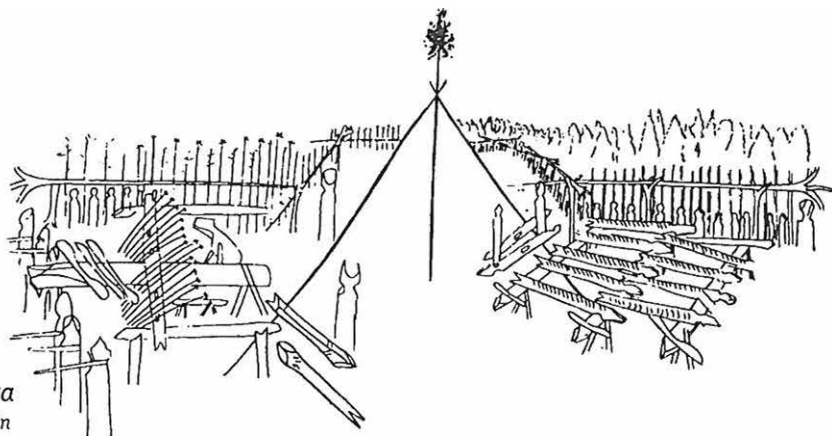
2. ábra. Sziklafestmény,  
Medicine Rapids, Saskatchewan  
Grant 1967 alapján

mint az alsó világnak és a föld belsejének felel meg. A középen elhelyezett sátor a föld felszínén elhelyezkedő világ közepét jelöli. Az evenki sátor igen kidolgozott, más sámánisztikus csoportoknál viszont a díszlet sokkal egyszerűbb és gyakran csupán a világ tengelyét jelképező központi oszlopból áll.

A világ háromdimenziós megjelenítése gyakran szerves része a sámánisztikus előadásnak, míg a kozmosz kétdimenziós megjelenítését csak ritkán alkalmazzák a szeánszok során, és akkor is csak mint vizuális megjelenítésnek van jelentőségük. A sámán kellékei közé tartoznak a botok és egyéb tárgyak, ám jóval kevésbé használatosak képek és ábrák. A szibériai goldok híres festett öltözéke meglehetősen egyedi és jellegzetesnek egyáltalán nem mondható példa a kétdimenziós kozmikus ábrára. A legtöbb szibériai sámán öltözéke madarak és állatok formáját idézi, és a ruhához erősített tárgyakból áll. Ilyenek például a láncok, maszkok, babák és függők, melyek a sámán erejét jelképezik. A goldok öltözékére festett minta a világegyetem szerkezetét jeleníti meg: megtalálhatók rajta a központi tengelyek világfái, a különleges erővel rendelkező állatok, például a medve és a macskafélék, és a kör, amely minden bizonnyal az ég felé nyílik meg (Vastokas 1974). Ezek az ábrázolások nem pusztán gondolatok megtestesítései, hanem bonyolult összefüggérendszer magyarázatai. Olyan képre hasonlítanak, amelyet akár egy mai etnológus is rajzolhatott volna szóbeli beszámoló alapján. A goldok Északnyugat-Szibériában élnek, és jelentős hatással van rájuk a mandzsu és a kínai kultúra. A világegye-

tem kétdimenziós, sámánisztikus környezetben való ábrázolása más népeknél is előfordul, ahol más – különösen a földműves – népek és civilizációk hatása erőteljes.<sup>4</sup>

A sámánisztikus művészet tárgyai általában formájukban egyszerűek és részleteikben kidolgozatlanok, így gyakran szóbeli magyarázat szükséges ahhoz, hogy jelentést kapjanak. A kidolgozott tárgyak hagyománya a sámánisztikus művészetben belül vagy a nem sámánisztikus művészetek hatását mutatja, vagy pedig a jó minőségű tárgyak iránti általános kulturális vonzalom eredménye.



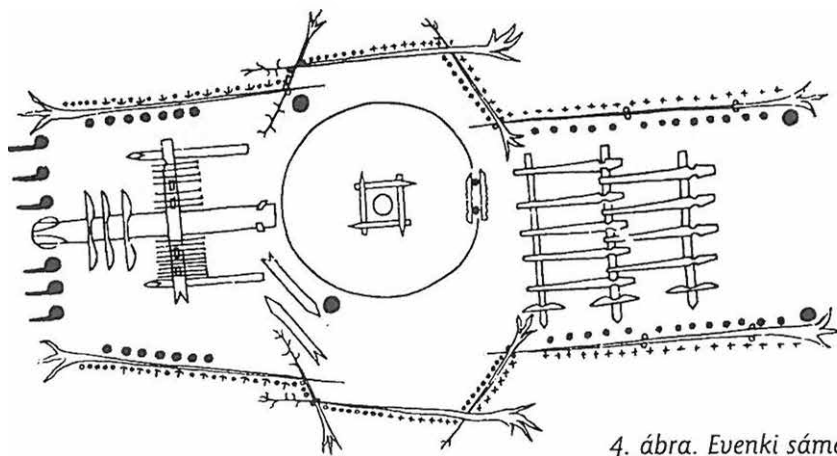
3. ábra. Evenki sámán sátra  
Anisimov 1963 8a ábrája alapján

Több nemrégiben készült tanulmány is azt állítja, hogy számos – a legkülönbözőbb társadalmakban felbukkanó – vizuális alkotás sámánisztikus jelentőséggel bír, és ezáltal ezeknek az ábrázolásoknak a jelentését megint csak egy általános szintre korlátozzák. Különösen igaz ez az észak-amerikai indián művészetre, amelyben a sámánisztikus témák bevallottan dominánsak. Észak-Amerikában sok olyan intézménytípus létezik, mely magán viseli a sámánizmus jegyeit. A sámánizmus hasonló változata figyelhető meg Kelet-Ázsiában és Indonéziában, ugyanakkor e sorok szerzője nem szándékozik az észak-amerikai hagyománnyal rokonítani ezeket. A sámánizmus egyes észak-amerikai típusait a későbbiekben elemezzük bizonyos általános mintákat kimutatva.

Valószínű, hogy a legelső ázsiai bevándorlók, akik az utolsó jégkorszak idején telepedtek le Amerikában, vadászok és gyűjtögetők voltak, és vallásuk minden valószínűség szerint sámánisztikus volt (La Barre 1972). Az a fajta sámánizmus, amit ezek a korai telepések magukkal hoztak, valószínűleg az általános sámánizmus egy formája volt, és ez napjainkig fennmaradt a különböző társadalmakban az Északi-sarktól egészen a Tűzföldig. Az egyéni sámánizmus különösképpen a vadászó és gyűjtögető csoportokra és törzsekre volt jellemző. Az általános sámánizmus olyan társadalmakban található meg, melyek tárgykészlete korlátozott, és így kevés a sámánisztikus tárgyak is. Habár ezekben a társadalmakban jelen lehet egy magas fokú, összetett sámánisztikus mitológia és világgép, ez sokkal inkább nyelvi, semmint vizuálisan fejeződik ki. Legfontosabb tárgyaik a hangszerek, például a dob és a csörgők, melyek átsegítik a sámánt a transz álla-



potába, ám ezek a tárgyak nem feltétlenül díszesek. Előfordul, hogy a sámán nem visel megkülönböztető öltözetet, esetleg testét befesti vagy tollakkal díszíti, vagy pedig állatbőrt visel. A sámán tárgyai között lehetnek varázskövek és szívócsövek. A Nagy Medencében élő pajuti (Park 1938), csumas (Grant 1965) és a kaliforniai luiszeno indiánok (DuBois 1908) jó példák az olyan kisebb társadalmakra, amelyekben a sámánok nagyon kevés kellékkal adják elő rítusaikat. Mindkét területen fellelhetők sziklába vésett ábrák és sziklafestmények, melyeket feltételezhetően maguk a sámánok készítettek (Heizer-Baumhoff 1962). Ezek a sziklába vésett rajzok az egyedüli alkotások, amelyek formai és esztétikai tartalommal rendelkeznek.



4. ábra. Evenki sámán sátra, alaprajz Anisimov 1963 9b ábrája alapján

A szibériaival szoros rokonságban álló egyéni sámánizmus Észak-Amerikában is megtalálható, és valószínűleg a sarkkör menti népek közötti évszázados kapcsolat eredménye. A tlingit és csimsian sámán öltözeke és kellékei sok párhuzamot mutatnak a szibériai sámán díszes viseletével (Drucker 1955:159–160). Az északnyugati partvidéken a csörgő és a dob központi szerepet játszik, és ezeket gyakran természetfeletti erők szimbólumaival díszítik. Az öltözék rendszerint egy festett szoknyából áll, melyet amulettek és különböző zörgő tárgyak szegélyeznek, a sámán pedig medvekarmokat mintázó koronát és maszkot visel. A maszk viselete nem függ össze törvényszerűen sem a szibériai sámánizmussal, sem az általános sámánizmus bizonyos formáival. A maszkot az északnyugati partvidék egyes sámánjai a helyi titkos társaságoktól vették át, melyek régóta alkalmaznak ilyeneket beavatási szertartásaik során. Az eszkimóknál a sámánok csupán Dél-Alaszkában viselnek fából készült maszkot, mivel ők közeli kapcsolatban álltak az északnyugati partvidék népeivel (Ray 1967:72–83).

Az északnyugati partvidék sámánja alapvetően gyógyító rítusokat végez, biztosítja a bőséges hal- és vadászszákmányt, és még harci mágiát is gyakorol. Az egyéni sámánizmus azonban nem az egyetlen vagy a legfontosabb vallási intézmény e területen. Tánc-társaságok és klánok is alkalmaznak és alakítanak át sámánisztikus hiedelmeket.

Például a rituális halál és újjászületés, valamint egy természetfeletti védnök pártfogásának sámánisztikus „forgatókönyve” számos északnyugati partvidéki tánc csoportban az új tagok beavatási szertartásának szolgál alapjául. E csoportoknak legalább annyira célja a társadalmi és gazdasági helyzetük bemutatása, mint amennyire a szellemi erők megszerzése. Míg a beavatási szertartás során egyes beavatandók a valódi sámánokéhoz hasonló intenzív spirituális élményben részesülnek, másoknak be kell érniük az élmény kevésbé nagyhatású eljátszásával. Ahogy a hangsúly fokozatosan áthelyeződik az egyéni sámán valódi transzállapotáról a beavatandó által eljátszott transzra, a környezet és a kelléktár egyre inkább vizuálisan kifejezővé válik. A maszkviselő társaságokban a beavatandók számos olyan maszkot és művészi tárgyat használnak, amelyek nem szükségesek az egyéni sámán számára. A kvakiutl indiánok kannibál és grizlimedve-társaságai botokat, fényhatásokat, ajtócsapdákat és más színpadias látványosságokat használnak a színmű jellegű megvalósítás érdekében (Drucker 1955:163).

Az észak-amerikai sámánisztikus csoportok társadalmi és gazdasági szerepe különösen a Nagy Tavak környékén élő odzsibva indiánoknál egyértelmű. Az odzsibva sámánok egyszerű tárgyakat használnak, mint például a dob, csörgő és szívócső, valamint ffigurákat (Hoffman 1885:86). A sámánisztikus gondolatkör legkifejezőbben azonban a midevin társaságnál jelenik meg. A mide társaságba való belépésért a beavatandó tagoknak fizetniük kell, és négy szinten keresztül juthatnak előbbre a tagságban. Énekeket és hagyományokat tanulnak, a beavatási szertartás során eljátszzák, hogy lelövik őket, meghalnak és újjászületnek. Azok közül is, akik eljutnak a negyedik szintre, kevesen jutnak olyan spirituális erő birtokába, ami hasonlatos lenne a sámán erejéhez. Az ilyen csoportokban bizonyos erő megszerzése inkább egyfajta társadalmi rangot jelent.

A mide társaság által használt művészi tárgyak jóval kidolgozottabbak és jelentőségben is kifejezőbbek, mint a sámánok tárgyai, ami összefügg a mide rítusok színpadias jellegével. A mide kunyhó a világegyetemet jelképezi, és a benne lévő leszúrt oszlopok madárral a tetejükön a közepén álló világfát jelentik meg. A csoport tagjai állatbőrrel díszített batyukkal rendelkeznek, melyben különféle amuletteket tartanak, és fatáblákon vagy kéregtekerceken szimbólumokkal jelölik a beavatás során tanult énekeket. A társaság nyírfakéreg tekerceken ábrázolja eredetét. Az egyik ilyen tekercsen a mide kunyhók jelennek meg négy szinten, az eredeti, égbeli mide kunyhó másolataként. A társaságot egy istenség adta az odzsibva népnek, akit a tekercsen egyéni sámánként ábrázoltak, feje körül erősugarakkal és kezében dobbal. A sámánisztikus társaságok a sámánisztikus élmény egy felhígított változatát kínálják a nagyközönségnek, a beavatottak azonban inkább társadalmi elismertséget, mintsem spirituális erőt nyernek ebből az élményből. A sámánisztikus „forgatókönyv” a beavatási szertartás eljátszásához szükséges, és mivel az élmény nem annyira belülről fakad, nagyobb hangsúlyt fektetnek annak kifelé történő megfogalmazására és a művészi tárgyak megjelenítésére.

A sámánizmus „demokratizálódásának” egyik formája a sámánisztikus társaságok intézménye, ahol a tagoknak fizetniük kell a beavatásért. Egy másik példa a sámánisztikus erő szélesebb körben való terjesztésére az észak-amerikai síksági indiánok látomáskeresése. A síksági kultúrában egyaránt megtalálhatók egyéni sámánok és sámánisztikus titkos társaságok (Lowie 1954). A síksági indiánoknál azonban mindenki szeretne legalább kismértékű spirituális erőre szert tenni a látomás élményén keresztül. A síksági látomás szerkezete hasonló a sámánok első találkozásához a természetfeletti világgal,

attól eltekintve, hogy a látomás nem véletlenszerű, hanem azt böjttöléssel, fagyoskodással, sőt egyes esetekben a test megcsonkolásával idézik elő (Benedict 1923). Ha a látomás megidézése sikerrel jár, akkor az egyén találkozhat egy természetfeletti lényvel, aki ezután a pártfogójává válik, és egy dalt, egy jelet, különleges gyógyító harci erőt ajánl neki. A síksági indiánok a megtapasztalt látomás hatására nem feltétlenül válnak sámánná. Ez a különböző társaságokban való tagság mellett a társadalmi és harci rendben való előrelépés egy másik útja. Az egyetlen különbség az, hogy a síkságiak területén nagyobb hangsúly kerül a látomásélmény autentikus voltára.

A síkságiaknál sokféle műalkotás egyéni és beavatási társaságokban való használatra egyaránt készülhet. Az egyéni látomáskereséssel kapcsolatos tárgyak gyakran tartalmaznak sámánisztikus motívumokat, mint például a csontvázat, medve vagy a mennydörgésmadár képét. A beavató szellem által adományozott mintákat általában a pajzsokra és a tipi (sátor) fedelére festik. Ezek egyfajta vizuális igazolásként szolgálnak a szellemekkel való találkozásról, melyet a látomáskereső egyedül, elszigetelten élt át, és amely nem ismételtető meg közönség előtt. (A sámán legelső spirituális élménye szintén gyakran magányosan zajlik, de azt követően a közösségi rítusok alkalmával kerül transzba.)

A hallucinogén anyagok használatának ellentmondásos kérdését akkor van értelme a sámánizmussal összefüggésbe hozni, ha különbséget teszünk az egyéni sámánizmus és a sámánisztikus társaságok között.<sup>5</sup> Az egyéni sámán attól függően használ kábítószer, hogy az mennyire elérhető, és hogy mi a helyi hagyomány. A sámán – lényegéből fakadóan – kábítószer használata nélkül is képes gyakran transzállapotba kerülni, amikor azonban kábítószer révén kerül transzba, jobban képes irányítani azt és a kábítószerek által megtestesített természetfeletti erőket. Sokan azonban, akik a szellemi erő megszerzésére áhítozva különféle sámánisztikus társaságokba lépnek be, híján vannak a sámán természet adta képességeinek. Amint láttuk, a sámánisztikus társaságok számára nem alapvetően fontos a valódi látomás elérése, gyakran csupán mímelik azt, egyesek pedig sanyargatják a testüket, hogy látomásban részesüljenek. A kábító hatású anyagok elfogyasztása, beszippantása, elszívása vagy elrágása olyan módosult tudatállapotokat idéz elő, ami az egyes személyek számára előidézheti a kívánt látomást. Észak- és Dél-Amerikában igen gyakori a csoportos kábítószer-használat (Harner 1973:6). A hallucinogéneket fogyasztó beavatandók egy természetfeletti szellemmel való sámánisztikus találkozásra készülnek. Az észak-mexikói huicsol indiánok peyotekaktusz-„vadászata” egy ritualizált csoportos látomáskeresés, melyet olyan egyén vezet, aki a valódi sámánéhoz hasonló erővel rendelkezik (Furst 1974).

Az egyéni sámánizmus különösen a kis létszámú csoportokba szerveződött vadász- és gyűjtögető társadalmakra jellemző. A nagyobb észak-amerikai törzsi társadalmakban az egyéni sámánizmus nem az egyedüli vagy nem legfontosabb eleme a vallási tevékenységnek. Itt jóval nagyobb hangsúly helyeződik azokra a – gyakran titkos – társaságokra, amelyek nagyobb és heterogénebb népeiséget tudnak tömöríteni. Az ilyen társadalmakban bizonyos sámánisztikus elképzelések uralkodóvá válhatnak, különösen a beavatási rítusokban, valamint a rituális kellékek díszítésekor alkalmazott motívumok esetében. A természetfeletti erőt azonban nem pusztán önmagáért keresik, hanem mint a társadalmi előrelépés és tekintély megszerzésének fontos lehetőségét. Azokban a társadalmakban, ahol a presztízs és a társadalmi előmenetel ugyanolyan fontos, mint a spirituális értékek, ott általában több műalkotás születik, és ezek művészibb kivitelezésűek.

Az előzőekben taglalt észak-amerikai társadalmak vagy vadászok, gyűjtögetők, vagy pedig vándorló földművesek. A teljes letelepedést és a mezőgazdasági életmódot, amely Észak-Amerikán belül a délnyugati és délkeleti területekre korlátozódik, általában nem hozzák összefüggésbe a sámánokkal vagy a sámánizmussal. A majdnem kizárólag gabonatermesztésből élő törzsi társadalmak szerkezete általában merevebb, mint azoké, ahol a vadászatnak van jelentősebb szerepe. A mezőgazdaság komoly együttműködést és naptári ismereteket igényel. A mezőgazdaságra épülő társadalmakban az egyén érdekei általában alárendelődnek a közösség érdekeinek, és az olyan egyéni vállalkozások, mint amilyen a síksági indián törzseknél a látomás keresés, teljességgel elképzelhetetlenek (Underhill 1948). Itt a vallási vezetőket inkább papként, mintsem sámánként határozhatjuk meg. Egyik feladatuk a mezőgazdasági év szabályozása naptári számítások alapján, ami inkább konkrét tudás, mintsem átszellemültség, spirituális képesség kérdése. Az Amerika délnyugati részén élő puebló indiánok például – a sámánisztikus társadalmakhoz hasonlóan – a betegséget valamilyen tabu megsértésének, a lélek elvesztésének vagy pedig valamilyen idegen tárgy behatolásának tulajdonítják (Underhill 1948:35–40). Úgy tartják, hogy a társadalmon belüli egyensúlyzavart szellemi erők beavatkozása okozza, valamint a szabályok emberektől áthágása, és hitük szerint ez váltja ki a természetfeletti erők haragját. Az egyensúlyt nem a sámán állítja helyre, aki személyesen küzd meg a szellemekkel, hanem a pap, aki olyan rituális aktusokat hajt végre, mint például az ima, az áldozás és a felajánlások, melyeket az istenek elfogadnak. A legfontosabb puebló kultuszokban, mint amilyen a kacsina kultusz, az ősöknek és a természet szellemeinek hódolnak az ünnepek és szertartások összetett éves ciklusát követve. A sámánisztikus vonások igen korlátozott formában maradtak csupán fenn a gyógyító társaságok beavatási rítusaiban. Ezekben jelen van a böjtölés, valamint a rituális halál és újjászületés eljátszása, de ennek során a résztvevők egyike sem kerül valódi transzállapotba.

A földműves és vadászvilágnézet különös keveredése figyelhető meg a navahó kultúrában. A navahók atapaszk nyelvet beszélő indiánok, legközelebbi rokonaik még ma is Kanadában és Alaszkában élnek kisebb vadász- és gyűjtögető csoportokban. A navahók valószínűleg a 13. században jöttek az Egyesült Államok délnyugati részére (Spencer–Jennings 1965:322). Kultúrájukra erőteljes hatással voltak puebló indián szomszédai, majd kapcsolatba kerülvén az európaiakkal felhagytak a vadászattal, és birkapásztorkodással kezdtek foglalkozni. A navahó vallás legfontosabb vonása a homokfestés rítusa, melynek célja a törzs jóléte, gyógyítás, a boszorkányság kiűzése, valamint a harci és vadászsiker megszerzése (Reichard 1950). A navahó vallási specialista a sámánnak és a papnak egy különös ötvözete. A sámánhoz hasonlóan transzba esik, hogy megjósolja a betegségek okát. A betegség gyógyítása azonban nem egy újabb transz segítségével történik, melynek során utazást tesz a természetfeletti erők birodalmába, hanem a homokfestés rítusának az eljátszásával ének kíséretében. A navahó énekes több száz festményt tart fejben a hozzájuk tartozó dalokkal együtt, melyek közül néhány egy bizonyos gyógymódot szolgál. A festményeket és az énekeket pontosan kell felidézni. Az énekes tudása éppoly fontos, mint a természetfeletti erőkkel való érintkezés képessége. A beteget a festmény közepére ültetik, miközben eléneklik felette a dalt. A rítus befejeztével a homokot gondosan összegyűjtik, és rituális módon megválnak tőle.

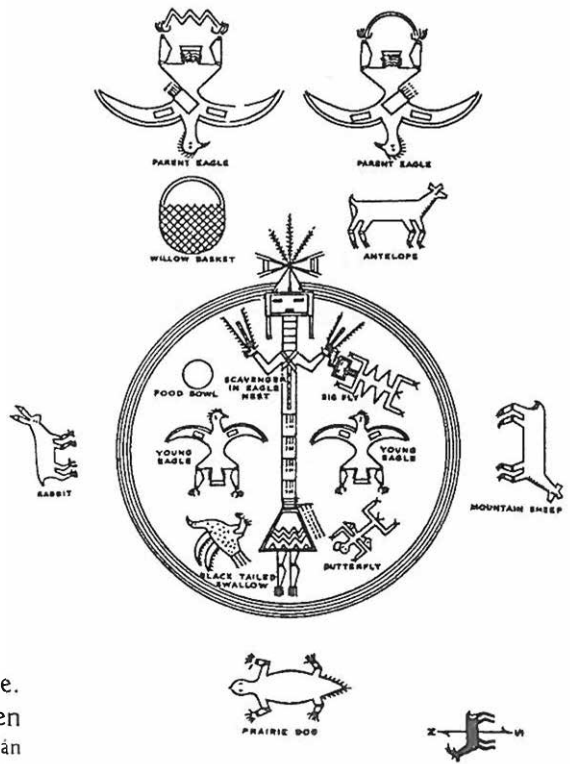
A navahó gyógyító által elénekelt dalok mitikus hősök élményeit idézik fel. A történetek hasonlatosak a sámánisztikus találkozásokhoz. A mitikus hős rendszerint egy

emberi lény, aki utazást tesz a természetfeletti erők birodalmába, különféle jó és gonosz szellemekkel találkozik, akik végül természetfeletti erőkkel ruházzák őt fel, és megtanítják a homokfestés rítusára. A hősök ezután visszatérnek a földre, és továbbadják az embereknek a megszerzett tudást, majd végleg eltávoznak. Egy-egy homokfestmény elkészítése annak a mítosznak az újrajátszása, melyben a hős hatalomra tesz szert a természetfeletti erők felett azért, hogy megtanulja a rítusokat. A hős kalandjait bemutató történetek nagyban hasonlítanak a sámán útjaihoz, de maga a navahó énekes nem tesz utazást, csupán felidézi a mítoszt. Ezért az énekes személye kevésbé fontos, mint a természetfeletti hősök alakja. Az erő a rítus megfelelő előadásában rejlik, nem pedig az énekes szellemében.

A dalokhoz hasonlóan a homokfestményeknek is csak akkor van hatásuk, ha pontos másolatai a hősök által továbbadott eredeti homokfestményeknek. Minden egyes festmény a mítosz egy epizódját jeleníti meg. Ezeket az eseményeket azonban nem naturalisztikusan, jelenetről jelenetre, hanem szimbolikusan ábrázolják. Az egyik ének festményén például a hőst egy sas fészkeben láthatjuk (5. ábra). A fészek az égben helyezkedik el, a hős testén látható fehér kagylók a sasok által adományozott erőt jelképezik. A természetfeletti erővel felruházott emberi lény képe és a sasok – mint az átalakulás létrehozói – jelenléte a sámánisztikus ábrázolásból ered. A vonalvezetés és a minták precíz voltának fontossága miatt a festmény jellege teljesen eltér a valódi sámánisztikus művészet darabjaitól, ahol a mintázat minősége lényegtelen. A homokfestményeknél rendkívül nehéz dolog a mintázat pontos vonalainak kialakítása, mivel a homokot kézzel szórják, ami nagy közügyességet és fegyelmet igényel a festő részéről. A mintázat abszolút tökéletessége azonban szükséges feltétele annak, hogy a festmény kifejtsse hatását.

A legtöbb navahó homokfestmény nem egyetlen alakot ábrázol, hanem a kozmikus ábrán belül több, ismétlődő figurát. A világegyetemet egy négyzet vagy kör jelképezi, ami a négy égtájat és a középpontot foglalja magában. Minden negyedben négyesével vagy annak többszörösével helyezkednek el a különféle szellemek. Az egyes égtájakat a hozzájuk tartozó színek jelzik. A színszimbolika és a négy égtáj fontossága a pueblo agrárrítusok világából ered. A kozmikus ábrákat sámánisztikus környezetben is alkalmazták, de egy alapvető mozzanatban különböznek a navahó ábrázolásoktól. A sámánisztikus elgondolásban a hangsúly a világ függőleges megosztásán van, a felső, középső és alsó világok, és az ezeket összekötő tengelyek a lényegesek (6. ábra). Magán az ábrán ez egy függőleges vagy vízszintes vonal formájában jelenik meg, amely mentén a mozgás megvalósul. Az evenki sátor és az alakok, melyek a víz folyásának megfelelően vagy azzal ellentétesen helyezkednek el, ennek a lineáris sámánisztikus elgondolásnak a vízszintes változatát jelentik.

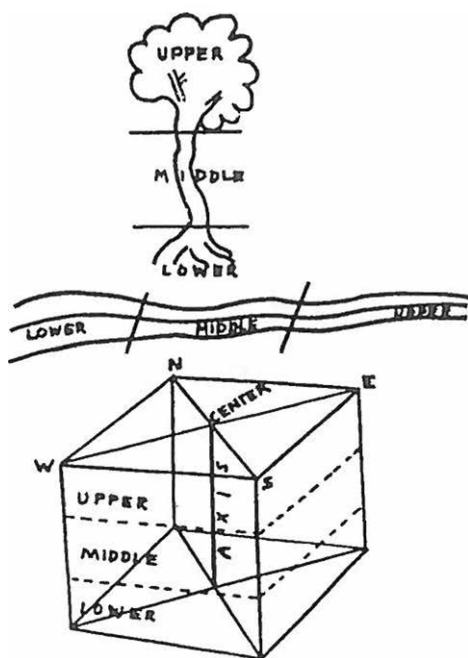
A navahó és a pueblo indiánok háromszintű világegyetem létezésében hisznek, ahol a felső, a középső és az alsó világot egy tengely köti össze, de ők nem a függőleges, hanem a vízszintes kiterjedésre fektetnek hangsúlyt. A homokfestményekben megjelenő navahó világ sík kiterjedésű és sugaras szerkezetű. A sugaras mintázatnál a hangsúly a középponton és az abból kiinduló vonalakon van. Szemben a vonallal, a sík egy statikus forma. Ezért a navahók világábrázolása statikusabb, mint a sámánisztikus csoportok kozmikus ábrái.



5. ábra. Navahó ének egyik jelenete.  
A hős a sasfészekben  
Reichard 1939 I. ábrája alapján

A navahó és puebló kozmológiában az ember leginkább mozdulatlan, a szellemek pedig körülötte mozognak. A természetfeletti erőket hitük szerint a művészetek – a rituális tárgyak és szertartások – irányítják. Még az időben megvalósuló művészetek is, mint a zene, ének és a tánc, statikussá válnak pontos megjegyzésük és ismétlésük révén. A navahó homokfestményeket a mulandóságnak szánják, és a rítus után megsemmisítik őket. Átmenetiségüket azonban cáfolja az a körülmény, hogy a mintázatot és az éneket megjegyzik, és ugyanazon formában bármikor újraalkothatják. Amennyiben a sámánisztikus rítus összehasonlítható az improvizatív színházzal az egyszerű és potenciálisan többcélú díszlet tekintetében, akkor a földműves társadalmak rítusai a 19. századi operaelőadásokhoz hasonlíthatók, a szigorúan előírt kosztümök és díszletek miatt. Az improvizatív színházban minden a színészek tehetségén múlik, míg az operában a varázslatos díszlet kárpótol a kevésbé ihletett énekért és játékért.

A sámánizmust úgy lehet meghatározni, mint a vallási intézmény egy speciális formáját, melyben egy egyéni sámán közvetít az ember és a természetfeletti világ között a transz állapotában. A sámánizmus különösen a kis vadász- és gyűjtögető közösségekre jellemző, és eredete visszanyúlik a paleolit kori ember kultúrájáig. Mint ilyen a sámánizmus a vallási élmény legalapvetőbb és legősibb formája lehet. A transz kifejezetten emberi képesség, amelyet az egyének bármikor és bárhol képesek elérni, ám ez később



6. ábra. Evenki és navahó kozmológiai elképzelések összehasonlítása

Salvador Rosillo alapján

rendkívül választékos formákban intézményesült, a 20. században például a spirituális gyógyításban és a pszichoanalízisben (Lévi-Strauss 1963).

Annak ellenére, hogy sámánisztikus vonások sok kultúrában megtalálhatók, az egyéni sámánizmus csupán néhány, viszonylag kis lélekszámú és egyszerű társadalom meghatározó vallási intézménye. A sámánisztikus elképzelések számos vallási intézmény részévé válhatnak, mint ahogyan az észak-amerikai indián sámánisztikus beavatási társaságok és az egyéni látomás keresés példáján láthattuk. Ugyanakkor azt is észre kell vennünk, hogy mind a sámánisztikus beavatási társaságok, mind pedig az egyéni látomás keresés nem tisztán spirituális intézmények, hanem jelentős mértékben társadalmilag és gazdaságilag motiváltak. A sámánisztikus fogalmakat inkább metaforaként használják, mintsem szellemi valóságként élik meg azokat.

A sámánizmus nem jellemző a földművelő társadalmakra, sámánisztikus fogalmak azonban fennmaradhattak bennük. Különösen a mítoszokban és legendákban élnek tovább, melyekben a sámán lehetséges spirituális erejét sem a halandók, sem más vallási specialisták körében nem ismerik el, hanem ezt az erőt a természetfeletti hősöknek tulajdonítják. A sámánisztikus vallásban az emberek és a természetfeletti lények ugyanazokon a szellemi erőkön osztoznak. A papi vallásban a szellemeket az emberektől jóval nagyobb szakadék választja el, és a misztikus erő kizárólag a szellemek jellemzője lehet.

A sámánizmus legfontosabb értékei az egyediség, a változatosság és a mozgás. A sámánizmus jellegzetes művészetformái azokkal az értékekkel harmonizálnak, melyek időben kibontakozó művészetekre jellemzőek: a zenére, az énekekre és a táncra. A vizuális művészetek csak másodlagos szerepet játszanak, és a sámánizmus sok esetben ezek

nélkül létezik. Mivel a sámánizmus az átmenetek egyes állapotaival foglalkozik, inkább a „valamivé válással”, mint a „valamiként létezéssel”, a rituális tárgyak formája ritkán fontos önmagában, és nem sok erőfeszítést tesznek arra, hogy azok esztétikailag szépek és jelentésükben pontosak legyenek. Az esztétikai értékek inkább a társadalmi és gazdasági státus fontosságával függnek össze. Amikor a sámánisztikus ábrázolást metaforaként használják az egyik társadalmi vagy gazdasági pozícióból egy másikba való átmenet jelölésekor, a műalkotások formájukban kidolgozottabbakká, jelentésükben behatároltabbakká és megmunkálásukban finomabbakká válnak. A földműveléshez kapcsolódó és a papi vallásokban szintén rendkívül fontosak a művészi tárgyak, mert e kultúrákban gyakran úgy hiszik, hogy a természetfeletti erő inkább lakozik a tárgyakban, mintsem az emberekben. Ezért a legnagyobb mesterségbeli tudásukat, formai és képi leleményüket arra összpontosítják, hogy a láthatatlan szellemeknek a legkifejezőbb formát nyújtsák, és azokat vizuálisan megkülönböztessék egymástól.

Fordította Olt Boglárka

## JEGYZETEK

1. A tanulmány eredeti megjelenési helye: Zena Pearlstone Mathews – Aldona Jonaitis, eds. *Native North American Art History. Selected Readings.* 7–30. Palo Alto, California: Peek Publications, 1982.
2. A sámánizmus nem az egyedüli intézmény, ahol a rítust követően a műalkotásokat megsemmisítik vagy elhagyják. A világ számos társadalmában rendeznek közös ünnepeket, melyek végén a műalkotásokat különféle okokból sorsukra hagyják.
3. A fizikai küzdelem gyakori az északnyugati partvidék indián és a szibériai, állatokat ábrázoló művészetekben.
4. A világegyetem kétdimenziós ábrázolása az indonéz művészetekben gyakori. A ngadzsu sámánok olyan festményt használtak, amely a halottak hajóját ábrázolta egy világfával a közepén (Scharer 1963).
5. Eliade (1964) szerint az ősi sámánok nem használtak kábítószeret, és amikor egyes esetekben kábítószerhez folyamodtak, az olcsó pótszere volt a valódi misztikus élménynek. Ezzel szemben Wasson (1968) és La Barre (1972) a sámánisztikus hitvilág eredetét a hallucinogén kábítószeres használatában kereste. Valószínűleg mindkét álláspont túlzó, és saját, a kábítószer-élvezethez fűződő érzéseinket tükrözik. Minthogy Eliade az 1950-es években írt, helytelenítette a kábítószeres használatát. Az 1960-as években, a kábítószer-fogyasztó ellenkultúra hajnalán La Barre és Wasson túlhangsúlyozta a hallucinogének jelentőségét. Elképzelhető, hogy a kábítószeres segítettek a sámánokat, és használatuk intézményesült, de számos bizonyíték támasztja alá azt, hogy az emberek kábítószer nélkül is képesek látomásokat átélni. A sámánizmus tehát nem szükségszerűen a kábítószer-használatból ered.



## IRODALOM

ANISIMOV, A. I.

1963 The Shaman's Tent of the Evenks and the Origin of the Shamanistic Rite. *In Studies in Siberian Shamanism*. H. N. Michael, ed. 84–123. Toronto: Arctic Institute of North America.

BARBEAU, M.

1958 Medicine Men of the North Pacific Coast. *National Museum of Canada Bulletin* 152.

BENEDICT, R. F.

1923 The Concept of the Guardian Spirit in North America. *American Anthropological Association Memoir* 29.

CHATWIN, B.

1970 The Nomadic Alternative. *In Animal Style Art from East to West*. 176–183. New York: Asia House.

DRUCKER, P.

1955 Indians of Northwest Coast. New York: Natural History Press.

DUBOIS, C. D.

1908 The Religion of the Luiseno Indians. *University of California Papers in American Archaeology and Ethnology* 8(3).

EDSMAN, C. M.

1967 *Studies in Shamanism*. Stockholm: Almqvist–Wiksell.

ELIADE, M.

1961 *The Sacred and the Profane; the Nature of Religion*. New York.

1964 *Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy*. New York: Bollingen Foundation.

FURST, P.

1974 The Roots and Continuities of Shamanism. *Arts Canada* 184–187:33–60.

GRANT, C.

1965 *The Rock Paintings of the Chumash*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

1967 *Rock Art of the American Indians*. New York.

HARNER, M. J., ED.

1973 *Hallucinogens and Shamanism*. New York: Oxford University Press.

HEIZER, R. F. – M. A. BAUMHOFF

1962 *Prehistoric Rock Art of Nevada and Eastern California*. Berkeley: University of California Press.

HOFFMAN, W. J.

1885 The Midewiwin or 'Grand Medicine Society' of the Ojibwa. 7th Report of the Bureau of American Ethnology.

- HULTKRANTZ, A.  
 1963 *Les Religions des Indiens primitifs de l'Amérique*. Stockholm Studies in Comparative Religion 4.  
 1967 *Spirit Lodge, a North American Shamanistic Sceance*. In *Studies in Shamanism*. C. M. Edsman, ed. 32–68. Stockholm: Almqvist–Wiksell.
- INVERARITY, R. B.  
 1950 *Art of the Northwest Coast Indians*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- KIRKLAND, F. – W. W. NEWCOMB  
 1967 *The Rock Art of the Texas Indians*. London – Austin: University of Texas Press.
- LA BARRE, W.  
 1972 *Hallucinogens and the Shamanic Origins of Religion*. In *Flesh of the Gods; the Ritual Use of Hallucinogens*. P. T. Furst, ed. New York: Praeger.
- LÉVI-STRAUSS, C.  
 1963 *The Sorcerer and his Magic*. In *Structural Anthropology*. 161–180. New York: Basic Books.
- LOMMEL, A.  
 1967 *Shamanism. The Beginnings of Art*. New York: McGraw-Hill.
- LOWIE, R. H.  
 1954 *Indians of the Plains*. Garden City, New Jersey: Natural History Press.
- NEWCOMB, F. J. – G. A. REICHARD  
 1937 *Sandpaintings of the Navajo Shooting Chant*. New York: J. J. Augustin.
- PARK, W. Z.  
 1938 *Shamanism in Western North America: A Study in Cultural Relationships*. Northwestern University Studies in the Social Sciences 2. Evanston.
- RAY, D. J.  
 1967 *Eskimo Masks: Art and Ceremony*. Seattle: University of Washington Press.
- REICHARD, G. A.  
 1939 *Navaho Medicine Man: Sandpaintings and Legends of Miguelito*. New York: J. J. Augustin.  
 1950 *Navaho Indian Religion: A Study of Symbolism*. New York: Pantheon Books.
- SCHARER, H.  
 1963 *Ngaju Religion: The Conception of God Among a South Borneo People*. The Hague: M. Nijhoff.
- SPENCER, R. F. – J. D. JENNINGS ET AL.  
 1965 *The Native Americans*. New York: Harper and Row.
- UNDERHILL, R. M.  
 1948 *Ceremonial Patterns in the Greater Southwest*. Monographs of the American Ethnological Society 13. New York.  
 1965 *Red Man's Religion*. Chicago: University of Chicago Press.

VASTOKAS, J. M.

1974 *The Shamanic Tree of Life*. Arts Canada 184–187:125–149.

WARDWELL, A.

1964 *Yakutat South: Indian Art of the Northwest Coast*. Chicago: The Art Institute of Chicago.

WASSON, R. G.

1968 *Soma: Divine Mushroom of Immortality*. New York: Harcourt.

WATERMAN, T. T.

1930 *The Paraphernalia of the Duwamish 'Spirit-Canoe' Ceremony*. Indian Notes, Museum of the American Indian 7(2–4).

WINGERT, P. S.

1940 *American Indian Sculpture*. New York: J. J. Augustin.

ESTHER PASZTORY

## Shamanism and North American Indian art

Every so often a specific word, or concept, known only to a handful of specialists emerges from relative obscurity and is applied to an increasingly broad range of phenomena. It becomes a magic word that transforms many a lacklustre subject into one that glows with meaning. One of these words is „shamanism“. Shamanism once referred to a specific religious system in northern Siberia. It was eventually extended to include religious specialists in societies elsewhere in the world if those individuals entered ecstatic trances similar to those of Siberian shamans. The word, as now used, is often misleading because it refers both to very specific and very general characteristics, resulting in considerable confusion.

Discussions of shamanistic art are equally fraught with problems. Art works are often used to illustrate shamanistic beliefs, whether they occur in truly shamanistic contexts or not. Moreover, certain motifs associated with shamanism in some areas are called shamanistic wherever they occur, even if their context has nothing to do with shamanism.

One of the reasons that non-shamanistic arts are often used to illustrate the concepts of shamanism is that not everywhere is shamanism associated with art. Although some shamanistic trances are mixed-media dramatic events, shamanism is primarily linked with aural traditions and only secondarily with the visual.

The dominant values of shamanism are individualism, variation, and movement. The arts most basic to shamanism are the ones in harmony with these values: the temporal art of music, song, and dance. Since the concern of shamanism is with states of transition, the forms of ritual objects are rarely important in themselves, and little effort is expended to make them aesthetically pleasing or precise in meaning.