

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
WYDZIAŁ ARCHEOLOGII

**FOLIA
PRAEHISTORICA
POZNANIENSIA**

TOM XXIV



POZNAŃ 2019

Tom recenzowany

Skład Redakcji Naukowej:

Redaktor naczelny: DANUTA MINTA-TWORZOWSKA

Sekretarz Redakcji: KATARZYNA PYŻEWICZ

Skład Rady Naukowej:

Maciej Kaczmarek, Michał Kobusiewicz, Aleksander Koško, Arkadiusz Marciniak,
Ulrich Müller, Vladimir Podborský

Adres Redakcji:

Wydział Archeologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

(Department of Archaeology, Adam Mickiewicz University)

ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań, Poland

tel. +48/61 8291604

e-mail: wauam@amu.edu.pl

Na okładce wykorzystano motyw z wystawy *Przenikanie*.

Wizualizacja śladów archeologicznych kaszubskiej osady Beka, s. 54, ryc. 6,
zamieszczona w niniejszym tomie

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019

Publikacja sfinansowana przez Wydział Archeologii UAM

Wersją pierwotną jest wersja papierowa

All papers are copyright to their authors and to Folia Praehistorica Posnaniensia

No part of his publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means,
elec-tronic or mechanical, including photocopy, recording or any information storage and retrieval
system, without permission from the copyright owner.

Projekt okładki: Piotr Sikorski

Redaktor: Ewa Kapyszewska

Redaktor techniczny: Dorota Borowiak

Łamanie komputerowe: Marcin Tyma

Tłumaczenie i adiustacja tekstów w języku angielskim: Kornelia Kajda

ISSN 0239-8524

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

UL. FREDRY 10, 61-701 POZNAŃ

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Ark. wyd. 24,50. Ark. druk. 20,75.

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne. Od Redakcji	7
--------------------------------------	---

STUDIA – DYSKUSJE

Stanisław Chmielowski, The provenance of Neo-Babylonian legal documents from ‘Kish’ outside the Ashmolean Museum Collection	11
Roman Deiksler, <i>Social Network Analysis</i> in the study of the works of Josephus. The case study of Galilee during the First Jewish Revolt	35
Maciej Kaczor, Katarzyna Pyżewicz, Barbara Wielgus, Sztuka wśród archeologów. Wybrane przykłady	47
Izolda Kiec, Biografistyka jako archeologia ruin	67
Maria M. Kłoska, The symbolism and function of the Window of Appearance in the Amarna Period	77
Dawid Kobiąłka, Archeologia, pamięć, sztuka. Archeoetnografia i sztuka okopowa związana z obozem jeńców wojennych i internowanych w Tucholi, woj. kujawsko-pomorskie	99
Izabela Kowalczyk, Artystyczna „archeologia” pamięci na przykładzie <i>Nazistów i Prawdziwych nazistów</i> Piotra Ukłańskiego	125
Andrzej P. Kowalski, Wytwórczość ludów pierwotnych w świetle pragmatycznych koncepcji sztuki	137
Danuta Minta-Tworzowska, The program of “new” aesthetics regarding the expectations of archeologists	149
Tomasz Misiak, Archeoakustyka. Pomiędzy słuchaniem przeszłości a przepisywaniem historii	165
Jakub Mugaj, Studia nad pamięcią a archeologia późnego paleolitu. O performatywnym wymiarze praktyk pamięci w pradziejowych społecznościach łowiecko-zbierackich	175
Piotr Podlipniak, Kwestia pierwotności funkcji estetycznej muzyki w świetle znalezisk archeologicznych	191
Andrzej Rozwadowski, „Szaman nigdy nie umiera”. Sztuka naskalna jako wyraz tożsamości w twórczości Jane Ash Poitras	207
Justyna Ryczek, Czy archeologia potrzebuje sztuki? Jak teoretyczne spojrzenie otwiera nowe możliwości współpracy. Sztuka jako użytkowanie	235
Krzysztof Siatka, Historia, archeologia i paleobotanika. O demaskowaniu dziejów w badawczo-artystycznej praktyce Sławy Harasymowicz, Thierry’iego Oussou oraz Michaela Wanga	249

Monika Stobiecka, Perspektywy i wyzwania badań na styku archeologii i sztuki 263

Marta Śmietana, Kamil Karski, Muzeum-archiwum pamięci. Uwagi na temat roli materiałów archeologicznych w muzeach-miejscach pamięci na przykładzie KL Płaszow 289

METODY

Anna Maria Świerczyńska, Studia nad domieszką mineralną w ceramice naczyniowej kultury amfor kulistych z terenu Kujaw 311

KRONIKA

Pamięci Profesora Tadeusza Makiewicza 329

CONTENTS

A preface. From the Editor	7
--------------------------------------	---

STUDIES – DISCUSSIONS

Stanisław Chmielowski, Pochodzenie nowobabilońskich dokumentów prawnych z Kolekcji Ashmolean Muzeum	11
Roman Deiksler, <i>Social Network Analysis</i> dzieł Józefa Flawiusza. Studium przypadku dla Galilei w czasie Pierwszego Powstania Żydowskiego	35
Maciej Kaczor, Katarzyna Pyżewicz, Barbara Wielgus, Art among archeologists. Selected examples	47
Izolda Kieć, Biographical writing as archaeology of ruins	67
Maria M. Kloska, Symbolizm i funkcja Okna Pojawień w okresie amarneńskim	77
Dawid Kobiałka, Archaeology, art, memory: Archaeo-ethnography and trench art from a prisoner of war and interment camp in Tuchola, Poland	99
Izabela Kowalczyk, Artistic “archaeology” of memory in the case of <i>The Nazis</i> and <i>The Real Nazis</i> of Piotr Uklański	125
Andrzej P. Kowalski, The manufacture of the primordial tribes in the case of pragmatic concepts of the art	137
Danuta Minta-Tworzowska, Program „nowej” estetyki wobec oczekiwań archeologów	149
Tomasz Misiak, Archeoacoustics. Between listening to the past and rewriting the history	165
Jakub Mugaj, The studies of memory and archaeology of late Paleolithic. A performative dimension of memory practices in the prehistorical society of hunters-gatherers . . .	175
Piotr Podlipniak, The issue of the primordality of the aesthetic function of music in the light of archeological discoveries	191
Andrzej Rozwadowski, „Shaman never dies”. Rock art as the expression of the identity in the art of Jane Ash Poitras	207
Justyna Ryczek, Does archaeology need art? How theoretical look opens new possibilities of cooperation – art as using	235
Krzysztof Siatka, History, archeology and paleobotany. On unmasking the past in the research, and artistic practice of Sława Harasymowicz, Thierry Oussou, and Michael Wang	249
Monika Stobiecka, Perspectives and challenges on the edge of archaeology and art . . .	263
Marta Śmietana, Kamil Karski, Museum-the archive of memory. Some remarks on the role of archaeology in the museums memorial-sites on the example of KL Plaszow . .	289

METHODS

Anna Maria Świerczyńska, The studies on the mineral admixture in the ceramic vessels of the Globular Amphora Culture from the Kuyavia region	311
---	-----

A CHRONICLE

In memory of Proffesor Tadeusz Makiewicz	329
--	-----

SŁOWO WSTĘPNE. OD REDAKCJI

Oddajemy do rąk Czytelników kolejny, dwudziesty czwarty tom czasopisma *Folia Praehistorica Posnaniensia*, który wyraźnie różni się od poprzednich tym, że ma dość jednoznacznie sprecyzowany profil, a który można określić jako archeologiczno-artystyczny. Większość artykułów zamieszczonych w niniejszym tomie stanowi efekt współpracy archeologów i artystów realizowanej w krótkim czasie, bo w ciągu dwóch lat, ale bardzo owocnej. Szczegółowemu omówieniu tej współpracy poświęcony jest artykuł autorstwa Macieja Kaczora, Katarzyny Pyżewicz i Barbary Wielgus *Sztuka wśród archeologów. Wybrane przykłady*. Wskazuje on na inicjatywy tej współpracy, jak wspólne wystawy, sympozja i organizację konferencji, która stanowiła jej zwieńczenie. Artykuł ukazuje zarówno trudności, ale przede wszystkim niezwykle ważne i pozytywne osiągnięcia tej współpracy.

Sama idea, aby pokazać dwie różne perspektywy na łamach naukowego czasopisma archeologicznego, jakim jest *Folia PP*, czyli spojrzenie archeologów i artystów na zagadnienia sztuki, a także estetyki zrodziła się w trakcie wspomnianej wyżej ogólnopolskiej konferencji. Konferencja ta, pod znamienym tytułem „Archeologia. Pamięć. Sztuka”, odbyła się w Poznaniu w dniach 20–22 marca 2019 roku. Jej uroczysta inauguracja nastąpiła na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu w postaci wykładu inauguracyjnego, rozpisanego na trzy wystąpienia dotyczące rozumienia „sztuki” w perspektywie archeologii, nauk o sztuce oraz wpisanej w nie pamięci. Były to wystąpienia: archeologa (Danuty Minty-Tworzowskiej: „*Nowa*” estetyka jako propozycja interpretacyjna dla archeologii), filozofa (Romana Kubickiego: *Pamięć. Pomiędzy melancholią a entuzjazmem*) oraz artysty (Roberta Kuśmirowskiego: *Artyrologia pamięci*). Wszyscy trzej, tak różni, prelegenci zwracali szczególną uwagę na wspólne płaszczyzny badań naukowych i artystycznych osób zajmujących się szeroko rozumianą sztuką. W kolejnych dwóch dniach, z kolei już na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, przedstawiciele różnych dziedzin nauki i sztuki wygłosili referaty z pogranicza archeologii, historii, filozofii i dziedzin artystycznych, pokazując nowe możliwości poznawcze i zarysowali nowe pola badawcze. Wielu uczestnikom konferencja ta dała nowe spojrzenie na nietłumione, wielowątkowe relacje nauki i sztuki. Dlatego większość artykułów zamieszczonych w niniejszym tomie wyraźnie nawiązuje do tak zarysowanej problematyki. Jednak nie jest to publikacja *stricte* pokonferencyjna, chociaż sam temat został uznany za niezwykle ważny

i interesujący i stał się wiodący w niniejszej publikacji. Dlatego zamieszczone zostały studia i dyskusje zarówno archeologów, historyków sztuki, historyków oraz artystów. Zazwyczaj badacze czują się dobrze na gruncie własnej dziedziny, co jest zrozumiałe i z tego zakresu prowadzą ważne i profesjonalne studia, czego wyrazem jest niniejszy tom. Jednak nie zamknęło to drogi w ukazaniu „pogranicza” nauki i sztuki, które wydaje się być niezwykle frapujące i interesujące dla dalszych badań.

STUDIA – DYSKUSJE

THE PROVENANCE OF NEO-BABYLONIAN LEGAL DOCUMENTS FROM ‘KISH’ OUTSIDE THE ASHMOLEAN MUSEUM COLLECTION*

POCHODZENIE NOWOBABILONSKICH DOKUMENTÓW PRAWNYCH Z „KISZ” Z KOLEKCJI W MUZEUM ASHMOLEAN

Stanisław Chmielowski

orcid.org/0000-0003-0176-1365

Wydział Historii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań

stanislaw.chmielowski@amu.edu.pl

ABSTRACT: The majority of currently known Neo-Babylonian legal and administrative documents from Kish come from excavations held on this site by the joint expedition of Oxford – Field Museum (Chicago) between 1923–1933. They are now housed in the Ashmolean Museum, Oxford. However, ca. 40 Neo-Babylonian ‘Kish’ tablets, i.e., written in 𒂗𒂗𒂗𒂗 or Kiš, are present in other collections. How did they end up in these museums assuming that most of them was acquired in the last quarter of the 19th century, 30–50 years before the expedition mentioned above? I suppose that they were not found in Kish, even though their *Ausstellungsort* indicates quite the opposite. They instead come from nearby Babylon or Borsippa cities. The analysis conducted in the article seems to confirm this assumption, and for most cases, the provided attribution should be considered. Additionally, tablets under discussion are testimonies of the vivid economic life of entrepreneurial Babylonians in the first millennium BC.

KEY WORDS: Neo-Babylonian period, Neo-Babylonian economy, archival studies, museum collections, Kish, Kiš, 𒂗𒂗𒂗𒂗, Babylonia Babylon Borsippa

* ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0176-1365>. I would like to thank Christopher Walker for sharing crucial data from yet unpublished catalogues CBT 4 and CBT 5. John P. Nielsen kindly provided me with his transliteration of BM 122180. I would also like to express my deepest gratitude towards Aleksandra and Zygmunt Podhorodecki for their hospitality during my stay in London.

The majority of currently known Neo-Babylonian legal and administrative documents from Kish come from excavations held on this site by the joint expedition of Oxford University and Field Museum (Chicago) between 1923–1933 (Moorey, 1978)¹. Tablets unearthed then are part of the Ashmolean Museum collection, Oxford. They were published as copies together with other Late Babylonian texts in this collection in 1984 by Gilbert J. P. McEwan.

In this paper, I would like to discuss a particular group of ca. 40 tablets which have been drafted in Ḫursagkalamma or Kiš but are now part of several collections outside the Ashmolean Museum. My initial interest in texts under discussion was hooked by the fact that various museums acquired them in the last quarter of 19th century, i.e., 30–50 years before Oxford–Field expedition. Such issue raised the following question: is Kish their actual findspot?²

That some ‘Kish’ tablets could probably originate from sites different from the area of Kish itself has been suggested a few times recently:

- “BM 94878 [place of issue: Kiš] belongs to a Borsippa collection so it was probably found on that site rather than in Kish” (Waerzeggers, 2003–2004, p. 166);
- “The fact that BM 46799+ [place of issue: Kiš] became part of the Rassam collection, most of which come from Babylon and Dilbat, even raises the possibility that Bēl-ētir, or another holder of that tablet, made his way to Babylon” (Nielsen, 2010, p. 104);
- “Ergänzend zu den Texten der britisch-amerikanischen Ausgrabungen sind nur eine Handvoll weiterer Texte aus Kiš bekannt. Zwei Texte befinden sich heute in den Sammlungen des British Museum, i.e. BM 40706 [place of issue: Ḫursagkalamma] und 114709 (= Fs. Walker 124) [place of issue: Ḫursagkalamma]. Der erste dieser beiden Texte, der der Sammlung 81-4-28 angehört, stammt aus H. Rassams Ausgrabungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Anzunehmen ist daher, dass der Text zwar in Kiš ausgestellt, aber im nahegelegenen Babylon gefunden wurde“ (Hackl, 2013, vol. 1, p. 540);

¹ In general, the name ‘Kish’ (i.e., English phonological record of the proper Sumerian name ‘Kiš’) describes the whole archaeological site consisting of ca. 40 mounds, 12 km east from Babylon. As far as the Neo-Babylonian period is concerned, this site consists of two major parts: a city of Kiš to the west and a city of Ḫursagkalamma to the east. Kiš – from which this site took its name – is settled on a few mounds around Tell Uhaimir in the western part of the Kish area while Ḫursagkalamma was located in the eastern part of the Kish area with a centre on Tell Inghara. Even in antiquity this closeness led to treating these two places as a kind of a twin-city (germ. *Doppelstadt*) with Kiš as a dominant element in this pair even though it was Ḫursagkalamma which in fact had more numerous population and thrived in the first millennium BC while western part of the Kish area was almost deserted (Gibson, 1972, p. 4; Moorey, 1978, p. XX). It is stressed that ḫur.sag.kalam.ma.ki is not an alternative name of kiš.ki, contrary to e.g., e.ki, ká.dingir.ra.ki, and tin.tir.ki which all three refer to the same city, i.e., Babylon.

² There were a few organized expeditions before Oxford–Field mission but – according to preserved documentation – none of them brought to light any Neo-Babylonian legal documents (Moorey, 1978, p. 7–13). Even though there is some evidence that the area of Kish was a subject to clandestine excavations before the 1900’s I suppose that, as far as Neo-Babylonian tablets are concerned, Kish is not the place where they had been unearthed.

- “The economic activities of Išunnatu in Kiš continue during the beginning of Darius’ reign as shown in two other texts drafted in Ḫursagkalamma but probably found in Babylon within the Egibi archive CTMMA 3, 65 and BM 30948 [...] Except text OECT 10, 239, all the other texts belong to the Egibi Archive found in Babylon. The Egibis keep and control all the transactions contracted by Išunnatu” (Tolini, 2013)³.

In this paper I would like to re-examine provenances of the Neo-Babylonian ‘Kish’ tablets from outside the Ashmolean Museum collection and show that based on both external and internal criteria these tablets – despite being drafted in Ḫursagkalamma or Kiš – were not unearthed in the Kish area but that they instead come from nearby Babylon or Borsippa. Additionally, a short outline of the content of all texts under discussion will also shed some light on intercity relations in the first millennium BC Babylonia.

THE PROVENANCE OF ‘KISH’ TABLETS

Sadly, the archaeological context of most of the Neo-Babylonian archives is unknown, with only a few of them having at least some hints to their exact provenance and findspot. The majority of cuneiform tablets was unearthed during clandestine or poorly documented excavations⁴. Antiquarians have caused further commotion as tablets presumably originating from a single archive had been mixed on the market and eventually reached various destinations⁵. It does not mean, however, that we are left blindfolded while tracking their origin. Careful analysis of both external (scarce ‘archaeological’ data⁶, museum collection’s register) and internal (place of issue, prosopography, other traces in the text) criteria might provide a much-needed background to the archival studies. The complex process of (re)constructing an archive – or what we presume once formed it – was outlined by Heather D. Baker (2004, p. 5–8). Here I will follow these footsteps in an attempt to establish provenance of not a singular archive but the particular group of tablets linked by their common place of the issue, which is Ḫursagkalamma or Kiš.

³ To find a different example of similar phenomena, one could add the case of two texts, in fact, duplicates, issued in Ḫumadēšu in Persia but presumably found within the Egibi archive in Babylon: *Camb.* 388 and OECT 10, 131 (Stolper, 1990, p. 170). For the localisation of Ḫumadēšu see: Stolper, 1984, p. 306–307.

⁴ Well-documented Koldewey’s excavations in Babylon (1899–1917) are a remarkable exception (Pedersén, 2005). Jursa 2005 serves as a comprehensive guide to what we know about provenance of all currently recognised Neo-Babylonian archives.

⁵ The Egibi family archive scattered among several western collections is a prominent example. The main part of the archive is in the British Museum, and even there, it is spread among acquisitions of at least five years, i.e., 1876–1881 (Wunsch, 2000a/1, p. 2, n. 5–6; Jursa 2005, p. 65, n. 415).

⁶ This data is not strictly archaeological *per se*. These are mostly mere indications as to on which site particular collection has been unearthed.

As indicated by Baker, a prime step of reconstructing an archive – when archaeological data is missing – is to assemble tablets joint by their prosopography. Each archive had its protagonist(s) and prominent figure(s). When prosopographical links were established, and the archive’s core emerged, another thing to do is to figure out its provenance. The commonly used method is to analyse places of issues of its tablets⁷. Place of issue, ger. *Ausstellungsort*, is the inherent element of the Neo-Babylonian legal texts. It usually immediately precedes a date and, as such, is easy to localise. If we know that the majority of tablets was drafted in one city, then we may suppose that this settlement is the place from which they come. This method – based on a reasonable assumption – works for numerous text groups but fails to be valid when tracking singular tablets. One cannot merely presume then that a place of issue is identical with a provenance as a movement of goods and people – and therefore also tablets – has to be acknowledged (e.g., Jursa, 2010, p. 114–115, 123–125). One could also add an undeniable fact that we know hundreds of toponyms where texts were drafted (Zadok, 1985). However, there are much fewer settlements recognised, and the vast majority of currently known Neo-Babylonian cuneiform tablets, in fact, come from a few sites. We should always have wider scope in mind and search for an archival attribution of a tablet whenever it is possible. One cannot detach the tablet from its archive as the archival approach is the best method of establishing provenance of a tablet when archaeological data is missing. Needless to say, an analysis of a particular tablet can only reach its full value when such document will be evaluated within a broader context of its archive and furthermore, its archive within its socio-economic and historical reality (CTMMA 3, p. XIV–XIX; Waerzeggers, 2018, p. 89–92).

To solve the question of the provenance of ‘Kish’ tablets outside the Ashmolean Museum collection, I will firstly inquire external criteria, i.e., data from museum collections’ registers. Secondly, I will search for the archival attribution of each document. This ‘double-check’ should lead to the firm establishment of the provenance of each tablet⁸.

⁷ For a recent work with an elaborated explanation of archive’s reconstruction see: Frame, 2013, p. 7–14.

⁸ It is to be stressed that *Ausstellungsort* does not mean the same thing as provenance. It is not my intention to undermine veracity of a ‘place of issue’ of a tablet. If the text states that a tablet was written in a particular city, it should be taken for granted that indeed it was drafted there. Place of issue of a document and its provenance are two different things. E.g., a text written in Babylon (*Ausstellungsort*) could have been found in Ur (provenance), but it does not mean that its place of issue any less significant (see e.g. Sin-uballiṣ archive was found in Ur but texts were written in Babylon, Jursa, 2005, p. 135–137). An ‘action’ of such a document took place in Babylon and its ‘actors’ (i.e., contractors and witnesses) were there while drafting. Finding such text in Ur does not make it any less valuable in reconstructing a socio-economic reality of Babylon, nor it loses its importance in analysing activities of the inhabitants of Ur.

Solving the case: external criteria

Altogether, there are 36 tablets drafted in 𒄨ursagkalamma or Kiš and housed outside the Ashmolean Museum. They are in six museum collections. The majority of them, i.e., 29, are in the British Museum. Metropolitan Museum of Art and Vorderasiatisches Museum have two tablets each while Birmingham Museum and Art Gallery, Royal Ontario Museum, and Yale Babylonian Collection each hold a single tablet.

Table 1. The number of tablets drafted in 𒄨ursagkalamma or Kiš hand housed outside the Ashmolean Museum

Collection	No. of tablets
Birmingham Museum and Art Gallery	1
British Museum	29
Metropolitan Museum of Art	2
Royal Ontario Museum	1
Vorderasiatisches Museum	2
Yale Babylonian Collection	1
Summary	36

Of all collections listed above the British Museum’s gives us the most helpful hints regarding the provenance of tablets under discussion. Its registers, apart from giving the name of tablets’ providers (either by purchase or excavations⁹), occasionally also mention the provenance of each group of tablets as noted by the Trustees during their acquisition.

‘Kish’ tablets in the British Museum are spread among 15 separate acquisitions. Each one of them represents a group of texts acquired on the very same day from the very same person (e.g., accession No. ‘76-11-17, X’ means, that tablet No. X was acquired on the 17th of November 1876). Their accession numbers are as follows: **76-11-17**, 194, 250, 348, 356, 675, 773, 880, 1036, 1090, 1628, 1648, 1779; **77-4-17**, 5, 12; **Sp.521**; **79-7-30**, 33; **81-4-28**, 251; **81-6-25**, 40; **81-7-1**, 341; **81-8-30**, 265 + 394 + 831; **84-2-11**, 111, 115; **88-4-19**, 12, 21; **98-5-14**, 469; **99-4-15**, 347; **1901-10-12**, 531; **1920-12-13**, 1; **1930-7-25**, 2. Underneath I present what we can learn from relevant British Museum registers¹⁰:

⁹ Note, however, that even during excavations some occasional purchases were made which could ‘corrupt’ such collection.

¹⁰ Detailed descriptions of 76-11-17, 77-4-17, Sp. (I), 79-7-30, 80-6-17, 81-4-28, 81-6-25, 81-7-1, and 81-8-30 collections were possible thanks to the courtesy of Christopher Walker who kindly shared re-

- **76-11-17**: purchased by George Smith in Baghdad in 1876 from the Italian dealer Michael Marini; ca. 2600 items; register gives the provenance as ‘Babylon’ to almost all items from this collection (exceptions are as follows: No. 121–125 ‘Babylonia’; No. 2413–2417 ‘Assyria’; No. 145–150 and No. 2611–2627 no provenance); majority of legal tablets in this acquisition constitute what is now called ‘the Egibi archive’; all of our tablets, i.e. No. 194, 250, 348, 356, 675, 773, 880, 1036, 1090, 1628, 1648, and 1779, fall into the provenance ‘Babylon’ (Jursa, 2005, p. 65; Panayotov and Wunsch, 2014; Wunsch, 2000a, vol. 1, p. 1–2);
- **77-4-17**: purchased from Joseph Mordecai Shemtob in London; 20 items; register gives the provenance ‘Babylon’ to all tablets;
- **Sp.**: purchased from Messrs. Spartali & Co. in London in April 1879; ca. 650 items; register gives the provenance ‘Babylon’ to No. 1–376 and No. 536 (with the exception of No. 188 as ‘Kouyunjik’), ‘Babylonia’ to No. 377–504 and 537–652; no provenance registered for No. 505–535; our tablet with No. 521 has thus no provenance but based on the fact that tablets from this range have joins to the tablets from Babylon in the very same collection¹¹ and that astronomical texts from Esagila (based on internal evidence), the main temple of Babylon, are also present here, i.e., between No. 505–535, this city presumably is its provenance (Clancier, 2009, p. 188; Neugebauer, 1955, p. 5–6);
- **79-7-30**: purchased from J. M. Shemtob in London; 54 items; register gives the provenance ‘Babylonia’ to No. 1–18, and ‘Babylon’ to No. 19–54, therefore our tablet with No. 33 comes from Babylon;
- **81-4-28**: excavated by Hormuzd Rassam; ca. 1000 items; tablets from Babylon, Borsippa (Birs Nimrud), and Sippar (Abu Habba); provenance of our tablet with No. 251 is given as ‘Jimjima’; Jimjima (or Jumjuma and other variant writings) is a modern name of the village in the southern part of Babylon (see: also CBT 6, p. XXX–XXXI);
- **81-6-25**: purchased from Messrs. Spartali & Co. in London; although registered in June 1881 it has been in the city since the middle of 1879 (van Driel, 1989, p. 110); ca. 880 items; register gives the provenance as ‘Baby-

levant data from yet unpublished catalogues CBT 4 and CBT 5. I am also indebted to him for information regarding two further British Museum’s collections, i.e., 1901-10-12, and 1920-12-13.

¹¹ E.g., Sp. 535 joins three fragments: one from ‘Babylon’, Sp. 189, and two from ‘Babylonia’, Sp. 541 and Sp. 564. There was some confusion while packing the tablets. It also strengthens the impression of mixing the tablets while circulating on the market. However, major acquisitions to some extent still should reflect original findings, as M. Jursa put it: „Da aufgrund der großen Anzahl von Tafeln ein signifikanter Prozentsatz von zusammen Gefundenem oder Erworbenem trotz der eher sorglosen Fundaufnahme- und Verpackungspraktiken zusammen verschickt worden sein muß, ist die Gruppierung und Reihung der Tafeln in der Sammlung ein – zugegebenermaßen unscharfer – Reflex der ursprünglichen Fundkomplexe“ (1999, p. 4). Note that, as P. Clancier observed, M. Marini, J. Shemtob, and Messrs. Spartali & Co. probably had the same source of supply. Therefore there are numerous joins between collection acquired from them (2009, p. 188).

lonia’ to No. 1–596 and 749–882, ‘Abu Habba’ to No. 597–748; our tablet with No. 40 was registered under a broad term ‘Babylonia’; there are ca. 90 legal documents in range No. 1–596 with preserved place of issue; ca. 70 of them have been drafted in Babylon and further ca 20 documents have been issued elsewhere but at least five of them are related to the Egibi archive and thus were unearthed in Babylon¹²; additionally, there are over 140 astronomical texts which originated in Esagila (based on internal evidence); thus, it is possible – but in no means certain – that our tablet’s provenance is also Babylon (Clancier, 2009, p. 185–195);

- **81-7-1**: excavated by H. Rassam; ca. 3400 items; tablets from ‘Babylon’, ‘Borsippa’, ‘Geraineh’ (20 km North from Babylon), ‘Cutha’, and ‘Sippar’; sadly, register gives no provenance to the vast majority of tablets and our tablet No. 341 is among them; there are a few tablets issued in Babylon but majority of tablets come from Sippar, so one cannot exclude this attribution either (see also: Jursa, 1999, p. 4–6);
- **81-8-30**: excavated by H. Rassam; ca. 950 items; majority of the collection has no provenance but when it occurs tablets are from ‘Babylon’ or ‘Dailem’ (ancient Dilbat); our tablet is a join of three fragments: No. 265, 394, and 831; first two are from ‘Babylon’ and the third fragment has no provenance but thanks to the join it is obvious that all three fragments have to come from Babylon (see also: CBT 6, p. XXXI–XXXII);
- **84-2-11**: purchased from Messrs. Spartali & Co. in London; ca. 590 items; mostly Neo-Babylonian tablets; according to register they come from ‘Sippar, Babylon, Cutha and Dilbat’ but tablets do not have any specific provenances given; there are over 200 legal documents in this collection and based on the available data (CBT 8, p. 97–113; Baker, 2004; George and Bongenaar, 2002, p. 134–136, all three complemented by available copies of the tablets) majority of them have been drafted in Babylon¹³, however other sites like Dilbat cannot be entirely discarded¹⁴; Sippar material is presumably limited only to the administrative texts¹⁵ (CBT 8, p. XIII);
- **88-4-19**: seller unknown; 26 items; mixture of Neo-Babylonian texts from different genres; apart from our tablets with No. 12 and 21 issued in Kiš, two tab-

¹² There are also at least 10 texts without preserved place of issue which are also from the Egibi archive.

¹³ Note that slightly over 50 tablets from this collection are part of the Nappāḫu archive which, based on internal evidence, comes from Babylon (Jursa, 2005, p. 68–69; see: Baker, 2004 for the edition of the whole archive). There are also many tablets from the Ēpeš-īlī A archive which, based on internal evidence, also comes from Babylon (Jursa, 2005, p. 62–64).

¹⁴ I was able to identify ca. 105 legal documents with the preserved place of issue. Ca. 75 drafted in Babylon, ca. 25 in different smaller settlements (notice six tablets from Ḥarrān-Kiš), and at least five tablets issued in Dilbat. There is also at least one document for Borsippa, i.e., 84-2-11, 8 (BM 77281; *Nbk.* 436).

¹⁵ However, note a loan of silver 84-2-11, 11 (BM 92788; *Nbk.* 45) drafted in Sippar.

lets drafted in Babylon and one in Sippar; there is also one join to a tablet from 80-6-17 collection (88-4-19, 17 + 80-6-17, 442); the latter collection of ca. 1900 items was excavated by H. Rassam; register gives the provenance 'Babylon' to all but nine of its items; although one cannot make the conclusion in regard to our tablets No. 12, and 21, Babylon is tempting (CBT 8, p. XIV; for 80-6-17 see also: CBT 6, p. XXX);

- **98-5-14:** purchased from S. A. Turabian in Constantinople; ca. 760 items; no provenances recorded; this acquisition consists of two distinct parts; first of a few hundred tablets comprises tablets from Lagash dated to the Third Dynasty from Ur; second is a group of ca. 150 Neo-Babylonian tablets drafted in Borsippa – in fact this collection marks 'the beginning of the exploitation of Borsippa by Baghdad dealers' (CBT 3, p. IX); based on the homogeneity of places of issue of these tablets it is to be assumed that they indeed all come from Borsippa (CBT 3, p. 94–127);
- **99-4-15:** purchased from the French dealer Isaac Elias Gejou in Paris; ca. 780 items; no provenances recorded; apart from a few hundred tablets dated to the Third Dynasty of Ur from Lagash and Umma, and Old Babylonian tablets from Kisurra, Larsa, Sippar, and Uruk, there are ca. 40 Neo-Babylonian documents drafted in Borsippa, four tablets drafted in Babylon and a few tablets from other sites; based on the majority of the Neo-Babylonian corpus in this collection and the earlier acquisition purchased from Gejou, i.e. 98-5-14, Borsippa should be regarded as the provenance of these tablets (CBT 3, p. 248–276);
- **1901-10-12:** purchased from I. E. Gejou; ca. 1400 items; no provenances recorded; for what can be said about the Neo-Babylonian tablets is that (nearly?) all of them have been drafted in Borsippa¹⁶;
- **1920-12-13:** purchased from I. E. Gejou; ca. 150 items; no provenances recorded; collection comprised of Neo-Babylonian legal and administrative texts; tablets drafted in Babylon, Sippar, and Uruk; conclusion as to the provenance of our tablet with No. 1 is not possible;
- **1930-7-25:** purchased from Mrs Daphne Harpur; three items; small acquisition of just two tablets and one cylinder seal; despite its number, i.e., 1930-7-25, collection was actually acquired in July 1931, not in 1930; No. 1 is a cylinder seal from Girsu dated to the last quarter of the 3rd millennium BC; No. 3 is a tablet dated to the Third Dynasty of Ur and has no provenance; our tablet No. 2 also does not have the registered provenance; the date of the acquisition makes it possible that this tablet was excavated in Kish during Oxford–Field mission, but it is far from certain¹⁷.

¹⁶ See also: Waerzeggers 2003/2004, p. 166 who names this acquisition as a 'Borsippa collection'.

¹⁷ Information taken from the British Museum online collection site: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx [Accessed: June 20, 2019].

Table 2. Hursagkalamma/Kiš texts' acquisition information as taken from the British Museum's registers. Names in brackets indicate a presumed provenance. See descriptions for details

Accession No.	Text	Purchased from/ Excavated by	Provenance
76-11-17, 194 250 348 356 675 773 880 1036 1090 1628 1648 1779	<i>Camb.</i> 331 Wunsch 1997/1998, No. 12 BM 30621 Abraham 2004, No. 17 BM 30948 <i>Camb.</i> 330 <i>Nbk.</i> 346 AOATS 4, No. 77 BM 31363 <i>Camb.</i> 393 Wunsch 1997/1998, No. 10 <i>Dar.</i> 232	G. Smith (purchased by)	Babylon
77-4-17, 5 12	<i>Nbk.</i> 408 Wunsch 1997/1998, No. 15	J. M. Shemtob	Babylon
Sp.521	BM 34402	Spartali & Co.	N/A [Babylon]
79-7-30, 33	Wunsch 2000a, No. 209	J. M. Shemtob	Babylon
81-4-28, 251	BM 40706	H. Rassam (excavations)	Jimjima (southern Babylon)
81-6-25, 40	<i>Dar.</i> 214	Spartali & Co.	Babylonia
81-7-1, 341	BM 42581	H. Rassam (excavations)	N/A
81-8-30, 265 + 394 + 831	Nielsen 2010, No. 2.b	H. Rassam (excavations)	Babylon: 265, 394 N/A: 831 [Babylon]
84-2-11, 111 115	<i>Dar.</i> 133 <i>Dar.</i> 181	Spartali & Co.	N/A
88-4-19, 12 21	Nielsen 2010, No. 3 Nielsen 2010, No. 2.a	N/A	N/A
98-5-14, 469	Dubsar 11, No. 44	S. A. Turabian	N/A [Borsippa]
99-4-15, 347	BM 85540	I. E. Gejou	N/A [Borsippa]
1901-10-12, 531	BM 94878	I. E. Gejou	N/A [Borsippa]
1920-12-13, 1	Jursa, BaAr 1, No. 10	I. E. Gejou	N/A
1930-7-25, 2	BM 122180 ¹⁸	D. Harpur	N/A

¹⁸ Courtesy of John P. Nielsen.18

Unfortunately, little can be said about the provenance of tablets from other museum collections. The tablet from the Birmingham Museum and Art Gallery (BCM 57'76) has been acquired either by antiquities trade or from a private collection – neither name of a provider nor provenance was registered (George, 1979, p. 121–122). Additionally, this is the only Neo-Babylonian contract in this collection acquired before 1981 when the so-called Wellcome collection arrived at the museum (Horowitz, 2000, p. 309; for the edition of the texts from the Wellcome collection see: Jursa, 1997).

Nothing more can be said about the tablet from the Royal Ontario Museum (ROM 910x209.387) apart from the fact that it was acquired prior to 1910 (Krabbenhøft, 2006) and that the Neo-Babylonian tablets registered within the same lot, i.e., No. 209, have been drafted in Babylon, Isin, Nippur, and Uruk (ROMCT 2, p. XVII–XVIII).

The Metropolitan Museum of Art purchased two tablets among two significant acquisitions made in 1879 and 1886. The first tablet, MMA 79.7.30, was purchased from J. M. Shemtob, the dealer already mentioned above in the connection to the British Museum to which he also sold tablets from Babylon. All of 79.7 tablets come from the Egibi archive; hence their provenance is presumably Babylon (CTMMA 3, p. XI, 83). The second tablet was purchased by the Reverend William Hayes Ward in 1886 together with ca. 450 other tablets. Neo-Babylonian tablets from this collection were drafted mostly in Babylon and Sippar, but no conclusion regarding the provenance of our tablet MMA 86.11.466 could be met.

The two tablets from the Vorderasiatisches Museum – VAT 3014 and VAT 4919 – were purchased on the antiquities market prior to the Koldewey's excavations in Babylon (1899–1917). Arthur Ungnad distinguished 13 dealers from whom Vorderasiatisches Museum bought Neo-Babylonian tablets published in VS 3–6 (VS 6, p. XII). None of their names was recorded, neither the provenances. Both our tablets come from the same 'source' but are separated into two acquisitions. Following Ungnad's numeration, these are VIb and VIc. VIb is a lot of 203 tablets. The majority of them was drafted in Babylon, and probably this entire acquisition is a single archive unearthed in that city (Jursa, 2005, p. 69–70). VIc consists of only a single tablet (VAT 4919 under discussion); therefore nothing can be said about its place of origin.

There are no registers to describe the provenance of the last tablet, i.e., NBC 6193, housed in the Yale Babylonian Collection. It belongs to the Nies Babylonian Collection (NBC) which together with Goucher College Cuneiform Inscriptions (GCCl), Newell Collection of Babylonian Texts (NCBT), Morgan Library Collection (MLC), and original Yale Babylonian Collection (YBC, founded in 1910) are now the biggest cuneiform collection in the United States – Yale Babylonian Collection. Due to antiquarian origin of this collection, nothing can be said about the provenance of the tablet, and unfortunately, no name of the dealer was recorded (Beaulieu, 1994, p. VII–X, 4). The collection was founded in 1922 (Beaulieu, 1994, p. VIII), but there is no information as to when particular tablets were acquired.

Table 3. Information about the acquisition of tablets from other collections

Museum No.	Text	Purchased by	Provenance
Birmingham Mus. and Art Gallery BCM 57'76	George, Iraq 41 (1979), No. 49	N/A	N/A
Royal Ontario Museum ROM 910x209.387	ROMCT 2, 1	N/A	N/A
Metropolitan Museum of Art MMA 79.7.30	CTMMA 3, 65	J. M. Shemtob (purchased from)	Babylon
MMA 86.11.466	CTMMA 3, 151	W. H. Ward	N/A
Vorderasiatisches Museum VAT 3014 (Ungnad's VIb) VAT 4919 (Ungnad's VIc)	VS 3, 17 VS 5, 1	N/A N/A	N/A [Babylon] N/A
Yale Babylonian Collection NBC 6193	YOS 19, 57	N/A	N/A

To sum up, based on the data gathered from museum collections, 20 out of 36 tablets under discussion were presumably unearthed in Babylon (17 *explicite*¹⁹, 3 *implicite*), further three come from Borsippa (*implicite*), and 13 tablets have no assumed provenance²⁰. It is also important is that none of these tablets proved to come from the area of Kish which once again emphasises the difference between ‘place of issue’ and ‘provenance’.

Solving the case: internal criteria

Let us now proceed with analysis of the content of tablets under discussion. As it was mentioned earlier, internal criteria might be the key element in the quest for establishing provenance of a particular tablet. The prime step to be taken while reviewing the content of each tablet is to search for its archival attribution. If a document cannot be linked to any known archive based on sole prosopography, it is possible to search for secondary hints within a text which might allude necessary connection (e.g., mention of a particular temple or well-documented prosopography). For the reader's convenience, the analysis will be conducted in certain groups distinguished during the preliminary reading of the sources. Accession numbers are replaced here with standard texts *sigla*, i.e., museum numbers for unpublished texts and copies or editions *sigla* for already published tablets. Concordance between accession numbers and texts' *sigla* can be found in Tables 2. and 3., and within the underneath description.

¹⁹ Assuming that the provenance of the Egibi archive (Babylon) is certain.

²⁰ Of them four tablets from 84-2-11 and 88-4-19 collections are highly probable to come from Babylon based on the number of tablets related to it in these acquisitions.

Tablets with archival attribution

The Egibi archive (Babylon)

The initial query showed that sixteen ‘Kish’ tablets are related to the Egibi archive; hence their provenance is Babylon (Jursa, 2005, p. 65–66). These are the eleven tablets from the British Museum’s 76-11-17 collection (all but 76-11-17, 1036); the two tablets from the 77-4-17 collection; the tablet from the 79-7-30 collection; the tablet from the 81-6-25 collection; and the tablet from the 79.7 collection from the Metropolitan Museum of Art. I additionally divided them into six *dossiers* contained within the archive. As some of the cases from the underneath *dossiers* (i.e., the business of ʾIṣḥunnatu, the case of slave Barik-il, and the case of Arad-Gula and slave ʾAmtia) have been discussed in recently, my remarks regarding them will be limited to a minimum. Their attribution to the Egibi archive was proved elsewhere.

Table 4. Dossiers from the Egibi archive present in the ‘Kish’ tablets corpus

Text	Dossier
BM 30948 (76-11-17, 675) <i>Camb.</i> 330 (76-11-17, 773) <i>Camb.</i> 331 (76-11-17, 194) CTMMA 3, 65 (MMA 79.7.30)	The business of ʾIṣḥunnatu
<i>Nbk.</i> 346 (76-11-17, 880) <i>Nbk.</i> 408 (77-4-17, 5)	The case of slave Barik-il
Wunsch 1997/1998, No. 10 (76-11-17, 1648) Wunsch 1997/1998, No. 12 (76-11-17, 250) Wunsch 1997/1998, No. 15 (77-4-17, 12)	The case of Arad-Gula and slave ʾAmtia
<i>Camb.</i> 393 (76-11-17, 1628)	The dealings of Itti-Marduk-balātu
Abraham 2004, No. 17 (76-11-17, 356) BM 31363 (76-11-17, 1090) <i>Dar.</i> 214 (81-6-25, 40) <i>Dar.</i> 232 (76-11-17, 1779) Wunsch 2000a, No. 209 (79-7-30, 33)	The dealings of Marduk-nāṣir-apli
BM 30621 (76-11-17, 348)	The Nūr-Sîn annex of the Egibi archive

The first *dossier* present in our ‘Kish’ tablets corpus is that of ʾIṣḥunnatu, a slave woman of the Egibis who conducted a tavern in Ḥursagkalamma. These are tablets *Camb.* 330 (76-11-17, 773; BM 31046), *Camb.* 331 (76-11-17, 194; BM 30467), BM 30948 (76-11-17, 675)²¹, and CTMMA 3, 65 (MMA 79.7.30) – all four drafted in Ḥursagkalamma. The whole *dossier* of ʾIṣḥunnatu has been recently discussed by Gauthier Tolini (2013). ʾIṣḥunnatu was a slave woman of Itti-Marduk-balātu who represents

²¹ Unpublished copy: Bertin 2780.

the third generation in the Egibi archive (Wunsch, 2000b, p. 102–105). He controlled the work of ^fIshunnatu (sometimes through his other slave, Kalbāya) as the family’s interests slowly advanced towards the Kish area. It explains why these tablets were finally deposited within the main family’s archive in Babylon. Additionally, one should know that all these tablets are presumably related to the tablet actually excavated in Kish, OECT 10, 239 (receipt for vats and furnishings; edited in Joannès, 1992; translation also in Tolini, 2013), which may indicate that some of the on-going documents were left on the site.

The second *dossier* is joined by the figure of another Egibi’s slave named Barik-il whose case has been discussed by Cornelia Wunsch (2003, p. 67–71). He belonged to Itti-Marduk-balātu which is documented by a court case *Nbn.* 1113²². Prior to his purchase by the Egibis Barik-il had run away from his original owner and *Nbn.* 1113 reveals his troubled past. Both our documents, i.e., *Nbk.* 346²³ drafted in Kiš (76-11-17, 880), and *Nbk.* 408²⁴ drafted in Ḫursagkalamma (77-4-17, 5), are retroacts documenting the fate of Barik-il, and supposedly they were stored in the archive if any other litigations or claims were to appear in the future. After the purchase made by Itti-Marduk-balātu the documents were transferred to him. The area of Kish is presumably the place where the original owner of Barik-il lived. Her son had a theophoric element ‘Zababa’ (the main god of Kiš) in his name, which strengthens the bond between this family and their origins in the area of Kish (Wunsch, 2003, p. 71).

Three further tablets: Wunsch 1997/1998, No. 10 (76-11-17, 1648), Wunsch 1997/1998, No. 12 (76-11-17, 250), and Wunsch 1997/1998, No. 15, are part of the *dossier* dealing with the case of Arad-Gula and slave ^fAmtia. All three were written in Ḫursagkalamma. Their content documents the case of the female slave of Arad-Gula named ^fAmtia who eventually has been bought by Itti-Marduk-balātu. Similarly to the case of Barik-il, these three tablets are retroacts, which happened to be deposited within the Egibi archive after conducting the purchase. The original owner of ^fAmtia conducted her case in Ḫursagkalamma as indicated by places of issue of each tablet. The fate of ^fAmtia and her owner was discussed in-depth by C. Wunsch (1997/1998, p. 68–70).

Camb. 393²⁵ (76-11-17, 1628) drafted in Ḫursagkalamma finishes the list of dealings of Itti-Marduk-balātu present in our corpus. It is a simple loan of silver where he appears as a creditor. Further relevant details and list of witnesses are unfortunately broken, but the name of the scribe is preserved. He was also a member of the Egibi family. Itti-Marduk-balātu has deposited this tablet in the archive in order to collect his debt in the future. This loan was written in the seventh year of Cambyses, i.e., a year after the establishing of the ^fIshunnatu’s business. As such the tablet presents the active and not accidental presence of the Egibis in the Kish area which began and

²² Translation available at: <https://nabucco.arts.kuleuven.be/item/28597>

²³ Translation available at: <https://nabucco.arts.kuleuven.be/item/28534>

²⁴ Translation available at: <https://nabucco.arts.kuleuven.be/item/30331>

²⁵ Translation available at: <https://nabucco.arts.kuleuven.be/item/29425>

developed during the reign of Cambyses. Other texts show that it continued well into the reign of Darius.

Another five tablets are related to the dealings of Marduk-nāšir-apli, the fourth generation in the Egibi archive (Wunsch, 2000b, p. 106–114). Abraham 2004, No. 17 (76-11-17, 356) written in Ḫursagkalamma is a summon to settle the payment owed to Marduk-nāšir-apli. Debtor was supposed to come to Babylon to reach the agreement with Marduk-nāšir-apli regarding this case. This tablet has been deposited in the archive for Marduk-nāšir-apli in order to collect outstanding money in the future. Note that all four witnesses were from the families present mainly in Babylon (Ēpeš-ilī²⁶, Nabāya, Nap-pāḫu, and Sagdidi; Wunsch, 2014, p. 304, 307–308). One could ask if they accompanied Marduk-nāšir-apli in Ḫursagkalamma in bonding the debtor to settle the payment?

BM 31363 (76-11-17, 1090)²⁷ written in Ḫursagkalamma is a rental of a house by Marduk-nāšir-apli to a certain individual. It confirms a fact known from tablets written elsewhere that Egibi's owned several real estates in the area of Kish²⁸. *Dar.* 214 (81-6-25, 40)²⁹ is an exchange document in the form of a promissory note written in Ḫursagkalamma. Marduk-nāšir-apli owed dates in exchange for an unidentified object. *Dar.* 232 (76-11-17, 1779)³⁰ drafted in Ḫursagkalamma is a purchase of a donkey by one individual from another. Marduk-nāšir-apli acted here as a scribe. The reasoning behind the deposition of this document within his archive is puzzling³¹. In the text Wunsch 2000a, No. 209 (79-7-30, 33) written in Ḫursagkalamma Marduk-nāšir-apli purchased a field. Its exact localisation was not described (except that it was 'between the gates') but based on the place of issue of this document, the area of Kish seems like a reasonable assumption. This document was deposited because it secured Marduk-nāšir-apli's ownership of this land and attested his payment.

The last tablet related to the Egibi archive is BM 30621 (76-11-17, 348) written in Ḫursagkalamma. It comes from the Nūr-Sîn family archive which was partially transferred to the Egibi archive when Itti-Marduk-balāṭu married ʿNūptāya, the daughter of Iddin-Marduk, son of Iqīšāya, descendant of Nūr-Sîn family (Jursa, 2005, p. 65). It is a loan of silver with a pledge of a house where the member of the Nūr-Sîn family is the creditor. One cannot determine why this particular tablet was moved to the Egibi archive.

The archive of Bēl-ēṭir, the descendant of Miširāya (Babylon?)

The existence of this small archive of three tablets, all written in Kiš during the reign of Šamaš-šumu-ukīn, was recognised by John P. Nielsen (2010). It is focused around Bēl-ēṭir, the descendant of Miširāya. Nielsen 2010, No. 2a (88-4-19, 21), and

²⁶ I chose this reading of the name instead of traditional Eppēš-ilī based on: Thissen, 2014, p. 147–148.

²⁷ Unpublished copy: Bertin 2772.

²⁸ For other Egibi's houses in Ḫursagkalamma see: CTMMA 3, p. 126–127, 131.

²⁹ Translation available at: <https://nabucco.arts.kuleuven.be/item/31201>

³⁰ Translation available at: <https://nabucco.arts.kuleuven.be/item/29377>

³¹ Check Abraham, 1995 for other Marduk-nāšir-apli's scribal activities.

Nielsen 2010, No. 2b (81-8-30, 265 + 394 + 831) are two purchases of land in Kiš by Bēl-ēṭir from the same person. Nielsen 2010, No. 3 (88-4-19, 12) is a lease of sheep. Based on the fact that Nielsen 2010, No. 2b probably come from Babylon (see: table 2) Nielsen put forward an interesting theory that Bēl-ēṭir ran away to Babylon during the Šamaš-šumu-ukīn's revolt (652–648 BC) to find shelter (Nielsen, 2010, p. 104). For what can be said from these three tablets, Bēl-ēṭir conducted his dealings solely in Kiš and no connections to Babylon or other cities can be drawn. However, Nielsen's theory built around 'archaeological' data, the coincidence of historical events and geography (closeness of Babylon), in my opinion, remains valid.

The Gaḫal archive (Babylon)

The two tablets from the 84-2-11 collection belong to the Gaḫal archive, which based on internal evidence is supposed to come from Babylon (Jursa, 2005, p. 67–68). It is possible that the Gaḫal family from Ḫursagkalamma and the Gaḫal family from Babylon was the very same family but so far no direct connection between them has been found (Jursa, 2005, p. 105–106). *Dar.* 133 (84-2-11, 111)³² was written in Kiš. It is a receipt of a payment of a debt owed by two brothers, Murašû and Tabnēa, sons of Aplāya, descendants of Gaḫal. Tabnēa's part is paid off by his other brother, Nabû-šumu-ukīn. The document contains a clause 'each has taken one (copy of the document)', thus we may safely assume that the tablet deposited in the archive in Babylon was one of such copies. We can go even further and presume that it belonged to Tabnēa as he is the prominent figure within the preserved part of the archive. *Dar.* 181 (84-2-11, 115)³³ written in Ḫursagkalamma is another record of the debt owed by Tabnēa. The creditor was also a member of the Gaḫal family – one can only wonder if he was a member of Babylon's or Ḫursagkalamma's branch of this kin group. We can find two names with theophoric element 'Zababa' among witnesses, which reflects characteristic onomasticon of the people from the area of Kish. We do not know why Tabnēa chose Ḫursagkalamma as his place of business but another tablet from his archive written in Babylon, BE 8/1, 105, documents an income from the field in Ḫarrān-Kiš. It seems then that Gaḫals tried to spread their influence outside Babylon and towards the Kish area.

The Sîn-ilī archive (Babylon)

One tablet from the Vorderasiatisches Museum in Berlin, VS 3, 17 (VAT 3014) written in Ḫursagkalamma, belongs to the well-documented archive of the Sîn-ilī family which, based on internal evidence, comes from Babylon (Jursa, 2005, p. 69–71). This document imposes an *imittu* (assessed rent) and other material obligations

³² Transliteration available at: <http://www.achemenet.com/en/item/?/3349245=Strassmaier%20--In-schriften%20von%20Darius&l=a&c=1&t=1.4/6/24/1/1655236>

³³ Transliteration available at: <http://www.achemenet.com/en/item/?/3349245=Strassmaier%20--In-schriften%20von%20Darius&l=a&c=1&t=1.4/8/24/1/1656121>

on a specific date gardener who rented an orchard from Ṭābia, son of Nabû-aplu-iddin, the descendant of Sîn-ilī. In the light of the archive under the discussion the main interest of the Sîn-ilī family was agriculture. They owned multiple date gardens around Babylon, and this in Ḫursagkalamma was one of them. The tablet was deposited within the archive in order to collect future obligations from the tenant gardener. Based on the place of issue, it was probably written during the imposition of the *imittu* in the orchard in Ḫursagkalamma, and after that, it was transferred to the family's archive in Babylon. Note also the document VS 4, 20 written in Babylon, which documents a purchase of dates made by Ṭābia in Kiš.

The Gallābu archive (Borsippa)

The tablet from the 99-4-15 collection written in Ḫursagkalamma belongs to the archive of the Gallābu family from Borsippa (Jursa, 2005, p. 82–83). BM 85540 (99-4-15, 347) is an obligation to bring two empty vats to Borsippa to the member of the Gallābu family. As Gallābus were engaged in prebendary beer brewing it is possible that these vats were to be used in this process (Jursa, 2010, p. 222; Zadok, 2009, p. 271). The tablet was deposited within the archive in Borsippa in order to secure the future execution of the obligation.

The Mannu-gērūšu archive (Borsippa)

Our last tablet with a certain archival attribution is Dubsar 11, No. 44 (98-5-14, 469) written in Ḫursagkalamma. It belongs to the archive of Mannu-gērūšu family from Borsippa. It concerns an obligation to be delivered to Borsippa to the member of the Mannu-gērūšu family – a situation similar to that observed in BM 85540 (Zadok, 2009, p. 150). Once again, the tablet could have been deposited to oblige the burdened person to resolve the obligation.

Tablets without archival attribution

Here I will discuss tablets that, to the best of my knowledge, do not have any archival attribution, hence establishing their provenance based on internal criteria is very limited if not impossible. Two kinds of obstacles occurred during their analysis. Either these texts are prosopographically separated from all other known tablets, or they are too fragmentary to bear necessary information. As far as these tablets are concerned, future development of prosopographical databases like Prosobab (Waerzeggers, Groß, et al., 2019) or publications similar to Nielsen's prosopography of the Early Neo-Babylonian period (2015) could help us solve these problems.

AOATS 4, No. 77 (76-11-17, 1036) was written in Ḫursagkalamma. It is a loan of silver with a pledge. It comes from the 'Egibi collection' in the British Museum. However, there are no traces which leading to the incorporation of this document into the Egibi archive. No Egibis or Nūr-Sîns are present among contracting parties or

witnesses and there are no prosopographical links to any other recognised archive, not to mention the material from the Ashmolean Museum.

Waezegers 2003/2004, No. 5 (1901-10-12, 531) is a pledge of a house written in Kiš during the revolt of Šamaš-erība. The house was situated 'next to the temple of Adad'. We do not know about the existence of the temple of Adad in Kiš or Ḫursagkalamma. If the pledged house was indeed in Kiš, then this is the first and only attestation of this temple. When it comes to prosopography of this document, it is separated from the rest of the known archives.

Jursa, BaAr 1, No. 10 (1920-12-13, 1) is a deposit document written in Ḫursagkalamma during the reign of Artaxerxes. No archival attribution and no other prosopographical links can be established in its regard. One should notice that the deposited silver came from 'the treasury of Bēl'; hence it may be somehow connected to Babylon.

BM 122180 (1930-7-25, 2) is a well-preserved purchase of land drafted in Ḫursagkalamma which prosopography is separated from the other tablets. It is a later copy of a document written during the reign of Kandalānu. The density of preserved tablets from this period is much lower than that from the 'long sixth century' and that might be the reason of not linking this text to any known archive. Its year of acquisition, i.e., 1930, creates possibility that this tablet in fact comes from the Oxford–Field excavations but one has to bear in mind that it was acquired from the small private collection, hence it is not known how long it has been there. Secondly, it is completely prosopographically separated from the rest of the Ashmolean material, thus it is hardly possible that it was excavated during the aforementioned mission.

George, Iraq 41, No. 49 (BCM 57'76) is a summon contract written in Ḫursagkalamma during the reign of Artaxerxes. The obliged person is supposed to escort an individual to Ḫursagkalamma. We know the destination of their journey but not its starting point, and then we cannot speculate about the city where this tablet could have been deposited if it was not in Ḫursagkalamma itself.

ROMCT 2, 1 (ROM 910x209.387) is a purchase of a female slave written in Kiš. Once again this text, despite its perfect preservation, has no prosopographical links to the other known tablets. What brings attention is that both contracting parties and three out of four witnesses do not have Babylonian names (Zadok, 2003, p. 512, 525).

VS 5, 1 (VAT 4919) is a purchase of a group of three(?) individuals by two gentlemen without patronymics given. The tablet was written in Ḫursagkalamma during the reign of Sennacherib. It is a very early text, hence it might be a retroact or later copy. It is a shame that no archival links could be established in its regard.

YOS 19, 57 is a receipt for payment of a house written in Kiš. The exact localisation of the house was not given, but based on the place of issue one cannot exclude Kiš itself. No prosopographical links to other known texts could be established. It is the only tablet drafted in Kiš in the NBC collection and it is possible that it may be somehow joined to its material.

The remaining 'Kish' tablets are CTMMA 3, 151 (MMA 86.11.466), BM 34402 (Sp. 521), BM 40706 (81-4-28, 251), and BM 42581 (81-7-1, 341). Unfortunately, they are all too broken or fragmentary to analyse their content and prosopography.

CTMMA 3, 151 issued in Ḥursagkalamma is a fragment of a loan of silver or quittance. Few names preserved, but full patronymics are missing. BM 34402 written in Ḥursagkalamma is a small fragment of the reverse with a few witnesses' names preserved. The readable fragment ends with the formula 'the nail of female [*her name* was pressed instead of her seal]'; thus it was presumably a conveyance document with a woman as a buyer. Among witnesses, there is '[name], husband of Nūptāya' mentioned. One could wonder if this was Nūptāya, the wife of Itti-Marduk-balāṭu, the descendant of Egibi, and that in result, her husband was present during this purchase. Based on the fact that there are some tablets from the Egibi archive within the Sp. collection it is possible but in no means certain. BM 40706 is a fragment of a contract(?) for barley written in Hursagkalamma. The name of Nidintu is mentioned on the obverse and apart from that, only the name of the scribe, without filiation on the reverse, is preserved. There is a stamp seal on the upper edge (Nisaba 28, No. 305). Finally, BM 42581 is a small fragment of a contract for bricks written in Kiš. Member of the Ir'anni family is burden with an obligation and, unfortunately, no more relevant details are preserved.

CONCLUSIONS

To sum up, tablets outside the Ashmolean Museum collection, which have been written in Ḥursagkalamma or Kiš almost certainly were unearthed somewhere else. Two major sites of their origin were recognised, Babylon and Borsippa. When it comes to numbers, the provenance of 28 out of 36 tablets was established. Eight tablets could not be attributed to any other city due to lack of collections' data, and because they could not be attached to any known archive. The reason for that is their prosopographical separation from other tablets or their poor state of preservation. The provenance of 25 tablets is Babylon, and three others are from Borsippa. Nineteen provenances were established both on collections' data and archival attribution. The provenance of four tablets was confirmed solely on collections' data and the origin of five tablets was localised only thanks to their archival attribution.

In order to establish provenance of a particular tablet, all factors should be treated as complimentary. When archaeological data is inevitable, it should obviously be of the first relevance, but when it is missing, there are still some hints, both internal and external, which might lead to a satisfactory conclusion. However, out of every kind of evidence, archival attribution indeed turns out to be the most important factor when establishing a provenance.

When it comes to the content of documents under discussion, they reveal the economic interests of the citizens of Babylon in Borsippa in the area of Kish. It turns out that the majority of tablets come from the Egibi archive. Egibis owned there numerous real estates and conducted there their business. All these tablets are testimonies of vivid and dynamic socio-economic lives of entrepreneurial Babylonians in the Neo-Babylonian period.

Table 5. Summary table

Text	Place of issue	Collection provenance	Archival attribution
Abraham 2004, No. 17	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
BM 30621	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
BM 30948	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
BM 31363	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
BM 34402	Ḫursagkalamma	Babylon	N/A
BM 40706	Ḫursagkalamma	Babylon	N/A
BM 42581	Kiš	N/A	N/A
BM 85540	Kiš	Borsippa	Borsippa (Gallābu)
BM 94878	Ḫursagkalamma	Borsippa	N/A
BM 122180	Ḫursagkalamma	N/A	N/A
<i>Camb.</i> 330	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
<i>Camb.</i> 331	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
<i>Camb.</i> 393	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
CTMMA 3, 65	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
CTMMA 3, 151	Ḫursagkalamma	N/A	N/A
<i>Dar.</i> 133	Kiš	N/A	Babylon (Gaḫal)
<i>Dar.</i> 181	Ḫursagkalamma	N/A	Babylon (Gaḫal)
<i>Dar.</i> 214	Ḫursagkalamma	N/A	Babylon (Egibi)
<i>Dar.</i> 232	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
Dubsar 11, No. 44	Ḫursagkalamma	Borsippa	Borsippa (Mannu-gērūšu)
George, Iraq 41, No. 49	Ḫursagkalamma	N/A	N/A
Jursa, BaAr 1, No. 10	Ḫursagkalamma	N/A	N/A
<i>Nbk.</i> 346	Kiš	Babylon	Babylon (Egibi)
<i>Nbk.</i> 408	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
Nielsen 2010, No. 2.a	Kiš	N/A	Babylon (Bēl-ēṭir)
Nielsen 2010, No. 2.b	Kiš	Babylon	Babylon (Bēl-ēṭir)
Nielsen 2010, No. 3	Kiš	N/A	Babylon (Bēl-ēṭir)
ROMCT 2, 1	Kiš	N/A	N/A
AOATS 4, No. 77	Ḫursagkalamma	Babylon	N/A
VS 3, 17	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Sīn-ilī)
VS 5, 1	Ḫursagkalamma	N/A	N/A
Wunsch 1997/1998, No. 10	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
Wunsch 1997/1998, No. 12	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
Wunsch 1997/1998, No. 15	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
Wunsch 2000a, No. 209	Ḫursagkalamma	Babylon	Babylon (Egibi)
YOS 19, 57	Kiš	N/A	N/A

REFERENCES

- Abraham, K.
 1995 The End of Marduk-nāšir-apli's Career as Businessman and Scribe: New Evidence from Unpublished Egibi Texts from the British Museum. In L. K. Van Lerberghe, A. Schoors (eds.), *Immigration and Emigration within the Ancient Near East: Festschrift E. Lipiński* (p. 1–9). Leuven: Peeters Publishers.
- 2004 *Business and Politics under the Persian Empire: The Financial Dealings of Marduk-nāšir-apli of the House of Egibi (521–487 B.C.E.)*. Bethesda: CDL Press.
- Altavilla, S., Walker, C. B. F. (Nisaba 28)
 2016 *Late Babylonian Seal Impressions on Tablets in the British Museum, Part 2: Babylon and its vicinity*. Winona Lake: Eisenbrauns.
- Baker, H. D.
 2004 *The Archive of the Nappāḫu Family*. Vienna: Institut für Orientalistik der Universität Wien.
- Beaulieu, P.-A.
 1994 *Late Babylonian Texts in the Nies Babylonian Collection*. Bethesda: CDL Press. (YOS 19)
- 2000 *Legal and Administrative Texts from the Reign of Nabonidus*. New Haven: Yale University Press
- Clay, A. T. (BE 8/1)
 1908 *Legal and Commercial Transactions dated in the Assyrian, Neo-Babylonian and Persian Periods, chiefly from Nippur*. Philadelphia: Department of Archaeology, University of Pennsylvania.
- Clancier, P.
 2009 *Les bibliothèques en Babylonie dans la deuxième moitié du Ier millénaire av. J.-C.* Münster: Ugarit-Verlag.
- Driel, G. van
 1989 The British Museum 'Sippar' Collection: Babylonia 1882–1893. *Zeitschrift für Assyriologie*, 79, 102–117.
- Frame, G.
 2013 *The Archive of Mušēzib-Marduk, Son of Kiribtu and Descendant of Šin-nāšir: A Landowner and Private Property Developer at Uruk in the Seventh Century BC*. Dresden: ISLET-Verlag.
- George, A. R.
 1979 Cuneiform Texts in the Birmingham City Museum. *Iraq*, 41(2), 121–140.
- George, A. R., Bongenaar, A. C. V. M.
 2002 Tablets from Sippar: Supplementary bibliography etc. for Leichty, "Catalogues" VI–VIII, up to the end of 2000. *Orientalia NS*, 71(1), 55–156.
- Gibson, McG.
 1972 *The City and Area of Kish*. Coconut Grove: Field Research Projects.
- Hackl, J.
 2013 *Materialien zur Urkundenlehre und Archivkunde der spätzeitlichen Texte aus Nordbabylonien*. Two volumes (unpublished PhD dissertation). University of Vienna.
- Horowitz, W.
 2000 Astronomical Cuneiform Texts in the Birmingham City Museum. In A. R. George, I. L. Finkel (eds), *Wisdom, Gods and Literature: Studies in Assyriology in Honour of W. G. Lambert* (p. 309–314). Winona Lake: Eisenbrauns.
- Jursa, M.
 1997 Neu- und spätbabylonische Texte aus den Sammlungen der Birmingham Museums and Art Gallery. *Iraq*, 59, 97–174.

- 1999 *Das Archiv des Bēl-rēmāni*. Istanbul and Leiden: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut Te Istanbul.
(BaAr 1)
- 2002 Florilegium babiloniacum: Neue Texte aus hellenistischer and späthachämenidischer Zeit. In C. Wunsch (ed.), *Mining the archives: Festschrift for Christopher Walker on the occasion of his 60th birthday, 4 October 2002* (p. 107–130). Dresden: ISLET-Verlag.
- 2005 *Neo-Babylonian Legal and Administrative Documents: Typology, Contents and Archives*. Münster: Ugarit Verlag.
- 2010 *Aspects of the Economic History of Babylonia in the First Millennium BC. Economic Geography, Economic Mentalities, Agriculture, the Use of Money and the Problem of Economic Growth*. Münster: Ugarit Verlag.
- Krabbenhöft, R. W.
2006 Accession Numbers of the Royal Ontario Museum. *Cuneiform Digital Library Notes*, 2006:1. Online: <https://cdli.ucla.edu/pubs/cdln/php/single.php?id=5>
- Leichty, E. (CBT 6)
1986 *Catalogue of the Babylonian Tablets in the British Museum*, vol. 6: *Sippar 1*. London: The British Museum Press.
- Leichty, E. Finkel, I. L. Walker, C. B. F. (CBT 4, CBT 5)
(in preparation) *Catalogue of the Babylonian Tablets in the British Museum*, vol. 4–5. Münster: Zaphon.
- Leichty, E., Finkelstein, J. J., Walker, C. B. F. (CBT 8)
1988 *Catalogue of the Babylonian Tablets in the British Museum*, vol. 8: *Sippar, 3*. London: The British Museum Press.
- Moorey, P. R. S.
1978 *Kish Excavations 1923–1933*. Oxford: Clarendon Press.
- McEwan, G. J. P. (ROMCT 2)
1982 *The Late Babylonian Tablets in the Royal Ontario Museum*. Toronto: Royal Ontario Museum.
(OECT 10)
- 1984 *Late Babylonian Texts in the Ashmolean Museum*. Oxford: Clarendon Press.
- Neugebauer, O.
1955 *Astronomical Cuneiform Texts*. New York: Springer Science + Business Media.
- Nielsen, J. P.
2010 Three Early Neo-Babylonian Tablets Belonging to Bēl-ētir of the Miširāya Kin Group. *Journal of Cuneiform Studies*, 62, 95–104.
- 2015 *Personal Names in Early Neo-Babylonian Legal and Administrative Tablets, 747–626 B.C.E.* Winona Lake: Eisenbrauns.
- Panayotov, S. V., Wunsch, C.
2014 New Light on George Smith's Purchase of the Egibi Archive in 1876 from the Nachlass Mathewson. In M. J. Geller (ed.), *Melammu: The Ancient World in an Age of Globalization* (p. 191–215). Online: <http://edition-open-access.de/proceedings/10/index.html> [Accessed June 20, 2019]
- Pedersén, O.
2005 *Archive und Bibliotheken in Babylon: die Tontafeln der Grabung Robert Koldeweys 1899–1917*. Saarbrücken: Saarländische Druckerei und Verlag.
- Sack, R. H. (AOATS 4)
1972 *Amēl-Marduk, 562–560 B.C.: A Study based on Cuneiform, Old Testament, Greek, Latin and Rabbinical Sources*. Neukirchen-Vluyn: Kevelaer and Neukirchener Verlag.
- Sandowicz, M. (Dubsar 11)
2019 *Neo-Babylonian Dispute Documents in the British Museum*. Münster: Zaphon.
- Sigrist, M. Zadok, R. Walker, C. B. F. (CBT 3)
2006 *Catalogue of the Babylonian Tablets in the British Museum*, vol. 3. London: The British Museum Press.

- Spar, I., Dassow, E. von (CTMMA 3)
 2000 *Cuneiform Texts in the Metropolitan Museum of Art*, vol. 3: *Private Archive Texts from the First Millennium B. C.* New York: Brepols Publishers.
- Stolper, M.
 1984 The Neo-Babylonian Text from the Persepolis Fortification. *Journal of Near Eastern Studies*, 43(4), 299–310.
 1990 Tobits in Reverse: More Babylonians in Ecbatana. *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, 23, 161–176.
- Strassmaier, J. N. (*Nbn.*)
 1889 *Inschriften von Nabonidus, König von Babylon (555–538 v. Chr.)*. Leipzig: Verlag von Eduard Pfeiffer.
 (*Nbk.*)
 1889 *Inschriften von Nabuchodonosor, König von Babylon (604–561 v. Chr.)*. Leipzig: Verlag von Eduard Pfeiffer.
 (*Camb.*)
 1890 *Inschriften von Cambyses, König von Babylon (529–521 v. Chr.)*. Leipzig: Verlag von Eduard Pfeiffer.
 (*Dar.*)
 1897 *Inschriften von Darius, König von Babylon (521–485 v. Chr.)*. Leipzig: Verlag von Eduard Pfeiffer.
- Thissen, C.
 2014 Studies in Neo-Babylonian Onomastics: the Use of the Sign DÜ. *Akkadica*, 135(2), 145–171.
- Tolini, G.
 2013 Between Babylon and Kiš: The Economic Activities of Išḫunnatu, a Slave Woman of the Egibi Family (Sixth Century B.C.). Online: <https://refema.hypotheses.org/766> [Accessed June 20, 2019].
- Ungnad, A. (VS 3)
 1907 *Vorderasiatische Schriftdenkmäler*, 3. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
 (VS 4)
 1907 *Vorderasiatische Schriftdenkmäler*, 4. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
 (VS 5)
 1908 *Vorderasiatische Schriftdenkmäler*, 5. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
 (VS 6)
 1908 *Vorderasiatische Schriftdenkmäler*, 6. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
- Waerzeggers, C.
 2003–2004 The Babylonian Revolts Against Xerxes and the 'End of Archives'. *Archiv für Orientforschung*, 50, 150–173.
 2018 The Network of Resistance: Archives and Political Action in Babylonia Before 484 BCE. In C. Waerzeggers, M. Seire (eds), *Xerxes and Babylonia: The Cuneiform Evidence* (p. 89–133). Leuven: Peeters Publishers.
- Waerzeggers, C., Groß, M. et. al.
 2019 Prosobab: Prosopography of Babylonia (c. 620–330 BCE). Leiden University. Downloaded: <https://www.prosobab.leidenuniv.nl/index.php>
- Wunsch, C.
 1997–1998 Und die Richter berieten... Streitfälle in Babylon aus der Zeit Neriglissars und Nabonids. *Archiv für Orientforschung*, 44(45), 59–100.
 2000a *Das Egibi-Archiv. I: Die Felder and Gärten*. Two volumes. Groningen: Styx Publications.
 2000b Neubabylonische Geschäftsleute und ihre Beziehungen zu Palast- und Tempelverwaltungen: Das Beispiel der Familie Egibi. In A. C. V. M. Bongenaar (ed.), *Interdependency of Institutions and Private Entrepreneurs: Proceedings of the Second MOS Symposium*

- (*Leiden 1998*) (p. 95–118). Istanbul and Leiden: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te Istanbul.
- 2003 *Urkunden zum Ehe-, Vermögens- und Erbrecht aus verschiedenen Neubabylonischen Archiven*. Dresden: ISLET-Verlag.
- Zadok, R.
1985 *Geographical Names according to New- and Late-Babylonian Texts*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- 2003 The Representation of Foreigners in Neo- and Late-Babylonian Legal Documents (Eighth through Second Centuries B.C.E.). In O. Lipschits, J. Blenkinsopp (eds), *Judah and the Judeans in the Neo-Babylonian Period* (p. 471–589). Winona Lake: Eisenbrauns.
- 2009 *Catalogue of Documents from Borsippa or Related to Borsippa in the British Museum I*. Messina: Di.Sc.A.M.

Other markings

- BCM *siglum* of the cuneiform tablets in the Birmingham Museum and Art Gallery.
- Bertin *siglum* of unpublished copies of cuneiform tablets in the British Museum drawn by G. Bertin.
- BM *siglum* of the cuneiform tablets in the British Museum.
- MMA *siglum* of cuneiform tablets in the Metropolitan Museum of Art.
- NBC *siglum* of cuneiform tablets in the Nies Babylonian Collection.
- ROM *siglum* of cuneiform tablets in the Royal Ontario Museum.
- Sp. *siglum* of cuneiform tablets in the Spartali I collection in the British Museum.
- VAT *siglum* of cuneiform tablets in the Vorderasiatisches Museum.

THE PROVENANCE OF NEO-BABYLONIAN LEGAL DOCUMENTS FROM 'KISH' OUTSIDE THE ASHMOLEAN MUSEUM COLLECTION

Streszczenie

Większość znanych obecnie nowobabilońskich dokumentów prawnych i administracyjnych z Kisz pochodzi z wykopalisk prowadzonych na tym stanowisku przez wspólną misję Oxford i Field Museum (Chicago). Tabliczki znalezione w trakcie tych wykopalisk znajdują się obecnie w Ashmolean Museum w Oksfordzie. Zaskakujące jest zatem, że istnieje grupa blisko 40 tekstów, które znajdują się w innych kolekcjach muzealnych, a trafiły do nich głównie w ostatniej ćwierci XIX wieku. Rodzi się więc pytanie, skąd się tam wzięły, skoro było to ok. 30–50 lat przed wspomnianą misją? Przypuszczam, że nie odnaleziono ich w Kisz, wbrew temu o czym świadczą widniejące w ich tekstach sformułowania dotyczące miejsca spisania (niem. *Ausstellungsort*), ale że raczej zostały odkryte w pobliskim Babilonie lub Borsippie. Celem niniejszego artykułu jest zbadanie tej kwestii na podstawie analizy kryteriów zewnętrznych i wewnętrznych wspomnianej grupy tabliczek.

Kwerenda źródłowa zaowocowała sporządzeniem listy 36 tabliczek klinowych spisanych w Kiś lub Hursagkalamma (dwa miasta wchodzące w skład starożytnego regionu Kisz), które znajdują się w różnych kolekcjach muzealnych poza Ashmolean Museum. Najwięcej, bo aż 29, przechowywanych jest w British Museum w Londynie. W Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku oraz w Vorderasiatisches Museum w Berlinie znajdują się po dwie tabliczki. Birmingham Museum and Art Gallery, Royal Ontario Museum oraz Yale Babylonian Collection posiadają po jednej tabliczce.

Zgromadzony materiał przebadano w dwójnasób, sprawdzając go pod kątem kryteriów zewnętrznych i wewnętrznych. Do kryteriów zewnętrznych zalicza się przede wszystkim informacje

dotyczące pochodzenia danej tabliczki zawarte w rejestrach muzealnych. Takie dane mogły być odnotowane zarówno po wpłynięciu do muzeum tabliczek ze zorganizowanych wykopalisk, jak i przy zakupie artefaktów z obiegu antykwarecznego. W tym względzie szczególnie istotne okazały się dane pochodzące z British Museum. Do kryteriów wewnętrznych zalicza się głównie przynależność archiwalną danej tabliczki. Taką atrybucję określa się głównie na podstawie danych prozopograficznych.

Przeprowadzona analiza kolekcji muzealnych oraz treści poszczególnych tabliczek doprowadziła do ustalenia proveniencji 28 spośród 36 zgromadzonych dokumentów. Zgodnie z wynikiem badania 25 tabliczek najprawdopodobniej pochodzi z Babilonu, a trzy z Borsippy. Źródeł pozostałych ośmiu tabliczek nie udało się ustalić ze względu na ich prozopograficzne odseparowanie od reszty znanych dokumentów z okresu nowobabilońskiego lub z powodu ich złego stanu zachowania, który uniemożliwił uzyskanie wystarczających informacji. Proveniencja 19 tabliczek została potwierdzona przez dwa czynniki, czyli zarówno przez dane z kolekcji muzealnych, jak i przynależność archiwalną poszczególnych dokumentów. Miejsce pochodzenia czterech kolejnych tabliczek ustalono wyłącznie dzięki danym z kolekcji muzealnych, a pięciu ostatnich dokumentów oparto jedynie na ich przynależności archiwalnej.

Jeżeli chodzi o zawartość omówionych tabliczek, to obrazują one interesy prowadzone przez mieszkańców Babilonu i Borsippy w rejonie Kisz. W korpusie obecne są dokumenty pożyczek, kupna-sprzedaży, noty zobowiązań czy nawet sprawy sądowe. Wszystkie one wiązały gospodarczo mieszkańców wspomnianych miast z osobami osiadłymi w rejonie Kisz. Najwięcej dokumentów pochodzi z archiwum rodu Egibi z Babilonu. Wskazują na to, że zainteresowanie tej rodziny rejonem Kisz na dobre rozpoczęło się założeniem tam przez nich tawerny w czasach Kambyzesa II, a swoją obecność w tym regionie kontynuowali co najmniej do panowania Dariusza Wielkiego. Mieli tam domy, sady i prowadzili różnorodne interesy. Ogół analizowanych tekstów świadczy o żywym i dynamicznym socjo-ekonomicznym świecie Babilończyków w okresie nowobabilońskim.

***SOCIAL NETWORK ANALYSIS IN THE STUDY OF THE
WORKS OF JOSEPHUS. THE CASE STUDY OF GALILEE
DURING THE FIRST JEWISH REVOLT***

***SOCIAL NETWORK ANALYSIS DZIEŁ JÓZEFA FLAWIUSZA.
STUDIUM PRZYPADKU DLA GALILEI W CZASIE
PIREWSZEGO POWSTANIA ŻYDOWSKIEGO***

Roman Deikler

orcid.org/0000-0002-5645-7240

Wydział Historii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań
roman.deikler@amu.edu.pl

ABSTRACT: This article shows the significance of the Social Network Analysis method in the study of Judea in the first century AD. The author presents the method and then shows its application on the example of the role of individual cities of Galilee. The situation concerns the time of the Jewish uprising in Galilee over a period of several months (autumn 66 - July 67 AD). After analyzing the situation in Galilee based on the works of Joseph Flavius, a graph was generated using the Ucinet computer program. The use of SNA in the study of the importance of individual cities in Galilee drew attention to the town of Gamla, which Joseph Flavius considered the most important fortress in this area. In addition, the graph showing the visits of individual insurgents to the cities of Galilee showed that Sepphoris was visited by both supporters and opponents of Joseph Flavius. Despite the fact that the inhabitants supported the Romans, they did not give up any rebel who visited them. The study confirmed the usefulness of the SNA method in undertaking subsequent analyzes of the works of Joseph Flavius.

KEYWORDS: The First Jewish Uprising, Joseph Flavius, Social Network Analysis, cities in Galilee during the first Jewish uprising

The aim of this article is to introduce a network analysis to the research of the history of Judaica in the first century AD. *Social Network Analysis* (hereinafter = SNA) is a method borrowed from social sciences, used to analyse and describe interpersonal relations. The history of Judea is known to a large extent thanks to the works

of Josephus, who extensively described the Roman province in the first century AD. The works of the Jewish historian mention little known Jews about whom we have no, biographical details. However, in these cases, Josephus often gave information about who these people were in relations with. In such situations, a network analysis may be useful, which can be an effective tool to correlate all Jews listed by Josephus. Applying this method in the analyses of the works of the Jewish historian may contribute to a better recognition of the political situation in Judea from the perspective of individuals.

After presenting the method of network analysis and discussing examples of its current use, in the following article, the author attempts to present the use of SNA for research on Judea in the first century AD. The analysis is made taking into account the situation in the cities of Galilee in 66–67. These areas were not chosen accidentally. Josephus was there during the First Jewish Revolt. At that time, he met many people that operated in different political relations. He described everything in *The Jewish War* (Joseph. *BJ*) and in *The Life* (Joseph. *Vita*).

SOCIAL NETWORK ANALYSIS

The Social Network Analysis bases on creating graphs illustrating interpersonal relationships. Information about relations between individuals is taken from the analysis of the chosen sources from a given period of time (in the following article these are the works of Josephus). Currently, advanced computer programs¹, which allow to create many types of networks are used to generate the appropriate graphs. On their basis, we may interpret the connections between individual people: the city in which they were staying, another person, and maybe a specific event. In addition, the researcher may analyse the properties of the network, i.e., the number of connections and their reciprocal relations, the orientation, transitivity of connections, the density of connections and their centrality, the strength of connections, bridges, mediation and equivalence (Turner, Maryanski, 2004, p. 607–613). Thanks to it, we may observe who or what was important in a given community.

Network analysis has developed its own language that helps researchers to describe created charts. The basic concept is the graph, i.e., the resulting chart (Tsvetovat, Kouznetsov, 2011, p. 19–37). There are actors on it, i.e., points presenting the examined persons. Between the actors there are connections, i.e., lines describing the intimacy between the persons concerned².

The method was created in the mid-1960s, when Harrison White was lecturing at Harvard University (Terrell, 2013, p. 19). Its sources can be traced back earlier, because SNA was probably created from three research branches: sociometry, anthro-

¹ As e.g., some of them: EgoWeb 2.0, NetMiner, UCINet, Pajek, GUESS, ORA, Cytoscape, Gephi, NodeXL, Social Network Visualizer, Meerkat, muxViz.

² More about used concepts in network analysis see: Pryke, 2012, p. 84–94.

polology of the organization and graph (Wasserman, Faust, 1994, p. 10–17). John Scott presents the history of the modern network analysis discussing the development of the previously mentioned areas. The first group of researchers dealt with the structure of the group and the flow of information. It operated in the United States in the 1930s. The second group was gathered around Harvard and focused on informal communication and social systems at workplaces. The third group worked at the University of Manchester and dealt with the analysis of conflict and contradiction, mainly in relation to African tribal societies (Scott, 2000, p. 7). SNA was initially used only by sociologists, and over time, it appeared in other related disciplines. Currently, it is used in: anthropology, biology, demography, communication studies, economics, geography, history, information technology, organizational studies, political science, social psychology, development research, sociolinguistics.

It is assumed that a modern SNA has at least four basic features:

1. Social network analysis is motivated by a structural intuition based on the ties linking social actors,
2. It is grounded in systematic empirical data,
3. It draws heavily on graphic imagery, and
4. It relies on the use of mathematical and/or computational models (Freeman, 2004, p. 3).

Stanley Wasserman and Katherine Faust have listed several topics that are investigated by the network analysts (Wasserman, Faust, 1994, p. 5–6):

- occupational mobility,
- the impact of urbanization on individual well-being,
- the world political and economic system,
- community, elite decision making,
- social assistance,
- community,
- group problem solving,
- diffusion and adoption of innovation,
- corporate interlocking,
- belief systems,
- cognition or social perception,
- markets,
- sociology of science,
- exchange and power,
- consensus and social influence,
- coalition formation.

These categories were created over 20 years ago in network analysis. Since then, the SNA method has been used in many other cases, e.g., in the research on interpersonal relationships on social networks.

The wide spectrum of applications of network analysis resulted in widening the usage of SNA in other scientific disciplines, and thus the developing the method itself. Currently, there are many publications which clarify the applications and

explain how to use the method. Also, the *Encyclopedia of Social Network Analysis and Mining-Springer* collects important information about this method (Alhajj, Rokne, 2018).

APPLICATION OF SNA IN THE HISTORICAL RESEARCH

The above method has many applications in historical research. Most of all, the majority of the mentioned categories are simply transferred to the research of communities living at a specific time. Historical sources contain a lot of necessary information that allows us to create various types of graphs to determine the relationships operating in a given group of people.

Furthermore, this method is useful in determining the origin of single sources by analysing the individuals/persons that were mentioned there. In such a way, it is used by researchers studying the ancient Middle East. They link individuals mentioned on the cuneiform tablets with other people from the previously known tablets, and then determine from which archive the source comes (Waerzeggers, 2014, p. 207–233).

THE USE OF SNA IN THE RESEARCH OF JUDEA IN THE FIRST CENTURY AD

The SNA method seems to be useful also in the research of Judea in the first century AD. Josephus characterized the situation in this province, but he did not always concentrate on the detailed descriptions of the individual Jews. In many cases, he only provides information about who the individuals were in the relationship or where they were staying. The network analysis gives us the opportunity to look at these reports using computer generated graphs. This method will certainly help in the research on the Jewish parties and their mutual relations. The dependencies between individuals may be presented using the graphs. It will also be possible to learn about the relationships between the Jewish parties to which the Jews belonged. In addition, it will be possible to gain a better knowledge of individual Jewish activists and their views on the basis of the information about the belonging of individual Jews to specific Jewish parties or their close relations with the representatives of these groups.

In the first century AD there were many rebellions against the Romans in Judea. They had the character of great uprisings (Joseph. *BJ* 2–7)³. There were also many smaller protests against the Roman rule (Joseph. *AJ* 19, 354–366; 20, 105–108. 111–117; Joseph. *BJ* 2, 224–231). The graph visualization of interpersonal relations in the society before the First Jewish Revolt may show that among Jews there were people who took part in the subsequent rebellions of Judeans. Thus, it would mean

³ More about the First Jewish Revolt see: Berlin, Overman, 2004; Bloom, 2010; Popovic, 2011; Mason, 2016.

that among the inhabitants of the Roman province there were persons who implicitly provoked others to fight against the Romans.

In addition to interpersonal relationships, network analysis can be useful in determining the significance of specific places over a given period of time. In the first century AD there were many points in Judea which were important for the population not only for religious but also strategic reasons. The historical narrative of Josephus may omit some cities or, on the contrary, overestimate the values of others. The visualization of the statistics presenting this problem may help noticing inconsistencies in the descriptions made by the Jewish historian.

Using the SNA has many advantages in researching Judea in the first century AD, however, this method has not been used so far. We must remember about the risk in the case of research on Judea in the first century AD. Historians, in their research, study the works of Josephus as the examples of historical narrative, and not just a list of specific facts⁴.

An example of using the SNA in the study of important urban centers in Galilee in 66–67 AD is presented below. This is only a part of the research that still needs to be carried out over the situation in Judea in the first century AD. The author chose a period of several months⁵ taking into account the due to military activities carried out in the Galilee region during this period⁶.

THE EXAMPLE OF USING *SOCIAL NETWORK ANALYSIS* METHOD IN DETERMINING IMPORTANT PLACES IN GALILEE DURING THE FIRST JEWISH REVOLT

In order to successfully fight the Romans during the First Jewish Revolt, the area of Judea was divided among individual commanders. Josephus mentions the following leaders and the areas in which they operated (Joseph. *BJ* 2, 563–568):

- Yosep, son of Gorion⁷ and high priest Ananus – Jerusalem;
- One of the chief priests Jesus, son of Sapphas and Eleazar, son of the high priest Neus – Idumea;

⁴ Much of the information provided by Josephus is debatable. Nevertheless, they are accepted as reliable in the SNA test. This allows to generate a graph that visualizes the data but does not present the possible errors in the description of the Jewish historian. More about the method of contradiction in the research on the works of Josephus see: Mason, 2009, p. 114–116.

⁵ Armed forces were carried out in Galilee after the defeat of Cestius Gallus in the autumn of 66 to July 1, 67 (see: Mason, 2016, s. 302). However, it should be noted that an additional campaign was held in these areas at the end of the summer of 67.

⁶ The situation in Galilee in the years 66–67 after Christ was described by Josephus in *The Life* and in *The Jewish War*.

⁷ Yoseph, the son of Gorion, quickly disappears from the narrative of Josephus. In his place appears Jesus, the son of Gamaliel, hence the supposition that he was the commander in Jerusalem see: Mason, 2008, fn. 3368, p. 382.

- Yosep, son of Simon – Jericho;
- Manasses – Perea;
- Ioannes the Essaeus – Thamna, Lydda, Yoppa, Ammaus;
- Ioannes, son of Ananias – district of Gophnite and Acrabettene;
- Yosep, son of Matthias (later called Josephus) – Galilee⁸.

Due to the Josephus' commanding in Galilee, this region was described in detail by him. The Jewish historian described the situation in these areas from the beginning of the First Jewish Revolt (Joseph. *BJ* 2, 569) until the fall of the last town – Gischala (Joseph. *BJ* 4, 120)⁹. In his narrative, he focused, among others, on individual Jewish insurgents who, while fighting with the Romans, simultaneously opposed his command in this area¹⁰. That is why Galileans changed their places of residence, seeking coalitions and support for the residents of the most important fortresses in this area. Josephus did likewise, trying to convince individual cities to support his actions.

Below, the Graph I presents, the cities and villages in Galilee¹¹, which were visited by the insurgents listed by Josephus in the years 66–67, i.e., during the war in this area. It is worth noting that the stay of a given person in the city was not tantamount to contacts with other Jews who visited this city – the diagram simplifies interpersonal relations. Jews visited subsequent places at intervals, which is why they could never meet in person. The graph shows the connection of individual people with the cities of Galilee and the frequency of their stays during the First Jewish Revolt.

As shown in the graph above, most of the cities were visited by Josephus¹². This fact is not surprising, because he commanded a rebel army in these areas. The Jewish historian did not visit only two villages and Gamla that were visited by other rebels. One of these places is a village where the Jerusalem delegation stationed for a while (Ionathes, Ananias, Iozar, Simon)¹³ and Iesus and Simon, brother of Ioannes¹⁴, and in the second there were its representatives (Ionathes and Ananias), returning to Jerusalem¹⁵. So it is not surprising that Josephus did not come to them, since the villagers supported his opponents.

⁸ This division has been questioned many times, because Josephus does not go alone to Galilee as described in *Vita* (Joseph. *Vita* 17; 28). The SNA method is designed to check the repeatability of the locality in the texts of Josephus and people assigned to them.

⁹ On the activities of Jewish insurgents in Galilee, see: Bloom, 2010, p. 92–113.

¹⁰ Many Jews disagreed with the command of Josephus in Galilee. The revolts of Justus from Tiberias (see Joseph. *Vita* 87–89) and John of Gischala (see: Joseph. *Vita* 122–125) were particularly important.

¹¹ About the topography in Galilee in the first century AD see: Vonder Bruegge, 2016.

¹² In the matter of the activities of Josephus in Galilee see: Cohen, 2002, pp. 181–231.

¹³ On the establishment of the Jerusalem delegation see: Joseph. *Vita* 196–197. About their stay in Ksaloth see: Joseph. *Vita* 227.

¹⁴ On the subject of joining Simon and Jesus to the Jerusalem delegation see: Joseph. *Vita* 200–201.

¹⁵ Ionathes and Ananias were in the village of Dabaritta returning to Jerusalem (see: Joseph. *Vita* 317–318).

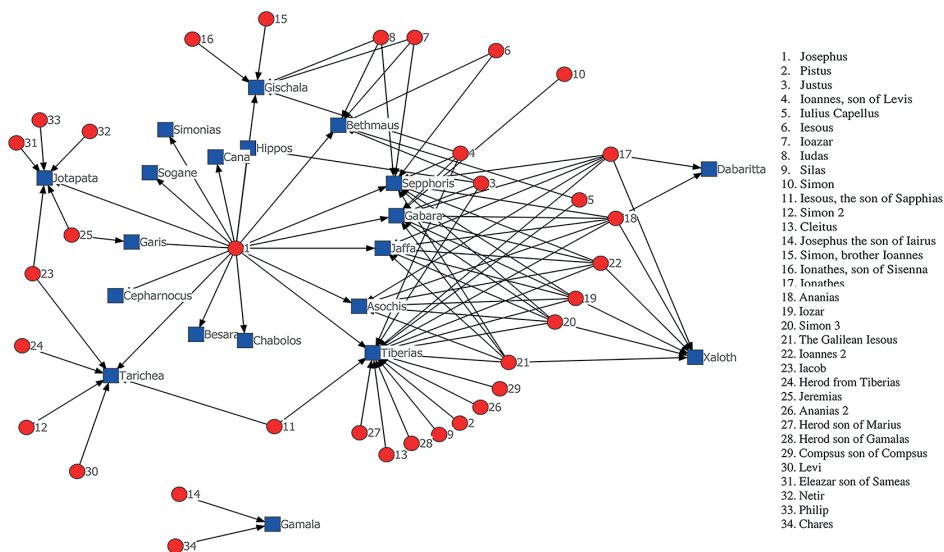


Fig. 1. The cities of Galilee in 66–67. Red actors are people. Blue actors are cities. Graph was generated in *Ucinet* (Borgatti, Everett, Freeman, 2002)

The information that the commander of the Galileans did not visit Gamla is more shocking. The Jewish historian mentioned the significance of this fortress several times in the struggle against the Romans¹⁶. Among the initial activities of Josephus in Galilee was strengthening of several fortresses, including Gamla (Joseph. *BJ* 2, 574)¹⁷. Despite this support for the fortress, it was not used by him while hiding from the Jewish rebels who tried to kill him. The commander of Galilee did not even come to check the situation in Gamla during military operations. It is worth considering what was the cause of such acts.

Certainly, apart from the support of the community, the distance between specific cities was a significant factor for Josephus. The key activities in Galilee took place near Tiberias. It was easier for Josephus to go to Tarichea than to Gamla. The first of the cities was about 8 km from Tiberias. The second was about 50 km away. It can be assumed that Josephus, in situations of insubordination of the Jews, chose the nearest town, in order to be able to get shelter from his opponents. The distance from the center of Galilee to Gamla explains why the commander of Galileans did not visit this

¹⁶ Josephus emphasized that Gamla was the most important fortress in Galilee see: Joseph. *BJ* 2, 568. Geographical significance of this place is also presented by James J. Bloom see Bloom, 2010, p. 97.

¹⁷ Josephus supported Gamla, despite the fact that at the beginning the city belonged to Agrippa, who was loyal to the Romans (see: Joseph. *BJ* 2, 247). It was only the rebellion of Joseph, son of the midwife, that changed the mood in the city (see: Joseph. *Vita* 185). About archeological excavations in Gamla, see: Weiss, 2016, p. 166–170.

fortress during the Jewish disputes over the authority in this area. Moving away from the center of the insurgent actions could result in the loss of leadership in Galilee, and perhaps even the death of Josephus, who could be killed by his opponents during a long journey.

It is more difficult to answer the question why Josephus did not come to Gamla during the entire period of the first Jewish war. In the end, its inhabitants were hospitable to him from the moment they objected to Agrippa. Josephus was supposed to reciprocate this sympathy because he supported the residents in strengthening the walls of the fortress (Joseph. *Vita* 186). Nevertheless, the commander of Galilee did not come – as he recalled – to the most important fortress in the region, even to check its condition. Uriel Rappaport suspects that Gamla did not belong territorially to Josephus's authority at all (Rappaport, 1994, p. 100–101). It is possible that the commander of Galilee did not visit this fortress because it was not his duty. Josephus, son Iairus, was then leading the city (Joseph. *Vita* 185) and Chares¹⁸. In spite of everything Gamla was conquered by the Romans as the last stronghold in Galilee¹⁹, after Josephus lost to defending Jotapata.

Archaeological excavations in Gamla are worth attention. From the Hellenistic period remained only the isolated sections of walls, perhaps remains of the Seleucid fortress. Later Gamla expanded significantly, especially in the time of Alexander Jannaeus. Two phases (from the Hasmonean and early Roman periods) of the whole complex were uncovered at the site. The settlement was destroyed and abandoned in the fall of 67 AD (Weiss, 2016, p. 166). The results of the archaeological excavations in Gamla indicate that at the site there was a modest building endeavor that was confined to the eastern end of the site, opposite to the saddle and the access roads leading to it. Josephus attributed the construction of the wall there to himself (Joseph. *BJ* 2, 574), but the fortress was not fortified by the wall (Weiss, 2016, p. 167). Nevertheless, based on the archaeological discoveries from Gamla and the SNA method, we should question the accuracy of Josephus' statements about the situation in Galilee.

The second interesting conclusion which can be drawn from the graph above, is the frequency of Sepphoris' haunts²⁰. According to Josephus, it was one of the key cities in Galilee (Joseph. *Vita* 346)²¹, alongside Tiberias. As it is presented on the graph, the city was visited by eleven insurgents. However, the Jewish historian, from the beginning of his narrative, indicated that Sepphoris supported Romans

¹⁸ Josephus presents two Chares. One was supposed to be the relative of Philip and he was killed when Josephus the son of Iairus, took over the town (Joseph. *Vita* 186, see: Mason, 2001, fn. 780, p. 92). The second Chares was on the side of the residents of Gamla and he died during the siege of the city by the Romans (Joseph. *BJ* 4, 68).

¹⁹ About the siege of Gamla see: Atkinson, 2007, p. 358–365.

²⁰ More about Sepphoris see: Meyers, 2004, p. 110–120. On the activities of Josephus in Sepphoris see: Bloom, 2010, p. 96–97.

²¹ On the meaning of Tiberias and Sepphoris in Galilee see: Z. Weiss, 2007, p. 385–409.

(Joseph. *Vita* 30–31)²². Despite it, its inhabitants hosted the commander of the Galileans (Joseph. *Vita* 104–111), and the Jerusalem's delegation (Joseph. *Vita* 232). Josephus emphasized that they did it without enthusiasm, and that at the first opportunity they gave up without a fight to the Roman army (Joseph. *Vita* 394–398). It is noticeable that the city of Sepphoris acted depending on the situation and supported those people from whom it could gain as much as possible. Despite their positive attitude towards Romans, the city residents did not betray any of the insurgents who visited them.

CONCLUSION

The presented example of the use of network analysis shows that this method may be useful in researching Judea in the first century AD. In the sources connected to this period – such as the works of Josephus – there are information which might be considered helpful in creating graphs. On their basis, the relations between people, parties or cities in the Roman province can be analysed. The main issue in the study of relations in Judea in the first century AD comes from the situations when a Jewish historian intentionally slandered people concerned. Nevertheless, it is worth using the SNA method because it is a promising alternative to other research methods, especially since there are often no sources to compare the works of Josephus. Therefore, any effective method of researching Judea in the first century AD is desirable in the study of this province.

The use of the SNA in the study of the importance of individual cities in Galilee drew attention to Gamla, which was considered by Josephus to be the most important fortress in this area. Nevertheless, the commander of Galileans did not visit it, but he left it to Joseph, son of midwife and Chares. This was probably caused by the distance that he had to overcome and the fear of losing his leadership in Galilee. It is more difficult to explain why the commander of the Galileans did not check the most important, as he believed, fortress in the area. In addition, the graph showing the visits of individual insurgents in the cities of Galilee demonstrated that Sepphoris was visited by both followers and opponents of Josephus. Despite the fact that the inhabitants supported Romans, they did not disclose any rebel that visited them. These issues have already been noticed and examined by other researchers. It confirms the usefulness of the SNA method, because it allows us to discover the dependencies in the works of Josephus in an innovative way. If the study with a small number of facts brings the intended effect, we may conclude that it might be similar in case of the larger database.

²² The support of the Romans by Sepphoris could result from the good commercial relations between the inhabitants and Romans, see: Adan-Bayewitz, Perlman, 1990, p. 153–172.

BIBLIOGRAPHY

- Adan-Bayewitz, D., Perlman, I.
 1990 The Local Trade of Sepphoris in the Roman Period. *Israel Exploration Journal*, 40(2/3), 153–172.
- Alhaji, R., Rokne, J.
 2018 *Encyclopedia of Social Network Analysis and Mining*. New York: Springer.
- Atkinson, K.
 2007 Noble Deaths at Gamla and Masada? A Critical Assessment of Josephus' Accounts of Jewish Resistance in Light of Archaeological Discoveries. In Z. Rodgers (ed.), *Making History Josephus and Historical Method* (p. 349–371). Leiden: Brill.
- Berlin, A. M., Overman, J. A.
 2004 *The First Jewish Revolt: Archaeology, History and Ideology*. London: Routledge.
- Bloom, J. J.
 2010 *The Jewish Revolts Against Rome, A.D. 66–135 A Military Analysis*. Jefferson: McFarland & Company.
- Borgatti, S. P., Everett, M. G., Freeman, L. C.
 2002 *Ucinet for Windows: Software for Social Network Analysis*. Harvard, MA: Analytic Technologies.
- Cohen, S. J. D.
 2002 *Josephus in Galilee and Rome*. Boston: Brill.
- Freeman, L. C.
 2004 *The Development of Social Network Analysis. A Study in the Sociology of Science*. Vancouver: Empirical Press.
- Mason, S.
 2001 *Life of Josephus. Flavius Josephus: Translation and Commentary*. Leiden: Brill.
 2008 *Flavius Josephus Judean War 2: Translation and Commentary*. Leiden: Brill.
 2009 Contradiction or Counterpoint? Josephus and Historical Method. In S. Mason, *Josephus, Judea, and Christian Origins Methods and Categories*. Peabody: Hendrickson Publishers.
 2016 *A History of the Jewish War AD 66–74*. London: Cambridge University Press.
- Meyers, E. M.
 2010 Sepphoris: City of Peace. In A. M. Berlin, J. A. Overman (eds), *The First Jewish Revolt: Archaeology, History and Ideology* (p. 110–120). London: Routledge.
- Popović, M.
 2011 *The Jewish Revolt Against Rome Interdisciplinary Perspectives*. Leiden: Brill.
- Pryke, S.
 2012 *Social Network Analysis in Construction*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Rappaport, U.
 1994 How Anti-Roman was the Galilee? In L. I. Levine, *The Galilee in Late Antiquity* (p. 95–102). New York: Jewish Theological Seminary of America.
- Scott, J.
 2000 *Social Network Analysis: A Handbook*. London: Sage Publications.
- Terrell, J. E.
 2013 Social Network Analysis and the Practice of History. In C. Knappett, *Network Analysis in Archaeology New Approaches to Regional Interaction* (p. 17–42). London: Oxford University Press.
- Tsvetovat, M., Kouznetsov, A.
 2011 *Social Network Analysis for Startups: Finding connections on the social web*. Sebastopol: O'Reilly Media.

- Turner, J. H., Maryanski, A.
2004 Analiza sieciowa. In J. H. Turner (ed.), *Struktura teorii socjologicznej* (p. 604–614). Warszawa: PWN.
- Vonder Bruegge, J. M.
2016 *Mapping Galilee in Josephus, Luke, and John Critical Geography and the Construction of an Ancient Space*. Leiden: Brill.
- Waerzeggers, C.
2014 Social Network Analysis of Cuneiform Archives – a New Approach. In H. D. Baker, M. Jursa (eds), *Documentary Sources in Ancient Near Eastern and Greco-Roman Economic History* (p. 207–233). Oxford: Oxbow Books.
- Wasserman, S., Faust, K.
1994 *Social Network Analysis. Methods and Applications*. New York: Cambridge University Press.
- Weiss, Z.
2007 Josephus and Archaeology on the Cities of the Galilee. In Z. Rodgers (ed.), *Making History Josephus and Historical Method* (p. 385–414). Leiden: Brill.
2016 Josephus and the Archaeology of Galilee. In H. H. Chapman, Z. Rodgers (eds), *A Companion to Josephus* (p. 161–198). Chichester: Wiley-Blackwell.

SOCIAL NETWORK ANALYSIS DZIEŁ JÓZEFA FLAWIUSZA. STUDIUM PRZYPADKU DLA GALILEI W CZASIE PIREWSZEGO POWSTANIA ŻYDOWSKIEGO

Streszczenie

Głównym celem artykułu jest wprowadzenie *Social Network Analysis* do badań nad dziełami Józefa Flawiusza. Metoda ta może być szczególnie przydatna, ponieważ często brakuje źródeł, z którymi można zestawić prace żydowskiego historyka. W związku z powyższym każda kolejna efektywna metoda badań nad Judeą w I w. po Chr. jest pożądana w badaniach nad tą prowincją.

W pierwszej części artykułu autor omawia metodę analizy sieciowej, przytaczając najnowszą literaturę opisującą tę problematykę. Następnie podjęta zostaje próba przybliżenia innych badań, w których metoda ta została zastosowana z pozytywnym skutkiem.

W drugiej części artykułu skorzystano z niej w badaniu znaczenia miast w Galilei w latach 66–67 po Chr., kiedy na tych terenach miał przebywać Józef Flawiusz. Autor na podstawie *Wojny żydowskiej* i *Autobiografii* Józefa Flawiusza wygenerował graf, który wykazuje powiązania poszczególnych osób z miastami w Galilei oraz częstotliwość ich pobytów w nich podczas pierwszego powstania żydowskiego.

Zastosowanie SNA w badaniu znaczenia poszczególnych miast w Galilei zwróciło uwagę na Gamalę, która była uważana przez Józefa za najważniejszą twierdzę w tym rejonie. Mimo to dowódca Galilejczyków nie odwiedził jej, lecz pozostawił to Józefowi, synowi akuszerki i Charesowi. Takie postępowanie prawdopodobnie wynikało z odległości, którą musiałby pokonać, oraz strachu przed utratą przywództwa w Galilei. Trudniej wyjaśnić, dlaczego dowódca Galilejczyków nie skontrolował najważniejszej, jak uważał, twierdzy w rejonie, którą sam wzmocnił. Należy jednak podkreślić, że przedstawione przez Józefa opisy Gamali, nie zostały potwierdzone przez badania archeologiczne. Ponadto graf przedstawiający wizyty poszczególnych powstańców w miastach Ga-

lilei wykazał, że Sefforis było odwiedzane zarówno przez zwolenników, jak i przeciwników Józefa Flawiusza. Mimo że mieszkańcy popierali Rzymian, nie wydali żadnego buntownika, który ich odwiedził. Kwestie te zostały już zauważone i zbadane przez innych uczonych, co potwierdza użyteczność metody SNA, ponieważ umożliwia ona odkrycie zależności w dziełach Józefa Flawiusza w innowacyjny sposób. Jeśli badanie przy małej liczbie faktów przyniosło zamierzony skutek, można wnioskować, że podobnie będzie przy większej bazie danych.

SZTUKA WŚRÓD ARCHEOLOGÓW. WYBRANE PRZYKŁADY

ART AMONG ARCHEOLOGISTS. SELECTED EXAMPLES

Maciej Kaczor

Wydział Archeologii, Uniwersytet im. A. Mickiewicza
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań
maciejkaczor0306@o2.pl

Katarzyna Pyżewicz

orcid.org/0000-0001-9228-9347

Wydział Archeologii, Uniwersytet im. A. Mickiewicza
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań
pyzewicz@amu.edu.pl

Barbara Wielgus

Wydział Archeologii, Uniwersytet im. A. Mickiewicza
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań
wielgus.barabara01@gmail.com

ABSTRACT: This article presents selected aspects of potential intersections of archeology and art, the potential resulting from it, and also threats. We presented our interpretation of the perception of this issue, which is from the archaeologist's perspective. We referred to specific examples that refer both to our experience resulting from more than a year of cooperation between the Faculty of Archeology of the Adam Mickiewicz University in Poznań and the Faculty of Art Education and Curatorial Studies of the University of Arts in Poznań, as well as the external sources.

An attempt was made to answer the question – how archaeologists can use the knowledge and experience of artists. We focused on the example of museology and the popularization of archaeological knowledge, how to make it more attractive, and to facilitate public reception. At the same time, we presented our observations on the examples of the use of archeology by artists as inspiration.

KEY WORDS: archeology, art, interdisciplinarity, museology, popularization

SZTUKA I ARCHEOLOGIA

Połączenie sztuki i archeologii wydaje się dla archeologów czymś normalnym, wręcz codziennym. Archeologia dzieliła początki z historią sztuki, zabytki związane ze sztuką są jednymi z najbardziej pożądanymi w muzeach archeologicznych, a badacze dociekania na temat jej początków często traktują ją niejako „na wyłączność”. Badania archeologów nad sztuką pradziejową i antyczną doczekały się bardzo licznej literatury, zarówno teoretycznej, jak i empirycznej (szerzej: Bugaj, 2012). Ponadto archeolodzy są również odbiorcami sztuki powstającej współcześnie oraz w czasach historycznych.

Z kolei dla artystów połączenie z archeologią może wydawać się czymś odległym i nieoczywistym. Sztuka pradziejowa i antyczna jest dla nich najczęściej elementem kursów na studiach, ewentualnie rodzajem ciekawostki. Nie oznacza to jednak, że nie może być impulsem dla twórczości artystów – w archeologii jako inspiracji drzemie ogromny potencjał, co zostało potwierdzone m.in. w trakcie współpracy poznańskich archeologów i artystów. W niniejszym artykule, w odniesieniu do naszego doświadczenia wynikającego ze wspomianej ponad rocznej współpracy, poruszone zostały wybrane aspekty potencjalnych punktów stycznych dziedzin z zakresu archeologii i sztuki oraz wynikający z tego potencjał, ale też i zagrożenia. Przedstawiona została nasza interpretacja sposobu postrzegania tego zagadnienia, czyli z perspektywy archeologa.

POCZATKI WSPÓŁPRACY ARCHEOLOGÓW I ARTYSTÓW POZNAŃSKICH

W październiku 2017 roku dwa uniwersytety poznańskie: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza i Uniwersytet Artystyczny podjęły współpracę naukowo-artystyczną. Liczne działania realizowano w ówczesnym Instytucie Archeologii oraz na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa. Współpraca ta została zwieńczona ogólnopolską konferencją „Archeologia. Pamięć. Sztuka”, która odbyła się w Poznaniu w dniach 20–22 marca 2019 roku. W rezultacie tej współpracy pojawiły się liczne pytania związane z rozumieniem archeologii i sztuki. Rozpoczęto dyskusję nad sposobami, które archeolodzy mogą wykorzystać w czerpaniu z wiedzy i doświadczenia artystów. Szczególną uwagę skupiono na przykładach z dziedziny muzealnictwa i popularyzacji wiedzy archeologicznej, sposobu jej uatrakcyjnienia i ułatwienia odbioru przez społeczeństwo. Równocześnie poruszano w trakcie spotkań kwestię wykorzystania archeologii jako inspiracji artystycznej i niebezpieczeństw, jakie się z tym wiążą.

DZIAŁANIA W PROJEKCIE INSTYTUTU ARCHEOLOGII UAM I WYDZIAŁU EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA UAP

Współpraca archeologów i artystów polegała przede wszystkim na realizacji licznych przedsięwzięć odbywających się od października 2017 do połowy 2019 roku. Jednymi z pierwszych były wykłady archeologów w ramach programu realizowanego przez II Interdyscyplinarną Pracownię Rysunku na Uniwersytecie Artystycznym. Zapoczątkowało je, 18 października 2017 roku, wystąpienie jednego z autorów (K.P.) *Sztuka poznania najstarszych dziejów, czyli czym zajmuje się archeologia*. Celem wykładu było wprowadzenie studentów i wykładowców Uniwersytetu Artystycznego w podstawowe pojęcia i zagadnienia związane z działalnością archeologów z Instytutu Archeologii.

W listopadzie 2017 roku odbyły się pierwsze warsztaty artystyczno-archeologiczne. W trakcie zajęć adepci archeologii i sztuki zapoznali się ze sposobami dokumentacji archeologicznej materiałów krzemiennych, a także podjęli się wykonania szkiców wybranych okazów kamiennych (ryc. 1).

Od 15 do 19 listopada 2017 roku na terenie Muzeum Archeologicznego w Biskupinie odbywał się plener archeologiczno-artystyczny (ryc. 2). W jego ramach studenci archeologii i kierunków artystycznych brali udział w licznych warsztatach, między innymi podjęli się lepienia naczyń technikami prądziejowymi, wykonywania ozdób z poroża, kości i drewna, wytopu miedzi i brązu. Wieczorami odbywały się prelekcje i dyskusje: studenci opowiadali o swoich pracach dyplomowych, przedstawiali najnowsze kierunki badań i realizacji instalacji artystycznych. Celem pleneru było także przygotowanie przez grupy złożone z archeologów i artystów projektów artystycznych poświęconych pigmentom, które wykorzystywane były przez społeczności prądziejowe i średniowieczne (ryc. 3).

Kolejnym punktem współpracy było przygotowanie, a 18 stycznia 2018 roku otwarcie Galerii ἀρχαῖος (z gr. *archaios* – dawny, stary) w Instytucie Archeologii (w budynku Collegium Historicum) (ryc. 4). Wówczas została w galerii zaprezentowana wystawa, w ramach której przedstawiono wspomniane wyżej rysunki i szkice okazów krzemiennych oraz prace realizowane w innych mediach (fotografie, obiekty i wideo), które były wyrazem interpretacji tematu *Archeologia miejsca. Przedmioty wyobrażone*, wykonane przez artystów: Zuzannę Andrzejczak, Klaudię Antczak, Joannę Bartkowiak, Olę Biliczak, Damiana Dudka, Magdę Janowską, Wiktorię Kucharczak, Idę Łowżył, Maggie Weizhi Chen, Barbarę Melnyk, Liu Mingxin, Beatę Piotrowską, Martę Ruszczyńską, Patrycję Rutkowską, Julię Soroko, Borysa Szadkowskiego, Izę Szulc, Szymona Tomaszewskiego, Dominika Wachowiaka, Gabrielę Wienke oraz gościnnie archeologów: Katarzynę Pyżewicz, Joannę Wituską, Ię Sochacką, Albina Sokoła, Macieja Kaczora i Jana Dołgowicza. Kuratorem wystawy ἀρχαῖος została Anna Tyczyńska, opiekę merytoryczną sprawowała Katarzyna Pyżewicz, zaś za współpracę przy tworzeniu galerii i wystawy odpowiadały Justyna Olszewska i Julianna Kulczyńska (ryc. 5).



Ryc. 1. Pierwsze warsztaty archeologiczno-artystyczne. Dokumentacja zabytku archeologicznego w formie artystycznej. Pracownik Muzeum Archeologicznego w Biskupinie Albin Sokół wykonujący pracę (fot. P. Rutkowska)

Fig. 1. The first archeological and artistic workshops. Documentation of the archaeological monument in artistic form. An employee of the Archaeological Museum in Biskupinie Albin Sokol during work (photo by P. Rutkowska)



Ryc. 2. Plener archeologiczno-artystyczny w Biskupinie. Grupa w trakcie oprowadzania przez pracownika MAB Łukasza Gackowskiego (po prawej) (fot. P. Rutkowska)

Fig. 2. Archeological and artistic open air in Biskupin. The group is being shown around by AMB employee Łukasz Gackowski (on the right) (photo by P. Rutkowska)



Ryc. 3. Plener archeologiczno-artystyczny w Biskupinie. Studentka UAP w trakcie toczenia naczynia na kole garncarskim (fot. P. Rutkowska)

Fig. 3. Archeological and artistic open air in Biskupin. AUP student while turning the pot on the potter's wheel (photo by P. Rutkowska)



Ryc. 4. Otwarcie Galerii ἀρχαῖος w Instytucie Archeologii UAM. Na pierwszym planie dyrekcja IA UAM (z lewej) oraz opiekunki współpracy archeologiczno-artystycznej (z prawej) (fot. P. Rutkowska)

Fig. 4. Opening of the ἀρχαῖος Gallery at the Institute of Archeology, Adam Mickiewicz University. In the foreground, the management of IA AMU (on the left) and carers of archeological and artistic cooperation (on the right) (photo by P. Rutkowska)



Ryc. 5. Otwarcie Galerii ἀρχαῖος w Instytucie Archeologii UAM. Student archeologii w trakcie zwiedzania (fot. P. Rutkowska)

Fig. 5. Opening of the ἀρχαῖος Gallery at the Institute of Archeology, Adam Mickiewicz University. Archeology student during the tour (photo by P. Rutkowska)

W 2018 roku wspólne działania archeologów i artystów uzyskały szerszy zasięg. 3 marca 2018 roku w Bramie Poznania odbył się wernisaż wystawy *Archeologia miejsca. Przedmioty wyobrażone*. Zaprezentowano na niej najciekawsze interpretacje zabytków czy metod badawczych stworzone przez studentów kierunków artystycznych, które powstały dzięki wzajemnym kontaktom ze studentami archeologii. Przed wernisażem Zofia Małkiewicz-Daszkowska wygłosiła referat *Linie nieciągłe, bałagan i milczące wspomnienia. Jak spotykać ze sobą artystów i archeologów?* Dodatkowo wystawie towarzyszyły warsztaty archeologiczne, które odbyły się w dniach 11 i 25 marca 2018 roku. Prowadzili je studenci z Koła Naukowego Studentów Archeologii oraz Eksperymentalnego Obozowiska Epoki Kamienia: Anna Haberland, Olga Dec, Piotr Majorek, Dominika Wybult, Barbara Wielgus, Sebastian Teska, Maciej Kaczor.

Na Uniwersytecie Artystycznym odbył się 22 marca 2018 roku kolejny wykład poświęcony archeologii. Tym razem artyści mogli zapoznać się ze sztuką użytkową w postaci wczesnośredniowiecznej biżuterii słowiańskiej, którą zaprezentowała Hanna Kóćka-Krenz.

Kolejna wystawa w Galerii ἀρχαῖος została otwarta 9 kwietnia 2018 roku. Autorem prac, których temat brzmiał *Przenikanie. Wizualizacja śladów archeologicznych kaszubskiej osady Beka*, był Aleksander Radziszewski, student Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (ryc. 6). Dzieła te stanowiły realizację wizji archeologii nieinwazyjnej i sposobów przekazywania oraz prezentowania dziedzictwa archeologicznego i kulturowego. Podczas wernisażu odbyła się też prelekcja Pauliny Brelińskiej, która stała się podstawą do żywołowej dyskusji o kwestiach archeologiczno-artystycznych.



Ryc. 6. Wystawa *Przenikanie. Wizualizacja śladów archeologicznych kaszubskiej osady Beka* w Galerii ἀρχαῖος. Prace autorstwa Aleksandra Radziszewskiego (fot. A. Radziszewski)

Fig. 6. The exhibition *Permeation. Visualization of archaeological traces of the Kashubian in the Beka settlement* in the ἀρχαῖος Gallery. Works by Aleksander Radziszewski (photo by A. Radziszewski)

W kwietniu 2018 roku, w ramach omawianej współpracy, w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu odbył się kolejny plener archeologiczno-artystyczny, dzięki któremu studenci zaangażowani w działania II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku UAP wykonali prace poświęcone tematowi *Archeologia pamięci. Historie wyobrażone*. Początek pleneru, 13 kwietnia 2018 roku, uświetniło wystąpienie Danuty Minty-Tworzowskiej, która zaprezentowała zagadnienie sztuki paleolitycznej i archeologicznych metod jej interpretacji. Z kolei w ostatnim dniu swoją prelekcję o fałszerstwach w archeologii wygłosił Maciej Kaczor.

W ramach współpracy II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku UAP i Instytutu Archeologii UAM 26 maja 2018 roku otwarto kolejną wystawę – *Czas niezaprzesły*. Tym razem artyści inspirowani przez archeologię skupili się na opowieści o czasie

i rozumieniu historii przez upływ dziejów. Wystawa ta została zaprezentowana w Galerii LUKA w Poznaniu, dzięki czemu efekty współpracy artystów i archeologów mogło podziwiać szersze grono odbiorców.

Współpracę kontynuowano w kolejnym roku akademickim. 8 października 2018 roku w Galerii ἀρχαῖος odbył się wernisaż wystawy *Projekt Kolegiata*. Wyniki prac wykopaliskowych, prowadzonych pod kierunkiem Marcina Ignaczaka przez Artura Dębskiego, Andrzeja Sikorskiego i Mateusza Sikorę, zaprezentowała kurator wystawy Paulina Brelińska.

W grudniu 2018 roku artyści i archeolodzy po raz kolejny podjęli wspólne działania. Ich wyrazem stało się otwarcie 17 grudnia 2018 roku w Galerii ἀρχαῖος wystawy *Żuławka 13. Ślady wielofazowego osadnictwa z epoki kamienia na terenie Wielkopolski*. Tym razem studenci kierunków artystycznych mieli w obrazowy sposób przedstawić wyniki badań naukowych.

Wzajemne inspiracje, pomysły i dyskusje zaowocowały zorganizowaniem licznych wernisaży, a także ogólnopolskiej konferencji *Archeologia. Pamięć. Sztuka*, która odbyła się w Poznaniu w dniach 20–22 marca 2019 roku. W pierwszym dniu konferencji na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu odbył się panel inauguracyjny, w trakcie którego swoje rozumienie tematu sztuki, archeologii i pamięci zaprezentowali Danuta Minta-Tworzowska („Nowa” estetyka jako propozycja interpretacyjna dla archeologii), Roman Kubicki (*Pamięć. Pomiędzy melancholią a entuzjazmem*) oraz Robert Kuśmirowski (*Artyrologia pamięci*) (ryc. 7). W drugim i trzecim dniu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu naukowcy i artyści różnych dziedzin wygłosili prelekcje z pogranicza archeologii, historii, filozofii i dziedzin artystycznych (ryc. 8).



Ryc. 7. Konferencja *Archeologia. Pamięć. Sztuka*. Referencja pierwszego dnia obrad w trakcie końcowej dyskusji (fot. Biuro Promocji UAP)

Fig. 7. *Archeology. Memory. Art*. Speakers on the first day of the meeting during the final discussion (photo by Biuro Promocji UAP)



Ryc. 8. Konferencja *Archeologia. Pamięć. Sztuka*. Autorzy podczas prezentacji wyników zawartych w niniejszym artykule w trakcie drugiego dnia obrad (fot. A. Olbryś)

Fig. 8. *Archeology. Memory. Art*. The authors during the presentation of the results of this article during the second day of the meeting (photo by A. Olbryś)

EFEKTY WSPÓLPRACY ARCHEOLOGÓW I ARTYSTÓW

Pierwszym przemyśleniem dotyczącym zakończonego okresu oficjalnej współpracy jest wielowymiarowość i niejednoznaczność tej lub też tych relacji. Kształtowały się one bowiem zarówno w sferze ogólnej (współpraca instytucji), jak i indywidualnej (projekty poszczególnych osób). Jednocześnie cechowało je niejednokrotnie wzajemne niezrozumienie i wyciąganie niezwykle pożytecznych wniosków. Niektóre elementy zdziwiły, inne z kolei zwróciły uwagę na niebezpieczeństwa płynące ze współpracy bez wzajemnego zrozumienia.

Dużą barierą okazały się terminologia i język używany przez obie grupy. Słownictwo archeologiczne należy do bardzo wyspecjalizowanych. Powstałe w większości na przełomie XIX i XX wieku, a w niektórych przypadkach w połowie XX wieku, odwołuje się do realiów tamtych czasów i o ile archeolodzy spotykają się z nim już od pierwszego roku studiów i mają czas na adaptację, o tyle epizodyczne z perspektywy artystów obcowanie z nomenklaturą archeologiczną nie pozwalało na rozwinięcie „myślenia archeologicznego”. Również częste „unaukowienie” nawet mowy codziennej archeologów stawało barierą, którą jednak udawało się przełamać. Główną tego przyczyną było silne nastawienie popularnonaukowe grupy archeologicznej, która współpracowała z artystami. Wieloletnie doświadczenie w popularyzowaniu

nauki i rozmowach z ludźmi, którzy nie mają wykształcenia w kierunkach historycznych lub nawet humanistycznych, pomogło w porozumiewaniu się. Z kolei znaczenie zwrotu „słownictwo artystyczne” było zazwyczaj bardziej zrozumiałe i przejrzyste.

Największym problemem okazała się obustronna walka o wpływy we wspólnych przedsięwzięciach. Niejednokrotnie prowadziło to do konfliktów interesów. Największym punktem zapalnym stały się wystawy. Podczas gdy archeolodzy próbowali nadać sens merytoryczny przy planowaniu przestrzennym, artyści skupiali się na efekcie wizualnym i zachowaniu koncepcji estetycznej. Etap planowania wystaw (głównie archeologicznych) był najbardziej niekreślony pod względem podziału obowiązków. Stwarzało to możliwość powstania nieporozumień i konfliktów.

Tym, co najbardziej zaskoczyło archeologów, były efekty osiągnięte podczas warsztatów garncarskich w Muzeum Archeologicznym w Biskupinie. W założeniu to archeolodzy mieli „uczyć” się lepienia od artystów. Okazało się jednak, że najważniejszym czynnikiem w wytwórstwie było doświadczenie. Naczynia archeologów po niewielkim przeszkoleniu teoretyczno-praktycznym były dokładniejsze i tworzone staranniej, co było najlepiej widoczne na etapie wypalania, którego wytwory artystów nie przetrwały.

Współpraca archeologiczno-artystyczna mimo wcześniej wymienionych przeszkód okazała się jednak bardzo owocna. Najlepsze efekty uzyskano w dziedzinie muzealnictwa. Nadzór i kuratorstwo nad wystawami archeologicznymi spowodował znaczną poprawę w odbiorze wizualnym prezentowanych materiałów. Okazało się, że elementy dokumentacji archeologicznej mogą również występować jako elementy ekspozycyjne o znacznej wartości estetycznej. Przykładem jest wystawa *Żuławka 13. Ślady wielofazowego osadnictwa z epoki kamienia na terenie Wielkopolski*, na której poza rysunkami, czyli formą naturalnie rozpatrywaną również w kwestiach estetycznych, pojawiły się edytowane przez artystów planigrafie i mapy (ryc. 9–10). Podczas współpracy doszło również do kilku wystaw prac inspirowanych archeologią (ryc. 11). Ten element współpracy może wskazać muzeom i galeriom kierunek dalszego rozwoju. Dotychczasowe zamknięcie się archeologów na *stricte* naukowe ekspozycje ogranicza znacznie grono zwiedzających muzea archeologiczne. Rozszerzenie propozycji o wystawy artystyczne, które mają charakter archeologiczny, powinno spowodować wzrost zainteresowania gości muzeów i galerii sztuki, co z kolei może dać efekt w postaci napływu nowych stałych osób zwiedzających. Również transfer elementów archeologicznych w formie sztuki do przestrzeni typowej dla ekspozycji artystycznej, czyli np. wystawy uliczne, muzea sztuki, powinien zwiększyć świadomość możliwości „dotknięcia przeszłości we współczesnym świecie”.

Kolejną pozytywną zmianą jest obustronne uświadomienie sobie, że zabytek archeologiczny może być potraktowany jako wytwór sztuki nie w kontekście pierwotnym, a wtórnym w formie *dziela otwartego* (por. Eco, 1962). To my możemy nadać mu ten charakter przez odpowiednią ekspozycję i ograniczenie uwikłania go w skomplikowane powiązania o charakterze historyzującym. Ten dotychczas stosowany zabieg w wielu przypadkach odwraca uwagę od zabytku podczas oglądania typowych, nastawionych na edukację wystaw archeologicznych, na których jednak mocno



Ryc. 9. Wernisaż wystawy *Żuławka 13. Ślady wielofazowego osadnictwa z epoki kamienia na terenie Wielkopolski* w Galerii ἀρχαῖος. Wykorzystanie planigrafii jako elementu o właściwościach estetycznych (fot. A. Olbryś)

Fig. 9. Vernissage of the exhibition *Żuławka 13. Traces of multiphase settlement from the Stone Age in Greater Poland* in ἀρχαῖος Galeria. The use of planigraphy as an element with aesthetic properties (photo by A. Olbryś)



Ryc. 10. Wernisaż wystawy *Żuławka 13. Ślady wielofazowego osadnictwa z epoki kamienia na terenie Wielkopolski* w Galerii ἀρχαῖος. Wykorzystanie mapy jako elementu o właściwościach estetycznych (fot. A. Olbryś)

Fig. 10. Vernissage of the exhibition *Żuławka 13. Traces of multiphase settlement from the Stone Age in Greater Poland* in ἀρχαῖος Galeria. Using the map as an element with aesthetic properties (photo by A. Olbryś)



Ryc. 11. Wystawa *Archeologia miejsca. Przedmioty wyobrażone* w Bramie Poznań. Praca studentki UAP Joanny Bartkowiak inspirowana metodą traseologiczną (fot. Ł. Gdak)

Fig. 11. The exhibition *Archeology of the place. Imagined objects* in the Gate of Poznań. The work of AUP student Joanna Bartkowiak inspired by the traseological method (photo by Ł. Gdak)

rozwinęty tekst i podpisy odrzucają nawet samych archeologów. Znaleziska mogą w ten sposób (jako dzieła otwarte) trafić do każdej placówki kulturowej, od lokalnych niewielkich wystaw w urzędach mniejszych miast po muzea narodowe w miastach wojewódzkich. Nie będą one spełniać roli edukacyjnej, ale uświadamiającą istnienie przeszłości dalszej niż ta znana z lekcji historii. Zaznajomienie społeczeństwa z tym faktem może zainicjować potrzebę poszerzania wiedzy o minionych czasach i pomóc w jej popularyzacji przez archeologów lub grupy rekonstrukcyjne.

Nasza współpraca pokazała również potencjał archeologii jako inspiracji dla działań artystycznych. Mająca w Polsce niejednokrotnie status tajemniczej i niezwykle interesującej wiedza o dawnej przeszłości wpisuje się w nurt, który w odpowiednio nadanej formie przyciągnie szerokie grono odbiorców. Zazwyczaj społeczeństwo nastawione jest na odbiór rzeczy estetycznych i przyciągających uwagę, dlatego powinna być odbierana pozytywnie w otocze artystycznej. Taki format oferuje sztuka. Archeolodzy w poszukiwaniu zrozumienia w społeczeństwie powinni sięgać po wiele środków przekazu, szczególnie takich, które w przystępnej formie dotrą do dużej grupy.

Mimo bardzo korzystnych efektów współpracy, zauważyliśmy kilka zagrożeń. Przede wszystkim bez szerszej edukacji archeologicznej, w postaci choćby zwięk-

szzonej liczby godzin na lekcjach historii lub starań samych archeologów i prowadzenia wykładów i warsztatów dla dzieci i młodzieży szkolnej, uproszczona wizja przeszłości, która przecież wypływa przez sztukę do głównego nurtu, może silnie zakłamywać przeszłość. Nie jest winą twórców Flinstonów, że część osób wiąże ludzi z epoki kamienia z dinozaurami lub wynalazkami jak samochód, zmywarka itd. Należy zauważyć, że sami archeolodzy na ogół unikają narracji popularnonaukowej, a rzetelne przekazanie wiedzy społeczeństwu zapewnia zarówno lepszą pozycję publiczną archeologii, jak i zwiększa możliwości skutecznej popularyzacji przez np. różne formy sztuki.

Brak wspomnianej rzetelności w przekazywaniu wiedzy archeologicznej mogą obrazować działania Stanisława Szukalskiego. Użył on danych archeologicznych do stworzenia pseudonaukowej hipotezy o pochodzeniu Polaków i wszystkich języków na świecie (Szukalski, 1938–1939). Nie byłoby w tym nic niepokojącego, gdyby nie fakt podszycia jej silnym nacjonalizmem i rasizmem. Szukalski w swoich dociekaniach sięgał do etymologii, tworząc przy okazji „słowiańskie” neologizmy zmiękczone wydźwiękiem silnie nacechowanych sloganów faszystowskich, co czyni je jednocześnie bliższymi ludziom. W jaki sposób Szukalski działał na polu archeologii? Wybierał wyrwane z kontekstu artefakty z różnych czasów i różnych miejsc na całym świecie i łączył w całość o rzekomym wspólnym pochodzeniu. Przez swoją popularność zdobył jako rzeźbiarz, jak i dzięki innym talentom artystycznym, miał łatwość w docieraniu do mas. Losy pradziejowej Europy przedstawił w formie chwytliwej i – co chyba w tamtych czasach najważniejsze – wspierającej jedną z wielkich ideologii pierwszej połowy XX wieku, co przyczyniło się do entuzjastycznego przyjęcia jego hipotezy w pewnych kręgach. Przykład ten, jak i wszelkie inne próby wykorzystania archeologii do podpierania ideologii pokazują, że brak edukacji społeczeństwa może doprowadzić do wydarzeń o bardzo negatywnych skutkach.

SZTUKA W PRADZIEJACH. ROZMOWA ARCHEOLOGA Z ARTYSTĄ

Jednym z naszych początkowych założeń było wypracowanie wspólnego podejścia do problematyki sztuki w pradziejach. Efektem naszej współpracy były częste debaty nad teorią badań sztuki pradziejowej. Szczególnie widoczne było przyzwyczajenie każdej ze stron do swojego modelu poznawczego. W naszym odczuciu wśród artystów początkowo dominował współczesny sposób traktowania sztuki, natomiast archeolodzy uczestniczący w dyskusjach zazwyczaj bazowali na założeniu, że społeczności pradziejowe funkcjonowały na zupełnie innych zasadach niż dzisiejsze (kultura magiczna), co powinno się przekładać również na kreację i odbiór sztuki. W trakcie dyskusji powstały trzy podejścia do tematu: aktualistyczna, estetyczna i naukowa. Pierwszą stanowili studenci kierunków artystycznych, którzy nie interesowali się wcześniej zagadnieniami związanymi z przeszłością, przez co ich spojrzenie na ten problem nacechowane było współczesnym podej-

ściem do sztuki. Do drugiej grupy należeli studenci archeologii, których zainteresowania badawcze nie obejmowały sztuki pradziejowej lub nie mieli jeszcze rozwiniętej wiedzy z zakresu metodologii archeologii. Cechował ich brak zrozumienia lub akceptacji m.in. sztuki nowoczesnej, ale również zaawansowanych konstrukcji teoretycznych dotyczących sztuki pradziejowej. Zdaniem członków tej grupy sztuka musiała spełniać przede wszystkim aspekt estetyczny. Przeważała w dyskusjach ostatnia, najmniejsza z grup. Znalazły się tam osoby o większej wiedzy teoretycznej, w tym opiekunowie przedsięwzięcia z obu stron, uczestnicy zainteresowani badaniami sztuki pradziejowej oraz studenci wyższych roczników i doktoranci obeznani z metodologią badań sztuki.

W trakcie rozmów bazowano jednak na podejściach już wyznaczonych. Przez ograniczenia czasowe i znaczne rozbudowanie aparatu poznawczego w badaniach nad sztuką nie udało się omówić większości podejść w nich stosowanych. Modele badawcze wybierane we wspólnych dyskusjach przez archeologów i artystów były relatywnie zbliżone, jednak widoczne było różne ich wartościowanie. Kilka z nich zdominowało dyskusje. Najczęściej wysuwane było podejście semiotyczne, jednak główną konkluzją był brak możliwości poznania „alfabetu kultury”, którą mielibyśmy badać (por. D’Allea, 2008). Po tym kierowano się do podejść prostszych w założeniach, np. funkcjonalizmu i procesualizmu (por. Białkowski, 2006; Fokt, 2015; Kowalik, 2017). Rozstrzygnięcia w tych kategoriach satysfakcjonowały część archeologów, i to głównie oni stawiali nacisk na te sposoby badań. Niezadowolenie spowodowane niewyszukanymi z perspektywy współczesnej humanistyki rozwiązaniami prowadziło pozostałych uczestników do rozważania modeli hermeneutycznych (por. Zawisło, 2010; Czakon, 2013). Ich wykorzystanie dawało najwięcej interpretacji i jednocześnie najmniej konsensusu. Największą zgodność uzyskano jednak przy rozmowach o modelu fenomenologicznym, który przypadł do gustu zarówno artystom, jak i archeologom (por. Chrumdzimski, 1998; Merleau-Ponty, 2001; Bator, 2004–2005). Widoczna jest więc znaczna przewaga myśli humanistycznych. W dyskusji pojawił się również biologiczny model interpretacji sztuki, który jednak nie znalazł większego zainteresowania, co wynikać może z małego zrozumienia procesów biologicznych, w tym ewolucyjnych, w grupie seminaryjnej.

Podsumowując, należy uznać, że nie udało się dojść do nowych rozwiązań. Pozytywnie przyjąć należy jednak ostateczną zgodę w większości poruszanych problemów, przy założeniu określonych warunków, co świadczy o niedużej rozbieżności w odniesieniu do badań nad sztuką między archeologami a przedstawicielami nauk o sztuce. Z jednej strony nie powinno to dziwić, ponieważ kursy z historii sztuki są podstawą nauczania na kierunkach artystycznych, a ona sama stanowi ważny element metodologii nauk o sztuce. Z kolei archeologia i historia sztuki „wyrastały” na tym samym podłożu, a interpretacje działań artystycznych społeczności pradziejowych zależą w dużej mierze od rozwiązań wypracowanych na polu historii sztuki. Z drugiej strony warto jednak zauważyć, że archeolodzy i artyści operują na innych polach, przez co można było spodziewać się większych różnic.

PODSUMOWANIE

Prawie dwuroczna współpraca poznańskich archeologów i artystów przyniosła wiele pozytywnych skutków. Powstanie Galerii ἀρχαῖος dało możliwość prezentowania wystaw na korytarzach Instytutu Archeologii. Wiedza i doświadczenie uzyskane podczas organizacji wystaw będą przynosić korzyści przez wiele lat. Wypracowane sposoby ekspozycji muzealnej być może zdołają przeniknąć do pozostałych placówek. Obecnie korzysta z nich zarówno galeria Instytutu Archeologii, jak i Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, które również czynnie uczestniczyły we współpracy. Zainteresowanie artystów archeologią może doprowadzić do zwiększenia liczby prac poświęconych przeszłości, co powinno pozytywnie wpłynąć na popularyzację wiedzy.

Jedynym znaczącym niezrealizowanym do końca celem pozostało wypracowanie podejścia do badań nad sztuką w archeologii. Jednak ze względu na zaawansowaną teorię i wieloletnią współpracę środowisk archeologicznych, artystycznych i filozoficznych w tej dziedzinie, był to cel nazbyt optymistyczny.

BIBLIOGRAFIA

- Bator, A. P.
2004–2005 Intencjonalność sztuki. Relacje między fenomenologicznym a tomistycznym ujęciem problemu. *Dyskurs*, 2, 80–96.
- Białkowski, Ł.
2006 Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego. *Estetyka i Krytyka*, 11(2), 93–106.
- 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.
- Chrudzinski, A.
1998 Teoria intencjonalności Romana Ingardena. *Edukacja Filozoficzna*, 25, 249–262.
- Czakon, D.
2013 Tradycja a rozumienie sztuki w filozofii Hansa-Georga Gadamera. *Estetyka i Krytyka*, 30, 25–41.
- D'Alleva, A.
2008 *Metody i teorie historii sztuki*. Tłum. E. Jedlińska. Kraków: Universitas.
- Eco, U.
2008 *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa: WAB.
- Fokt, S.
2015 A Critique of Functionalist Definition of Art. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja*, 8(2), 27–46.
- Kowalik, A.
2017 Procesualność a materia sztuki. Różne drogi kreacji i funkcjonowania utworu sztuk wizualnych: od tradycyjnej do antysztuki i działań artystycznych. *Ogrody Nauk i Sztuk*, 7, 416–425.
- Marleau-Ponty, M.
2001 *Fenomenologia percepcji*. Tłum. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Aletheia.

- Szukalski, S.
1938–1939 Rodosławizm. *Krak, 3*. Pobrano z: <http://www.zadruga.pl/zew-do-m-odzi-rodos-awia-skiej.html>
- Zawisło, M.
2010 Klasyka i awangarda w hermeneutycznej refleksji nad sztuką Hansa-Georga Gadamera i Hansa Blumenberga. *Principia, 53*, 133–155.

ART AMONG ARCHEOLOGISTS. SELECTED EXAMPLES

Summary

In October 2017, two Poznań universities: Adam Mickiewicz University and the University of Arts have undertaken scientific and artistic cooperation. Numerous activities were carried out at the then Institute of Archeology and at the Faculty of Art Education and Curatorial Studies. This cooperation was topped off by the national conference on *Archeology. Memory. Art*, which took place in Poznań on March 20–22, 2019. As a result of this collaboration, numerous questions arose related to understanding archeology and art. Discussions began on ways that archaeologists can use to learn from the artists' knowledge and experience. Particular attention has been put to the examples in the field of museology and popularization of archaeological knowledge, how to make it more attractive and to facilitate public reception. At the same time, during the meetings, the issue of using archeology as an artistic inspiration and the dangers associated with it were raised.

Already during the first joint ventures of artists and archaeologists, surprising questions and issues arose. One of them was the way of understanding a given field, which archaeologists treated as a tool for presenting the results of their research, and not a separate means of expression. Among other things, the artists had surprisingly unconstrained approach to scientific topics presented by archaeologists. These misunderstandings were particularly evident during the vernissages during which some of the presented works were, according to archaeologists, too loosely related to the field, and even “non-archaeological”.

Misunderstandings also arose in the case of terminology. Artists who did not have to deal with specific names had difficulties finding their way into the archaeological jargon. In turn, scientific vocabulary was learnt by archeology students from the first year of their studies and it was somehow a “natural” element in discussions on archeological topics.

However, certain points of misunderstanding did not overshadow the numerous advantages and conclusions of more than a year of cooperation between archaeologists and artists. An issue that was discussed and refined by both parties was museology and the method of presenting the results of archaeological research. Thanks to mutual contacts and the functioning of the ἀρχαῖος Gallery, AMU archeology employees and students could see how to create museum exhibitions in a modern way.

One of the most important lessons received from artists concerned the issue of maintaining a balance between the length of the text and the number of finds presented. Until now, archaeologists have tended to display excessive information at exhibitions, making monuments illegible and losing their significance. Students and employees of the University of Arts also showed that minimalism at exhibitions allows the recipient to learn more about the artifacts and leaves room for reflection.

Thanks to exhibitions such as the *Kolegiata Project* and *Żuławka 13. Traces of multiphase settlement from the Stone Age in the Greater Poland*, the artists also showed new forms of presentation,

such as film and sound recordings, the use of scientific documentation as installations with artistic values and the use of innovative solutions in preparing the charts.

In the course of cooperation with students of artistic faculties who had varied knowledge of archeology and human history, archaeologists could learn ways of transferring and popularizing the knowledge about the everyday life of people from the past. Thanks to mutual contacts, students and lecturers of the Institute of Archeology at the Adam Mickiewicz University in Poznań could learn how to popularize archeology among adults so as to explain exhaustively even the most difficult issues, while avoiding too general simplifications. This allowed archaeologists to develop in ways to popularize science, which until now has been distributed mainly among school children and adolescents.

The meeting of artists and archaeologists also resulted in the acquisition of a new perspective in the study of prehistoric artifacts. Usually, archaeologists focus on defining formal features, cultural affiliation and dating of a given find. The discussed cooperation allowed to look at the “typical” archaeological finds in terms of the skills and talent of their producers and the symbolism of artifacts, both placed on the object, and the role played by the artifact in prehistoric communities. These observations allowed for an in-depth focus on attempting to interpret the potential intentions of the prehistoric artist, rather than on the analysis of the objects themselves.

The artists’ manual abilities have also become an inspiration in relation to issues regarding the level of productive competences. As part of practical activities carried out during the open air, for example during manufacture of clay pots, archaeologists could observe the way of learning, developing and refining skills.

Lectures and discussions with artists also allowed us to consider the issue of the possibility of abstract thinking. A new look at art’s understanding has become a novelty for archaeologists who have participated in this discourse for years and partly got lost in numerous theories and guesses.

The cooperation of archaeologists and artists also allowed for the creation of new works. Students of the University of Arts were eager to reach for topics and issues related to archeology, which they then interpreted freely. The result of these inspirations have become numerous exhibitions and works, which were presented in various galleries in Poznań and the Archaeological Museum in Biskupin.

It is also worth considering whether mutual cooperation could have any adverse effects. According to archaeologists participating in artistic and archeological events, there is quite a significant danger, which is the way of interpreting science and its presentation. During subsequent exhibitions, some concepts that are very important in archeology were treated by the artists as slogans that can be combined and mixed in an unexpected way. As a result of such inspirations, works were created that raised doubts of scientists and could “confuse” the thinking of recipients unrelated to archeology or history.

To summarize, the initial assumptions and results of cooperation between archaeologists and artists make us to reflect. It is worth noting that the initial ideas, claims and assumptions were quickly verified and modified. Archaeologists assumed cooperation based on a universal language, thanks to which further actions could be determined. This thinking probably stemmed from the methodology adopted in science, which at first seemed universal. The assumption that the cooperation would be interdisciplinary was proved to be wrong. This was due to a different methodology in archeology – the humanities – and art that “built” mutual cognitive methods and language of action. The barrier between these fields was strong enough that archaeologists departed from strictly scientifically presenting the studied issues in favor of presenting archeology using popular science. Another breakthrough was how to treat art. Lecturers and students of the AMU Institute of Archeology initially treated artists as craftsmen who were supposed to depict in an accessible and aesthetic way. The simplified and somewhat stereotypical thinking of scientists was quickly refuted. As a result, ar-

archaeologists had to understand the artists' position and find a common ground for action. As a result of the implemented cooperation, the participants of the project gained a lot of knowledge and skills that will allow for further development in the future. The cooperation of archaeologists and artists was a valuable experience that is worth continuing in the future.

BIOGRAFISTYKA JAKO ARCHEOLOGIA RUIN

BIOGRAPHICAL WRITING AS ARCHAEOLOGY OF RUINS

Izolda Kiec

orcid.org/0000-0001-7715-1550

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań
izolda.kiec@uap.edu.pl

ABSTRACT: The article is devoted to biographical writing, which by the methodologies of the 20th century was thrown out of the field of humanities research. It returns in the new century with cultural anthropology, gender studies and – above all – *memory studies*. However, it raises a lot of questions, including doubts about the representation (author of the biography) and witnesses of events. The author of the article compares the work of a biographer with the work of an archaeologist who verifies the sources and reconstructs the whole on the basis of the background and contexts of time and place. In the biographer's work, however, he notices one more element: research subjectivity, which in a world filled with nostalgia, we are not able to negate or eliminate.

KEY WORDS: biographical writing, representation, nostalgia, archeology of ruins, memory studies

Potrzeba odwagi, aby w obliczu wiedzy o skomplikowanych mechanizmach pamięci, wspominania i zapominania (nazywanej *memory studies*, pamięciologią lub pamięcioznawstwem, zob. Saryusz-Wolska, 2009; Radstone, 2008, a może ładniej, bo metaforycznie i literacko archeologią pamięci, a nawet archeologią ruin, zob. Donato, 1986) podejmować trud poszukiwań, wykopalisk, rekonstrukcji, budowania historycznej (tu: biograficznej) narracji. Podejmować rolę poręczyciela, tego, który daje rękojmię prawdy przeszłości, niewłasnego doświadczenia, cudzego losu.

Być może trzeba odwagi jeszcze większej, aby opuścić bezpieczną przestrzeń gabinetu badacza, zrezygnować z przywileju profesjonalnego egzegety słów. I sięgnąć do własnego doświadczenia przeszłości, swojej, najbardziej indywidualnej, historii, odtwarzania z pamięci okruszków codzienności, zdziwienia ponowną lek-

turą i odnawianiem dawnych znaczeń. Wreszcie, aby rozpoznać i zaakceptować pułapkę nostalgii.

Oto bowiem w poszukiwaniu śladów nieżyjących pisarzy/artystów dotykam ściany milczenia albo przemilczeń, niepamięci, kreacji i odkształceń, obcuje z obrazem i anegdotą – archeologicznym fragmentem pozbawionym narracyjnej ciągłości. Nieustannie przekonuję się o niewczesności własnych pytań i prób rozszyfrowania tropów, o zaniedbaniu i opóźnieniu, przecież niejedynym, nas, historyków literatury, teatru, sztuki, zajętych rozważaniem metodologii, teorii, konwencji i struktur, zajętych uniwersytecką krzątaniem – niespiesznych kochać zapomnianych, porzuconych twórców...

Mylne tropy i pozacierane ślady, wędrówka w labiryncie faktów, domysłów, symboli i znaczeń – nic nie daje gwarancji sukcesu. Jako niewczesna biografka w obliczu fragmentu i porozrywanej narracji nie mam nad kolekcją anegdot i obrazów tej przewagi, jaką daje czasowy dystans, a wraz z nim znajomość dziejowych wydarzeń, chronologii, kulturowych kontekstów, a także umiejętność konstruowania klasycznych opowieści (do których Hyden White zaliczył tragedię, komedię, satyrę i romans, zob. White, 1973). Przybieram zatem pozę sędzi, koneserki, kuratorki. Idealizuję i tworzę fantazmaty. Uczestniczę w rytuałach upamiętniania. W przypadku odpomnianej w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, po ponad pół wieku milczenia, poetki Zuzanny Ginczanki, ją samą i jej tragiczny los umieszczam w muzeum, w panteonie mitologicznych postaci, rozważając najbardziej atrakcyjne etykiety: współczesna Sulamita, Rachela albo Gwiazda Syjonu; rosyjska Żydówka – polska poetka; muza przedwojennej ostatniej cyganerii; podopieczna Juliana Tuwima, przyjaciółka Witolda Gombrowicza; ofiara i symbol Holokaustu; prekursorka nowej kobiecej poezji, ikona rodzimego feminizmu...

Ów szczególny antykwaryzm, owo adorowanie przeszłości, karmienie się tym, czego nie ma, badacze określają jako *usable past* – historia użyteczna dla naszej teraźniejszości (zob. Commager, 1967; Zaleski, 1996). W odniesieniu, co prawda, do współczesnej literatury, ale adekwatnie również do form dokumentalnych, w tym biografii, zauważył Marek Zaleski w rozprawie *Formy pamięci*:

[Ś]wiat przeszłości opowiedziany za pomocą obrazów i anegdot wraca jako echo estetyczne, zostając jednocześnie zawłaszczony pod pretekstem ratowania substancji spod władzy niszczycielskiej historii. Postaci, rzeczy i zdarzenia tracą swój rzeczywisty status ontologiczny i zmieniają się w znaki, stają się pożywką i materiałem zabiegów mitotwórczych. (1996, s. 216)

Fragmenty archeologiczne, które zastępują rzeczywistość, są ahistoryczne, a wręcz – jak chce Zaleski – antyhistoryczne, prowokując tym samym sposób lektury unieważniający dokument, przesuwając go w stronę literackiej fikcji. Tak właśnie – niepostrzeżenie – wyeliminowany zostaje z przeżywania przeszłości ból na rzecz skupionej głównie na estetyce kontemplacji muzealnej ekspozycji, widowiska teatralnego pozbawionego elementów dramatycznych.

Im bardziej staramy się przeszłość ocalić, tym bardziej – paradoksalnie – staje się ona obca i niezrozumiała. Wiedziona impulsem i chęcią pamięci, literatura zamiast obrazu przeszłości tworzy sztuczne raje, świat kolekcjonera sentymentalnych pejzaży i barwnych anegdot. I autor, i jego czytelnicy poruszają się w nim niczym grupa turystów z przewodnikiem [...]. (Zaleski, 1996, s. 216)

Ponownie, tym razem symbolicznie, uśmiercamy to jedno, wybrane spośród wielu, istnienie. Pisze autor *Form pamięci*: „Arsenał kulturalnych i estetycznych filtrów sprawia, że to, co rzeczywiste, zmienia się w pozór, miejsce empatii zajmuje wreszcie obojętność (bo życie jest akcją, a nie kolekcją, a świat bez bólu staje się w końcu obojętny)” (Zaleski, s. 27).

Antidotum na owo ponowne uśmiercanie jest zatem działanie – akcja, narracja, mozolne konstruowanie ciągu wydarzeń. Snujemy opowieści, wypełniamy puste miejsca, przemycamy elementy własnych i cudzych historii, indywidualnych i zbiorowych, angażujemy wyobraźnię, aby czyjś zapomniany, dopiero co odpominany los uczynić funkcjonalnym elementem teraźniejszości. Sprzyja nam przy tym ów odczuwany powszechnie przymus opowiadania (niem. *Lust zu fabulieren*), skłonność bowiem do budowania narracji jest cechą nie indywidualną, lecz gatunkową, co podkreślają pamięcioznawcy (zob.: Augé, 2009; Zimand, 1989; Welzer, 2009). „Niezbyszalną [...] właściwość *homo sapiens* stanowi to, że jest gatunkiem opowiadającym i słuchającym opowieści. [...] można powołać się na fakt, iż nie znamy ani jednej kultury, która obchodziłaby się bez opowiadania” (Zimand, 1989, s. 14). I Harald Welzer: „Dzięki procesowi *memory talk*, czyli dzięki wspólnej praktyce snucia wspomnień w toku konwersacji, jak również dzięki każdej przeczytanej książce czy obejrzanemu filmowi, nauczyliśmy się, że prawdziwa historia ma swój początek, środek i koniec” (2009, s. 40).

I wreszcie snuciu opowieści sprzyja nostalgiczna wrażliwość, znów jako genetyczna cecha charakteryzująca nas zamieszkujących współczesność. „Tęsknię, więc jestem” – być może to ta jedyna myśl tylko jeszcze, która wśród potłuczonych fragmentów pamięci łączy wszystkich nas – biografów, egzegetów, czytelników, turystów, artystów, badaczy... O zbiorowej epidemii nostalgii sporo pisze Svetlana Boym, odmawiając postrzegania towarzyszących jej emocji jako jednostki chorobowej diagnozowanej indywidualnie, proponując zaś myślenie w kategoriach nostalgicznego symptomu naszych czasów, więcej nawet, bo dyktatury światów rzeczywistych, fantastycznych i wirtualnych, zawłaszczających każdą naszą wolną przestrzeń i manipulujących nie tylko naszym czasem. Jak twierdzi Boym:

Nostalgia może być kreacją poetycką, indywidualnym mechanizmem przetrwania, praktyką kontrkulturową, trucizną bądź lekiem. To od nas zależy, czy przyjmujemy na siebie odpowiedzialność za naszą nostalgię i nie pozwolimy innym, by ją dla nas „prefabrykowali”. (2014, s. 340)

Zatem aby uniknąć owego „dyskomfortu nostalgii”, uwięzienia w cudzej wyobraźni, obcej mi albo fałszującej moje strzeżone przeciw pilnie „ja”, próbuję odwoływać się do własnej nostalgicznej wrażliwości i mniej jako historyczka literatury,

bardziej jako odczuwająca niewygodę własnego miejsca i czasu oraz własnej w nich obecności, chcę mówić o empatii i wzniosłości, które pozwalają przekształcić kontemplację kolekcji we współodczuwanie wywołujące wzruszenie i sprawiające ból. Jeszcze inaczej mogłabym, za inspirującym w sposób niezwykle W. H. Audenem, zadeklarować ujawnienie drzemiących we mnie „duszy historyczki” i „duszy poetki”. Bo przeszłość będąca poza mną i domagająca się racjonalnego opisu jest jednocześnie czymś bliskim, przeżywanym, a niespełnionym. Brytyjski historyk George Macaulay Trevelyan pisał:

Poezja historii skrywa się w tym graniczącym niemal z cudem fakcie, że raz kiedyś, tutaj, w znajomym nam czasie i w równie znajomej przestrzeni, po tym kawałku ziemi spacerowały jakieś kobiety i jacyś mężczyźni równie rzeczywiści jak my dzisiaj, że coś sobie myśleli, coś czuli, a teraz to wszystko przepało: pokolenie mija za pokoleniem, znika bez śladu, tak jak my sami wkrótce znikniemy niczym duchy spłoszone pianiem koguta o świecie. (Zaleski, s. 30)

ŚWIADKOWIE

Wobec takich emocji nie można nie zadać pytania o wiarygodność wspomnień świadków: przyjaciół, znajomych, przypadkowych obserwatorów. O dokumentacyjną wartość rozmów. Nie ma „obiektywnych” relacji, że za każdym obrazem, każdym słowem znajduje się ktoś, kto ma prawo do własnej prawdy, do własnej wersji wydarzeń, do kreowania „momentów wartościujących” (Welzer, 2009, s. 49), zbudowanych z rzeczywistego przeżycia, ale i z powszechnie obowiązujących modeli etycznych. Podzielał jednak wątpliwości i ostrożność Romana Zimanda, który napisał: „Chodzi mi więc nie o to, by unieważnić w tej sferze problem prawdy i fałszu, lecz by pokazać, że do owej prawdy znacznie trudniej jest dotrzeć, niż się to na ogół przypuszcza” (Zimand, 198, s. 8).

Jak pisać czyjąś biografię, wydobywać z zapomnienia cudzy los, z góry zakładając ograniczenie zaufania do ludzkiej pamięci? Oraz, za Zimandem, bacznie przyglądając się czterem rodzajom nacisków wywieranych na autorach relacji: „emocjom, potrzebie snucia refleksji wyjaśniającej, potrzebie opowiadania – i ostatnie, choć nie najmniej ważne – egotyzmowi” (Zimand, s. 13). Przyjmując koncepcję najprostsza, biografą jako montażystę wspomnień, wystarczyłoby zebrać wszystkie relacje, do minimum ograniczając ingerencję cięć i komentarzy, decydując się jedynie na konfrontację świadectw, dokumentów, wspomnień ukazujących to samo miejsce i czas; wnioski pozostawiając w gestii czytelnika. Ale montaż zdarzeń może być pozbawiony ciągłości przyczynowo-skutkowej, nadto nazbyt przypominać owo wcześniej omówione muzeum anegdot i obrazów. Można zatem inaczej, mianowicie zastosować strategię śledztwa i na drodze dedukcji ustalić najbardziej wiarygodną wersję tego, co się wydarzyło. Ale stąd już tylko krok do najbardziej niebezpiecznego działania: montażu skojarzeń, który może stać się montażem in-

synuacji, wskazywania winnych. Gdy więc następuje próba rozstrzygnięcia wątpliwości, odkrycie konfabulacji albo nieprawdziwość alibi, czy mam prawo do ocen, cenzury? A jeśli to ja popełniam błąd? Jeśli to moje alibi – badaczki, biografki – nie wystarczy, aby tłumaczyć się z oskarżeń?

Zostaję zatem wciąż z tymi samymi pytaniami, zadawanymi sobie i o siebie-biografkę: o pamięć, która dotyczy nieprzeżytego, o nieadekwatność moich doświadczeń zarówno w odniesieniu do losu głównego bohatera rozważań, jak zapoznanych opowieści świadków; o to, jak sprostac przeżyciom kobiety zaszczutej, zamordowanej w bezsensowny, niemieszczący się w jakichkolwiek standardach sposób; o to, co nawet jeśli da się pomyśleć, nie jest możliwe do wyrażenia, biorąc pod uwagę niszczyielską siłę języka; a jeśli, to z nieustannym naruszaniem zasady *decorum*.

Zadając (sobie) te pytania, wracam do eseju Davida Lowenthala, w którym autor cytuje niezwyklej urody słowa D. J. Carne Ross:

Głównym powodem, że przeszłość jest tak słaba, jest nadzwyczajna moc terażniejszości. [...] Usiłowanie, by prawdziwie „zrozumieć przeszłość”, podobne jest do wyglądania o zmierzchu z okna jasno oświetlonego pokoju. Wydaje się, że coś jest w ogrodzie, widać zarys drzew kiwających się na wietrze, ślad ścieżki, być może nawet błysk wody. A może jest to tylko obraz namalowany na szybie, tak jak Furie ze sztuki Eliota? Może za oknem nie ma niczego, a jedyna rzeczywistość to ten oświetlony pokój? (Za: Lowenthal, 1991, s. 7)

Gdy rodzi się dysonans między tym, co mogę uchwycić pojęciowo, zrozumieć, a tym, co tak naprawdę zaszło, moje obolałe nostalgiczne „ja” angażuje owładniętą nieuleczalną tęsknotą wyobraźnię. Skoro, jak twierdził Immanuel Kant, czas jest nie do odzyskania (za: Zaleski, 1996, s. 17), to nostalgia żywić się musi nie pamięcią, lecz wyobraźnią właśnie, ta zaś wymaga nieustannego powtarzania, rozpamiętywania szczegółów odkrywanych w procesie alienacji z terażniejszości i zakorzeniania w wyimaginowanym świecie. Ułomnym, bo zbudowanym z narracyjnych matryc i znanych skądinąd klisz, z tego, co oswojone i zaakceptowane. Bo niby jak opowiedzieć to, co nierozpoznane, nieporównywalne z niczym, obce? Dlatego elementy scenografii i fragmenty z innych, znanych mi już historii, przerabiam i włączam do opowieści o mojej bohaterce, decydując się na przyczynowo-skutkowy montaż wspomnień.

W tym sensie zatem biografia nie jest narracją o przeszłości, lecz wariacją na temat czasu, w jakim powstała. David Lowenthal pisał, sugerując odsiecz, jaką jest nostalgiczna wzniosłość, która podpowiada znane już, najczęściej zmitologizowane narracje, że

przeszłość, z powodów zasadniczych, jest niepewna, co zmusza nas do nerwowego udawania, że była właśnie taka, za jaką ją uważamy. Chcemy mieć pewność, że dzień wczorajszy był równie rzeczywisty, jak dzisiejszy: obciążamy się więc bez reszty relikwiami przeszłości, namacalnie potwierdzającymi pamięć i historię. Lubimy sobie wyobrażać, że ci, którzy kiedyś żyli, już wówczas chcieli, byśmy wiedzieli, jak bardzo ich życie było prawdziwe. (1991, s. 29)

I tak na przykład historia Zuzanny Ginczanki rysuje się w tej perspektywie jako repetycja wcześniej ustalonego wzorca, jako opowieść, którą można umieścić w kilku co najmniej ramach kulturowych (jak choćby wielokulturowość, emancypacja, skamandryckość vs. katastrofizm, Holocaust), na kilku poziomach percepcji: w akademickim dyskursie historycznym, w rozmaitych formach kultury i gatunkach sztuki – w literaturze, filmie, fotografii, malarstwie, grafice, ale także w potocznym rozumieniu historii, które karmi się między innymi wymienionymi wcześniej sposobami rozszyfrowywania rzeczywistości. Odkryte fragmenty zrujnowanych obrazów i anegdot łączą się i uzupełniają, oświetlają wzajemnie zgodnie z regułami owych wzorców. Nie ma innej możliwości uspołnienia i zrozumienia przeszłości, skoro nawet, jak udowadnia Marek Zaleski, myślenie o własnym losie, pisanie o sobie, konstruowanie autobiografii nie jest wolne od owego nieustannego rzutowania na znane schematy fabularne, od odwoływania się do oficjalnego obrazu historii. Wyrazistym przykładem jest tu *Przyczynek do biografii* Jana Kotta (1990), który,

kiedy pisze o grozie życia pod okupacją, odwołuje się do powieści Malraux, rewizję swojej koleżanki z konspiracji zamienia na scenę z teatru Brechta i odwołuje się do teatralnej Brechtowskiej terminologii, gdy opowiada o swojej ucieczce do Krakowa, przywołuje Chestertona, kiedy pisze o pogrzebie starego komunisty, sięga po aluzje szekspirowskie, Henryka Hollanda przyrównuje do Jacka Woszczerowicza grającego Ryszarda III. Nade wszystko jednak modeluje swoją narrację wedle wyraźnych reguł gatunkowych: czyni siebie samego bohaterem powiastki filozoficznej i teatru marionetek jednocześnie. W przedmowie do amerykańskiego wydania – i we wstępie do garści notatek [...] przedrukowanych w „Ex Librisie” – pisze wprost o tym, że przypadłaby mu rola i los dwudziestowiecznego Kandyda. Dla Kotta opowiedzieć oznacza strawestować, opowiedzieć przez powtórzenie, parafrazę, aluzję do czegoś, co już z doskonałym skutkiem opowiedział ktoś inny. Samo życie doczeka się u niego rozmaitych definicji, ale życie opowiedziane to zawsze *la pièce bien faite*. (Zaleski, 1996, s. 76)

Również Harald Welzer zgłębia ten temat, skupiając się na obrazach filmowych, które, za Joanną Burke, autorką książki *An Intimate History of Killing* (1999), odnajduje we wspomnieniach żołnierzy biorących udział w wojnie w Wietnamie. W swoich rozważaniach *Material, z którego zbudowane są biografie*, Welzer cytuje badaczkę: „Każda interpretacja dzienników, listów i autobiografii wskazuje na to, jak przejmujemy (i przepisujemy) z literackich i filmowych przedstawień kobiet i mężczyzn, i to jeszcze zanim wojna w ogóle się zacznie (2009, s. 42).

Wydaje się, że oto kino tworzy historie poszczególnych osób w znacznie większym stopniu, aniżeli uczestnicy zdarzeń są w stanie indywidualizować własny los. Bo być może w nieludzkim czasie pozbawionym etycznych reguł i we wrogiej przestrzeni destrukcji potrzeba szczególnej wspólnoty? Języka, narracji, kulturowego doświadczenia?

To jednak nie wszystko, bo moja nostalgiczna empatia powoduje, że mówiąc, pisząc o coraz bliższych mi twórcach, przemycam też opowieść o sobie, kreślę własny portret, ożywiam moją przeszłość, uruchamiam wspomnienia i doświadczenie – także

to lekturowe. Tworzę, potwierdzając słowa Jeana Starobinskiego, biografię „tego, kto właśnie trzyma w ręku pióro” (za: Zaleski, 1996, s. 75). Mimo autentycznego pragnienia przezroczystości, które jest ze mną od zawsze i w każdej życiowej sytuacji, nie tylko teraz, gdy piszę... Wiedzieli o tym filozofowie i badacze – Leszek Kołakowski: „W całym wszechświecie człowiek nie potrafi odnaleźć studni tak głębokiej, by pochylając się nad nią, nie odkrył na dnie swojej własnej twarzy” (Zaleski, 1996); i James Olney: „Człowiek nieustannie przeszukuje wszechświat w nadziei dotarcia do praw i form będących nie jego dziełem, by zawsze natknąć się w końcu na odbicie własnej twarzy, niczym w znanym przedstawieniu twarzy księżycy, w której rozpoznaje znajome rysy” (Zaleski, 1996).

Skoro nie mam szans na przezroczystość, to muszę zdobyć się na uczciwość i mówiąc „ona/on”, powiedzieć także „ja”. To kolejna pułapka biografizmu, w której rekonstruktora i tłumacza czyjegoś życia dotyczą wszystkie cztery zastrzeżenia poczynione przez Romana Zimanda w odniesieniu do relacji świadków. I więcej jeszcze, zbyt eksponowanie własnej historii, własnej twarzy i własnego egotyzmu grozi niezrozumieniem i ponowieniem pytania o reprezentację: Jakie mam prawo, aby opowiadać cudze życie? Jakie mam prawo, aby rozważać decyzje, ujawniać tajemnice, komentować pozacierane ślady, puste miejsca i palimpsesty? Skoro to wszystko przepływa przeze mnie, jest moim subiektywnym punktem widzenia, odczuwania i rozumienia... Jest moją terażniejszością...

To zatem empatia i wzniosłość, indywidualne doświadczenie świadków zdarzeń oraz autora biografii, a także doświadczenie zbiorowe zapisane w tradycji określonej kultury składają się na opowieść biograficzną, zawsze jednak, jak chce Claude Lévi-Strauss, historię „słabą”, bo poddaną deformacyjnej presji zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych mitologii. Ale ów epitet „słaba” okazuje się na tyle pojemny, aby definiować za jego pomocą także sam proces poznania będący udziałem biografą – akt niepewny, kruchy, ułomny, bo wskazujący „na niezdolność myśli i języka do pełnego uchwycenia bytu, utratę przez myśl jej mocy przed-stawieniowej jako zdolności do kontroli, panowania, zawłaszczania bytu, czy też, w wersji mniej radykalnej, jako możliwości dania wyczerpującego opisu rzeczywistości” (Zawadzki, 2009, s. 16).

Zatem lektura biografii zawsze będzie mylna, błędna, niepełna. Obraz przeszłości, powiększany w poszukiwaniu szczegółów jest – paradoksalnie – coraz mniej wyraźny. Jak w słynnym filmie Michelangelo Antonioniego z 1966 roku *Blow up* (*Powiększenie*), którego punktem dojścia jest przekonanie, że fotografia (traktowana jako dokument, nawet gdy eksponuje się jej walory estetyczne) wcale nie wyjaśnia świata, wręcz przeciwnie, ów świat coraz bardziej zaciemnia. I jak w opowiadaniu Julio Cortazara *Babie lato* (1954), będącym inspiracją dla reżysera, gdzie decyzja fotografa, decyzja estetyczna, której konsekwencją jest kadrowanie, powoduje usunięcie najważniejszych, kluczowych dla zrozumienia opowieści elementów rzeczywistości i w perspektywie głównego bohatera (fotografa) staje się wyłącznie częścią onirycznej wyobraźni: domysłów, wariacji, odkształceń. „Im bardziej staramy się przeszłość ocalić, tym bardziej – paradoksalnie – staje się obca i niezrozumiała” – pisze Marek Zaleski (Zaleski, 2009, s. 215). Być może jedyną nadzieją w tej nieustannej przepy-

chance przeszłości i terażniejszości jest przyszłość. „Prawdziwi czytelnicy, ci, którzy docierają do sensów ukrytych dzieła, przychodzą później...” – twierdzi przy innej okazji Zaleski (Zaleski, 2009, s. 97). I ja bardzo chciałabym mu wierzyć, że jest właśnie tak, że kruchość przeszłości i wszędobylskość terażniejszości kiedyś nareszcie, w przyszłości, zrodzi prawdziwy, choć wcale niefotograficzny (czytaj: dokumentalny, mimetyczny) obraz człowieka, bohatera odtwarzanej przeze mnie biografii, ujawniając jego skryte sensory, dzisiaj zamazane i wciąż nieczytelne, wciąż stawiające opór – nie tylko mojej myśli i nie tylko moim emocjom. Zaleski pisze dalej:

Z tego oporu rodzi się dopiero znaczenie prawdziwe. Dopiero wtedy spoza tekstu przeświatywać [zacznie] rzeczywistość, która zawsze umyka całkowitej symbolizacji i nie daje się raz na zawsze zamienić w tekst. Z tego rodzaju lektury rodzi się długo oczekiwany efekt. Z tego rodzaju lektury rodzi się długo oczekiwany efekt: szok rozpoznania – owo głębokie poczucie bliskości i obcości zarazem, niczym smak starego wina, które lejemy w nowe dzbany [...]. (2009, s. 97)

BIBLIOGRAFIA

- Auden, W. H.
1988 *Ręka farbiarza i inne eseje*. Wybór M. Sprusiński, J. Zieliński. Warszawa: PIW.
- Augé, M.
2009 *Formy zapomnienia*. Rozdział: *Życie jako opowieść*. Przekł. A. Turczyn. Kraków: Universitas.
- Boym, S.
2014 Dyskomfort nostalgii. W: K. Kończal (red.), *(Kon)teksty pamięci. Antologia*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Commager, H. S.
1967 *The Search for a Usable Past and Other Essays in Historiography*. Nowy Jork: Alfred A. Knopf.
- Donato, E.
1986 Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe. Przekł. D. Gostyńska. *Pamiętnik Literacki*, 3, 319–339.
- Lowenthal, D.
1991 Przeszłość to obcy kraj. Przekł. I. Grudzińska-Gross, M. Tański. *Res Publica Nova*, 10(200), 142–151.
- Radstone, S.
2008 Memory Studies: For and Against. *Memory Studies*, 1, 31–39.
- Saryusz-Wolska, M.
2009 Wprowadzenie. W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.
- Welzer, H.
2009 Materiał, z którego zbudowane są biografie. Przekł. M. Saryusz-Wolska. W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.
- White, H.
1973 *Metahistory. The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University.

- Zaleski, M.
1996 *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej.* Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Zawadzki, A.
2009 *Literatura a myśl słaba.* Kraków: Universitas.
- Zimand, R.
1989 *Rozmowa z...* – dokument czy literatura. W: R. Zimand, *Czas normalizacji. Szkice czwarte.* Londyn: Aneks.

BIOGRAPHICAL WRITING AS ARCHAEOLOGY OF RUINS

Summary

Biographical writing, thrown out by the methodologies of the twentieth century outside the area of humanities research, returns – sometimes under the name biography – to the canon of humanities research along with the field called memory studies (but also along with gender studies and cultural anthropology). This return is not devoid of dilemmas that relate to: 1) a biographer as a representative of the hero of the biography and as subjected to his own experience of nostalgia of the subjective “storyteller”; 2) accounts of witnesses. Two concepts of research roles can be adopted. First of all – a biographer as a memories editor, who collects all accounts, minimizing the interference of cuts and comments, deciding only to confront testimonies – documents – memories, showing the same place and time; leaving applications to the reader. But the assembly of events may be devoid of cause-and-effect continuity, and it is too much like the museum of anecdotes and paintings discussed above. Secondly, therefore – an investigation strategy can be used and the most credible version of what happened can be determined by deduction. But from here it is only a step to the most dangerous action: the assembly of associations, which can become a montage of innuendo, indicating the guilty ones. With the feeling that the more we want to brighten the reconstructed image, the more details we demand, the more it obscures the whole, loses its contours. Following Roman Zimand, I also point to other threats to biography that concern “representation” – both for the writer and for witnesses. These are: emotions, the need for explanatory reflection, the need for storytelling (recognized as a genetic trait of the human race), egotism. Taking into account the above reservations and dilemmas in the article, I proposed the role of a biographer as an archaeologist who verifies the sources and reconstructs the whole based on the background and contexts of time and place. He leaves his work incomplete, with only the outlines of the whole. Complementary in the metaphor of ruins.

THE SYMBOLISM AND FUNCTION OF THE WINDOW OF APPEARANCE IN THE AMARNA PERIOD*

SYMBOLIZM I FUNKCJA OKNA POJAWIENÍ W OKRESIE AMARNEŃSKIM

Maria M. Kloska

orcid.org/0000-0003-4822-8891

Wydział Historii, Uniwersytet im. A. Mickiewicza
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań
mariamkloska@gmail.com

ABSTRACT: During the reign of the Amarna spouses, giving gold necklaces to royal officials took place (almost always) from the so-called Window of Appearance. From them, Akhenaten and Nefertiti, often with princesses, honoured deserved and devoted dignitaries. The popularity of the Window of Appearance closely relates to the introduction of a new religious system introduced by Akhenaten and Nefertiti. According to the new religion, Akhenaten and Nefertiti were a pair of divine twins like Shu and Tefnut, who in the Heliopolitan theology, were the children of the god Atum – replaced by Aten in Amarna. The royal couple prayed to the main solar god, while their subjects prayed to the king and queen. Since Akhenaten performed the role of a priest through whom ordinary people could pray to the god, it was necessary to create a construction that would allow the king to meet with his subjects publicly. The Window of Appearance was such architectural innovation. It was crucial because the king was an intermediary between the people and the only right sun god, Aten. The Windows of Appearance were probably located in various places in Akhetaten, including the Great Palace, the King's House, the North Palace, the Small Aten Temple and in the temples of the Sunshades of Re in the Kom el-Nana and Maru-Aten. The characteristic shape of the Window of Appearance often appears in the architecture and the art of the Amarna Period. The structure resembles the *ꜥꜥt* hieroglyph, which is the morning sun rising between two hills. This symbol is a part of the name of the new capital *ꜥꜥt-itn* – *The Horizon of Aten*.

KEY WORDS: the Window of Appearance, Amarna palaces architecture, rewarding officials, giving gold to dignitaries, receiving „gold honour” collars, Amarna period, Akhenaten, Nefertiti, Akhetaten, Tel-el Amarna

* ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4822-8891>.

Akhenaten and Nefertiti's reign is characterised not only by a specific iconographic style but also by types of scenes. Some representations, such as royal family's mourning after Maketaten's (and Kiya's?) death (Martin, 1974, vol. 2, pl. LXIII, p. 42–45; pl. LXVIII, p. 45–48); king and queen playing with their children¹; Nefertiti smiting the enemies of Egypt on her own (in the human form² or as a sphinx³); and the queen driving the chariot alone⁴; are unique and unprecedented elsewhere.

Similar phenomenon appears regarding the reliefs showing Akhenaten and Nefertiti⁵ while rewarding dignitaries. These scenes are one of the most characteristic representations known from the tombs' walls from Akhetaten⁶. During the reign of the Amarna spouses, giving gold necklaces to royal officials took place (almost always) from the so-called Window of Appearance. From them, Akhenaten and Nefertiti, often with princesses, honoured deserved and devoted dignitaries.

The Window of Appearance was the architectural element closely connected to the religious and administrative duties of the royal couple. The new capital was adapted specially for these ceremonies by placing the Windows of Appearance within its palaces.

The Egyptian term *sšd n ḥꜥi* defined The Window of Appearance. This phrase appeared for the first time in the Decree of Horemheb (Kruchten, 1981, p. 162, 164, 174). In the Harris Papyrus, there is a short description of the Window and its functions (Erichsen, 1933, p. 5, v. 10–11; p. 95, v. 10–11). Generally, the name *Window of Appearance* is mentioned in inscriptions dated to the late XVIII, XIX, and XX dynasties.

¹ *Vide*: Steles from home altars from Akhetaten: Berlin ÄM 14145

([http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/re-sult.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/re-sult.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0) [Access: 26 V 2019]), Cairo JE 44865.

(<http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=15416> [Access: 26 V 2019]).

² *Vide*: Talatat from Karnak 1689-2 0449 04104 (Roth 2002, p. 29, fig. 6), blocks from Hermopolis MFA 64.521 and 63.260 (<http://www.mfa.org/collections/object/talatat-river-scene-with-royal-barges-and-tow-boats-46198> [Access: 26 V 2019]).

³ One of the reliefs in the tomb of Kheruef shows the celebration of 3rd *heb-sed* of Amenhotep III where queen Tiye – Nefertiti's mother-in-law – was also shown as a sphinx trampling the enemies of Egypt (*The Tomb of Kheruef*, 1980, pl. XLIX).

⁴ Nefertiti driving her chariot in Karnak (Redford, 1988, pl. XVIII.), and also in Akhetaten (Davies, 1905, vol. 2, pl. XIII, XVI; vol. 1, pl. X).

⁵ Not only Akhenaten was shown together with his queen in the Window of Appearance. For example, relief from the tomb of Nebwenef in Thebes shows Ramesses II together with his wife, queen Neferitari in the Window of Appearance (Bunson, 2012, s.v. *Window of Appearance*, p. 473.).

⁶ Akhetaten is the ancient Egyptian name of the modern site Tell el-Amarna.

THE DESCRIPTION OF THE WINDOW OF APPEARANCE

The Window of Appearance can be characterised as a balcony with two high pillars on its sides. The pillars are richly decorated with rows of *uraeuses* and *cavetto* cornice. The balustrade of the balcony is quite high – it reaches half of the bellies of the royal couple. The typical detail of the Window of Appearance is a big cushion laying on the railing of the balustrade. On the reliefs, the cushion often changes its shape under the pressure of the bodies of Akhenaten and Nefertiti (fig. 6). Sometimes younger daughters of the royal couple are standing on the cushion (fig. 5).

The shape of the Window of Appearance derives from the evolution of the traditional Egyptian kiosk. Inside the kiosk the pharaoh was represented together with a goddess and/or his wife (fig. 1). The ruler seated on the throne under the baldachin of this construction. Additionally, kiosk was located on the pedestal. While seating inside the kiosk the pharaoh could receive a tribute or reward the officials. As Petra Vomberg remarks, since the beginning of the XVIII dynasty to the reign of the Amenhotep III, the kiosk extended considerably (Vomberg, 2004, p. 283). We can notice this development thanks to the triple frieze of *uraeuses* (fig. 3). Eventually, the kiosk transformed into the Window of Appearance in the Amarna Period. It is worth pointing out that the classic kiosk was still present during Akhenaten and Nefertiti's reign. For example, on the relief from the tomb of Meryre II the royal couple received the tribute under the classic kiosk (Davies, vol. II, pl. XXXVII, XXXVIII). Kiosks are also visible on the boats showed on the talatats from Hermopolis, on which Akhenaten (?), and Nefertiti are killing the enemies of Egypt⁷.

Other critical aspects connected to the Window of Appearance are the iconographic motifs located underneath. For example, on the reliefs from the tombs of Meryre II (Davies, 1905, vol. 2, pl. XXXIII), and Parennefer (Davies, 1908, vol. VI, pl. IV), the railing of the balustrade is decorated with *sema-tau* motif⁸ and representations of the captured captives. In turn, the front of other balustrades – for example from the tomb of Hui (Davies, 1905, vol. 3, pl. XVII) – is decorated with specific decoration closely resembling rounded and richly decorated fabric overhanging by the railing of the balcony. These types of iconographic motifs were discovered inside the Amarna palaces. The finding helped to locate one of the Windows in the Great Palace in Tell el-Amarna – the fact that I will describe further in the text.

⁷ Blocks from Hermopolis – Boston: MFA 64.521 and MFA 63.260 (<http://www.mfa.org/collections/object/talatat-river-scene-with-royal-barges-and-tow-boats-46198> [Access: 26 V 2019]).

⁸ The symbol of *sema-tau* means the *united of the two lands*, that is *the connection of the Upper and the Lower Egypt*. The symbol represents heraldic plants of the Nile's valley and delta – lily and papyrus,



which are tied together around hieroglyph *sm3*, which means *unite* (F36 – in the article, all hieroglyphs are marked by *The Sign List* of Alan Gardiner, which is located in A. H. Gardiner, 1957, *Egyptian Grammar. Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum).

After the analysis of the reliefs from the Amarna tombs, we may notice that the Windows of Appearance were located significantly higher than the floor level. Besides, on the relief in the tomb of Mahu, there are four-stage stairs behind the Window. Probably the royal family used these stairs to get on the balcony. According to Vomberg, the Window of Appearance was located between 1st and 2nd floor, which emphasised the significance of this architectural form (Vomberg, 2004, p. 282).

The preserved representations also point out to the fact that the Window of Appearance had to overlook the large courtyard. The square could accommodate many people who often accompanied honoured official.

Besides the characteristic architectural form, the Windows of Appearance have one common feature – the presence of the disk of the god Aten. The deity is represented above the heads of the royal couple and between two pillars of the balcony. The rays of the Aten, always ended with small hands, often offer Akhenaten and Nefertiti sign of life – *ankh* or sign of power – *uas*.

THE WINDOWS OF APPEARANCE BEYOND AKHETATEN (IN ARCHITECTURE)

The Windows of Appearance were found in New Kingdom palaces and mortuary temples. However, flourishing and the highest frequency of the occurrence of this architectural element falls on the Amarna Period.

The earliest Window of Appearance was found in the *Mansion of Millions of Years* of Hatshepsut, that is the mortuary temple of the queen/pharaoh in Deir el-Bahari (Vomberg, 2004, p. 250–252). It was located on the southern side of the upper terrace.

The architectural remains of the Windows of Appearance were (probably) found also in the palace of Amenhotep III in Malgata and the palace of Merenptah in Memphis (Vomberg, 2004, p. 252, 259). Archaeological data also indicate that the Window of Appearance was located in the palace of Ramesses II in the Ramesseum (Hölscher, 1932, p. 57, fig. 38). The only preserved Window was discovered in Medinet Habu (Vomberg, 2004, p. 261–268; Hölscher, 1932, p. 23–28, fig. 15, 18, pl. III–IV).

THE LOCALISATION OF THE WINDOWS OF APPEARANCE IN AKHETATEN

Over the years of excavations conducted in Tell el Amarna, archaeologists could not localise any Window of Appearance, which architectural form was well-known thanks to the Amarna tombs' reliefs. On the basis of these scenes, we may conclude that in the Amarna palaces we should find more than one window from which the pharaoh, together with Nefertiti and their daughters, performed their administrative duties.

John Pendlebury, one of the Egyptologists who conducted the archaeological excavations in Akhetaten on behalf of the *Egypt Exploration Society*, believed that two Windows of Appearance were located in the central part of the bridge passing through the Royal Avenue, which – as we know today – stretched from the North Palace to the Nefertiti's temple of the Sunshades of Re in the Kom el-Nana complex. The archaeologist presumed that the second Window was situated above one of the entrances leading to the main courtyard in the Great Palace (Pendlebury, 1951, part III, p. 34, 43, 76, 78, pl. 2, 14).

The current head of the archaeological research in Amarna, Barry Kemp, in his publication from 1976, suggested that the Window of Appearance should be located in the chamber situated in the north-east corner of the King's House (Kemp, 1976, p. 81, fig. 2A). This conception was confirmed by the remains of a ramp or stairs and a painting showing the captured prisoners. In his discovery he guided himself with the Window of Appearance discovered in the palace of the Ramesses III in the Medinet Habu (Kemp, 1976, p. 81–82, 88), where a wooden platform was located 2 metres above the floor level, and the central iconographic motif of the neighbouring walls were the scenes of the pharaoh victory over the foreign enemies. In the publication *The city of Akhenaten and Nefertiti: Amarna and its people* published in 2003, Egyptologist still supports his theory about the localisation of the Window of Appearance in the King's House (Kemp, 2003, p. 132–133, fig. 4.8). Vomberg (2004, p. 252–254, 282) agrees with Kemp's conception. She is the author of the book titled *Das Erscheinungsfenster innerhalb der amarnazeitlichen Palastarchitektur: Herkunft – Entwicklung – Fortleben*, which directly relates to the subject of the innovative construction of the Windows of Appearance, which appeared in the New Kingdom palaces architecture. Kemp in his article from the 1970s suggested that the Window of Appearance could also be located in the Small Aten Temple (Kemp, 1976, p. 91) – *hwt Itn, The Residence of Aten*. The temple was situated next to the King's House. Archaeologist localised the Window in the so-called Priests' House, which is between 2nd and 3rd pylon of this temple.

As suggested by Pendlebury, the Window of Appearance was also located in the Great Palace. Kemp is sure that it is the main Window in Akhetaten (Kemp, 2003, p. 138, fig. 4.12). The construction is situated on one end of the palace's axis. The second end is a throne chamber. The room with the Window overlooked the courtyard, where stood many steles. The stone ramp leading to the platform where the Window was situated was in the middle of the courtyard.

Kemp believes that the central platform with stairs discovered in Kom el-Nana complex should also be identified as the Window of Appearance (Kemp, 2003, p. 140, fig. 4.13; Vomberg, 2004, p. 257–258). Jacquelin Williamson, in her work about the Nefertiti's temple of the Sunshades of Re in the Kom el-Nana complex, drew attention to the concept of Kemp (Williamson, 2016, p. 166–168, fig. 3.6). The archaeologist guesses that the courtyard situated opposite to the platform could indeed accommodate many of the pharaoh's subjects. The nearby bakeries could feed a large group of people. However, the researcher does not state in the explicit way that the platform should be identified as the Window of Appearance.

Kemp believes that the Window was located also in Maru-Aten (Kemp, 1995, p. 459) – the temple of the Sunshades of Re. The temple initially belonged to Kiya – the minor wife of Akhenaten – but after her death it was taken over by the eldest daughter of Akhetaten, Meritaten.

According to Kemp, the Window of Appearance was also situated in North Palace in Akhetaten (Kemp, 1995, p. 136, 146–147, fig. 4.10, 4.22), which was probably the primary residence of the royal family. At the rear of the palace, stood the throne room preceded by the column hall overlooking the courtyard. In the courtyard the ramp (or stairs) leading to the stone platform was located. This platform is identified with the main Window of Appearance of the North Palace. The Window faced the inner courtyard with the garden. From the column hall, both on the north and the south, extended corridors led to smaller the Windows of Appearance. Vomberg assumes that such concept is tempting, however, it is difficult to prove it. The scholar believes that the North Palace is located too far from the central part of Akhetaten where the ceremonies which are immortalised on the walls of the Amarna tombs took place (Vomberg, 2004, p. 256, 282).

THE SYMBOLISM OF THE WINDOW OF APPEARANCE IN AKHETATEN

The new religion introduced by Akhenaten and Nefertiti forced many changes which occurred in architecture – especially in temples and palaces. The god Aten took the shape of a solar disc (the sun was visible for each Egyptian), thus the dark shrines, characteristic for the god Amun, were no longer needed. The temples in Amarna were devoid of roofs so that solar god could enjoy gifts offered to him on the countless altars⁹.

Similar, though less spectacular, changes were introduced in the palace architecture. They resulted from the implementation of the new religious system in which Akhenaten and Nefertiti were a pair of divine twins like Shu and Tefnut, who, according to, Heliopolitan theology were the children of the god Atum (who was replaced by Aten in Amarna). The royal couple prayed to the main solar god, while their subjects prayed to the king and queen. For this reason, in the private houses and gardens in Akhetaten steles were showing the holy family. The same representations of god, king, queen, and princesses were immortalised in the Amarna tombs. The representations of the six daughters of the royal couple, besides being the confirmation of the spouses' fertility, performed another crucial religious function. Princesses replaced six gods of Heliopolitan Ennead: Geb and Nut, Osiris and Isis, Seth and Nephthys. The sisters, together with their parents and the god Aten, created the divine Ennead, just like the model of the nine gods from Heliopolis.

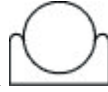
Since Akhenaten performed the role of a priest through whom ordinary people could pray to the god, it was necessary to create a construction that would allow the

⁹ More on this subject: Vomberg, 2008, p. 64–85.

king to meet with his subjects publicly. The Window of Appearance was such architectural innovation. Thanks to it, the Egyptians could see not only their pharaoh but also the whole deified family.

The Window of Appearance played a crucial role during the ceremonies of rewarding and honouring dignitaries with gold. Akhenaten and Nefertiti, often together with their daughters, were standing behind the balustrade of the Window and threw the golden necklaces towards the honoured officials in front of the crowd (fig. 2, 4, 5, 6.).

The shape of the typical Window of Appearance is visible on the reliefs from the Amarna tombs. The form which the architectural innovation adopted is not accidental (fig. 2). The window's railing behind which the royal family was standing, the two side pillars, and the lack of a lintel makes that the Window of Appearance has the




characteristic shape of the *3ht* hieroglyph (N27), which looks like the sun rising between two hills (*wadi*). The Window of Appearance would be a metaphor. It should be emphasised that inside the Window we can always see the royal family and the sun with the rays ending with small hands, that is Aten. References to the *3ht* hieroglyph appear very often in Amarna. Of course, the very name of the new capital *3ht-itn* – *The horizon of Aten* – contains this symbol, which *nota bene* is also visible in the Amarna landform – The Great Royal Wadi (where the Royal Tomb was carved). The Great Royal Wadi is located on the east, so the morning sun is rising between the two hills (Kemp, 2013, photo VI). The same metaphor regards pylons leading to the Great and Small Aten Temple in Amarna¹⁰. The symbolism of the *3ht* hieroglyph can also be seen on other Amarna artefacts showing the royal family. The good examples are the steles from the home's altars¹¹ which show royal spouses playing with their daughters. In that picture Aten is visible above and between the king and the queen.


As noted by Florence Friedman (1986, p. 101), in the Pyramid Texts it has been written that horizon – that is *3ht* – is a place where the king and sun god become *3h* a cosmic and celestial spirit/energy (Hanning, 1995, p. 11–12, s.v. *3h* (*j3h*)). The pharaoh does not die beyond the horizon but becomes the astral force. The *3h* hieroglyph also occurs in the Akhenaten's name: *3h-n-Itn*. The entire phrase can be translated as *The one, that is useful*¹² for Aten or *The Akh of the Aten*, which is *The blessed spirit of the Aten*. Friedman disagrees with this type of translation of the king's name. She assumes that by giving himself the name *3h-n-Itn*, the pharaoh wanted to present himself as the solar light of his divine father (Friedman, 1986, p. 100). In addition, it should be noted that the Egyptian word which determined father, grandfather, or general an-

¹⁰ The morning sun rising between two hills was also shown on the walls from the Amarna tombs. E.g.: Davies, 1908, vol. 6, pl. XX, XXX.

¹¹ Vide supra: note 2.

¹² Ibidem, s. v. Ax.

cestor –  *it*, is, both in terms of phonetics and visually, very similar to

the word  *itn* which was used to describe the solar disc. Therefore, Akhenaten has to be the son of the god Aten, that is the creation of the supreme creator.

As already mentioned, in the new religion, Akhenaten and Nefertiti performed the roles of the Shu and Tefnut. According to the Coffin Texts, Atum created Shu and Tefnut from his own *ḥw* (de Buck 1955, *Spell 80* – II39-c-d), which is magical power (Hanning, 1995, p. 12, s.v. *ḥw*). Therefore, we can assume that also Aten created his children by using the cosmic and divine energy – similarly like Atum.

THE FUNCTIONS OF THE WINDOW OF APPEARANCE

As it was already mentioned, the oldest Window of Appearances is known from the mortuary temple of Hatshepsut in Deir el-Bahari. During that time, this construction had a purely religious character. The pharaoh appeared in the Window while ceremonies and rituals were taking place in the temple.

The introduction of this type of construction like the Window of Appearance closely relates to the implementation of the new belief system. The Windows had special symbolism because only the royal family could contact Aten, and the ordinary people had to pray to Akhenaten and Nefertiti. The king, as the high priest, performed the ceremonies and cultic rituals from the Window of Appearance. Therefore, the Kemp's concept regarding the smaller Window located in the Small Aten Temple can be argued easily and rationally because such type of construction should be situated in the place of worshipping the deity. Akhenaten as the head of the state celebrated (often together with his family) also another type of ceremony – he rewarded dignitaries with gold. The Window of Appearance characterized then of the cultic and administrative nature. However, it is not extraordinary since religion and ideology of royal power were closely related – to stress that Aten was present at every kind of ceremony.

It is worth noting that after the Amarna Period Windows appeared only in palaces, and they lost their cultic character completely. They were used only for formal purposes, such as honouring officials.

THE CEREMONY OF REWARDING WITH GOLD

The reliefs showing the pharaoh giving the gold to the dignitaries have been known since the Old Kingdom. One of the first of such representations comes from the mortuary temple of Sahure (V dynasty). The preserved blocks show high royal officials holding jewellery in hands which was offered to them by the ruler (Aldred, 1978, p. 13).

Unfortunately, the figure of the pharaoh is not visible on the preserved fragments (e.g., Borchardt, 1913, vol. 2, pl. 52–54).

The scenes of giving the gold to deserved officials by the king gained popularity in the New Kingdom. Such type of reliefs are one of the most desirable and crucial motifs that were included in the autobiographies of dignitaries. They were placed on the walls in their private tombs from the middle of XVIII dynasty to the Ramesside Period (Schulman, 1988, p. 116). The majority of all scenes of rewarding with gold were created in the Amarna Period.

Honoured dignitaries were always shown surrounded by their families, friends, and other people who accompanied them during these ceremonies. Official stood opposite to the king or royal couple (in the case of scenes from Akhetaten – often the entire royal family) who, when depicted in a traditionally – was/were sitting on the throne(s) sheltered in a small kiosk, or when the scene was in the Amarna style – royal spouses stood in the Window of Appearance. Reliefs from the tomb of Vizier Ramose (TT55) are an excellent example of these two types of representations. Some scenes are kept in the traditional Egyptian style, while innovative Amarna features characterise the others. The Amenhotep III was immortalized, accompanied by the goddess Maat on the southern side of the western wall of the column hall (fig. 1). The couple is sitting on the thrones inside a small but richly decorated kiosk (Davies, 1941, pl. XXIX). Akhenaten and Nefertiti were shown in the Window of Appearances (fig. 2) on the northern side of the western wall (Davies, 1941, pl. XXXIII). On the same wall, we can also see Ramose (Davies, 1941, pl. XXXIV–XXXV) with arms raising up. The vizier's neck, as well as the hands, are festooned with golden necklaces.

Texts always accompany the reliefs. The king's speech accompanies the rewarding scenes. In the speech, the pharaoh clearly gives the reasons why the dignity was so generously awarded, and thus appreciated for his merits for the country and for the king. The official in his response always emphasised his gratitude for the goods he received and the honours given to him (Schulman, 1988, p. 116).

As already mentioned, the gifts of gold were a great honour to the officials and probably became an unforgettable and unique moment in their lives. The confirmations of this phenomenon can be found in the tombs of such lucky people. On the walls of the burial chambers, we can see the moment of giving the necklaces by the king. But the history was often described further – both in the texts and the reliefs. The dignitary – of course with his gold necklaces on the neck – was coming home, driving his chariot, where his family and friends were waiting for him¹³. During the feast the official still proudly wore the necklaces¹⁴. There are even examples where the dignitary performed the cult ceremony wearing gold jewellery received from the ruler¹⁵.

¹³ *E.g.*: The scene from the tomb of Meryre II: Davies, 1905, vol. 2, pl. XXXVI.

¹⁴ *E.g.*: The scene from the tomb of Any: Davies, 1908, vol. 5, pl. IX.

¹⁵ *E.g.*: The scene from the tomb of Meryre: Davies, 1903, vol. 1, pl. XXXV, XXXVII.



Fig. 1. Amenhotep III and the goddess Maat. The tomb of Ramose (TT55) (Davies, 1941, pl. XXIX)

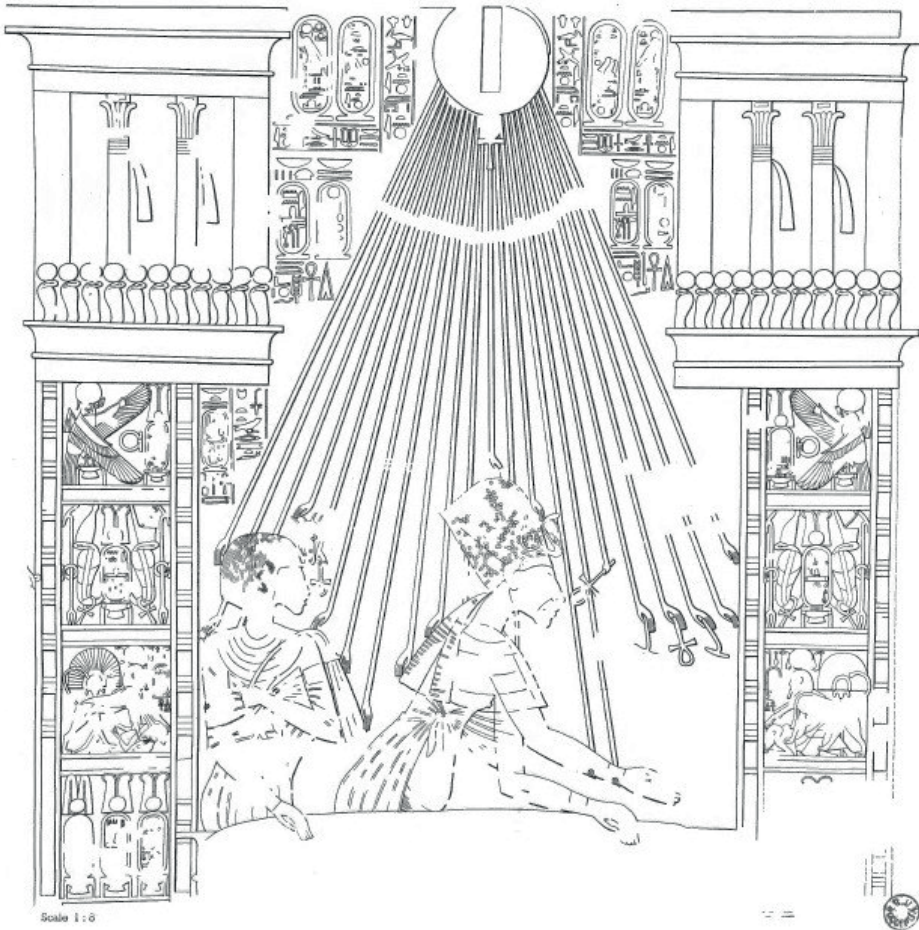
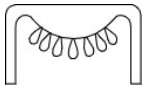


Fig. 2. Akhenaten and Nefertiti in the Window of Appearance. The tomb of Ramose (TT55) (Davies, 1941, pl. XXXIII)

The gold gifted by the pharaohs is worth attention too. The gold always occurs in the form of necklaces. The Egyptian word used to describe this metal, *nbw*, has been written with hieroglyph in the shape of a gold necklace with hanging beads and a clasp



(S12). This specific type of necklace, which appears in the discussed scenes, was referred to the Egyptians as *sby.w*. The jewellery consisted of four strings of very tightly threaded and heavy beads with a lenticular shape (Aldred, 1978, photo 36, p. 118).

Why was the gold given? For the ancient Egyptians, as even for many modern civilisations, gold was the most valuable of ores. It was believed that the bodies of the gods were pure gold, so it was also the colour of divinity (Andrews, 1994, p. 105).

In the beginning, only the private men and women were shown in the gold necklaces, which were used to honour the deserved subjects (Pereyra De Fianza, 2000, p. 173–184). Since the reign of Amenhotep II (XVIII dynasty), the kings were also shown on the reliefs in the honoured officials' tombs. In the Ramesside Period, also the rulers were more commonly imaged wearing jewellery of this type (*Lexikon der Ägyptologie* II, col. 732).

The scenes of the gold giving were placed almost only in the private tombs. There is a fragment of the relief from Medinet Habu (Hölscher, 1932, p. 25, fig. 18) on which the king's torso is visible. He bends over the balustrade handing the gold necklace to the dignitary.

THE TYPES OF SCENES OF REWARDING DIGNITARIES

The Amarna reliefs are characterised by specific dynamics of representations. The royal couple was very often shown in motion or in specific intimate poses, which were unusual in ancient Egypt. The same applies to the scenes of rewarding dignitaries with gold necklaces. During the reign of Amenhotep III, in the scenes of gifting with gold, the king was shown in passively – he only sat on the throne, whereas Akhenaten, often together with his family, was shown actively.

The good examples illustrating the difference in the manner of rewarding the officials could be the reliefs from the tomb of Kheruef (TT192) and Ramose (TT55), and of course, the reliefs from the Amarna tombs.

In the tomb of Kheruef in Thebes Amenhotep III is shown giving the gold necklaces (fig. 3) to the Steward of the Great Royal Wife Tiye (The Tomb of Kheruef 1980, pl. XXIV). The pharaoh sits on a throne in a stiff pose, and the goddess Hathor sits behind him on the second throne. Behind the goddess stands queen Tiye. The king holds the scepters of *nekhakha* and *heka* in the crossed arms, and he wears the Sekhemty Crown on his head. All three figures are shown inside the kiosk decorated with friezes of *uraeuses*. The pharaoh offers to Kheruef four gold necklaces on the small table in front of the kiosk. However, the gesture of handing out jewellery is not presented, which is a crucial difference in comparison to the scenes where Akhenaten and his family personally hand or throw necklaces from the Window of Appearances.

One of the oldest scenes of giving out gold necklaces from the Window of Appearance is the mentioned above relief from the tomb of Ramose (Davies, 1941, pl. XXXIII). The representation is located on the same wall where Amenhotep III while sitting on the throne, in the company of the goddess Maat, is handing the gold necklaces to the dignitary (fig. 1). The scene with Amenhotep III is located to the left of the entrance to the second chamber of the tomb (southern part of the western wall), while the scene with the Amarna royal couple and Aten (fig. 2) was immortalised to the

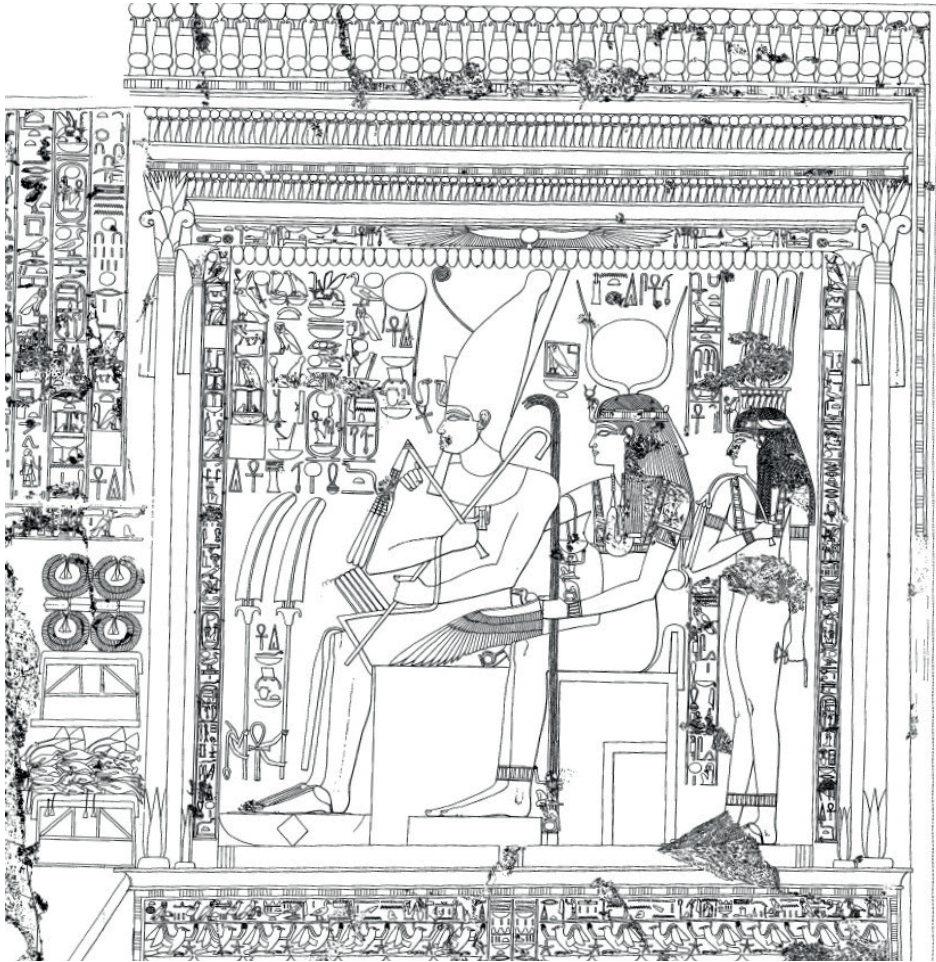


Fig. 3. Amenhotep III during giving gold Kheruef (*The Tomb of Kheruef*, 1980, pl. XXIV)

right of the entrance (north part of the western wall). In the Window of Appearance, Akhenaten and Nefertiti are shown alone without their children. It is worth noting that the discussed relief is one of the first representations of the queen herself. Nefertiti was shown in a very passive pose – as an observer of events, not their performer. The pharaoh leans slightly forward through the balustrade of the balcony in a gesture of greeting Ramose. Above the royal couple rises Aten, who holds the sign of life – *ankh*, and the sign of the power – *was* in his hands.

In the tomb of the Steward of the queen Tiye, Hui (Davies, 1905, vol. 3, pl. XVI–XVII), the royal couple was also imagined alone in the Window of Appearance¹⁶. The

¹⁶ The scenes of giving gold to dignitaries were described according to types of performances, not chronologically.

relief is not well preserved. However the figure of Akhenaten in Kheprsh Crown and Nefertiti in the Nubian wig (?) are still visible. On the western side of the northern wall of the tomb, we can see a scene very similar to that of the Ramose tomb, but in this case both the king and queen lean towards the dignitary to greet him (Davies, 1941, pl. XVI). In turn, on the eastern side of the same wall (Davies, 1941, pl. XVII), the royal couple throws gold necklaces towards the Hui. Right next to the Window of Appearances, two of the oldest princesses, Meritaten and Maketaten, were shown. The sisters are hugging each other. They have *the sidelock of youth* on their heads, and the dresses are identical like their mother's. Above the royal couple rises up the sun disc of the Aten.

A similar arrangement of the scene preserved on the relief (fig. 4) in the tomb of Parennefer – Cupbearer of the King (Davies, 1908, vol. 6, pl. IV). Nefertiti is shown in the Blue Flat-topped Crown, and Akhenaten has a Kheprsh Crown on his head. The queen rests both hands on the balustrade of the window while the slightly bowed pharaoh reaches to the hand of the dignitary. The necklaces, which will be given to Parennefer, lie on the small table opposite to the royal couple. In the next scene, the official is shown festooned with gold. This time, the king and queen are accompanied by three princesses: Meritaten, Maketaten, and Ankhesenpaaten, and sister of the queen, Mutnodjemet. The girls have *the sidelock of youth* on their heads and characteristic pleated dresses. Aten rises above the royal couple's heads and puts *ankh* sign under the noses of the king and the queen, but this time he also hands them a small cobra.

In the tomb of Panehesy – The First Servant of the Aten in the House of Aten in Akhetaten (Davies, 1905, vol. 2, pl. X), Akhenaten and Nefertiti are shown in the Window of Appearance and are accompanied by the eldest daughter, Meritaten. The Pharaoh, with the Kheprsh Crown on the head, greets Panehesy, leaning slightly towards him and holding out his hand to him. Nefertiti in Blue Flat-topped Crown embraces one of the princesses with one hand, and the other arm embraces her husband. Next to the Window of Appearances, the other three sisters Maketaten, Ankhesenpaaten, and Neferneferuaten Tasherit, hug each other.

In the tomb of the Greatest of Seers of the Aten in Akhetaten, Meryre I (Davies, 1903, vol. 1, pl. VI), the scene of giving gold is significantly damaged. Therefore, we cannot even determine the royal couple's pose on the relief but, surely, Meritaten was shown with her parents.

Akhenaten and Nefertiti were accompanied by an increasing number of daughters. Three princesses were presented in the Window of Appearances with their parents in the tombs of the Chamberlain of the Lord of the Two Lands, Tutu (Davies, 1908, vol. 6, pl. XIX), and Ai – the later king of Egypt (Davies, 1908, vol. 6, pl. XXIX). Unfortunately, in the Tutu tomb, the part of the relief with girls was cut out, but thanks to the surviving hieroglyphs, we know that Meritaten, Maketaten, and Ankhesenpaaten were shown next to Nefertiti. In turn, one of the most beautiful scenes of rewarding the official was immortalised in the tomb of Ai (fig. 5). Akhenaten in the Kheprsh Crown is giving the necklaces to his father-in-law, Ai, and the

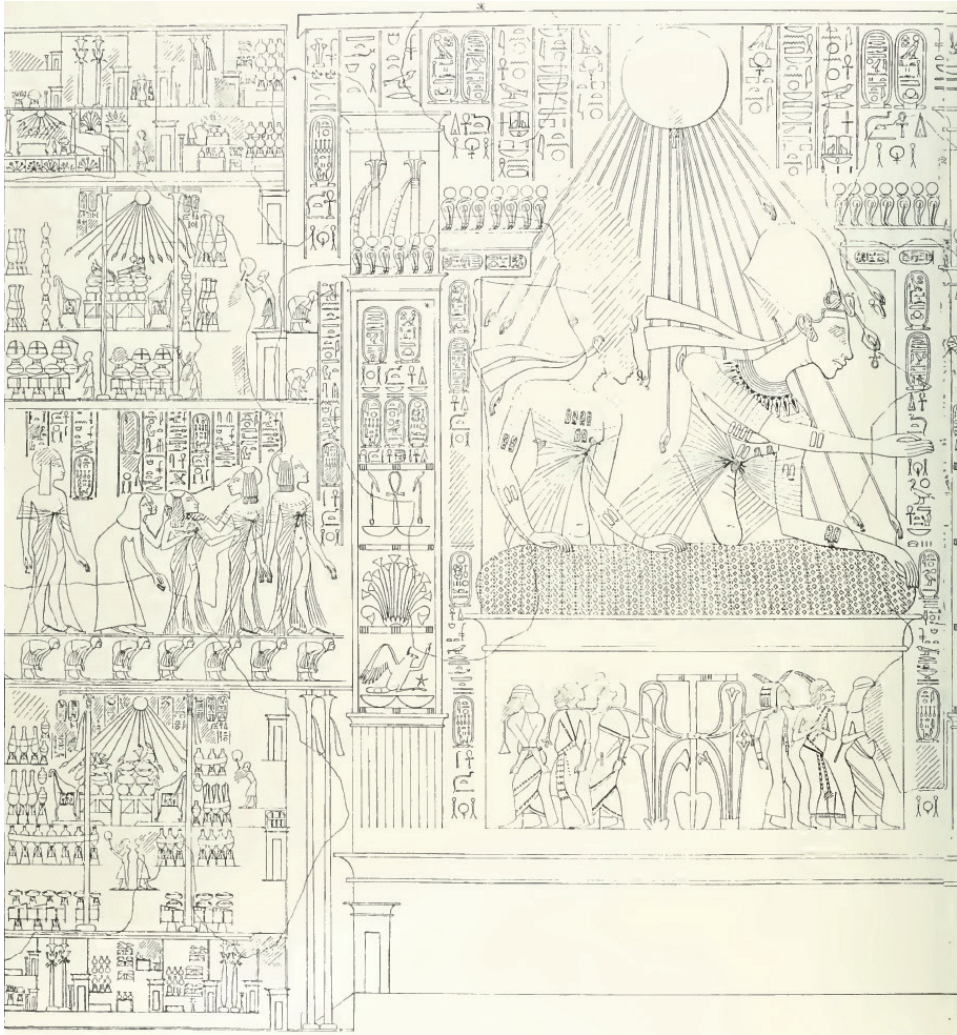


Fig. 4. Royal couple in the Window of Appearance. The tomb of Parennefer, Akhetaten (Davies, 1908, vol. 6, pl. IV)

nurse of his wife, Tei¹⁷. Nefertiti is shown with the same gesture. Queen hands over two necklaces to her father and her nurse. Nefertiti has a Blue Flat-topped Crown on her head, which is very richly ornamented with *uraeuses* and ribbons. Nefertiti throws gold with one hand and protects one of the princesses who stands on the balustrade of the Window of Appearances with her second arm. It is most likely Ankhesenpaaten. The queen strokes the daughter's head while the princess reciprocates the act of love by touching

¹⁷ One should note that it was extremely uncommon for a woman to receive such gift. It emphasizes the crucial meaning of Tei.

her mother's chin. At the right shoulder of Nefertiti, also on the balustrade, stands Maketaten, who, with one arm, entwines the mother's neck and holds the necklaces in the other hand. Next to Nefertiti stands Meritaten¹⁸ with a tray in hand on which the necklaces rest. The princess throws one of the necklaces to her grandparents, Ai and Tei.

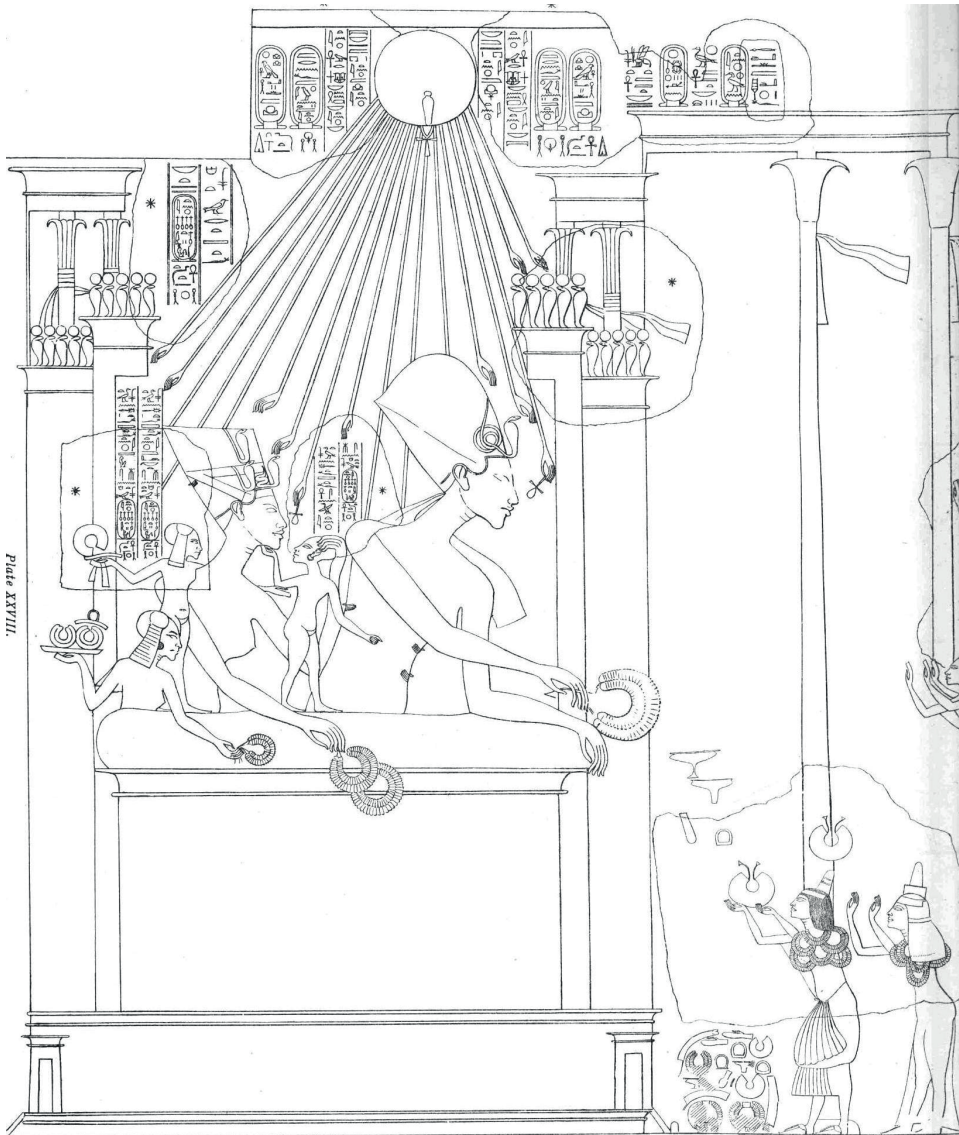


Fig. 5. Royal family in the Window of Appearance. The tomb of Ai, Akhetaten (Davies, 1908, vol. 6, pl. XXIX)

¹⁸ More about the infant iconography of Amarna Period Princesses: Kloska, 2017.

In the tomb of Meryre II – Overseer of the House in the Royal Quarters of the Great Royal Wife Neferneferuaten Nefertiti (Davies, 1905, pl. XXXIII–XXXIV), the scene of giving the gold necklaces looks differently (fig. 6). Akhenaten and Nefertiti stand in the Window of Appearances in their standard garments and crowns. The king throws the necklace in the direction of the dignitary, Nefertiti, who stands right next

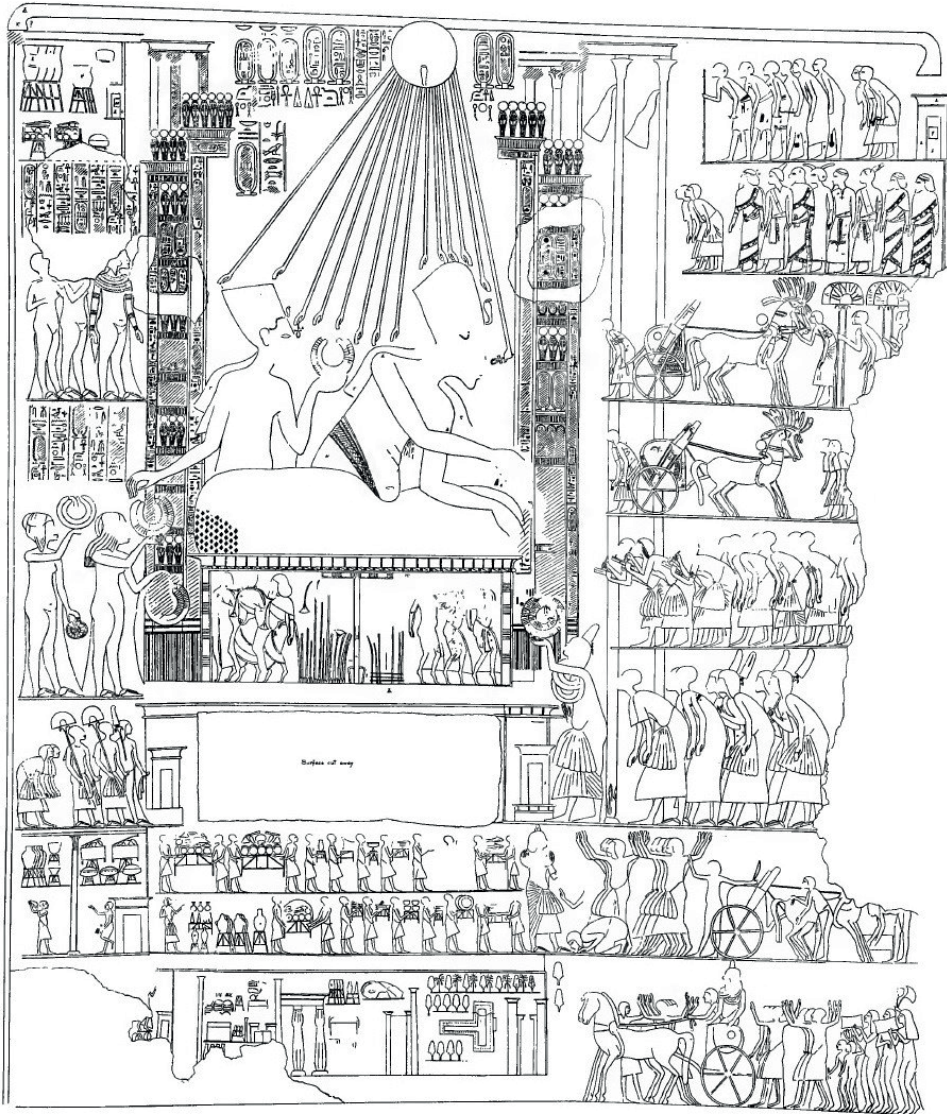


Fig. 6. The royal couple in the Window of Appearance. The tomb of Meryre II, Akhetaten (Davies, 1905, vol. 2, pl. XXXIII)

to her husband, gives him the necklace with one hand, while another necklace is put in queen's hand by Meritaten. The princess, together with her younger sister Maketaten, is imagined at the Window of Appearances. They hold several necklaces in their hands, which they hand over to the mother in turns. The younger sisters are standing nearby: Ankhesenpaaten, Neferneferuaten Tasherit, and Neferneferure, who appears on relief for the first time. The two youngest girls hug each other while the older one is watching her parents.

It should be emphasised that in the Amarna iconography, there are two more types of the scenes for giving out gold to the royal dignitaries. The first type may be observed in the tomb of Penthu – Chamberlain and the First Servant of the Aten in the Mansion of the Aten in Akhetaten (Davies, 1906, vol. 4, pl. VIII). The Window of Appearances was not presented here. The relief shows Akhenaten and Nefertiti sitting on the thrones during the ceremony. Because of damages, only the pharaoh is visible. He sits on the chair with the symbol of *sema-tau*. Behind him is a niche cut down at a later time, where probably Nefertiti was shown. Penthu festooned with the gold necklaces stands in front of the royal couple.

The second type of the scene of gifting the gold was presented in this very same tomb (Davies, 1906, vol. 4, pl. VII–VIII). This time the ceremony takes place in the courtyard. The royal couple with the gesture of greeting is shown standing up in front of the honoured subject. Unfortunately, relief is also severely damaged. A similar and better-preserved scene was found in the tomb of Meryre I (Davies, 1903, vol. 1, pl. XXX), where Akhenaten and Nefertiti stand in the courtyard. Behind the parents, there are two princesses, probably the oldest ones. The younger is holding her older sister by the arm. Opposite the royal family stands Meryre I festooned with gold¹⁹.

As we can notice, Akhenaten and Nefertiti are giving the gold to the dignitaries mostly from the Window of Appearances. The pharaoh is shown in a slightly bent pose while he greets the official, or he throws the necklace towards the recipient. In turn, Nefertiti initially acted only as a mere observer of the events. However, the queen quickly became part of the ceremony – she is giving the necklaces to her husband or throwing gold in the direction of dignitaries. Despite the formal and official nature of the ceremonies, the royal couple – similarly to other types of scenes – often was accompanied by the daughters. They sometimes help their parents, for example by giving them necklaces, but they are also often shown as typical children, that is, busy with themselves or showing love to their mother.

The girls were born at different times, so it is possible that over the years of the Akhenaten's reign, the number of daughters shown on the reliefs was growing – because it was growing in real life. If we accept such assumption, the number of princesses can serve as a dating marker.

¹⁹ An analogous scene is located in the tomb of Meryre II (Davies, 1905, vol. 2, pl. XLI). However, the gold necklaces are not given by Akhenaten and Nefertiti, but by Akhenaten's co-ruler, the pharaoh Smenkhkare, who is accompanied by his Great Royal Wife, Meritaten.

CONCLUSIONS

As it was shown, the popularity of the architectural construction, which is the Window of Appearance, is closely related to the introduction of a new religious system by Akhenaten and Nefertiti. The window was a place where the pharaoh-priest – often together with his family – could meet his subjects. It was crucial because the king was a kind of intermediary between the people and the only right sun god, Aten.

The characteristic shape of the Window of Appearance often appears in the architecture and art of the Amarna Period. This structure resembles the *ꜥḥt* hieroglyph, which is the morning sun rising between two hills. This symbol is a part of the name of the new capital *ꜥḥt-itn* – *The Horizon of Aten*.

In the Pyramid Texts it was written that the horizon is the place where the pharaoh and the sun become the highest cosmic and celestial spirits – Egyptian *ꜥḥ*, which seems to have influenced the Amarna king who changed his name from Amenhotep (*Amun is satisfied*) to Akhenaten (*The one, that is useful for Aten* or *The Ach of the Aten*).

The words *ꜥḥt* and *ꜥḥ* could also have a connection to the word *ꜥḥw*, which means magical power/energy. Atum used this energy to create his children, Shu and Tefnut, whose Amarna equivalents are Akhenaten and Nefertiti.

The Window of Appearance was a magical place connecting the Egyptian subjects with the highest god, thanks to the help of the high priest, who was the pharaoh. The king himself, by crossing the horizon, could become a celestial being unattainable for ordinary people.

In the Window of Appearance, Akhenaten very often appeared together with Nefertiti and their daughters. It is possible that the whole royal family had a special religious status. The images of the Amarna couple, together with the Aten and the children, were carved on the stelas to which people prayed. Hence, we can assume that the whole family performed as a divine Ennead similar to that of Heliopolis.

The Window of Appearance also became a place where the deserved dignitaries were rewarded with gold necklaces. Initially, the Akhenaten was giving the jewellery, but later he was also joined by Nefertiti and thereafter also the daughters of the royal couple.

REFERENCES

- Aldred, C.
1978 *Jewels of the Pharaohs: Egyptian Jewelry of the Dynastic Period*. New York: Ballantine Books.
- Andrews, C.
1994 *Amulets of Ancient Egypt*. London: British Museum Press.
- Borchardt, L.
1913 *Das Grabdenkmal des Königs S'ahū-Re*, vol. 2.2: *Die Wandbilder: Abbildungsblätter*. Leipzig: Hinrichs.

- Bunson, M. R.
2012 *Encyclopedia of Ancient Egypt* (3rd edition). New York: Facts on File Publications.
- De Buck, A.
1955 *The Egyptian Coffin Texts. Texts of Spells 76–163*, vol. 2. Illinois: The University of Chicago Oriental Institute Publications.
- Garis Davies, N. de
1903 *The Rock Tombs of Amarna*, vol. 1: *The Tomb of Meryra*. London: Egypt Exploration Society.
1905 *The Rock Tombs of Amarna*, vol. 2: *The Tombs of Panehesi and Meryra II*. London: Egypt Exploration Society.
1905 *The Rock Tombs of Amarna*, vol. 3: *The Tombs of Huya and Ahmes*. London: Egypt Exploration Society.
1906 *The Rock Tombs of Amarna*, vol. 4: *The Tombs of Penthu, Mahu and Others*. London: Egypt Exploration Society.
1908 *The Rock Tombs of Amarna*, vol. 5: *Smaller Tombs and Boundary Stelae*. London: Egypt Exploration Society.
1908 *The Rock Tombs of Amarna*, vol. 6: *The Tombs of Parennefer Tutu and Ay*. London: Egypt Exploration Society.
1941 *The Tomb of the Vizier Ramose*. London: Egypt Exploration Society.
- Erichsen, W.
1933 *Papyrus Harris I. Hieroglyphische Transkription*. Bruxelles: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth.
- Friedman, F.
1986 *ꜥh* in the Amarna Period. *Journal of the American Research Center in Egypt*, 23, 99–106.
- Gardiner, A. H.
1957 *Egyptian Grammar. Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*. Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum.
- Hanning, R.
1995 *Die Sprache der Pharaonen. Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800–950 v. Chr.)*. Mainz: Philipp von Zabern.
- Helck, W., Otto, E., Westendorf, W. (eds)
1977 *Lexikon der Ägyptologie II* (cols. 731–733). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Hölscher, U.
1932 Oriental Institute Communications, No. 15. *Excavations at Ancient Thebes 1930/1931*. Chicago – Illinois: University of Chicago Press.
- Kemp, B. J.
1976 The window of appearance at El-Amarna and the basic structure of this city. *Journal of Egyptian Archaeology*, 62, 81–99.
1995 *Outlying temples at Amarna*. In B. J. Kemp (ed.), *Amarna Reports VI* (p. 411–462). London: Egypt Exploration Society.
2013 *The city of Akhenaten and Nefertiti: Amarna and its people*. London: Thames & Hudson.
- Kloska, M. M.
2013 Formy przedstawień boga Atona w sztuce Okresu Amarnańskiego. *Medjat – Studia Egipologiczne*, 1, 96–118.
- Kruchten, J.-M.
1981 *Le Décret d'Horemheb. Traduction, commentaire épigraphique, philologique et institutionnel*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Martin, G. T.
1974 *The Royal Tomb at El-Amarna*, vol. 2: *The Reliefs, Inscriptions, and Architecture*. London: Egypt Exploration Society.

- Pendlebury, J. D. S.
 1951 *The City of Akhenaten. Part III: The Central City and the Official Quarters. The Excavations at Tell el-Amarna during the seasons 1926–1927 and 1931–1936* [Memoir of the Egypt Exploration Society 44]. London: Egypt Exploration Society.
- Pereyra De Fidanza, V.
 2000 A queen rewarding a noblewoman in TT49. In K. M. Ciałowicz, J. A. Ostrowski (eds), *Les civilisations du bassin Méditerranéen: Hommages à Joachim Śliwa* (p. 173–184). Cracovie: Université Jagellonne Press.
- Redford, D. B.
 1988 *The Akhenaten Temple Project, Rwd-Mnw and Inscriptions*, vol. 2. Toronto: University of Toronto Press.
- Roth, S.
 2002 *Gebietlerin aller Länder: die Rolle der königlichen Frauen in der fiktiven und realen Außenpolitik des ägyptischen Neuen Reiches*. Freiburg: Universitätsverlag Freiburg (Orbis Biblicus et Orientalis 185).
- Schulman, A. R.
 1988 *Ceremonial Execution and Public Rewards: Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae* (Phd dissertation). University of Zurich.
- The Epigraphic Survey, Department of Antiquities of Egypt
 1980 *The Tomb of Kheruef. Theban Tomb 192*. Chicago: The Oriental Institute.
- Vomberg, P.
 2004 *Das Erscheinungsfenster innerhalb der amarnazeitlichen Palastarchitektur: Herkunft – Entwicklung – Fortleben* (Philippika: Marburger altertumskundliche Abhandlungen 4). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
 2008 Kult und Architektur. In Ch. Tietze (ed.), *Amarna: Lebensräume – Lebensbilder – Weltbilder* (p. 64–85). Potsdam: Arcus.
- Williamson, J.
 2016 *Nefertiti sun temple: A new cult complex at Tell el-Amarna*, vol. 1. Harvard Egyptological Studies. Leida: Brill.

THE SYMBOLISM AND FUNCTION OF THE WINDOW OF APPEARANCE
 IN THE AMARNA PERIOD

Streszczenie

Rządy Achenatona i Nefertiti charakteryzuje nie tylko specyficzny styl ikonograficzny, ale również rodzaje scen. Jednymi z najbardziej charakterystycznych przedstawień znanych ze ścian grobowców w Achetaton są reliefy ukazujące wręczanie złota dostojnikom. W czasach rządów amarneńskiej pary królewskiej wręczanie złota dostojnikom odbywało się (prawie zawsze) z tak zwanego Okna Pojawień, z którego Achenaton wraz z Nefertiti i córkami honorowali oddanych i zasłużonych dostojników. Okno Pojawień stało się więc elementem architektonicznym ściśle powiązany z obowiązkami religijnymi i administracyjnymi pary królewskiej, a pałace w Achetaton dostosowano pod względem zabudowy specjalnie na tę okoliczność, umiejscawiając w nich te charakterystyczne konstrukcje.

Okno Pojawień możemy opisać jako balkon z dwoma bocznymi wysokimi filarami, bogato ozdobionymi rzędami *ureuszy* oraz *gzymsem cavetto*. Dla Okna Pojawień charakterystycznym detalem

była duża poduszka leżąca na poręczy balustrady oraz charakterystyczne motywy ikonograficzne znajdujące się pod tą konstrukcją – balustradę balkonu często zdobił motyw *sema-taui* oraz pojmani jeńcy.

Wygląd Okna Pojawień to wynik ewolucji tradycyjnego egipskiego kiosku, w którym ukazywano faraona często w towarzystwie jakiegoś bóstwa i/lub małżonki. Od początku XVIII dynastii do panowania Amenhotepa III kiosk znacznie się powiększył, co widoczne jest na reliefach dzięki potrójnym fryzom ureuszy. Ostatecznie zmiany w wyglądzie kiosku doprowadziły do wykształcenia się w czasach rządów Achenatona charakterystycznego Okna Pojawień.

Z zachowanych reliefów wynika, że Okna Pojawień musiały wychodzić na duży dziedziniec, który był w stanie pomieścić sporą liczbę poddanych, często towarzyszących obdarowywanemu oficjelowi.

Okna Pojawień odkryto zarówno w świątyniach grobowych, jak i pałacach królewskich okresu Nowego Państwa. Jednakże rozkwit oraz częstotliwość występowania tego elementu architektonicznego oraz jego popularność przypada na Okres Amarneński. Najwcześniejszy znany przykład Okna Pojawień pochodzi ze Świątyni Milionów Lat królowej Hatszepsut w Deir el-Bahari.

Przez lata wykopalisk, prowadzonych na stanowisku w Tell el-Amarna, archeolodzy nie potrafili zlokalizować żadnego Okna Pojawień. Na podstawie uwiecznionych scen można wnosić, że istniało więcej niż jedno okno, z którego faraon wraz z Nefertiti i córkami mógł sprawować swoje administracyjne obowiązki. Obecnie sądzi się, że okna mogły znajdować się między innymi w Domu Króla, Wielkim Pałacu, Pałacu Północnym, kompleksie Kom el-Nana oraz Małej Świątyni Atona.

Nowa religia, jaką wprowadzili Achenaton i Nefertiti, wymuszała wiele zmian, jakie należało poczynić w architekturze – zwłaszcza w świątyniach i pałacach. W związku z tym, że bóg Aton przyjął formę dysku solarnego, który widoczny był dla każdego Egipcjanina, mroczne sanktuaria, takie jak te dedykowane Amonowi, przestały być potrzebne.

Zmiany wprowadzono także w architekturze pałacowej. Wynikały w dużej mierze z nowego systemu religijnego, w którym Achenaton i Nefertiti stanowili parę boskich bliźniąt na wzór Szu i Tefnut, którzy według teologii heliopolitańskiej byli dziećmi boga stwórcy Atuma, którego w Amarnie zastępował Aton. Para królewska modliła się do głównego słonecznego boga, podczas gdy ich poddani modlili się do nich samych. W związku z tym, że Achenaton pełnił rolę kapłana, dzięki któremu lud mógł kontaktować się z bogiem, należało stworzyć konstrukcję, która umożliwiałaby królowi na publiczne spotkania z poddanymi. Taką innowacją architektoniczną stało się właśnie Okno Pojawień, w którym Egipcjanie widywali nie tylko faraona, ale całą ubóstwioną rodzinę.

Po Okresie Amarneńskim Okna pojawiają się wyłącznie w pałacach i całkowicie tracą swój kulturowy charakter. Używano ich wyłącznie do celów formalnych, takich jak uhonorowywanie zasłużonych poddanych

Kształt typowego Okna Pojawień jest dobrze widoczny na reliefach znajdujących się w amarneńskich grobowcach. Forma, jaką przyjęła ta architektoniczna innowacja, nie jest przypadkowa. Balustrada okna, za którą stała rodzina królewska, dwa boczne filary oraz brak nadproża sprawiają, że Okno Pojawień przyjmuje charakterystyczny kształt hieroglifu *3ht*, który przedstawia słońce wschodzące między dwoma górami (*wadi*). Okno Pojawień miało być zatem metaforą. Należy zaznaczyć, że w Tekstach Piramid napisano, że horyzont, czyli *3ht* jest miejscem, gdzie król i bóg słońce stają się *3h*, czyli kosmicznym i niebiańskim bytem/duchem.

Okno Pojawień miało więc być magicznym miejscem łączącym lud egipski z najwyższym bogiem za pomocą kapłana, którym był faraon. Jednocześnie sam faraon, przekraczając horyzont, mógł stać się niebiańskim bytem, nieosiągalnym dla zwykłych ludzi.

Okno Pojawień stało się również miejscem, gdzie złotymi naszyjnikami nagradzano zasłużonych dostojników. Początkowo biżuterią obdarowywał wyłącznie król, później także królowa i często córki pary królewskiej.

**ARCHEOLOGIA, PAMIĘĆ, SZTUKA.
ARCHEOETNOGRAFIA I SZTUKA OKOPOWA ZWIĄZANA
Z OBOZEM JEŃCÓW WOJENNYCH I INTERNOWANYCH
W TUCHOLI, WOJ. KUJAWSKO-POMORSKIE**

**ARCHAEOLOGY, ART, MEMORY: ARCHAEO-ETHNOGRAPHY
AND TRENCH ART FROM A PRISONER OF WAR
AND INTERMENT CAMP IN TUCHOLA, POLAND**

Dawid Kobialka

orcid.org/0000-0003-3806-4408

Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk
Al. Solidarności 105, 00-140 Warszawa, Poland
dawidkobialka@wp.pl

ABSTRACT: Lidar-derivatives gathered during the realization of *IT System of Country's Protection Against Extreme Hazards* (so-called ISOK programme) have initialized the non-invasive archaeological research concerning the preservation of the relicts of the former prisoner of war and internment camp in Tuchola, Poland. The camp functioned during the Great War (1914–1918) and the Polish-Soviet War (1919–1921). This paper discusses and summaries the preliminary results of this research. It argues that the use of ethnographic methods can supplement and enrich the historical records related to the camp. The article discusses in detail the assemblage of material culture made, remade, or personalized by prisoners and internees documented during the research. These artefacts are unique examples of trench art. Discussion concerning the objects is the main goal of this paper. They are the first examples of the trench art related to the Tuchola camp analyzed in the archaeological literature.

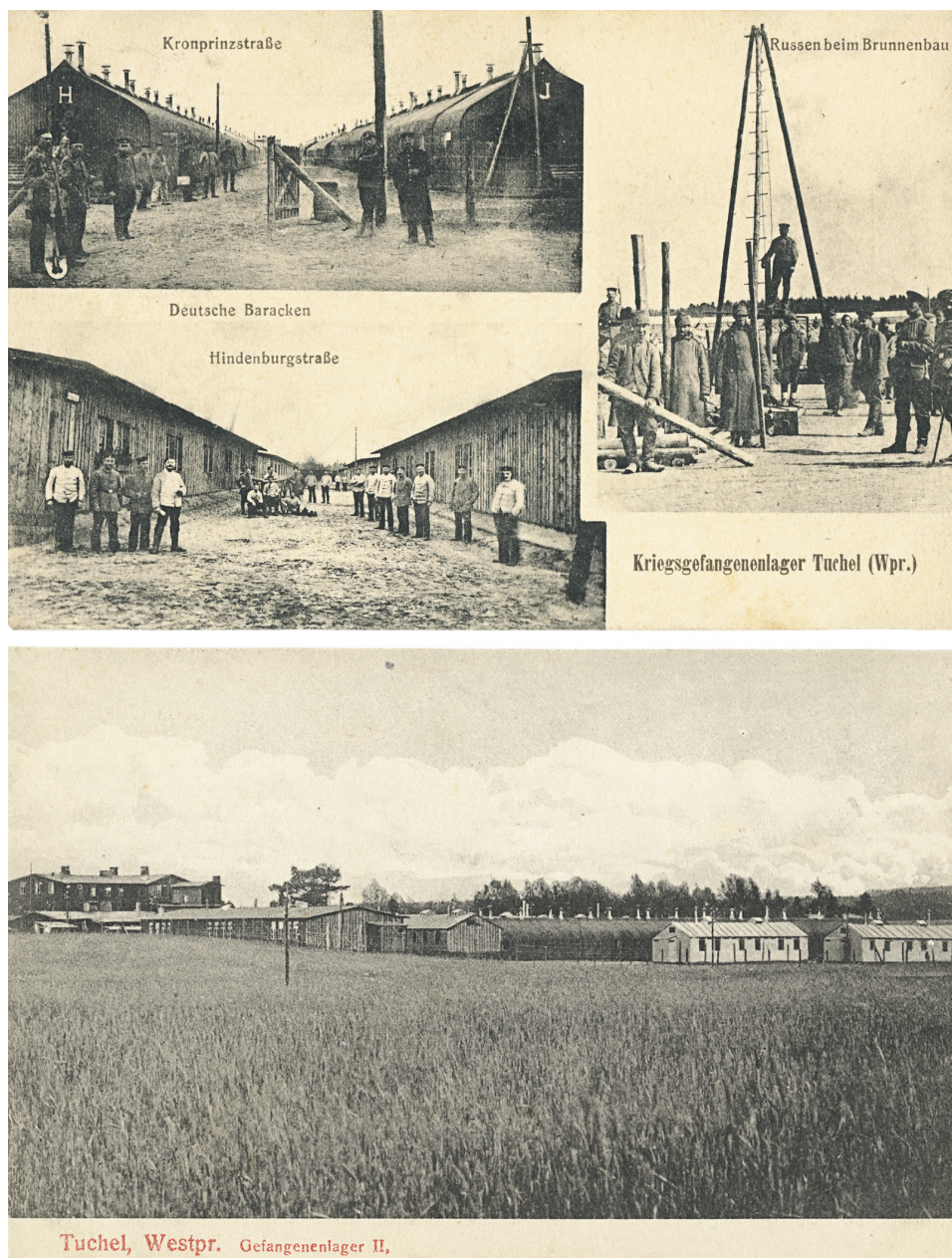
KEY WORDS: Tuchola, prisoner of war camp, internment camp, archaeology, memory, trench art

**ARCHEOETNOGRAFIA OBOZU JEŃCÓW WOJENNYCH
I INTERNOWANYCH W TUCHOLI**

W 2012 roku na rządowej platformie geoinformacyjnej geoportal.gov.pl po raz pierwszy umieszczono w wolnym dostępie pochodne lotniczego skanowania laserowego

rowego (LSL), które zostały zebrane w ramach Informatycznego Systemu Osłony Kraju przed nadzwyczajnymi zagrożeniami (ISOK). Wraz z upływem miesięcy i lat udostępniano w formie cieniowego modelu terenu kolejne obszary Polski (por. Wężyk, 2014). Choć projekt nie był realizowany pod kątem rozpoznania i dokumentacji dziedzictwa kulturowego, to te dane miały ilościowe i jakościowe implikacje dla polskiej archeologii. W trakcie przeglądania owych pochodnych archeolodzy oraz osoby niemające wiele wspólnego z archeologią zaczęły odkrywać tysiące wcześniej nieznanych śladów działalności człowieka z przeszłości – zaczynając od stanowisk neolitycznych, a kończąc na śladach I i II wojny światowej (np. Zapłata, Szady, Stefańczyk, 2014; Wroniecki, Jaworski, Kostyrko, 2015; Kostyrko, Kajda, Wroniecki, Lokś, 2016; Karczewska, Karczewski, 2018). Podobnie historia wygląda w przypadku materialnych pozostałości po obozie jeńców wojennych i internowanych, który został założony na obrzeżach Tucholi (woj. kujawsko-pomorskie) (ryc. 1). Gdy w 2014 roku wraz z Mikołajem Kostyrko przeglądaliśmy dane z ISOK-u na platformie geoportal.gov.pl, naszą uwagę zwróciły rzędy podłużnych obiektów rysujące się na południowy wschód od Tucholi (ryc. 2). Okrycie to stało się przyczynkiem do zajęcia się bliżej stanem zachowania obiektów związanych z obozem jeńców wojennych i internowanych w Tucholi.

Historia obozu w Tucholi jest dobrze opisana w polskiej historiografii, co jest wynikiem studiów toruńskich historyków Zbigniewa Karpusa i Waldemara Rezmera (np. 1997, 1998; Karpus, Wiszka, Sribniak, 2007). Natomiast kwestia śmiertelności jeńców w Tucholi jest przedmiotem osobnych analiz Alicji Marcinkiewicz (np. 2016). Na potrzeby niniejszego opracowania nie ma powodu, aby powtarzać wielu znanych i już opisanych aspektów tucholskiego obozu. Z historycznego punktu widzenia należy przede wszystkim zaznaczyć, że Niemcy założyli jeszcze w 1914 roku na obrzeżach Tucholi obóz, w którym przetrzymywano pojmanych żołnierzy rosyjskich. Z czasem w tucholskim ośrodku więziono Rumunów, Anglików, Włochów, a nawet żołnierzy amerykańskich. Obóz opustoszał wraz z końcem I wojny światowej. Po przejęciu Pomorza pozostałościami obozowymi zainteresowały się także polskie władze. Już między majem 1920 a majem 1921 roku w obozie przetrzymywano Ukraińców. Od sierpnia 1920 do października 1921 więziono w nim żołnierzy rosyjskich ujętych podczas walk polsko-bolszewickich. W ostatnim etapie, między wrześniem 1921 roku a styczniem 1923 roku, w Tucholi internowano niewielką grupę Rosjan (więcej w: Karpus, Rezmer, 1997). Słowem historia obozu w Tucholi to w rzeczywistości dzieje kilku ośrodków, w których na przestrzeni niespełna dekady oraz w trakcie dwóch konfliktów zbrojnych (pierwsza wojna światowa, wojna polsko-bolszewicka) przetrzymywano jeńców wojennych i internowanych. Właśnie część dziedzictwa obozowego udało się zarejestrować już w 2014 roku (ryc. 3).



Ryc. 1. Niemieckie pocztówki propagandowe prezentujące poszczególne strefy obozowe w trakcie trwania Wielkiej Wojny (zbiory prywatne Zenona Wędzickiego)

Fig. 1. German propaganda postcards presenting selected camp zones during the Great War (private collection of Zenon Wędzicki)



Ryc. 2. Pierwsze obiekty obozowe zauważone w 2014 roku na platformie geoportal.gov.pl. A – ortofotomapa ukazująca tereny dawnego obozu jeńców wojennych i internowanych w Tucholi (źródło: geoportal.gov.pl). B – model cieniowany udostępniony na platformie geoportal.gov.pl – strzałki wskazują przykładowe ślady ziemianek obozowych (źródło: geoportal.gov.pl)

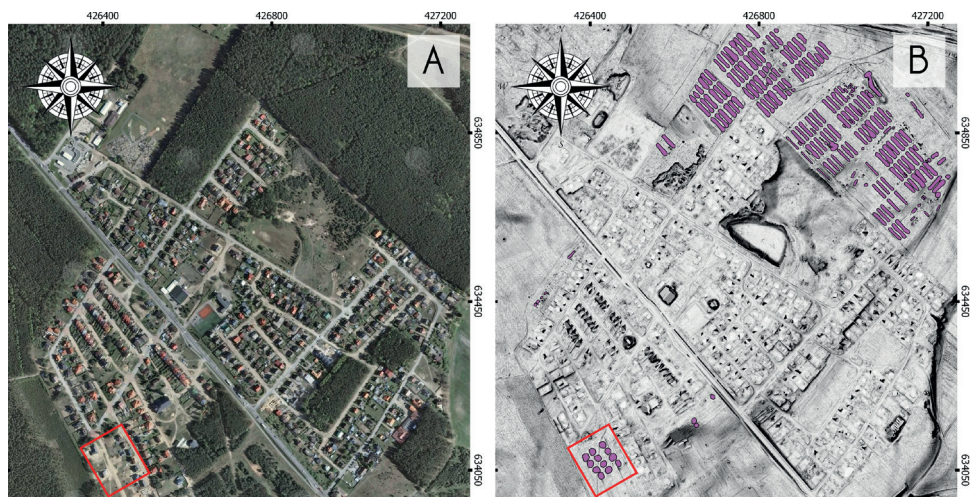
Fig. 2. The first camp structures noticed in 2014 on the geoportal.gov.pl platform. A – orthophotomap showing the area of the former prisoner of war camp and interned in Tuchola (source: geoportal.gov.pl). B – shaded model available on the geoportal.gov.pl platform – arrows indicate examples of traces of camp dugouts (source: geoportal.gov.pl)



Ryc. 3. Stan zachowania obiektów obozowych *in situ* rozpoznanych na pochodnych lotniczego skanowania laserowego w 2014 roku na platformie geoportal.gov.pl (fot. Dawid Kobiąłka)

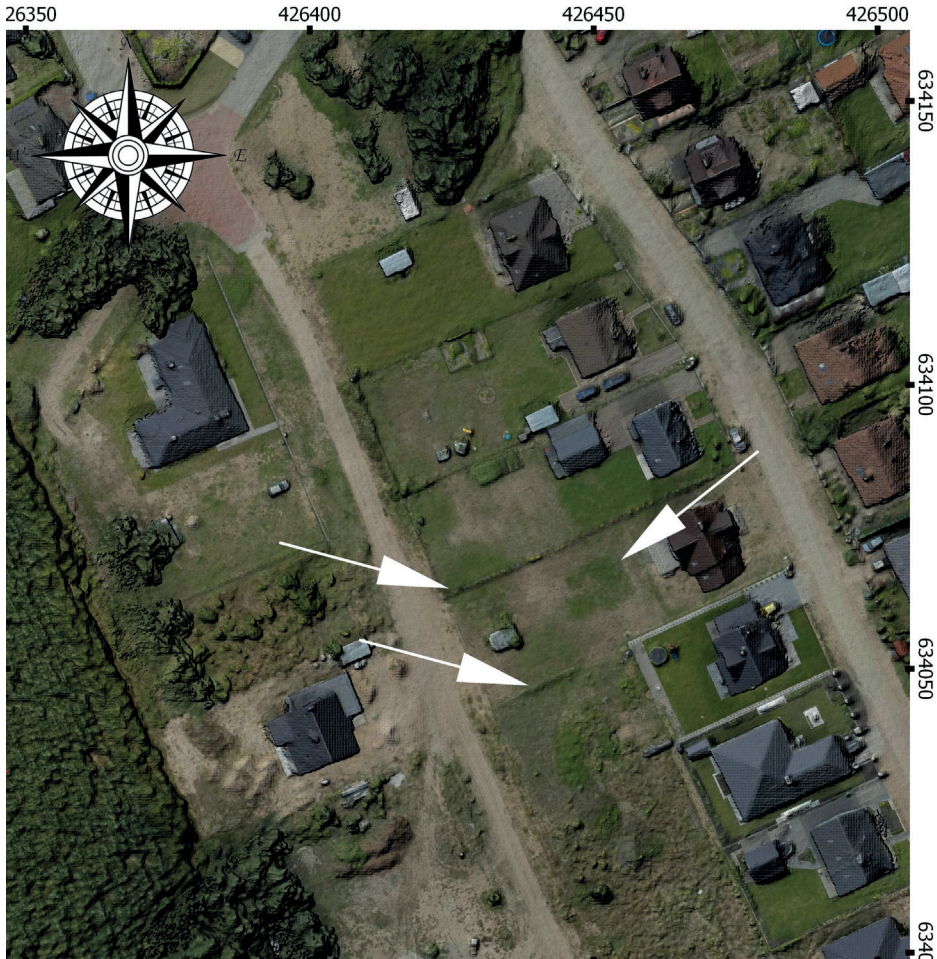
Fig. 3. The condition of camp structures *in situ* recognized on derivatives of airborne laser scanning in 2014 on the geoportal.gov.pl platform (photo by Dawid Kobiąłka)

Dalsze działania zmierzające do rozpoznania i dokumentacji różnorodnych wymiarów dziedzictwa tucholskiego ośrodka były możliwe w latach 2016–2018 (por. Kobiąłka, Kostyrko, Kajda, 2016, 2017). W ramach realizacji projektu naukowego „Między pamięcią a zapomnieniem: archeologia a XX-wieczne dziedzictwo militarne na terenach zalesionych” pozyskano pochodne lotniczego skanowania laserowego pod postacią chmury punktów dla terenu obozu. Pozwoliło to na wytworzenie pochodnych w postaci numerycznego modelu terenu oraz jego ponowną reklasyfikację w celu uzyskania kolejnego modelu, mając na uwadze obecność obiektów archeologicznych w badanej przestrzeni (por. Kiarszys, Szalast, 2014) (ryc. 4). Także prospekcja lotnicza z wykorzystaniem bezzałogowego statku powietrznego przyczyniła się do dokumentacji struktur obozowych (ryc. 5). Ważnymi elementami realizacji projektu były kwerendy archiwalne dotyczące funkcjonowania obozów w Tucholi. Natomiast ostatnią składową były poszukiwania opowieści, wspomnień, dokumentów i artefaktów dotyczących obozu, jeńców, jego strażników, które mogły zachować się do wśród lokalnej społeczności. W tym aspekcie wykorzystano etnografię jako metodę badawczą (pogłębiony wywiad etnograficzny) (por. Konecki, 2018).



Ryc. 4. Teren obozu II w Tucholi. A – ortofotomapa ukazująca współczesną zabudowę obozu. B – interpretacja pochodnych lotniczego skanowania laserowego – na fioletowo oznaczono zarysy ziemianek obozowych (źródło CODGIK, oprac. Mikołaj Kostyrko). Obiekty w czerwonym kwadracie to relikwiny ziemianek zarejestrowane na zdjęciu lotniczym (oprac. Mikołaj Kostyrko)

Fig. 4. Camp II in Tuchola. A – orthophotomap showing the contemporary architecture of the camp. B – interpretation of airborne laser scanning derivatives – the outlines of camp dugouts were marked in purple (source: CODGIK, prepared by Mikołaj Kostyrko). The structures in the red square are relics of dugouts registered in the aerial photograph (prepared by Mikołaj Kostyrko)



Ryc. 5. Integracja Numerycznego Modelu Terenu oraz ortofotomapy dla fragmentu obozu w Tucholi – strzałki wskazują zarysy domniemanych ziemianek obozowych (oprac. Mikołaj Kostyrko)

Fig. 5. Integration of the Digital Elevation Model and orthophotomap for a fragment of the Tuchola camp – the arrows most likely indicate the outlines of the camp dugouts (prepared by Mikołaj Kostyrko)

Wykorzystanie metodyki badań etnograficznych w przypadku archeologicznych studiów nad relikwiami niedawnej przeszłości jest niezbędnym wręcz elementem procesu badawczego. Na przykład Rodney Harrison i John Schofield (2009) argumentowali, że tego rodzaju badania są w istocie sposobem uprawiania etnografii. Tak ukierunkowaną archeologię określili mianem *archaeoethnography* (ang. *archaeo-ethnography*). W kontekście polskiej nauki szczególnie warto przywołać są działania Olgierda Ławrynowicza (np. 2013; Ławrynowicz, Badji, Majewski, 2017), który bada ślady zbrodni nazistowskich w połódzskich lasach. Rzecz jasna elementem studiów

są kwerendy archiwalne oraz badania wykopaliskowe. Równie pomocne są ustalenia poczynione w trakcie przeprowadzonych wywiadów etnograficznych, które potrafią uzupełniać, weryfikować, wzbogacać to, co jest znane z dokumentów archiwalnych i wyników archeologicznych prac weryfikacyjnych (por. Moshenska, 2007; Sturdy Colls, 2015). Podobne założenie poczyniono w trakcie śledzenia dziedzictwa obozu w Tucholi. Chodziło o możliwie szerokie uzupełnianie się źródeł materialnych, historycznych oraz informacji pozyskanych w trakcie rozmów z lokalną społecznością. W ten sposób niniejsze opracowanie argumentuje na rzecz uprawiania swego rodzaju – jakby to ujęli Harrison i Schofield (2009) – archeoetnografii również w kontekście dziedzictwa Wielkiej Wojny oraz walk polsko-bolszewickich.

Kolejne części pracy skupiają się na jednej kategorii pozostałości po obozie jeńców wojennych i internowanych w Tucholi. Tymi relikdami są różne manifestacje szeroko rozumianej kultury materialnej, która powstawała w trakcie trwania konfliktów zbrojnych lub też dla ich upamiętnienia. Tego rodzaju artefakty określa się w literaturze przedmiotu mianem *sztuki okopowej*. Druga część pracy sygnalizuje zatem problematykę sztuki okopowej. Z kolei ostatni rozdział artykułu omawia i prezentuje niewielki, ale zarazem wyjątkowy zbiór sztuki okopowej związanej z funkcjonowaniem obozów w Tucholi. Celem badań terenowych oraz niniejszej pracy było sondowanie następujących zagadnień: ile i co właściwie pozostało po miejscu przetrzymywania dziesiątek tysięcy ludzi między 1914 a 1923 rokiem oraz ile i co w istocie pozostało po osadzonych w tucholskim ośrodku?

SZTUKA OKOPOWA POMIĘDZY PAMIĘCIĄ A ZAPOMNIENIEM

W ramach realizacji celów projektu „Między pamięcią a zapomnieniem: archeologia a XX-wieczne dziedzictwo militarne na terenach zalesionych” badano różne kategorie śladów po I i II wojnie światowej. Na materialne pozostałości działań wojennych w lasach składały się m.in. relikty okopów, schronów drewniano-ziemnych, baraków, strzelnic i leje po wybuchach różnego rodzaju pocisków, a nawet inskrypcje pozostawione przez jeńców wojennych na drzewach (np. Kobiałka, 2017, 2019). Zarazem w wielu sytuacjach udało się zadokumentować kulturę materialną związaną z danym miejscem. Wśród artefaktów były m.in. puszki po konserwach, manierki, łuski od naboju, drut kolczasty, cegły stanowiące element konstrukcyjny baraków, szkło apteczne itd. Jednak z wielu powodów najciekawsze z archeologicznego, historycznego i etnograficznego punktu widzenia okazały się relikty obozów jenieckich. Wymowny w tym miejscu jest przykład pierwszowojennego obozu w Czersku, w województwie pomorskim.

W trakcie weryfikacji terenowych badań archiwalnych, wizyt muzealnych, rozmów z lokalną społecznością udało się zadokumentować bogaty i różnorodny zbiór przedmiotów, które były wykonywane, przerabiane, personalizowane przez samych osadzonych (np. Kobiałka, 2018a, 2018b). Tego rodzaju kulturę materialną określa się zwykle mianem sztuki okopowej (ang. *trench art*). Problematyka sztuki okopowej

jako takiej została już dobrze opisana (Saunders, 2000, 2003, 2010, 2016). Podobnie wygląda sytuacja z jej przykładami, które analizowano w ramach projektu „Między pamięcią a zapomnieniem...” (np. Kobiąłka, 2018b). Na potrzeby niniejszej pracy należy podkreślić wyraźnie, że, zdaniem archeologa Nicholasa Saundersa (np. 2000, 2003, 2007), który już od ponad dwóch dekad zajmuje się tym problemem, za sztukę okopową należy uznać każdą rzecz wykonaną przez żołnierza, jeńca wojennego lub cywila z materiałów wojennych (np. wazony wykonywane z łusek od pocisków dużego kalibru, krucyfiksy zrobione z nabojów, zdobione papierośnice, popielniczki powstałe z granatów, ręcznie stworzone sztucce czy też grzebienie). Tego typu artefakty cieszyły się sporym zainteresowaniem już w trakcie trwania Wielkiej Wojny. Również obecnie są to przedmioty chętnie kolekcjonowane przez prywatne osoby albo jednostki muzealne. Co więcej, sztuka okopowa to nie po prostu artefakty, dzieła sztuki wykonane lub odnalezione w okopach. Przez to określenie należy rozumieć także każdy rodzaj kultury materialnej, który czasowo lub/i przestrzennie jest związany z działaniami militarnymi oraz ich późniejszymi konsekwencjami.

Wartość tego typu artefaktów zasadza się na fakcie, że są one odpowiedzią człowieka na wielowymiarowe, często także niedyskursywne doświadczenie walki, np. w okopach w Belgii, a także długie dni, tygodnie, miesiące i lata spędzone w niewoli za drutem kolczastym w obozie jenieckim w Prusach Zachodnich. Jak to trafnie ujął Saunders (2016, s. 27; tłumaczenie autora) w jednym z wielu opracowań na temat sztuki okopowej,

siłą sztuki okopowej jest to, że obejmuje ona totalność doświadczenia wojennego jako trójwymiarowy testament tych doświadczeń, jakiegokolwiek by one nie były. Walczenie, zabijanie, bycie rannym, zbieranie i wymiana [pamiętek wojennych – dopisek D.K.], opracowywanie opowieści, konstruowanie tożsamości i dbanie o własną reputację są wszystkie aspekty konfliktu. Sztuka okopowa jest fizyczną manifestacją wojny i w swojej ilości oraz różnorodności pierwszowojenna sztuka okopowa reprezentuje ludzkie odpowiedzi wobec intensywności oraz presji cierpienia i przetrwania, których wiele jednostek i rodzin doświadczyło pomiędzy 1914 a 1918 rokiem, i przez wiele następujących dekad. Dzisiaj wojna jest skończona i ludzie dawno odeszli, lecz przedmioty pozostają, ponownie będąc docenionymi i postrzeganymi jako kotwice pamięci i tożsamości.

Z powyższego jasno wynika, że sztuka okopowa nie jest zwykle dziełem sztuki. Jej wartość estetyczna również jest w wielu wypadkach dyskusyjna. Bliżej jej zwykle – używając języka etnologicznego – do sztuki naiwnej (Bihalji-Merin, Tomasević, 1984). W rzeczy samej większość uczestników działań wielkwojennych stanowili chłopci, którzy zostali siłą wciągnięci w wir zawieruchy wojennej. Stąd też te liczne, często proste i raczej banalne przedmioty wykonane z materiałów wojennych – użytkowe lub też upamiętniające konflikt – są w rzeczywistości materializacją jednostkowych, pojedynczych doświadczeń wojennych i emocji. Dokładnie ten kontekst czyni owe artefakty tak interesującym materiałem do studiów historycznych, archeologicznych, etnologicznych nad tym, jak kultura materialna była wykorzystywana w trakcie konfliktu zbrojnego. Sztuka okopowa dotyka i upamiętnia pojedynczego człowieka,

zwykle szeregowego uczestnika wojen światowych. Przez długie dekady te aspekty działań militarnych umykały opracowaniom historycznym.

Co więcej, także sama problematyka sztuki okopowej nie interesowała bliżej archeologów, historyków i antropologów. Dopiero na przestrzeni ostatnich dwóch dekad podjęto próby jej systematyzacji. Impulsem były studia Saundersa (np. 2000, 2003), który w kreatywny sposób połączył archeologiczne zainteresowanie kulturą materialną, wrażliwość wobec faktów historycznych oraz etnologiczny nacisk na wartość słowa mówionego i współczesne znaczenia analizowanych przykładów sztuki okopowej. W polskiej archeologii, historiografii i etnologii w istocie brakuje jeszcze wyczerpujących opracowań na ten temat (por. Hubacz, 2017, 2018; Kobiałka, 2018a, 2018b). Badania związane z dziedzictwem tucholskiego obozu pozwoliły na dokumentację i opis kolejnych przykładów sztuki okopowej.

Podsumowując, przykłady sztuki okopowej można rozumieć jako przedmioty pamięci, artefakty materializujące ludzką pamięć w czasie wojny i o życiu codziennym w trakcie konfliktu zbrojnego (por. także Nora, Kritzman, 1996). Potwierdzeniem tej obserwacji są przedmioty związane z Tucholą, które można określić jako sztukę okopową. Wstępne zasygnalizowanie tego zagadnienia stanowi temat ostatniej części artykułu.

STUDIUM PRZYPADKU: SZTUKA OKOPOWA ZWIĄZANA Z OBOZEM JEŃCÓW WOJENNYCH I INTERNOWANYCH W TUCHOLI

Informacje dotyczące sztuki okopowej związanej z obozem w Tucholi pochodzą z trzech rodzajów badań. Były to materiały pozyskane przez analizę dokumentów historycznych, archeologicznych weryfikacji terenowych oraz wywiadów etnograficznych. Zadokumentowane w ten sposób nieliczne przykłady sztuki okopowej uzupełniają się i pokazują różne wymiary wykorzystywania i przetwarzania kultury materialnej w trakcie konfliktu zbrojnego oraz jego późniejszych konsekwencji (por. Carr, Mytum, 2012; Mytum, Carr, 2013).

Już w 1915 roku Herman Montanus wydał pracę *Die Kriegsgefangenen in Deutschland. Gegen 250 Wirklichkeitsaufnahmen aus deutschen Gefangenenlagern mit einer Erläuterung*. Była to publikacja o głębokim wydźwięku propagandowym. Omawiała i dokumentowała rzekomo doskonałe warunki życia jeńców pojmanych przez wojska Cesarstwa Niemieckiego w pierwszych miesiącach trwania Wielkiej Wojny. W pracy pojawiają się nawet fragmenty listów żołnierzy francuskich i brytyjskich, w których prosili rzekomo swoje rodziny, żeby już nie przysyłały im paczek z żywnością, bo tak dobrze jak w obozie, to nigdy wcześniej nie byli karmieni. Książka jest bogato ilustrowana. Dwa zdjęcia wykonano także w Tucholi. Rycina 40 znajdująca się na stronie 41 pracy Montanusa jest szczególnie interesująca (ryc. 6). Przedstawia grupę rosyjskich jeńców stojących przed wejściem do obozowej ziemianki. Budynek został jednak starannie przyozdobiony.



Ryc. 6. Zdobiona ziemianka z terenu obozu jenieckiego w Tucholi wraz z czterema rosyjskimi jeńcami przed wejściem do budynku (za: Montanus, 1915, ryc. 40, s. 41)

Fig. 6. Decorated dugout from the camp in Tuchola with four Russian prisoners of war in front of the entrance to the building (after: Montanus, 1915, ryc. 40, s. 41)

Tego typu praktyki, jak malowanie, zdobienie miejsc, w których siłą przetrzymywano żołnierzy, można rozumieć jako sposób udamawiania obcej przestrzeni. Malowanie ścian budynków było powszechnie stosowaną praktyką na wsi na przełomie XIX i XX wieku w wielu rejonach Europy, włączając w to ogromne połacie Imperium Rosyjskiego (np. Benedyktowicz, Benedyktowicz, 1992). W ten sposób rosyjscy jeńcy, na podstawie osobistych wspomnień z rodzinnych stron, starali się odwzorować elementy ich domowego krajobrazu kulturowego – to, co obce, stawało się przynajmniej w niewielkim stopniu swojskie. Odniesienia do czasów przed danym konfliktem zbrojnym są jednym z typowych aspektów sztuki okopowej. Pomalowana, udekorowana przez tucholskich jeńców ziemianka, w której mieszkali, to nic innego jak właśnie jedna z manifestacji sztuki okopowej. Definicja obejmuje różne formy kultury materialnej. Są nią także budynki przyozdobione przez osadzonych. Sztuką okopową są także pomniki.

Jedynym monumentem upamiętniającym zmarłych jeńców w Tucholi w trakcie trwania Wielkiej Wojny jest pomnik na obozowym cmentarzu. Jego wykonawcami było trzech Polaków, którzy służyli w carskiej armii – Ciebel, Markowski i Paschkewitsch (ryc. 7). Odsłonięcie pomnika miało miejsce 18 listopada 1917 roku. Ma kształt prostokątnego monumentu zwieńczonego granitowym krzyżem maltańskim. Na każdej



Ryc. 7. Najlepiej znany fragment obozu w Tucholi, który przetrwał do współczesności – cmentarz jeńców wojennych. A – fotografia ukazująca dwóch żołnierzy rosyjskich przed pomnikiem na cmentarzu jenieckim w Tucholi (zbiory prywatne Zenona Wędzickiego). B – stan pomnika na 2019 rok (fot. Dawid Kobiółka)

Fig. 7. Material and best-known fragment of the Tuchola camp that has preserved until the present – a prisoner of war cemetery. A – a photograph of two Russian soldiers in front of a monument erected at the cemetery (Zenon Wędzicki's private collection). B – the state of preservation of the monument in 2019 (photo by Dawid Kobiółka)

ze stron znajduje się tablica pamiątkowa w języku rosyjskim (tłum. *Rosyjscy jeńcy wojenni swoim towarzyszom*), rumuńskim (tłum. *Rumuńscy jeńcy wojenni swoim kamratom*), polskim (*Wojenni jeńcy Polacy swoim Towarzyszom 1914–1918*) i niemieckim (tłum. *Rosyjscy i rumuńscy jeńcy wojenni swoim towarzyszom*). Monument podkreśla wielowyznaniowość poległych żołnierzy. W górnych narożnikach pomnika umieszczono wyobrażenia krzyża łacińskiego oraz prawosławnego, gwiazdy Dawida i półksiężyca wraz z gwiazdą. Całość założenia ogrodzona jest rzędem betonowych słupków połączonych metalowym łańcuchem. Pomnik jako forma materialnego upamiętnienia żołnierzy zmarłych w trakcie Wielkiej Wojny w Tucholi to przykład – jak powiedzieliby niektórzy (np. Saunders, 2010) – materialnej pamięci o czasach pierwszej światowej pożogi. To zarazem monumentalny przykład sztuki okopowej.

Zupełnie odmiennym przykładem jenieckiej kreatywności za drutem kolczastym w Tucholi jest fragment niewielkiego przedmiotu, który zarejestrowano w trakcie dokumentacji stanu zachowania ziemianek obozowych (por. ryc. 3). Został wycięty z kawałka blachy aluminiowej (ryc. 8). Od strony wewnętrznej jego krawędzie schodzą się, tworząc kąt prosty. Zachowany fragment został pokryty rytami. Ma wymiar 2x2,5 cm. Najprawdopodobniej jest to element ręcznie wykonanej ramki do zdjęcia. Mógł obramowywać niewielką fotografię przedstawiającą zapewne kogoś bliskiego dla jednego z wielu bezimiennych jeńców wojennych z Tucholi, np. żonę czy też dziecko/dzieci żołnierza. Wiadomo z wielu przykładów, że zdjęcia bliskich były przedmiotami wręcz bezcennymi dla jeńców w trakcie długich lat spędzonych w niewoli (por. Carr, Mytum, 2012). Stąd szczególnie o nie dbano – w tym przypadku ręcznie wykonano obramowanie z kawałka blaszki aluminiowej, dodatkowo pokrywając zdobieniami. Jeniec mógł wykorzystać fragment swojego wyposażenia (np. aluminiową menażkę) lub też nabył gotowy artefakt od obozowego rzemieślnika. Rzecz jasna okoliczności powstania przedmiotu mogło być wiele. Jest to jednak kolejny przykład tego, jak jeńcy tworzyli, przetwarzali kulturę materialną, która miała służyć utrzymaniu kontaktu z czasami sprzed niewoli. Kultura materialna pełniła często formę pomostu łączącego przeszłość i współczesność osadzonych.



Ryc. 8. Zdobiony fragment aluminiowej blaszki, który został przetworzony na ramkę do zdjęcia (fot. Dawid Kobiałka)

Fig. 8. Decorated fragment of an aluminum's plaque which was reused as photo frame (photo by Dawid Kobiałka)

Dokumenty historyczne raczej zdawkowo wspominają o przykładach sztuki okopowej. W przypadku Tucholi było to jedno zdjęcie z pracy Montanusa. Fakt, że rozpoznanie archeologiczne miało charakter nieinwazyjny, wyraźnie ograniczył możliwości dokumentacji wielości i różnorodności tucholskiej sztuki okopowej, którą z pewnością można byłoby odkryć w trakcie prac wykopaliskowych. Z tych też powodów najważniejsze dla dalszego wywodu okazały się badania etnologiczne. W ich trakcie rejestrowano kolejne różnorodne manifestacje przedmiotów, które należy określić mianem sztuki okopowej.

Jednym z najważniejszych informatorów w trakcie badania dziedzictwa tucholskiego obozu był Zenon Wędzicki, regionalista, miłośnik ziemi tucholskiej i kolekcjoner. W kontekście badań nad Tucholą kluczowe znaczenie miało to, że Wędzicki zbiera m.in. pocztówki i zdjęcia związane z obozem oraz kolekcjonuje tucholskie fenigi – specjalne monety, za które jeńcy mogli kupować różnego rodzaju towary w obozowej kantynie. Zwykle pocztówki propagandowe są powielonymi zdjęciami wykonanymi w poszczególnych strefach obozowych (ryc. 1). Niemniej w analizowanej kolekcji znajdują się m.in. trzy bardzo ciekawe eksponaty (ryc. 9). Jedna z pocztówek jest ręcznie wykonanym rysunkiem, który następnie pomalowano, ukazującym rosyjskiego jeńca (ryc. 9a). Kolory zachowały się do chwili obecnej: trawa i ziemia mają kolor brązowy, szynel jest w odcieniach szarości i brązu, torba i czapka są zielone, przymocowany do brązowego paska czarny przedmiot to żołnierski kubek. Jeniec otulony jest ciemnobrązowym szalem. Pocztówka z ryciny 9b została wykonana w podobny sposób. Odręczny rysunek, który następnie został skopiowany, przedstawia dwóch rosyjskich więźniów. W końcu wartościową manifestacją żołnierskiej kreatywności jest pocztówka zrobiona z wyprasowanego prostokątnego kawałka kory brzozonej (ryc. 9c). Idąc tropem definicji sztuki okopowej Saundersa, także trzy wyżej opisane artefakty/dokumenty są przykładem kultury materialnej wykonanej przez żołnierzy i jeńców wojennych w trakcie trwania konfliktu zbrojnego – w tym przypadku Wielkiej Wojny.

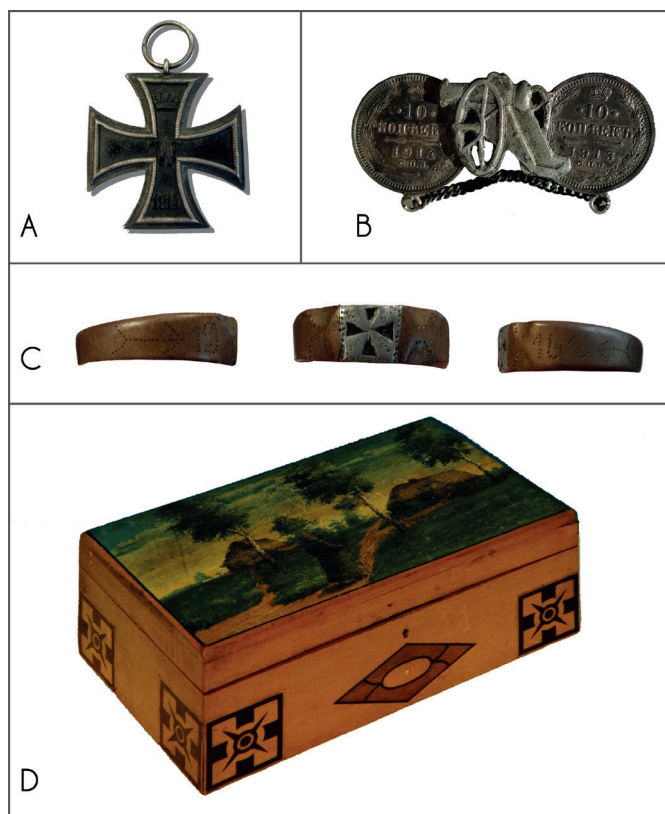
Obóz jeniecki to nie tylko jeńcy wojenni, ale również żołnierze, których zadaniem było pilnowanie w nim porządku. Po nich także pozostały w Tucholi całkiem liczne ślady. Częścią badań antropologicznych była rozmowa z Jerzym Szwanowskim, który opisuje historię Tucholi w licznych publikacjach naukowych (np. Szwanowski, 2010). Regionalista pokazuje jeszcze inną twarz dziedzictwa obozowego. Okazuje się bowiem, że dziadek jego żony był tu wachmanem (strażnikiem) podczas I wojny światowej. W rodzinie zachowały się wspomnienia dotyczące dziadka, a także przedstawiające go zdjęcia. Ponadto do chwili obecnej przetrwały niektóre z jego osobistych przedmiotów (ryc. 10). Do najciekawszych niewątpliwie należy zaliczyć ręcznie wykonaną broszkę, która powstała z dwóch srebrnych monet (10 kopiejek) wybitych w 1913 oraz 1914 roku (por. także: Łopatyńska, Szelałowska, 2017, s. 44). Monety zostały połączone ze sobą aluminiowym łącznikiem przedstawiającym armatę. Każda z nich ma także dolutowane aluminiowe ucho. Uszka łączy łączuszek. Rewers jednej z monet został wykorzystany do przymocowania formy zawiasu, na którym opiera się igła ozdoby. Druga ma przylutowane uszko, w które wpinano igłę.



Ryc. 9. Przykłady pocztówek związanych z obozem w Tucholi. A – ręcznie wykonana i pomalowana pocztówka prezentującego rosyjskiego jeńca z kilofem na barku (zbiory prywatne Zenona Wędzickiego). B – ręcznie wykonana, a następnie skopiowana pocztówka z dwójką rosyjskich jeńców wojennych (zbiory prywatne Zenona Wędzickiego). C – pocztówka wykonana z kory brzozy (zbiory prywatne Zenona Wędzickiego)

Fig. 9. Examples of postcards related to the Tuchola camp. A – hand-made and painted postcard presenting a Russian prisoner of war with pickaxe (Zenon Wędzicki's private collection). B – hand-made and later copied a postcard presenting two Russian prisoners of war (Zenon Wędzicki's private collection). C – a postcard made of birch bark (Zenon Wędzicki's private collection)

Artefakt można interpretować na dwa sposoby. Z jednej strony mogła to być ręczna robota jeńca z obozu w Tucholi, którą, zapewne w trakcie obozowej wymiany, nabył dziadek żony rozmówcy. Z drugiej – nie można wykluczyć, że przedmiot, choć wykonany z rosyjskich monet, powstał poza obozem. Ręczne tworzenie, przetwarzanie artefaktów i ich fragmentów przez jeńców wojennych oraz ludność cywilną w trakcie I wojny światowej jest powszechnie znane w literaturze przedmiotu (więcej w: Saunders, 2010; Kobiąłka, 2018b).



Ryc. 10. Materialne pozostałości po obozie w Tucholi. A – krzyż żelazny II kategorii z czasów I wojny światowej należący do dziadka żony rozmówcy, który był strażnikiem w obozie w Tucholi (fot. Dawid Kobiąłka). B – ręcznie wykonana zapinka z dwóch połączonych ze sobą srebrnych monet o nominale 10 kopiejek z 1913 i 1914 roku – przykład sztuki okopowej (fot. Dawid Kobiąłka). C – ręcznie wykonany tzw. sygnet patriotyczny – przykład sztuki okopowej (fot. Dawid Kobiąłka). D – drewniana skrzynka wykonana przez jeńca z Tucholi – przykład sztuki okopowej (fot. Dawid Kobiąłka)

Fig. 10. Material remains of the Tuchola camp. A – the Iron Cross 2 (II category) that was obtained by a guard who served in the Tuchola camp (photo by Dawid Kobiąłka). B – hand-made brooch of two 10 kopek coins – an example of trench art (photo by Dawid Kobiąłka). C – hand-made so-called patriotic ring – an example of trench art (photo by Dawid Kobiąłka). D – a wooden casket made by a prisoner of war in Tuchola – an example of trench art (photo by Dawid Kobiąłka)

Drugi eksponat zachowany w rodzinie Szwankowskiego jest zarazem kolejnym przykładem sztuki okopowej. To tzw. sygnet patriotyczny – ręcznie wykonany pierścień z kawałka blachy mosiężnej. W centralnej części ma nakładkę aluminiową z wyrytym na powierzchni krzyżem, a jego wnętrze pokryte czarnym barwnikiem. Krzyż okala rząd kropek, które schodzą się do jego centralnego punktu. Boczne powierzchnie także są pokryte zdobieniami. Z lewej strony widać strzałkę i liczbę 19, z prawej natomiast 16 oraz kolejną strzałkę. Liczby 19 i 16 oznaczają najprawdopodobniej datę powstania sygnetu – rok 1916. Tego rodzaju kultura materialna była często tworzona przez jeńców wojennych jako towar na wymianę z niemieckimi strażnikami obozów lub też pamiątki, dzięki którym więźniowie wkupywali się w łaski pilnujących. Światło na tę praktykę rzucają między innymi wspomnienia francuskiego żołnierza Étienne’a Houarda, który był osadzony w obozie w Pile w czasie I wojny światowej:

W wolnym czasie, który mieliśmy po pracy, Bizet [kolega Houarda – dopisek D.K.] robił pierścionki z aluminium. Były one podobne do małych obręczy, obdarował nimi każdego strażnika. Diabelski strażnik dowiedział się o producencie i także chciał dostać taki pierścionek. Kiedy zobaczył, że jest nim Bizet, złagodniał nieco w stosunku do niego i poprosił go o jeden taki pierścionek. Bizet nie miał żadnego gotowego, strażnik kazał mu więc zostać cały dzień, by go zrobić. Bizet przyłożył się bardzo i tak oto wszystko wróciło do normy. (Bączyk i in., 2018, s. 111)

Sygnety patriotyczne w trakcie I wojny światowej były także wykonywane przez ludność cywilną i wyspecjalizowane warsztaty jubilerskie (Ł. J. Hubacz, informacja ustna 4.03.2019). Ostatnim przedmiotem wykonanym przez jeńca z obozu w Tucholi, jak przyznał Szwankowski w trakcie rozmowy, jest niewielka, starannie wykonana drewniana szkatułka, której wieko zdobi namalowany pejzaż wiejski (por. także: Kobiałka, 2018b).

Jeszcze mniej śladów i wspomnień przetrwało do współczesności po jeńcach bolszewickich oraz Rosjanach, Ukraińcach internowanych w Tucholi. Jednym z przetrzymywanych tam oficerów generała Stanisława Bułak-Bałachowicza był Paweł Ismajłowicz. Pamięć i materialne pamiątki z nim związane zachowały się w rodzinie Marii Ollick. Z przeprowadzonej rozmowy wynika, że jej dziadek Wojciech Pryll opiekował się uwięzionymi oficerami. Ismajłowicz, z wykształcenia lekarz, pracował poza obozem. Wydawał sprzęt osobom, które uprawiały tenis ziemny na miejscowych kortach. Pryll jeździł po Ismajłowicza do obozu, zabierał go do pracy, a po południu odwoził z powrotem. Między mężczyznami musiała zawiązać się bliższa znajomość, ponieważ Rosjanin bywał w odwiedzinach u państwa Pryllów. Co więcej, jak przyznała Maria Ollick (informacja ustna, 20.02.2019), w rodzinie krążyła opowieść, według której Ismajłowicz miał podkochać się w małżonce Wojciecha Prylla – Helenie. To właśnie w domu Pryllów internowany zapoznał się z dziełem Władysława Bandurskiego (1910) *Jadwiga. Święta królowa na polskim tronie. Opowieść dziejowa w trzech tomach*. Książka zawierała m.in. 11 kolorowych rycin przedstawiających różne epizody z życia królowej Jadwigi. Ich autorem był Piotr Stachiewicz, krakowski artysta malarz (ryc. 11).



Ryc. 11. A – Helena Pryll – babcia Marii Ollick. To właśnie w niej miał się podkochiwać internowany Paweł Ismajłowicz (zbiory prywatne Marii Ollick). B – zdjęcie wykonane na terenie obozu w Tucholi w 1921 roku – w tle stoi jeden z obozowych baraków. Wykonany ołówkiem krzyżyk nad głową pierwszego mężczyzny od lewej oznacza Ismajłowicza (zbiory prywatne Marii Ollick). C – obraz namalowany przez Ismajłowicza dla dziadków Marii Ollick (fot. Dawid Kobiałka)

Fig. 11. Helena Pryll – a grandmother of Maria Ollick, one of the respondents during the research (Maria Ollick's private collection). According to family stories, Paweł Ismajłowicz, one of the Tuchola prisoners, was in love with her. B – a photograph taken at the Tuchola camp in 1921. A cross made of pencil over the head of one of the prisoners indicates Ismajłowicz (Maria Ollick's private collection). C – a painting drawn by Ismajłowicz for grandparents of Maria Ollick (photo by Dawid Kobiałka)

Ismajłowicz na podstawie rycin z książki Bandurskiego wykonał przynajmniej dwa obrazy, które zostały подарowane Pryllom. Jak się okazało, był sprawnym malarzem, kopistą amatorem. Jeden przedstawia Jadwigę i Władysława Jagiełłę wśród ubogich, drugi z obrazów był sceną ukazującą chrzest Litwy. Ismajłowicz po ostatecznym zamknięciu obozu w styczniu 1923 roku wrócił do ojczyzny. Jeden z tych obrazów Maria

Ollick dostała w posagu. Drugi był w posiadaniu siostry matki respondentki. Niestety tę cenną pamiątkę sprzedano. Natomiast zachowany obraz wisi obecnie w mieszkaniu państwa Marii i Jerzego Ollicków w Tucholi i jest ważnym elementem rodzinnej historii. Należy w tym miejscu podkreślić, że reprodukcja ryciny z książki Bandurskiego, którą wykonał Ismajłowicz, jest przykładem sztuki okopowej. Wartości temu artefaktowi dodaje to, że w literaturze przedmiotu właściwie nie są znane inne przykłady tak datowanej sztuki okopowej związanej z etapem internowania Rosjan i Ukraińców między 1921 a 1923 rokiem w Polsce. Pamiątki rodzinne mogą więc być wartościowymi śladami niedawnej przeszłości – przedmiotami wartymi archeologicznej i etnograficznej uwagi. W tego rodzaju artefaktach problematyka badań archeologicznych, zagadnienia sztuki i kwestie pamięci przenikają się na wielu poziomach.

PODSUMOWANIE

Jak pokazuje to już wiele studiów przypadków, archeologiczne badania nad dziedzictwem niedawnej przeszłości nie są po prostu dopowiadaniem tego, co już doskonale wiadomo z dokumentów pisanych (Kostyrko, 2018). Źródła historyczne, archeologiczne (materialne), etnograficzne bardzo często wzajemnie się wzbogacają, weryfikują, dopełniają (np. Sturdy Colls, 2015). Tak też wyglądała sytuacja w kontekście badań nad relikdami obozu jeńców wojennych i internowanych w Tucholi (por. Kobiałka i in., 2016, 2017).

Niniejszy artykuł sygnalizował różne wymiary dziedzictwa obozowego. Najpierw omawiał wstępne wyniki badań nieinwazyjnych, które pozwoliły zadokumentować ponad 200 reliktdów obozowych. Ważną ich składową były także wywiady etnograficzne, których celem było oszacowanie, czy i ile właściwie pozostało po obozie, jego jeńcach i strażnikach wśród lokalnej społeczności. W ich trakcie zadokumentowano niewielki zbiór opowieści, dokumentów, pamiątek rodzinnych, w których w różny sposób obóz był obecny. Na podstawie rozmów z respondentami, a także wyjazdów terenowych udało się zarejestrować różne przedmioty, które zostały wykonane, przerobione przez osadzonych w Tucholi lub też są formą ich materialnego upamiętnienia. Tego rodzaju kultura materialna ma bardzo precyzyjną definicję w dyskursie archeologicznym – każdy taki artefakt jest materializacją sztuki okopowej. Z tego powodu jedna z części artykułu pobieżnie sygnalizowała zagadnienie sztuki okopowej. Ostatni, zasadniczy rozdział pracy to omówienie kilku manifestacji sztuki okopowej, która jest związana z obozem jeńców wojennych i internowanych w Tucholi.

Sztuka okopowa to w rzeczywistości zagadnienie, gdzie materia, problematyka pamięci i wytwórczości artystycznej w czasach wojny, niewoli nachodzą na siebie. To doskonały poligon doświadczalny do śledzenia jednostkowego, indywidualnego doświadczenia wojennego. Wartość omawianych artefaktów polega także na tym, że problematyka sztuki okopowej do tej pory była poza zasadniczym polem badań w ramach archeologii współczesności w Polsce. Prezentowane artefakty, dokumenty oraz historie, które za nimi stoją, pojawiają się po raz pierwszy w obiegu naukowym.

PODZIĘKOWANIA

Wiele osób pomogło mi w różny sposób w trakcie badań. Byli to m.in. Mikołaj Kostyrko i Kornelia Kajda, z którymi rozpocząłem poszukiwania materialnych śladów po obozie w Tucholi. Lokalni miłośnicy historii Tucholi również podzielili się ze mną swoimi zbiorami, informacjami i wspomnieniami. Byli to: Zenon Wędzicki, Jerzy Szwankowski, Paweł Redlarski, Filip Wegner, Maria i Jerzy Ollickowie oraz Adam Stefan Krupa. Moja żona przygotowała ryciny do tekstu.

Badania są częścią projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2016/20/S/HS3/00001.

BIBLIOGRAFIA

- Bandurski, W.
1910 *Jadwiga. Święta królowa na polskim tronie. Opowieść dziejowa w trzech tomach*. Bytom: Katolik.
- Bączyk, J., Kaczmarek, M., Usurski, M.
2018 *Obóz jeniecki w Pile 1914–1919. Wspomnienia jeńców*. Piła: Muzeum Stanisława Staszica w Pile.
- Benedyktowicz, D., Benedyktowicz, Z.
1992 *Dom w tradycji ludowej*. Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Bihalji-Merin, O., Tomasević, N.-B. (red.)
1984 *World Encyclopedia of Naïve Art: A Hundred Years of Naïve Art*. London: F. Muller.
- Carr, G., Mytum, H. (red.)
2012 *Cultural Heritage and Prisoners of War: Creativity behind Barbed Wire*. New York: Routledge.
- Harrison, R., Schofield, J.
2009 Archeo-ethnography, Auto-archaeology: Introducing Archaeologies of the Contemporary Past. *Archaeologies*, 5(2), 185–209.
- Hubacz, Ł. J.
2017 *Manierki jeńców wojennych 1914–1918 na tle manierek państw zaborczych / Canteens of Prisoners of War 1914–1918 Compared with the Ones of Occupants*. Mińsk Mazowiecki: Muzeum Ziemi Mińskiej.
- Hubacz, Ł. J.
2018 *Wierni towarzysze. Manierki wojskowe z czasów poprzedzających odzyskanie przez Polskę niepodległości*. Węgorzewo: Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie.
- Karczewska, M., Karczewski, M.
2018 Metody identyfikacji terenowej cmentarzy i mogił wojennych z czasów I wojny światowej. W: M. Karczewska (red.), *Cmentarze wojenne I wojny światowej po stuleciu. Stan badań i ochrony* (s. 35–46). Białystok: Ośrodek Badań Europy Środkowo-Wschodniej.
- Karpus, Z., Rezmer, W.
1997 *Tuchola. Obóz jeńców i internowanych 1914–1923*, t. 1, cz. 1. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Karpus, Z., Rezmer, W.
1998 *Tuchola. Obóz jeńców i internowanych 1914–1923*, t. 1, cz. 2: *Choroby zakaźne i walka z nimi (1920–1922)*. Toruń: Wydawnictwo UMK.

- Karpus, Z., Wiszka, E., Sribniak, I.
2007 *Tuchola. Obóz jeńców i internowanych 1914–1923*, t. 1, cz. 3: *Warunki życia jeńców i internowanych*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Kiarszys, G., Szalast, G.
2014 Archeologia w chmurze punktów. Porównanie rezultatów filtracji i klasyfikacji gruntu w projekcie ISOK z wynikami opracowanym w oprogramowaniu LAsTools i TerraSolid. *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 18, 541–566.
- Kobiąka, D.
2017 Airborne Laser Scanning and 20th Century Military Heritage in the Woodlands. *Analecta Archaeologica Ressoviensia*, 12, 247–269.
- Kobiąka, D.
2018a 100 years Later: The Dark Heritage of the Great War at a Prisoner-of-war Camp in Czersk, Poland. *Antiquity*, 92(363), 772–787.
- Kobiąka, D.
2018b Kreatywność za drutem kolczastym. Archeologia i sztuka okopowa z pierwszowojennego obozu jenieckiego w Czersku (woj. pomorskie). *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 23, 105–136.
- Kobiąka, D.
2019 Living Monuments of the Second World War: Terrestrial Laser Scanning and Trees with Carvings. *International Journal of Historical Archaeology*, 23(1), 129–152.
- Kobiąka, D., Kostyrko, M., Kajda, K.
2016 Archeologia poza *archaios*. Przykład obozu jeńców wojennych i internowanych w Tucholi (woj. kujawsko-pomorskie). *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 21, 177–200.
- Kobiąka, D., Kostyrko, M., Kajda, K.
2017 The Great War and its Landscapes between Memory and Oblivion: The Case of Prisoners of war Camps in Tuchola and Czersk, Poland. *International Journal of Historical Archaeology*, 21(1), 134–151.
- Konecki, K.
2018 *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa: PWN.
- Kostyrko, M.
2018 *Biografia przeszłych krajobrazów wobec danych teledetekcyjnych* [niepublikowana dysertacja doktorska]. Poznań: Instytut Archeologii UAM w Poznaniu.
- Kostyrko, M., Kajda, K., Wroniecki, P., Lokś, A.
2016 Archeologia nieinwazyjna w lesie. Prospekcja wczesnośredniowiecznego grodziska w Biedrzychowicach Dolnych, woj. lubuskie. *Śląskie Sprawozdania Archeologiczne*, 58, 85–99.
- Ławrynowicz, O.
2013 Archeologiczne weryfikacje miejsc pamięci w lasach zgierskich w latach 2011–2012. *Prace i Materiały Muzeum Miasta Zgierza*, 8, 281–313.
- Ławrynowicz, O., Badi, J., Majewski, M.
2017 Niemieckie zbrodnie nazistowskie w świetle badań etnoarcheologicznych. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Archaeologica*, 32, 157–189.
- Łopatyńska, H. M., Szelańska, G.
2017 *(Nie)potrzebne, (nie)codzienne, (nie)inne. Reaktywacja rzeczy*. Toruń: Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.
- Marcinkiewicz, A.
2016 Śmiertelność jeńców wojennych w latach 1914–1918 na terenie Prus Zachodnich. *Koło Historii*, 19, 115–125.
- Montanus, H.
1915 *Die Kriegsgefangenen in Deutschland. Gegen 250 Wirklichkeitsaufnahmen aus deutschen Gefangenenlagern mit einer Erläuterung*. Siegen – Leipzig – Berlin: Hermann Montanus.

- Moshenska, G.
2007 Oral History in Historical Archaeology: Excavating Sites of Memory. *Oral History*, 35(1), 91–97.
- Mytum, H., Carr, G. (red.)
2013 *Prisoners of War: Archaeology, Memory, and Heritage of 19th- and 20th-Century Mass Internment*. New York: Springer.
- Nora, P., Kritzman, L. D. (red.)
1996 *Realms of Memory: Conflicts and Divisions*. New York: Columbia University Press.
- Saunders, N.
2000 Bodies of Metal, Shells of Memory: ‘Trench Art’, and the Great War Re-cycled. *Journal of Material Culture*, 5, 43–67.
- Saunders, N.
2003 *Trench Art: Materialities and Memories of War*. Oxford: Berg.
- Saunders, N.
2010 *Killing Time: Archaeology and the First World War*. Stroud: Sutton.
- Saunders, N.
2016 ‘Pearl’s Treasure’: The Trench Art collection of an Australian Sapper. W: L. Slade (red.), *Sappers and Shrapnel: Contemporary Art and the Art of the Trenches* (s. 12–39). Adelaide: Art Gallery of South Australia.
- Szwankowski, J.
2010 Tuchola od 1815 do 1920 roku. W: W. Jastrzębski, J. Szwankowski (red.), *Tuchola. Od pradziejów do współczesności* (s. 207–360). Bydgoszcz – Tuchola: Miejska Biblioteka Publiczna w Tucholi.
- Sturdy Colls, C.
2015 *Holocaust Archaeologies: Approaches and Future Perspectives*. New York: Springer.
- Wężyk, P. (red.)
2014 *Podręcznik dla uczestników szkoleń z wykorzystaniem produktów LiDAR*. Warszawa: Główny Urząd Geodezji i Kartografii.
- Wroniecki, P., Jaworski, M., Kostyrko, M.
2015 Exploring Free LiDAR Derivatives. A User’s Perspective on the Potential of Readily Available Resources in Poland. *Archaeologia Polona*, 53, 611–616.
- Zapłata, R., Szady, B., Stefańczyk, K. (red.)
2014 *Laserowi odkrywcy – nieinwazyjne badania i dokumentowanie obiektów archeologicznych i historycznych województwa świętokrzyskiego*. Babice: Fundacja Centrum Geohistorii.

ARCHAEOLOGY, ART, MEMORY: ARCHAEO-ETHNOGRAPHY AND TRENCH ART FROM
A PRISONER OF WAR AND INTERNMENT CAMP IN TUCHOLA, POLAND

Summary

Material heritage of the Great War (1914–1918) consists of an astonishing variety of objects and their fragments, sites, up to and including whole landscapes devastated during the conflict. Its part are also remains of prisoner of war camps which have recently become the subject of various archaeological, historical, and ethnographic research.

One of the German prisoner of war camps during the Great War was opened in Tuchola, West Prussia (in German *Kriegsgefangenenlager Tuchel*). The site was built to imprison Russian soldiers

taken into captivity in August and September 1914 in East Prussia. While the war was continuing during the next months and years, Romanian, Italian, British, and American soldiers were detained in Tuchola as well. In 1918, Tuchola and the whole region became part of reborn new Polish state. After the war the former prisoner of war camp was reused by the Polish Army. It was the site where Russian soldiers taken into captivity during the Polish-Soviet War (1919–1921) were held. The camp was also used as an interment site for a small number of Russian, Ukrainian soldiers and civilians between 1921 and 1923. In general, this paper shortly summaries the broader context, applied methodology and some of the preliminary results of historical, archaeological, and ethnographic research concerning the state of preservation of the camp heritage. In particular, the article focuses on one category of the camp heritage in which archaeology, art, and memory interwoven on many levels. This category of the camp materiality are objects which can be conceived as examples of so-called trench art.

The archaeological non-invasive research concerning the camp materiality and its state of preservation has been carried out for the last few years. The first and most important part of it relied on LiDAR technology. It is important to note that the Polish government platform named *geoportal.gov.pl* has been giving an open access to its LiDAR-derivatives (shade model) collected as part of the ISOK programme (in Polish *Informatyczny System Oslony Kraju przed nadzwyczajnymi zagrożeniami*; in English *IT System of Country's Protection Against Extreme Hazards*) since 2012. In 2014 the first remains of the former prisoner of war and internment camp in Tuchola were discovered while researching the shade model available at the *geoportal*. The discovery was the beginning of research concerning the state of preservation of various categories of remains related to opening, functioning, and final closing of the camp.

In the first part of the paper, it is argued that the use of the historical and material records can supplement each other. More than 200 camp's structures were documented due to the analysis of LiDAR-derivatives. The value of research hinges on the fact that the registered structures were not drawn on a blueprint of the camp prepared in 1916. Other remains of camp's dugouts were registered on aerial photographs taken as part of the research as well. The use and integration of the historical and material (archaeological) records were just one part of the research. The second was based on the use of ethnographic methods. Indeed, the paper tries to prove that archaeological research concerning such sites as the Tuchola camp has always make use of ethnographic methods (e.g. in-depth interview).

The application of ethnographic methods enabled to gather data that which otherwise would be impossible to collect during non-invasive archaeological research (analysis of LiDAR-derivatives and field verification) as well as archive searches. Ethnographic methods can give interesting results even in the context of the Great War when people who experienced the conflict first-hand are already dead for many decades. Ethnography offers methods to tract the *past and present meanings* of the camp heritage for local communities. Without any doubt, this should be a crucial aspect of every archaeological research regarding the role of meaning of material heritage of the recent past. Indeed, such research regarding material remains of the recent past can be called – as some archaeologists would have put it – *archaeo-ethnography*. This paper tries to present the value of such *archaeo-ethnography* taking as a case study a selected category of the Tuchola camp heritage.

It has to be clearly pointed out that one of the most important results of such *archaeo-ethnography* of the prisoner of war and internment camp in Tuchola was the discovery and documentation of objects that were family heirlooms after those who were either prisoners of war, internees, or guards in the camp. Many of these objects were hand-made. Such artefacts which were made, remade or personalized by soldiers, prisoners of war or even civilians from war materials have a very precise definition in archaeology. Such objects are examples of trench art. Similarly, various ways of commemoration of conflicts in form of e.g. monuments have to be conceived as materialization of trench

art. That is why the second part of this paper shortly characterizes that trench art is and discusses the definition proposed some time ago by the British archaeologist and cultural anthropologist Nicholas Saunders.

The last and main part of the paper is a case study of a few examples of trench art related to the camp. Relying on the historical records and making use of the data collected during the archaeological and ethnographic research various manifestations of the Tuchola trench are analyzed. Among them were e.g. a photograph presenting a dugout painted by prisoners at the camp, monument at the camp cemetery, fragment of photo frame made of fragment of aluminum plate, brooch made of two 10 kopek coins, patriotic ring, wooden case up and including hand-made postcards made by most probably some German guards of the camp and painting drawn by a Russian interned between 1919 and 1921 in Tuchola. Although the discussed assemblage of the Tuchola trench art is small and random, it materializes the ways how people, both prisoners of war as well as their German guards, creatively used and reused every piece of material culture during the war. Trench art memories human responses to the war *through* a creative use of material culture.

The analyzed trench art shows the fact that many functions, meanings, and values have been attributed to it. It materializes at the same time the astonishing variety of objects that can be defined as trench art. For example, decorating dugouts by prisoners of war at the camp can be interpreted as an attempt of domesticating other space which, without any doubts, was the Tuchola camp for the prisoners. Such creative practices which make use of own cultural, artistic landscape of fatherland can be seen as an element of strategy of surviving the time in Tuchola. Trench art does not have to be literally an artefact. Buildings decorated by prisoners of war are part of assemblage of trench art. The same holds for various ways of commemoration of those who died during military conflicts. Concerning the Tuchola camp, a monument erected at the camp cemetery is a good example of it. It was built by three Polish prisoners who served in the Russian army. As an inscription on the monument states, the obelisk was built for the memory of those who died in the camp. The function of trench art as material and durable form of commemoration of the dead is another important characteristic of trench art, including the Tuchola camp.

However, trench art usually consists of small, banal, ordinary objects that were made of various materials available to prisoners of war, soldiers, and civilians during wars. As a typical artefact of this category can be mentioned a fragment of aluminum plate documented during field surveying the structures documented on LiDAR-derivatives. The object is a L-shape, it has 2x2,5 cm. Marks of cutting the plate are well visible. Additionally, carvings cover the object. The artefact is out of a proper archaeological context. However, one of the interpretations is that it is a fragment of photo frame made of a piece of aluminum object (e.g. canteen, mess tin). It could be used as frame of photographs presenting e.g. wife or children of an anonymous prisoner detained in Tuchola. It is known from many sources that such objects as photographs presenting families of prisoners of war were of greatest values for the detained. Such objects helped in many cases to survive long days, weeks, months, and years of imprisonment behind barbed wire. They were a kind of material bridge between the past and present situation of the imprisoned soldiers that enable to keep faith in returning to home. Such banal things as a fragment of cut and decorated plate can give glimpse into the social and cultural life of prisoners of war – their hopes, fears, emotions.

Another category of trench art documented during the *archae-ethnographic* research consists of artefacts that are family heirlooms after those who were either imprisoned at the camp or were camp guards. An in-depth interview with Jerzy Szwankowski, a civilian who lives in Tuchola, is a telling example. A grandfather of Szwankowski's wife was a guard during the Great War at the camp. He passed away, however some of artefacts that were possessed by him were preserved by the family. Among the objects are a brooch made of two 10 kopek coins, patriotic ring, and wooden case, among other things. It is more than possible that all three artefacts were made by one or more prison-

ers of war detained at the Tuchola camp. Each of the things is hand-made. Once again, it is known from memories of many prisoners of war detained during the Great War that imprisoned soldiers made objects to trade them with guards. Prisoner of war could exchange the brooch, the ring, and the wooden case for e.g. cigarettes, food, or alcohol with a grandfather of Szwankowski's wife. Each artefact shows at the same time artistic skills of imprisoned soldiers. Another relevant observation to make is that the items point out the fact that trench art could be very important for contemporary people. Objects that are family heirlooms are an excellent example of it. They are *memory objects* that link the past of the Tuchola camp with the present. It can be said that the past of the Tuchola camp is alive and present through such objects and memories related to them.

Finally, examples of trench art made most probably by German guards at the camp were also documented during the field research. Another in-depth interview was carried out with Zenon Wędzicki. He is a regionalist who collects German propaganda postcards presenting the Tuchola camp, among other things. A part of the collection are three postcards which were hand-made. They are simple drawings presenting Russian prisoners plus one postcard made of birch bark. These artefacts should also be seen as example of trench art because they were made during the conflict and document a certain aspect of the Great War.

In conclusion, trench art is a kind of material memory that gives glimpse into often undiscursive and forgotten aspects of war times and their social, cultural, and material consequences. The value of this paper is that it is a first archaeological study that focuses on trench art related to the Tuchola camp. For many decades, as the results of *archaeo-ethnography* of the Tuchola camp indicate, objects made, remade, personalized by the prisoners as well as their guards have been the aim of illegal treasure hunting. In short, trench art is nothing more than a peculiar materialization of the archaeological record. Researching it requires a multidisciplinary framework that combines archaeology, history, and ethnography.

Written by the Author

ARTYSTYCZNA „ARCHEOLOGIA” PAMIĘCI NA PRZYKŁADZIE *NAZISTÓW I PRAWDZIWYCH NAZISTÓW* PIOTRA UKLAŃSKIEGO

ARTISTIC “ARCHAEOLOGY” OF MEMORY IN THE CASE OF *THE NAZIS* AND *THE REAL NAZIS* OF PIOTR UKLAŃSKI

Izabela Kowalczyk

orcid.org/0000 0002 9808 2416

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Al. Marcinkowskiego 29, 61-745 Poznań
Izabela.kowalczyk@uap.edu.pl

ABSTRACT: Contemporary artists referring to history often ask questions about what and how is memorised. How tragic events from the recent past are reflected in our cultural archive of memory. Artists are interested in visual memory, which includes, among others, documentary photographs, pictures from history textbooks, historical feature films. However, there is not only historical knowledge but also the popular culture that shapes our ideas about the past. That is why in these imaginations the truth mixes with fiction, and the suggestive images known from movies overlap our knowledge. Thus, the artistic “archeology” takes place in the area of our broadly understood cultural memory.

The above problem is discussed in the example of two works by Piotr Ukłański: *Nazis* (1999) and *Real Nazis* (2017). I reflect on results from the comparison of these works – the first using fictional images of Nazis from feature films and the second one showing portraits of real Nazis.

KEY WORDS: contemporary art, memory, the Holocaust, Piotr Ukłański, photography, nazis

[H]istoria i antropologia porównawcza nie są po prostu opisami wydarzeń i praktyk, lecz opisami **reprezentacji** wydarzeń i praktyk. (Mitchell, 2013, s. 38)

Przeszłość podlega medializacji, przełożeniu na język wizualny, artystyczny, ale również narratywizacji, jest bowiem historią opowiedzianą za pomocą zarówno obrazów, jak i słów. Aspekt wizualizacji historii wykorzystuje sztuka współczesna zainteresowana nieodległą przeszłością. W sztuce ma miejsce mediacja znaczeń przeszło-

ści, które wytwarzane są przez różne dyskursy: obok historycznego, również dyskurs kulturowy (kultury popularnej) oraz polityczny (polityki historycznej). Sztukę można porównać z obszarem „historii nieprofesjonalnej”. O tej ostatniej pisze Krzysztof Pomian (2006, s. 200 i 227), wskazując, że jest ona tworzona przez pisarzy, dziennikarzy i amatorów, którzy podają się za historyków współczesności. Autor łączy „historię nieprofesjonalną” z obszarem pamięci zbiorowej oraz z zainteresowaniem współczesnością. W innym miejscu zauważa jednak, że między historią profesjonalną (inaczej: „uczoną”) a nieprofesjonalną nie można wytyczyć ścisłej granicy.

Pisanie przez historyków podręczników szkolnych i książek dla szerokiej publiczności, ich udział w programowaniu uroczystości rocznicowych oraz w audycjach radiowych i telewizyjnych – wszystkie te działania mieszczą się na styku historii uczonej i pamięci zbiorowej, lub lepiej: w przestrzeni należącej niekiedy do jednej, niekiedy do drugiej z nich, a niekiedy do obu jednocześnie. (Pomian, 2006, s. 186)

Także Jacques Le Goff zauważa, że obecne przejście od historii do pamięci zbiorowej jest związane z dominacją historii bezpośredniej, wytwarzanej głównie przez media. Przyczynia się do tego również moda retro, eksploatowana bezwstydnie, jak pisze Le Goff, przez handlarzy pamięci. Chodzi o to, że pamięć stała się jednym z lepiej sprzedających się towarów w kulturze konsumpcyjnej (2007, s. 152). Sztuka, podobnie jak historia nieprofesjonalna, zwraca się przede wszystkim w stronę oceny faktów z punktu widzenia politycznego, ideologicznego, estetycznego czy etycznego. Nie jest natomiast aż tak bardzo zainteresowana samą pracą badawczą, choć możemy w niej odnaleźć również wątki tropienia i odkrywania historii, które niekiedy przybierają formę swoistych badań: archiwalnych, wykorzystujących historie mówione i drobne narracje, poszukujących tego, co leży niejako pod powierzchnią wspomnień. Pomian powiada, że „historia odróżnia fakty od fikcji i utrzymuje, że stwierdza te pierwsze, pozostawiając drugie fantazji artystów” (2006, s. 7), ale przecież artyści również zainteresowani są faktami. Należy więc raczej powiedzieć, że sztuka testuje granice między faktami i fikcją, ukazuje to, co dzieje się na ich styku. Próbuje wyjść poza dialektykę prawdy i fikcji, przeszłości i teraźniejszości, pamięci i zapomnienia. Z kolei, jak wskazuje Aleida Assmann, w kontekście sztuki zainteresowanej problemem pamięci, „Artystyczna pamięć nie pełni jednak funkcji magazynu, a jedynie symuluje magazyn, czyniąc przedmiotem swego zainteresowania procesy pamiętania i zapominania” (2009, s. 115). Ponadto sztuka naprowadza nas na obrazowość historii, a więc na to, jak historia jest wizualizowana i jakie obrazy przeszłości przecho-wuje nasza wyobraźnia. Sztuka, interpretując historię, tworzy zarazem reprezentacje innych interpretacji, przetwarza minione wydarzenia w obrazy i opowieści.

Rozpoznanie sfery wizualnej oraz obrazów odnoszących się do historii jest istotne w kontekście każdej kultury, ale wydaje się też szczególnie ważne w odniesieniu do współczesności, ponieważ to właśnie sfera wizualna zasadniczo wpływa na nasze rozumienie historii. Jak pisała już ponad dekadę temu Susan Sontag: „Od dłuższego czasu – co najmniej od 60 lat – fotografie określają sposób, w jaki pamiętamy i osą-

dzamy ważne konflikty. Muzeum pamięci jest dziś głównie zbiorem doznań wizualnych” (2004). W ostatnich czasach coraz częściej mówi się o zwrocie wizualnym, ikonicznym bądź piktorialnym w samej historii, socjologii i ogólnie w naukach humanistycznych, zaś przedmiotem zainteresowania staje się właśnie kultura wizualna (por. Bryson, Holly, Moxey, 1994; Zeidler-Janiszewska, 2006; Mitchell, 2009, 2013).

Współcześni artyści, których przedmiotem zainteresowania jest niedawna przeszłość, zadają między innymi pytania o to, co i w jaki sposób jest reprezentowane, a także, jak te reprezentacje są przez nas zapamiętywane. Artyści pytają, w jaki sposób tragiczne wydarzenia z nieodległej przeszłości znajdują swoje odzwierciedlenie w naszym archiwum pamięci wizualnej. Interesują ich reprezentacje historii, na które składają się między innymi fotografie dokumentalne, zdjęcia z podręczników historii, historyczne filmy fabularne. Jednak nie tylko wiedza historyczna oraz historyczne dokumenty kształtują nasze (jest to oczywiście wybiórcze „nasze”) wyobrażenia o przeszłości. Dużo większą rolę w kształtowaniu tych wyobrażeń odgrywa kultura popularna. Dlatego w naszym kulturowym archiwum pamięci historycznej prawda miesza się z fikcją, a na naszą wiedzę nakładają się sugestywne obrazy znane między innymi z filmów. Tym samym artystyczna „archeologia” to swoiste „wykopali-ska” prowadzone na terenie szeroko pojętej pamięci kulturowej. To ostatnie pojęcie rozpowszechnione w badaniach nad pamięcią przez Jana i Aleidę Assmannów (zob. Assmann, 2009) należy rozumieć w myśl rozważań dotyczących pamięci zbiorowej, która coraz częściej przywoływana jest przez samych historyków dla określenia zbiorowych mitologii oraz przejścia od czasu historii do czasu pamięci (Le Goff, 2007, s. 152; Assmann, 2009, s. 101–142). Pamięć zbiorowa czy też „pamięć kolektywna” definiowana jest zgodnie z koncepcją Maurice’a Halbwachsa (1877–1945) jako nieustannie przeobrażająca się wiedza stanowiąca organiczną część życia społecznego, kształtowana według zmieniających się potrzeb społecznych (Halbwachs, 1950). Dowodził on, że natura pamięci jest zbiorowa, ponieważ nasze wspomnienia opierają się na wspomnieniach innych ludzi, „na wielkich ramach pamięci społeczeństwa” (2008, s. 65). Nie ma więc pamięci, która znajdowałaby się na zewnątrz ram służących nam do ustalania i odnajdywania wspomnień (2008, s. 123). Ramy te są oczywiście zmienne, zależne od języka, struktur społecznych, w których żyjemy, wartości społecznych obowiązujących w danej kulturze, a także konwencji, którymi się posługujemy, dlatego ich zmiany pociągają za sobą przemianę naszych wspomnień (2008, s. 149). A Aleida Assmann w odniesieniu do czasów współczesnych dodaje: „Każda pamięć indywidualna jest dziś otoczona wiązką technicznych mediów pamięci, które rozmywają granice między procesami wewnątrz- i pozapsychicznymi” (2009, s. 112). Rzeczywistość społeczno-kulturowa wpływa więc na formatowanie naszej pamięci, zmusza do zapominania niektórych wydarzeń oraz modyfikowania innych. Nasza pamięć, która pozostaje pod wpływem społecznych i kulturowych ram, jest nie tyle magazynem, w którym przechowujemy dawne wydarzenia, ale procesem, który konstruuje przeszłość (Halbwachs, 2008, s. 227), dokonuje interpretacji przeszłych wydarzeń, nadając im określone znaczenie i wartościując je. Ramy pamięci są bowiem zarazem „łańcuchem idei i sądów” (Halbwachs, 2008, s. 412). Sztuka z kolei,

odnosząc się do pamięci kulturowej, przywołuje wizualne klisze, schematy, zadając pytania o ich znaczenie dla naszego myślenia o przeszłości.

Zarysowane wyżej problemy, wskazujące na splót historii, pamięci oraz wizualności, w tym sztuki, zostaną omówione na przykładzie dwóch prac Piotra Ukłańskiego: *Naziści* (1999) i *Prawdziwi Naziści* (2017), które prowokują do zadania pytania o twarze nazistów w naszym zbiorowym archiwum pamięci. Czy pamiętamy nazistów, a jeśli tak, to w jaki sposób? Prace Ukłańskiego dotyczą jednak nie tylko archeologii pamięci, ale też swego rodzaju archeologii zła, artysta pyta w nich bowiem, na ile sfera wizualna mówi nam o złu i czy jest w stanie ukazać twarze zła? A może – jak brzmi teza niniejszego tekstu – utrwalona przez kulturę wizualną i pamiętana przez nas „twarz zła” jest tylko i wyłącznie stereotypem, trudno nam natomiast przyjąć wiedzę historyczną wynikającą z materiałów archiwalnych zaświadczających o faktycznych „twarzach zła”, bo te nie mają w sobie nic charakterystycznego? Ta teza zostanie wywiedziona z porównania obu prac Ukłańskiego – pierwszej ukazującej filmowe wizerunki nazistów, a tym samym obrazy fikcyjne, i drugiej, korzystającej z portretów prawdziwych nazistów (choć oczywiście mniej lub bardziej ulegających estetyzacji lub podlegających pewnym konwencjom przedstawiania).

Piotr Ukłański (ur. 1968), polski artysta mieszkający w Nowym Jorku, pracę pod tytułem *Naziści* (1999) zaprezentował w Galerii Zachęta w 2000 roku. Była ona ponadto eksponowana na wystawie *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku w 2002 roku (Kleebatt, 2002). Praca funkcjonuje również w wersji książkowej w twardej, czarnej, matowej oprawie z czerwoną obwolutą.

Artysta zebrał 164 czarno-białe oraz kolorowe fotosy filmowe ukazujące portrety aktorów w mundurach nazistów wzięte z filmów fabularnych z różnych epok kinematografii, głównie amerykańskiej, ale też europejskiej (przede wszystkim z filmów niemieckich, włoskich, hiszpańskich i francuskich, ale pojawiły się też kadry z filmów jugosłowiańskich i polskich). Znaleźli się tu tacy aktorzy, jak Klaus Kinsky, Clint Eastwood, Marlon Brando, Jean-Paul Belmondo, Gregory Peck, Roger Moore i inni, a z polskich aktorów: Stanisław Mikulski w roli Hansa Klossa, Jan Englert i Krzysztof Kiersznowski grający w filmie *Złoto Dezerterów* oraz Daniel Olbrychski, który występował w *Jedni i drudzy* (*Les Uns et les Autres*) Claude'a Leloucha. Przez skupienie uwagi na portretach aktorów odgrywających nazistów artysta ukazał związaną z nimi siłę. Naziści znani z obrazów kultury popularnej to silni, przystojni mężczyźni o wyraźnych, regularnych rysach twarzy, postawni, bez widocznych wad cielesnych. „Z dwoma czarnoskórymi wyjątkami wszyscy są rasy białej. Kobiety pojawiają się sporadycznie, i jeśli już, to w roli młodych i seksualnie atrakcyjnych bohaterek drugiego planu” (Mazur, 2018, s. 70). Nie było więc kobiet nazistek, jak wynika z tego zestawienia. Są więc albo z natury dobre, albo same w sobie nie mają żadnego znaczenia – parafrazując słowa Laury Mulvey (1992, s. 100–105). Wizerunki nazistów mają niezwykłą moc, uwodzą i przyciągają spojrzenie, jednocześnie reprodukują znaczenia siły i władzy.

Można zadać pytanie, w jaki sposób obrazy te działają na naszą wyobraźnię? Oczywiście nie ma jednego odbiorcy/odbiorczyni i jednej wyobraźni. Jeśli jednak

urodziliśmy się po wojnie w naszym kręgu kulturowym, jeśli nie przeglądamy zdjęć archiwalnych dotyczących wojny, w zasadzie nie wiemy, jak nazisci wyglądali. Albo inaczej – wiemy, ale jest to wiedza nabyta z kultury popularnej. Uklański tworzy więc tym samym symulację obrazów nazistów. Jak pisał Jean Baudrillard: „Żyjemy [...] wszyscy we wszechświecie osobliwie podobnym do oryginału – rzeczy są w nim dublowane przez scenariusz tych rzeczy” (Baudrillard, 1997, s. 187). Nie liczy się już sama rzeczywistość, ale jej kopie, niekończące się symulacje.

Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór. To właśnie symulacja stawia pod znakiem zapytania różnicę między „prawdziwym” a „fałszywym”, między światem „rzeczywistości” a światem „wyobraźni”. (1997, s. 177–178)

To właśnie z kultury popularnej wyłania się symulacyjny obraz nazisty, w potocznym kojarzeniu zbrodniarza, bestii, człowieka pozbawionego uczuć, zwyrodniałego, a zarazem w sensie wizualnym mężczyzny przystojnego i uwodzicielskiego. Uklański, wybierając te wizerunki, prowokuje do zastanowienia się nad tym, na ile kultura popularna powtarza pewne klisze, na przykład na temat zdrowego, silnego ciała, reprodukcją tym samym fascynację faszystwem. Retoryka wizualna przeciwstawiająca zdrowe i piękne ciała aryjskich mężczyzn i kobiet zdehumanizowanym i zdegenerowanym „innym” była bardzo silnie obecna w całej propagandzie III Rzeszy, w tym w sztuce nazistowskiej, która miała zastąpić „zdegenerowaną sztukę awangardową” (por. Krakowski, 1992). O fascynacji faszystwem w kontekście współczesnej kultury pisała Susan Sontag, zestawiając propagandowe filmy Leni Riefenstahl z pornograficznymi, a także artystycznymi fantazjami na temat munduru SS, przywołując między innymi słynny portret Roberta Morrissa. Pisarka wskazała na wciąż odradzające się w naszej kulturze fascynacje kulturą faszystowską: „Jeśli przesłanie faszystw zostało zneutralizowane przez estetyczną wizję życia, to jednocześnie nastąpiła seksualizacja jego kostiumu” (Sontag, 1996, s. 133).

Problem ten pokazał również Maciej Toporowicz w pracy wideo *Obsession* (1993–2001). W filmie wykonanym w technice *found-footage* przeplatają się sceny odnoszące się do III Rzeszy (fragmenty filmów fabularnych o nazizmie, filmów propagandowych, w tym produkcji Leni Riefenstahl, wraz z najsłynniejszym *Triumfem woli*, zdjęcia architektury i rzeźb Alberta Speera i Arno Brekera) ze scenami i fotografiami z reklam perfum Calvina Kleina. Tytułowa obsesja na punkcie zdrowego, czystego, doskonałego ciała jest wspólna kulturze III Rzeszy i kulturze konsumpcyjnej. Na ten problem zwraca uwagę wielu badaczy, wskazując, że kreowany przez kulturę konsumpcyjną ideał ciała jest bliski ideałowi czystości rasowej. Kobiety, które pokazywane są w reklamach, to najczęściej młode blondynki o urodzie zbliżonej do aryjskiej. Mężczyźni to młodzi atleci, których wizerunki bliskie są tym, jakie ukazywała w swoich propagandowych filmach Leni Riefenstahl. Współczesną kulturę młodego, zdrowego ciała, odpowiadającego wymogom panujących ideałów

Lynda Nead określiła jako „cielesny faszyzm” (por. Nead, 1998, s. 131). Autorka *Aktu kobiecego* wskazała, że ideał ten prowadzi do eliminowania wszelkich różnic, a to, co nieodpowiednie, nieadekwatne, niedoskonałe zostaje skazane na wizualną zagładę. Film Toporowicza ukazuje jeszcze jeden aspekt, który jest wspólny naszej kulturze i kulturze faszystowskiej – obsesję na punkcie seksu związaną z potrzebą jego kontrolowania oraz określania dotyczących go norm. Ta seksualizacja kultury przenika niemal całą warstwę wizualną, co z kolei wpływa na to, że obrazy zaczynają nas uwodzić.

Właśnie aspekt uwodzenia przez obrazy jest wspólny dla obu omówionych prac – zarówno *Nazistów* Uklańskiego, jak i *Obsession* Toporowicza. Warto zresztą dodać, że obie były prezentowane na wspólnej wystawie *Mirroring Evil* w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku w 2002 roku.

Warto wskazać w tym miejscu na ambiwalencję samej sztuki. Bowiem wpisuje się ona również w fascynację złem, w zamienianie zbrodni w osobliwość, artystyczną atrakcję lub atrakcyjny towar. Z drugiej strony sztuka tworzy, jak w przypadku prac Uklańskiego i Toporowicza, metakomentarz na temat tej kultury, używając jej własnych środków, dokonuje prześwietlenia działających w jej obrębie mechanizmów, a tym samym „nie mieści się w ramach zmysłowości określanych przez sieć znaczeń”, jak pisze o krytycznej sztuce Jacques Rancière (2007, s. 179). W myśl rozważań tego filozofa sztuka ma polityczną siłę wtedy, gdy sieje ferment, burzy dany porządek reprezentacji, dokonuje rozsadzenia konwencji obrazowych.

W przypadku *Nazistów* zadziałało to na tyle silnie, że sprowokowało polskiego aktora Daniela Olbrychskiego do aktu ikonoklazmu. Aktor poczuł się dotknięty, że jego wizerunek (mimo że przedstawiający jego filmowe wcielenie) został umieszczony wśród tytułowych „nazistów”. Odwołując się do innego swojego filmowego wizerunku – Kmicica, Polaka sarmaty, „niesforenego indywidualisty, który ostatecznie z całym poświęceniem broni ojczyzny” (Bernatowicz, 2003, s. 23) – rzucił się na pracę z szablą, dokonując zniszczenia swojego portretu oraz kilku innych: Stanisława Mikulskiego, Jana Englerta i Jeana-Paula Belmondo. Tym samym Olbrychski-Kmicic pokonał Olbrychskiego-nazistę. Ciekawostką jest to, że jego działanie wpisuje się w opisany przez W. J. T. Mitchella mechanizm potępienia idolatrii, którym jest zarówno obrzydzenie wobec wizerunku, jak i jego adoracja. W tym przypadku aktorowi chodziło o obrzydzenie wobec własnego wizerunku jako nazisty, a zarazem adorację tego wizerunku, o czym świadczy zdjęcie, które przedstawia jego chełpiącego się swoim własnym zniszczonym (zdobytym) wizerunkiem. Pokazuje to zarazem, jak blisko jest od ikonoklazmu do idolatrii (Mitchell, 2013, s. 74).

O przesłaniu *Nazistów* Piotr Piotrowski pisał: „Pokazując twarze atrakcyjnych aktorów, artysta pragnął zwrócić uwagę na to, że kultura rozrywkowa zaciera granice między złem a dobrem, uwodząc widza swoją atrakcyjnością, rozbraja pamięć zbrodni i neutralizuje horror hitleryzmu” (Piotrowski, 2002, s. 19). Historyk dwuznaczności samej sztuki w tym kontekście nie zauważał.

W 2017 roku Uklański wydał nowy album zatytułowany *Real Nazis*, zaś instalacja składająca się z fotografii prawdziwych nazistów została zaprezentowana również

w 2017 roku na *documenta 14* w Kassel w Neue Galerie, tuż obok sali, gdzie w stałej ekspozycji prezentowane są prace Josepha Beuysa, wraz ze słynną instalacją *Das Rudel* z 1969 roku (dziwnym trafem była wówczas zamknięta i opatrzona jeszcze dziwniejszym, bo odręcznym podpisem wiszącym już w sali „nazistów”. Można to było odczytać jako przypis do sztuki zdegenerowanej albo też podanie w wątpliwość znaczenia sztuki Beuysa, który w młodości był lotnikiem Luftwaffe).

Książka oraz instalacja Uklańskiego zawierają 250 ilustracji. Publikacji towarzyszy wstęp napisany przez artystę, w którym zwraca uwagę między innymi na wygrane przez prawicę wybory w Stanach Zjednoczonych, w Polsce oraz na Węgrzech, a także na zagrożenie „demokratycznym faszyzmem”. Ostatnie zdanie wstępu brzmi: „There is No Thrut In Representation” (Mazur, 2017–2018, s. 75).

Jak pisze Adam Mazur:

Real Nazis to przede wszystkim wyżsi rangą oficerowie Wehrmachtu oraz formacji SS, choć są wśród nich również oficjele ze szczytów władzy III Rzeszy. Znaleźli się tu więc Paul Joseph Goebbels, Fritz Todt, Otto Skorzeny, Albert Speer, Hermann Göring, Heinrich Himmler, a także [...] Adolf Otto Eichmann. Wybór upozowanych dostojników i generacji akcentuje do pewnego stopnia filmową jakość, magię oficerskiego munduru i magnetyzm faszyzmu rozumianego jako splendor i kariera (niejako przecząc tezie o banalności zła). (2017/2018, s. 75)

Do tej ostatniej tezy Mazura powrócę na końcu tekstu, zastanawiając się nad tym, czy praca Uklańskiego faktycznie przeczy tezie o banalności zła, czy też odwrotnie – raczej ją potwierdza.

Część przedstawień w nowym zestawieniu Uklańskiego to portrety malarskie i rysunkowe, a także zdjęcia ukazujące nazistów już w alianckich więzieniach, a także dwie okładki z amerykańskiego *Time’a* – jedna z Reinhardem Heydrichem na tle wisielczych sznurów oraz druga z 7 maja 1945 roku z przekreśloną na czerwono głową Hitlera. Ten ostatni portret (ukazujący zarazem jedną z najbardziej odrażających twarzy w tym zestawieniu) znalazł się w samym centrum instalacji, stanowiąc zarazem wezwanie do sprzeciwu wobec zła. Ciekawostką są tutaj wizerunki artystów. Oprócz Alberta Speera (architekt) ukazani zostali: Joseph Beuys (rzeźbiarz i autor instalacji) jako młody lotnik Luftwaffe oraz Leni Riefenstahl (reżyserka). W zestawie znalazły się też fotografie strażniczek z Bergen-Belsen i Auschwitz. Odróżnia to kolekcję od pierwszych *Nazistów*, gdzie nie było portretów kobiet, a jeśli już, to pojawiały się jako seksualne atrybuty ukazanych mężczyzn. A więc jednak kobiety też były złe. W porównaniu z tamtą pracą, ta jest dużo bardziej zróżnicowana, ujawnia zarazem, że nie było i nie ma czegoś takiego jak obraz stereotypowego nazisty. Na podstawie fotosów filmowych zebranych w pracy z 1999 roku można było określić kreowany przez filmy fabularne typ nazisty, zarówno pod względem wyglądu, jak i charakteru. Przypomnę, że był to mężczyzna postawny, przystojny, o regularnych rysach twarzy, a poza tym zdecydowany, pewny siebie, nieidący na żadne ustępstwa, a wręcz „zacięty”. *Prawdziwi naziści* pokazują jednak, jak bardzo ten symulacyjny obraz stworzony przez kulturę popularną jest daleki od prawdy, a także uzmysławia widzom, w jaki sposób

stereotypowe wyobrażenia o nazistach oddziaływały na filmowy „wyidealizowany” wizerunek.

W przypadku *Prawdziwych nazistów* mamy więc z jednej strony wizerunki w pewnym sensie zbliżone do tych filmowych – przystojnych i pewnych siebie mężczyzn o zimnym spojrzeniu i zaciśniętych ustach. Twarze niektórych ujawniają ich zły charakter, rysuje się na nich nienawiść i chęć czynienia zła. Ale obok tych zdjęć pojawiają się fotografie roześmianych czy uśmiechających się mężczyzn i kobiet, jest ich zresztą w tym zestawie zaskakująco dużo. Niektórzy, jak na przykład Hermann Göring, przedstawieni są wraz z dziećmi, co również łagodzi ich wizerunek. Takie zresztą były zalecenia Hitlera, aby czołowych nazistów fotografować w kolorze, w celu podkreślenia nie tylko ich splendoru, ale także ich zwyczajnego ludzkiego charakteru (Mazur, 2017–2018, s. 75). Leni Riefenstahl ukazana została jako klasyczna piękność, na próżno szukalibyśmy w jej wyglądzie choć śladowego odbicia zła. Oczywiście takie myślenie można uznać za przejaw atrakcjonizmu (z ang. *lookism*), którym jest dyskryminacja ze względu na wygląd zewnętrzny. Ludzi pięknych uznajemy za lepszych, mądrzejszych, bardziej utalentowanych od tych brzydszych (Atrakcjonizm «twarzyzm», patrz: *Słownik pojęć...*, 2019), a także odmawiamy im skłonności do popełniania zła. Dlatego zaskoczeniem mogą być wizerunki młodych, wydawałoby się wręcz delikatnych mężczyzn. Zdjęcie Rudolfa Beckera w niemieckim *Spieglu* z 23 września 2017 roku zostało opatrzone podpisem: „Piękny jak hollywoodzka diva” (*Real Nazis*, 2017). Innym jest przystojny Joseph Beuys w pilotce Luftwaffe na zdjęciu z 1942 roku. Ci, którzy zostali sfotografowani już po uwięzieniu, wyglądają przede wszystkim na przestraszonych. Na próżno szukać więc tu jakiejś ich ogólnej charakterystyki, część portretów może uwodzić, inne przerażają, tylko nieliczne uwidaczniają charakter zwyrodnialców. Jeszcze inne wzbudzają współczucie, politowanie lub pozostawiają widza obojętnym. Oczywiście nie chcę ulegać tu wspomnianemu lookismowi i ocenianiu charakteru po wyglądzie, chodzi mi jednak o pokazanie klisz, które pojawiają się w naszej wyobraźni wizualnej. Bo pytanie, które chcę postawić w tym tekście, dotyczy tego, czy te zdjęcia pasują do naszego archiwum pamięci wizualnej o nazistach? Czy nie jest jednak tak, że w tym archiwum i tak wciąż dominują wizerunki nieprawdziwych, bo filmowych *Nazistów*? Prawda wizualna *Prawdziwych nazistów* wydaje się trudna do przyjęcia, a zarazem głęboko niejednoznaczna. A przecież wiemy z naukowych opracowań, że naziści nie byli patologicznymi sadystami czy zwyrodnialcami, a jedynie z poświęceniem służyli swojemu państwu i Hitlerowi (por. Goldhagen, 1999). Jak pisał Zygmunt Bauman: „To, że większość sprawców ludobójstwa stanowili normalni ludzie, którzy przeszliby swobodnie przez każde, najgęstsze nawet psychologiczne sito, budzi moralny niepokój” (2009, s. 60). Autor *Nowoczesności i Zagłady* podejrzewał nawet, że podzielali instynktowną odrazę do zadawania cierpienia czy opór przed odbieraniem życia, jednak działali w ramach zasad organizujących Zagładę jako biurokratyczny proces, a kierowało nimi bezwzględne posłuszeństwo wobec państwa. Uważali więc, że dobrze wywiązują się z własnej pracy i przydzielonych im zadań, a kierowała nimi troska o dobro swojego kraju, zagrożonego i osłabionego przez Obcych, jak im

nieustannie wmawiano. Nie chodzi jednak o to, aby tych „zwyczajnych Niemców”, „gorliwych katów Hitlera” usprawiedliwiać, ale aby zdać sobie sprawę z tego, że Zagłada, jak pisze Bauman, była spletem takich okoliczności, jak nowoczesność z jej potrzebą porządkowania rzeczywistości, biurokratyzacji oraz bezwolnego poddania się ideologii. I jest ona ciągłą potencją, ponieważ „żyjemy nadal w tym samym modelu społecznym, który umożliwił Zagładę i który nie posiadał żadnych mechanizmów obronnych pozwalających jej zapobiec” (Bauman, 2009, s. 192, 193). To samo – tylko tyle i aż tyle – pokazuje praca Ukłańskiego *Prawdziwi naziści*. Nie bez powodów artysta wskazuje w swoim tekście na zagrożenie współczesnym „demokratycznym faszyzmem”.

Zestaw ten potwierdza – wbrew temu, co pisał Adam Mazur – tezę Hannah Arendt o banalności zła; braku jednoznacznych cech charakteryzujących ludzi, którzy brali udział w największej zbrodni XX wieku. Podążając za pytaniem W. J. T Mitchella: „Czego chcą od nas obrazy?”, można postawić tezę, że fotografie prawdziwych nazistów chcą tylko, abyśmy dostrzegli w nich ludzi takich jak my. Tym samym ta praca pokazuje, że nazista może drzemać w każdym i każdej z nas.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann, A.
2009 Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej. Przekł. P. Przybyła. W: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.
- Atrakcjonizm (twarzyzm)
2019 W: *Słownik pojęć. Sieć równości. Portal o tolerancji i równym traktowaniu*. Pobrano z: <http://www.siecrownosci.gov.pl/slownik-pojec/art,11,atrakcjonizm-twarzyzm.html>
- Baudrillard, J.
1997 Precesja symulakrów. Przekł. T. Komendant. W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Bauman, Z.
2009 *Nowoczesność i Zagłada*. Przekł. F. Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bernatowicz, P.
2006 III Rzesza w sztuce III RP. *Arteon*, 11(79), 22–25.
- Goldhagen, D.
1999 *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*. Przekł. Wiesław Horabik. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Halbwachs, M.
1950 *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Halbwachs, M.
2008 *Społeczne ramy pamięci*. Przekł. M. Król. Warszawa: PWN.
- Kleebblatt, N. L. (red.)
2002 *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*. New York: The Jewish Museum and Rutgers University Press.
- Kowalczyk, I.
2010 *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*. Warszawa: Academica.

- Krakowski, P.
1992 *Sztuka III Rzeszy*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Le Goff, J.
2007 *Historia i pamięć*. Przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mazur, A.
2017–2018 Naziści, prawdziwi naziści. *Szum*, 19, 68–77.
- Mitchell, W. J. T.
2009 Zwrot piktorialny. *Kultura Popularna*, 1(23), 4–19.
- Mitchell, W. J. T.
2013 *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Przekł. Ł. Zaremba. Warszawa: NCK.
- Mulvey, L.
1992 Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne. Przekł. J. Mach. W: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Kraków: Universitas.
- Nead, L.
1998 *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Przekł. Ewa Franus. Poznań: Rebis.
- Piotrowski, P.
2002 O „sztuce dziś”, a więc „tu i teraz”. W: M. Poprzęcka (red.), *Sztuka dzisiaj, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
- Pomian, K.
2006 *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Rancière, J.
2007 *Estetyka jako polityka*, ze wstępem A. Żmijewskiego i posłowiem S. Žižka. Przekł. J. Kutyła i P. Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Real Nazis*. Fotosammlung des Künstlers Piotr Uklanski (Fotostrecke)
2017 *Der Spiegel Online*. Pobrano z:
23 czerwca <http://www.spiegel.de/fotostrecke/real-nazis-fotosammlung-des-kuenstlers-piotr-uklanski-fotostrecke-152632-4.html>
- Susan, S.
1996 Fascynujący faszyzm. Przekł. A. Myszala, A. Antoszek, T. Kitliński. *Magazyn Sztuki*, 12, 123–136.
- Susan, S.
2004 Patrząc na cierpienia innych. *Gazeta Wyborcza*.
5 czerwca
- Bryson, N., Holly, M. A., Moxey, K. (red.)
1994 *Visual Culture. Images and Representations*. London: Wesleyan University Press.
- Zeidler-Janiszewska, A.
2006 O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych. *Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP w Poznaniu*, 4, 150–159.

ARTISTIC “ARCHAEOLOGY” OF MEMORY IN THE CASE OF *THE NAZIS*
AND *THE REAL NAZIS* OF PIOTR UKLAŃSKI

S u m m a r y

The past undergoes mediations, translations on the visual language, and narrativization hence it is a history told using the images and words. The aspects of the visualization of history are used by contemporary art interested in the recent past. Contemporary artists, who analyze the recent past, ask

questions of what and how is represented and thus how these representations are memorized. The artists ask in what way the tragical events from the recent past are echoed our archive of the visual memory. They are interested in the representations of history, such as documental photographs, pictures from the history course-books, or historical films. In our cultural archive of the historical memory, the truth mixes with fiction. Our knowledge is superimposed by the suggestive images known from the films, among others. Thus, the artistic “archaeology” equals “excavations” conducted on the area of the broadly defined cultural memory.

The above-outlined problems, indicating the entanglements of history, memory, and visualization, including art, are analysed based on the two works of Piotr Uklański: *The Nazis* (1999) and *The Real Nazis* (2017) which provoke to ask questions about the faces of the nazis in our collective archive of memory. Do we remember nazis, if yes, in what way? The Uklański works are not only about the archaeology of memory but also about the archaeology of evil. The artist asks there, how the visual sphere tells us about the evil and if it is possible to show the faces of evil? Or maybe – as the thesis of this article is – the embedded by the visual culture and remembered by us “the face of the evil” is just a stereotype? It is hard to accept the historical knowledge from the archival materials indicating the actual “faces of the evil” because they are not characteristic at all? The thesis derives from the comparison of both works of Uklański – the first showing the film images of the nazis – the fictional ones – and the second one which uses the portraits of the real nazis (which of course undergo aestheticization more or less and are determined by some conventional visualizations).

Piotr Uklański in the work *The Nazi* (1999) gathered 164 black and white photographs and color film stills showing the portraits of the actors in the nazi uniforms taken from the films from different epochs of cinematography, mostly American but also European. By focusing on the portraits of the actors playing the Nazis, the artist presented the power connected to them. *The Nazis*, known from the pictures of the popular culture, are strong, good-looking men with articulated and regular facial lines, handsome, without visible body defects. They are only men. Women are shown only as alluring decorations. The images of the nazis have a unique power; they are seducing and eye-catching; at the same time, they reproduce the meanings of power and authority.

We can ask a question, how these pictures influence our imagination? Of course, there is no one receiver and his/her vision. However, if we were born after the war in our cultural circle, if we do not look through the archival pictures representing the war, we do not know how the nazis looked. Or in the other way – we know, but this knowledge comes from the popular culture. From the popular culture emerges a picture of the nazi, with current connotation, of a criminal, a beast, a person without the feelings, atrophied, and, at the same time, a handsome and alluring man. By choosing these exact pictures, Uklański provokes to think about the repetition of cliches by the popular culture, such as the subject of a healthy, muscular body, and reproduction of the fascination with fascism at the same time.

In 2017 Uklański issued a new album entitled *The Real Nazis*, and the installation made of 14 photographs of the real nazis was presented in 2017 in Kassel at documental 14. The book and the installation of Uklański contain 250 illustrations. In the introduction to the publication, the artist focuses on the elections in the United States of America, Poland, and Hungary, which were won by the right-wing parties. He also notices the danger that comes from the “democratic fascism”. The last sentence of the introduction goes as follows: “There is No Thrut In Representation”.

As Adam Mazur writes: “The choice of staged dignitaries and generals highlights the film quality, magic of the officer’s uniform and magnetism of fascism understood as splendor and career (contradicting the thesis about the banality of the evil at the same time)” (Mazur 2019, p. 75). I return to such Mazur’s thesis at the end of the article when I am analyzing if the work of Uklański contradicts the hypothesis about the banality of the evil, or maybe the other way – it confirms it.

Part of the images in the new sheet of Uklański are painting and drawing portraits and pictures showing nazis in the allies' prisons. There are also two covers from the American Time magazine – one with Reinhard Heydrich with the hangman's rope in the background, and the second from 7th of May 1945 showing the head of Hitler crossed out with the red color. An interesting point here are the pictures of the artists. Apart from Albert Speer, there are shown: Joseph Beuys and Leni Riefenstahl. In the composition, there are also the photographs of the women guards from Bergen-Belsen and Auschwitz. It distinguishes this collection from the first *Nazis*, in which there were no portraits of women, and if they occurred, they were shown as the sexual attributes of men. This work is also much more diversified by showing that there has never been, and there are no such things as the image of the stereotyped nazi. Based on the films collected in work from 1999, we could determine the type of nazi created by cinematography. Thus, taking into account the physical features and the character, it was a handsome man of regular face lines, decided, self-assured, relentless, hence "fierce". *The Real Nazis* present how this simulative picture created by popular culture is far from the truth.

In the case of *The Real Nazis*, on the one hand, there are pictures in a way close to those from films – handsome and self-assured men with a cold look and tight lips. Faces of some present a lousy character, we may notice hatred there and willing to do evil. However, just near them, there are photographs of smiling men and women – in the collection; surprisingly, there is a lot of them. Leni Riefenstahl was shown as a classic beauty, and we would not be able to find any spot of evil in her face. Of course, such thinking may be seen as the expression of lookism – discrimination due to the physical look. Beautiful people are thought to be better, bright, more talented than ugly people. We also tend to negate the possibility of committing crimes by them. Therefore, the pictures of young, delicate men are surprising. Those who were photographed after imprisonment, they look mostly as scared. Hence, we cannot find any general characteristic; some of the portraits may allure, the other frighten, only a few reveal the character of abusers. Some may get our sympathy, pity, or they leave the viewer as indifferent. Of course, I do not want to use the mentioned lookism and value the character taking account of the look. I want to show the cliches, which are present in our visual imagination. Because the question is: do these pictures suit to our archive of visual imagination about nazis? Is not it that in this archive the images of not real, film *Nazis* dominate?

The visual truth of *The Real Nazis* seems to be hard to accept, and, at the same time, deeply equivocal. But we know from the academic works that nazis were not pathologic sadists or abusers, they just served to their country and Hitler. It is not that we want to justify those "decent Germans" or "dedicated to Hitler executioners". We just have to be aware that the Holocaust, as Zygmunt Bauman writes, is the entanglement of such events as modernity with its need to clean the reality, bureaucracy, and passive submission to ideology. And it is a constant possibility because "we still live in the same social model which allowed for the Holocaust and which did not have any mechanisms of defense which would help to prevent it". The same, just that and that much shows the work of Uklański *the Real Nazis*, and not without the purpose; the artist stresses the danger of the contemporary "democratic fascism".

The collection confirms that – despite the writings of Adam Mazur or Hannah Arendt about the banality of evil – there are no specific features that characterize people who took part in the biggest crime of the 20th century. Following the question of W. J. T. Mitchell: "What do pictures want?", we may make a statement that the photographs of the real nazis want us to notice in them the same people as we are. And thus, this work shows that the nazi may be part of each of us.

WYTWÓRCZOŚĆ LUDÓW PIERWOTNYCH W ŚWIELE PRAGMATYCZNYCH KONCEPCJI SZTUKI

THE MANUFACTURE OF THE PRIMORDIAL TRIBES IN THE CASE OF PRAGMATIC CONCEPTS OF THE ART

Andrzej P. Kowalski

orcid.org/0000-0003-2009-2689

Instytut Archeologii i Etnologii, Uniwersytet Gdański
ul. Bielańska 5, 80-894 Gdańsk
a.p.kowalski@wp.pl

ABSTRACT: The article is devoted to the function of the primordial art in the pragmatic concept. The pragmatism ennobles the unprofessional forms of artistic activity. It makes it following the deconstruction of the modern definitions of the art. It presents the aesthetic values of primordial art. In the article, there are included its characteristics made by J. Dewey and É. Durkheim who used the first ethnographic data. Their description of the Australian autochthones shows its social contexts. It served to intensify certain emotions. It was the art of movement and dynamics. It harmonized with the whole experience of the life of the primordial hunters. It did not operate on symbols as understand these days. The pragmatic approach makes the aesthetic notion of the manufacture more important than its cognitive aspects. It does not eliminate the dilemmas of the character of the art in the cultures beyond Europe. It does not give archaeologists any simple tool to interpret the prehistoric facts.

KEY WORDS: primordial art, pragmatism, John Dewey, primordial thinking, art as experience

Zagadnienie istoty sztuki ludów pierwotnych powoli staje się zagadnieniem z zakresu historii idei estetycznych, ponieważ, jak można przypuszczać, nie budzi już żywego zainteresowania np. wśród archeologów. Również na gruncie refleksji teoretycznej poświęconej filozofii sztuki pytanie o charakter sztuki pozaeuropejskiej czy prehistorycznej jest stawiane rzadziej. Nie oznacza to, że kwestia ta jest zupełnie pomijana w dyskusjach antropologicznych. Dla antropologów i filozofów kultury problematyka przeżyć estetycznych ludów pierwotnych, estetycznej waloryzacji przedmiotów powstałych w kulturach pozaeuropejskich odzyskuje ważność, ale jako

argument w dyskursie postkolonialnym. Odchodzenie od podejmowania prób esencjonalnych określeń sztuki, uniwersalnie obowiązujących i wobec tego dotyczących wytwórczości prehistorycznej lub pozaeuropejskiej, wynikało z postmodernistycznej krytyki nowożytnych kategorii w zakresie estetyki i sztuki. Dotychczasowe wysiłki związane z projektami uniwersalizującymi pojęcie sztuki odczytano bowiem jako element intelektualnego kolonialnego procesu deprecjonowania tradycji pozaeuropejskich.

Przypomnijmy, że sztuka rozumiana w kategoriach wybitnie estetycznych pojawia się na kartach filozofii dopiero w XVIII wieku. W dobie narastającego triumfu racjonalności oświeceniowej przeżycia estetyczne i sfera doświadczeń zmysłowych domagały się opisu za pomocą specyficznej logiki. Alexander Baumgarten w swoich *Meditationes* z 1735 roku wprowadza termin *cogitatio sensitiva*, a potem w dziele *Aesthetica* formułuje zasady logiki dyscyplin wykorzystujących dane, które płyną z doznania zmysłowego i przydziela specjalne miejsce działaniom artystycznym (Żelazny, 1994). Sztuka zatem definiowana była jako działalność obliczona na kreowanie obiektów estetycznie waloryzowanych, służąca niemal wyłącznie upodobaniu.

Utrwalone w tradycji europejskiej nowoczesności postrzeżenie sztuki w kategoriach autonomicznej sfery aktualizacji wartości estetycznych od dawna natrafiało na sprzeciw badaczy zajmujących się przejawami sztuki w społeczeństwach pierwotnych (Lewis, 1961). Towarzyszył temu opór wobec wykorzystywania teorii sztuki, nade wszystko jako sztuki pięknej, do porównywania jej dokonań z efektami wytwórczości, które notowano wśród pierwotnych plemion lub na etnograficznych czy archeologicznych ekspozycjach muzealnych. Wynik tych porównań wypadł zazwyczaj na niekorzyść ludów pierwotnych. Wrażenie tej negatywnej oceny potęgowały z jednej strony opinie na temat ograniczonych zdolności artystycznych twórców z plemion pierwotnych, a z drugiej strony definicyjne wykluczenie ich osiągnięć poza rejon sztuki. Niewiele pomagają tu próby wysubtelnienia rozróżnień proponowanych przez niektórych antropologów, żeby o sztuce plemiennej mówić „autentyczna”, a więc pozbawiona pretensji do świadomego kreowania fantastycznych ontologii czy iluzorycznych, aczkolwiek pięknych światów przedstawionych. Podobnie z pojęciem „sztuki zamierzonej” (*art by intention*), funkcjonującej w kontekście uświadamianej wyjątkowości jej dzieł, oraz z pojęciem „sztuki przez przypisanie” (*art by appropriation*). W drugim przypadku asygnowanie sztuki ma miejsce wtedy, gdy z jednej strony podmioty godzą się na uznanie pewnych dzieł jako twórców artystycznych, a z drugiej, gdy badacz dokonujący ich oceny z zewnątrz samowolnie nadaje im określoną kwalifikację estetyczną (Errington, 1994, s. 203–204).

Konsekwencje długotrwałego rozróżnienia na elitarną sztukę, uprawianą tylko w Europie w łonie wydzielonej kultury artystycznej z jej estetycznie wysoko wartościowanymi dziełami, i na rękodzieło, a więc spontaniczne ekspresje rytualne pozbawione intencji estetycznej, ujawniły się także w ocenie ogólnych predyspozycji duchowych ludzi pierwotnych. Społeczności pierwotne traktowano jak uwikłane w zadanie reprodukcji podstaw wiedzionego przez nie życia. Dlatego, jak uważano, ich nastawienie do świata i wyrosła z tego mentalność nie premiowały pielęgnowania

tradycji funkcjonalnie niezależnych, tak jak niektóre zajęcia Europejczyków służące tylko i wyłącznie zaspokajaniu potrzeby ujmowania piękna, potrzeby poszerzania wiedzy itp.

Reakcją na takie dychotomie była etyczna rehabilitacja ludzi pierwotnych. Starano się wynagrodzić im krzywdy wywołane przez eurocentrycznie nacechowane interpretacje i wykazać, że w ich kulturze można odnaleźć ogólnoludzkie skarby duszy. Stąd w odpowiedzi na postponujące ludzi pierwotnych opinie o ich prelogicznym myśleniu, ich magiczności i nadmiernej emocjonalności, o braku wysublimowanych koncepcji i idei doświadczanych zjawisk zaczęto przywracać im godność podmiotu operującego myśleniem symboliczno-dyskursywnym i legitymującego się uwrażliwieniem na piękno (Torgovnick, 1989; Płonka, 2012, s. 74–89).

Nie można uniknąć pewnych paradoksów w sytuacji, gdy zderzają się stereotypy nieokrzęszonego i szlachetnego dzikusa. Jeśli sztuka, zgodnie z modernistycznym jej ujęciem, podporządkowana jest wyłącznie zadaniom estetycznym, a więc ocenie wypływającej z doświadczenia zmysłowego, to dlaczego odmawiano idei piękna ludom podobno zatopionym w zmysłowości? Ich rzekomo ograniczony intelekt – otwierający szerokie pole recepcji danych sensualnych – mógłby właśnie sprzyjać doznaniom jakości estetycznie doniosłych, których uznanie obywa się, według Kanta, bez pośrednictwa pojęć. Tradycja modernistyczna wydobyła estetykę jako filozofię „niższych” form poznania, ale zarazem uczyniła z niej narzędzie konceptualizacji sztuk pięknych i dlatego odmówiła ludom pierwotnym posiadanie rzeczywistego „zmysłu piękna”. Inna sprzeczność widoczna jest w strategiach rehabilitacyjnych realizowanych w ramach dyskursów dekolonizacyjnych. Skoro eurocentryczne klasyfikacje pozbawiały rzeczywistość kulturową ludów pierwotnych obecności sztuki, to jakoś należało ten błąd naprawić. Z tego powodu w badaniach antropologicznych skoncentrowano się na zrekompensowaniu dotychczasowych negatywnych interpretacji. Dobrym przykładem jest artykuł Harolda K. Schneidera na temat afrykańskiego ludu Pakot. Według tego antropologa kenijscy pasterze dysponują niemal identyczną jak Europejczycy kategoryzacją obiektów: niektóre uważają za codzienne, użytkowe, niezbędne do przeżycia, inne za takie, które służą estetycznej przyjemności. Przedmioty klasy *paching* są ładne, miło jest na nie patrzeć, natomiast rzeczy z kategorii *karam* są tylko „dobre”. Do przedmiotów ładnych należą naszyjniki, muszle, miedziane bransolety i barwione powierzchnie. Przedmioty użyteczne pozbawione odpowiednich walorów nie mogą uchodzić za piękne. Lud Pakot ma więc nie tylko świadomość istnienia pięknych przedmiotów, ale swoje rozróżnienia na obiekty estetycznie waloryzowane i powszednie zawiera w rodzimym słownictwie (Schneider, 1971, s. 55–61). W kulturze Aborygenów australijskich, przywoływanych często w charakterze ostańców prehistorii, w wyniku zabiegów zadośćuczynienia dokonano introdukcji kategorii sztuki według kanonów europejskich. Wszystko po to, aby lokalne wytwory mogły stać się cenionym i poszukiwanym towarem dla miłośników pierwotnego kunsztu i dla placówek muzealnych. Aborygeni przyswoili sobie europejskie pojęcie sztuki pięknej, zaczęli nim określać własne wyroby z powodów czysto merkantylnych. Pojęcie sztuki pięknej

okazało się zatem intratną kategorią w nowej odsłonie pojęciowego kolonizowania australijskich dóbr kultury (Morphy, 1996).

Powstaje jednak pytanie, z jakiego powodu poszukujemy ludów pierwotnych dysponujących w zasadzie europejską aksjologią dotyczącą estetyki i sztuki? Przecież przywracanie pozaeuropejskim kulturom godności w tym zakresie stanowi kamuflowany lub nieuświadomiany akt adaptacyjnej kolonizacji terminologicznej. Antropolodzy starają się wykazać wprawdzie tubylczo stylizowaną, ale jednak obecność europejskich kategorii w kulturach dawniej pomawianych o ich brak. W efekcie, szanując nieeuropejskie konteksty życia społeczności pierwotnych, jednocześnie usilnie pragniemy awansować przedstawicieli tych kultur do rangi równoprawnych partnerów w dziedzinie właśnie europejskiego dyskursu estetycznego. Pomijając kwestię widocznego tu błędnego logicznie koła w tej ucieczce przed kategorialną „europeizacją” wytwórczości plemiennej, dodać wypada kolejną trudność. Otóż wraz z postmodernistyczną falą dekonstrukcji fundamentalnych pojęć filozoficznych nastąpił kryzys definiowania istoty sztuki. Okazało się, m.in. za sprawą słynnego i wpływowego artykułu Morrisa Weitzza, że jest to pojęcie nieściśle, nadmiernie rozległe treściowo lub po prostu trudne do ustalenia, merytorycznie niekonkluzywne. W sytuacji, gdy pojęcie sztuki traci swoje jednoznaczne odniesienie przedmiotowe, i to wobec dzieł tworzonych w Europie, to cóż sądzić o sztuce lub jej braku w kulturach pierwotnych niedywagujących nad teorią rodzimej wytwórczości (Bugaj, 2003)?

Alternatywą dla tak zarysowującego się dylematu miał być projekt sztuki jako doświadczenia wyrażony w filozofii pragmatyzmu. W szczególności neopragmatyści orędujący za przygodnością, tymczasowością niespójnych „struktur” pojęciowych położyli akcent na powszechną estetyzację życia. Prominentny przedstawiciel tego kierunku Richard Shusterman opowiada się za antyesencjalizmem w pojmowaniu sztuki. Nie jest ona wobec innych praktyk życiowych czymś wyróżnionym, nie przysługuje sztuce uniwersalne i ponadczasowe określenie. Jak pisał: „Sama forma narracji definiującej sztukę musi być otwarta oraz podatna na zmiany” (Shusterman, 1998, s. 81). Powołując się na poglądy Richarda Rorty’ego i Nelsona Goodmana, Shusterman tak dalece uzależnia sens sztuki od zmiennych kontekstów jej istnienia, że w rezultacie gotów byłby zaniechać wszelkich wysiłków zmierzających do ukazania jej obiektywnej, ponadhistorycznej istoty. Podobnie zapatruje się na aksjologię przeżyć estetycznych. Jego zdaniem modernistyczna „racjonalizacja pozalogicznego wymiaru przeżycia estetycznego” wyprowadza poza zakres zainteresowań estetyki intensywne doświadczenia zarówno archaicznej Grecji, jak i ludów afrykańskich (Shusterman, 2005, s. 169, 155).

Pogląd o sztuce będącej niewyspecyfikowaną formą aktywności oraz o możliwej w kulturze pierwotnej postawie estetycznej znajdujemy w dziełach Johna Deweya, jednego z twórców pragmatyzmu. Warto najpierw przywołać jego ogólne uwagi na interesujący nas temat, a następnie przyrzeć się podanej przez niego wizji sztuki w kulturze tubylców australijskich. W dalszej kolejności stwierdzenia Deweya zostaną uzupełnione uwagami Émila Durkheima dotyczącymi sztuki w kontekście austra-

lijskiego totemizmu, jako że francuski socjolog korzystał z pierwszych opracowań etnograficznych na temat kultury aborygeńskiej.

Według Deweya na charakter sztuki w kulturach pierwotnych składają się następujące elementy i cechy:

1. Sztuka jest integralnym składnikiem doświadczenia życia, które jest udziałem każdego człowieka, a tym bardziej ludzi pierwotnych: „Nie musimy szukać aż na krańcach świata ani cofać się w czasie o całe tysiąclecia, aby znaleźć ludy, dla których wszystko, co wzmagą bezpośrednie odczuwanie życia, jest godne największego uznania” (Dewey, 1975, s. 9).
2. Składnik estetyczny twórców pochodzących z rozmaitych kręgów kulturowych, nawet po przeniesieniu w inne środowisko i po utracie „czynników lokalnych”, utrzymuje uniwersalną wartość tych obiektów (Dewey, 1975, s. 157).
3. Wytwory sztuki archaicznej przeniknięte są rytmem stanowiącym ich jakość formalną, wizualną, czynnościową, dlatego że same są ekspresją rytmów kształtujących doświadczenie życia ludzi pierwotnych: „Tajemnicze ruchy węża, łosia, dzika układały się w rytmy, które realizowały samą istotę życia tych zwierząt, kiedy przedstawiono je w tańcu, rzeźbiono w kamieniu, wykutowano w srebrze lub malowano na ścianach jaskiń (Dewey, 1975, s. 180).
4. Sztuka nie jest odtworzeniem lub ukazywaniem lecz przeobrażeniem natury: „Również u ludów pierwotnych zawołanie wcześniej przybiera formy ceremonialne, nader „odległe” od pierwotnych przejawów bólu” (Dewey, 1975, s. 98).
5. Sztuka od zarania nie należy do potrzeb „wtórnych”, do zbytku i nadmiaru w stosunku do „podstawowych” wymogów życia. W kulturach pierwotnych wytwarzanie dzieł może być nawet bardziej doniosłe dla życia niż troska o zabezpieczenie potrzeb elementarnych: „Przypuszczam, że fetysze, które wykonywał rzeźbiarz murzyński, były uważane za coś w najwyższym stopniu pożytecznego dla jego grupy plemiennej, nawet bardziej od dzid i odzieży” (Dewey, 1975, s. 34).
6. Praktyki życia ludów pierwotnych są źródłem późniejszych sztuk pięknych: „Każdą wyprawę antropologiczną w przeszłość coraz wyraźniej pokazuje związki, jakie łączyły początek różnych dziedzin sztuki z pierwotnymi obrzędami rytualnymi (Dewey, 1975, s. 38); „Taniec i pantomima, które dały początek sztuce teatralnej, rozkwitały jako część obrzędów i uroczystości religijnych. Sztuka muzyczna rozwijała się bujnie dzięki szarpaniu naciągniętej struny, biciu w rozpiętą skórę i dęciu w fujarkę. Nawet w jaskiniach, gdzie mieszkali ludzie, ściany były ozdobione kolorowymi malowidłami, które ożywiały w pamięci zdarzenia związane ze zwierzętami, włączonymi przecież tak ściśle do życia człowieka” (Dewey, 1975, s. 10).
7. Folklor słowny nie pełnił funkcji poznawczych, nie stanowił werbalnie ujętej wizji świata, nie służył poszerzaniu plemiennej wiedzy, lecz sprzyjał doświadczeniom w pierwszym rzędzie estetycznym: „Mity nie miały nic wspólnego

z intelektualizującą wyprawą człowieka pierwotnego w dziedzinę nauki. Niepewność w obliczu nieznanego odgrywała zapewne w nich niejaką rolę, ale dominowało zadowolenie z samej opowieści, z dobrej gawędy, ze sposobu rozwijania się narracji i z wykonania..." (Dewey, 1975, s. 38). Przywołując słowa antropologa Alexandra Goldenweisera, Dewey stwierdził, że supernaturalizm jest przeważającym wyobrażeniem u ludów pierwotnych, ponieważ „fantasmagoria supernaturalizmu jest estetycznie atrakcyjna” (Dewey, 1929, s. 81–82).

Spójrzmy teraz na interpretację sztuki odnotowanej wśród plemion australijskich, które w czasie, gdy Dewey pisał swoje rozważania na jej temat, uchodziły za ludy najstarsze historycznie i typologicznie. Według XIX-wiecznych antropologów kultura aborygeńska była skamieliną życia najdawniejszych naszych przodków i z tego powodu traktowano ją jako swoisty poligon dla badań nad pierwotnymi etapami życia ludzkości. W szkicu *Interpretation of Savage Mind* z 1902 roku Dewey zawarł istotne uwagi na temat charakteru i roli sztuki w życiu wspólnot zbieracko-łowiec-kich. Zacząć trzeba od tego, że Dewey rozpatruje życie ludzi pierwotnych pod kątem typowych dla nich zajęć. Zajęcia, a więc to, czym na co dzień trudni się człowiek pierwotny, zajmują całkowicie jego uwagę, budują całościowe nastawienie do świata, które wypełnione jest „apercepcyjnymi masami”. Zajęcia zaś kształtują nawyki, te zaś rodzą szeregi skojarzeniowe i niejawne klasyfikacje wartościujące ludzkie życie (Dewey, 1902, s. 219–220). W psychice rolników posługujących się skomplikowanym zestawem narzędzi, zabiegów agrotechnicznych rozłożonych w czasie dochodzi do przerwy dzielącej początek zadania i jego realizację. Tymczasem w przypadku polowania, a więc w nastawieniu myśliwych, nie ma takiego pośrednictwa. Pierwotny myśliwy zwykle dąży do szybkiego zaspokojenia potrzeby, jaką jest upolowanie zwierzyny. Fakt ten tłumaczono nieudolnością pierwotnych łowców lub ich niechęcią do tworzenia „obiektów pośredniczących” (trwałych narzędzi, stałych siedzib itp.). Ale widoczna tu wstrzeźliwość wobec takich innowacji dokładnie odpowiada zajęciom myśliwych i ich postawie doświadczeniowej. Polega na zatrzymywaniu uwagi i skutecznym wysiłku tylko na tych elementach ich zatrudnienia, które gwarantują wyrażanie się w sferze najlepiej przez nich opanowanej (Dewey, 1902, s. 223). Dlatego sztuka Aborygenów jest przede wszystkim choreograficzna, dramatyczna, odpowiednio przeobraża doświadczenia łowieckie, stroni od realistyczno-naturalistycznych przedstawień plastycznych. Jest to sztuka pełnego udziału w ekspresji przeżyć i eksponowania sytuacji związanych z polowaniami: podchodzeniem i wypatrywaniem zwierzyny, pościgiem, wytrwałością, cierpliwością, dokładnością, zmaganiem się itd. Wszystkie te rytualizowane ekspresje służą potęgowaniu autentycznych doświadczeń życiowych. Według Deweya w efekcie sztuka dynamizmu dramatycznego nie jest ilustracją przeżyć myśliwego, ale ich odpowiednim ułożeniem, a nade wszystko ich intensyfikacją (Dewey, 1902, s. 226). Z niejaką rezerwą, ale też akceptacją Dewey przywołuje tezę Carla Lumholtza, że niektóre ludy uprawiają myślistwo nie dla zdobycia pożywienia, lecz w celu wzbudzenia określonych emocji kształtujących postawy i życie łowców. Emocje te stwarzały taki rodzaj organicznego napięcia, że

dawały uczucie estetycznej satysfakcji. W takim układzie samo polowanie byłoby formą sztuki, sztuki właśnie jako życia i doświadczenia (Dewey, 1902, s. 224).

Jak wiadomo, problematyce sztuki aborygeńskiej wiele uwagi poświęcił Émile Durkheim. Realizacje plastyczne, a przede wszystkim ich funkcję interpretował w kontekście rekonstruowanej religii totemicznej. W Australii wykonywano wizerunki istot będących godłami klanu, tzw. totemy. Przedmioty noszące takie plastyczne wyobrażenia charakteryzowały się, jak uważali tubylcy, obecnością mocy, szczególnie świętością. Durkheim zwraca uwagę, że przedmioty zdobione, uosabiające moc totemu, były splecione z mitami na ich temat. Co jednak ciekawe, poszczególne przedstawienia nie odwzorowywały mitów, nie wynikały z mitycznych przesłanek, lecz odwrotnie. To respekt wzbudzany przez święte przedmioty był potem źródłem mitycznych opowieści o tych obiektach (Durkheim, 1990, s. 113).

Można wobec tego zauważyć, że wyobrażenia aborygeńskie nie były skonwencjonalizowanymi znakami, symbolami, zarówno narracji mitycznych, jak i naturalnych obiektów widzianych przez ludzi pierwotnych. O tej sztuce „bez symboli” pisał Durkheim:

Otrzymane w ten sposób figury są tak dowolne, że identyczny rysunek może mieć dwa różne znaczenia dla dwóch ludzi odmiennych totemów i wyobrażać raz takie, a kiedy indziej inne zwierzę lub roślinę [...]. Wynika z tego, że dwie nurtunje mogą mieć dokładnie taki sam wygląd, a mimo to wyrażać dwie tak różne rzeczy, jak drzewo gumowe i emu. (Durkheim, 1990, s. 117)

Podobnie wypowiadał się Dewey na temat nieobecności symbolu w sztuce ludów pierwotnych. Jego zdaniem w ikonicznych realizacjach nie jest ważne odniesienie wyobrażenia do jego pozaprzeciwmiotowego znaczenia, lecz bezpośrednie działanie celebrowanie samego obrazu (Dewey, 1929, s. 82). Widzimy tu zatem dominację tzw. związków wyrażania, zamiast związków znaczenia, o czym pisał Ernst Cassirer. Nie ma w tym niczego zaskakującego, jeśli przyjmiemy założenie, że sztuka istnieje w strumieniu życiowych doświadczeń, że ma wymiar praktyczny. Jakby na poparcie takiego poglądu, Durkheim stwierdził, że: „Wszelkiego rodzaju wizerunki przedstawiające totem otoczone są szacunkiem znacznie większym niż istota, której postać wyobrażają” (Durkheim, 1990, s. 124). Gdyby zatem wizerunki były prezentacjami symbolicznymi obiektów naturalnych (rzeczywistych zwierząt uważanych za totemowe), to sytuacja byłaby odwrotna. Można by powiedzieć, że Aborygeni byli pierwotnymi ikonofilami, ale w takim rozumieniu, że w ich doświadczeniu substancja obrazu była ontologicznie identyczna z substancją obiektu przedstawionego. Oglądanie obrazów nie miało na celu kontemplacji treści widzianego przedstawienia, lecz prowadziło do ożywienia odpowiednich nastrojów, następującego w poczuciu kontaktu z pełnym uobecnieniem tego, co oglądane.

W sytuacji, gdy sztuka pierwotna nie pełni funkcji semiotycznych lub kognitywnych we współczesnym rozumieniu, nie można oceniać jej twórców i konsumentów pod względem złożoności układów poznawczych. Inaczej mówiąc, sama obecność

dział plastycznych nie świadczy o poziomie rozwoju duchowego. Rodzaj doświadczeń życiowych, typowych dla ludów myśliwskich, komentowany był z jednej strony jako określony estetycznie, a z drugiej pozbawiony kognitywnych alternatyw, takich, jakimi legitymują się ludzie nowocześni. Prowadzi to do zdumiewających, czasem kontrowersyjnych, ale interesujących spostrzeżeń. Do takich należą słowa spisane przez Erazma Majewskiego, dla którego, co warto podkreślić, punktem wyjścia oceny arcyzmu sztuki pradziejowej były tezy bardzo zbliżone do pragmatyzmu Deweya. Pisał następująco:

Dla nas rzekomo wysoki arcyzm jaskiniowców świadczy zupełnie o czym innym, mianowicie o *ogromnej prymitywności ich dusz*. Majewski wykazuje, że inteligencja i wysiłek uczuciowy łowców skupione były na praktycznych zadaniach, jakie musi wykonać drapieżne zwierzę. *Coś podobnego zachodzi i z bardzo pierwotnym synem puszczy*, którego głównym zajęciem jest podchodzenie i ściganie zwierzyny, a także unikanie i tępienie niebezpiecznych współmieszkańców tego samego obszaru [...]. W myślach też jego i wspomnieniach przewijają się *najczęściej i najżywiej* obrazy zwierząt i to *niezmiernie wyraziste*... [...]. Nie porównywjmy też „myśliwskiej” wyobraźni jaskiniowca z wyobraźnią oraz widnokreśmieniem myśli i marzeń choćby najbardziej zapalonego Nemroda naszych czasów. Myśl ostatniego, gdy tylko odłoży sztucer, ślizga się po tysiącu tematów, dalekich od polowania [...] Naszemu Nemrodowi zaciera *żywość wyobrażeń myśliwskich cała cywilizacja*, ów bezmiar *abstrakcji*, który nas spowija i daje szerokość oraz głębię poznania, tamtemu zaś, jak w czystym zwierciadle, rysuje się *z całą przepyszną plastyką tylko to*, dookoła czego uparta myśl ustawicznie się obraca. [...] Dla mnie ta właśnie nadzwyczajna trafność rysunku zwierząt i *brak* wszelkich innych tematów świadczy pośrednio, ale niezbitcie o ogromnej *jednostronności* myśli magdaleńczyków [...]. (Majewski, 1923, s. 161–163)

Nie wnikając tu w dalsze rozróżnienia i analizy tych zjawisk, wystarczy powiedzieć, że według Deweya dawne wyobrażenia plastyczne mają walor estetyczny, ponieważ są istotnymi rekwizytami stosowanymi do wywołania określonych uczuć w ramach szerszego kompleksu doświadczeń i nawyków typowych dla plemion myśliwskich. Według Durkheima wizerunek w pierwszej kolejności służy uobecnieniu totemu i jego mocy, a dopiero w dalszej może (lecz nie jest to warunek konieczny) odnawiać uczucia mające zabarwienie estetyczne (Durkheim, 1990, s. 117–118). Nie zmienia to faktu, że w ocenie realizacji plastycznych Aborygenów u obu autorów najważniejszym kryterium jest asymboliczna funkcja bezpośredniego postrzegania przez podmioty własności konkretnego wizerunku. Chodzi o to, że to, co dla badacza jest wyobrażeniem wypełnionym treścią symboliczną, dla tubylca jest przedmiotem postrzegającym. Funkcja ta jest podporządkowana zadaniom wykorzystywania tych dzieł w trakcie określonych obrzędów. Mamy do czynienia z pragmatycznym modelem interpretacji roli sztuki jako użytecznego i efektywnego akcesorium „wzmacniania poczucia życia” w grupach pierwotnych (Berndt, 1958, s. 105). W przypadku Deweya do głosu dochodzi stanowisko emocjonalizmu w kwestiach ekspresji estetycznej, natomiast u Durkheima skłonność do socjoorganizacyjnej oraz do słabiej ujawnionej,

jakby wtórnej, ale także poznawczej (klasyfikacje totemiczne) funkcji sztuki pierwotnej.

Nie ulega zatem wątpliwości, że wytwórczość zaspokajająca całokształt potrzeb życiowych jest w kulturach pierwotnych włączana w bieg doświadczeń grupowych. Wartości artystyczne wykorzystywanych przedmiotów mogą być wysokie, lecz według pragmatystów sztuka jest wtórna, a nawet mało ważna wobec roli, jaką obiekty te odgrywają w potęgowaniu doznań estetycznych. Przedmiot nie musi być wykwintny, rzadki ani piękny, żeby potrzebę takich doznań zaspokoić. Wypada zgodzić się z Edith Wyschogrod, która, zestawiając koncepcję *bricolage'u* Clauda Lévi-Straussa z opisaną przez Deweya funkcjonalnością rytualnie wpisanych w umysł nawyków, dostrzega u obu pewną kategorię w ontologii pierwotnego bycia i doświadczenia świata (Wyschogrod, 1981). Z kolei Thomas D. Fallace zauważa wyraźne związki między Deweya wizją myślenia pierwotnego a jego programem pedagogicznym polegającym na odpowiednim kształtowaniu nawyków prowadzących do asymilacji życiowo istotnych wartości (Fallace, 2008).

W takiej sytuacji nie dysponujemy neutralnym kryterium opisu czy oceny sztuki i przeżyć estetycznych w kulturach pierwotnych, ponieważ realizacja takiego zabiegu musiałaby z konieczności relacjonować całokształt doświadczeń tych społeczności. Jest to trudność wynikająca głównie z ontologicznego układu tej synkretycznej (niepodzielnej) kultury, a to sprawia, że pozostające do dyspozycji sposoby jej interpretacji są poznawczo niezadowolające. Stąd też biorą się podniesione tu dwuznaczne konsekwencje w ocenie roli i znaczenia sztuki pierwotnej – jest artystycznie bogata, rodzi estetyczne przeżycia, a zarazem nie operuje symbolem, wskazuje na ograniczony potencjał kognitywny. Wydaje się, że pragmatyzm optujący za nobilitacją sztuk nieprofesjonalnych albo nieelitarnych nie przezwycięża ukazanych tu trudności.

BIBLIOGRAFIA

- Berndt, R. M.
1958 Some Methodological Considerations in the Study of Australian Aboriginal Art. *Oceania*, 29(1), 99–126.
- Bugaj, E.
2003 Problemy interpretacji zjawisk sztuki w archeologii w kontekście nieoczywistości sztuki. W: B. Gediga, A. P. Kowalski (red.), *Estetyka w archeologii* (s. 11–20). Gdańsk: Muzeum Archeologiczne w Gdańsku.
- Dewey, J.
1902 Interpretation of Savage Mind. *The Psychological Review*, 9(3), 217–230.
1929 *Experience and Nature*. London: George Allen and Unwin. Ltd.
1975 *Sztuka jako doświadczenie*. Warszawa: Ossolineum.
- Durkheim, E.
1990 *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*. Warszawa: PWN.
- Fallace, Th. D.
2008 John Dewey and the Savage Mind. Uniting Anthropological, Psychological, and Pedagogical Thought, 1894–1902. *Journal of the Behavioral Sciences*, 44(8), 335–349.

- Errington, S.
1994 What Became Authentic Primitive Art? *Cultural Anthropology*, 9(2), 201–226.
- Lewis, P. H.
1961 A Definition of Primitive Art. *Fieldiana Anthropology*, 36(10), 221–241.
- Majewski, E.
1923 *Nauka o cywilizacji*, t. 4: *Narodziny i rozwój ducha na ziemi*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Morphy, H.
1996 Aboriginal Art in a Global Context. W: D. Miller (red.), *Worlds Apart. Modernity through the Prism of the Local* (s. 211–239). London: Routledge.
- Płonka, T.
2012 *Kultura symboliczna społeczeństw zbieracko-łowieckich środkowej Europy u schyłku paleolitu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Schneider, H. K.
1971 The Interpretation of Pakot Visual Art. W: G. F. Jopling (red.), *Art and Aesthetics in Primitive Society. A Critical Anthology* (s. 55–63). New York: Dutton.
- Shusterman, R.
1998 *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Wrocław: Aureus.
2005 *Praktyki filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*. Kraków: Universitas.
- Torgovnick, M.
1989 Making Primitive Art Hight Art. *Poetics Today*, 10(2), 299–328.
- Wyschogrod, E.
1981 The Logic of Artifactual Existents: John Dewey and Claude Lévi-Strauss. *Man and World*, 14(3), 235–250.
- Żelazny, M.
1994 *Źródłowy sens pojęcia estetyka. Rozprawy z historii estetyki niemieckiej*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

THE MANUFACTURE OF THE PRIMORDIAL TRIBES IN THE CASE OF PRAGMATIC CONCEPTS OF THE ART

Summary

For many years, the modern concept of art as the autonomic sphere has been negated by the researchers of the art in primordial societies. We cannot avoid some paradoxes because of the stereotypes of the gauche and noble overlap. If the art is to be aesthetic, then why the deeply sensual primordial societies were deprived of the idea of beauty? The other contradiction is visible in the rehabilitative strategies of the decolonization discourses. The Eurocentric classifications deprived the primordial tribes of art; thus, the mistake had to be fixed. Therefore, in the anthropology, the researchers concentrated on the idea of compensating the negative connotations. It was made by neopragmatism, mostly R. Shusterman. Giving back the dignity to other than European cultures is, in a sense, the adaptive terminological colonization. The anthropologists try to present the tribally stylized presence of the European categories in the primordial cultures. As a result, respecting non-European contexts of the primordial societies' lives, they want to elevate the representatives of these cultures to the rank of equal partners in the domain of the European aesthetic discourse.

The pragmatic vision of art proposed by J. Dewey presents its meaning in the whole life experience. Australian Aborigines, described by this philosopher, created artistically valuable tools.

Mostly they danced, sang, and took part in the mimetic rituals. There were the arts of movement and dynamism harmonized with the rhythms of the hunter's actions. Art was a medium to intensify the postures and feeling accompanying huntings. The iconic realizations were of lesser importance. They did not promote symbolic thinking, only the magical one. The deep aesthetic satisfaction did not follow the development of the cognitive posture. The art helped the tribes to systematize their social customs and habits thanks to their aesthetic experience. The pragmatic proposition pushes the aesthetic feature of art to the first place. However, it does not rethink the cognitive functions of it. This fact hinders the work of archaeologists who look for the early signs of thinking and conventions rising from abstraction and symbolism.

THE PROGRAM OF “NEW” AESTHETICS REGARDING THE EXPECTATIONS OF ARCHEOLOGISTS

PROGRAM „NOWEJ” ESTETYKI WOBEC OCZEKIWAŃ ARCHEOLOGÓW

Danuta Minta-Tworzowska
orcid.org/0000-0003-3330-6025

Wydział Archeologii, Uniwersytet im. A. Mickiewicza
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań
danminta@amu.edu.pl

ABSTRACT: The article is devoted to considerations regarding the idea of „new aesthetics” and its importance for archeology, especially prehistoric archeology. The current scientific reality as exceeding current paradigms and expanding research fields is diagnosed. This process also applies to the borders of art, which until recently seemed to be established, fixed and guaranteeing its clear separation from other spheres of life. The article shows aesthetics as noting this process and subject to change. This complicated current situation has created the idea of „new aesthetics”, entering new areas that previously did not belong to art or aesthetics. Similarly, the methods of analyzing these phenomena do not have a predetermined status. This gives new opportunities, especially when you notice the manifestations of universal aesthetics. They also relate to prehistoric archeology, giving it the opportunity to participate in the discourse proposed by „new aesthetics.”

KEYWORDS: new aesthetics, art, archeology, archaeological discourse

The article refers to my earlier publication entitled: „Elementy ‘nowej’ estetyki a współczesna archeologia” and is its version significantly improved and going in a different direction than before (Minta-Tworzowska, 2018, p. 53–68). The new aesthetics and aestheticization have been under the interest of philosophers, art historians, sociologists and cultural anthropologists for many generations. There were archaeologists among them. The word itself comes from the Greek language and it is a combination of two words: *αἴσθησις* (*aísthisi*), “sense” and *αἰσθάνομαι* (*aisthánomai*), “feeling”. Already then, aesthetics was understood as knowledge of sensual cognition, of all perception (feeling, sensual experience). Therefore, the aesthetics was not only about the “beauty”. A similar perception of aesthetics arose between

the contemporary researchers who believe that each experience of any mental and emotional state may be a point of research of aesthetics, even if it is of interest to many fields. Researching of “aesthetic” experiences is conducted by the contemporary biology, neurology and experimental aesthetics. These disciplines ask questions if the aesthetic experience may be reduced to biological processes that occur in the human brain, and if so, which areas of the brain are activated during the experience of, for example, beauty. Being in accordance to brain activity during such experience, it is appropriate to believe that it is impossible to make such a far-reaching reduction. The “beauty” itself has to be defined, as well as “experiencing beauty”, references the cultural values which are beyond the biological processes, including particular states of mind. It does not contradict the intuitive thesis that some of these experiences are “pleasant”, evoked by particular objects, such as “pretty” things, works of art, thus we want to be surrounded by them more often than by the other things. Even the contemporary human being, brought up on the contemporary art and is familiarized with the “ugliness”, is eager to visit the Old Masters’ exhibitions.

THE GOALS OF “NEW” AESTHETICS

The “new” aesthetics has been created nowadays under the influence of the current events which may be defined as an overwhelming desire to emphasize that something new and original begins and the past ideas are outdated. The same atmosphere followed the raise of “New Archaeology” in the 1960s. It was similar to “new” philosophy and at last “new” aesthetics. It has been happening for at least two hundred years or even more.

The representative and founder of new aesthetics is Wolfgang Iser (1977, 1998, 1999). He argues that aesthetization is the introduction of aesthetic elements into reality, giving it an “aesthetic polish” (Iser, 1999, p. 17). In his opinion, reality becomes for us an aesthetic construct and next to superficial aesthetics (renewal, polish) there is a deep process in this (deep aesthetization). The world view is followed by “experiences”, and this requires embellishing, decoration, from the workplaces to houses, flats (Iser, 1999, p. 11).

The “new” aesthetics refers essentially to art, but it changes its character, and thus, the sense of the term “art”. It wants to see it in “reality”, not in the “ideality” which transfers to different aims than the previous ones – i.e. it is postulated to move away from constructing normative art models. The artistic phenomena are interpreted taking into account a broad social background and their social conditions. Therefore, social sciences are thought to be the ones that can deal with art. It is connected to the fact that knowledge about art itself becomes the “social art”. The problem itself is complex, but the fact that a change in the research approach is forced, results in transformation in studies, including on prehistoric art.

In art, Krystyna Zamiara (1999) described this phenomenon as “transgressing ourselves”. The borders which determined art were thought to be fixed, explicitly sep-

arating it from other spheres of life. However, since they transgress, or they vanish, the same process touches aesthetics which is undergoing changes as well. It enters new areas that previously did not belong to art or aesthetics. The same situation happens to the methods of analysis of such issues. Many academic disciplines try to define the "close to life" art in a new way, and thus, they actually begin to deal with the processes of aesthetizing life. Nowadays, the idea of the art that is incorporated, "entangled" in life, indistinguishable from the rest of reality is now being proclaimed, which makes this reality, as, for example, Odo Marquardt (2007) believes, a global "work of art" (Kostyrko, 1999, p. 55). For this thinker, art, and more precisely aestheticization of art should be a discipline-role model for the reality. It is a way of creating the world as aestheticizing of everydayness, not the opposite (Kostyrko, 1999, p. 56). In other words, the sense of art is not to embellish the world, but it is the world that draws on art as a model for its own creations.

What is the main "novelty" in the outlined approach? We can intuitively refer to the need of presenting the reality that is "prettier" and more enjoyable to the sense and perception – a tendency that has always accompanied a man. We may assume that people from the Paleolithic times wanted to improve their lives using various "tools", and one of them was aesthetics, which was the realization of their endeavors and suppositions. It was aesthetics that not only contributed to the transformation of shapeless matter into "nice", sometimes sophisticated things: tools, dishes, decorations, but also changed the environment of man and himself. Therefore, it seems that universal aestheticization is not just a feature of the present. Does this mean that history has come full circle? Is this a kind of return to the "beginning" when the aesthetics of the world was combined with it itself. We have made a huge effort to separate art and aesthetics from the rest of the world, paradoxically, to now re-introduce the aestheticisation of reality.

There is no doubt that there is a place in research for new aesthetics. Reflecting on these issues, it should be referred to the practice of contemporary artistic culture, as it did Teresa Kostyrko (1999). In other words, we should ask a question, how the contemporary culture is diagnosed by the new aesthetics? It should be noted that globalization is taking place on the one hand, and fragmentation on the other. There is no chance for a "new" contemporary Renaissance man. It does change the fact that the founder of new aesthetics Wolfgang Iser (1999) thinks that a return to that idea is possible and valid. It would be a cause for the existence of the philosophy that is not divided into different disciplines. The contemporary division of philosophy and analytical philosophy omit the issues of human sensuality or the area of aesthetics. It comes from the fact that the aesthetics is thought to be the "philosophy of art" and it has dramatically narrowed the field of its theoretical inquiry and is not a successful project. Indeed, Iser's idea is to return to the aesthetics as discipline of sensuality and about the aesthetic thinking at the same time. However, this process is complicated and results not only from the enthusiasm for artistic freedom and autonomy of art, but also from the consequences arising from its use, i.e. narrowing the audience who understand a given art and not another. As a result, aesthetics has become a field

of public relations for art, promoting it as a product. Welsch believes that “aesthetics are useful idiots to the world of art,” but on the other hand, artists themselves are increasingly “infected” by aesthetic theories. Does it mean that we should resign from it? No, aesthetics is the best tool for researching the process of aestheticization of reality that surrounds us, which is the “everydayness”. Following Welsch further, we can agree that: “the next matrix of culture is hedonism” (1999, p. 14) which is a culture of pleasure. It connects the phenomenon with “superficial aesthetics”, in which pleasure and entertainment reign.

In my opinion, festivals and festivities fit well in this sense of aesthetics, including archaeological festivals, cultural parks, in which the archaeological part is very important in order to revive and survive, as a suggestive encouragement. Aesthetics understood in this way has become a certain economic strategy in everyday life, in which the often refined aesthetic appearance is bought first, and the product itself comes second. Therefore, it is easy to replace an item with a new one just for the sake of a different look, not for the quality. The sales spiral and hunger for new products lead to the interchangeability of “existence” and “appearance”, computer and software. The main object is software, not the computer itself, “semblance” not a being, copies (simulacra) and not the originals, aesthetics and not an object. Therefore, is it that the *software* becomes *hardware*? Aesthetics is now the currency of the society, the main value, not the product itself. When buying a new smartphone, we buy a lifestyle through it, some improved version of ourselves. Aesthetics from the role of the carrier turned into an essence. However, aesthetic processes are not only surface aesthetics, i.e. aestheticisation of the external appearance, but above all deep aesthetization, as Welsch calls it (1999, p. 15–17), intangible.

The contemporary world has a newer and new technologies to use each day, including digital ones. This applies to new manufacturing technologies that treat matter itself differently than before. New, complicated products are firstly tested, the 3D models are built, and using new technology allows for producing, not reconstructing, e.g., human bones, human face. Since it is possible to create something out of matter, out of plastic, aesthetics begins to play a leading role as the main “actor” of the simulation process. Matter, considered formless, resistant to changes, under its influence becomes a flexible and aesthetic material; appears to be susceptible to human ideas, having a non-material source. Not only are incredible things created today, but this has happened in all eras. It is easy to imagine that producing a hand axe, stone or metal axe was a miracle for a given society. Today it is similar, but it seems that they are produced easier. In the world of simulation, the original loses its importance and simulation is more “real” than the original itself, however, indeed it is understood as a “representation” of reality, not its “reproduction”.

Another contemporary phenomenon is the construction of reality through or in media or in media. It is in media that the process of “unrealizing” from the world occurs. Computer games base on this. The images created by the media are selective, artificial, create a virtual world. Aesthetics participate in all of this, because they can be manipulated aesthetically. Certain documents, such as photography, which was

attributed to the ability to map the world, have in fact become an unreliable document of reality. New technologies have made this happen. The world has become a virtual offer. Prehistoric past is also becoming such an offer. These new technologies have entered archeology, especially offering new ways to visualize archaeological data, based, among others on aerial photos or other non-invasive methods (e.g. Rączkowski).

In this simulation pressure, objects and life forms are stylized. We experience the stylization of body and soul and interpersonal contacts are increasingly stylized. Welsch describes this phenomenon as a new figure: *homo aestheticus*. Human being is characterized by auto-stylization (as it was described by Foucault, 1986, p. 18), or even narcissism. This phenomenon can be also recognized as conformist, but depending on time, place and the spirit of epoch. The process of gaining of aesthetic values by the ethical norms is a result of the context of the reality that shapes the historical practices on one hand, and on the second, artistic practices. In the contemporary world, we notice an excess of aestheticization and aestheticizing, but this phenomenon has always been present to a greater or lesser extent. However, looking at the past through “glasses” of our culture, we can presume that we introduce the excess of aestheticization. Thus, we may assume that the world is subject to general aestheticization.

SINCE THE WORLD IS SUBJECT TO GENERAL AESTHETICS, WHAT DOES “NEW” AESTHETICS OFFER IT?

Before I try to answer to that question, I can risk a thesis that, on the basis of what has been written so far, a return to the modernist idea of art seems to be beneficial and safe. Then we would be based on traditional questions and traditional aesthetics. However, reality has gone a step too far and one cannot pretend that nothing happened. We are currently dealing with different aesthetics and a new artistic culture. We must therefore assume that aesthetics related to art is one of the varieties of aestheticization, but it is not the only one and does not follow one pattern. What different means aestheticization in the urban environment, which is different in the rural environment. Another thing is the aestheticisation of consciousness, which often takes the shape known to us from art – the shape of creativity. Aestheticisation refers once to beautiful things, once to stylization, and sometimes to virtualization (Welsch, 1999, p. 21). Here we have the ambiguity of the term aestheticization which has been visible from the times of Alexander Baumgarten, from 1735 (Baumgarten, 1750, after: Welsch, 1999, p. 21). According to him, aesthetics is a “discipline of sensual cognition”. He perceived it as a field of the theory of knowledge, not only of art. Half a century later Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1767–1831) recognized aesthetics as “the philosophy of the fine arts”. Not much later Konrad Fiedler opposed that ideas and stated that “the aesthetics is not a discipline on art”. More and more researchers that are against may be enumerated, thus, we can ask the question whether in such ambiguity and doubt there is any sense in using such an ambiguous term as aestheticization?

According to Welsch (1999, p. 21–23), the solution may be found in Ludwig Wittgenstein (1972) and his idea of structure called “familiar similarity”. Such “familiar similarity”, as stated by W. Welsch, is aesthetics – there is no one thing that would be common to all aesthetic phenomena, but there are some which *relate* to each other. There are two meanings coming from that idea: the first one connected to *aesthetic observation*, and the second one linked to retrieving *aesthetic content* of the works of art and utility objects.

The first meaning is related to the fact that, in general, the term aesthetic refers to the sensual, although not every sensual impression is defined as aesthetic. It is more about sophisticated sensuality, sublimity and transience. The dual nature of sensuality relates to sensations and perception. For Kant (2004, H 30) “impressions [...] are directly related to the feeling of pleasure and unpleasantness” and he did not mean, however, the pleasure of the usual “sensual taste”, but the higher pleasure of “reflective taste” (Kant, 2004, B 22), and therefore a semantic element. So the power of judgment as cognitive power refers to art and comes down to such feelings as pleasure or unpleasantness. It is somewhat “pre-rational” and its purposefulness can only be grasped in the field of art. Although Kant lacks a banal delight in art, the continuators of his thoughts were no longer free from this banality.

“NEW” AESTHETICS AND OTHER UNDERSTANDINGS OF AESTHETICS

Jürgen Habermas once proclaimed the fall of the ideology of modernism in favor of something happened “after”, and which is difficult to clearly define, but this new era is called postmodernism. Modernism itself is often derived from the Renaissance, and it matured in enlightenment and positivism. The end of modernism is the end of “acting in the name of man” and the validity of the social slogan of the French Revolution: “freedom – equality – brotherhood”, which actually realizes the Platonic ideals. In this context, we can ask what is the future of aesthetics? Perception of proportions and forms is important to us and this is the first element of perception. The second is a specific theory through which we observe these forms. The distance assumed in the description of aesthetic features is a manifestation of theorizing. The third element of perception, defined as phenomenalist, refers to the perception of the surface of things, the outside and the exterior. Therefore, the aesthetic term is associated with such meanings as apparent, phenomenal, superficial.

It is often emphasized that the aesthetic experience is subjective and is then dominated by a certain attitude. Sometimes the aesthetic concept reveals the perspective of “reconciliation” when the differences in the work are combined, covered, matched.

The most popular usage of the term aesthetic is synonymous with beautiful, and this combines all forms of sensuality, including reconciliation.

The second meaning is obtained by bringing to light the internal features of aesthetic objects. Often, the aesthetic term has a specific artistic meaning. This ap-

plies, *par excellence*, to art that covers almost all elements of aesthetics: sensuality, transcending, viewing pleasure, harmonious forms and shapes, phenomenism, holiness, beauty. Aesthetics also means competence in this area, a compliance with the theory of aesthetics. Sensitivity and aesthetic attitude are needed to bring out the features not seen by others. The last element is virtuality, which seeing reality in relation to aesthetic phenomena, combined in holistic systems. Virtuality intentionally makes the world light, transparent, and making it unreal acts in a biased, intentional manner.

Following Welsch, we may conclude that there is no single binding meaning for the word aesthetic. Although Welsch himself inclines towards the fact that the element of elevation could be such a basic sense of the term “aesthetic”. He realizes that not everyone shares his view. He argues that other meanings may belong to the structure of one semantic element of “aesthetics”. An example may be the hedonistic and theorizing element – they arise from other branches of meaning (the first from sensuality, the second from perception), but they are connected by a factor of elevation. In this way, you can move from one meaning to another, etc. Through this, we expand our concepts – in this case, aesthetics. This concept is not closed, it is flexible and stretchy.

Both Wittgenstein and Welsch pointed out that *familiar similarities* are a sufficient argument for the coherence and usefulness of such a concept as “aesthetic”. This utility depends on the overlapping of different meanings, not on the continuity of one basic meaning. There must be connections between meanings, but they can represent different patterns. Therefore, it is not the linearity but multi-lineness of connections between meanings.

From the above considerations there are at least two approaches to aesthetization: one in which aesthetization is understood as having all aesthetic values by all phenomena. Objects are assigned with the attributes of “beauty” and treated as potential works of art. This approach is present today, in connection with art, but also with reality, although in a completely new reality. There is also a second understanding of aesthetization – it refers to the recognition of phenomena in accordance with aesthetics as a field of knowledge. This approach abstracts from art in considerations on aesthetics, ascribing it to reality, not just art. It gives us more possibilities.

THE QUESTION ARISES: IS IT WORTH USING THE “NEW” AESTHETICS?

Despite the outlined problems with defining aesthetics, there is a solution. One must recognize the semantic version with which we have to deal. If we want to analyze the objects and their presentations, we must also consciously choose to use this concept. Therefore, we must have knowledge about its applications, preferably all existing ones. It would be about applying full aesthetics, not partial, selective.

What does it mean? It is an objection to reduce nowadays aesthetics to research on art, that is, limiting aesthetics to art. This means sealing borders, defending access

to everyday life, which Welsch calls “aesthetic-theoretical provincialism.” Speaking only of aesthetics in the field of art, it is considered as if they were talking about the whole world of aesthetics. Here, too, there is a need for a proper understanding of art. Nevertheless, the new aesthetics clearly postulates opposition to the narrowing of aesthetics to the phenomena of art, and believes that this narrowing cannot be maintained, and the restriction can no longer be maintained.

The new aesthetics is to be a *reflective aesthetics*. The views of the 20th century were significantly influenced by Friedrich Nietzsche (1997), proclaiming that our reality designs have a completely aesthetic nature. Even the theory of science has permeated them, and analytical philosophy has taken over his view that we are like sailors who have to rebuild a ship on the high seas, listing its elements. Karl Popper (1977) or even Paul Feyerabend (1979) thought the same, arguing that the sciences do not behave essentially differently than the arts. Both work in harmony with a particular style, which depends on the way of thinking. This way of thinking determines what is true. Similarly, Richard Rorty was in favor of “socialized culture”. Such a culture knows that our foundations are entirely constructed aesthetically and that they are completely cultural artifacts, which can be compared with other artifacts, but not with reality itself (constructivism). Today, the role of aesthetic elements in cognitive processes is clearly recognized. Certain solutions, even in the natural sciences, resulted from the aesthetic sense of the researcher, who allowed him to choose from many theoretical solutions to best explain a given situation (an example: James D. Watson [2001] and DNA structure). Sometimes, researchers even attribute scientific revolutions to changes in aesthetic canons, and not in ways of thinking (e.g., the big bang theory, the discovery of quarks, etc.).

We can agree with Welsch that in the last two hundred years aesthetics has overwhelmed the truth, knowledge and reality, so epistemological aesthetization has taken place. This phenomenon has been taking place since the times of Immanuel Kant to the self-reflection of modern life sciences. I refer directly to Welsch:

Since it has become clear that not only art, but also other forms of our activity, including cognition, have the character of production, aesthetic categories, such as appearance, changeability, diversity, groundlessness or foggy, they have become the basic categories of reality. (1999, p. 45)

Therefore, we treat reality as a created one, susceptible to modeling, to which we can introduce infinitely many changes. It becomes the subject of structural operations. We are witnessing a general aestheticisation of reality. The categories of this world of the type of permanence have been replaced by *appearances*, *mobility*, *variety*, and *shakiness*.

The concept of epistemological (reflective) aesthetics allows explaining contemporary phenomena and aesthetic processes: from technological to media everyday. However, can you withstand such pressure and aesthetic momentum? Even for Welsch, this is impossible. That is why he talks about aesthetics that is self-conscious,

which idea is contained in the “blind spot culture”. This is based on the thesis that perception of one means skipping something else. There is no vision without a blind spot. But through this we become more sensitive and attentive. This reflective aesthetics is to become a social tool. It is also about transferring aesthetic sensitivity to social problems. And what is becoming more and more obvious in art should be postulated in social life. We are dealing with “aesthetics beyond aesthetics”.

The phenomenon of replacing moral norms with aesthetic does not worry such researchers as Welsch – on the contrary, we become tolerant, and accept social differences, and do not pass over them. However, in the face of momentous historical changes in societies, one should consider whether Marquardt was right, believing that the attitude to his own modernity is repeated from time to time and manifests itself in one of three attitudes: either the past is negated from the present point of view, the negation of the present in the name past or negating the present for the sake of the future. When diagnosing the present, some believe that it is a denial in the name of the future, because this is the program of postmodernism. However, after post-modernity comes modernity, of which Marquardt says that “has long been back”, and this means “a return to bourgeois enlightenment.” It also means a return to autonomous art and pluralization of the world. The *historical sense* is entering, which enables the coexistence of various aesthetics (including anesthetization) and the modern and postmodern one. There are cultural practices, including artistic ones, in our world that present the reality “unadorned”, ugly, cruel, everyday (e.g. some exhibitions). They do not force new media and their pushy message. This means that even the introduction of a historical sense does not make our approaches to aestheticization fully understood. It may be necessary to repeat after Teresa Kostyrko (1999, p. 60), who in this matter refers to Welsch and Marquardt and believes that aestheticization turns into anesthetization. There is now a phenomenon of aesthetic anesthesia, if everything is to be aesthetic. However, there are many more positives in the artistic culture trend, engaging in social issues from the perspective of theoretical sense.

In addition to the considerations, one may ask the question whether Jacques Rancière and his work “The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible” from 2000 may be included to the “new” aesthetics. In the work, the philosopher draws the relationship between, aesthetics and politics in the context of the proclaimed failure of modernism (Rancière, 2007a), pointing to a specific marriage of politics and art in today’s world of exclusion. According to him, aesthetics alone is to be a node connecting art, thought and community (Doda-Wyszyńska, 2012). Rancière believes that discussions about the autonomy of art or its political subordination are pointless. Any “image” is not in the heart of art, but is a strictly ethical problem. It is not possible to establish a common communication platform for two separate discourses: e.g. between survivors of Shoah and those who have never experienced it. And only art understood as work is the highest form of discourse recognized as a dialogue, which from the ethical point of view is a “the distribution of the sensible” in a just way (Rancière, 2007a, p. 112). Artistic practices are therefore not unique among

other practices; are an expression of work. The work itself is understood as the most characteristic activity of a person to whom he subordinates his life. Rancière's views bring us closer to the stairs leading towards archeological considerations in the spirit of aesthetics. Paradoxically, the category of work is operational, combining art with aesthetics.

WHAT RESULTS FROM THE ABOVE CONSIDERATIONS FOR ARCHEOLOGY?

The archaeologists talk about "art" as an element of prehistoric culture. They do this in two ways. According to the first, they see it in close association with other elements of culture (as part of e.g. magical culture). In the second case, they perceive a certain possibility of its separation, considering as its manifestation, e.g., paintings and rock, wall carvings, and the so-called prehistoric mobile art. In both views, they approach the idea of aestheticizing the world, which gives the opportunity to distance oneself from disputes regarding the legitimacy of talking about "art" in ancient times, shifting the weight of considerations to the processes of aestheticisation. Those who are wondering if this is "art", being aware that they are talking about a period of "pre-art era", they point out that art cannot be understood in the same way in relation to prehistory as it has been understood since the Renaissance. So, in essence, they take its different meanings or avoid the term "art". But this happens with every term, such as "economy", "technology" or "society", etc., with which we try to describe the prehistoric world. However, we have no choice; we use the current language and the way of thinking that goes with it.

From the "new" aesthetics program there are various consequences, also for archeology. Some are general and others more detailed and practical.

In a general sense, this new aesthetics means a return to understanding aesthetics as knowledge of sensuality and at the same time about aesthetic thinking. The new aesthetics are to be reflective, and so studies of aesthetics in archeology should be of this nature.

However, in terms of assumptions, aesthetics refers to the whole reality, and not only to the phenomena of art, thus we can try to analyze social prehistory and ancient everyday life in aesthetic categories. This significantly broadens the scope of archeology's interests. First of all, it also refers to "art" in its overall understanding without separating it from other areas of life. Reflection on what art is has a historical dimension and the same questions we ask today, we ask about the past. We look at the world through the 'glasses' of our culture; "We see" what is important to us, and we skip others. The problem of social conditions of art and aesthetics comes to the fore; is a signpost as a metonymy for contextual archeological studies. The importance of the context of widespread aesthetics in the modern world determines the of research questions in relation to the past, indicating the importance of the socio-cultural context of that time.

“New” aesthetics gives a different view on the method, i.e., it introduces the assumption that the usefulness of the aesthetic concept depends on the overlapping of different meanings, not necessarily in a linear way, and even contradicts this. The method of analysis that is useful for archeology is the analysis of various types of *related* aesthetics (superficial, deep) through *observation* and *extraction of aesthetic content*. We can take a step forward and combine this idea in archeology with the so-called new materiality, especially with the most current view, i.e., the concept of entanglement. In my opinion, only “getting back to things” or “defending things” – paraphrasing Bjørnar Olsen (2010), the introduction of “actor-network theory” by Bruno Latour (1996), gave the opportunity to combine perspectives previously impossible to combine in one theory or methodology. In turn, the so-called entanglement theory combines human and non-human, science and humanities on one “screen”, on one film, in their connections, entanglements, which was previously unacceptable (due to different logic of scientific reasoning, argumentation, etc.).

Thus, in archeology, there can be a place for **reflective aesthetics in a agentive role**, i.e., aesthetics understood as a social tool. Nowadays, this role tends to limit such views that everything that is aesthetic, illusory, simulated is important. Limiting the recognition of the past as a product that should be sold – archeology “sells” nostalgia, as Zbigniew Kobyliński (2005) once wrote. It allows you to commune directly with “pretty” things or their copies, and offers all this as an area of extraordinary experience. Festivals, virtual museums, the idea of *time travel*, etc., are perfectly suited to this. However, this is not just the agentive role in studies of aesthetics – it is more about showing how different elements of culture and non-culture could be seen on one “screen” by prehistoric people. Thanks to this, the whole was much more expressive, clear than its individual elements such as everyday life, rituals, separated and separated places, such as cemeteries, “art galleries”, etc.

It is the idea of “entanglement” that gives a different view of the world. On the one hand, this is our thinking arising in the present, but on the other hand, we cannot resist the need to say something sensible about the distant past, about people in ancient times. That is why we put our thinking on the past, but it must be done in a reflective and not automatic way.

INSTEAD OF SUMMARY

My final reflection will be less optimistic than the entire current text. Why? I have previously recognized that blurring the “borders” of languages, sciences and art is generally a positive phenomenon. But it also has some anxieties. In place of research approaches or schools, appear the so-called methodological turns, as exceeding a given methodology. “New” aesthetics was also to be such a turn. These turns are multiplying rapidly, which means that the term “return” seems to have worn out, lost its meaning as something momentous, important. It is as comparing the current turns to a dance return, not a U-turn (the latter understood as diametrical). Another narrative

appears, often having the features of personal experience, evoked by a moment, some reading, fusing with “torments” of knowledge in the style of “young Werther”. The nature of theory is also changing – it becomes a kind of dramatization of narrative, more subject to the rules of art than science. The understanding of theory as ordering and classifying the world to some extent disappears. Also in this is a confusion of our knowledge with ignorance, which is also manifested in moving concepts of uncertain significance, the appearance of completely new ones. It is these “entanglements” that shape us and our knowledge. They result from experiences, emotions, repetitions, coincidences, to which we attach special importance. We succumb to the charm of the research field, which houses overlapping possible worlds, as a kind of topographic palimpsest. We see the prehistoric world as a palimpsest, but our knowledge and ignorance acquires the character of a palimpsest through a kind of confusion, giving the drama of our “overall” narrative, thanks to which it becomes more expressive, which is not usually indicated by the analysis of individual elements. What is more, it is not known why this happens, that the state of the whole system is better defined than its individual parts.

For the sake of order I will add that Ian Hodder (e.g. 2016) is the propagator of the idea of entanglement as a method of analysis and interpretation in archeology, and the “balance between human and non-human world” is promoted most strongly by the “symmetrical archaeologists”, advocates of “getting back to things” (Olsen, Shanks, Webmoore, Whitmore, 2012). There are also works marked by deep emotions, almost personal experiences (e.g. *Nekros*, Ewa Domańska) and many others. Of course, I am not saying that their basic theses arose solely in the atmosphere of “new” aesthetics, but they certainly resulted from blurring borders, showing the complications of the world, and a kind of confusion of our knowledge and ignorance. And in this sense, the importance of “new” aesthetics should be emphasized as co-creating a climate for greater openness and changes in the understanding of art and aesthetics. Many of its elements can be found in the collective work published in 2018 entitled „Estetyka w archeologii. Obrazowanie w pradziejach i w starożytności” (Minta-Tworzowska, 2018).

The above considerations also indicate that the “turns” are no longer as momentous as before, and they are happening almost in parallel with other turns, although the “new” aesthetics cannot be denied the features of originality.

BIBLIOGRAFIA

- Baumgarten, A.
1970 [1750] *Aesthetica*, Frankfurt nad Odrą. Reprint: Hildesheim: Olms.
- Doda-Wyszyńska, A.
2012 *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques’a Rancière’a*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Feyerabend, P.
1979 *Jak być dobrym empirystą*. Warszawa: PWN.

- Foucault, M.
1986 *Der Gebrauch der Luste*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel, G. W. F.
1964–1967 *Wykłady z estetyki*. Trans. J. Grabowski, A. Landman. Warszawa: PWN.
- Hodder, I.
2016 *Studies in human-thing entanglement*. Published on-line at: academia.edu, researchgate, and ian-hodder.com
- Kant, I.
2001 *Krytyka czystego rozumu*. Trans. R. Ingarden. Warszawa: Antyk.
2004 *Krytyka władzy sądzenia*. Trans. J. Gałęcki. Warszawa: Antyk.
- Kostyrko, T.
1999 W kwestii estetyzacji i anestetyzacji oraz praktyki współczesnej kultury artystycznej. In K. Zamiara, M. Golka (eds), *Sztuka i estetyzacja* (p. 53–64). Poznań: Humaniora.
- Latour, B.
1996 On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications. *Soziale Welt*, 47, 369–381.
- Marquardt, O.
2007 *Aesthetica und Anaesthetica. Rozważania filozoficzne*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Minta-Tworzowska, D.
2018 Elementy „nowej” estetyki a współczesna archeologia. In D. Minta-Tworzowska (ed.), *Estetyka w archeologii. Obrazowanie w pradziejach i w starożytności*. Warszawa: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk – Muzeum Archeologiczne w Gdańsku.
- Nietzsche, F.
1997 *Z genealogii moralności*. Trans. G. Sowiński. Kraków: Znak.
- Popper, K.
1977 *Logika odkrycia naukowego*. Trans. U. Niklas. Warszawa: Aletheia.
- Olsen, B.
2010 *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*. Lanham, MD: AltaMira Press.
- Olsen, B. Shanks, M., Webmoor, T., Witmore, Ch.
2012 *Archaeology The Discipline of Things*. Berkeley: University of California Press.
- Rancière, J.
2007a *Estetyka jako polityka*. Trans. P. Mościcki, J. Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
2007b *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Trans. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Schiller, F.
1972 *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Trans. I. Krońska, J. Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik.
- Watson, J. D.
2001 *A Passion for DNA: Genes, Genomem and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Welsch, W.
1997 Estetyka i anestetyka. Trans. M. Łukaszewicz. In R. Nycz (ed.), *Postmodernizm*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
1998 Estetyka poza estetyką. O znaczeniu estetyki w czasach współczesnych i o nowej formie dyscypliny. Trans. K. Zamiara. In A. Seidler-Janiszewska (ed.), *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha* (p. 81–103). Poznań: Humaniora.
1999 Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy. In K. Zamiara, M. Golka (eds), *Sztuka i estetyzacja* (p. 11–52). Poznań: Humaniora.

Wittgenstein, L.

1972 *Philosophische Untersuchungen: Dociekania filozoficzne*. Trans. B. Wolniewicz. Warszawa: PWN.

Zamiara, K.

1999 Epistemologiczny kontekst psychologii partycypacji kulturowej. In K. Zamiara, M. Golka (eds), *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne* (p. 137–150). Poznań: Humaniora.

THE PROGRAM OF “NEW” AESTHETICS REGARDING THE EXPECTATIONS OF ARCHEOLOGISTS

Streszczenie

Zasadnicze pytanie dotyczy tego, co wynika dla archeologii z założeń „nowej” estetyki. W znaczeniu ogólnym stanowi ona powrót do rozumienia estetyki jako nauki o zmysłowości i jednocześnie o myśleniu estetycznym. Istotne jest również to, że nowa estetyka ma być nauką refleksyjną. Podobnie studia nad estetyzacją w archeologii powinny mieć taki charakter.

Kolejny aspekt oczekiwań archeologów mieści się w obszarze założeń. Pierwsze z nich mówi, że estetyka odnosi się do rzeczywistości, a nie tylko do zjawisk sztuki, dlatego można analizować w kategoriach estetycznych społeczną codzienność pradziejową i starożytną. Poszerza to znacznie zakres zainteresowań estetyki na gruncie archeologii. Drugie założenie wskazuje na to, że estetyka odnosi się do również do sztuki, w całościowym jej rozumieniu, bez oddzielania od innych dziedzin życia. Pytania, czym jest sztuka, mają wymiar historyczny i zadajemy je z naszej, a więc współczesnej perspektywy. Dotyczy ten problem przeszłości pradziejowej czy wczesnodziejowej, na którą patrzymy przez „okulary” naszej kultury. Trzecie założenie odnosi się do uwarunkowań społecznych sztuki. W archeologii wychodzi ono na pierwszy plan, stanowiąc pewien drogowskaz dla archeologicznych studiów kontekstowych. I ostatnie, czwarte założenie, które eksponuje wagę kontekstu powszechnej estetyzacji we współczesnym świecie i waży na zadawaniu pytań badawczych w odniesieniu do przeszłości, wskazuje na znaczenie właśnie ówczesnego kontekstu społeczno-kulturowego.

Założenia „nowej” estetyki przekładają się również na metody badań. Wychodzi się w niej od tezy, że użyteczność pojęcia „estetyczny” zależy od nakładania się różnych znaczeń, niekoniecznie w sposób liniowy, i należy do rozpoznawania/nadawania znaczeń dostosować metodę analizy. Jedną z proponowanych metod, która jest przydatna dla archeologii, to analiza różnych rodzajów estetyzacji „spokrewnionych” ze sobą (powierzchnowej, głębokiej) przez „obserwacje” i „wydobycie treści estetycznych”.

Obecnie formułowane są nowe pytania wobec rzeczywistości, którą się zajmujemy. Są związane z nową teorią społeczną, z nową materialnością i sprawczością rzeczy. Dlatego ujmuje się refleksyjną estetykę w roli sprawczej jako narzędzie społeczne, idące niekiedy w kierunku ograniczania poglądów współczesnego świata na nią samą (iluzoryczność, symulacja itp.), ograniczania ujmowania przeszłości jako produktu, który należy sprzedać – bo archeologia „sprzedaje” nostalgię (Kobyliński, 2005), a przeszłość staje się „przemysłem” (Pawleta, 2011). W tę rolę doskonale wpisują się festyny, wirtualne muzea, idea „time travel”, w której realizacji odgrywa ona rolę priorytetową, jako płaszczyzna doznań, przeżyć.

Z perspektywy nowej estetyki archeologia zyskuje bardzo wiele; nie musi się tłumaczyć, czy twórczość ludzi pradziejowych wolno ujmować w kategoriach sztuki i estetyki, bowiem uprawnione jest przenoszenie wartości estetycznych na całą rzeczywistość niejako od początku zaistnienia

człowieka. Uprawnione są również studia nad malarstwem jaskiniowym paleolitu w kategoriach „sztuki” jako istotnego elementu ówczesnego świata i jego rozumienia estetyczności. Podobnie jest w pracach dotyczących rytów skandynawskich lub wyrafinowanej biżuterii, ozdób, różnych form naczyń, narzędzi, a nawet konstrukcji domów, osad, grobów itp., czyli wszelkich działań wytwórczych społeczności pradziejowych. To współczesność wybiera język narracji, który dotyczy – w przypadku archeologii – odległej przeszłości, i nie jesteśmy w stanie tego zmienić, jako zależni od aktualnych kompetencji kulturowych. Dlatego z pewną pokorą należy przyjąć, że poznajemy przeszłość w teraźniejszości i nie ma innej perspektywy poznawczej, w skład której wchodzi nasza zastana wiedza i nasze oczekiwania wobec przeszłości. To one kształtują pytania badawcze i sposoby odpowiedzi na nie. Co podkreślałam wcześniej, w tej wizji przeszłości nie chodzi tylko o przeszłość, ale o nas samych, jak kształtujemy obrazy na jej temat. „Nowa” estetyka włącza więc w ten dyskurs archeologię jako pełnoprawną dziedzinę.

**ARCHEOAKUSTYKA.
POMIĘDZY SŁUCHANIEM PRZESZŁOŚCI
A PRZEPISYWANIEM HISTORII**

**ARCHEOACOUSTICS.
BETWEEN LISTENING TO THE PAST
AND REWRITING THE HISTORY**

Tomasz Misiak

orcid.org/0000-0001-9656-9610

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa,
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań
tomasz.misiak@uap.edu.pl

ABSTRACT: The main problem presented in the article is archeoacoustics understood as a modern sub-discipline of archeology. The aim of the research was to outline the theoretical map of ideological references used by this young, still developing field. In order to understand the complex interdisciplinary nature of the archeoacoustic approach, ideological concepts were indicated and described, which, starting from various research assumptions, reflected on the role and methods of the impact of the sound in culture.

KEY WORDS: archeoacoustics, maps of ideological references, practical realization, sound in the pre-history

Dźwięk jest zjawiskiem ulotnym. Nie można go zatrzymać, nie zmieniając jego postaci. Zatrzymanie dźwięku oznacza zanik jego wybrzmiewania. Możemy zachować dźwięk. Dźwięk zarejestrowany jest jednak niemy; aby usłyszeć, musimy go odtworzyć. Każde odtworzenie jest przywołaniem i, jako takie, zostaje uwikłane w określone formy zapośredniczenia. Formy te mogą być różne. Przez stulecia modyfikowano je na wiele sposobów: od fonografu i gramofonu przez magnetofon po cyfrowe techniki rejestracji poszukiwano mediów, które w sposób jak najbardziej dokładny byłyby w stanie oddać niuanse słuchanych dźwięków. I choć współcześnie

korzystamy z „bezstratnych” formatów audio, to wciąż nie jesteśmy w stanie przekroczyć podstawowej właściwości każdego dźwięku: jego czasowości, a więc także jego niepowtarzalności. W latach 90. ubiegłego wieku fenomen ten trafnie przedstawił amerykański badacz Walter Jackson Ong:

Nie ma sposobu zatrzymania dźwięku, posiadania dźwięku. Mogę zatrzymać pracę kamery filmowej i pokazywać na ekranie jedno ujęcie. Zatrzymując ruch dźwięku nie mam niczego – jedynie ciszę, ale żadnego dźwięku. I choć wszystkie doznania zmysłowe rozgrywają się w czasie, to żadne inne nie jest aż tak oporne wobec działań zatrzymujących, stabilizujących. Widzenie pozwala zarejestrować ruch, może jednak rejestrować również bezruch. Więcej nawet, widzenie preferuje bezruch, oglądając bowiem coś dokładnie, wolimy, by pozostawało nieruchome. Często sprowadzamy ruch do serii kolejnych ujęć, by lepiej zobaczyć, czym jest ruch. Nie istnieje odpowiednik „serii ujęć” dla dźwięku. Oscylogram jest cichy. Tkwi poza światem dźwięku. (Ong, 1992, s. 56)

Dokonywane przez Onga analizy, mające na celu zrekonstruowanie „psychodynamiki oralności”, choć zakorzenione w wąskiej przestrzeni badań poświęconych pierwotnym kulturom oralnym, wpisują się także w bardziej ogólne rozważania dotyczące dźwięku jako znaczącego elementu konstruowania rozmaitych tożsamości. Na polu antropologii za prekursora takiego myślenia uznaje się Stevena Felda, który w latach 80. ubiegłego stulecia, w ramach prowadzonych przez siebie badań poświęconych kulturze ludu Kaluli (Papua Nowa Gwinea), zaproponował termin „antropologia dźwięku” (*antropology of sound*). Zdaniem Felda dźwięk stanowi istotny element współokreślający symbolikę konstruującą społeczno-kulturową tożsamość badanego plemienia. Różne dźwiękowe formy ekspresji (również te, które nie są bezpośrednio związane z muzyką lub językiem) pozwalają na wskazanie pola dociekań, które wykracza poza tradycyjne sposoby badań. W książce *Sound and Sentiment* autor proklamuje podejście, które określa mianem „socjo-akustyki”. Dziedzina taka miałaby śledzić te formy ekspresji, które plasują się na przecięciu rozmaitych form komunikacyjnych i sztuki oraz znajdują swoje odzwierciedlenie w charakterystycznych formach słuchania otaczającego środowiska, w konsekwencji pełniąc ważne role w kształtowaniu określonych postaw partycypacyjnych w obrębie kultury. W tym kontekście Feld pisze o „akustemologii” (*acoustemology*), w ramach której, w analogii do klasycznie rozumianej epistemologii, podkreślanoby rolę dźwięku w procesach poznawczych (Feld, 2012).

Zorientowana na dźwięk i różne sposoby słuchania antropologia, współcześnie kontynuowana i interdyscyplinarnie rozbudowywana między innymi w ramach *sound studies* (Sterne, 2012), zwraca się także w stronę „archoakustyki” (*archoacoustic*). Idee stojące u podstaw archoakustyki wciąż są rozwijane, a sama dyscyplina poszukuje swojej badawczej tożsamości. Bez wątpienia jej korzeni szukać można w muzykologicznie i etnomuzykologicznie zorientowanych badaniach archeologicznych i takich propozycjach jak „archo muzykologia” (*archo musicology*) Casji S. Lund, z jej badaniami poświęconymi prehistorycznej Skandynawii (Lund, 1981). Rozwijanie metod pozwalających na rekonstrukcję dawnych instrumentów muzycznych i związa-

nych z nimi kultur doprowadziło do instytucjonalnej konsolidacji tego rodzaju badań w ramach International Study Group on Music Archaeology (ISGMA) i ugruntowało rolę tego rodzaju dociekań w szerszym polu badań archeologicznych (Till, 2014).

Sama archeoakustyka wykracza jednak znacząco poza ramy muzykologiczne i kieruje się w stronę także tych fenomenów związanych z dźwiękiem, które nie są związane z tradycyjnie rozumianą muzyką. Stąd, obok zasobu idei charakterystycznych dla muzykologii oraz akustyki, w badaniach archeoakustycznych wykorzystuje się także pojęcia związane z ekologią akustyczną (*acoustic ecology*), a zwłaszcza pojęcie „pejzażu dźwiękowego” (*soundscape*), zaproponowane przez kanadyjskiego badacza Murraya R. Schafera (1994). Szeroki zakres znaczeniowy związany z pojęciem pejzażu dźwiękowego pozwala na branie pod uwagę całokształtu fenomenów dźwiękowych (łącznie z artefaktami wydającymi dźwięk) charakterystycznego dla danego środowiska i związanych z nim społeczności. W książce *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* Schafer staje przed problemem językowych trudności z wyrażaniem rozmaitych idei związanych z naszymi doświadczeniami słuchowymi. Znaczna część zakorzenionych w kulturze zachodniej metafor pozwalających wyrazić nasze sposoby bycia w świecie związana jest z postrzeganiem wzrokowym. Widzenie bardzo często wiązane było bądź utożsamiane z wiedzą, co doprowadziło do epistemologicznej waloryzacji określonego sposobu mówienia o świecie. Sam termin *universum*, który w większości języków słowiańskich stał się podstawą określenia/pojęcia rozumianego jako „świat”, pierwotnie oznaczał „światło”. Wiele greckich i łacińskich terminów związanych z widzeniem czy wyjaśnianiem weszło na stałe do dyskursu filozoficznego jako metafory wzrokocentryczne, nobilitujące doznania wzrokowe, a tym samym tworzące określoną hierarchię zmysłowości ze wzrokiem na szczycie. Schafer dostrzegał konieczność nowych terminów, neologizmów, które zwracałyby uwagę na zaniedbywane przez zachodnią filozofię sfery doświadczenia. To właśnie takie sformułowania jak *soundscape*, które na podobieństwo do terminu *landscape* miałyby oznaczać „pejzaż dźwiękowy” czy *schizofonia* – termin podkreślający swoje podobieństwo ze schizofrenią. Pojęcia te miały wzbudzić dyskusję na temat naszych słuchowych doświadczeń w kulturze współczesnej, a także wskazać nowe obszary problemowe proklamowanego przez Schafera stanowiska ekologicznego.

Perspektywa zarysowana w latach 70. ubiegłego stulecia przez Schafera, a później kontynuowana przez innych badaczy tworzących ogólnościowy ruch ekologii akustycznej, poszerzyła znacząco spektrum badań podejmowanych na styku archeologii i muzykologii, przyczyniając się także do zwiększenia stopnia interdyscyplinarności archeoakustyki.

W prologu do książki *Archeoacoustic. The Archeology of Sound*, stanowiącej zwieńczenie jednej z pierwszych międzynarodowych konferencji naukowych poświęconych tej problematyce, Ezra Zubrow podkreśla, że jednym z podstawowych zadań archeoakustyki jest słuchanie przeszłości. Jak jednak tego dokonać, gdy nie możemy już słuchać dźwięków charakterystycznych dla czasów przed wynalezieniem mediów i technologii umożliwiających rejestrację dźwięków? Zubrow przypomina, że istnieje

je pięć głównych sposobów rekonstrukcji pejzaży dźwiękowych przeszłości: analiza historycznych świadectw literackich, analiza tradycji oralnej, studia nad artefaktami dostarczonymi przez archeologów i historyków techniki, biologiczne badania nad DNA oraz komparatystyczne studia językoznawcze. Archeoakustyka wnosi kolejny sposób, który akcentuje wagę dźwięku w przywoływaniu przeszłości. Dźwięk jest tutaj rozumiany nie tylko jako świadectwo określonego stanu rzeczy, ale także jako element doświadczenia, które należy zrekonstruować. Archeoakustyka „bada przeszłość poprzez dźwięk. [...] jest badaniem przeszłych dźwięków rekonstruujących przeszłe istnienie” (Zubrow, 2014, s. 7). W tak zarysowanej perspektywie „Archeoakustyka to nowa i niezwykła dziedzina. To niezwykle bycie prawdziwie interdyscyplinarnym. Wykracza poza nauki ścisłe, inżynierię, badania terenowe, nauki społeczne i humanistyczne, architekturę, a nawet badania nad zdrowiem publicznym” (Zubrow, 2014, s. 7). Jednocześnie, dodajmy, łączy się ze wszystkimi wymienionymi dziedzinami.

Interdyscyplinarne zagęszczenie postawy archeoakustycznej komplikuje się jeszcze bardziej, gdy w obieg postulowanych w jej ramach dyscyplinarnych przynależności i przekroczeń włączony zostanie namysł nad mediami. Archeolodzy tropiący i odzyskujący rozmaite fenomeny dźwiękowe przeszłości z jednej strony sami muszą korzystać z różnych technologii i sprzężonych z nimi mediów, z drugiej zaś badane przez nich artefakty stanowią media zapośredniczające doświadczenia związane z dźwiękiem i słyszeniem. Poszerzenie analiz archeoakustycznych o rozważania dotyczące mediów wymaga zatem kolejnych założeń metodologicznych. W tym kontekście warto odwołać się do, zaproponowanej przez Siegfrieda Zielinskiego, „an-archeologii mediów”. Jak rozumieć postawę an-archeologiczną? Zielinski podpowiada: „w koncepcji *archaiologia* zawiera się nie tylko to, co stare, pierwotne (*archaios*), ale również czynność rządzenia, panowania (*archein*), jak też rzeczownik *archos*, przywódca. *Anarchos* to *nomen agentis* do *archein* i oznacza nieobecność przywódcy, a także rozwiązłość” (Zielinski, 2010, s. 37). Jeśli zatem archeologię traktować jako swoistą formę identyfikacji władzy w geście odkrywania i porządkowania historii, to an-archeologia rezygnowałaby zarówno z władzy, jak i z chęci porządkowania. Co to oznacza dla badań nad mediami? Przede wszystkim „pochwałę osobliwości”. An-archeolog w swej postawie badawczej wyczulony jest na to, co niezwykle, sensacyjne, niepowtarzalne, ale zarazem z rozmaitych powodów (kulturowych, estetycznych, ideowych) zapomniane czy też spychane na margines teoretycznych rozważań oraz praktycznych zastosowań. An-archeolog wykorzystuje „pobudzający potencjał” odkrytych przez siebie sensacji, aby pokazać, że one wciąż działają mimo tego, a może właśnie na przekór temu, że zostały pominięte i nie wpisały się w tradycyjną wizję historycznego postępu. W tym sensie an-archeolog rezygnuje z władzy porządkowania. Nie chodzi o to, aby traktować „znaleziska” jako brakujące elementy pozwalające lepiej zrozumieć zarysowany już w pewien określony sposób rozwój historyczny. W takiej perspektywie „porządek jest oznaką braku, a nie nadmiaru” (Zielinski, 2010, s. 38), a osobliwości stają się fenomenami wyrzuconymi na margines historii, który przypomina, że wizja postępu jest, podobnie jak składające się na nią elementy, teoretyczną konstrukcją, a nie odzwierciedleniem rzeczywistości.

W postawie archeoakustycznej odnaleźć można podobne tropy. Próba wyknnięcia się tradycyjnym, uporządkowanym i zhierarchizowanym sposobom myślenia wiąże się w tej perspektywie badawczej z odejściem od prymatu wizualności i zaakcentowaniem roli dźwięku oraz słyszenia. Archeoakustyka stanowi znaczący wkład w rozwijaną przez takich badaczy jak Martin Jay, Wolfgang Welsch czy wspomniany już Murray Schafer ideę kultury słyszenia. Kultura słyszenia rozumiana jest zwykle na dwa sposoby. Pierwszy zakłada zmiany o charakterze globalnym i zmierza do przeformułowania tradycyjnej hierarchii zmysłowości ze wzrokiem na jej szczycie. Skutki takiej zmiany szczegółowo opisuje Jay. Kultura słyszenia wiązałaby się jego zdaniem z detranscendentalizacją perspektywy, ponownym wcieleniem podmiotu poznającego oraz przypisywaniem większej wagi czasowi niż przestrzeni (Jay, 1994, s. 186–187). Cechy te, pomijane w tradycji filozoficznej od Platona po Kartezjusza, spychane były przez długi czas na margines teoretycznych zainteresowań badaczy głównie dlatego, że najważniejsze aspekty myślenia przedstawiano, odwołując się do metafor wizualnych, które znalazły także swoje odzwierciedlenie w języku. Uwolnienie znaczeń związanych z doświadczeniami audytywnymi miałyby więc przyczynić się do rekonfiguracji pola doznań zmysłowych i otwarcia na alternatywne względem władzy wzroku wizje świata oraz naszego w nim uczestnictwa.

Drugi sposób rozumienia kultury słyszenia wyznaczony jest przez skromniejszy cel, jakim jest kultywowanie i ochrona naszej cywilizacyjnej sfery dźwięku (Welsch, 1997). Archeoakustyka korzysta z potencjału teoretycznego kultury słyszenia, odwołując się do podobnej metaforyki, a jednocześnie podkreśla wagę mikrohistorii opartych na doświadczeniach związanych z różnymi formami zapośredniczania dźwięku. W planie bardziej szczegółowym zaś archeoakustyka rozpięta jest między rekonstrukcją dawnych pejzaży dźwiękowych a akustycznymi badaniami określonych przestrzeni i znajdujących się w nich artefaktów. I jeden, i drugi sposób wiąże się z próbą przekroczenia stereotypowych wyobrażeń o archeologii jako dziedzinie na wskroś wizualnej.

Zazwyczaj archeologia wikłana jest w kompleks wyobrażeń o charakterze wizualnym. Zwieńczeniem archeologicznych prac badawczych jest zwykle coś, co można zobaczyć. Tego oczekuje się od archeologów – odsłaniania tego, co z różnych powodów zakryte i unaoczniania dawnych form oraz oznak życia. W stereotypowych wyobrażeniach dotyczących archeologii rzadko myśli się o doznaniach zmysłowych innych niż wizualne. Archeoakustyka odsłania zatem to, co ukryte w samej archeologii.

Inspiracje do tego rodzaju działań płyną nie tylko z ugruntowanych empirycznie postaw naukowych, ale niekiedy także z wizji o charakterze futurystycznym, które archetypiczne wyobrażenia na temat możliwości zapisu dźwięku przedstawiają w języku literackiej fantazji. W krótkim opowiadaniu *Time Shards (Odlamki czasu)* opublikowanym w 1979 roku Gregory Benford przedstawia historię, w której bohater, badacz dawnych kultur, odtwarza dźwięk z tysiącletniego fragmentu ceramiki. Dźwięk ten miał zostać zarejestrowany przez starożytnego rzemieślnika podczas pracy przy kole garncarskim (Benford, 1979). Podobna wizja pojawiała się w historii już wcześ-

niej i wielokrotnie później powracała, zasilając wyobraźnię archeologów. Śpiewający podczas pracy garncarz, przenoszący za pośrednictwem ostrego narzędzia drgania na gliniany materiał, stał się metaforą dawnych, być może nieuświadomianych sposobów rejestracji dźwięku. To archetypiczne myślenie o zakodowanych w artefaktach danych audialnych odbiło się szerokim echem także w świecie archeologii, gdy w latach 90. ubiegłego stulecia Paul Astrom i Mendel Kleiner opublikowali badania, na podstawie których wnioskowali o możliwości odczytu dźwięku z niektórych odnalezionych artefaktów, zadając pobudzające wyobraźnię pytanie: „czy wazy mówią?” (Kleiner, Astrom, 1993).

Bez względu na trudności związane z możliwością weryfikacji podobnych hipotez sugerujących istnienie prehistorycznych technik rejestrowania dźwięku, wyprzedzających pionierskie XIX-wieczne poszukiwania w tym zakresie, idea poszukiwania dźwięku jako znaku ekspresji nieistniejących już plemion lub cywilizacji wciąż pozostaje aktualna. Badania prowadzone od lat 80. ubiegłego wieku przez Iegora Renzikoffa i Michela Dauvoisa zaowocowały m.in. hipotezą o powiązaniach między rozmieszczaniem malowideł naskalnych a charakterystycznymi dla nich efektami akustycznymi. Współcześnie podobne dociekania prowadzi między innymi Rupert Till z zespołem, rekonstruując pejzaże dźwiękowe w czterech jaskiniach w Cantabrii (La Garma, Las Chimeneas, La Pasiega and El Castillo) oraz w jaskini Tito Bustillo w Asturii, w ramach projektu *Songs of the Cave*. Podobne badania doszukują się nie tylko relacji między najstarszymi przedstawieniami wizualnymi i dźwiękowym wymiarem danego miejsca, ale także świadomych sposobów „projektowania dźwiękowego”, ściśle sprzężonego z architekturą.

Na uwagę zasługują w tym kontekście praktyki oraz media stosowane przez badaczy, które zbliżają ich pracę do eksperymentalnych działań artystycznych, których zresztą Till jest świadomy, czemu daje wyraz w swych publikacjach, gdzie obok empirycznych analiz będących efektem badań terenowych znajdują się opisy twórczych założeń awangardowych muzyków. Jest to istotne zwłaszcza w kontekście określonego sposobu słuchania, które nie jest w wypadku tego rodzaju badań wyłącznie słuchaniem analitycznym, lecz również słuchaniem artystycznym, pozwalającym na wyśledzenie estetycznych cech słuchanych przestrzeni. Sam Till tak opisuje stosowane w ramach swych badań metody:

Najbardziej złożona konfiguracja wykorzystywała głośnik w kształcie dwunastościanu (przeznaczony do wykonywania pomiarów akustycznych i dyfuzyjnych sygnałów testowych we wszystkich kierunkach jednakowo), uzupełniony o głośnik niskotonowy (w celu zwiększenia pasma niskich częstotliwości). Do generowania sygnałów sinusoidalnych wykorzystano laptop z profesjonalną kartą dźwiękową. Sygnały testowe stopniowo przesuwają falę sinusoidalną przez wszystkie słyszalne częstotliwości. Reakcja akustyczna przestrzeni na emitowane sygnały jest rejestrowana. W jednej jaskini głośnik nie zmieściłby się w wąskim wejściu, a w innych miejscach poruszanie sprzętem było uciążliwe i czasochłonne. Wracając rok po wstępnym badaniu pilotażowym, użyliśmy mniejszego przenośnego głośnika. Zapisując reakcję akustyczną tego głośnika w komorze bezdechowej, byliśmy w stanie ocenić jego właściwości i skompensować jego niedokładności. Głośnik

zasilany bateryjnie zapewnia nam przenośny generator sygnału w miejscach o utrudnionym dostępie lub tam, gdzie na swobodną pracę nie pozwala bliskość delikatnych pozostałości archeologicznych. (Till, 2014, s. 297)

Praca archeoakustyka polega w dużej mierze na odpowiednim słuchaniu oraz wydobyciu na jaw ukrytych dźwięków; praca taka może zmienić nasze utarte, ugruntowane tradycją przekonania dotyczące sposobów słuchania oraz mediów umożliwiających rejestrację fenomenów akustycznych. Nie zawsze jest to jednak związane z eksploracją stanowisk archeologicznych w tradycyjnym rozumieniu. Jedno z najbardziej spektakularnych odkryć ostatnich lat, w kontekście pionierskich sposobów rejestracji dźwięku, miało bowiem miejsce w bibliotece. Carl Haber i Earl Cornell, badacze z Lawrence Berkeley National Laboratory Uniwersytetu w Kalifornii, dotarli do przechowywanych we Francuskiej Akademii Nauk w Paryżu, sporządzanych od lat 50. XIX wieku przez Édouarda-Léona Scotta de Martinville'a, zapisów fal dźwiękowych wykonanych przy pomocy wynalezionej i skonstruowanej przez niego „fonoautografu”. O tym, że Édouard-Léon Scott de Martinville (1817–1879), francuski zecer i księgarz, był twórcą pierwszego znanego urządzenia do zapisu dźwięku, wiedziano od dawna; samemu konstruktorowi nie udało się jednak nigdy odtworzyć zapisanych dźwięków, co stało się dopiero w 2008 roku. Wówczas grupa badaczy prowadzących projekt *First Sounds* (obok wymienionych Habera i Cornella, także Patrick Feaster, David Giovannoni i inni) odnalazła w paryskich archiwach fonogramy wykonane przez Scotta. Odtworzono je w Lawrence Berkeley National Laboratory za pomocą oprogramowania komputerowego nazywanego „wirtualną igłą”. Najstarszym odtworzonym fragmentem jest nagranie z 1860 roku, na którym znalazła się francuska piosenka ludowa *Au clair de la lune, mon ami Pierrot*, prawdopodobnie śpiewana przez samego konstruktora. Odkrycie to wywołało falę zainteresowania i przyczyniło się do zrewidowania historii mediów audialnych, w której dotychczas prym wiodł fonograf Thomasa Alvy Edisona. Jak zauważają badacze, mamy w tym przypadku do czynienia ze swoistym „przepisaniem” historii, która, wydawać by się mogło, była już raz na zawsze ustalona.

Projekt *First Sound* to przykład współczesnych badań interdyscyplinarnych, rozpiętych między archeoakustyką i archeologią mediów, mających na celu śledzenie osobliwości, których znaczenia, z uwagi na niedoskonałość środków technicznych dostępnych w czasach ich powstawania, nie mogliśmy w pełni zrozumieć. Przepisywana w ten sposób historia wymaga ponownego namysłu nad ontologią zarejestrowanego dźwięku i skłania do stawiania wielu pytań zmieniających nasze zwyczajowe myślenie o dźwięku i sprzężonych z nim sposobach słuchania.

Jaka jest różnica między dźwiękiem zarejestrowanym a dźwiękiem odtworzonym? Co o przeszłości mogą, a czego nie mogą nam powiedzieć zarejestrowane dźwięki? Czym jest nagranie? Czy jeśli artysta/konstruktor nie zakładał w swych celach badawczych odtworzenia dokonanego przez siebie zapisu, to mamy do czynienia z nagraniem? Czym jest dźwięk odtworzony po raz pierwszy po wielu latach w zupełnie innej sytuacji komunikacyjnej? Czego możemy dowiedzieć się o przeszłości

za pośrednictwem takich dźwięków? Bez względu na możliwe odpowiedzi na te i podobne pytania archeoakustyczne, słuchanie przeszłości niejednokrotnie może jeszcze przyczynić się do ponownego „przepisywania historii”.

BIBLIOGRAFIA

- Benford, G.
1979 *Time shards*. Pobrano z: <http://www.lightspeedmagazine.com/fiction/time-shards/>
- Feld, S.
2012 *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Durham: Duke University Press.
- Jay, M.
1994 *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press.
- Kleiner, M., Astrom, P.
1993 The brittle sound of ceramics – can vases speak? *Archeology and Natural Science*, 1, 66–72.
- Lund, C. S.
1981 The archaeomusicology of Scandinavia. *World Archaeology*, 12(3), 246–265.
- Ong, W. J.
1992 *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
- Schafer, M. R.
1994 *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
- Sterne, J. (red.)
2012 *The Sound Studies Reader*. London: Routledge.
- Till, R.
2014 Sound Archaeology: terminology. Paleolithic cave art and the soundscape. *World Archaeology*, 46(3), 292–304.
- Welsch, W.
1997 On the way to an auditive culture? W: W. Welsch, *Undoing aesthetics* (s. 150–167). London: SAGE Publications.
- Zubrow, E.
2014 The silence of sound: A prologue. W: L. C. Eneix (red.), *Archeoacoustic. The archeology of sound* (s. 7–9). Florida: The OTS Foundation.

ARCHEOACOUSTICS. BETWEEN LISTENING TO THE PAST AND REWRITING THE HISTORY

Summary

The main issue presented in the article is archaeoacoustics, which is understood as the subdiscipline of archaeology. The purpose of the studies was to describe the theoretical map of ideological references used by this young and still developing discipline. To understand the complicated

interdisciplinarity of the archaeoacoustics, I describe the main approaches that come from multiple research areas and which interpret the role and ways of the impact of the sound to the culture. Significantly, the traditions presented in the article, similarly to the contemporary archaeoacoustics, transgressed the museological analyses of the sound. The study of the main theoretical approaches and terms connected to the chosen theoretical statements allowed to show that such propositions as “psychodynamics of orality” of Walter Jackson Ong, “acoustemology” of Steven Feld, “acoustic ecology” by Murray R. Schafer, or “anarcheology of media” of Sefried Zielinski complement the interdisciplinary research axis and contemporary transgressions of archaeoacoustic studies in its ideological sphere and in the context of their practical realizations. In the light of other disciplines dealing with sounds, the archaeoacoustics is an intermediated and exposing various forms of art phenomenon that spreads between the critical thinking of the past and rewriting history.

**STUDIA NAD PAMIĘCIĄ
A ARCHEOLOGIA PÓŹNEGO PALEOLITU.
O PERFORMATYWNYM WYMIARZE PRAKTYK PAMIĘCI
W PRADZIEJOWYCH SPOŁECZNOŚCIACH
ŁOWIECKO-ZBIERACKICH**

**THE STUDIES OF MEMORY
AND ARCHAEOLOGY OF LATE PALEOLITHIC.
A PERFORMATIVE DIMENSION OF MEMORY PRACTICES IN
THE PREHISTORICAL SOCIETY OF HUNTERS-GATHERERS**

Jakub Mugał

orcid.org/0000-0002-2822-2962

Instytut Archeologii i Etnologii PAN
Ośrodek Studiów Pradziejowych i Średniowiecznych
ul. Rubież 46, 61-612 Poznań
j_mugaj@o2.pl

ABSTRACT: The researches on the Paleolithic society of hunters-gatherers enter into an inspiring perspective, enriching the reflection on memory. The article considers the forms of the collective memory of the hunters-gatherers community of the Paleolithic era. The author postulates to widen the term of memory with the practices of embodiment and habitual memory. It helps to grasp the ways of memorizing by the communities on a deeper level. Cultural memory is deeply rooted in routine activities, which is more or less conscious. The mnemotechnic power that lives in such activities allows for preserving of cultural models. The archaeological analyses of flint working materials present the very concrete examples of such events.

KEY WORDS: archaeology, memory, performative dimension of memory practices, prehistorical hunter-gatherer societies

Studia nad pamięcią stały się w ostatnich dekadach niezwykle istotną dyscypliną wśród nauk humanistycznych, na tyle znaczącą, że wielu badaczy posługuje się określeniem *memory boom* lub *memory turn*, nawiązując do innych ważnych zwrotów

w humanistyce (Erl1, 2018, s. 12; Saryusz-Wolska, 2009, s. 7). Wzrost zainteresowania zagadnieniem pamięci wiąże się przede wszystkim z najnowszą historią społeczeństw europejskich i potrzebą społecznego przepracowania tematów związanych z kolonializmem, totalitaryzmem czy stosunkiem wobec mniejszości. Problem odpowiedzialności za zbrodnie II wojny światowej i wynikająca z niego „rozrachunkowa” debata siłą rzeczy poruszała kwestie pamiętania i zapominania przez jednostki oraz społeczeństwa (Saryusz-Wolska, 2009, s. 8–12). To, w jaki sposób i o czym pamiętać, wzbudzało spory, które obejmowały zarówno dyskurs naukowy, jak i publiczny. Dyskusja ta jest również jednym z centralnych punktów polskiej debaty publicznej, w szczególności gdy wydobywane zostają z niepamięci zdarzenia z niedawnej bolesnej przeszłości, takie jak pogromy na Żydach, powojenna działalność partyzancka czy polonizacja mniejszości. Wyobrażenie o tych zdarzeniach jest wykorzystywane również jako narzędzie polityczne przez konstruowanie własnych polityk historycznych, które opierają się na kształtowaniu pamięci zbiorowej. Pamięć bowiem, jak słusznie wskazuje Przemysław Czapliński, jest „nie tyle depozytariuszem historii, co współtwórcą każdej terażniejszości” (Czapliński, 2016, s. 204).

Choć to właśnie zdarzenia z najnowszej historii są głównym elementem publicznych debat, badania pamięci mają obecnie znacznie szerszy krąg zainteresowań. Studia nad pamięcią definiowane są jako nurt nieparadygmatyczny i transdyscyplinarny, zaś badacze pamięci związani są z tak różnymi dziedzinami humanistyki, jak socjologia, literaturoznawstwo, historia sztuki, psychologia, antropologia (Olick, Robins, 2014, s. 101). Podejmowana problematyka porusza zagadnienia procesów pamiętania, transmisji pamięci, jej nośników i miejsc pamięci.

Wraz z obecnością tego tematu w szeroko rozumianym piśmiennictwie humanistycznym, również w archeologii, choć z mniejszą intensywnością, daje się zauważyć „pamięciowy zwrot” (Van Dyke, Alcock, 2003; Jones, 2007). W archeologii polskiej zagadnienie pamięci jest najczęściej podejmowane w perspektywie relacji między terażniejszością a przeszłością, formami kreowania i uobecniania przeszłości oraz pozycji dyscypliny we współczesnym dyskursie pamięci (Zalewska, 2012; Minta-Tworzowska, 2012). Niniejszy tekst jest próbą zaprezentowania dorobku badań nad pamięcią w kontekście aplikacji koncepcji pamięci w interpretacji obrazu kulturowego późnego paleolitu. Pojęcie pamięci kulturowej wydaje się bowiem poręcznym narzędziem wyjaśniania sposobów transmisji kulturowej i utrzymywania społecznej stabilności w pradziejowych grupach łowiecko-zbierackich. Zastosowanie kategorii pamięci dla okresu późnego paleolitu może stanowić zatem interesujący przykład poszerzający refleksję nad performatywnym i materialnym wymiarem pamięci.

PAMIĘĆ JAKO ZJAWISKO SPOŁECZNE

Początki badań nad pamięcią wiążą się z francuską szkołą socjologiczną skupioną wokół postaci Emila Durkheima i jego uczniów: Marcela Maussa, Henri Huberta, Maurice’a Halbwachsa czy Stefana Czarnowskiego (Napiórkowski, 2012, s. 10). Za-

gadnienie to stanowiło przeważnie margines ich studiów socjologicznych. Centralnym obszarem swoich zainteresowań uczynił kwestię pamięci jedynie Maurice Halbwachs. To jego prace, a przede wszystkim *Spoleczne ramy pamięci* (2008) stały się bez wątpienia kamieniem węgielnym współczesnych studiów nad pamięcią. Przełomowa teza zaproponowana przez francuskiego socjologa głosiła, że pamięć nie jest zjawiskiem ograniczonym do jednostki. Koncepcja ta pozwoliła na odejście od rozumienia zjawiska pamiętania jako jednostkowej aktywności o podłożu przede wszystkim psychologicznym, głoszonej m.in. przez Henri Bergsona (2006) i Zygmunta Freuda (1997). Halbwachs argumentował, że każde wspomnienie, które pojawia się w umyśle człowieka, odnosi się do pamięci innych osób i grup. Kształt pamięci każdego z nas budowany jest w ramach wyznaczanych przez społeczny kontekst (Halbwachs, 2008, s. 4). To, co pamiętamy, zależy od tego, co jest ważne dla grupy, w której funkcjonujemy, o czym nam opowiadano i na co zwracano uwagę. Nie może zatem istnieć całkowicie wyizolowana pamięć jednostki, niezależna od pamięci innych członków grupy. Pamięć jest kulturowym produktem – rezultatem przecinających się, nakładających doświadczeń wielu podmiotów. Wedle Halbwachsa pamięć zbiorowa stanowi ramy społeczne (*cadre des sociaeux*) do konstruowania poszczególnych pamięci jednostkowych. Jedynie jako członkowie grupy (rodziny, klasy, wspólnoty religijnej czy narodowej) potrafimy własne wspomnienia zlokalizować i opisać. Grupa dostarcza nam wzorów i schematów myślenia, które kierują naszą pamięć na odpowiednie tory i wydobywają z niej wspomnienia. Pamięć należy rozumieć jako fakt społeczny, a więc *de facto* element zewnętrzny wobec podmiotu wspominającego. Halbwachs analizował pamięć w trzech wymiarach. Pierwszy z nich był związany właśnie z pamiętaniem jednostki ujętym w ramy społeczne. Kolejny to przekaz międzypokoleniowy, gdy „żywe” wspomnienia starszych generacji przekazywane są młodszym członkom grupy społecznej. Trzeci wymiar dotyczy dłuższego horyzontu czasowego, sięgającego poza pamięć świadków. W swoich późnych pracach Halbwachs kluczowe znaczenie w przywoływaniu wspomnień przyznaje materialnym nośnikom, takim jak groby, zabytki architektoniczne, monumenty (Halbwachs, 1942, 1950). Ten przestrzenny element w teorii pamięci francuskiego socjologa znajdzie rozwinięcie w koncepcjach proponowanych wiele lat później przez Pierre’a Norę (Nora, 1992). Wprowadzone przez niego pojęcie miejsc pamięci (*lieux de mémoire*) podkreślało silny mnemotechniczny aspekt obiektów znajdujących się w kulturowo ustrukturyzowanej przestrzeni, odnosiło się jednak nie tylko do konkretnych lokalizacji, ale również przedmiotów, zdarzeń, postaci czy symboli. „Miejsca” takie posiadały moc kształtowania zbiorowej przeszłości, a współcześnie stanowią swego rodzaju protezę wobec nieobecnej właściwej pamięci zbiorowej (*milieux de mémoire*) (Nora, 1989, s. 7).

DIACHRONICZNE UJĘCIA PAMIĘCI – ORALNOŚĆ A PIŚMIENNOŚĆ

Rozumienie pamięci przedstawiane przez Halbwachsa było zakorzenione w perspektywie socjologicznej opisującej proces przypominania na dużym poziomie ogół-

ności, abstrahując od konkretnych kontekstów kulturowych. Powrót do zagadnień pamięci w drugiej połowie XX wieku przez środowisko historyków przeniósł punkt ciężkości w stronę formułowania bardziej konkretnych kategorii analitycznych, pozwalających na łatwiejsze zastosowanie i wyjaśniania przemian pamięci zbiorowej w dziejach ludzkości. Teoria pamięci kulturowej Jana Assmanna, w znacznym stopniu korzystająca z dorobku Halbwachsa i będąca w dużej mierze krytyczną kontynuacją jego refleksji nad pamięcią zbiorową, stanowi najbardziej wpływowy i znaczący przykład takiego ujęcia łączącego historię, antropologię i socjologię (Traba, 2008, s. 21).

W swoich badaniach Jan Assmann wyróżnia cztery skale pamięci: mimetyczną, pamięć rzeczy, komunikatywną oraz kulturową (Rajewski, 2013, s. 188). Dwie ostatnie są najistotniejsze w konstrukcji całej koncepcji i odpowiadają podziałowi, którego zarys można znaleźć już u Halbwachsa. Komunikatywna pamięć odpowiada zatem przekazowi międzypokoleniowemu. Jest to horyzont świadków zdarzeń, a więc maksymalny wymiar dla funkcjonowania pamięci „żywej”, sięgający około 80–100 lat (Assmann, 2008, s. 66). Ta forma pamięci jest pozbawiona instrumentów instytucjonalnego przekazu, polega raczej na przekazie mówionym, który odbywa się najczęściej w ramach małych grup społecznych, takich jak rodzina. Pamięć komunikatywną charakteryzuje nieuporządkowanie i pewna spontaniczność symptomatyczna dla przekazów ustnych. W tym sensie takie nośniki pamięci jak pamiętniki, mimo że mają pewne cechy komunikatywne (są bezpośrednim przekazem świadka), funkcjonują w sferze pamięci kulturowej, ich odbiorcami są bowiem szersze grupy społeczne, a treść przekazywana jest za pomocą materialnych, sformalizowanych nośników (Rajewski, 2013, s. 191). W momencie, w którym świadkowie odchodzą, pamięć komunikatywna zanika i jest zastępowana przez pamięć kulturową. Wiedza o zdarzeniach ze sfery historii mówionej przenosi się w ustalone celowo zinstytucjonalizowane formy pamiętania o przeszłości (Assmann, 2008, s. 68). W odróżnieniu od pamięci komunikatywnej, obecnej w czasowym wymiarze dnia powszedniego, pamięć kulturowa odnosi się do wymiaru święta. Nad treścią przekazu stanowią pieczę wyspecjalizowani „strażnicy pamięci” – odpowiednie grupy społeczne (kapłani, pisarze, historycy). Pamięć kulturowa często odnosi się do mitycznego czasu początku i zdarzeń z bardzo odległej przeszłości wspólnoty. Moment przejścia między pamięcią komunikatywną a kulturową nie jest zatem tak płynny, jak mogłoby się wydawać. Często rozpościera się między nimi luka czasowa, którą Assmann za Janem Vansiną określa jako lukę dryfującą *floating gap* (Assmann, 2008, s. 64).

Według Jana Assmanna przemiany form pamięci wiążą się z historią środków przekazu. Podążając tropem zarysowanym przez takich klasyków teorii komunikacji i technologii mediów, jak Marshall McLuhan (2017), Jack Goody (2006) czy Walter J. Ong (2011), wskazuje on na przejście od oralności do piśmienności jako przełomowy moment w dziejach pamięci kulturowej. Pojawienie się pisma radykalnie odmienia sposoby wytwarzania pamięci, jej przechowywania i posługiwania się nią. Assmann używa w tym miejscu rozróżnienia na koherencję rytualną i koherencję tekstualną (Assmann, 2008, s. 103). W społecznościach nieposługujących się pismem zachowanie niezmienionej pamięci kulturowej odbywa się przy użyciu znacznych środków

i wymaga od wszystkich uczestników wspólnoty dużego wysiłku. Treści kulturowe muszą być zapamiętane oraz wiernie odtwarzane, aby zachować istotne znaczenia, zaś sam akt przypominania zyskuje charakter rytualny. Przejście do piśmienności wpływa w zasadniczy sposób na sposoby zapisu i transmisji pamięci o przeszłości. Przede wszystkim powoduje jej eksternalizację na zewnętrzne nośniki. Wraz z pojawieniem się tekstów pojawia się odmienna od uczestnictwa i odtwarzania forma przypominania, a mianowicie interpretacja i komentowanie (Erl, 2018, s. 61). Wbrew intuicji zatem, paradoksalnie, trwalsza od ustnego przekazu technika zapisu okazuje się bardziej podatna na modulowanie treści, dodawanie bądź redukcję znaczeń.

Prezentując swoją koncepcję, Assmann używa przykładów ze świata starożytnego, porównując pamięć kulturową i mechanizmy jej zachowywania w cywilizacji egipskiej, greckiej, mezopotamskiej czy żydowskiej. Wypracowane instrumentarium teoretyczne użyte jest zatem do analizy różnych struktur konektywnych (wspólnot pamięci), ale występujących w stosunkowo zbliżonych czasowo epokach. Assmann skupia się na momencie pojawienia się nowej formy koherencji, w mniejszym stopniu angażując się w analizę bardziej pierwotnych mechanizmów i praktyk pamięci związanych ze społecznościami niepiśmiennymi.

Uznanie rozwoju technologii komunikacyjnych za główny czynnik zmiany ma nieco dłuższą tradycję i widoczne jest m.in. w podziale zaproponowanym przez Jacques'a Le Goffa (2007), który z kolei nawiązuje do podobnego rozpoznania czynionego przez André Leroi-Gourhana (1964). W perspektywie badań pamięci francuski historyk wyróżnia pięć zasadniczych okresów w historii. Pierwszy z nich to faza przedpiśmienna, gdy w ramach kultury pamięci dominowała forma nazywana przez Le Goffa „pamięcią etniczną”. Kolejny okres, związany ze starożytnością, to moment przejścia między oralnością a piśmiennością i pojawienie się nowych form pamiętania, takich jak zapisy w dokumentach archiwizujących czy miejsca komemoratywne. Następna zmiana pojawia się w średniowieczu, wraz z upowszechnieniem się tekstualnych środków mnemotechnicznych. Nowożytność i moment wynalezienia druku zapoczątkowuje czwarty okres w rozwoju pamięci, gdy jej eksternalizacja i dominacja tekstowych form zapisu jest wyraźna. Ostatni wyróżniony przez badacza okres to współczesna „ofensywa” pamięci wraz z pojawieniem się technik elektronicznego zapisu i przekazu informacji. Warte podkreślenia jest wyróżnienie pierwszego okresu – „pamięci etnicznej”, która nie jest tożsama z kulturami oralnymi przedstawianymi w koncepcjach teoretyków mediów. Le Goff podkreśla odmiennność niesformalizowanych „generatywnych rekonstrukcji” pamięci występujących w najstarszych społeczeństwach, od praktyk późniejszego przekazu ustnego „słowo w słowo”, w postaci wyuczonych opowieści (Le Goff, 2007, s. 106–109).

Assmannowskie rozróżnienie dwóch typów koherencji odwołuje się do podziału stworzonego przez Claude'a Levi-Straussa. Antropolog w swojej pracy *Myśl nieoswojona* (1969), zajmując się strukturami myślowymi społeczeństw niepiśmiennych, wskazywał na stosunek do historii i percepcję czasu jako podstawowy wyznacznik odmiennego ukształtowania kulturowej pamięci. Społeczeństwa, które posługują się cyklicznym pojęciem czasu, wykorzystują takie sposoby przypominania, które stabi-

lizują obecną strukturę społeczną i mają na celu utrwaląć porządek świata. Ludy takie, nazywane zimnymi, niejako zaprzeczają historii rozumianej jako rozwój w czasie. Odtwarzanie zdarzeń z przeszłości, kosmogoniczne mity początku, cykliczne rytuały – zadaniem tych form pamięci jest podkreślenie niezmienności zastanego porządku rzeczy. Odmiennie zachowania memoratywne charakteryzują społeczeństwa gorące, dla których przeszłość i pamięć o niej służy nieustannej zmianie, dostarczają argumentów dla społecznej zmiany i przeobrażania teraźniejszości. Tak więc, o ile społeczeństwa zimne stawiają siebie poza historią, o tyle ludy gorące uznają swoje działania za element procesu historycznego znajdujący się w pewnym miejscu chronologicznie uporządkowanej sekwencji dziejowej (Levi-Strauss, 1969, s. 366). Do zjawiska „ludów bez historii” odniósł się Jerzy Topolski, który w *Świecie bez historii* sugeruje, że ahistoryzm społeczeństw „zimnych” nie jest świadomym wyborem, ale wynika z ewolucyjnej fazy rozwoju społecznego i rozwoju historyczności (Topolski, 1998, s. 23). Assmann zagadnienie to wyjaśnia różną funkcją pamięci. Odpowiadająca logice zaprzeczania historyczności własnych działań jest funkcja kontraprezentna, zaś budowaniu tożsamości zbiorowości i zmianie służy funkcja fundacyjna (Assmann, 2008, s. 93).

PAMIĘĆ UCIELEŚNIONA

Jak można zauważyć, główna dychotomia zarysowywana przez badaczy pamięci dotyczy oralności i piśmienności. Przejście między tymi dwiema formami przekazu wiedzy jest najistotniejszą transformacją w dziejach kultury pamięci. Uznanie oralności za najbardziej pierwotny *modus memorandi* sugeruje, że ze względu na nieuchwytność mowy i języka właściwie niemożliwe jest ich rozpoznanie w stosunku do społeczności „zimnych” z przeszłości. Ogląd ten zmieniły dopiero prace Paula Connerton, który podkreślił performatywny i materialny aspekt pamięci. Choć wymiar ten był obecny w studiach nad pamięcią już wcześniej, znajdował się raczej na marginesie badań. W swoich rozważaniach nad tym, jak społeczeństwa pamiętają Connerton, przekracza prosty dualizm mowa – tekst. Nie rezygnuje jednak z koncepcji oralności jako takiej, ale znacznie ją rozszerza, podkreślając przede wszystkim jej performatywny wymiar, wprowadzając odmiennie od dotychczasowych rozróżnienie na praktyki zapisu i praktyki wcielania (inkorporacji). W ramach drugiej kategorii Connerton wskazuje na dwa kluczowe sposoby przekazywania pamięci występujące zarówno w społeczeństwach nowożytnych posługujących się nowoczesnymi mediami, jak i przedpiśmiennych, a więc obrzędy upamiętniania oraz praktyki cielesne (Connerton, 2012, s. 92). Przywołanie tych dwóch form pamiętania ma na celu zaakcentowanie, jak istotnym elementem jest mniej lub bardziej rytualny charakter wszelkich działań związanych z pamięcią kulturową. Wedle przyjętej za Lukesem definicji, rytuał to „sformalizowane aktywności o charakterze symbolicznym, które kierują uwagę uczestników na przedmioty, myśli i uczucia o specjalnym znaczeniu” (Lukes, 1975, za: Connerton, 2012, s. 98). Rytuały cechują się powtarzalnością, co obrazu-

je ich ścisły związek z przeszłością. Cyklicznie powracające święta mają odtwarzać przeszłe wydarzenia, często związane z mitycznym początkiem, co Connerton ilustruje przykładami świąt wielkich światowych religii. Istotną odmiennością ujęcia rytuału prezentowanego przez Connertona od dotychczasowych analiz jest skupienie się nie na przekazywanej treści, lecz formie. Jak argumentuje badacz, perspektywa ta pozwala na uniknięcie definiowania rytuału jako innej postaci mitu (Connerton, 2012, s. 116). Takie tekstualne ujęcie ignoruje bowiem przez to podstawową siłę społeczną rytuału tkwiącą w samej jego strukturze. O ile bowiem treść mitu przekazywanego ustnie nie musi być akceptowana przez słuchacza, o tyle podczas wypełniania rytuału treść jest siłą rzeczy inkorporowana przez odbiorcę-uczestnika. Formalizacja gestów, ruchów i języka rytuału ma swoją funkcję mnemotechniczną, ułatwiającą zapamiętanie i ograniczającą możliwości modyfikacji i odejście od rytualnego wzoru. Immanentna cecha rytuału, jaką jest inkluzywność i współuczestnictwo, wpływa na niezmienność przekazu i trwałość znaczeń. Sformalizowanie, powtarzalność i performatywność można uznać za podstawowe cechy rytuału. Ta ostatnia właściwość jest w koncepcji Connertona najważniejsza i, jak podkreśla badacz, odnosi się nie tylko do obrzędów upamiętnienia. To właśnie gest, ruch, mimika stanowią podstawowe formy komunikowania treści i wiążą się z takimi praktykami, w których ciało stanowi mimowolne lub świadome medium pamięci. Używając zaczerpniętego z filozofii Bergsona (2006) i fenomenologii percepcji Merleau-Ponty'ego (2001) pojęcia nawyku, zaznacza, że prawie każda aktywność ludzka przesycona jest materialnym, cielesnym aspektem. Wzorce zachowań kulturowych przechowywane są w automatyzmach ciała, sposobach poruszania się, gestykulacji, manifestują się w ubiorze i sposobach spożywania posiłków. Mniej lub bardziej uświadomione nawyki nabywane są w trakcie codziennych działań i aktywności, stąd bierze się ich niezwykła trwałość. Connerton wskazuje, że to właśnie ta właściwość powoduje, że

praktyki wcielania dostarczają [...] szczególnie efektywnego systemu mnemotechnicznego. [...] Każda grupa będzie zatem powierzać cielesnym automatyzmom wartości i kategorie, które najbardziej pragnie zachować. Wiadomo bowiem powszechnie, jak dobrze przeszłość może być zachowana w umyśle za pośrednictwem pamięci nawykowej osadzonej w ciele. (Connerton, 2012, s. 191–192)

Istotność performatywnego wymiaru pamięci oddaje to, że wedle Connertona praktyki wcielania nie tyle stanowią odrębną od praktyk zapisu kategorię, ale są jej niezbędnym elementem. Czynność pisania wymaga przecież użycia ciała. Nierzadko to właśnie sam proces pisarski, a nie treść tekstu jest sensem działania. Przykładem takiej koniecznej nierozdzielności aspektu performatywnego i tekstualnego jest np. żmudna kaligrafia lub ćwiczenie wielokrotnego zapisu zdania. Zapamiętanie treści ma się w takich przypadkach odbyć siłą wpojenia nawyku, a nie jedynie zrozumienia sensu zapisu. Koncepcja Connertona i zaakcentowanie przez niego znaczenia praktyk wcielania i pamięci nawykowej znacznie rozszerza pojęcie pamięci, która staje się zasadniczo tożsama z kategorią kultury z definicji Łotmana i Uspienskiego, dla których

kultura to „niedziedziczna pamięć społeczeństwa” (Napiórkowski, 2018, s. 20). Należy jednak w tym miejscu zaznaczyć, że dowartościowanie praktyk wcielania nie idzie w parze z symetrycznym równie silnym podkreśleniem materialności owych praktyk. Connerton, wskazując przykłady praktyk upamiętniania poprzez medium ciała, skupia się właśnie na ich performatywnym wymiarze, co prowadzi go do wniosku, że mimo ich znaczenia dla trwałości pamięci są nietrwałe same w sobie i praktycznie bezśladowe. Poglądowi takiemu, podzielanemu również przez archeologów (Van Dyke, Alcock, 2003, s. 4), co może tłumaczyć niewielkie zainteresowanie pamięcią, sprzeciwia się Bjørnar Olsen. Praktyki wcielania, rytuały, obrzędy, nawyki są zawsze „uwikłane w materiały umożliwiające odgrywanie zachowania, ich organizację i (możliwą) publiczną recepcję” (Olsen, 2008, s. 193). Praktyki wcielania pozostawiają zatem szereg materialnych śladów, przedmiotów i produktów, których wykonanie spełniało m.in. funkcję środka mnemotechnicznego (Hamilakis, 2010, s. 192). Należy się zatem zgodzić z Olsenem, że „praktyki inkorporujące są «wytwarzającymi ślady» w takim samym stopniu, jak praktyki inskrypcyjne lub raczej «ślady» są materialnymi jednostkami tego, co zapamiętane w cieleśnym” (Olsen, 2008, s. 193).

Prezentując historię badań nad pamięcią, możemy wyróżnić kilka przełomowych momentów, które stopniowo ukierunkowują refleksję nad pamięcią kulturową w stronę umożliwiającą badanie praktyk pamięci w pradziejowych społeczeństwach łowicko-zbierackich. Ścieżka ta wiedzie, począwszy od odkrycia przez Halbwachsa zbiorowych ram pamiętania przez Assmanowskie pojęcie pamięci kulturowej i podkreślenie aspektu diachronicznego przez teoretyków mediów i historyków wskazujących na przełomowy charakter przejścia między oralnością a piśmiennością, ku wskazaniu na performatywny i materialny wymiar praktyk pamiętania o przeszłości. W dalszej części tekstu spróbujemy zastosować kategorie wypracowane w ramach studiów nad pamięcią do przedstawienia obrazu kulturowego późnego paleolitu.

SPOŁECZNOŚCI PÓŹNEGO PALEOLITU NA NIZINIE ŚRODKOWOEUROPEJSKIEJ A PRAKTYKI PAMIĘCI

Okres późnego paleolitu jest związany z procesem deglacjacji obszarów Niziny Środkowoeuropejskiej. Ocieplenie klimatu i wycofywanie się lądolodu na północ umożliwiło powtórna kolonizację północnej, niżowej strefy kontynentu europejskiego. Zasiedlenie to obejmuje okres od pierwszego ciepłego wahnięcia, oznaczonego w periodyzacji paleoklimatycznej jako GI-1e, aż do końca ochłodzenia młodszego dryasu (GS-1). Syntetyzujące ujęcia periodyzacyjne wyróżniają trzy główne fazy, które wiążą się z zasiedleniem strefy niżowej w okresie późnego paleolitu przez trzy odmiennie jednostki kulturowe (technokompleksy – Kobusiewicz, 1999, s. 50; Terberger, 2006). Pionierskie społeczności, które jako pierwsze pojawiają się na tym obszarze, są związane z kulturą hamburską oraz creswellską, zaś w innej terminologii nazywane technokompleksem z jednozadziorcami, od charakterystycznej formy narzędziowej, którą powszechnie używano jako ostrza broni miotanej (Burdukiewicz, 1987). Ko-

lejną grupą są społeczności Federmesser (technokompleks z tylczakami łukowymi), których obecność na Nizinie Środkowoeuropejskiej przypada przede wszystkim na okres następnej ciepłej fazy Allerød (GI-1c). Z fazą ochłodzenia w młodszym dryasie związane jest osadnictwo technokompleksu z liściakami. Grupa ta obejmuje społeczności nazywane kulturą ahrensbuską, świderską oraz Bromme.

Późnopaleolityczne grupy łowiecko-zbierackie charakteryzowały się dużą mobilnością. Obozowiska związane są najczęściej z pobytami małych grup – rodzin nuklearnych. System osadniczy nie jest jednak całkowicie „płaski”, występują bowiem również duże osady (Rekem, Myszęcin, Cichmiana) oraz skupienia stanowisk (Dolina Kopanicy, Dolina Ahrensbuska), które noszą ślady pobytu większych grup lub cyklicznych powrotów. Technologia krzemieniarska opiera się na produkcji wiórowej dwupiętowej lub jednopiętowej. Pierwszy typ obróbki jest dominujący w inventarzach związanych z kulturą hamburską oraz ahrensbuską, zaś drugi częściej pojawia się w zespołach Federmesser i Bromme (Hartz, 1987).

Uważa się, że społeczności późnego paleolitu specjalizowały się w polowaniach na dużą faunę dominującą w środowisku. Dla społeczności hamburskich i ahrensbuskich podstawowym zwierzęciem łownym był renifer, zaś dla żyjących w środowisku leśnym społeczności Federmesser – łoś. Wydaje się jednak, że gospodarcze modele były bardziej zróżnicowane. Grupy łowiecko-zbierackie w elastyczny sposób eksploatowały środowisko, wykorzystując zasoby wodne oraz polując na mniejszą faunę oraz ptactwo (Kabaciński, Sobkowiak-Tabaka, 2009; Sobkowiak-Tabaka, 2017, s. 291).

Chronologiczna relacja między taksonami późnego paleolitu to w ogólnym zarysie relacja następstwa, jednak warto zaznaczyć, że w kontekście datowań szeregu stanowisk wielu badaczy mówi raczej o multilinearnym rozwoju społeczności późnego paleolitu i o ich czasowym współwystępowaniu (Sobkowiak-Tabaka, 2008, s. 146). Odejście od wyraźnego oddzielania trzech technokompleksów późnopaleolitycznych, sugerowania występowania hiatusów osadniczych i koncepcji sekwencyjnego zastępowania odmiennymi kulturowo grupami ludzkimi koresponduje również z akcentowaniem podobieństw w zakresie technologii, organizacji osadniczych czy modeli łowieckich. Przy pewnych różnicach należy zaznaczyć zatem, że społeczności późnego paleolitu dzielą wspólną postmagdaleńską tradycję widoczną w podstawowych zachowaniach kulturowych (Kobusiewicz, 1999, s. 193).

Kjel Knutsson zauważa, że technologia krzemieniarska społeczności ahrensbuskich jest kopią gestów i wzorców krzemieniarstwa hamburskiego. Podobną zależność można znaleźć między grupami Federmesser i Bromme (Knutsson, 2006, s. 177). Knutsson upatruje w tym dowodu na świadome nawiązywanie do przeszłych tradycji społeczności. Przeszłość była „odczytywana” przez współcześnie żyjące grupy i odtwarzana w ramach produkcji krzemieniarskiej. W swojej interpretacji zwraca uwagę na technologię krzemieniarską jako dyskursywną formę aktywnej reprodukcji przeszłości. Nawiązując do przedstawianej we wcześniejszej części tekstu conner-tonowskiej koncepcji pamięci kulturowej, możemy uznać krzemieniarstwo za jedną z podstawowych praktyk wcielania (inkorporacji). Nabywanie umiejętności obróbki

krzemienia wiąże się bowiem nie tylko ze świadomym zdobywaniem wiedzy o technologii, ale przede wszystkim utrwalaniem nawyków ruchowych. Przez regularnie powtarzane czynności wpajane są wzorce postępowania, gesty, techniki, które formują tzw. pamięć mięśni (*know-how*), niezbędny składnik umiejętności (Pelegrin, 1990, s. 112). Używając języka badaczy pamięci, możemy powiedzieć, że poprzez medium ciała i sformalizowany zestaw działań (łańcuch operacji) technologia krzemieniarska staje się nośnikiem pamięci kulturowej.

Knutsson za nieprzypadkowe uznaje również powroty ludności w miejsca zasiedlane wiele lat wcześniej, jak np. w Dolinie Tunelowej, gdzie odkryto szereg stanowisk związanych zarówno z kulturą hamburską, jak i ahrensberską, czy na stanowiskach Solbjerg, Jels lub Slotseng, gdzie zarejestrowano osadnictwo hamburskie oraz Federmesser. Knutsson uznaje takie stanowiska za „święte miejsca początku”, a więc świadomie odczytywane przez społeczność jako miejsce o szczególnym znaczeniu symbolicznym i historycznym, związane z przeszłością grupy. Konkretny element krajobrazu stanowiły „miejsca pamięci”, punkty odniesienia, wokół których konstruowano wyobrażenie o przeszłości. Społeczna pamięć przechowywana była zatem wedle Knutssona zarówno w działaniach wytwórczych, związanych z codzienną produkcją, jak i w krajobrazie (Knutsson, 2006, s. 177).

Niewątpliwą trudnością jest wykazanie bardziej bezpośrednich dyskursywnych praktyk pamięci społeczności późnopaleolitycznych, takich jak obrzędy upamiętniania. Niewiele artefaktów z tego okresu związanych jest ze sferą symboliczną, rytualną. Jak wskazują badacze, wysoka mobilność grup funkcjonujących w strefie nizinnej w okresie późnego paleolitu powodowała ubożenie praktyk i form rytualnych, a w rezultacie mniejsze możliwości rejestracji materialnych świadectw tych działań (Gamble, 1991, s. 5). Nie mamy zatem do czynienia ze stałymi strukturami o znaczeniu rytualno-symbolicznym, takimi jak jaskinie z malowidłami znane z obszaru franko-kantabryjskiego, które można wiązać z obrzędami upamiętniania. Formy o symbolicznych treściach kulturowych ograniczone są do tzw. sztuki mobilnej – przedmiotów ruchomych, które wedle badaczy miały funkcjonować w grupach łowców-zbieraczy przez długi czas, przechodząc z pokolenia na pokolenie. Jednym z nielicznych takich obiektów jest przedmiot z Rusinowa, który jest fragmentem tyki z poroża ornamentowanej wzorem geometrycznym oraz zgeometryzowanym wyobrażeniem antropomorficznym. Powtarzający się wielokrotnie wzór został poddany analizie mikromorfologicznej, która wykazała, że poszczególne fragmenty wzoru wykonywane były przez różne osoby (Płonka, Kowalski, 2017, s. 185). Nasuwa się zatem przypuszczenie, że przedmiot ten pełnił funkcję symboliczną, odnawianą cyklicznie przez rytualne „dopisywanie” powielanego wzoru. Widoczne są tu zatem cechy charakterystyczne dla kultur oralnych i ich praktyk wymienione przez Waltera Onga: addytywność, nagromadzenie czy redundancja (Ong, 2011, s. 75–80). Powtarzanie czynności miało charakter rytualnego odtwarzania i utrwalania treści kulturowych ważnych dla społeczności. Warto podkreślić nieużyteczną funkcję przedmiotu wydobywającą czysto symboliczny aspekt działań z nim związanych. Repetytywność tych działań doskonale oddaje akcentowany przez Connertona performatywny wymiar wszelkich praktyk

upamiętniania. Sam „tekst”, jakim był wzór i jego znaczenie, stanowił niewątpliwie ważny element w kulturze społeczności, która go użytkowała. Siła rytuału tkwiła jednak nie tyle w samej treści, ile w procesie zapisu – cyklicznej formie wykonywania obrzędu. Jak bowiem twierdzi Connerton, „nie ma nośników, bez podtrzymujących je praktyk” (Napiórkowski, 2012, s. 20).

KONKLUZJE

Badania nad paleolitycznymi społecznościami łowiecko-zbierackimi wprowadzają inspirującą perspektywę wzbogacającą refleksję nad pamięcią. Ujęcie, jakie prezentowano w diachronicznych koncepcjach, posługiwało się przede wszystkim, podążając za teoretykami mediów, przeciwstawieniem dwóch struktur pamięci: oralności i piśmiennosci. Pierwsza z nich, stanowiąca pierwotną formę kultury pamięci, odnosiła się najczęściej do praktyk oralnych lub rytualnych związanych z opowieścią, mitem czy obrzędem. Dotyczyła społeczności niepiśmiennych, które nie posługiwały się pojęciem historii oraz liniową koncepcją czasu. Przechowywanie pamięci powierzano w takich grupach specjalnie wyznaczonym do tego osobom, takim jak griot, szaman, pieśniarz, aoida. Pamięć zbiorowa nie była więc eksternalizowana na nośnik tekstu lub książki, ale przenoszona do pamięci indywidualnej odpowiednich instytucji czy uczestników obrzędów, którzy stawali się strażnikami tradycji. W tak interpretowanych strukturach pamięci jej treść jej trudna do odkrycia, nie pozostawia bowiem trwałych śladów. Poszerzenie pojęcia pamięci o praktyki wcielania i pamięć nawykową pozwala uchwycić sposoby pamiętania przez społeczeństwa na dużo głębszym poziomie. Pamięć kulturowa zakorzeniona jest bowiem, w sposób mniej lub bardziej uświadamiany, w codziennych, rutynowych działaniach. Tkwiąca w takich czynnościach siła mnemotechniczna umożliwia utrwalanie wzorców kulturowych. Archeologiczne analizy wytwórczości krzemieniarskiej wskazują konkretne przykłady takich czynności. Produkcja krzemieniarska stanowiła bowiem jedną z praktyk utrwalania i odtwarzania pamięci zbiorowej. Reprodukacja kulturowa odbywała się wraz z nabywaniem umiejętności odpowiedniej obróbki zgodnej z tradycją. Badania nad społecznościami paleolitu dostarczają też przykładów bardziej dyskursywnych praktyk rytualnych związanych z powtarzalnym wykonywaniem ornamentu na obiektach symbolicznych. Dwa aspekty praktyk pamiętania, które dotychczas stanowiły margines w studiach nad pamięcią, a więc wymiar performatywny oraz materialny, wyraźnie ukazują swoje znaczenie w aktywnościach rozpoznanych wśród społeczności późnego paleolitu. W świetle badań najstarszych grup łowiecko-zbierackich możemy stwierdzić, że to właśnie te cechy praktyk pamięci stanowiły o niezwykłej trwałości i stabilności struktur społecznych i kulturowych, mimo zmiennych warunków środowiskowych czy kryzysów demograficznych. Zdefiniowanie pamięci kulturowej jako mocno zakotwiczonej w codziennych aktywnościach, takich jak szeroko pojęta produkcja, ma niewątpliwie istotne konsekwencje również dla rozumienia charakteru zmian kulturowych w pradziejowych społecznościami łowiecko-zbierackich. Ozna-

cza ona bowiem, że zmiany technologiczne, np. mikrolityzacja mezolityczna, które często wyjaśniane są w aspekcie funkcjonalnym jako innowacja adaptacyjna wobec zmieniających się warunków zewnętrznych, są w istocie zerwaniem z przeszłością, radykalną modyfikacją pamięci lub świadectwem jej nieciągłości. Znaczna przemiana technologiczna sposobów wykonywania narzędzi wiąże się bowiem z jeszcze ważniejszą, głębszą społeczną przemianą praktyk pamięci.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann, J.
2008 *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bergson, H.
2006 *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Connerton, P.
2012 *Jak społeczeństwa pamiętają?* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Czapliński, P.
2016 Bunt w ramach pamięci. „Solidarność”, rewolucja, powstanie. *Teksty drugie*, 6, 204–225.
- Erl, A.
2018 *Kultura pamięci. Wprowadzenie*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Freud, Z.
1997 *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Goody, J.
2006 *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Gamble, C.
1991 The social context of European Palaeolithic Art. *Proceedings of the Prehistoric Societies*, 57, 3–15.
- Halbwachs, M.
1942 *La Topographie legendaire des Evangiles en Terre sainte. Etude de memoire collective*. Paryż: Les Presses universitaires de France.
- Halbwachs, M.
1950 *La memoire collective*. Paryż: Les Presses universitaires de France.
- Halbwachs, M.
2008 *Spoleczne ramy pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hamilakis, Y.
2010 Re-collecting the fragments. Archaeology as mnemonic practice. W: K. Lillios, V. Tamis (red.), *Material Mnemonics: Everyday Memory in Prehistoric Europe* (s. 188–199). Oxford: Oxbow Books.
- Jones, A.
2007 *Memory and Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kabaciński, J., Sobkowiak-Tabaka, I.
2009 Big game versus small game hunting – subsistence strategies of the Hamburgian culture. W: M. Street, R. N. E. Barton, T. Terberger (red.), *Humans, environment and chronology of late glacial of the North European Plain* (s. 67–75). Mainz: Romisch-Germanisches Zentralmuseum.

- Kobusiewicz, M.
1999 *Ludy łowiecko-zbierackie północno-zachodniej Polski*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Knutsson, K.
2006 A genealogy of reflexivity: the skilled lithic craftsman as 'scientist'. W: J. Apel, K. Knutsson (red.), *Skilled Production and Social Reproduction. Aspects of Traditional Stone-Tool Technologies* (s. 153–186). Uppsala: Societas Archaeologica Upsaliensis.
- Le Goff, J.
2007 *Historia i pamięć*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Leroi-Gourhan, A.
1969 *Le Geste et La Parole*. Paryż: Albin Michel.
- Levi-Strauss, C.
1969 *Mysł nieoswojona*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- McLuhan, M.
2017 *Galaktyka Guttenberga*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Mearlau-Ponty, M.
2001 *Fenomenologia percepcji*. Warszawa: Aletheia.
- Minta-Tworzowska, D.
2012 Przeszłość we współczesności. Wprowadzenie. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cynogot, A. Zalewska (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji* (s. 1089–1099). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Napiórkowski, M.
2012 „Jak społeczeństwa pamiętają” Paula Connerton na tle współczesnych badań nad pamięcią zbiorową. W: P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają* (s. 7–28). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Napiórkowski, M.
2018 Epidemia pamięci. W: P. Majewski, M. Napiórkowski (red.), *Antropologia pamięci. Zagadnienie i wybór tekstów* (s. 15–37). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Nora, P.
1989 Between Memory and History: Les lieux des memoire. *Representation*, 26, 7–24.
- Nora, P.
1992 *Les lieux des memoire*. Paryż: Gallimard.
- Olick, J. K., Robbins, J.
2014 Badania nad pamięcią społeczną. W: K. Kończal (red.), *(Kon)teksty pamięci* (s. 99–140). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Olsen, B.
2008 *W obronie rzeczy. Antropologia i ontologia przedmiotów*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Ong, W. J.
2011 *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Pelegri, J.
1990 Prehistoric Lithic Technology: Some aspects of research. *Archaeological Review from Cambridge*, 9, 116–125.
- Płonka, T., Kowalski, K.
2017 Closing remarks. W: T. Płonka, K. Kowalski (red.), *Rusinowo. The symbolic culture of foragers in the Late Palaeolithic and the early Mesolithic* (s. 183–186). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Rajewski, A.
2013 Rozważania na temat Assmannowskiej teorii pamięci. *Rocznik Antropologii Historii*, 4, 187–202.

- Saryusz-Wolska, M.
 2010 Wprowadzenie. W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* (s. 7–38). Warszawa: Wydawnictwo Universitas.
- Sobkowiak-Tabaka, I.
 2008 *Spoleczności późnego paleolitu w dorzeczu Odry*. Poznań: Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii PAN.
- Sobkowiak-Tabaka, I.
 2017 *Rozwój społeczności Federmesser na Nizinie Środkowoeuropejskiej*. Poznań: Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii PAN.
- Terberger, T.
 2006 From the First Humans to the Mesolithic Hunters in the Northern German Lowlands – Current Results Trends. W: K. M. Hansen, K. B. Pedersen (red.), *Across the Western Baltic. Proceedings of the archaeological conference “The Prehistory and Early Medieval Period in the Western Baltic” at Vordimborg, South Zealand, Denmark, March 27th-29th 2003* (s. 23–56). Vordimborg: Sydsjællands Museum.
- Topolski, J.
 1998 *Świat bez historii*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Traba, R.
 2008 Wstęp do wydania polskiego. Pamięć kulturowa – pamięć komunikatywna. Teoria i praktyka badawcza Jana Assmanna. W: J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych* (s. 11–25). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Van Dyke, R. M., Alcock, S. E.
 2003 *Archaeologies of Memory: An Introduction*. W: R. M. Van Dyke, S. E. Alcock (red.), *Archaeologies of Memory* (s. 1–14). Oxford: Oxbow Books.
- Zalewska, A.
 2012 Archeologia jako forma kreowania, pielęgnowania i odzyskiwania pamięci. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji* (s. 1178–1190). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

THE STUDIES OF MEMORY AND ARCHAEOLOGY OF LATE PALEOLITHIC:
 A PERFORMATIVE DIMENSION OF MEMORY PRACTICES IN THE PREHISTORICAL
 SOCIETY OF HUNTERS-GATHERERS

S u m m a r y

The researches on the Paleolithic society of hunters-gatherers enter into an inspiring perspective, enriching the reflection on memory. This approach was presented in the diachronic concepts and used, following the media theoreticians, the contradiction of two structures of memory: orality and writing. First of them is a primitive form of culture of memory, and it is mostly linked to the oral and ritual practices connected to storytelling, myth, or ritual. It referred to the illiterate societies which did not use the term of history and the concept of time. In such groups, there were special people such as griot, shaman, singer, or aioda destined to collect the memory. Collective memory was not externalized to the text or a book. Still, it was transferred to the individual memory of proper institutions or participants of rituals who were the safeguards of the tradition.

In such an interpretation of structures of memory, its content is hard to find, because it does not leave any stable traces. They are widening the term of memory with the practices of embodiment

and habitual memory. Cultural memory is deeply rooted in routine activities, which is more or less conscious. The mnemotechnic power that lives in such activities allows for preserving of cultural models. The archaeological analyses of flint working materials present the very concrete examples of such events. The production of flints was one of the practices of preserving and reconstructing of collective memory. The cultural reproduction happened together with acquiring the skills of proper processing of inline to tradition. The research on Paleolithic societies brings us examples of more discursive ritual practices connected to the repetitive decoration of symbolic objects with ornaments. These two aspects of the memory practices, which so far have been on a margin of the memory studies, and thus the performative and material dimension explicitly show their meaning in the activities recognized among the late Paleolithic societies. Taking into account of the oldest hunter-gatherers groups, we can state that the features of memory practices were a base for extraordinary persistence and stability of social and cultural structures despite the changes of the environmental conditions and demographical crises. Defining cultural memory and firmly rooted in everyday activities such as widely-understood manufacture, has significant consequences for the understanding of the character of cultural changes in the prehistorical societies of hunter-gatherers. It means that the technological changes, such as mesolithic microlithization, which are often explained in the functional aspect, as adaptive innovation towards changing external conditions are truly the breakage with the past, a radical modification of memory and the evidence of its discontinuity. Significant technological change of tools manufacture is connected to even the more critical and more profound transformation of memory practices.

**KWESTIA PIERWOTNOŚCI
FUNKCJI ESTETYCZNEJ MUZYKI
W ŚWIETLE ZNALEZISK ARCHEOLOGICZNYCH**

**THE ISSUE OF THE PRIMORDIALITY
OF THE AESTHETIC FUNCTION OF MUSIC
IN THE LIGHT OF ARCHEOLOGICAL DISCOVERIES**

Piotr Podlipniak

orcid.org/0000-0002-4326-559X

Instytut Muzykologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań
podlip@amu.edu.pl

ABSTRACT: Bony flutes dated back to around 43,000 years old are the clearest examples of musical instruments ever found. There are also other archeological artifacts related to the possible musical activity of *Homo sapiens* and *Homo neanderthalensis*, which are the subject of numerous controversies. Bearing in mind that singing is the simplest form of musical activity that does not need any tools, the beginning of music must have been much older than the first musical instruments. Due to the fact that the sonic results of prehistorical hominins' musical activity have not been preserved, the question of the artistic nature of hominins' music requires the ethological knowledge as well as archeological findings. One of the widely discussed ethological hypotheses concerning human proclivity to behave artistically is the idea of artification, which has been proposed by Ellen Dissanayake. This idea suggests that the source of the human proclivity for art is the species-specific predisposition of *Homo sapiens* to transform the mundane non-artistic phenomena into art. However, while in the case of visual arts, the archeological discoveries of prehistorical paintings are by themselves the proof of such transformation in order to recognize the aesthetic function of our ancestors' sound expressions the interpretation of the archeological discoveries of musical instruments in a broader context seems to be indispensable. The main aim of this article is to indicate that communication that has led to social consolidation has been the primordial function of music. Only together with the accelerating cultural evolution that occurred at the end of the middle Paleolithic period, musical activity was transformed from a simple communicative tool into an aesthetic phenomenon. It is proposed that this transformation could have been possible thanks to the appearance of the proclivity to artification.

KEY WORDS: artification, bony flutes, lithophones, primordial function of music, sound communication

Muzyka rozumiana jako rezultat specyficznej aktywności behawioralnej człowieka jest zjawiskiem, które przez zdecydowanie większą część historii naszego gatunku utrwalane było i przekazywane jedynie w tradycji oralnej. Z tej przyczyny wszelkie twierdzenia zarówno o początkach muzyki, jak i o jej pierwotnych funkcjach budowane są wyłącznie na podstawie pośrednich źródeł wiedzy. Źródła te ze swej natury nie dają możliwości stworzenia pełnego i wyczerpującego obrazu pierwotnej muzyczności¹ naszych przodków, co stwarza przestrzeń dla licznych spekulacji. Równie istotnym problemem dla badań nad muzycznością człowieka jest ustalenie, jakie faktyczne zjawiska kryją się pod pojęciami „muzyka” i „muzyczność”. Zagadnienie definicji „muzyki” i „muzyczności” wydaje się nabierać w refleksji nad pierwotną funkcją muzyki kluczowego znaczenia ze względu na konieczność precyzyjnego odróżniania zachowań muzycznych od innych form aktywności dźwiękowej człowieka, jak też na międzydziedzinowy charakter pytania o funkcję muzyki. Problem ten wiąże się bowiem z jednej strony z pytaniem o biologiczny charakter zachowań muzycznych, a z drugiej dotyka zjawisk stanowiących przedmiot badawczy tradycyjnie rozumianych nauk społecznych i humanistycznych, co prowadzić może niekiedy do trudności z pogodzeniem twierdzeń formułowanych przez przedstawicieli tych nauk w ramach często odrębnych paradygmatów.

Jedną z takich nieprzewidywalnych trudności wydaje się definiowanie muzyki przez wielu humanistów oraz przedstawicieli nauk społecznych nie za pomocą wskazania na cechy dystynktywne tego zjawiska, ale przez przyjęcie społecznego, zmiennego kulturowo i historycznie rozumienia tego, co opisywane jest tym pojęciem, czyli akceptację tzw. otwartej definicji muzyki (Cook, 2000; Dahlhaus, Eggebrecht, 1992). Innymi słowy według takiego stanowiska za muzykę uważa się wszystko to, co dana grupa społeczna chce nazywać muzyką. Nie trzeba tu wyliczać licznych problemów, jakie rodzi posługiwanie się takim rozumieniem muzyki przy wszelkich badaniach porównawczych, nie tylko interkulturowych, lecz także intergatunkowych, nieuniknionych podczas rozpatrywania pierwotnej funkcji muzyki. Jedynym możliwym rozwiązaniem tego problemu wydaje się przyjęcie w badaniach nad pierwotną muzycznością jednego wspólnego paradygmatu.

MUZYKA Z PERSPEKTYWY PARADYGMATU NATURALISTYCZNEGO

Dla pogodzenia perspektyw przyrodniczej i humanistycznej jedynym możliwym do przyjęcia paradygmatem jest naturalizm. Nie da się bowiem pogodzić jakichkolwiek poglądów antynaturalistycznych, zakładających z definicji istnienie takiej sfery rzeczywistości, która ze swej natury jest niepoznawalna metodami nauk przyrodniczych, ze współczesną przyrodniczą wizją człowieka opartą na korpuskularno-

¹ Ponieważ słowo „muzykalność” w polskiej terminologii odnosi się do szczególnych uzdolnień muzycznych, które odróżniają część ludzkiej populacji od tej, która ich nie ma, dlatego dla podkreślenia powszechnego charakteru zdolności muzycznych w niniejszym artykule posługuję się słowem „muzyczność”.

-falowym modelu rzeczywistości. Skoro naturalizm zakłada istnienie jednej rzeczywistości, poznawalnej metodami nauk przyrodniczych, wspomniana otwarta definicja muzyki jest nieprzydatna dla naturalistycznej refleksji nad muzyką (Brown, Merker, Wallin, 2000), z uwagi na brak możliwości zastosowania narzędzi badawczych stosowanych w przyrodoznawstwie w celu rozpoznania ewentualnych, gatunkowo wspólnych, elementów zachowań muzycznych człowieka.

Wspomniana otwarta definicja muzyki nie pozwala bowiem na wykluczenie jakiegokolwiek zjawiska ze zbioru określanego mianem „muzyka”. Nie można przecież wykluczyć, że jakaś grupa społeczna w przyszłości nie będzie chciała nazywać muzyką zjawisk dźwiękowych, które nie mieszczą się na przykład w zakresie słyszalności dostępnej słuchowi ludzkiemu, co zresztą w ograniczonym zakresie ma już miejsce we współczesnej twórczości muzycznej (Roosth, 2018). Choć rezygnacja z otwartej definicji muzyki niesie ze sobą ryzyko wykluczenia pewnej części dzieł współczesnej kultury muzycznej z pojęcia „muzyka”, z ponadczasowej i interkulturowej perspektywy oglądu ludzkich zachowań dźwiękowych, liczba tych zjawisk wydaje się na tyle mała, że można do celów badań nad początkami muzyczności uznać takie przejawy niektórych awangardowych dzieł muzycznych za nieistotne.

Do twórczości takiej zaliczyć należy nie tylko te zjawiska, które wykraczają poza możliwości percepcyjne człowieka, ale także wszystkie takie utwory muzyczne, które pozbawione są co najmniej jednej z powszechnych cech muzyki, takich jak puls muzyczny i związany z nim porządek metryczny muzyki czy dyskretne klasy wysokości dźwięku. Za wykluczeniem takich dzieł jako przykładów muzyki przy próbach jej definiowania przemawia nie tylko stosunkowo ich niewielka liczba w porównaniu z całokształtem twórczości muzycznej ludzkości na przestrzeni dziejów i w perspektywie interkulturowej, ale także niewielkie zainteresowanie społeczne takimi dziełami (Dutton, 2009), brak powszechnej jednoznacznej identyfikacji tych wytworów jako muzycznych, ograniczenie swoim zakresem występowania jedynie do współczesnej kultury muzycznej Zachodu, jak też stosunkowo młody wiek takich ekspresji muzycznych, który nie sięga dalej w historii niż początków XX wieku. Dlatego dla podjętych tu rozważań przyjąć należy, że muzyką jest taka aktywność dźwiękowa człowieka, która polega na porządkowaniu dyskretnych kategorii wysokości dźwięku w czasie i/lub hierarchizacji zjawisk dźwiękowych w czasie w sposób periodyczny i hierarchiczny. Za takim ograniczeniem pojęcia „muzyka” przemawiają wyniki badań, które wskazują na wyjątkowość pod tym względem człowieka wśród innych gatunków zwierząt (Fitch, 2006, 2013; Jackendoff, Lerdahl, 2006). Natomiast pod pojęciem „muzyczności” należy rozumieć tu zestaw zdolności poznawczych człowieka, które umożliwiają mu ekspresję muzyczną (Fitch, 2015).

SPÓR O FUNKCJE MUZYKI

W tradycji zachodniej muzyka rozumiana jest zwykle jako zjawisko artystyczne, co prowadzi do eksponowania w pierwszym rzędzie w refleksji o muzyce jej funkcji este-

tycznej. Nawet przez etnomuzykologów i antropologów muzyki, którzy w największym chyba stopniu spośród badaczy muzyki mają świadomość niezwyklej jej zróżnicowania w różnych kulturach, funkcja estetyczna muzyki jest niejednokrotnie traktowana jako prymarna (Merriam, 1964). Inną często wskazywaną funkcją jest komunikacja. Komunikacyjny charakter muzyki stał się wręcz podstawą dla uprawiania odrębnej subdyscypliny muzykologii, jaką jest semiotyka muzyki (Jabłoński, 2010). Wśród innych funkcji muzyki wymienia się też wzmacnianie więzi społecznych (Blacking, 1973; Dunbar, 2012; Storr, 1992; Tarr, Launay, Dunbar, 2014), uprawomocnianie rytuału (Malinowski, 1987), wywoływanie wspomnień autobiograficznych (Cady, Harris, Knappenberger, 2008; Schulkind, Hennis, Rubin, 1999), regulację nastroju (Husain, Thompson, Schellenberg, 2002), w tym łagodzenie stresu (North, Hargreaves, 2000; Thoma i in., 2013) i pokonywanie kryzysów emocjonalnych (Behne, 1997), by wskazać tu tylko na te najczęściej przywoływane. Należy jednak podkreślić, że wskazywane przez przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych funkcje muzyki nie muszą odnosić się do muzyczności z tej samej perspektywy metodologicznej, co prowadzić może do wielu nieporozumień. W biologii na przykład czym innym jest określenie funkcji z perspektywy ultymatywnej (dlaczego dane zjawisko istnieje), a czym innym z perspektywy proksymalnej (jak dane zjawisko działa) (Tinbergen, 1963). Jeśli przyjmiemy, na przykład, że muzyka wyewoluowała dzięki działaniu Darwinowskiego doboru płciowego (Darwin, 1871), to, że słuchanie muzyki wzbudza emocje, wskazuje, że z perspektywy proksymalnej funkcją muzyki jest wzbudzanie emocji, ale z perspektywy ultymatywnej tą funkcją jest popis seksualny, który dzięki mechanizmowi wzbudzania emocji prowadzi do sukcesu reprodukcyjnego osobnika. Jak zatem pogodzić w badaniach interdyscyplinarnych łączących tradycyjną etnomuzykologię, antropologię muzyczną, estetykę i semiotykę muzyki z jednej strony i etologię oraz inne dyscypliny przyrodnicze z drugiej? Jednym z możliwych rozwiązań jest próba redukcji czy też wyjaśnienia funkcji muzyki wskazywanych i opisywanych przez przedstawicieli nauk humanistycznych w kategoriach odpowiadających funkcjom wyróżnianym przez etologów. Jak zatem należy rozumieć i odróżnić funkcję komunikacyjną muzyki od jej funkcji estetycznej w kategoriach etologicznych?

Rozpatrując zagadnienie funkcji estetycznej muzyki, dotykamy rozległego problemu doświadczenia piękna muzycznego, który, mimo że od początku filozoficznej refleksji nad muzyką zajmował umysły niezliczonej rzeszy myślicieli, nie doczekał się jak dotąd satysfakcjonującego rozwiązania. Czy zatem coś tak wzniosłego i trudnego do jednoznacznego zdefiniowania może stać się przedmiotem namysłu przyrodniczego? Okazuje się, że kategoria piękna obecna była od dawna w refleksji przyrodniczej, bo już u samego Karola Darwina, który posługiwał się nią, wskazując na niepoślednią rolę wyborów estetycznych osobników w procesie doboru płciowego (Darwin, 1871). I choć w XX-wiecznej historii biologii ewolucyjnej Darwinowskie rozumienie piękna jako zjawiska bezpośrednio związanego z umysłowością zwierząt nie zajmowało należytego mu miejsca, można zaobserwować ostatnimi czasy restytucję idei Darwina na gruncie naturalizmu (Prum, 2017). Jak można zatem zredukować pojęcie piękna do kategorii naturalistycznych?

Z perspektywy naturalistycznej piękno jest doświadczane dzięki interpretacji bodźców przez układ nerwowy danego osobnika. W przypadku gatunków społecznych, charakteryzujących się zdolnością do uczenia się społecznego (Laland, 2017), odczucie piękna zależy zarówno od własności fizjologicznych tego układu (na które składają się cechy gatunkowo specyficzne, a także ewentualne elementy idiosynkratyczne dla danego osobnika), jak i modyfikacji informacji kulturowej, jaka dokonuje się w środowisku społecznym danego osobnika. Co ważne, takie powstawanie doświadczeń estetycznych w umysłach wiąże się z określoną funkcją zjawiska z perspektywy ultymatywnej. Darwinowskie wyjaśnienie sugeruje, że nasze doświadczenie piękna muzycznego jest efektem nieświadomej oceny atrakcyjności seksualnej wykonawcy (Darwin, 1871; Miller, 2000). Niezależnie jaką funkcję ultymatywną muzyki uznamy za faktyczną przyczynę naszych doświadczeń estetycznych, czy będzie to popis seksualny (Miller, 2000), czy konsolidacja grupy (Roederer, 1984; Storr, 1992), opisywana przez przedstawicieli nauk humanistycznych funkcja estetyczna muzyki sprowadza się do rozumianej z perspektywy proksymalnej komunikacji określonego rodzaju informacji kulturowej, której rozpoznanie wzbudza u odbiorcy emocje estetyczne.

Czy zatem spór o to, czy muzyka pełni w pierwszym rzędzie funkcję estetyczną, czy komunikacyjną jest bezprzedmiotowy z perspektywy etologicznej? Byłoby tak, gdyby funkcje te miały identyczne przyczyny, tak w sensie proksymalnym, jak i ultymatywnym. Wydaje się jednak, że tak nie jest. O ile bowiem komunikacja muzyczna ma, przynajmniej w zakresie pewnych cech muzyki, takich jak np. struktura wysokościowa, charakter specyficzny nie tylko dla domeny audialnej, ale też dla samej komunikacji muzycznej, o tyle doświadczenie estetyczne nie jest ograniczone wyłącznie do domeny audialnej, ale też wizualnej, taktylnej, a nawet olfaktorycznej. Tak więc w obu wypadkach mamy do czynienia z komunikacją, jednak same mechanizmy tej komunikacji, a być może także i przyczyny ewolucyjne powstania tych mechanizmów są różne. Kiedy zatem w tradycyjnym dyskursie muzykologicznym mówi się o funkcji komunikacyjnej muzyki, ma się na myśli jej zdolność do przekazywania różnorodnych informacji za pomocą systemu fonologicznego muzyki. Natomiast kiedy rozpatrujemy w tradycji humanistycznej funkcję estetyczną muzyki, odwołujemy się do zdolności wywoływania przez muzykę doświadczeń estetycznych, które odnoszą się do niespecyficznej dla muzyki kategorii piękna. W jakim stopniu jednak źródła archeologiczne mogą przyczynić się do oceny funkcji zachowań muzycznych naszych odległych w historii przodków?

ŹRÓDŁA ARCHEOLOGICZNE A MUZYKA

W badaniach nad pierwotną muzycznością człowieka, poza odkryciami i wiedzą z zakresu takich dyscyplin naukowych, jak paleontologia, antropologia fizyczna, genetyka, etnologia i biologia ewolucyjna, jeśli wymienić tylko te najważniejsze, nieocenionym źródłem wiedzy są znaleziska archeologiczne. Wiele z tych znalezisk

świadczy niewątpliwie o obecności zachowań muzycznych wśród naszych prahisterycznych przodków. Najbardziej przekonujące w tym względzie są znaleziska narzędzi, których budowa sugeruje ich muzyczne zastosowanie i skłania do określenia ich mianem instrumentów muzycznych, choć ważnym źródłem informacji o możliwych zachowaniach muzycznych mogą być też malowidła naskalne. Szczególnie cenne dla rozważań o początkach muzyczności człowieka są odkrycia najstarszych instrumentów muzycznych. W dyskusji nad początkami muzyki niekiedy to właśnie instrumenty muzyczne stają się głównym argumentem wskazywanym jako dowód pojawienia się muzyki (Higham i in., 2012). Należy jednak pamiętać, że zachowania muzyczne wczesnych *Homo sapiens*, a być może także innych homininów, nie musiały być związane z zastosowaniem jakichkolwiek narzędzi i mogły poprzedzać wynalezienie instrumentarium muzycznego o wiele lat (Morley, 2013, s. 32–33), a nawet tysiącleci (Mithen, 2006, 2009).

Samo odkrycie i datowanie artefaktów o wyglądzie instrumentu muzycznego nie musi wiązać się jednoznacznie z przypisaniem im funkcji muzycznych. Dobrym przykładem jest choćby niekończąca się dyskusja nad interpretacją znalezionej w słoweńskiej jaskini Divje Babe fragmentu kości z otworami przypominającymi flet. Według jednych badaczy jest faktycznym instrumentem muzycznym wykonanym i wykorzystywanym do aktywności muzycznej przez *Homo neanderthalensis* (Kunej, Turk, 2000; Tuniz i in., 2012; Turk i in., 2018), podczas gdy dla innych stanowi fragment kości nadgryzionej przez drapieżnika (D’Errico, Villa, 1997; Diedrich, 2015; Mithen, 2006; Morley, 2006). Osobnym problemem jest tu rozpoznanie, czy dźwięki wydobywane z tej piszczałki były wykorzystywane jako element muzyczny, czy może raczej jako wabik podczas polowania. Jeszcze więcej kontrowersji rodzi zastosowanie muzyczne narzędzi kamiennych, określanych mianem litofonów, zaliczanych do szerszej grupy instrumentów, tzw. idiofonów, wśród których na szczególną uwagę zasługują narzędzia krzemienne (Blake, Cross, 2008). Choć wykorzystanie różnych rodzajów kamienia jako źródła dźwięku wydaje się prawdopodobne, problemem jest ustalenie, czy ów przedmiot tylko wykorzystano do aktywności muzycznej, czy też intencjonalnie wykonano go z myślą o aktywności muzycznej. Odpowiedź negatywna na to drugie pytanie nie musi wiązać się z negatywną odpowiedzią na to pierwsze. Znanych jest bowiem wiele przykładów zastosowania muzycznego przedmiotów przeznaczonych pierwotnie do innych celów. Dobrym przykładem jest wskazywane przez etnomuzykologów używanie łuku jako instrumentu muzycznego przez przedstawicieli kultur zbieracko-łowieckich. Z drugiej strony, choć wykorzystywanie wiedzy etnomuzykologicznej do oceny potencjalnej „muzyczności” znalezisk archeologicznych może nieść ze sobą ważne przesłanki wspierające twierdzenia o muzycznym przeznaczeniu danych przedmiotów (Morley, 2013), należy pamiętać, że badania etnomuzykologiczne dokonywane są na współczesnych ludziach, których kultury mogą różnić się pod wieloma aspektami od kultur prehistorycznych. Jest to istotne zwłaszcza w przypadku analizy i interpretacji znalezisk, których wiek określany jest na dziesiątki tysięcy lat. Biorąc pod uwagę wskazane tu problemy, za najstarsze bezspornie instrumenty uważa się kościane flety znalezione w jaskiniach Hohle Fels,

Vogelherd i Geißenklösterle, które znajdują się na terenie obecnych południowo-zachodnich Niemiec (Conard, Malina, Münzel, 2009). Wiek najstarszych z nich szacuje się na około 42–43 tys. lat (Higham i in., 2012).

POCZĄTKI MUZYKI

Kiedy należy szukać początków muzyczności w świetle wymienionych wyżej znalezisk archeologicznych? Jak już wspomniano, opieranie twierdzeń dotyczących początków muzyczności człowieka na odkryciach archeologicznych instrumentów muzycznych byłoby ryzykowne, ponieważ zachowania muzyczne ludzi nie muszą ograniczać się do muzyki instrumentalnej. Przeciwnie, bardziej prawdopodobne wydaje się, że zachowania te mają korzenie w aktywności wokalne. Innymi słowy pierwszą formą muzyki był najprawdopodobniej śpiew (Bannan, 2012; Gorzelańczyk, Podlipniak, 2011, 2015b; Morley, 2013). Jedną z kluczowych cech struktury muzycznej jest wysokość dźwięku, dlatego ważną przesłanką dla rozważań o początkach muzyki jest stwierdzenie u naszych przodków zdolności do takiej kontroli aparatu głosowego, która umożliwi wolicjonalne operowanie częstotliwością dźwięków o strukturze harmoniczej, wytwarzanych za pomocą głosu. Zdaniem niektórych zdolnością taką być może wykazywał się już *Homo heidelbergensis* (Morley, 2013). Biorąc pod uwagę, że kontrola wokalna nad częstotliwością tonu podstawowego (F_0) dźwięków o strukturze harmoniczej jest użyteczna jedynie, jeśli weźmiemy pod uwagę śpiew (Bannan, 2012; Podlipniak, 2016), początki muzyki mogą być o wiele starsze niż początki zastosowania instrumentów muzycznych. Wprawdzie intencjonalne operowanie częstotliwością wokalizacji ma też miejsce w mowie, szczególnie przy artykułowaniu słów w językach tonalnych, precyzja intonacyjna, do której konieczna jest wspomniana kontrola nad F_0 , ma jednak zastosowanie jedynie przy wokalizacji konkretnych interwałów, stanowiących podstawę wysokościowego systemu muzycznego. Tym, co odróżnia śpiew od mowy, jest bowiem przede wszystkim dyskretny charakter wysokości dźwięku (Jackendoff, 2008; Zatorre, Baum, 2012), i choć w szczególnych okolicznościach ludzki umysł jest w stanie interpretować mowę jako śpiew (Deutsch, Henthorn, Lapidis, 2008, 2011), to nie ulega wątpliwości, że ważnym czynnikiem ułatwiającym muzyczną interpretację bodźca dźwiękowego jest stabilność F_0 .

W świetle tych przesłanek nie można wykluczyć, że muzyczność jest starsza niż pierwsze instrumenty muzyczne, a być może także starsza niż *Homo sapiens*. Instrumenty muzyczne, takie jak kościane flety, byłyby wówczas wynalazkiem, który wspomagał stabilność F_0 podczas zbiorowych ekspresji muzycznych lub był po prostu narzędziem imitacji struktury muzycznej wokalizacji. Natomiast wszelkiego rodzaju idiofony, które nie generują dźwięków o strukturze harmoniczej, pełniłyby funkcję wspomagania lub imitacji muzycznej struktury metro-rytmicznej. Taka interpretacja rodzi oczywiście pytanie o to, dlaczego muzyka oparta na wokalizacji miałaby znacznie poprzedzać powstanie pierwszych instrumentów muzycznych. Zdaniem Stevena Mithena, należącego do tych badaczy, którzy szukają początków muzyczności jeszcze

u przodków *Homo sapiens* (Mithen, 2009), przyczyna leży w braku zdolności wczesnych homininów do tworzenia skojarzeń intermodalnych (Mithen, 2006). Jeśli jednak nawet Mithen ma rację, jego propozycja nie wyjaśnia faktycznych motywów, jakie miałyby przyświecać twórcom pierwotnego instrumentarium. Innymi słowy, jaka funkcja adaptacyjna odpowiedzialna jest za powstawanie w umysłach twórców wczesnych instrumentów stanów motywacyjnych, które prowadzą do poświęcania czasu i energii na żmudne wytwarzanie narzędzi muzycznych. Jedną z możliwych odpowiedzi jest odwołanie się do idei artyfikacji.

IDEA ARTYFIKACJI A MUZYKA

Przyjmując perspektywę naturalistyczną nad badaniami zachowań artystycznych ludzi, warto odwołać się do ustaleń dotyczących biologicznych źródeł ludzkiej skłonności do uprawiania sztuki. Jeśli źródła te miałyby charakter adaptacyjny, byłyby odpowiedzialne za wspomniane generowanie emocjonalnych stanów motywacyjnych w umysłach twórców sztuki (Dissanayake, 1995), w tym także twórców instrumentów muzycznych. Skoro bowiem aktywności wokalne wczesnych ludzi miałyby towarzyszyć jakiś zamysł artystyczny i doświadczenie estetyczne, które same w sobie stanowiłyby w tym ujęciu wspomniane stany motywacyjne, podobne do tych, które najprawdopodobniej towarzyszą ptakom podczas ich aktywności wokalne (Rothenberg, Roeske, Voss, Naguib, Tchernichovski, 2014), zaangażowanie czasu i energii w wytwarzanie instrumentów byłoby niczym innym, jak reakcją na takie stany z odroczonej nagrodą. Mówiąc bardziej obrazowo, wcześniejsze doświadczenia estetyczne, przeżywane podczas wokalne aktywności muzycznej, skłaniałyby twórców instrumentów do ich konstruowania i wytwarzania w nadziei na zwielokrotnienie tych doświadczeń za pomocą wytworzonego instrumentu dokładnie w taki sam sposób, w jaki przyjemne doświadczenia związane z zaspokajaniem głodu stały się wystarczającymi stanami motywującymi do konstruowania narzędzi myśliwskich. Nie ma powodu wątpić, że taki mechanizm odroczonej nagrody nie mógł być odpowiedzialny za powstanie sztuki. Należy tu podkreślić, że sztuka w tym ujęciu, a więc również muzyka, nie może być definiowana za pomocą arbitralnych wyborów społecznych, ale musi być traktowana jako obiektywne zjawisko o określonych cechach, których występowanie pozwala na odróżnienie sztuki od innych wytworów ludzkich (Dutton, 2009).

Jedną z ważnych i przekonujących propozycji teoretycznych, która może rzucić światło na przyczyny genezy obserwowanej wśród współczesnych ludzi uniwersalnej tendencji do estetyzacji wybranych aspektów doświadczanej rzeczywistości, w tym także elementów kultury wokalne *Homo sapiens*, jest zaproponowana przez Ellen Dissanayake idea artyfikacji (Dissanayake, 1995, 2017; Malotki, Dissanayake, 2018). Artyfikacja to inaczej gatunkowo specyficzna predyspozycja *Homo sapiens* do artystycznienia, czyli transformacji w sztukę zjawisk, które sztuką nie są. Predyspozycja ta miałaby być odpowiedzialna za skłonność ludzi do tworzenia przedmiotów o cechach trudnych do wyjaśnienia wyłącznie z perspektywy pragmatycznej. Ponieważ

jednak ekspresje muzyczne nie mają postaci stabilnych przedmiotów, ale są realizowane przez wytwarzanie fali akustycznej, która dostępna jest zmysłowo jedynie w jednorazowym akcie słuchowym, artyfikacja musiałaby oznaczać w tym wypadku nie tyle skłonność do tworzenia przedmiotów, co raczej szerszej rozumianą potrzebę do wyrażania w specyficzny sposób swoich intencji estetycznych. Pogląd taki stoi w zbieżności z hipotezą Dissanayake (2017), że artyfikacja ma korzenie w „proto-artystyczno-estetycznych” zachowaniach, charakteryzujących interakcję matki z niemowlęciem. Choć zachowania te same w sobie nie są jeszcze przejawem artyfikacji, to stały się punktem wyjścia do jej ewolucji. Ponieważ interakcje te, podobnie jak muzyka, mają ulotny charakter temporalny, jedną z konsekwencji scenariusza zaproponowanego przez Dissanayake jest powstanie sztuk czasowych, w tym muzyki (Dissanayake, 2001). Nie trzeba dodawać, że z tej perspektywy funkcja estetyczna muzyki jest jej niezbywalnym i pierwotnym atrybutem.

Czy jednak faktycznie muzyczne zachowania wokalne mają charakter artystyczny? Nawet dziś wiele ekspresji wokalnych, posiadających wskazane wcześniej warunki konieczne do rozpoznania w nich struktury muzycznej, trudno jednoznacznie uznać za przejawy aktywności artystycznej lub chociażby prowadzącej do doświadczeń estetycznych. Wiele ze śpiewów obserwowanych zarówno we współczesnych kulturach plemiennych, jak również społeczeństwach tworzących cywilizacje ma charakter rytuałów pozbawionych cech artystycznych, jak wszelkiego rodzaju śpiewy wojenne albo pieśni stadionowe. Czy zjawiska te są bliższe pierwotnej muzyce, czy stanowią raczej rodzaj stosunkowo młodego „wynalazku” kulturowego polegającego na wykorzystaniu istniejących cech struktury muzyki – sztuki do pełnienia nieartystycznych funkcji? Innymi słowy, czy śpiewy stadionowe podobne są do zjawisk takich jak „języki bębnione” lub „języki gwizdane” (Meyer, 2015), które polegają najprawdopodobniej na wtórnym wykorzystaniu cech systemu fonologicznego muzyki w celu komunikacji językowej? Czy może komunikacyjny charakter rytuałów muzycznych, związany najprawdopodobniej z adaptacyjną funkcją konsolidacyjną (Launay, Tarr, Dunbar, 2016; Podlipniak, 2015a; Storr, 1992; Weinstein, Launay, Pearce, Dunbar, Stewart, 2016), stanowi pierwotną funkcję muzyki?

GENEZA CHARAKTERU ESTETYCZNEGO MUZYKI

Podstawowe pytanie, jakie nasuwa się przy rozpatrywaniu pierwotnej funkcji muzyki oraz jej ewentualnego charakteru estetycznego, dotyczy kwestii istnienia związku między pierwszymi muzycznymi wokalizacjami naszych przodków a możliwym ich doświadczeniem estetycznym. Ważnym argumentem wskazującym na jego brak w pierwotnych wokalizacjach mogą okazać się właśnie znaleziska archeologiczne. Jeśli bowiem uznamy, że muzyka jest dużo wcześniejsza od instrumentów muzycznych, to pojawienie się zaawansowanego technologicznie instrumentarium dopiero z rewolucją kulturową górnego paleolitu sugeruje, że to potrzeba „uartystyczniana”, a nie „muzykowania” samego w sobie była główną przyczyną wynalezienia instru-

mentu muzycznego. Pojawienie się sztuki wizualnej i jej proliferacja wiązały się najprawdopodobniej z potrzebą intencjonalnej kontemplacji estetycznej. Bez tej potrzeby trudno wyobrazić sobie przyczyny powstania stanów motywacyjnych stojących za tworzeniem kościanych fletów przez naszych domniemanych przodków z jaskiń Hohle Fels, Vogelherd i Geißenklösterle. Do wypełniania funkcji konsolidacyjnej rytuałów muzycznych zupełnie wystarczająca była aktywność wokalna, realizowana z definicji wyłącznie w domenie audialnej. Dopiero potrzeba doznań estetycznych uzyskiwanych za pomocą różnych modalności skłoniła ich do skonstruowania, a następnie wykorzystania instrumentów do wzbogacenia aktywności muzycznej i tym samym zwielokrotnienia możliwości ekspresji artystycznej.

PODSUMOWANIE

Wskazana koncepcja genezy funkcji estetycznej muzyki, późniejszej niż funkcji komunikacyjnej, ma, rzecz jasna, charakter spekulatywny z uwagi na brak bezpośrednich źródeł muzycznych działań naszych przodków (lub homininów, którzy nie są nimi bezpośrednio). Nie sposób stwierdzić nawet, jakie były faktyczne motywacje stojące za wytwarzaniem pierwszych znanych nam instrumentów. Na obecnym etapie badań traktowanie funkcji estetycznej muzyki jako pierwotnej wydaje się trudne do utrzymania. Muzyka, która charakteryzuje się strukturą wysokościową, najprawdopodobniej towarzyszyła człowiekowi długo przed rewolucją kulturową górnego paleolitu. Niemniej powstanie instrumentarium muzycznego w tamtym okresie, a więc ponad 40 tys. lat temu, dowodzi, że muzyczność musiała stanowić ważny element kultury *Homo sapiens*. W świetle wskazanych przesłanek jednym z czynników proksymalnych, odpowiedzialnych za jej obecność w społecznościach ludzkich górnego paleolitu, były najprawdopodobniej emocje estetyczne. Osobnym zagadnieniem jest tu oczywiście problem funkcji adaptacyjnej, która miałaby być przyczyną ewolucji tych emocji. Pytanie o nią dotyczy jednak dużo szerszego zagadnienia niż kwestia pierwotności funkcji estetycznej muzyki.

BIBLIOGRAFIA

- Bannan, N.
2012 Harmony and its Role in Human Evolution. W: N. Bannan (red.), *Music, Language, and Human Evolution* (s. 288–340). Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199227341.003.0012>
- Behne, K.-E.
1997 The development of „Musikerleben” in adolescence: How and why young people listen to music. W: *Perception and cognition of music* (s. 143–159). Hove, England: Psychology Press/Erlbaum (UK) Taylor & Francis.
- Blacking, J.
1973 *How musical is man?* Seattle – London: University of Washington Press.

- Blake, E. C., Cross, I.
2008 Flint Tools as Portable Sound-Producing Objects in the Upper Palaeolithic Context: An Experimental Study. W: P. Cunningham, J. Heeb, R. Paardekoooper (red.), *Experiencing archaeology by experiment* (s. 1–19). Oxford: Oxbow Books.
- Brown, S., Merker, B., Wallin, N. L.
2000 An introduction to evolutionary musicology. W: N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown (red.), *The Origins of Music* (s. 3–24). Cambridge, London: The MIT Press.
- Cady, E. T., Harris, R. J., Knappenberger, J. B.
2008 Using music to cue autobiographical memories of different lifetime periods. *Psychology of Music*, 36(2), 157–177. <https://doi.org/10.1177/0305735607085010>
- Conard, N. J., Malina, M., Münzel, S. C.
2009 New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature*, 460(7256), 737–740. <https://doi.org/10.1038/nature08169>
- Cook, N.
2000 *Muzyka. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- D’Errico, F., Villa, P.
1997 Holes and grooves: the contribution of microscopy and taphonomy to the problem of art origins. *Journal of Human Evolution*, 33(1), 1–31. <https://doi.org/10.1006/JHEV.1997.0141>
- Dahlhaus, C., Eggebrecht, H. H.
1992 *Co to jest muzyka?* Thum. D. Lachowska. Warszawa: PIW.
- Darwin, C.
1871 *The descent of man, and selection in relation to sex* (1. wyd.). London: John Murray.
- Deutsch, D., Henthorn, T., Lapidis, R.
2008 The speech-to-song illusion. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 124(4), 2471. <https://doi.org/10.1121/1.4808987>
- Deutsch, D., Henthorn, T., Lapidis, R.
2011 Illusory transformation from speech to song. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 129(4), 2245–2252. <https://doi.org/10.1121/1.3562174>
- Diedrich, C. G.
2015 „Neanderthal bone flutes”: Simply products of Ice Age spotted hyena scavenging activities on cave bear cubs in European cave bear dens. *Royal Society Open Science*, 2(4), 140022–140022. <https://doi.org/10.1098/rsos.140022>
- Dissanayake, E.
1995 *Homo aestheticus: Where art comes from and why*. Seattle: University of Washington Press.
- Dissanayake, E.
2001 Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interaction. W: N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown (red.), *The origins of music* (s. 389–410). Cambridge: MIT Press.
- Dissanayake, E.
2017 Roots and Route of the Artification Hypothesis. *Avant*, 8(1), 15–32. <https://doi.org/10.26913/80102017.0101.0001>
- Dunbar, R. I. M.
2012 On the Evolutionary Function of Song and Dance. W: N. Bannan (red.), *Music, Language, and Human Evolution* (s. 201–214). Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199227341.003.0008>
- Dutton, D.
2009 *The art instinct: Beauty, pleasure, & human evolution*. New York: Bloomsbury Press.
- Fitch, W. T.
2006 The biology and evolution of music: A comparative perspective. *Cognition*, 100(1), 173–215. <https://doi.org/10.1016/J.COGNITION.2005.11.009>

- Fitch, W. T.
2013 Rhythmic cognition in humans and animals: Distinguishing meter and pulse perception. *Frontiers in systems neuroscience*, 7, 68. <https://doi.org/10.3389/fnsys.2013.00068>
- Fitch, W. T.
2015 Four principles of bio-musicology. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B: Biological Sciences*, 370(1664), 20140091. <https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0091>
- Gorzelańczyk, E. J., Podlipniak, P.
2011 Human singing as a form of bio-communication. *Bio-Algorithms and Med-Systems*, 7(2), 79–83.
- Higham, T., Basell, L., Jacobi, R., Wood, R., Ramsey, C. B., Conard, N. J.
2012 Testing models for the beginnings of the Aurignacian and the advent of figurative art and music: The radiocarbon chronology of Geißenklösterle. *Journal of Human Evolution*, 62(6), 664–676. <https://doi.org/10.1016/j.jhevol.2012.03.003>
- Husain, G., Thompson, W. F., Schellenberg, E. G.
2002 Effects of Musical Tempo and Mode on Arousal, Mood, and Spatial Abilities. *Music Perception*, 20(2), 151–171. <https://doi.org/10.1525/mp.2002.20.2.151>
- Jabłoński, M.
2010 *Music as sign*. Hakapaino: International Semiotics Institute.
- Jackendoff, R.
2008 Parallels and Nonparallels between Language and Music. *Music Perception*, 26(3), 195–204.
- Jackendoff, R., Lerdahl, F.
2006 The capacity for music: what is it, and what's special about it? *Cognition*, 100(1), 33–72. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2005.11.005>
- Kunej, D., Turk, I.
2000 New Perspectives on the Beginnings of Music: Archeological and Musicological Analysis of a Middle Paleolithic Bone „Flute”. W: N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown (red.), *The origins of music* (s. 235–268). Cambridge, MA, US: The MIT Press.
- Laland, K. N.
2017 *Darwin's unfinished symphony: How culture made the human mind*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Launay, J., Tarr, B., Dunbar, R. I. M.
2016 Synchrony as an Adaptive Mechanism for Large-Scale Human Social Bonding. *Ethology*, 122(10), 779–789. <https://doi.org/10.1111/eth.12528>
- Malinowski, B.
1987 *Seks i stłumienie w społeczności dzikich oraz inne studia o płci, rodzinie i stosunkach pokrewieństwa*. Przekł. J. Chałasiński. Warszawa: PWN.
- Malotki, E., Dissanayake, E.
2018 *Early rock art of the American West: The geometric enigma*. Seattle: University of Washington Press.
- Merriam, A. P.
1964 *The anthropology of music*. Evanston – Illinois: Northwestern University Press.
- Meyer, J.
2015 *Whistled languages: A worldwide inquiry on human whistled speech*. New York: Springer-Verlag.
- Miller, G. F.
2000 Evolution of Human Music Through Sexual Selection. W: N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown (red.), *The Origins of Music* (s. 329–360). Cambridge: The MIT Press. <https://doi.org/10.1177/004057368303900411>

- Mithen, S. J.
2006 *The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind, and body*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mithen, S. J.
2009 The music instinct: The evolutionary basis of musicality. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169, 3–12. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2009.04590.x>
- Morley, I.
2006 Mousterian Musicianship? The Case of the Divje Babe I Bone. *Oxford Journal of Archaeology*, 25(4), 317–333. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0092.2006.00264.x>
- Morley, I.
2013 *The prehistory of music: Human evolution, archaeology, and the origins of musicality*. New York: Oxford University Press.
- North, A. C., Hargreaves, D. J.
2000 Musical Preferences during and after Relaxation and Exercise. *The American Journal of Psychology*, 113(1), 43–67. <https://doi.org/10.2307/1423460>
- Podlipniak, P.
2015a *Instynkt tonalny. Koncepcja ewolucyjnego pochodzenia tonalności muzycznej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Podlipniak, P.
2015b The origin of music and the Baldwin effect. W: J. Ginsborg, A. Lamont, S. Bramley (red.), *Proceedings of Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (s. 671–677). Manchester: Royal Northern College of Music.
- Podlipniak, P.
2016 The evolutionary origin of pitch centre recognition. *Psychology of Music*, 44(3), 527–543. <https://doi.org/10.1177/0305735615577249>
- Prum, R. O.
2017 *The evolution of beauty: How Darwin's forgotten theory of mate choice shapes the animal world – and us*. New York: Doubleday.
- Roederer, J. G.
1984 The Search for a Survival Value of Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 1(3), 350–356. <https://doi.org/10.2307/40285265>
- Roosth, S.
2018 Nineteen Hertz and Below: An Infrasonic History of the Twentieth Century. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 5(3), 109–124. <https://doi.org/10.5250/resilience.5.3.0109>
- Rothenberg, D., Roeske, T. C., Voss, H. U., Naguib, M., Tchernichovski, O.
2014 Investigation of musicality in birdsong. *Hearing Research*, 308, 71–83. <https://doi.org/10.1016/j.heares.2013.08.016>
- Schulkind, M. D., Hennis, L. K., Rubin, D. C.
1999 Music, emotion, and autobiographical memory: They're playing your song. *Memory & Cognition*, 27(6), 948–955. <https://doi.org/10.3758/BF03201225>
- Storr, A.
1992 *Music and the mind*. New York: Ballantine Books.
- Tarr, B., Launay, J., Dunbar, R. I. M.
2014 Music and social bonding: „Self-other” merging and neurohormonal mechanisms. *Frontiers in Psychology*, 5(1096). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01096>
- Thoma, M. V., La Marca, R., Brönnimann, R., Finkel, L., Ehlert, U., Nater, U. M.
2013 The Effect of Music on the Human Stress Response. *PLoS ONE*, 8(8), e70156. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0070156>

- Tinbergen, N.
1963 On aims and methods of ethology. *Zeitschrift für Tierpsychologie*, 20(4), 410–433. <https://doi.org/10.1111/j.1439-0310.1963.tb01161.x>
- Tuniz, C., Bernardini, F., Turk, I., Dimkaroski, L., Mancini, L., Dreossi, D.
2012 Did Neanderthals play music? X-Ray computed micro-tomography of the Divje Babe ‘flute’. *Archaeometry*, 54(3), 581–590. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.2011.00630.x>
- Turk, M., Turk, I., Dimkaroski, L., Blackwell, B. A. B., Horusitzky, F. Z., Otte, M., Bastiani, G., Korat, L.
2018 The Mousterian Musical Instrument from the Divje Babe I cave (Slovenia): Arguments on the Material Evidence for Neanderthal Musical Behaviour. *L’Anthropologie*, 122(4), 679–706. <https://doi.org/10.1016/J.ANTHRO.2018.10.001>
- Weinstein, D., Launay, J., Pearce, E., Dunbar, R. I. M., Stewart, L.
2016 Singing and social bonding: Changes in connectivity and pain threshold as a function of group size. *Evolution and Human Behavior*, 37(2), 152–158. <https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2015.10.002>
- Zatorre, R. J., Baum, S. R.
2012 Musical melody and speech intonation: Singing a different tune. *PLoS Biology*, 10(7), Article ID e1001372. <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001372>

THE ISSUE OF THE PRIMORDIALITY OF THE AESTHETIC FUNCTION OF MUSIC IN THE LIGHT OF ARCHEOLOGICAL DISCOVERIES

Summary

The article states that the primal function of music was communication. In the proposed concept, the music gained its aesthetic function together with the cultural revolution from the Upper Paleolithic period. To argue for the mentioned argument, in the article, I present the necessity of using a naturalistic paradigm in studies on the beginnings of the music. Because accepting the mentioned paradigm requires determining if the musicality is part of human nature, there is a necessity to define what we understand under the term “music”. Thus, we cannot look for the traces of the first musicality when we do not determine what it is. Therefore, at the beginning of the article, I presented the flaws of, widespread in humanistic and social sciences, the so-called open definition of music which refers to social, and culturally changing understanding of what we describe under the term “music”. As an alternative to the open definition of music, there is a definition that refers to distinguishing the conditions necessary to define something as music. Then, music is such human sound activity which bases on arranging discrete categories of sound amplitude in time or/and hierarchization of sound actions in time in a periodical and hierarchical way.

For the studies presented in the article, it is essential to show ways of determining and understanding the functions of music. Therefore, in the following parts, I present the issues connected to the impurity of the term “function” in various scientific disciplines which study music. There are various functions of music mentioned here, starting from the aesthetic function, often treated as the most significant one, through communicative, which was a base for development of a sub-discipline – musicology, the semiotics of music, and also the function of enhancing social bonds or empowering the ritual, inducing autobiographical memories, regulating mood, and overcoming emotional crisis. Despite the lack of one perspective in determining the functions as mentioned above of music by the representatives of various scientific disciplines, I argue that the naturalistic paradigm that is

postulated in the articles might be a shared approach. However, to gain it, I presume the need to reduce the aesthetic and communicative functions – terms traditionally linked to humanistic and social sciences – to the biological categories.

Another part of the article is a short presentation of the contemporary knowledge on the archaeological findings interpreted as the oldest musical tools and the leading causes of the arguments of their interpretation. In the article, I mention the issues connected to the analysis of the fragment of bone with holes resembling flute. The object was discovered in the Divje Babe cave in Slovenia in the Neanderthal settlements. Another issue concerns the possible musical usage of flint tools as lithophone – drum instruments made of rock. In both cases, the discovery and dating of artifacts resembling musical instruments do not equal with adding the musical functions. The main issue here is to recognize the possible usage of such tools as musical instruments and the possibility of identification of the intentional using such devices to the musical activity or/and deliberate production of a tool to create music. Although using ethnomusicological knowledge seems to be very useful to interpret the possible usage of an archaeological artifact as a musical instrument, there are some disadvantages of such studies: the ethnomusicological studies are conducted among the contemporary societies whose culture may differ in many aspects from the prehistoric ones. As the critical elements for the studies, the indisputable examples of the oldest musical instruments are mentioned, these are flutes made of bones found on the area of today's south-western Germany, dated back to 42.000–43.000 years (the oldest ones).

Another issue elaborated in the article is the discussion on the beginnings of human musicality. I point out that basing the interpretation of the beginnings of the human musicality on the archaeological artifacts is disputable. The musical activities of the past people did not have to be limited to instrumental music. As an alternative method of research I propose to use the anthropological and ethnological knowledge, first and foremost the proceedings of these disciplines connected to the ability to control the voice apparatus on the volitional operation of sounds wavelength, especially those of harmonic structure of which the vocalization of hominids consists. Taking into account that the anatomical features which allow such control are much older than the oldest archaeological findings of musical instruments, I argue that the beginning of music is much older than the beginning of usage of musical instruments, and they are connected to singing. It is possible that the ability to control the voice apparatus to sing was present among *Homo heidelbergensis*. In that part, I also present the arguments which show the connection between some physiological features, such as mentioned control of the wavelength of vocal expressions, only with singing, as phenomenon characteristic for human vocalization.

To validate later than the communication appearance of the aesthetic function of music, I used the idea of artification proposed by Ellen Dissanayake. The approach argues that the *Homo sapiens* had the natural ability to create art and interpret various stimuli in the aesthetic categories. In other words, it is a unique feature of *Homo sapiens* to transform the non-artistic phenomena into art. This ability, on a physiological level, discloses thanks to inducing emotional states of motivation in the minds of authors and recipients of art. It is shown that such states might have been present among the first creators of music instruments, and they could have motivated them to devote more time and energy for the later award in the form of multiplied aesthetic experiences induced by the usage of musical activity of musical instruments. From that perspective, the aesthetic impressions were experienced by people only when they had had the mentioned ability. Therefore, due to the lack of as old archaeological findings as the ability to the “musical” control of voice apparatus, it seems to be justified to state that the emotional states of motivation connected to the aesthetic experiences had not been present from the very beginning of musicality. Such interpretation makes it possible that the aesthetic function of music appeared together with the Upper Paleolithic cultural revolution.

In the summary, I present problems connected to the lack of any direct sources of the prehistoric musicality, the link between the origins of human musicality, as well as the proposed hypothesis of later appearance of the aesthetic function of music in comparison to its communicative function, with such widely disputed issues as function and origin of aesthetic emotion of human beings, and their specificity to chosen forms of artistic activities of contemporary public.

**„SZAMAN NIGDY NIE UMIERA”.
SZTUKA NASKALNA JAKO WYRAZ TOŻSAMOŚCI
W TWÓRCZOŚCI JANE ASH POITRAS**

**“SHAMAN NEVER DIES”.
ROCK ART AS THE EXPRESSION OF THE IDENTITY
IN THE ART OF JANE ASH POITRAS**

Andrzej Rozwadowski

orcid.org/0000-0002-3982-1258

Wydział Archeologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań
rozw@amu.edu.pl

ABSTRACT: This article discusses the phenomenon of reusing of ancient rock art iconography in modern art on the example of the artworks of Canadian Cree visual artist Jane Ash Poitras. To understand the role the rock art plays in the collages of J.A. Poitras, the first part of the paper is focused on the Indigenous perspective, which provides the clue to reading complexity of history and contemporary art of the First Nations in Canada. Then the painting *Shaman never die V* is thoroughly analyzed. It is showed that rock art motifs used in this artwork had been very carefully selected and the meanings they evoke significantly go in pair with wider ideas related to traumatic history of Indigenous Canadians as well as ideas related to persistence of Indigenous spirituality symbolized by the image of shaman.

KEY WORDS: rock art, modern art, Indigenous art, Canada, identity, Jane Ash Poitras, shamanism

Sztuka naskalna jest naturalnie kojarzona z przedmiotem badań archeologów, a więc obiektem pochodzącym z zamierzchłej przeszłości. Powszechne skojarzenia z malarstwem jaskiniowym sprzed kilkunastu tysięcy lat wydają się decydujące dla takiej percepcji owych zabytków. Jednak zwyczaj wykonywania malowanych i rytowanych wizerunków na skałach jest fenomenem światowym i wcale nie ogranicza się do najstarszych etapów dziejów człowieka na ziemi (Rozwadowski, 2009). W wielu miejscach naszego globu tradycja ta była żywa jeszcze niedawno, sięgając czasów *stricte* historycznych, a w niektórych przypadkach wręcz współczesnych. Nie winno

nas zatem dziwić, że w niektórych kontekstach kulturowych jest ona żywym kanałem łączności z przodkami, z własną lokalną tradycją. Tak się dzieje na przykład w niektórych rejonach Australii, Afryki czy Ameryki. Zjawisko to ma dwa oblicza. Jedno dotyczy współczesnej waloryzacji miejsc z prądziejową sztuką naskalną, np. jako miejsc świętych, obiektów współczesnych kultów, drugie zaś – wykorzystania motywów tej dawnej sztuki w kulturze współczesnej (zob. Baracchini, Monney, 2018; Barnabas, 2010; Blundell, Woolagoodja, Oobagooma, Umbagai, 2018; Brady, Taçon, 2016; Dowson, 1996; Gwasira, Basinyi, Lenssen-Erz, 2017; Rozwadowski, 2014; Russell, Russell-Cook, 2018; Smith, 2001; Vervoort, 2001). W niniejszym artykule interesuje mnie ten drugi aspekt, choć nie w całej jego różnorodności, ale w zakresie obecności tych dawnych form sztuki w sztuce współczesnej. I tu należy się jeszcze jedno doprecyzowanie – interesuje mnie obecność „obrazów z przeszłości” we współczesnej sztuce artystów rdzennych, dla których nawiązania do wizualnych śladów przeszłości nie są wyrazem fascynacji nieznanymi dotąd światami, jak to miało miejsce np. w XX-wiecznym nurcie prymitywizmu, ale sposobem zmanifestowania własnej odrębności i związku z daną kulturą i miejscem. Wbrew pozorom, przykładów takich nie ma zbyt wiele. Na tym tle interesująco jawi się kontekst współczesnej sztuki kanadyjskiej, gdzie sztuka naskalna poważnie zainspirowała kilku artystów. Prekursorem tego nurtu był niewątpliwie Norval Morrisseau, dzisiaj już legenda rdzennej sztuki Kanady, który szczególnie we wczesnych latach swojej twórczości znajdował inspiracje w malowidłach naskalnych rejonu Wielkich Jezior. Sztuka naskalna była w jego twórczości częścią rdzennej percepcji świata, mitologii, która ostatecznie stanowiła zasadnicze źródło jego sztuki (McLuhan, Hill, 1984). Wśród późniejszych, dzisiaj tworzących, artystów szczególną uwagę przykuwa Jane Ash Poitras, artystka z zachodniej Kanady, dla której motywy sztuki naskalnej stały się szczególnie ważnym elementem języka jej wypowiedzi artystycznej. Zgodnie z rejonem jej pochodzenia, tj. dzisiejszym terytorium stanu Alberta, a więc północnym skrajem prairii, najsilniej obecną sztuką naskalną w jej pracach jest ta związana z tradycją Indian Wielkich Równin, ale, jak zobaczymy, nie tylko. Jaką rolę pełni sztuka naskalna w twórczości Jane Ash Poitras, jakie były kryteria wyboru poszczególnych motywów, w jakim stopniu znaczenia przypisane tej sztuce korespondują z interpretacjami archeologicznymi i w jakim stopniu twórczość Jane Ash Poitras jest wyjątkowa w tym aspekcie w kontekście współczesnej sztuki Kanady – to główne pytania wokół których poniższa treść oscyluje. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że artystka nie udziela nigdzie informacji, skąd dane motywy sztuki naskalnej pochodzą, ani które wizerunki w jej pracach są tej proweniencji. Dlatego rozszyfrowanie tego aspektu jej sztuki byłoby trudne bez kompetencji archeologicznych, zwłaszcza w zakresie sztuki naskalnej. Jako że jej sztuka jest zakorzeniona w rdzennej perspektywie, bez uwzględnienia której udzielenie odpowiedzi na te pytania nie byłoby możliwe (McMaster, 1992; Yang Man, 1992), kontekst złożoności tubylczości i jej konfrontacji ze światem postkolonialnym jest istotną osnową poniższej narracji, która splata wątki personalne, etniczne, narodowościowe, a nawet polityczne. Twórczość Jane Ash Poitras jest bardzo bogata

(McCallum, 2011), dlatego artykuł ten oferuje tylko wąską selekcję jej prac, ze względu na podniesiony problem ogranicza się do tych, w których wątki ze sztuki naskalnej stanowią ich istotne dopełnienie. Tło twórczości artystki, które zostanie nakreślone, jest natomiast relewantne dla zrozumienia jej całościowej tożsamości artystycznej. W tytule artykułu posłużyłem się nazwą jednej z prac Jane Ash Poitras, ponieważ jest ona nie tylko formalnie diagnostyczna dla jej twórczości, ale jej tytuł konotuje także jedną z kluczowych treści jej sztuki, tj. duchowość jako fundament tradycji. Praca ta jest też głównym przedmiotem mojej analizy.

ZŁOŻONA TOŻSAMOŚĆ

Jane Ash Poitras należy dziś do grona najbardziej rozpoznawalnych rdzennych artystów współczesnej Kanady. Istotnym znakiem uznania jej dokonań artystycznych stało się uhonorowanie jej w 2018 roku Orderem Kanady, jednym z najwyższych odznaczeń cywilnych przyznawanych za wybitne zasługi na rzecz budowania „lepszego ojczyzny” (*desiderantes meliorem patriam*), oficjalnie „for her contributions to Canada’s artistic landscape as an influential First Nations visual artist”. W przypadku Jane Ash Poitras wyróżnienie to ma szczególną wagę, zarówno dla niej samej, jak i dla współczesnej Kanady. W jej twórczości ogniskują się bowiem problemy, które wciąż należą do tematów trudnych, dotyczących konfrontacji tubylczej kultury z kulturą białych Kanadyjczyków (zob. Brydon, 2010). Całą jej twórczość przenika idea tubylczej tożsamości, manifestacją wartości rdzennej kultury, przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na jej wieloletnią dyskryminację.

Jane Ash Poitras wywodzi się z narodu Kri (Cree), jednej z liczniejszych grup rdzennych mieszkańców Kanady i części USA, językowo przynależącej do większej rodziny języków algonkiańskich (Hlebowicz, 2015, s. 308–311). Mimo tej przynależności, swojej rdzenności artystka nie była w pełni świadoma przez wiele młodszych lat, choć, jak wspomina, wyczuwała ją (Gee, 1989, s. 1). Urodziła się w 1951 roku (w północnym rejonie Alberta, niedaleko Fortu Chipewyan). Kiedy miała zaledwie sześć lat, straciła matkę (była ofiarą epidemii gruźlicy). Jako sierota, oddzielona także od siostry przez pracowników społecznych, została przygarnięta przez obcą kobietę – Marguerite Runck. Obcą także w tym sensie, że niezwiązaną z rdzenną kulturą. Marguerite Runck, wówczas wdowa, była reprezentantką białego społeczeństwa Kanady, w jej przypadku pochodzenia niemieckiego. Jane wspomina ją jako osobę, która bardzo o nią dbała, zapewniając jej wszystko, co niezbędne. W tej dbałości zawierało się jednak przekonanie, że Jane winna być wychowana tak samo jak jej własne dzieci. A że Marguerite Runck była zagorzałą chrześcijanką, w atmosferze religijnej starała się wychowywać także Jane. Jak po latach wspomina artystka, raz dziennie, a czasem i częściej uczestniczyła z przybraną matką we mszy świętej. Był to czas wszechobecnego rasizmu wobec Pierwszych Narodów. Chcąc chronić Jane, Marguerite Runck starała się minimalizować, na ile to było możliwe, jej wizualną indiańskość – zakrecała jej włosy, aby nie przypominały prostej fryzury

indiańskich dziewczynek, a pudrując skórę, starała się ukryć jej naturalną karnację (Gee, 1989, s. 7). Osiągnąwszy dojrzały wiek, Jane Ash Poitras podjęła studia biologiczne na Uniwersytecie Alberty w Edmonton, gdzie w 1977 roku ukończyła mikrobiologię z tytułem licencjata. Jako że od dziecka fascynowała się sztuką, czego wyrazem była pasja do rysowania, obok oficjalnego i bardziej racjonalnego, jakby się mogło wówczas wydawać, kształcenia, w tym samym czasie uczęszczała także na wieczorne zajęcia z grafiki. Ten czas edukacji akademickiej okazał się przełomowy, bowiem dopiero wówczas zaczęła odkrywać swoją tożsamość. Któraś z jej koleżanek miała zapytać o jej pochodzenie i kulturę, a Jane, jak wspomina, nie była w stanie nic na ten temat powiedzieć. Inspiracją do poszukiwania swoich korzeni stał się dla niej także głośny serial *Korzenie (Roots)*, opowiadający o poszukiwaniu przez bohatera filmu Alexa Haleya swojej tożsamości (Gee, 1989, s. 7). Był to czas przełomu w jej życiu – zaczęła poszukiwać swoich przodków i na nowo odkrywać siebie. Od tej pory szło to w parze z oddaniem się prawdziwej pasji – realizacji swojej artystycznej duszy.

Tożsamość artystyczna Jane Ash Poitras stała się ostatecznie dwubiegunkowa – z jednej strony mocą krwi i tradycji związana z rdzenną kulturą Pierwszych Narodów, z drugiej ukształtowana współczesną zachodnią edukacją artystyczną. Ostatecznie bowiem legitymuje się ona akademickim wykształceniem artystycznym – ukończyła studia licencjackie w zakresie sztuki (grafika) na University of Alberta (1983), a później, w 1985 roku, studia magisterskie na Columbia University w Nowym Jorku w zakresie grafiki i malarstwa, nieco wcześniej (w 1982 roku) zaliczyła kurs grafiki i rysunku w Yale University w Hartford. Szczególnie cenne były dla niej doświadczenia nowojorskie, gdzie miała możliwość nie tylko nauki (warto zauważyć, że jej nauczycielami byli instruktorzy pochodzenia japońskiego. Było to ponownie spotkanie na styku kultur – do Azji jako tematu będzie później niejednokrotnie wracać), ale i doświadczenia różnorodności świata sztuki. Gdyby nie Nowy Jork, jak wspomina, nie byłaby tym, kim jest. Tam między innymi odkryła twórczość Cy Twombly'ego, Jacksona Pollocka, Marka Rothko, Josepha Cornella, a zwłaszcza Roberta Rauschenberga, którego słynne *combine paintings*, czyli asamblaże, w których artysta łączył ze sobą zwykłe przedmioty, w tym odpady, często te znajdujące na ulicy, ale i fotografie, stały się inspiracją dla kolaży Jane Ash Poitras, czego artystka nie ukrywa. Nie mniej inspirujące było dla niej to, że Rauschenberg był pierwszym amerykańskim artystą (Poitras zwraca przy tym uwagę na jego rdzenne czirokeckie pokrewieństwo od strony babki – Védrenne, 1999, s. 59), którego malarstwo w 1964 roku nagrodzono Grand Prix na Biennale w Wenecji. Do tego artystą, którego sztuka była tak wyraźnie osadzona w doświadczeniu życia, co, jak pokażę dalej, jest również osią twórczości Jane Ash Poitras. Słowa Rauschenberga, przytoczone przez Marię Poprzęcką (2016, s. 83), że „Malarstwo odnosi się zarówno do sztuki, jak i do życia. Inaczej nie może powstać”, wydają się doskonale charakteryzować także postać Jane Ash Poitras. Jej pobyt w amerykańskiej stolicy sztuki zbiegł się ponadto z tak ważnym i przełomowym wydarzeniem w dziejach sztuki współczesnej, jakim była wystawa „*Primitivism*”

in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* zorganizowana w Museum of Modern Art na przełomie lat 1984–1985¹. Wystawa odbiła się szerokim echem w świecie sztuki, wzbudzając liczne kontrowersje, o których dyskutuje się do dziś, ale z pewnością pokazała Jane Ash Poitras potencjał sztuki plemiennej i wzbudziła krytyczną refleksję na temat, jakie miejsce ta sztuka winna zajmować w sztuce współczesnej.

DIALOG Z HISTORIĄ...

Początek rozpoznawalności twórczości Jane Ash Poitras przypada na lata 80. XX wieku. Wzięła wtedy udział w kilku ważnych wystawach, takich jak: *New Work by a New Generation* w Regina (1982), *Stardusters* w Thunder Bay Art Gallery (1986), *Beyond History* w Vancouver Art Gallery (1989), *Blackboards* w West End Gallery w Edmonton (1989), *In the Shadow of the Sun* w Canadian Museum of Civilization w Hull/Gatineau (1989), *The 4th Biennial Native American Fine Arts Invitational* w Heard Museum w Phoenix (1989), *Changers: A Spiritual Renaissance* (wystawa podróżująca po miastach Kanady, 1991). Ujawniło się w nich nowe pokolenie artystów, jak Carl Beam, Bob Boyer, Robert Houle, Gerald McMaster, Shelley Niro, Ron Noganoosh, Edward Poitras, Pierre Sioui, Jeff Thomas, Lawrence Paul Yuxweluptun, w których pracach silniej niż w twórczości poprzedników (szczególnie takich ikon współczesnej rdzennej sztuki kanadyjskiej jak wspomnianego Norvala Morrisseau czy Daphne Odjig) manifestowało się nie tylko przywiązanie do tradycji, ale i nowatorskość technik – instalacji czy asamblażu, przetworzenia istniejącego materiału, połączenia fragmentów w nową całość. Sama technika stała się dla artystów metaforyczną formą dialogu z historią, fragmentaryczną, niejednołitą, wielowarstwową. Rdzenni artyści upomnieli się o to, aby rozpoznawano ich jako indywidualnych twórców, negocjujących złożoność ich dziedzictwa w świecie współczesnym za pomocą zachodnich (modernistycznych i postmodernistycznych) strategii sztuki. Niedawno, w 2017 roku, to pokolenie lat 80. XX wieku zostało przypomniane wystawą *Unapologetic: Acts of Survivance* w McMaster Museum of Art w Hamilton (Ontario), na której zaprezentowano właśnie ich prace z lat 80. ubiegłego wieku.

Prace Jane Ash Poitras sytuują się także w tym nurcie. Prym w nich wiodą kolaże, w których artystka składa swoje kompozycje z fragmentów – wycinków z gazet, elementów ornamentu rdzennego (np. paciorków), fotografii (którymi konfrontuje wartości rdzennej kultury z wartościami świata Zachodu), a te wszystkie fragmenty

¹ Rok 1984 w historii wystawiennictwa sztuki plemiennej był wręcz przełomowy. Oprócz wystawy w MoMA w tym roku w Nowym Jorku zorganizowano jeszcze cztery inne espozycje tzw. sztuki prymitywnej: *Northwest Coast Art* w IBM Gallery, *Ashanti God* w American Museum of Natural History, *African Masterpieces from the Musée de L'Homme* w Museum of African Art i nową stałą wystawę w Metropolitan Museum of Art (Schreiber, 2012, s. 20).

są z nieustającą konsekwencją zespolone często ze skrupulatnie odwzorowanymi motywami malowideł i rytów naskalnych. Są to motywy sztuki naskalnej pochodzące z rejonu Ameryki Północnej, w głównej mierze Kanady i USA, choć w niektórych późniejszych pracach Jane Ash Poitras sięgnie także do innych tradycji kulturowych, np. rdzennych mieszkańców Australii. Dodać tu wypada, że znaczna część sztuki naskalnej rejonu Ameryki Północnej pochodzi z czasów relatywnie niedawnych, nie tak archaicznych jak jej odpowiedniki w Europie. Czasem jest to sztuka wręcz z czasów zupełnie niedawnych (jak zobaczymy przy okazji charakterystyki stanowiska Writing-on-Stone), a w licznych przypadkach z czasów, które można identyfikować bądź z konkretnymi plemionami, bądź przynajmniej kulturami związanymi z daną tradycją językową (np. Keyser, Klassen, 2001; McCleary, 2016). To ważna uwaga, istotna część sztuki naskalnej Ameryki Północnej może być bowiem odczytywana w kategoriach zapisu rdzennej tradycji, która nigdy nie zginęła, choć oczywiście przechodziła na przestrzeni dziejów różne transformacje (Harrod, 1995; Hultkrantz, 1981).

Sztuka wystawiana na wymienionych wystawach niosła ideę nowego odczytania historii, zadając pytanie, jak historia Pierwszych Narodów została ukształtowana przez obcych. Sztuka ta stała się nowym wyzwaniem dla odbiorcy, pokazywała nową wizję kanadyjskiej tożsamości i historii, inną niż ta oficjalna i politycznie poprawna. Ten nowy głos artystycznego krajobrazu Kanady brzmiał nie tylko wizualnie. Towarzyszyło mu także polityczne zaangażowanie rdzennych artystów w kwestie równości, poszanowania tradycji i środowiska. Szczególnie głośnym echem odbił się bojkot wystawy *The Spirit Sings* zorganizowanej w Glenbow Museum w Calgary, zainicjowany przez Lubikon Kri (Lubicon Cree) z północno-zachodniej Alberty (Archibald, 1989; Morin, 1988). Wystawa miała promować Kanadę z okazji Zimowych Igrzysk Olimpijskich zorganizowanych w Calgary w 1988 roku. Bojkot z jednej strony dotyczył głównego sponsora wystawy – kompanii Shell, która eksploatowała złoża ropy naftowej na ich ziemi (Herle, 1994, s. 39). Z drugiej strony sprzeciw budziło pokazywanie kultury rdzennych mieszkańców w muzeach przez obiekty będące świadectwami świata minionego. Według rdzennych społeczności, ich kultura jawiła się w tej prezentacji jako kultura wymarła, po której pozostały tylko artefakty. A społeczność rdzenna nie wymarła, nie tylko zachowała swoją kulturę, ale są w niej także artyści, w takim sensie, jakim artystów określa świat zachodni (a nie rzemieślnicy od wykonywania totemów, masek i tym podobnych form kultury tradycyjnej). Jeśli euro-amerykańskie społeczeństwo Kanady chce się chlubić duchem rdzennym, podnosili protestujący, to winno pokazać współczesną sztukę rdzennych narodów, taką, jaką jest ona dzisiaj. Ostatecznie w odpowiedzi na tę muzealną wizję kultury indiańskiej Wallace Galleries w Calgary zorganizowała kontrwystawę, na której zaprezentowano prace m.in. Daphne Odjig, Alfreda Young Mana, Alexa Janiviera, a także Jane Ash Poitras oraz bliskiej jej conceptualnie artystki, także z Alberty, Joane Cardinal-Schubert. Cardinal-Schubert i Ash Poitras łączyło ponadto wspólne zamiłowanie do petroglifów z Writing-on-Stone, do których jeszcze nawiązę. Głos Joane Cardinal-Schubert w tej sprawie był szczególnie wyraźny:

Zaprotestowaliśmy przeciwko temu, że Rdzenna kultura została użyta przez organizatorów Olimpiady, aby promować obraz Rdzennej kultury jako kultury martwej, zastygłej w XVIII wieku. Uważamy, że organizatorzy Igrzysk Olimpijskich [w Calgary] powinni zorganizować wystawy ukazujące współczesną Rdzenną sztukę, taką jaką jest ona teraz. (1997, s. 125–126)

Cardinal-Schubert mówi, że rdzenni artyści nie mogą być dłużej identyfikowani z przeszłością, która kojarzona jest z czymś zamierzchłym, niedorozwiniętym i prymitywnym, na wzór eurocentrycznej wizji, w której biały człowiek usytuowany jest na szczycie kulturowej ewolucji. Coraz liczniejsze grono rdzennych twórców ma takie samo wykształcenie jak artyści biali. Mają taki sam dostęp do informacji i nowych technologii jak każdy inny artysta. Wielu z nich włada kilkoma językami, są w pełni profesjonalnymi artystami, kuratorami czy krytykami sztuki (Cardinal-Schubert, 1997, s. 126).

...TRUDNĄ HISTORIĄ

Kluczowy wątek, wokół którego ogniskuje się trudna historia Kanady, dotyczy traumy kolonizacji. Sztuka współczesnych rdzennych artystów, jak wspomniałem, w licznych przypadkach bardzo dobrze wykształconych, a więc i świadomych swojej historii, często to zjawisko komentuje. Tak też jest w przypadku Jane Ash Poitras, dla której nawet sam termin postkolonializm, tak popularny w dyskursie zachodnim, jest problematyczny. Artystka odbiera go jako ukrytą sugestię, że epoka kolonializmu się zakończyła, a proces kolonizacji się dokonał. Spełnienie snu kolonialnego oznaczałoby, że nie ma już rdzennych społeczności, bądź stały się one w pełni częścią świata zachodniego (Poitras, 1992, s. 5). Tak jednak oczywiście nie jest. Rdzenne ludy Kanady nadal żyją i zamiast świętować 500 lat od momentu odkrycia Ameryki przez Kolumba, z czego uczyniono święto państwowe, winno się raczej celebrować pół tysiąca lat zachowania kultury rdzennych społeczności, które zdołały przetrwać ten okres i zachować swoją tradycję. Nie przypadkiem właśnie w 1992 roku w Canadian Museum of Civilizations (dziś Canadian Museum of History) w Gatinaeu (Quebec) zorganizowano wystawę *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art* (Canadian Museum of Civilization, 1992) promującą współczesną rdzenną sztukę Kanady.

Istotnym wątkiem kontestacji procesu zawłaszczania kultury rdzennej stało się wspomnienie systemu szkół rezydencjalnych, zainicjowanych w Kanadzie w latach 70. XIX wieku. Szkoły te miały przystosować dzieci Pierwszych Narodów do życia w białym społeczeństwie. Sposoby, które w tym celu stosowano, dalekie jednak były od tego, czego można by oczekiwać od instytucji szkoły, która ostatecznie stała się dla tych dzieci, ale i całej rdzennej społeczności ogromną traumą. Edukacja była tak zorganizowana, aby pozbawić wiedzy o własnych korzeniach. Uczniów oddzielano od rodziców na wiele lat i na znaczne odległości, zakazywano im posługiwania się rodzi-

mym językiem, zmuszano do mówienia po angielsku lub francusku, siłą nawracano na chrześcijaństwo, w szkolnych internatach niejednokrotnie stawali się oni ofiarami molestowania seksualnego (Niessen, 2017). Cel był jednoznaczny – oderwać młode pokolenie od rdzennej tradycji, wierzeń, języka. Szkoły rezydencjalne oczywiście są tylko jednym aspektem szerszego systemu walki z tradycją i kulturą Pierwszych Narodów. Jeśli pozostać tylko w rejonie zachodniej Kanady, to wspomnieć wypada, że aż do lat 50. XX wieku zakazany był potlach, a ceremonia szafasu potów i rytuał tańca słońca do końca lat 60. W aspekcie państwowym wszystkie rdzenne społeczności Kanady były pozbawione prawa wyborczego aż do 1962 roku.

Ujmując to w kategoriach symbolicznych, a jednocześnie esencjalnych, przedmiotem zawłaszczenia stała się wiedza, a szkoła rezydencjalna symbolem gwałtu na wiedzy tradycyjnej, którą miała zastąpić nowa – postępową, racjonalną, przesiąkniętą ideą wyższości cywilizacyjnej, jak i przekonaniem o prawie kolonizatorów do nowego zagospodarowania ziemi, nastawionego na korzyści ekonomiczne. Stąd w sztuce Jane Ash Poitras, jak i innych rdzennych artystów, symbolem kontestacji procesu eliminacji rdzennej wiedzy staje się postać szamana – symbol trwałości rdzennej tradycji, duchowy przewodnik, depozytariusz wiedzy, wiedzy rdzennej, ukrytej i pierwotnej.

SZAMAN NIGDY NIE UMIERA

Piszę o symbolu szamana, który może być odczytywany w sztuce na różnych poziomach, niekoniecznie chodzi o jego realistyczne przedstawienie. W dorobku Jane Ash Poitras jest sporo prac, w tytułach których obecne jest słowo „szaman” (np. *Navajo Shaman*, 1996; *Easter shamans*, 1998; *Fire shaman*, 1998; *Shaman Outside My Teepee*, 1996; *Shamanic Journey*, 1999 czy seria obrazów z 2004 roku: *Shamans in Spring*, *Autumn Shaman*, *Hayoka Shaaman*, *Shaman's Demons*, *Evening Shaman*). Jedną z wcześniejszych i zaliczanych do bardziej spektakularnych jest natomiast praca z 1989 roku *Szaman nigdy nie umiera V (Shaman never die V)* – to jeden z kilku obrazów noszących ten sam tytuł, oznaczony cyfrą V, zaprezentowany po raz pierwszy na wystawie *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art* w Canadian Museum of Civilization w 1992 roku (ryc. 1). Przyjrzyjmy się tej jednej pracy, diagnostycznej formalnie i ideowo dla twórczości Poitras, i zastanówmy się na tym przykładzie, jaką rolę w jej sztuce pełni sztuka naskalna.

Szaman nigdy nie umiera V to znacznych rozmiarów tryptyk składający się z trzech paneli, każdy rozmiarów 106,5 na 76,2 cm, całość pracy ma 242,7 cm długości i 110,4 cm wysokości, obecnie w kolekcji Kanadyjskiego Muzeum Historii w Gatineau. Podobno impulsem do stworzenia przynajmniej jednego obrazu z tej serii był artykuł prasowy opisujący szamanizm jako zjawisko wymarłe². Nawet jeśli tak było, to był to najprawdopodobniej jedynie dodatkowy stymulator, który jeszcze bardziej

² Taką informację zawiera jeden z wpisów na Instagramie Jane Ash Poitras: http://www.instagram.com/p/1902170003433868621_620395440 (dostęp 15.05.2019).

mobilizował do rozwinięcia tego tematu. Motyw szamana w stosunku do wiedzy pojawia się bowiem w tym czasie także w innych pracach Jane Ash Poitras, choćby w serii prac pokazanych na wystawie *Blackboards*, np. na obrazie *Shaman Indian Blackboard*, 1989 (zob. Poitras, 1996), która też jest wyraźną kontestacją systemu szkół rezydencjalnych.



Ryc. 1. Jane Ash Poitras, *Shaman never die V*, 1989–90, Canadian Museum of History, III-DD-109, IMG-2009-0139-0004-Dm. Wymiary każdego panelu 106,5 x 76,2 cm. Publikacja za zgodą Muzeum

Fig. 1. Jane Ash Poitras, *Shaman never die V*, 1989–90, Canadian Museum of History, III-DD-109, IMG-2009-0139-0004-Dm. The dimensions of each panel are 106.5 x 76.2 cm. Publication with the permission of the Museum

Trzy panele tryptyku przypominają tablicę szkolną (reminiscencja szkół rezydencjalnych). Tak jak funkcją tablicy jest zapisywanie, tak też każdy panel zawiera różne teksty – różne formy pisma. Do tych form pisma należą też motywy sztuki naskalnej (zobaczymy dalej, że są konkretne powody, aby sztukę naskalną zaliczyć do tej kategorii), które jakby przenikały wszystkie części obrazu, niczym duchy, istoty z innego świata lub (jak na lewym panelu) tradycyjnych rysunków wykonanych na innych mediach niż skała, jak skórach tipi, odzieży czy właśnie kartkach. W strukturze palimpsestu obrazu wizerunki te ukazane są na wierzchu, będąc ostatnią – „tryumfującą” – warstwą kompozycji.

Lewa część tryptyku zawiera dwa fragmenty kartek na czarno-czerwonym tle, jakby wyrwanych z zeszytu szkolnego, jedna, pokazana wyżej, jest barwy białej, druga, umiejscowiona niżej, żółtej. Na białej kartce znajduje się tekst modlitwy w języku kri, na żółtej – odręcznie spisana notatka zestawiająca dwie treści – jedna jest odtworzeniem fragmentu treści listu Kolumba kierowanego do królowej Hiszpanii, w którym opisuje on pokojowo nastawionych tubylców amerykańskich, na drugiej kartce

mamy odręczny zapis informujący o mocy rdzennego systemu nauczania w czasach przedkolonialnych, kiedy ludność tubylcza obu Ameryk cechowała się silnym systemem duchowości, wiedzy medycznej i poszanowania dla środowiska naturalnego. W lewym górnym rogu z czarnym tłem zlewa się przedstawienie orła – ważnego symbolu Pierwszych Narodów. Jak zauważa Pamela McCallum (2011, s. 58), przez fakt, że większość ludzi nie jest w stanie zrozumieć tekstu zapisanego w alfabecie Kri, mamy do czynienia z subtelnym przypomnieniem o ograniczeniach wiedzy zachodniej, która nie ma klucza do rozumienia całej złożoności świata, i jednocześnie ignorancji względem rdzennej wiedzy, której zrozumienie wymaga określonych kompetencji. Obie kartki częściowo zakrywają rysunki będące przykładami artystycznej tradycji *ledger art*, jaka rozwinęła się w czasach podbojów kolonialnych w drugiej połowie XIX wieku. Są to w głównej mierze przedstawienia bitew, konfliktów, wojowników, ale także aspektów życia duchowego – np. wizji, często są to ilustracje opowieści przekazywanych w tradycji ustnej. Sztuka ta sama w sobie jest symbolem kolonializmu. Jej głównym medium były kartki ksiąg rachunkowych, które rdzenne społeczności wykorzystywały do tworzenia rysunków, a związane to było nie tyle z możliwością wykorzystania nowego materiału, ale zniszczeniem tradycyjnego, tj. wytrzebieniem przez Europejczyków stad bizonów, których skóry były pierwotnie tradycyjnym materiałem do tego rodzaju form sztuki. Na tle białej kartki jest trudno dostrzegalny motyw statku, jak można podejrzewać, nawiązujący do przybycia Europejczyków (Kolumba?) na kontynent amerykański. Dominującym motywem jest natomiast postać ze strzelbą – przypomnienie charakteru procesu kolonizacji przesiąkniętego wojnami. Są na tym panelu też dwa motywy będące formalnymi łącznikami tej części obrazu z panelem centralnym. Jednym z nich jest zaadaptowana ze sztuki naskalnej czerwonego koloru postać ludzka, drugim – słowo „Shaman” umieszczone w lewym dolnym rogu, które jakby nie zmieściło się na tym panelu, jego ostatnia litera „n” widoczna jest dopiero na panelu centralnym. Z jednej strony odczytać to można jako symboliczne wyrażenie złamania szamańskiej tradycji tubylczej procesem kolonialnym (McCallum, 2011, s. 58). Słabo zauważalna ostatnia litera „a” tego słowa na panelu sprawia, że patrząc tylko na lewą część tryptyku, można wyraz ten skojarzyć z angielskim *shame*, czyli wstydem, który być może powinien towarzyszyć zachodniej kulturze w związku z komentowaną na tym panelu historią.

Mocą tego złamanego słowa, ale ostatecznie pełnego – „przywróconego”, centralny panel jest zasadniczym rozwinięciem szamańskiego wątku. Ponownie czarne tło z lekko przebijającą się czerwienią, na tle której uwagę przykuwa zdjęcie Poundmakera, słynnego wodza Kri (Budowniczy Zagród/Płoszący Stado, 1842–1886, rdzenne imię to Pitikwahanapiwiyin)³. W środkowej części widnieją cztery wycinki z gazet.

³ Poundmaker był oskarżony o zdradę stanu i skazany na więzienie po wydarzeniach wojennych związanych z rebelią Louisa Riela w okolicach Cut Knife w 1885 roku. W rzeczywistości powstrzymał on swoich wojowników przed ściganiem wycofujących się sił kanadyjskich, co zapobiegło śmierci setek żołnierzy. W maju 2019 roku został pośmiertnie oczyszczony z zarzutów przez premiera Kanady Justina Trudeau.

Poundmakerowi przypisywano nadludzkie zdolności zaganiania bizonów, co wódz Kri zawdzięczał darowi specjalnej pieśni otrzymanej od swych duchów pomocniczych. Jeśli wsłuchać się w komentarz do tego obrazu samej Jane Ash Poitras, która pisze, że w czasach sprzed europejskiej dominacji rdzenne społeczności Ameryki kontaktowały się ze sferą duchową przez doświadczanie odmiennych stanów świadomości (McMaster, Martin, 1992, s. 166), można przyjąć, że wizerunek Poundmakera w jej obrazie konotuje ten sposób zdobywania wiedzy. Centralną część panelu wypełniają cztery antropomorficzne motywy sztuki naskalnej – dwie białej barwy i dwie czerwone, ukazane naprzemiennie. Tak jak złamane słowo „Shama/n” łączy panel lewy z prawym, podobnym łącznikiem całości obrazu jest sekwencja tych postaci – zaczyna się ona bowiem wspomnianą czerwoną figurą na lewym panelu, a kończy białą na panelu ostatnim, trzecim.

Poundmaker na tym panelu wyłania się jakby zza tych archaicznych istot, których pierwowzorami są malowidła naskalne z Canyon del Muerto w północno-zachodniej Arizonie (zob. Schaafsma, 1980, s. 113, ryc. 74). Malowidła te znajdują się dziś na ziemi Nawahów, przez badaczy są kojarzone z kulturą Anasazi (w języku nawaho „the ancient ones”, uważanymi za przodków Nawahów), a dokładniej jej fazą określaną mianem kultury wyplataczy koszy (Basketmaker), szacowaną na I–VI wiek n.e. Na krótko przed wystawą w Canadian Museum of Civilization Jane Ash Poitras odbyła podróż do tego regionu, odwiedzając m.in. Rezerwat Indian Yavapai w Fort McDowell. Tam też wzięła udział w ceremonii pejotlowej, podczas której przeżyła doświadczenie wizji (Poitras, 1992). W trakcie otwarcia wystawy artystka wspominała tę podróż do Arizony, mówiąc, że stała się ona ogromną inspiracją dla jej ostatnich prac (McCallum, 2011, s. 56). Komentowane postaci wyróżniają się dwoma piórami, które zdobią ich głowy. Warto zwrócić uwagę, że podobne pióra zdobią głowę Poundmakera. Oryginalne zdjęcie wodza Kri, którym posłużyła się artystka, pozbawione jest tego atrybutu (zob. en.wikipedia.org/wiki/Pihtokahanapiwiyin). Dodając go, Jane Ash Poitras stworzyła wyraźne skojarzenie między Poundmakerem a motywami sztuki naskalnej, kreśląc symboliczną więź łączącą współczesnego, a przynajmniej zapamiętanego z niedawnej historii wodza o atrybutach szamańskich z postaciami z zamierzchłej przeszłości, które także nie są zwykłymi przedstawieniami osób. Zamiast realistycznych dłoni i stóp mają w każdym przypadku trzy promieniujące linie, jakby ptasie szpony. Ich ornitomorficzną asocjację w sposób bezpośredni podkreślają także pióra na ich głowach. Nie mam wiedzy na temat tego, w jakim stopniu Jane Ash Poitras jest świadoma archeologiczno-etnologicznych interpretacji tych malowideł (np. w wykładni Polli Schaafsmy, bardzo znanej badaczki tego regionu, szeroko publikującej – np. *Schaafsma*, 1994), ale nawet gdyby jej nie miała, to zakładam, że intuicyjnie mogła sama dojść do wniosku, że wizerunki ludzi-ptaków są symbolami postaci szczególnych, właśnie szamanów, mogą na to wskazywać nie tylko pióra, ale także somatyczna transformacja ich kończyn. Z perspektywy międzykulturowej doświadczenie szamańskie jest też dosyć powszechnie kojarzone z lotem, o czym pisze m.in. Eliade w swoim studium o szamanizmie (1994, s. 471–476). Przywołuję Eliadego, ponieważ jest to autor, którego prace Jane Ash Poitras zna i jest on przez

nią przywoływany (np. Poitras, 1996, s. 68). Uniwersalną metaforą graficzną takiego doświadczenia jest właśnie człowiek przeistaczający się w ptaka, motyw obecny także w amerykańskiej sztuce naskalnej (Turpin, 1994).

Zestawienie takich wizerunków naskalnych z Poundmakerem, osobą o szczególnych zdolnościach duchowych, ewokuje zatem symbol szamana, co potwierdza tytuł dzieła. Tytułowa fraza *Shaman never die* jest ukazana zresztą dwukrotnie właśnie na tym centralnym panelu. Powyżej niej widnieją trzy pierwsze litery alfabetu ABC, jak z elementarza szkolnego, jakby zapisane na tablicy celem doskonalenia nauki pisania. Wiedza, której źródłem jest elementarz i tablica, jest zatem ostatecznie skonfrontowana z wiedzą duchową, która przez wieki stanowiła rdzeń tożsamości Pierwszych Narodów.

Panel prawy jest najbogatszy, można odnieść wrażenie, że najbardziej chaotycznym palimpsestem. Składają się nań wycinki artykułów z gazet, mówiące o przejmowaniu przez państwo kontroli nad ziemią rdzennych społeczności, litery i tubylcze słowa oraz szczególnie liczne motywy sztuki naskalnej. Jeden z nich to wspomniana cześć sekwencji postaci spajających cały tryptyk. Najbardziej rzuca się w oczy motyw twarzy-maski o wielkich *oczach*, bazujący na petroglifie z dolnego dorzecza rzeki Kolumbia w USA, niedaleko The Dalles, na pograniczu stanów Washington i Oregon. Petroglif ten znany jest pod nazwą Tsagiglalal – „Ta, która patrzy”, nadaną mu przez rdzenną społeczność Wishram (Keyser, 1992, s. 101). Symboliczny kontekst tego petroglifu także kryje w sobie wątek szamański. James Kayser (1992, s. 101–102), doskonały ekspert od sztuki naskalnej tego regionu, podejrzewa, że to może być przedstawienie ducha pomocniczego związanego z rytualizmem oscylującym wokół śmierci/umierania. W bezpośredniej okolicy odnaleziono bardzo podobne motywy twarzy wyrte w kości, porożu i kamieniu w pochówkach ciałałpalnych, które datowane są na lata 1700–1840 n.e. Kayser przywołuje słowa szamanki ludu Wishram, mówiącej, że ludzie szczerzą zęby tak, jak na tym skalnym wizerunku, kiedy są chorzy, a kiedy ktoś patrzy na ciebie w taki sposób jak „Ta, która patrzy”, znaczy to, że doświadczenie cię choroba. O jaką chorobę miałyby chodzić? Znaleźniska z palenisk sugerują, że petroglif ten mógł powstać w analogicznym przedziale czasowym. Cmentarzyska paleniskowe kryją tysiące skremowanych ciał, których masowe zgony były spowodowane epidemiami chorób, jakie europejscy kolonizatorzy „sprezentowali” (odwołując się do słynnego obrazu Norvala Morrisseau *Dar/The Gift* z 1975 roku) właśnie w tym czasie rdzennej ludności. Europejskie choroby dziesiątkowały rdzenne narody w całej Ameryce, także w rejonie The Dalles – naród Wishram doświadczył dwóch wielkich epidemii ospy, nie licząc innych zachorowań. W 1840 roku okoliczna rdzenna populacja liczyła już tylko 10 procent stanu sprzed kilku dekad. Można tylko sobie wyobrazić, gdzie tubylcy szukali pomocy. Tradycja kierowała ich ku szamanom, w Ameryce powszechnie znanym pod sugestywną w tym kontekście nazwą *medicine men*. Kayser sugeruje, że Tsagiglalal mogła być przedstawieniem/uosobieniem ducha, u którego szukano pomocy w walce z destrukcyjnymi mocami niosącymi plagę śmierci.

Wśród pozostałych motywów sztuki naskalnej na tym panelu znajdują się dwa statki, tym razem pochodzące z okolic nadmorskiej osady Clo-oose w zachodniej

części wyspy Vancouver w Kolumbii Brytyjskiej (Johnson, 1999, s. 191). Bardzo prawdopodobne, że są to wizerunki pierwszych wodnych jednostek handlowych, jakie zaczęły zawiązać do zachodnich wybrzeży Kanady. Jako nowy element obserwowanego świata, zostały utrwalone na skałach w okolicy Clo-oose, na których znajdują się też inne rdzenne petroglify. Peter Johnson (1999) próbował połączyć te wizerunki z katastrofą statku handlowego John Bright, który w 1869 roku w wyniku sztormu rozbił się i zatonął niedaleko Estevan Point (a więc blisko stanowiska z petroglifami), z czym łączy się traumatyczna historia. Wrak statku został wyrzucony na brzeg. Po kilku tygodniach miejsce katastrofy przypadkiem odkrył kapitan James Christensen. Znalazł rozczłonkowane ciała wyrzucone na brzeg, wśród okolicznej tubylczej społeczności zobaczył osoby noszące ubrania należące pierwotnie do marynarzy. Miał też zauważyć kilka osób noszących pierścionki europejskie. Wyobraźnia została wprawiona w ruch, zaczęto tworzyć spekulatywne opowieści, które szybko trafiły do gazet. W *British Colonist* można było przeczytać, że ci, którzy nie utonęli i którym udało się dopłynąć do brzegu, zostali zamordowani przez miejscowych „dzikusów”, części z nich odcięto głowy, kapitana statku zabito strzałem w plecy, kiedy uciekał przez dzikimi, a jego młodą żonę brutalnie zgwałcono i zabito (Horsfield, Kennedy, 2014, rozdz. 5). Kiedy na miejsce przybyła komisja i dokonała ekshumacji ciał marynarzy, specjaliści z zakresu medycyny sądowej nie znaleźli żadnych śladów morderstw, tym bardziej mogących świadczyć o odcinaniu głów. Na nic się to jednak zdało. Kompania karna ostrzelała rdzenną wioskę i zażądała od wodza wydania winnych domniemanych zbrodni. Wobec niespełnienia żądań, porwano siedmiu członków społeczności Nuu-chah-nulth, z których dwóch ostatecznie oskarżono: byli to John Anietsachist i mężczyzna o imieniu Katkinna. Przeprowadzono szybki proces, na mocy którego obu zasądzono karę śmierci, którą w tym samym roku wykonano. Obu powieszono w Estevan Point (osadzie znanej też jako Humais Cove). Ceremonia była publiczna, cała społeczność była zmuszona, aby przyglądać się śmierci współplemieńców. Po latach historycy wykazali zmanipulowanie procesu i niesłuszne ich oskarżenie. Opowieści o niewinności tych mężczyzn były przekazywane przez pokolenia w tradycji ustnej miejscowych społeczności, zachowały się do dziś wśród narodu Hesquiaht, należącego do grupy plemion Nuu-chah-nulth. Po ponad dwudziestu latach od stworzenia obrazu *Shaman never die V* rząd Kanady oficjalnie uznał błędność decyzji sprzed blisko 150 lat, a przedstawicielstwo rządu w Kolumbii Brytyjskiej przepraszało Rdzenne Narody za ten incydent. 17 listopada 2012 roku Ida Chong, minister do spraw rdzennych i pojednania (Aboriginal Relations and Reconciliation), oficjalnie wyraziła przeprosiny podczas ceremonii, jaka odbyła się w Port Alberni na wyspie Vancouver (Ligaya, 2012). Dwa enigmatyczne wizerunki statków na obrazie konotują zatem bardzo tragiczną historię implikującą konkretne wydarzenia, jak i szerszy kontekst zawłaszczania rdzennej kultury i terytorium. Były to statki handlarzy skórą, a więc niosły w sobie projekt wykorzystania rdzennej ziemi i jej naturalnego bogactwa. Dwa statki na prawym panelu są zatem rozwinięciem wątku procesu zapoczątkowanego przez Kolumba, o którym opowiada pierwszy lewy panel.



Ryc. 2. Writing-on-Stone, po prawej stronie wąwozu na horyzoncie widać formację skalną, która była miejscem poszukiwań wizji (fot. A. Rozwadowski)

Fig. 2. Writing-on-Stone, on the right side of the valley a rock formation that served for vision quests is visible on the horizon (photo by A. Rozwadowski)

Inne motywy sztuki naskalnej na tym panelu pochodzą z Writing-on-Stone w południowej Albercie. Jeden z nich obrazuje słup z flagą, do którego przywiązana jest postać ludzka, jakby powieszona (czy nawiązanie przez inną ikonografię do wydarzenia z Estevan Point?), drugim jest wizerunek dwóch kół szprychowych, zapewne przedstawienie platformy wozu albo samochodu (Keyser, 1992, s. 234). Motyw samochodu wśród petroglifów z Writing-on-Stone konotuje kolejną ważną historię, a samo miejsce dalsze konteksty nie mniej ważne z perspektywy rdzennej. Petroglify tego stanowiska należą do jednych z najczęściej wykorzystywanych motywów w pracach artystki, dlatego przybliżę to miejsce, zwracając uwagę na te jego aspekty, które decydują o jego wadze dla rdzennej perspektywy, będącej osnową sztuki Jane Ash Poitras.

WRITING-ON-STONE / ÁÍŚÍNAI'PI

Nazwa stanowiska jest tłumaczeniem rdzennego *Áíśínai'pi* nazwania tego miejsca, co w języku Niitsítapi/Czarnych Stóp oznacza „it is pictured/written” – w tym momencie staje się zrozumiałe, dlaczego sztukę naskalną, jak wyżej zasugerowałem, można zaliczyć do formy pisma. Znajduje się tam kilka tysięcy wizerunków wry-

tych, znacznie rzadziej namalowanych na monumentalnych klifach piaskowcowych ciągnących się wzdłuż Milk River w południowej części stanu Alberta, tuż przy granicy z amerykańskim stanem Montana (Keyser, 1977, 1979; Klassen, 2005). Rdzenne społeczności uważają to miejsce za święte od niepamiętnych czasów, zamieszkanę przez duchy, które jednocześnie mają być odpowiedzialne za istniejące tam wizerunki naskalne. Duża ich część pochodzi z tzw. czasów kontaktu i sprzed kontaktu rdzennych społeczności z kolonizatorami, ale tradycja wykonywania petroglifów w tym miejscu może sięgać kilku tysięcy lat (Klassen, 2005, s. 16). Plemiona Czarnych Stóp zmuszone były opuścić to terytorium dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Ze źródeł etnohistorycznych wiadomo (Klassen, 2005, s. 18–20; Oetelaar, 2016), że odprawiano tam ważne ceremonie rytualne, tzw. poszukiwań wizyjnych (*vision quests*), bardzo powszechnych wśród rdzennych społeczności Ameryki, a szczególnie rejonu Wielkich Równin (Benedict, 1922; Irwin, 1994; Hunt, 2002, s. 150–158). Polegały one na wizyjnym/transowym doświadczeniu kontaktu z duchem opiekuńczym, były też rytuałami inicjacyjnymi, w czasie których młoda osoba po raz pierwszy miała możliwość, a zarazem obligację doświadczenia świata duchowego. Poszukujący wizji udawał się w odosobnione miejsce, często o wyróżniających się cechach w krajobrazie (czasem budowano tam skromną U-kształtną konstrukcję kamienną zdolną pomieścić jedną osobę), zazwyczaj już naznaczone w lokalnej tradycji jako miejsce o szczególnym potencjale możliwości realizacji takiego doświadczenia. Taka osoba oddawała się tam medytacji, przynajmniej czterodniowej, podczas której nie przyjmowała posiłków i napojów, do tego celowo wystawiając się na uciążliwe działanie warunków środowiskowych, jak ciągłe przebywanie na słońcu w dzień, a w nocy spanie bez przykrycia. Nieobce były też praktyki spożywania roślin halucynogennych. Takie zabiegi deprywacyjne, ostatecznie naturalnie, tj. neuropsychologicznie i fizjologicznie, predysponowały człowieka do doświadczenia odmiennych stanów świadomości, w czasie których realizowały się wizje. Co ważne, w takich miejscach często znajduje się sztuka naskalna, która, jak wynika z danych etnograficznych (Whitley, 2000; Francis, Loendorf, 2002; Loubser, 2006; Sundstrom, 2006; McCleary, 2016, 96–102), z jednej strony była potwierdzeniem powodzenia doświadczenia wizyjnego, z drugiej zaś znakiem dla kolejnych adeptów rytuału, że jest to już „sprawdzone” miejsce, dobrze nadające się na realizację rytuału. W *Áísínai’pi* jednym z takich miejsc jest wyróżniająca się formacja skalna tworząca rodzaj platformy na dwóch kolumnach (ryc. 2). Skała jest nieco oddalona od zasadniczego centrum koncentracji sztuki naskalnej, ale oferuje doskonałą panoramę na całą okolicę, w tym skały z petroglifami i malowidłami. Relatywnie niedaleko od tego miejsca znajduje się natomiast trudniej dostępne (po drugiej stronie rzeki, jednocześnie poza obszarem udostępnionym turystom) schronisko skalne z petroglifami i jednym wyjątkowym dużym malowidłem orła, przez rdzenne społeczności interpretowanym jako przedstawienie Ptaka Burzowego (Thunderbird), bardzo silnego ducha pomocniczego. Co ważne, schronisko to, znane jako Thunderbird Shelter, jest nadal miejscem świętym dla Pierwszych Narodów, którzy do dziś odprawiają tam ceremonie i składają

ofiary, np. w postaci tytoniu zostawianego w niewielkich otworach-dziurach w skalnej ścianie tego schroniska.

Sakralny charakter krajobrazu Áísínai'pi potęguje także bliskość wzgórz Kátóyissiksi (Sweet Grass/Sweetgrass Hills, tuż za granicą z USA na terytorium Montany), osiągającymi wysokość nieco ponad dwóch tysięcy metrów n.p.m., które widać na horyzoncie, patrząc w stronę południa, a więc kierunku, na który wystawionych jest większość płaszczyzn wysokich klifów skalnych z petroglifami w Writing-on-Stone. Kátóyissiksi to jeden z najważniejszych punktów w sakralnej geografii Niitsítapi. Według legend jest to miejsce spoczynku mitycznego bohatera o imieniu Katoyissa (Blood Clot), potężnego opiekuna terytorium zamieszkiwanego przez Niitsítapi. Niitsítapi uważają te wzgórza za szczególnie silnie nacechowane mocą i stąd jedne z najważniejszych miejsc do odprawiania rytuałów wizyjnych. Jak pisze Klassen (2005, s. 20), widoczność Kátóyissiksi nie tylko potęguje moc duchową samego Writing-on-Stone, ale według niektórych źródeł miejsce to w ogóle nie miałooby znaczenia, gdyby nie fakt jego wizualnego kontaktu z miejscem spoczynku Katoyissa.

Writing-on-Stone jest szczególnym miejscem z jeszcze jednego powodu. Tradycja wykonywania wizerunków na skałach zachowała się tam bowiem aż do początku XX wieku, co jest dobrze potwierdzone. Dowodem jest unikatowa w skali całej Ameryki fotografia wykonana w 1924 roku przez Rolanda Wilcoma, ukazująca członka starszyny plemiennej Czarnych Stóp południowych Pieganów o imieniu Bird Rattle, wykonującego ryt naskalny w formie samochodu. Faktycznie Bird Rattle wykonał dwa takie wizerunki (fotografia znajduje się w zbiorach Smithsonian Institution). Bird Rattle wykonał te petroglify, aby upamiętnić swoją pielgrzymkę do tego miejsca. Sam stąd pochodził, niedaleko tego miejsca przyszedł na świat. W wyniku nieuchronnych procesów kolonizacyjnych zmuszony był spędzić większość swojego życia w rezerwacie niedaleko Browning w Montanie, skąd we wrześniu 1924 roku wraz z Rolandem Wilcombem udał się na wyprawę do Writing-on-Stone. W podróży uczestniczył także inny przedstawiciel starszyny Pieganów – Split Ears. Wyprawę zorganizował Wilcomb, jej przebieg też osobiście opisał i opublikował (Klassen, Keyser, Loendorf, 2000). Podróż odbyli dwoma samochodami, które to Bird Rattle uwiecznił na skale jako znak potwierdzający odbycie pielgrzymki (ryc. 3). Będąc na miejscu, objaśnili, że petroglify są przekazami ze świata duchowego, które z kolei objaśnić może tylko „Medicine Man”, czyli szaman. Bird Rattle i Split Ears odprawili dziękczynne rytuały za możliwość nawiedzenia tego miejsca. Pozostawiając resztę grupy, tylko we dwoje udali się później na jedno z pobliskich wzgórz (*butte*), które Wilcomb opisał jako „painted lodge of the Earth Spirits responsible for the Writtings”. Po odprawieniu rytuału zaprosili resztę grupy do wejścia na górę. Nadano im wówczas nowe imiona Czarnych Stóp. Wilcomb otrzymał imię *Stu-miks-ot-skee-nah*, czyli Bull Buffalo Back Fat. Bird Rattle and Split Ears odwiedzili Writing-on-Stone jeszcze w 1932 roku i za każdym razem potwierdzali łączność tamtejszych petroglifów ze światem duchowym, z mocą nadnaturalną, czemu wtórują także liczne inne źródła historyczne i etnograficzne (Klassen, 2005).



Ryc. 3. Writing-on-Stone, ryte wizerunki samochodów wykonane we wrześniu 1924 roku przez wodza Bird Rattle (fot. A. Rozwadowski)

Fig. 3. Writing-on-Stone, engraved images of cars made in September 1924 by Chief Bird Rattle (photo by A. Rozwadowski)

Writing-on-Stone jest zatem miejscem, w którym w pełni realizuje się związek sztuki naskalnej z historią rdzennych społeczności, tu Czarnych Stóp, rytualizmem i duchowością (jeden z pierwszych cykli prac Jane Ash Poitras z 1984 roku nosi nazwę *Sweatlodge Series*, inna z 2003 roku – *Vision Quest*), a więc wszystkimi cechami ważnymi dla idei, wokół której oscyluje sztuka Jane Ash Poitras. Jest to też jedyne o takim bogactwie wizerunków miejsce w rejonie zachodniej Kanady, a do tego dokładnie w stanie Alberta, miejscu życia artystki. Jane Ash Poitras oczywiście odwiedzała to miejsce, petroglify te też były licznie publikowane, a pierwsze ich dokumentacje rysunkowe znajdują się w Glenbow Museum w Calgary. Dostęp do ikonografii tej sztuki zatem nie jest trudny.

„ZOBACZYŁAM CZTERY SZKIELETY”

Powróćmy jeszcze raz do twierdzenie Rauschenberga, że „Malarstwo odnosi się zarówno do sztuki, jak i do życia. Inaczej nie może powstać”, o którym pisałem, że sprawdza się ono w przypadku Jane Ash Poitras. Jej twórczość jest ściśle splecio-

na z życiem, swoją sztuką chce ona nie tylko przybliżyć wartości kultury rdzennej, ale też osobiście zbliżyć się do tego świata, być kontynuatorką sztuki swoich przodków. Jednym z aspektów tego zbliżenia była jej partycypacja w rdzennych rytuałach – uczestniczyła nie tylko we wspomnianej ceremonii pejotlowej, ale także w rytuale szałas potu (1985). Tę ostatnią wspomina jako coś, co zasadniczo przeorientowało jej życie: „It was the turning point of my life. I was fully initiated back into my culture and spiritually prepared for the rest of my life” (Gee, 1989, s. 1). Stąd częste odniesienia do tej sfery obrzędowej w jej pracach – stworzyła kilka obrazów ukazujących szałas potu (np. *Untitled – Horses, Teepee and Sweatlodge*, 1994; *Buffalo Rebirth*, 1994; *Midewiwin Manitou*, 2008), na niektórych obrazach pojawiają się zaś dziwne postaci, niekoniecznie zaczerpnięte ze sztuki naskalnej (np. *Datura Shamans [Yumans]*, 2004; *Anthropomorph Spirits*, 2008; *Orange Bird*, 2008; *Banff Shamans*, 2011), które nasuwają skojarzenia z wizjami transowymi. Wspominając wizję pejotlową, mówi, że zobaczyła podczas niej cztery szkielety (Poitras, 1992, s. 10–11). Wizja była bardzo realistyczna. Zgodnie z instrukcją mistrza ceremonii, istoty, które się jej objawiły, uznała za swoje duchy opiekuńcze i stwierdziła, że aby zatrzymać je przy sobie, potwierdzić ich zaakceptowanie w swoim życiu, powinna je „stworzyć”, nadać im formę, czyli zmaterializować w sztuce. Dlatego należy przyjąć, że pojawiają się one w jej obrazach, choć nie wiemy dokładnie, w których. Z perspektywy sztuki naskalnej i rdzenności fakt ten ponownie sytuuje jej sztukę jako kontynuację odwiecznej rdzennej tradycji (nawiązując tu do opisanego wcześniej kontekstu tworzenia sztuki naskalnej jako potwierdzenia doświadczenia wizji).

Doświadczenie wizji jest zatem ważnym elementem pozwalającym jej identyfikować się z rdzennymi korzeniami. W swoich wypowiedziach często podkreśla, że dawni artyści Pierwszych Narodów byli wizjonerami czerpiącymi z tradycji doświadczeń wizyjnych. To dzięki doświadczeniu wizji jej przodkowie (tutaj w sensie wykraczającym poza sam naród Kri – przodkowie, czyli reprezentanci całej rdzennej amerykańskiej spuścizny kulturowej) byli w stanie wejść w kontakt ze światem duchowym i otrzymać wsparcie od duchów pomocniczych i ostatecznie mieć dostęp do wiedzy sakralnej. Wszelkie dawne formy sztuki (malowanie, śpiew, performans, storytelling) były ostatecznie świadectwem, potwierdzeniem ważności wizji. Rytuał wydobywał z rzeczywistości święte moce, które od tego momentu pozostawały już w tym miejscu, zapewniając harmonię wśród mieszkających. Artyści byli szamanami komunikującymi się ze światem nadprzyrodzonym, byli pośrednikami między światem przodków a ludźmi. Sztuka stanowiła medium, przez które szaman przekazywał wiedzę sakralną. Sztuka uczyła mitów, snów i zasad rządzących światem. Jane Ash Poitras mówi dalej, że szaman jest mediatorem świata *sacrum* i w swoim akcie twórczym posługuje się „językiem niebios, tj. SZTUKĄ” (1996, s. 68). Warto w tym miejscu odnotować, że w tej eksplikacji Jane Ash Poitras nawiązuje do fenomenologii religii w wykładni Mircei Eliadego. Dlatego pojawia się intrygujące pytanie, do jakiego stopnia wizja kultury rdzennej i idea utożsamienia artysty z szamanem i sam koncept szamanizmu wynikają z wiedzy rdzennej, a w jakim są efektem oparcia się na wiedzy religioznawczo-antropologicznej. Wydaje się, że Jane Ash Poitras, mimo osobistego

zaangażowania w rdzenny rytualizm, czerpie również z antropologicznej koncepcji szamanizmu, w głównej mierze spopularyzowanej przez Mirceę Eliadego. Autor *Szamanizmu i archaicznych technik ekstazy* jednak nie musiał być jedyną i bezpośrednią inspiracją. W pewnym stopniu można powiedzieć, że jego idee trafiły na właściwy grunt. Dobrze bowiem wpisują się w tubylczą perspektywę, której charakterystyczną cechą jest postrzeganie swojej religijnej tradycji jako niezmiennej, nieprzerwanej, wiecznie trwającej (Harrod, 1995, s. 3). Łatwiej nam zatem zrozumieć odwołania Jane Ash Poitras do szamanizmu, określenia motywów sztuki naskalnej mianem wizerunków szamańskich. Nie chodzi jej bowiem o dokładne zidentyfikowanie określonych postaci w sztuce naskalnej jako przedstawień szamanów (co stanowi istotny problem interpretacji archeologicznych – Rozwadowski, 2009, s. 211–281). Raczej ze względu na przekonanie, że sztuka naskalna stanowiła nierozzerwalny aspekt świata duchowego rdzennych narodów Ameryki, wszystkie tego rodzaju obrazy naskalne w jej wizji sztuki przynależą do kategorii szamańskiej, ponieważ są graficznym wyrazem rdzennej duchowości, zakorzenionej w rytualizmie i permanentnego bycia na styku świata ludzkiego i duchowego, a właściwiej można powiedzieć – bycia w świecie, w którym wyraźna granica między tymi światami nie istnieje. Podkreślić jednak należy, że motywy sztuki naskalnej, które Jane Ash Poitras wplata w swoje prace, nie są przypadkowe, jak to widać na przykładzie obrazu *Shaman never die V*. Można być wręcz zaskoczonym, jak skrupulatnie motywy te zostały dobrane względem konotowanych przez nie treści.

TREŚĆ I FORMA

Na wstępie zaznaczyłem, że *Shaman never die V* jest diagnostyczny dla twórczości Jane Ash Poitras zarówno pod względem formalnym, jak i ideowym. W tym ostatnim aspekcie na plan pierwszy wyłania się wątek szamanizmu, który przenika niemal całą twórczość artystki, będąc ewidentnie kluczowym symbolem dla rozumienia jej twórczości. Swoimi pracami Jane Ash Poitras także poszukuje odpowiedzi na pytanie, czym jest szamanizm, czy należy tylko do dziedzictwa Pierwszych Narodów Ameryki? Znajomość prac antropologicznych mogła przynajmniej podpowiadać jej złożoność problemu, a przywoływanie myśli M. Eliadego wskazuje, że słynne równanie rumuńskiego religioznawcy „szamanizm = archaiczna technika ekstazy” stało się także dla niej wskazówką. Świadczyć o tym może praca *From Shamanism Came Buddhism* (data nieznana), sugerująca, że rdzenna duchowość nakierowana na odkrywanie istoty świata przez rdzenne techniki medytacyjne i wizyjne stanowi ponadnarodowe spoiwo ludzkości. Dlatego też podobne nominacje szamańskie zyskują jej późniejsze prace bazujące na ikonografii rdzennych mieszkańców Australii. Wśród nich znajdują się obrazy przedstawiające słynne naskalne malowidła ukazujące *wandjina* (np. *Australian shaman*, data nieznana, czy *Ecstasy*, 2015?) – bóstwa z przeszłości, ale nadal żyjące, bo odwiecznie odnawiane przez Aborygenów celem zachowania ich żywotności (Blundell, Woolagoodja, 2012).

Komentując wątek szamański w twórczości Jane Ash Poitras, należy pamiętać, że nie jest ona ani pierwszą, ani jedyną rdzenną artystką kanadyjską sięgającą po ten temat. Można go odnaleźć także w pracach innych artystów jej pokolenia, choć może nie aż tak silnie manifestowany jak w jej twórczości. W aspekcie chronologicznym zaś trzeba pamiętać o twórczości Norvala Morrisseau (1932–2007), jak wspominałem na początku – niekwestionowanego prekursora współczesnej rdzennej sztuki w Kanadzie, lidera *Indian/Indigenous Group of Seven* (pierwszej profesjonalnej grupy artystów rdzennych, poprawniej znanej pod nazwą *Professional Native Indian Artists Incorporation* – zob. LaVallee, 2014), która zaczęła trafiać do galerii i zmieniać wyobrażenie o sztuce rdzennej. Norval Morrisseau jest dziś autentyczną legendą i ikoną współczesnego krajobrazu sztuki kanadyjskiej. Pochodził z odzibwejskiej rodziny szamańskiej i w pewnym momencie swojej drogi twórczej sam zaczął siebie określać szamanem. Jakkolwiek można dyskutować nad autentycznością szamańskości Norvala Morrisseau (Robertson, 2016), to faktem jest, że stworzył on znaczną liczbę prac ukazujących postać szamana, jego transformacje i wizje. Jane Ash Poitras podąża zatem ścieżką, którą wyznaczył już wcześniej Picasso Północy (jak go określano).

Komentarz na temat szamańskiego wątku w sztuce Jane Ash Poitras nie byłby pełny, gdyśmy nie wspomnieli o ogólnej popularności szamanizmu w sztuce XX wieku, który stał się synonimem sztuki wizyjnej, związanej z poszukiwaniem pierwotnego archetypu duchowości, wyzwolenia pierwotnej mocy kreatywnej. Szamanizm inspirował nie tylko artystów wizualnych (Levy, 1993; Firestone, 2017; Wallis, 2019), ale zaistniał także w innych mediach (Tucker, 1992). Szczególnie warte przypomnienia są wydarzenia mające miejsce w Ameryce, jak performanse Josepha Boyca (zwłaszcza *I Like America and America likes Me*, 1974) czy multimedialna opera *Shaman* (1984) Janis Mattox. Szamanizm przenikał i inspirował tak różne sfery kultury XX-wiecznej, że niektórzy widzą w nim wręcz ukrytą ośnowę postmodernizmu (Flaherty, 1988, s. 524).

Pod względem formalnym w pracach Jane Ash Poitras dominuje technika kolażu, z bardzo ważną pozycją fotografii ukazujących ważne postaci Pierwszych Narodów. W licznych przypadkach, podobnie jak w przykładzie analizowanym wyżej, fotografie te są zestawione z motywami rytych i malowanych wizerunków naskalnych, często właśnie z *Writing-on-Stone* (*A Sacred Prayer for a Sacred Island*, 1991; *Buff Hunt*, 2004; *Face of Wisdom*, 2015; *Perfect Title*, 2017; *Wolf Plume Medicine Man*, 2017), ale nie tylko (np. *A Contrary*, 1999; *Sisters Storm*, 1999; *Man, Child and Caribou*, 2006; *Adobe wall*, 2007; *Acoma: The Sky City*, 2016; *Bagman and Haida Mask*, 2003). Niewątpliwie asambláže te realizują ideę przywracania/rehabilitacji pamięci o zdarzeniach i osobach często zapomnianych lub o których chciano zapomnieć. To przywracanie pamięci dokonuje się nie tylko na poziomie ikonograficznych zestawień, ale jest realizowane właśnie także na poziomie kolażu, gdzie, zgodnie z tezą Marshalla McLuhana, „środek przekazu sam jest przekazem” (*the medium is the message*) (Chmielecki, 2008, s. 20). Palimpsesty zdjęć, odwzorowań wizerunków naskalnych i wycinków z gazet stają się metaforami paralelnych historii, nakładających się i przenikających, ale nie mogących się złąć w jedną prawdę o świecie. Fotografie, którymi Jane Ash Poitras ope-

ruje, są w istotnej części zaczerpnięte ze zbioru Edwarda Curtisa, autora unikatowej dokumentacji Indian zawartej w dwudziestu pięciu tomach (rozpoczął pracę ok. 1900 roku i kontynuował ją przez trzy dekady). Z jednej strony kolekcja zdjęć Curtisa jest wyjątkowym zbiorem historycznych fotografii dokumentujących rdzenne narody i jako taka ma swoje poczesne miejsce w historii fotografii i historii Ameryki. Z drugiej strony Curtis często tworzył wyidealizowany obraz rdzennych społeczności, ich portrety są stylizowane na modłę europejską, sam Curtis, okazuje się, woził ze sobą nawet zestaw odzieży i tradycyjnych indiańskich ozdób, w które ubierał bohaterów swoich zdjęć, aby jeszcze lepiej pasowali do idealnego wyobrażenia o pierwotnym Indianinie (McCallum, 2011, s. 79). Posługiwanie się historycznymi fotografiami jej przodków nie jest zatem tylko sięgnięciem do historycznych dokumentów, aby dzięki nim przypomnieć swoją tradycję. Jest także krytyczną ewaluacją kolonializmu. Przypomnieć bowiem należy przekonanie spotykane wśród rdzennych społeczności, że fotografia kradła duszę osoby fotografowanej. Dlatego Curtis był nazywany przez tubylców Łowcą Cieni. Akt fotografowania zatem niesie skojarzenia z aktem przejścia czyjejś własności, w tym przypadku szczególnie dramatycznej, bo dotyczącej sfery ducha, świata niewidocznego. Fotografie takie w kolażach Jane Ash Poitras można zatem interpretować jako na nowo zrehabilitowane (McCallum, 2011, s. 81), a osoby fotografowane (jak Poundmaker czy na innych obrazach Geronimo, Sitting Bull, Black Elk) przywrócone ich tradycji przez wpisanie ich w zastawy symboli rdzennych, a takimi są właśnie motywy malowideł i rytów naskalnych, które otaczają postaci ze zdjęć. Skradzione dusze są jakby zwrócone rdzennej kulturze. Jeśli jedną z funkcji szamana jest odnajdywanie utraconej duszy i sprowadzanie jej z powrotem do miejsca jej należnemu, o czym też pisze Eliade, to w tym sensie sztuka Jane Ash Poitras w jeszcze innym wymiarze może być określona szamańską uzdrowicielską, realizującą program odnowienia rdzennej duchowości. Skradzione dusze z fotografii zostają zwrócone ich źródłu, a motywy sztuki naskalnej są strażnikami tego procesu, strażnikami pierwotnej wiedzy.

Zdjęcia w kolażach Jane Ash Poitras niosą także inne historyczne, realistyczne konotacje. Okazuje się bowiem, że możliwość zobaczenia siebie na zdjęciu wywoływało wśród niektórych przedstawicieli rdzennych społeczności także rodzaj fascynacji. Zobaczywszy swoje zdjęcia w gazecie, wycinali je, czasem zawijali je na fajce, czasem naszywali na odzież lub skórę namiotu. Aby utrwalić takie „asamblaże”, opracowali też specjalną technikę polegającą na pokrywaniu ich woskiem, który spajał je ze skórą (Poitras, w: Védrenne, 1999, s. 58). Raz jeszcze zatem prace Jane Ash Poitras łączą świat rdzenny ze światem sztuki zachodniej, w tym przypadku przez technikę, która, jak się okazuje, nie należy jedynie do repertuaru zachodniej awangardy.

PODSUMOWANIE

Sztuka naskalna w pracach Jane Ash Poitras jest elementem świadomego programu artystycznego. Nie jest wyrazem tęsknoty za czasem przeszłym, ale potwierdzeniem ciągłości rdzennej historii, która dzieje się paralelnie do historii człowieka białego.

Wizerunki naskalne są świadectwem duchowego i formalnego pierwszeństwa do posiadania ziemi, na której żyją Pierwsze Narody, świadectwem odwiecznego bycia w jedności ze sferą ducha i potwierdzeniem pierwotnego porządku, który został nadany tej ziemi przez jej pierwszych mieszkańców, choć ten punkt widzenia w nikłym stopniu uwzględnia procesy akulturacyjne i migracyjne, które były udziałem rdzennych ludów Ameryki, także w czasach sprzed Kolumba. Wizerunki naskalne dla Jane Ash Poitras są znakami z przeszłości, świadectwem trwałości tubylczej tradycji i kultury. Z jednej strony tradycji Kri i innych Narodów Prerii, z drugiej zaś rdzenności jako wspólnego dziedzictwa przedkolonialnego. Operowanie sztuką naskalną z różnych kultur pradziejowych i historycznych, z różnych obszarów Ameryki, nie jest zatem dla Jane Ash Poitras dowolnym wyborem warunkowanym atrakcyjnością formalną danych zabytków/wizerunków (choć dla niej jako dla artystki z pewnością to kryterium jest także ważne), ale przede wszystkim wyborem warunkowanym przynależnością tych zabytków do rdzennego dziedzictwa. Chronologia i dystrybucja geograficzna tych zabytków (co mogłoby być ważne dla archeologa) nie są istotne w tej interpretacji, przynależą bowiem do czasu pierwotnego, rdzennej koncepcji czasu, która nie jest linearna. Stąd w jej obrazach odnaleźć można także motywy sztuki naskalnej np. z Kalifornii, jak w pracach *The Contrary* (1999), *2\$ Please* (2004) czy *Buffalo Spirit* (2014). Operowanie wizerunkami naskalnymi z różnych czasów i miejsc i ich swobodne nawarstwianie (co archeolog mógłby uznać za wrywanie ich z kontekstów chronologicznych i przestrzennych) współgra właśnie z rdzenną ideą cykliczności czasu, w której nie ma jasno sprecyzowanego początku, dla której czas jest związany z miejscem, które staje się centrum świata i w głąb którego to czasu można się przenieść mocą rytuału (Brown, Cousin, 2001, s. 9–40). Rytuał jednoczy, jak pisał Eliade (1998) – jest powrotem do początku. Tak jak szaman przenosił do jądra tradycji, tak Jane Ash Poitras swoją sztuką przypomina te wartości.

Podziękowania

Artykuł jest efektem realizacji projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki nr 2017/25/B/HS3/00889. Pragnę podziękować Canadian Museum of History w Gatineau za udostępnienie fotografii obrazu *Shaman never die V*, a także Rebecce Toly z Writing-on-Stone Provincial Park, Jackie Bugera z Bearclaw Gallery w Edmonton, Pamelii McCallum z University of Calgary i zespołowi z Glenbow Museum w Calgary za wszelką pomoc, jaką uzyskałem w czasie badań w Kanadzie.

BIBLIOGRAFIA

Archibald, S. L.

1989 *Contested Heritage: An Analysis of the Discourse on "The Spirit Sings"*. Master Thesis – Lethbridge: University of Lethbridge.

- Baracchini, L., Monney, J.
2018 Past Images, Contemporary Practices: Reuse of Rock Art Images in Contemporary San Art of Southern Africa. W: B. David, I. J. McNiven (red.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art* (s. 1043–1066). Oxford: Oxford University Press.
- Barnabas, S. B.
2010 Picking at the Paint: Viewing Contemporary Bushman Art as Art. *Visual Anthropology*, 23, s. 427–442.
- Benedict, R. F.
1922 The Vision in Plains Culture. *American Anthropologist, New Series*, 24(1), s. 1–23.
- Blundell, V., Woolagoodja, D.
2012 Rock Art, Aboriginal Culture, and Identity: The Wanjin Paintings of Northwest Australia. W: J. McDonald, P. Veth (red.), *A Companion to Rock Art* (s. 472–487). Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell.
- Blundell, V., Woolagoodja, D., Oobagooma, J., Umbagai, L.
2018 Visiting Gonjorong’s Cave. W: B. David, I. J. McNiven (red.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art* (s. 1181–1104). Oxford: Oxford University Press.
- Brady, L. M., Taçon, P. S. C. (red.)
2016 *Relating to Rock Art in the Contemporary World: Navigating Symbolism, Meaning, and Significance*. Boulder: University Press of Colorado.
- Brown, J. E., with Cousin, E.
2001 *Teaching Spirits: Understanding Native American Religious Traditions*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Brydon, D.
2010 Kanada i postkolonializm: pytania, problemy, perspektywy. W: M. Buchholtz, E. Sojka (red.), *Państwo – naród – tożsamość w dyskursach kulturowych Kanady* (s. 41–71). Kraków: Universitas.
- Cardinal-Schubert, J.
1997 In the Red. W: B. Ziff, P. V. Rao (red.), *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation* (s. 122–133). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Chmielecki, K.
2008 *Estetyka intermedialności*. Kraków: Wydawnictw Rabid.
- Dowson, T.
1996 Re-production and Consumption: The Use of Rock Art Imagery in Southern Africa Today. W: P. Skotnes (red.), *Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen* (s. 315–321). Cape Town: University of Cape Town.
- Eliade, M.
1994 *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
1998 *Mit wiecznego powrotu*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa: KR.
- Firestone, E. R.
2017 *Animist and Shamanism in Twentieth-Century Art: Kandinsky, Ernst, Pollock, Beuys*. London – New York: Routledge.
- Flaherty, G.
1988 The Performing Artist as the Shaman of Higher Civilization. *MLN*, 103(3), *German Issue*, s. 519–539.
- Francis, J., Loendorf, L.
2002 *Ancient Visions: Petroglyphs and Pictographs of the Wind River and Bighorn Country, Wyoming and Montana*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Gee, G.
1989 Poitras’ Spiritual Odyssey. *Wind Speaker*, 7(12), May 26, s. 1 i 7.

- Gwasira, G., Basinyi, S., Lenssen-Erz, T.
2017 The Relevance of Prehistoric Rock Art in The Present. *Journal for Studies in Humanities and Social Sciences*, 6(2), s. 146–167.
- Harrod, H. L.
1995 *Becoming and Remaining a People: Native American Religions on the Northern Plains*. Tucson: University of Arizona Press.
- Herle, A.
1994 Museums and First Peoples in Canada (1). *Journal of Museum Ethnography*, 6, s. 39–66.
- Hlebowicz, B.
2015 Algonkini, Kikapowie, Ute i inni. O nazywaniu grup tubylczych Ameryki Północnej w polskojęzycznej literaturze naukowej i popularno-naukowej. *Lud*, 99, s. 297–319.
- Horsfield, M., Kennedy, I.
2014 *Tofino and Clayoquot Sound: A History*. Madeira Park: Harbour Publishing.
- Hultkrantz, Å
1981 *Belief and Worship in Native North America*. New York: Syracuse University Press.
- Hunt, N. B.
2002 *Shamanism in North America*. Toronto: Firefly Books.
- Irwin, L.
1994 *The Dream Seekers: Native American Visionary Traditions of the Great Plains*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Johnson, P.
1999 *Glyphs and Gallows: The Rock Art of Clo-oose and the Wreck of the John Bright*. Surrey: Heritage House Publishing.
- Keyser, J. D.
1977 Writing-On-Stone: Rock Art on the Northwestern Plains. *Canadian Journal of Archaeology*, 1, s. 15–80.
1979 The Plains Indian War Complex and the Rock Art of Writing-on-Stone, Alberta, Canada. *Journal of Field Archaeology*, 6(1), s. 41–48.
1992 *Indian Rock Art of the Columbia Plateau*. Seattle – London: University of Washington Press.
- Keyser, J. D., Klassen, M. A.
2001 *Plains Indian Rock Art*. Seattle – London: University of Washington Press.
- Klassen, M. A.
2005 Áísinaí'pi (Writing-on-Stone) in Traditional, Anthropological, and popular Thought. W: L. L. Loendorf, C. Chippindale, D. S. Whitley (red.), *Discovering North American Rock Art* (s. 15–50). Tucson: University of Arizona Press.
- Klassen, M., Keyser, J., Loendorf, L.
2000 Bird Rattle's Petroglyphs at Writing-on-Stone: Continuity in the Biographic Rock Art Tradition. *Plains Anthropologist*, 45(172), s. 189–201.
- LaVallee, M.
2014 *7: Professional Native Indian Artists Inc*. Regina: MacKenzie Art Gallery.
- Levy, M.
1993 *Technicians of Ecstasy: Shamanism and the Modern Artists*. Bramble Books.
- Ligaya, A.
2012 'Closure to the Pain': B. C. Government Expresses Regret over First Nations Hangings. *National Post*, 18th November. Pobrano z: <https://nationalpost.com/news/canada/b-c-government-expresses-regret-over-first-nations-hangings>
- Loubser, J. H. N.
2006 Rock Art, Physical Setting, and Ethnographic Context: A Comparative Perspective. W: J. D. Keyser, G. Poetschat, M. W. Taylor (red.), *Talking with the Past: The Ethnography of Rock Art* (s. 248–253). Portland: Oregon Archaeological Society.

- McCallum, P.
2011 *Cultural Memories and Imagined Futures: The Art of Jane Ash Poitras*. Calgary: University of Calgary Press.
- McCleary, T. P.
2016 *Crow Indian Rock Art: Indigenous Perspectives and Interpretations*. London – New York: Routledge.
- McLuhan, E., Hill, T.
1984 *Norval Morriseau and the Emergence of the Image Makers*. Toronto: Art Gallery of Ontario.
- McMaster, G.
1992 INDIGENA: A Native Curator's Perspective. *Art Journal*, 51(3), *Recent Native American Art* (Autumn, 1992), s. 66–73.
- McMaster, G., Martin, L.-A. (red.)
1992 *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*. Vancouver: Craftsman House.
- Morin, I.
1988 Lubicon Indian protest hits Saskatchewan. *Saskatchewan Indian*, February, s. 7–9.
- Niessen, S.
2017 *Shattering the Silence: The Hidden History of Indian Residential Schools in Saskatchewan*. Regina: University of Regina.
- Oetelaar, G. A.
2016 Places on the Blackfoot Homeland: Markers of Cosmology, Social Relationships and History. W: W. A. Lovis, R. Whallon (red.), *Marking the Land Hunter-Gatherer Creation of Meaning in their Environment* (s. 45–66). London – New York: Routledge.
- Poitras, J. A.
1992 The Inspiration of the Artists. W: J. E. Clark, J. A. Poitras (red.), *Who Discovered the Americas: Recent Work by Jane Ash Poitras* (s. 5–11). Thunder Bay: Thunder Bay Art Gallery.
1996 Paradigms for Home and Prosperity. W: J. C. Berlo (red.), *Plains Indian Drawings 1865–1935: Pages from a Visual History* (s. 68–69). New York: Harry N. Abrams.
- Poprzęcka, M.
2016 W szczylinie między sztuką a życiem. W: Robert Rauschenberg Travels (katalog wystawy, red. A. Mendrychowska) (s. 15–17). Łódź: Atlas Sztuki.
- Robertson, C. L.
2016 *Mythologizing Norval Morriseau: Art and the Colonial Narrative in the Canadian Media*. Winnipeg: University of Manitoba Press.
- Rozwadowski, A.
2009 *Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
2014 O pewnym „kazachskim” petroglifie i jego „podróży” w czasie i przestrzeni. Refleksja o Społecznej Adaptacji Przeszłości. *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 19, s. 119–132.
- Russell, L., Russell-Cook, M.
2018 The Use and Reuse of Rock Art Designs in Contemporary Jewellery and Wearable Art. W: B. David, I. J. McNiven (red.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art* (s. 1067–1080). Oxford: Oxford University Press.
- Schaafsma, P.
1980 *Indian Rock Art of the Southwest*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
1994 Trance and Transformation in the Canyons: Shamanism and Early Rock Art on the Colorado Plateau. W: S. A. Turpin (red.), *Shamanism and Rock Art in North America* (s. 45–72). San Antonio: Rock Art Foundation.
- Schreiber, H.
2012 *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswojanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Smith, B. W.
2001 Forbidden Images: Rock Paintings and the *Nyau* Secret Society of Central Malawi and Eastern Zambia. *African Archaeological Review*, 18(4), s. 187–212.
- Sundstrom, L.
2006 Reading Between Lines: Ethnographic Sources and Rock Art Interpretation. Approaches to Ethnography and Rock Art. W: J. D. Keyser, G. Poetschat, M. W. Taylor (red.), *Talking with The Past: The Ethnography of Rock Art* (s. 49–72). Portland: Oregon Archaeological Society.
- Tucker, M.
1992 *Dreaming with Open Eyes: The Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*. London: HarperCollins.
- Turpin, S. A.
1994 On a Wing and a Prayer: Flight Metaphors in Pecos River Art. W: S. A. Turpin (red.), *Shamanism and Rock Art in North America* (s. 73–102). San Antonio: Rock Art Foundation.
- Védrenne, E.
1999 Under the Sign of the Shaman. W: *Osoyikahikiwak: Jane Ash Poitras & Rick Rivet* (s. 56–65). Paris: Services Culturels de l’Ambassade du Canada.
- Vervoort, P.
2001 Re-present-ing Rock Art. *The American Review of Canadian Studies*, 31(1/2), s. 209–223.
- Wallis, R. J.
2019 Art and Shamanism: From Cave Painting to the White Cube, *Religions*, 10(54), s. 1–21.
- Whitley, D.
2000 *The Art of the Shaman: Rock Art of California*. Salt Lake City: The University of Utah Press.
- Yang Man, A.
1992 The Metaphysics of North American Indian Art. W: G. McMaster, L.-A. Martin (red.), *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art* (s. 81–99). Vancouver: Craftsman House.

“SHAMAN NEVER DIES”.

ROCK ART AS THE EXPRESSION OF THE IDENTITY
IN THE ART OF JANE ASH POITRAS

S u m m a r y

Rising to the problem of the presence of rock art in modern art, this paper analyzes the works of Jane Ash Poitras, whose use of rock imagery can be read as a complex artistic statement of personal beliefs. To understand the complexity of meaning of her art, firstly the personal history of the artist is outlined as well as colonial context of post-contact history of First Nations’ art in Canada. Next, the collage *Shaman never die V* is analyzed in detail. Based on this study, it is shown that the representation of rock art in her art is not only a longing for the mythical past, but it is a way of confirming the continuity of the Indigenous history, which happens in parallel to the history of the white man. The rock art imagery helps her to manifest the priority of the First Nations to the land on which they live from the time immemorial. It is also the visual evidence of eternal being in unity with the spiritual sphere of ancestors, who placed images on rocks throughout centuries and millennia.

For Jane Ash Poitras rock art images are the link with the Indigenous past and evidence of the persistence of Native tradition and culture – on the one hand, the Plain Indians culture and, on the

other hand, all First American Peoples across the continent. Rock art in her artworks can be read then as a powerful symbol of the common Indigenous heritage of the pre-Colonial era.

Her use of rock art from different prehistoric and historical cultures and from various areas of America is not just a random choice conditioned by the formal attractiveness of past images (though surely for her as an artist this aesthetic criterion is also important). It is a choice conditioned by the belongingness of these images to Native heritage. The chronology and geographical distribution of the rock art imagery she draws upon are not of prime significance in her art. More important is the fact that they belong to Indigenous history and the Native concept of time, which is not linear. Thus, in her works, we may find the motifs of rock art also from other areas of America, not only from the Great Plains. Working with rock art images from different times and places (which some archaeologists believe deprives the art of its chronological and spatial context) fits into the Native idea of time cycle in which there is no clearly defined beginning, where time is connected to place that is the center of the world and inside which one may journey thanks to the rituals. The art of Jane Ash Poitras is like ritual, which moves to the heart of tradition, and reminds us of forgotten values and histories, often neglected in Western historical discourses.

Written by Andrzej Rozwadowski

**CZY ARCHEOLOGIA POTRZEBUJE SZTUKI?
JAK TEORETYCZNE SPOJRZENIE
OTWIERA NOWE MOŻLIWOŚCI WSPÓLPRACY.
SZTUKA JAKO UŻYTKOWANIE**

**DOES ARCHAEOLOGY NEED ART? HOW THEORETICAL LOOK
OPENS NEW POSSIBILITIES OF COOPERATION. ART AS USING**

Justyna Ryczek

orcid.org/0000-0003-3757-0122

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Al. Marcinkowskiego 29, 61-745 Poznań
justyna.ryczek@uap.edu.pl

ABSTRACT: In the following paper, a question was asked if archaeology needs art, precisely – in what way is this art needed? The author determines the value of the artistic act since we want to participate in this experiencing and even co-create this experience. Another issue is what we have from the contact with the art. The art is treated as continuously changing which imposes the transformations in the definition. The answer points out the proper understanding of the art functions, which is as using. It is significant when indicating various connections and transfers between art and other academic disciplines. It helps to notice mutual connections and relations, also with archaeology.

KEY WORDS: theory, archaeology, art, art as using

Istnieją różne rodzaje wiedzy: jest taka, która tworzy w życiu rzeczy pożyteczne, i taka, która uczy, jak z nich korzystać; jeden [rodzaj wiedzy] jest służebny, inny kierujący; z tym drugim jako bardziej autorytatywnym, wiąże się prawdziwe dobro. Jeżeli zaś ten tylko rodzaj wiedzy zapewnia poprawność sądów, posługuje się rozumowaniem i ujmuje dobro jako całość, a jest nią filozofia, która może się posługiwać wszystkimi innymi rodzajami wiedzy i kierować zgodnie z zasadami natury, powinniśmy przeto usilnie zabiegać o to, ażeby stać się filozofami, bo tylko filozofia zawiera w sobie prawdziwe sądy i bezbłędną mądrość zalecającą, co należy czynić, a czego nie należy. (Arystoteles, 2001 s. 637)

Tak wiele wieków temu Arystoteles zachęcał do uprawiania filozofii. Wskazywał na odmienność tej wiedzy, a jednocześnie zauważał, że jest w szczególności sposób użyteczna. Dzisiaj, mimo upływu czasu i wielu zmian w otaczającym świecie, nadal możemy inspirować się jego słowami. Zastanawiać się, czy wiedza zawsze, a nawet szerzej – ludzkie działania mają być wymiennie pożyteczne. Może użyteczność niektórych leży w innym wymiarze. A przy tym wielki filozof zwracał uwagę na powiązania z codziennością, przeplatanie się zwykłego, codziennego życia z głęboką refleksją filozoficzną. Może podobnie jest ze sztuką...

Artykuł konfrontuje tradycyjne rozumienie sztuki z XX-wiecznymi teoriami wskazującymi na jej liczne przekroczenia. Przybliży najnowsze teoretyczne spojrzenia, zwracając szczególną uwagę na teorię użytkowania opisywaną przez Stephena Wrighta. Autorka artykułu zastanawia się nad możliwością współpracy i wspólnego przenikania się na nowo zdefiniowanej sztuki i archeologii. Ale przede wszystkim stawia pytania o potrzebę sztuki: Czy archeologii potrzebna jest sztuka?

Może warto zapytać: Czy sztuka w ogóle jest potrzebna? Chociaż prawdopodobnie lepiej postawić pytania: W jaki sposób sztuka jest potrzebna? Jaką wartość mają działania artystyczne, że chcemy uczestniczyć w ich doświadczaniu, a nawet współtworzyć to doświadczenie? Co nam daje kontakt ze sztuką?¹ Należy przy tym pamiętać, że sztuka nie jest statyczna, a wręcz odwrotnie – nieustannie się zmienia, wymuszając także przeobrażenia w swoim definiowaniu. Odpowiednie lub właściwe rozumienie sztuki jest bardzo pomocne, gdy wskazujemy na różnorodne powiązania i przenikanie się sztuki z innymi dyscyplinami wiedzy, zauważamy wzajemne związki i relacje.

TRADYCYJNE DEFINICJE I ICH PRZEKRACZANIE W XX WIEKU

Przez długi czas sztuka była definiowana w wyraźnym oddzieleniu od codzienności. Podkreślano jej sztuczność i bezcelowość. Immanuel Kant mówił o niej „celowość bez celu” (1986, s. 117), połączona z pięknem i podlegająca sądom estetycznym. Z czasem się to zmieniało, poszukiwano adekwatnych określeń wynikających z przeobrażeń. Szczególnie ważny w tym kontekście był XX wiek, działania awangardowe i konieczność znalezienia nowego sposobu definiowania sztuki. Co więcej, wraz z początkiem XXI wieku ponownie pojawiła się pokusa odrzucenia pojęcia „sztuka” i zwrócenia uwagi na użyteczność działań artystycznych. Czy Stephen Wright, pisząc o użyteczności sztuki, zakładał, że może stać się integralną częścią działalności człowieka i będzie pomocna, możliwa do wykorzystania w innych dyscyplinach, w tym w archeologii? Zwrócenie uwagi na współczynnik artystyczny jak najbardziej to umożliwia.

¹ Są to pytania, które wielokrotnie stawiano sztuce z bardzo różnorodnych punktów widzenia, od starożytności po czasy współczesne.

Niestety wiele wypowiedzi osób spoza środowiska artystycznego, niezwiązanych ze sztuką współczesną, sprawia wrażenie swoistego zatrzymania czasu. Nieustannie mamy odwołania do historycznego widzenia sztuki. Jakbyśmy wykreślili cały XX wiek i zapomnieli, jak zmieniała się sztuka, a może nawet, że sztuka nieustannie się zmienia.

Definicję tego, czym jest sztuka, zawsze wyznacza to, czym ona niegdyś była. Uprawomocnia ją jednak tylko konfrontacja z tym, czym sztuka się stała, i otwarcie ku temu, czym chce się stać i zapewne stać się potrafi. Zachowując odmiennosc od czystej empirii, sztuka zmienia się przecież jakościowo w sobie samej; niektóre wytwory, np. kultowe, zmieniają się w toku historii w sztukę, którą nie były; inne, dawniej sztuką będące, przestają nią być. (Adorno (1994, s. 6)

Sztuka jest zjawiskiem historycznym, a jej przejawy są różnorodne. Czasami pojawia się pokusa, żeby spoglądać na różnorodne formy sztuki jedynie jako na fenomeny głębszego bytu, jakim jest sztuka, tym samym poszukiwać jej istoty. Czy taką postawę można dzisiaj obronić? Czy jest zasadna? A może lepiej skorzystać z rozważań Morrisa Weitz (1916–1981), który już w latach pięćdziesiątych XX wieku zwracał uwagę, że sztuka jest pojęciem otwartym. Przestrzegał przed popełnianiem błędów esencjalizmu dokonywanego we wcześniejszych teoriach, które skupiały się na poszukiwaniu niezmiennych istoty sztuki, tymczasem należy pogodzić się z tym, że nie umiemy (a może jest to zupełnie niemożliwe) podać warunków wystarczających i koniecznych dla pojęcia „sztuka”. Czyli nie możemy przyjąć, że wystarczy że oraz konieczne jest. Każda z prób odpowiedzi bywała albo zbyt wąska, albo zbyt szeroka².

Jednak gdy przyglądamy się istniejącym odwołaniom, gdy zastanawiamy się, co i dlaczego można nazwać dziełem sztuki, jak choćby przedmioty znalezione na wykopaliskach, odnajdziemy tam wiele różnorodnych odniesień do poszczególnych wcześniejszych teorii, szczególnie tych najbardziej popularnych.

Ile razy jesteśmy przekonani/przekonywani, że sztuka musi wytwarzać piękno, że to wartość, która od zawsze i na zawsze jest jej przypisana. Jednak, jak wielokrotnie już pisano, nie jest to takie oczywiste (więcej: Ryczek, 2006). Równie często, szczególnie od XVIII wieku, twierdzono, że sztuka musi wywoływać przeżycie estetyczne. Różnorodnie starano się to przeżycie określać. Od odczuwania przyjemności u Edmunda Burke przez wypełnianie miejsc niedookreślenia Romana Ingardena po codzienne doświadczanie życia John Deweya, kontynuowane i rozwijane współcześnie przez Richarda Shustermana. Częste, ale mniej popularne odpowiedzi na pytanie,

² Swoje poglądy M. Weitz zawarł w artykule *The Role of Theory in Aesthetics*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956. Polskie tłumaczenie, *Rola teorii w estetyce*, ukazało się w 1985 roku w: M. Gołaszewska, *Estetyka w świecie*, t. 1, Kraków, tłum. M. Godyn. Szersze omówienie przywołanego stanowiska zobacz w G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996 oraz B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2009. Do obu pozycji odwołuję się także przy omawianiu definicji: nominatywnej, kontekstualnej i instytucjonalnej.

czym jest sztuka, mówiły, że to ekspresja artysty lub że sztuka nadaje rzeczom formę, formułuje je.

Gdy w czasie sesji poświęconej relacjom sztuki i archeologii słuchałam poszczególnych referatów, znalazłam wiele odniesień do tych esencjalistycznych teorii. Warto tu przywołać jeszcze jedną teorię, tzw. teorię o estetycznej naturze sztuki, która wesoło czasu była przyjmowana przez wielu estetyków.

Do lat sześćdziesiątych XX w. prawie niepodzielnie panował w estetyce współczesnej pogląd, że sztuka ma estetyczną naturę. Pogląd ten wyrażano *explicite* lub akceptowano *implicite* zarówno w teoriach i definicjach sztuki i dzieła sztuki, jak też w rozważaniach poświęconych swoistym wartościom sztuki, jej głównym funkcjom, potrzebom zaspokajanych przez sztukę oraz przeżyciom wzbudzanych przez dzieło sztuki. Przekonanie o estetycznej naturze sztuki było w znacznym stopniu wspólne dla różnych, a niekiedy nawet zwalczających się teorii. (Dziemidok, 2009, s. 148)

Z wielu różnorodnych i rozbieżnych definicji sztuki można jednak wyłuskać dwa najważniejsze, powtarzające się założenia dotyczące estetycznej natury sztuki.

1. Główną funkcją sztuki jest funkcja estetyczna, czyli dostarczenie odbiorcom swoistych przeżyć estetycznych (innych niż poznawcze, metafizyczne, moralne, religijne). Przeżycia te są doznawane w trakcie obcowania z dziełem sztuki. Publiczność musi być odpowiednio przygotowana.
2. Czynnikiem konstytuującym dzieło sztuki są jakości i wartości estetyczne. Powstają dzięki umiejętnościom artystycznym (talentowi) twórcy, są charakterystyczne dla dzieła sztuki. Wartości te ujawniają się dopiero w przeżyciach estetycznych odbiorców, są więc ściśle z nimi powiązane (Dziemidok, s. 149).

Powtarzanie się tych kryteriów, i to w przeciwstawnych stanowiskach, pokazuje, że istnieje wielka potrzeba jasnego określenia, a przede wszystkim bezpiecznego oddzielenia sztuki od innych sfer życia. Gdy sztuka ma konkretne cechy i sprecyzowany cel, jest „opanowana” i w pewien sposób przewidywalna. Określenie nawet tak szerokich ram stawia granice, uwalnia inne przestrzenie od działalności artystycznej, a sztuka traci swój krytyczny potencjał i według określenia Wolfganga Welscha staje się „pięknym narkotykiem” (1997, s. 523)³.

Tymczasem działalność artystów/artystek burzy sztuczny spokój jasnych podziałów. Sztuka wchodzi w codzienność, odrzuca bezpieczną przystań i zabiera swoich odbiorców w coraz bardziej niepiękne rejony. Za zmianami artystycznymi musiała podążać teoria, dlatego w nominatywnej definicji sztuki (Mandelbaum, 1965; Dziamski, 1996) mówimy, że to artysta decyduje o tym, co jest sztuką. Maurice Mandelbaum (1908–

³ Niemiecki estetyk posłużył się tym określeniem, polemizując z Odo Marquardem o rozumienie pojęć „estetyzacja” i „anestetyzacja”. Zarzucił mu, że Marquarda, łącząc estetyzację ze sztuką w sensie pozytywnym, zaleca „sztukę, jako piękny narkotyk przeciwko niepięknej i bolesnej rzeczywistości. Sztuka estetyczna ma nas anestetyzować wobec świata, który bez takiej ulgi widzielibyśmy jako skandaliczny i wymagający zmian (jako odwrotność najlepszego ze światów)” (Welsch, 1997, s. 523).

1987) zwrócił uwagę na ukryty cel wszystkich dzieł sztuki – jest to intencja, z jaką dana rzecz została wykonana. Intencja artystyczna implikuje powstanie dzieła sztuki.

A może odwrotnie? I to teoretyczny kontekst umożliwi spojrzenie na rzecz/działanie, jakby to miała być sztuka. Arthur C. Danto (1924–2013), wprowadzając swój słynny już termin „świat sztuki” (*artworld*), podkreślał ważność artystycznych teorii.

To w końcu pewna teoria sztuki tworzy różnicę między kartonem Brillo i dziełem sztuki składającym się z kartonu Brillo. Taka teoria przenosi karton do świata sztuki i podtrzymuje go przed upadkiem do poziomu zwykłego przedmiotu, którym jest (jest w sensie odmiennym od tego, jaki użyty jest w rozumieniu artystycznej identyfikacji). Oczywiście jest mało prawdopodobne, aby ktoś nieznający takiej teorii mógł zobaczyć karton jako sztukę. A zatem, by widzieć go jako część świata sztuki, musiałby opanować znaczną wiedzę na temat teorii artystycznej, jak również znaczną wiedzę na temat historii współczesnego malarstwa Nowego Jorku. Nic takiego nie mogłoby się stać sztuką pięćdziesiąt lat temu. Ale podobnie też, pomijając wszystkie różnice, w średniowieczu nie mogłoby powstać ubezpieczenie lotnicze ani u Etrusków korektor do maszyny do pisania. Świat musi być przygotowany na pewne rzeczy, świat sztuki nie mniej niż ten realny. Zarówno dawniej, jak i obecnie rola teorii artystycznych polega na tym, by umożliwiać istnienie świata sztuki oraz samej sztuki. Sądzę, że malarzom z Lascaux nigdy nie przyszłoby do głowy, że tworzyli sztukę na swoich ścianach. Jedynie, jak dalej pisze Danto, jeżeli istniełoby wówczas estetycy. (Danto, 2006, s. 44)

Bazując na pojęciu świata sztuki, inny amerykański estetyk George Dickie dopisał mu instytucjonalne rozumienie i stworzył, w pewien sposób dziś również, najbardziej radykalną teorię – instytucjonalną definicję sztuki, która w bardzo prosty sposób rozdziela sztukę od „nieszuki”. To my, ludzie świata sztuki, od artystów przez teoretyków, krytyków, kuratorów, marszandów, sponsorów aż po publiczność, decydujemy, co uznamy za sztukę, a dokładniej, dlaczego „nadamy status kandydata do oceny” (Dickie, 1974)⁴. Mimo instytucjonalnego określenia sztuka nie zostaje zamknięta w instytucji. Następuje odwrócenie sytuacji – działalność artystyczna może przesuwać kolejne granice, bowiem nie ma już wewnętrznych kryteriów, które powinna spełniać. Sztuka może być wszystkim, wszystko może stać się sztuką, jeżeli świat sztuki to zaakceptował. Jednak pojawia się inne zagrożenie, gdy wszystko może być sztuką, czy ma to jeszcze jakiegokolwiek znaczenie. Po raz kolejny zadamy więc pytanie o krytyczny potencjał tak szeroko instytucjonalnie rozumianej sztuki.

Powyższe definicje sztuki są już słabiej obecne w rozważaniach poza światem teoretyczno-artystycznym niż ich tradycyjne odpowiedniki.

⁴ Z powyższą definicją krytycznie polemizuje Dziemidok, 1992, s. 129–147.

POZA AUTONOMIĄ SZTUKI

Możemy oczywiście cały czas spoglądać na sztukę w sposób tradycyjny, a sztuka tradycyjna powstaje do dziś. Jednak współcześnie zauważamy kolejne ważne zmiany. Dzisiejsza sztuka bardzo często przekracza podziały między różnymi dyscyplinami. Czerpie z innych dziedzin, wchodzi w relacje z nauką, pożyczca lub wykorzystuje poszczególne założenia teoretyczne. Robi to w różnorodny sposób, od pasożytnictwa po pełną symbiozę. Z pewnością takie złożone relacje wzbogacają sztukę, rozszerzają jej pola zainteresowań, ale i wpływów. Ale czy jest także odwrotnie? Czy sztuka może wnieść nową jakość do innym dyscyplin?

Można, oczywiście, przez odwołanie do *technē* (z gr. τέχνη – sztuka, rzemiosło, kunszt, umiejętność) wykorzystywać sztukę instrumentalnie, jedynie jako umiejętności wytwórcze oparte na znajomości reguł ogólnych. Artyści bywają pomocni jako ilustratorzy, robią rysunki, szkice lub szeroko rozumiane dokumentacje. Ale to zdecydowanie za mało. To wyraźny krok w tył i powrót do czasów, w których artystów ceniono jedynie za włożony wysiłek, czyli za ich pracę⁵.

Dzisiaj mówimy o zmieniającej się roli artysty i oddziaływaniu sztuki. Hal Foster ogłosił swój paradygmat artysty jako etnografa, który opowiada się za Innym kulturowym, to „uciskany podmiot postkolonialny, niższy w hierarchii czy subkulturowy” (2010, s. 203). Wskazuje na podobieństwa z rolą artysty określoną na początku XX wieku przez Waltera Benjamina (1996). Oba wzorce stają przeciwko „burżuazyjno-kapitalistycznej instytucji sztuki (muzeum, akademia, rynek i media), jej oparte na wykluczeniu definicje sztuki i artysty, tożsamości i wspólnoty” (s. 202), ale nastąpiło przejście z podmiotu definiowanego wobec relacji ekonomicznych do podmiotu określanego w kategoriach tożsamości kulturowej. Artyści zaangażowani często mówią w imieniu Innych, ale są również świadomi, a z pewnością Foster przed tym przestrzega, że może nastąpić zawłaszczenie i kreowanie różnych fantazji, „że Inny, zazwyczaj o odmiennym kolorze skóry, ma dostęp do pierwotnych procesów psychicznych i społecznych, niedostępnych dla białego podmiotu (Foster, 2010, s. 205). A z tym są związane różne niebezpieczeństwa zarówno z prawej, jak i z lewej strony sceny artystycznej.

Nicolas Bourriaud inaczej jeszcze, ale także podkreślając stosunki międzyludzkie, spogląda na sztukę, która jest czymś znacznie więcej niż tylko ilustracją. W wielokrotnie przywoływanej *Estetyce relacyjnej* podkreśla ważność relacji międzyludzkich. To one stały się częstą formą aktywności artystycznej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Jej zmienne formy dzieją się w świecie społecznym, nie tworzą zamkniętej enklawy i odizolowanych obiektów. Ważne jest działanie, budowanie „inter-human-

⁵ Gdy w tradycyjnym rozumieniu *technē* zwracano uwagę na trzy charakterystyczne elementy, wyróżniano: dany przez przyrodę – materiał; dany przez tradycję – wiedza; dany przez artystę – jego praca.

To miało wpływ na pierwszy podział na sztuki wolne i pospolite (powszechne, służebne), w którym podstawowym kryterium był wysiłek fizyczny. Sztuka była bardziej wolna, im mniej wysiłku potrzebowała.

Istnieje wiele opracowań zagadnienia *technē* – odwołuję się do klasycznej pozycji w polskiej filozofii *Historii estetyki* Władysława Tatarkiewicza.

-relationships”, a sztuka może być spotkaniem albo spotkanie może stać się sztuką. Z wielką, lekko naiwną wiarą w sztukę pisał, że „to uczenie się żyć w lepszy sposób” (Bourriaud, 2012, s. 129)⁶.

Przywołane wyżej spojrzenia rozszerzają możliwości współpracy archeologów z artystami. Sztuka nie musi być jedynie narzędziem, a nawet jeżeli staje się narzędziem, to też rozumianym w inny sposób, co pokazuje w ostatnim przywołanym teoretycznym stanowisku Stephen Wright. Zwraca on uwagę na zmiany zachodzące w rzeczywistości i w teorii ją opisującej, między innymi bardzo duży wpływ internetu i porzucenie kultury ekspertów, autorytetów na rzecz wspólnotowego tworzenia wiedzy, tzw. zwrot użytkologiczny, który dokonał się w ostatnich latach, przewartościowanie roli autorstwa i własności prywatnej. Podkreśla również, że należy zdecydowanie przededefiniować rolę twórców i odbiorców kultury. Używamy świata, zatem używajmy także sztuki. Do tego potrzebne jest przebudowanie istniejących słowników, zbudowanie nowych terminów albo zredefiniowanie starych, dlatego sam sięga do tradycji XX-wiecznej awangardy oraz programu sformułowanego przez kubańską artystkę Tanię Bruguere (2013). Swoją propozycję przedstawił jako użyteczny zbiór różnorodnie zdefiniowanych pojęć, tych nadchodzących („nadchodzące pojęcia, [podbudowa użytkowania]”), jak i tych już zbędnych („instytucje pojęciowe w odwrocie”).

Autor *W stronę leksykonu użytkowania (Toward a Lexicon of Userhip)* czasami nie zauważa zmian dokonanych w teorii i mocno przeciwstawia się silnej obecności tradycyjnych pojęć, które już kilkakrotnie zostały osłabione. Jednak przede wszystkim wskazuje na powiązanie sztuki z codziennością, niewynoszenie jej na piedestał i robienie z niej bezużytecznej enklawy.

Sztukę i pokrewne jej praktyki nakierowane na użytkowanie (a nie odbiór) charakteryzuje skala 1:1. Nie są modelami w mniejszej skali – lub wspomaganymi przez świat sztuki prototypami – potencjalnie pożytecznych przedmiotów czy usług (tych typów zadań i narzędzi, które równie dobrze mogłyby być użyteczne, gdyby tylko wyrwać je ze sterylizujących ram autonomii artystycznej i skierować ku rzeczywistości). (Wright, 2015, s. 16)

Nie są więc „mniejszychmi” działaniami zainteresowanymi „większą” rzeczywistością. Są częścią tej rzeczywistości, chociaż mają świadomość bycia pewnym naddatkiem.

Praktyki w skali 1:1 są zarówno tym, czym są, jak i zdaniem o tym, czym są. [...] Praktyki te można określić jako pozytywnie „zbędne”, gdyż uruchamiają funkcję pełnią ją już przez coś innego – innymi słowy można powiedzieć, że posiadają „podwójną ontologię”. [...] Bliższe ich samoświadomości może jednak być stwierdzenie, że nie jest to wcale

⁶ Szerszemu omówieniu estetyki relacyjnej poświęciłam rozdział: (2010). Jak wyjaśnić sztukę współczesną? Propozycja estetyki relacyjnej. W: S. Krzyśka, R. Kubicki, D. Michałowska (red.), *Filozoficzne konteksty edukacji artystycznej*. Poznań: Wydawnictwo WNS UAM. Przedstawiłam tam główne założenia, jak i krytyczne wątpliwości.

kwestia ontologiczna, lecz raczej pytanie o zakres, w jakim charakteryzowane są one za pomocą pewnego „współczynnika sztuki”. Praktyki te charakteryzują się artystyczną samoświadomością, lecz nie są ujmowane jako sztuka. (Wright, 2015, s. 19)

Ważnym pojęciem jest współczynnik sztuki, to ono umożliwia powiązanie działań artystycznych z otaczającym światem, pokazuje możliwość wielostronnego funkcjonowania działań. Jest czymś dziwnym i trudnym do jednoznacznego wyrażenia.

Mówienie o współczynnikach sztuki oznacza sugerowanie, że sztuka jest nie tyle zbiorem obiektów lub wydarzeń, odrębnym od większego zbioru obiektów i wydarzeń, które nie są sztuką, ile raczej pewnym stopniem intensywności, mogącym występować w dowolnej liczbie rzeczy – w istocie, w dowolnej ilości symbolicznych konfiguracji, aktywności lub pasywności. Czy to możliwe, że sztuka nie jest już (a być może nigdy nie była) praktyką mniejszościową, lecz raczej czymś praktykowanym przez większość, co pojawia się ze zróżnicowanym natężeniem w różnych kontekstach? (Wright, 2015, s. 32)

Takie podejście, nawet jeżeli wyrażone w formie możliwego wątplenia, zmienia spojrzenie na tradycyjny podział na aktywnego, zaangażowanego artystę/artystkę i biernego widza, nie ma już bezinteresownego zainteresowania, odrębnych przestrzeni, samodzielnych kontemplacji i zamkniętych obiektów, tylko wspólne terytoria i używanie, wymagające kompetencji swoiście rozumianych jako niekompetencje.

Jednak kompetencji nie należy mylić z artystyczną biegłością lub umiejętnością w tradycji sztuk pięknych. W istocie należy rozumieć ją niemalże jako synonim niekompetencji, bowiem praktyki oparte na użytkowaniu ufundowane są właśnie na dzieleniu niekompetencji. [...] Ma to kluczowe znaczenie dla sytuacji współdziałania, gdzie sztuka zaangażowana jest oparta na dzieleniu się zdolnościami i wymianie kompetencji z innymi trybami działania, których obszary kompetencji, a zatem także niekompetencji, są znacząco odmienne. Dzięki wzajemnej (nie)kompetencji różnica ta staje się owocna i produktywna. (Wright, 2015, s. 37)

To zmienia widzenie sztuki. Czasami bardzo trudno będzie ją w jakikolwiek sposób wyróżnić lub pokazać. Jest procesem, grą, narzędziem trudno uchwytnym w ramach wystawy, instytucji czy po prostu wydarzenia. Sztuka rozplywa się, „wgrza w rzeczywistość”, z pewnością problemem pozostaje, jak ją odróżnić od innych działań i czy takie odróżnienie w ogóle jest potrzebne. W celu przybliżenia tak rozumianej działalności Wright przywołuje dziewięć trybów użytkowania: eksterytorialna wzajemność, hazard/gra, pokłosie, hakowanie, bezczynność (twórcza i wymowna), jazda na barana (*piggybacking*), kłusownictwo, UIT (*use it together*), użytkowość. Tryby te pokazują, że nie jest to język znany jedynie w polu artystycznym, pochodzi często z codzienności, a także z kultury internetu. Ciekawe są te tryby, nie zawsze zrozumiałe, nie zawsze zgodne z prawem, ale z pewnością warto się z nimi zapoznać.

Mamy świadomość, że używamy różnych rzeczy i usług od zawsze, ale zmiana dokonała się, gdy pojawiła się kultura 2.0 i demokratyczna polityka. Sam świat sztuki nie jest przygotowany na rozmowę o użytkowaniu, nie chce się na to zgodzić i nie lubi tego, ponieważ ciągle tkwi w kulturze eksperckiej. „Mówiąc wprost, dla eksperta użycie jest zawsze nadużyciem” (Wright, 2015, s. 117). Poszukując innych odniesień i wsparcia dla swojego widzenia użytkowania, Wright wskazuje Ludwiga Wittgensteina i jego *Dociekania filozoficzne*, w których filozof pisze o grze językowej i wskazuje na używanie języka kształtujące jego znaczenie.

Użytkowanie określa w takim razie nie tylko formę relacyjności zależnej od możliwości, ale także samoregulujący się tryb zaangażowania i działania. Dzięki temu użytkowanie samo staje się potencjalnie potężnym narzędziem. Tak jak użytkowanie polega wyłącznie na zmianie przeznaczenia dostępnych sposobów i środków bez starań o wejście w ich posiadanie, tak i jego przeznaczenie może ulec zmianie, przeistaczając je w tryb nacisku, punkt zawieszenia czy dźwignię zmiany biegów – czyli może pozwolić mu zmienić zasady gry. Ta deska do prasowania o dopiero co zmienionej funkcji może być właśnie tą machiną wojenną, której szukamy. Użytkownikiem Potiomkinem. (Wright, 2015, s. 119)

Tak Wright kończy książkę, dając nam możliwość zrewidowania naszych wyobrażeń i oczekiwań wobec praktyki artystycznej.

Nie tylko sztuka korzysta z integracji z innymi dziedzinami, ale również i te dyscypliny mogą czerpać z wzajemnych relacji. Możemy podsumować te korzyści w kilku prostych punktach. Potrzebujemy szeroko rozumianej sztuki, bowiem:

- nieustannie wzmacnia i rozszerza naszą wyobraźnię, przekraczając nasze ograniczenia,
- zakreśla i buduje nowe konteksty, gdy naukowe czasami chodzą utartymi szlakami,
- wykorzystywanie kompetencji artystycznych pozwoli spojrzeć i określić nasze niekompetencje, które wcale nie muszą być czymś negatywnym,
- poszukiwanie współczynnika sztuki w wielu działaniach pozbawi nas rutyny i otworzy na nowe możliwości używania.

Może takie widzenie sztuki przyda się archeologii. A może nam wszystkim w ogóle. To propozycja wspólnego kreowania rzeczywistości, niezamykania sztuki w muzeum, do którego możemy się udać w wolnej chwili, ale równie dobrze możemy pominąć i nigdy tam nie trafić. Sztuka zaproponowana w trybie użycia przestaje się mieścić w muzeum, a jeżeli już tam będzie, to w muzeum 3.0, czyli takim, które sami współtworzymy. Dzieło sztuki nie jest już pełne sprzeczności, traktowane z jednej strony jako przedmiot nobilitacji, wywyższony z codzienności, a z drugiej – jako rzecz zbędna i łatwa do zignorowania. To działanie, które nie pozwala nam zajmować się jedynie sobą, a przez to nie pozwala nam zapominać o świecie. Sztuka „upadając” w możliwość użycia, zyskuje codzienną ważność i znaczenie, a jednocześnie otwiera nowe nieznane obszary współpracy.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W.
1994 *Teoria estetyczna*. Przekł. K. Krzemieniowa. Warszawa: PWN.
- Arystoteles
2001 *Zachęta do filozofii*. Przekł. K. Leśniak. W: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 6. Warszawa: PWN.
- Benjamin, W.
1996 *Twórca jako wytwórca*. Przekł. J. Sikorski. W: W. Benjamin, *Anioł historii*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Bourriaud, N.
2012 *Estetyka relacyjna*. Przekł. Ł. Białkowski. Kraków: MOCAK.
- Bruguera, T.
2013 *Museum of Arte Útil*. Pobrano z: <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/museum-of-arte-util/>
- Danto, A. C.
2006 *Świat sztuki*. Przekł. L. Sosnowski. W: A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dickie, G.
1974 *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dziamski, G.
1996 *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Dziemidok, B.
1992 *Sztuka, wartości, emocje*. Warszawa: Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury.
2009 *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Warszawa: PWN.
- Foster, H.
2010 *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przekł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Universitas.
- Kant, I.
1986 *Krytyka władzy sądzienia*. Przekł. J. Gałęcki. Warszawa: PWN.
- Mandelbaum, M.
1965 Family resemblances and generalization concerning the arts. *The American Philosophical Quarterly*, 2(3), 219–228.
- Ryczek, J.
2006 *Piękno w kulturze ponowoczesnej*. Kraków: Rabid.
- Tatarkiewicz, W.
1985 *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*. Warszawa: Arkady.
- Weitz, M.
1956 The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27–35.
- Welsch, W.
1997 *Estetyka i anestetyka*. Przekł. M. Łukasiewicz. W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Wright, S.
2015 W stronę leksykonu użytkownika (Toward a Lexicon of Userhip). Przekł. Ł. Mojsak. *Format P #9*, 9–124.

DOES ARCHAEOLOGY NEED ART? HOW THEORETICAL LOOK OPENS NEW
POSSIBILITIES OF COOPERATION – ART AS USING

Summary

There are different types of knowledge: there is one that makes useful things in life and one that teaches how to benefit from them; one [kind of knowledge] is serving, the other one leading; the second one, as more authoritative, is connected to the goodness. However, since only this one ensures the appropriateness of statements, uses thinking and describes virtue as the wholeness, and it is not philosophy which can handle all kinds of knowledge and lead them according to rules of nature, then we should try to be philosophers because only philosophy consists of true statements and flawless brightness that present what to do and what not (Aristotle, 2001, p. 637).

It is how Aristotle encouraged to philosophy. He indicated the otherness of this discipline, and on the same hand, he noticed that it is useful in a particular way. Today, despite the passing time and many changes in the surrounding world, we can still be inspired by his words. We may think if the knowledge, or even broader — human acts, should be measurably useful. Maybe the usefulness of some lies in different spaces. Thus, the philosopher put his attention to the connections with everydayness, entanglement between everyday life, and a deep philosophical reflection.

Maybe it is similar to art... Maybe archaeology needs art?

I do not know. Maybe it is worth asking if art is needed as such. Or maybe it is better to ask: In what way the art is needed? What is the value of artistic acts that we want to participate in its experiencing and even co-creating this experience? What we have from contact with art? We should remember that art is not static; on the contrary, it is changing continuously, which imposes the transformations in its definition. A proper or good understanding of art is very helpful when we point out various connections transfers between art and other academic disciplines. We notice mutual connections and relations.

TRADITIONAL DEFINITIONS AND ITS 20TH CENTURY TRANSFERRING

For a long time, art was defined in a visible separation from the everydayness; its artificiality and uselessness was stressed. With the passing time, the situation has changed. The researchers looked for adequate terms that would fit the ongoing transitions. In this context, the 20-th century was of particular importance, the avant-garde acts and the necessity to find a new way of defining the art. Moreover, together with the beginning of the 21st century, there occurred a temptation even to reject the term art and put the attention to the usefulness of the artistic acts. Did Stephan Wright, while writing about the suitability of art, know that it can be an integral part of human activities? That it would be helpful or possible to use in other disciplines, such as archaeology?

Unfortunately, often while listening to the people that are not connected to the artistic environment and contemporary art, I have an impression of stopping the time. We still have many references to the historical seeing of the art. As if the whole 20th century was crossed out and forgot how the art was changing, or maybe that is it constantly changing. Art is a historical phenomenon, and it has various expressions. Sometimes there is a temptation to look at the different forms of art only as of the aspects of the more profound entity, which is the art and thus losing for its core. Can such a statement be defended today? Is it valid, or maybe we should follow Morris Weitz (1916–1981) considerations, from the 50s of the 20th century, who stressed that art is an open term. He warned us

about making the mistake of essentialism conducted in previous theories, which forced on searching for the unchanged essence of art. Thus we should accept that we cannot (or maybe it is just impossible) give the conditions necessary and valid to define art. The trials in past ages answered that question mostly by linking art to beauty, with aesthetic experience, form, and artistic expression. Another theory is also worth pointing, namely, the theory of the aesthetic nature of the art, which was *implicit* taken by many aestheticians. Collecting various statements gives us a chance to pinpoint the two most important facets of this concept:

- (1) The primary function of art is the aesthetic one, which is delivering the aesthetic experiences to the onlookers (other than cognitive, metaphysical, moral, or religious). These emotions are experienced during the communing with a piece of art. The public must be properly prepared.
- (2) The aspects which constitute the masterpiece are aesthetic qualities and values. They raise together with the artistic abilities of the author (talent), are characteristic of the masterpiece. These values are seen only in the aesthetic emotions of onlookers. Thus they are strictly linked to them (Dziemidok, p. 149).

Hence, the activities of artists destroy the artificial calm of clear divisions. The art enter everydayness rejects the safe dock and takes its receivers to the more dirty regions. The theory had to follow the artistic changes. Hence, in the nominative definition of art, we say that it is the artist that decides what art is. Maurice Mandelbaum (1908–1987) put attention to the hidden aim of all pieces of art – it is intention due to which a thing was made. The artistic plan implies the creation of art pieces. Or maybe on the other side, it is a theoretical context that enables us to look at thing/masterpiece as if it was art. Arthur C. Danto (1924–2013), using his famous term *artworld* stressed the importance of artistic theories. Basing on the artworld term, another American aesthetic George Dickie (1926), added to it the institutional understanding and created the most radical approach (even for today) – the institutional definition of art which in a straightforward way differentiates the art from the non-art. It is we – people of the artworld – starting from the artists, through theoreticians, critics, curators, art dealers, sponsors, ending at the public, decide what is art, and more precisely, what will have “the status of the candidate to assess”. The above definitions are not visible beyond the artistic and theoretical world, like their more-traditional counterparts.

BEYOND ART’S AUTONOMY

We can traditionally look at the art, and traditional art is still created. However, today we see other essential changes. Today art often crosses the borders between various disciplines. It takes inspiration from different disciplines, enters the relations with science, borrows, or uses multiple theoretical assumptions. It does it in multiple ways, from parasitism to a real symbiosis. For sure, such complex relations enriches the art, widens its areas of interest and influence. But is it not the other way? Can art bring new quality to other disciplines? Today we talk about the changing role of the artist and art’s impact. Hal Foster accounted for his paradigm in which the artist in an ethnographer who is in favor of “cultural Other, subjugated postcolonial subject, lower in the hierarchy or subculture”.

Even differently, but also stressing the social relations, at the art looks Nicolas Bourriaud. In his *Relational Aesthetics*, he highlights the significance of social relations.

The concepts mentioned above widen the possibilities of cooperation between archaeologists and artists. The art does not have to be only a tool, and even if it is a tool, then it is understood in a different way – which Stephen Wright presents in his last theoretical concept. We use world. Thus we use art. He gave his proposition as the useful collection of variously defined terms, these incoming (“incoming terms, (using basis)”), and these useless (“term institutions in reverse”). The

author of *Toward a Lexicon of Userhip* sometimes does not see the changed made in theories, and he strongly opposes the presence of traditional terms which were negated few times. But mostly he stresses the connections between the art and everydayness, not putting it on a pedestal and making a useless enclave from it. The adequately defined terms such as art factor and artistic competencies are essential here. It changes the seeing of the art. Sometimes it will be hard to distinguish it or show, and it is a process, game, a tool, hard to grasp during the exhibition, institution, or just an event. The art melts down, “elaborates the reality” (“scale 1:1”). For sure, there are problems with how to differentiate it from other activities and if this differentiation is needed at all. We are aware that we use different things and services for the very beginning, but the change had occurred when the culture 2.0 and democratic politic appeared. The world of art is not ready for the discussion about art usage, and it does not want to agree on that; it does not like it, because it lives in the expert culture. Not only the art benefits from the integration with different disciplines, but the disciplines may also benefit from the mutual relations as well. We may summarize these benefits in a few clear points. We need a widely understood art because:

- it continually strengthens and widens our imaginations, crossing our limitations,
- it creates new contexts – when the academic ones follow the traditional ways,
- using the artistic competences enables us to look and determine our incompetences, which does not have to be negative,
- looking for the art factor in various disciplines will open us to new possibilities of using.

Maybe such seeing of art will be useful for archaeology, or perhaps for us in general. It is a proposition of the mutual creation of reality, not closing art in the museums to which we can go when we have free time, or which we can omit and not go there. The art by *falling* into the possibility of using gains everyday importance and meaning, and it opens new, unknown areas of cooperation at the same time.

**HISTORIA, ARCHEOLOGIA I PALEOBOTANIKA.
O DEMASKOWANIU DZIEJÓW W BADAWCZO-
-ARTYSTYCZNEJ PRAKTYCE SŁAWY HARASYMOWICZ,
THIERRY'IEGO OUSSOU ORAZ MICHAELA WANGA**

HISTORY, ARCHEOLOGY AND PALEOBOTANY.
ON UNMASKING THE PAST IN THE RESEARCH,
AND ARTISTIC PRACTICE OF SŁAWA HARASYMOWICZ,
THIERRY OUSSOU, AND MICHAEL WANG

Krzysztof Siatka

orcid.org/0000-0003-4886-5911

Katedra Nauk o Sztuce, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
ul. Mazowiecka 43, 30-019 Kraków
krzysztof.siatka@up.krakow.pl

ABSTRACT: The practice of contemporary artists is sometimes similar to the methodology of the researcher of the past. The creators engaged in the discovery of history, generate images of memory using historically or biologically similar methods, among which archival research, archaeological excavations and botanical experiments are a full-fledged artistic method. The reason for the work of Sława Harasymowicz is the nearby history, in which the members of her family and herself participated. Thierry Oussou has recently become famous for the excavation mystic that triggered the diplomatic incident. In his artistic work, Michael Wang raises global themes: climate change and economics. Their projects level the artistic and research work with the process. They reject the dictates of the objectivity, and linearity of the story. The method chosen by them, the questions posed and comments made by commentators are included in the discourse of contemporary humanities, in which the human subject has been included in the system of dependencies between animals, plants, and machines.

KEY WORDS: Sława Harasymowicz, Thierry Oussou, Michael Wang, Manifesta, Berlin Biennale

Eksperymenty artystów z formułami twórczości analogicznymi do pracy badacza są dziedzictwem neoawangardy lat 60. i 70. XX wieku. Hans Haacke, na wzór socjologów, udostępnił ankiety w nowojorskim Museum of Modern Art (*MoMA Poll*,

1970), a Joseph Beuys już w latach 60. prowadził prelekcje na temat teorii rzeźby społecznej. W XXI wiek wprowadził nas projekt *Alba* (2000) Eduardo Kaca. Artysta wyhodował fluorescencyjnego królika i otworzył dyskusję o tzw. bioarcie. Doświadczenia sztuki ostatnich lat pokazują jeszcze jedną sferę naukowej eksploracji: artyści chętnie przepracowują odległą sobie przeszłość, a badacze traktują niedawne dzieła jako krytyczną analizę dziejów (Kowalczyk, 2011). Kreowana fikcja artystyczna jest odczytywaniem wydarzeń, eksploracją doświadczenia i świadectwem pamięci, które, dzięki wrażliwości przeciwstawionej obiektywizmowi w podejściu klasycznie naukowym, bardziej niepokoją niż wnioski wysuwane przez tradycyjną historiografię (LaCapra, 2009, s. 171–173).

Zadaniem badaczy pochylających się nad dziejami jest wyjaśnienie przyczyny następstw przy zachowaniu szacunku dla kontekstu dziejowego. Artyści postępują natomiast zgodnie z intuicją, na marginesie naukowej metody, niekonsekwentnie, ale efekty tej pracy mają większą szansę aktualizacji w teraźniejszości. Praktyka artystyczna miewa też aspiracje przekształceń w obrębie systemu tworzenia, kumulowania i udostępniania wiedzy. Alternatywna reprezentacja przeszłości wciąż ma też potencjał przedefiniowania formuł dzieła sztuki, pracy artysty, prezentacji oraz instytucji sztuki i poniekąd instytucji nauki. Bywa eksperymentalna i ryzykowna, przez co niekiedy ożywcza dla dyscyplin.

Proponuję refleksję o wizji przeszłości, która wyłania się w procesie pracy współczesnych artystów. Efekty tego podejścia podlegają sprawdzaniu podczas międzynarodowych przeglądów artystycznych, są prezentowane na wielkich wystawach sztuki współczesnej i konfrontowane z tysiącami widzów. Wizję tę pojmuję jako rozszerzającą dyskurs humanistyki o, jak sądzę, pożądaną empatyczny niepokój.

Twórcy w sposób niezwykle efektowny, zajmując się odkrywaniem dziejów, wykorzystują metody zbliżone do nauk historycznych czy biologicznych. Badania archiwalne, wykopaliska archeologiczne czy botaniczne eksperymenty stały się pełnoprawnymi mediami sztuki. Podczas cyklicznych przeglądów sztuki, obok prezentacji dzieł, odbywa się szereg wydarzeń: dyskusji, prelekcji, konferencji. Ich polemiczny, a niekiedy naukowy charakter wzmacniają dyskusję o pożądanej nowej syntezie wiedzy, o teorii i praktyce oraz o nowej humanistyce. To właśnie w ramach wystaw sztuki współczesnej doszły do głosu odświeżające idee alterglobalistycznej historii sztuki, która jest krytyczna wobec centralistycznych praktyk i represji środka względem peryferiów (Piotrowski, 2016, s. 31–56). Podczas *Documenta 14* w Kassel i w Atenach w 2017 roku program wydarzeń towarzyszących zatytułowany był *Parlament ciał* i zwracał uwagę, że najistotniejsze opinie, które mogą sprzeciwić się przemocy polityków i systemów ekonomicznych, należą do „ciał” protestujących na ulicach. Z kolei odsunięcie człowieka z centrum refleksji na rzecz poszukiwania sposobów myślenia, które przekraczają enklawy świata roślin, zwierząt, maszyn i są wyróżnikami filozoficznego posthumanizmu (Braidotti, 2014), były inspiracją dla *Manifesta 12* w 2018 roku w sycylijskim Palermo. Sygnalizowane tendencje sztuki korelują z bieżącymi i szeroko dyskutowanymi zwrotami w metodologii nauk historycznych, które w dużej części zawierają się w terminie „zwrot ku rzeczom”. Ewa Domańska stwierdziła, że

w obliczu potęgi postępu technologicznego i biologicznego, który wyraził się w klonowaniu, transplantologii, implantologii oraz nanotechnologii, „tradycyjne określenie historii jako nauki o ludziach w czasie okazuje się niewystarczające” (Domańska, 2006, s. 104). Humanistyka i sztuka współczesna dostrzegły obiecujące perspektywy badawcze w eksploracji tego, co nieludzkie.

Za przedmiot refleksji przyjąłem działania trójki artystów, młodych i średniego pokolenia, których prace znajdują się w światowym obiegu sztuki. Sława Harasymowicz to artystka polskiego pochodzenia, od kilku dekad mieszkająca w Wielkiej Brytanii, wykształcona w Royal College of Art w Londynie. Przedmiotem jej twórczości są nieodległe dzieje, w których uczestniczyli członkowie jej rodziny oraz pośrednio ona sama. Z kolei urodzony w Beninie Thierry Oussou to artysta wykształcony na Rijksakademie van Beeldende Kunsten w Amsterdamie i na stałe mieszkający w Holandii. Zastąpił niedawno jako mistyfikikator wykopalisk, które wywołały niewielki incydent dyplomatyczny. Michael Wang zaś to Amerykanin z Maryland, który odebrał znakomite wykształcenie na uniwersytetach Princeton i Harvarda. W pracy artystycznej zajmują go globalne tematy: zmiany klimatyczne i ekonomia. Bohaterów opowieści łączy zawiła tożsamość, osobiste lub w drugim pokoleniu doświadczenie emigranta, które dla niniejszego zagadnienia ma znaczenie. Wprowadza bowiem perspektywę pożądaną zmienności i oderwania od korzeni. Wszyscy wymienieni ponadto optują za formułą dzieła, która przekracza tradycyjne media na rzecz eksperymentalnych strategii czerpiących ze wszystkich obszarów życia i wiedzy. Harasymowicz prowadzi badania historyczne, Oussou wykopaliska archeologiczne, a Wang zajmuje się paleobotaniką. Ich twórczość nie zamyka się w zrealizowanej formie dzieła, lecz w procesie, który, w myśl tezy Alfreda Gella, lepiej opisywać jako zbiór czynności zmierzających do przemiany rzeczywistości niż symboliczne twierdzenia na temat współczesnego świata (Gell, 1998, s. 6). Ich pracę określają przygotowania, badania, upublicznienie, a zatem i partycypacja w obrębie formatu, która ma aspirację przekraczania standardu salonowego pokazu sztuki i dyskursyfikuje takie pojęcia, jak historia, wartość, miejsce czy tożsamość.

Instalacja *12/6* Sławy Harasymowicz jest wynikiem przemyśleń o miejscu, gdzie artystka spędziła kilka lat w dzieciństwie z rodzicami i młodszą siostrą. Projekt dokumentuje badania nad przemianą struktury mieszkania, a tytuł w rzeczywistości jest adresem lokalu. Opowieść o doświadczeniu wchodzenia w progi kamienicy i mieszkania przy ul. Łobzowskiej w Krakowie jest snuta przy użyciu różnorodnych mediów: rysunku, grafiki, fotografii itd. Kartonowe pudła zostały opakowane w grafiki powielające ornamenty zapamiętane i odnalezione przez artystkę w budynku, wyświetlany film to fragment dokumentu nakręconego przez Telewizję Polską o jej ojcu – znanym poecie Jerzym Harasymowiczu¹, mural na ścianie galerii to plan lokalu, który w kolejnych latach ulegał rozlicznym dekompozycjom, koperty tworzące formułę kartoteki, wykonane z papieru ściernego, zawierają fotografie dzisiejszych wnętrz kamienicy.

¹ Jerzy Harasymowicz (1933–1999) – poeta o korzeniach polsko-ukraińskich. Jako jeden z pierwszych poruszył tematykę mniejszości łemkowskiej.

Opowieść ta jest mało komunikatywna, a obecna w niej reprezentacja miejsca mitologizuje go i skutecznie odrealnia. Rozpad struktury wizualnej i narracyjnej koresponduje z historią mieszkania – miejsca mikrodratów, rozpadu wartości i generatora doświadczeń traumatycznych, które mają swoje korzenie wiele pokoleń wcześniej i są dziedziczone. Ta szczególna dekompozycja wartości jest związana z koncepcją wystawy *The Trouble with Value* prezentowanej w krakowskim Bunkrze Sztuki od grudnia 2017 roku, gdzie projekt *12/6* po raz pierwszy ujrzał światło dzienne, a która opowiadała o paradoksach w obrębie wartości symbolicznych (Dittel, Siatka, 2017). Po II wojnie światowej w budynku na Łobzowskiej mieściły się lokale dla przesiedleńców, później mieszkania komunalne, dzisiaj kamienica jest zaniedbana, a w mieszkaniu ma siedzibą *escape room* o nazwie *Lock & Rool*. Zła passa miejsca trwa w najlepsze. Wydaje mi się kluczowe, że tam historia prywatna spłotła się z powszechną. To cecha charakterystyczna wielu działań i metody Harasymowicz.

Inna praca Harasymowicz pod tytułem *H.N.5 515* (2015) dedykowana jest jednej z największych katastrof morskich II wojny światowej, która miała miejsce 3 maja 1945 roku w pobliżu Lubeki. Trzy niemieckie statki zostały storpedowane przez RAF. Na okrętach znajdowali się polscy i rosyjscy więźniowie ewakuowani z obozu koncentracyjnego, gdzie pracowali przy produkcji detonatorów do rakiet przeciwlotniczych. Jedną z ofiar katastrofy był wuj artystki. Tytuł zaprezentowanego na przełomie 2015 i 2016 roku w galerii Centrala w Birmingham projektu odnosi się do numerów więźniów. Dramatyczna historia, która była przez długie lata ukrywana przed opinią publiczną, została opowiedziana przez autorkę przy użyciu podobnej syntezy mediów jak *12/6* oraz nagrań dźwiękowych (Harasymowicz, 2017).

Opisane instalacje wynikają z rozmyślań o dziejach i umożliwiają wejście w proces badawczy i artystyczny. Eksplorują przy tym metodę porównywania wizerunków miejsc, reprezentacji wydarzeń oraz świadectw powstałych dawniej, które dzisiaj odnajdywane są w archiwach, z tymi, które wciąż są możliwe do stworzenia: grafiki, wideo, nagrania radiowe. Te artefakty w ramach instalacji artystycznej przypominają zbiór bliski archiwum. Entropiczny projekt dostarcza świadectwo odczucia atmosfery miejsca i przestrzeni, ale sądzę, że przede wszystkim daje wgląd w obrazy nabyte i odziedziczone przez autorkę (Belting, 2000, s. 229–230), a których późniejsza utrata i brak wzbudza uporczywy dyskomfort. Artystka identyfikuje się z rzeczywistym, bo archiwalnie potwierdzonym doświadczeniem członków swojej rodziny, których traumę pośrednicza i w swojej sztuce poddaje procesom afektywnego rozumienia.

Napięcia między pamięcią subiektywną a wiedzą zbiorową ujawniają ciekawą historię kamienicy w centrum Krakowa oraz fatalną pomyłkę lotnictwa brytyjskiego. Miejscem ujawnienia tych opowieści nie jest wydawnictwo naukowe czy uniwersytet, lecz wystawa. Instytucje sztuki przejęły i wzbogaciły dzisiaj w wielu miejscach na świecie kilka funkcji tradycyjnie zarezerwowanych dla jednostek badawczych. Nie chodzi mi w tym miejscu o niewydolność instytucji nauki czy często komentowane ich kryzysy (Readings, 1997), lecz zwracam uwagę na możliwość przyjęcia odmiennych od tradycyjnych optyki i metod charakterystycznych dla innego niż tradycyjne

pola wytwarzania wiedzy. Ugruntowana realistyczna praktyka czy linearne myślenie prowadzące do prawdy wyrażonej później efektywnym kanałem komunikacji w małym stopniu definiują sztukę współczesną, mimo usilnych starań promocyjnych galerii i muzeów. Uczestnik dyskursu akademickiego jest racjonalnym badaczem historii, a uczestniczka dyskursu sztuki bada dzieje w sposób pragmatyczny, emocjonalny i intuicyjny. Jest to wciąż jednak badanie, które określa formułę wystawy jako metody badawczej, a dzieła sztuki jako głosu we współczesnym dyskursie wiedzy.

Podczas *Berlin Biennale* w 2018 roku Thierry Oussou zaprezentował projekt zatytułowany *Impossible Is Nothing* (2016–2018). Artysta zaaranżował i udokumentował rekonstrukcję wykopalisk archeologicznych przeprowadzonych w Alladzie w Beninie. Wykopaliska zostały przygotowane zgodnie z procedurami naukowymi i prawnymi przy udziale studentów archeologii Uniwersytetu Abomey-Calavi. Uczestnicy ku swojemu zdziwieniu odkryli tron należący do króla Béhanzina (1844–1906), który jest w posiadaniu państwa francuskiego od początku lat 90. XIX wieku. Mistyfikacja unaoczniała istnienie zabytku gdzieś poza jego ojczyznę i uwypukliła na nowo fakt zagrabienia. O sprawie zaczęła pisać prasa. Brytyjski *The Guardian* donosił, że dziekan wydziału archeologii, z którego wywodzili się uczestnicy akcji, zażądał od artysty publicznej deklaracji, że nie będzie wystawiał kopii tronu jako prawdziwego (Berning Sawa, 2018).

Pokazana w Akademii der Künste instalacja składała się z filmu i wykopanych, fałszywych artefaktów. Umieszczoną za ścianą replikę zabytku można było oglądać przez dziurę wielkości monety. Tron przypomina o jak najbardziej autentycznym konflikcie i dyskusji na temat restytucji dóbr kultury. Artystę cytował *The Guardian*: „Afryka jest opustoszozona ze swoich bogactw. Kiedy młodzi studenci chcą pisać o skarbach swojej ojczyzny, muszą udać się do Francji, aby przeprowadzić badania” (Berning Sawa, 2018).

Praca Oussou wskazuje na potrzebę rewizji *status quo* ustalonego w czasach kolonialnych i jest również następstwem traumy po większej stracie, której symbolem jest tron. Ten proces przepracowania niechcianych wydarzeń odległych w dziejach, w którym najaktywniej uczestniczyli lokalni studenci, nie zbawiał przeszłości ani nie leczył ran. Wręcz przeciwnie, ten artefakt ma moc sprawczą względem wydarzeń i ludzi, nadaje sens życia przedstawicielom wspólnoty, którzy łączą się nad uaktywnionym po latach nieobecności obrazem historii. Bazująca na dezinformacji instalacja artystyczna jest zatem rodzajem performatywnych studiów nad materialnością i tworzy jej imitację, która przekracza historiograficzną analizę obiektu na rzecz poszukiwania sieci połączeń między rzeczami w czasie i ludźmi, który są częstkami wielkich wspólnot.

10. *Berlin Biennale*, kuratorowane przez zespół pod kierownictwem Gabi Ngcobo, które w 2018 roku odbyło się pod hasłem *We Don't Need Another Hero*, dało wiele przykładów obrazu analogicznej traumy. Stawiano bowiem pytania o historię i o podmiot, który sprawuje nad nią władzę. Inspiracją była piosenka Tiny Turner i bohaterka Aunty Entity, w rolę której wcieliła się piosenkarka w filmie *Mad Max II*. To przywódczyni, która staje się tyranką w procesie budowania lepszego jutra. Najpierw



Ryc. 1. Thierry Oussou, *Impossible Is Nothing* (2016–18), Berlin Biennale 2018, (fot. Krzysztof Siatka)
Fig. 1. Thierry Oussou, *Impossible Is Nothing* (2016–18), Berlin Biennale 2018 (photo by Krzysztof Siatka)



Ryc. 2. Sława Harasymowicz, 12/6, wystawa *The Trouble with Value*, Galeria Bunkier Sztuki, 2017 (fot. Studio FilmLove)

Fig. 2. Sława Harasymowicz, 12/6, exhibition *The Trouble with Value*, Bunkier Sztuki Gallery, 2017 (photo by Studio FilmLove)

utożsamiała dobro, a ostatecznie, jak wielu rewolucjonistów, zło w możliwie jaskrawym przykładzie. Obok tego popkulturowego motywem inspirującym wystawę były wydarzenia z 9 kwietnia 2015 roku z kampusu uniwersytetu w Kapsztadzie, kiedy studenci obalili pomnik brytyjskiego kolonizatora Cecila Johna Rhodesa (1853–1902). Obalenie monumentu urosło do rangi symbolu dekolonizacji szkolnictwa wyższego (Ngcobo, 2018, s. 19–23). Niechciany pomnik i pożądaný tron to przedmioty, które są w tych konkretnych okolicznościach badania, przepracowywania i udostępniania przyczyną rewizji kolonialnych korzeni i dziedzictwa światowej nauki.

Prace Harasymowicz i Oussou dały prawo głosu przedmiotom stworzonym przez człowieka. Te artefakty można łatwo osadzić w perspektywie nauk humanistycznych i społecznych. Inaczej rzecz ma się z dziełami Michaela Wanga. Interesuje go ujęcie szersze, w którym flora i fauna tworzą wspólny system i wspólną historię. Pojęcie pamięci autor skutecznie rozszerza poza podmiot ludzki. Wykorzystuje ekofakty i czyni je widocznymi w swoich dziełach.

The Drowned World (2018), prezentowany w ramach *Manifesta 12 European Nomadic Biennial* w Palermo w 2018 roku, składał się z dwóch elementów pochodzenia organicznego skonfrontowanych z następstwami współczesnej industrializacji. Las roślin zbliżonych do tych z okresu karbońskiego rośnie przy pofabrycznych ruinach,

nieopodal ogrodu botanicznego. Zwiedzający mogą go oglądać z poziomu specjalnie zbudowanej platformy widokowej. Mogą spoglądać za mury ogrodu, wychylając się poza instytucję oświeceniowej wiedzy, stworzonej do uprawy i pielęgnacji leczniczych roślin w 1789 roku. Niezbyt urodziwe miejsce zostało użyte przez artystę w efekcie zastosowania dobrze sprawdzającej się w obrębie pola sztuki metody przejęcia. Był to zabieg, który czytam w kategoriach ironii względem prestiżu ogrodu botanicznego. Zamiast na unikatowych roślinach wzrok widzów ma się koncentrować na chwastach porastających gruzowisko. Artysta jest w tym działaniu radykalny i zdaje się przychylnie spoglądać na miejsca, gdzie przyroda wyzwala się spod ludzkiej dominacji. Monumentalna platforma widokowa to rodzaj trybuny dla widzów, podobnie jak artysta, życzliwych dla naturalnych procesów flory.

Drugi element tego projektu znalazł zastosowanie w ozdobnym basenie fontanny. Pulsującej wewnątrz wodzie zielono-niebieski kolor nadają sinice, pradawne samodziwne organizmy, które jako jedne z pierwszych przeprowadziły fotosyntezę przy użyciu chlorofilu. Ponad dwa miliony lat temu ich pojawienie się zapoczątkowało proces biologiczny, przez który światło i powietrze mogły inspirować powstanie materiału organicznego. Ten po raz pierwszy w dziejach planety uwolnił znaczne ilości tlenu do atmosfery. Ponieważ był to gaz toksyczny dla prawie każdej formy ówczesnego życia, tlen atmosferyczny spowodował największe masowe wymieranie w historii Ziemi.

Są to dzieje przedludzkie i przedhistoryczne, kiedy następowały wydarzenia, jakby nie patrzeć, niezbędne dla budowanej później kultury. W tej mozaice alternatywnej wizji dziejów historia sinic, karbońskiego lasu lub fotosyntezy są wydarzeniami istotniejszymi niż niejedna wojna, rewolucja czy stworzone arcydzieło. Ta perspektywa odsuwająca nieco na bok dziedzictwo homo sapiens jest wciąż dla niektórych niepokojąca, a znana nauce od lat 70. XX wieku, kiedy gen zaczęto opisywać jako cząstkę, której celem jest przetrwanie, a organizm ludzki jedynie jako jej magazyn (Dawkins, 1976). Sugeruję wobec tego spojrzenie na *The Drowned World* jak na apel o rozszerzenie perspektywy badań przeszłości i jej skutków w teraźniejszości przez porzucenie ludzkiej perspektywy na rzecz poszukiwania podobieństw w różnych formach życia i bycia na Ziemi. Wezwanie to w obliczu kryzysu klimatycznego z każdym kolejnym rokiem wydaje się bardziej niezbędne.

Manifesta 12 były prześląknięte potrzebą konfrontacji pojęć wytwarzanych przez kulturę i naturę w procesie niepowstrzymanej transformacji. Sycylia, kraina doświadczana przez stulecia zmianami politycznymi, religijnymi, ekonomicznymi, dzisiaj jest przestrzenią utożsamianą ze światowym kryzysem migracji. O innym niż demograficzny aspekt migracji przypomniał kuratorom i kuratorom biennale (Bregtje van der Haak, Andrés Jaque, Ippolito Pestellini Laparelli, Mirjam Varadinis) obraz Francesco Lojacono zatytułowany *Veduta di Palermo* z 1875 roku. Zainspirował twórców wystawy do eksploracji wyobrażenia ogrodu jako miejsca różnorodności, które kształtuje się w wyniku przemieszczania się roślin. Drzewa, krzewy i kwiaty widoczne na obrazie, wizytówki regionu, stanowią dzisiaj o tożsamości Sycylii. Przybywały na wyspę w różnych czasach i podlegały pielęgnacji i rozpowszechnieniu w wyniku



Ryc. 3. Michael Wang, *The Drowned World*, Manifesta 2018 (fot. Krzysztof Siatka)
Fig. 3. Michael Wang, *The Drowned World*, Manifesta 2018 (photo by Krzysztof Siatka)

polityki agrarnej. Pochodzą z całego świata: z bliskiego Wschodu, Australii, Północnej Afryki, obu Ameryk, Azji, Japonii. Wobec tego ogród to miejsce kultuwacji koegzystencji różnorodności (Van der Haak, Jaque, Pestellini Laparelli, Varadinis, 2018, s. 19). Rozszerzenie spektrum znaczeń migracji na rośliny, które w równym stopniu co ludzie decydują o tożsamości miejsca, uważam za inspirujące.

Konkludując przedstawione przykłady i stanowisko, uważam, że intermedialna praktyka badawczo-artystyczna ma znaczny potencjał w odsłanianiu i próbie zrozumienia historii, a w szczególności jej mniej spektakularnych momentów, które mogą mieć fundamentalne znaczenie dla losów człowieka i wspólnot. Praktyka ta w moim przekonaniu powinna być postrzegana jako humanistyka w rozszerzonym polu. Rosi Braidotti, filozofka będąca duchową patronką sycylijskiego projektu, przekonywała, że właściwym podmiotem dzisiejszej humanistyki nie jest człowiek. I wyjaśniała, że „teoria posthumanistyczna wymaga nowej wizji podmiotu, opierającej się na ontologii procesualnej, która rzuca wyzwanie tradycyjnemu zrównaniu podmiotowości z racjonalną świadomością, sprzeciwiając się zredukowaniu zarówno do obiektywności, jak i linearności” (Braidotti, 2018). Nadzieję na rozwój humanistyki wyraziła w postulacie ponownego zjednoczenia zróżnicowanych gałęzi filozofii, nauk ścisłych oraz sztuk w nowym sojuszu. Sądzę, że to przymierze może być budowane w obrębie procesów twórczych. Archiwistyka i translacja obrazów między mediami, mistyfikacja i próby wszczęcia oczyszczającego konfliktu politycznego oraz uwypuklanie procesów biologicznych świadczących o dziejach planety pokazują, że najnowsze pomysły z zakresu filozofii nauki są bliźniaczo podobne do tych w obrębie dyskursu sztuki. Projekty Sławy Harasymowicz, Thierry’iego Oussou oraz Michaela Wanga odrzucają dyktat obiektywizmu i linearności opowieści. Metoda przez nich obrana, stawiane pytania i konstruowane przez komentatorów wnioski zawierają się w czymś znacznie większym niż alternatywne procedury badawcze oraz rozszerzone pole dziedziny. Dotyczy to istotniejszych przesunięć, które dokonują się w procesie konstruowania wiedzy. „Afirmacja a nie nostalgia jest drogą, którą należy podążać” – konkluduje Braidotti. „Nie idealizacja filozoficznego meta-dyskursu, a bardziej pragmatyczne zadanie samoprzemiany w ramach pokornego eksperymentowania” (Braidotti, 2018).

BIBLIOGRAFIA

- Belting, H.
2000 Miejsce obrazów. *Artium Quaestiones*, 11, 323–338.
- Berning Sawa, D.
2018 Watch the throne: why artist Thierry Oussou faked an archaeological dig. *The Guardian*.
9 lipca Pobrano z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jul/09/thierry-oussou-faked-archaeological-dig-african-art-colonial-looting>
- Braidotti, R.
2018 Ku posthumanistyce. Przekł. Miłosz Markiewicz. *Machina myśli*. Pobrano z: <http://machinamyśli.org/2968-2/>

- Braidotti, R.
2014 *Po człowieku*. Przekł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk. Warszawa: PWN.
- Dawkins, R.
1976 *The Selfish Gene*. Oxford: University Press.
- Dittel, K., Siatka, K. (kuratorzy)
2017 *The Trouble with Value*. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki.
- Domańska, E.
2006 *Historie niekonwencjonalne. Refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Gell, A.
1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Harasymowicz, S. (artystka)
2017 *H.N.5 515*. Birmingham: Centrala Space.
- Van der Haak, B., Jaque, A., Pestellini Laparelli, I., Varadinis, M. (kuratorzy)
2018 *Manifesta 12 Palermo The European Nomadic Biennial*. Palermo: Editoriale Domus.
- Kowalczyk, I.
2011 *Podróż do przeszłości. Interpretacje w polskiej sztuce krytycznej*. Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica.
- LaCapra, D.
2009 *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Kraków: Universitas.
- Ngcobo, G. (kuratorka)
2018 *We don't Need Another Hero*. Berlin: Kunst-Werke Berlin e. V.
- Piotrowski, P.
2016 *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*. Poznań: Rebis.
- Readings, B.
1997 *The University in Ruins*. Harvard: University Press.

HISTORY, ARCHEOLOGY AND PALEOBOTANY. ON UNMASKING THE PAST IN THE RESEARCH, AND ARTISTIC PRACTICE OF SŁAWA HARASYMOWICZ, THIERRY OUSSOU, AND MICHAEL WANG

Summary

The practice of artists is similar to the workshop of the researcher of the past. The artists, while discovering the past, generate the images of memory using the methods related to historical and biological disciplines. The archival queries, archaeological excavations, or botanical experiments are the fully-fledged artistic method. The manifestations of these endeavors may be found in the area of exhibition movement, which in the last years is determined by cyclic parties where together with presentations, there are various events: discussions, lectures, conferences. Its polemic and sometimes academic dimension find itself in the area art and talk about the new synthesis of knowledge-making and new humanities. Among the great exhibitions of the contemporary war, the alter globalism (Piotrowski, 2016, p. 31–56) and post humanistic (Braidotti, 2014) ideas of the history of art are the loudest.

For the point of reflection, I took the activities of three artists, from the young and middle generation, which works circulate in the world art market. Sława Harasymowicz is the artist of Polish

origin. She has been living in the UK for a few decades, where she studied at the Royal College of Art in London. The reason for the artistic activities is the recent history in which the members of her family took part directly, so as she indirectly. Thierry Oussou, born in Benin, graduated Rijksakademie van beeldende Kunsten in Amsterdam and lives in Holland. Recently, he has become famous for the excavation mystic that triggered the diplomatic incident. Michael Wang is an American born in Maryland who graduated from excellent universities: Princeton and Harvard. In his artistic work, he engages himself in global issues: climate changes and economy. Their creative activity cannot be closed to the form of art, but it is a process. This is determined by preparations, researches, presenting, and participation. They act in the format of a contemporary exhibition that has aspirations to transfer the standards of lounge art presentation.

The installation *12/6* of Sława Harasymowicz is the result of the reflection on the place in which the artist spent a few years in childhood. The project documents research on the transformation of the structure of the home in which she and her younger sister grew up. The story about the experience of entering the townhouse and flat at Łobzowska street in Cracow is told using various media: drawings, graphics, photographs, etc. Cardboard boxes were packed in the graphics multiplying the ornaments remembered and discovered by the artist in the building. The projected film is a fragment of the documented filmed by the Polish TV about her father – a well-known poet Jerzy Harasymowicz², the mural painted on the wall is a plan of a flat which, in the following years, undergone various decompositions, envelopes create a formula of the file, made of sandpaper contains the photographs of contemporary interiors of the townhouse.

The decay of the visual and narrative structure corresponds with the history of the house – the place of micro dramas and breakage of values. In that way, it is linked to the concept of the exhibition *The Trouble with Value* presented in the Cracow's Art Bunker from December 2017, where the *12/6* was presented. The exhibition aimed at touching the paradoxes of the symbolic values in the area of the contemporary visual arts (Dittel, Siatka, 2017). The entropic project gives us a glimpse of the atmosphere of place and space, but, in my opinion, it mostly presents us the images acquired by the authoress which she inherited after previous generations (Belting, 2000, p. 229–230), and which persistence is the symbol of trauma.

During the Berlin Biennale in 2018, Thierry Oussou presented the project entitled *Impossible Is Nothing* (2016–18). The artist arranged and documented the reconstruction of the archaeological excavations conducted in Allada in Benin. The research was done according to the archaeological and law procedures with the participation of the archaeology students from the University of Abomey-Calavi. The participants surprisingly discovered the throne, which belonged to the king Béhanzina (1844–1906). The throne is in the deposition of France from the beginning of the 90's of the 19th century. The mystification demonstrated the existence of the artifact somewhere outside of its homeland, and it once again stresses the fact of pillage. Importantly, the case was described by the international press (Berning Sawa, 2018).

The installation presented in the Berlin's Akademie der Kunst consists of the film and excavated, of course, false artifacts. In Berlin, the replica of the artifact placed behind the wall could be seen by the hole in the size of the coin. The throne reminds of the conflict and discussion about the restitution of the cultural goods.

In 2018, the 10th Berlin Biennale, curated by the team lead by Gabi Ngcobo, was entitled *We Don't Need Another Hero*. The artists asked questions about the history and the entities which rule it. The inspiration for it was a pop song by Tina Turner and a heroine of *Mad Max II* film, which was played by the singer. Aunty Entity is a ruler that becomes a tyrant while building a better fu-

² Jerzy Harasymowicz (1933–1999) – a poet with Polish and Ukrainian roots. As one of the first touched the issues of the Lemkos minority.

ture. Along with the pop-culture motif, another inspiration for the 10th edition of Biennale was the event that happened in the Cape Town's University campus on the 9 April 2015 when the students destroyed the monument presenting Cecil Rhodes – a British colonizer – overthrowing the monument raised to a symbol of decolonization of the higher education (Ngcobo, 2018, p. 19–23). Biennale and political tension raised by the work of Oussou make us to revision the colonial roots of the European academy.

Michael Wang is interested in a broader dimension where flora and fauna create a mutual system and history. The concept of memory effectively spreads the human subject. In his works, the pieces of evidence of history are strictly visible in nature. *The Drowned World* (2018), presented as a part of Manifesta 12 European Nomadic Biennial in Palermo in 2018, consisted of two elements of organic origin confronted with the consequences of contemporary industrialization. The forest of plants similar to these from the carbon era grows up in the vicinity of the Botanical Garden in Palermo at Sicily. The sightseers may see it from the look-out tower. They can also look beyond the walls of the garden while leaning out the institution of enlightenment knowledge, created to grow and nurture the healing plants in 1798. The artist used the place that is not pretty in the result of using the appropriation method, which is useful in the art. The second element of this project is a little fountain basin. It lights in a blue-green color. The color is made by cyanoses, which, as one of the first, could conduct photosynthesis using chlorophyll. This process, for the first time in the world, freed the vast amounts of oxygen to the atmosphere. Thus, it was toxic to almost every form of life, and the atmospheric oxygen caused the biggest mass extinction in the history of our planet. In this mosaic of an alternative vision of the past, the history of cyanoses, the forest from the carbon era, or photosynthesis are more important events than war, revolution, or masterpiece.

Manifesta 12 expressed the need for confronting the terms created by culture and nature in the process of unblocked transformation. Sicily is today the area identified with the world migration crisis. Other than the demographic aspect of migration was introduced to the Biennale curators (Bregtje van der Haak, Andrés Jaque, Ippolito Pestellini Laparelli, Mirjam Varadinis) by the painting of Francesco Lojacono *Veduta di Palermo* from 1875.

It inspired the exhibition's creators to explore the imagination of the garden as a place of diversity, which is created by the movement and transfers on a global scale. The plans presented in the image are essential for the Sicilian identity. They existed on the island at different times and were nurtured and widespread due to the agrarian policy Van der Haak, Jaque, Pestellini Laparelli, Varadinis, 2018, p. 19).

Rosi Braidotti, a philosopher who is the spiritual patroness of the Sicilian project, argued that a proper subject of humanities is not a human being as such. The hope for the discipline's development is a postulate of a renewed union of diversified branches of philosophy, science, and art. I think that this new union may be built in a range of creative processes. Archive studies and translation of paintings between media, mystification and the trails of initiating a clearing political conflict, as well as foregrounding the biological processes evidencing the history of the planet, show that the new ideas of the philosophy of science find its usage in the discourse of art and functioning of the art institutions.

The projects of Slawa Harasymowicz, Michael Wang, Thierry Oussou may be found in the above-described perspective thanks to equating the artistic and researching work with the process, rejecting the dictatorship of objectivism and linearity of the story. The method taken by the artists asks questions. Thus the commentators' analysis is part of something bigger than alternative researching procedure and broadened space of the art.

PERSPEKTYWY I WYZWANIA BADAŃ NA STYKU ARCHEOLOGII I SZTUKI

PERSPECTIVES AND CHALLENGES ON THE EDGE OF ARCHAEOLOGY AND ART

Monika Stobiecka

orcid.org/0000-0003-3774-6159

Wydział Artes Liberales, Uniwersytet Warszawski
ul. Dobra 72, 00-312 Warszawa, Polska
m.stobiecka@uw.edu.pl

ABSTRACT: The main goal of this paper is to reflect on the perspectives and challenges of art and archaeology research. The paper investigates main objectives through the lens of the art historian and archaeologist. Even though, the study on relations between art and archaeology has a long tradition in archaeology and the most famous researchers reflected on those tensions (Colin Renfrew, Michael Shanks, Andrew Jones, Ian Russell, Paul Reilly, Paul Bonaventura), art and archaeology approach is still not a coherent and systematic methodological framework. To deal with this notable lack, the author revises previous studies and points at the possible advantages of the development of studies at the border of art, archaeology and aesthetics. The main problems are illustrated and discussed in reference to archaeological museums and the Polish contemporary art represented by Hubert Czerepok, Agata Ingarden, Agnieszka Kalinowska, Agnieszka Kurant, Robert Kuśmirowski and Joanna Rajkowska.

KEY WORDS: archaeology, contemporary art, Polish contemporary art, aesthetics in archaeology, theory of archaeology, archaeological imagination

Relacje między sztuką współczesną a archeologią od dawna znajdują się w orbicie zainteresowań badaczy przeszłości. Mimo że przepływem między dziełami a toposami archeologicznymi zajmują się takie autorytety, jak Colin Renfrew, Michael Shanks, Andrew Jones, Ian Russell, Paul Reilly czy Paul Bonaventura, nadal nie ma obowiązującej, jasnej, systematycznej i koherentnej wizji, jak prowadzić badania na styku sztuki i archeologii (*art and archaeology based research*).

Przyjmując perspektywę historyczki sztuki i archeolożki, w tekście zastanowię się nad wyzwaniami stojącymi przed podejściem do badań na styku sztuki i archeologii.

Mierząc się z dorobkiem dotychczasowych studiów, spróbuję wskazać na potencjalne korzyści z zacieśnienia współpracy międzydyscyplinarnej, a także zasugeruję remedia na zaobserwowane problemy natury metodologicznej i pojęciowej. Koncentrując się na perspektywach i wyzwaniach wyrastających przed badaniami na styku archeologii i sztuki, zaproponuję, aby gruntem nowych poszukiwań teoretycznych i praktycznych ustanowić muzea archeologiczne, jako miejsca usytuowane w obszarze spotkań archeologii, sztuki i estetyki. Powołując się na zagraniczne wystawy oraz na prace artystów polskich, będę się starała wskazać na potencjalne scenariusze współpracy między archeologią i sztuką współczesną. Sondując relację archeologii i sztuki, będę negocjować i mapować możliwości zacieśnienia więzi między archeologią, sztuką i estetyką, a także wskazać korzyści naukowe i wystawiennicze wynikające ze zrewidowanego podejścia do relacji archeologiczno-artystycznych. Terminy „archeologia”, „sztuka” i „estetyka” będę rozumieć w następujący sposób: 1) archeologia – nauka o rzeczach z przeszłości zmierzająca do rekonstrukcji przeszłego życia ludzi i nie ludzi (Olsen, Shanks, Webmoor, Witmore, 2012; Renfrew, Bahn, 2002), ale także archeologia jako zestaw metafor, poetyka praktyki wykorzystywana przez przedstawicieli innych dyscyplin naukowych (González-Ruibal, 2013); 2) sztuka – w ujęciu instytucjonalnym, czyli wszystko to, co jest nazywane sztuką przez aparat instytucjonalny (krytyków, historyków i badaczy sztuki, galerie, muzea i rynek sztuki) (Belting, 2003); 3) estetyka – w ujęciu heterogenicznym jako perspektywy wykraczające poza kantowską estetykę piękną i wzniosłości, aktualizujące ten repertuar o m.in. estetykę brzydoty i abiektu (Kristeva, 2007), estetykę fragmentu i ruiny (Edensor, 2005; Simmel, 2006; Olsen, Pétursdóttir, 2014), estetykę codzienności (Saito, 2007), estetykę antropocenu (Davis, Turpin, 2015), estetykę nowego materializmu (Parikka, 2015), nową estetykę (Welsch, 1997). Oddzielnego komentarza wymaga użycie pojęcia materialności. Będę je tu rozumieć przede wszystkim w odniesieniu do archeologii jako wpisane w praktykę badaczy przeszłości (Olsen, 2013; Olsen i in., 2012). Zatem aby lepiej zoperacjonalizować użycie tego terminu w tekście, zawężę jego znaczenie, nie w pełni włączając się w debaty prowadzone przez historyków sztuki (Wróblewska, 2014; Poprzęcka, 2019).

STAN BADAŃ W OBSZARZE ARCHEOLOGIA – SZTUKA – ESTETYKA

Badania punktów styecznych między archeologią, sztuką i estetyką obejmują zagadnienia związane z estetyką w archeologii, najczęściej ujmowaną jako refleksje nad estetycznym wymiarem artefaktów w przeszłości (Vickers, 1994; Gosden, 2001; Currie, 2012) oraz możliwościami interpretacyjnymi wyrastającymi z relacji między sztuką współczesną a archeologią (Pearson, Shanks, 2001; Renfrew, 2003; Jameson, Ehrenhard, Finn, 2003; Pollard, 2004; Renfrew, Gosden, DeMarais, 2004; Harrison, Schofield, 2010; Bonaventura, Jones, 2011; Vilches, 2011; Russell, 2011; Danielsson, Fahlander, Sjöstrand, 2012; Shanks, 2012; Russell, Cochrane, 2014; Deshoulières,

2014; Chittock, Valdez-Tullett, 2016). Przedstawiciele drugiego z wymienionych horyzontów badawczych, którzy koncentrują się na kwestiach teoretycznych, mimo odmiennych przedmiotów zainteresowań¹, wskazują na podobne kwestie związane z negocjowaniem obszaru między sztuką a archeologią.

Andrew Jones i Paul Bonaventura we wstępie do tomu pokonferencyjnego *Shaping the past: sculpture and archaeology* zwracają uwagę, że zarówno historia sztuki, jak i archeologia są „zainteresowane synoptyczną widzialnością przeszłości i tym, jak może ona funkcjonować obecnie” (Jones, Bonaventura, 2011, s. 6). Moim zdaniem ta komparatystyczna wskazówka pozwala zadać pytania o to, jak materializuje się przeszłość w obiektach archeologicznych, czy jej obraz koreluje z reprezentacjami artystycznymi, jaką wizję minionych dziejów oferują nam obecnie artefakty i dzieła sztuki.

Flora Vilches z kolei w interesującej w kontekście praktyki wykopaliskowej interpretacji pracy Roberta Smithsona *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* zwraca uwagę na arcyistotną kwestię. Twierdzi, że sztuka antycypuje wiele problemów teorii archeologii (Vilches, 2011). Vilches, prowadząc rozważania, sygnalizuje, że to amerykański artysta Smithson, przedstawiciel *land artu*, pierwszy naświetlił problem między subiektywną a obiektywną reprezentacją przeszłości konstruowaną przez archeologów. Myślę, że ten ważny trop ma duże znaczenie przede wszystkim w kontekście reprezentacji i wizualizacji wiedzy, kierując uwagę na kreatywny potencjał artystów w konstruowaniu, a nawet kontestowaniu reprezentacji archeologicznych. Zarówno jego uwagi, jak i innych artystów mogą w takim ujęciu stać się ożywczym impulsem do formułowania nowych problemów w archeologii.

Colin Renfrew powołuje się z kolei na innego artystę *land artu* Richarda Longa, wskazując, że artystyczna wyobraźnia sytuuje się blisko wyobraźni archeologicznej (Renfrew, 2014; por. Shanks, 2012). Podobnie jak Michael Shanks, odpowiedzialny za konceptualizację pojęcia „wyobraźnia archeologiczna” (*archaeological imagination*), Renfrew wierzy w potencjał archeologicznego *imaginarium*, repertuar społecznych wyobrażeń o archeologii i jej historyczno-romantycznych korzeni, które mogą być twórcze dla artystów, zaś archeologom pozwalają otwierać nowe perspektywy interpretacyjne. Podobny wątek podejmuje Ylva Sjöstrand, która jest przekonana, że czytanie sztuką obiektów archeologicznych może przewartościować praktykę badających „rzeczy z przeszłości” (Sjöstrand, 2017). Jej uwagi sytuują się blisko spostrzeżeń Helen Chittock i Joany Valdez-Tullett, które sugerują, że zwrot ku rzeczom i zwrot materialny w humanistyce zbliżyły do siebie sztukę i archeologię (Chittock, Valdez-Tullett, 2016, s. VI). Zwracając uwagę na wspólną genealogię archeologii i historii sztuki, autorki optują za zacieśnieniem więzi między dyscyplinami. John Jameson wskazuje, że współpraca na polu archeologii i sztuki pozwoliłaby archeologii wyjść poza dominujące europocentryczne ramy myślowe, a także skutecznie dotrzeć

¹ W tym miejscu chcę także zaznaczyć, że w ostatnich dekadach odbywały się interesujące badania nad stykiem archeologii i teatru (Pearson, Shanks, 2001), niemniej w tekście skupiam się przede wszystkim na sztukach wizualnych, nie performatywnych.

do szerokiej publiczności, w mediowanie archeologii angażując artystów (Jameson, 2003, s. 59, 62).

Także w Polsce dyskusje na styku archeologii, estetyki i sztuki mają już długą tradycję. W Warszawie od wielu lat trwają badania nad recepcją antyku (Miziołek, 2005; Miziołek, 2007; Kowalski, 2008), najbliższe horyzontowi klasycznie rozumianej historii sztuki. Dużą nadzieją na otwarcie nowych perspektyw i rozwój tego pola badawczego w kraju napawają projekty realizowane w środowisku poznańskich i gdańskich archeologów. Po serii ośmiu udanych spotkań z cyklu *Estetyka w archeologii*, organizowanych w Gdańsku przez Komisję Metod i Teorii Badań Archeologicznych Komitetu Nauk Pra- i Protohistorycznych PAN, konferencji *Estetyka jako obszar badań archeologii – 15 lat później (Aesthetics as a Field of Studies of Archaeology)*, odbywającej się w Gdańsku w 2016 roku, niezwykle obiecująco prezentują się aktualne działania w Poznaniu, zwłaszcza współpraca archeologów z Uniwersytetem Artystycznym. Postacią, która od początku 2000 roku animuje badania na tym polu, jest Ewa Bugaj (Bugaj, 2003, 2004, 2012). Badaczka prezentuje istotne uwagi dotyczące prowadzenia poszukiwań na styku archeologii i sztuki. Szczególnie warte podkreślenia wydaje mi się zachęcanie archeologów do wykraczania poza kantowską estetykę piękna i promowanie nowych, alternatywnych spojrzeń na estetykę w archeologii. Na zainteresowanie zasługują też nowe badania inspirowane archeologią niedawnej przeszłości, realizowane przede wszystkim przez Dawida Kobiałkę, który bada zjawisko sztuki okopowej w obozach jenieckich na terenie Polski (Kobiałka, 2017).

Mimo zauważalnego wzrostu zainteresowania stykiem sztuki i archeologii², nadal obserwuje się powszechną niechęć lub niezrozumienie projektów tworzonych w tym obszarze. Cytowana już Ylva Sjöstrand, zauważając inspirujący potencjał i przedstawiając stan badań na pograniczu sztuki i archeologii, ubolewa nad tym, że większość publikacji z tego zakresu została zignorowana w szerszym obiegu naukowym (Sjöstrand, 2017, s. 375). Jej uwagi korelują ze stanem rzeczy zarówno w archeologii zagranicznej, jak i w polskiej. Problemy te są bagatelizowane, często ulegają trywializacji, uproszczeniom, co przyczynia się do ich marginalizacji w teorii archeologii. Format prowadzonych badań jest często redukowany do studiów nad recepcją antyku czy pradziejów. Bliski jest zatem klasycznej historii sztuki, projektowi ikonologii Erwina Panofskyego czy nawet nosi cechy historyczno-artystycznego znawstwa w duchu Giovanniego Morelliego. Z tego względu studiowanie swoistej „wpływalności” nie stanowi atrakcyjnej propozycji dla archeologów, którzy traktują metody ikonograficzne czy ikonologiczne jedynie jako element swojego warsztatu.

Jeszcze mniej zrozumienia znajdują projekty na styku archeologii i estetyki, w których badacze stawiają sobie najczęściej za cel refleksję nad estetycznym wartościowaniem w przeszłości. Sprowadza się to w dużej mierze do artykułowania odważnych,

² Szczególnie warto podkreślić w tym miejscu bujny rozwój badań w tym nurcie nad sztuką naskalną, które ze względu na dotychczasowy dorobek zasługują na oddzielne omówienie. Te specjalistyczne kwestie pozostają poza moim obszarem zainteresowań. Ten temat w polskiej literaturze wyczerpująco omówiła Danuta Minta-Tworzowska (Minta-Tworzowska, 2017).

lecz mało wiarygodnych hipotez (zob. Currie, 2012), które nierzadko albo prowadzą do bezowocnych dyskusji, albo są ignorowane ze względu na daleki od naukowego charakter. Badacze prezentujący to stanowisko z reguły sięgają po kategorię sprawczości rozumianą zgodnie z antropologiczną koncepcją Alfreda Gella, autora *Art and Agency* (Gell, 2013), jednak, jak stwierdza Chris Gosden, archeologom nadal brakuje narzędzi do kompleksowej analizy problemu estetyki w archeologii (Gosden, 2001, s. 163).

Renfrew, Russell, Cochrane, Jones, Bonaventura, Vilches czy Sjöstrand wprawdzie sięgają po narzędzia historii sztuki, lecz z ich tekstów nie wyłania się w pełni koherentna wizja, która mogłaby odpowiedzieć na wycinkowość badań na styku archeologii, sztuki i estetyki. Jak prowadzić badania na styku archeologii i sztuki? Jakich narzędzi metodologicznych używać? Jak konceptualizować podejmowane problemy? Jak uniknąć oskarżenia o nienaukowość? Jak w rzeczywistości otwierać nowe perspektywy w archeologii, myśleć archeologią i działać sztuką? Sądzę, że nie ma obszaru bodaj lepiej odpowiadającego na zaproszenie do rozpatrzenia tych problemów jak muzea archeologiczne, które świadomie decydują się na wprowadzanie dzieł sztuki do narracji wystawienniczych. Moim zdaniem wymagają jednak wypracowania nieco innych ujęć teoretycznych niż istniejące oraz postawienia konkretnych pytań badawczych dotyczących relacji archeologii i sztuki, problemu reprezentacji, charakteru doświadczenia przeszłości, temporalności i materialności czy wreszcie statusu artefaktu jako eksponatu wobec dzieł sztuki. Gorącym wezwaniem do formułowania tego typu pytań stają się wystawy usytuowane na obciążonym historyczną schedą wspólnej genealogii styku archeologii i sztuki (Tilley, Shanks, 1992; Olsen i in., 2012).

CZEGO CHCĄ ARTEFAKTY?

Paradygmatem wystawienniczym dla muzeów archeologicznych stał się w XIX wieku estetyczny typ prezentacji artefaktów (Vergo, 2005). Ten model wystawiania obiektów archeologicznych powiązany był w swoich początkach z konstytuowaniem się archeologii jako samodzielnej dyscypliny akademickiej (Olsen i in., 2012; Hamilakis, 2013; Thomas, 2004). Archeologia poszukująca legitymizacji ilustrowała swoje tezy, porządkując artefakty wedle popularnej wówczas typologii. Obiekty uszeregowane w rzędach, ustawione w gablotach w ujęciu chronologicznym wizualizowały porządek czasu: narodziny, rozwój i upadek pradziejowych i antycznych kultur. W ramach tego typu prezentacji obiekty stały się markerami na osi czasu, zostały zredukowane do roli wizualnych znaków, a tym samym zdaniem Hamilakisa, Olsena, Shanksa, Webmoora i Witmore'a uległy estetyzacji. W istocie zgodzę się z wnioskiem wyprowadzonym przez ważnych teoretyków archeologii, chcąc jednocześnie podkreślić, że typologiczny porządek narzuca nam doszukiwanie się piękna. Po kantowsku rozumiane piękno odkrywamy w porządku (*dispositio*), regularności i logice typologicznej ekspozycji. Taki format wystawy ponadto nie odsyła zwiedzających do innych treści. Hermetyczny język podpisów, zrozumiały jedynie dla specjalistów, oddala obiekty od ich indywidualnych historii czy kontekstu archeologicznego.

Estetyczny porządek wystaw, który na dekady zdominował muzea archeologiczne na całym świecie, narzucił zwiedzającym określony sposób percypowania obiektów archeologicznych. Jak pisał w 1989 roku Peter Vergo w przełomowym tomie obwieszającym narodziny „Nowej Muzeologii” (Vergo, 1989), pogląd estetyczny zakładał rozumienie obiektów jako dzieł sztuki i doświadczanie ich na zasadzie duchowej kontemplacji. Krytykując ten paradygmat, Vergo pisał, że jest on „aroganski i bezkompromisowy, oparty na założeniu, że widz posiada pewien poziom wykształcenia i wrażliwości” (Vergo, 2005, s. 323). Znaczenia społeczne, funkcjonalne czy archeologiczne artefaktów stały się dostępne tylko dla hermetycznej i ekskluzywnej grupy specjalistów, zaś na masowego odbiorcę zostało narzucone jarzmo postrzegania obiektów archeologicznych jako dzieł sztuki.

Ten paradygmat poskutkowało tym, że większość zwiedzających muzea i stowiska archeologiczne doszukuje się w nich estetycznych wartości (Ramos, Duganne, 2000, s. 25), zapominając o innych wymiarach obiektów z przeszłości. Mimo że archeolodzy już w latach 90. podnosili problem nadmiernej estetyzacji (w rozumieniu kantowskiej estetyki piękna) artefaktów, wydaje się, że model wystawienniczy ustanawiający artefakt dziełem sztuki nadal pozostaje jednym z wiodących w muzeach, zwłaszcza w wielkich galeriach narodowych, tzw. muzeach encyklopedycznych (Swain, 2009, s. 9). W 1992 roku Michael Shanks i Christopher Tilley porównali muzea archeologiczne do prezentacji ikon w Rosji, mówiąc, że ich kuratorem jest romantyczny *homo artifex*, dopatrujący się sztuki tam, gdzie nie zawsze można ją znaleźć (Tilley, Shanks, 1992, s. 72). Stwierdzili, że redukcja znalezisk do roli obiektów artystycznych prowadzi *de facto* do ich fetyszyzacji (Tilley, Shanks, 1992, s. 73). Wydaje się, że ten wyjątkowy, ważny wniosek wyprowadzony przez Shanksa i Tilleya został przeoczony w rozważaniach nad muzeami archeologicznymi i w studiach na styku archeologii i sztuki.

W tym miejscu, parafrazując słynne pytanie W. J. T. Mitchella, warto byłoby zapytać, czy tego rzeczywiście chcą artefakty? Czy artefakty w muzeach archeologicznych pragną być dziełami sztuki? Czy chcą się wyzwalać spod instytucjonalnie zakotwiczonego aparatu sztuki? Czy chcą uciec od estetycznego wartościowania? W kanonicznej już dla studiów nad kulturą wizualną publikacji *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów* Mitchell animuje dzieła sztuki i szuka odpowiedzi na postawione w tytule pytanie (Mitchell, 2013). Jak sam pisze o swoim celu:

[N]ie chodzi jednak o to, by uczynić z personifikacji dzieła sztuki kategorię nadrzędną, lecz by podać w wątpliwość naszą relację z dziełem i właśnie tę relacyjność obrazu i widza uznać za przedmiot badania. Chodzi o to, by uczynić przedstawienia mniej poznawalnymi, mniej oczywistymi, a także o to, by skierować ich analizę ku zagadnieniom procesu, afektu oraz podważyć pozycję widza: czego przedstawienie chce ode mnie lub od „nas” lub od „nich” lub od kogokolwiek innego? (Mitchell 2013)

Próbując zastosować kategorie Mitchella do badań artefaktów archeologicznych, należałoby podobnie sondować relacje widza z artefaktem, zastanowić się nad tym,

czy faktycznie artefakty chcą ulegać redukcji wizualnej, czy chcą jedynie cieszyć oko zwiedzających muzea, czy raczej wykraczać poza tę optykę, opowiadać historię, wywoływać emocje i afekty?³

Myślę, że odpowiedzią mogłyby być właśnie projekty na styku archeologii i sztuki, nie tylko jako forma przepracowania długowiecznej relacji między dyscyplinami i ich wspólnej genealogii, lecz także jako próba wyjścia poza dominujące sposoby myślenia o obiektach archeologicznych. Interesująco w tym kontekście jawią się inicjatywy amerykańskiego archeologa Douga Bailey'a, który prowadzi badania w obszarze sztuka/archeologia (*art/archaeology*) (Bailey, 2017a, 2017b, 2018). Zamiast oddawać się teoretycznym rozważaniom, jak wielu spośród cytowanych wyżej badaczy, Bailey sam tworzy projekty na styku archeologii i sztuki. Wzorując się na wielkich nazwiskach sztuki współczesnej, jak Gordon Matta-Clark, Lucio Fontana czy Ai Weiwei, mapuje zupełnie nowe możliwości dla tej subdyscypliny. Podczas konferencji *American Theoretical Archaeology Group* w Syracuse University w 2019 roku Bailey, zainspirowany pracą Ai Weiweia *Dropping a Han Dynasty Urn*, dokonał zniszczenia amfory z San Francisco, a jej fragmenty rozdał uczestnikom performansu (ryc. 1). Założeniem, za znanym chińskim artystą, było „wyzwolenie” obiektu,



Ryc. 1. American Theoretical Archaeology Group w Syracuse University w 2019 roku, Doug Bailey, po zniszczeniu amfory z San Francisco (fot. Monika Stobiecka)

Fig. 1. American Theoretical Archeology Group at Syracuse University in 2019, Doug Bailey, after destroying the San Francisco amphora (photo by Monika Stobiecka)

³ Tu warto byłoby się odnieść do dorobku studiów neuroestetycznych i neuromuzealnych, którymi w Polsce zajmuje się m.in. Dorota Folga-Januszewska, zob. Folga-Januszewska, 2015.



Ryc. 2. Fragment nr 16 podarowany autorce tekstu przez Douga Bailey'a po zniszczeniu amfory z San Francisco (fot. Monika Stobiecka)

Fig. 2. Fragment No. 16 given to the author by Doug Bailey after the destruction of the San Francisco amphora (photo by Monika Stobiecka)

uwolnienie go z przepelnionego muzealnego magazynu, a także swoista animacja. Każdy właściciel fragmentu amfory został poproszony o dokumentację jego życia po rozbiciu (ryc. 2). Podobnie potraktował swoje prace na stanowisku archeologicznym w rumuńskiej Magurze, gdzie sięgnął przede wszystkim do prac Gordona Matta-Clarka i Lucio Fontanty. Obserwując proces eksploracji stanowiska, skojarzył go z pogwałceniem powierzchni, nacięciami, które odnalazł przede wszystkim w twórczości Fontany (motywy otworów, *buchi* i nacięcie, *tagli*). Swoje projekty w ramach sztuki/archeologii określa jako negocjowanie granic sztuki i archeologii, wykorzystywanie narzędzi, metodologii i tradycji obu, tworzenie prac i projektów poza wyjaśnieniem i interpretacją, które kwestionują i komplikują dotychczasowe praktyki.

Być może artefakty chcą być rozumiane właśnie w ten sposób, jako twórcze, plastyczne materię zapraszające do kreatywnych praktyk usytuowanych na dyscyplinar-

nym styku. Chcą tym samym pobudzać wyobraźnię, zachęcać do budowania własnej wizji przeszłości, ożywać w interakcji z badaczami, artystami, a także zwiedzającymi w muzeach. Takie podejście kwestionuje paradygmat wizualny, w którym obiekty archeologiczne są zrównywane z dziełem sztuki (por. Currie, 2012), służą konfrontowaniu wartości estetycznych, a przy tym pozostają bierne, nie wywołują akcji, reakcji, emocji. Sugerowałabym zatem, aby albo zaktualizować repertuar estetyki w archeologii, sięgając po estetykę abiektu (Kristeva, 2007), estetykę dnia codziennego (Saito, 2007), estetykę fragmentu (Edensor, 2005; Simmel, 2006; Olsen, Pétursdóttir, 2014), estetykę antropocenu (Davies, Turpin, 2015), nową estetykę (Welsch, 1997) lub zwyczajnie zdecentralizować rolę poszukiwania estetycznych wartości w obiektach archeologicznych i zamiast tego dopatrywać się nowych możliwości czytania artefaktów, swoistej sprawczości artefaktów w zderzeniu z inspiracjami płynącymi ze sztuki.

NOWE OBSZARY BADAWCZE

Dotychczasowy dorobek w obszarze sztuki i archeologii często zdradza mielizny interpretacyjne, szczególnie widoczne dla historyków sztuki. Wynikają one po części z powtarzalności obieralnych przedmiotów badań. Mam tu na myśli przede wszystkim ciągle wskazywanie na paralelę między nurtami *land art* i *site-specific* a archeologią. W literaturze przedmiotu dominują odwołania do Roberta Smithsona (Vilches, 2011; Pollard, 2004), Richarda Longa (Renfrew, 2003, 2014; Pollard, 2004), Marka Diona (Renfrew 1999, 2003; Vilches, 2007; Harrison, Schofield, 2010) i Anselma Kiefera (Harrison, Schofield, 2010; Harrison, 2011; Shanks, 2012).

Dzielone przez archeologów i Smithsona zainteresowania dotyczą kwestii materialności i entropii (*Spalona drewniana szopa*, 1970), reprezentacji miejsca (*Nonsite*, 1969; *Mirror-travels*, 1969) czy interwencji w krajobraz (*Spiralna grobla*, 1970). Często jednak interpretacje archeologów odnoszące się do twórczości Smithsona są pozbawione ważnych odniesień biograficznych, kontekstualnych, historycznych (por. Flam, 1996; Roberts, 2004) i funkcjonują raczej jako powierzchowne metafory niż rzeczywiste przedmioty analizy. To nieco przewrotne, że archeolodzy tak często odwołują się do Smithsona, którego opinia na temat archeologii i jej reprezentantów była nieszczerze przychylna, a niektóre gesty artystyczne wprost wymierzone przeciwko badaczom przeszłości, np. w pracy *Asphalt Rundown* (1969), kiedy Smithson wylał asfalt w Cava de Selce niedaleko Rzymu w otwartym akcie zasłonięcia „historycznej hałdy śmieci”, jak określał Rzym (Roberts, 2004, s. 105), czy w *Incidents of Mirror-Travels to Yucatan* (1969), gdzie kontestował i wystąpił przeciwko imperialnym podbojom Johna Lloyda Stephensa, odkrywcy stanowisk majańskich.

Kolejnym eksploatowanym odniesieniem jest twórczość innego przedstawiciela *land artu* Richarda Longa. Colin Renfrew w pracach Longa, a szczególnie w słynnym cyklu *Linii* (*Lines*), widzi analogie do śladów badanych przez archeologów. Praktykę chodzenia artysty rozumie jako sposób okazywania szacunku dla neolitycznych

monumentów (Renfrew, 2004, s. 14). Nie wyjaśnia jednak czytelnikowi, w jaki sposób dochodzi do tego wniosku. W innej publikacji prace Longa służą Renfrew do zestawienia z fotografiami eksplorowanych stanowisk archeologicznych. Odsłonięte mury ewokują kamienne ścieżki budowane przez artystę (Renfrew, 2003, s. 30). O ile na poziomie wizualnym ta analogia z pewnością przekonuje, o tyle Renfrew nie odpowiada na pytanie, w czym takie porównanie może pomóc archeologom? Jak penetrować znaczenia takich zestawień? Publikacje na temat sztuki odniesione do całego dorobku Renfrew, ważnego dla teorii archeologii, wywierają wrażenie raczej luźnych, a często nawet dość powierzchownych skojarzeń wizualnych nieszczególnie popartych refleksją teoretyczną. Gdyby potraktować je jak *Atlas Mnemosyne* Aby'ego Warburga (Warburg, 2016), zapewne mogłyby się stać interesującą pożywką do dalszych rozważań.

Colin Renfrew równie często powołuje się na prace Marka Diona, który w projektach *Tate Thames Dig* (1999) czy *New England Dig* (2001) przeprowadza wykopaliska, opierając się na podejściu sztuki i nauki (*art and science*). Tu Renfrew sięga po nawiązania do historii archeologii, szczególnie po znaczenie gabinetów osobliwości dla rozwoju muzealnictwa archeologicznego, co stanowi bardzo interesujący dialog z pracami brytyjskiego artysty. Zwraca także uwagę na rodzaj performatywnego podejścia do archeologii jako praktyki doskonale odtworzonej przez Diona w dwóch wspomnianych projektach.

Prace Anselma Kiefera stanowią z kolei ważne odniesienia do koncepcji Michaela Shanksa (2012, s. 23) czy metody badania sztuki archeologią proponowanej przez Radney'a Harrisona (por. Harrison, 2011) i Johna Schofielda (Harrison, Schofield, 2010). Archeolodzy podkreślają materialność prac niemieckiego artysty, odciągając uwagę od głównego wątku jego twórczości – mierzenia się z powojenną tożsamością Niemca jako oprawcy.

Sądzę, że powtarzalne odwołania wskazują przede wszystkim na pewien rodzaj metodologicznej niemocy. Sugeruję zatem w tym miejscu wypracowanie koherentnej ramy metodologicznej przy sięgnięciu po nowe dzieła sztuki. Uważam także, że zamiast powoływania się na często dość przypadkowe prace wyrwane z szerszego kontekstu twórczości danego artysty, warto byłoby zacząć od wspólnego dla archeologów, artystów i prac korzystających z motywów archeologicznych gruntu – muzeum archeologicznego.

Dzieła sztuki współczesnej są coraz częściej prezentowane w muzeach archeologicznych lub pod auspicjami projektów archeologicznych. W europejskich i amerykańskich muzeach te działania są wykorzystywane w animacji dziedzictwa archeologicznego (por. Jameson, 2003). W 2006 roku do narracji Muzeum Ołtarza Pokoju w Rzymie wprowadzona jest mozaika współczesnego włoskiego artysty Mimmo Paladino (ryc. 3). Słynny krytyk sztuki i kurator Achille Bonito Oliva identyfikuje mozaikę Paladino jako senne marzenie artysty, które stanowi kolizję dwóch współkształtujących je elementów: przeszłej kultury i kultury współczesnej fundującej wrażliwość artystyczną Paladino (Oliva, 2008). Achille Bonito Oliva wskazuje na to, że głównymi siłami działającymi w kompozycji są znak i materia, trawersujące



Ryc. 3. Muzeum Ołtarza Pokoju w Rzymie, mozaika *Ara Pacis*, aut. Mimmo Paladino, 2000 (fot. Michał Murawski)

Fig. 3. Museum of the Altar of Peace in Rome, mosaic *Ara Pacis*, auth. Mimmo Paladino, 2000 (photo by Michał Murawski)

między antagonizmami (ciepły/zimny, zbity/rozproszony) dzięki kalibracji koloru. Wszystkie znaki zdaniem włoskiego kuratora mają wskazywać na ideę fragmentu, odsyłać do braków i niepełności. Tym samym sytuują się w horyzoncie zainteresowań artystycznych Paladino, którego sztuka często podejmuje temat kompensacji, suplementacji, uzupełniania nieobecnego (Oliva, 2008). W 2013 roku na forach rzymskich zostają wystawione prace wiodących włoskich artystów sztuki współczesnej (*Arte contemporanea ai Fori Romani...*, 2013). Forum, które w przeszłości pełniły rolę wystawienniczą, zostaje przywrócona jedna z pierwotnych funkcji. Dzieła, które mediują z przeszłością, zostają zanurzone w dziedzictwie starożytnym, co tworzy idealne warunki do budowania usytuowanego doświadczenia przeszłości. Od 2010 roku Alfred Seiland fotografuje topowe stanowiska archeologiczne, oddając pustkę, przemijanie, jednoczesną degradację i kapitalizację dziedzictwa. Jego zdjęcia zostają wystawione w wiedeńskiej Albertinie w 2018 roku (Seiland, 2018). Od 2015 roku w muzeum Johna Soane'a odbywają się czasowe wystawy sztuki współczesnej, podczas których swoje prace prezentują Sarah Lucas (Lucas, 2013) czy Marc Quinn

(Quinn, 2017). Podczas wystawy Quinna w 2017 roku do chaotycznej przestrzeni muzeum Soane'a zostają wprowadzone niepokojące, pozbawione kończyn gipsowe akty (ryc. 4). Oryginalne artefakty służą jako tło dla sztuki współczesnej, wydobywając fragmentaryczny charakter prac.

Zamiast zatem koncentrować się na klasycznych pracach, które potrafiły archeologię traktować jako ironiczny przedmiot odniesienia (jak w przypadku twórczości Smithsona), być może szansą na pełniejszy rozwój perspektyw na styku archeologii i sztuki byłoby obserwowanie tego styku w rzeczywistości w muzealnych galeriach, gdzie porządek sztuki współczesnej zderza się z realiami archeologii. Przy założe-



Ryc. 4. John Soanne's Museum w Londynie, wystawa Marka Quinna *Drawn from life*, 2017 (fot. Monika Stobiecka)

Fig. 4. John Soanne's Museum in London, exhibition of Mark Quinn *Drawn from life*, 2017 (photo by Monika Stobiecka)

niu, że zestawione z artefaktami prace artystów wzbudzają afekty i zainteresowanie, uzupełniają, komentują i metaforyzują doznanie przeszłości, tworzy się szansa na inaugurowanie nowych pól badawczych w ramach archeologii i sztuki, zaś wystawy mediujące w tym obszarze, w myśl przepływu wiedzy między akademią a muzeum, mogą stanowić ważny krok w stronę legitymizacji tych, często marginalnych badań, w oficjalnych curricula uniwersyteckich.

WYZWANIA METODOLOGICZNE

Mimo gorących debat na styku archeologii i sztuki w literaturze nie pojawiły się dotychczas wyczerpujące studia metodologiczne odpowiadające na pytanie, jak prowadzić badania na styku archeologii i sztuki. Rodney Harrison i John Schofield, za Colinem Renfrew, powtarzają, że sztuka współczesna może pomóc archeologom w zrozumieniu przeszłości, badaniu relacji między człowiekiem a środowiskiem i analizowaniu kultury materialnej w nieszablonowy sposób (Harrison, Schofield, 2010, s. 109). Krótko zarysowują przy tym trzy główne trajektorie badań artystyczno-archeologicznych, które, o ile mi wiadomo, stanowią jedyną dość zwartą propozycję metodologiczną dostępną w literaturze przedmiotu.

Harrison i Schofield w pierwszej kolejności proponują, aby traktować dzieło sztuki jako obiekt archeologiczny (*art as an archaeological record*). Badanie dzieł sztuki w perspektywie archeologii sztuki ilustrują analizami prac Anselma Kiefera *Nigredo* (1984) i projektem *La Ribaute* (od 1992). Sugerują przy tym, że idea dosłownego eksplorowania obrazu jako stanowiska archeologicznego, dokumentowanie wyników wykopalisk w celu lepszego zrozumienia struktury obrazu mają potencjał do tego, aby stworzyć wspólny grunt dla archeologów i historyków sztuki poszukujących alternatyw badawczych (Harrison, Schofield, 2010, s. 110).

Kolejną metodą jest badanie praktyk archeologicznych jako performansu (*archaeological investigation as a performance*), które ma zwrócić uwagę na wymiar archeologii jako sztuki. Tę propozycję ilustrują wspomniane już projekty Marka Diona, który rekonstruuje warsztat archeologa w swoich pracach *Tate Thames Dig* i *New England Dig*.

Trzecie ujęcie proponowane przez Harrisona i Schofielda to strategia sztuki jako interpretacji, narracji i charakterystyki (*art as an interpretation, narrative, and characterization*), w której badacze zestawiają prace Lucy Orty *All In One Basket* (1997) i *Hortirecycling* (1999) z projektem naukowym „Tucson Garbage Project” prowadzonym przez Williama Rathje w latach 80. (zob. Rathje, 2004). Pokazując wartości i idee wspólne dla dzieł Orty i wyników badań Rathje (marnotrawstwo, intensywne konsumpcja), Harrison i Schofield udowadniają, jak tematy archeologów i artystów mogą się przenikać i wzajemnie uzupełniać.

Interesującą propozycję metodologiczną uzupełniłabym też o aspekt „zwrotny”. Przeniosłabym ciężar z tego, co archeologia może zyskać w kontakcie ze sztuką, krytyką i historią sztuki i zwróciła uwagę na to, jak historia i krytyka sztuki mogą sko-

rzystać z tego archeologicznego mariażu. Postuluję zatem, aby nie tylko zauważać wspólne wątki i przedmioty zainteresowań czy konstatować, że sztuka porusza się w rejestrze archeologii, ale mocno zaznaczyć to, ile twórczych i kreatywnych impulsów może przynieść archeologia w interpretacji sztuki. Sugeruję w tym miejscu, że pożądane byłoby nie tyle otwarcie archeologów na historię sztuki i jej przedmioty zainteresowań, które przecież od lat uwidacznia się w literaturze, ale wyjście historyków i krytyków sztuki w stronę archeologii, zwrócenie uwagi na to, jak ta dyscyplina i jej metody badań oraz obiekty studiów mogą poszerzyć dotychczasowe analizy i interpretacje dzieł artystów. Innymi słowy zachęcić do postawienia pytania o to, co archeologia w rzeczywistości może dać historii i krytyce sztuki?

Jak pisał Mitchell, obserwujemy masowy zwrot ku „zwykłym rzeczom”, które stają się tematami studiów historyczno-artystycznych: „«rzecz» podnosi głowę – to dzika bestia lub potwór rodem z *science fiction*, powrót wypartego, uparta materialność, blokada, lekcja, jaką daje nam przedmiot” (Mitchell, 2013). Jakie lekcje dają zatem przedmioty historykom sztuki? Jak słusznie punktuje Mitchell, to lekcje z idolatrii, fetyszycacji i totemizacji (Mitchell, 2013), przed którymi archeologów ostrzegali w latach 90. Shanks i Tilley. Czy jednak na tym wyczerpuje się potencjał rzeczy? Jak sądzę, odpowiedzi na to pytanie mogą udzielić badaczom sztuki i kultury wizualnej archeologodzy, „badacze starych rzeczy” (Olsen i in., 2012).

Obserwując współczesną scenę artystyczną w Polsce i realizowane tu projekty, mam wrażenie, że zaangażowanie perspektyw archeologicznych w badanie sztuki byłoby najbardziej pożądanym w kontekście poszerzania i niuansowania interpretacji. Być może traktowanie dzieła sztuki jako stanowiska archeologicznego (Harrison, Schofield, 2010) nie jest jednak jedyną możliwością czerpania z warsztatu badawczego archeologów. Posiłkowanie się archeologicznymi metaforami (González-Ruibal, 2013; por. Pollock, 2006), poetyką praktyki archeologicznej czy odniesieniem do ontologii artefaktu jako znaleziska ewokujące surrealistyczne i dadaistyczne *objets trouvés*, innymi słowy pełne korzystanie z archeologicznej wyobraźni (Shanks, 2012) gwarantuje szersze możliwości poznawcze i interpretacyjne. Tym samym, proponując taką metodę badania prac artystycznych, odwracam pytanie sparafrazowane za Mitchelllem i pytam o to, czy dzieła sztuki chcą być artefaktami?

Odnoszę się w tym miejscu do szeregu współczesnych prac, które dzięki zderzeniu z narzędziami metodologicznymi archeologów zyskałyby na interpretacyjnym impecie. Mowa tu między innymi o pracy Ai Weiweia w bródnowskim Parku Rzeźby, w ramach której artysta rozbił kopię wazy dynastii Yuan na kilkaset fragmentów, a te następnie zdeponował w trzech wykopanych w ziemi głębokich dołach (Weiwei, 2014). *Do odnalezienia (To be found)* z 2014 roku, interpretowane głównie w odniesieniu do archiwum Ringelbluma, w zderzeniu z archeologicznym słownikiem zyskałoby na pogłębionym znaczeniu. Projekt można byłoby rozpatrywać jako prefigurację dziedzictwa przyszłości, spekulację nad tym, jakie artefakty zostawiamy po sobie my, współcześnie stąpając po ziemi. W podobnym duchu można byłoby potraktować pracę Huberta Czerepoka prezentowaną na wystawie *Początek* w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki (Czerepok, 2017) i wystawie *Porządek* w Galerii SKALA (Wasilewski,

2019), w której artysta dokumentuje Karahan Tepe w Turcji. Niemalże marsjański łożak, który przemierza stanowisko archeologiczne, zachęca do myślenia o diachronicznym spotkaniu przeszłości i przyszłości.

Innym możliwym kierunkiem dla pogłębienia interpretacji mogą być projekty, w których artyści skupiają się na przeobrażającej się tkance obiektów – *Wodnik* Joanny Rajkowskiej (Rajkowska, 2009) czy *Tęźnia* Roberta Kuśmirowskiego (Jarecka, 2015). Artyści obserwują przemiany materii pod wpływem czynników zewnętrznych – pogody, wietrzeń, kontaktu z wodą. Ich prace tym samym zbliżają się do odtwarzania procesu stawania się artefaktem, śledzenia „życia artefaktu” (Shanks, 1998). Praca Kuśmirowskiego, zestawiona z klasykiem polskiej sztuki współczesnej Tadeuszem Kantorem i jego przedmiotami „biednymi” (Domańska, 2008), mogłaby również otworzyć krytyczne rozważania na temat statusu pozostawionych zwykłych rzeczy, które w zderzeniu z poetyką archeologii zyskałyby na dodatkowym wymiarze interpretacyjnym.

W 2017 roku Agnieszka Kalinowska prezentuje pracę *Ciężka woda*. Intencją artystki jest odtworzenie dzbanów na wodę znanych z regionów, z których obecnie migrują ludzie. Skupiając się na kryzysie uchodźczym, Kalinowska powołuje się na wyniki badań archeologicznych, które wskazują, że naczynia na wodę i żywność markują kierunki migracyjne (Kalinowska, 2017). W 2018 roku Agata Ingarden, polska artystka działająca w Paryżu, wystawia kilka fragmentów wylewów amfor z brzuściami. Naczynia przygotowuje w taki sposób, że przepływające przez nie powietrze generuje dźwięki. *Mówiące amfory (Talking amphores)*, z których każda opowiada inną historię, wskazują na wielość interpretacji przeszłości mediowanych przez szept naruszonej materii⁴.

Obserwowalny wzrost popularności wątków archeologicznych wśród artystów współczesnych powinien być zachętą już nie tylko dla archeologów, ale dla badaczy sztuki. Dotychczas wybiegi w stronę archeologii w Polsce czyniła jedynie Magdalena Wróblewska, śmiało korzystając z teorii Bjørnara Olsena (Wróblewska, 2014). Prace te z drugiej strony zachęcają też do wystawienniczych eksperymentów odbywających się już w muzeach archeologicznych w wielu krajach – wprowadzania dzieł sztuki współczesnej do tradycyjnych narracji archeologicznych. Swoiste mediacje artystyczne w archeologii byłyby ciekawą alternatywą dla wystawiennictwa archeologicznego w Polsce.

ARCHEOLOGIA OBCYCH. POMIĘDZY ARCHEOLOGIA, SZTUKĄ A PRZEWIDYWANIEM PRZYSZŁOŚCI

Przykładem, którym pragnę zilustrować prezentowane tu tezy i życzenia dla badań na styku archeologii i sztuki, uczynię pracę Agnieszki Kurant *Archeologia obcych* z 2019 roku. Praca została zaprezentowana na wystawie *Bezłudzka Ziemia* odbywa-

⁴ Materiały udostępnione dzięki uprzejmości artystki.

jącej się w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej od marca do września 2019 roku. Wystawa jest jednym z efektów projektu *Plastyczność planety*, który kieruje się ku zagadnieniom pandemii, kataklizmu i antropocenu.

Praca *Archeologia obcych* (ryc. 5) to niewielkich rozmiarów piramida wykonana z bezoarów, kamieni znajdujących w żołądkach i jelitach ludzi i zwierząt. Te obłe i nieregularne w kształcie kamienie tworzą się w wyniku zbierania się resztek pożywienia w układzie pokarmowym. Bezoary przez wieki były uznawane za kamienie magiczne o właściwościach leczniczych. Oprawione w złoto zdobiły królewskie głowy. Do dziś ich ceny mogą konkurować z cenami kamieni szlachetnych, choć udowodniono, że nie mają żadnych mocy uzdrawiających. Praca Kurant korzysta z bezoarów pochodzących z żołądków tygrysa, nosorożca, lamy, żyrafy, kóz, gęsi i jeżozwierzy. Ustawiona w szeregu z innymi skamielinami przyszłości (*Mutacje i płynne aktywa*, *Martwa natura*, *Postfordyt*, *Skamieniała przyszłość*) stanowi sztuczne fosyllum prowokujące do pytania o to, co uznajemy za dziedzictwo przyszłości.

Archeologia przyszłości wpisuje się w dotychczasowe zainteresowania Agnieszki Kurant, artystki i kuratorki. W swoich poprzednich projektach Kurant interesowała się przede wszystkim materialnością, relacją między tym, co namacalne a niewidzialne. Jej konceptualne prace najbliższe są idei „dzieła otwartego” (Kurant, 2020), a częste sięganie do nurtu *art and science*, jak choćby w pracach *Political Weather* (2010) czy *Symfonia Tesli* (2007–2009), lokuje jej twórczość na interdyscyplinarnym styku. Artystka równie często kontestuje działanie rynku sztuki, poddając refleksji realne wartości prac artystycznych.



Ryc. 5. U-jazdowski Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, wystawa *Bezludzka Ziemia*, Agnieszka Kurant, *Archeologia obcych*, 2019 (fot. Monika Stobiecka)

Fig. 5. U-jazdowski Center of the Modern Art in Warsaw, exhibition *Bezludzka Ziemia*, Agnieszka Kurant, *Archeologia obcych*, 2019 (photo by Monika Stobiecka)

Praca prezentowana w warszawskim CSW skłania mnie do ponownego postawienia pytania kluczowego dla tego tekstu: czy dzieło sztuki chce być artefaktem? Dzieło sztuki w tym przypadku bezpardonowo wkracza w obszar archeologii bezpośrednio przez tytuł, jak i piramidalną formę odwołującą do repertuaru symboli archeologii, który zdaniem Shanksa motywuje do odkrywania i sondowania przeszłości (Shanks, 2012). Ten motyw archeologiczny tak ulubiony przez kulturę popularną (filmy utrzymane w nurcie egiptomanii «Hall, 1999», programy telewizyjne o pseudoarcheologicznym charakterze, np. *Starożytni kosmici*) mógłby zapewne wywołać falę oburzenia po stronie archeologów, podobną do tej, którą zesłał na siebie Damien Hirst, prezentując *Skarby z wraku Niemożliwego* (Greene, Leidwanger, 2017). Niemniej zarówno w pracy Kurant, jak i w pracy Hirsta do głosu dochodzi potęga i moc archeologicznych wizerunków i skojarzeń. Piramidalna konstrukcja bezoarów jest nieśmiertelna, przetrwa wieki, podobnie jak monumentalne konstrukcje z Gizy, stanowiące dla wielu największe tajemnice skrywane przez przeszłość. W sposób oczywisty zatem Kurant nawiązuje dialog z pojęciami kluczowymi dla archeologów – czasem i materią, pytając o to, co pozostanie po współczesności. Kurant spekuluje nad kulturą materialną, prowadząc swoistą futurologię, która zbliża jej projekt do cytowanych prac Ai Weiweia czy Huberta Czerepoka.

Praca Kurant ponadto w interesujący dla mnie sposób wykracza poza estetyczne poszukiwania piękna typowe dla części przedstawicieli nurtu badań na styku archeologii i sztuki. *Archeologia obcych* jest usytuowana w obszarze estetyki antropocenu (Davis, Turpin, 2015) i sonduje granicę między tym, co naturalne, a co kulturowe. Przez użycie bezoarów, naturalnych kamieni ludzko-nieludzkich, uformowanych w pracy na kształt piramidy, praca kontestuje ten arbitralny rozdział między naturą i kulturą, mówiąc nam, że dziedzictwo przyszłości jest efektem scalenia tych dwóch sił.

Praca nabiera również interesującego znaczenia, gdy rozpatrzy się ją jako „pomnik antropocenu” (Praczyk, 2017; Szerszyński, 2018). Pojęcie to odnosi się do dyskusji na temat „kultu pomników” i potrzeby konceptualizowania monumentu antropocenu. Traktując pracę Kurant jako „pomnik antropocenu”, dostrzegam w niej próbę połączenia trzech istotnych dyskursów formujących debaty na temat nowej epoki w dziejach Ziemi: geologicznego, ekohumanistycznego i archeologicznego. *Archeologia obcych* ustawiona w ciągu z innymi skamielinami przeszłości oddaje perspektywę długiego trwania i nieludzkich skal czasowych. Te zdaniem Moniki Bakke (Bakke, 2016) ujawniają wpływ naturalnych organizmów na mineralne środowisko. Formowanie się skamielin jest w istocie długotrwałym procesem „wynikającym z życia” (Bakke, 2016, s. 62). Użyte do zbudowania tego pomnika bezoary są faktycznie produktami procesów życiowych – metabolizacji. Jednocześnie, łącząc to, co naturalne i to, co kulturowe, praca Kurant w oczywisty sposób wkracza też w obszar dyskusji ekohumanistycznych.

Bronisław Szerszyński twierdzi, że w ideę pomnika wpisane jest popadanie w ruinę, powolna, nieludzka destrukcja (Szerszyński, 2018, s. 286), która sprzyja monumentalizacji – w istocie nie pomnika, ale ludzkiego czynu powołującego monument do życia. Kurant odwraca zatem ideę pomnika, tworząc przeciwpomnik (Young, 2000),

niewielki, drobny obiekt, a jednak materialny dowód, antropoceniczny ślad. Na poziomie dialogu z archeologią, realizacja artystki mieści się w debatach dotyczących roli tej dyscypliny w badaniu antropocenu (por. Stobiecka, 2018, 2019), sondowaniu cezury otwierającej antropocen, negocjowaniu obszarów zaangażowania archeologów, przewidywaniu scenariuszy przyszłości przez analizowanie reakcji przeszłych społeczeństw na kryzysy klimatyczne i klęski środowiskowe. Kurant przygotowuje zatem sztuczny artefakt antropocenu, obiekt, który w przyszłości mógłby zaświadczać o współczesności, stanowiąc przedmiot badań.

Czy zatem potencjał tkwiący w tej i innych cytowanych pracach nie byłby ożywczy choćby dla polskich muzeów archeologicznych? Co przyniosłoby studiom zestawienie takiej pracy z tradycyjnymi przedmiotami badań archeologii? Czy legitymizowałyby *Archeologię obcych* jako prawdopodobny scenariusz dla kultury materialnej w przyszłości? Czy wreszcie, w zderzeniu z rzeczywistymi znaleziskami, praca Kurant stałaby się artefaktem, którym, jak przypuszczam, chciałaby być?

WNIOSKI. ARTYSTYCZNE MEDIACJE

Dotychczasowy dorobek badań archeologicznych nad sztuką pozwala sądzić, że studia te nadal będą rozwijane, przynosząc archeologom więcej inspiracji poprzez artystyczne mediacje. Szczególnie przytaczane projekty Douga Bailey'a ilustrują moim zdaniem największe korzyści dla wprowadzania sztuki do warsztatu archeologa. Wyobraźnia artystyczna poszerza możliwości wyobraźni archeologicznej. Stymuluje badaczy do nieoczywistych interpretacji, alternatywnego spojrzenia na artefakty i stanowiska. Spośród zarysowanych tu horyzontów to właśnie kierunek Bailey'a wydaje mi się najbardziej interesujący i pełen potencjału dla ożywiania, animowania, badania artefaktów przez zderzenie ze sztuką. Wyzwania nie stanowi moim zdaniem doszukiwanie się przez archeologów analogii między artefaktami i stanowiskami a pracami artystów, ale raczej próba negocjowania między archeologią a sztuką (por. Nycz, 2017), stawianie pytań o to, co faktycznie przynosi sztuka archeologii stanowiskom czy artefaktom? Jak poszerza nasze możliwości poznawcze? Czy i jak pozwala lepiej rozumieć przeszłość?

Z powyższych rozważań płyną również wnioski na przyszłość dla przede wszystkim dwóch obszarów: wystawiennictwa archeologicznego i badań nad sztuką. To właśnie w muzeach i w krytyce artystycznej powinny ogniskować się najbardziej radykalne przemiany. Biorąc pod uwagę zainteresowanie archeologów sztuką współczesną, legitymizacji tej fascynacji należałoby szukać w muzealnych galeriach. Obserwowanie styku między archeologią i sztuką wydaje się najciekawsze w rzeczywistości muzealnej. Zderzanie porządku sztuki współczesnej i archeologii pozwala również rewidować dotychczasowe relacje między tymi dwoma obszarami, zwłaszcza długotrwałą tradycję prezentowania artefaktów jako dzieł sztuki. Ta moim zdaniem nie wymaga odrzucenia, ale właśnie rewizji i uwspółcześnienia, które stają się możliwe w dobie rosnącego zainteresowania artystów przeszłością,

materialnością, fragmentaryzacją, rujnacją i archeologią. Tak obciążająca i opresyjna dla artefaktów relacja z paradygmatem artystycznym w wystawiennictwie prosi się o przepracowanie i konfrontację ze sztuką najnowszą, po którą sięgają coraz częściej archeolodzy w swoich studiach. Sztuka najnowsza bowiem wymyka się kantowskiej estetyce piękna i wzniosłości, żąda od oglądających zaangażowania, interakcji, porusza się w estetyce codzienności (Saito, 2007), abiektu (Kristeva, 2007), fragmentu (Simmel, 2006), ruin (Edensor, 2005; Olsen, Pétursdóttir, 2014), antropocenu (Davies, Turpin, 2015), nowego materializmu (Parikka, 2015). To najnowsza sztuka i jej estetyka zdolna jest zatem obalić specyficzny paradygmat estetyczny, który został narzucony na artefakty w muzeach archeologicznych, a wiąże się z klasycznymi kategoriami estetycznymi.

Drugie wyzwanie, które wynika z rozwoju horyzontu badań nad archeologią i sztuką, jest przede wszystkim skierowane do badaczy sztuki. Archeolodzy wybiegają w kierunku badań nad kulturą wizualną, estetyką czy sztuką współczesną. Brak jednak takiej inicjatywy ze strony badaczy sztuki, wyjścia w kierunku metod i interpretacji archeologicznych, głównych paradygmatów i teorii. W dobie tak podkreślanego przez wielu tu cytowanych archeologów zwrotu ku rzeczom nieszczególnie widoczne są mariaże innych dyscyplin humanistycznych z archeologią. Jak udowodniła w swoich badaniach Wróblewska, to narzędzia archeologiczne pozwoliły historyczce sztuki przełamać reżim wizualny fotografii. Może w takim razie należy powtórzyć wcześniej zadane pytanie, tym razem kierując je bezpośrednio do historyków i krytyków sztuki: a co, jeśli obrazy chcą być artefaktami?

Podziękowania

Uprzejmie dziękuję za wszystkie ważne i cenne komentarze do tekstu prof. dr hab. Ewie Domańskiej, a prof. dr hab. Marii Poprzęckiej za inspirujące rozmowy o obszarze sztuki i archeologii. Za inspiracje i istotne uwagi dziękuję także uczestnikom konferencji „Archeologia – pamięć – sztuka” odbywającej się na Uniwersytecie Adama Mickiewicza i Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu w dniach 21–23 marca 2019 roku.

BIBLIOGRAFIA

Arte contemporanea ai Fori Romani. Tutte le foto in anteprima della mostra Post-classici, il video-speech con il curatore. E un appello al Ministro Bray

2013, 21 marca *Artribune*. Pobrano z: <http://www.artribune.com/tribnews/2013/05/arte-contemporanea-ai-fori-romani-tutte-le-foto-in-anteprima-della-mostra-post-classici-il-video-speech-con-il-curatore-e-un-appello-al-ministro-bray/>

Bailey, D.

2017a Art/Archaeology: What Value Artistic-Archaeological Collaboration? *Journal of Contemporary Archaeology*, 4(2), 246–256.

- 2017b Disarticulate – Repurpose – Disrupt: Art/Archaeology. *Cambridge Archaeological Journal*, 27(4), 691–701.
- 2018 *Breaking the surface. An Art/Archaeology of Prehistoric Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- Bakke, M.
2016 Geologizing the Present. Making Kin with Mineral Species and Inhuman Forces. W: B. Ermacora, H. Hirsch, M. Holzhey (red.), *The Forces behind the Forms: Geology, Matter, Process in Contemporary Art* (s. 59–67). Köln: Snoeck.
- Belting, H.
2003 *Art History after Modernism*. Przekł. C. Saltzwedel, M. Cohen, K. Northcott. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Bonaventura, P., Jones, A.
2011 Shaping the past: sculpture and archaeology. W: P. Bonaventura, A. Jones (red.), *Sculpture and archaeology* (s. 1–21). Surrey – Burlington: Routledge.
- Bonaventura, P., Jones, A. (red.)
2011 *Sculpture and Archaeology*. Surrey – Burlington: Routledge.
- Bugaj, E.
2003 Problemy interpretacji zjawisk sztuki w archeologii w kontekście nieoczywistości sztuki. W: B. Gediga, A. P. Kowalski (red.), *Estetyka w archeologii* (s. 11–20). Gdańsk: Muzeum Archeologiczne w Gdańsku.
- 2004 *Badania archeologiczne a obrazowanie wizualne przeszłości*. W: B. Gediga, W. Piotrowski (red.), *Archeologia – Kultura – Ideologie* (s. 253–263). Biskupin – Wrocław: PAN Oddział we Wrocławiu, Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, IAiE PAN.
- 2012 Archeologia a sztuka. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji* (s. 885–909). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Chittock, H., Valdez-Tullett, J.
2016 *Archaeology with Art: A short introduction to this book*. W: H. Chittock, J. Valdez-Tullett (red.), *Archaeology with Art* (s. V–VIII). Oxford: Archaeopress.
- Currie, G.
2012 The Master of the Masek Beds: Handaxes, Art, and the Minds of Early Humans. W: E. Schellekens, P. Goldie (red.), *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology* (s. 9–31). Oxford – New York: Oxford University Press.
- Czerepok, H.
2017, 16 września–19 listopada *Początek*. Pobrano z: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/hubert-czerepok-poczatek?filters=eyJpZCI6WyIzMjE3IiwzMzIxNSIsIjMyMTMiXSswib3JkZXIiOiJGSUVMRCAoa-WQsMzIxNywzMjE1LDMyMTMpIn0%3D>
- Danielsson, I.-M., Fahlander, F., Sjöstrand, Y. (red.)
2012 Encountering imagery: materialities, perceptions, relations. *Stockholm Studies in Archaeology*, 57. Stockholm: Stockholm University.
- Deshoulières, V. A.
2014 *La voix d'Arkhe: le paradigme archéologique dans la création moderne et contemporaine*. Paris: Hermann.
- Davis, H., Turpin, E. (red.)
2015 *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press.
- Domańska, E.
2008 Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami. *Kultura współczesna*, 3, s. 9–21.

- Edensor, T.
2005 *Industrial ruins: spaces, aesthetics, and materiality*. Oxford: Berg.
- Flam, J. (red.)
1996 *Robert Smithson, the collected writings*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Folga-Januszczyńska, D.
2015 *Muzeum: fenomeny i problemy*. Kraków: Universitas.
- Gell, A.
2013 *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon.
- González-Ruibal, A.
2013 Reclaiming Archaeology. W: A. González-Ruibal (red.), *Reclaiming Archaeology Beyond the Tropes of Modernity* (s. 44–55). London – New York: Routledge.
- Gosden, Ch.
2001 Making sense: archaeology and aesthetics. *World Archaeology*, 33(2), 163–167.
- Greene, E., Leidwanger, J.
2017 Damien Hirst's Tale of a Shipwreck and Salvaged Treasures. *American Journal of Archaeology*, 1(122), 2–11.
- Hamilakis, Y.
2013 *Archaeology and the Senses. Human Experience, Memory, and Affect*. New York: Cambridge University Press.
- Harrison, R.
2011 Surface assemblages. Towards an archaeology in and of the present. *Archaeological Dialogues*, 18(2), 141–161.
- Harrison, R., Schofield, J.
2010 *After Modernity. Archaeological Approaches to the Contemporary Past*. Oxford: Oxford University Press.
- Jameson, J. M.
2003 *Art and Imagery as Tools for Public Interpretation and Education in Archaeology*. W: J. M., Jameson, J. E. Ehrenhard, Ch. A., Finn (red.), *Ancient muses: archaeology and the art* (s. 57–65). Tuscaloosa – London: The University of Alabama Press.
- Jameson, J. M., Ehrenhard, J. E., Finn, Ch. A. (red.)
2003 *Ancient muses: archaeology and the art*. Tuscaloosa – London: The University of Alabama Press.
- Jarecka, D.
2015,
19 listopada "Teżnia", czyli pamięciologia zastosowana. Czemu pod CSW stoi magazyn pełen śmieci i zabytków? Pobrano z: <http://wyborcza.pl/1,75410,19210709,teznia-czyli-pamieciologia-zastosowana-czemu-pod-csw-stoi.html>
- Jones, A., Bonaventura, P.
2011 *Shaping the past: sculpture and archaeology*. W: P. Bonaventura, A. Jones (red.), *Sculpture and Archaeology* (s. 1–17). Surrey – Burlington: Routledge.
- Kalinowska, A.
2017,
3 października *Ciężka woda*. Pobrano z: <http://opencity.pl/program/agnieszka-kalinowska>
- Kobiałka, D.
2017 Sztuka okopowa. *Archeologia Żywa*, 1(63), 76–80.
- Kowalski, H.
2008 *Antyczne tradycje w dekoracji rzeźbiarskiej gmachów Uniwersytetu Warszawskiego przy Krakowskim Przedmieściu*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Kristeva, J.
2007 *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przekł. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kurant, A.
2020, 7 marca Pobrano z: <https://culture.pl/pl/tworca/agnieszka-kurant>
- Lucas, S.
2016 *Power in Woman*. Pobrano z: <https://www.soane.org/whats-on/exhibitions/sarah-lucas-power-woman>
- Minta-Tworzowska, D.
2017 Świat kolorów ludzi paleolitu jako element intertekstualności „obrazów” w jaskiniach. *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 22, 111–142.
- Mitchell, W. J. T.
2013 *Czego pragną obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Przekł. Ł. Zaręmba. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury. [Wersja e-book]
- Miziołek, J.
2005 *Uniwersytet Warszawski. Dzieje i tradycja*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
2007 *Villa Laurentina. Arcydziało epoki stanisławowskiej*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Nycz, R.
2017 *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Oliva, A. B.
2008 *Ara Artis*. Pobrano z: http://en.arapacis.it/mostre_ed_eventi/mostre/opera_per_1_ara_pacis_mimmo_paladino_brian_eno/ara_artis
- Olsen, B.
2013 *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przekł. B. Shallcross. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Olsen, B., Pétursdóttir, P. (red.)
2014 *Ruin Memories. Materiality, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. London – New York: Routledge.
- Olsen, B., Shanks, M., Webmoor, T., Witmore, Ch.
2012 *Archaeology. The Discipline of Things*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Parikka, J.
2015 Contemporary Land Arts, Technology and New Materialist Aesthetics. *Cultural Studies Review*, 21(2), 47–75.
- Pearson, M., Shanks, M.
2001 *Theatre/Archaeology*. London – New York: Routledge.
- Pollard, J.
2004 The art of decay and the transformation of substance. W: C. Renfrew, Ch. Gosden, E. Demarais (red.), *Substance, memory, display: archaeology and art* (s. 47–62). Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
- Pollock, G.
2006 The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor. W: G. Pollock (red.), *Psychoanalysis and the Image. Interdisciplinary Perspectives* (s. 1–29). Malden – Oxford – Victoria: Blackwell Publishing.
- Poprzęcka, M.
2019 *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Praczyk, M. (red.)
2017 *Pomniki w epoce antropocenu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

- Quinn, M.
2017 *Drawn from Life*. Pobrano z: <https://www.soane.org/whats-on/exhibitions/marc-quinn-drawn-life>
- Rajkowska, J.
2018, 25 lipca *Wodnik*. Pobrano z: <http://www.rajkowska.com/pl/projekty/77>
- Ramos, M., Duganne, D.
2000 *Exploring Public Perceptions and Attitudes about Archaeology*. Pobrano z: <http://www.nps.gov/archeology/pubs/Harris/index.htm>
- Rathje, W.
2004 Archeologia zintegrowana. Paradygmat śmietnikowy. *Czas Kultury*, 4, 4–21.
- Renfrew, C.
1999 It may be art but is it archaeology? Science as art and art as science. W: M. Dion (red.), *Mark Dion: archaeology* (s. 12–23). London: Black Dog Publishing.
2003 *Figuring it out. What are we? Where do we come from? The parallel visions of artists and archaeologists*. London: Thames and Hudson.
2004 Art for Archaeology. W: C. Renfrew, Ch. Gosden, E. DeMarais (red.), *Substance, memory, display: archaeology and art* (s. 7–34). Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
2014 Colin Renfrew: A Conversation. W: I. A. Russel, A. Cochrane (red.), *Art and Archaeology* (s. 9–20). New York – Heidelberg – Dordrecht – London: Routledge.
- Renfrew, C., Bahn, P.
2002 *Archeologia: teorie, metody, praktyka*. Przekł. M. Kasprzycka i in. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Renfrew, C., Gosden, Ch., DeMarais E. (red.)
2004 *Substance, memory, display: archaeology and art*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
- Roberts, J. L.
2004 *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*. New Haven and London: Yale University Press.
- Russell, I. A.
2011 Art and archaeology. A modern allegory. *Archaeological Dialogues*, 18(2), 172–176.
- Russell, I. A., Cochrane, A. (red.)
2014 *Art and Archaeology*. New York – Heidelberg – Dordrecht – London: Routledge.
- Saito, Y.
2007 *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Seinland, A.
2018 Pobrano z: <https://www.albertina.at/en/exhibitions/alfred-seiland/>
- Shanks, M.
1998 The Life of an Artifact in an Interpretive Archaeology. *Fennoscandia Archaeologica*, 15, 15–31.
2012 *The Archaeological Imagination*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Sjöstrand, Y.
2017 The Concept of Art as Archaeologically Applicable. *Cambridge Archaeological Journal*, 27(2), 371–388.
- Simmel, G.
2006 *Most i drzwi. Wybór esejów*. Przekł. M. Łukasiewicz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Stobiecka, M.
2018 Archeologia antropocenu i cyfrowe krajobrazy. *Prace Kulturoznawcze*, 22, 145–163.
2019 Nomadyczne dziedzictwo. O migracjach rzeczy w przyszłość. *Stan Rzeczy*, 14, 135–155.

- Swain, H.
2007 *An Introduction to Museum Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Szerszyński, B.
2018 Monument antropocenu. *Prace Kulturoznawcze*, 22, 281–308.
- Thomas, J.
2004 *Archaeology and Modernity*. London – New York: Routledge.
- Tilley, Ch., Shanks, M.
1992 *Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice*. London – New York: Routledge.
- Vergo, P.
2005 Milczący obiekt. W: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia* (s. 313–334). Kraków: Universitas.
- Vergo, P. (red.)
1989 *The New Museology*. London: Reaktion Books.
- Vickers, M.
1994 Aesthetics in archaeology. *Cambridge Archaeological Journal*, 4(2), 255–256.
- Vilches, F.
2007 The art of archaeology. Mark Dion and his dig projects. *Journal of Social Archaeology*, 7(2), 199–223.
2011 Mirrored practices: Robert Smithson and archaeological fieldwork. W: P. Bonaventura, A. Jones (red.), *Sculpture and Archaeology* (s. 97–112). Burlington: Routledge.
- Warburg, A.
2016 *Atlas Obrazów Mnemosyne*. Przekł. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Wasilewski, M.
2019, 20 marca – 12 kwietnia *Porządek*, Hubert Czerepok. Pobrano z: <https://archeologiapamiecsztuka.pl/wystawy/porzadek-2/>
- Weiwei, A.
2014, 13 lipca *To be found. Park Rzeźby na Bródnie*. Rozdz. VI. Pobrano z: <https://artmuseum.pl/pl/doc/ai-weiwei-to-be-found>
- Welsch, W.
1997 *Aesthetics beyond Aesthetics*. Pobrano z: http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Aesthetics_beyond_Aesthetics.html
- Wróblewska, M.
2014 *Fotografie ruin, ruiny fotografii 1944–2014*. Warszawa: Muzeum Warszawy.
- Young, J. E.
2000 *At the Memory Edge. After-Images of the Holocaust In Contemporary Art. and Architecture*. New Haven – London: Yale University Press.

PERSPECTIVES AND CHALLENGES ON THE EDGE OF ARCHAEOLOGY AND ART

S u m m a r y

Relations between contemporary art and archaeology have been the point of interest of many scholars researching the past. Although the transfer between art and archaeology is studied by such authorities as Colin Renfrew, Michael Shanks, Andrew Jones, Ian Russell, Paul Reilly or Paul Bonaventura, the *art and archaeology based research* still does not propose any systematic and coherent vision of how to conduct a research on the edge of art and archaeology.

The perspective of a historian and archaeologist that is applied in the paper enables me to reflect on the challenges that appear in the research on the edge of art and archaeology, presenting the potential benefits of tightening the interdisciplinary cooperation, and also proposing remedies on the observed problems in methodology and definition. Archaeological museums are the basis for new theoretical and practical quests. They situate in the place where archaeology, art, and aesthetics meet. Referencing foreign exhibitions and the works of Polish artists allows presenting the potential scenarios of cooperation between archaeology and contemporary art.

Various terms used in the paper – archaeology, art, aesthetics – are understood in the following way: 1) archaeology – the discipline that studies the things from the past which aims to reconstruct the lives of past human beings and non-humans, and archaeology as a set of metaphors, the poetics of practice used by the representatives of other scientific disciplines; 2) art – in the institutional approach, it is everything that is called art by the institutional apparatus (critics, historians, art researchers, galleries, museum, and art market); 3) aesthetics – in the heterogenic approach as aesthetics – the perspectives which transgress Kant's aesthetics of beauty and loftiness, actualizing it by aesthetics of ugliness and abject, aesthetics of fragments and ruins, aesthetics of everydayness, Anthropocene, new materialism, new aesthetics.

The article is divided into six parts. In the first, I analyze the state of the art in the area of archaeology, art, and aesthetics – focusing on the main research points: reflection on aesthetic dimension of artifacts in the past, theoretical approaches confronting archaeological interpretations with contemporary art, and reception of antiquity or prehistory – the formats that are the closest to the traditional history of art. I sum up the international and Polish studies and comment on the central issues in these approaches.

The second part of the article is entitled: “What the artifacts want?”. At the beginning, I discuss the main paradigms in the archeological exhibitions and criticize the so-called aesthetic model. The attention is put to the problems resulting from the aesthetic model – the fetishization of archaeological objects through its reduction to the artistic objects. The question asked in the title of the section, after W. J. T. Mitchell, invites to rethink the relation of archaeology towards art and aesthetics and to cross the dominant ways of thinking about archaeological objects. Cited and discussed projects of Doug Bailey illustrate the alternative approach towards archaeology and art.

The third section reflects on the first case studies touched upon in the area of archaeology and art. The dominant references to Robert Smithson, Richard Long, Mark Dion, and Anselm Kiefer are discussed and commented on. The repetitive texts mark some methodological malaise. Thus, I suggest creating a coherent methodological frame using new masterpieces of art, especially those who are present in archaeological museums more often.

A chance for the inauguration of new research areas occurs when juxtaposed artifacts and works of artists raise affection, interest, supplement each other, comment, and metaphorize the experience of the past. On the other hand, as the transfer of knowledge between art and academy is valid, the exhibitions that mediate in such an area may be an essential step to legitimize these often marginal research at the official universities' curricula.

The fourth part of the article concerns the methodology of studies on the edge of archaeology and art. I discuss there the research strategy presented by Rodney Harrison and John Schofield. Harrison and Schofield propose to treat *art as an archaeological record*. Another method is *an archaeological investigation as a performance*, which focuses on archaeology as art. The third approach proposed by Harrison and Schofield is a strategy of *art as an interpretation, narrative, and characterization* in which the researchers prove how the subjects undertook by archaeologists and artists transfer and complement each other. The authoress also stresses how the history and art critic may benefit from this archaeological marriage by discussing the question of what archaeology may bring to the history and critic of art? I suggest that enriching artistic interpretations with poetics of

archaeology and elements of archaeological imagery may deepen the semantic potential of works. I preset the actions of the Polish artists: Hubert Czerepok, Joanna Rajkowska, Robert Kuśmirowski, Agnieszka Kalinowska i Agata Ingarden

In the fifth part, I analyze the work of Agnieszka Kurant *Archaeology of the foreign (Archeologia obcych)* from 2019 about the methodological conditions on the edge of archaeology and art.

In summary, I argue that the current archaeological research on art let us suggest that these studies will develop further and bring archaeologists new inspirations through artistic mediation. Especially the projects presented by Doug Bailey illustrate the most significant benefits for entering the art to archaeological practice. The artistic imagination widens the possibilities of archaeological imagination. It stimulates the researchers to not distinct interpretations, alternative look at artifacts and archaeological sites. The real challenge is not to find analogies between artifacts, archaeological sites, and artistic works, but rather a trial of negotiating between archaeology and art, asking questions about what really art brings to archaeology, interpretation, archaeological sites and artifacts? How does it expand the cognitive possibilities? Does and how it allow for a better understating of the past?

From the above, there are conclusions for the future, especially for two areas: archaeological exhibitions and research on art. It is in museums and art critics where the most radical changes should focus. Taking into account the archaeological interest in contemporary art, we should look for its legitimization in the museums' galleries. Observing the edge of archaeology and art seems to be the most interesting in the reality of museums. The collision of the order of contemporary art and archaeology lets us to revision the current relationship between these two areas – especially a long-lasting tradition of presenting artifacts as works of art. It does not demand to reject but a revision and reinterpretation, which are possible in the times of the growing interest in the past, materiality, fragmentation, ruination, and archaeology among artists. This burdening and oppressive for artifacts relation with the artistic paradigm in the exhibition asks for reworking and confrontation with the contemporary art, to which archeologists refer more often in their studies. The contemporary art slips away from the Kant's aesthetics of beauty and loftiness, it demands engagement from the onlookers, interaction, it moves in the heterogenic aesthetics. The contemporary art and its aesthetics are able to ruin the specific aesthetic paradigm which was imposed on artifacts in the archaeological museums and which link to the classical categories of aesthetics.

The second challenge that results from the development of the horizon of research between archaeology and art is directed into researchers of art. Archaeologists lead themselves towards visual culture, aesthetics, and contemporary art. However, there is no such initiative from the side of art researchers – focusing on archaeological methods, interpretations, main paradigms, and theories. In the times of return to thinks that are stressed by archaeologists cited here, the marriages of archaeology with different humanistic disciplines are not visible. Thus, maybe we should ask again, but this time historians and art critics: what if images are artifacts?

MUZEUM-ARCHIWUM PAMIĘCI. UWAGI NA TEMAT ROLI MATERIAŁÓW ARCHEOLOGICZNYCH W MUZEACH- -MIEJSCACH PAMIĘCI NA PRZYKŁADZIE KL PLASZOW

MUSEUM-THE ARCHIVE OF MEMORY. SOME REMARKS ON THE ROLE OF ARCHAEOLOGY IN THE MUSEUMS MEMORIAL-SITES ON THE EXAMPLE OF KL PLASZOW

Marta Śmietana

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa
Rynek Główny 35, 31-011 Kraków
m.smietana@muzeumkrakowa.pl

Kamil Karski

orcid.org/0000-0002-4887-1310
Muzeum Historyczne Miasta Krakowa
Rynek Główny 35, 31-011 Kraków
k.karski@muzeumkrakowa.pl

ABSTRACT: The issues of memory, heritage, and archaeology are strictly connected to the archaeology of the contemporary past and the Nazi period. That connection is a new field of research that lead to the reconceptualization of ideas of a museum, archives, and their relations to memory. In the paper authors discuss the case study of the area of former labor and concentration camp Plaszow in Krakow (1942–1945). Since 2016, numerous archeological research and education programs were conducted by the Museum of Krakow. The main purpose of documentation, surface surveys, and excavations was preservation of the architectural relicts and landscape, and supplementing the historical knowledge of authentic archaeological sources. The results of the research were related to the preparation of the boundaries for the future commemoration of the former camp's area and its history as a museum and memorial site. The outcome of the archaeological activity is collection of artifacts, documentation and archaeological knowledge that influenced the idea of commemoration in its specific way. The article attempts to answer the questions about the categories of archives and museums.

KEY WORDS: sharing archaeological knowledge, muzeum, museum – memory archive, museum – place of memory, KL Plaszow

Sposób utrwalania, gromadzenia i udostępniania wiedzy archeologicznej stanowi jeden z wiodących tematów refleksji towarzyszącej wiedzy o przeszłości. Dotyczy to zarówno dostępu badaczy do samych źródeł, jak i metod budowania relacji między nimi a szerzej rozumianym odbiorcą społecznym w środowisku muzealnym. W takim wypadku staramy się rozumieć termin „archeologia publiczna” (ang. *public archaeology*) jako określenie relacji między odbiorcą wyników badań archeologicznych drugiego stopnia a obiektami oraz sam sposób prezentowania efektów badań i stanowisk archeologicznych (por. Zalewska, 2016, s. 31–32).

Problematyka archeologii czasów najnowszych wiąże się natomiast z zagadnieniami, takimi jak materialność, pamięć i dziedzictwo, określającymi pole badawcze, w którym działamy. Badania archeologiczne są odkrywaniem materialnych śladów i budowaniem narracji o przeszłości przez samego archeologa (por. Pomian, 2006, s. 18). Nie dotyczą jednak wyłącznie rekonstrukcji procesów historycznych i ich fizycznych śladów, ale także relacji między nimi a współczesnością.

Łączenie zagadnień badawczych z edukacyjnym i prospołecznym aspektem badań archeologicznych wydaje się konieczne dla zbudowania relacji między przeszłością i terażniejszością a kształtowaniem mechanizmów ochrony i świadomości dziedzictwa archeologicznego odnoszącymi się do przyszłości.

W przedstawionym artykule chcemy skupić się na wieloaspektowym postrzeganiu roli badań archeologicznych, ale także na sposobie gromadzenia i udostępniania informacji uzyskanych w trakcie pracy. Naszym studium przypadku będzie obszar byłego obozu pracy i koncentracyjnego Plaszw w Krakowie. Tereny poobozowe stanowią dla nas punkt wyjścia do refleksji na temat archeologii współczesności i są podstawą do nakreślenia kilku uwag w debacie o związkach archeologii i pamięci oraz możliwości ich twórczego wykorzystania w pracy muzealnika.

TEREN POBOZOWY DZIŚ

Niecałe cztery kilometry od krakowskiego Rynku Głównego znajduje się prawie 40-hektarowa przestrzeń zielona. Teren jest silnie zróżnicowany, nieregularnie pofałdowany i skalisty, dwa wzgórza schodzą się ku przebiegającej przez jego środek drodze. Pośród porastającej go bujnej roślinności, na którą składają się nie tylko trawy, krzewy i drzewa (wśród nich jabłonie, grusze, śliwy), żyją dzikie zwierzęta (lisy, sarny).

Nie jest to park w ścisłym znaczeniu tego słowa. Brakuje ogrodzenia (czy też wygrodzenia), nie ma tablic porządkujących sposoby korzystania z wypoczynku, nie ma ławek, nie ma miejsc piknikowych. Zielony teren okalają domy i osiedla mieszkaniowe. Sąsiadują z nim również hipermarket, stacja paliw, tzw. fast food. Teren jest miejscem rekreacji krakowian. Właściciele psów i dronów, biegacze, trenujący sporty grupowe, spacerowicze, piknikowicze, organizatorzy sesji fotograficznych i inni są obecni tam w różnych porach dnia i nocy.



Ryc. 1. Tereny poobozowe wiosną 2019 roku (fot. Katarzyna Bednarczyk, Muzeum Krakowa)

Fig. 1. Post-camp area in spring 2019 (photo by Katarzyna Bednarczyk, Museum of Kraków)

Jednak ten zielony teren ma odmienną przeszłość niż inne. I choć być może to tylko epizod w długiej ciągłości jego trwania, jest to epizod znaczący. To tutaj, niespełna cztery kilometry od centrum Krakowa, funkcjonował w latach 1942–1945 niemiecki nazistowski obóz pracy i koncentracyjny Plaszow. Poobozowy obszar jest przykładem skażonego krajobrazu w ścisłym znaczeniu tego terminu (Pollack, 2014). Zatarła i zamazana przeszłość miejsca powoduje szereg napięć między tym, jaka była jego rola w przeszłości, a sposobem użytkowania terenu obecnie.

W 2016 roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Gmina Miejska Kraków przeznaczyły finansowe środki na prace badawcze mające doprowadzić do powstania miejsca pamięci KL Plaszow. Jednostką odpowiedzialną za to zadanie, w rozumieniu merytorycznym, zostało Muzeum Krakowa. Muzeum przygotowało scenariusz przyszłego upamiętnienia, opierając go nie tylko na źródłach archiwalnych, ale również na wynikach badań archeologicznych terenu poobozowego (Bednarek, Karski, Śmietana, 2017). Praca nad powstawaniem miejsca pamięci to nie tylko potwierdzenie faktów historycznych i zamknięcie tego dowodu w formę upamiętnienia. Tworząc muzeum, działamy przede wszystkim dla przyszłości. Wobec tego jest to działanie nie tylko odnoszące się do historii miejsca związanej z czasem, gdy na tym terenie istniał obóz, ale również proces będący próbą wpisania w kształt upamiętnienia faktów i zjawisk okalających, tworzących w istocie miejsce i ramy pamięci

(Assmann, 2003, s. 14–15; Halbwachs, 1969, s. 173; Minta-Tworzowska, 2015, s. 13, 14; Żuk, 2015, s. 81, 93).

Żaden obóz nie powstaje w próżni (historycznej, geograficznej, społecznej) i próżnia nie następuje po jego likwidacji. Procesy, które zachodzą w otoczeniu pobożowym po 1945 roku są dzisiaj szczególnie ważne dla określenia roli przyszłego muzeum. Jaką proporcję zajmie w nim prezentacja historycznych faktów związanych z funkcjonowaniem obozu, a ile miejsca zostanie poświęcone dynamice przestrzeni, środowisku, które przez lata (w większości przypadków) kształtowały nie tylko fizyczny obraz miejsca, ale i ludzkie postawy będące do niego odniesieniem. Kluczem do zrozumienia tego zjawiska są dwa słowa: „pamięć” i „trauma” (Bauman, 1990, s. 4; Tokarska-Bakir, 2004, s. 9). Oba dotyczą nie tylko więźniów obozu, ale również tych, którzy przez relację z tym miejscem (sąsiedztwo, użytkowanie, rola decydenta) zostali w sposób nieusuwalny emocjonalnie uwikłani w zależność z nim. Maria Orwid (2009, s. 8) zastanawia się:

Dlaczego dyskurs traumy rozwinął się właśnie teraz, skoro druga wojna światowa zakończyła się ponad sześćdziesiąt lat temu? Jedną z odpowiedzi na to pytanie mogłoby brzmieć następująco: ponieważ trauma dwudziestego, a także dwudziestego pierwszego wieku, dotycząca jednostki, społeczności oraz całe narody, była i jest tak głęboka, wielostronna, wszechobejmująca, że bólu, jaki pozostawia po sobie, nie można uzewnętrznic i zwerbalizować.

Te słowa, napisane w 2009 roku, są nie tylko wciąż, ale coraz bardziej aktualne. Wynika z nich dodatkowo kolejna prawda związana z muzeum-miejscem pamięci. Jego pracownik staje się nie tylko diagnostykiem i terapeutą, ale również sam doświadcza procesów, które obserwuje w środowisku będącym podmiotem jego badań. Punktem wyjścia jego pracy jest przede wszystkim pamięć świadków, a jedynym trwałym oparciem potwierdzenie faktów, które warunkują zaistnienie wszystkich pozostałych zjawisk: akceptacji, niezgody, wyparcia, milczenia, zafałszowywania.

Weryfikacja faktów związanych z historią obozu odbywa się w ich krzyżowym uwiarygodnianiu poprzez źródła. Stąd potrzeba dostępu, a następnie zgromadzenia całego materiału archiwalnego związanego z miejscem. Im większy zasób, tym większa szansa na potwierdzenie bądź wykluczenie zjawiska, co do którego istnieją wątpliwości, że miało miejsce (Pomian, 2006). Z tego powodu wynika kolejna kwestia związana ze specyfiką miejsc pamięci (por. Assmann, 2003, s. 15). Przestrzenie te przestają być muzeami w dotychczasowym rozumieniu, a zaczynają pełnić rolę archiwów. Archiwów gromadzących nie tylko źródła pisane (akta obozowe, relacje więźniów, dokumenty procesowe, pamiętniki, publikacje), ale także fotografie, filmy, nagrania audio i wreszcie artefakty. Zarówno przekazane przez ofiary i ich rodziny, jak i odnalezione w trakcie badań archeologicznych.

Wszystkie opisane wyżej procesy stają się w różnym stopniu wyzwaniem dla osób pracujących w miejscach pamięci. Ich natężenie zależy od bardzo wielu czynników: czasu powstania muzeum, obszaru, który obejmuje, klimatu decyzyjnego towarzyszącego jego powołaniu, nastawieniu otoczenia oraz sposobu funkcjonowania.

Jak pisaliśmy we wstępie, naszym – pracowników Muzeum Krakowa – studium przypadku jest dawny niemiecki nazistowski obóz pracy i koncentracyjny Plaszow. Na jego przykładzie zaprezentujemy konsekwencje dla funkcjonowania miejsca pamięci, które wynikają z dynamicznej relacji między faktem historycznym a pamięcią, która jest dla niego zarówno warunkiem koniecznym trwania, jak i głównym zagrożeniem.

HISTORIA

W październiku 1942 roku Niemcy założyli na terenie Podgórza i Woli Duchackiej obóz pracy dla ludności żydowskiej (Zwangsarbeitslager Plaszow des SS- und Polizeiführers im Distrikt Krakau – ZAL). W lipcu 1943 roku dołączyli do niego nową jednostkę: obóz pracy wychowawczej dla Polaków (Arbeitserziehungslager – AEL). W styczniu 1944 roku obóz zmienił status na koncentracyjny – Konzentrationslager Plaszow bei Krakau (Kotarba, 2009, s. 23, 36–39). I pełnił tę rolę do likwidacji, czyli do 14 stycznia 1945 roku. Obóz był również miejscem egzekucji ofiar krakowskiego Gestapo. Łączną liczbę ofiar, zarówno zabitych w obozie, jak i rozstrzelonych na jego terenie szacuje się na ok. 8 tys. osób.

Pierwotnie zajmował powierzchnię kilkunastu, a ostatecznie 80 hektarów. Przez Plaszow przeszło ok. 30 tys. więźniów. Ofiarami obozu byli Żydzi (krakowscy, polscy – przywożeni z likwidowanych okolicznych gett, a także słowaccy), Polacy, Romowie. Od połowy 1944 roku Niemcy wysyłali więźniów w transportach ewakuacyjnych do obozów położonych dalej od linii frontu: KL Gross-Rosen, KL Auschwitz, KL Mauthausen, KL Ravensbrück, KL Buchenwald (Kotarba, 2009, s. 173–174).

Po wojnie teren Plaszowa zajęła na blisko rok Armia Czerwona, dewastując pozostałości infrastruktury obozowej. Po 1946 roku teren poobozowy ulegał uszczupleniu na rzecz rozwijającego się Krakowa. Powstawały osiedla mieszkalne, sklepy, do odzyskanych domów wracali dawni właściciele.

W 2002 roku zachowane 37 ha zostało objęte opieką Małopolskiego Konserwatora Zabytków. Pamięć o wojennej historii miejsca została utrwalona w formie postawionych tam siedmiu pomników, których fundatorami były zarówno osoby prywatne, jak i instytucje. O obozowej przeszłości świadczą dzisiaj relikty budynków KL Plaszow, widoczne głównie wiosną, gdy roślinność jest najmniej obfita, ukształtowanie terenu (niwelacje gruntu pod budowę baraków) i jedyny zachowany „świadek” tamtego czasu – Szary Dom. Jednak te przestrzenne świadectwa zyskują właściwe znaczenie dopiero obudowane treścią pochodzącą z pozostałych zachowanych źródeł.

ARCHEOLOGIA

Pierwszym problemem, który towarzyszy podejmowaniu terenowych prac badawczych w miejscach pamięci, jest konieczność uzyskania odpowiedzi na pytanie, na ile powinno się w ogóle badać takie przestrzenie metodami inwazyjnymi. Jednym

z powszechnie stosowanych rozwiązań jest przygotowanie wieloletnich programów badań, które ograniczają bezpośrednią ingerencję terenową na korzyść rozpoznania obszaru metodami nieniszczącymi. Prace takie często okazują się jednak niewystarczające, a potrzeba prowadzenia wykopalisk lub nadzorów archeologicznych jest wymuszana przez inwestycje na terenie poobozowym lub towarzyszy podejmowanym działaniom konserwatorskim.

Za każdym razem, rozpoczynając prace inwazyjne, należy liczyć się z pozyskaniem i w konsekwencji gromadzeniem dużej ilości materiału zabytkowego pod różną postacią. Problem ten widoczny jest zwłaszcza w kontekście archeologii XX i XXI wieku. Ma to swoje skutki podczas prowadzenia prac polowych, jak i podczas budowania muzealnych kolekcji, ich opracowywania i eksponowania.

Począwszy od 2016 roku przestrzeń byłego KL Płaszow była przedmiotem terenowego rozpoznania archeologicznego. Pierwsza część prac skupiała się na analizie dostępnych już archiwaliów oraz wykonaniu dokumentacji obecnego stanu – przygotowaniu numerycznego modelu powierzchni terenu, serii zdjęć lotniczych i zastosowaniu różnych metod badań geofizycznych (Karski, Różycki, Schwarz, 2017). Bliższe połowę (19,53 ha) zachowanego obszaru przebadano przy zastosowaniu metody magnetycznej. Wiosną kolejnego roku przeprowadzono również badania powierzchniowe, którymi objęto cały areal poobozowy (zabrano wówczas 145 zabytków). W zestawieniu z archiwalnymi zdjęciami i relacjami świadków, a także wcześniejszą dokumentacją pozwoliło to na wytypowanie miejsc kluczowych do dalszego rozpoznania metodami nieniszczącymi. Założenie etyczne oparte na zakazie ekshumacji wynikającym z praw judaizmu spowodowało, że na dawnych cmentarzach żydowskich i w miejscach masowych mogił przeprowadzono wyłącznie rozpoznanie geofizyczne. Prace rozpoznawcze – przy użyciu metody elektromagnetycznej, elektrooporowej i georadarowej – prowadzono również w miejscach wstępnie wskazanych pod wykopaliska. Dzięki dokładnemu i wieloaspektowemu rozpoznaniu i weryfikacji przez badania nieinwazyjne, w przyszłości te informacje również stanowią będą punkt referencyjny dla kolejnych badań geofizycznych.

Wykopaliska z lat 2017–2018 objęły różne części byłego obozu. W największym zakresie przeprowadzono je w miejscu wstępnie ustalonej lokalizacji baraku nr 24, przeznaczonego dla mężczyzn. W pozornie pustym miejscu, pozbawionym drzew i widocznych relikwów architektonicznych, już w pierwszych dniach prac odsłonięto pozostałości zabudowy, które znajdowały się zaledwie kilkanaście centymetrów pod powierzchnią ziemi. Podczas prac udało się uchwycić relikty fundamentów, rynsztok, fragmenty utwardzonej powierzchni wewnątrz baraku i chodniki okalające budynek. Do ich budowy wykorzystywano fragmenty macew z przedwojennych cmentarzy żydowskich włączonych w obręb obozu. Podczas badań zaledwie części budynku wydobyto dużą ilość przedmiotów masowych (w 2017 roku było to blisko 1500 obiektów): fragmenty instalacji elektrycznej i grzewczej, szkieł, porcelany, gwoździe, ale także przedmioty należące do ofiar, tj. szczoteczki do zębów, naczynia emaliowane, plakietki z Gwiazdą Dawida, grzebień, buteleczki po lekach, guziki i narzędzia pracy.

Badania kontynuowano również w części gospodarczej byłego obozu: w rejonie pralni, umywalni, latryn i piekarni. Na tym odcinku to właśnie budynek piekarni wydawał się szczególnie ważny do rozpoznania. Została ona urządzona w przedwojennym sanatorium dla dzieci zagrożonych gruźlicą, należącym do żydowskiego Towarzystwa Ochrony Zdrowia (TOZ). Był to jeden z nielicznych murowanych budynków wewnątrz obozu. W 1943 roku tutaj mieściła się również pierwsza siedziba Amona Götha, komendanta ZAL i KL Plaszow. W 2017 roku w reliktach TOZ-u natrafiono na niewielki fragment dobudowy, prawdopodobnie fundamentu pod komin. Prace kontynuowano w 2018 roku, odsłaniając północną część budynku wraz z fragmentami muru pawilonu (tzw. leżalni), która została rozebrana najpewniej podczas pierwszych prac budowlanych na terenie obozu w końcu 1942 roku. Pod warstwą zasypiska ceglanego znajdowały się fundamenty budynku, które wskazują na ślady przebudowy z okresu wojny i adaptacji do nowej funkcji – piekarni. Oprócz fundamentu pod komin, udało się odsłonić betonową wylewkę i studzienkę kanalizacyjną, które znajdowały się po zachodniej stronie budynku.

Sam system kanalizacji obozowej był dalece niewystarczający. W relacjach więźniów ciągle przeplatają się historie o braku dostępu do podstawowych środków higieny, w większości baraków nie było bieżącej wody, a nieczystości i wodę opadową odprowadzały otwarte rynsztoki biegnące wzdłuż zabudowań i głównych obozowych



Ryc. 2. Badania wykopaliskowe w obrębie baraku nr 24, rok 2018 (fot. Katarzyna Bednarczyk, Muzeum Krakowa)

Fig. 2. Excavations at barrack 24 in 2018 (photo by Katarzyna Bednarczyk, Museum of Kraków)

dróg. Wyjątkiem były baraki szpitalne. W 2017 roku rozpoznano ambulatorium (barak nr 17), w którym znajdowało się również mieszkanie kierownika szpitala. W przebadanej części odkryto betonowe rury odprowadzające wodę. Na każdym z trzech znalezionych segmentów były wyryte daty ich produkcji: 16.X.43, 20.X.43, 22.X.43. Prace w części szpitalnej obozu (tzw. rewirze) prowadzono również w miejscu baraku oddziału chirurgicznego. W tym wypadku jednak rozpoznanie budynku uniemożliwił szereg nawarstwień i niwelacji powojennych. Niemniej udało się oznaczyć przybliżone wymiary budynku i częściowo zachowane fragmenty fundamentów.

W 2017 roku przeprowadzono również rozpoznanie w części przemysłowej obozu. Wykopy otworzono w miejscu baraków ślusarni i blacharni (nr 84), papierni (nr 90) i drukarni (nr 91). Podobnie jak w innych przypadkach, tak i tutaj fundamenty zachowały się bardzo płytko, na zalegających bezpośrednio pod powierzchnią gruntu wapieniach. Taka sytuacja doprowadziła do akumulacji dużej ilości zabytków masowych w warstwie o niewielkiej miąższości. Z wykopów w części przemysłowej, o łącznej powierzchni 71 m², zebrano ponad 2360 obiektów, z bardzo dużym procentowym udziałem łusek i pocisków.

Łącznie w wyniku badań w 2017 roku zebrano ponad 6600 zabytków, a w 2018 roku liczba ta niemal się podwoiła. Opracowanie i klasyfikacja tak dużego zasobu



Ryc. 3. Oczyszczanie i wstępna segregacja zabytków podczas badań wykopaliskowych w 2018 roku (fot. Katarzyna Bednarczyk, Muzeum Krakowa)

Fig. 3. Purification and initial segregation of artifacts during excavations in 2018 (photo by Katarzyna Bednarczyk, Museum of Kraków)



Ryc. 4. Szkło apteczne pochodzące z badań w 2017 roku (fot. Kamil Karski, Muzeum Krakowa)

Fig. 4. Pharmaceutical glass from research in 2017 (photo by Kamil Karski, Museum of Kraków)

materiału zabytkowego stanowi niełatwe zadanie. Klasyczny podział surowcowy i chronologiczny w tym wypadku jest niewystarczający. Niemal cały zbiór, poza nielicznymi wyjątkami, stanowiły obiekty wykonane w pierwszej połowie XX wieku. Pośród zabytków masowych, wydobytych w 2017 roku, dominującą kategorię stanowią gwoździe (26,90%), łuski (11,12%) i pociski (17,25%), fragmenty szkieł (6,85%) oraz przedmioty niezidentyfikowane (5,64%). Grupa zabytków wydzielonych to zaledwie 6,90%.

Zabytki wydzielone posegregowano na grupy przedmiotów, których dodatkowe cechy pozwalają na bardziej szczegółowy opis (np. znaki producentów lub wytwórców), są przedmiotami osobistymi (np. fragmenty grzebieni, przyborów toaletowych), mają odniesienie do poszczególnych aspektów obozowego życia (szkło apteczne, narzędzia pracy, klucze, kłódki). Jeszcze innym zbiorem są fragmenty macew. Pośród zewidencjonowanych przedmiotów znajdują się również nieliczne przedmioty powojenne, np. monety, których chronologia nie budzi wątpliwości. Łącznie wszystkie te zabytki stanowią dowód historii miejsca i zachodzących tu procesów, z uwzględnieniem ich wielowątkowego charakteru.

ŹRÓDŁA W ARCHIWUM

Akta obozowe nie przetrwały, zostały zniszczone przez wycofujących się Niemców. Ich szczątkowe ślady znajdują się w rosyjskich archiwach. Największym zasobem danych są relacje składane od 1945 roku przed Żydowską Komisją Historyczną

przez ocalałych więźniów. Na pozostałe źródła składają się akta procesowe załogi obozowej i komendanta Amona Götha, ok. 200 fotografii, zdjęcia lotnicze terenu, plany wyrysowane w obozowym biurze projektów (*Bauleitung*), wspomnienia więźniów zdeponowane w archiwach bądź wydane drukiem, listy transportów ewakuacyjnych wyruszających z i do Plaszowa, nagrane (audio i wideo) relacje więźniów. Oraz ogromny, wciąż rozpoznawany i analizowany zasób źródeł powiązanych, odkrywanych często w archiwach, w sposób nieoczywisty łączących się z historią KL Plaszow.

Historię miejsca budujemy i rekonstruujemy dzięki badaniom archeologicznym, poprzez odkryte zabytki i dzięki dokumentacji wytworzonej na ich temat. Artefakty są rozpatrywane w sieci wzajemnych powiązań ze źródłami wymienionymi wyżej, z którymi tworzą materialny zbiór śladów przeszłości wciąż analizowanej (Le Goff, 2007, s. 167). Wobec ilości konfrontowanych ze sobą zasobów nasuwa się pytanie, na ile miejsca pamięci są w istocie muzeami, a na ile archiwami (w tym archiwami codziennej materialności)?

Wiek XX to okres, w którym masowa produkcja stała się powszechna. Przedmioty zostają pozbawione indywidualizmu, są powtarzalne, spada ich wartość – stają się ogólnodostępne. Zjawisko to znajduje odzwierciedlenie w wynikach badań archeologicznych. Ilość materiału masowego jest olbrzymia, a jego wzajemne podobieństwo przytłaczające. Przedmioty wyprodukowane fabrycznie, takie jak szkło (fragmenty), gwoździe ze zniszczonych baraków, części instalacji elektrycznych same w sobie są nieme. Znaczenia nabywają dopiero dzięki kontekstowi swojego odkrycia, z rzeczy zwykłych stają się rzeczami przynależnymi do obozu, świadkami jego historii.

Ilość materiałów związanych z historią Plaszowa już teraz jest ogromna. I już teraz, jeszcze przed otwarciem muzeum, powoduje szereg konsekwencji, które choć w części postaramy się nazwać i zdiagnozować. Jak pisaliśmy we wstępie, weryfikacja faktów historycznych, ich uprawomocnienie jest punktem wyjścia i warunkiem koniecznym istnienia muzeum-miejsca pamięci. Każde, nawet najmniej na pozór istotne źródło może mieć znaczenie. Stąd wynika konieczność dostępu do pełnego (w części zdigitalizowanego) zasobu dowodów istnienia obozu – archiwaliów i artefaktów. Instytucja, która gromadzi wszystko, oddala się jednak od dotychczasowo pojmowanej roli muzeum – miejsca, które selektywnie buduje własną kolekcję, mając na względzie zarówno wyraźnie wskazany profil zbiorów, jak i konsekwencje wynikłe z gromadzenia. Musi zwiększać powierzchnię magazynową, zapewnić odpowiednie warunki przechowywania, a także konserwację.

Czy więc dzisiaj nie jest właściwsze nazywanie muzeów-miejsc pamięci muzeami-archiwami lub po prostu archiwami? Taka diagnoza wynika nie tylko z obserwacji sposobu ich działania, ale ma również oparcie w metarefleksji. Jeśli bowiem jedną z podstaw ich istnienia jest pamięć, to powinna ona dążyć do maksymalnej obiektywizacji. Pamięć jest jednak selektywna. To nie my posiadamy wspomnienia, lecz wspomnienia posiadają nas. I nie jest możliwe zapanowanie nad ich ilością i rodzajem. Stąd wynika dążenie do zebrania wszystkich możliwych źródeł, a przez ich liczbę zbudowania obrazu przeszłości opowiedzianej w sposób bezstronny (a może wielostronny właśnie). Muzea-miejsca pamięci w swojej (na pozór) kompulsywnej

konieczności gromadzenia wszystkiego wychodzą naprzeciw swojej misji zachowania pamięci. Jedyną przeszkodą może być bariera finansowa. A główną szansą na to, aby dzięki zasobom uzyskać weryfikację historyczną, jest często archeologia. Jest to jednak nie tylko szansa, lecz także ogromne ryzyko (González Ruibal, 2008, s. 256).

Kategorie takie jak archiwum, muzeum, historia i pamięć są hybrydyczne i przenikają się wzajemnie. Podejmując zagadnienie pamięci, Jacques Derrida (1996) klasyfikuje rolę archiwów jako dynamiczną i protetyczną relację, gdzie przedmiot archiwizowany usytuowany jest między dążeniem do jego zachowania czy też źródłowego powtórzenia i potwierdzenia a koniecznością eliminacji z szerokiego obiegu, analogicznie do procesu muzealizacji. Archiwium staje się przedmiotem wzbudzającym pamięć. Pierre Nora (2009, s. 7) uważa:

W całości [pamięć – dopisek autorów] opiera się na materialności śladów, bezpośrednio danych, widzialności obrazu. To, co powstało jako rodzaj pisarstwa, kończy jako wierne odtworzenie albo nagranie na taśmie. W im mniejszym stopniu pamięć jest przeżywana wewnątrz, tym bardziej jej istnienie zależy od zewnętrznych mediów i widocznych znaków – stąd bierze się dotykająca naszą epokę obsesja archiwum, która pragnie jednocześnie całkowitej konserwacji teraźniejszości i absolutnego ocalenia przeszłości.

Obcowanie z autentycznym świadkiem jest w tym wypadku kluczowym elementem organicznego doświadczenia czegoś, co ma wpływ na odbiorcę i buduje z nim relację. Relacja między nieobecną w przestrzeni historią a odbiorcą zostaje nawiązana przez obiekt w sposób zmysłowy (Szpociński, 2010), czyniąc przedmioty i konkretne miejsca realnymi. Fascynacja zabytkami archeologicznymi nie jest wyłącznie zainteresowaniem ich historycznością. Prace archeologiczne wiążą się niemal wyłącznie z badaniem pozostałości rzeczy, ich cienia. Ślady te są fragmentaryczne, właściwie zawsze niepełne. Posiadają specyficzną aurę tajemniczości i pozostawiają miejsce na interpretację, zarówno badacza-muzealnika, jak i odwiedzającego muzeum (Burstrom, 2013, s. 311, 313). Dzięki temu w środowisku muzeum powstaje intymna relacja między zwiedzającym a przedmiotem-świadkiem, która często stanowi kolejny poziom doświadczenia miejsc pamięci, odmienny od przytłoczenia ich historyczną skalą czy monumentalizmem wystaw martyrologicznych.

Różnica między tym, co rozumiemy jako muzealium i archiwium ma więc często wyłącznie charakter umowny, jednak ma swoje konsekwencje. Według Mike'a Featherstone'a archiwum jest miejscem magazynowania obiektów, które tylko częściowo zostały sklasyfikowane. Ich status jest niesprecyzowany i sytuuje się między kulturowym odpadem a przedmiotem znaczącym, a ponadto jest ciągle przekształcany przez segregowanie, opracowanie i przemieszczanie źródeł, wobec których pozostawione jest miejsce na osobistą interpretację i odbiór (Nieszczerzewska, 2011, s. 161–162).

Funkcja muzeum wymusza niejako klarowny osąd wartości danego obiektu jako części dziedzictwa, które należy chronić, podczas gdy kształtowanie się archiwów jest procesem zdecydowanie bardziej zautomatyzowanym, wręcz mecha-



Ryc. 5. Pokaz zabytków z badań 2017 zrealizowany w ramach Dnia Otwartych Drzwi Muzeów Krakowskich w listopadzie 2017 roku (fot. Katarzyna Bednarczyk, Muzeum Krakowa)

Fig. 5. Exhibition of artifacts from 2017 research, carried out as part of the Krakow Open Museum Day in November 2017 (photo by Katarzyna Bednarczyk, Museum of Kraków)

nicznym, gdzie dane są głównie zbierane, a nie oceniane. Dopiero na późniejszym etapie zbiory poddawane są różnym ewaluacjom i ocenom. Najpewniej jest to pośredni powód decyzji Nory, by postrzegać pamięć analogicznie do archiwum, a nie muzeum.

Potraktowanie miejsc pamięci jako archiwów wiąże się również z ich rolą ekspozycyjną i edukacyjną. Wobec treści i zabytków prezentowanych na wystawie potrzebne jest pozostawienie miejsca na zrozumienie, dlaczego są istotne. Dotyczy to nie tylko zabytków archeologicznych, które podczas badań terenowych są zbierane masowo, ale również wszelkich możliwych śladów przeszłości. Decyzja, co jest warte ekspozycji, a co trafi do muzealnego magazynu jest trudnym wyborem. Lęk przed uchybieniem ważnej części historii jest jednym z elementów codzienności funkcjonowania muzealnika. Jednak nieuchronnie część zbiorów pozostaje w stanie zawieszenia, bowiem ze względu na swoją nikłą wartość poznawczą są skazane na wieczne pozostawienie w muzealnych magazynach. Taki stan rzeczy dotyczy przede wszystkim obiektów masowych, również tych odkrytych w trakcie badań archeologicznych, przeprowadzanych na terenach miejsca pamięci. Choć opisane zabytki nie są pokazywane odwiedzającym, to muzeum jest zobowiązane zapewnić im odpowiednie warunki przechowywania, konserwację i możliwość udostępniania w celach badawczych.

Cały ten proces przypomina zdecydowanie bardziej akt archiwizacji wszystkiego, co może być użyteczne niż budowania celowej kolekcji, której towarzyszą pewne z góry poczynione założenia.

Specyfika zabytków archeologicznych powoduje, że stanowią zbiór, którego informatywność jest określona w sposób całościowy. W przypadku zabytków ekspozycyjnych, są one często pozbawione kontekstualności, swoje dookreślenie zyskują dopiero przez analizę wspólnie z zabytkami masowymi i odniesieniem do ich wspólnego odkrycia. Połączenie tych informacji w środowisku ograniczonej przestrzeni wystawy muzealnej może wydawać się kłopotliwe, choć nie niemożliwe (Theune, 2018, s. 126). Przykładów takiej aktywności jest m.in. Muzeum Archeologiczne w Halle, a w przypadku miejsc pamięci i archeologii XX wieku – w Hartheim. Równorzędne traktowanie przedmiotów, które są poddane selekcji i są ekspozycyjne z tymi, które znajdują się w magazynach i archiwach wewnątrzmuzealnych, powoduje, że kolejnym istotnym czynnikiem jest również skala i liczba źródeł do poznania historii. Nawet jeśli nie są powszechnie dostępne, ich status jest tożsamy z rolą prezentowanych na wystawach artefaktów.

Dodatkowo pamiętać należy, że często zniszczone i niekompletne obiekty pełnią poruszającą odbiorców rolę świadków historii. Zmysłowe odczucie skali zniszczenia, które odcisnęło swe piętno na setkach czy tysiącach artefaktów, jest czynnikiem uświadamiającym, materialnym potwierdzeniem zasięgu historycznego procesu unicestwienia.

REDEFINICJA?

Kształtowanie się miejsc pamięci jest procesem złożonym. Warunkiem koniecznym jest imperatyw pamiętania, determinowany przez wzajemne związki historii i rodzącej się pamięci indywidualnej. Historyczny i emocjonalny status miejsca powoduje konieczność archiwizacji. Sam gest gromadzenia ma wówczas często charakter kompulsywny. Zbierane są wszelkie skrawki rzeczywistości, które mogą zostać uznane za części historii, na podstawie której budowana jest pamięć. Archiwizacji podlegają zatem fragmenty świadomie pozostawione, ale również te, które wbrew intencji ich twórców powinny zostać zniszczone bądź ukryte.

Jednym z narzędzi badawczych są badania archeologiczne. Przynoszą często ogromną liczbę źródeł, którymi są ruchome zabytki archeologiczne. Ich specyfika, powtarzalność i niekompletność sprawia, że miejsce ich gromadzenia będzie bliższe pojęciu materialnego archiwum niż klasycznego muzeum. Niniejszy artykuł jest przyczynkiem, próbą opisanego zjawiska. Jednak ważne jest uznanie, że procesy, które opisujemy nie tylko już zachodzą, ale są realnymi problemami dotyczącymi miejsca pamięci.

Brak ustawowych regulacji podążających za stanem faktycznym powodować może (lub już powoduje) oczywiste komplikacje. Można wśród nich wskazać niewystarczające środki, którymi dysponuje instytucja zarówno na zatrudnienie pracow-

ników odpowiedzialnych za rosnące kolekcje-archiwa, jak i uzyskanie, a następnie utrzymanie odpowiednio dużej powierzchni magazynowej umożliwiającej ich odpowiednie przechowywanie, a w przypadku artefaktów – na ich konserwację i udostępnianie.

Opisane wyżej problemy dotyczą głównie zabytków znalezionych w trakcie badań archeologicznych. Ich specyfika, na którą składają się, już wcześniej wielokrotnie podkreślane, masowość, powtarzalność, powszechność, niska (w większości wypadków) wartość rynkowa, stanowi wyzwanie, z którym w pierwszej kolejności, w rozumieniu autorów niniejszego tekstu, należy zmierzyć się w formie ogólnej debaty i wypracowania sposobu postępowania z zabytkami.

W tym miejscu pojawia się kwestia moralnej odpowiedzialności opiekuna tej przestrzeni, do której kluczem jest słowo „wybór” bądź „selekcja”. Wszystkie te przedmioty związane są z miejscem, gdzie zadawano śmierć. Są więc rodzajem świadectwa. Jednak ich wielość często zabiera im głos i przeradza się w szum informacyjny. Poddane niewłaściwej opiece nie służą edukacji, nie pełnią roli ekspozycyjnej, która jest również jedną z podstawowych misji muzeum (tu podkreślamy, że istnieją odstępstwa od tej reguły, których przykładem są gabloty z włosami ofiar KL Auschwitz. Jest to jednak wypadek szczególny, w którym znak równości między śmiercią a pozostałością fizyczną ofiar jest wręcz podkreślany przez ich masowość). Niemniej większość przypadków jest bardziej banalna, zwyczajna – i właśnie masowa. Z drugiej strony są świadectwem przerwane istnienia, któremu należy się szacunek. Wyrażony, jeśli nie przez udostępnienie osobom odwiedzającym to miejsce pamięci, to przez odpowiednie regulacje formalne i podążające za nimi środki finansowe.

Każdy z przedmiotów stanowiących kolekcję muzeum-miejsca pamięci jest rodzajem dowodu. Świadectwem zdarzeń, możliwym do właściwego odczytania tylko w kontekście pozostałych zasobów. Weryfikacja pamięci – wspomnień, relacji – jest jednym z podstawowych celów istnienia upamiętnień miejsc ludobójstwa. W przypadku tak delikatnym niezwykle istotne jest, aby również proces instytucjonalny przebiegał w duchu etyki.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman, Z.
1990 Prawodawcy i tłumacze. *Studia Filozoficzne*, 4, 3–32.
- Bednarek, M., Kariski, K., Śmietana, M.
2017 *Miejsce Pamięci KL Płaszów. Raport za okres 2016–2017*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.
- Burström, M.
2013 Fragments as something more: Archaeological experience and reflection. W: Alfredo González-Ruibal (red.), *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity* (s. 311–322). Oxon: Routledge.

- González Ruibal, A.
2008 Time to destroy. An archaeology of supermodernity. *Current Anthropology*, 49(2), 247–279.
- Derrida, J.
1996 *Archive fever: A Freudian Impression*. Chicago: Chicago University Press.
- Halbwachs, M.
1969 *Spoleczne ramy pamięci*. Przekł. M. Król. Warszawa: PWN.
- Karski, K., Różycki, S., Schwarz, A.
2017 Memories of Recent Past. Objectives and Results of Non-invasive Archaeological Research Project at KL Płaszow Memorial Site. *Analecta Archaeologica Ressoviensis*, 12, 221–246.
- Kotarba, R.
2009 *Niemiecki obóz w Płaszowie 1942–1945*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu.
- Le Goff, J.
2007 *Historia i pamięć*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Minta-Tworzowska, D.
2015 O „użyteczności” rozważań nad miejscami i krajobrazami pamięci w archeologii. W: B. Gediga, A. Grossman, W. Piotrowski (red.), *Miejsca pamięci. Pradzieje, średniowiecze i współczesność* (s. 13–31). Biskupin – Wrocław: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, Komisja Archeologiczna Wrocławskiego Oddziału PAN.
- Nieszczerzewska, M.
2011 Archiwum opuszczonych miejsc. *Kultura współczesna*, 4(70), 160–170.
- Nora, P.
2009 Między pamięcią i historią. Les lieux de Mémoire. W: M. Ziółkowska, A. Leśniak (red.), *Tytuł roboczy: archiwum N° 2* (s. 4–12). Łódź: Muzeum Sztuki.
- Orwid, M.
2009 *Trauma*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szpociński, A.
2010 Autentyczność przeszłości jako problem kultury współczesnej. W: A. Szpociński (red.), *Wobec przeszłości. Pamięć i przeszłość jako elementy kultury współczesnej* (s. 292–302), Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza.
- Pollack, M.
2014 *Skażone krajobrazy*. Sękowa: Wydawnictwo Czarne.
- Pomian, K.
2006 *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Tokarska-Bakir, J.
2004 *Rzeczy mgliste*. Sejny: Pogranicze.
- Theune, C.
2018 *A shadow of war. Archaeological approaches to uncovering the darker side of conflict from 20th century*. Leiden: Slidestone Press.
- Zalewska, A. I.
2015 Archeologia czasów współczesnych. Tu i teraz. W: A. I. Zalewska, *Archeologia współczesności* (s. 21–39). Warszawa: Stowarzyszenie Naukowe Archeologów Polskich.
- Żuk, L.
2015 Rzeczywistość pamięci (*milieu de mémoire*) społeczności pradziejowych. W: B. Gediga, A. Grossman, W. Piotrowski (red.), *Miejsca pamięci. Pradzieje, średniowiecze i współczesność* (s. 79–109). Biskupin – Wrocław: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, Komisja Archeologiczna Wrocławskiego Oddziału PAN.

MUSEUM-THE ARCHIVE OF MEMORY. SOME REMARKS ON THE ROLE OF
ARCHAEOLOGY IN THE MUSEUMS MEMORIAL-SITES ON THE EXAMPLE OF KL

S u m m a r y

The way of embedding, collecting, and sharing of archaeological knowledge is one of the most popular subjects of reflection of the past. It concerns the availability of the sources and methods of building relations between them and a widely understood social receiver in the museum's environment.

In such case, we try to understand the term public archaeology as determination of relations between the receivers of archaeological research of the second level and objects, and as a way of presenting effects of research and archaeological sites (comp. Zalewska, 2016, p. 31–32).

The problematics of the archaeology of recent times is also connected to the issues of materiality, memory, heritage, which determine the research area in which we work. Archaeological research is a discovery of material pieces of evidence and building narrations about the past by the archaeologist himself. They do not concern only the processes of historical reconstruction and their physical pieces of evidence, and also relations between them and contemporary times.

In the presented article, we want to focus on the multi-faceted perception of the role of archaeological works, and the method of collecting and sharing information gained during the research. Our case study will be the area of former labor and concentration camp Plaszow in Krakow. The area of the former camp is the focal point to the reflection on the archaeology of the contemporary past. It is a basis to draw some remarks in the debate about the connections between archaeology and memory and the possibility of its creative usage in the work of museologists.

THE AREA OF FORMER CAMP TODAY

Not even four kilometers from the Krakow's Old Market is the 40-hectares green area. The landscape is actively diversified, ridged irregularly and rocky, two hills go down to the road running in the center of it. Among the abundant greenery made of grass, bushes, and trees, there also live wild animals (fixes and does).

The green area has a different past. And, though it may be only an episode in the long continuity of its existence – it is a famous episode. It is here, not more than four kilometers from the Krakow's city center between 1942–1945, a German Nazi work and concentration camp Plaszow functioned. The post-camp area is an example of the contaminated landscape in a correct understanding of the term (Pollack 2014). Blurred and obliterated past of the place cases various tensions between its role in the past and way of using it today.

In 2016 the Ministry of Culture and National Heritage, together with the Krakow Municipality, founded research, which would lead to establishing the site of memory: KL Plaszow. The Museum of Krakow was an entity responsible for conducting the works. The museum prepared a scenario of future commemoration place based on the archival materials and results of archaeological works on the post-camp area (Bednarek et al., 2017).

None of the camps is created in a limbo (historical, geographical, or social), and the limbo is not created after its disposal. The processes which occur in the post-camp area after 1945 are especially important to determine the role of the future museum. The size of the presentation of historical facts connected to the camp's functioning, or the place for the dynamics of the area, environment which for many years (in most of the examples) shaped the physicality and peoples' attitudes to that place, is still debated. The key to understanding that situation is memory and trauma (Orwid, 2009, s. 8).

Verification of facts connected to the history of the camp is in a cross authentication by sources. Thus, the need for access and the gathering of the whole archival material linked to that place. The most significant sources, the larger chance to confirm or reject the situation which some arise doubt connected to its happening. Hence, another feature of places of memory is a result of it. These areas are no longer museum in contemporary understanding, but they are archives. They collect not only the written sources (camp acts, prisoners stories, court documents, memoirs, publications), but also photographs, films, and audio recordings – and finally artifacts – given by the victims or their families, and gathered during excavations.

HISTORY

In October 1942, in the area of Pogórze and Wola Duchacka, Germans established the work camp for Jewish people (Zwangsarbeitslager Plaszow des SS- und Polizeiführers im Distrikt Krakau – ZAL). In July 1943, the adjoined a new entity to it: the educational work camp for the Poles (Arbeiterziehungslager – AEL). In January 1944, the camp changed its status to a concentration camp – Konzentrationslager Plaszow bei Krakau (Kotarba, 2009, s. 23, 36–39). It lasted till 14 of January 1945. The camp was also a place of execution of the victims of Krakow's Gestapo. The total number of people murdered in the camp and its area is estimated at eight thousand.

At first, the camp's area had several hectares. In the end, it was 80 ha. In total, about 30 thousands of prisoners were places in Plaszow. The camp's victims were Jews (from Krakow, Poland, transported from local gets, Slovak), Poles, and Roms. From the half of 1944, Germans sent the prisoners in the evacuation transports to the camps that laid further from the front line: KL Gross-Rosen, KL Auschwitz, KL Mauthausen, KL Ravensbrück, KL Buchenwald (Kotarba, 2009, s. 173–174).

After the war, the camp's area was taken by the Red Army, which devastated the remains of camp's infrastructure. After 1946, the area decreased due to the development of the Krakow city. The estate building and shops raised, and the owners that regained their houses came back. After 2002, 37 ha were under the protection of the Historic Preservation Officer of Małopolskie Province. The memory of the war past of the place preserved in the form of seven monuments that stood – their founders were private people and institutions. The buildings of KL Plaszow, the area's shape (leveling of the ground to build the barracks), and the Gray House (the only "witness" that preserved) are the pieces of evidence of the camp's past. They are visible mostly during the spring because the greenery is the least abundant then. However, these areas gain their meaning when texts from different sources surround them.

ARCHAEOLOGY

From the beginning of 2016, the KL Plaszow area was under archaeological research. The first part of the works focused on the analysis of the archives and documenting the current state – preparing the numeric model of the surface, making a series of aerial photos, and using different geophysical research methods (Karski et al., 2017). Around half (19.53 ha) of the preserved area was researched using the magnetic prospection. The ground-penetrating radar, electromagnetic method, and electrical resistivity imaging were used on a smaller scale. The prospection was made on the places of future excavation areas and fragments of Jewish cemeteries – sites where the non-invasive methods are not possible due to the ethical issues. During the spring, we conducted surface research, which was taken on the whole post-camp area.

The excavation research was conducted in 2017–2018. The most complicated ones were made in the area of the men's barrack no. 24. The works continued at other areas such as toilets, laundry rooms, lavatory, bakery, and food warehouses – at the domestic sector, in the place of possible water

reservoir for firefighters, at the so-called beat – the part of hospital near the barracks 17 and 20, and at the industrial area: barracks of ironworks and plumbers (no. 84), paper mill (no. 90) and printing house (no. 91). In 2018 the excavations were continued at the area of the barrack no. 24 and camp's bakery, and food warehouse.

During the research, we discovered the elements of architecture and camp infrastructure – the foundations of barracks' walls, sideways, canalization. Together we collected 6600 artifacts, and in 2018 this number doubled. The report and classification of such an amount of material is a complicated task. Among the mass material from 2017, we found mostly nails (26.90%), shells (11.12%) and bullets (17.25%), fragments of glass (6.85%) and unidentified objects (5.64%). The group of distinguished artifacts was only 6.90%.

The distinguished artifacts were divided into the groups of objects which additional features allow for a more detailed description (such as signs of producers or manufacturers), personal objects (e.g., fragments of combs, toiletries) or which linked to the chosen aspects of the camp's life (pharmacy glass, tools, keys, padlocks) or fragments of matzevah.

SOURCES IN ARCHIVES

Camp documents did not survive, and they were destroyed by retreating Germans. Their little fragments are kept in the Russian archives. The most significant source of knowledge is the stories told by the survived prisoners in front of the Jewish Historical Commission from 1945. The rest of the archival materials are court documents of the camp's staff and commander Amon Göth, about 200 photographs, aerial photos of the landscape, plans drawn in the camp's architecture office (*Bauleitung*), memoirs of prisoners collected in the archives or printed in form of book, lists of evacuation transports departing from and to Plaszow, recordings (audio and video) of prisoners' stories.

The amount of materials connected to the history of Plaszow is enormous. It is now, even before the opening of the museum, it causes several consequences, which we will try to diagnose and name at least in part. As we have written in the introduction – the verification of historical facts, their authorization, are the starting point and necessary condition of the museum's existence – the place of memory.

Each, even the least important source, may be valuable. Thus, the necessity of having access to the whole (partially digitalized) collection of pieces of evidence of the camp's existence – archives and artifacts. The institution that collects everything recedes from the current understanding of the role of the museum. A place that selectively builds its collection, taking into account the exact profile of sources and the consequences connected to its gathering – which is the necessity of enlarging the magazine space, ensuring proper conditions of storing materials, and their conservation.

Museums – places of memory in their (as it seems) urgent necessity of gathering of everything – face up the mission of saving the memory. The only barrier might be the financial one. And the only chance to have the historical verification thanks to the sources is archaeology. But it is not only a chance but also a considerable risk (González Ruibal, 2008, 256).

Categories such as archives, museums, history, and memory are hybrid and transfer each other. Discussing the problem of memory, Jacques Derrida (1996) classified the role of archive as dynamic and prosthetic relation where an archival object situates between the urge to preserve it, or source repetition and confirmation, and a necessity of its elimination from the wider public – which is analogous to the process of musealisation. The archive is a subject that brings memory.

Being with the authentic witness is, in that case, a key element of organic experience with an object that has an impact on the receiver and builds relations with him. The object bonds the relationship between the absent history in the space and a receiver in a sensual way (Szpociński, 2010); it makes the objects and specific places real.

The fascination of archaeological artifacts is not only interest in the historicity. The archaeological works connect mostly to the research of the remains of objects, their shadows. These remains are in fragments, almost always incomplete. They have their special aura of mystery and leave a place for interpretation – for the researcher, museologist, and the museums' visitor (Burström, 2013, p. 311, 313). Thanks to that, the museological environment develops an intimate relation between the visitor and an object – witness which often is the further step of experiencing the places of memory, different than being overwhelmed by the historical scale or monumentalism of martyrological exhibitions.

The difference between what we understand as a museum or archive is often conventional, but it has its consequences. According to Mike Featherstone, an archive is a place where partially classified objects are stored. Their status is not precise and situates itself between cultural waste and valued object. More, it is constantly transformed through segregation, reporting, and transportation of sources, which might be interpreted in a personal way (Nieszczerzewska, 2011, p. 161–162).

Treating places of memory as archives is also connected to their exhibition and educational role. Texts and artifacts presented on display should leave the site to understand their validity. It links not only to archaeological artifacts, which during the fieldwork are gathered on a mass scale but all possible traces of the past. The decision of what is worth to exhibit, and what will be a part of the museum's storage is a hard choice. The anxiety of not showing an essential part of history is one of the elements of the everyday work of the museum.

However, inevitably part of the connection is in a state of suspension, and due to its small importance when it comes to widening the knowledge of the past, they are destined to be in the museum storage forever. This is connected mostly to the mass material, and those gathered during archaeological works conducted in a place of memory. However, since the artifacts are not shown on display to the visitors, it is a museum that has to prepare proper conditions of storage, conservation, and a possibility to share it for other researchers. The whole process reminds the act of archiving everything that might be useful, not building the entire collection with the beforehand prepared assumptions.

The specificity of the archaeological artifacts causes that they are whole only with their documentation, which was created about them. Also, part of it as the distinguished artifact is additionally determined by the mass material and context of its discovery. Connecting this information in the environment of the organic space of the museum's exhibition may be problematic but not impossible (Theune, 2018, s. 126). There are few examples of such activity – such as Archaeological Museum in Halle, and in the context of places of memory and archaeology of the 20th century – in Hartheim. Treating the objects which are selected and exhibited in the same way and those which are stored in the museums' warehouses and archives, causes that another essential facet is their scale and amount of historical sources. Even if they are not widely accessible, their status is identified with the artifacts presented on display.

Additionally, we should remember that partially destroyed, and incomplete objects have the evolving role of being the witnesses of history. The sensual feeling of the scale of damage, which has its impact on hundreds or thousands of artifacts, is the eyeopening aspect, the material confirmation of the scale's historical process of obliterating.

REDEFINITION?

Creating places of memory is a complex process. The necessary condition is the memory imperative, determined by the mutual connections of history and establishing individual consciousness. The historical and emotional status of the place causes the necessity of archiving. The gesture of collecting is often compulsive. The parts of reality are gathered. They might be considered as part

of history on the basis of which the memory is created. Therefore, parts of archives are the fragments that are led intentionally, and these which despite the intention of their creator, should be destroyed or hidden.

The archaeological research is one of the survey methods, which side effect is gathering a huge amount of sources, which are archeological objects. The role of these objects, due to its specificity, repetitiveness, and incompleteness, will be closer to the definition of a material archive than a classical museum.

The above-mentioned problems are linked to the artifacts gathered during the archaeological works. Their specificity which consists of, as mentioned earlier: mass, repeatability, prevalence, low (in most cases) price on markets – is a challenge which should be faced as first (according to the authors of the text) in the form of debate or developing the procedures for artifacts.

Each of the objects which are part of the museum collection – the place of memory, is a kind of evidence. The evidence of happenings can be appropriately read only in the context of the rest of the material. Verification of memory – memories, and stories – is one of the primary goals of the existence of memorizing places of Shoah. In such a delicate case, it is significant for the institutional process to the ethical as well.

METODY

**STUDIA NAD DOMIESZKĄ MINERALNĄ
W CERAMICE NACZYNIOWEJ KULTURY AMFOR KULISTYCH
Z TERENU KUJAW**

**THE STUDIES ON THE MINERAL ADMIXTURE
IN THE CERAMIC VESSELS OF THE GLOBULAR AMPHORA
CULTURE FROM THE KUYAVIA REGION**

Anna Maria Świerczyńska

Wydział Archeologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań
annaswierczynska@wp.eu

ABSTRACT: This article relates to the question, „what exactly is a mineral admixture in Globular Amphora Culture?”. My studies prove that only the granites fulfill the criteria. I designed the experiment. One of the goals was to examine which stone is the easiest to process. It was a rapakivi granite. Its minerals are pink or grey after processing. The admixture found in GAC ceramics has the same color and the same size of minerals. There was another type of admixture which was not recognizable.

KEY WORDS: Globular Amphora Culture, granite admixture, Kuyavia region

W niniejszych rozważaniach postawiłam sobie za cel rekonstrukcję, na poziomie analityczno-aplikacyjnym, procesu wytwarzania domieszki mineralnej, stosowanej w neolitycznym garncarstwie przez ludność kultury amfor kulistych (KAK) na Kujawach. Informacje zawarte w literaturze przedmiotu wskazywały, że jedynie skały z rodziny granitów mają odpowiedniej wielkości ziarna, stopień skryształowania i skład mineralny, który plasuje je w roli domieszki. Ta wiedza umożliwiła zaprojektowanie eksperymentu, który miał na celu odpowiedź w kwestii preferencji dotyczących doboru rodzaju granitu, jako podstawowego źródła uzyskiwania domieszki mineralnej. Pierwotnie zaplanowano w nim również badania mikroskopowe metodą płytek cienkich próbek (tzw. szlifów ceramicznych) wydzielonej ceramiki

naczyniowej KAK, zawierającej ten rodzaj domieszki. Jednak ostatecznie, z przyczyn niezależnych, oparłam się na wynikach badań makroskopowych, które w rezultacie okazały się interesujące. Zastosowałam podział technologiczny, którego historia i zasady zostaną zarysowane poniżej. Uwzględniłam również charakterystykę stanowisk archeologicznych, z których został mi udostępniony materiał ceramiczny oraz częściowo kontekst tych stanowisk. Dla części z nich przeprowadziłam badania mikroskopowe i właśnie z tego względu zdecydowałam się je szerzej omówić. Aby pokazać dobitniej celowość stosowania granitów jako domieszki schudzającej, przytoczyłam także przykłady kilku innych stanowisk i uzyskane wyniki zastosowania do badań ceramiki metody szlifów cienkich¹.

W tym celu również przybliżę pochodzenie eratyków fennoskandzkich oraz omówię właściwości skał narzutowych z rodziny granitów. Dla uproszczenia będę je nazywać „granitami”, ponieważ nie spotkałam się w pracach dotyczących neolitu z wyróżnianiem poszczególnych ich rodzajów.

W środowisku naturalnym² występuje znacznie więcej odmian granitów niż wytworów kulturowych z tej skały. Ze względu na swoje właściwości techniczne nie mógł być stosowany do wyrobu wszystkich typów narzędzi. Obserwujemy równocześnie popularne i intencjonalne jego użytkowanie, po uprzednim rozdrobieniu, jako domieszki schudzającej do wyrobu ceramiki. Można na tej podstawie wysunąć hipotezę, że to właśnie z eratyków pozyskiwano tę domieszkę. Być może przygotowując domieszkę, stosowano pozostałości po wytwarzaniu narzędzi metodą przekształcenia morfometrycznego, która była popularna w tym czasie (Chachlikowski, 1990, s. 223–255, 262–265). Tej hipotezie sprzyja niska frekwencja małych odpadów po produkcyjnych (Chachlikowski, 1990, s. 240).

Istotne jest również spostrzeżenie, że ludność KAK na Kujawach od pojawienia się, czyli fazy I do końca fazy IIIa, funkcjonowała obok kultury pucharów lejkowatych (KPL; Szymt, 2013, ryc. 1.33). Stanowiska tych społeczności położone są blisko siebie, a częstokroć nawet się zazębiają³. Jednak na terenie Kujaw tylko w ramach KAK do wyrobu ceramiki użytkowano dużych ilości domieszki granitowej, co stanowi swoisty fenomen. W produkcji naczyń glinianych ludność KPL stosowała odmienne schudzające wypełnienie masy ceramicznej (Czebreszuk, 1996, s. 22–24). Trudno odpowiedzieć na pytanie, z czego wynikały te różnice. Niektórzy archeolodzy uważają, że granitowa domieszka w naczyniu zwiększa jego wytrzymałość, ogranicza kurczenie się przy suszeniu i pozwala budować większe naczynia. Tłumaczą jej obecność względami wyłącznie użytkowymi. Należy wspomnieć w tym miejscu, że niektóre rodzaje granitu są bardzo atrakcyjne wizualnie, w szczególności granit rapa-

¹ Artykuł stanowi skróconą i poprawioną wersję pracy dyplomowej (Świerczyńska, 2018), która nie była dotąd publikowana.

² Dla stanowiska Goszczewo 13-procentowy udział liczbowy granitów w całym zbiorze wyniósł 51,57% (Chachlikowski, 1994, tab. 8).

³ Na większości stanowisk, które opisuję w dalszej części artykułu pozostałości kultury amfor kuli-
stych, wystąpiły w kontekście zabytków kultury pucharów lejkowatych.

kiwi⁴. Trudno jednak tłumaczyć, np. względami estetycznymi, ów „mały przewrót” w obrębie KAK w wytwórstwie ceramiki. Tym bardziej nie można z góry zakładać, że miał jakieś znaczenie ideologiczne. W odniesieniu do kultur pradziejowych uważa się, że wszystkie te elementy: technologia, kwestie społeczne i ideologiczne były z sobą zespolone, nierozzerwalne. W związku z tym nie można jakiegokolwiek wytwórczości ujmować wyłącznie w kategoriach użyteczności. Jednak wymagałoby to zagadnienie osobnych studiów.

W związku z zakładanym celem tego artykułu przyjrzymy się dokładniej domieszce tłuczonych, rozdrabnianych granitów w naczyniach KAK. Zaczyna być stosowana od fazy IIa tej kultury (w fazie I wykorzystywano domieszkę podobną do tej używanej przez społeczności KPL). Wyraźna tendencja dodawania okruchów granitu do gliny w procesie wyrobu ceramiki dotyczy tzw. klasycznej fazy w rozwoju kujawskich ugrupowań ludności KAK. Właśnie Kujawy są pod tym kątem stosunkowo dobrze zbadane⁵. Na podstawie studiów nad ceramiką z tych terenów stworzono też system podziału i opisu technologicznego wytworów. Dzięki niemu można podzielić materiał chronologicznie, ponieważ poszczególne grupy i podgrupy technologiczne są typowe dla różnych faz rozwoju KAK (Szmyt, 1996, s. 26–27). Tłuczony granit był używany jako domieszka schudzająca już w fazie I, ale współwystępował z piaskiem. Dopiero w fazie IIa popularność tej technologii wyraźnie wzrasta i wynosi powyżej 60%. Natomiast w fazie IIb ceramika z dodatkiem pokruszonych skał granitowych zaczęła zdecydowanie dominować nad innymi. Ta tendencja utrzymuje się w fazie IIIa, a w fazie IIIb traci nieco na popularności (Szmyt, 1996, s. 34–35). Wyraźnie widać, że domieszka rozdrobnionych granitów jest typowa przede wszystkim dla tzw. horyzontu klasycznoamforowego, obejmującego fazy IIb i IIIa KAK (Szmyt, 1996, s. 78).

POCHODZENIE MATERIAŁU ERATYCZNEGO, W TYM GRANITÓW, NA KUJAWACH

Przystępując do tego zagadnienia pod kątem archeologii, często korzystamy z wyników uzyskanych przez geologów i petrografów. Jednak ich standardowe postępowanie badawcze znacznie się różni, na co niektórzy badacze nie zwracają większej uwagi. Archeolog nakierowany jest na wytwórczość ludzi pradziejowych, a nie na strukturę geologiczną skał. Ze względu na odmienny cel stosowane są inne metody i zadawane odmiennie pytania badawcze (Chachlikowski, 2013, s. 11–13). Do zupełnej innej kategorii można zaliczyć dzisiejszy obserwowany na powierzchni materiał

⁴ Granit rapakiwi ma strukturę porfirowatą. Składa się z grubych ziaren minerałów, m.in. skaleni potasowych, które nadają mu intensywnie czerwony kolor, co czyni je atrakcyjnymi nawet obecnie. Na terenie Kujaw dostępny jego rodzaj pochodzący z Wysp Alandzkich, przyniesiony przez masy łódolodu (Czekalska, Kunkel, 1977, s. 97).

⁵ Np. badania prowadzone przez Zespół Badań Kujaw Instytutu Prahistorii UAM (Cofta-Broniewska, 1990, s. 5).

eratyczny, który różni się od tego występującego w epoce neolitu. Brak wiedzy o tym prowadzi do nieuprawnionych wniosków. Geolodzy w swoich dociekaniach szukali obszarów macierzystych, na których materiał kamienny został włączony w obręb łądolodu. Najczęściej posługiwano się przy tym różnymi wariantami określania skał przewodnich (Górska, 2000, s. 9–17). Natomiast postępowanie archeologiczne jest nakierowane na zbadanie samej struktury dostępnego materiału litycznego, metod pozyskiwania i jego obróbki (Prinke, Skoczylas, 1980, s. 9). Ma to na celu określenie dostępności wybranych gatunków skał dla społeczności pradziejowych. Na tej podstawie można określić trendy w ich użytkowaniu oraz udział importów⁶. Podstawowe środki do uzyskania takich wyników to ocena makroskopowa, mikroskopowa i mikroskopowa płytek cienkich.

Nie powinno się również pomijać genezy utworów polodowcowych, w ramach których materiał eratyczny został zdeponowany. Procesy peryglacjalne, zachodzące w zasięgu działania łądolodu, oraz procesy eoliczne spowodowały ukształtowanie się rozległych terenów pokrytych piaskami lub lessami, także wydm śródlądowych, np. w obrębie dzisiejszej Puszczy Kampinoskiej (Czubla, Papińska, 2006, s. 144). Najbardziej charakterystycznymi tworami polodowcowymi są moreny składające się z materiału skalnego transportowanego przez lodowiec, który włączał go w swój obręb po drodze, a następnie pozostawiał na danym terenie. W ten sposób na powierzchnię Polski trafiło mnóstwo materiału skalnego z terenu dzisiejszej Skandynawii oraz Bałtyku. Gdy łądolód przez dłuższy czas pozostawał w jednym miejscu, wówczas w jego przedniej części powstawała morena czołowa, tworząc przy czole lodowca spiętrzony lub pofałdowany wał. Twór ten jest wyniesiony ponad poziom otaczającego terenu i ma wydłużony kształt odpowiadający czołu łądolodu. Moreny denne tworzyły się z materiału wleczonego przez łądolód w jego strefie spągowej. Lodowce, przemieszczając się, zdzierały lub żłobiły materiał podłoża. Mogły ciągnąć bloki skalne nawet kilometrowej długości. Przemieszczany w ten sposób materiał w czasie ruchu, poddawany dużym naciskom, ulegał przekształceniu. Powstały rumosz skalny podlegał też porysowaniu lub wygładzeniu (Marcinek, 1991, s. 79–80). Wody wypływające z łądolodu na skutek jego topnienia w cieplejszych okresach zabierały ze sobą drobniejszy materiał skalny, taki jak żwiry, piaski, mułki oraz małe kamienie. Wypływając z łądolodu, materiał ten niekiedy tworzył na jego przedpolu sandry (Marcinek, 1991, s. 81). Tworzywem moren jest głównie glina morenowa, zwana też zwałową. Obejmuje różne frakcje skalne, głównie ility, piasek, żwir, a czasami kamienie, a nawet większe odłamy skalne. Zazwyczaj osady lodowcowe występują warstwowo, ze względu na następujące naprzemiennie glaciały i interglaciały (Galon, 1972, s. 41). Gliny morenowe charakteryzują się znacznym zróżnicowaniem walorów fizycznych i składu tworzącego je materiału skalnego. Występujące w Polsce są zazwyczaj czerwono-brunatne bądź żółto-brunatne. Pod względem frakcji najwięcej, bo około połowy (ok. 50%) masy glin morenowych, stanowią piaski,

⁶ Importami najogólniej określa się przedmioty sprowadzone spoza terenu użytkowania lub z niedostępnego na miejscu, pozyskanego przez wymianę surowca. W tym przypadku można brać pod uwagę oba warianty.

szacunkowo 25–40% – iły, ponadto ok. 10% – mułki i 5% – żwiry. Ilość narzutniaków nie jest ujednolicona. Wyróżnia się ok. 200 północnoeuropejskich polodowcowych skał przewodnich. Spośród skał krystalicznych w glinie morenowej w Polsce najwięcej jest granitów, mniej zaś porfirów bałtyckich, a także diabazów i bazaltów (Galon, 1972, s. 42).

Dla moich rozważań dotyczących domieszki schudzającej istotne są granity i na nich się skupię. Skład i właściwości skał określanych jako granity mogą znacznie różnić się od siebie. Ten stan rzeczy wynika ze zróżnicowania w obrębie składu mineralnego i ziarnistości. Mianem granitów określa się skały drobno-, średnio- i gruboziarniste⁷. Należą one zarówno do grupy skał magmowych, jak i metamorficznych, bowiem po wykryształizowaniu się z magmy uległy przeobrażeniom w wyniku oddziaływania wysokiej temperatury i ciśnienia. Częściej wymienia się je jednak w tej pierwszej kategorii. Granity zaliczają się do skał kwaśnych, ziarnistych i plutonicznych (głębinowych). Skały należące do tej rodziny zawierają duże ilości krzemionki, nawet do 80%. Mają strukturę porfirową. Pod względem chemicznym charakterystyczna jest przewaga alkaliów nad wapniem (Czekalska, Kunkel, 1977, s. 78). Do rodziny granitów należą: granit alkaliczny (zwany typowym), granit wapniowo-alkaliczny, granodioryt, granit muskowitzowy, granulity i grajzeny. Polskie granity narzutowe wykształciły się w okresie prekambryjskim (Czekalska, Kunkel, 1977, s. 79).

Do precyzyjnego określenia rodzajów użytych granitów do produkcji ceramiki naczyniowej stosowane są metody makro- i mikroskopowe i to one pozwalają odpowiedzieć na wiele pytań dotyczących procesu wytwarzania ceramiki.

MIKROSKOPOWE METODY ANALIZY CERAMIKI NACZYNIOWEJ – SZLIFY CIENKIE

Dla wyselekcjonowanych materiałów ceramicznych pochodzących ze stanowisk archeologicznych z terenu Kujaw wykonano badania petrograficzne. Dla orientacji i tylko w skrócie przytoczę zasady takich badań. W pierwszej kolejności należy oddzielić część badanego przedmiotu, aby uzyskać świeży przełam. Następnie pozyskuje się fragment niewielkiej grubości, który później jest szlifowany do grubości 30 µm. Taką próbkę umieszcza się na szkiełku podstawowym i nakłada się na całość szkiełko nakrywkowe. Tak przygotowany preparat można badać pod mikroskopem polaryzacyjnym. Istnieją dwa różne sposoby oświetlenia, które może być do nich użyte: liniowe światło spolaryzowane (PPL) i dwułomne polaryzujące (XP). W dalszej kolejności następuje etap obserwacji próbki i interpretacji uzyskanych wyników. Duża część nowoczesnych mikroskopów polaryzacyjnych daje możliwość wykonywania zdjęć i bezpośredniego przenoszenia obrazu na ekran oraz do pamięci komputera. Materiałem, z którego może być pobrana próbka do celów archeologicznych, jest ceramika

⁷ Grubość ziaren w poszczególnych kategoriach to 0,1–2 mm dla frakcji drobnoziarnistej, 2–5 mm dla średnioziarnistej i powyżej 5 mm dla gruboziarnistej (Skalmowski, 1972, s. 34).

naczyniowa, ceramika nienaczyniowa, jak np. cegły, pieczęcie, figurki, fajki i wiele innych artefaktów wykonanych z materiałów litycznych (Quinn, 2013, s. 1, 4, 7, 9).

Należy zaznaczyć, że poza badaniami szlifów cienkich przy pomocy mikroskopu polaryzacyjnego do dyspozycji pozostają metody analizy geochemicznej: instrumentalna neutronowa analiza aktywacyjna (INAA), fluorescencja rentgenowska (XRF), spektrometria mas sprzężona z plazmą wzbudzaną indukcyjnie (ICP-MS) (Quinn, 2013, s. 1). Nie zostały one wykorzystane do materiałów ze stanowisk, które zostały przytoczone w dalszej części niniejszego artykułu, więc nie istnieje potrzeba tłumaczenia w tym miejscu zasad ich działania. Skupię się zasadniczo na metodach petrograficznych, zastosowanych do artefaktów z okresu neolitu na Kujawach. Metodę szlifów cienkich zastosowano dla stanowiska Wilkostowo 23/24, gm. Aleksandrów Kujawski, woj. kujawsko-pomorskie, które położone jest w północnej części Kujaw, w obrębie środkowego dorzecza Tażyny. Teren ten został zmieniony przez działalność łądolodu w trakcie zlodowacenia Wisły fazy poznańskiej i jego subfazy recesyjnej – chodzieskiej. Na stanowisku wystąpiły materiały KPL i KAK, przy czym ceramiki przynależnej do pierwszej z wymienionych kultur było znacznie więcej. Pozyskano między innymi 994 fragmenty ceramiki KAK o łącznej wadze 15 028 g (Rzepecki, 2014, s. 11–17). Wskaźnik rozdrobnienia wynosił 0,7 dla ułamków ze stoku i 0,8 dla tych z *plateau*, w dwóch wyróżnionych skupiskach ceramiki po 0,5 i 0,6 (Rzepecki, 2014, s. 110). Przeprowadzono badania petrograficzne szlifów cienkich pod mikroskopem elektronowym w świetle przechodzącym. Stosowne analizy obejmowały również określenie składu ziarnowego i mineralnego, przez zliczenie poszczególnych składników dla każdej próbki. W ten sposób przebadano m.in. szlify cienkie pobrane z ośmiu fragmentów ceramiki KAK. Trzy z nich charakteryzowały się małą ilością lub nawet brakiem skał magmowych w masie ceramicznej, reszta próbek zawierała ich stosunkowo dużo. W jednej stwierdzono aż 50% kwarcu. Ze względu na zastosowanie gliny o doskonałej jakości, duża część naczyń pozbawiona była domieszki schudzającej. W przypadku obecności domieszki mineralnej najczęściej rozpoznawano zabieg dodawania okruszków skał magmowych w typie granitów. Domieszka ta została określona jednoznacznie jako celowa, ponieważ poprawiała właściwości produktu końcowego (Pawlikowski, 2014, 509–530).

MAKROSKOPOWE METODY BADAŃ WŁAŚCIWOŚCI TECHNOLOGICZNYCH CERAMIKI KAK

Niezależnie od badań ceramiki KAK metodami petrograficznymi rozwijał się nurt skupiony na makroskopowej analizie ceramiki neolitycznej, umożliwiającej jej systematykę ze względu na cechy masy ceramicznej. Na tej podstawie stworzono system podziału ceramiki na 4 grupy technologiczne (gt), 3 podgrupy technologiczne (pgt) i 2 elementy grup technologicznych (egt). Całość została skonstruowana na podstawie jasno określonych kryteriów klasyfikacyjnych, tj. rodzaj, grubość i ilość domieszki oraz charakter uwarstwienia przełomu – por. tabela 1.

Tabela 1. Cechy domieszki ceramiki KAK (za: Szmyt, 1990, ryc. 1).

Grupy czynności techniczno-użytkowych	Jednostki systemu technologicznego	gt	I	II	III			IV	
		pgt			A	B	C		
		egt							
Rodzaj domieszki	Piasek		1	2		3	3	3	2
	Tłuczeń		2	2	1	1	1	2	2
	Tłuczone skorupy			3	3	3	3	1	3
	Domieszka organiczna			4	4	4	2	2	
Granulometria domieszki	Drobna 0,4 mm		1	2		2	3	3	2
	Średnia 0,5–0,9 mm		3	2	3	3	2	3	1
	Gruba 1,0–4,0 mm		2	3	1	1	1	1	4
Ilość domieszki	Mała			2	2	2	2		
	Średnia		2	1	2	2	1	2	3
	Duża		1	3	3		3	1	1
Charakter uwarstwienia przełomu	Jednolity		1	3	1	1	3		1
	Jednolity z tendencją do warwowania		3	1	3	3	2		3
	Warwowany						1		
	Silnie warwowany						3		
	Gruzelkowaty							1	

Objaśnienie: 1 – cecha dominująca, 2 – cecha występująca wyraźnie, 3 – cecha występująca śladowo, 4 – cecha występująca sporadycznie.

Schemat ten sukcesywnie zastosowano do materiałów ceramicznych pochodzących z wielu stanowisk archeologicznych. Poniżej przedstawię dwa przykłady, w których zastosowano zarówno metody makro-, jak i mikroskopowe.

Aby w pełni ukazać specyfikę ceramiki KAK z Dębów (stan. 29, gm. Dobrze, woj. kujawsko-pomorskie), należy przyrzeć się bliżej położeniu stanowiska i odkrytym w jego obrębie zabytkom (Czebreszuk, Szmyt, 1992, s. 1, 9–13). Stanowisko leży na obszarze Wysoczyzny Kujawskiej, która mimo swej nazwy w rzeczywistości jest terenem charakteryzującym się niewielkimi deniwelacjami, a dokładniej jest położone w obrębie tzw. Piasków Krzywosądkich. Lokalizacja stanowiska na piaskach eolicznych, stosunkowo bogatych w ciekłe wodne, wyraźnie odcina się od pozostałej części regionu, gdzie dominują gleby ciężkie, o słabo rozwiniętym systemie hydrograficznym.

Natomiast w odniesieniu do badań nad domieszką ceramiki naczyniowej stwierdzono obecność zarówno tłuczni, jak i miki. Użyty tłuczeń był różnobarwny, a mika występowała w ilościach nieznacznych w niektórych fragmentach ceramiki, zaś w innych było jej więcej. Ten pierwszy stan, tj. obecność różnobarwnego tłuczni, miał być spowodowany nieintencjonalnym dodatkiem do masy ceramicznej, natomiast

drugi zabieg, związany z obecnością miki, był celowym działaniem pradziejowych garncarzy. Jednak moim zdaniem taki stan również mógł być efektem wybierania różniącego się składem mineralnym materiału skalnego do przygotowania domieszki, zarówno tej o wyższej zawartości miki, jak i takich o znikomym jej udziale. Te różnice zostały odnotowane przez autorów monografii w zestawieniach tabelarycznych, co tworzy jedynie ogólne wyobrażenie o znaczeniu tych cech technologicznych w regułach stosowanych w lokalnym garncarstwie KAK.

W sumie w zbiorze ceramiki naczyniowej KAK ze stanowiska Dęby 29 zdecydowanie dominowała III grupa technologiczna, w różnych wariantach podtypów, rzadsze były grupy II i IV, a do I należał zaledwie pojedynczy fragment (Czebreszuk, Szmyt, 1992, s. 58–88).

Wychodząc od powyższych wyników badań, podjęłam własne i poddałam analizie wybraną ceramikę pochodzącą z zespołu stanowisk Opatowice – Wzgórze Prokopiaka (gm. Radziejów Kujawski, woj. kujawsko-pomorskie), które znajduje się w obrębie Pagórków Radziejowskich należących do Wysoczyzny Kujawskiej (Koško, Szmyt, 2006, s. 15). Wzgórze zaznacza się wyraźnie na tle moreny radziejowskiej. Od strony północno-wschodniej przylega do niego morena denną, co zwiększa wrażenie wyodrębnienia Opatowic od otaczającego je terenu. Wgląd w sytuację litologiczną interesującej mnie formy terenu dały obserwacje poczynione w obrębie wykopów archeologicznych oraz wyrobisk powstałych po eksploatacji piasku i żwiru. W jej budowie stwierdzono obecność piasków fluwioglacjalnych z pojedynczymi gładzikami, których struktura była zaburzona. W niektórych wykopach zarejestrowano glinę morenową lub piaski gliniaste. Teren ten był w całości objęty złodowaceniem bałtyckim (Nowaczyk, 2006, s. 67–73, 78).

Stanowisko Opatowice 36 położone jest w północnej części Wzgórza Prokopiaka. Jego południowo-wschodnia część została zniszczona w wyniku zaniechanej już eksploatacji piasku, zaś skraj północno-wschodni był wówczas zalesiony. W trakcie pierwszej prospekcji stwierdzono, że stanowisko dość wyraźnie zarysowuje się w terenie, ponieważ zajmuje stoki i kulminację niewielkiego wzniesienia. Uznano, że miało prawdopodobnie charakter osady (Koško, Szmyt, 2015, s. 15–21). Oprócz przeważających liczebnie reliktyw KAK udokumentowano przejawy osadnictwa KPL, interstadium epoki kamienia i brązu, kultury łużyckiej, kultury przeworskiej, wreszcie z okresu wczesnego i późnego średniowiecza oraz z doby nowożytnej. Na stanowisku Opatowice 36 odkryto aż 22 927 ułamków naczyń łączonych z KAK o łącznej wadze 149,357 kg. Stanowiły 75,7% ogółu pozyskanej tam ceramiki, a więc były znakomitą większością zbioru (Szmyt, 2015, s. 99). Był to jednak przypadek odosobniony, ponieważ na innych stanowiskach założonych przez społeczności KAK na Wzgórzu Prokopiaka ceramika tej ludności nie była tak liczna. Całość pozyskanego materiału źródłowego przedstawiała dużą wartość diagnostyczną, co jest fenomenem wśród dotąd opublikowanych stanowisk opatowickich. Zidentyfikowano pięć grup technologicznych. Wśród nich dominowały gt II, pgt IIIA i egt IIIB1, natomiast gt IV i egt IIIB2 stanowiły mniejszość w zbiorze (Szmyt, 2015, s. 216). Na podstawie tych ustaleń oraz szeregu innych przesłanek datujących osadnictwo ludności

KAK na stanowisku Opatowice 36 zostało przypisane do fazy IIIa wg kujawskiej periodyzacji rozwoju tych społeczności (Szmyt, 2015, s. 222). Dla tego zespołu przeprowadziłam badania mineralogiczno-petrograficzne, którym zostało poddanych 10 fragmentów ceramiki KAK. Wydzielone próbki badałam pod mikroskopem polaryzacyjnym w świetle przechodzącym. Przy pomocy punktowej ilościowej analizy mikroskopowej określony został procentowy udział składników mineralnych obecnych w masie ceramicznej tych naczyń. Wszystkie zawierały ostrokrawędziowe okruchy skał magmowych. Drugą co do udziału domieszką był piasek, jednak nie wystąpił we wszystkich rozpatrywanych próbkach ceramiki, nadto w przypadku części z nich zidentyfikowano wolne przestrzenie po materiale organicznym. Biorąc pod uwagę ogół wymienionych wyżej cech, wydzielono dwa typy zastosowania domieszki mineralnej wśród analizowanej ceramiki naczyniowej KAK (Rauba-Bukowska, 2015, s. 361, 364–366):

- Typ I: Równomiernie rozłożona domieszka w postaci okruchów skał magmowych na tle drobnoziarnistej macierzy, z dużą zawartością najdrobniejszej frakcji. Należy do niego siedem z dziesięciu analizowanych próbek.
- Typ II: Zawiera zarówno domieszkę ostrokrawędziowych okruchów skał magmowych, jak i piasku rozmieszczonych na tle pelitowej macierzy. Ten typ przedstawiają trzy z dziesięciu próbek.

Z kolei stanowisko nr 42 w Opatowicach znajduje się w środkowej partii wschodniego stoku Wzgórza Prokopiaka. Zarejestrowano liczny zbiór różnorodnych źródeł ruchomych oraz 103 obiekty nieruchome, w tym pozostałości budowli mieszkalnej, wybierzyska, jamy gospodarcze oraz dołki postłupowe. Pobrano wiele próbek do badań gabinetowych oraz analiz laboratoryjnych. W obrębie zbadanej przestrzeni stanowiska rozpoznano relikty osadnictwa reprezentujące ludność KPL, KAK, interstadium epok neolitu i brązu, kultury łużyckiej, wreszcie wczesnego i późnego średniowiecza oraz ery nowożytniej (Koško, Szmyt 2007a, s. 13–17). Na rubieży stanowiska udokumentowano obecność pradziejowych wybierzysk różnego rodzaju surowców⁸. Natomiast w południowej i północnej części eksplorowanego terenu odsłonięto kamienny materiał eratyczny w układzie naturalnym (Koško, Szmyt, 2007b, s. 19–20). Pozyskaną na stanowisku Opatowice 42 ceramikę KAK reprezentowało w sumie 938 fragmentów o łącznej wadze 4023 g. Wystąpiły w „warstwie” oraz w zasypiskach obiektów łączonych z KPL. Zbiór ten cechował się słabym stanem zachowania, o czym świadczy wysoki wskaźnik rozdrobnienia wynoszący 0,24. Makroskopową analizą cech technologicznych objęto 693 fragmenty ceramiki. Ustalono w ten sposób, że większość z nich reprezentuje gt III, opartą na domieszce gruboziarnistego tłuczni kamiennego. Nie stwierdzono natomiast gt I, a gt II i IV oraz egt IIIC wystąpiły w mniejszości (Szmyt, 2007, s. 255). Na tej podstawie ustalono, że udokumentowane na stanowisku Opatowice 42 przejawy osadnictwa ludności KAK należy

⁸ Stwierdzono ślady pradziejowej działalności po eksploatacji piasku, kamieni oraz silnie spiaszczonej gliny.

sytuować w ramach klasycznego etapu rozwoju kujawskich ugrupowań, tj. w ramach faz IIb–IIIa (Szmyt, 2007, s. 273).

Stanowisko 3 w Kruszy Zamkowej (gm. Inowrocław, woj. kujawsko-pomorskie) do tej pory nie doczekało się osobnej, wyczerpującej publikacji monograficznej. Pojawia się jedynie w pracach kompilacyjnych, głównie w formie wspomnienia o jego istnieniu, bez podania większej ilości danych (por. Czerniak, Czerniak, 1984). Jednak to właśnie źródła ceramiczne z obiektu nr 295, odkryte na stanowisku Krusza Zamkowa 3, dały (wraz z materiałami z innych stanowisk kujawskiej KAK) podstawę do stworzenia schematu systematyki cech technologicznych garncarstwa społeczności KAK w rejonie Kujaw (Czerniak, Czerniak, 1984). Należy przypomnieć, że w pierwotnej propozycji nie istniały jeszcze – wyróżnione później – gt IV, pgt IIIC oraz egt IIIB1 i IIIB2. Z interesującego mnie obiektu 295 z Kruszy Zamkowej ocenie cech technologicznych poddano 150 fragmentów ceramiki naczyniowej KAK o łącznej wadze 6818 g i wskaźniku rozdrobnienia 0,028. Spośród analizowanych ułamków naczyń blisko 10% sklasyfikowano jako gt II, 26% – gt I, 57,6% – egt IIIA1, 5,8% – egt IIIA2, a 0,3% – pgt IIIB (Czerniak, Czerniak, 1984, s. 34–38). Dotychczasowe rozważania stały się podstawą próby odtworzenia procesu wytwórczego ceramiki w zakresie przygotowania masy ceramicznej.

PRÓBA EKSPERYMENTALNEGO ODTWORZENIA PROCESU WYTWARZANIA DOMIESZKI ZE SKAŁ GRANITOWYCH W KAK NA KUJAWACH

Na podstawie przedstawionych we wcześniejszych częściach artykułu informacji dotyczących szeroko rozumianego aspektu zastosowań domieszki mineralnej w garncarstwie późnoneolitycznych społeczności KAK w rejonie Kujaw, opracowałam eksperyment naukowy ujawniający praktyczne możliwości oraz sposoby pozyskiwania tłuczni granitowego spośród dostępnych lokalnie skał narzutowych. Jego głównym celem było rozpoznanie dokładniejszego charakteru uziarnienia eratyków granitu, z których potencjalnie mogła być pozyskiwana właściwa domieszka oraz możliwe stało się określenie wpływu rozprężenia termicznego na trwałość materiału skalnego⁹. Wbrew pierwotnym zamierzeniom nie mogłam posłużyć się jakimkolwiek profesjonalnym sprzętem do precyzyjnego pomiaru wyników doświadczenia. Z tych powodów przebieg eksperymentu oraz jego wyniki mogą zostać opisane jedynie przez pryzmat moich obserwacji. Wprawdzie fakt ów umniejsza, co zrozumiałe, (choć w moim przekonaniu nieznacznie) wartość naukową pracy i utrudnia wykonanie ewentualnych eksperymentów porównawczych, to jednak uważam, że osiągnięte efekty są rzetelne i wiarygodne, a sam przebieg warunków doświadczenia powtarzalny.

⁹ Ten aspekt został przetestowany poprzez wygrzewanie kamieni w ognisku, a następnie gwałtownym schładzaniu kamieni przez wrzucenie ich do zimnej wody.

Niniejsza część pracy prezentuje dokładny opis przebiegu całego eksperymentu, wraz z przeprowadzonymi z niego wnioskami.

Do eksperymentu wyselekcjonowałam dziesięć skał sklasyfikowanych pod względem petrograficznym jako granity. Wydzieliłam bloki skalne o różnym stopniu uziarnienia, od średnioziarnistych na drobnoziarnistym tle, po konkretce, które posiadały ziarna (minerały) dobrze wykształcone i relatywnie większych rozmiarów. Tylko jedna z próbek o nr 10 była fragmentem większej, rozbitej uprzednio bryły granitu. Pozostałe reprezentowały naturalne, nieprzekształcone formy konkretki kamiennej. Granity przeznaczone do eksperymentu pozyskałam z dwóch różnych miejsc położonych w obrębie Pojezierza Wielkopolsko-Kujawskiego. Pierwsze z nich zlokalizowane jest na Kujawach – w okolicach Kruszy Zamkowej, gm. Inowrocław, woj. kujawsko-pomorskie. Drugie natomiast w Wielkopolsce – nieopodal Jeziora Tomickiego, w gm. Stęszew, woj. wielkopolskie. Tereny, skąd pobrałam granitowe gładziki, leżą więc w zasięgu ostatniego zlodowacenia plejstoceniowego, na których dostęp do eratycznego surowca kamiennego był powszechny.

Wszystkie użyte do eksperymentu skały reprezentują granitowe eratyki fenno-skandzkie, najczęściej występujące w polodowcowym rezerwarze skał narzutowych (Chachlikowski, 2013). Zdecydowałam się na wybór okazów o stosunkowo niewielkich rozmiarach, z powodów czysto praktycznych. Większe egzemplarze byłyby trudne w obróbce i transporcie na większe odległości. Do części eksperymentu, która obejmowała termiczne rozprężanie struktury granitu, użyłam 10 kg węgla drzewnego, 5 kg brykietów drzewnych i sporej ilości suchych gałęzi jako materiału opałowego. Dodatkowo wykorzystałam do tego łopatkę, graczki i szczypce, które posłużyły mi do przekładania kamieni z paleniska do naczyń z zimną wodą. Użyłam również dwóch garnków emaliowanych na zimną wodę. Natomiast w drugiej części doświadczenia, w ramach której przekształcałam mechanicznie próbki na domieszkę (poprzez uderzanie), użyłam granitowego kamienia jako podkładki oraz tłuka z tego samego materiału skalnego.

Część pierwsza zaczęła się od wyboru miejsca, w którym można było rozpalic ognisko. Za najdogodniejsze do planowanego przedsięwzięcia uznałam polanę przy Źródleku Żarnowiec, usytuowane w okolicy wspomnianego już wyżej Jeziora Tomickiego. Zdecydowały przygotowane tam miejsca do palenia ognia oraz bezpośredni dostęp do wody. Następnie uszykowałam i rozpaliłam ognisko, do którego dokładałam opał w taki sposób, aby utrzymać w miarę stałą temperaturę przez czas trwania tej części doświadczenia. Wyrzewanie kamieni wydzielonych do eksperymentu było podzielone na pięć cykli o zbliżonym przebiegu. W trakcie każdego z nich skały były umieszczane w najgorętszym miejscu ogniska, a po upływie dwudziestu minut wyjmowane i każdorazowo umieszczane w naczyniach z zimną wodą. Powtórzono ten

¹⁰ Próbkę nr 5 jako jedyną była wcześniej oddzieloną od większej konkretki skalnej. W jej przypadku proces pozyskiwania domieszki wydłuża się o jedną czynność, jaką była wstępna obróbka mechaniczna. Jak już wspomniałam takie małe odłupki skalne mogły być też efektem ubocznym w procesie wytwarzania narzędzi metodą przekształcenia morfometrycznego.

zabieg pięć razy. Wynika stąd, że każda bryła przebywała w ogniu przez 100 minut. Dzięki temu chciałam uzyskać efekt rozprężenia się minerałów w wybranych przeze mnie próbach skał granitu. Po zakończeniu pierwszego etapu przystąpiono do realizacji drugiego, który polegał na wstępnym rozbięciu wszystkich próbek, a w przypadku powodzenia tej akcji również na rozdrobnieniu do postaci domieszki identycznej z prądziejową recepturą. Próbkę skał były fotografowane, jednak jakość zdjęć nie nadaje się do druku, dlatego pozostaną przy ich opisie. Próbka nr 1 była małą kongrecją skalną, miała duże, stopione z sobą ziarna. Poddawała się rozbięciu z trudem, niestety nie udało się uzyskać frakcji nadającej się na domieszkę mineralną. Próbka nr 2 była kongrecją podobnie o niewielkich gabarytach, o drobnych ziarnach, zatopionych w umiarkowanej jednolitej macierzy skalnej. Nie poddała się próbie rozbięcia. Próbka nr 3 była także małych rozmiarów, o grubych, dobrze wykształconych ziarnach. Uległa rozbięciu i rozdrobnieniu przy użyciu małej siły uderzenia. Podobną strukturę posiadała próbka nr 4, która równie łatwo poddała się obróbce mechanicznej. Z kolei próbka nr 5, w przeciwieństwie do pozostałych, była wcześniej oddzielona przeze mnie od większego bloku skalnego. Miała duże, dobrze wykrystalizowane minerały budujące skałę. Także i ona bardzo łatwo, a nawet – w porównaniu z wszystkimi pozostałymi naturalnymi bryłami granitu (tzw. surowiakami) – najłatwiej poddała się rozbięciu i rozdrobnieniu. Był to granit rapakiwi. Próbka nr 6 była średniej wielkości kongrecją, z żelazistymi wtrętami. Trudno ją było rozbić, ze względu na warstwę korową, lecz tak pozyskane fragmenty łatwo uległy rozdrobnieniu. Natomiast próbka nr 7 była małym gruboziarnistym surowiakiem, o dobrze wykrystalizowanej strukturze. Łatwo uległa obróbce mechanicznej. Próbka nr 8 była średniej wielkości bryłą granitu, mieszaniną dość dobrze stopionych ze sobą średnich i grubych ziaren. Łatwo uległa rozbięciu, ale trudno było pozyskać z niej frakcje nadające się na domieszkę. Próbka nr 9 była kolejną kongrecją skalną niewielkich rozmiarów, o średniej wielkości ziarnach, dobrze stopionych z tłem skalnym. Nie poddała się obróbce mechanicznej. Wreszcie próbka nr 10 była podobnie do pozostałych gabarytów oraz o średnich, dobrze wykształconych ziarnach. Uległa rozbięciu i rozdrobnieniu przy użyciu stosunkowo małej siły.

PODSUMOWANIE

Wnioski, jakie można sformułować na temat domieszki w ceramice KAK na Kujawach, wskazują na znaczącą pozycję kamienia, głównie tłuczni granitowego jako domieszki schudzającej, używanej do wyrobu ceramiki naczyniowej. Przedstawiciele sąsiednich ugrupowań kulturowych, jakimi byli członkowie społeczności KPL, dla których materiał skalny odgrywał również niepoślednią rolę, używały jednak innych domieszek w garncarstwie (jak np. piasek, tłuczone skorupy czy rozdrobnione muszle). Dziś nie jesteśmy w stanie dokładnie określić, co konkretnie skłaniało przedstawicieli społeczności KAK do podjęcia tak pracochłonnej czynności, jaką było pozyskanie domieszki z kamieni w typie granitów, tym bardziej że pod ręką powszechnie

dostępny był także piasek, niewymagający przecież dodatkowych zabiegów technicznych. Zabieg dodawania do gliny wytwarzanych, relatywnie dużych, ostrokrawędzistych okruchów skalnych zmieniał właściwości techniczne naczyń. Trudno wytłumaczyć tak nagłą popularność, wręcz powszechność takiej domieszki schudzającej tylko i wyłącznie możliwością budowania większych naczyń oraz mniejszą szansą uszkodzenia w trakcie procesu wytwarzania ceramiki. W moim przekonaniu musiało to być waloryzowane kulturowo (choć w minimalnym stopniu) na gruncie tradycji, a być może nawet, co nie jest takie niemożliwe, determinowane specyfiką kultury, w której „splątane” były wszystkie jej elementy. Warto bowiem w tym miejscu zwrócić uwagę na obserwacje kolorystyki wykorzystywanej przez ludność kultury amfor kulistych domieszki granitowej, a konkretnie minerałów barwy czerwonej, która, jak wiemy, jest powszechnie obecna, a niekiedy także dominuje w domieszkach w późnoneolitycznym garncarstwie tych społeczności. Należy także podkreślić, że najlepiej nadające się do tego celu kamienie są bardzo atrakcyjne pod względem wizualnym (estetycznym).

Podsumowując ogół wniosków z przeprowadzonego eksperymentu, należy zwrócić uwagę na pewne niedociągnięcia, zwłaszcza wydzielone do niego próby skał o zbyt małych rozmiarach. Również sam proces nagrzewania przebiegł zbyt krótko (mimo jego pięciokrotnego powtórzenia), aby poddane doświadczeniu bloki granitu uległy odpowiednio wysokiemu naprężeniu, umożliwiającemu jego rozkruszenie, a tym samym pozyskanie pożądanej domieszki mineralnej. Nadto, jak wykazało doświadczenie, nie każdy granit odpowiada strukturą mineralną, podobnie wielkością ziaren, domieszce stosowanej przez społeczności KAK do wytwarzania ceramiki naczyniowej. Mimo sygnalizowanych wyżej trudności, doświadczenie zdobyte przeze mnie na tym etapie eksperymentu może stanowić wartościowy punkt wyjścia dla kontynuacji badań nad zagadnieniem pozyskiwania domieszki tłuczni kamiennego przez ludność KAK na Niżu Polskim, tym razem już przy zachowaniu w pełni rygorów powyższego eksperymentu.

Na drodze doświadczalnej wykazałam, że w najwyższym stopniu rozdrobnieniu poddają się kongregacje granitu o grubych, ostrokrawędziowych minerałach. Muszą jednak podlegać dłuższej, jednorazowej obróbce termicznej (zapewne wymagającej dłuższego czasu ekspozycji na wysoką temperaturę, możliwej przy całodziennym i codziennym użytkowaniu paleniska). Z pewnością przy zachowaniu takich warunków eksperymentu znacznie łatwiej i również prostszym sposobem można pozyskać odpowiednią domieszkę. Świadczą o tym m.in. obserwacje poczynione w trakcie eksperymentu dotyczące próbki nr 5 – granitu rapakiwi, a które jednoznacznie przekonują, że najłatwiej przetworzeniu, a co za tym idzie rozkruszeniu uległ fragment, który był oddzielony wcześniej od kongregacji o dużych rozmiarach. Mogły to być pozostałości po wytwarzaniu narzędzi metodą przekształcenia morfometrycznego. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w okresie standardowego stosowania domieszki granitowej przez ludność KAK wytwarzanie narzędzi przy użyciu techniki przekształcenia morfometrycznego w odniesieniu do wyrobów wykonywanych z tej skały było relatywnie powszechne (Chachlikowski, 1990, s. 223–255, 262–265).

Należy wyraźnie podkreślić, że mimo sygnalizowanych ograniczeń, niewątpliwym osiągnięciem przeprowadzonego przeze mnie eksperymentu jest stwierdzenie, że domieszka granitowa, którą uzyskałam w wyniku doświadczenia, jest porównywalna z tą, którą zaobserwowałam w próbkach ceramiki KAK pochodzącej z kilku stanowisk położonych w rejonie Kujaw (Krusza Zamkowa, stan. 3; Tarkowo, stan. 61, 75 oraz Opatowice, stan. 3, 24, 33, 36). Oznacza to, że dostępne na miejscu granity fennoskandzkie pochodzenia lodowcowego stanowiły naturalne źródło tego surowca i były z powodzeniem wykorzystywane jako materiał skalny niezbędny do pozyskiwania „odkrytej” i poszukiwanej domieszki przez ówczesnych garncarzy.

BIBLIOGRAFIA

- Chachlikowski, P.
1990 Stan badań nad kamieniarstwem społeczności kultury amfor kulistych na Kujawach. W: A. Cofta-Broniewska (red.), *Kultura amfor kulistych w rejonie Kujaw* (s. 225–274). Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
1994 Późnoneolityczne wybijerzysko surowców skał niekrzemianowych w miejscowości Goszczewo, gm. Aleksandrów Kujawski, woj. Włocławek, stanowisko 13. *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 6, 59–121.
2013 *Surowce eratywne w kamieniarstwie społeczeństw wczesnoagrarnych Niżu Polskiego (IV–III tys. przed Chr.)*. Poznań: Garmond.
- Cofta-Broniewska, A. (red.)
1990 *Kultura amfor kulistych w rejonie Kujaw*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Czebreszuk, J.
1996 *Spoleczności Kujaw w początkach epoki brązu*. Poznań: Poznański Serwis Oświatowy.
- Czebreszuk, J., Szymt, M.
1992 *Osadnictwo neolityczne i wczesnobrązowe w Dębach woj. włocławskie, stanowisko 29*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Czekalska, A., Kunkel, A.
1977 *Mineralogia i petrografia dla geografów*. Warszawa: PWN.
- Czerniak, E., Czerniak, L.
1984 Z badań nad genezą i rozwojem kultury amfor kulistych na Kujawach. *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 1, 23–55.
- Czubla, P., Papińska, E.
2006 *Geografia fizyczna*. Warszawa: PWN.
- Galon, R. (red.)
1972 *Geomorfologia Polski*, t. 2: *Niż Polski*. Warszawa: PWN.
- Górska, M.
2000 *Wybrane właściwości vistuliańskich moren dennych środkowej i zachodniej Wielkopolski oraz ich znaczenie dla oceny dynamiki ostatniego lądolodu*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Koško, A., Szymt, M.
2006 Historia, problematyka i metodyka badań archeologicznych na Wzgórzu Prokopiaka w Opatowicach. W: A. Koško, M. Szymt, *Opatowice – Wzgórze Prokopiaka*, t. 1 (s. 15–26). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

- 2007a Przebieg badań. W: A. Koško, M. Szmyt, *Opatowice – Wzgórze Prokopiaka*, t. 3 (s. 13–18). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- 2007b Charakterystyka jednostek stratygraficzno-kulturowych. W: A. Koško, M. Szmyt, *Opatowice – Wzgórze Prokopiaka*, t. 3 (s. 19–52). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Lorenc, W. M., Mazurek, S.
2007 *Wykorzystać kamień*. Wrocław: Studio JASA.
- Marcinek, J.
1991 *Lodowce kuli ziemskiej*. Warszawa: PWN.
- Nowaczyk, B.
2006 Eoliczne piaski pokrywowe na Wzgórzu Prokopiaka w Opatowicach koło Radziejowa Kujawskiego. W: A. Koško, M. Szmyt, *Opatowice – Wzgórze Prokopiaka*, t. 3 (s. 67–80). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Pawlikowski, M.
2014 Wyniki badań mineralogicznych i technicznych ceramiki i polepy. W: S. Rzepecki (red.), *Wilkostowo 23/24. Neolityczny kompleks osadniczy*, t. 1 (s. 509–530). Łódź: Wydawnictwo Instytut Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego.
- Prinke, A., Skoczylas, J.
1980 *Neolityczne surowce kamienne w Polsce środkowo-zachodniej*. Warszawa: PWN.
- Quinn, P. S.
2013 *Ceramic petrography. The interpretation of archaeological pottery and related artefacts in thin section*. Oxford: Archaeopress.
- Rauba-Bukowska, A.
2015 Mineralogiczno-petrograficzna charakterystyka ceramiki i polepy. W: A. Koško, M. Szmyt, *Opatowice – Wzgórze Prokopiaka*, t. 5 (s. 361–374). Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Rzepecki, S. (red.)
2014 *Wilkostowo 23/24. Neolityczny kompleks osadniczy*, t. 1. Łódź: Wydawnictwo Instytutu Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego.
- Skalmowski, W.
1972 *Technologia materiałów budowlanych*, t. 1. Warszawa: Arkady.
- Szmyt, M.
1990 Stan badań nad zasadami analityki kultury amfor kulistych. W: A. Cofta-Broniewska (red.), *Kultura amfor kulistych w rejonie Kujaw* (s. 79–86). Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- 1996 *Spoleczności kultury amfor kulistych na Kujawach*. Poznań: Poznański Serwis Oświatowy.
- 2007 Ceramika kultury amfor kulistych. W: A. Koško, M. Szmyt, *Opatowice – Wzgórze Prokopiaka*, t. 3 (s. 255–294). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- 2013 *Late neolithic landscapes on the Polish Lowland: People, culture and economy in Kujawy – 4th and 3rd millennia BC*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- 2015 Rejestr źródeł ruchomych, kulturowych i przyrodniczych. W: A. Koško, M. Szmyt, *Opatowice – Wzgórze Prokopiaka*, t. 5 (s. 99–118). Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Świerczyńska, A. M.
2018 *Pozyskiwanie domieszki mineralnej w garncarstwie ludności kultury amfor kulistych na Kujawach* (niepublikowana praca licencjacka). Wydział Historyczny Uniwersytetu Adama Mickiewicza .

THE STUDIES ON THE MINERAL ADMIXTURE IN THE CERAMIC VESSELS
OF THE GLOBULAR AMPHORA CULTURE FROM THE KUYAVIA REGION

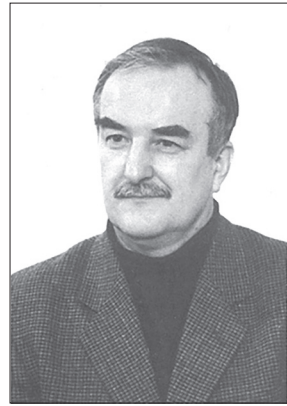
S u m m a r y

The purpose of this study was to acquire clay inclusions made from granites. More precisely, in the whole academic literature, they are called mineral inclusions, but only granites fulfill the criteria. This phenomenon is associated with the neolithic Globular Amphora Culture, especially in the classical phase (IIb–IIIa), in the Kuyavia region. Erratic raw materials dominate local stone resources. They were carried by the glacier. However, there are plenty of igneous, plutonic rocks called granites in archeological terminology. The history of researches is also included in the article: most important techniques for recognizing inclusions in clay, a brief history of studies on the usage of inclusions, which were used in the production of ceramic in prehistory, and selected sites where inclusion was examined. The following part covers my study of the production of inclusions. I aimed to find a type of granite with the best processing properties. For this purpose, I chose ten samples of granites. I determined that the alandish granite rapakivi has the best processing properties. Those granites consist of large crystals, which are nearly identical to inclusions present in prehistorical ceramic. Results, which confirm the thesis, are presented in summary.

KRONIKA

PAMIĘCI PROFESORA TADEUSZA MAKIEWICZA

W dniu 15 lutego 2019 roku zmarł profesor dr habilitowany Tadeusz Makiewicz, wieloletni pracownik Instytutu Prahistorii (dziś Wydziału Archeologii) Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Tak niedawno, w 2015 roku, ukazała się Księga Jubileuszowa *Viator per Delia Scientiaae Itinera* z okazji 70-lecia Profesora, poświęcona studiom nad okresem przedrzymskim, rzymskim, wędrówek ludów i wczesnym średniowieczem, których problematyką, a przede wszystkim okresem rzymskim zajmował się prof. dr hab. T. Makiewicz¹.



Przypomnijmy najważniejsze fakty z Jego życia. Urodził się 18 września 1945 roku w Rzgowie pod Łodzią. Jego rodzice Władysław i Leonarda ze Strzałkowskich zajmowali się rolnictwem. Tadeusz Makiewicz ukończył Liceum Ogólnokształcące w Łodzi, a w 1963 roku podjął studia na kierunku archeologia na Uniwersytecie Łódzkim. Kuźnicą Jego wiedzy praktycznej w zakresie archeologii była ekspedycja naukowa kierowana przez wybitnego archeologa łódzkiego prof. Konrada Jażdżewskiego, ucznia Profesora Józefa Kostrzewskiego, wieloletniego dyrektora Muzeum Archeologicznym w Łodzi. W jej ramach badane były tzw. kurhany książęce, a przede wszystkim osada ludności kultury przeworskiej w Przywozie, pow. wieluński, co przesądziło o zainteresowaniu się T. Makiewicza problematyką okresu wpływów rzymskich. Realizował ją w ramach kolejnych ekspedycji naukowych i badań archeologicznych.

Jego praca magisterska była poświęcona zagadnieniu *Cmentarzyska z okresu rzymskiego w Białej koło Łodzi*, a której promotorem był wspomniany Profesor Konrad Jażdżewski. Trudność naukowo-praktyczna w realizacji tej pracy polegała na tym, że zaginęły materiały źródłowe pozyskane z badań prowadzonych w dwu-

¹ Dane uwzględnione w niniejszym tekście stanowią głównie streszczenie z publikacji jubileuszowej: A. Michałowski, M. Teska, M. Zółkiewski (red.), *Viator per Delia Scientiaae Itinera. Studia nad problematyką okresów przedrzymskiego, rzymskiego, wędrówek ludów i wczesnego średniowiecza*, Poznań 2015, Wydawnictwo Naukowe UAM. Nawiązują do wspomnień zawartych w tej publikacji, a także do własnej pamięci.

dziestoleciu międzywojennym. Źródłem informacji stała się jedynie dokumentacja rysunkowo-opisowa. Po studiach zaczął pracować w Muzeum Okręgowym w Toruniu (od 1 sierpnia 1968 roku do 28 lutego 1969 roku), a 1 kwietnia 1969 roku przeszedł do Pracowni Archeologiczno-Konserwatorskiej PP Pracowni Konserwacji Zabytków Oddział w Poznaniu. Pracownie z urzędu nakierowane były na ratownicze badania wykopaliskowe prowadzone z dużą intensywnością, dlatego projekty realizowane przez Tadeusza Makiewicza dotyczyły m.in. badań pod budowę zbiornika wodnego „Pakość” czy zbiornika zaporowego „Jeziorsko”, jak również na rozległym obszarze przeznaczonym pod kopalnię „Bełchatów”. Uznanie i rozgłos przyniosły mu zwłaszcza badania nad Jeziorem Pakoskim i stanowisko w Janikowie (nr 11) pod Inowrocławiem, określone jako osada funkcjonująca w późnym okresie przedrzymskim. Dostarczyła ona bardzo bogatych źródeł archeologicznych, z których szczególne założenie przestrzenne zostało zinterpretowane przez T. Makiewicza jako pozostałości po miejscu świątynnym/kultowym. Rozpoznano na tej osadzie także wytwórnę żaren rotacyjnych, a w ich kontekście fragmenty ceramiki wykonanej na kole, interpretowanej jako związanej z wytwórczością celtycką. Były to pionierskie w tamtym czasie nie tylko odkrycia, lecz także interpretacje.

Te i wiele innych materiałów źródłowych oraz zainteresowanie problematyką szeroko rozumianego osadnictwa w starożytności stało się podstawą pracy doktorskiej Makiewicza *Osadnictwo kultury przeworskiej w rejonie Jeziora Pakoskiego*. Praca została napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Lecha Leciejewicza w Instytucie Historii Kultury Materialnej PAN, znanego archeologa-mediewisty związanego z Ośrodkiem Wrocławskim. Obronił ją w czerwcu 1973 roku i w tym samym czasie podjął pracę w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu, gdzie pracował do 30 września 1974 roku, aby wraz z nowym rokiem akademickim (od 1 października 1974 roku) przejść do pracy na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, do ówczesnej Katedry Archeologii, na czele której stał prof. dr. hab. Jan Żak, wybitny znawca wczesnego średniowiecza w Europie, a zwłaszcza skandynawskiego. To Profesor Żak zaprosił go do pracy na Uniwersytecie w Poznaniu. Od tego czasu UAM stał się docelowym miejscem pracy T. Makiewicza, w którym pracował do uzyskania emerytury. Mimo że pochodził spod Łodzi, to Poznań i Wielkopolska były Jego „małą Ojczyzną”.

T. Makiewicz habilitował się w 1984 roku na podstawie monografii *Formy kultu bóstw domowych w starożytnej Europie*, a recenzentami przewodu byli prof. Jan Żak, prof. Bogusław Gediga oraz prof. Kazimierz Godłowski, znaczące postaci polskiej archeologii. Jego zainteresowania i pasje oscyływały wokół ważnych zagadnień okresu przedrzymskiego i wpływów rzymskich, takich jak osadnictwo, handel i wymiana, a przede wszystkim możliwości identyfikacji przez archeologów miejsc sakralnych/kultu, do czego prowadziły go tzw. pochówki psów, ołtarze ofiarne. Niniejszy tekst nie podejmuje analizy i oceny treści rozległego i ważnego dorobku naukowego T. Makiewicza, który obejmuje 178 publikacji. Jednak należy w tym miejscu podkreślić, że praca habilitacyjna była pionierska w zakresie interpretacji tzw. glinianych ołtarzy, określanych przez niego również jako paleniska ornamentowe. Wskazał w niej na szerokie występowanie tych form od Niemiec, Danii przez ziemie polskie aż do krę-

gu trako-dackiego, interpretując to zjawisko w kategoriach bezpośrednich powiązań genetycznych czy oddziaływań.

Natomiast od 1994 roku rozpoczął się w działalności Profesora Makiewicza kolejny etap, który można nazwać powrotem do doświadczeń w pracy w ramach PP PKZ, a które były podwaliną na początku badań archeologicznych na trasie gazociągu Jamajskiego, aby w od 1997 roku przybrać postać tzw. badań autostradowych, czyli na trasie przebiegu dróg szybkiego ruchu i autostrad na terenie Polski. To za Jego kadencji dyrektora IP UAM Instytut przystąpił do badań autostradowych. T. Makiewicz zaangażował się w nie z wyjątkową pasją, prowadząc je w ramach Centrum Badań Archeologicznych Fundacji UAM w roli kierownika badań albo ich koordynatora. CBA FUAM, jako niezależna instytucja działająca w ramach Fundacji UAM, a zrzeszająca wybranych pracowników z różnych instytucji naukowych z UAM, z PAN, z Muzeum Archeologicznego w Poznaniu, występowała samodzielnie z wnioskami do Generalnej Dyrekcji Budowy Dróg Krajowych i Autostrad o przydział tych badań. W ich realizację w ramach Fundacji UAM przez cały czas zaangażowany był prof. T. Makiewicz. Miały charakter ratowniczych badań archeologicznych, prowadzonych na niespotykaną wcześniej skalę, dlatego wymagały sprostania wyzwaniom naukowym, głównie logistycznym i finansowym. Ten wieloletni udział prof. Makiewicza obejmował prace szerokopłaszczyznowe, wykopaliskowe na przeszło 20 stanowiskach archeologicznych.

Uwieńczeniem Jego kariery naukowej był rok 2006, kiedy Tadeusz Makiewicz otrzymał z rąk Prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego tytuł naukowy profesora, jako wyraz uznania dla Jego pracy naukowej, organizacyjnej i dydaktycznej.

Z ważnych sukcesów Profesora Tadeusza Makiewicza należy przypomnieć uzyskanie przez niego prestiżowego stypendium badawczego w Niemczech, w ramach Fundacji Alexandra von Humboldta, na którym przebywał od 1 maja 1981 roku do 30 kwietnia 1983 roku. Rekomendował go na ten wyjazd prof. Jan Żak, dyrektor Instytutu Prahistorii UAM, a opiekunem w Niemczech został prof. dr hab. Herbert Jankhun z Akademii der Wissenschaften w Getyndze, współpracujący przez wiele lat z IP UAM. Należy wspomnieć, że to za sprawą prof. Żaka została przetłumaczona na język polski sztandarowa monografia H. Jankhuna na temat osadnictwa, kształtująca w tamtym czasie poglądy wielu archeologów. Bezspornym faktem pozostaje to, że T. Makiewicz wówczas był jedynym „humboldczykiem” wśród archeologów uniwersyteckich w Poznaniu.

Tadeusz Makiewicz na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pełnił różne funkcje, był prodziekanem ds. studiów zaocznych na Wydziale Historycznym UAM, wicedyrektorem i dyrektorem Instytutu Prahistorii UAM. Należy dodać, że na początku, w roku akademickim 1986/1987, pełnił funkcję p.o. dyrektora (na czas choroby Profesora Żaka), a następnie, w wyniku wyborów, przez dwie kadencje – od 1.09.1990 roku do 31.08.1996 roku. W 1994 roku został wybrany na członka-korespondenta Niemieckiego Instytutu Archeologicznego w Berlinie. Również w Kilonii prowadził przez rok zajęcia dla niemieckich studentów z zakresu archeologii okresu przedrzymskiego i rzymskiego w Polsce. Zaangażował się w działalność Stowarzy-

szenia Naukowego Archeologów Polskich, którego w 2001 roku został prezesem na dwie kadencje.

Brał udział w licznych sympozjach, konferencjach naukowych w kraju i za granicą. Wypromował wielu magistrantów, a także siedmiu doktorów (Jacek Woźny w 1994 roku, Ewa Bugaj w 1997 roku, Ewa Wielgosz-Skorupka w 1999 roku, Andrzej Michałowski w 2001 roku, Daniel Żychliński w 2003 roku, Justyn Skowron w 2004 roku, Elena Klenina w 2005 roku).

Profesor Makiewicz zajmował się popularyzacją wiedzy naukowej, potrafił barwnie pisać i miał tzw. lekkie pióro, co stanowiło niebagatelną zaletę.

Został odznaczony za działalność naukową, organizacyjną i dydaktyczną, m.in. Odznaką Honorową Województwa Leszczyńskiego oraz Srebrnym Krzyżem Zasługi.

W ostatnich latach życia wycofał się z aktywnego życia naukowego, głównie za sprawą problemów zdrowotnych, ale zaglądał niekiedy do tzw. starego Historicum na Świętym Marcinie w Poznaniu. Nie zmienia to faktu, że przez wiele lat był czynny zawodowo i mocno zaangażowany w problematykę archeologiczną, w ramach której wypracowywał własne poglądy, interpretacje, proponując nowe rozwiązania, często wbrew utartym koleinom.

To krótkie wspomnienie stanowi wyraz pamięci o Profesorze Tadeuszu Makiewiczu. Wyraża również życzenie, aby pamięć ta była pielęgnowana i trwała w sercach i umysłach Jego Uczniów, Współpracowników, Koleżanek i Kolegów, Osób Bliskich.

W imieniu redakcji FPP

Danuta Minta-Tworzowska