

POLSKA AKADEMIA NAUK – ODDZIAŁ WE WROCŁAWIU

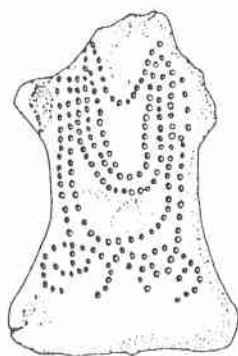
Prace Komisji Archeologicznej Nr 14

MUZEUM ARCHEOLOGICZNE W BISKUPINIE

Biskupińskie Prace Archeologiczne Nr 2

SZTUKA EPOKI BRĄZU I WCZESNEJ EPOKI ŻELAZA W EUROPIE ŚRODKOWEJ

POD REDAKCJĄ
BOGUSŁAWA GEDIGI, ANDRZEJA MIERZWIŃSKIEGO
I WOJCIECHA PIOTROWSKIEGO

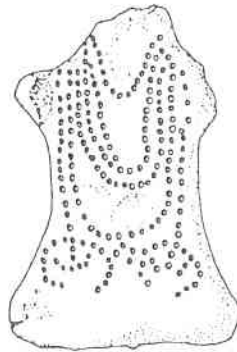


Wrocław – Biskupin 2001

POLNISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN – ABTEILUNG WROCIAW
Arbeiten der Archäologischen Kommission Nr. 14
ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM IN BISKUPIN
Biskupiner Archäologische Arbeiten Nr. 2

DIE KUNST DER BRONZEZEIT UND DER FRÜHEN EISENZEIT IN MITTELEUROPA

HERAUSGEGEBEN von
BOGUSŁAW GEDIGA, ANDRZEJ MIERZWIŃSKI
und WOJCIECH PIOTROWSKI



Wrocław – Biskupin 2001

Komitet Redakcyjny Prac Komisji Archeologicznej Oddziału PAN we Wrocławiu
Przewodniczący: Lech Leciejewicz
Członkowie: Włodzimierz Wojciechowski, Juliusz Ziomecki

Recenzent: Grzegorz Domański

Opracowanie redakcyjne: Krystyna Wasielec
Projekt okładki i wyklejki: Kinga Mostowik
Opracowanie techniczne: Maciej Szłapka
Tłumaczenia streszczeń: Andrzej Leligdowicz i Janusz Murczkiewicz

Na I s. okładki figurka kobieca z osiedla kultury Otomani-Füzesabony
w miejscowości Košice-Barca (wschodnia Słowacja) z artykułu K. Markovej

Na IV s. okładki figurka świni z osiedla kultury Otomani-Füzesabony
w miejscowości Nitriansky Hrádok (wschodnia Słowacja) z artykułu K. Markovej

Publikacja została dofinansowana przez Polską Akademię Nauk
ze środków Komitetu Badań Naukowych

© Copyright by Oddział PAN we Wrocławiu, Wrocław 2001
All rights reserved

ISBN 83-910911-7-1

Przygotowanie do druku:
Pracownia Składu Komputerowego TYPO-GRAF, Wrocław
tel. 071/362-84-52

Druk i oprawa:
Wrocławska Drukarnia Naukowa PAN
im. S. Kulczyńskiego Sp. z o.o.

Spis treści

Inhalt

BOGUSŁAW GEDIGA	
Uwagi o problematyce badań sztuki epoki brązu i wczesnej epoki żelaza	11
Bemerkungen zur Forschungsproblematik der Kunst der Bronze- und frühen Eisenzeit . . .	18
JANUSZ ST. KĘBŁOWSKI	
Kilka refleksji na temat sztuki pradziejowej jako przedmiotu badań historii sztuki . . .	25
Ein paar Gedanken zum Thema der prähistorischen Kunst als Gegenstand der kunstgeschichtlichen Forschung	41
LUBOŠ JIRÁŇ	
Symbol und Schema – bildliche Bestimmungsmittel in der jüngeren Vorgeschichte . . .	43
Symbol i schemat – środki twórczości w młodszym okresie pradziejów	57
JACEK WOŹNY	
Estetyczne oraz hermeneutyczne problemy badań nad sztuką epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w kontekście poglądów Hansa-Georga Gadamera	59
Ästhetische und hermeneutische Probleme der Forschungen nach der Kunst der Bronze- und Früheisenzeit in bezug auf die Auffassung von H.-G. Gadamer	72
EWA BUGAJ	
Ikonografia pradziejowa jako źródło „mówiące”. Kilka uwag dotyczących metodologicznych problemów badań nad tzw. sztuką w pradziejach	75
Prehistoric Art as a “Speaking” Source. Some Remarks about Methodological Problems of Research	83
CLEMENS EIBNER	
„Du sollst Dir kein Abbild machen”. Gedanken zu anikonen Phasen im urzeitlichen Kunstschaffen	85
„Nie będziesz sporządzał sobie wizerunku”. Refleksje o aikomicznych fazach w pradziejowej twórczości artystycznej	90
ANDRZEJ MIERZWIŃSKI	
Sztuka pradziejowa jako sztuka w pradziejach	93
Urgeschichtliche Kunst als Kunst in der Urgeschichte	108
JAN BOUZEK	
Die Kunststilentwicklung während der Urnenfelder- und Hallstattzeit	111
Rozwój sztuki w okresie kultur pól popielnicowych i w okresie halsztackim	117
ALBRECHT JOCKENHÖVEL, BENEDIKT KNOCHE	
Zu den bronzezeitlichen Wurzeln des alteisenzeitlichen Hirschbildes	119
Korzenie przedstawień jelenia z epoki brązu we wczesnej epoce żelaza	170
JOZEF BÁTORA, JOZEF VLADÁR	
Die Kunstäußerung des Nordkarpatenraumes in der Bronzezeit	173
Przejawy sztuki na obszarze północnokarpackim w epoce brązu	182
WILFRIED MENGHIN	
Ornamente, Chiffren und Rechensysteme. Der Berliner Goldhut und seine Deutung . . .	183
Ornament, szyfry i system obliczeniowy. Berliński złoty kołpak i jego znaczenie	198

VIOLETTA LIS	
Ceramika kultury lużyckiej jako przejaw sztuki użytkowej. Wybrane przykłady	201
The Pottery of the Lusatian Culture as the Aspect of the Craft. Selected Examples	209
JIŘÍ HRALA, JAROSLAV ŠPAČEK	
Ein spätbronzezeitlicher Maskenfund aus Mittelböhmen. Vorbericht	213
Maska z późnej epoki brązu z Czech Środkowych. Komunikat	217
DAG WIDHOLM	
The Meaning of Art in Bronze Age Burial Rituals	219
Znaczenie sztuki w obrzędach grzebalnych epoki brązu	229
ALEXANDRINE EIBNER	
Die Eberjagd als Ausdruck eines Heroentums? Zum Wandel des Bildinhalts in der Situlenkunst am Beginn der Latènezeit	231
Polowanie na dzika jako wyraz heroizmu? O przemianie treści w sztuce przedstawień na situlach w początkach okresu lateńskiego	279
ANDRZEJ P. KOWALSKI	
Doświadczenia estetyczne w kulturze epoki brązu w świetle analizy ekfraz homeryckich	281
Die Homer'schen Ekphrasen (griech. ekphrasis). Zum Problem der ästhetischen Erfahrungen in der Kultur der Bronzezeit	290
JUTTA KNEISEL	
Zur Verbreitung geschlechtsspezifischer Motive in der Gesichtsurnenkultur	291
Rozprzestrzenienie specyficznych znaków płciowych w kulturze popielnic twarzowych	306
DRAHOMÍR KOUTECKÝ	
Das Verzierungssystem der Bylaner bemalten Keramik der Hallstattzeit	307
System zdobnictwa bylańskiej ceramiki malowanej z okresu halszackiego	323
RADOSŁAW JARYSZ	
Motywy ornamentacyjne na śląskiej ceramice malowanej	325
Ornamentationsmotive der schlesischen bemalten Keramik	335
HELGA VAN DEN BOOM	
Z badań nad ceramiką zdobioną z wczesnej epoki żelaza w Niemczech południowo-zachodnich	337
Zur verzierten Keramik der frühen Eisenzeit in Südwestdeutschland	351
KLÁRA MARKOVÁ	
Die Plastik in der älteren Bronzezeit in der Slowakei	353
Plastyka w starszej epoce brązu na Słowacji	364
MÁRIA NOVOTNÁ	
Symbole vom Rad und Sonne in der Kunst der Bronzezeit	365
Symbole koła i słońca w sztuce epoki brązu	375
JACEK RYDZEWSKI	
Kilka uwag na zakończenie konferencji w Biskupinie	377
Einige Bemerkungen zum Schluß der Tagung in Biskupin	380
Lista Autorów/Verzeichnis der Autoren	385

Ewa Bugaj

Ikonografia pradziejowa jako źródło „mówiące”

Kilka uwag dotyczących metodologicznych problemów badań nad tzw. sztuką w pradziejach

W ostatnich latach na gruncie prahistorii zauważyć można ogromny wzrost zainteresowań problematyką związaną z badaniami tej sfery kultury, którą obecnie zwykło się kwalifikować jako symboliczną (Kłoskowska 1991, s. 24 i n.; Kobylińska 1991, s. 25–26; Minta-Tworzowska 1994, s. 145 i n.). W obrębie tak ukierunkowanych badań poczesne miejsce zajmują rozważania dotyczące tzw. sztuki pradziejowej, bardzo rozmaicie zresztą przez poszczególnych badaczy rozumianej. Podobnie jak wiele istotnych fenomenów i związanych z nimi pojęć w humanistyce, tak i zjawisko sztuki wymyka się wszelkim ścisłym i jednoznacznym definicjom. Chcąc jednakże podejmować rozważania dotyczące tego zjawiska, w szczególności jeśli mają one obejmować pradzieje, a więc co za tym idzie także początki obrazowania w kulturze ludzkiej, genetyczne źródła tego, co się obecnie za sztukę uważa itp. – należy również spróbować ów fenomen określić, a przynajmniej spróbować wyjaśnić i motywować, jaką koncepcję sztuki przyjmujemy, stosując ten termin w odniesieniu do ikonograficznych pozostałości z czasów prahistorycznych.

W niniejszym artykule pragnę zwrócić uwagę na różnorodność koncepcji i podejść stosowanych w badaniach sztuki, głównie z perspektywy samej historii sztuki, oraz na możliwość ich recepcji na gruncie prahistorii. Chciałabym również uwypuklić rozbieżności, które zarysowują się między niektórymi, wykorzystywanymi właśnie w literaturze archeologicznej koncepcjami oraz implikowanymi przez nie konsekwencjami badawczymi. Należy zauważyć, że ogólnych koncepcji czy podejść metodologicznych stosowanych w refleksji humanistycznej do badań nad sztuką jest mnóstwo, a świadczy to niewątpliwie o tym, że sztuki rozumianej czy to jako dyspozycja twórcza, czy to jako działanie (czynność, praktyka), czy to wreszcie jako dzieło sztuki (więc sam wytwór) nie da się zgłębić bez zastosowania różnych „kluczy”, różnych sposobów odczytywania. Zapewne niektóre z przytaczanych poniżej sformułowań mogą wydać się dosyć banalne, jednak odnoszę wrażenie, że czasami są bardzo mało znane wśród archeologów podejmujących badania nad tzw. sztuką pradziejową, zatem chciałabym je przy okazji tego artykułu jeszcze raz przypomnieć.

Historia sztuki czy szerzej rozumiana wiedza o sztuce, tak jak i historia filozofii, a zwłaszcza estetyki, wypracowały szereg niekiedy uzupełniających się, a niekiedy wykluczających metod badawczych, które – ujmując rzecz generalnie

– rozpoznać można po hasłach czy też deklaracjach wyrażających założenia i intencje tych metod. Niektóre z takich haseł, a więc na przykład „naśladowanie”, „wierność wobec reguł”, „ekspresja”, „kreatywność”, „symboliczność”, „prawdziwość”, od razu sygnalizują przyjętą koncepcję sztuki, sugerując równocześnie metody, jakie należy zastosować przy jej badaniu. Inne metody bowiem stosuje się do rozważań nad sztuką rozumianą jako naśladowanie (*mimesis*), inne dla sztuki jako ekspresji, inne dla dzieła ujmowanego przede wszystkim jako realizacja „czystej formy”, inne dla dzieł czy przekazów wizualnych interpretowanych jako formy symboliczne itd. (Stróżewski 1992, s. 49).

Dla porządku pragnę dodać, że są i badacze – zmierzający głównie w kierunku filozofii sztuki – poszukujący teorii, która miałaby wartość powszechną i pozwoliła się zbliżyć do uchwycenia samej istoty sztuki. Wśród polskich autorów wymienić można m.in. S. Morawskiego (1985) czy M. Porębskiego (1986), W. Juszcza (1995) czy W. Stróżewskiego (1992). Na zasadzie dygresji pragnę również w tym miejscu dodać, że w dziejach refleksji nad formami wizualnymi pojawiają się czasami i takie koncepcje, w których cały świat ludzkiej sztuki jest ujęty jako wizualna manifestacja historii człowieka. Przypomnę tylko jedną z nich, wyłożoną w książce amerykańskiego historyka sztuki George’a Kublera pt. *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy* (1962). Nie zamierzam tutaj referować poglądów tego autora, tym bardziej że już wielokrotnie to przede mną czyniono, m.in. robił to w swoich artykułach J. Białostocki (1966a, s. 135 i n.), a sama praca od lat przetłumaczona jest na język polski. Przywołałam ją dlatego, iż niezmiernie rzadko zdarzało się w dziejach badań w zakresie historii sztuki, aby ktoś w poważnej pracy teoretycznej próbował znaleźć narzędzia pojęciowe i metody tak uniwersalne w ramach jednego, konsekwentnego systemu, iżby można było je stosować do badania wszelkich cywilizacji, choć z perspektywy czasu widzimy, że to się nie powiodło. G. Kubler, snując swe rozważania wyłącznie w oparciu o wizualną formę przedmiotów, zaproponował ustalenie praw rządzących formą wszystkich rzeczy wykonanych przez ludzi – i w ten sposób chciał połączyć teren badań historii sztuki i historii kultury materialnej, bez odwoływania się zresztą do jakichkolwiek metod tradycyjnej historii sztuki. Można się było spodziewać wykorzystania owej koncepcji przynajmniej w pracach archeologów, tak się jednak nie stało, koncepcja ta bowiem, oprócz zajęcia stałego miejsca w refleksji teoretycznej nad historią form wizualnych, nie odegrała większej roli ani w badaniach historyków sztuki, ani w badaniach prahistoryków.

Powróćmy do zasadniczego tematu niniejszego szkicu, czyli do tzw. sztuki pradziejowej. W tytule tego artykułu pojawiło się przewrotne określenie pradziejowych przekazów wizualnych jako źródeł „mówiących”, nawiązujące do tradycyjnego metaforycznego podziału na źródła nieme, czyli archeologiczne, i owe historyczne, „mówiące” – jak się to potocznie zwykło jeszcze nieraz określać. Od razu wyjaśnię, że pragnęłabym w zasadzie zwrócić tutaj uwagę na te metody badań nad sztuką, które nie tylko analizują formę owych świadectw, ale próbują także przybliżyć treści, które formy te komunikują, i chciałabym wskazać, jakie ma to implikacje.

Należy zapytać zatem, czy któreś z owych wielu metod bądź procedur badawczych stosowanych w ostatnich latach na gruncie szeroko rozumianej refleksji humanistycznej, inspirowanej różnymi tradycjami filozoficznymi, a szczególnie na gruncie tzw. nauki o sztuce, mogą mieć zastosowanie do badań tych źródeł archeologicznych, które obecnie moim zdaniem coraz częściej wyodrębnia się na tej zasadzie, że posiadają one zorganizowaną formę wizualną nie wyczerpującą się w ich funkcji użytkowej, a często będącą nośnikiem znaczeń czy sensów, które kiedyś zapewne stanowiły niepodzielną część szerszej całości magicznej, rytualnej czy obrzędowej i realizowały się być może poprzez bezpośrednie w nich uczestnictwo, obecnie zaś przybliżane są poprzez próby odczytania, czyli interpretację. Wracając zatem do początku pytania: czy któreś z tych metod mogą mieć zastosowanie do badań tego, co potocznie zwie się sztuką pradziejową?

Osobiście sądzę, że w jakimś zakresie tak, i postaram się poniżej umotywić swe stanowisko. Najpierw jednak chciałabym ustosunkować się do poglądów tych badaczy, którzy raczej nie widzą możliwości zastosowania tutaj procedur ugruntowanych w obrębie nauki o sztuce lub wyrażają daleko idący co do tego sceptycyzm (m.in. Ostoja-Zagórski 1996, s. 415 i n.). Wydaje mi się, że opinie te rodzą się jakby na styku popartego wieloletnią praktyką badawczą podejścia do tzw. kultur pradziejowych, archaicznych czy też pierwotnych i wiedzy na ich temat dostarczanej m.in. przez antropologię kultury i bardzo zawężonej, tradycyjnej i często nieadekwatnej koncepcji sztuki, którą niejednokrotnie ci sami badacze próbują brać pod uwagę w swoich rozważaniach dotyczących tych kultur. Należy stwierdzić, że w ostatnich latach wielokrotnie i coraz częściej próbując charakteryzować czy raczej rekonstruować rzeczywistość społeczeństw pierwotnych, z całą mocą się podkreśla, iż cechował ją przedmiotowo-symboliczny (czy też metonimiczno-metaforyczny) synkretyzm (Kmita 1984; Kobylińska 1991, s. 29). Poglądy te zresztą nie są wcale zupełnie nowe, a przejawiały się od lat m.in. w różnych wypowiedziach etnografów czy antropologów kultury, badających różne społeczności pierwotne (por. Kowalska 1998, s. 31–32), w których z reguły wszystkie sfery życia ściśle się ze sobą zązębiały i stanowiły nierozdzielny całość. W ciągu lat ostatnich twierdzenia te mocno ugruntowały się w refleksji teoretycznej związanej z tzw. poznańską szkołą metodologiczną, szczególnie w pracach J. Kmity (1982, 1984) i A. Pałubickiej (1991), a ponadto rozwinięte i wykorzystane zostały w pracach wielu antropologów kultury zajmujących się m.in. magią społeczeństw wczesno-tradycyjnych (Buchowski, Burszta 1992). Można powiedzieć, że w takiej wersji, mając dobre teoretyczne podstawy, koncepcje te od jakiegoś czasu zaczęły intensywnie przenikać również do prac niektórych archeologów, próbujących rozważać kwestie szeroko pojętej symboliki pradziejowej, i należy stwierdzić, że są one tutaj dobrze umotywowane. Zatem obecnie dosyć przekonujący wydaje się pogląd, że w czasach będących domeną badań archeologa mógł również dominować specyficzny typ myślenia i działania, określane jako magiczny (Buchowski, Burszta 1992, s. 19; Ostoja-Zagórski 1996, s. 417; Śliwa 1999, s. 33).

Spółeczeństwa pierwotne, dla badań których rozwinięto i ugruntowano ową koncepcję kultury typu magicznego, a następnie, jak powyżej powiedziałam, za-

adaptowano do charakterystyki społeczeństw prądziejowych, mają charakteryzować się m.in. tym, iż występowała w nich monodyscyplinowość praktyki i kultury, jak to określa A. Pałubicka (1991, s. 9–20). Takie zatem sfery kultury i praktyki społecznej, które dają się dostrzec i wydzielić analitycznie dopiero z perspektywy kultury nowożytnoeuropejskiej, jak sfera techniczno-użytkowa, komunikacyjna i światopoglądowa, tworzą jednolitą całość (Buchowski, Burszta 1992, s. 17). W społecznościach pierwotnych to co symboliczne jest zarazem rzeczywiste – i na odwrót. Świat ów nie dzieli się jeszcze na *sacrum* i *profanum*. Jak pisze E. Kobylińska (1991, s. 30), związek między czynnością symboliczną i jej sensem ujmowano w kategoriach przyczynowo-skutkowych lub ogólniej – jako związek między częścią a całością. Totem nie symbolizował bóstwa, lecz nim był. Podobnie taki znak jak na przykład deszcz nie był symbolem boga deszczu, lecz po prostu bóstwem bądź jego częścią. Okoliczności zewnętrznych nie uważano za symbole *sacrum*, lecz utożsamiano je z *sacrum*. Jeżeli po przyczynie nie następował oczekiwany skutek, to obwiniano za to przypadek, najczęściej niewłaściwą „technikę”.

Powróćmy jednak po tych ogólnych konstatacjach dotyczących prawdopodobnego charakteru rzeczywistości prądziejowej do interesujących nas tutaj zagadnień sztuki. Pozostając konsekwentnie przy owej charakterystyce kultur prądziejowych jako kultur typu magicznego, stwierdzić trzeba, że w takim jednolitym świecie magicznej rzeczywistości nie istnieje jeszcze sztuka w nowożytnym znaczeniu tego słowa – sztuka, z jaką mamy do czynienia od czasów renesansu, pojmowana w tym wypadku przez badaczy jako odrębna praktyka symbolicznego komunikowania wartości, co następuje dopiero w procesie „odczarowania” świata, jak zwykle się to określać za M. Weberem (Kobylińska 1991, s. 30; Kmita 1984, s. 24–30), oraz w procesie długotrwałej emancypacji i autonomizacji praktyki artystycznej. Jeśli więc przyjmiemy koncepcję kultury pierwotnej jako kultury typu magicznego, co mnie osobiście przekonuje, to i tzw. sztuka nie może być od owej siły magicznej oderwana i funkcjonować oddzielnie. W takim społeczeństwie nie istnieje rzecz czysto użytkowa ani nie może być mowy o czystym wykonawstwie, mającym na celu kreację „sztuki dla sztuki”, raczej nie wykonywano przedmiotów dla przyjemności lub „ozdoby”, co stało się m.in. jedną z istotnych cech sztuki nowożytnej. Zatem niejednokrotnie ocena tylko estetyczna lub formalnoestetyczna nie odsłania istoty rzeczy i nie przybliża sensów prądziejowych wyobrażeń plastycznych. Taka ocena, moim zdaniem, nie powinna być też decydującym kryterium wydzielenia owych rejestrowanych archeologicznie pozostałości, które chcielibyśmy określić jako tzw. sztukę w prądziejach.

W jaki więc sposób do owej sztuki podejść i czy sytuacja jest w tym wypadku beznadziejna? Nie sądzę. Przeciwwstawiając podejścia stosowane we współczesnej humanistyce tradycyjnie rozumianej sztuce wypracowanej przez klasyków dyscypliny, jaką jest historia sztuki, popełniamy duży błąd nie znając refleksji czy rozwoju samoświadomości również w obrębie tej dyscypliny, której metody chcielibyśmy niejednokrotnie wykorzystywać. Przede wszystkim należy mieć świadomość, że kryterium estetyczne nie jest jedynym charakteryzującym dzieła

sztuki epok historycznych i są tutaj jeszcze inne możliwości, które podsuwa ogólna refleksja o sztuce. Przecież tradycyjna definicja sztuki, która określa ją jako zorganizowaną formę wizualną – wymagając obok innych typów ustosunkowania się także, a może przede wszystkim postawy estetycznej – narodziła się w XVIII w. wraz z pojęciem *beaux-arts* i pojawieniem się historii sztuki jako dyscypliny naukowej. Tylko tradycyjnie ujmowana historia sztuki odpowiada zatem najlepiej zakresowi tego pojęcia. Gdy historia sztuki rozszerza swój zakres wstecz – na rozległe obszary dziejów ludzkości, w których sztuka związana była z elementarnymi przeżyciami człowieka i pozostawała w najbliższych związkach z kultem i magią, lub naprzód w czasie – na okres sztuki współczesnej, w którym jest ona często sferą najbardziej osobistej ekspresji jednostki, ekspresji wykraczającej poza wszelkie dotychczas znane formy – historia sztuki w tradycyjnym ujęciu staje się bezradna (Białostocki 1966b, s. 146 i n.). Co więcej, w samej klasycznej, tradycyjnej definicji sztuki – jak przed chwilą powiedziałam rozumianej jako ta sfera działań i wytworów człowieka, których sens nie wyczerpuje się w funkcji, jaką pełnią, lecz wymaga specyficznego przeżycia zwanego przeżyciem estetycznym – kryje się przekonanie o tym, że świat sztuki ma swe własne prawa, że daje się wydzielić, opisywać, analizować jako odrębna sfera ludzkich działań, twórczości i doznawania oraz samych wytworów. Trzeba również zwrócić tutaj uwagę, że obserwowany już co najmniej od lat siedemdziesiątych XX w. kryzys historii sztuki, o którym mówią sami badacze tę dyscyplinę uprawiający, wiąże się właśnie z tym, że nie tylko radykalnie zmieniło się to, co się za sztukę uważa, i niesłuchanie poszerzono zakres jej zainteresowań, ale ponadto zmieniło się też przekonanie o tym, że świat sztuki daje się wydzielić jako całkiem osobny obszar zjawisk. Coraz bardziej ambicja badaczy kieruje się ku zdobyciu umiejętności widzenia powiązań sfery sztuki z innymi sferami życia społecznego, a badania nad sztuką mogą stanowić w takim ujęciu płaszczyznę porozumienia różnych dyscyplin, trudzących się poznaniem tego, co człowiek wniósł w świat natury.

Współczesna wiedza o sztuce rewiduje zatem istotnie swe zasady metodyczne, rozważa treści używanych pojęć, poddaje dyskusji cele i środki swych badań. Po dokonaniu się w drugiej połowie XX w. swoistego przewrotu w zakresie pojęć o sztuce, w zakresie dzieła i jego społecznej funkcji, stosunku do problematyki przedstawiania świata jedno jest pewne – że obecnie niezmiernie trudno jest powiedzieć coś ogólnego o sztuce, co byłoby sensowne w odniesieniu do jej przejawów na przykład w okresie starożytnym, średniowiecznym, barokowym i nam współczesnym, a co dopiero jeśli chcemy włączyć w obręb takiej ogólnej refleksji również wizualne przekazy z czasów pradžejowych. Jest to więc problem szerszy, problem ciągłego wypracowywania odpowiednich metod badań nad sztuką i nie dotyczy tylko pradžejowych przekazów wizualnych. Co prawda, muszę przyznać do pewnego stopnia w tym miejscu rację sceptykom i stwierdzić, że w wypadku pradžejów sytuacja jest bardziej skomplikowana niż w wypadku wszystkich późniejszych okresów dziejowych. Pomimo bowiem radykalnej zmienności form wizualnych, które funkcjonowały z reguły w odmiennych

warunkach społecznych i które przez wieki różnym funkcjom mogły służyć i nieść rozmaite sensory, można prześledzić na przykład w obrębie dającej się bliżej charakteryzować tradycji mającej swe korzenie w basenie Morza Śródziemnego ciągłość owych form wizualnych określanych mianem sztuki od czasów pierwszych cywilizacji aż do czasów prawie nam współczesnych – i dopiero tutaj według niektórych badaczy ciągłość tę zerwano. Co więcej, ciągłość ta poświadczona jest nie tylko poprzez owe formy wizualne, ale także inne rodzaje źródeł, w tym przede wszystkim pisanych, odzwierciedlających w jakimś stopniu również sferę światopoglądową owych społeczności, co bez wątpienia ogromnie ułatwia docieranie do sensów owych przekazów, a czego najczęściej archeologowie są pozbawieni.

Mając na uwadze fakt ograniczoności źródeł, którymi dysponujemy, oraz to, że – jak wcześniej już objaśniałam – podział na kulturę symboliczną i materialną w kulturach wczesnotradycyjnych typu magicznego jest wielce dyskusyjny, wypada się zastanowić, co jednak pozwala na próby snucia rozważań odnośnie do tej dziedziny pradziejowej kultury symbolicznej, jaką jest sztuka. Wydaje się, że się nie ustrzeżemy w tym wypadku prezentyzmu, próbując pojąć, jak myślał i przeżywał człowiek wspólnoty magicznej, i analizując pod tym kątem źródła ikonograficzne, które po nim pozostały. Będziemy przecież to czynić, nawet przy pełnej świadomości różnic i zmian, korzystając z zasobów własnej kultury. Myślę, że uprawomocnienia podejmowania takich badań można szukać m.in. w hermeneutycznej wizji kultury, zainspirowanej myślą H.-G. Gadamera, u podstaw której tkwi założenie, iż własny pojęciowy horyzont interpretacji zawiera coś z horyzontów minionych, a nawet z nich powstał. Właściwie H.-G. Gadamer powiada, że tylko odpowiednio posługując się własnymi pojęciami można zdać sobie sprawę z tego, co rekonstruujemy, a nawet aby dowiedzieć się czegoś o własnej kulturze, musimy rekonstruować przeszłość, która w specyficzny sposób splata się z terażniejszością (Rosner 1991, s. 109–191).

Myślę, że na gruncie badań nad sztuką to zatem, co czasami opisuje się jako różne „metody” owych badań, należy rozumieć jako próby odpowiedzi na różne pytania, które możemy w danym momencie zadać na temat przeszłości. Wydaje się, że pradziejowa ikonografia jest pewnym zasobem form niosących rozmaite treści, które można próbować interpretować czy raczej odczytywać jako całość, jako złożony „organizm” intencji, tradycji i idei, próbując się posiłkować m.in. różnymi interpretacjami semiotycznymi, które w pewnych ujęciach uznają sztukę za uniwersalny system znakowy – analogiczny do systemu języka. Ciekawą propozycją takiego podejścia na gruncie polskim jest koncepcja M. Porębskiego (1986), wyrosła z różnych teorii informatyki: sztuka funkcjonuje tutaj jako system informacyjny o znaczeniu uniwersalnym, którego odczytanie – jak sam autor pisze – jest zawsze i wszędzie, przynajmniej w ogólnym zarysie, możliwe. Co ciekawe, podaje nie raz ten badacz przykład archeologii, która jego zdaniem potrafi radzić sobie z odczytywaniem owego uniwersalnego systemu znaków lub symboli.

Ostatnio niezmiernie interesujące i owocne rozważania dotyczące estetycznych problemów badań nad ikonografią prahistoryczną zaprezentował A.P. Ko-

walski (1998, s. 55 i n.). Wynika z nich bez wątplenia konkluzja, że warto mimo wszystkich ograniczeń angażować się po stronie hipotez penetrujących „symboliczne” aspekty rejestrowanych pozostałości archeologicznych. Autor omawia szerzej m.in. metodę ikonologiczną E. Panofskiego, która wyrosła z ogólnych tradycji badania w kulturze jej form najbardziej istotnych, czyli form symbolicznych, i stała się jedną z najdonioślejszych metod, jakie w XX w. powstały na gruncie historii sztuki i przeszły do refleksji ogólnohumanistycznej. Do rozważań nad sztuką prądziejową starał się ją zaadaptować M. Kwapiński (1993, s. 5 i n.), podejmując zarazem konieczny w tym wypadku trud ukazania złożonego świata wartości kultur wczesnotradycyjnych. Ponieważ w pracy A.P. Kowalskiego zarówno możliwości i ograniczenia metody ikonologicznej, jak i rozmaitych ujęć semiotycznych, z którymi metoda E. Panofskiego graniczy, zostały dogłębnie wyłożone, nie będę tutaj tych kwestii powtarzać. Dodam tylko za autorem, iż metoda ikonologiczna, która w jednej ze swoich wersji ma wiele wspólnego z badaniami semiotycznymi poszukującymi znaczeń zaszczerpionych w świecie kultury, z punktu widzenia historii sztuki anuluje szereg istotnych dla niej kwestii estetycznych (Kowalski 1998, s. 58).

Ten problem, wielokrotnie rozważany w pracach samych historyków sztuki, doczekał się już sporej literatury. Generalnie stwierdzić można, że sytuację zaistniałą na gruncie współczesnej nauki o sztuce próbuje się przełamywać, a szansą mają być dość istotne nurty badawcze, wywodzące się ze wspomnianych już inspiracji hermeneutycznych. Podejmuje się w nich próby przewyciężenia odwiecznej dychotomii forma–treść, którą utrwaliły popularne i obiecujące skądinąd metody interpretacji dzieł akcentujące stronę znaczeniową języka wizualnego. Semiotyka, w której nastąpił rozpad integralności języka obrazowego na zakorzenione w substracie materialnym znaczące i transcendentne wobec niego znaczenie, wpisuje się w ogólną koncepcję sztuki jako „systemu znakowego” (w takiej zresztą wersji wykorzystanie tej metody postulowane jest na gruncie archeologii) i – wraz z tradycyjną metodą ikonograficzno-ikonologiczną historii sztuki – pogłębia podstawową dla dyscypliny dychotomię treści i formy. Kluczem do jej zniesienia wydają się słowa P. Klee’go, iż „sztuka nie odtwarza tego, co widzialne, ona czyni widzialnym” (cyt. za: Bryl 1993, s. 56). Niektórzy badacze uważają, że dopiero w momencie, gdy widzenie, ogląd uzna się za formę realizacyjną samego obrazu, za konstytutywny warunek jego zaistnienia jako sensownej struktury wizualnej – czego nie uwzględniają ani formalistycznie zorientowane analizy elementów kompozycji, ani semiotyka, redukująca proces widzenia do jego mimetycznych funkcji – dopiero wówczas otwiera się droga do nowej, przewyciężającej dychotomię forma–treść, teorii dzieła sztuki (Bryl 1993, s. 56).

W żywym nurcie współczesnej refleksji o sztuce znalazła ponadto swe ważne miejsce również psychologiczno-percepcyjnie zorientowana teoria sztuki. Na przykład według R. Arnheima (1956 – cyt. za: Bryl 1993, s. 57) sztuka to „zdolność przedmiotów wizualnych do przedstawiania za pomocą uporządkowanej, ześrodkowanej i zrównoważonej formy dynamicznych stanów ludzkiego doświadczenia”. Oznacza to, że w wypadku dzieła sztuki nie ma sensu rozróżnia-

nie formy i treści, stanowią one bowiem jedność, są tożsame. Ta identyczność określa istotę języka wizualnego, stanowi o swoistości „symbolu” czy „ekspresji” obrazowej względem innych form (np. dyskursywnych) komunikowania znaczeń. W ogóle wydaje się, że kluczowym problemem hermeneutyki obrazu jest problem przekładalności obu mediów – obrazu i słowa, języka wizualnego i języka dyskursywnego. Hermeneutyka uznając taki przekład za możliwy, a nawet konieczny, upatruje jego źródeł we wspólnej podstawie obrazu i słowa.

Te na koniec luźno przywołane różne koncepcje współczesnej nauki o sztuce należy widzieć w szerszym kontekście refleksji estetyczno-filozoficznej, z której historia sztuki czerpie, jak mi się wydaje, o wiele odważniej, niż to kiedykolwiek miało miejsce na gruncie archeologii. Można zatem jedynie mieć nadzieję, że w obrębie naszej dyscypliny pojawią się równie śmiałe i nowe spojrzenia na to, co potocznie wciąż określamy jako sztukę pradziejową.

Bibliografia

- ARNHEIM R.
1956 *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, London (wyd. pol. 1978).
- BIAŁOSTOCKI J.
1966a *Kształt czasu. Kryzys pojęcia stylu i teoria Kublera*, [w:] *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa, s. 135–145.
1966b *Znaczenie historii sztuki wśród nauk humanistycznych*, [w:] *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa, s. 146–162.
- BRYL M.
1993 *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, t. 6, s. 55–84.
- BUCHOWSKI M., BURSZA W.J.
1992 *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa.
- JUSZCZAK W.
1995 *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa.
- KŁOSKOWSKA A. (red.)
1991 *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, Wrocław.
- KMITA J.
1982 *O kulturze symbolicznej*, Warszawa.
1984 *Magiczne źródło kultury*, „Odra”, z. 24, s. 24–30.
- KOBYLIŃSKA E.
1991 *Narodziny sztuki jako efekt „odczarowania” świata*, „Studia Metodologiczne”, t. 26, s. 25–45.
- KOWALSKA M.
1998 *O rytualnym charakterze sztuki ludności kultury pomorskiej*, „Pomorania Antiqua”, t. 17, s. 31–54.
- KOWALSKI A.P.
1998 *Estetyczne problemy badań nad ikonografią prahistoryczną. Przykład sztuki tzw. kultury pomorskiej*, „Pomorania Antiqua”, t. 17, s. 55–78.

- KUBLER G.
1962 *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven–London.
- KWAPIŃSKI M.
1993 *Uwagi o metodzie badań ikonografii prahistorycznej*, [w:] *Wierzenia przedchrześcijańskie na ziemiach polskich*, red. M. Kwapiński, H. Paner, Gdańsk.
- MINTA-TWORZOWSKA D.
1994 *Klasyfikacja w archeologii jako sposób wyrażania wyników badań, hipotez oraz teorii archeologicznych*, Poznań.
- MORAWSKI S.
1985 *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*, [w:] S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków, s. 163–183.
- OSTOJA-ZAGÓRSKI J.
1996 *Ornament i plastyka figuralna – sztuka pradziejowa czy przetworzona magia?*, [w:] *Problemy epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej*, red. J. Chochorowski, Kraków, s. 415–421.
- PALUBICKA A.
1991 *Kultura a działanie*, [w:] *Szkice z filozofii działań*, Poznań, s. 9–20.
- PANOFSKY E.
1971 *Studia z historii sztuki*, Warszawa.
- POREBSKI M.
1986 *Sztuka a informacja*, Kraków.
- ROSNER K.
1991 *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Warszawa.
- STRÓŻEWSKI W.
1992 *Mimesis i methexis*, [w:] *Sztuka mimesis czy kreacja?*, Lublin, s. 49–64.
- ŚLIWA M.
1999 *Koncepcja bricolage'u w strukturalistycznej interpretacji sztuki pierwotnej C. Lévi-Straussa*, [w:] *Szkice prahistoryczne*, red. S. Kukawka, Toruń, s. 33–42.

Prehistoric Art as a “Speaking” Source

Some Remarks about Methodological Problems of Research

S u m m a r y

In the last years in many of archaeological studies one can notice a great interest in problems concerning this sphere of human culture in prehistory that used to be qualified as symbolical. What more among this tendency of research the prominent place is occupied by considerations relating so-called prehistoric art, which itself by scholars is described in a great many ways. Quite similar like in case of many other essential phenomena in human culture, it is almost impossible to give precise definition of art. However when we try to take up any studies or research concerning art we should try. I think it is necessary to determine or describe it, or at least to try explain what we understand by art. It is especially important for the studies of art in prehistory because as a matter of fact most determinations of art has modern origin and describe phenomenon of art in modern culture.

My paper is aimed to draw attention to diversity of ideas and methodological approaches that can be observed in studies concerning prehistoric art in archaeological literature, especial-

ly Polish one. Afterwards is going to indicate the differences and similarities between ideas that are employed, and to show consequences which occur by using them. Then this paper would like also to consider one of current trend, it means elements of semiology in the study of art. It seems to be obvious that nowadays there is lack of one leading method of explanation and even one can observe the chaos of interpretations. However, in my opinion, semiological perspective seems to dominate the study on prehistorical art.

At least in my paper I would like also to draw attention on the Erwin Panofsky explanation the meaning in the visual arts, the so-called iconological method, which is for many years very well known at the studies of modern art. During last years this method became quite popular in the studies concerning the art in prehistory, especially in Polish literature. In my paper I am going to discuss the possibility and limitation of employing this method within an archaeological research.

Prehistoric iconography mentioned in the title of this paper as a "speaking" source, which stands obviously in contrary to so-called silent archaeological sources in traditional meaning of the metaphor, announce the possibilities that, in my opinion, can be taken from broader researches regarding the visual images from prehistory, which certainly carry the notional content, which could be interpreted.