

Muzeum Archeologiczne
w Gdańsku



**ESTETYKA
W ARCHEOLOGII**

pod redakcją
Bogusława Gedigi i Andrzeja P. Kowalskiego

Gdańsk 2003

SPIS TREŚCI

| | |
|---|----|
| <i>Bogusław Gediga</i> ESTETYKA W ARCHEOLOGII – KILKA UWAG OGÓLNYCH WPROWADZAJĄCYCH W TEMATYKĘ OBRAD | 7 |
| <i>Ewa Bugaj</i> PROBLEMY INTERPRETACJI ZJAWISK SZTUKI W ARCHEOLOGII W KONTEKŚCIE NIEOCZYWISTOŚCI SZTUKI | 11 |
| <i>Marian Kwapiński</i> MIĘDZY ARCHEOLOGIA A SZTUKĄ. PRZYKŁAD POPIELNIC POMORSKICH | 21 |
| <i>Magdalena Kowalska</i> URNY KULTURY POMORSKIEJ JAKO „REKWIZYTY” W DRAMATURGII OBRZĘDU POGRZEBOWEGO | 29 |
| <i>Franciszek M. Stepniowski</i> MIĘDZY PRADZIEJAMI A SZTUKĄ KLASYCZNĄ. ESTETYKA SZTUKI STAROŻYTNEGO WSCHODU | 37 |
| <i>Jacek Woźny</i> POMIĘDZY ESTETYKĄ BARWY I SUBSTANCJI. ARCHEOLOGICZNE INTERPRETACJE ROLI OCHRY W PRADZIEJACH | 57 |
| <i>Andrzej P. Kowalski</i> ORNAMENT JAKO WYZNACZNIK KALLOTROPIJNY W «SZTUCE PRADZIEJOWEJ» | 67 |

Ewa Bugaj
Poznań

Problemy interpretacji zjawisk sztuki w archeologii w kontekście nieoczywistości sztuki

„Nie ma w istocie czegoś takiego jak Sztuka. Są tylko artyści. Kiedyś byli to ludzie, którzy brali do ręki kawałek kolorowej gliny i szkicowali kształt bizona na ścianie jaskini. Dzisiaj niektórzy kupują farby i projektują tablice reklamowe, robili i robią wiele innych rzeczy. Nic nie przeszkadza w nazywaniu tych wszystkich czynności sztuką, jeśli tylko się pamięta, że takie słowo może oznaczać zupełnie różne rzeczy w różnych czasach i miejscach, i tak długo, jak zdajemy sobie sprawę, że Sztuka przez duże S nie istnieje. Sztuka przez duże S stała się czymś w rodzaju postrachu i fetysza. Można zdruzgotać artystę, mówiąc mu, że to, co właśnie zrobił, jest niezłe na swój sposób, ale to nie jest 'Sztuka'. I można zawstydić kogoś, komu podoba się obraz, oświadczając, że to, co podziwia, to nie Sztuka tylko coś innego”.

E.H. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997, s. 15.

W niniejszym tekście pragnę zwrócić uwagę na kilka generalnych spostrzeżeń związanych z pojęciem estetyki i koncepcjami rozumienia sztuki, aby następnie przejść do zarysowania zagadnień wiążących się bardziej bezpośrednio, jak mniemam, z namysłem nad estetyką w archeologii. Jestem przekonana, że będzie to zaledwie niewielki wstęp do niezmiernie złożonej problematyki, ale mam nadzieję, że zagadnienia badawcze związane z potrzebą refleksji nad kwestiami estetycznymi w odniesieniu do pradziejów czy odległej starożytności, zajmować będą również coraz donioślejsze miejsce w rozważaniach archeologów, co stworzyć może podstawy do dalszych dyskusji i do podejmowania interpretacji konkretnych już zjawisk z tej przeszłości, która jest domeną badań archeologicznych. W ten sposób i ta symboliczna, jak to określamy z naszego punktu widzenia, sfera życia społeczności pradziejowych bądź starożytnych, ma szansę stawać się obiektem coraz wnikliwszych rozważań, a co za tym idzie, bardziej włączać archeologię w obręb ogólnej refleksji humanistycznej.

Jak wspominałam powyżej, na początku zwrócę uwagę na pewne kwestie ogólniejszej natury. Jeśli chcielibyśmy pokrótce rozważyć pojęcie estetyki, to wypada za Stefanem Morawskim stwierdzić, że estetyka – w potocznym ujęciu, jak również w słownikowych definicjach – to wiedza o pięknie i innych kategoriach tego rodzaju (np. wzniosłości, komizmie, tragizmie *etc.*) oraz sztuce (to znaczy procesie twórczym i dziele), a także związanych z tymi zjawiskami szczególnych przeżyciach, zwanych estetycznymi (Morawski 1992, s.7).

Ta zwięzła i klarowna skądinąd definicja nie oddaje jednak wszystkich znaczeń pojęcia estetyka i odpowiada raczej pewnemu tradycyjnemu lub potocznemu, jak sam Morawski stwierdza, jej pojmowaniu. Pojęcie estetyki bowiem było i nadal jest wieloznaczne, ponieważ w różny sposób określano i określa się jej przedmiot, jej istotne

funkcje oraz stosowane przez estetyków zabiegi badawcze. Kłopoty te pomnaża używanie niekiedy terminu „filozofia sztuki” jako równoważnego terminowi „estetyka”. Generalnie stwierdzić należy, że podstawą wiedzy estetycznej jest świadomość estetyczna, czyli bez wątplenia estetyka jest to wiedza, która wiąże się z samorefleksją. Owa świadomość estetyczna współtowarzyszyła w dziejach twórczości artystycznej i jej odbiorowi, by sama z kolei, w miarę rozwoju tych procesów i ich emancypacji, zyskiwać coraz pełniejszy kształt (Morawski 1992, s.7).

Rzecz jasna, w przypadku rozważania zagadnień estetycznych w archeologii, wypada od razu dodać, iż to, co jest lub może być przez badaczy kwalifikowane jako pozostałości o walorach estetycznych, mogło być niegdyś tworzone i percypowane jeszcze bez istnienia takiej świadomej refleksji. W każdym razie nie mamy przekazów pisanych, które by ową świadomość wyrażały. Co więcej, wiele przesłanek wskazuje na to, że taka refleksja zaczęła pojawiać się dopiero w czasach historycznych i to na wskutek zasadniczych zmian jakie pojawiły się w procesie przechodzenia od kultur archaicznych do późniejszych.

Do problemów tych powrócę poniżej, natomiast zatrzymując się jeszcze na moment przy rodowodzie i historii estetyki, dla porządku chciałabym tutaj także dodać, że pojawienie się samego terminu nastąpiło dopiero w XVIII wieku, i miało miejsce wraz z ukazaniem się w 1750 roku pracy Aleksandra Gottlieba Baumgartena zatytułowanej *Aesthetica*. Wyróżnił on i przeciwstawił rzeczy postrzegane (czyli byty estetyczne) rzeczom poznawanym (czyli bytom neotycznym). Estetyka miała zatem badać właśnie rzeczy postrzegane, przez co badania nad sztuką znalazły się w jej zakresie. Jak pisze Jan Kurowicki, z czasem byty estetyczne utożsamiono po prostu z dziełami sztuki, a estetyka zaczęła stawać się właśnie filozofią sztuki. W jej obrębie rozważano sens i zakres różnorodnych kategorii estetycznych. Zajmowano się sferą doświadczenia sztuki, wyrażającą niepowtarzalny sposób jej postrzegania – postawę estetyczną, obecną w kontemplacji przedmiotu estetycznego. Do jego postrzegania, jak to określano, niezbędny był „dobry smak”, będący podstawowym jej składnikiem. Dalszym, najważniejszym zwrotem w poglądach na piękno i dzieło sztuki była teoria estetyczna Immanuela Kanta. Od ukazania się *Krytyki władzy sądzenia* królewieckiego filozofa zwykło się sztukę wiązać także z bezinteresownością. Bezinteresowne upodobanie może nastąpić tylko wówczas, gdy w postrzeganiu przedmiotu wyeliminowane zostaną względy pragmatyczne, etyczne, religijne, polityczne czy ideologiczne. Dzieło zaś jest dziełem o tyle o ile zawiera formę, stworzoną celowo, lecz nie służącą celom wobec siebie zewnętrznym. Treści dzieła są momentami jego struktury i nie mogą być rozpatrywane poza nią. Dzieło sztuki w świetle tej filozofii istnieje samo dla siebie, a jego przedmiot jest iluzją (Kurowicki 2000, s. 30-31).

Pragnę zwrócić uwagę, że jest spora część badaczy, która przyjmuje za punkt wyjścia dla swych refleksji estetycznych właśnie to dopiero osiemnastowieczne ujęcie jako najbardziej istotne dla dalszego rozwoju zjawisk artystycznych oraz namysłu nad nimi i nad sztuką w ogóle. Co więcej, wielu zauważa, że od tego momentu rozpoczyna się swoisty proces estetyzacji sztuki. Jeden ze współczesnych filozofów niemieckich, Odo Marquard pisze, że te osiemnastowieczne wydarzenia są filozoficznym potwierdzeniem procesu, który także on nazywa estetyzacją sztuki, i który trwa do dzisiaj. Proces ów w uproszczonym ujęciu polega na tym, że piękno staje się powoli tylko sprawą

sztuki, sztuka staje się w zasadzie sprawą zmysłowości, a ponadto coraz bardziej się autonomizuje, jest wyrazem nieskrępowanej ekspresji artysty czy sprawą geniuszu. Owa estetyzacja sztuki ma być nowoczesnym sposobem ratowania dawnych, magicznych rysów rzeczywistości przez przenoszenie ich w wymiar estetyczności. Wspomniany myśliciel zwraca też uwagę, że wszystkie te procesy zaczynają zachodzić w gruncie rzeczy dopiero u początku nowoczesności, a sztuka dawna, a szczególnie antyczna, najczęściej była elementem kultu, który słał byt, czyli to co piękne (Marquard 1996, s. 259). Przytaczam te spostrzeżenia tylko dlatego, aby mocniej uzmysłowić fakt, iż często w podchodzeniu do sztuki różnych epok (w tym nawet do przekazów pradziejowych) stosowany bywa właśnie taki osiemnastowieczny, estetyzujący model podejścia, a autorzy prezentują postawę, która jest adekwatna tylko dla nowoczesności, a której korzeni upatrywać można w filozofii oświeceniowej.

Generalnie jednak znakomita większość badaczy sięga znacznie głębiej – wyprawdzając estetykę z całych dziejów myśli, sztuki, literatury (Kurowicki 2000, s. 31). Oczywistym bowiem dla wielu jest fakt, a historia świadomej refleksji estetycznej dobitnie na to wskazuje, że w ramach kultury europejskiej namysł nad pięknem i sztuką oraz nad odniesionymi do nich przeżyciami, ma swe korzenie już w starożytności, choć rzecz jasna filozofia piękna nie była jeszcze wtedy filozofią sztuki. Nie po raz pierwszy zatem w refleksji humanistycznej sam termin – czyli estetyka, znacznie późniejszego rodowodu, stosuje się też do zjawisk czasowo odległych, na tej podstawie, że jego pojęciowa denotacja i konotacja odpowiada zakresowi i zawartości przedmiotu, który wcześniej analizowano z nie całkiem jasną świadomością jego odrębności (Morawski 1992, s.9). Te same uwagi dotyczą zresztą także sztuki, gdyż ogólne pojęcie sztuk pięknych ukształtowało się w naszej tradycji kulturowej również dopiero z końcem XVIII wieku. I chociaż termin „sztuki piękne” pojawił się późno, do zbliżenia uprawianych już przecież przez wieki dyscyplin artystycznych, i tym samym do desygnowania wspólnej klasy ich przedmiotów, doszło znacznie wcześniej. Od Arystotelesa bowiem miało się już ukształtować przeświadczenie, że fundamentalnymi wartościami artystycznymi – właściwymi tyleż poezji i muzyce, co sztukom plastycznym – są określone układy ekspresyjno-formalne, zgodne z regułami wykonawstwa, i że u ich źródeł leży jakieś twórcze działanie. Przytaczając dalej stwierdzenia Morawskiego, można dodać, że znane nam pojęcia starożytne (m.in. charis, eurytmia, katharsis, mania, mimesis, nomos, ortotes), nie zawsze znaczyły to samo co w późniejszych czasach, i jest to oczywiście przedmiotem rozmaitych interpretacji i odczytań, ale oznaczone przez nie wątki towarzyszą odtąd nieodstępnie myśli estetycznej (Morawski 1985, s.169-170). W ten sposób można mówić o pewnym ogólnym ciągu historycznym czy kontynuacji działań artystycznych w ramach kultury europejskiej, przynajmniej od starożytności do nowoczesności, pomimo radykalnej nieraz zmienności form, funkcjonujących w historycznie zupełnie odmiennych kontekstach. Na tej podstawie dokonywano z reguły syntezy myśli na temat poszczególnych kategorii estetycznych w konkretnych okresach historycznych, budowano też teoretyczne syntezy różnych ujęć sztuki i jej odmian oraz opisywano jej znaczenie dla rozmaitych społeczności. Co by nie powiedzieć pozytywnego o tych wysiłkach syntetyzujących, wyłania się na ich podstawie niejednorodny obraz sztuki, który świadczy, że jest ona zjawiskiem nieoczywistym oraz zmiennym w dziejach, nie tylko w przejawach swych form ale też w swej istocie i funkcji. Owa zmienność jawi się

nawet przy rozpatrywaniu sztuki w bliższej perspektywie historycznej, nie mówiąc już o pradziejowej. Zatem aby podejmować badania sztuki w archeologii konieczne jest wychodzenie poza potoczne, historyczne uogólnienia na jej temat i szukanie każdorazowo bardziej adekwatnych podejść teoretycznych pomagających w próbach jej objaśniania.

Za chwilę powrócę do tych zagadnień, chciałabym jednak jeszcze na moment zatrzymać się na często podnoszonej w naszych czasach kwestii obecnego kryzysu kultury, w tym sztuki, co bez wątpienia wywołuje bardzo liczne debaty naukowe, przynoszące niejednokrotnie nowe spojrzenia na sztukę. W dyskurs ten włączane są oczywiście także bezustannie dokonania czasów minionych, zatem często nowe koncepcje rozumienia sztuki dawnej powstają na marginesie rozważań nad najnowszą, i wydaje mi się, że wiele ciekawych ujęć jest tutaj także do wykorzystania dla prób interpretacji sztuki w archeologii. Oczywiście przy tej okazji wspomnę, co będzie może stwierdzeniem banalnym i wyświechtanym, że żyjemy w czasach, w których zanegowano większość z dawnych uniwersaliów, a nasza kultura określana bywa kulturą nekrologów. Dzieje się tak, od około połowy XIX wieku, kiedy to ogłasza się śmierć kogoś lub czegoś dotychczas szacownego. Ogłoszono zatem też śmierć sztuki, piękna oraz estetyczności (Kurowicki 2000, s.9). Myślę, że można tutaj, za cytowanym już Odo Marquardem, przywołać anegdotę z życia Bernarda Shaw'a, który przeczytawszy w gazecie informację, że zmarł, zatelegrafował do redakcji słowami: wiadomość o mojej śmierci jest mocno przesadzona (Marquard 1996, s. 257).

W każdym razie wciąż powstają zupełnie nowe podejścia do sztuki oraz nowe teorie, które mają ją objaśniać, adekwatne dla współcześnie powstających dzieł w szybko zmieniającym się świecie nowych tendencji i uwarunkowań cywilizacyjnych. Przegląd tych teorii daje Maria Gołaszewska w swym *Zarysie estetyki* i nie będę ich tutaj rzecz jasna przytaczać, tym bardziej, że nie ma nas zajmować kondycja kultury współczesnej ale refleksja nad dawną, choć ta druga, jak już podkreślałam, czyniona jest przecież z pozycji terażniejszości (Gołaszewska 1973, s. 232 i n.). Zatem dodam tylko, że współcześnie klasycznie rozumiane kategorie estetyczne – szczególnie piękno i wzniosłość – stają się niejednokrotnie anachroniczne na styku z obecnym dziełem, poszukującym zupełnie nowych kategorii i nowych mediów, a także często odnoszącym się do współczesnych mu problemów społecznych (Bator 1999, s.44-53). Co ciekawe, kategorie te nie zawsze zastosować też można do wizualnych przekazów archeologicznej przeszłości.

Pozostawiając kwestie współczesnej kultury wizualnej na boku, trzeba przyznać, iż pomimo ogłaszanego końca sztuki i estetyki, żyjemy w czasach, w których nie zaprzestano refleksji estetycznych, wręcz przeciwnie, istnieje, niezwykle bogactwo myśli o charakterze estetycznym, a w obrębie części z tych koncepcji mówi się nawet o estetyzacji rzeczywistości (Wilkoszewska 2000). Wydaje się jednak, że to bogactwo refleksji teoretycznej nie idzie jednak w parze z poprawą ogólnego rozumienia sztuki, która cały czas zdaje się przeczyć możliwości ogarnięcia jej przez jedną, koherentną teorię i jawi się jako zjawisko nieoczywiste i domagające się dookreślenia w konkretnym kontekście swego występowania. Wypada tutaj dodać, iż w pewnych kręgach estetyków poszukiwanie takiej unifikującej teorii trwa nadal, w innych uznaje się niemożliwość osiągnięcia zadowalających rezultatów i rezygnuje całkowicie z prób o charakterze uni-

wersalnym, utrzymując, że jedyne właściwe podejście do określonych przekazów plastycznych, które noszą miano dzieł sztuki, skazane jest na kontyngentność i powinno zrezygnować z roszczeń o bardziej ogólnym charakterze.

Mnie owa mnogość współczesnej refleksji estetycznej wydaje się niezbędna aby móc wciąż na nowo próbować zgłębiać, rozumieć i opisywać złożone zjawisko sztuki w dziejach, pomimo tego, że wymyka się ono wszelkim uogólnieniom. Znaczenie sztuki, jak myślę, ściśle związane jest każdorazowo z umiejętnością odnalezienia tego, co konstytutywne dla danego przekazu wizualnego, choć zawiera się w tym wiele trudności. Często już stwierdzano, przynajmniej w praktyce badawczej historyków sztuki, że wskazanie na dzieło czy przekaz wizualny jest o wiele prostsze od zdefiniowania go i opisanie jego cech konstytutywnych. Stale obecna w myśleniu o sztuce jest ponadto także inna komplikacja wynikająca z niemożliwości uchwycenia zjawiska sztuki w pełni, gdyż w jakiejś mierze pozostaje ona tajemnicą. Wszystko to między innymi powoduje, że w refleksji estetycznej nad sztuką mamy do czynienia z wielością pojęć oraz swoistą trudnością w uzyskiwaniu ich jasności, a sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli pragniemy w obręb rozważań o sztuce włączyć również określone wytwory z czasów pradziejowych bądź starożytnych.

Można natomiast łatwo wskazać, iż pomimo tego co wynika z teoretycznej i historycznej refleksji nad sztuką, i co powyżej starałam się w niezmiernym uproszczeniu o niej zakomunikować, w rozważaniach niektórych archeologów, którzy adaptują wprost do swych analiz nowożytnego pojmowanie sztuki, jawi się ona jako coś jednoznacznego, oczywistego, nie wymagającego określenia i takie podejście wydaje mi się nieporozumieniem.

Jak zatem można podchodzić do sztuki w archeologii?

Jestem zdania, że każdy badacz dokonujący namysłu czy to nad szeroko rozumianym światem sztuki, czy jakimś konkretnym jej przejawem, powinien mieć na uwadze, że za danym namysłem powinna iść zawsze decyzja konkretnego teoretycznego podejścia do zjawiska sztuki, a w konsekwencji wiąże się to każdorazowo również z decyzją przyjęcia odpowiedniej koncepcji kultury, która częstokroć uwikłana być może i najczęściej jest w skomplikowane spory filozoficzno-światopoglądowe (Wojciechowski 1995, s. 6).

Nie chcąc oczywiście wdawać się tutaj w szczegółowe opisy procesu historycznego kształtowania się pojęcia kultury, pragnęłabym skupić się jeszcze tylko na kilku kluczowych kwestiach w tym względzie.

Co do ogólnych, teoretycznych koncepcji kultury, ogromnie upraszczając rzecz jasna całe zagadnienie, rysują się pewne generalne opcje. Zgodnie z jedną kulturą pojmowana jest jako „rzeczywistość myślowa”, a zaliczane są do niej ludzkie normy i wzory (czy inaczej mówiąc wartości i idee), natomiast zgodnie z inną opcją nacisk przy definiowaniu kultury kładziony jest na materialne i instytucjonalne wytwory człowieka w tym jego czynności, działania i zachowania (Wojciechowski 1995, s. 13-24).

Natomiast przy rozpatrywaniu prawdopodobnego charakteru rzeczywistości archaicznej w kontekście interesujących nas tutaj zagadnień estetyki w archeologii, powyższe koncepcje kultury również zawodzą. Na podstawie licznych analiz etnografów, antropologów kultury, filozofów, językoznawców czy religioznawców badających społeczności pierwotne lub wczesnotradycyjne, oraz dane językowe, jawi się obraz owej

rzeczywistości archaicznej jako spójnej i harmonijnej. Obraz świata budowany tam jest na drodze analogii (odpowiedniości poszczególnych elementów) i homologii (czyli odpowiedniości relacji między poszczególnymi elementami) różnych sfer rzeczywistości (Suchecki 1993, s.24). W społecznościach archaicznych, a zapewne i pierwotnych, to co symboliczne jest zarazem rzeczywiste, i na odwrót. Świat ów nie dzieli się jeszcze na *sacrum* i *profanum* (Kmita 1984, 1987; Kobylińska 1991; Pałubicka 1984, 1991). Te sfery kultury i praktyki społecznej, które dają się dostrzec i wydzielić analitycznie najlepiej dopiero z perspektywy kultury nowożytnoeuropejskiej, jak sfera techniczno-użytkowa, komunikacyjna i światopoglądowa, tworzą jednolitą całość (Buchowski, Burszta 1992, s. 17).

Można powiedzieć, że takie spojrzenie na kulturę archaiczną zaczęło od jakiegoś czasu mocno przenikać również do rozważań niektórych archeologów, próbujących rozpatrywać kwestie szeroko pojętej symboliki pradziejowej i należy stwierdzić, że są one tutaj dobrze umotywowane (por. A.P. Kowalski, *Symbol w kulturze archaicznej*, Poznań 1999).

Powracając po tych ogólnych konstatacjach dotyczących prawdopodobnego charakteru rzeczywistości, którą zgłębia archeolog, do interesujących nas tutaj zagadnień sztuki, i pozostając konsekwentnie przy owej charakterystyce kultur archeologicznych jako kultur typu magicznego, stwierdzić trzeba, że w takim jednolitym świecie magicznej rzeczywistości zapewne nie istnieje jeszcze sztuka w nowożytnym znaczeniu tego słowa, sztuka, z jaką mamy do czynienia w zasadzie dopiero od czasów renesansu, sztuka pojmowana jako odrębna praktyka symbolicznego komunikowania wartości. Następuje to dopiero w procesie „odczarowania” świata, jak zwykło się to określać za Maxem Weberem oraz w procesie długotrwałej emancypacji i autonomizacji praktyki artystycznej (Kobylińska 1991, s. 30). Jeśli więc przyjmujemy koncepcję kultury pierwotnej jako kultury typu magicznego, co mnie osobiście przekonuje, to i to, co jawi nam się jako sztuka tamtych czasów, nie może być od owej siły magicznej oderwane i funkcjonować oddzielnie (Buchowski 1993, s. 53). 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 formalno-estetyczna nie odsłania istoty rzeczy i nie przybliża sensów pradziejowych wyobrażeń plastycznych. Taka ocena, moim zdaniem, nie powinna być też decydującym kryterium wydzielenia owych rejestrowanych archeologicznie pozostałości, które chcielibyśmy określić jako sztukę. Zresztą owa tak mocno w badaniach nad sztuką wszelkich okresów ugruntowana ocena estetyczna nie wystarcza też do badania na przykład sztuki starożytnej czy średniowiecznej.

W jaki sposób więc do owej „sztuki” podejść?

Przede wszystkim należy mieć świadomość, że kryterium estetyczne nie jest jedynym charakteryzującym dzieła sztuki i jest jeszcze wiele innych możliwości interpretacji, które podsuwa ogólna refleksja o sztuce, wychodząca poza jej tradycyjne i potoczne rozumienie. Bowiem w owym tradycyjnym podejściu do sztuki, 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 (Białostocki 1966, s. 146 i n.). Taki wydzielony, zautonomizowany świat nie istniał jeszcze w kulturach archaicznych. Należy zatem do tych archaicznych wytworów określonych przez nas jako sztuka podchodzić przez pryzmat wszystkich danych na temat okresu, z którego pochodzą, i próbować, na ile to możliwe, powiązać sferę życia dawnych społeczeństw z ową, wydzielaną przez nas sferą sztuki. Badania nad sztuką w takim ujęciu powinny stanowić płaszczyznę porozumienia różnych dyscyplin, trujących się poznaniem tego, co człowiek wniósł w świat natury.

Oczywiście w przypadku archeologii musimy mieć na względzie fakt ograniczoneści źródeł, którymi dysponujemy oraz najistotniejszy problem, który za tym idzie, jak przez świat pozostawionych rzeczy badać sferę mentalną.

Wydaje mi się, że nie ustrzeżemy się w tym wypadku zapewne prezentyzmu, próbując pojąć jak myślał i przeżywał człowiek wspólnoty magicznej i analizując pod tym kątem źródła ikonograficzne, które po nim zostały. Będziemy to czynić przecież, przy całej świadomości różnic i zmian, korzystając z zasobów własnej kultury. Myślę, że uprawomocnienia podejmowania takich badań można szukać między innymi w hermeneutycznej wizji kultury, zainspirowanej myślą Hansa Geорга Gadamera, u podstaw której tkwi założenie, iż własny pojęciowy horyzont interpretacji zawiera coś z horyzontów minionych, a nawet z nich powstał. Właściwie 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 spleta się z terażniejszością (Rosner 1991, s. 109-191).

Na gruncie badań nad sztuką, również nad sztuką w archeologii, to co czasami więc opisuje się jako różne „metody” owych badań, myślę, że należy rozumieć jako próby odpowiedzi na różne pytania, które możemy w danym momencie zadać na temat przeszłości.

Ponieważ świat kultury odczytywany być może jako świat wartości konstytuowany przez znaczenia, w nauce o sztuce punktem wyjścia być powinno bogactwo przejawów ludzkiej działalności symbolicznej. Na gruncie archeologii, jeśli chodzi o podejście do sztuki, wydaje mi się, że najbardziej utrwaliły się rozmaite podejścia semiotyczne. Ponieważ ikonografia pradziejowa jest pewnym zasobem form, niosących rozmaite treści, które można próbować interpretować lub odczytywać, posłużono się tutaj interpretacjami semiotycznymi, które w pewnych ujęciach widzą sztukę czy szerzej rzecz ujmując wszelkie przekazy wizualne jako uniwersalny system znakowy, analogiczny do systemu języka. Interpretacje takie stały się szczególnie popularne na gruncie antropologii anglosaskiej i osadziły praktykę badawczą archeologów w ramach strukturalnych i semiotycznych doświadczeń nauk humanistycznych. Podstawą metody jest potraktowanie sztuki jako symbolicznego systemu komunikacyjnego, przedmiotem badań są natomiast poszczególne znaki wizualne i ich organizacja, rozumiana w tym wypadku jako tekst. Procedura badawcza składa się z etapu wydzielania grup motywów tworzących jeden system komunikacyjny i następnie odniesienia go do całego kontekstu kulturowego, w którym wystąpił. Dalej bada się system znaków wizualnych w taki sam sposób, jak tekst językowy, podejmując kolejno studia nad syntaktyką, semantyką i pragmatyką. Wyjątkowo owocnie podejście to rozwinęło się w rozmaitych studiach nad

sztuką naskalną i całymi zespołami rytów, ale nie tylko (Rozwadowski 1998, s.5-18; Stanisławski 1997, s.161-164). Wykorzystując teorię informacji, zaczęto brać pod uwagę też kształty, kolory i systemy dekoracji na artefaktach poszczególnych społeczności i dowodzić, jak wszystkie te cechy kultury materialnej danej grupy służą jej aktywnie do manifestowania swej tożsamości. Bardzo obfitego materiału porównawczego dostarczały tutaj studia etnograficzne.

Podjęto także liczne badania nad kwestią, na ile ów system symbolicznej komunikacji oparty na przekazach wizualnych w danej społeczności jest ważny dla formowania się i podtrzymywania jej podstaw społecznych, ekonomicznych i politycznych. Podejście to, które pojawiło się już w archeologii procesualnej, aby następnie zostać rozwiniętym i zmodyfikowanym w archeologii post-procesualnej, z punktu widzenia badań nad sztuką zawiera jednak pewien niedostatek. Wskazują na to szczególnie historycy sztuki, którzy podejściu semantycznemu przeciwstawiają podejście ikoniczne, gdyż sztuka wizualna nie jest tekstem, jest obrazem (Bryl 1993, s. 56).

Problem ten wielokrotnie rozważany był w rozmaitych pracach i doczekał się już sporej literatury (Kowalski 1998, s. 55-60). Generalnie stwierdzić można, że sytuację ową na gruncie współczesnej nauki o sztuce próbuje się przełamywać, a szansą mają być dość istotne nurty badawcze powstające ze wspomnianych już przeze mnie inspiracji hermeneutycznych. Podejmuje się w nich próby przewycięzania odwiecznej dychotomii forma/treść, którą utrwaliły metody interpretacji dzieł, akcentujące semantyczny charakter języka wizualnego. W semiotyce bowiem nastąpił rozpad integralności języka obrazowego na zakorzenione w substracie materialnym znaczące i transcendentne wobec niego znaczenie. Aby to przewyciężyć, postuluje się tutaj uznanie za P. Klee, iż „sztuka nie odtwarza tego, co widzialne, ona czyni widzialnym” (Bryl 1993, s. 56). Myślę, iż z tego punktu widzenia można byłoby również podchodzić do sztuki w archeologii.

Na koniec owych generalnych rozważań na temat możliwości badań sztuki w archeologii, można postulować także zwrócenie się badaczy w kierunku psychologiczno-percepcyjnie zorientowanej teorii sztuki. Np. wg Rudolfa Arnheima sztuka to „zdolność przedmiotów wizualnych do przedstawiania za pomocą uporządkowanej, ześrodkowanej i zrównoważonej formy dynamicznych stanów ludzkiego doświadczenia”. Oznacza to, że w przypadku sztuk wizualnych nie ma sensu rozróżnianie 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 komunikowania znaczeń, na przykład dyskursywnych (Arnheim 1956, cyt. za Bryl 1993, s.57).

Te na koniec luźno przywołane różne koncepcje pojawiające się we współczesnej nauce o sztuce należy widzieć w szerszym kontekście refleksji estetyczno-filozoficznej, z której odważnie czerpie historia sztuki, i które wchodzi w zakres antropologii kulturowej. Wypada mieć nadzieję, że w obrębie podejść badawczych archeologii będą pojawiać się również takie nowe spojrzenia i interpretacje.

Bibliografia

- Arnheim R.
1956 *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, London.
- Bator A. P.
1999 *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krapca*, Wrocław.
- Białostocki J.
1966 *Znaczenie historii sztuki wśród nauk humanistycznych*, [w:] tegoż, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa, s. 146-162.
- Bryl M.
1993 *Płasczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, *Artium Quaestiones*, t. VI, s. 55-84.
- Buchowski M.
1993 *Magia i rytuał*, Warszawa.
- Buchowski M., Burszta W.J.
1992 *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa.
- Gołaszewska M.
1973 *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Kraków.
- Kmita J.
1984 *Magiczne źródło kultury*, „Odra”, nr 2 (269), R. 24, s. 24-30.
1987 *Myślenie „mitologiczne” w świetle strukturalistycznej opozycji metonimii i metafor*, [w:] *Symbol i poznanie*, red. T. Kostyrko, Warszawa, s. 139-156.
- Kobylińska E.
1991 *Narodziny sztuki jako efekt „odczarowania” świata*, *Studia Metodologiczne*, t. 26, s. 25-45.
- Kowalski A. P.
1998 *Estetyczne problemy badań nad ikonografią prahistoryczną. Przykład sztuki tzw. kultury pomorskiej*, *Pomorania Antiqua*, t. XVII, s. 55-78.
1999 *Symbol w kulturze archaicznej*, Poznań.
- Kurowicki J.
2000 *Piękno jako wyraz dystansu. Wykład estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Warszawa.
- Marquard O.
1996 *Aesthetica i anaesthetica. (Po postmodernie)*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa, s. 257-272.
- Morawski S.
1985 *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*, [w:] S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków, s. 163-183.
1992 *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław.
- Pałubicka A.
1984 *Przedteoretyczne postaci historyzmu*, Warszawa-Poznań.
1991 *Kultura a działanie*, [w:] *Szkice z filozofii działań*, red. T. Buksiński, Poznań, s. 9-20.
- Rosner K.
1991 *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Warszawa.

Rozwadowski A.,

1998 *Czytając sztukę naskalną: pomiędzy archeologią a etnografią*, Przegląd Archeologiczny, t. 46, s. 5-21.

Stanisławski B.

1997 *Konotacja motywu tura w tekstach sztuki naskalnej Sarmiśsaj a identyfikacja modelu kultury*, [w:] *Sztuka naskalna Uzbekistanu*, red. A. Koško, T. Širinov, W. Rączkowski, Poznań, s. 161-198.

Suchecki J.

1993 *Między nauką, religią i sztuką. Nieeksplanacyjne wartości nauk społecznych*, Warszawa.

Wilkoszewska K. (red.)

2000 *Estetyki filozoficzne XX wieku*, Kraków.

Wojciechowski J. S.

1995 *Post-modernistyczna kultura sztuk pięknych*, Warszawa.