

INSTYTUT ARCHEOLOGII I ETNOLOGII POLSKIEJ AKADEMII NAUK
OŚRODEK BADAŃ NAD KULTURĄ PÓŹNEGO ANTYKU I Wczesnego ŚREDNIOWIECZA

Z BADAŃ NAD KULTURĄ SPOŁECZEŃSTW PRADZIEJOWYCH I WczesnoŚREDNIOWIECZNYCH

KSIĘGA JUBILEUSZOWA DEDYKOWANA
PROFESOROWI BOGUSŁAWOWI GEDIDZE,
W OSIEMDZIESIĄTĄ ROCZNICĘ URODZIN
PRZEZ PRZYJACIÓŁ, KOLEGÓW I UCZNIÓW

POD REDAKCJĄ
J. KOLENDY, A. MIERZWIŃSKIEGO,
S. MOŹDZIOCHA & L. ŻYGADŁO



WROCLAW 2013

EWA BUGAJ

O METODACH NARRACJI OBRAZOWEJ NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH PRZEDSTAWIEŃ NA GRECKIEJ CERAMICE GEOMETRYCZNEJ

Jednym z bardzo ważnych obszarów zainteresowań naukowych Profesora Bogusława Gedigi była i jest nadal refleksja nad sztuką pradziejową, której dostojny Jubilat poświęcił znaczną część swego dorobku naukowego¹. Dokonania B. Gedigi

¹ Odsyłam po dalsze informacje do pełnego zestawienia prac Bogusława Gedigi, zaprezentowanego w niniejszej publikacji, wśród których, na polu licznego dorobku odnoszącego się do sztuki pradziejowej, miejsce szczególne z pewnością zajmuje monografia pt. *Motywy figuralne w sztuce ludności kultury lużyckiej* (1970), następnie książka *Sztuka pradziejowa na Śląsku* (1991) oraz dwie prace redakcyjne: *Sztuka epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej* (2001) i *Sztuka pradziejowa i wczesnośredniowieczna jako źródło historyczne* (2008). Warto również zaznaczyć, że Profesor B. Gediga włącza się nieustannie w nowe przedsięwzięcia, mające na celu promowanie badań na polu sztuki prahistorycznej, starożytnej i średniowiecznej, takie jak odbywane od roku 2002 pod patronatem Komitetu Nauk Pra- i Protohistorycznych Polskiej Akademii Nauk cykliczne spotkania naukowe na temat *Estetyka w archeologii*, które znalazły sprzyjającą im przystań w Muzeum Archeologicznym w Gdańsku.

na polu rozważań nad spuścizną artystyczną społeczności prahistorycznych pozostają zarówno nieocenionym źródłem inspiracji, jak i wielkim wyzwaniem dla podejmowania wciąż na nowo przemyśleń nad tym obszarem działań minionych społeczności, które nowożytność włączyła w szeroko pojmowaną twórczość artystyczną i odniosła do kategorii sztuki. Archeologia jest bowiem kompleksową dyscypliną nauki, obejmującą swym zainteresowaniem wytwory wszystkich odmian aktywności ludzkiej, do których należy także ten fenomen, jakim jest sztuka, nawet jeśli to pojęcie wymyka się jednoznaczny definicjom, a termin sztuka w odniesieniu do wielu epok oraz kultur bardzo się różnił i różni.

Niniejszy tekst pragnę dedykować czcigodnemu Jubilatowi, wyrażając ogromną wdzięczność za to, iż dzięki Jego zachętom moje zainteresowania sztuką, a starożytną w szczególności, mogły znaleźć realizację w praktyce badawczej, jaką podejmuję na gruncie archeologii. W artykule zamierzam naszkicować problem badania narracji obrazowych na kilku wybranych przykładach sztuki greckiej, pochodzącej

z wczesnej epoki żelaza. Za przykłady owe posłużą przedstawienia figuralne, zachowane na tzw. ceramice geometrycznej, którą datuje się najczęściej na okres 1050-700 przed Chr., wydzielając w tak przyjętych ramach kolejne fazy, określane odpowiednio jako: protogeometryczna (1050-900), wczesnogeometryczna (900-850), średniogeometryczna (850-760) oraz późnogeometryczna (760-700) (Whitley 2001, ryc. 4.1; Coldstream 2003; 2008; Mee 2011, tabl. 1.3). Zaznaczyć należy, iż materialne pozostałości okresu geometrycznego, w tym te, które powszechnie łączone są w obszar rozważań związanych ze sztuką, jak to ma miejsce w przypadku ceramiki dekorowanej ornamentacją figuralną, są z kilku powodów niezmiernie interesującym polem badań. Wynika to m.in. z faktu, iż pozostałości te dotyczą czasów pomiędzy prahistorią a historią, co ogromnie poszerza możliwości interpretacji, gdyż pierwsze spisane greckie dzieła literackie pochodzą ze schyłku wspomnianego okresu, aczkolwiek ich dokładne datowanie pozostaje dyskusyjne (van Wees 2002). Ponadto społeczność grecka przechodzi wówczas jedną z najbardziej doniosłych transformacji, mających miejsce w starożytności, a mianowicie radykalną zmianę funkcjonowania od etapu rozproszonych osad wiejskich, opartych na wodzowskim systemie sprawowania władzy, do etapu *polis*, z jego obywatelskimi strukturami, czemu towarzyszą głębokie przemiany, nie tylko społeczno-polityczne, ale też kulturowe. Nie dziwi więc określenie tych czasów jako epoki formatywnej, które proponują historycy (Donlan 1989; Donlan, Thomas 1993).

Jeśli chodzi o ceramikę zdobioną stylem geometrycznym, a przede wszystkim sam ów styl wykonywania przedmiotów plastycznych, od którego całej epoce nadano nazwę i którą w literaturze przedmiotu objęto rozmaite wyroby, a nawet samą Grecję w tym okresie², co i ja czynić będę w niniejszym

² Stosuję w niniejszym tekście ogólnie przyjęte wśród badaczy świata greckiego wczesnej epoki żelaza skrótowe określenia „geometryczny/geometryczna”, odnoszone zarówno do stylu, jak i sztuki, ceramiki czy okresu, a nawet całej Grecji (choć ukute zostały na bazie ceramiki attyckiej). Postępowanie takie utrzymało się począwszy od ogłoszenia monografii dotyczących tego stylu i sztuki oraz ich chronologii. Najwcześniejszy był artykuł B. Schweitzera (1918), a następnie książka tegoż badacza (1969). Cztery kolejne monografie, wciąż w dużej mierze aktualne, a niektóre ostatnio wznowione, są autorstwa V. R. d'A. Desborougha (1952), A. M. Snodgrassa (2000) oraz J. N. Coldstreama (2003; 2008). Warto również od-

tekście, to stwierdzić można, iż stanowił on pierwszy w pełni koherentny wyraz sztuki na terenie świata greckiego w starożytności. Bliższe zapoznanie się z pozostałościami tej twórczości pozwala dostrzec, że łatwo można ją rozpoznać i wydzielić, ponieważ jest oryginalna, a powtarzalna, zgeometryzowane wzory, stanowiące jej plastyczny język, przyjmowały się na wielu obszarach. Stosunkowo powszechne przejawy tej sztuki, nie ograniczające się bynajmniej do wyrobów ceramicznych, które zaobserwowano na rozległych terenach świata egejskiego, można przyjąć za oznakę dużej akceptacji dla takiego języka plastycznego. Charakteryzował się on upodobaniem do prostych elementów geometrycznych, z których konstruowano przedstawiane figury, tworzące na ceramice układy zharmonizowane oraz podkreślające formy naczyń. Początkowo sztuka rządziła się wyłącznie abstrakcyjnymi wzorami geometrycznymi, a rzemieślnicy wykonywali różnorodne kształty tak precyzyjnie, jak tylko można było to osiągnąć przy zastosowaniu prostych narzędzi. Odmienne niż ich poprzednicy z epoki brązu, twórcy z wczesnej epoki żelaza osiągnęli dużą spójność w przedstawianiu rozmaitych form o linearnych konturach, tworzących na powierzchniach naczyń zwarte całości. W obrębie owej dekoracji od IX wieku przed Chr. zaczynają pojawiać się motywy figuralne – postaci zwierząt i ludzi, perfekcyjnie zintegrowane z wszystkimi pozostałymi wyobrażeniami. Jeśli przywołamy osiągnięcia iluzji w oddawaniu form świata zewnętrznego, co odpowiada wypracowanemu modelowi reprezentacyjnemu w sztuce i było udziałem starożytnych Greków czasów późniejszych, to nawet przy akceptacji poglądu, iż owa rzeczywistość była w sztuce zawsze kodowana za pomocą jakiegoś wizualnego słownika schematów przedstawieniowych, z pewnością stwierdzimy, że „świat wczesnożelazny” na ceramice geometrycznej jest jeszcze daleki od jakichkolwiek prób mimetycznego/iluzjonistycznego przedstawiania. Był on konstruowany na zasadzie

notować, iż stosowany do niedawna powszechnie termin „wieki ciemne”, jako synonim okresu wczesnego żelaza na terenie Grecji, odnoszony zazwyczaj szerzej niż czasy geometryczne, nieraz już do końca fazy późnominojskiej/późnomykeńskiej IIIC, a z zasady obejmujący fazy od subminojskiej/submykeńskiej, czyli czasy od ok. 1150/1100, do początków okresu orientalizującego/protokorynckiego, tj. do ok. 725 przed Chr. (Snodgrass 2000, 1-28, 106-139 i diagram 134, 135), wychodzi z użycia ze względu na pejoratywne konotacje tej nazwy (Whitley 2001, 61; Mee 2011, 4).

ukazywania wyobrażeń plastycznych za pomocą systemu wyjątkowo sformalizowanych, po wielokroć powtarzanych, nawet w ramach jednej kompozycji, zgeometryzowanych elementów. Ów styl, który należy do wysoce dekoracyjnych, oddziałujący na początku, jak wspomniałam, jedynie precyzyjnie dobranymi wzorami abstrakcyjnymi, po wprowadzeniu w obręb przedstawianych motywów postaci ludzi, zwierząt oraz innych elementów świata zewnętrznego zaczynał się stopniowo przeistaczać w sztukę narracyjną. Przedstawienia w opinii większości dzisiejszych badaczy były przede wszystkim rodzajowe. Z czasem najprawdopodobniej zaczęły również pojawiać się motywy z legend, mitów i eposów. Wyrażały wizualnie zapewne także treści rytuałów, posługiwały się przekazem symbolicznym i metaforycznym (Langdon 2008, 1, 2).

Próby rozpoznania treści opowiadanych historii są niewątpliwie zabiegiem trudnym, jednak podejmowanym niemalże od początków badań nad ceramiką geometryczną, a te legitymują się już prawie stu pięćdziesięcioletnią metryką. Tradycyjne interpretacje lokowały świat przedstawiany w sztuce geometrycznej wyłącznie w sferze odniesień, które znaleźć możemy przede wszystkim w eposach Homera. Obecnie postrzeganie kultury wizualnej, funkcjonującej na wczesnym etapie rozwoju starożytnych społeczności tylko jako wtórnej lub zupełnie zależnej od mającej wieść prym kultury przekazu słownego – oralnej lub nawet piśmiennej, nie daje się dłużej utrzymać. Pokutujące przez dziesiątki lat w badaniach nad starożytnością podejście, które kulturę literacką winowało na piedestał, wszelkie inne wytwory uznając za poślednie, zapośredniczone w tekstach, wynikało w dużym stopniu z tradycji uprawiania archeologii klasycznej, która bardzo długo rozwijała się w obrębie tzw. studiów klasycznych, jako nauka służebna lub pomocnicza wobec przeżywających świetny rozwój filologii klasycznych. Ponadto kluczowa rola ważnych tekstów klasycznych w dziejach kultury europejskiej była niekwestionowana i nigdy żadne artefakty materialne, a nawet dzieła sztuki, takiej pozycji nie osiągnęły (Bugaj 2011, 48-50). Prowadzone jednak od pewnego czasu intensywnie badania nad relacją tekstów i obrazów w starożytności greckiej i rzymskiej nieodparcie wskazują, że w sztukach plastycznych ilustrowano po prostu historie, a nie gotowe teksty literackie (Small 2003).

Zwracając się ku metodom narracji, zapowiadającym w tytule niniejszego tekstu, pragnę wspomnieć w celu głębszego wprowadzenia w problematykę, iż

w humanistyce ostatnich kilkudziesięciu lat wyjątkowo mocno uwidoczniły się tendencje badania rozmaitych jej form, zauważalne powszechnie nie tylko w nauce o literaturze, gdzie praktyki opowiadania i tworzenia powieści kształtowały się zawsze wyraźnie, ale także w teoriach innych sztuk, a nawet wielu innych dyscyplin, w tym szczególnie z zakresu nauk społecznych. Badacze zaczęli mówić o wszechobecności narracji, podkreślając w rozmaity sposób, że ludzie są w narracjach zanurzeni, te zaś pozostają znakiem kulturowego bycia w świecie, ale również pragnienia, by świat zrozumieć, wyjaśniając przy okazji w nim samych siebie (Łebkowska 2010, 181-182). Często w rozważaniach dotyczących wyjątkowej popularności kategorii narracji w refleksji humanistycznej ostatniego półwiecza przywoływane są wypowiedzi R. Barthesa, szczególnie te opublikowane w tekście z roku 1966³, który uznano za manifest narratologów (Kemp 1996, 58-60; Burzyńska 2004, 43), a który francuski myśliciel zaczął od słów następujących:

„Istnieje niezliczona ilość opowiadań [récits] na świecie. Jest to przede wszystkim cudowna różnorodność gatunków obecnych w najrozmaitszych tworzywach, jak gdyby każde tworzywo skłaniało się ku człowiekowi, by mu powierzać opowieści: opowiadanie pojawia się zarówno w języku artykułowanym, mówionym lub pisanym, jak i w obrazie statycznym lub ruchomym, geście, a także w uporządkowanym złączeniu wszystkich tych substancji, obecne jest w micie, legendzie, bajce, opowieści, noweli, epepei, historii, tragedii, dramacie, komedii, pantomimie, namalowanym obrazie [...]. Co więcej, w nieskończonej niemal ilości form opowiadanie obecne jest we wszystkich czasach, wszystkich miejscach, wszystkich społeczeństwach. Narodziło się wraz z samą historią ludzkości; nie ma ani nigdy nigdzie nie było społeczeństwa nieznanego opowiadania [...].” (Barthes 1968).

Nasuwa się pytanie, czy archeolodzy poprzez swoje źródła mają jakikolwiek dostęp do narracji mi-

³ Tekst opublikowany oryginalnie w języku francuskim w czasopiśmie *Communications*, nr 8, 1966, pt. „Introduction à l'analyse structurale des récits” doczekał się wielu przekładów, w tym anglojęzycznego pt. „An Introduction to the Structural Analysis of Narrative” w czasopiśmie *New Literary History* tom 6, nr 2, 1975, 237-272, natomiast do obiegu w nauce polskiej został wprowadzony niebawem po wydaniu oryginalnym, gdyż przekład na język polski, autorstwa Wandy Błońskiej, ukazał się już w roku 1968 na łamach *Pamiętnika Literackiego*, a od tego czasu wznawiano go w innych publikacjach wielokrotnie.

nionych społeczności, które badają? Sądzę, że tak, aczkolwiek jest to dostęp z pewnością ograniczony, szczególnie jeśli chodzi o społeczności prahistoryczne. Można do pewnego stopnia, przy braku źródeł tekstowych, owe minione narracje próbować odczytywać na przykład na podstawie zachowanych źródeł obrazowych. Przedstawienia wizualne są bowiem niewątpliwie również tym medium, za pomocą którego opowiadano, przekazywano wedle przyjętych reguł historii, co powyższa wypowiedź R. Barthesa także potwierdza. Przede wszystkim jednak uzmysławia to długa tradycja badań kwestii narracji obrazowej oraz aspektów komunikacyjnych dzieł plastycznych podejmowana na polu historii sztuki, jak również badań relacji pomiędzy ekspresją obrazową a werbalną, czy szerzej w ogóle powinowactwem rozmaitych sztuk⁴. Tego typu nurty badawcze, szczególnie owocnie rozwijające się po drugiej wojnie światowej, z czasem zaczęły oddziaływać również na badaczy sztuki antyku (np. Stansbury-O'Donnell 1999; 2006). Chodzi m.in. o fakt wyraźnego promowania metody strukturalistycznej, pierwotnie rozwijanej głównie w językoznawstwie, przeszczepionej następnie do antropologii, co pozwoliło ujmować różne składniki kultury, w tym przede wszystkim sztukę, a nie tylko język i literaturę, w sposób dynamiczny, to znaczy jako akty komunikacyjne. Spowodowało to pogłębioną refleksję nad znakowym charakterem otoczenia człowieka oraz rozwój metody semiotycznej, starającej się rozpoznać sensory kulturowe w przekazie wizualnym poprzez badanie języka obrazowego, ze względu na zakorzenione w substracie materialnym znaczące i transcendentne wobec niego znaczenie lub, inaczej to formułując, badającej życie i znaczenia języka wizualnego w obrębie innych wytworów kultury i całego życia społecznego. Można

⁴ Zainteresowanych współczesnymi kierunkami badań nad właściwościami komunikacyjnymi sztuk plastycznych, w tym nad relacją słowa i obrazu, narracją, kontekstem oraz znaczeniem przedstawień wizualnych, odsyłam do pracy zbiorowej pod red. R. S. Nelsona i R. Shiffa, a szczególnie do wypowiedzi zebranych w części pt. „Communications” (1996, 47-100). Z kolei w antologii przekładów gromadzącej teksty publikowane w czasopiśmie Instytutu Historii Sztuki UAM zatytułowanym „Artium Quaestiones” (Bryl i in. 2009) znaleźć można kolejne liczne i ważne wypowiedzi na tematy dotyczące relacji obraz a widz czy obraz i znak, naprowadzające na złożone kwestie lektury w sztukach wizualnych i podejścia badawcze mające zastosowanie w tym obszarze badań (por. szczególnie rozdziały II i III).

powiedzieć, że semiotyka dostarczała struktur i pojęć pozwalających zrozumieć wielowarstwowe powiązania między obrazami a społeczeństwem, obrazami a ich odbiorcami. Umożliwiała także dochodzenie do rozumienia nie tylko tego, co dzieło oznaczało, ale również, w jaki sposób jego twórca, odbiorca oraz kultura, w której je wytworzono, przyczyniały się do powstania jego znaczeń.

W świetle zaprezentowanego powyżej zwięzłego ujęcia, które, chociaż z czasem poddane krytyce, zadomowiło się w humanistyce na dobre i wciąż jest obok wielu innych wykorzystywane⁵, medium obrazu rozpatrywać należy przede wszystkim jako narzędzie komunikacji – przedstawienie plastyczne traktowane być powinno jako jeden z przejawów kulturowej komunikacji międzyludzkiej, w pewnym stopniu analogiczny czy raczej dopełniający w formie właściwej dla siebie przekaz ustny, który w społeczeństwach przedsięmiennych musiał odgrywać wielką rolę. Badacze społeczności plemiennych, jak również medioznawcy, tacy jak jeden z ich głównych teoretyków i „proroków”, M. McLuhan⁶, kontynuujący, jak sam wspomina, badania nad wczesną epiką i jej pierwotnym, tj. oralnym charakterem, prowadzone przez A. B. Lorda, a nieco wcześniej przez M. Parry'ego (McLuhan 2001, 136), twierdzą, iż przekaz ustny form narracyjnych i fabularnych wymagał stosowania wielu specyficznych środków stylistycz-

⁵ W ramach krytyki podejścia semiotycznego starano się wyraźnie wykazywać, że sztuka i język mają odmienne zdolności, nie ma między nimi pełnej przekładalności, a rozmaite podejścia badawcze, akcentujące przede wszystkim semantyczny charakter języka wizualnego, utrwały jedynie dychotomię formy i treści, którą na gruncie historii sztuki starano się przezwyciężać. Stąd podejściu semantycznemu przeciwstawiono podejście ikoniczne, wskazując, iż sztuka wizualna nie jest tekstem, jest obrazem. Ponadto promowano badania odwołujące się do ujęć hermeneutycznych oraz fenomenologicznych, które miały wspomnianą dychotomię pokonywać (por. dalszą dyskusję w literaturze przytoczonej w przypisie nr 4).

⁶ Teorie M. McLuhana, formułowane głównie w latach 60. i 70. XX w., aczkolwiek obecnie w niektórych aspektach krytykowane, stanowią wciąż jeden z najważniejszych punktów odniesienia dla badań nad rolą komunikacji w kształtowaniu i rozwoju kultury, a szczególnie nad formą, jaką owa komunikacja przybierała, tj. mediami, jakie wykorzystywała. Do słynnych propozycji M. McLuhana należą określenia poszczególnych etapów rozwoju kultury widziane przez pryzmat dominujących środków przekazu, a mają to być: Galaktyka Gutenberga, Konstelacja Marconiego i globalna wioska (por. Fulińska 2010).

nych o charakterze mnemotechnicznym. Służyły one pomocą z jednej strony przekazującemu tekst, ale z drugiej także słuchaczom, umożliwiając im orientację w szczegółach opowieści, na przykład przez nadawanie konkretnych cech osobom opisywanym, co odnajdujemy chociażby w eposach homerowych i występujących tam licznych epitetach (Fulińska 2010, 454-455). W ogóle przyswajanie przekazu mówionego w społeczeństwie plemiennym często musiało przyjmować cechy rytuału, a zakrojone na szeroką skalę badania antropologiczne wskazują, że poznanie tradycji opisującej historię plemienne czy religijne było elementem złożonego procesu wtajemniczenia w życie i funkcjonowanie danej grupy. Na przykład uczenie się na pamięć opowieści mitycznych stanowiło niejednokrotnie element rytuałów inicjacyjnych w kulturach pierwotnych (tamże 2010, 453).

Namysł więc nad sposobami komunikowania istotnych informacji i wartości, które musiały mieć miejsce wśród społeczności plemiennych żyjących na terenie świata egejskiego w okresie po upadku cywilizacji mykeńskiej, podejmowany jest przez badaczy ze świadomością, iż przekazy oralne były zapewne jednym z kluczowych elementów ówczesnych rytuałów. Najczęściej takie rozważania prowadzi się wciąż poprzez odwołania do zachowanych tekstów literackich, eposów homerowych i innych dzieł, także późniejszych, w których wskazuje się ewidentne ślady ich wcześniejszego, oralnego funkcjonowania. Coraz częściej jednak także badania społeczeństw plemiennych prowadzone przez antropologów kulturowych dostarczają ważnego materiału porównawczego dla badaczy wczesnej Grecji. Wśród takich podejść warto moim zdaniem zwrócić uwagę na rozważania V. Farengi (1998), który argumentuje, że jakieś podstawy do rozpoznawania zdolności kognitywnych oraz komunikacyjnych grup społecznych zasiedlających świat grecki we wczesnej epoce żelaza możemy uzyskać, podejmując próbę prześledzenia, jak wyobrażano sobie czas i przestrzeń oraz w jaki sposób ówczesni ludzie sytuowali w ich obrębie samych siebie. Jest to jedno z ważniejszych zagadnień, biorąc pod uwagę niestabilność ówczesnego, przechodzącego transformację świata, w którym na nowo się organizowano. Starożytne dane literackie i badania antropologiczne wskazują dobitnie, że kryteria pomiaru czasu i przestrzeni oraz działań ludzkich w nich się toczących ogniskują się wokół przodków, którzy łączą teraźniejszość z przeszłością w celu rozwiązywania podstawowych, materialnych i społecznych dylematów bytu – niestabilności osiedlenia, za-

grożenia z zewnątrz, a przede wszystkim fizycznego przetrwania, związanego z zapewnieniem wyżywienia. Wodzowie czy raczej tzw. „bigmani”, posługując się akceptowanym przez historyków Grecji terminem przejętym od antropologów, którzy wyłonili się wskutek rywalizacji, dochodząc do władzy w autonomicznych grupach społecznych, połączonych więzami pokrewieństwa i miejscem zamieszkania, dzięki publicznej perswazji i popisywaniu się umiejętnościami, jak elokwencja, męstwo i zdolność prowadzenia walk, a zwłaszcza gromadzenie i rozdawanie dóbr, nie dzierżyli stabilnej, przekazywanej z ojca na syna władzy, a ich śmierć musiała wprowadzać stan zagrożenia (Hall 2011, 132-133). Zatem rytuały funeralne związane ze śmiercią znaczących postaci, a nawet zwykłych członków małych społeczności, których odejście powodowało niepowetowaną stratę, należały z pewnością do jednych z najistotniejszych wydarzeń doświadczanych wspólnotowo. Podczas rytuałów funeralnych musiały funkcjonować narracje powszechnie zrozumiałe, których jednym z elementów były pieśni żałobne – lament towarzyszący pogrzebom, stąd badania nad tym rodzajem literackim mogą być bardzo pomocne. Istotnych elementów takich narracji można poszukiwać także w poezji genealogicznej. W tego typu utworach przedstawiano sylwetkę zmarłego, heroizując jego czyny i cele, którym służył, a tym samym promowano wśród całej grupy pożądane wartości, odnosząc teraźniejszość do przeszłości, nabierającej cech ważnego punktu odniesienia. Łączące się ze sferą funeralną praktyki opowiadania o wodzach/basileusach rozciągały znaczenia przypisywane „heroicznym” pochówkom i ułożonym w nich postaciom również na żyjących przywódców, a dzięki temu legitymizowały ich władzę oraz przedłużały ją w przyszłość (Farenga 1998, 184).

Równie ważnymi elementami rytuałów społecznych tamtych czasów były rozmaite „rekwizyty” materialne, których liczne pozostałości dostępne są badaniom archeologicznym. Jednym z najważniejszych obszarów eksploracji w tym zakresie jest ponownie sfera funeralna z najobficiej reprezentowanymi materialnymi relikami czynności rytualnych, towarzyszących pogrzebom ważnych członków grupy. Biorąc pod uwagę fakt, iż ceramika zdobiona motywami figuralnymi pochodzi najczęściej również z kontekstu grobowego, to wydaje się, że, wykorzystując rozmaite źródła odnoszące się do tej sfery, uzyskujemy dobre przesłanki dla interpretacji przedstawień. Prace takich badaczy starożytnej cywilizacji greckiej, jak I. Morris (1987; 1998), J. Whitley (1991) czy C. M. Anto-

naccio (1995), aby poprzestać tylko na kilku, zwrócić szczególną uwagę na sferę funeralną jako pierwszorzędne i główne źródło poznania symbolicznej domeny funkcjonowania społeczności greckiej w okresie wczesnej epoki żelaza. Wspomniane badania ujawniły znaczące nakłady zarówno pracy, jak i cennych dóbr, które społeczności te przeznaczały w celu zapewnienia sobie lub swoim zmarłym przywileju formalnego pochówku. Znajduje to odzwierciedlenie w poziomie wytwórczości darów deponowanych w grobach, ich jakości i dekoracji (wraz z omawianą ceramiką zdobioną motywami figuralnymi), ponadto w okresowo powtarzanej praktyce kultu grobów, jak również wykorzystywaniu depozytów żelaza i innych specjalnych artefaktów.

Ograniczając w tym miejscu rozważania tylko do przekazów wizualnych stylu geometrycznego, na początek chciałabym poczynić jeszcze kilka uwag odnośnie do narracji obrazowej w sztuce greckiej w ogóle. Wypada wspomnieć, że naukowe zainteresowanie tą narracją sięga końca XIX wieku, kiedy to C. Robert (1881) zaprezentował jedną z pierwszych prób prześledzenia pewnych fundamentalnych kwestii dla badań nad formami przedstawiania i starał się rozpoznać typy strategii narracyjnych, jak również relacje pomiędzy literaturą a sztukami plastycznymi na polu opowiadania historii, a także ich historyczny rozwój (Himmelman-Wildschütz 1967, 73). C. Robert zauważył, że zarówno poeci, jak i plastycy musieli bazować na tej samej kolektywnej świadomości – jedni tworzyli eposy, a drudzy przedstawiali w mediach obrazowych legendy i podania mitologiczne środkami plastycznymi, co więcej, niekoniecznie działo się to na zasadzie zapożyczeń. Badacz opisał bardzo różne rodzaje narracji stosowane w sztuce antycznej, a wśród przywoływanych i analizowanych przez niego dzieł można rozpoznać trzy schematy opowiadania, które przyjęły się z czasem w literaturze przedmiotu pod nazwami: kompletywny, sytuacyjny i cykliczny (Robert 1881, 3-79). Liczne grono kolejnych uczonych kontynuowało podział na owe trzy rodzaje narracji, rozwijając go i uszczegóławiając poprzez wyróżnianie dalszych rodzajów opowiadania obrazem w sztuce antycznej i wyznajdowanie następnych określeń. We wszystkich rozważaniach kluczowym problemem pozostawała kwestia natury czasu oraz przestrzeni ukazywanych na przedstawieniach, liczba postaci biorących udział w epizodach i liczba scen, na których je obrazowano, jak również pytanie, czy ich nawiązanie do realnego świata – w sensie tworzenia

sztuki na zasadzie mimetycznej, w jakikolwiek sposób się uwidaczniało⁷.

Większość rozważań podążała więc w kierunku wskazywania powiązań pomiędzy typem narracji a historycznym rozwojem stylu oraz umiejętnością coraz lepszego odtwarzania cech przedstawianych postaci (obiektów) zgodnie z modelem imitacyjnym w sztuce greckiej. Z badań tych wynikało, że wraz z tym, jak Grecy artyści stawali się coraz bardziej obeznani z możliwością naśladowania w określonej przestrzeni rozmaitych form otaczającej ich rzeczywistości i biegli w takim wykonywaniu przedstawień (z reguły przecież czynili to w sposób idealizujący i jednak wykoncypowany), stawali się również bardziej „realistyczni” w oddawaniu następstwa czasu w narracji plastycznej i w ogóle bardziej przekonujący na polu opowiadania obrazem. Można powiedzieć, iż w nauce długo przeważał taki morfologiczny i ewolucyjny model widzenia rozwoju sztuki greckiej, w której wyróżniano trzy dominujące typy narracji, a trwało to niemal do lat 80. XX wieku (Stansbury-O'Donnell 1999, 1-7).

Jednym z badaczy, który dostrzegł nowe możliwości spojrzenia na narrację archaiczną, w tym również na przedstawienia wykonywane na ceramice geometrycznej, był A. M. Snodgrass (1982; 1998). Zaproponował on termin narracja synoptyczna w miejsce wcześniej stosowanego terminu narracja kompletna/kompletywna. Ten typ narracji miał służyć jednoczesnemu ukazywaniu w jednym obrazie sukcesywnie dziejących się wydarzeń (dwóch lub więcej), bez powtarzania indywidualnych postaci biorących w nich udział, aczkolwiek już u innych badaczy sztuki starożytnej na takie zabiegi wskazywano, określając je przedstawieniami symultanicznymi

⁷ Przegląd badań nad narracją obrazową w sztuce antycznej od C. Roberta począwszy przez kolejnych, znaczących na tym polu autorów, takich jak F. Wickhoff (sztuka rzymska) czy K. Weitzmann (kodeksy ilustrowane), aż do rozważań prowadzonych w 2. poł. XX wieku, przedstawia M. D. Stansbury-O'Donnell (1999). W tabelarycznym, sumarycznym zestawieniu ustaleń rozmaitych badaczy podejmujących dociekania nad typami narracji obrazowej, mającymi zastosowanie w sztuce starożytnej, wymienia także rodzaje takie (por. s. 7), jak: narracja monosceniczna, synoptyczna/symultaniczna, stopniowa/postępująca, zunifikowana, cykliczna, kontynuacyjna, epizodyczna, seryjna, które wskazano w dziełach, przypisując do nich liczby scen oraz biorących udział postaci, jak również ukazując sposób odniesienia do czasu i przestrzeni/miejsca akcji.

(por. Himmelmann-Wildschütz 1967). Ale ważniejszym osiągnięciem A. M. Snodgrassa było wskazanie na funkcjonowanie obok siebie zarówno owej synoptycznej/symultanicznej, jak i monoscenicznej kategorii narracji w sztuce wczesnogreckiej, co zaprzecza konieczności wynikania jednej z drugiej. Konkretnie rozwiązania sposobów przedstawiania historii na obrazach brało się najprawdopodobniej ze spojrzenia na dany temat wytwórców lub z reakcji odbiorców, a nie z rozwoju samego stylu i zdolności ukazywania różnych form artystycznych i ich wyrafinowania (Stansbury-O'Donnell 1999, 5-6). A. M. Snodgrass (1982, 14) pisze, że należy wyzbyc się takiego patrzenia na obrazy, które wynika z przekonania, iż zachodzące w jakimś czasie wydarzenia musiały być zawsze ukazywane w rozwoju ewolucyjnym, od pokazywania pojedynczej akcji do przedstawiania ich wielu, poprzez dodawanie kolejnych, komplementarnych epizodów, które z kolei układały się w jakąś opowiadaną całość. Następnie badacz wskazuje na licznych przykładach, iż w greckiej sztuce archaicznej koncepcja czasowej symultaniczności rozmaitych wydarzeń, które zgodnie z naszym postrzeganiem czasu nie mogły zachodzić jednocześnie, ma bardzo często zastosowanie w ramach jednego przedstawienia. Taka synoptyczna metoda narracji, jak ją określa, to jest zestawiająca w jednym obrazie wszystkie epizody określonego opowiadania, i to w jednej scenie, jakby się działy w jednym czasie, a nawet w jednym miejscu, rozwijała się niezależnie i równoległe do przedstawień monoscenicznych. Próbuje prześledzić początki takiego obrazowania, uczony dochodzi do scen narracyjnych, które widnieją głównie na ceramice późnogeometrycznej, aczkolwiek ewidencje takie datowane są też na fazę średniogeometryczną (Snodgrass 1998, 61-66). Zauważyć wypada, że ceramika zdobiona przedstawieniami figuralnymi datowana na te czasy stanowi pierwszy na gruncie greckim przejaw sztuki posługującej się narracją obrazową w o wiele powszechniejszym zakresie, niż kiedykolwiek wcześniej miało to miejsce na terenie świata egejskiego (ryc. 2-10).

Schematami narracyjnymi w sztuce wczesnogreckiej zajmował się również wymieniany już dwukrotnie N. Himmelmann-Wildschütz (1967), dochodząc do wniosku, iż metoda jednoczesnego ukazywania wielu epizodów na jednym przedstawieniu plastycznym była oryginalnym wynalazkiem wczesnych Greków i niekoniecznie narodziła się pod wpływem impulsów bliskowschodnich, czemu nie zaprzeczał także A. M. Snodgrass (1982, 15; 1998,

66), a co było poglądem dominującym w literaturze przedmiotu. Dyskusja na temat źródeł inspiracji dla rozwoju kultury greckiej (w tym sztuki) we wczesnej epoce żelaza, a nawet szerzej – w okresie archaicznym, należy do jednej ze sztandarowych, podejmowanych nieustannie i, co więcej, od dziesiątków lat nieznanających rozstrzygnięcia, zatem nie będę jej szczegółowo referować. Wspomnę jedynie, iż zaawansowanie badań archeologicznych nad okresem wczesnego żelaza w całym świecie śródziemnomorskim, przeżywających w ostatnich kilku latach swoje odrodzenie, jak również obecny stan wiedzy nad procesami zmian zachodzących wówczas na rozmaitych terenach, nie pozwala już dłużej spoglądać tylko na obszar egejski jako kluczowy dla wszelkich ówczesnych procesów, ale wymaga ujęcia szerszego. Nie pozwala także wyjaśniać wielu znaczących zapożyczeń, które są ewidentne, a które Grecy brali z Bliskiego Wschodu, jako procesu zupełnie naturalnego i nieuniknionego. Badania bowiem ujawniły, że ów proces wymiany przebiegał dwukierunkowo, a nawet czasami trójkierunkowo, jeśli weźmiemy pod uwagę także zachodnie Śródziemnomorze. Była to złożona interakcja pomiędzy stosowanymi technikami produkcji, wymianą technologiczną (włączając w to kluczową „technologię intelektualną”, jaką był alfabet), wymianą stylów, dóbr, darów oraz ludzi (Morris 2007, 211-241).

Odnosząc się do problemu obrazowania w sztuce wczesnogreckiej oraz rozwoju narracji wizualnej, a nawiązując do wspomnianej powyżej kwestii źródeł inspiracji, nie sposób pominąć opracowania J. Cartera (1972), w którym podjął trud prześledzenia w sposób systematyczny początków wykonywania wątków figuralnych, w tym narracyjnych, w sztuce greckiej okresu wczesnego żelaza. Uczynił to, zestawiając motywy figuralne, które najpierw jako pojedyncze, izolowane przedstawienia, wpisywane w puste pola, wyznaczone geometrycznymi ramami, zaczęto wykonywać na ceramice, aby następnie ukazać, jak owe motywy zaczęto łączyć w sceny i całe ich układy, obrazujące rozmaite historie. Niemal równoległe do J. Cartera rozważania nad wczesnymi motywami figuralnymi, które weszły do repertuaru dekoracji ceramiki greckiej, prowadził również J. L. Benson (1970). Skupił się głównie na próbach rozpoznania ikonograficznych źródeł dla pojedynczych motywów, a te upatrywał przede wszystkim w sztuce mykeńskiej, aby z kolei podjąć namysł nad źródłami takich rozbudowanych, wielofiguralnych przedstawień jak procesje wojowników na rydwanach, sceny wysta-

wiania i przewożenia zwłok czy sceny bitew na lądzie i morzu, dla których inspiracje miały być czerpane, obok repertuaru sztuki mykeńskiej, także ze sztuki bliskowschodniej. Przełom lat 60. i 70. ubiegłego stulecia uznać wypada w ogóle za bardzo owocny dla pogłębionych badań nad przedstawieniami figuralnymi na ceramice geometrycznej, bo do wspomnianych badaczy amerykańskich dołączyła także uczona szwedzka G. Ahlberg (1971a, 1971b), publikując dwie monografie poświęcone przedstawieniom *prothesis* i *ekphory*, jak również scenom walk lądowych i morskich zobrazowanych na wczesnożelaznych wyrobach ceramicznych, co utrwaliło się jako repertuar dominujący w późnogeometrycznej ikonografii.

Jeśli chodzi o tematykę wczesnych, pojedynczych wyobrażeń na ceramice geometrycznej, to pojawiają się w jej ramach przede wszystkim takie figury, jak: koń, bydło, ptaki, jelenie/kozy, następnie przedstawienia statków, a wreszcie ludzi. J. Carter (1972, 25-27) sądzi, że w Grecji w drugiej połowie VIII wieku przed Chr. sceny epickie na stałe weszły już do sztuki, ale uważa, iż stało się to poprzez spotkanie dwóch tradycji – rodzimej oraz bliskowschodniej, aczkolwiek odmiennie niż J. L. Benson, to w tej drugiej upatruje kluczowych impulsów dla rozwoju opowiadania obrazami wykorzystującego wątki epickie. Ponadto argumentuje, iż wcześniej żadna z tych tradycji nie rozwijała sztuki w pełnym znaczeniu narratywnej. W tym kontekście poziom biegłości wykonywania przedstawień figuralnych przez rzemieślników bliskowschodnich, przede wszystkim na wyrobach metalowych, ale też np. tych z kości słoniowej, które do Grecji docierały, był w porównaniu z rodzimymi bardzo wysoki. Badacz wskazuje, że w ramach przedstawień wczesnogreckich (a nawet minojskich i mykeńskich) posługiwano się reprezentacjami – figurami zwierzęcymi lub ludzkimi, ale nie ukazywały one żadnych historii, które można by umiejscowić w jakimś kontekście czasowo-przestrzennym. Wszelkie wcześniejsze obrazy w sztukach plastycznych ograniczały się bardzo długo tylko do rozmaitych uogólniających schematów lub przedstawień rodzajowych, a motywy figuralne wykorzystywane były głównie, aby ukazywać pozaczasowe sceny rytualne, obrzędy lub dla czystej dekoracyjności. Postaci ludzi i zwierząt były niczym więcej niż ideogramami, przedstawieniami poza kontekstem czasu i miejsca, a rolę swą spełniały, jeśli tylko były rozpoznawalne, np. jako człowiek lub zwierzę mające udział w jakimś typowym, zrozumiałym dla odbiorców działaniu.

Przywołanie określenia ideogram wydaje się słuszne, co więcej, powszechnie uważa się, że pismo jako trwałe medium pojawiło się najpierw w formie ikonicznej, a pierwsze kultury zapisu były kulturami obrazkowymi (Fulińska 2010, 453). Zatem przedstawienia ikoniczne, piktogramy jawią się jako jedne z elementarnych form przekazu, a za takie moim zdaniem uznać można również wczesne przedstawienia figuralne na ceramice geometrycznej. Nie chcąc jednak wkraczać niniejszym na teren filozoficznego sporu dotyczącego „differentia specifica” gatunku ludzkiego, jak również rozstrzygania, które kryterium jest istotniejsze, a tym bardziej wcześniejsze – kryterium zdolności posługiwania się językiem (*homo loquens*), czy posługiwania się obrazem (*homo pictor*), moim zdaniem wypada uznać oba sposoby wyrażania za właściwe ludziom i zasadnicze na drodze rozwoju zarówno możliwości kognitywnych, jak i komunikacyjnych człowieka. Podobnie wyjątkowo obszernie dyskutowany ostatnio na polu nauk humanistycznych problem relacji słowa i obrazu, który pozostaje także od stuleci jedną z najtrudniejszych spraw estetyki⁸, nie będzie tutaj rozwijany, gdyż wymagałby o wiele szerszego potraktowania niż przewidują ramy niniejszego tekstu. Tym niemniej w nieunikniony sposób problematyka związku słowa i obrazu odnosi się również do kwestii takiego wczesnego, piktograficznego obrazowania, stąd pragnę wskazać na podstawowe różnice w odbiorze obu sztuk. Uważa się dosyć powszechnie, że obraz z reguły dociera, na zasadzie percepcji natychmiastowej (choć sądzę, że jego „czytanie” też jest procesem). Natomiast opowiadanie odsłania sensy w trakcie odbioru na zasadzie percepcji linearnej, która rozciągnięta jest w czasie. Znaczenia literackie są z kolei bardziej określone, znaczenia obrazu szersze, gdyż dana scena wyjęta ze swego pierwotnego kontekstu

⁸ Rozważania nad relacją słowa i obrazu sięgają starożytności, gdyż zachował się sąd – sławna maksyma Simonidesa z Kos, iż poezja jest tylko mówiącym malarstwem, a malarstwo niemą poezją, sankcjonująca na wiele wieków przekonanie Europejczyków o analogii obu sztuk, a także Horacjański postulat *ut pictura poesis*. Nowożytnie zmagania ze związkiem słowa i obrazu, toczone na kanwie estetycznej, szczególnie wyraz znalazły z kolei w ważnym studium Gottholda E. Lessinga „Laookon czyli o granicach malarstwa i poezji”, w którym ów oświeceniowy pisarz i estetyk dokonał podziału sztuk na czasowe (literatura) i przestrzenne (plastyka), gruntownie analizując ich związki (por. Bartol 2005, 23-26; Nasiłowska 2009, 6-8).

zawsze otwiera się na większe spektrum odbioru (Nasiłowska 2009, 6-8).

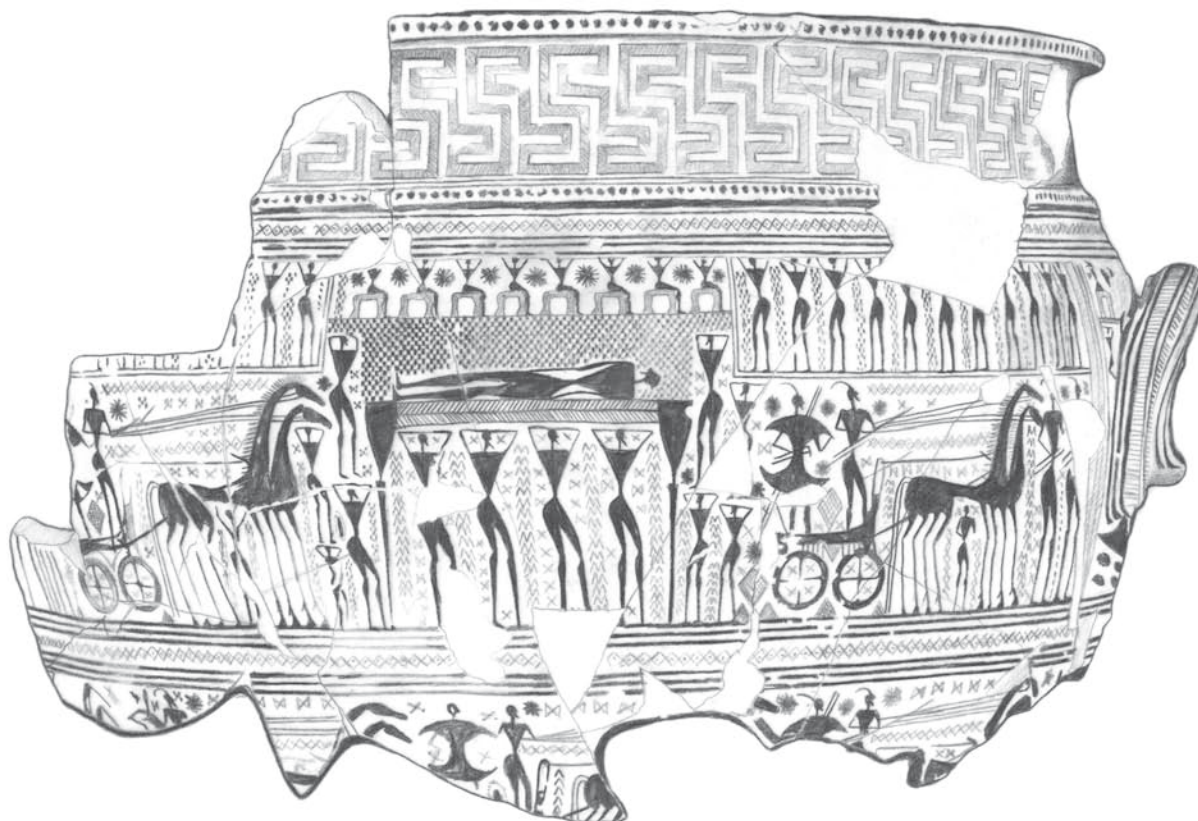
Powracając do wczesnych przedstawień figuralnych na ceramice geometrycznej i pojedynczych figur, wśród których najczęściej, jak wspomniałam, występują konie, ptaki i postaci ludzkie, mające charakter, który określić się daje jako piktograficzny („emblematyczny”), zauważyć wypada, że przedstawienia takie mogą odsyłać na zasadzie skojarzeń do wielu desygnatów, a związek w tym przypadku między tym, co przedstawione, znakiem graficznym, a ich desygnatem przybiera często charakter *pars pro toto*, na co zwracali uwagę niejednokrotnie badacze (Coldstream 2006, 160). Chodzi na przykład o wykonywanie pojedynczych figur, jak te widniejące na zachowanym bardzo fragmentarycznie attyckim kraterze, pełniącym pierwotnie funkcję pomnika grobowego, pochodzącym z cmentarzyska Kerameikos, a datowanym na okres średniogeometryczny I (nr inw. 1254). Widzimy na nim pojedynczą figurę ludzką – żałobniczkę, najwcześniejszą znaną nam postać ludzką w sztuce greckiej epoki żelaza, jak również po-

jedynczego konika (ryc. 1) – przedstawienia, na które wyraźnie wskazał J. L. Benson (1970, tabl. XXXII.4). Uważa się, że, być może, figury te były aluzją, zastępowały całe sceny, takie jak przedstawienia *prothesis* oraz *ekphory*, które stały się w repertuarze sztuki geometrycznej fazy późnej jednymi z najpowszechniej wykonywanych (Ahlberg 1971b).

Zatrzymując się jeszcze na specyfice sztuki geometrycznej i jej wyjątkowych cechach zbliżających ją do pisma obrazkowego, warto przytoczyć opinię N. Himmelmana-Wildschütza, który wskazywał, że sztuka ta ujawnia też cechę „hieroglificzną”. Miało to polegać na posiadaniu w przypadku większości elementów plastycznych stylu geometrycznego pewnych stałych atrybutów, dzięki którym ich status może być zawsze rozpoznany (tak jak to się dzieje w przypadku hieroglifów). Taka „hieroglificzna” jakość jest w pełni charakterystyczna dla figur ludzkich czy zwierzęcych, a polegać miała na przykład na tym, iż stojące figury męskie mają zawsze lekko zgięte kolana i nogi ukazane w wykroku po to, aby zaznaczyć ich potencjalną mobilność. Konie z kolei stoją zawsze



RYC. 1. Pojedyncza postać kobieca (żałobniczka) oraz koń z attyckiego krateru (nr inw. 1254) z Kerameikosu. Kobieta jest pierwszą znaną figurką ludzką ukazaną w sztuce greckiej po upadku cywilizacji mykeńskiej (wg Benson 1970, tabl. 32.4; rys. E. Bugaj)



Ryc. 2. Fragment attyckiego krateru Mistrza Dipylonu (nr inw. A 517), znajdującego się w kolekcji Luwru (rys. M. Świąszkowska)

na tylnych kończynach, lekko się na nich unosząc, co miało służyć do tego samego celu. Wojownicy zawsze mają hełmy, aby ukazać ich potencjalną waleczność i gotowość do walki itp. (Himmelman-Wildschütz 1967, 89-92; Snodgrass 1982, 17).

Niewątpliwie momentem przełomowym dla obrazowania wizualnego w Grecji wczesnożelaznej pozostaje przejście pomiędzy fazą średnio- a późnogeometryczną (Carter 1972, 37; Coldstream 2003, 102-104), gdyż po raz pierwszy od czasów upadku cywilizacji mykeńskiej mamy w tym okresie do czynienia z pojawieniem się zbiorowych scen oraz wątków narracyjnych, ukazanych jednak w zupełnie innym niż kiedykolwiek wcześniej stylu. Zachowane pozostałości wskazują na rozwój wówczas rodzimego języka prostych wyobrażeń geometrycznych, w którym, oprócz zwierząt i człowieka, do repertuaru wprowadzane są też dzieła ludzkie, takie jak statki. Prowadzi to w rezultacie do ukazywania działań, do obrazowania zmiany, sugerującej różnicowość wydarzeń, co najmniej dwóch – czyli mamy do czynienia z narracją. Przedstawiane sceny są związane

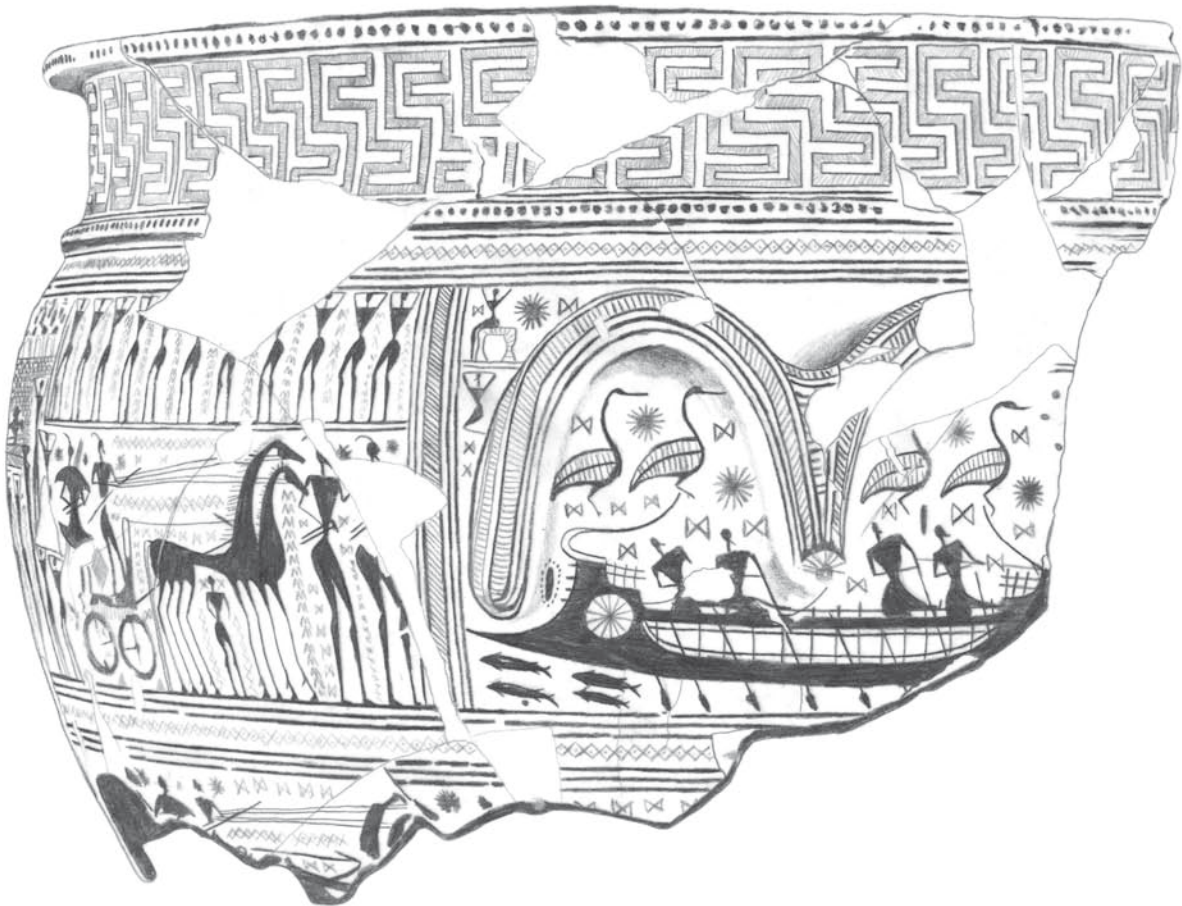
głównie ze śmiercią oraz ze zmaganiem bitewnymi, dla których, jeśli wierzyć Homerowi, było olbrzymie zainteresowanie w tamtych czasach (Carter 1972, 50). Zresztą takie tematy, o czym już wspominałam, były rzeczywiście istotne dla wyrażania treści i wartości, do których chciano się odwoływać, odnosząc teraźniejszość do heroicznej przeszłości.

Przechodząc do wybranych przykładów, które odzwierciedlają metody narracji, mające zastosowanie na ceramice geometrycznej, a konkretnie wskazywaną przez A. M. Snodgrassa metodę synoptyczną, można zwrócić uwagę na jedno ze sztandarowych, zachowanych do naszych czasów fragmentarycznie przedstawień, przypisywanych Mistrzowi Dipylonu. Są nim wyobrażenia widniejące na fragmencie monumentalnego krateru, będącego pierwotnie pomnikiem nagrobnym, który obecnie znajduje się w kolekcji Luwru (ryc. 2-3; inw. nr A 517; szerokość fragmentu wynosi 58 cm), a datowany jest na fazę późnogeometryczną Ia, tj. ok. 750 przed Chr. (Ahlberg 1971b, ryc. 4:a-e; Coldstream 2003, 110-113 i ryc. 33:a). Jako przedstawienie główne, wykonane pośrodku po-

wierzchni zaokrąglenia brzuśca, na szerokim poziomym pasie, biegnącym pomiędzy dwoma uchwytami, widnieje scena *prothesis* – zmarły leży na marach w otoczeniu żałobników. Jest ona jednak połączona z przedstawieniem pochodu rydwanów, zobrazanych na tym samym pasie co zmarły i żałobnicy, po obu stronach wystawionych zwłok i otaczających je, lamentujących postaci. Rydwany skierowane są w jednym kierunku, tak jakby uczestniczyły w trwającym równocześnie pochodzie żałobnym. Mamy na omawianym fragmencie krateru przedstawienia odbywających się jednocześnie dwóch wydarzeń. Są to – wystawienie zwłok zmarłego, które z reguły miało miejsce w domostwie lub na jego dziedzińcu, oraz pochód wojowników, który musiał odbywać się na zewnątrz, co pozwala uznać, że zastosowano w tym przypadku prostą formę narracji synoptycznej. Malarzowi chodziło o zmultiplikowanie w centralnym miejscu brzuśca naczyńia najważniejszych, różnych wydarzeń związanych z pogrzebem owej znaczącej postaci, dla której przeznaczony był ów pomnik. Co

więcej, na przedłużeniu tego samego dookólnego pasa dekoracyjnego ukazany został statek z załogą (por. ryc. 3). Jest to być może reminiscencja realnych lub wymagowanych bitew, które miały być udziałem zmarłego, a które z pewnością miały opowiadać o nim historię (Snodgrass 1982, 17-18; 1998, 16-17 i ryc. 3).

Ale znamy też inne przykłady naczyń, na których wykorzystanie metody synoptycznej wydaje się bardziej jednoznaczne. Takim jest powszechnie przytaczany w literaturze attycki dzban do wina ze względu na ukazaną na nim jakąś historię. Naczynie ponownie znajduje się w kolekcji Luwru (inw. nr CA 2509; wysokość 22 cm), a datowane jest na okres późnogeometryczny IIa, tj. ok. 730 przed Chr. Kulisty brzusiec owego oinochoe obiega fryz figuralny, złożony z 15 męskich postaci, które noszą wszelkie znamię uczestnictwa w bitwie (ryc. 4). Dla ułatwienia odczytania przebiegu akcji fryz przerysowano, a postaci ponumerowano. W takiej wersji cytowany jest w literaturze od początku lat 60. XX wieku (ryc. 5),



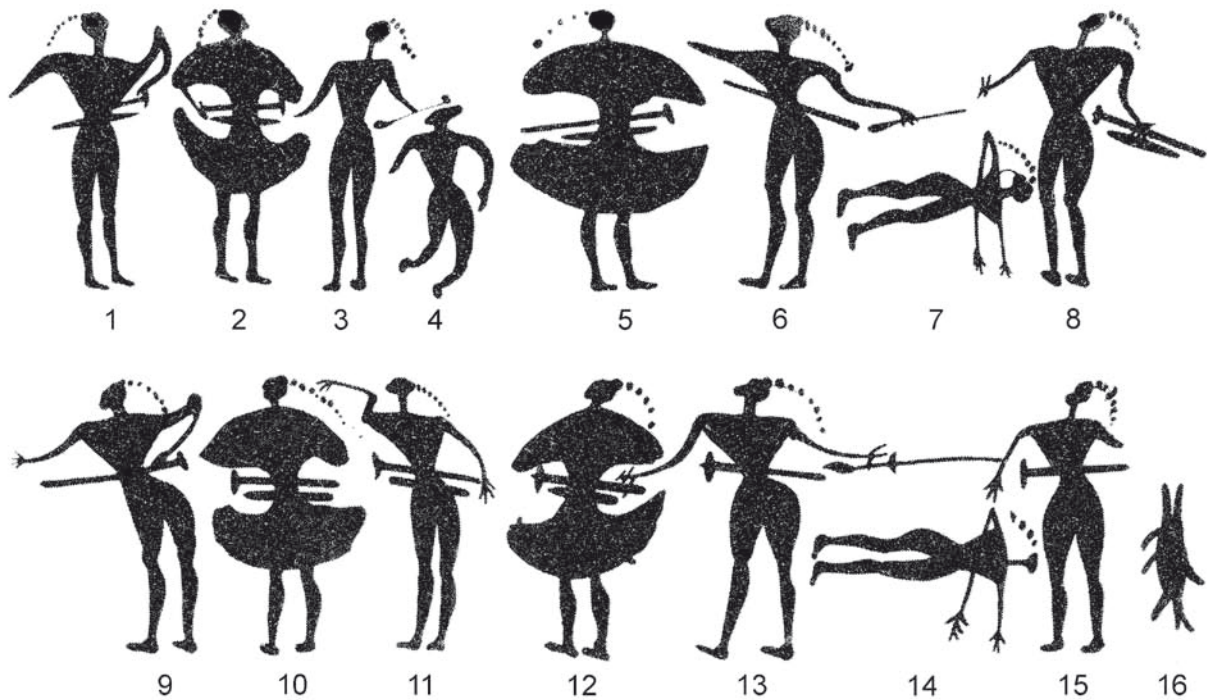
Ryc. 3. Fragment attyckiego krateru Mistrza Dipylonu (nr inw. A 517), znajdującego się w kolekcji Luwru (rys. M. Świążkowska)



Ryc. 4. Attycki dzban do wina znajdujący się w kolekcji Luwru (nr inw. CA 2509), z fryzmem figuralnym przedstawiającym „krajobraz po bitwie” (rys. M. Świążkowska)

aczkolwiek wynik lektury zobrazowanych historii był rozmaity. Rozpoznawano na tym fryzie przedstawienie konkretnego wydarzenia z *Iliady*, a mianowicie pojedynkę Hektora z Ajaksem, ale równolegle interpretowano go jako przedstawienie nawiązujące do popularnych we wczesnej Grecji heroicznymi historiami, które znalazły się także w eposach Homera, bez wskazywania konkretnej (Ahlberg 1971a, 21-25, ryc. 19-24; Snodgrass 1982, 18 i ryc. 9). Dzisiaj dominuje ta druga interpretacja, według której nie widzimy na fryzie konkretnych wątków z eposów, tylko opowiadanie odnoszące się w ogólnym sensie do hero-

icznych czasów, motywów i zdarzeń, a konkretnie ukazujące pojmanie, rozbijanie, a nawet dobijanie pokonanych wrogów po wygranej bitwie (Snodgrass 1998, 20-22 i ryc. 6, 7). Bliższe przyjrzenie się ukazanym dookoła brzuśca postaciom pozwala domniemywać zdaniem A. M. Snodgrassa (1998, 22), odwołującego się ponownie do interpretacji N. Himmelmana-Wildschütza (1962), iż figury z numerami 2, 4, 5, 8, 10 i 12 muszą odnosić się do strony przegrywającej starcie. Postaci 2, 5, 10 i 12 jeszcze dzierżą tarcze, ale 8 już ją straciła i lada moment utraci pozostałe uzbrojenie; osobnik 4 zgina się ku ziemi, co wskazu-



Ryc. 5. Rozwinięcie fryzu figuralnego ze dzbanka CA 2509, wraz z ponumerowanymi wojownikami (wg Snodgrass 1982, ryc. 10; rys. E. Bugaj)



Ryc. 6. Dzban do wina z kolekcji w Tybindze (nr inw. W.K./12 2657), na którym ukazano taniec korowodowy z udziałem postaci żeńskich i męskich. © Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Eberhard-Karls-Universität (wg CVA Deutschland, tom 44, Tübingen, tom 2, tabl. 14; rys. E. Bugaj)

je, że pada i umiera, natomiast leżące postaci 7 i 14 są już zapewne martwe i to oddaje wizualnie różne fazy tej akcji. Być może, zostały zabite po rozbrojeniu. Ale bez względu na to, czy to ostatnie domniemanie jest słuszne, czy nie, cała dookólna scena może być odczytywana jako ukazująca jednocześnie kilka sukces-

sywnych etapów zdarzeń następujących po zwycięskiej bitwie – postępowanie zasadnicze dla metody synoptycznej. Warto również zwrócić uwagę na odmienności wykonania dekoracji przytaczanych powyżej naczyń A 517 i CA 2509, przy uwzględnieniu różnicy ich skali i faktu, że jedno było pomnikiem

nagrobnym, a co do drugiego możemy jedynie domniemywać, iż stanowiło dar grobowy. Fragment krateru A 517 zdobiony jest w sposób wyjątkowo skrupulatny, dają się na nim zauważyć drobniawo wykonane, starannie po wielokroć powtarzane zgeometryzowane motywy. Natomiast naczynie CA 2509, datowane ok. 20-30 lat później, wykazuje mniejszą staranność wykonania, która ustępuje pola swobodniej ukazany przedstawieniom, w stosunkowo luźny sposób umieszczonym dookoła brzuśca. Powoduje to jednak, iż zamarkowana akcja jest nieco „naturalniejsza”, lepiej daje się ją odczuć, a domniemywać nawet można, iż chciano tutaj wyrazić emocje.

Idea bardziej swobodnego oddawania akcji, jak również ukazywania jej różnorodności, zacznie się rozpowszechniać wśród malarzy dekorujących ceramikę dopiero pod koniec VIII wieku przed Chr. Już w okresie działalności Mistrza Dipylonu (ok. 760-750 przed Chr.) próbowano na ceramice ukazywać swobodniejsze, dookólne przedstawienia figur w działaniu. Jednym z najwcześniejszych zabytków zachowanych do naszych czasów, poświadczających m.in. wprowadzanie takich wizualnych rozwiązań, jest ponownie dzban do wina, tym razem z kolekcji Instytutu Archeologii Uniwersytetu w Tybindze (inw. nr W.K./12 2657; wysokość 32 cm), na którym ukazano taniec korowodowy (ryc. 6), będący istotnym elementem ówczesnych rytuałów, towarzyszących pogrzebom i wykonywanych podczas świąt. Przedstawione dookoła brzuśca postaci – 9 męskich i 16 kobiecych – mają ręce albo uniesione w górę, albo opuszczone w dół. R. Tölle (1964, 11-12, tabl. 1-2) zaobserwowała, iż najprawdopodobniej jego wykonywanie wymagało, aby każdy uczestnik unosił i opuszczał ręce naprzemiennie, stąd niektórzy powinni je trzymać w górze, a inni na dole, co oddaje dookolny fryz na dzbanie z Tybingi. Zatem najprawdopodobniej ponownie widzimy przedstawianie różnych faz czasowych w jednym obrazie (Snodgrass 1982, 18-19 i ryc. 11). Sądzę jednak, że w tym przypadku również dobrze mogło chodzić o uchwycenie momentu, kiedy uczestnicy są ukazani w dwóch pozycjach wykonywanego tańca. Warto też zauważyć, że oinochoe 2657 należy do jednego z pierwszych znanych przykładów przedstawienia postaci kobiecych w ruchu, działaniu. Wcześniej kobiety ukazywano wyłącznie jako zmarłe w bólu żałobniczki, towarzyszące wystawionym na widok publiczny zmarłym. Na omawianym przykładzie poruszają się podobnie jak mężczyźni, w tanecznym ruchu i odtąd w repertu-

rze geometrycznym ukazywanie działań kobiecych na równi z męskimi będzie miało miejsce głównie w kontekście tańca, muzyki i świętowania. Wszystkie postaci są nagie, tak jak ukazywano je na wcześniejszych naczyniach zdobionych fryzami figuralnymi, a odróżnione zostały poprzez zaznaczenie cech płciowych oraz, w przypadku kobiet, trzymane przez nie w dłoniach girlandy (Langdon 2008, 144, 145 i ryc. 3, 9).

Nie mnożąc już dalszych przykładów na ową wyjątkową narrację synoptyczną, do której kolejne odniesienia znaleźć można w przytaczanej przeze mnie literaturze przedmiotu, pragnę zwrócić uwagę na jeszcze jeden egzemplarz „podręcznikowego” naczynia, zdobionego fryzem geometrycznym. Popularność jego bierze się nie tyle jednak ze wskazania ewentualnej narracji synoptycznej, która tutaj również, zdaniem A. M. Snodgrassa (1982, 19, ryc. 13; 1998, 33-35, ryc. 13), mogła znaleźć zastosowanie, ale z powodu domniemania, iż zobrazowano na nim konkretny wątek mitologiczny. Chodzi mianowicie o krater typu dinos, datowany na okres późnogeometryczny IIa (ok. 735 przed Chr.), znajdujący się w kolekcji British Museum (inw. nr 1899,0219.1; wysokość 30,5 cm), a pochodzący najprawdopodobniej z terenów Beocji, zapewne z jakiegoś pochówka w Tebach (ryc. 7-9). Pomiędzy uchwytami, po obu stronach brzuśca ukazano fryzy figuralne. Na jednym widnieje scena z okrętem. Od lewej jest ukazana stojąca, długowłosa kobieta w długiej, „kraciastej” spódnicy, która w jednej uniesionej ręce trzyma okrągły przedmiot otoczony rzędem kropek, a jej drugą, też uniesioną ręką chwytą stojący obok mężczyzna, wydający się pociągać kobietę za sobą. Mężczyzna stoi w rozkroku, jedną nogę unosząc w kierunku ukazanego nieopodal statku, na który zdaje się wsiadać. Obie postaci są zmonumentalizowane w stosunku do długiego, wypełniającego pozostałą część brzuśca statku z załogą wioślarzy ukazanych w dwóch rejestrach (ryc. 7 i 9). Drugą stroną brzuśca wypełnia fryz z przedstawieniem pochodzących dwóch jednokonnymi rydwanów i podążającego za nimi jeźdźca na koniu (ryc. 9). Jedną z pierwszych prób odczytania fryzu ze statkiem i ową monumentalną parą pojawiła się pod koniec XIX w., kiedy to A. S. Murray (1899), łącząc wyobrażenia z obu stron brzuśca, zasugerował, że mamy tutaj do czynienia z procesją żałobną, która znalazła swój finał w postaci wyścigu okrętów. Z kolei C. Robert (1919, 38-39, ryc. 24) zobaczył w tym przedstawieniu zobrazowanie mitu odnoszącego się do Tezeusza i Ariadny. Można powiedzieć, iż zabytek ów od tego



Ryc. 7. Krater z kolekcji British Museum (nr inw. 1899,2019.1) z fryzmem figuralnym przedstawiającym statek wojenny i parę ku niemu zmierzającą. © The Trustees of the British Museum

czasu okupuje bezustannie wyobraźnię badaczy, zachęcając wciąż do nowych interpretacji, jakie m.in. ostatnio znaleźć można w pracy S. Langdon (2008, 25-32, ryc. 1.1, 1.2, 1.3). Autorka, zrywając z dominującą tendencją poszukiwania objaśnienia przedstawień w podaniach mitologicznych, argumentuje, że musimy starać się sztukę geometryczną interpretować w możliwie szerokim kontekście jej ówczesnego społecznego funkcjonowania, biorąc pod uwagę potencjalnych zleceniodawców, odbiorców oraz oglądających te przedstawienia. Uważa, że mamy tutaj do czynienia z typową sceną uprowadzenia, na co wskazywało też wielu innych badaczy, ale zarówno statek z załogą, jak i rydwany oraz jeźdźcie poświadczają raczej rodzaj rytualnego uprowadzenia, związanego z zamążpójściem, które zobowiązywało obie biorące udział w owej bardzo ważnej społecznie sytuacji rodziny do przeprowadzenia tego za porozumieniem stron. Statek symbolizuje metaforycznie albo podróż do domu męża, albo etap rytualnego przejścia do kolejnego etapu życia, jakim był stan małżeński i bycie żoną. Ponadto sama forma naczynia, którą badaczka szeroko objaśnia, widząc w nim nie krater (dinos),

lecz lutroforę, naczynie używane w trakcie ceremonii weselnych, wspiera ową interpretację.

Przytoczone powyżej w wielkim skrócie obszernie interpretacje S. Langdon nie wyczerpują oczywiście dyskusji wokół owego naczynia, jak również nie rozstrzygają kwestii, czy tego typu fryzy figuralne opowiadają już konkretne historie mityczne, które tak mocno rozpowszechniły się i zakorzeniły w sztuce greckiej czasów późniejszych, czy tylko odnoszą się do realiów ówczesnego życia. Jak już wspominałam, ścierają się w tej kwestii dwa nurty dominujących poglądów. Według przedstawicieli jednego z nich dla geometrycznych przedstawień poszukiwać należy odniesień w mitologii. Według badaczy nurtu drugiego, ostatnio przeważającego, większość przedstawianych w sztuce geometrycznej scen figuralnych odnosi się do typowych czy raczej modelowych zajęć i sytuacji życiowych ówczesnych elit społecznych, którym intencjonalnie nadawano heroizujący charakter. Ale i we wcześniejszych badaniach poddawano już w wątpliwość obrazowanie konkretnych mitów w sztuce geometrycznej. Swego czasu K. Fittschen (1969, 51-60), który jako jeden z pierwszych



Ryc. 8. Zmonumentalizowane postaci kobiety i mężczyzny z fryzu ze statkiem na naczyniu 1899,2019.1 z Londynu.

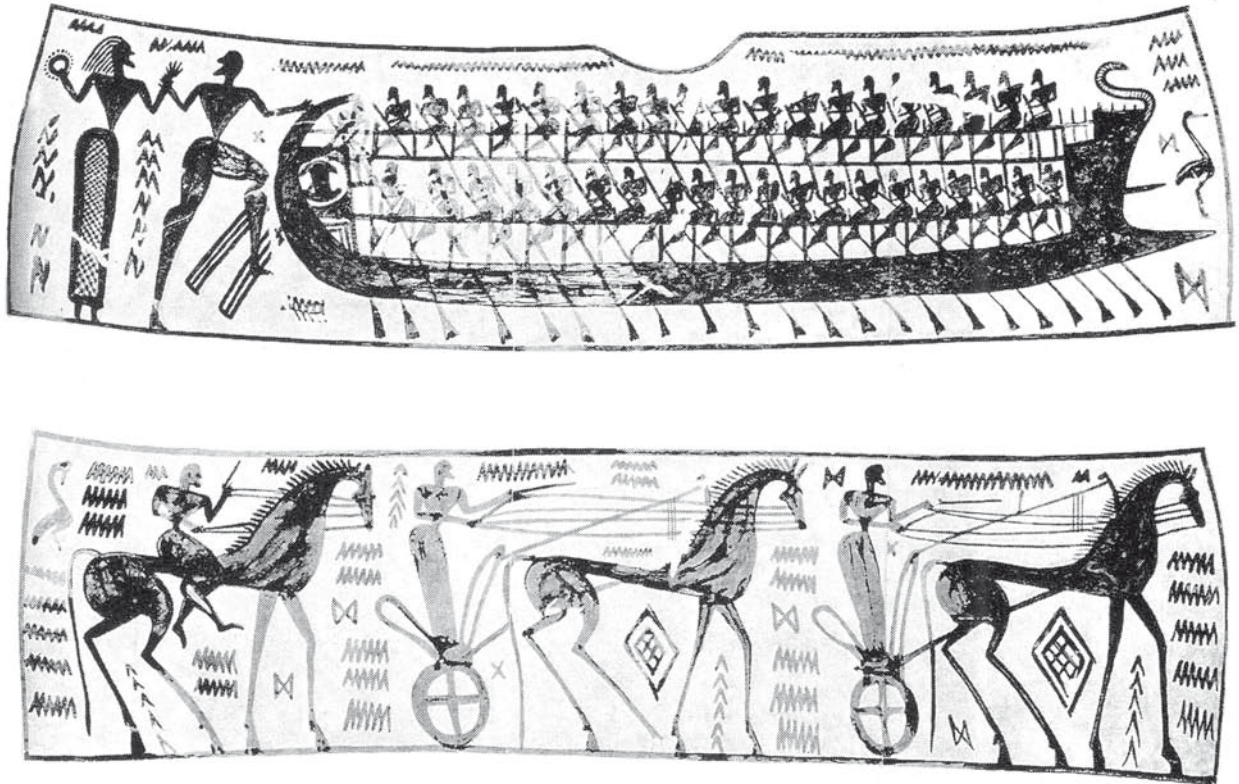
© The Trustees of the British Museum

podjął systematycznie próbę prześledzenia wczesnogreckich przedstawień w celu ustalenia początków prezentowania podań mitycznych, poddał gruntownej analizie także ów krater z British Museum. Uczony doszedł do wniosku, iż nie można wskazać jednoznacznie przekonujących argumentów za łączeniem postaci z fryzu naczynia 1899,0219.1 z Ariadną i Tezeuszem, jak również Medeą i Jazonem, Andromachą i Hektorem, Heleną i Parysem czy Heleną i Menelaosem – bo tak wiele mitologicznych postaci na fryzie wskazywano, tym niemniej nie wykluczył, że jakąś boginię lub boską parę tutaj ukazano.

Z kolei L. Giuliani (2003, 54-56) twierdzi, że fryzy na londyńskim naczyniu to nic więcej, jak obrazowanie typowego stylu życia ówczesnej arystokracji, podobnie jak to czyniono na większości przedstawień w sztuce geometrycznej. Jest tutaj statek wojenny wyruszający na morze, aby mierzyć się z niebezpieczeństwem i wrogiem, co było powszechnym doświadczeniem życiowym w tamtych czasach, jak również uprowadzanie jakiejś branki lub wręcz przeciwnie, pożegnanie bliskiej osoby przed wyruszeniem w podróż – wszystkie sytuacje równie możliwe

i z pewnością powszechne. Pozostając przy tym badaczu, pragnę jeszcze wspomnieć, iż wyraża on powątpiewanie w narracyjność sztuki geometrycznej, co z kolei dosyć powszechnie podkreślane jest przez innych jej badaczy, których wielu w niniejszym tekście przytoczyłam. L. Giuliani podkreśla raczej deskryptywny, a nie narracyjny charakter owego wczesnego geometrycznego obrazowania. Sądzi też, że w przypadku mówienia o narracji musi zachodzić większe zindywidualizowanie opowiadanych historii, które możemy jakoś bliżej scharakteryzować. Badacz krytykuje zatem pomysły wyróżniania „narracji rodzajowej”, co czyni w przypadku sztuki wczesnogreckiej M. Stansbury-O'Donnell (1999, 44-49), uważając, iż jest to mówienie o „drewnianym żelazie” (Giuliani 2003, por. przypis 65, rozdz. 2).

Podsumowując, uważam, podobnie jak znakomita większość badaczy sztuki greckiej datowanej na wczesną epokę żelaza, iż z pewnością znaczna część fryzów z motywami figuralnymi wykonanych na ceramice geometrycznej przedstawia jakąś akcję, działanie, odzwierciedlając tym samym jakąś historię, której bliższe odczytanie pozostaje trudne. Z re-



RYC. 9. Przerisy obu fryzów z londyńskiego krateru 1899,2019.1 (wg Myres 1899, tabl. 8; rys. E. Bugaj)

guły potrafimy określić ogólny charakter owej akcji i dostrzec, co mogło ją poprzedzać, a co ewentualnie mogło w jej wyniku nastąpić. Ukazywane na ceramice geometrycznej przedstawienia odnoszą się przede wszystkim do obrzędów pogrzebowych, do walk na lądzie i morzu, do polowań oraz ujarzmania zwierząt i podporządkowywania sobie przyrody, jak również tańca i muzyki – do rozmaitych form świętowania. Wszystkie owe istotne dla ówczesnego życia społecznego sytuacje były obrazowane i komunikowane poprzez sztukę, która uczestniczyła w ich sankcjonowaniu, najczęściej je heroizując, a tym samym umieszczając w mitycznej przeszłości, pomagającej zrozumieć stan bieżący i nadać mu sens.

Na zakończenie niniejszego tekstu chcę przywołać słowa K. Armstrong (2005, 6), które wydają mi się adekwatne do poruszanych problemów: „Jesteśmy istotami poszukującymi sensu. Psy, wedle tego, co wiemy, nie drećzą się swoją psią sytuacją, nie martwią się losem psów w innych częściach świata, ani nie próbują spojrzeć na swe życie z jakiejś innej perspektywy. Za to my, ludzie, łatwo popadamy w rozpacz, toteż od samego początku wymyślaliśmy historie, dzięki którym mogliśmy własne życie umieszczać w szerszym kontekście, odkrywać jego głębszą strukturę i mieć poczucie, że wbrew całej jego oczywistej nędzy i chaosowi ma ono sens i wartość”.

BIBLIOGRAFIA

Ahlberg G.

1971a *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae 16, Stockholm.

1971b *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art I-II*, Studies in Mediterranean Archaeology 32, Göteborg.

Antonaccio C. M.

1995 *An Archaeology of Ancestors. Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece*, Lanham-London.

Armstrong K.

2005 *Krótką historią mitu*, przekład I. Kania, Kraków.

- Barthes R.
1968 *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przekład W. Błońska, Pamiętnik Literacki 4.
- Bartol K.
2005 *Korespondencja sztuk. Simonides i inni*, Konteksty 59/3 (270), 23-27.
- Benson J. L.
1970 *Horse, Bird & Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst.
- Bryl M., Juskiewicz P., Piotrowski P., Suchocki W. (red.)
2009 *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów*, Artium Quaestiones, Poznań.
- Bugaj E.
2011 *On the Past and Contemporary Character of Classical Archaeology*, (w:) Studia Lesco Mrozewicz. Ab amicis et discipulis dedicata, red. S. Ruciński, C. Balbuza, Ch. Królczyk, Poznań, 47-59.
- Burzyńska A.
2004 *O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, Teksty Drugie 2004 (1/2), 43-64.
- Carter J.
1972 *The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period*, The Annual of the British School at Athens 67, 25-58.
- Coldstream J. N.
2003 *Geometric Greece 900-700 BC*, wydanie 2, London-New York.
- 2006 *"The Long, Pictureless Hiatus". Some Thoughts on Greek Figured Art between Mycenaean Pictorial and Attic Geometric*, (w:) Pictorial Pursuits: Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery, Papers from two seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001, red. E. Rystedt, B. Wells, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae 53, Stockholm, 159-163.
- 2008 *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*, uzupełnione wydanie 2, Exeter-Bristol.
- Desborough V. R. d'A.
1952 *Protogeometric Pottery*, Oxford.
- Donlan W.
1989 *The Pre-State Community in Greece*, Symbolae Osloenses 64, 5-29.
- Donlan W., Thomas C. G.
1993 *The Village Community of Ancient Greece: Neolithic, Bronze and Dark Ages*, Studi Micenei ed Egeo-Anatolici 31, 61-72.
- Farenga V.
1998 *Narrative and Community in Dark Age Greece: A Cognitive and Communicative Approach to Early Greek Citizenship*, Arethusa 31.2, 179-206.
- Fittschen K.
1969 *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen*, Berlin.
- Fulińska A.
2010 *Media*, (w:) Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków, 451-470.
- Giuliani L.
2003 *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der Griechischen Kunst*, München.
- Hall J. M.
2011 *Historia Grecji archaicznej, ok. 1200-479 p.n.e.*, Kraków.
- Himmelman-Wildschütz N.
1962 *Nach der Schlacht*, Marburger Winkelmann-Programm 1961, 1-5.
- 1967 *Erzählung und die Figur in der archaischen Kunst*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1967 (2), Mainz.
- Kemp W.
1996 *Narrative*, (w:) Critical Terms for Art History, red. R. S. Nelson, R. Shiff, Chicago-London, 58-69.
- Langdon S.
2008 *Art and Identity in Dark Age Greece, 1100-700 B.C.E.*, Cambridge.
- Łebkowska A.
2010 *Narracja*, (w:) Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków, 181-215.
- McLuhan M.
2001 *Galaktyka Gutenberga*, (w:) Wybór tekstów, red. M. McLuhan, Poznań, 136-208.
- Mee Ch.
2011 *Greek Archaeology. A Thematic Approach*, Malden, Oxford.
- Morris I.
1987 *Burial and Ancient Society. The Rise of the Greek City-State*, Cambridge.
- 1998 *Burial and Ancient Society After Ten Years*, Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux 1998, 21-36.
- 2007 *Early Iron Age Greece*, (w:) The Cambridge Economic History of the Greco-Roman World, red. W. Scheidel, I. Morris, R. Saller, Cambridge, 211-241.
- Murray A. S.
1899 *A New Vase of the Dipylon Class*, The Journal of the Hellenic Studies 19, 198-201.
- Nasiłowska A.
2009 *Słowo i obraz (wstęp)*, Teksty Drugie 5, 6-10.
- Nelson R. S., Shiff R. (red.)
1996 *Critical Terms for Art History*, Chicago, London.

- Robert C.
1881 *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Philologische Untersuchungen 15, Berlin.
- 1919 *Archaeologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin.
- Schweitzer B.
1918 *Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland II*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 43, 1-152.
- 1969 *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Köln.
- Small J. P.
2003 *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge.
- Snodgrass A. M.
1982 *Narration and Allusion in Archaic Greek Art*, The Eleventh J. L. Myres Memorial Lecture, London.
- 1998 *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge.
- 2000 *The Dark Age of Greece. An Archaeological Survey of the Eleventh to the Eight Centuries*, wydanie 2, Edinburgh.
- Stansbury-O'Donnell M.
1999 *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, Cambridge.
- 2006 *The Development of Geometric Pictorial Narrative as Discourse*, (w:) *Pictorial Pursuits: Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery*, Papers from two seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001, red. E. Rystedt, B. Wells, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae 53, Stockholm, 247-253.
- Tölle R.
1964 *Frühgriechische Reigentänze*, Waldsassen.
- van Wees H.
2002 *Homer and Early Greece*, Colby Quarterly 38/1, 94-117.
- Whitley J.
1991 *Style and Society in Dark Age Greece. The Changing Face of a Pre-Literate Society 1100-700 BC*, Cambridge.
- 2001 *The Archaeology of Ancient Greece*, Cambridge.

EWA BUGAJ
Instytut Prahistorii
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
Pracownia Archeologii
Cywilizacji Śródziemnomorskich
ul. Św. Marcin 78, 61- 809 Poznań
ebugaj@amu.edu.pl