

Ewa Bugaj

Instytut Archeologii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Badania ikonograficzno-ikonologiczne malarstwa wazowego – zarys problematyki*

Some Remarks on Iconographical and Iconological Approaches to Greek Vase Painting

Abstract

The article presents the main assumptions of the iconological method of E. Panofsky and its very specific adaptation to the ground of classical archaeology, taking place in the field of vase painting research. The contribution of C. Robert's works to the development of iconographic approaches to Greek art, as well as the so-called anthropological turn in the studies of vase painting and the achievement of Swiss and French scholars, inspired by structuralism and linguistics, are also taken into consideration. Then the iconological and semiotic approaches in the study of Greek vases are confronted and finally the author outlines basic directions in analysing and interpreting ancient images within the framework of contemporary visual culture studies.

Key words: Greek vase painting, iconography and iconology, anthropological turn in the study of Greek art, semiotics, visual culture studies.

Tłumaczenie: Ewa Bugaj

* * *

Greckie naczynia ceramiczne zwyczajowo zwane wazami, pokryte malowanymi przedstawieniami figuralnymi nie są, jak zauważają François Lissarrague i Alain Schnapp, zwykłymi obiektami archeologicznymi – są także nośnikami obrazów (Lissarrague, Schnapp 2011, s. 414). Chęć rozpoznania tematyki tych obrazów towarzyszyła badaczom niemal od początku rozważań nad greckim malarstwem wazowym, a jednym z podstawowych podejść była szeroko rozumiana analiza ikonograficzna, która ma na celu proste rozpoznanie przedstawień w relacji do rzeczywistości zewnętrznej lub wytworzonej w danej tradycji kulturowej.

* Niniejszy tekst powstał na podstawie fragmentów rozważań zamieszczonych w mojej książce pt. *Przedstawienia figuralne na attyckiej ceramice geometrycznej a badanie sztuki w ujęciu archeologii. W stronę „archeologii obrazu”*, Poznań 2018.

Na jej podłożu w pierwszej połowie XX wieku rozwinięta została przez Erwina Panofsky'ego metoda ikonologiczna, której celem miało być odczytywanie głębszego, wewnętrznego sensu i znaczenia symbolicznego dzieł (Białostocki 1976, s. 254–258). Pomimo rozlicznej krytyki nadal jest ona jednym z klasycznych modeli interpretacyjnych dla obrazów, aczkolwiek jej zastosowanie do źródeł archeologicznych w formie wiernej postulatów twórcy jest wielce problematyczne, chociaż nieraz podejmowane. Większość analiz archeologicznych musi bowiem zatrzymać się na tym, co E. Panofsky określał mianem opisu preikonograficznego – czyli, przypomnijmy, na identyfikacji tych elementów przedstawienia, które można odnieść do jakichś kategorii świata naturalnego lub wytworzonego w danym kontekście kulturowym. Erwin Panofsky bowiem rozwarstwił przedstawienie/obraz/dzieło sztuki na trzy obszary znaczeniowe i wyznaczył dla każdego z nich niezbędne narzędzia umożliwiające ich rozpoznanie/odbiór.

W celu rozpoznania etapu preikonograficznego odbiorcy danego obrazu wystarczy, jak twierdził twórca metody, „doświadczenie praktyczne” w zakresie „historii stylu”, czyli inaczej mówiąc, „wiedza o tym, jak w zmiennych warunkach historycznych rzeczy i wydarzenia wyrażane są za pomocą form”. Ten pierwszy poziom rozpoznawania obrazu to odczytywanie znaczeń „pierwotnych”/„naturalnych”, innymi słowy – „przedmiotowych” i „wyrazowych” (Panofsky 1971, s. 13, 20). Ujmując to jeszcze inaczej, chodzi tutaj o rozpoznawanie pewnych oczywistości przedstawieniowych, które można zidentyfikować, gdyż występują „w naturze” oraz w środowisku przedmiotów/obiektów w niej wytworzonych przez ludzi (np. człowiek, zwierzę, drzewo, dom, narzędzie itp.). Na tym etapie analizy przypisuje się im status motywów ikonograficznych (Budzińska 2012, s. 117–119; Lorenz 2016, s. 20–23).

Drugi etap metody E. Panofsky'ego to poszukiwanie konwencjonalnego znaczenia przedmiotów i faktów przedstawionych (czyli motywów ikonograficznych), zidentyfikowanych w pierwszym etapie analizy oraz powiązań pomiędzy nimi. Ten stopień określony został jako „analiza ikonograficzna”, którą można osiągnąć, skupiając się na tzw. „treściach wtórnych” lub „umownych”, czyli na istniejącym i funkcjonującym zasobie obrazów, historii, alegorii itd. Aby móc ów stopień analizy przeprowadzić niezbędna jest znajomość dodatkowych źródeł, w celu wyodrębnienia z nich pewnych typów ikonograficznych. Syntetycznie określając ten etap za twórcą metody, konieczna jest „wiedza o tym, jak w zmiennych warunkach historycznych, tematy i pojęcia wyrażane są za pomocą rzeczy i zdarzeń” (Panofsky 1971, s. 13, 20; Budzińska 2012, s. 118). Klasycznym przykładem przywołanym przez E. Panofsky'ego dla objaśnienia tego poziomu analizy przedstawień jest odczytanie posiłku trzynastu mężczyzn zasiadających przy stole jako obrazu *Ostatniej Wieczery*, które nie byłoby możliwe bez znajomości stosownych fragmentów Ewangelii (Lorenz 2016, s. 22).

Ostatni poziom metody sugerowany przez E. Panofsky'ego polegać ma na wykryciu tego, co określane jest w ikonologii jako „znaczenie wewnętrzne”,

gdyż dzieła plastyczne/obrazy tworzą według tej koncepcji swoisty świat form symbolicznych (Białostocki 1976, s. 255). Podkreślić należy, że ta trzecia warstwa obrazu w zasadzie odnosi się już do tego, co istnieje poza nim samym, bowiem w celu przeprowadzenia analizy ikonologicznej odwołać się trzeba do jakiejś rzeczywistości zewnętrznej wobec analizowanego dzieła, osadzić go w niej. Aby dotrzeć do owego „znaczenia wewnętrznego” obrazu, czyli do treści przedstawienia poprzez interpretację ikonologiczną, musimy odwołać się do „syntetycznej intuicji (to znaczy zasadniczych skłonności umysłu ludzkiego)” odnośnie „historii objawów kulturowych lub «symboli» w ogóle”. Ujmując to w dalszym ciągu określeniami twórcy, musimy odwołać się do „wiedzy o tym, jak w zmieniających warunkach historycznych, istotne dążności umysłu ludzkiego wyrażane są za pomocą specyficznych tematów i pojęć” (Panofsky 1971, s. 13–14, 20).

Dla omawianej metody ważne jest zhierarchizowanie czynności poznawczych, a to oznacza niezbędność i „nieprzestawialność” każdego z następujących po sobie etapów rozkodowywania obrazu, bowiem każda uprzednia, poprawnie przeprowadzona operacja, konstytuuje i warunkuje „poprawne” ukontekstowanie obrazu/przedstawienia w konkretnej, rzecz jasna adekwatnej temporalnie dla niego, kulturowej rzeczywistości (Budzińska 2012, s. 119; Lorenz 2016, s. 22–23). Podsumowując powyższy zarys etapów analizy dzieł sztuki zgodnie z metodą ikonograficzno-ikonologiczną, można powiedzieć, że jej celem było poszerzenie interpretacji dzieł poza dochodzenie znaczeń pojedynczego obiektu i pójście w kierunku rozumienia sposobu, w którym, w określonych i zróżnicowanych warunkach historycznych, ujawniają się kluczowe tendencje umysłu ludzkiego, za pomocą wizualnych, specyficznych tematów i koncepcji widocznych w obrazach.

W archeologii klasycznej studia ikonograficzno-ikonologiczne królowały bardzo długo, a i współcześnie takie postępowanie wciąż znajduje wielu zwolenników, przy czym z zasady ma miejsce w stosunku do starożytnych źródeł obrazowych, pochodzących już z czasów obfitych w dane historyczne, gdyż wówczas odniesienie do zaplecza myślowego/mentalnego, utrwalonego do pewnego przynajmniej stopnia w źródłach pisanych, pozwala na lepsze skonfrontowanie wyników owych studiów z kontekstem kulturowym odzwierciedlonym w literaturze. Należy jednak dobitnie podkreślić, że podejście ikonograficzno-ikonologiczne na polu archeologii klasycznej, chociaż popularne, nie rozwinęło się i nie funkcjonowało nigdy ściśle według koncepcji zaproponowanej przez E. Panofsky’ego, ale wyłoniło się w wyniku określonej adaptacji elementów tej metody przy współudziale innych. Zatem analiza ikonograficzno-ikonologiczna sztuki starożytnej to refleksja prowadzona w swoistej formie, ukształtowanej z uwzględnieniem specyfiki starożytnych obrazów, a w szczególności rozwinięta w odniesieniu do badań greckiego malarstwa wazowego. W dalszym toku mojej wypowiedzi skupię się już wyłącznie na zastosowaniu tej metody w studiach nad malarstwem wazowym, prezentując nieco dokładniej główne etapy jej rozwoju.

Najogólniej można powiedzieć, że samo badanie ikonograficzne przedstawień funkcjonujących w malarstwie wazowym w formie podstawowej polegało (i wciąż polega) z reguły na tym, że rozpoznawano/wyodrębniano najpierw jakiś temat (tematy), opisywano go, a następnie analizowano, jak ów temat, funkcjonujący w konkretnych kompozycjach, zmieniał się w określonym czasie na danym obszarze. Następnie czyniono wysiłki, aby owe przekształcenia wyjaśnić historycznie. Pod uwagę brano zmiany polityczne lub zmiany w szeroko pojmowanej kulturze, w społeczeństwie itd., co można już określić jako etap ikonologiczny (Oakley 2009, s. 613–614).

Badaczka, do której namysłu nad rozwojem podejść w studiach nad malarstwem wazowym będę się poniżej często odwoływać – Cornelia Isler-Kerényi, podkreśla jednak, że metoda ikonologiczna ma korzenie wcześniejsze niż rozważania E. Panofsky’ego i sięga studiów Aby Warburga z początku XX wieku, w których wskazywał on na konieczność skierowania większej uwagi na kulturo-historyczne oraz antropologiczne środowisko funkcjonowania obrazów, co było do pewnego stopnia odpowiedzią na dominujące wówczas tendencje rozwoju historii sztuki wokół ujęć formalnych i stylistycznych oraz metod konserwatorskich, związanych ze znawstwem (Isler-Kerényi 2015, s. 557). Warto zauważyć, że ów zwrot w kierunku ikonologii w wydaniu A. Warburga odbywał się w tym samym czasie, kiedy na polu badań sztuki starożytnej prace swe ogłaszał Carl Robert, pionier w zakresie studiów ikonograficznych na gruncie archeologii. W ramach jego dosyć specyficznego podejścia wazy greckie stanowiły zasadniczy korpus źródeł branych pod uwagę, a badacz chciał rozpoznać poprzez analizę ich przedstawień, na ile pozwalają wypowiadać się na temat starożytnej tradycji poetyckiej, co rozważał w jednej ze swych pierwszych książek (Robert 1881). Takie podejście było wówczas w pełni zrozumiałe, gdyż archeologię klasyczną/historię sztuki starożytnej postrzegano jedynie jako naukę pomocniczą studiów klasycznych, w których rolę podstawową i uprzywilejowaną odgrywały teksty. Carl Robert co prawda podkreślał, że obrazy nie są prostą ilustracją tekstów literackich, ale swój wysiłek ukierunkował głównie na rekonstrukcję rozmaitych wersji mitów i legend odczytywanych z zachowanych przedstawień.

W roku 1919 ogłosił kolejną monografię *Archäologische Hermeneutik*, będącą w zasadzie podsumowaniem jego wieloletnich studiów, w której w sposób systematyczny zaprezentował wachlarz metod mających doprowadzać do odczytania antycznych przedstawień, przede wszystkim obrazów mitologicznych, inne bowiem nie cieszyły się wówczas zainteresowaniem. Hermeneutyka rozumiana była w tym ujęciu jako proces identyfikacji, określania i nazywania postaci oraz scen w obrazach (por. Robert 1919; Isler-Kerényi 2015, s. 558). Zauważyć należy, że miała to być praca bardzo konkretna, zbiór zasad wręcz praktycznych, w której zrezygnowano z namysłu nad teorią obrazu (Lissarrague, Schnapp 2011, s. 416). Tonio Hölscher, kolejny uczony podejmujący pogłębiony namysł nad sposobami dochodzenia do wiedzy o antycznych dziełach sztuki również podkre-

śla, że deklarowanym celem tego postępowania było bliższe rozpoznanie/określenie faktycznych tematów reprezentowanych w obrazach, w celu identyfikacji postaci, scen, wydarzeń (Hölscher 2015, s. 666). Aby to osiągnąć C. Robert analizował obrazy o różnym stopniu złożoności, rozpoczynając od pojedynczych postaci z ich atrybutami, mimiką i gestami, a na scenach z ich narracyjną zawartością kończąc. W tym procesie kluczowym zabiegiem było rozpoznanie tematu, co następowało przede wszystkim dzięki odnoszeniu się do tekstów literackich oraz do znajomości mitów, ale rozumienie obrazów było częściowo też uzyskiwane dzięki nim samym. Carl Robert osiągał je na skutek rozpoznawania elementów zawartych w obrazach, ze względu na porównywanie ich do obiektów świata zewnętrznego, a następnie do podobnych przedstawień oraz konfiguracji tychże w ramach analizowanych zabytków. Starał się przy tym w miarę możliwości wskazywać na kontekst historyczny, w którym dany zabytek prawdopodobnie funkcjonował. W zasadzie powiedzieć można, że jest to podejście pozytywistyczne, bardzo efektywne i podstawowe do dzisiaj w procesie analizowania antycznych obrazów, tym niemniej o ograniczonych możliwościach poznawczych, niepozwalające wpisać analizowanych przedstawień w szeroko rozumianą dynamicznie zmieniającą się przeszłą praktykę społeczno-kulturową oraz rozpoznać świata wartości jakimi się rządziła (Hölscher 2015, s. 666).

Jak podkreśla C. Isler-Kerényi, niefortunnym skutkiem dzieła C. Roberta było pomieszanie mitu z legendą i sagą (badacz posługiwał się terminem *Heldensage*), co bardzo utrwaliło się w archeologicznej literaturze przedmiotu i długo było stosowane wymiennie, a przecież mit odnosi się do sfery religijnej i związanej z nią rytuałów, natomiast w przypadku legendy lub sagi już tak być nie musi. Tym niemniej nie zmienia to faktu, że C. Robert położył fundamenty pod studia nad ikonografią w archeologii klasycznej oraz na pół wieku wyznaczył tory owej swoiście pojmowanej hermeneutycznej interpretacji, będącej odczytywaniem postaci i scen w starożytnych obrazach. Pomimo tego, jak dalej zauważa wspomniana badaczka, że już wówczas podkreślano, iż powiązanie między słowem i obrazem nie musi być wcale oczywiste i bezpośrednie, zakładano, że malarz przedstawień na wazach pracujący w określonym czasie, a zatem w określonej, rozwijanej ówczesnie tradycji literackiej, zawsze podobnie ujmie prezentowane tematy, stosuje podobne rozwiązania. Co więcej, formułowanie owych tematów w taki sam sposób, jaki był udziałem starożytnych, zakładano i po stronie badaczy, zatem u podłoża tej postawy leżało przekonanie o kontynuacji tradycji w ramach kultury europejskiej bez znaczących przerw; tradycji, która jest w pełni zrozumiała również w nowoczesności (Isler-Kerényi 2015, s. 559). Z punktu widzenia dzisiejszych podejść przekonanie takie nie wydaje się właściwe, co nie oznacza hamowania potrzeb prowadzenia badań nad znaczeniami i przesłaniami starożytnych obrazów.

Kontynuując ogólny wątek rozważań w niniejszym tekście dotyczący rozwoju refleksji ikonograficznej w badaniach greckiego malarstwa wazowego pod-

kreślić wypada, że na etapie wspomnianych pionierskich prac zainteresowanie ikonografią było wyjątkiem, a dominującym nurtem w archeologii klasycznej i historii sztuki starożytnej w ostatnich dekadach XIX i w pierwszej połowie XX wieku były głównie podejścia formalne i stylistyczne wraz z metodą atrybucji waz do „rąk” malarzy wypracowaną przez Johna Davidsona Beazleya (Borbein 2015, s. 531–533). Jednym z pierwszych badaczy, który zwrócił uwagę na ten uderzający brak równowagi w studiach nad ceramiką grecką między podejściami koneserskimi z metodą atrybucji na czele a postępowaniem zaangażowanym w wyjaśnianie znaczeń przedstawięń, był Hellmut Sichtermann (1963). Uczony podkreślał, że ów wyjątkowy starożytny fenomen, jakim jest malarstwo wazowe, w badaniach archeologów klasycznych posługujących się metodami koneserskimi uzyskał przede wszystkim paradoksalne nowożytne odczytanie zrównujące greckie wazy z dziełami sztuki. Dobitnie również zaznaczał, że wazy greckie to produkt kultury przenikniętej wyjątkowo mocnym mitologicznym sposobem myślenia i postrzegania rzeczywistości, zatem zasadniczo różnym od naszego, a jego zdaniem w znanych mu studiach dotyczących greckich waz ten fakt jest rzadko brany pod uwagę.

Pozostając przy rozważaniach odnośnie do historii podejść związanych z czytaniem obrazów w malarstwie wazowym i oceną rozwoju tych badań przez C. Isler-Kerényi, należy odnotować jako szczególnie istotny na gruncie tych studiów tzw. zwrot antropologiczny (najbliższy w swej rozwiniętej wersji antropologii historycznej), w który sama powyżej wspomniana szwajcarska uczona była również zaangażowana. Jako ważne w początkach tego zwrotu wskazuje ona bardzo innowacyjne w odniesieniu do ikonografii greckiego malarstwa wazowego studia z lat 60. XX wieku autorstwa Nikolausa Himmelmana-Wildschütza (1967, 1968), skupione na interpretacji motywów figuralnych oraz mechanizmów ich wykonywania/produkcji. Jednym z efektów naukowych tych prac było, między innymi, rozpowszechnienie w środowisku badawczym popartego argumentami poglądu, że obrazy na wazach greckich nie mogą być odczytywane jako spontaniczne i bezpośrednie źródła informacji o świecie starożytnym, gdyż ich celem nie było rejestrowanie/dokumentowanie rzeczywistości. Należy je postrzegać jako wyraz określonego systemu mentalnego, charakterystycznego dla specyficznego w danym miejscu i czasie środowiska kulturowego (Isler-Kerényi 2015, s. 560).

Kolejne dekady badań waz greckich przyniosły liczne nowe studia ikonograficzne, a kilka z nich wyszło właśnie ze środowiska uczonych skupionych w szwajcarskich ośrodkach naukowych. Pomimo tego, że dotyczyły różnej tematyki w ramach malarstwa wazowego, wszystkie cechowały się już przesunięciem zainteresowań z tradycyjnie rozumianej ikonografii (to jest bezpośredniego odczytywania przedstawięń na wazach, jakby były wynikiem prostej rejestracji ówczesnej rzeczywistości) do interpretacji tych obrazów w szerszym kontekście ich potencjalnego funkcjonowania, z religijnym na czele. Problem relacji tek-

stów literackich do przedstawień wizualnych nadal był podejmowany, ale starano się go zawężyć, o ile to było możliwe, do konkretnych zobrazowanych postaci bądź wątków mitologicznych. Generalnie wspólną podstawą teoretyczną tych ujęć było bazowanie na strukturalizmie i lingwistyce porównawczej. W konkluzji wspomnianych dociekań badawczych udało się ustalić nowe wnioski na temat obrazów w malarstwie wazowym, wskazujące, że konkretne przedstawienia bazują na typach figur oraz na schematach ikonograficznych pojawiających się również na obrazach o tematyce innej niż mitologiczna. Zatem to nie dany temat czy mit określał przedstawienie w malarstwie wazowym, ale zbiór typów figur i schematów, którymi posługiwali się malarze, i w których rezydowały określone znaczenia.

Korzystając z dorobku lingwistyki strukturalnej przekonywano, że podobnie jak w potocznym języku znaczenie danego słowa jest dookreślane w kontekście, w którym jest użyte, tak w ikonografii dany motyw może zmienić swe znaczenie w zależności od tego, w jakiej scenie znalazł zastosowanie. Wskazywano ponadto, że aby poznać imię zobrazowanej postaci oraz to, co się za nim kryje w konkretnej scenie, czyli inaczej mówiąc – aby zidentyfikować jej temat – konieczne jest wsparcie źródeł pisanych. Tym niemniej podkreślano, że takie dokładne odczytywanie przedstawień nie musi być celem bezwzględny interpretacji postaci i wątków zobrazowanych w malarstwie wazowym. Zawartość danego obrazu i jego ogólne przesłanie mogą być także interpretowane bez odniesienia do starożytnych tekstów, poprzez bardzo uważną analizę wszystkich przedstawień, jak również dzięki rozpoznaniu schematu ikonograficznego, znanego badaczowi na podstawie udokumentowania go w większej serii źródeł (Isler-Kerényi 2015, s. 561).

Wśród badaczy stosujących takie antropologiczne podejście, ale z wykorzystaniem pogłębionego zaplecza teoretycznego, wyróżnia się między innymi dorobek Herberta Hoffmanna, który w jednym ze swych tekstów z końca lat 70. XX wieku, pomyślanego jako wprowadzenie do antropologicznych studiów nad malarstwem wazowym (Hoffmann 1979), ubolewał, że specjaliści z zakresu badań nad stylem i atrybucją zawłaszczyli te źródła i narzucili „jedynie słuszne” podejście do nich na ponad pół wieku. Badacz nawoływał, że już najwyższa pora, aby ten akademicki monopol przezwyciężyć i otworzyć drzwi dla swobodnej dyskusji dotyczącej społecznych i religijnych podstaw sztuki greckiej. W tym celu jako niezbędne uznał spojrzenie na badane źródła wykraczające ponad wąskie podziały dyscyplinarne, a zatem podjęcie ich zgłębiania z uwzględnieniem jednocześnie perspektywy historii sztuki, historii, religioznawstwa, filologii oraz archeologii, bo dopiero takie nastawienie umożliwi realizację promowanej antropologicznej perspektywy (Hoffmann 1979, s. 68). Na łamach innych szczegółowych rozpraw dotyczących waz greckich H. Hoffmann wśród podejmowanych problemów zwrócił uwagę między innymi na tematy rzadkie, jak również na specyficzne kształty pojemników z takimi tematami lub postaciami, pokazując, że między

obrazami na naczyniach a ich formami, które przecież oznajmują funkcję tych pojemników, musi zachodzić ścisły związek (por. Isler-Kerényi 2015, s. 561).

Warto przy okazji podniesionego powyżej wątku zauważyć, że to właśnie odzwierciedlona formą funkcja danego greckiego naczynia wespół z jakością wykonania jego dekoracji oraz jej tematyką pozwalają naprowadzać na kontekst, w jakim było ono użytkowane. Na tej podstawie można już w jakiejś mierze rozpoznać jego rytualne funkcjonowanie – religijne, funeralne albo biesiadne. Podsumowując dotychczasowe uwagi nad rozwojem badań ikonograficznych w studiach nad malarstwem wazowym, należy podkreślić, że wspomniany zwrot antropologiczny, który był owocnie rozwijany w drugiej połowie XX wieku, oznaczał niewątpliwie nową jakość w tych badaniach oraz przesunięcie analiz z poziomu ikonograficznego na ikonologiczny, co szczególnie ujawniło się w pracach z ostatnich dekad owego stulecia, ponieważ od lat 80. XX wieku poczynając, nastąpił wyjątkowy wręcz wzrost zainteresowań problematyką przedstawień na wazach oraz ich interpretacji, znaczone wieloma konferencjami, publikacjami i wystawami (Isler-Kerényi 2015, s. 561).

Nawet na podstawie bardzo pobieżnego przeglądu historycznego rozwoju zainteresowań ikonografią w malarstwie wazowym, z najistotniejszym w jego obrębie w drugiej połowie XX wieku podejściem antropologicznym, daje się zauważyć, że ten nurt dociekań nie nawiązywał dokładnie do metody ikonologicznej E. Panofsky’ego, ale czerpał głównie z rozmaitych teorii semiotycznych. Pomimo wskazywanych nieraz w literaturze powiązań między wspomnianymi podejściami, a z pewnością pomimo ich wspólnego celu, jakim jest interpretacja/odczytanie znaczeń i głębszych sensów przedstawień, dochodzenie do niego w wymienionych podejściach jest różne. Ikonologia zainteresowana jest przede wszystkim osadzeniem analizowanych obrazów w świecie zewnętrznym, którego są częścią i „odzwierciedleniem”, z którym, jak pisze K. Lorenz, dzielą wspólną „kulturową atmosferę” (Lorenz 2016, s. 99). Dla interpretacji przedstawień na poziomie ikonologicznym poszukuje się zatem wsparcia już poza nimi samymi. Semiotyka z kolei skupia się ponad wszystko na wewnętrznej, operacyjnej strukturze obrazów, wychodzi niejako od ich środka, aby ujawnić, pokazać zasady ich funkcjonowania (Lissarrague, Schnapp 2011, s. 418–419; Lorenz 2016, s. 99).

W kontekście powyższych rozważań nad szeroko rozumianym podejściem ikonograficznym, a w szczególności jego zastosowaniem w studiach nad greckim malarstwem wazowym, wspomnieć wypada jeszcze jedno naukowe wydarzenie, które mocno oddziało na środowisko badaczy antyku greckiego, głównie na tych zajmujących się obrazami na wazach. Chodzi o wystawę i towarzyszący jej katalog, zredagowany między innymi przez Claude Bérarda i Jeana-Pierre’a Vernanta, a zatytułowany *La cité des images* (Bérard, Vernant i in. red. 1994). Celem tego przedsięwzięcia, bardzo syntetycznie to za C. Isler-Kerényi oraz T. Hölscherem ujmując, było dobitne wykazanie, że ateńscy malarze waz nie pracowali po to, aby reprodukować w malarstwie wazowym historyczną rzeczywistość swego

polis, ale działali na zasadzie selekcji tematów, w obrębie znanego im i dostępnego repertuaru, aby „ewokować ideę polis”. Innymi słowy argumentowano, że świat greckich obrazów jest kulturowo kształtowany, konstruowany, co skutkuje powstaniem swoistego języka obrazów, który podobnie jak wszystkie języki, zawiera zawsze jakąś dozę arbitralności (Isler-Kerényi 2015, s. 562; Hölscher 2015, s. 671).

Szczególnym zainteresowaniem, od tego wydarzenia poczynawszy, zaczęła się cieszyć interpretacja zobrazowań ludzkiego życia wraz z dominującymi w nim zajęciami, takimi jak prowadzenie wojny i bitwy, polowanie, erotyka, sympozjon itp., odmiennie niż uprzednie zainteresowania głównie tematyką mitologiczną. Tym niemniej podkreślano, że nie należy tych przedstawień wiązać bezpośrednio z życiem codziennym, bo były one wynikiem pracy greckiej wyobraźni, a nie odzwierciedlaniem rzeczywistości (Isler-Kerényi 2015, s. 562). We wspomnianym powyżej przedsięwzięciu chodziło również o zainteresowanie na powrót współczesnych społeczeństw światem starożytnych Greków, o zaktualizowanie wiedzy o nich, ale poprzez próbę spojrzenia na ich dorobek kulturowy w sposób możliwie bliski temu, w jaki oni sami na siebie spoglądali.

Przekonanie o możliwości uzyskania takiego spojrzenia wynikało z samych założeń metody semiotycznej wykorzystywanej w ramach podejścia antropologicznego w badaniach malarstwa wazowego. Jak bowiem charakteryzują to podejście F. Lissarrague i A. Schnapp (2011, s. 418–419), po to, aby ujawnić zasady funkcjonowania obrazu, należy najpierw rozpoznać znaki, z których jest stworzony, trzeba zbudować słownik obrazowy. Zakładając jednak, że tworzenie obrazów nie polega tylko na prostym zestawianiu znaków, trzeba wytyczyć różne ich systemy, tworzące znaczenie, jak również ustanowić całe zespoły obrazów przez wskazanie tego ich elementu, który konstytuuje z nich sensowną serię. Dalej analizie poddać należy sposób zorganizowania danego obrazu, jego warianty, odstępstwa, wskazać reguły działające wewnątrz danej serii, a wreszcie odniesienia analizowanej grupy obrazów do całości zachowanego zbioru. Pracę taką podejmować trzeba wciąż na nowo, co pozwala stale tworzyć nowe zespoły obrazów. I właśnie taka analiza greckiego systemu ikonicznego utrwalonego w malarstwie wazowym prowadzi do rozpoznania pracy ówczesnych społecznych wyobrażeń, do rozpoznania sposobu patrzenia, którym posługiwali się Grecy. Tego typu badania, według uczonych je prowadzących, dają dostęp do starożytnych reprezentacji mentalnych (Lissarrague, Schnapp 2011, s. 418–419).

Kontynuując refleksję nad analizą ikonograficzną w badaniach greckiego malarstwa wazowego wypada na koniec tych rozważań zwrócić uwagę na zmiany, które na omawianym polu nastąpiły w latach 90. XX wieku i na przełomie er. W odniesieniu do tego odcinka czasu można mówić nawet o nowym otwarciu w studiach nad malarstwem wazowym, aczkolwiek charakterystyczne w badaniach waz greckich stało się również to, co zauważalne jest i w odniesieniu do wszystkich innych źródeł archeologicznych. Widać mianowicie wyraźnie, że we

współczesnych studiach przestała już się wyróżniać/wybijać jakaś jedna postawa naukowa, jedna metoda czy podejście, ale pojawiło się ich wiele. W odniesieniu do rozważań nad przedstawieniami na wazach wskazać można adaptację zarówno elementów metody ikonologicznej jak i semiotycznej, ale przede wszystkim pójście w kierunku szeroko pojętych studiów nad kulturą wizualną. Zgodnie z podejściem, które i ja promuję, stanowi to drogę w kierunku „archeologii obrazu” (Bugaj 2018). Tym niemniej, w owych rozmaitych współczesnych podejściach do starożytnych obrazów jeden wspólny element zaczął być nieodmiennie podnoszony, a jest nim wskazywanie możliwie najszerszego oraz bardzo szczegółowo rozpoznanego kontekstu archeologicznego/histeryczno-społecznego dla analizowanych źródeł. Takie nastawienie na gruncie studiów nad malarstwem wazowym zaczęło być określane zwrotem historycznym (Isler-Kerényi 2015, s. 562).

Konkludując powyższe rozważania na temat szeroko rozumianych podejść ikonograficznych w badaniach waz greckich, chcę podkreślić, że mocne podstawy dla współczesnych rozmaicie ukierunkowanych studiów nad przedstawieniami na wazach dały przede wszystkim badania związane z tzw. zwrotem antropologicznym, które można także nazywać poziomem ikonologicznym analizy starożytnych obrazów, ale różnym niż metoda E. Panofsky’ego. Należy zauważyć, że pomimo współczesnego pluralizmu podejść w tych badaniach naukowych, większość uczonych podziela część tych samych przekonań/wychodzi od podobnych założeń, które zostały wypracowane w toku dotychczasowego rozwoju badań ikonologicznych oraz antropologicznych malarstwa wazowego, przede wszystkim ateńskiego. W systematyczny sposób zaprezentowała je C. Isler-Kerényi, ponownie więc do rozważań tej autorki się odwołam. Te wspólne przekonania/założenia są następujące: obrazy w malarstwie wazowym nie reprezentują wprost minionej rzeczywistości, nie odzwierciedlają jej, ale są konstruowane z typów postaci i motywów figuralnych, które mają przekazywać jakieś wartości, ważne ówczesnie zarówno dla wykonujących wazy, jak i je zamawiających. Rozróżnienie między sceną mitologiczną a taką z „życia codziennego”, nie jest podejściem poprawnym i możliwym do pełnego zweryfikowania, ponadto należy wziąć pod uwagę fakt, że podział na *sacrum* i *profanum* jest naszym narzędziem opisującym przeszłość, natomiast jeśli chodzi o starożytnych Greków, to z danych historycznych możemy wnioskować, że ich świat nie był jeszcze wyraźnie podzielony na takie odrębne sektory. Rozpoznanie z imienia konkretnych postaci zobrazowanych na wazach nie jest bezwzględny celem badań, tym bardziej, że część z nich może być archetypami czy modelami dla różnych przedstawicieli ówczesnej społeczności. Odczytywanie przedstawień w malarstwie wazowym należy do procedur bardzo trudnych i nieprowadzących do jednoznacznych wyników, gdyż nawet w sytuacji zachowania rygoru naukowego i kroków odpowiadających przyjętej metodzie, zakładać należy, że możliwych jest wiele różnych odczytań danego przedstawienia i z reguły nie ma narzędzi, aby wskazać to najbardziej poprawne (Isler-Kerényi 2015, s. 562–563).

Bibliografia

Bérard C., Vernant J.-P. i in. (red.)

- 1984 *La cité des images: religion et société en Grèce antique*. Paris–Lausanne: Centre Louis Gernet, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne.

Białostocki J.

- 1976 *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] J. Białostocki (red.), *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. 2. zmienione, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 249–274.

Borbein A.H.

- 2015 *Connoisseurship*, [w:] C. Marconi (red.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford: Oxford University Press, s. 519–540.

Budzińska J.

- 2012 *Planimetria obrazu*, *Sensus Historiae*, 6, s. 115–132.

Bugaj E.

- 2018 *Przedstawienia figuralne na attyckiej ceramice geometrycznej a badanie sztuki w ujęciu archeologii. W stronę „archeologii obrazu”*, Poznań: Instytut Archeologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Himmelman-Wildschütz N.

- 1967 *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, Abhandlung der geistes – und sozialwissenschaftlichen Klasse Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 2, s. 71–101.
1968 *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornamentes*, Abhandlung der geistes – und sozialwissenschaftlichen Klasse Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 7, s. 261–345.

Hoffmann H.

- 1979 *In the Wake of Beazley. Prolegomena to an Anthropological Study of Greek Vase-Painting*, Hefhaistos, 1, s. 61–70.

Hölscher T.

- 2015 *Semiotics to Agency*, [w:] C. Marconi (red.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford: Oxford University Press, s. 662–686.

Isler-Kerényi C.

- 2015 *Iconographical and Iconological Approaches*, [w:] C. Marconi (red.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford: Oxford University Press, s. 557–578.

Lissarrague F., Schnapp A.

- 2011 *Malarstwo Greków czy Grecja malarzy?*, tłum. W. Michera, [w:] W. Lengauer, P. Majewski, L. Trzcionkowski (red.), *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 414–421.

Lorenz K.

- 2016 *Ancient Mythological Images and Their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics, and Image Studies in Classical Art History*, Cambridge: Cambridge University Press.

Oakley J.H.

2009 *State of the Discipline. Greek Vase Painting*, American Journal of Archaeology, 113, s. 599–627.

Panofsky E.

1971 *Ikonografia i ikonologia*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 11–32.

Robert C.

1881 *Bild und Lied: Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

1919 *Archäologische Hermeneutik: Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Sichtermann H.

1963 *Die griechische Vasen: Gestalt, Sinn und Kunstwerk*, Berlin: B. Hessling.

Summary

In the text the author pointed out that the iconographic and iconological approach in the study of Greek vase painting has not developed and never functioned strictly according to the method proposed by E. Panofsky, but it emerged as a result of a specific adaptation of elements of this method with the participation of others. E. Bugaj characterized the contribution of C. Robert's research to iconographic studies on the Greek art, whose work at the beginning of the twentieth century set the course of scientific procedure in this field. Attention then was turned in the text to the so-called anthropological turn in the studies on ancient art and on the achievements of Swiss and French scholars, inspired by structuralism and comparative linguistics. These studies have shown that images on Greek vases cannot be read as direct sources of information about the ancient world, because their purpose was not to represent reality. They should be perceived as the expression of a specific mental system, characteristic for a specific cultural environment in a given place and time. As a result of these studies, new conclusions have been reached on the subject of Greek vase painting imagery, indicating that specific representations are based on the specific types of figures and iconographic schemas.

Further on, the author presented the links between iconological and semiotic approaches, emphasizing that despite their common goal of reading the meanings and deeper senses of the pictures, reaching it in the above mentioned approaches is different. Iconology is primarily interested in setting the analysed images in the external world, of which they are a part and „representation”. Semiotics, in turn, focuses on the internal, operational structure of images, in order to reveal the principles of their functioning. Semioticians argue that the world of Greek images is culturally constructed. It results in the creation of a specific language of images, and the recognition of its functioning allows for the recognition of the mentality of its creators, namely the Greeks, and allows an attempt to look at their cultural heritage in a way as close as possible to that in which they looked at themselves.

In the conclusion of the text the author stated that contemporary research on Greek vase painting is based on elements of both iconological and semiotic methods, but above

all it is aimed at broadly understood visual culture studies. Their common element is the belief that vase paintings do not directly represent the past reality, but are constructed of types of figures and iconographic schemas that convey some values and ideas, important at that time both for the vases painters and for the people who order them. Moreover, there is no single, correct way to analyse and interpret them.

