

GRANICE POZNANIA DZIEŁA MALARSKIEGO JAKO DZIEŁA „SZTUKI” PRADZIEJOWEJ. NA KANWIE ROZWAŻAŃ ROMANA INGARDENA

LIMITS OF RECOGNITION OF A PAINTING AS A WORK OF PREHISTORIC “ART”. ON THE BASIS OF ROMAN INGARDEN’S DELIBERATIONS

Danuta Minta-Tworzowska

Instytut Prahistorii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
ul. Umultowska 89D, 61-614 Poznań, Poland
danminta@amu.edu.pl

ABSTRACT. The aim of the article is to discuss how phenomenological method might be applied for interpretation of rock paintings as works of prehistoric “art”. Polish phenomenologist, Roman Ingarden’s deliberations will be referred to, his diagnosis of cognitive attitudes towards works of music, with the aim of illustrating their usefulness on the ground of archaeology for interpretation of works of prehistoric “art”.

KEY WORDS: Roman Ingarden, prehistoric art, cave paintings, phenomenology, interpretation in archaeology.

KWESTIE WSTĘPNE

Termin „sztuka” kształtował się w zależności od czasu i miejsca, a nawet przybierał różne znaczenie w ramach tej samej kultury (m.in. Bredekamp 2009a, 2009b, 2009c; Hodder 1995). Słowa Władysława Tatarkiewicza (1975) brzmią bardzo współcześnie: „sztuka jest odtwarzaniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć, jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać, wzruszać bądź wstrząsać”.

Sztuka dość powszechnie jest łączona z doświadczeniem estetycznym czy ogólniej: z estetyzacją, a współcześnie za sztukę uważa się takie dziedziny, jak film, muzyka, malarstwo i literatura. Sztuką zajmowali się tacy myśliciele XX w., jak: John Dewey (1934), Artur Danto (1997) czy Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Jean Baudrillard. Oczywiście całe rzesze profesjonalnych historyków sztuki zajmują się tym zagadnieniem, a oprócz nich socjologdy, psychologdy, historycy, archeologdy oraz

wielu innych przedstawicieli nauki i sztuki. Nie sposób ich w niniejszym artykule wymienić ani omówić. Zasadnicze znaczenie miał atlas sztuki autorstwa Henri Breuila z 1952 r., w którym autor przedstawił pewne interpretacje sztuki paleolitu. Istotne znaczenie miały prace takich autorów, jak m.in.: Antoniewicz 1957; Bahn, Renfrew 2002; Bugaj 2008; Chippendale, Taçon 1998; Beltrán 1998; Garcia Guinea 2001; Gąssowski 1996, 2008; Gediga, Mierzwiński, Piotrowski 2001; Goodman 1976; Kęłowski 2001; Layton 1981; Leroi-Gorhaan 1966; Lipski 1992; Mierzwiński 2001; Morawski 1970; Rozbicki 2004 i wielu innych. Sztuką prądziejową zajmują się archeolodzy od ponad 100 lat, starając się przybliżyć do jej rozumienia w perspektywie prądziejów. Jak pisze Bogusław Gediga (2010, s. 47): „w każdej z tych definicji [sztuki – przyp. D. M.T.] ukazana została jakaś szczególna cecha lub kilka cech sztuki, co jest w dużej mierze rodzajem stałego przybliżania się do określenia tego fenomenu”. Wysiłek taki podjął m.in. Moritz Hoernes (1925) w ogromnym dziele, w którym starał się zdefiniować sztukę prądziejową, odwołując się również do poglądów filozoficznych – i ta idea jest podejmowana również w ramach niniejszego artykułu. Rozważał on różne zagadnienia z zakresu historii sztuki, takie jak orientacje teoretyczne, zagadnienia dotyczące początków ornamentyki, rozwoju ozdób ciała, uwzględniając ogromny materiał z zakresu sztuki prądziejowej (Gediga 2010, s. 47). Niektórzy badacze zwracali uwagę na motywy powstawania sztuki tkwiące w sferze wierzeniowej (m.in. Filip 1974, s. 74; Rozwadowski 2002, 2003, 2004). Ich zdaniem sztuka prądziejowa była narzędziem opanowywania świata, pochodzącym ze sfery idei (Kęłowski 1987, s. 12). Jednak często podkreśla się, że sztuka stanowi źródło historyczne służące poznaniu różnych aspektów minionej kultury, w tym np. zjawiska antropomorfizacji (m.in. Gediga 2010, s. 48).

Wydaje się, że mówiąc o ujęciach sztuki w odniesieniu do prądziejów czy średniowiecza, należy je odnieść do rozwoju współczesnej humanistyki. Jej rysem jest ponowoczesność, która z dużą zapalczywością kwestionowała i zwalczała wcześniejsze poglądy, wpadając często w te same tory. Nie ulega wątpliwości, że zmiany zachodzące we współczesnym świecie i w ludzkiej świadomości zmieniają również sens przeszłości, którą się zajmujemy. To współczesność uświadomiła nam, że nigdy nie dotrzemy do kategorii właściwych dla przeszłej kultury, ale zadajemy jej pytania wypływające z naszej kultury, z naszych zainteresowań. Dlatego podchodzę do sztuki prądziejowej z perspektywy „okularów” współczesności, starając się wyjaśnić jej znaczenie i pod tym kątem ją interpretować.

Oczywiste jest zatem stwierdzenie, że sztuka jest kształtowana kulturowo. Dlatego trudno niekiedy zrozumieć, co jest sztuką w ramach danej kultury (Tilley 1999; Zamiara, Golka 1999). Ujawnia się w tym opiniotwórcze działanie stereotypu, wartościującego sądu w połączeniu z przekonaniem, które przybiera wymiar materialny w danym przedstawieniu (Mamzer 1999, s. 80 n.). Dla mnie najistotniejsze są społeczne aspekty sztuki prądziejowej. Jeśli pójdziemy tropem Anny Pałubickiej (1990) i przyjmiemy koncepcję kultury pierwotnej jako kultury typu magicznego, to „sztuka” prądziejowa będzie składnikiem takiej kultury, a nie osobną jej dziedziną.

Dla współczesnej archeologii w podejściu do sztuki, jak można sądzić, mogą mieć znaczenie koncepcje związane z fenomenologią w „praktyce”, z ideą sztuki jako specyficznego doświadczenia, będącego najlepszym oknem pozwalającym wejść w daną kulturę (Dewey 1934 [1975]). W duchu odpowiedzi na pytanie, co współczesna filozofia oferuje podejściu do sztuki pradziejowej, będą przebiegały niniejsze rozważania. Filozofowie tego kierunku, tacy jak Ch. Peirce, W. James czy G. Mead (za: Depraz 2010) zakładali, że podstawową zasadą filozofii powinno być odniesienie naszych przekonań do praktycznych działań. Działanie na gruncie tej filozofii ma szerokie znaczenie, obejmuje bowiem zmaganie z trudnościami teoretycznymi, a nie tylko z praktycznymi. W łączności wzajemnej ujmowane są procesy myślenia, działania i doświadczenia. J. Dewey (1934) uważał, że działanie ma charakter twórczy. W ramach tak rozumianego działania mieści się idea sztuki jako doświadczenia. Zastanawiał się, jaki jest związek sztuki z innymi sferami życia i funkcjonowaniem człowieka. Sztuka w ujęciu J. Deweya jest „doświadczeniem skierowanym ku inteligentnemu odkrywaniu sensów świata” (za: Alexander 1987, s. 197). Natomiast w kulturach starożytnych i pierwotnych nauka oraz sztuka były ze sobą zespolone. Doświadczenie nie jest wg J. Deweya doznawaniem natury przez człowieka; stanowi integralną część procesu życia, stanowi też budulec wszelkich innych form życia psychicznego. Tak więc nie można oddzielić doświadczenia estetycznego od doświadczenia intelektualnego. Istotne w podejściu J. Deweya jest to, że sztuka może stanowić takie samo źródło poznania jak nauka (Freeland 2004, s. 184). Wydaje się oczywiste, że sztuka zawsze jest tym, co ludzie wykorzystują do ubogacenia swojego świata, emocji, postrzegania.

Jak można podchodzić do rozumienia sztuki? Najwyraźniej można przyjąć jej dwoisty charakter: z jednej strony jako zjawisko autonomiczne, z drugiej zaś jako fakt społeczny, a między nimi stale ujawniające się zależności i konflikty na zasadzie ujawnionej przez poststrukturalistów, czyli „strumienia przepływów”. Ta dwoistość pozwala w dziele sztuki widzieć odbicie relacji społecznych, ale też czegoś „pozaspołecznego”. Jednoznacznie idee te łączy emanacjonizm w wydaniu Theodora W. Adorno (1994). Jest to program mieszczący się między modernizmem a postmodernizmem (Dziamski 1991). T. Adorno uważa, że stosunki społeczne zostały zapośredniczone w dziele sztuki i dlatego do niego należy się odnieść jako do takiego „źródła”. Przewodnikiem w tym ujęciu jest konkretne „dzieło”, natomiast kwestia odbiorcy tego dzieła nie jest aż tak ważna, choć nie może być pominięta, ponieważ oddziaływanie danego dzieła sztuki zależy od splotu wielu czynników: od materii społecznej, od relacji społecznych, od stopnia świadomości tych, na których to dzieło oddziałuje, od mechanizmów upowszechniania, a także od społecznej kontroli. Zagadnieniem, które chciałabym nakreślić w niniejszym artykule, jest pytanie, czy malarstwo jaskiniowe można uważać za sztukę i jako taką je interpretować? Dlatego mój wybór „przewodnika” w poszukiwaniu odpowiedzi dotyczy Romana Ingardena, polskiego fenomenologa. Jak się wydaje, wpiersz należałoby, parafrazu-

jąc Natalie Depraz (2010), „zrozumieć fenomenologię” w konkretnej praktyce. Sama proponuje postawę fenomenologiczną, określaną jako „empiryzm transcendentalny”. Skłaniam się ku fenomenologii rozumianej jako metodyczna postawa w wielu naukach, takich jak biologia, psychologia, etnologia czy etyka, a także w praktyce archeologicznej. Przyjmuję za N. Depraz (2010, s. 10–11), że fenomenologia jest propozycją zachowania postawy otwartości, a tym samym gdy sens jest „zawieszony”, to otwarta jest cały czas interpretacja. Zgodnie z tym poglądem należy na nowo pytać o sens i nie przyjmować od razu takiego znaczenia, które przychodzi nam do głowy, ale pozwolić wyłonić się innemu, głębszemu sensowi. Wówczas husserlowska *epoché* jako zasada czytania na nowo tego, co znajduje się w zasięgu naszych oczu i pytania o jego sens znajdzie swój wyraz w działaniu (*praxis*). Aby praktykować fenomenologię, należy uznać, że ów „tekst” jest otwarty, powiązany z sytuacją i kontekstem (Depraz 2010, s. 66).

Natomiast z perspektywy niniejszych rozważań dotyczących malarstwa i sztuki pradziejowej istotne są polskie propozycje fenomenologiczne, reprezentowane głównie w poglądach Romana Ingardena, który zapoczątkował rodzaj fenomenologii zajmującej się opisem ludzkich doświadczeń za pomocą określonych terminów, kategorii pojęciowych, a nie systemów filozoficznych. Jego poglądy mieszczą się również w konkretnej praktyce fenomenologicznej.

MALARSTWO PALEOLITYCZNE NA NOWO „CZYTANE” W ŚWIETLE POGLĄDÓW ROMANA INGARDENA

Roman Ingarden w latach 60. XX w. publikował swoje zmodyfikowane poglądy z lat 30. XX w., w których utwierdzał koncepcję dzieła sztuki jako przedmiotu intersubiektywnego, co jest istotne również dla archeologii.

R. Ingarden (1973) zrywał z potocznością weryfikowania poszczególnych analiz naukowych. Uważał, że każde dzieło nie jest ani tworem idealnym, ani realnym, lecz jest „tworem intencjonalnym”. Jednak gdy archeolog przystępuje do rozważań nad sztuką pradziejową czy starożytną, to dzieło sztuki często jest traktowane jako konkretny wytwór, a nie jako taki. Dlatego problem, czy malarstwo jaskiniowe jest sztuką, sprowadza się do kwestii źródeł poznania, krytyki tychże źródeł i nadawania znaczeń wytworom kultury. Jeśli pozostalibyśmy przy określeniu malarstwa bez nadawania znaczeń, wówczas trudno byłoby mówić o sztuce. Samo stwierdzenie, że przedmiotem poznania jest samo dzieło/wytwór, okazuje się wysoce nieprecyzyjne, gdyż w samym wytworze/dziele istnieje wiele przedmiotów poznania. Mają to odzwierciedlać klasyfikacje i typologie czy systematyki tychże dzieł. I tu w sukurs przychodzi znów R. Ingarden (1971) i jego krytyka psychofizjologicznej teorii poznania. Analiza dzieła jest czymś więcej niż metodą. Składa się na nią techniczny aparat badawczy, teoretyczny, ale też pewne przeświadczenia przednaukowe, nie zawsze uświadamiane przez badacza postawy filozoficzne i ideologiczne.

Istotą niniejszych rozważań jest ukazanie możliwości poznawczych poglądów R. Ingardena w badaniach relacji treści wyniku poznawczego do przedmiotu badań. W naszym przypadku jest to paleolityczna „sztuka” naskalna.

Autor wyróżnia cztery stanowiska badawcze postrzegania świata zewnętrznego. Postaram się odnieść je do malarstwa jaskiniowego traktowanego przeze mnie jako przejaw sztuki pradziejowej, a poprzez to ukazać użyteczność jego poglądów na gruncie archeologii. Z podobną wyraźną inspiracją poglądami R. Ingardena, ale w odniesieniu do dzieła muzycznego, mamy do czynienia w pracy Macieja Gołąba *Spór o granice poznania dzieła muzycznego* (2012).

Pierwsze stanowisko badawcze polega na realizmie „naiwnym”, czyli na zupełnym realizmie epistemologicznym, jak to określił R. Ingarden (1971, s. 65). Ingarden pisze o nim następująco:

Wszystkie momenty dane naocznie podmiotowi spostrzegającemu w dowolnym spostrzeżeniu zmysłowym pewnego przedmiotu X bądź to jako jego cechy, bądź momenty jego formy, bądź wreszcie jako jego istnienie, są dokładnie te i takie, jakie rzeczywiście są właściwe temu przedmiotowi samemu-w-sobie, a więc niezależnie od tego, czy jest spostrzegany (Ingarden 1971, s. 65).

Przekłada się to na pogląd, że w dziele występują pewne cechy łatwo zauważalne, widoczne na pierwszy rzut oka, które można zakodować, zmierzyć, policzyć, i są one w pełni uchwytnie empirycznie (cechy „proste”).

Ten pogląd jest bliski wielu archeologom, którzy uważają, że cechy proste są całkowicie pewne i bezdyskusyjne, a kiedy je opiszą i włączą do analizy komputerowej, to uzyskają prawdziwie dane. Tym samym tacy badacze uznają całkowity obiektywizm zastosowanej metody i obiektywizm poznawczy. W takim ujęciu dzieło jest neutralne estetycznie. Wielu archeologów interesuje głównie funkcja tego malarstwa. Bez refleksji nad złożonością tego problemu nazywają je sztuką. Opisuje się je tak jak każdy inny wytwór w zakresie tworzywa, formy i detali formy. Kontrowersje odnośnie do takiej postawy są następujące: czy rzeczywiście są to cechy istotne tego dzieła oraz czy są to cechy, na podstawie których można uznać dany wytwór za dzieło sztuki, i po trzecie, czy z punktu widzenia dzieła sztuki są to jego cechy konstytutywne. Mimo że na wszystkie te pytania trzeba odpowiedzieć negatywnie, to nie przekreśla to tej grupy przedmiotów i metod. Stosowane metody ilościowe po prostu mają taki charakter. Ponadto cechy proste nie są ani jedynymi, ani najważniejszymi cechami składającymi się na złożoną rzeczywistość wewnętrzną dzieła, w tym sztuki. Jednak żadnego dzieła sztuki, a nawet malarstwa, nie da się sprowadzić wyłącznie do cech obserwacyjnych, sprawdzalnych. Żadne cechy nie istnieją niezależnie od aktu poznawczego, a klasyfikacja i typologia może być przeprowadzona na różne sposoby.

Jednak R. Ingarden wyróżniając to stanowisko badawcze, zwraca uwagę, że istnieje możliwość rozpoznania cech uchwytnych empirycznie, mimo że nadal nie po-

znamy sensu dzieła. Do czego w archeologii można odnieść ideę cech prostych? Wydaje się, że można to czynić w odniesieniu do malarstwa w jaskiniach paleolitycznych, w tym np. do Lascaux na terenie Francji. Jaskinia ta ma wiele korytarzy, które wiodą w głąb ziemi, a w nich występują różnorodne malowidła. Co w takim razie stanowi przedmiot analizy i co można w niej kwantyfikować? Poszczególne części jaskini na podstawie cech prostych nazwano *Salą Byków*, *Galerią Osiową*, *Nawą*, *Absydą*, *Pasażem*, *Studnią Martwego Człowieka*, *Salą Kotów*. Była ona przedmiotem szczegółowych analiz przeprowadzonych najwcześniej przez Annette Laming (1968). Przeprowadziła ona studium głównie formalno-klasyfikacyjne, oddzielające poszczególne ryty i malowidła ze względu na ich umiejscowienie w poszczególnych salach czy korytarzach w aspekcie ilościowym. Tak więc ich strona formalna podlegała kwantyfikacji.

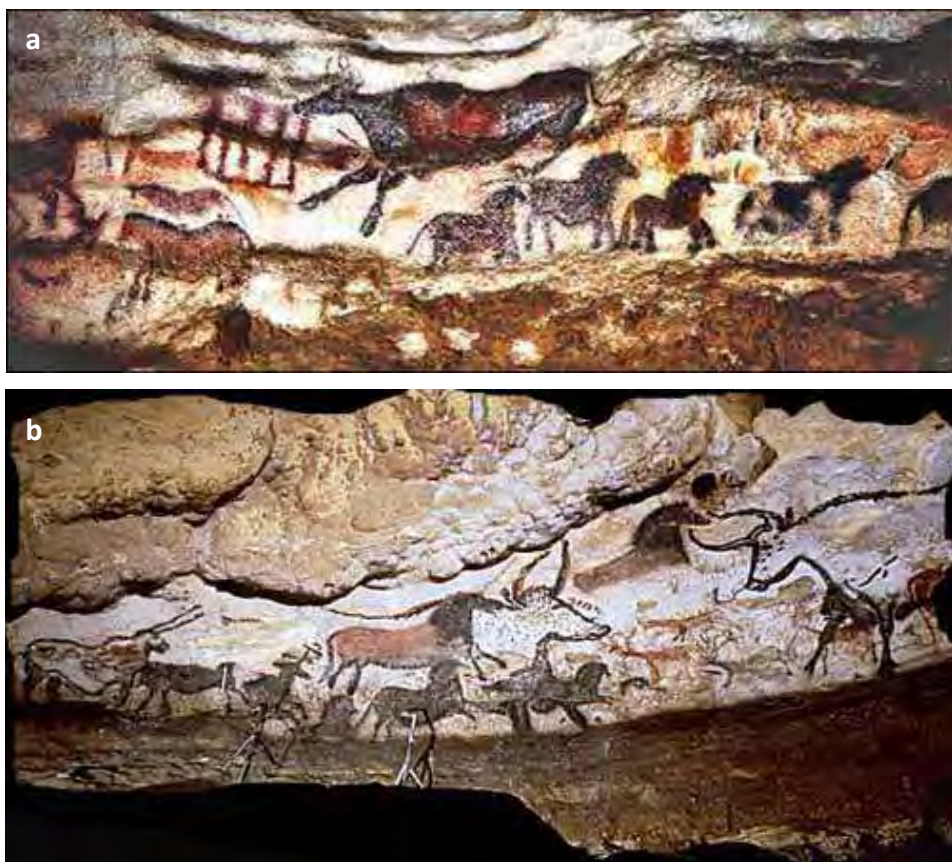
Wykonano również analizy układów poziomych i pionowych malowideł, zestawiono ilościowo poszczególne gatunki zwierząt (np. Leroi-Gorhan 1966). Wszystkie cechy formalne dają możliwość sprawdzenia ich istnienia wielokrotnie, ale nie mają znaczenia w konstytuowaniu danego przedstawienia jako dzieła sztuki, jako pewnego całościowego przedstawienia artystycznego. Bardzo popularne w archeologii narzędzia analizy, takie jak matematyczno-statystyczne systematyki prowadzą do takiej redukcji. Dla Ingardena jest to stanowisko nie do zaakceptowania, i z tym poglądem należy się w pełni zgodzić także w odniesieniu do wysoce „praktycznej” archeologii.

Drugie stanowisko R. Ingarden określił jako „ograniczony” realizm epistemologiczny i zdefiniował je następująco:

Niektóre i tylko niektóre z momentów danych naocznie podmiotowi spostrzegającemu w dowolnym spostrzeżeniu zmysłowym pewnego przedmiotu X bądź to jako jego cechy, bądź jako momenty jego formy, bądź wreszcie jako jego istnienie są dokładnie te i takie, jakie ten przedmiot rzeczywiście posiada niezależnie od tego, czy jest spostrzegany, przy czym do tych – że się tak wyrażę – „sprawdzających” się momentów należy zawsze moment istnienia, tzn. że co do niego spostrzeżenie jest obiektywne (Ingarden, 1971, s. 65).

Stanowisko to zakłada, że przedmiotem naszego poznania są już pewne całości/cechy wyższego rzędu, złożone konfiguracje, a do ich opisanie służą cechy proste. Odnosi się to do „materii” dzieła sztuki. Tym zajmują się szczegółowe teorie, odnoszą się do poszczególnych sekwencji danego dzieła, fragmentów, które są „półfabrykatami”, z których powstawało dane dzieło, czyli zespolonych cech formalnych i technologicznych składających się na „morfologiczne jakości dzieła” (Gołąb 2012, s. 128). Tu wymagane są negocjacje i jakościowe metody opisu. Spieramy się o nazwę lub funkcje cechy złożonej. Stosujemy różnorodne analizy opisowe dziedzin zajmujących się sztuką. Analizy te jednak są historycznie zmienne. Etap ten zbudowany jest na cechach prostych, do których stosujemy takie teorie analizy, by użyć wyższy poziom struktur dzieła. Odnoszą się one bowiem do substancji złożo-

nych. Występuje na tym etapie jeszcze powiązanie cech prostych ze złożonymi, ale z zastosowaniem metod analizy dostosowanych do substancji złożonych, choć bazujących na budulcu, jakim są cechy proste. W archeologii stanowią go opisy jakościowe przedstawień, malowideł.



Ryc. 1. a, b. Przedstawienia turów w perspektywie trójwymiarowej w Lascaux (Breuil 1952, s. 126–127)

Fig. 1. a, b. Images of aurochs in 3D perspective in Lascaux (Breuil 1952, pp. 126–127)

Spróbujmy spojrzeć na Lascaux pod kątem scharakteryzowanego wyżej stanowiska. Wychodzimy od spostrzeżenia dotyczącego poszczególnych sekwencji przedstawień. Najliczniejsze w Lascaux są fryzy, np. fryz przedstawiający czarne bizona, i równie liczne, przeważnie czarne, bydło rogate – i to, jak często się podkreśla, stanowi specyfikę tematyczną w tej jaskini. Opisujemy ją pod kątem sekwencji zwierząt. Istotne przedstawienia znajdują się choćby w tzw. *Sali Byków* (olbrzymie krowy, byki), gdzie artysta wkomponował wizerunki zwierząt – głównie turów –

w układ tektoniczny skały, tak by kompozycja miała jak najbardziej realistyczny charakter; uzyskał tym złudzenie trójwymiarowości – ryc. 1 a, b. Zastosował sposób ukazywania ruchu zwierząt za pomocą perspektywy „skręconych” nóg, którą można traktować jako „półfabrykat” służący temu celowi.

Podobnie wykorzystał naturalny gzyms między warstwami wapienia i umieścił na nim głowy jeleni, co daje wrażenie, jakby płynęły przez rzekę (ryc. 2). Zadarte głowy jeleni są „półfabrykatami” składającymi się na całą sekwencję tej sceny, w celu ukazania ich konkretnego ruchu, przemieszczania się, płynięcia.



Ryc. 2. Motyw tzw. płynących jeleni w Lascaux (Breuil 1952, ryc. 96)

Fig. 2. Motif of so called swimming stags in Lascaux (Breuil 1952, fig. 96)

Artysta z Lascaux stojąc w zasięgu naturalnego światła, widząc barwy skał, ich tektonikę i cienie, projektował w nich swoje wyobrażenia zwierząt, ich układy. Przenosił te wyobrażenia na skałę, dopełniając je kreską, farbą i gestem. Mówiąc dzisiejszym językiem – stosował zachowania performatywne. Każda duża sala czy szczelina, prześwit, korytarz stanowiły podstawę jego silnych emocji i decyzji twórczych. Może powtarzał jedynie to, co było wcześniej namalowane, lub fakt, że były tu wcześniejsze rysunki, utwierdzał go i jego wspólnotę, by dalej kontynuować dzieło. Tak więc istotna dla dzieła sztuki jest przestrzeń, a dokładniej: przestrzenie, poszczególne miejsca, ich sekwencje w ramach samej jaskini; ich tektonika, barwa, oświetlenie, a także obecność wcześniejszych rysunków, malowideł. Stanowią one swoiste „przestrzenie prób” ówczesnego człowieka. Są „materią” sztuki, z jaką mamy do czynienia w Lascaux.

Trzecim rozwiązaniem kwestii epistemologicznych jest według R. Ingardena realizm „sceptyczny”. Charakteryzuje go następująco:

Żaden z momentów danych naocznie podmiotowi spostrzegającemu w dowolnym spostrzeżeniu zmysłowym przedmiotu X bądź to jako jego cecha, bądź jako moment jego formy nie jest dokładnie ten i taki jak te, które przedmiot X sam dla siebie rzeczywiście posiada niezależnie od tego, czy jest spostrzegany, ale nie dotyczy to momentu jego istnienia, tzn. że co do tego spostrzeżenie jest obiektywne, będąc zresztą nieobiektywne (Ingarden 1971, s. 66).

To stanowisko uznaje przedmiotowość danego dzieła, ale celem poznania jest wyjście poza nią do nieuchwytnych empirycznie istotnych wyznaczników formy i struktury dzieła. To estetycznie zorientowana wiedza o sztuce.

Na tym etapie nadajemy znaczenie komunikacyjnym funkcjom dzieła. W tym podejściu poprzednie sposoby analizy nie są już przydatne. Budujemy sens dzieła poza i ponad nimi, na zewnątrz nich. Cechy realne, proste i złożone, nie stanowią już punktu odniesienia analiz. Realna egzystencja dzieła jest uznawana, ale analizy przenoszą się na przedstawienia, na relacje między przedstawieniami, na te cechy przedstawień, które są istotne dla komunikacyjnych funkcji dzieła. Całości przedstawień nie traktujemy jako sumy części, zwracamy uwagę na kompozycje, na ich planowość, rozmach, na swoistą gramatykę tekstu kulturowego. Czynimy to na gruncie określonej teorii, np. strukturalnej, procesualnej itp. Podchodzimy do nich jako do ukonstytuowanych, spójnych całości, opisywanych przez daną teorię. Teoria sprawia, że dane te nie wydają się nam miałkie i nic nieznaczące. Takich całości nie można już kwantyfikować, trzeba „odczytywać” ich treści. Często są przedmiotem badań różnych teorii i stają się punktem zażartych sporów. W związku z tym występuje tendencja, by budować uniwersalne analizy, które spełniałyby się w analizach poszczególnego dzieła. Jednak taka analiza może być oderwana od ontyczności dzieła, ale nie zmienia to faktu, że prowadzi w jakimś stopniu do analizy typu redukcyjnego.

Taką próbą może być interpretacja groty w kategoriach „centrum” przestrzennego. W Lascaux znajduje się pomieszczenie zwane *Studnią Martwego Człowieka* (por. ryc. 3).

Związane z nią kontrowersje dotyczyły odpowiedzi na pytanie, czy rysunki powstały jednocześnie. Dla tej interpretacji znaczenie ma efekt końcowy, nawet jeśli nie wykonano go w jednakowym czasie. Budząca emocje i różne interpretacje scena – bizon „atakujący” człowieka i znajdujący się w dole kompozycji ptak. Bizon stoi nieruchomo, jest śmiertelnie ranny, z pochyloną głową; człowiek, mężczyzna, leży przed nim, jest przedstawiony schematycznie, jakby tylko kości leżały na ziemi, obok figura ptaka na złamanym częściowo drążku. Interpretowano tę scenę najczęściej realistycznie jako martwego człowieka (przy nim ranny bizon i ów „ptak” jako zakończenie broni-miotacza). Niektórzy autorzy przypisują tej scenie tajemniczy, symboliczny sens (Gediga 2010, s. 51).



Ryc. 3. *Studnia Martwego Człowieka* w Lascaux (Breuil 1952, ryc. 115)

Fig. 3. *The Shaft of the Dead Man* in Lascaux (Breuil 1952, fig. 115)

Chciałabym inaczej spojrzeć na tę scenę, z perspektywy realizmu sceptycznego. Interpretacja byłaby odmienna od dotychczasowej: bizon nie atakuje człowieka. I człowiek, i bizon są zapewne śmiertelnie ranni; umierają więc jednocześnie: zwierzę i człowiek, może myśliwy i jego ofiara. Scena związana jest ze śmiercią. A ów ptak... jego znaczenie wydaje się najbardziej zaskakujące, ponieważ jakby z jego perspektywy namalowana jest cała scena; jest on ważnym obserwatorem, może jedyną „świadomą” istotą tego, co się dzieje; albo tylko patrzy, czekając na śmierć zwierzęcia lub człowieka. Przedstawienie to miałoby niezwykłą jak na owe czasy perspektywę malarską – cała scena byłaby namalowana z punktu widzenia „kogoś” znajdującego się na obrazie, z perspektywy owego ptaka.

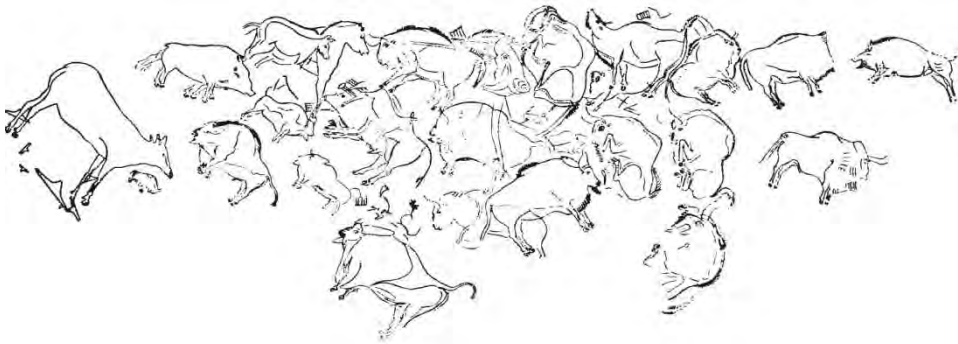
Można też odwołać się w interpretacji do doświadczeń z zakresu etnoarcheologii czy etnohistorii. Istotny byłby mit wiecznej wędrówki odniesiony do ludzi żyjących w paleolicie. Tak więc malowidło z Lascaux stanowiłoby swoiste przedstawienie z życia tamtych ludzi, w którym zawarty został pewien schemat ukazywania w sposób magiczny (mistyczny) życia myśliwych, a przejawiający się w malowidłach i rysunkach naskalnych, takich jak w *Studni Martwego Człowieka*. Ludzie nieznający pisma, a posługujący się rysunkami, rytami, obrazami, czynili to w pewien charakterystyczny dla ich kultury i dla nich samych sposób, schemat. Stąd przedstawienie to kryłoby schemat myślenia o ich świecie. Ludzie żyjący u schyłku paleolitu byli przecież myśliwymi wędrującymi w ramach pewnej ekumeny, a więc podobnie jak inne plemiona na Ziemi. Z tej perspektywy nie jest istotna analogia formalna,

lecz pewien schemat, wzorzec odkrywany w danym typie kultury, a powtarzający się w wielu kulturach na świecie. Moje spostrzeżenie dotyczy „odkrycia” schematu przedstawiania własnej, choć zmitologizowanej „historii” grup wędrownych, który dostrzegam w Lascaux. Obrazy, szkice to swoiście zapisany „tekst” dotyczący świata myśliwych. Interpretacja świata dokonywana jest niejako z jego wewnętrznej perspektywy. Uważam, że przedstawienie to jest zapisaną „historią” ludzi pradziejowych w sposób zgodny z ich schematem myślenia, właściwym dla plemion myśliwych, a więc grup wędrownych.

Czwarte rozwiązanie pytania o relacje między efektem poznawczym a przedmiotem poznania według R. Ingardena to „idealizm” epistemologiczny. Rozwiązanie to według R. Ingardena konstytuują nieuchwytnie empirycznie akcydensy formy i struktury. Przedmiot analizy – dzieło – łączy się z dyskursem przekraczającym granice między podmiotem a przedmiotem poznania. Czytamy w związku z tym:

Żaden z momentów dany podmiotowi spostrzegającemu w dowolnym spostrzeżeniu zmysłowym przedmiotu X bądź to jako jego cecha, bądź jako moment jego formy, bądź wreszcie jako jego istnienie nie ma żadnego odpowiednika w rzeczywistości, czyli, że spostrzeżenie jest pod każdym względem nieobiektywne, a to nawet co do danego w nim istnienia przedmiotu X (Ingarden 1971, s. 66).

Należy uzmysłwić sobie, że założenie o istnieniu danego dzieła jest warunkiem koniecznym dla każdej czynności poznawczej. Wiąże się to z przekonaniem, że dzieło, w tym przypadku malarstwo jaskiniowe, jest dziełem sztuki, zanim uzyskamy je w jakiejś analizie. Tworzymy dyskurs, który ma postać nieweryfikowalnych bezpośrednio, empirycznie, tez na temat sensów dzieła, np. refleksja estetyczna, która odnosi się do takich treści, które w danej analizie są obce wobec istoty dzieła i nie respektują jego konstytutywnych cech, zwłaszcza formalnych. Ta kolejna interpretacja w odniesieniu do archeologii i przykładu sztuki w grotach może przybrać postać pytania, czy przedstawienia zwierząt to zwierzęta; czy ów świat był na tyle jedni, że poszczególne zwierzęta mogły symbolizować świat ludzi, „tubylców” i odróżniać go od świata „innych”, a tymi „innymi” mogły być z kolei przedstawienia innych zwierząt. Pewnym potwierdzeniem tej tezy byłyby sztuka Aborygenów, w której biały człowiek, ów „inny”, wrogi, był przedstawiany pod postacią określonego zwierzęcia, podobnie przodków symbolizowały wybrane gatunki zwierząt. Tropem tym poszedł archeolog R. Layton (1981), który uznał, iż sztukę tę należy traktować jako artefakt, a z konfiguracji przedstawień, formy, struktury odczytywać treści kulturowe. Doszedł do wniosku, że sztuka jaskiń reprezentuje szamanistyczny światopogląd, obserwowalny w jej wzorcu. Według jego badań stanowią go przedstawienia wybranych gatunków zwierząt, przy czym w kompozycji występują dwa przedstawienia zwierząt – jedno dominujące, drugie niejako dodatkowe, a niekiedy dodane jest z boku kompozycji trzecie zwierzę. Ten wzór widoczny jest najwyraźniej



Ryc. 4. Przedstawienie na suficie w jaskini Altamira (Beltrán 1998, s. 12–13; Breuil 1952, ryc. 21)

Fig. 4. Image on the ceiling of Altamira cave (Beltrán 1998, pp. 12–13; Breuil 1952, fig. 21)

w Altamirze, w kompozycji z bizonów na suficie z wizerunkiem sarny na skraju (ryc. 4).

Dyskurs na temat malowideł i towarzyszących im znaków można organizować wokół idei, że znaki organizowały jej postrzeganie oraz „symbolikę”, nadając znaczenie owym malowidłom. Symbole muszą przenikać wszystkie czynności i praktykę danej zbiorowości. Próby osiągnięcia holistycznego poznania sztuki na gruncie archeologii podejmował strukturalizm. Zwłaszcza praca Andréé Leroi-Gourhana miała podstawowe znaczenie. Wyróżnił on na zasadzie opozycji binarnych znaki w jaskiniach (wydłużone i owalne), zanalizował topografię ich występowania w kontekście określonych gatunków zwierząt i części jaskiń. Nadał znakom znaczenia uniwersalne, uznając je za symbolikę żeńską (znaki owalne) i osobną grupę – symbolikę męską (znaki wydłużone). Statystycznie określił dużą zbieżność występowania znaków/symboli z określonymi gatunkami zwierząt. Nadał im znaczenie uniwersalne, twierdząc, że każda kultura „koduje” różnice płci, a dopiero ponad nimi pozostałe treści kulturowe. Podjął próbę korelacji statystycznych, dotyczących współwystępowania poszczególnych gatunków zwierząt oraz zwierząt i znaków, doszukując się nie tylko prostej symboliki znaków, ale też przejawów „religii prehistorycznych” (Leroi-Gourhan 1966).

Kolejnym przykładem interpretacji sztuki mogą być rozważania nad samą sztuką i jej istotą. Można zgodzić się z poglądem, że kultury z czasem stają się mniej dynamiczne, ulegają swoistemu zamknięciu; wówczas zanika dana kultura i jej świat. Badania antropologiczne dotyczące współczesnych społeczności wskazują, że dzieje się tak, gdy system staje się *zbyt praktyczny*. Dlatego należy się zastanowić, czy w przemijającym świecie, świecie, który staje się *zbyt praktyczny*, istnieje głęboko praktyczny sens sztuki naskalnej i tym samym odpowiedniość wyobrażeń malowideł i rysunków do realnego świata. Sztuka prądziejowa, paleolityczna byłaby w swym rozkwicie bardziej „symbolem” świata, a w miarę upływu czasu stawałaby się bardziej „stwierdzeniem” tego świata. Dzieło sztuki jest wówczas obecne w myślach, mniej natomiast w emocjach, ekspresjach. W malowidłach naskalnych do-

strzegamy zarówno ekspresję, jak i aspekt praktyczny. Jednak czy jednoznacznie można odpowiedzieć na pytanie i czy jest ono sensowne: czy powstawały one w początkowym okresie bardziej z potrzeby ekspresji, a u schyłku świata paleolitycznego bardziej z potrzeby praktycznej?

Nie ulega jednak wątpliwości, że różne odczytania dzieł malarskich w jaskiniach mieszczą się w tezie, że interpretacja jest otwarta i pozwalamy wyłonić się nowemu znaczeniu tychże dzieł „sztuki”.

PODSUMOWANIE

Problem poznania sztuki pradziejowej sprowadza się do nadawania jej sensów za pomocą aparatury pojęciowej ukształtowanej m.in. przez teorię sztuki, socjologię sztuki i archeologię. Dane dzieła chcemy nie tylko poznać, ale i zrozumieć. Usytuować w trajektorii wartości, nadać im rangę, chcemy wdrzeć się do wewnętrznej treści-mowy i odkrywać pozaestetyczne treści nadane przez autora dzieła. Na tym etapie odwołujemy się do przedmiotu badań archeologii, niedzielonego z innymi dyscyplinami – i stanowi to poważną trudność.

Rysuje się problem między stosowaniem określonej teorii w odniesieniu do sztuki a jej interpretacją. Do niedawna uznawaliśmy jedynie moc poznawczą teorii, i to różnorodnych teorii. Im bardziej czegoś nie lubiliśmy, tym chętniej uznawaliśmy potrzebę teorii, by uzasadnić, że dany problem nie jest tak banalny, płaski jak się wydaje. Współczesność eksponuje interpretację w roli wszechogarniającej i wypierającej jakąkolwiek teorię. Z mojej perspektywy istotne jest poszukiwanie konsensusu między teorią a interpretacją. Innymi słowy, interesują mnie te teorie i ujęcia sztuki, które stwarzają możliwość interpretacji sztuki pradziejowej i starożytnej w aspekcie jej znaczenia. Teoria powinna pomagać zrozumieć zjawiska, procesy, łączyć je i porządkować, tak by doprowadzić do „odkrycia” znaczenia. Teorie dotyczące sztuki mają również znaczenie praktyczne.

Dlatego zastanawiając się nad interpretacją „sztuki” pradziejowej czy starożytnej w archeologii, niejako nie mamy wyboru, gdyż nie istnieje „żywa” niegdyś kultura – musimy umieszczać w centrum naszych rozważań samo dzieło. Kontekst ówczesnego odbioru społecznego jest niedostępny lub dostępny tylko częściowo, pośrednio, za pomocą tropów, odległych odniesień, stąd i kontekst samego dzieła bywa słabo czytelny. Jednak zakładam, że w dziele sztuki mieści się treść społeczna. T. Adorno (1990, s. 25) uważał, że owa treść społeczna, immanentna w dziełach sztuki, nawet nieświadomie, tworzy pewien ferment oddziaływania. Najwyraźniej przejawia się to w tzw. socjologii sztuki (Heinich 2010) jako wskazującej na społeczny kontekst tworzenia i odbioru sztuki. Natalie Heinich (2010) wskazuje na trzy pokolenia socjologii sztuki: pierwsze pokolenie określa jako estetykę socjologiczną (ze szkołą frankfurcką), drugie pokolenie to historia społeczna (kontekstualizacja) i wreszcie rysem trzeciego pokolenia jest socjologia empiryczna (interpretatywna,

z wieloma kategoriami interpretacji, z P. Bourdieu na czele). Nie stanowią one „ewolucyjnego” następstwa, a każde mocno wykracza poza ramy poprzedniego.

Z dzisiejszej perspektywy słuszna wydaje się teza, że sztuka pradziejowa nie była drogą prowadzącą ku obecnej sztuce i nie należy oczekiwać, iż patrzenie wstecz doprowadzi do jej zrozumienia czy wyjaśnienia sztuki jako zbioru „rzeczy” i zjawisk, narastającego w jakimś logicznym (zrozumiałym) związku. Badamy historię sztuki pradziejowej jako autonomiczne zjawisko, o własnym przebiegu, i dlatego tak trudno je interpretować, a jednocześnie może też powstać wiele interpretacji możliwych do zaakceptowania.

Jesteśmy przekonani, że malowidła naskalne typu Lascaux czy Altamira są oryginalne, twórcze, że tworzył je geniusz artysty w ówczesnym „kontekście”, a więc że mają one charakter „społeczny”. To dzięki sztuce dowiadujemy się czegoś nowego o świecie innych ludzi, ale to, czego chcemy się dowiedzieć, zależy od naszych celów i zamierzeń. Dlatego jedynym dążeniem w odniesieniu do sztuki pradziejowej winna być interpretacja prowadząca do zrozumienia jej sensu. Interpretacja ta sprawia, że lepiej postrzegamy i reagujemy na dzieła sztuki pradziejowej. Badanie przeszłości jest bowiem zawsze równoznaczne z wyborem z niej tego, co dla nas jest najważniejsze. Wybór przeszłości to wybór dla siebie, a terażniejszość jest miejscem owego wyboru. O przeszłości myślimy z odpowiedniej perspektywy kulturowej. A zatem, jak pisze Henryk Mamzer (2004), pytanie o przeszłość to pytanie fundamentalne, pytanie nie tyle o samą przeszłość, ile o nas współczesnych, myślących o przeszłości z określonej perspektywy kulturowej. Dlatego rozważania nad sztuką w zdecydowany sposób poszerzają „pole gry” również w archeologii o zagadnienia zazwyczaj nieobecne w jej tradycyjnych ramach. Inspirują do przemyśleń zarówno nad sposobami poznawania dziejów i kultury społeczności ludzkich, jak i nad własnym uczestnictwem w kulturze, której częścią jest archeologia. Odniesienie do poglądów R. Ingardena pozwala opisać i zrozumieć malarstwo jaskiniowe jako „sztukę” właśnie, a także uzmysłwić sobie praktyczne zastosowania myśli fenomenologicznej w opisie doświadczeń ludzi odległego paleolitu, w tym doświadczeń malarskich. Nie zamykamy tego opisu i interpretacji, czyli nie traktujemy owej sztuki jako zbioru dzieł zamkniętych i autotelicznych. Owo myślenie, które przejawia się w malarstwie jaskiniowym, jest działaniem w pełnym tego słowa znaczeniu, dlatego metoda fenomenologiczna jest właściwa do interpretacji tegoż malarstwa, a interpretacja ta jest nadal otwarta.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno T.
1990 *Sztuka i sztuki*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Adorno T.
1994 *Teoria estetyczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Alexander T.M.

- 1987 *John Dewey's Theory of Art. Experience and Nature: The Horizons of Feeling*. New York: State University of New York.

Antoniewicz W.

- 1957 *Historia sztuki najdawniejszych społeczeństw pierwotnych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Bahn P., Renfrew C.

- 2002 *Archeologia. Teorie, metody, praktyka*. Warszawa: Prószyński i S-ka.

Beltrán A.

- 1998 Introduction. W: P.A. Saura Ramos (red.), *Altamira* (s. 9–16). Barcelona–Madrid: Lunewerg Editores.

Bredenkamp H.

- 2009a *Patrzące ręce i ślepe plamki: Galileusz jako rysownik* (tłum. M. Bryl). W: M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”* (s. 973–1018). Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Bredenkamp H.

- 2009b *Media obrazowe* (tłum. Mariusz Bryl). W: M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”* (s. 943–964). Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Bredenkamp H.

- 2009c *Urojenia* (tłum. Mariusz Bryl). W: M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”* (s. 965–972). Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Breuil H.

- 1952 *Four hundred centuries of cave art*. Paris: Montignac, Centre d'Étude et de Documentation Préhistoriques.

Bugaj E.

- 2008 *Antropomorficzne figurki pradziejowe jako źródło poznania złożoności kultury ludzkiej*. W: B. Gediga, W. Piotrowski (red.), *Sztuka pradziejowa i wczesnośredniowieczna jako źródło historyczne* (s. 85–103). Biskupin–Wrocław: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, Komisja Archeologiczna Wrocławskiego Oddziału PAN.

Chippendale C., Taçon P.S.C.

- 1998 An archaeology of rock-art. Through informed methods and formal methods. W: C. Chippendale, P.S.C. Taçon (red.), *The archaeology of rock Art*. Cambridge: University Press.

Danto A.C.

- 1997 *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: University Press.

Depraz N.

- 2010 *Zrozumieć fenomenologię. Praktyka konkretna*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

Dewey J.

- 1934 *Art as Experience*. New York: Penguin Group. [Wydanie polskie: *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975: Zakład Narodowy im. Ossolińskich].

- Dziamski S.
1991 Dialektyka teorii i praktyki artystycznej w postmodernizmie. Adorno, Habermas, Lyotard. W: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Adorno: pomiędzy moderną a postmoderną: rozprawy i szkice z filozofii sztuki*. Poznań–Warszawa: Fundacja dla Instytutu Kultury.
- Freeland C.
2001 *But Is It Art?* Oxford: University Press. [Wydanie polskie: *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*, tłum. R. Bartold, Poznań 2004: Rebis].
- Filip J.
1974 Anfänge der Kunst in Europa. W: *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 13, Frühe Stufen der Kunst (s. 73–121). Berlin: Propylen Verlag Berlin.
- Garcia Guinea M.A.
2001 *Altamira and other Cantabrian caves*. Madrid: Silex Ediciones.
- Gąssowski J.
1996 *Prahistoria sztuki*. Warszawa: TRIO.
- Gediga B.
2010 Przejawy antropomorfizacji w sztuce pradziejowej. W: E. Bugaj, A.P. Kowalski (red.), *Estetyka w archeologii. Antropomorfizacje w pradziejach* (s. 47–82). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Gediga B., Mierzwiński A., Piotrowski W. (red.)
2001 *Sztuka epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej*. Wrocław–Biskupin: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, Komisja Archeologiczna Wrocławskiego Oddziału PAN.
- Gediga B., Piotrowski W. (red.)
2008 *Sztuka pradziejowa i wczesnośredniowieczna jako źródło historyczne*. Biskupin–Wrocław: PAN oddział we Wrocławiu, Muzeum Archeologiczne w Biskupinie.
- Gołąb M.
2012 *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. M. Kopernika.
- Goodman N.
1976 *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Heinich N.
2010 *Socjologia sztuki*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Hodder I.
1995 *Czytanie przeszłości*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Hoernes M.
1925 *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Christi* (wyd. III). Wien: A. Schroll.
- Ingarden R.
1971 *U podstaw teorii poznania*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ingarden R.
1973 *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków: Wiedza Powszechna.
- Kęłowski S.
2001 Kilka refleksji na temat sztuki pradziejowej jako przedmiotu badań historii sztuki. W: B. Gediga, A. Mierzwiński, W. Piotrowski (red.), *Sztuka epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej* (s. 15–41). Wrocław–Biskupin: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, Komisja Archeologiczna Wrocławskiego Oddziału PAN.

- Kęłowski J.
1987 *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa: Arkady.
- Laming A.
1968 *Skarby w grocie Lascaux*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Layton R.
1981 *The Anthropology of Art*. London: Granada Publishing.
- Leroi-Gourhan A.
1966 *Religie przedhistoryczne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lipski A.
1992 Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej. W: A. Lipski, K. Łęcki (red.), *Perspektywy socjologii kultury artystycznej* (s. 23–61). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mamzer Hanna
1999 Stereotyp jako podłoże percepcji sztuki. W: K. Zamiara, M. Golka (red.), *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne* (s. 65–85). Poznań: Wydawnictwo Humaniora.
- Mamzer Henryk
2004 *Archeologia i dyskurs: rozważania metaarcheologiczne*. Poznań: Instytut Archeologii i Etnologii PAN.
- Mierzwiński A.
2001 Sztuka pradziejowa jako sztuka w pradziejach. W: B. Gediga, A. Mierzwiński, W. Piotrowski (red.), *Sztuka epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej* (s. 93–108). Wrocław–Biskupin: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, Komisja Archeologiczna Wrocławskiego Oddziału PAN.
- Morawski S.
1970 Sztuka i społeczeństwo. *Studia Socjologiczne*, 1(1970).
- Pałubicka A.
1990 *Kulturowy wymiar ludzkiego świata obiektywnego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rozbicki P.
2004 *Interpretacja fenomenologiczna sztuki naskalnej na przykładzie jaskini Lascaux*. [Niepublikowana praca magisterska, Instytut Prahistorii UAM, Poznań].
- Rozwadowski A.
1999 *Kontekst interpretacyjny mitologii indoirañskiej w analizie naskalnej sztuki Azji Środkowej*. [Niepublikowana praca doktorska, Wydział Historyczny UAM, Poznań].
- Rozwadowski A.
2002 *Spiritus and Stones. Shamanism and Rock Art in Central Asia and Siberia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rozwadowski A.
2003 *Indoirañczycy – sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rozwadowski A.
2004 *Symbols through time: interpreting the Rock art of Central Asia*. Poznań: Instytut Wschodni UAM, Uni-Druk.
- Tatarkiewicz W.
1975 *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tilley C.
1999 *Metaphor and Material Culture*. Oxford: Malden.
- Zamiara K., Golka M. (red.)
1999 *Sztuka i estetyzacja: studia teoretyczne*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.

LIMITS OF RECOGNITION OF A PAINTING AS A WORK OF PREHISTORIC "ART".
ON THE BASIS OF ROMAN INGARDEN'S DELIBERATIONS

S u m m a r y

The aim of the article has been discussion of how phenomenological method might be applied for interpretation of rock paintings has been a discussion works of prehistoric "art". Polish phenomenologist, Roman Ingarden's deliberations have been referred to, his diagnosis of cognitive attitudes towards the outer world, with the aim of illustrating their usefulness on the grounds of archaeology for interpretation of works of prehistoric "art".

In contemporary archaeology, in attitudes towards art, as it might be assumed, appeared to be important concepts referring to phenomenology in "practice", with an idea of art as a specific cultural experience (Dewey 1934). Phenomenology (after N. Depraz 2010) is a suggestion to keep an open approach towards new senses of an art work and its open interpretation, in which another, deeper meaning may emerge. In the article, palaeolithic paintings have been seen as "re-read" in the light of Roman Ingarden's views. The latter identified four study approaches towards perception of the outer world. The author of the article has referred to various descriptions of prehistoric cave paintings – mainly from Lascaux and partially also Altamira – seeing them as a manifestation of prehistoric art, therefore showing Ingarden's diagnosis as being useful also on the grounds of archaeology.

The first research attitude is based on "naïve" realism, it is the absolute epistemological realism, as defined by R. Ingarden (1971). While defining it, he suggested that it is possible to recognise features empirically, although the sense of a work remains unknown, which is unacceptable. It happens when a figurative presentation is only described, or quantified. The second attitude Ingarden described as a "limited" epistemological realism. This attitude is based on the assumption that the objects of recognition represent sort of a unity/higher-level features, complex configurations, which should be described with simple features. It refers to the "matrix" of an art work. And this is what detailed theories deal with. In the article there been also presented the analysis of palaeolithic art from the perspective of structuralist theory. The third solution of epistemological issues is, according to R. Ingarden, "sceptical" realism. The aim of perception goes further than a "matrix" of an art work, towards empirically imperceptible important indicators of form and structure, which are defined as aesthetic-oriented knowledge of art. At this stage, a meaning is given to communicative functions of the work. In this attitude, the former analytical methods appear useless. Paintings are interpreted as transmitters of events from contemporary people's lives. The fourth answer to the question of relationship between cognitive effect and an subject of cognition is, according to R. Ingarden, epistemological "idealism". According to him, this approach is constituted by empirically imperceptible perquisites of form and structure. The object of the analysis – an art work, is connected with a discourse exceeding limits between a subject and an object of cognition. Open interpretations are included here, e.g. shamanistic, mythological, magical, or concerning essence of contemporary art. The most important is that neither such a description nor interpretation are closed, thus palaeolithic painting is not seen as a collection of close and autotelic works of art.