

UWAGI O RZEŹBIE GRECKIEJ I NOWYCH KIERUNKACH JEJ BADAŃ¹

SOME REMARKS ON THE PRODUCTION OF GREEK SCULPTURE AND THE NEW APPROACHES IN ITS STUDY

Ewa Bugaj

Instytut Archeologii, Wydział Historyczny,
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
ul. Umultowska 89D, 61-614 Poznań, Poland
ebugaj@amu.edu.pl

ABSTRACT. In the paper concerning the new approaches in the study of Greek sculptural production at first the author considers the problem of putting the ancient artefacts with the modern works of art on the same level and the need for the new conceptualisation of them. In the next step she outlines historiography of the Greek sculpture with the particular reference to the study on its stylistic development. Further on the author presents selected, new approaches in the study on Greek sculpture, the ones which are breaking the long tradition of research on them, rooted in the Enlightenment and Hegelian thought and historicism. She focusses on the results of these research which shift the interpretative emphasis from the relation between the image/sculpture and its model to that of the image and its viewer.

KEY WORDS: Greek sculpture – new approaches, historiography of Greek sculpture, style as a historical category – advocates and critic, classical style in Greek sculpture, function of Greek sculpture

Grecka rzeźba, zarówno statuaryczna, jak i reliefowa, w dominującym stopniu jest wypełniona przedstawieniami rozmaitych postaci o formach ludzkich. Jedną z przyczyn tego zjawiska jest antropomorfizacja bogów i herosów, będąca podstawą

¹ Fragmenty niniejszego artykułu, napisanego pierwotnie wyłącznie do „Folia Praehistorica Posnaniensia”, zostały wykorzystane przeze mnie także na potrzeby okolicznościowego tekstu, który ukaże się w 2017 r. w książce ofiarowanej prof. Henrykowi Mamzerowi.

greckiej religii, w wyniku której obraz ludzkiego ciała stale okupował wyobraźnię rzeźbiarzy. Tym niemniej wśród helleńskiej spuścizny rzeźbiarskiej można doszukać się również przedstawień rozmaitych śmiertelników, z którymi przeplatają się antropomorfizowane postaci boskie i nie zawsze bez wsparcia źródeł pisanych daje się niektóre z nich jednoznacznie określić. Jak zauważa Rosemary Barrow (2015, s. 94), określenie czy opisanie przedstawienia to nie jest jednak jego zrozumienie, a ważnym celem dociekań badawczych nad rzeźbą grecką w ostatnich latach jest między innymi próba zbliżenia się w jakimś stopniu do takiego jej rozumienia i odbioru, jakie było udziałem starożytnych Greków.

W wyniku tego jednym z istotniejszych poczynań w tych badaniach stało się także odstępowanie od zrównywania dzieł starożytnych z nowożytnymi dziełami sztuki, co przez dziesiątki lat czyniono, a zatem jako istotny cel wskazano również konieczność porzucania równorzędnego sposobu ich conceptualizowania na rzecz wypracowania nowych, bardziej adekwatnych podejść. Uczni zajmujący się antykiem od dłuższego już bowiem czasu stawiali pytania o to, do jakiego stopnia wytwarzanie dzieł czy szerzej rzecz ujmując – obrazów, ich oglądanie oraz pisanie o nich w odniesieniu do starożytności grecko-rzymskiej może być nazywane „historią sztuki starożytnej”, a nawet czy samo posługiwanie się słowem „sztuka” w stosunku do starożytnej wytwórczości plastycznej jest słuszne? Ten katalog pytań jest oczywiście większy, ponieważ można, zachowując szerokie pojmowanie sztuki, zastanawiać się na przykład, do jakiego stopnia starożytni teoretyzowali produkcję i konsumpcję obrazów oraz czy sztuka w starożytności była w ogóle zrjonalizowana jako autonomiczna sfera życia kulturowego i intelektualnego albo do jakiego stopnia starożytne sposoby dyskusowania sztuk wizualnych, przypominają czy są podobne do dyskusji o innych elementach kultury. I wreszcie, w jakiej mierze starożytne wypowiedzi na temat sztuki są zbieżne z tymi, które powstały już w postświeceniowej nauce itd.? Mówiąc inaczej, czy proces wytwarzania obrazów/dzieł plastycznych, oglądania ich, odpowiadania na nie oraz pisanie o nich w starożytności, ujmowany obecnie w kategoriach wprowadzonych i stosowanych do sztuki nowożytnej, to anachronizm? Jeśli by przyjąć, że tak jest, to jakimi terminami opisywać zatem to, co jest analizowane i doświadczane jako przedstawienia/obrazy starożytne? (Squire 2010, s. 133 i n.; Tanner 2010, s. 267 i n.).

Odpowiedzi na tak postawione pytania bywają różne, nieraz biegunowo odmienne. Z jednej strony u schyłku XX w. i na początku obecnego stulecia na gruncie dynamicznie zmieniającej się i unowocześniającej archeologii klasycznej można było zaobserwować swoistą niechęć do podejmowania jakiegokolwiek problematyki związanej ze sztuką, a badania zdominowane zostały przez cały wachlarz zagadnień uważanych za *sensu stricto* archeologiczne. Z drugiej strony nie da się zaprzeczyć, że istotnie wybijający się, dominujący wcześniej w archeologii klasycznej nurt badań nad sztuką starożytną w pewnym momencie nieco skostniał i przestał dotrzymywać kroku refleksji toczonyj w obrębie historii sztuki, która na bieżąco włączała

się w aktualne dyskusje pojawiające się na gruncie humanistyki (por. Bugaj 2011, 2012). Ponadto historycy sztuki starożytnej separowali swoje badania od aktualnych dociekań archeologów klasycznych, a niejednokrotnie obie strony dążyły do wydzielenia swoich studiów. Uważam, że taki stan rzeczy między innymi spowodował, że wśród niektórych archeologów zajmujących się antykiem, a promujących badania z perspektywy poststrukturalizmu pojawiły się głosy, aby zacząć traktować całą starożytną wytwórczość plastyczną tak samo, jak każdą inną kulturę materialną i wyrugować termin „sztuka” z praktyki badawczej archeologii lub przynajmniej zastąpić go terminem *agency*, mającym lepiej oddawać to, co sami Grecy rozumieli jako dzieła swojej produkcji „artystycznej” (por. np. Whitley 2001, s. XXIII; tenże 2012, s. 579 i 595). Pojęcie „sztuka” nie ma znajdować zastosowania, ponieważ jest ono zbyt mocno związane z nowożytną, a konkretnie z postoświeceniową kulturą europejską i wypracowanymi wówczas kategoriami jej konceptualizacji oraz odbioru (por. dalszą dyskusję na ten temat: Squire 2010, s. 133 i n.; Tanner 2010, s. 267 i n.).

Pojmowanie sztuki w Europie postoświeceniowej faktycznie należy uznać za nieprzystające do wytwórczości starożytnej, bo przecież sztukę wówczas zaczęto doświadczać jako zjawisko autonomiczne, wyemancypowane z pozostałej praktyki społecznej, artystę heroizowano na kreatora, a normy twórczości i jej opisu wyznaczali znawcy, koneserzy, głównie wywodzący się z wykształconych elit itd. Na tym generalnie zasadza się przekonanie, że błędem jest angażowanie pojęć ukonstytuowanych w ramach powołanej w XVIII w. estetyki do sztuki starożytnej oraz zracjonalizowanie antycznych dzieł w obszarze tej estetyki, a nawet powiązanie archeologii klasycznej z historią sztuki. Kolejni badacze natomiast próbują pilnie wskazywać drogi wyjścia z tego impasu (por. Tanner 2006, s. 3, 21–29; Portrer 2010a, s. 165 i n.; Squire 2010, s. 135–141).

Uczeni zorientowani na rezygnowanie z posługiwania się terminem „sztuka” na gruncie archeologii klasycznej za podstawę swoich przekonań uznają, jak sądzę, doniosłą krytykę waloryzowania całej sztuki dawnej, a tym bardziej starożytnej, jaką na początku lat 50. XX w. zaprezentował Paul Oskar Kristeller w swoich dwóch tekstach „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics, Part I; Part II” (1951; 1952), które nieustannie są przywoływane, nie tylko zresztą na gruncie badań sztuki starożytnej. Argumentował w nich, że nowoczesne pojmowanie sztuki, zrodzone mniej więcej w oświeceniu, nie przystaje w ogóle do żadnych historycznych zjawisk, które są wcześniejsze niż ta epoka! Twierdził, że wraz z koncepcją *beaux-arts* narodziły się pojęcia smaku, gustu, geniuszu twórczego i artystycznej kreacji, stając się nieredukowalnym rdzeń obejmujący malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę i poezję – a takich podziałów nie odnotowujemy przecież w starożytności. Zatem według tego uczonego to oświecenie wymyśliło/wynalazło współczesny system „pojęć, praktyk i instytucji”, w których mieści się i sztuka w naszym rozumieniu.

Warto odnotować, że nie tak dawno James I. Porter (2009) w tekście „Is Art Modern?”, poświęconym wyłącznie szczegółowemu omówieniu koncepcji P.O. Kri-

stellera, przeprowadził gruntowną i bardzo systematyczną krytykę poglądów tego badacza, wskazując na ich powierzchowność oraz brak faktycznego zakorzenienia w myśli filozoficznej oświecenia, nie mówiąc już o epokach starszych, w tym starożytności. James I. Porter w przekonujący, moim zdaniem, sposób pokazał, że ów „modern system of arts” oraz przeświadczenie, że estetyka jest możliwa dopiero wraz z narodzeniem się *beaux-arts* są jedynie własną koncepcją teoretyczną P.O. Kristellera, nieosadzoną dobrze w żadnej minionej rzeczywistości myślowej. Wskazał ponadto na zupełnie błędne, jego zdaniem, przekonanie o autonomiczności sztuki, która w dziejach w takim stopniu, o jakim wspomina P.O. Kristeller, nie zaistniała nigdy (Porter 2010a, s. 165 i n.). Pragnę jeszcze dodać, że owocem wysiłku intelektualnego J.I. Portera jest także nowe spojrzenie na grecką myśl filozoficzną, którą odnieść można do estetyki, a w zasadzie poprawniej to formułując – pokazanie (oczywiście nie po raz pierwszy w literaturze przedmiotu), w jaki sposób estetykę można odnieść do antyku, co zaprezentowane zostało w monografii zatytułowanej *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience* (2010b). Wzmiankowana krytyka wąskiego pojmowania sztuki oraz estetyki nie jest rzecz jasna odosobniona; dotyczy to również namysłu nad starożytnymi źródłami myślenia estetycznego, który jest przecież obecny na gruncie estetyki od samych początków jej funkcjonowania jako wyodrębnionej dyscypliny nauki. W literaturze polskojęzycznej, dla przykładu, dorobek Władysława Tatarkiewicza na tym polu jest oryginalny i niezbywalny (zob. np. 1986a, 1986b), ale przecież i inni estetycy w istotny sposób zabierali głos w tej kwestii, a wśród nich na przykład Stefan Morawski (1985).

Podsumowując zatem tę wstępną część mojej wypowiedzi, można stwierdzić, że w ostatnich latach z jednej strony badacze antyku, reagując na narastający zarzut zrównywania dzieł starożytnych z nowożytnymi dziełami sztuki, zaczęli wskazywać jeszcze mocniej i w nowy sposób na obecną już u starożytnych refleksję nad sposobami wytwórczości, nad cechami dzieł oraz nad kategoriami, do których już wówczas dochodzono na drodze filozoficznego namysłu, a które w nowożytności na stałe weszły do estetyki (Tanner 2006; Neer 2010, 2014; Porter 2010a, 2010b; Squire 2010). Ponadto zaczęto wyraźniej sprzeciwiać się separowaniu archeologii klasycznej od historii sztuki starożytnej, wskazując na konieczność łącznego ich uprawiania, podobnie jak na konieczność łącznego rozpatrywania dziedzictwa starożytnego i nowożytnego w zakresie sztuki, bo ono przez wieki przecież się warunkowało (Neer 2010, s. 6–13; Squire 2011, s. XIV; Dillon 2012, s. 131). Sadzę również, że zrezygnowanie przez archeologów klasycznych z posługiwania się terminem „sztuka” i w ogóle rezygnacja ze szczególnego ukierunkowania na zajmowanie się nią, jak to miało miejsce dotychczas, byłoby ogromnym zubożeniem tej gałęzi archeologii. Należy bowiem mieć świadomość, że dorobek na polu badań nad sztuką starożytną w archeologii klasycznej, i to wypracowany przez różnorodne tradycje intelektualne obecne w nauce światowej w ciągu grubo ponad stukilkudziesięcioletniego

okresu funkcjonowania tej dyscypliny, jest naprawdę imponujący, zatem należy go przemyśleć i przepracować, podjąć reinwencję w tym obszarze studiów, ale nadal je rozwijać, dysponując tym wielkim bagażem dokonań i doświadczeń, jak również metod, podejść i narzędzi badawczych, co na szczęście ma miejsce (por. np. Smith, Plantzos red. 2012; Marconi red. 2015).

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

Głównym problemem badawczym na gruncie rzeźby greckiej było jednak pochodzenie i wyjaśnienie fenomenu stylu klasycznego, pozostające przedmiotem nieustającej debaty naukowej niemal od początku uprawiania archeologii klasycznej/historii sztuki starożytnej jako nowoczesnej dyscypliny nauki. Pragnę zwrócić w tym miejscu uwagę, że styl w archeologii klasycznej był (i najczęściej wciąż jest) traktowany jako kategoria historyczna, a to podejście jest wielce problematyczne. Hans Georg Gadamer pisze, że: „Jeśliby [...] rozszerzyć pojęcie stylu na całość historii [...] i oczekiwać od tej strony poznania historycznego, to trzeba by przyjąć założenie, że dzieje podlegają prawom jakiegoś wewnętrznego logosu. Może tak być w przypadku poszczególnych śledzonych przez nas linii rozwoju, ale taka liniowa historia nie stanowi rzeczywistych dziejów, lecz konstrukcję opartą na typach idealnych, która [...] ma tylko deskryptywne uzasadnienie. Rozpatrywanie procesu dziejowego od strony historii stylów, podobnie jak teoria sztuki, która myśli tylko w kategoriach takiej historii, nie potrafi zdać sobie sprawy z zasadniczego faktu, że coś się w nim dzieje, nie zaś tylko przebiegają ciągi zrozumiałych zdarzeń. Docieramy tu do granic dziejów ducha” (Gadamer 1993, s. 445–446). Robert Suckale z kolei uważa, że historia stylów ukazana poprzez epoki zawiera immanentny błąd, ponieważ przebieg dziejów sztuki ukazywany jest wówczas jako coś koniecznego na wzór

historii naturalnej – takie pojmowanie stylu jest nie do utrzymania. Niemożliwa jest jednak całkowita rezygnacja z krytyki stylowej, ponieważ potrzeba metody, która dzięki porównawczemu wyszukiwaniu podobieństw w dziełach umożliwiłaby ich datowanie i lokalizowanie. Ponadto, zdaniem tego uczonego, historia stylu potraktowana w nowy i pozbawiony skazy historyzmu sposób ma nadal zadziwiające możliwości rozwoju, o czym więcej w dalszym toku wypowiedzi (Suckale 2009, s. 62–63).

Zwracając się zatem ku rzeźbie greckiej i wskazując na wyodrębnione w dziełach namysłu nad nią cechy stylu klasycznego, można powiedzieć, że w stosunku do wcześniejszej rzeźba klasyczna stała się bardziej realistyczna, zaczęła robić wrażenie, jakby się poruszała i wypełniała sobą taką samą przestrzeń i czas, jakie zajmuje odbiorca. Ponadto wydawała się nawet „myśleć” i posiadać jakieś „życie wewnętrzne”. Charakterystyczne więc cechy stylu klasycznego to w miarę naturalne oddanie draperii, anatomii i ruchu postaci, dramatyczne ukazanie ich *étosu* oraz względnie możliwie jak najbardziej trójwymiarowa, „plastyczna” koncepcja ukazania przestrzeni, co staje się szczególnie ważne dla rozwoju reliefu. Na tej podstawie sformułowano pogląd na temat swoistej rewolucji na polu przedstawiania w sztukach plastycznych, manifestującej się w Grecji od ok. 480 r. p.n.e., który mocno się w nauce zakorzenił², ale który ostatnio jest coraz częściej zastępowany już zupełnie innymi propozycjami (por. Vout 2014), o czym wypowiem się później. Trudniej było wyjaśnić powody tej zmiany w wytwarzaniu rzeźby, a w debacie naukowej od dziesięcioleci ścierały się na ten temat rywalizujące ze sobą poglądy, a co więcej, raczej ciężko spodziewać się i dzisiaj w tym przypadku jakiegoś konsensusu.

Zastanawiano się bowiem, czy styl klasyczny rozwijał się stopniowo, czy pojawił się nagle? Innymi słowy, czy wziął się z powolnego rozwoju form, które stopniowo ewoluowały, czy wynaleziono go na skutek eksperymentowania z formą w celu uzyskania bardziej naturalnych wyglądków postaci? Czy ta klasyczna rewolucja stylistyczna wynikała z jakichś zmian społecznych i politycznych? Czy może wiązała się z rozwojem demokracji i z nowym egalitarnym etosem, który zastąpił wcześniejszy elitarny splendor przedstawieniowy? Czy po wojnach perskich chciano na polu sztuki odciąć się od znamion luksusu sztuki archaicznej, sięgającej do bliskowschodnich wzorców i wytwarzać coś bardziej skromnego, ale zarazem mającego ewokować jakieś swoiście helleńskie cechy? Te zestawy pytań podnoszone były (i są) nieodmiennie w dyskusji na temat pojawienia się stylu klasycznego w rzeźbie greckiej, toczonej w ramach konkurujących ze sobą wizji rozwoju helleńskiej produkcji rzeźbiarskiej, rozważanej z rozmaitych punktów widzenia (por. Dillon 2012, s. 130).

Powracając jeszcze do próby naszkicowania nowożytnej historiografii rzeźby greckiej, wskazać należy, że w znakomitej większości dotychczasowych jej ujęć

² Pogląd ów najlepiej i najspójniej zaprezentowany został przez Ernsta H. Gombricha w jednej z jego kluczowych książek, a mianowicie w *Art and Illusion*, wyd. 1. oryg. 1960 (wyd. pol. 1981 pt. *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*).

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

Według Richarda Neera (2014)³ większość wysiłków naukowych w badaniach nad rzeźbą antyczną prowadzonych w XVIII, XIX, a nawet XX w. polegała na uhistorycznieniu tej chimerycznej teorii, to znaczy na pogodzeniu jej z koniecznością prowadzenia praktyki kuratorskiej oraz archeologicznych badań terenowych. Zdaniem tego badacza w okresie mniej więcej pięćdziesięciu lat dzielących J.J. Winckelmanna od Georga Wilhelma Friedricha Hegla zostały wypracowane pryncypia periodyzacji opartej na kryteriach stylistycznych jako zasadniczego sposobu wyodrębniania dzieł klasycznych. Grecka sztuka generalnie, a rzeźba w szczególności były postrzegane i rozumiane jako te, które wykazywały nieubłaganą tendencję w kierunku ukazywania idealnej zawartości w materialnej formie, a przeprowadzona wówczas periodyzacja korpusu dzieł rzeźbiarskich oparta na kategoriach stylistycznych nadała jej wymiar historyczny (por. Potts 1994, s. 67–112).

Jak dalej stwierdza ów uczony, od tego momentu przez następnych sto pięćdziesiąt lat historyzm i idealizm ścierały się z pozytywizmem, będąc świadkami wyłaniania się, a następnie rozwoju systemu uniwersytetów. Wykopaliska, które rozkwitły na terenie Grecji i w innych obszarach, dostarczały coraz większej liczby źródeł, których opracowanie domagało się systematycznego podejścia. Zasadniczym celem dotychczasowego postępowania naukowego (a najczęściej tak jest i dzisiaj) na polu opracowywania rzeźby greckiej było datowanie znalezisk i posiadanych już dzieł oraz przypisanie ich do jakichś regionalnych szkół wytwórczych, a nawet do rąk konkretnych wykonawców. W tym zadaniu periodyzacja, oparta na przekonaniu o progresywnym dochodzeniu owych starożytnych wytwórców do udoskonalanej *mimēsis*, była kluczowym narzędziem. Badania postępowywały dzięki powiększonym zbiorom danych epigraficznych, literackich, stratygraficznych i stylistycznych, z rozmaicie przebiegającą systematycznością ich przyrostu. W nieunikniony sposób taki system pracy naukowej miał tendencje do wskazywania czy wyolbrzymiania okresów przerw między etapem archaicznym a klasycznym (zob. Neer 2014).

³ Tekst R. Neera odnośnie rzeźby klasycznej, będący jednym z elementów wieloautorskiego hasła „Sculpture”, które ukazało się w V tomie drugiego wyd. oksfordzkiej *Encyclopedii of Aesthetics*, red. M. Kelly, 2014, był mi znany jedynie w wersji online, stąd w niniejszym artykule będę się na niego powoływać bez odniesienia do stron.

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

W literaturze przedmiotu wskazywano już nie raz na wszystkie powyższe niedostatki, przy czym, mimo krytyki, tradycyjne podejście do badań stylu greckiej rzeźby, a w szczególności rzeźby klasycznej, będące spuścizną historyzmu, niejednokrotnie nadal znajduje zastosowanie głównie w celach ustalania sekwencji chronologicznej analizowanych dzieł. Jednak obecnie licznym badaczom wydaje się to już mało obiecującym, niesatysfakcjonującym i niewystarczającym postępowaniem. Stąd w ostatnich dekadach XX w. niektórzy z nich zainicjowali nowe podejścia w badaniach rzeźby greckiej z wykorzystaniem kategorii stylu, proponując zgłębianie stylu oraz cech dzieł plastycznych w ramach pojęć, w których historycznie sami starożytni Grecy mierzyli się ze swoją rzeźbiarską wytwórczością, próbując tym samym zrozumieć/wyjaśnić, jak ją pojmowali. Zanim jednak przejdę do zaprezentowania tych nowych podejść w celu uzyskania lepszego tła dla ukazania zarówno zmian, jak i kontynuacji, którą jednak dostrzegam w aktualnych badaniach rzeźby greckiej, poniżej naszkicuję jeszcze nieco bliżej przebieg dyskusji nad rozwojem stylu klasycznego rzeźby greckiej, który miał miejsce w drugiej poł. XX w.

Warto zwrócić uwagę, że zasłużone w badaniach nad sztuką grecką Gisela M.A. Richter i Brunilde S. Ridgway postrzegały rozwój stylu klasycznego jako zaistnienie czegoś niezwykłego, cudownego. Miało to wynikać ze stałego postępu obserwowanego w dziełach rzeźby greckiej, zmierzającego od sztywnego archaizmu w kierunku realizmu i naturalizmu, a faza klasyczna to etap idealizujący na tej drodze,

znaczony najwspanialszymi dziełami. Gisela M.A. Richter twierdziła, że był on wynikiem pracy wyjątkowych, genialnych rzeźbiarzy, a konkretnie w największym stopniu dokonań Fidiasza (Richter 1951, s. 6 i n.). Brunilde S. Ridgway z kolei, w przeciwieństwie do G.M.A. Richter, uważała, że nie można kłaść okoliczności pojawienia się stylu klasycznego na karb indywidualnych, nawet genialnych artystów, ponieważ nie byli oni w stanie, aż tak kontrolować tego procesu. Według niej wynikało to raczej z ówczesnej zmiany charakteru zamówień dzieł rzeźbiarskich, które zaczęły być produkowane w ten sposób, aby lepiej spełnić nową funkcję religijną – to znaczy lepiej odpowiadać potrzebom religii polis, która przeżywała w tym czasie ogromny rozkwit (Ridgway 1981, s. 11).

Inni wpływowi badacze, a wśród nich między innymi Rhys Carpenter i Bernard Ashmole, interpretowali pojawienie się w sztuce greckiej stylu klasycznego ze swoim idealizmem jako wyniku nieuniknionego, ciągłego i naturalnego rozwoju praktyki rzemieślniczej, praktyki rzeźbiarskiej, która jednak w szczególności, zupełnie wyjątkowy sposób zmanifestować się miała w środowisku greckim. Rhys Carpenter (1959, 1960, 1962), bazując zasadniczo na dokonaniach myślicieli i historyków sztuki z kręgu nauki niemieckiej, w tym na pracach Heinricha Wölfflina⁴ w szczególności, dochodzi blisko w swoich wypowiedziach do poglądów G.W.F. Hegla i jego koncepcji *Volksgeist*, twierdząc, że każda sztuka, która chce naśladować naturę, musi rozwijać się wokół kilku fundamentalnych i uniwersalnych zasad pozwalających jej opuścić okowy archaizmu i wejść na drogę idealizacji zmierzającej w kierunku realizmu, ale w środowisku greckim to rozwinęło się szczególnie, stąd możemy zakładać wyjątkową predylekcję i zdolności wpisane w umysły Greków, którzy byli w stanie dojść do takich osiągnięć. W wyniku przyjętych założeń bardzo drobiazgowo i pieczołowicie, mistrzowsko skądinąd przeprowadzone analizy greckiej rzeźby, zarówno archaicznej, jak i klasycznej, doprowadziły R. Carpentera (por. w monografii rzeźby greckiej z 1960 i odnośnie rozwoju stylu w sztuce greckiej z 1962, s. 138–162) do wyjaśnienia powstania zarówno archaicznego kurosa, jak i posągów klasycznych wykonanych według kanonu Polikleta, dzięki pewnym tajemniczym właściwościom, typowym jedynie dla greckiego umysłu.

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

⁴ Odnoszono się przede wszystkim do fundamentalnego dzieła szwajcarskiego uczonego opublikowanego po raz pierwszy w 1915 r., jakim było *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (wyd. 1. pol. w 1962 r. i n. *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*).

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

Problematyczny charakter takich zakorzenionych w koncepcji „ducha czasu” procedur badawczych w historii sztuki, wspomniany już w tym tekście, podnosił także wielokrotnie w swoich pracach Ernst H. Gombrich, wykazując ich iluzoryczność i bazowanie na ograniczonych danych oraz przyjętej błędnej perspektywie historiograficznej (por. np. Gombrich 1976). Uczony zgadzał się oczywiście, że sztuka nie powstaje w próżni, tylko w określonym kontekście społeczno-politycznym, ale poznanie takiego kontekstu nie wystarcza, aby ją w pełni wyjaśnić i zinterpretować pojawienie się konkretnego stylu, twierdząc, że jest on udaną ilustracją wizualną trendów w polityce i filozofii. Innymi słowy przestrzegał przed zbyt prostym łączeniem stylu dzieł z ideologią lub przekonaniem mentalnymi społeczności poszczególnych okresów. Pomysł E.H. Gombricha, który wyjaśnia natomiast nowy styl w sztuce greckiej, jakim był rozwój stylu klasycznego, to ta koncepcja „greckiej rewolucji”, wzmiankowana także powyżej, którą badacz wyłożył w rozdziale czwartym swojej monografii *Sztuka i złudzenie*. Zwięźle to ujmując, uczony, opierając się na psychologicznych aspektach rozwoju i percepcji sztuki, przekonywał, że skuteczność przemawiania Greków obrazami, czy to plastycznymi, czy to na scenie, polegała przede wszystkim na opanowaniu przez nich iluzji oraz wprowadzeniu narracji i stanowiła jedną z ważniejszych rewolucji w dziejach obrazowania w naszej kulturze w ogóle, z której do dzisiaj czerpiemy (Gombrich 1981, s. 119–146). Według E.H. Gombricha dzieło sztuki jest przede wszystkim zapisem postrzegania kształtowanego na podstawie wcześniej widzianych przez wytwórcę reprezentacji należących do jego tradycji, a sposób jego tworzenia poprzez żmudny proces prób nie odbiega od doświadczeń prowadzonych w naukach. Schematy obrazowe są stale modyfikowane, wchodząc do repertuaru wizualnych wzorców, sprawdzanych

i przekształcanych przez artystów; co więcej, pokłady obrazów odkładają się także w umyśle widzów, biorąc udział w procesie odbioru sztuki (D'Alleva 2008, s. 129–131).

Sposób myślenia E.H. Gombricha podchwycony został przez wielu archeologów klasycznych/historyków sztuki antycznej, takich na przykład jak Christopher H. Hallett, którzy pośród innych inspiracji, moim zdaniem, zaadaptowali najlepiej to podejście do bardziej pogłębionej analizy greckiej rzeźby, które poniżej krótko również chcę przytoczyć (Hallett 1986).

Bazując na starożytnych źródłach pisanych, w tym literackich, oraz ustaleniach innych badaczy, a w szczególności na pracy Görana Sörboma dotyczącej *mimêsis* (1966), C.H. Hallett pokazuje, że starano się w okresie klasycznym tak wykonywać rzeźby, aby były jak „żywe”, przy czym nie chodziło o ten typ kopiowania natury, jaki zaistnieje na przykład w portrecie wykonywanym z żywego modelu, ale o cały zespół technik, który doprowadza do ukazywania przedstawięń w taki sposób, jakby były „ożywione”, i to jest ta prawdziwa artystyczna rewolucja i przełamanie tradycji, która nastąpiła w Grecji. W opinii badacza archaiczny kuros był bardziej symbolem męczyzny niż jakimkolwiek prawdziwym męczyzną. Jego stylizowana forma, sztywna postawa, sytuowały go poza światem żywych, światem, który podlega ciągłej zmianie. W tym względie był podobny do egipskich posągów, do sztuki tworzonej na wieczność. Wprowadzając więcej życia w swoje dzieła, greccy rzeźbiarze, począwszy od okresu klasycznego, z pewnością zyskali większe poważanie u odbiorców, lecz wpisując iluzję czegoś żywego w swoje prace, poświęcili inny element, szczególnie istotny dla sakralnej sztuki monumentalnej – to jest jej ponadczasowość, tajemniczość i nadprzyrodzoną siłę, która wyraźnie miała manifestować się w sztuce archaicznej (Hallett 1986, s. 79).

Uczony następnie zauważa, że rzeźbiarze byli tego świadomi, stąd i w okresie klasycznym dostrzec należy ich zabiegi zmierzające do podkreślania ponadczasowości. Zatem z jednej strony cechowała ich chęć ukazywania swoich wytworów, jakby były żywe, dlatego rozwój rzeźby w kierunku naturalizmu i iluzjonizmu, ale z drugiej strony, zgodnie z wymogami religijnymi, wykazywali chęć podkreślania pozaczasowości i mocy oddziaływania przedstawięń, ich zmonumentalizowania oraz wyraźnego poczucia sensu porządku świata, który miała przywoływać klasyczna sztuka religijna, podobnie jak ta archaiczna. Zdaniem badacza dokładna analiza cech formalnych stylu klasycznego pozwala wyodrębnić cały ich zestaw, który poświadcza, że mimo „ożywienia” rzeźby utrzymano również jej wartości wskazujące na pozaczasowość, takie jak: zaadoptowanie bezwyrazowości na twarzach czy lepiej to określając, rodzaj „neutralności” wyrazów twarzy, a dla całych postaci ich zrównoważone, umiarkowane pozy pozbawione gwałtownych ruchów, ale poruszające się z umiarem itp. – wszystko to w zależności, z jakimi rodzajami przedstawięń mamy do czynienia. I tak w przypadku ukazania bitwy ruch jest zdecydowany, ale dokładnie przemyślany, bez gwałtowności, w przypadku procesji spokojny i opanowany,

na stelach grobowych zrezygnowano z melancholii, w przypadku posągów zwycięzców widzimy skromność i refleksyjność, a w przypadku posągów kultowych tajemniczość i perfekcję. Stąd można rzec, że ekspresja rzeźby klasycznej jest ambiwalentna, wieloznaczna, a znaczenia te nadawał odbiorca w zależności od sytuacji i kontekstu tego odbioru (Hallett 1986, s. 80).

Rozwinięto zdaniem tego badacza także cały kompleks specyficznych środków kompozycyjnych, które powodowały, że wszystko było w danym przedstawieniu zrównoważone oraz harmonijnie i płynnie ukazane, a szczególnie uwidaczniało się to w scenach ruchu, w których nie ma nieopanowanych elementów. Zaadaptowano również specyficzne traktowanie szat postaci, które nie były ukazywane w sposób bardzo naturalistyczny, ale stały się ważnym narzędziem budującym kompozycję. Wiele klasycznych posągów ukazanych jest ponadto tak, jakby zastygło w trakcie jakiegoś ruchu czy czynności, ale to nie ma nigdy cech gwałtowności. Do wyjątkowych rozwiązań natomiast należy zaliczyć wprowadzenie kontrapostu, jak również nadanie empatycznego wyrazu męskiemu torsowi. To, co w udrapowanych posągach uzyskiwano dzięki przemyślanemu, w pełni wykonanemu ułożeniu szat, w przypadku nagich torsów musiało się rozegrać na równie przemyślanym skomponowaniu ich wyglądu z zaangażowaniem wszelkich wklęsłości i wypukłości ciała, jak również niemal każdego mięśnia i żyły. Ale mimo tendencji generalnie zmierzającej ku naturalizmowi, to nie obraz naturalnego ciała męskiego w ten sposób uzyskiwano, ale rodzaj idealnej struktury o walorach podobnych do architektonicznych, mających według C.H. Halletta oddawać porządek świata (Hallett 1986, s. 81).

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

Richard Neer krytykuje również bardzo rozpowszechniony pogląd, że rzeźba grecka jest zasadniczo fenomenem religijnym, polegającym na stwarzaniu specjalnie

regulowanych, sytuacyjnych doświadczeń wizualnych, w trakcie których pod działaniem rytualnego, nabożnego żaru i sposobu zachowywania się wywoływano specjalne doświadczenia epifanii, aczkolwiek w tym wypadku przyrost nowych badań na gruncie studiów klasycznych, szczególnie wśród religioznawców, raczej zaprzecza stanowisku R. Neera (por. np. Gordon 1979; Corso 1999; Tanner 2001 i 2006; Bremmer 2013). Uczony przypomina, że rzeźba grecka nie pełniła wyłącznie funkcji religijnych, ponieważ była często albo komemoratywna, albo wotywna lub łączyła w sobie oba te cele. Rzeźba upamiętniająca (*mnemata*) te dzieła będące pomnikami grobowymi oraz statuami honorującymi zwycięskich atletów lub ważne polityczne postaci. Rzeźba wotywna (*agalmata*) obejmowała dzieła będące darami dla bóstw, ofiarowywane w sanktuariach. W formalnym sensie obie kategorie rzeźb nakładały się na siebie. Dla przykładu posągi honoryfikacyjne mogły być wystawione zarówno w domostwach, jak i w obrębie świątyń oraz publicznych placów, zatem w V w. p.n.e. podobnego typu posąg mógł równie dobrze ukazywać boga w świątyni, zmarłą osobę na cmentarzysku lub też atletę na publicznym placu w mieście. Pod koniec okresu klasycznego rzeźba licznie zaczęła pojawiać się w obrębie domostw jako ważny, ale i wysoce dekoracyjny element ich wykończenia, stąd byłoby pochojne wyjaśnianie tego stylistycznego zjawiska jedynie w wąskich terminach religijnych. Badacz uważa, że lepszym podejściem jest postrzegać rzeźbę grecką jako dużą klasę wytworzonych artefaktów, które egzemplifikują grecką zręczność/*techné*. Twierdzi, że kiedy autorzy greccy wypowiadają się o takim wytwarzaniu artefaktów, to najczęściej kładą nacisk na to, czy osiągnięto efekt końcowy, a mianowicie, czy te rzeczy przyciągają uwagę, sprawiają przyjemność i czy oddziałują swoją wizualnością (Neer 2014).

Analizując liczne przykłady rzeźby greckiej – od archaicznej po klasyczną – a także gromadząc i łącząc w spójną całość wzmianki dotyczące wytworów rzemiosła i posągów oraz reakcji na nie, wyłowione ze źródeł pisanych, R. Neer przekonuje, że wypowiedzi starożytnych dotyczące sztuki wiążą się z terminami *thauma* (cudowność, zdumienie) oraz *charis* (powab, wdzięk), natomiast dzieła/wyroby nazywane bywają *thaumata* (cuda). Każda z tych nazw oddaje/oznacza zarówno typ artefaktu, jak i jego doświadczenie: cuda zawierają w sobie zadziwienie nad nimi, roztaczanie wdzięku jest gracją, pozostający w kręgu jej oddziaływania zostaje nią obdarowany. Jedną z podstawowych kategorii wykorzystanych przez R. Neera jest pojęcie „podwójności” czy lepiej to określając – „dwujedni”, która miała charakteryzować myślenie starożytnych Greków, a która przejawiała się postrzeganiem jednocześnie rzeczy/obiektów jako materialnych i abstrakcyjnych. Richard Neer argumentuje, że główna zmiana między stylem archaicznym a klasycznym rzeźby greckiej polega na tym, że nowe pozy, wyglądy, precyzyjniejsza anatomia czy psychologiczny wyraz postaci były wypracowywane i wprowadzone przede wszystkim po to, aby wywołać jeszcze lepsze wrażenie cudu, bowiem w taki sposób, jako cuda, obrazy/posągi jawić się miały Grekowi. To, co wywołuje zadziwienie, nie jest ani

dobrą iluzją, ani dobrym oddaniem „prawdziwego” wyglądu tego, co przedstawione – to kombinacja wszystkich elementów wyrazu po to, aby przedstawienie wydawało się żywe i cudowne, pełne gracji, kombinacja wykonana przez rzeźbiarza ze świadomością, że obraz działa także przez swoją materialną podstawę – w przypadku rzeźby przez marmur czy brąz (Neer 2010, s. 4–5, 11–13; tenże 2014).

Autor, przytaczając wybrane teksty literackie od Homera po Pauzaniaśa, pokazuje, że kwintesencją cudowności jest widowiskowy, olśniewający blask, błyskawicowy pęd i zupełna „inność/odmienność” – dzieła miały to w sobie łączyć. W jawieniu się rzeźby uzyskiwano „dwujednię” – zarazem coś obcego, jak i znanego, dalekiego i bliskiego, inercyjnego i ożywionego, nieobecnego i obecnego. Ponadto stopniowo wprowadzane od okresu klasycznego nowe pozy w rzeźbie dramatycznie angażowały patrzącego w relację z posągami. W ujęciu R. Neera rozwoju rzeźby greckiej nie należy zatem opisywać jako izolowanego od społeczeństwa, niemal nieuniknionego progresu w kierunku naturalizmu, empirycznej dokładności ukazywania ciał lub prawdy, jak w tradycyjnej literaturze to się zwykło określać. Można ją spróbować opisać jako ciągle wysiłki greckich rzemieślników, rzeźbiarzy, aby wykonać, wyprodukować coś, co zawiera się w złożonym wyrażeniu *thauma idesthai* – roboczo to przekładając – cud do ujżenia, cudowność, która sobą zadziwia⁵. Rzeźba to jest pewien fenomen, stan połączenia między tym, co jest a tym, czego nie ma. Dzieła zatem mają uderzyć widza sposobem, w jaki się wizualnie jawią, mają docierać swą wizualnością, pociągać, uwodzić, wywoływać pożądanie. Tu nie chodzi o ich większą perfekcję czy naturalność. Badacz zwraca także uwagę na zmiany w sposobie drapowania szat i podkreśla, że szaty postaci ukazanych w rzeźbie w okresie klasycznym coraz bardziej wywołują *paralogismos* – fałszywe wnioskowanie, zatem widz jest przekonany, że one ukrywają pod sobą ciała. Ponownie mamy do czynienia z zadziwieniem – u Arystotelesa znajdujemy określenie *to thaumazein* (Neer 2010, s. 3–5, 57–69, 70–103)⁶.

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

⁵ Warto zwrócić uwagę na fragment u Hezjoda, *Teogonia* (560–598), w którym określenie *thauma idesthai* (wers 574) pojawia się w kontekście opowieści o stworzeniu z woli Zeusa, tj. ulepieniu z ziemi przez Hefajstosa, Pandory, którą przystraja Atena (analogia do wykonywania statuy) i od której wywodzą się śmiertelnicy, piękne źródło nieszczęść; powstanie Pandory por. też Hezjoda *Prace i Dnie* (60–105).

⁶ Zadziwienie, także nad cudami natury, w tym ciał niebieskich, jako źródło namysłu i filozoficznego pragnienia odkrycia niewidzialnego porządku świata, pojawia się u Arystotelesa w *Metafizyce* (I, 982b). Więcej na temat *thauma* i *thauma idesthai* u Hezjoda i Arystotelesa, także w kontekście rozwoju refleksji filozoficznej zob. np. V.L. Kenaan 2011.

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

Kończąc niniejsze rozważania na temat nowych podejść w badaniach sztuki greckiej, a w szczególności rzeźby, chcę jeszcze przywołać wyniki prac kolejnego uczonego, wzmiankowanego już w tym artykule Jeremiego Tannera, ponieważ wydają mi się również dosyć oryginalne, a ponadto, konweniując do pewnego stopnia z ustaleniami R. Neera, pokazują zarazem inne możliwe ścieżki dociekań. Badacz ten, zajmując się m.in. także „naturalizmem”, jako nowym stylem sztuki i ikonografii greckiej, dochodzi do wniosku, że zasadnicza różnica między archaicznym „schematyzmem” a klasycznym „naturalizmem” zasadza się na semiotycznie odróżnialnym sposobie, w jaki każdy z tych języków plastycznych angażuje/wciąga oglądającego cieleśnie, na poziomie somatycznym, w celu skonstruowania afektywnego zaangażowania się w obowiązującą grecką kulturę religijną i społeczną. Taki „ekspresywny symbolizm”, jak go nazywa, odwołując się w swoich badaniach głównie do ujęć z kręgu socjologii sztuki oraz do badań systemów społecznych, w tym przede wszystkim do teorii Talcotta Parsonsa, zobiektywizowany w sztuce dzięki zastosowaniu kulturowych technologii estetycznej reprezentacji, był podstawowym medium, poprzez które afekty i uczucia były kształtowane kulturowo i kontrolowane społecznie. Możliwość odczuwania rzeźby, w tym posągów, brać się miała z powszechnego doświadczania swojej cielesności przez ludzi i jej cech uniwersalnych, takich jak zdolność zmysłowego reagowania (Tanner 2001, s. 260). Takie podejście pozwoliło autorowi na nową konceptualizację greckiego „naturalizmu”. W starszych ujęciach zakotwiczonych w psychologii kognitywnej argumentowano, że zachodnia tradycja przedstawieniowa odnośnie ucieleśnionych postaci oraz przestrzeni bazuje na uniwersalnym doświadczeniu percepcyjnym, które ludzie podzielają (zob. Gombrich 1981). Nowsze prace, przede wszystkim z zakresu antropologii sztuki, do których J. Tanner sięgnął, podkreślają konwencjonalny i kulturowy charakter systemów przedstawieniowych/systemów reprezentacji (zob. np. Layton 1991).

Perspektywa zaproponowana przez J. Tannera ponadto nie marginalizuje materialności sztuki, jak te starsze, tradycyjne podejścia, które przede wszystkim poszukiwały jej znaczeń oraz intelektualnego odczytania. Doceniona została w niej kon-

stytutowa i specyficznie materialna rola sztuki, tak przecież istotna dla archeologów, która mogła angażować przede wszystkim zmysły. Analizując zmiany w sposobie przedstawiania między okresem archaicznym a klasycznym, ów badacz wnioskuje, że estetyczna forma archaicznych posągów, ich społeczne funkcjonowanie (jako statuy kultowe, wotywnie lub pomniki funeralne), jak również ich rytualna konsumpcja (w świątyniach oraz w trakcie ceremonii pogrzebowych), służyły utrwaleniu tożsamości elit greckich jako *theoïdes*, czyli podobnych bogom. Rozpoznanie danej postaci – w przypadku statuy kultowej – bogini/boga wymagało od oglądającego konwencjonalnej wiedzy na temat arbitralnych ikonograficznych kodów, które łączone były z konkretnymi bóstwami. Wraz ze sztuką „naturalistyczną” epoki klasycznej, arbitralne atrybuty uzupełnione zostały przez dodatkowe elementy, które apelują do oglądającego i jego zmysłów, dostarczając praktycznej estetycznej treści, aby odróżnić poszczególne bóstwa czy inne postaci. Zakorzeniony w doświadczeniu zmysłowym, odczuwanym zarówno przez kobiety, jak i mężczyzn, taki proces postrzegania posągów pozwalał na dodatkową sensoryczną ich percepcję i rozpoznanie, osadzone w ciele każdego oglądającego (Tanner 2001, s. 264–268).

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

Powyższe dociekania J. Tannera pozwalają konkludować, że język naturalizmu w rzeźbie greckiej dostarczył dodatkowej – zmysłowej podstawy zarówno do interakcji z posągiem/bóstwem, jak też motywował bardziej intensywne doświadczenie jego natury. Daleki zatem od emancypowania sztuki od religii i od rytuału styl „naturalistyczny” przedstawień klasycznych był środkiem, przez który kultura religijna Greków mogła się jeszcze głębiej zrealizować (Tanner 2001, s. 272).

Konkludując rozważania podjęte w niniejszym artykule, można powiedzieć, że styl klasyczny w sztuce greckiej jest pewnym rozwiązaniem problemu przedstawieniowego na gruncie plastyki, szczególnie dobrze zmanifestowanym w rzeźbie. Nie zaprzeczając wpływu najbardziej utalentowanych rzemieślników na jego rozwój, co zapewne miało miejsce, trudno uznać, że był on wynalazkiem indywidualnego geniuszu. Nie był z pewnością wynikiem prostej obserwacji natury i zastosowania technik lepszego jej kopiowania. Z drugiej strony bardzo problematyczne jest także wykazanie, że jego rozwój był bezpośrednio zależny od nowych idei politycznych i filozoficznych, które wówczas się narodziły, z sofistyką na czele, aczkolwiek osadzenie go w określonej, historycznej sytuacji społeczno-politycznej w świecie greckim jest najczęściej w literaturze przedmiotu dobrze uargumentowane. W najmniej-

szym stopniu utrzymane być może stwierdzenie, że ma być on wynikiem jakiegoś nieuniknionego rozwoju oraz wytworem ducha czasu, w tym wypadku produktem geniuszu greckiego ducha. Rzeźbiarze greccy pracowali osadzeni w konkretnej tradycji wytwórczej, z której czerpali. Ta tradycja rządziła się swoistą własną logiką, swoimi wymaganiami technicznymi, a ponad wszystko wynikającymi z zamówień społecznych. Ważne były strategie prezentowania poszczególnych tematów, ale nade wszystko cel, jaki dane dzieło miało spełnić, będąc oglądanym. Styl wykonania danej rzeźby greckiej był zestawem narzędzi i sposobem na uzyskanie tych właściwości przedstawienia, które były najbardziej oczekiwane, służył uzyskaniu dzieł cudownych i pełnych gracji, realizujących się jako takie w procesie oglądania.

BIBLIOGRAFIA

- Ashmole B.
1964 *The Classical Ideal in Greek Sculpture*. Cincinnati: University of Cincinnati.
- Barrow R.
2015 *The Body, Human and Divine in Greek Sculpture*. W: P. Destrée, P. Murray (red.), *A Companion to Ancient Aesthetics* (s. 94–108). Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Bremmer J.N.
2013 *The Agency of Greek and Roman Statues. From Homer to Constantine*. *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome*, 6, s. 7–21.
- Bugaj E.
2011 Archeologia klasyczna w poszukiwaniu swej tożsamości. Między przeszłością, terażniejszością a historią sztuki. *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 16, s. 255–279.
- Bugaj E.
2012 Archeologia a sztuka. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji* (s. 885–909). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Carpenter R.
1951 *The Esthetic Basis of Greek Art of the Fifth and Fourth Centuries B.C.* Bloomington: Indiana University Press (1. wyd. 1921).
- Carpenter R.
1960 *Greek Sculpture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Carpenter R.
1962 *Greek Art. A Study of the Formal Evolution of Style*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Corso A.
1999 Ancient Greek Sculptors as Magicians. *Quaderni Ticinesi. Numismatica e Antichità Classiche*, 28, s. 97–111.
- D'Alleva A.
2008 *Metody i teorie historii sztuki*, przekład E. i J. Jedlińscy. Kraków: Universitas.
- Dillon S.
2012 Review: Richard Neer, *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*. *The Art Bulletin*, 94, s. 130–132.

- Fullerton M.D.
2003 'Der Stil der Nachahmer': A Brief Historiography of Stylistic Retrospection. W: A.A. Donohue, M.D. Fullerton (red.), *Ancient Art and Its Historiography* (s. 92–117). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadamer H.-G.
1993 *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przekład B. Baran. Kraków: Inter Esse (wyd. 1. oryg. 1960).
- Gombrich E.H.
1976 W poszukiwaniu historii kultury, przekład A. Dębnicki. W: J. Białostocki (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce* (s. 302–345). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe (wyd. 1. oryg. 1967).
- Gombrich E.H.
1981 *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przekład J. Zarański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (wyd. 1. oryg. 1960).
- Hallett C.H.
1986 The Origins of the Classical Style in Sculpture. *Journal of Hellenic Studies*, 106, s. 71–84.
- Gordon R.
1979 The Real and the Imaginary. Production and Religion in the Graeco-Roman World. *Art History*, 2, s. 5–34.
- Kenaan V.L.
2011 'Thauma Idesthai': The Mythical Origins of Philosophical Wonder. W: H. Kenaan, I. Ferber (red.), *Philosophy's Moods: The Affective Grounds of Thinking* (s. 13–26). Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer.
- Kristeller P.O.
1951 The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. *Journal of the History of Ideas*, 12, s. 496–527.
- Kristeller P.O.
1952 The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II. *Journal of the History of Ideas*, 13, s. 17–46.
- Layton R.
1991 *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marconi C. (red.)
2015 *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- Morawski S.
1985 *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*. W: S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki* (s. 163–183). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Neer R.
2010 *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Neer R.
2014 *Classical Sculpture*. W: M. Kelly (red.), *Encyclopedia of Aesthetics*, wyd. 2. Oxford: Oxford University Press (wersja online).
- Pollitt J.J.
1972 *Art and Experience in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Porter J.I.
2009 Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered. *British Journal of Aesthetics*, 49, s. 1–24.

- Porter J.I.
2010a Why Art Has Never Been Autonomous. *Arethusa*, 43, s. 165–180.
- Porter J.I.
2010b *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potts A.
1994 *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven, London: Yale University Press.
- Richter G.M.A.
1951 *Three Critical Periods in Greek Sculpture*. Oxford: Clarendon Press.
- Ridgway B.
1981 *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*. Princeton: Princeton University Press.
- Ridgway B.S.
2005 The Study of Greek Sculpture in the Twenty-first Century. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 149, s. 63–71.
- Smith J.T. i Plantzos D. (red.)
2012 *A Companion to Greek Art* (t. 1–2). Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Sörbom G.
1966 *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*. Stockholm: Svenska Bokforlaget.
- Squire M.
2010 Introduction: The Art of Art History in Greco–Roman Antiquity. *Arethusa*, 43, s. 133–163.
- Squire M.
2011 *The Art of the Body. Antiquity and Its Legacy*. London, New York: I.B. Tauris.
- Suckale R.
2009 Historia stylu u początku XXI wieku. Problemy i możliwości, przekład R. Kaczmarek. *Quart*, 11, s. 59–67.
- Tanner J.
2001 Nature, Culture and the Body in Classical Greek Religious Art. *World Archaeology*, 33, s. 257–276.
- Tanner J.
2006 *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tanner J.
2010 Aesthetic and Art History Writing in Comparative Historical Perspective. *Arethusa*, 43, s. 267–288.
- Tatarkiewicz W.
1986a Sztuka: Dzieje klasyfikacji. W: W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce* (s. 291–309). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Tatarkiewicz W.
1986b Sztuka: Dzieje stosunku sztuki i poezji. W: W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce* (s. 310–344). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Vout C.
2014 The End of the ‘Greek Revolution’? *Perspective*, 2, s. 246–252.
- Whitley J.
2001 *The Archaeology of Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Whitley J.
2012 Agency in Greek Art. W: T.J. Smith, D. Plantzos (red.), *A Companion to Greek Art* (t. 2, s. 579–595). Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Wölfflin H.
2006 *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przekład D. Hanulanka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria (wyd. 1. oryg. 1915).

SOME REMARKS ON THE PRODUCTION OF GREEK SCULPTURE AND THE NEW APPROACHES IN ITS STUDY

Summary

In the paper concerning the new approaches in the study of Greek sculptural production at first Ewa Bugaj considers the problem of putting the ancient artefacts with the modern works of art on the same level and the need for the new conceptualisation of them. At the other side she emphasizes researchers who examine ancient philosophical reflection on manufacturing the artefacts, on their features, qualities and praised values – it is on categories which in the modern era permanently submit to aesthetic. She mentions recent works of J.I. Porter (especially Porter view contra P.O. Kristeller view), but the older considerations on the ancient roots of modern aesthetic of W. Tatarkiewicz and S. Morawski as well. This premise leads her to conviction that excluding the term “art” from the research practice of classical archaeologists is not proper procedure, as well as separating the academic practice of classical archaeology from the ancient art history. However, she argues that previous great achievements on the field of research on ancient art should be appreciate, but without intention of their exploration, but subjection to critical scrutiny the theoretical and methodological underpinnings of the discipline. In the next step E. Bugaj outlines historiography of the Greek sculpture with the particular reference to the study on its stylistic development. She focusses on the long tradition of research on style which was deeply interwoven in its origins with the beginnings of ancient art history and classical archaeology as well. However, the role of stylistic analysis has been contested in more recent scholarship. The main criticism of traditional notion of style lays in the natural tendency to present the stylistic developments as a gradual, linear, continuously process, similar to the model of organic growth. A further complication, especially in the study on classical style of Greek sculpture, arises from the notion of *mimêsis* which has been widely used for its explanation. In the further course of her discussion E. Bugaj presents selected, new approaches in the study of Greek sculpture, the ones which are breaking the long tradition of research on them, rooted in the Enlightenment and Hegelian thought and historicism. Among others, she focusses on the recent studies of R. Neer and J. Tanner, thoroughly analysing them.