

Archeologia
jako humanistyczna
interpretacja przeszłości

Studia dedykowane
Profesorowi Henrykowi Mamzerowi

Instytut Archeologii i Etnologii
Polskiej Akademii Nauk
Ośrodek Studiów Pradziejowych i Średniowiecznych
w Poznaniu

Archeologia jako humanistyczna interpretacja przeszłości

Studia dedykowane
Profesorowi Henrykowi Mamzerowi

Poznań 2018

REDAKCJA

Aleksander Posern-Zieliński

Joanna Sawicka,

Jacek Kabaciński, Michał Kara, Kinga Zamelska-Monczak

Ośrodek Studiów Pradziejowych i Średniowiecznych
Instytut Archeologii i Etnologii
Polskiej Akademii Nauk
61-612 Poznań, ul. Rubież 46

Książkę do druku opiniowała
Komisja Wydawnicza Instytutu Archeologii i Etnologii PAN

Redakcja techniczna: Joanna Sawicka

Zdjęcia na stronach tytułowych: Tomasz Sawicki, Przemysław Bobrowski, Maciej Jórdeczka

Projekt graficzny, skład, łamanie: Joanna Sawicka

Projekt okładki: Joanna Sawicka

Zdjęcie na okładce: Delfy, fot. Przemysław Bobrowski

© Ośrodek Studiów Pradziejowych i Średniowiecznych
Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk
i autorzy, Poznań 2018
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-951450-5-6

Druk: Agencja Reklamowa TOP
Włocławek, ul. Toruńska 148

Spis treści

Zamiast wstępu

Tabula Gratulatoria

Michał Kobusiewicz, Danuta Minta-Tworzowska, *Henryka Mamzera koncepcja archeologii i dyskursu* 11-16

Bibliografia Jubilata 17-24

Interpretacje

Anna Palubicka, *Hermeneutyczne i epistemologiczne koncepcje interpretacji* 27-48

Andrzej P. Kowalski, *Znaczniki realiów kulturowych w interpretacji etnologicznej i archeologicznej* 49-63

Danuta Minta-Tworzowska, *„Teoria wspólnot komunikatywnych” Ludwika Zabrockiego w świetle kognitywistyki oraz jej zastosowanie w archeologii* 65-87

Wojciech Wrzosek, *Przyczynek do refleksji o zdarzeniu historycznym* 89-99

Wokół sztuki

Bogusław Gediga, *Dlaczego ludzie mają i tworzą sztukę?* 103-111

Marian Kwapiński, *Kanopy pomorskie – interpretacje nieklasyczne* 113-136

Ewa Bugaj, *O nowych podejściach w badaniach sztuki greckiej na przykładzie wytwórczości rzeźbiarskiej* 137-159

Małgorzata Markiewicz, *Wizualizacja w archeologii na przykładzie analizy balsztańskiej ceramiki malowanej z Domastawia* 161-175

Z pogranicza antropologii kulturowej

Hanna Mamzer, *Czy powrót do przeszłości? Refleksje na marginesie relacji człowieka i jego otoczenia przyrodniczego* 179-192

Jan Grad, *Tradycja jako wzory kulturowe długiego trwania* 193-206

Michał Kobusiewicz, *Rola neolitycznych pasterzy sawanny w kształtowaniu się starożytnego Egiptu* 207-218

Archeologia i jej współczesne odniesienia

Włodzimierz Rączkowski, *Fetyshyzacja: chwila namysłu nad technologiami i wizualizacjami w archeologii* 221-237

Andrzej Mierzwiński, *Krajobraz z babą* 239-255

Jacek Woźny, *Archeologia jako metafora w dyskursach pozaarcheologicznych* 257-267

Janusz Ostoja-Zagórski, *Archeologia a koncepcje badań nad kulturą* 269-272

Wywiad z Jubilatem

273-352

Ewa Bugaj

O nowych podejściach w badaniach sztuki greckiej na przykładzie wytwórczości rzeźbiarskiej

Powstaje (...) pytanie czy pojęcie stylu można stosować jako kategorię historyczną. Przeniesienie pojęcia stylu ze sfery historii sztuki na ogólną historię zakłada, że wydarzeń historycznych nie rozważa się w aspekcie ich własnego znaczenia, lecz w aspekcie ich przynależności do całokształtu form wyrazu charakterystycznych dla ich epoki. Historyczne znaczenie jakiegos wydarzenia nie musi jednakże pokrywać się z wartością poznawczą, jaką ma ono jako zjawisko wyrazu, i błędne jest przekonanie, że się to wydarzenie zrozumiało rozumiewszy je jako takie zjawisko. Jesliby rzeczywiście rozszerzyć pojęcie stylu na całość historii (...) i oczekiwać od tej strony poznania historycznego, to trzeba by przyjąć założenie, iż dzieje podlegają prawom jakiegos im wewnętrznego logosu. Może tak być w przypadku poszczególnych śledzonych przez nas linii rozwoju, ale taka liniowa historia nie stanowi rzeczywistych dziejów, lecz konstrukcję opartą na typach idealnych, która (...) ma tylko deskryptywne uzasadnienie. Rozpatrywanie procesu dziejowego od strony historii stylów, podobnie jak teoria sztuki, która myśli tylko w kategoriach takiej historii, nie potrafi zdać sprawy z zasadniczego faktu, że coś się w nim dzieje, nie zaś tylko przebiegają ciągi zrozumiałych zdarzeń. Docieramy tu do granic dziejów ducha. (GADAMER 1993, s. 445-446).

Szanowny Jubilat, Pan Profesor Henryk Mamzer, pośród swych licznych zainteresowań naukowych wypowiadał się kilkakrotnie na tematy związane ze sztuką pradziejową i starożytną, przede wszystkim grecką, a w szczególności na temat archaicznego doświadczenia „estetycznego”, myślenia obrazowego czy szerzej, o estetyzacji archeologii (MAMZER 2008; 2011; 2013). Żywię zatem nadzieję, że poniższy szkic Mu ofiarowany w uznaniu Jego oryginalnego i pogłębionego filozoficznie dorobku naukowego oraz w podziękowaniu za liczne i nieocenione inspiracje płynące dla mnie z opublikowanych prac Jubilata, jak również z bezpośrednich z Nim rozmów, przyjmie z zadowoleniem.

Grecka rzeźba, zarówno statuaryczna, jak i reliefowa, w dominującym stopniu wypełniona jest przedstawieniami rozmaitych postaci o formach ludzkich. Jedną z przyczyn tego zjawiska jest antropomorfizacja bogów i herosów będąca podstawą greckiej religii, w wyniku której obraz ludzkiego ciała stale okupował wyobraźnię rzeźbiarzy wytwarzających dzieła. Tym niemniej wśród helleńskiej spuścizny rzeźbiarskiej można doszukać się również przedstawień rozmaitych śmiertelników, z którymi przeplatają się antropomorfizowane postaci boskie, i nie zawsze bez wsparcia źródeł pisanych daje się niektóre z tych przed-

stawień jednoznacznie określić. Jak zauważa Rosemary Barrow (2015, s. 94), określenie czy opisanie przedstawienia to nie jest jednak jego zrozumienie, a ważnym celem dociekań badawczych nad rzeźbą grecką w ostatnich latach jest między innymi próba dotarcia/zbliżenia się w jakimś stopniu do takiego jej rozumienia i odbioru, jakie było udziałem starożytnych Greków. Jednym z istotniejszych poczynań w tych badaniach stało się także odstępowanie od zrównywania dzieł starożytnych z nowożytnymi dziełami sztuki, co przez dziesiątki lat w pewnej mierze czyniono. Stąd jako istotny cel wskazano również konieczność porzucania równorzędnego sposobu ich konceptualizowania i narratywizowania na rzecz wypracowania nowych, bardziej adekwatnych podejść. Uczni zajmujący się antykiem od dłuższego już bowiem czasu coraz częściej stawiali pytania o to, do jakiego stopnia wytwarzanie dzieł, czy szerzej rzecz ujmując – obrazów, ich oglądanie oraz pisanie o nich w odniesieniu do starożytności grecko-rzymskiej może być nazywane „historią sztuki starożytnej”, a nawet czy samo posługiwanie się słowem „sztuka” w stosunku do starożytnej wytwórczości plastycznej jest słuszne? Ten katalog pytań jest oczywiście większy, gdyż można, zachowując szerokie pojmowanie sztuki, zastanawiać się na przykład do jakiego stopnia starożytni teoretyzowali produkcję i konsumpcję obrazów, oraz czy sztuka w starożytności była w ogóle racjonalizowana jako autonomiczna sfera życia kulturowego i intelektualnego; albo do jakiego stopnia starożytne sposoby/próby dyskusji o sztukach wizualnych przypominają czy są podobne do dyskusji o innych elementach kultury; i wreszcie w jakiej mierze starożytne wypowiedzi na temat sztuki są zbieżne z tymi, które powstały już w post-oświeceniowej nauce, itd.? Inaczej mówiąc, czy proces wytwarzania obrazów/dzieł plastycznych, oglądania ich, odpowiadania na nie oraz pisanie o nich w starożytności, ujmowany obecnie w kategoriach wprowadzonych i stosowanych do sztuki nowożytnej, to anachronizm? Jeśli by przyjąć, że tak jest, to jakimi terminami/językiem opisywać zatem to, co analizowane i doświadczane jest jako przedstawienia/obrazy starożytne? (SQUIRE 2010, s. 133 i n.; TANNER 2010, s. 267 i n.).

Odpowiedzi na tak postawione pytania bywają różne, nieraz biegunowo odmienne. Z jednej strony, u schyłku XX wieku i na początku obecnego stulecia, na gruncie dynamicznie zmieniającej się i unowocześniającej archeologii klasycznej zaobserwować można było swoistą niechęć do podejmowania jakiegokolwiek problematyki związanej ze sztuką, a badania zdominowane zostały przez cały wachlarz zagadnień uważanych za *sensu stricto* archeologiczne, zagadnień analogicznych do

tych, które podejmuje archeologia pradziejowa. Wśród nich dominowały przede wszystkim kwestie osadnicze i ekonomiczne, w tym studia nad przestrzenią i krajobrazem, nad procesami urbanizacji, domostwem i jego zapleczem oraz odnoszące się do badania obszarów wiejskich, do gospodarki, handlu, wymiany, produkcji rolnej i rzemieślniczej, sposobów komunikacji, dystrybucji dóbr, itd. Z drugiej strony nie da się zaprzeczyć, iż dominujący wcześniej w archeologii klasycznej nurt badań nad sztuką starożytną w pewnym momencie nieco skostniał i przestał dotrzymywać kroku refleksji toczonej w obrębie historii sztuki, która na bieżąco włączała się w aktualne dyskusje i prądy myślowe pojawiające się na gruncie humanistyki (por. BUGAJ 2011; 2012). Ponadto, historycy sztuki starożytnej separowali swe badania od dociekań archeologów klasycznych, a niejednokrotnie obie strony dążyły do wydzielenia zakresów swych studiów. Taki stan rzeczy między innymi spowodował, iż wśród niektórych archeologów zajmujących się antykiem pojawiły się głosy, aby zacząć traktować sztukę starożytną czy szerzej – wytwórczość plastyczną jako kulturę materialną, i wyrugować termin „sztuka” z praktyki badawczej w archeologii, lub przynajmniej zastąpić go terminem *agency*, mającym lepiej oddawać to, co sami Grecy rozumieli jako swą materialną wytwórczość (por. np. WHITLEY 2001, XXIII; tenże 2012, s. 579 i 595). Pojęcie „sztuka” nie ma znajdować zastosowania, gdyż jest ono zbyt mocno związane z nowożytną, a konkretnie z post-oświeceniową kulturą europejską i wypracowanymi wówczas kategoriami jej konceptualizacji oraz odbioru (por. dalszą dyskusję na ten temat: SQUIRE 2010, s. 133 i n.; TANNER 2010, s. 267 i n.).

Pojmowanie sztuki w Europie post-oświeceniowej uznać należy za nie przystające do wytwórczości starożytnej, ponieważ wówczas sztukę zaczęto doświadczać jako zjawisko autonomiczne, wyemancypowane z pozostałej praktyki społecznej. Artystę/twórcę heroizowano na kreatora, a normy twórczości i jej opisu wyznaczała znawcy, koneserzy, głównie wywodzący się z wykształconych elit, itd. Na tym generalnie zasadza się przekonanie niektórych współczesnych archeologów klasycznych, iż błędem jest angażowanie pojęć ukonstytuowanych w ramach XVIII-wiecznej estetyki do analizy sztuki starożytnej oraz zracjonalizowanie antycznych dzieł w obszarze owej estetyki, a nawet powiązanie archeologii klasycznej z historią sztuki. Inni badacze próbują z kolei wskazywać drogi wyjścia z tego impasu (por. TANNER 2006, s. 3, 21-29; PORTER 2010a, s. 165 i n.; SQUIRE 2010, s. 135-141).

Uczeni rezygnujący z posługiwania się terminem „sztuka” na gruncie archeologii klasycznej, za podstawę swych przekonań uznają

krytykę waloryzowania całej sztuki dawnej, a tym bardziej starożytnej, jaką na początku lat 50. XX wieku zaprezentował Paul Oskar Kristeller w dwóch tekstach: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics, Part I oraz Part II* (1951; 1952). Kristeller argumentował w nich, że nowoczesne pojmowanie sztuki, zrodzone w oświeceniu, nie przystaje w ogóle do żadnych zjawisk historycznych, które są wcześniejsze niż ta epoka. Twierdził, iż wraz z koncepcją *beaux-arts* narodziły się pojęcia smaku, gustu, geniuszu twórczego i artystycznej kreacji, stanowiąc nieredukowalny rdzeń obejmujący malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę i poezję – a takich podziałów nie odnotowujemy przecież w starożytności. Zatem to w oświeceniu wymyślono/wynaleziono współczesny system „pojęć, praktyk i instytucji”, w których mieści się również sztuka w naszym rozumieniu.

Z kolei w 2009 r. James I. Porter, w tekście *Is Art Modern?* poświęconym wyłącznie szczegółowemu omówieniu koncepcji P.O. Kristellera, przeprowadził gruntowną i bardzo systematyczną krytykę poglądów tego badacza. Wskazał na ich powierzchowność oraz brak faktycznego zakorzenienia w myśli filozoficznej oświecenia, nie mówiąc już o epokach starszych, w tym starożytności. James I. Porter w przekonujący moim zdaniem sposób pokazał, iż ów *modern system of arts* oraz przeświadczenie, że estetyka jest możliwa dopiero wraz z narodzeniem się *beaux-arts* są jedynie własną koncepcją teoretyczną P.O. Kristellera, nie osadzoną dobrze w żadnej minionej rzeczywistości myślowej. Wskazał ponadto na zupełnie błędne jego zdaniem przekonanie o autonomiczności sztuki, która w dziejach w takim stopniu, o jakim wspomina P.O. Kristeller, nie zaistniała nigdy (PORTER 2010a, s. 165 i n.). Owocem wysiłku intelektualnego J.I. Portera jest także nowe spojrzenie na grecką myśl filozoficzną, którą odnieść można do estetyki i pokazanie, nie po raz pierwszy w literaturze przedmiotu, w jaki sposób estetykę można odnieść do antyku. Koncepcje te zaprezentowane zostały w pracy *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience* (PORTER 2010b). Wzmiankowana krytyka wąskiego pojmowania sztuki oraz estetyki nie jest rzecz jasna odosobniona. Dotyczy ona również namysłu nad starożytnymi źródłami myślenia estetycznego, który jest przecież obecny na gruncie estetyki od samych początków jej funkcjonowania jako wyodrębnionej dyscypliny nauki. W literaturze polskojęzycznej, dla przykładu, oryginalny i niezbywalny jest na tym polu dorobek Władysława Tatarkiewicza (zob. np. 1986a; 1986b), a przecież i inni estetycy zabierali głos w tej kwestii, a wśród nich Stefan Morawski (1985).

Zostawiając jednak na boku tę dyskusję i mocno ostatnio artykułowaną konieczność przemyślenia na nowo antyku w ramach historii estetyki, chcę zwrócić uwagę na jeszcze inne podejście, również bardzo ożywcze i obiecujące na gruncie badań sztuki w archeologii klasycznej. Jest to propozycja Hansa Beltinga (2007) rozwijania interdyscyplinarnej nauki o obrazach – antropologii obrazów (*Bild-Anthropologie*). Badacz ów, krytycznie nastawiony do tradycyjnie uprawianej historii sztuki, proponuje przeprowadzenie „badań wykopaliskowych”, których byłaby ona przedmiotem, i poznać ją w okresie przed jej wymyśleniem. Zdaniem niemieckiego uczonego sięgnąć należy nie do oświecenia, ale do renesansu, bo to w tej epoce w Europie wymyślono sztukę. Wcześniej istniała ona również, ale na innej zasadzie. H. Belting proponuje zatem, abyśmy badając ją podkreślali, iż mówimy o „sztuce przed ery-sztuki”, a w zasadzie wypowiadali się zawsze w ramach szerszej refleksji nad przeszłym obrazowaniem wizualnym, gdyż obrazy, jak pokazują nam to dostępne dane, pojawiają się już u zarania kultury. Uważam taki kierunek rozważań za szczególnie inspirujący, gdyż posłużenie się kategorią obrazu pozwala wprowadzać do badań te wszystkie obiekty kulturowe, które po spełnieniu warunku obrazowości, nie muszą już być kwalifikowane jako dzieła sztuki w sensie nowożytnym. Dla studiów archeologicznych propozycja ta może okazać się szczególnie użyteczna. Wspomnieć wypada, iż badanie wizualnych form wyrazu i przedstawiania w ramach współczesnej, interdyscyplinarnej nauki o obrazie, postępuje nie tylko drogą wytyczoną przez H. Beltinga, lecz przybiera bardzo rozmaite formy, rozwijając się dynamicznie w ramach szeroko pojmowanych tzw. studiów wizualnych. Niektórzy z archeologów klasycznych/historyków sztuki starożytnej od jakiegoś już czasu promują pójsie w takim właśnie kierunku, inni z kolei argumentują na rzecz dalszego uprawiania przemyślanej na nowo historii sztuki i posługiwania się terminem sztuka, kategorią stylu itp. (por. np. NEER 2010, s. 6-13; TANNER 2010, s. 269-271).

Podsumowując zatem tę wstępną część mojej wypowiedzi stwierdzić można, że w ostatnich latach badacze antyku, reagując na narastający zarzut zrównywania dzieł starożytnych z nowożytnymi dziełami sztuki, zaczęli wskazywać jeszcze mocniej i w nowy sposób na obecną już u starożytnych refleksję nad sposobami wytwórczości, nad cechami dzieł oraz nad kategoriami, do których już wówczas dochodzono na drodze filozoficznego namysłu, a które w nowożytności na stałe weszły do estetyki (TANNER 2006; NEER 2010, 2014; PORTER 2010a, 2010b; SQUIRE 2010). Ponadto zaczęto wyraźniej sprzeciwiać się separowaniu

archeologii klasycznej od historii sztuki starożytnej, wskazując na konieczność łącznego ich uprawiania, podobnie jak na konieczność łącznego rozpatrywania dziedzictwa starożytnego i nowożytnego w zakresie sztuki, bo ono przez wieki przecież się warunkowało (NEER 2010, s. 6-13; SQUIRE 2011, XIV; DILLON 2012, s. 131), co zresztą dla badaczy hołdujących głębszej refleksji na polu humanistyki zawsze było oczywiste. Sadzę również, że zrezygnowanie przez archeologów klasycznych z posługiwania się terminem „sztuka” i w ogóle rezygnacja ze szczególnego ukierunkowania na zajmowanie się nią, jak to miało miejsce dotychczas, byłoby ogromnym zubożeniem tej gałęzi archeologii. Należy bowiem mieć świadomość, że dorobek na polu badań nad sztuką starożytną w archeologii klasycznej, i to wypracowany przez różnorodne tradycje intelektualne obecne w nauce światowej, w ciągu ponad stukilkudziesięcioletniego okresu funkcjonowania tej dyscypliny, jest naprawdę imponujący. Należy go zatem przemyśleć i przepracować, podjąć reinwencję w tym obszarze studiów, ale nadal je rozwijać, dysponując owym wielkim bagażem dokonań i doświadczeń, jak również metod, podejść i narzędzi badawczych, co na szczęście ma miejsce (por. np. SMITH, PLANTZOS red. 2012; MARCONI red. 2015).

Przechodząc do zawartego w tytule niniejszego tekstu wskazania nowych kierunków badań starożytnej sztuki greckiej w oparciu o rozważania nad wytwórczością rzeźbiarską, najpierw wspomnieć pragnę, że jeszcze do niedawna (a niejednokrotnie jest tak i dzisiaj) studia nad rzeźbą grecką postępowały według wytycznych wypracowanych i ustalonych w wiekach XVIII i XIX, głównie przez takich pionierów badań nad grecką spuścizną artystyczną jak Johann Joachim Winckelmann czy Adolf Furtwängler. W ramach tej tradycji badawczej postrzegano historyczny, stylistyczny rozwój rzeźby greckiej linearnie, wskazując na wieki V i IV p.n.e. jako szczyt jej osiągnięć, po których następować miał powolny upadek tej wytwórczości. Zakładano ponadto wyższość rzeźby greckiej nad rzymską, tą ostatnią uznając za naśladowczą, pozbawioną oryginalności, ale przydatną dla badań antycznej spuścizny rzeźbiarskiej z powodu rozpowszechnionego zwyczaju kopiowania w jej ramach sławnych dzieł greckich, które najczęściej nie zachowały się w oryginale do czasów nowożytnych. Holdowano również przekonaniu, iż nie zachowane dzieła greckich mistrzów mogą zostać zrekonstruowane dzięki dogłębnej analizie porównawczej owych licznych rzymskich kopii, przy wsparciu źródeł pisanych, z reguły jednak powstałych w znacznym dystansie zarówno od czasów, jak i miejsc wytworzenia rozważanych sławnych, oryginalnych monumentów (FULLERTON 2003, s. 92-117; RIDGWAY 2005, s. 63).

Głównym problemem badawczym na gruncie rzeźby greckiej było jednak pochodzenie stylu klasycznego, pozostające przedmiotem nieustającej debaty naukowej niemal od początku uprawiania archeologii klasycznej/historii sztuki starożytnej jako nowoczesnej dyscypliny nauki. Najogólniej można powiedzieć, że grecka rzeźba klasyczna w stosunku do wcześniejszej stała się bardziej realistyczna. Charakterystyczne cechy stylu klasycznego to w miarę naturalne oddanie draperii, anatomii i ruchu postaci, dramatyczne ukazanie ich *étbosu* czy charakteru oraz możliwie jak najbardziej trójwymiarowa, „plastyczna” koncepcja ukazania przestrzeni, co staje się szczególnie ważne dla rozwoju reliefu. Na tej podstawie sformułowano pogląd na temat swoistej rewolucji na polu przedstawiania w sztukach plastycznych, manifestującej się w Grecji od ok. 480 r. p.n.e. Pogląd ten, o solidnych podstawach i mocno zakorzeniony¹ w nauce, ostatnio jest coraz częściej zastępowany zupełnie innymi propozycjami (por. VOUT 2014), o czym w dalszym ciągu tekstu. Trudniej było wyjaśnić przyczyny owej zmiany w wytwarzaniu rzeźby, a w debacie naukowej od dziesięcioleci ścierały się na ten temat, i ścierają do dziś, rywalizujące ze sobą poglądy. Zastanawiano się bowiem czy styl klasyczny rozwijał się stopniowo, czy pojawił się nagle? Innymi słowy – czy wziął się z powolnego rozwoju form, które stopniowo ewoluowały, czy wynaleziono go na skutek eksperymentowania z formą w celu uzyskania bardziej naturalnych wyglądków postaci? Czy owa klasyczna rewolucja stylistyczna wynikała z jakichś zmian społecznych i politycznych? Czy może wiązała się z rozwojem demokracji i z nowym egalitarnym etosem, który zastąpił wcześniejszy elitarny splendor przedstawieniowy? Czy po wojnach perskich chciano na polu sztuki odciąć się od znamion luksusu sztuki archaicznej, sięgającej do bliskowschodnich wzorców i wytwarzać coś bardziej skromnego, ale zarazem mającego ewokować jakieś swoiście helleńskie cechy? Te zestawy pytań podnoszone były (i są) nieodmiennie w dyskusji na temat pojawienia się stylu klasycznego w rzeźbie greckiej, toczonyj w ramach konkurujących ze sobą wizji rozwoju helleńskiej produkcji rzeźbiarskiej, rozważanej z rozmaitych punktów widzenia (por. u DILLON 2012, s. 130).

Powracając jeszcze do próby naszkicowania nowożytnej historiografii rzeźby greckiej wskazać należy, iż w znakomitej większości dotychczasowych jej ujęć dominowała tendencja do opisywania jej rozwoju

¹ Pogląd ów najlepiej i najspójniej zaprezentowany został przez Ernsta H. Gombricha w jednej z jego kluczowych książek, a mianowicie w rozdziale IV. *Art and Illusion*, wyd. 1. oryg. 1960 (wyd. pol. 1981 pt. *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*).

w kategoriach *mimēsis* czy imitacji. Główny ciężar dyskusji spoczywał na rozważaniu relacji pomiędzy danym przedstawieniem, a tym co/kogo ono reprezentuje. Zmiany historyczne wyglądu rzeźby greckiej pokazywały, zdaniem badaczy, że relacja pomiędzy dziełem, a tym co ono przedstawiało, miała charakter coraz bardziej bezpośredni w ukazywaniu świata fizycznego. Na tej podstawie doszli oni do przekonania, że rzeźba klasyczna reprezentowała nowe, empiryczne, a nawet „naukowe” podejście do świata naturalnego, który coraz lepiej oddawała; ponadto rzeźba ta miała się cechować tym, że osiągnęła perfekcyjne powiązanie pomiędzy materialną formą a zawartością koncepcyjną, czyli osiągnęła jednocześnie empiryczną formę, ale i idealizm.

Według Richarda Neera (2014)² większość wysiłków naukowych w badaniach nad rzeźbą antyczną prowadzonych w wiekach XVIII, XIX a nawet XX, polegała na uhistorycznieniu owej chimerycznej teorii, to znaczy na pogodzeniu jej z koniecznością prowadzenia praktyki kuratorskiej oraz archeologicznych badań terenowych. Zdaniem tego badacza w okresie mniej więcej pięćdziesięciu lat dzielących J.J. Winckelmana od Georga Wilhelma Friedricha Hegla, zostały wypracowane pryncypia periodyzacji opartej o kryteria stylistyczne jako zasadniczego sposobu wyodrębniania dzieł klasycznych. Grecka sztuka generalnie, a rzeźba w szczególności, były postrzegane i rozumiane jako te, które wykazywały tendencję w kierunku ukazywania idealnej zawartości w materialnej formie, a przeprowadzona wówczas periodyzacja korpusu dzieł rzeźbiarskich oparta na kategoriach stylistycznych nadała jej wymiar historyczny (por. POTTS 1994, s. 67-112). Jak dalej stwierdza ów uczyony, od tego momentu przez następnych sto pięćdziesiąt lat, historyzm i idealizm ścierały się z pozytywizmem, będąc świadkami wylaniania się, a następnie rozwoju systemu uniwersytetów. Wykopaliska, które rozkwitły na terenie Grecji i w innych obszarach, dostarczały coraz większej liczby źródeł, których opracowanie domagało się systematycznego podejścia. Zasadniczym celem dotychczasowego postępowania naukowego (a najczęściej tak jest i dzisiaj) na polu opracowywania rzeźby greckiej było datowanie znalezisk i posiadanych już dzieł oraz przypisanie ich do jakichś regionalnych szkół wytwórczych, a nawet do konkretnych wykonawców. W tym zadaniu periodyzacja, oparta na przekonaniu

² Tekst R. Neera odnośnie rzeźby klasycznej, będący jednym z elementów wieloautorского hasła „Sculpture”, które ukazało się w V tomie drugiego wydania oxfordzkiej *Encyclopedia of Aesthetics*, red. M. Kelly, 2014, jest mi znany jedynie w wersji online, stąd w niniejszym artykule będę się na niego powoływać bez odniesienia do stron.

o progresywnym dochodzeniu owych starożytnych wytwórców do udoskonalanej *mimesis*, była kluczowym narzędziem. Badania postępowały dzięki powiększonym zbiorom danych epigraficznych, literackich, stratygraficznych i stylistycznych, z rozmaicie przebiegającą systematycznością ich przyrostu. W nieunikniony sposób taki system pracy naukowej miał tendencje do wskazywania czy wyolbrzymiania okresów przerw pomiędzy etapem klasycznym, a archaicznym (zob. NEER 2014).

Zdaniem R. Neera, uczonego uosabiającego najbardziej krytyczne w moim odczuciu podejście do dotychczasowej tradycji badań rzeźby greckiej, rezultatem wspomnianego powyżej podejścia była historia stylu klasycznego, która stała się teleologiczna, nacjonalistyczna, liberalna, i nie-falsyfikowalna. Takie tradycyjne podejście do badań stylu rzeźby greckiej było teleologiczne, gdyż model progresywnego, jednolitego rozwoju historycznego dostarczał ram dla datowania nowych znalezisk; miało cechy nacjonalistyczne, gdyż dominowała w nim idea szkół regionalnych, która brała się z przekonania o mocnym powiązaniu między kulturową koherencją znalezisk, a danym ośrodkiem/obszarem zasiedlenia. W trakcie porównywania podobieństw stylowych zakładało *ex hypotesi*, że owe podobieństwa zaświadczenia o podobnej dacie i pochodzeniu z tego samego źródła; natomiast różnice stylowe świadczyć miały o różnicach kulturowych, etnicznych, a nawet rasowych. Lokalne różnice stylowe w ramach tej procedury mogły być jednak niwelowane, a dzieła łączone w większe jednostki o zbliżonych cechach, i w ten sposób powstawały style ponadregionalne, wiążące jakieś obszary. Historia badań stylu rzeźby greckiej, zdaniem owego amerykańskiego uczonego, charakteryzowała się także liberalizmem podejścia, bo bazowała na indywidualnym, subiektywnym nastawieniu każdego badacza, który operował na dowolnie dobranych elementach opisywanego stylu. No i wreszcie, historia stylu klasycznego rozwijana w taki tradycyjny sposób jest nie-falsyfikowalna, z powodu tego, że w jej ramach mogą pojawić się bez żadnych przeszkód świadectwa/ewidencje sprzeczne ze sobą (NEER 2014).

W literaturze przedmiotu wskazywano już nie raz na wszystkie powyższe niedostatki, przy czym pomimo krytyki, tradycyjne podejście do badań stylu greckiej rzeźby, a w szczególności rzeźby klasycznej, będące spuścizną historyzmu, niejednokrotnie nadal znajduje zastosowanie, głównie w celach ustalania sekwencji chronologicznej analizowanych dzieł. Jednak obecnie licznym badaczom wydaje się to już mało obiecującym, nie satysfakcjonującym i nie wystarczającym postępowaniem. Stąd w ostatnich dekadach XX wieku niektórzy z nich zainicjowali nowe

podejścia w badaniach rzeźby greckiej, z wykorzystaniem kategorii stylu, proponując zgłębianie stylu oraz cech dzieł plastycznych w ramach pojęć, w których historycznie sami starożytni Grecy mierzyli się ze swoją rzeźbiarską wytwórczością, próbując tym samym zrozumieć/wyjaśnić jak ją pojmowali. Zanim jednak przejdę do zaprezentowania tych nowych podejść, w celu uzyskania lepszego tła dla ukazania zarówno zmian, jak i kontynuacji dostrzegalnych w aktualnych badaniach rzeźby greckiej, poniżej naszkicuję nieco bliżej przebieg dyskusji nad rozwojem stylu klasycznego rzeźby greckiej, który miał miejsce w drugiej połowie XX wieku.

Warto zwrócić uwagę, że zasłużone w badaniach nad sztuką grecką, Gisela M.A. Richter i Brunilde S. Ridgway postrzegały rozwój stylu klasycznego jako zaistnienie czegoś niezwykle, cudownego. Miało to wynikać z owego stałego postępu obserwowanego w dziełach rzeźby greckiej, zmierzającego od sztywnego archaizmu w kierunku realizmu i naturalizmu, a faza klasyczna to etap idealizujący na tej drodze, znaczone najwspanialszymi dziełami. G.M.A. Richter twierdziła, iż był on wynikiem pracy wyjątkowych, genialnych rzeźbiarzy, a w największym stopniu dokonań Fidiasza (RICHTER 1951, s. 6 i n.). B.S. Ridgway z kolei, w przeciwieństwie do G.M.A. Richter uważała, iż nie można kłaść okoliczności pojawienia się stylu klasycznego na karb indywidualnych, nawet genialnych artystów/rzeźbiarzy, gdyż nie byli oni w stanie aż tak kontrolować tego procesu. Według niej wynikało to raczej z ówczesnej zmiany charakteru zamówień dzieł rzeźbiarskich, które zaczęły być produkowane w ten sposób, aby lepiej spełnić nową funkcję religijną – to znaczy lepiej odpowiadać potrzebom religii polis, która przeżywała w tym czasie ogromny rozkwit (RIDGWAY 1981, s. 11).

Inni wpływowi badacze, a wśród nich między innymi Rhys Carpenter i Bernard Ashmole, interpretowali pojawienie się w sztuce greckiej stylu klasycznego ze swym idealizmem jako wyniku nieuniknionego, ciągłego i naturalnego rozwoju praktyki rzemieślniczej, praktyki rzeźbiarskiej, która jednak w szczególności, zupełnie wyjątkowy sposób zmanifestować się miała w środowisku greckim. R. Carpenter (1959, 1960, 1962), bazując zasadniczo na dokonaniach niemieckich myślicieli i historyków sztuki, w tym na pracach Heinricha Wölfflina³, jest w swych wypowiedziach blisko poglądów G.W.F. Hegla i jego koncep-

³ Odnoszono się przede wszystkim do fundamentalnego dzieła Wölfflina opublikowanego po raz pierwszy w roku 1915 – *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, patrz – 2006, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*.

cji *Volkgeist*, twierdząc, że każda sztuka, która chce naśladować naturę, musi rozwijać się wokół kilku fundamentalnych i uniwersalnych zasad. Pozwalają jej one opuścić okowy archaizmu i wejść na drogę idealizacji zmierzającej w kierunku realizmu. W środowisku greckim rozwinęły się one szczególnie, stąd możemy zakładać wyjątkową predykcję i zdolności wpisane w umysły Greków, którzy byli w stanie dojść do takich osiągnięć. W wyniku przyjętych założeń, bardzo drobiazgowo i pieczołowicie przeprowadzone analizy greckiej rzeźby, zarówno archaicznej, jak i klasycznej, doprowadziły R. Carpentera (1960; 1962, s. 138-162) do wyjaśnienia powstania zarówno archaicznego kurosa, jak i posągów klasycznych wykonanych według kanonu Polikleta, dzięki pewnym tajemniczym właściwościom, typowym jedynie dla greckiego umysłu.

W ujęciu B. Ashmole'a (1964) styl klasyczny polegał na nadaniu plastycznej formie wizualnej cech idealizującego i racjonalnego humanizmu, który przenikać miał całą kulturę grecką w połowie V wieku p.n.e. W takim spojrzeniu na styl klasyczny, analizowany przez badacza posąg Doryforosa jawił się nie tylko jako idealna statua, idealnie oddane męskie ciało, ale był przede wszystkim zobrazowaniem ludzkiego standardu, wzorca, do którego doszli Grecy (HALLETT 1986, s. 72-73).

Powyżej wspomniane konceptualizacje stylu klasycznego, wywodzące go od stale doskonalonej praktyki rzeźbiarskiej, w tym od genialnych artystów, oraz od specyficznych, wyróżniających się właściwości umysłowości Greków, doprowadziły do pojawienia się kolejnego ujęcia, również zakorzenionego w heglizmie oraz w myśleniu prowadzącym do początków naukowej refleksji nad sztuką starożytną, w wydaniu J.J. Winckelmanna czy nawet Johanna Wolfganga von Goethego. Tego typu wyjaśnienie rozwoju stylu klasycznego zaproponował na przykład Jerome J. Pollitt (1972), który uczynił ze stylu klasycznego ucieleśnienie pewnej siebie, prężnie prowadzonej i przepelnionej idealizmem polityki Aten doby Peryklesa. Inaczej mówiąc, styl klasyczny to produkt „ducha czasu”/*Zeitgeist*, produkt zarówno ateńskiej demokracji, jak i oświeconego humanizmu sofistów. Wyjaśnianie stylu klasycznego odwoływaniem się do sofistów było już wcześniej rozpowszechnione w literaturze przedmiotu, w szczególności niemieckojęzycznej, ale wśród badaczy z innych obszarów zadomowiło się również na długo, i powszechnie uważano je za najbardziej użyteczne oraz dobrze uargumentowane, podobnie jak zmiany zachodzące w świecie greckim na gruncie społeczno-politycznym po wojnach perskich (HALLETT 1986, s. 73-74). Problematiczny charakter zakorzenionych w koncepcji „ducha czasu” procedur badawczych w historii sztuki, podnosił wielokrotnie w swych pracach Ernst

H. Gombrich, wykazując ich iluzoryczność i bazowanie na ograniczonych danych oraz przyjętej błędnej perspektywie historiograficznej (por. np. GOMBRICH 1976). Uczony zgadzał się oczywiście, że sztuka nie powstaje w próżni, tylko w określonym kontekście społeczno-politycznym. Poznanie takiego kontekstu jednak nie wystarcza, aby ją w pełni wyjaśnić i zinterpretować pojawienie się konkretnego stylu, twierdząc, że jest on udaną ilustracją wizualną trendów w polityce i filozofii. Innymi słowy, przestrzegał przed zbyt prostym łączeniem stylu dzieł z ideologią lub przekonaniem mentalnymi społeczności poszczególnych okresów. Pomysł E.H. Gombricha wyjaśnienia nowego stylu w sztuce greckiej, jakim był rozwój stylu klasycznego, to wzmiankowana już powyżej koncepcja „greckiej rewolucji”, którą badacz wyłożył w rozdziale czwartym swej monografii *Sztuka i złudzenie*. Uczony, opierając się na psychologicznych aspektach rozwoju i percepcji sztuki przekonywał, iż skuteczność przemawiania Greków obrazami, czy to plastycznymi, czy to na scenie, polegała przede wszystkim na opanowaniu przez nich iluzji oraz wprowadzeniu narracji, i stanowiła jedną z ważniejszych rewolucji w dziejach obrazowania w naszej kulturze, z której do dzisiaj czerpiemy (GOMBRICH 1981, s. 119-146). Według E.H. Gombricha, dzieło sztuki jest przede wszystkim zapisem postrzegania, kształtowanego na podstawie wcześniej widzianych przez wytwórcę reprezentacji, należących do jego tradycji, a sposób jego tworzenia poprzez żmudny proces prób, nie odbiega od doświadczeń prowadzonych w naukach. Schematy obrazowe są stale modyfikowane, wchodząc do repertuaru wizualnych wzorców, sprawdzanych i przekształcanych przez artystów. Co więcej, pokłady obrazów odkładają się także w umyśle widzów, biorąc udział w procesie odbioru sztuki (D'ALLEVA 2008, s. 129-131).

Sposób myślenia E.H. Gombricha podchwycony został przez wielu archeologów klasycznych/historyków sztuki klasycznej, takich na przykład jak Christopher H. Hallett, którzy, pośród innych inspiracji, zaadaptowali najlepiej to podejście do bardziej pogłębionej analizy greckiej rzeźby (HALLETT 1986). Bazując na starożytnych źródłach pisanych, w tym literackich, oraz ustaleniach innych badaczy, a w szczególności na pracy Görana Sörboma (1966) dotyczącej *mimesis*, C.H. Hallett pokazuje, że w okresie klasycznym starano się tak wykonywać rzeźby, aby były jak „żywe”. Nie chodziło przy tym o ten typ kopiowania natury, jaki zaistnieje na przykład w portrecie wykonywanym na podstawie żywego modelu, ale o cały zespół technik, który doprowadza do ukazywania przedstawięń w taki sposób, jakby były „ożywione”, i to jest owa prawdziwa artystyczna rewolucja i przełamanie tradycji, która nastąpiła

w Grecji. W opinii badacza archaiczny kuros był bardziej symbolem mężczyzny, niż jakimkolwiek prawdziwym mężczyzną. Jego stylizowana forma, sztywna postawa, sytuowała go poza światem żywych, światem, który podlega ciągłej zmianie. W tym względzie był podobny do posągów egipskich, do sztuki tworzonej na wieczność. Wprowadzając więcej życia w swe dzieła, greccy rzeźbiarze począwszy od okresu klasycznego z pewnością zyskali większe poważanie u odbiorców, lecz wpisując iluzję czegoś żywego w swe prace, poświęcili inny element, szczególnie istotny dla sakralnej sztuki monumentalnej – jej ponadczasowość, tajemniczość i nadprzyrodzoną siłę, która wyraźnie miała manifestować się w sztuce archaicznej (HALLETT 1986, s. 79).

C.H. Hallett zauważa, że rzeźbiarze byli tego świadomi, stąd i w okresie klasycznym dostrzec należy ich zabiegi zmierzające do podkreślania ponadczasowości. Zatem z jednej strony cechowała ich chęć ukazywania swych wytworów jakby były żywe (stąd rozwój rzeźby w kierunku naturalizmu i iluzjonizmu), ale z drugiej, zgodnie z wymogami religijnymi, wykazywali chęć podkreślania pozaczasowości i mocy oddziaływania przedstawień, ich zmonumentalizowania oraz wyrażonego poczucia sensu porządku świata, który miała przywoływać klasyczna sztuka religijna, podobnie jak ta archaiczna. Zdaniem badacza, dokładna analiza cech formalnych stylu klasycznego pozwala wyodrębnić cały ich zestaw, który poświadcza, iż pomimo „ożywienia” rzeźby, utrzymano również jej wartości wskazujące na pozaczasowość, takie jak bezwyrazowość twarzy (rodzaj „neutralności” wyrazów twarzy), zrównoważone, umiarkowane pozy postaci, pozbawione gwałtownych ruchów, ale poruszające się z umiarem itp. – wszystko to w zależności z jakimi rodzajami przedstawień mamy do czynienia. I tak w przypadku ukazania bitwy ruch jest zdecydowany ale dokładnie przemyślany, bez gwałtowności, w przypadku procesji spokojny i opanowany. Na stelach grobowych zrezygnowano z melancholii, w przypadku posągów zwycięzców widzimy skromność i refleksyjność, a w przypadku posągów kultowych tajemniczość i perfekcję. Stąd można rzec, iż ekspresja rzeźby klasycznej jest ambiwalentna, wieloznaczna, a znaczenia te nadawał odbiorca, w zależności od sytuacji i kontekstu owego odbioru (HALLETT 1986, s. 80). Zdaniem tego badacza rozwinięto także cały kompleks specyficznych środków kompozycyjnych, które powodowały, że wszystko było w danym przedstawieniu zrównoważone oraz harmonijnie i płynnie ukazane. Szczególnie uwidaczniało się to w scenach ruchu, w których nie ma gwałtownych i nieoponowanych elementów. Zaadaptowano również specyficzne traktowanie szat postaci, które nie były ukazywane

w sposób bardzo naturalistyczny, ale stały się ważnym narzędziem budującym kompozycję. Wiele klasycznych posągów ukazanych jest tak, jakby zastygło w trakcie jakiegoś ruchu czy czynności, ale to nie ma nigdy cech gwałtowności. Do wyjątkowych rozwiązań natomiast zaliczyć należy wprowadzenie kontrapostu, jak również nadanie empatycznego wyrazu męskiemu torsowi. To, co w udrapowanych posągach uzyskiwano dzięki przemyślanemu, w pełni wykoncypowanemu ułożeniu szat, w przypadku nagich torsów musiało się rozegrać na równie przemyślanym skomponowaniu ich wyglądu, z zaangażowaniem wszelkich wklęsłości i wypukłości ciała, jak również nieomal każdego mięśnia i żyły. Ale pomimo tendencji zmierzającej ku naturalizmowi, to nie obraz naturalnego ciała męskiego w ten sposób uzyskiwano, ale rodzaj idealnej struktury o walorach podobnych do architektonicznych, mających oddawać porządek świata (HALLETT 1986, s. 81).

Przechodząc obecnie do zarysu kolejnych, najnowszych podejść w badaniach rzeźby greckiej, pragnę wskazać jedynie na nieliczne, wybrane propozycje, które wydają się najbardziej odchodzić od dotychczasowej tradycji badań i próbują wyznaczać na tym gruncie nowe perspektywy. Jednym z takich uczonych jest przywoływany już w niniejszym tekście Richard Neer (2010; 2014), który poddaje pod rozważenie nowe możliwości interpretacji rzeźby greckiej, proponując podejście świeże i autorskie. Jego celem jest przesunięcie namysłu nad grecką wytwórczością rzeźbiarską z dotychczasowego, dominującego postrzegania jej jako relacji dzieło – jego model, dzieło – świat zewnętrzny, na relację dzieło – jego odbiorca. To fundamentalna zmiana, pozwalająca porzucić ujmowanie jej rozwoju w kategoriach *mimesis*, jak również rozważania na temat owego „greckiego cudu” polegającego na opanowaniu w plastyce iluzji rzeczywistości (VOUT 2014). Badacz poddaje analizie współczesne omawianym dziełom teksty oraz terminy, którymi posługiwali się starożytni w celu opisania i pochwalenia wytworzonych przez siebie dzieł, co pozwala mu na wyodrębnienie słownictwa i terminologii, która miała zastosowanie na tym polu, jak również nakreślenie koncepcyjnych ram, które mogą pomóc w rozpoznaniu i ocenieniu doznań starożytnych odbiorców (DILLON 2012, s. 130).

Richard Neer krytykuje również bardzo rozpowszechniony pogląd, że rzeźba grecka jest zasadniczo fenomenem religijnym, polegającym na stwarzaniu specjalnie regulowanych, sytuacyjnych doświadczeń wizualnych, w trakcie których, pod działaniem rytualnego, nabożnego żaru i sposobu zachowywania się, wywoływano specjalne doświadczenia epifanii⁴. Uczony przypomina, że rzeźba grecka nie pełniła wyłącz-

nie funkcji religijnych, gdyż była często albo komemoratywna, albo wotywna lub łączyła w sobie oba te cele. Rzeźba upamiętniająca (*mnemata*) to dzieła będące pomnikami grobowymi oraz statuami honorującymi zwycięskich atletów lub ważne polityczne postaci. Rzeźba wotywna (*agalmata*) obejmowała dzieła będące darami dla bóstw, ofiarowywane w sanktuariach. W sensie formalnym obie kategorie rzeźb nakładały się na siebie. Dla przykładu posągi honoryfikacyjne mogły być wystawione zarówno w domostwach, jak i w obrębie świątyń oraz placów publicznych. Zatem w V wieku p.n.e. podobnego typu posąg mógł równie dobrze ukazywać boga w świątyni, zmarłą osobę na cmentarzysku, lub też atletę na publicznym placu w mieście. Pod koniec okresu klasycznego rzeźba licznie zaczęła pojawiać się w obrębie domostw, jako ważny, ale i wysoce dekoracyjny element ich wykończenia, stąd byłoby pochoptym wyjaśnianie tego stylistycznego zjawiska jedynie w wąskich terminach religijnych. Badacz uważa, że lepszym podejściem jest postrzegać rzeźbę grecką jako dużą klasę wytworzonych artefaktów, które egzemplifikują grecką zręczność/*techné*. Twierdzi, że kiedy autorzy greccy wypowiadają się o takim wytwarzaniu artefaktów, to najczęściej kładą nacisk na to, czy osiągnięto efekt końcowy, a mianowicie czy te rzeczy przyciągają uwagę, sprawiają przyjemność i czy oddziałują swą wizualnością (NEER 2014).

Analizując liczne przykłady rzeźby greckiej – od archaicznej po klasyczną, oraz gromadząc i łącząc w spójną całość wzmianki wyłowione ze źródeł pisanych, dotyczące wytworów rzemiosła i posągów oraz reakcji na nie, R. Neer przekonuje, że wypowiedzi starożytnych dotyczące sztuki wiążą się z terminami *thauma* (cudowność, zdumienie) oraz *charis* (powab, wdzięk), natomiast dzieła/wyroby nazywane bywają *thaumata* (cuda). Każda z tych nazw oddaje/oznacza zarówno typ artefaktu, jak i jego doświadczenie: cuda zawierają w sobie zadziwienie nad nimi, roztaczanie wdzięku jest gracją, a pozostający w kręgu jej oddziaływania zostaje nią obdarowany. Jedną z podstawowych kategorii, wykorzystanych przez R. Neer'a jest pojęcie „podwójności”, czy lepiej to określając – „dwujedni”, która miała charakteryzować myślenie starożytnych Greków⁵, a która przejawiała się postrzeganiem jednocześnie

⁴ W tym wypadku przyrost nowych badań na gruncie studiów klasycznych, szczególnie wśród religioznawców, raczej zaprzecza stanowisku R. Neera (por. np. GORDON 1979; CORSO 1999; TANNER 2001 i 2006; BREMMER 2013).

⁵ Wspomnieć pragnę, iż Henryk Mamzer wielokrotnie w swych pracach, a ostatnio w wystąpieniu na temat archaicznego myślenia obrazowego (Biskupin, czerwiec 2016 r.) prze-

rzeczy/obiektów jako materialnych i abstrakcyjnych. R. Neer argumentuje, że główna zmiana między stylem archaicznym a klasycznym rzeźby greckiej polega na tym, iż nowe pozy, wyglądy, precyzyjniejsza anatomia czy psychologiczny wyraz postaci były wypracowywane i wprowadzone przede wszystkim po to, aby wywołać jeszcze lepsze wrażenie cudu, bowiem w taki sposób – jako cuda, obrazy/posągi jawić się miały Grekowi. To, co wywołuje zadziwienie nie jest ani dobrą iluzją ani dobrym oddaniem „prawdziwego” wyglądu tego, co przedstawione – to kombinacja wszystkich elementów wyrazu po to, aby przedstawienie wydawało się żywe i cudowne, pełne gracji. To kombinacja wykonana przez rzeźbiarza ze świadomością, że obraz działa także poprzez swoją materialną podstawę – w przypadku rzeźby przez marmur czy brąz (NEER 2010, s. 4-5, 11-13; 2014). Autor, przytaczając wybrane teksty literackie, od Homera po Pauzaniusza, pokazuje, że kwintesencją cudowności jest widowiskowy, olśniewający blask, błyskawiczny pęd i zupełna „inność/odmienność” – dzieła miały to w sobie łączyć. W jawieniu się rzeźby uzyskiwano „dwujednię” – zarazem coś obcego, jak i znanego, dalekiego i bliskiego, inercyjnego i ożywionego, nieobecnego i obecnego. Ponadto, stopniowo wprowadzane od okresu klasycznego nowe pozy w rzeźbie dramatycznie angażowały patrzącego w relację z posągiem. W ujęciu R. Neera rozwoju rzeźby greckiej nie należy zatem opisywać jako izolowanego od społeczeństwa, niemal nieuniknionego progresu w kierunku naturalizmu, empirycznej dokładności ukazywania ciał lub prawdy, jak w tradycyjnej literaturze to się zwykle określać. Można ją spróbować opisać jako ciągle wysiłki greckich rzemieślników, rzeźbiarzy, aby wykonać, wyprodukować coś, co zawiera się w złożonym wyrażeniu *thauma idesthai* – roboczo to przekładając - cud do ujrzenia, cudowność, która sobą zadziwia⁶. Rzeźba to jest pewien fenomen, stan połączenia

konywal, iż epoki badane przez archeologów to czasy, w których życie regulowane było synkretyczną kulturą magiczną, charakteryzującą się myśleniem obrazowym. Myślenie obrazowe w archaicznych społecznościach przedpiśmiennych to myślenie konkretne, przedpojęciowe, w którym chodziło o wywołanie określonych wizji i tym samym emocji skłaniających do aktywnego działania. Autor kilkakrotnie jednak wskazywał, powołując się m. in. na Herakliteską koncepcję „jedności przeciwieństw”, iż Grecy rozróżniali poznanie konkretne, obrazowe od poznania spekulatywnego, abstrakcyjnego, i że funkcjonowała u nich dwujednia wyobrażeń.

⁶ Warto zwrócić uwagę na fragment tekstu Hezjoda, *Teogonia* (560-598), w którym określenie *thauma idesthai* (wers 574) pojawia się w kontekście opowieści o stworzeniu z woli Zeusa, tj. ulepieniu przez Hefajstosa z ziemi Pandory, którą przystraja Atena (analogia do wykonywania statuy), i od której wywodzą się śmiertelniczki, piękne źródło nieszczęść, por. też Hezjoda *Prace i Dnie* (60-105).

pomiędzy tym co jest, a tym czego nie ma. Dzieła zatem mają uderzyć widza sposobem w jaki się wizualnie jawią, mają docierać swą wizualnością, pociągać, uwodzić, wywoływać pożądanie. Tutaj nie chodzi o ich większą perfekcję czy naturalność. Badacz zwraca także uwagę na zmiany w sposobie drapowania szat i podkreśla, że szaty postaci ukazanych w rzeźbie w okresie klasycznym coraz bardziej wywołują *paralogismos* – fałszywe wnioskowanie, zatem widz jest przekonany, że one ukrywają pod sobą ciała. Ponownie mamy do czynienia z zadziwieniem – u Arystotelesa znajdujemy określenie *to thaumazein* (NEER 2010, s. 3-5, 57-69, 70-103)⁷.

Podsumowując rozbudowane wywody R. Neera, można w wielkim skrócie powiedzieć, iż zniewalająca natura rzeźby greckiej polega na tym, że one cały czas działają w dwóch sferach, na dwóch płaszczyznach, to znaczy swym zewnętrznym wyglądem oraz tym co „mają” wewnątrz, co się za tym wyglądem kryje, przy czym jest to oddziaływanie jednoczesne.

Przywołując jeszcze wyniki dociekań innych badaczy stwierdzić można, że obiekt rzeźbiarski daje powłokę dla tego, co w nim rezyduje, ale zarazem przekracza. Według Antonio Corso (1999, s. 97), rzeźba grecka, a w szczególności posągi, to jakiś rodzaj magicznych ekwiwalentów dla tego, co przedstawione, lub mówiąc inaczej, to materialne pojemniki na osobowość przedstawionego, antropomorfizowane i ożywione. Wspomniana na początku tekstu R. Barrow, odwołując się do kolejnych greckich terminów związanych ze sztuką, wskazuje także na sztandarowe i tradycyjne na gruncie estetyki wyrażenie *kalos káagathos*, które oznacza powiązanie pomiędzy fizycznym pięknem (*kalos*), a cnotą (*agathos*). Odnosząc to do propozycji R. Neera i statuy kultowej badaczka pisze, że *thauma* zwiastuje zarówno właściwości i jakość wyglądu ukazanej postaci, jak i jej boską naturę, wykraczającą poza cechy wyglądu, i nie stoi to w sprzeczności do *kalakogathia* (BARROW 2015, s. 95).

Kończąc niniejsze rozważania na temat nowych podejść w badaniach sztuki greckiej, a w szczególności rzeźby, chcę jeszcze przywołać wyniki prac Jeremiego Tannera, wzmiankowanego już w tym artykule. Wydają mi się one oryginalne, a konweniując ponadto do pewnego stopnia z ustaleniami R. Neera, pokazując zarazem inne możliwe ścieżki dociekań. Badacz ten, zajmując się m. in. „naturalizmem” jako nowym

⁷ Zadziwienie, także nad cudami natury, w tym ciał niebieskich, jako źródło namysłu i filozoficznego pragnienia odkrycia niewidzialnego porządku świata pojawia się u Arystotelesa w *Metafizyce* (I, 982b). Więcej na temat *thauma* i *thauma idesthai* u Hezjoda i Arystotelesa, także w kontekście rozwoju refleksji filozoficznej; zob. np. V.L. KENAN 2011.

stylem sztuki i ikonografii greckiej, dochodzi do wniosku, że zasadnicza różnica pomiędzy archaicznym „schematyzmem” a klasycznym „naturalizmem” zasadza się na semiotycznie odróżnialnym sposobie, w jaki każdy z tych języków plastycznych angażuje/wciąga oglądającego cielesnie, na poziomie somatycznym, w celu skonstruowania afektywnego zaangażowania się w obowiązującą grecką kulturę religijną i społeczną. Taki „ekspresywny symbolizm”, jak go nazywa odwołując się w swych badaniach głównie do ujęć z kręgu socjologii sztuki oraz do badań systemów społecznych, w tym głównie do teorii Talcotta Parsonsa, zobjektywizowany w sztuce dzięki zastosowaniu kulturowych technologii estetycznej reprezentacji, był podstawowym medium, poprzez które afekty i uczucia były kształtowane kulturowo i kontrolowane społecznie. Możliwość odczuwania rzeźby, w tym posągów, brać się miała z powszechnego doświadczania swej cielesności przez ludzi i jej cech uniwersalnych, takich jak zdolność zmysłowego reagowania (TANNER 2001, s. 260). Takie podejście pozwoliło autorowi na nową konceptualizację greckiego „naturalizmu”. W starszych ujęciach zakotwiczonych w psychologii kognitywnej argumentowano, że zachodnia tradycja przedstawieniowa odnośnie ucieleśnionych postaci oraz przestrzeni bazuje na uniwersalnym doświadczeniu percepcyjnym, które ludzie dzielają (zob. GOMBRICH 1981). Nowsze prace, przede wszystkim z zakresu antropologii sztuki, do których J. Tanner sięgnął, podkreślają konwencjonalny i kulturowy charakter systemów przedstawieniowych/systemów reprezentacji (zob. np. LAYTON 1991).

Perspektywa zaproponowana przez J. Tannera nie marginalizuje materialności sztuki, tak jak starsze, tradycyjne podejścia, które przede wszystkim poszukiwały jej znaczeń oraz intelektualnego odczytania. Doceniona w niej została konstytutywna i specyficznie materialna rola sztuki, tak przecież istotna dla archeologów, która mogła angażować przede wszystkim zmysły. Analizując zmiany w sposobie przedstawiania między okresem archaicznym a klasycznym Tanner wnioskuje, iż estetyczna forma archaicznych posągów, ich społeczne funkcjonowanie (jako statuy kultowe, wotywnie lub pomniki funeralne), jak również ich rytualna konsumpcja (w świątyniach oraz w trakcie ceremonii pogrzebowych), służyły utrwaleniu tożsamości elit greckich jako *theoeides*, czyli podobnych bogom. Rozpoznanie danej postaci – w przypadku statuy kultowej – bogini/boga wymagało od oglądającego konwencjonalnej wiedzy na temat arbitralnych kodów ikonograficznych, które łączone były z konkretnymi bóstwami. Wraz ze sztuką „naturalistyczną” epoki klasycznej, arbitralne atrybuty uzupełnione zostały przez dodatkowe

elementy, które apelują do oglądającego i jego zmysłów, dostarczając praktycznej estetycznej treści aby odróżnić poszczególne bóstwa czy inne postaci. Zakorzeniony w doświadczeniu zmysłowym, odczuwanym zarówno przez kobiety, jak i mężczyzn, taki proces postrzegania posągów pozwalał na dodatkową sensoryczną ich percepcję i rozpoznanie, osadzoną w ciele każdego oglądającego (TANNER 2001, s. 264-268).

Zamknięty styl prezentacji rzeźby archaicznej – kurosów i kor, według J. Tannera tworzył poczucie hieratycznej aury. Ożywienie i zamarkowanie ruchu w rzeźbie klasycznej oraz powiększony repertuar jej gestów, ułatwiał oglądanie i bezpośrednią z nią interakcję. Takie przesunięcie w strukturze percypowania rzeźby mogło zachodzić w sztuce klasycznej szczególnie w odniesieniu do posągów kultowych, a ów odbiór (interakcje z posągiem) nie był ograniczony tylko do elit mających odpowiednie zalety i przymioty, aby uczestniczyć w kulcie, ale był dostępny wszystkim wyznawcom i odbywał się na zasadzie performatywnej (TANNER 2001, s. 270).

Powyższe dociekania J. Tannera pozwalają na konkluzję, iż język naturalizmu w rzeźbie greckiej dostarczył dodatkowej - zmysłowej podstawy zarówno do interakcji z posągiem/bóstwem, jak też motywował do bardziej intensywnego doświadczania jego natury. Daleki zatem od emancypowania sztuki od religii, od rytuału, styl „naturalistyczny” przedstawień klasycznych był środkiem, poprzez który kultura religijna Greków mogła się jeszcze głębiej zrealizować (TANNER 2001, s. 272).

Konkludując rozważania podjęte w niniejszym artykule można powiedzieć, iż styl klasyczny w sztuce greckiej jest pewnym rozwiązaniem problemu przedstawieniowego na gruncie plastyki, szczególnie dobrze zmanifestowanym w rzeźbie. Nie zaprzeczając wpływu najbardziej utalentowanych rzemieślników na jego rozwój, co zapewne miało miejsce, trudno uznać, iż był on wynalazkiem indywidualnego geniuszu. Nie był z pewnością wynikiem prostej obserwacji natury i zastosowania technik lepszego jej kopiowania. Z drugiej strony bardzo problematyczne jest także wykazanie, iż jego rozwój był bezpośrednio zależny od nowych idei politycznych i filozoficznych, które wówczas się narodziły, z sofistyką na czele, aczkolwiek osadzenie go w określonej, historycznej sytuacji społeczno-politycznej w świecie greckim jest w literaturze przedmiotu dobrze uargumentowane. Równie problematyczne jest stwierdzenie, że ma być on wynikiem jakiegoś nieuniknionego rozwoju oraz wytworem ducha czasu, w tym wypadku produktem geniuszu greckiego ducha. Rzeźbiarze greccy pracowali osadzeni w konkretnej tradycji wytwórczej, z której czerpali. Ta tradycja rządziła się swoistą własną logiką, swymi

wymaganiami technicznymi, a ponad wszystko wynikającymi z zamówień społecznych. Ważne były strategie prezentowania poszczególnych tematów, ale nade wszystko cel, jaki dane dzieło miało spełnić, będąc oglądanym. Styl wykonania danej rzeźby greckiej był zestawem narzędzi i sposobem na uzyskanie tych właściwości przedstawienia, które były najbardziej oczekiwane, służył uzyskaniu dzieł cudownych i pełnych gracji, realizujących się jako takie w procesie oglądania.

Ewa Bugaj

Instytut Archeologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

Bibliografia:

ASHMOLE B.

1964, *The Classical Ideal in Greek Sculpture*, Cincinnati.

BARROW R.

2015, *The Body, Human and Divine in Greek Sculpture*, [w:] *A Companion to Ancient Aesthetics*, P. Destrée, P. Murray (eds), Malden, Oxford, Chichester, s. 94-108.

BELTING H.

2007, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków.

BREMMER J.N.

2013, *The Agency of Greek and Roman Statues. From Homer to Constantine*, „Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome”, 6, s. 7-21.

BUGAJ E.

2011, *Archeologia klasyczna w poszukiwaniu swej tożsamości. Między przeszłością, teraźniejszością a historią sztuki*, „Folia Praeistorica Posnaniensia”, 16, s. 255-279.

BUGAJ E.

2012, *Archeologia a sztuka*, [w:] *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*, S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska (red.), Poznań, s. 885-909.

CARPENTER R.

1951, *The Esthetic Basis of Greek Art of the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Bloomington.

CARPENTER R.

1960, *Greek Sculpture*, Chicago.

CARPENTER R.

1962, *Greek Art. A Study of the Formal Evolution of Style*, Philadelphia.

CORSO A.

1999, *Ancient Greek Sculptors as Magicians*, „Quaderni Ticinesi. Numismatica e Antichità Classiche”, 28, s. 97-111.

D'ALLEVA A.

2008, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków.

DILLON S.

2012, Review: Richard Neer, *The Emergence of Classical Style in Greek Sculpture*, „The Art Bulletin”, 94, s. 130-132.

FULLERTON M.D.

2003, *Der Stil der Nachahmer: A Brief Historiography of Stylistic Retrospection*, [w:] *Ancient Art and Its Historiography*, A.A. Donohue, M.D. Fullerton (eds), Cambridge, s. 92-117.

GADAMER H.-G.

1993, *Prawa i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków.

GOMBRICH E.H.

1976, *W poszukiwaniu historii kultury*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, J. Białostocki (red.), Warszawa, s. 302-345.

GOMBRICH E.H.

1981, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, Warszawa.

GORDON R.

1979, *The Real and the Imaginary. Production and Religion in the Graeco-Roman World*, „Art History”, 2, s. 5-34.

HEZJOD

1999, *Theogonia, Narodziny bogów (Theogonia)*, przekład Jan Łanowski, Warszawa.

1999, *Prace i Dni*, przekład Jan Łanowski, Warszawa.

HALLETT C.H.

1986, *The Origins of the Classical Style in Sculpture*, „Journal of Hellenic Studies”, 106, s. 71-84.

KENAAN V.L.

2011, *Thauma Idesthai: The Mythical Origins of Philosophical Wonder*, [w:] *Philosophy's Moods: The Affective Grounds of Thinking*, H. Kenaan, I. Ferber (red.), Dordrecht, Heidelberg, London, New York, s. 13-26.

KELLY M. red.

2014, *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford.

KRISTELLER P.O.

1951, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I*, „Journal of the History of Ideas” 12, s. 496-527.

KRISTELLER P.O.

1952, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II*, „Journal of the History of Ideas”, 13, s. 17-46.

LAYTON R.

1991, *The Anthropology of Art*, Cambridge.

MARCONI C. red.

2015, *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford.

MAMZER H.

2008, *Estetyzacja archeologii*, [w:] *Sztuka pradziejowa i wczesnośredniowieczna jako źródło historyczne*, B. Gediga, W. Piotrowski (red.), Biskupin-Wrocław, s. 63-83.

MAMZER H.

2011, *Magiczna atrakcyjność archaicznego doświadczenia „estetycznego”*, [w:] *Sztuka w kulturze*, J. Jeszke (red.), Poznań-Kalisz, s. 24-34.

MAMZER H.

2013, *Myslenie obrazowe a nowożytny zwrot ikonoczno-piktoralny*, [w:] *Z badań nad kulturą społeczeństw pradziejowych i wczesnodziejowych*, J. Kolenda, A. Mierzwiński, S. Możdziej, L. Zygodło (red.), Wrocław, s. 117-123.

MORAWSKI S.

1985, *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*, [w:] S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków, s. 163-183.

NEER R.

2010, *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago, London.

NEER R.

2014, *Classical Sculpture*, [w:] *Encyclopedia of Aesthetics*, M. Kelly (red.), Oxford (wersja online).

POLLITT J.J.

1972, *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge.

PORTER J.I.

2009, *Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered*, „British Journal of Aesthetics”, 49, s. 1-24.

PORTER J.I.

2010a, *Why Art Has Never Been Autonomous*, „Arethusa”, 43, s. 165-180.

PORTER J.I.

2010b, *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience*, Cambridge.

POTTS A.

1994, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, London.

RICHTER G.M.A.

1951, *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, Oxford.

RIDGWAY B.S.

1981, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*, Princeton.

RIDGWAY B.S.

2005, *The Study of Greek Sculpture in the Twenty-first Century*, „Proceedings of the American Philosophical Society”, 149, s. 63-71.

SMITH J.T., D. PLANTZOS red.

2012, *A Companion to Greek Art*, t. I-II, Malden, Oxford, Chichester.

SÖRBOM G.

1966, *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Stockholm.

SQUIRE M.

2010, *Introduction: The Art of Art History in Greco-Roman Antiquity*, „Arethusa”, 43, s. 133-163.

SQUIRE M.

2011, *The Art of the Body. Antiquity and Its Legacy*, London, New York.

TANNER J.

2001, *Nature, Culture and the Body in Classical Greek Religious Art*, „World Archaeology”, 33, s. 257-276.

TANNER J.

2006, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge.

TANNER J.

2010, *Aesthetic and Art History Writing in Comparative Historical Perspective*, „Arethusa”, 43, s. 267-288.

TATARKIEWICZ W.

1986a, *Sztuka: Dziejże klasyfikacji*, [w:] W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, Warszawa, s. 291-309.

TATARKIEWICZ W.

1986b, *Sztuka: Dziejże stosunku sztuki i poezji*, [w:] W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, Warszawa, s. 310-344.

VOUT C.

2014, *The End of the ‘Greek Revolution’? „Perspective 2”*, s. 246-252.

WHITLEY J.

2001, *The Archaeology of Ancient Greece*, Cambridge.

WHITLEY J.

2012, *Agency in Greek Art*, [w:] *A Companion to Greek Art*, T.J. Smith, D. Plantzos (eds), t. II, Malden, Oxford, Chichester, s. 579-595.

WÖLFFLIN H.

2006, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Gdańsk.

