

Andrzej P. Kowalski
Gdańsk

Kulturoznawcza archeologia i prehistoria *Kontynentu sztuki*

W dorobku szanownego Jubilata, Profesora Jerzego Kmity, poczesne miejsce zajmuje problematyka sztuki i kultury artystycznej. Mając na uwadze tylko wybrane fragmenty bogatej refleksji kulturoznawczej J. Kmity dotyczącej sztuki, chciałbym skupić się wyłącznie na aspektach historyczno – kulturowej genezy i pochodzenia sztuk plastycznych. Niektóre artykuły J. Kmity z zakresu filozofii i teorii sztuki oraz estetyki zostały niedawno ponownie przywołane w wyborze prac poznańskiego ośrodka kulturoznawczego¹. Uważam, że tym bardziej warto odnieść się do poglądów J. Kmity i wykorzystać płynące z nich inspiracje, zwłaszcza w antropologicznych i archeologicznych interpretacjach poświęconych źródłom sztuki.

Początki sztuki w zwierciadle „zmiernictwa sztuki”

Idea końca sztuki nie jest problemem nowym, kwestia ta była rozpatrywana już wielokrotnie. Nie będę w tym miejscu referować tego wielowątkowego zagadnienia. Niezamierzonym zapewne skutkiem głoszenia haseł zamierania sztuki było postawione nieco *à rebours* pytanie o jej początki, a także o istotę twórczości artystycznej oraz o relacje łączące sztukę z kulturą i z odnośnym porządkiem aksjologicznym. W jednym ze szkiców zatytułowanym „Problem tzw. »zmiernictwa sztuki«” J. Kmity wyeksponował – według mnie – co najmniej dwa ważne zagadnienia. Po pierwsze, ukazał historyczne i ontologiczne parametry funkcjonowania sztuki. Otóż sztuka jest manifestacją społecznie kształtowanego układu

¹ Mam na myśli wybór tekstów *Sztuka i jej poznanie* pod red. T. Kostyrko i J. Grada (Poznań 2008). W zbiorze tym, pośród wielu innych tekstów J. Kmity, znajdują się dwa zatytułowane „Kontynent sztuki”. Pozwoliłem sobie wykorzystać ten tytuł dla nazwania niniejszego szkicu.

aksjologicznego, nadającego szczególną wartość estetyczną sensom przekazywanym dzięki działaniom realizującym określone bezpośrednio praktyczne cele. Po drugie, przekonująco stwierdził, że sztuka zdaje się żyć dzięki nieustannemu zasilaniu jej przez główne idee społeczne (przekazy światopoglądowe).

Uwagi te mają decydujące znaczenie w próbach określenia pewnego klasycznie ujmowanego „stanu” i wizerunku sztuki. Sztuka bowiem w wymiarze historycznym wykazuje względną autonomię aksjologiczną. Względna, ponieważ zupełna autonomia (nie należy tego mylić z Kantowską tezą bezinteresowności sztuki) może w pewnym sensie prowadzić do unicestwienia sztuki. Zmierzch sztuki byłby równoznaczny z redukcją waloryzacji światopoglądowej do gestów sankcjonujących „samą tylko działalność artystyczną” (Kmita 1978/2008, s. 403). Inaczej mówiąc, „sztuka dla sztuki”, będąca jedynie rodzajem *techné*, która dzięki osiąganym wartościom artystycznym dostarcza takiej twórczości poczucia suwerenności względem przekazów światopoglądowych, przestaje być w pełni sztuką. Zatem sztuka w klasycznej fazie swego historycznego rozwoju musi odnosić się do społecznie ułożonej warstwy sensu, co daje jej legitymizację estetycznej waloryzacji. W takim ujęciu każda wy/twórczość pozbawiona tego aksjologicznego zaplecza nie jest jeszcze sztuką, ze względu na brak wykrystalizowanej dziedziny światopoglądowej albo już przestaje nią być ze względu na zamieranie światopoglądów.

Jest to oczywiście kwestia rozumienia istoty sztuki i wiązanych z tym ram definicyjnych. Nie każdy godzi się na uzależnienie wizji sztuki od jej wyraźnie uchwytnych światopoglądowych przesłanek. Przykładowo zdaniem E. Cassirera sztuka istnieje tylko w granicach wyobrażeń uwolnionych z jednej strony od archaicznego mitu, a z drugiej od klasyfikacji naukowych. Tak oto jednorożec jest bytem „wymaganym” przez mit, „wykluczonym” przez naukę, ale „dopuszczalnym” przez sztukę (szerzej o tym: Kowalski 2003). Właśnie owo „dopuszczenie” w polu wyobrażeń artystycznych zachowuje odpowiednie nawiązanie do mitu, posiłkuje się nim, lecz nie jest wobec niego służebne. W tym sensie waloryzacja światopoglądowa – w rozumieniu J. Kmity – nadal działa. Niemniej wydaje się, że prognozowana niegdyś przez J. Kmitę konieczność reorientacji klasycznego definiowania sztuki jako jedynie estetycznej waloryzacji światopoglądowej stała się faktem. Tendencja do neutralizacji światopoglądowej dzieł estetycznie walentnych, programy niezaangażowanej sztuki (jakkolwiek w wielu przypadkach być może iluzoryczne) przenoszą punkt ciężkości ujmowania sztuki na grunt odpowiednio ukierunkowanego doświadczenia lub doskonalenia technologii artystycznych symbolizujących stopień kunsztu. Wydaje się, że sprzyja temu nie tylko głoszona tzw. panestetyzacja doświadczeń w kulturze ponowoczesnej, tudzież „udobitnienie wartości utylitarnych”, ale adaptacja wielu postulatów pragmatystycznie inspirowanej estetyki i analitycznej estetyki i teorii sztuki.

Jeśli zgodzimy się z tezą o dokonującym się (przynajmniej w sferze oficjalnych enuncjacji) procesie wycofywania „wielkich narracji”, mitów i ideologii oraz

o rosnącej sile wartości artystycznych, to zyskujemy wgląd w stan historycznie poprzedzający sztukę. Według J. Kmita sztuka zaczynała się w momencie, gdy sensory magiczno-religijne, utrzymujące swoją żywotność w całokształcie pierwotnej kultury, były manifestowane za pomocą określonych środków. Zazwyczaj środki te, np. rękodzielnicze, uzyskiwały względną autonomię, nie tracąc przy tym pośredniego związku z pierwotnymi sensami magicznymi. Co ważne, manifestowały te sensory – jak pisał J. Kmita – „w pewien wybrany sposób szczególny” (Kmita 1978/2008, s. 403). Jest tu widoczna tendencja do wyjątkowej waloryzacji nie tyle samych treści ugruntowanych światopoglądowo, ile sposobów ich proartystycznego ukazywania.

Wydaje mi się, że w rozważaniach na temat początków sztuki trudno omiąć to frapujące od dziesięcioleci historyków i teoretyków sztuki pytanie o ową jakby „wtórną” estetyczną sankcję samych artystycznych sprawności ujawnianych przez sztukę (o procesie tym wypowiadał się J. Kmita – zob.: Kmita 1978a/2008, s. 457). Z jakich powodów np. obraz danej rzeczy wzbudza większe upodobanie, niż sama ta rzecz istniejąca poza obrazem. To estetycznie nakierowane badanie genezy sztuki zahacza właśnie o specyficzne metody przedstawienia. Chodzi tu o realizacje wykonywane „w pewien wybrany sposób szczególny” i dlatego zyskujące osobliwy walor, urok i znaczenie. Wszak wspomnianą estetycznie wtórną waloryzację osiągają „przedmioty intencjonalne”, „puste schematy faktów”, postaci i zdarzenia „fikcyjne”, czy wreszcie „kłamliwa prawda wypowiedana przez poetów” (Kmita 1967, s. 36 i n.). Wątek ten ma wiele nawiązań, do których przejdę jeszcze w toku dalszych rozważań.

Refleksja nad początkami sztuki w kulturoznawczej interpretacji mito-logiki

W dyskusji ze strukturalistycznymi interpretacjami myślenia mitycznego J. Kmita podejmował ważny z punktu widzenia koncepcji sztuki problem stosunku metonimii i metafory. Wyraził on pogląd o genealogicznym uwarunkowaniu świadomości artystyczno-estetycznej przez myślenie mitologiczne. Jego zdaniem sztuka dziedziczy pewne strukturalne cechy mitu, ale nie może być przez mit oświecona. Aby jednak przybliżyć zagadnienie kulturowej genealogii na osi mit – sztuka, warto pokrótce przypomnieć stanowisko, jakie zajął J. Kmita wobec strukturalistycznej interpretacji myślenia mitologicznego.

Przedstawiciele antropologii strukturalnej charakteryzowali „mito-logikę” jako logikę polegającą na przechodzeniu od myślenia w kategoriach metonimii do myślenia metaforycznego i na odwrót. Jeśli chodzi o metonimie, to jest to czynność lub wyrażenie dające się określić jako rezultat aktualizowania uważanej za naturalną prawidłowości w zakresie powiązań przyczynowo-skutkowych, relacji

współwystępowania lub związku część – całość. Przykładem aktualizacji powiązań metonimicznych mogą być oznaki naturalne, np. dym jako oznaka ognia lub kojarzenie zjawisk, których zestawienie uchodzi za niearbitralne, np. szczekanie – pies. Tymczasem metafora czy wyrażenie metaforyczne to według J. Kmity zdanie, które, będąc zdaniem kontradiktorycznym na gruncie określonego języka, staje się zrozumiałe w kontekście postulatów innego języka. Modelowanie metaforyczne można też opisać jako abstrahowanie pewnego zbioru cech określających dany „obiekt podstawowy”, a następnie tworzenie swobodnego dystansu, powstającego na skutek konfrontacji tych cech z cechami odnajdywanymi w charakterystyce „obiekta wtórnego”. Jeszcze inaczej mówiąc, zdania metaforyczne przypominają poprzednik kontrfaktycznego okresu warunkowego, ponieważ implikują na planie czysto myślowym jakiś niefikcyjny następnik. Metafora zatem powołuje do istnienia coś dotychczas nieznanego i nieoczekiwanego z czegoś uprzednio już przyswojonego (Kmita 1967a).

Weźmy jako przykład udokumentowane przypadki zabiegów dokonywanych przez myśliwych paleolitycznych, które polegały na rzucaniu oszczepem w rzeźbione lub malowane wizerunki zwierząt. Jeżeli akcja dokonywana na wizerunku będącym „symbolem” zwierzęcia była utożsamiana z akcją na rzeczywistym zwierzęciu, wówczas mielibyśmy przykład „przejścia” od związku symbolizowania (metaforycznego) do związku metonimicznego. Jeśli jednak dodatkowo oszczepy, jakimi myśliwi mitali w wizerunki zwierząt, należały do ich stałego wyposażenia łowieckiego (co raczej jest pewne) i jeśli za pomocą tychże oszczepów udało im się kiedyś faktycznie zranić lub zabić zwierzę, to powinniśmy również liczyć się z jednoczesną realizacją „przejścia” od związku metonimicznego (uprzednie współwystępowanie ostrza i realnego zwierzęcia) do związku symbolicznego (polowanie markowane obrzędowo na wizerunkach).

Zdaniem J. Kmity, wyróżnione przez strukturalistów wektory „przejsć” nie są należyłą interpretacją myślenia mitycznego, a w efekcie nietrafną koncepcją owej pierwotnej „sztuki” (Kmita 1987). Sądzę, że przykład ten znakomicie ilustruje kłopoty, na jakie natrafia wykładnia strukturalistyczna. Nie wiemy bowiem, jaki kierunek „przejsć” obowiązywał w myśleniu paleolitycznego łowcy ciskającego oszczepem w wizerunki zwierząt. Najprawdopodobniej, jak sugeruje J. Kmita, w myśleniu mitycznym nie zaznaczyły się wskazane rozróżnienia na związek metonimiczny i metaforyczny. Nie wiemy, czy w ogóle i w jakim stopniu mogła zachodzić gradacja w poczuciu realności zoomorficznych dzieł plastycznych wobec rzeczywistych zwierząt. Ta nierozdzielność metafory i metonimii ma w myśleniu mitycznym charakter przenikających się warstw, jest synkretycznym spletem tych dwóch odróżnianych obecnie płaszczyzn ontologicznych. Przypuszczalnie w umyśle łowcy paleolitycznego zwierzę „realne” to zarazem osobnik upolowany, jak i plastycznie wyobrażony.

Dzieło sztuki jest palimpsestowe, składa się przynajmniej z dwóch warstw: warstwy przedstawiającej, ukazującej rzeczywistość przedstawioną w dziele

i warstwy symboliczno-metaforycznej, do której ostatecznie odsyła warstwa rzeczywistości przedstawionej. Wartością estetyczną jest „wizja świata” ukazywana za pomocą rozmaitych środków stanowiących wartości artystyczne. Tak rozumiana wartość estetyczna ma walor sensu ostatecznego, tzn. nie jest instrumentalnie podporządkowana wysokości innych wartości.

Komunikowana dzięki sprawności wartości artystycznych „wizja świata” może być ukazana w dziele dwiema metodami: a) poprzez egzemplifikację, gdy wartość estetyczna jest osiągnięta w taki sposób, że pewne elementy sytuacji przedstawionych w dziele egzemplifikują postulowane przez tę wartość stany rzeczy dzięki powiązaniu metonimicznemu, b) poprzez metaforę, gdy wartość estetyczna jest osiągnięta w taki sposób, że pewne elementy sytuacji przedstawionych w dziele pozostają w stosunku metaforycznym ze stanami rzeczy postulowanymi przez tę wartość.

W dziele sztuki, zwłaszcza literackiej, obie metody mogą współwystępować, jednak nigdy nie ulegają interferencji. Ich przenikanie się było charakterystyczne dla opowieści mitycznej lub dla przesłanek czynności magicznych. Jedynie dzieło sztuki, w odróżnieniu od mitu, kreuje rzeczywistość przedstawioną w postaci fikcyjnego stanu rzeczy dzięki zastosowaniu wyrażen metaforycznych. Wyrażenia metaforyczne powstają w wyniku selekcji w zbiorze założeń semantyki potocznej. W takim układzie tylko niektóre odniesienia przedmiotowe, np. danego słowa, mogą być uwzględniane. Z tego powodu sytuacje przedstawione w dziele poprzez metaforę są niezgodne z wiedzą potoczną, często uchodzą za nieprawdopodobne. Zdania metaforyczne wyznaczają schematy fikcjonalne, które mogą powiadamiać nas o schematach faktów lub innych schematach fikcjonalnych. Trzeba jednak zauważyć, że chociaż metafora jest świadomym naruszeniem standardów wiedzy potocznej, to naruszenie takie nie prowadzi do całkowitej fikcyjności rzeczywistości przedstawionej. Nie występuje więc zupełna kontempiryczność przenośni z uwagi na dany system wiedzy potocznej, ponieważ to właśnie potoczne znaczenia są zaczątkowym twórczym metafory. Dlatego wypowiadając utarte słowa, możemy wyrazić coś nowego, zastosować je w trybie przenośnym. Warto zaznaczyć również, że metaforyczność rzeczywistości przedstawionej potęguje się o tyle, o ile obniża się stopień zachowania potocznych, pierwotnie realistycznych, nawyków semantycznych. Im bardziej rezygnujemy z potocznych skojarzeń, tym większe stają się możliwości ukazania treści metafizycznych, światopoglądowych.

W przypadku mitu, baśni lub wspomnianych prehistorycznych realizacji plastycznych pewne empirycznie stwierdzone stany rzeczy są na gruncie naszej wiedzy albo zdaniem kontempirycznymi co najwyżej powiadamiającymi nas o pewnych stanach rzeczy albo nie są takimi zdaniem tylko w określonych modelach empirycznych, odmiennych od naszego. Tymczasem wszelkie realizacje pretendujące do miana sztuki mogą służyć osiągnięciu wartości estetycznych tylko wtedy, gdy modele empiryczne odnośnej wiedzy kulturowej mają charakter takiego uniwersum, w ramach którego występują schematy fikcjonalne, modele o ustalonej

nomenklaturze indywidualowej, i w ramach których pewne zdania kontempiryczne nie dają się przekształcić w prawdziwe zdania empiryczne. Innymi słowy, sztuka powstaje w sytuacji, gdy wykluczona jest metamorfoza magiczna (Kmita [red.] 2001).

Geneza sztuki w kontekście propozycji tzw. *Bild-Anthropologie*

Hermeneutyczny przełom w naukach humanistycznych znalazł swoje odzwierciedlenie na gruncie historii sztuki. Zainicjowane jeszcze w latach 70. ubiegłego wieku dyskusje nad interpretacyjną efektywnością historii sztuki jako z jednej strony empirycznej nauki o zabytkach, a z drugiej jako wielowariantowej ikonologii albo nauki o stylach, doprowadziły do rozwoju specyficznej refleksji nad istotą samej sztuki. Odejście od tradycyjnego modelu uprawiania historii sztuki stało się równoznaczne z redefinicją jej przedmiotu badań. Dotychczasowy zakres przedmiotowy historii sztuk plastycznych został sprowadzony do szeroko rozumianej kategorii obrazu. Orędownikami takiego podejścia byli od lat 80. XX w. Gottfried Boehm, Hans Belting, Horst Bredekamp i inni (sugestie wykorzystania koncepcji „ikonicznego zwrotu” w interpretacjach archeologicznych, zob.: Zeidler-Janiszewska 2006). W ślad za tym rozmaite klasy plastycznych wytworów artystycznych zostały ontologicznie utożsamione właśnie z obrazem. Nadanie dziełom sztuki rangi obrazu stało się posunięciem o rozległych konsekwencjach. Do najważniejszych, o których trzeba tu wspomnieć ze względu na kulturoznawcze aspekty proponowanych w tym szkicu uwag, należy rezygnacja z historyczno-kontekstualnej interpretacji sensów dzieł sztuki w myśl zaleceń ikonologii E. Panofsky’ego oraz przeniesienie uwagi na obiekty kulturowe, które przy spełnieniu warunku obrazowości nie muszą być odpowiednio kwalifikowanymi dziełami sztuki (Bryl 2000; 2008, s. 465 i n.; Freedberg 2005).

Do bardzo ważnych prac z zakresu „antropologii obrazu” należą dzieła Hansa Beltinga, szczególnie *Bild und Kult* oraz *Antropologia obrazu* publikowane w następstwie przedkładanych tez o końcu sztuki (Belting 1990; 2007). Zagadnienie obrazu i obrazowania podejmowane w świetle hermeneutycznych inspiracji rozważaniami H.-G. Gadamera ma istotne znaczenie w próbach rozumienia sensu i statusu realizacji plastycznych w kulturach, w których nie funkcjonuje – mówiąc słowami rzeczników instytucjonalnej teorii sztuki – *artworld*. Kultura europejska ma jednak długą, sięgającą antyku, tradycję refleksji na rolę obrazu, zwłaszcza obrazu kultowego, co jak wiadomo było powodem znanych kontrowersji teologicznych (por. historię ikonoklazmu).

Proponowany przez Gadamera sposób rozumienia obrazu w zasadzie ogniskuje się wokół kwestii re-prezentacji, platońskiej wykładni mimetyki, wizerunku i jego stosunku do tego, co przedstawiane. W wymiarze filozoficznym dostrzegamy

tu akcent położony na kwestiach ontologicznych. Towarzyszy temu nieustannie przewijające się pytanie o możliwość „przyrostu bytu” (*Zuwachs an Sein*). Obraz w relacji do pierwowzoru zdradza określone modyfikacje wynikające ze sposobu ukazywania rzeczy. Ponadto kategoria *Bildlichkeit* wyznacza hermeneutycznie zamierzoną otwartość interpretacji, a nie jej finalność. Modyfikacje bytu danego w obrazie są nie tylko jego nową „prawdą” ontyczną, ale także prowokują kolejne, interpretowanie, czyli nową „metodę” wypowiedzania się o tym bycie. Wszystko to składa się na „przyrastanie bytu” w obrazie i poprzez obrazowanie. Nawiązując tedy do kręgu Gadamerowskich kategorii *p r a w d y i m e t o d y* obraz nie jest tworem finalnym. Ukazuje on niewyczerpywalność sensu, ontologiczne pomnożenie prezentowanego w obrazie bytu oraz sugeruje dyskurs zdolny to wszystko ujawniać (Gadamer 1993, s. 148-156; Bryl 2008, s. 468).

Bez wątpienia wiele wypowiedzi Gadamera nie odrywa się od zakorzenionej dyskusji teologicznej, która zdaje się stanowić tło tradycji egzegetycznej podejmowanej przez hermeneutykę. Powraca nieustannie kwestia stosunku rzeczy jako pierwowzoru do jej obrazowego ujęcia. To samo daje się zauważyć w przypadku *Bild-Anthropologie* lansowanej przez Beltinga. Ostatecznie interpretacja pierwotnych obrazów dotyczy obrazów kultowych. Obrazy (w tym wszelkie realizacje plastyczne) kultur sprzed epoki sztuki są przedmiotami, do których należy zastosować wykładnię, do jakiej zmierzała teologia sakralnego wizerunku. Wprawdzie Belting odżegnuje się od takiego stanowiska, pragnąc uwolnić obraz spod władzy egzegetycznej teologów, ale nawet dokonywana przez niego retrospekcja wiodąca do pierwotnego kultu przodków nie pozostawia na boku pytania o formy obecności rzeczy w obrazie. Dowodzi tego analiza neolitycznych obiektów kultowych, takich jak czaszki z Jerycho oklejane gliną i aplikacjami z muszli czy figury antropomorficzne z Ain Ghazal. Są one przykładem szczątków, obrazów – fragmentów, które, przydając ciała obrazowi i zarazem stanowiąc symboliczne ciało obrazu, wydobywają „na jaw, to co w obrazie nie i s t n i e j e , ale co może się z j a w i a ć tylko w obrazie” (Belting 2007, s. 173).

Ontologizujące dziedzictwo *Bild-Anthropologie* wyrażające się w traktowaniu obrazu jako struktury uobecnienia znajduje swoje potwierdzenie w wyborze materiałów empirycznych. Hans Belting nie rozważa np. paleolitycznego malarstwa naskalnego, które trudno łączyć z istnieniem nadnaturalnych mocy lub kultem przodków. Fakt, że odwołuje się do znalezisk dopiero neolitycznych zdaje się korespondować z poglądami wpływowego niegdyś archeologa J. Cauvina, który właśnie czasy tzw. rewolucji neolitycznej uważał za wejście bogów na karty dziejów wyobrażeń religijnych (Cauvin 2000). Od tej pory rozpoczyna się okres kultu, wyobrażenia bogów, a zatem cały zestaw problemów, jakie potem wchłonęła teologia sakralnych wizerunków.

W perspektywie proponowanej tu archeologii kulturoznawczej i w odniesieniu do genealogii sztuki można wyróżnić pewne warstwy określające charakter dzieła danego w obrazie. Do najmłodszych sformułowań w zakresie

obrazu kultowego należy doktryna katolickiej tradycji teologicznej uznająca obraz za środowisko dokonującej się transsygnifikacji i transsubstancjacji. W tym przypadku do ujęcia relacji obraz – rzecz przedstawiona angażowany jest język filozofii arystotelesowskiej operujący odróżnieniem substancji i przypadłości oraz greckie rozumienie symbolu. Tradycja ikonofilska utrzymuje, że zarówno w obrazach sakralnych, jak i w sakramentach dochodzi do przemiany substancji osoby boskiej przy zachowaniu zmysłowo dostępnych przypadłości. Podtrzymując dekryty Soboru II Nikejskiego i Soboru Trydenckiego stoi ona na stanowisku, że sam wizerunek nie jest tożsamy z ukazaną osobą na zasadzie partycypacji, lecz ma wymiar znakowo-kommemoratywny (Knapiński 1999, s. 407).

W sporach teologicznych podnoszono problem pogańskiej idolatrii, którą usiłowano przezwyciężyć, przedkładając tezę o *imago consubstantialis* (tradycja protestancka), stawiającą wymóg substancjalnej współistotności wizerunku i ukazywanej w nim osoby. Spełnienie takiego warunku byłoby przejściem na pozycje magicznego realizmu i z tego względu ikonokłasci-reformatorzy nie akceptowali sakralności wizerunku (Łukaszuk 2008, s. 89 i n.). Interesujące, że kwestia ta w debatach wokół ikony stanowi powracający motyw. Abstrahując od teologicznej wymowy zagadnienia, warto zauważyć pojawiające się w tle wzmiankowanych dyskusji odmienności kulturowe i mentalne stron sporu. Znaczący przedmiot podkreślają, że bizantyjska obrona obrazu sakralnego była możliwa tylko w efekcie przyswojenia sobie pojęć filozofii greckiej. Tymczasem nawet zachodnia ortodoksja wyrastała z wyobrażeń mitycznych ludów barbarzyńskich. Stąd znamienne niemal ikonoklastyczne postawy, w myśl których nie jest możliwe ukazanie boskich natur w materialnej fakturze obrazu. Innymi słowy, przykładowa reakcja karolińskich biskupów Theodulfa, a potem też Paschazjusza Radbertusa i Ratramnusa na postanowienia Soboru II Nikejskiego była znakiem braku rozumienia pojęć platońskich; obce im było operowanie świadomością znaku i symbolu (Dąb-Kalinowska 2000, s. 13). Dla tych teologów, wychowanych w tradycji germańskiej, każdy obraz miał własną „osobowość”, tzn. przysługiwała mu realność nieuwarunkowana skomplikowanymi odniesieniami do „świata przedstawionego” jako odpowiednio „uwiarytelnionej fikcji”. Ontologia tak rozumianego obrazu nie była określona przez relacje wizerunku do prototypu, lecz przez przekonania: a) o osobnej substancji obrazu i prototypu jako dwóch niezależnych bytów, b) o ich identyczności – co nie mogło być akceptowane, gdyż równało się idolatrii (Pokorska 1991).

Dlatego uchodzą oni za depozytariuszy starszej warstwy wyobrażeń, zgodnie z którymi relikwie świętych (echo kultu zmarłych) poprzez materialnie kontynuowaną więź z osobą oraz substancjalną współistotowość są dopuszczane do okazywania im szacunku. Zachodnie chrześcijaństwo nie odrzuciło czci dla relikwii. Szczątki są przypadkiem spełnienia wymogu późniejszego protestanckiego *imago consubstantialis*. Nie dziwi zatem, że rekonstrukcyjne penetracje H. Beltinga poprzestają na eksploracji tej warstwy obrazowości, właśnie związanej z kultem zmarłych, gdzie silne więzi metonimiczne (ikonika korporalna)

działają na korzyść orzekania o obecności osoby (antenat) w obrazie (w swych materialnych szczątkach). Idąc dalej w głąb pradziejów, można stwierdzić, że człowiek pierwotny może być albo magicznie przywiązany do wizerunku, albo – jako odczarowany – staje się w kwestiach sakralnych obrazów ikonoklastą. Nie ma dla niego rozwiązań pośrednich. Tymczasem ikonofilom przyszła z pomocą sztuka jako forma zapośredniczonej obecności, ponieważ była w stanie, z pomocą greckich kategorii, zasugerować obecność symboliczną – tak jak ma to obecnie miejsce w ortodoksji katolickiej. Wydaje się zatem, że w ramach postaw zdominowanych przez mit i magię nie zaznacza się kwestia obrazowania eksponująca szczególną świadomość powiązań między obrazem a ukazanym przedmiotem. Są one nawzajem częściami pewnego kontinuum spiętego klamrą jednakowego poczucia realności. Dlatego paleolityczny łowca mógł ciskać oszczepem w wizerunki zwierząt i dlatego też w późniejszych tradycjach kultowych obrazy i figury chciano uważać nie tyle za wcielenie danej osoby/istoty, ile za jeden z wariantów jej autentycznej obecności.

Problemy antropologii wizualnej wobec koncepcji „totemicznej” genezy sztuki

C. Lévi-Strauss stwierdził, że człowiekowi paleolitycznemu malowane na ścianach jaskiń zwierzęta „nie służyły do jedzenia, tylko do myślenia”. Podążając tropem dokonań M. Maussa, nie akcentował artystycznych walorów owych przedstawień, ale traktował je jak swego rodzaju encyklopedię ludzi paleolitycznych kodyfikującą ich podziały społeczne i socjomorficzne klasyfikacje. Ryty i malowidła zatem to znaki totemicznych hierarchii, znaki możliwych wykluczeń i powiązań ludzi i otaczającego ich świata. W takim ujęciu sztuka pełni funkcje poznawcze, jest narzędziem przedtekstowego „pisania” prawd społecznych. Lévi-Strauss, nie mając rzecz jasna na myśli wprowadzonych potem do refleksji nauk społecznych kategorii tekstu i pisma, zaproponował w ujęciu pozafilozoficznym interpretację przemian sztuki ludów pierwotnych jako zależnej właśnie od upowszechnienia się pisma. Jego zdaniem sztuka jest zjawiskiem społecznym, powstaje wtedy, gdy Instytucja Sztuki oprócz artystów kreuje jej konsumentów. Dopiero w hierarchicznych kulturach neolitycznych, gdzie najstarsze pismo służyło kontroli i dystrybucji odnotowywanych na tabliczkach dóbr, mogły powstać warunki ułatwiające rozwijaniu się grup odbiorców, użytkowników dzieł. Dla tych osób posiadanie takich wytworów wynikać mogło z chęci zaspokojenia potrzeb wybitnie estetycznych. Poza tym wraz z rozwojem umiejętności pisania, miałyby rzekomo wzrastać przeświadczenie o możliwości przeistaczania zewnętrznej rzeczywistości w zapis i tekst. Sztuka i pismo ujawniają w takich okolicznościach wspólną tendencję

do „przechwytywania” otaczającej rzeczywistości i do prób jej realistycznego wyrażania (Charbonnier 1961).

W tym miejscu francuski antropolog dodatkowo rozwinął tezę, w myśl której we wspólnotach tradycyjnych ograniczenia techniczne nie pozwalały dokonywać owego „przechwycenia” ze względu na opór materiałów i surowców, jakimi dysponował archaiczny wytwórca. Z tego powodu sztuka ludów przedpiśmiennych jest stylizowana, schematyczna. Wynika to z braku możliwości wiernego odtworzenia obiektów, a zarazem z wymuszonej konieczności wyrażania wszystkiego w ikonicznych aluzjach i znakach. Zatem jako niewerystyczna – sztuka pierwotna była silnie znacząca. Wydaje się jednak, że kwestia semiotycznego nasycenia wytwórczości pierwotnej jest przesadna i zbyt mocno uwikłana w dylematy filozoficznego rozpatrywania sztuki jako praktyki mimetycznej. Nie ma bowiem mocnych przesłanek potwierdzających odwieczne i usilne pragnienie wykorzystywania sztuki tylko jako reprezentacji lub jako medium służącego komunikowaniu określonych stanów rzeczy. Jest to oczywiście niezmiernie rozległa kwestia z zakresu filozofii sztuki, której nie można tutaj rozwijać i drobiazgowo analizować. Wystarczy tylko wskazać, że w przedstrukturalistycznej epoce rozwoju antropologii problem ten nie był stawiany tak dosadnie (zob.: Mamzer 2008, s. 102-111).

Wielki poprzednik C. Lévi-Straussa E. Durkheim, analizując pierwotny totemizm australijski, starał się wykazać, że przedstawienia ikoniczne Aborygenów to zazwyczaj godła klanowe, będące nie tyle schematem kategoryzacji społecznych, ile plastycznym uobecnieniem magicznej mocy typu *mana*. Moc taka, jako nieosobowa siła, stanowiła o spójności klanów i waloryzowała lokalne autorytety oraz to, co stanowi o aksjomatach porządków normatywnych, szczególnie moralnych. Różne przedmioty rytualne, takie jak czuringa, waninga, nurtunja są zaopatrywane w schematyczne desenie o silnie skonwencjonalizowanych powiązaniach rysunku z wizją totemu. Wytwórczość plastyczna nie miała służyć potrzebom estetycznym, nie chodziło więc o „utrwalanie form urzekających zmysły”, ale o znakowe zapisanie idei totemu w postaci materialnego jej uzewnętrznienia (Durkheim 1990, s. 117-118). W innym miejscu Durkheim stwierdził, że siła mistyczna udzielająca członkom klanu totemowego swoistej mocy, nadająca im najważniejsze społeczne charakterystyki, nie pochodzi od samych sakralizowanych zwierząt, ale wypływa niejako bezpośrednio z czuringi, czyli znaku tegoż zwierzęcia (Durkheim 1901, s. 118).

Jest to naturalnie klasyczny pogląd platoński, typowy zresztą dla obecnie uprawianej refleksji nad sztuką pierwotną w archeologii. Tymczasem ważne jest inne stwierdzenie Durkheima, konstatacja nad wyraz antropologiczna, bo wynikająca z nieukrywanego zdumienia tego uczonego i z zadziwienia nad praktycznym funkcjonowaniem opisanych przez niego wytworów wśród tubylców australijskich. Pisał bowiem następująco:

Wszelkiego rodzaju wizerunki przedstawiające totem otoczone są szacunkiem znacznie większym niż istota, której postać wyobrażają. Czuring, nurtunji i waning

w żadnym wypadku nie mogą dotykać ani kobiety, ani nieinicjowani, a nawet oglądać je mają prawo tylko zupełnie wyjątkowo, zachowując pełne szacunku oddalenie. Natomiast roślinę, czy zwierzę, których nazwę nosi klan, przeciwnie, każdy może oglądać i dotykać. (Durkheim 1990, s. 124)

Jak zatem rozumieć totemiczny system związków, skoro sam totem nie ma w oczach przedstawicieli odnośnego klanu takiej rangi jak jego schematyczny wizerunek. Okazuje się, że dopiero sztuka awansuje totem i to tylko dany w jego wyobrażeniu. Analogiczne sytuacje zaobserwowali etnografowie opisujący formy ludowej pobożności, szacunek żywiony przez chłopów wobec świętych wizerunków i specyfikę typowego niegdyś kultu:

Przed wszystkim utożsamiał się on z kultem konkretnych obrazów (rzadziej figur). Przesławiał dotyczyć świętego, jako niegdyś realnie istniejącej osoby, zaczynał odnosić się wyłącznie do jego wizerunku. To obraz był cudowny, a wszystkie jego powielane kopie miały tę sama moc nadprzyrodzoną. (Ciołek, Olędzki, Zadrożyńska 1976, s. 194)

Spostrzeżenia te zasługują na wnikliwszą analizę filozoficzną. W perspektywie antropologicznej genealogii sztuki w kulturach pierwotnych przywołane fakty zyskują wyjątkowy sens. Przed wszystkim w nowym świetle stawiają problematykę mimetycznego charakteru sztuki. Inaczej pozwalają spoglądać na zagadnienia aksjologiczne. W odniesieniu do waloryzacji artystycznej zanika kryterium fortunnego i trafego odzwierciedlenia, ponieważ wytwórczość ta nie stawia sobie takich zadań. Ignoruje niejako obiekt przedstawiany, a obdarza szczególną waloryzacją jego ikoniczną prezentację, nadając jej status wyjątkowej świętości. Nie wiadomo, czy bez umiejętnej prezentacji totemu byłaby możliwa tak osobliwa „transcendencja” wizerunku wobec odnośnej rzeczy. To nie przedmioty świata zewnętrznego udzielają legitymizacji sztuce, to sztuka zdaje się sama siebie intronizować i waloryzować przedstawienia i obrazy.

Szamanizm a prehistoria sztuki

Przez długie lata na kartach prehistorii sztuki dominowała koncepcja pochodzenia obrazu w związku z pierwotną magią łowiecką. Ta klasyczna poniekąd teoria S. Reinacha została zakwestionowana wraz z nastaniem badań strukturalistycznych rozwijanych głównie przez A. Leroi-Gourhana i E. Laming. W ten sposób rytuały łowieckie zostały zastąpione klasyfikacją totemiczną jako podstawą treści i wizualnie wyrażanego komunikatu (Vierzig 2009, s. 48). Obecnie do popularnych, aczkolwiek kontrowersyjnych, należy teoria szamanistycznych początków obrazowania. Przyjęto założenie, że szamanizm z jego ekstatycznymi praktykami osiągania wizji w odmienionych stanach świadomości stanowi ważny element wielu pierwotnych religii. Była to koncepcja, której impet nadał S. Shirokogorof w pracy z 1935 r. *Psychomental Complex of the Tungus*, a zadekretował wśród

antropologów W. La Barre artykułem z 1972 r. *Hallucinogens and the Shamanic Origin of Religion*.

Co ważne, wizje szamanów rzekomo charakteryzują się określonym, uwarunkowanym neurofizjologicznie repertuarem przedstawień. Przesłanka identyfikująca wizualne realizacje sztuki naskalnej z doświadczeniami entoptycznymi, wizjami transowymi szamanów zyskała właśnie w neurologii dodatkowy argument wspierający uniwersalistyczne interpretacje genezy sztuki. Zgodnie z tą koncepcją człowiek poddany działaniu środków halucynogennych lub stosujący techniki posługiwania się ciałem potęgujące mechanizmy sensorycznej deprywacji, ujawnia wspólne, typowe dla naszego gatunku reakcje – bez względu na środowisko kulturowe i epokę historyczną. Do takich przeżyć należą identyczne wizje pojawiające się na określonych etapach transu. Szamani zatem mieli być autorami najstarszych realizacji ikonicznych rodzących się w obszarze nieświadomości. Dzięki prestiżowi swego osobowego autorytetu i wyjątkowemu znaczeniu praktykowanych rytuałów transowych waloryzowali te wizje, nobilitując je do rangi sztuki (Wallis 2004).

Odkrycia jaskiń Chauvet i Cosquer z najstarszymi malowidłami oraz dokonana przez archeologów ich analiza stylistyczna, formalna, topograficzna (rozlokowanie wizerunków w przestrzeni grot) ożywiły studia nad genezą malarstwa paleolitycznego. Do najbardziej wpływowych prac z zakresu szamanistycznej genezy sztuki należą dzieła D. Lewis-Williamsa i J. Clottes'a (Clottes, Lewis-Williams 2009; tam dawniejsza literatura). Autorzy ci dopatrują się potrzeby tworzenia obrazów w chęci łowców do poszukiwania i wznowienia przeżywanego widzi. Odświeżyli przy tym omawianą już przez E. Gombricha ideę obrazu opierającą się na świadectwach wykorzystywania przez ludzi paleolitycznych plastycznych własności powierzchni jaskiń. Oświetlone słabym, migoczącym światłem płomieni panele skalne mogły w mroku jaskini narzucać wrażenie obecności zwierząt wyłaniających się ze ścian. Nie tylko ryty i malowane wizerunki, ale dotykane płaskorzeźby kształtowane z gliny stwarzały dla odurzonych łowców doznanie przechodzenia do „innej” rzeczywistości (Gombrich 1981, s. 107-118).

W omawianej koncepcji szamanistycznych źródeł sztuki rodzą się pewne wątpliwości. Otóż praktyka szamanizmu uchodzi za rodzaj „zawieszenia” normalnego trybu percepcji. Jest to rozgraniczenie między danym a pożądanym stopniem poczucia realności. Sztuka i obrazy byłyby efektem działania swoistej formy doświadczenia aktywizowanej w miejsce „zniesionej” przytomnej, czy „powszedniej” percepcji. Zgodnie z taką konstrukcją myślową, najwyższy stopień realności przysługiwałby bytom doznawanym w trakcie wizji, natomiast percepcja „powszednia” byłaby dziedziną postponowaną albo mniej nasyconą realnością. Cóż w takim razie z obrazami wykonywanymi i doświadczanymi poza rytuałami transowymi? Zaznacza się tu prefiguracja platońskich delimitacji i fenomenologicznych procedur redukcyjnych (np. Husserłowska *epoché*), co wydaje się stwarzać określone trudności historyczne, gdy mamy na uwadze

doświadczenia w łonie kultur pierwotnych (o problematyce uprzedmiotowienia i kształtowania się nowożytnych kryteriów definiowania percepcji, zob.: Pałubicka 2006, s. 89-118). Jeszcze w dobrze udokumentowanej kulturze ludowej oglądanie cudownych obrazów, dostrzeganie duchów, zjaw i istot demonicznych należało do normalnego porządku doświadczenia, pozbawionego wymogu przeżywania transowych wizji.

Poza tym nie ma dowodów stwierdzających nieodparcie, że każdorazowo program ikoniczny malarstwa jaskiniowego zdradza jednorodne schematy, co w pewnym sensie podważa neuropsychologiczne determinacje twórczości plastycznej. Dalej kwestionowana teoria magii łowieckiej nie jest też do końca dezawuowana, ponieważ przewidywany w koncepcji szamańskiej status obrazu nadal zdradza realność przedstawienia typową dla doświadczenia magicznego. Pewną wątpliwość budzi praktyczny wymiar przekształcania entoptycznych fenomenów, jako składników wewnętrznych przeżyć transowych, w widzialny dla każdego obraz. Informacje etnograficzne dotyczące tego, w jaki sposób sam szaman lub inny wykonawca transponuje wizje na materiał plastyczny są zbyt zdawkowe. Nie jest to sprawa technik czy umiejętności, tylko uzgodnienia graficznego sposobu ujęcia określonych treści. W fazie odzyskiwania przytomności szaman musiał dysponować pamięcią owych archetypowych struktur ikonicznych i umiejętnością ich odpowiedniego zrelacjonowania. Jednak w koncepcji D. Lewis-Williamsa i J. Clottes'a obraz wykonywany przez paleolitycznego łowcę nie miał zadań mimetycznych w tradycyjnym tego sformułowania znaczeniu. Chodziło raczej o pobudzenie za pomocą obrazu, o ponowną ekscytację wiodącą do odzyskania jakiejś szczególnie wartościowej wizji. Tak zakrojony projekt interpretacyjny upatrujący sens obrazu jako narzędzia w rytualnie wywoływanych reminiscencjach wizji transowych można częściowo zaakceptować. Obraz nie jest wtenczas medium nastrojającym władze poznawcze, nie jest symbolem ukazywanych istot, ale zyskuje wymiar estetyczny, bowiem stanowi wizualny punkt wyjścia do aktywizacji szczególnie pożądaných i intensywnych przeżyć.

W dyskusji nad paleolityczną genezą obrazu interesujący był głos W. Davis, według której sygnalizowana koncepcja Gombricha jest zbyt idealistyczna i za bardzo angażuje pojęcie obrazu jako efektu projekcji apriorycznych schematów na materiał postrzeżeniowy. Jak wiadomo nie chodzi tu o krytykę transcendentizmu, lecz o kwestie psychologiczne. Gombrich dopuszczał – zgodnie jak się zdaje z tradycją gestaltystów – wizualne odnajdywanie przez pierwotnych twórców obrazów i znaków na odpowiednio ukształtowanej powierzchni ścian jaskiń. Ich gest twórczy sprowadzał się do swego rodzaju aktu rozpoznania konkretnych treści w zaledwie ukształtowanej materii. Tymczasem Davis konsekwentnie odrzuca symboliczny i semantyczny charakter wizerunków i znaków paleolitycznych uważając je za tzw. „znaki niereprezentujące” lub „znaki samowystarczalne”. Wbrew Gombrichowi przypuszcza, że obrazy/rzeczy nie były rozpoznawane jako znaki uprzednio konstytuowanych myślowo obiektów, ale to owe „znaki” widziane były

jako obiekty. W dyskusji nad wypowiedzią Davis wyczuwa się pewną przychylność ze strony filozofów, zaś mniej aprobujący ton ze strony archeologów, takich jak E. Anatięgo – słynnego badacza petroglifów z Val Camonica. Ostatecznie więc, jak sugeruje Davis, obraz paleolityczny byłby po prostu rzeczą, obiektem, istotą, a nie tylko jej reprezentacją (Davis 1986, s. 197-199). Niesemantyczne „znaczenia” dają się porównać do proponowanego przez J. Kmitę symbolu aksjologicznego. Idąc na skróty, można by stwierdzić, że znaki te (obrazy) miały dla ich twórców i użytkowników sens (wartość), lecz były pozbawione pozaokazjonalnych znaczeń (szerzej zob.: Kmita 1987a).

Teoria szamanistyczna ma zwolenników wśród archeologów interpretujących sztukę Azji Środkowej uważanej za rdzenny rejon tradycji szamanistycznych. Projekt badania wizerunków paleolitycznych został tu rozbudowany w kierunku hermeneutyki obrazu przewidującej tekstualne podejście, lekturę sensów symboliczno-metaforycznych odzwierciedlających niektóre fragmenty lokalnej mitologii. Chodzi zwłaszcza o mitologię indoirańską. Sztuka i obrazy mają tu nade wszystko walor komunikacyjny. Deklarowane tu na podstawie wrywkowych przywołań filozoficznych podejście hermeneutyczne rzekomo upoważnia do traktowania petroglifów w kategoriach nośników sensów symbolicznych. Charakteryzują się one syntaktyką rozwijaną w rytm postępującej fali pytań stawianych przez badacza. Kwestia symbolu czy metafory nie jest tutaj problemem; stanowi założenie wynikające zapewne z uniwersalistycznych przesłanek na temat ludzkich dyspozycji kognitywnych (Rozwadowski 2003; 2009; bezkrytyczne korzystanie z dorobku Lakoffa i Johnsona, Ricoeura, Nisbeta z karkołomnymi teoretycznie próbami zaliczenia metonimii do zbioru metafor egzemplifikuje praca R. White [1992]; doskonałą prezentację pojęcia symbolu w hermeneutyce Ricoeura daje Dobosz [1993]).

Nie wolno jednak zapominać, że czym innym jest depozyt symboliki otwierający się przed badaczem, a czym innym rozpoznanie symbolicznego charakteru tych obrazów w myśleniu ich twórców i perceptorów (na temat prehistorii idei symbolu zob.: Struck 2004). Hermeneutyka dopuszczająca interpretacje tekstualne, poszukiwanie znaczeń, wyrosła z tradycji egzegezy pisma. Zatem nie ma ona odniesienia do kultur przedliterackich. Zarówno syntaktyka, jak i struktura tzw. *świata przedstawionego* występująca w tekstach wedyjskich lub awestyjskich nie zawsze stwarza możliwości odszukania epitetu lub sformułowania mogącego służyć jako ekwiwalent dla dzieł plastycznych. Nie negując prób uzgodnienia treści obrazu z przekazem mitologicznym, trzeba uwzględnić szereg pojawiających się tu trudności. W przypadku hymnów wedyjskich motywy mitologiczne były ograniczone, kolejne pieśni stanowiły rekompozycje zastanego materiału hymnicznego. Brakuje impulsu innowacyjności w sferze treści, nie ma znamion symbolicznych ekstrapolacji prowadzących do rozbudowy syntaktyki. Zdaniem T. Elizarenkovej, poezja indoirańska jest odzwierciedleniem stanu przastuki, tzn. sytuacji gdy słowo i gest rytualny są ściśle sprzężone. Poza tym treści

hymnów nie są opisowe, lecz ewokacyjno-apelujące. Ich powstanie nie jest dziełem intencjonalności nastawionej na komunikowanie i przekaz, na dydaktyzm, lecz na oddziaływanie na opiewanych bogów. Dopiero lektura tych hymnów w postaci zapisanych strof stwarza warunki intertekstualnej analizy, ale jest to przywilej badacza, a nie uczestnika rytuału sprzed tysiącleci (Elizarenkova 1995, s. 7-9; 1999, s. 5-7). Ze względu na kultowo-performatywną specyfikę omawianych hymnów nie można interpretować ich w kategoriach poezji z jej typowymi tropami, takimi jak np. metafora. Wydaje się, że również obrazy naskalne – jeśli faktycznie były motywowane pośrednio tematami mitologiczno-hymnicznymi – miały, być może, sens sprawczy (semiotyczno-komunikacyjne analizy mają swoją wartość poznawczą, lecz nie wszyscy badacze uważają moc komunikacyjną obrazu za priorytet w czasach, gdy je tworzono, por.: Halverson [1987]). Rozwiązanie tych zagadnień otwiera dopiero pole interpretacji tego obiecującego kierunku badań nad sztuką prehistoryczną.

Aksjologiczne parametry w genealogii sztuki

Przejdę jeszcze do problematyki aksjologii w sztuce w celu zamknięcia rozważań na temat pochodzenia twórczości artystycznej. Postaram się tę część wyводу osadzić na gruncie poglądów i w terminologii opracowanej przez J. Kmity (Kmita 1973). Koncepcja kultury J. Kmity, ujmując sztukę jako dobro społeczne i jako formę komunikowania. Taka kwalifikacja rodzi zastrzeżenia, zwłaszcza jeżeli chodzi o status dzieła sztuki, wartości estetycznej i artystycznej. Można bowiem pytać, czy tylko sztuka jest zdolna apelować do założeń metafizycznych. Ponadto, jak w takim kontekście ujmować hedonistyczne funkcje sztuki jako dziedziny dostarczającej doznań estetycznych, jak interpretować emocjonalizm, a szczególnie ekspresywizm działań artystycznych, skoro wartością estetyczną jest zawsze stan rzeczy, a nie np. koncept lub upodobanie dane w uczuciu. Wszystkie te obiekty można – moim zdaniem – oddalić, odwołując się do poglądów J. Kmity na temat kulturowych aspektów sztuki. Przypomnę, że J. Kmita nie zakłada, iż sztuka umożliwia komunikowanie wszelkich wartości, że jest ona jakimś meta-systemem komunikacyjnym – jak np. język w ujęciu semiotycznym. Otóż sztuka uwzględnia tylko te wartości, które konstytuują się w wyniku odpowiedniego układu (zestroju) wartości artystycznych. Nie jest zatem sztuka mimetycznym narzędziem podporządkowanym ukazywaniu uprzednio danych idei światopoglądowych (Kmita 1984, s. 145-153). Przypomina raczej formę symboliczną w ujęciu Cassierera, czyli szczególny rodzaj syntezy artystycznej. Poza tym wypowiedzi J. Kmity na temat sztuki nie odmawiają wartościom artystycznym konstytucji (takich rodzajów „duchowych syntez”), która z jednej strony byłaby momentem ekspresji energii twórczych, a z drugiej stanowiłaby źródło upodobania i doznań

estetycznych. Wartości artystyczne bowiem muszą uwzględniać jedynie „apel do założeń metafizycznych”, a więc nie jest ważne, czy są one ufundowane na jakościach zmysłowo-percepcyjnych, intelektualnych czy emocjonalnych, zważywszy, że nieredukowalne wartości światopoglądowe (estetyczne) zwykle mają charakter nietematyczny, pozadyskursywny. Jest tak tym bardziej w przypadku gestów i wytworów w kulturze magicznej. Wartości artystyczne muszą jedynie spełnić warunek kulturowej intersubiektywności, muszą być – mówiąc po kantowsku – środowiskiem pewnego *sensus communis* jako podstawy ewentualnego sądu smaku.

Do przejawu najwyższych wartości artystycznych J. Kmita zalicza np. metaforę. Bez względu na to, czy jest ona przedmiotem lektury, czy obiektem innego rodzaju oglądu zmysłowego. Dzięki charakterystycznemu dla metafory żywiołowi dekonwencjonalizacji zastanych zasad porządkowania naszej kompetencji kulturowej, następuje kreacja nowych charakterystyk świata, otwierają się możliwości poszerzania naszej wiedzy. Osobliwością sztuki jest fakt, że sam proces wspomnianej selekcji pierwotnych założeń semantycznych, sama operacja wyznaczania warstwy symboliczno-metaforycznej nie ma skodyfikowanych przepisów. Samo „apelowanie do założeń metafizycznych” jest zawsze działaniem suwerennym, zależnym wyłącznie od wyborów artysty. Nie ma uniwersalnych zasad pracy twórczej podpowiadających, jaki rodzaj metafor najefektywniej pozwala osiągnąć postulowane wartości estetyczne. Wartość artystyczna, a więc sposób osiągania wartości estetycznej, ma tu nie tylko charakter formalno-aksjologiczny, ale stanowi o kształtowaniu się odpowiedniej wrażliwości, może zawierać momenty ekspresji, jest przejawem autentycznej twórczości.

Jak wiadomo, istnieją obiekty kulturowe, w których trudno doszukać się – jak formułuje to J. Kmita – „apelu do założeń metafizycznych”. Są to wytwory, w których poszukiwana warstwa symboliczno-metaforyczna nie oddziela się wyraźnie. Mimo to są one uznawane za nośnik wartości artystycznych, tudzież są postrzegane jako produkty ujawniające zespół jakości profesjonalno-artystycznych. Mam tu na myśli artefakty prehistoryczne, których status można porównać do tzw. wytworów artystycznych. Porównanie to jest rzecz jasna połowiczne, ponieważ np. wyrób rzemiosła, chociaż zaopatrzony w tego rodzaju jakości, z reguły apeluje np. do wartości użytkowych. Ale wartości takie, uznane za ostateczne w kulturze hołdującej tego typu wartościom, mogą uczynić taki wyrób dziełem sztuki. Natomiast to, co w strukturze dzieła sztuki stanowi wartość artystyczną, w przypadku obiektów prehistorycznych musiałoby zarazem stanowić wartość estetyczną. W takich warunkach struktura artystyczna takiego obiektu nie apeluje do dyskursywnie przedkładanych założeń światopoglądowych (bo takie trudno byłoby nawet sparafrazować), lecz niejako redukuje domniemany sens metafizyczny do przesłanek nietematyzowanych, magicznych. Jeśli jednak chcielibyśmy hipotetycznie przyjąć, że tego typu przesłanki ostateczne są w magicznej kulturze jakoś intersubiektywnie artykułowane, to wtenczas obiekty prehistoryczne, z uwagi na

nadany im finalny sens magiczny, musielibyśmy zaliczyć do artefaktów kultury artystycznej w szerokim rozumieniu. Nie moglibyśmy jednak przypisać im statusu dzieła sztuki. Przemawia za tym istotne domniemanie, że w wytworach takich, nawet jeśli występuje przejaw „apelu do sensów ostatecznych”, to zapewne warstwa tego sensu nie ma charakteru symboliczno-metaforycznego (Kmita 1984, s. 153-158).

Na poparcie takiej tezy można przytoczyć przykłady z tradycji greckiej, w której występowała wysoka ocena indywidualnej sprawności, kunsztu, umiejętności „cyzelatora formy”, *techné*, natomiast odnośny sens komunikacyjny był w naszej ocenie odpowiednio „zredukowany” czy wręcz „zreifikowany”. Zachwyty, jaki zdradzają bohaterowie eposu homeryckiego nad biegłością w wykonaniu poszczególnych detali opisywanych przedmiotów, w zasadzie nie wykracza poza postrzegane jakości wytworu. Nie są one symbolami specjalnych walorów czy treści transcendujących fenomenalistycznie daną strukturę dzieła. Jeżeli przysługiwanie wartości artystycznej lub estetycznej danego wytworu można uchwycić jako swego rodzaju relację odniesienia, to tego rodzaju dzieła prehistoryczne należałoby uznać za przedmioty charakteryzujące się autoreferencją, autowaloryzacją.

Według J. Kmitę najważniejszym czynnikiem w genezie sztuki był proces „odrealnienia” przeświadczeń mitycznych. Aby mogła w pełni wykształcić się świadomość estetyczno-artystyczna, schematy fikcjonalne opowieści mitycznych musiały utracić empiryczne modele, w których mogłyby być niesprzecznie spełnione. Myślę, że teza ta znajduje odzwierciedlenie w rozwoju wielu sztuk w Grecji. Chodzi tu szczególnie o tragedię eksponującą *katharsis* w roli wartości artystycznej. Tutaj obserwator spektaklu, inaczej niż kiedyś uczestnik obrzędu, chociaż emocjonalnie identyfikował się z ukazywanymi na scenie realiami, to jednak odbierał sytuacje przedstawione jako fikcjonalne, tylko jako mające prawo się wydarzyć, a nie jako rzeczywiste. Tak znaczące kompensacyjno-emocjonalne walory tragedii, występującej w roli egzystencjalnej „nauczycielki życia”, są już tylko aksjologiczną funkcją wspomnianego procesu „odrealnienia” zdarzeń mitycznych. Podobnie w przypadku retoryki. Jej sztuka waloryzująca relatywizm prawdy słów i pragmatyzm wynikający z umiejętności posługiwania się słowami czerpały swoją siłę z zakwestionowania pierwotnie magicznej realności związku słów z ich desygnatami. „Czarowanie” słowami nie było dla retora poczynaniem z zakresu magii werbalnej, ale wyrazem świadomości arbitralnego charakteru założeń semantyki językowej.

Na zakończenie pragnę stwierdzić, że koncepcja sztuki wypracowana przez J. Kmitę broni autonomicznego statusu tej sfery kultury, tzn. przyznaje ona sztuce pewną osobliwość w sferze komunikacji treści światopoglądowych. Wprawdzie jest to koncepcja doceniająca komunikacyjny sens działalności artystycznej, jednak wbrew pozorom nie wyklucza ujmowania sztuki w tradycyjnych kategoriach zjawisk estetycznych. Jest to model sztuki funkcjonujący w tradycyjnym definicyjno-pojęciowym określeniu. Sztuka nie dlatego jest sztuką, że w ogóle

ma zdolność komunikowania, lecz jest sztuką, bo m.in. ma to do siebie, że coś komunikuje – i to w sposób niezastąpiony. Tu wracamy do akcentowanego już elementu pewnej tajemnicy i specyfiki samej sztuki, mianowicie że pozwala ona ujawnić się dziełom wykonanym i oddziałującym „w pewien wybrany sposób szczególnie”.

Literatura

- Belting, H., 1990, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München.
- 2007, *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków.
- Bryl, M., 2000, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)*, „Artium Quaestiones”, t. XI, s. 237-293.
- 2008, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, UAM, Poznań.
- Cauvin, J., 2000, *The Symbolic Foundations of the Neolithic in the Near East, in: Life in Neolithic Farming Communities. Social Organisation, Identity and Differentiation*, ed. I. Kuijt, Springer, New York, s. 235-252.
- Charbonnier, G., 1961, *Rozmowy z Claude Lévi-Starussem*, przeł. J. Trznadel, Czytelnik, Warszawa.
- Ciołek, T.M., Olędzki, J., Zadrożyńska, A., 1976, *Wyrzeczyisko. O świętowaniu w Polsce*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Clottes, J., Lewis-Williams, D., 2009, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, UW, Warszawa.
- Davis, W., 1986, *The Origins of Image Making*, “Current Anthropology”, vol. 27, no. 3, s. 193-215.
- Dąb-Kalinowska, B., 2000, *Ikony i obrazy*, DIG, Warszawa.
- Dobosz, A., 1993, *Symbol i istnienie*, Politechnika Poznańska, Poznań.
- Durkheim, E., 1901, *Sur le totémisme*, „l'Année Sociologique”, vol. V, s. 82-121.
- 1990, *Elementarne formy życia religijnego*, przeł. A. Zadrożyńska, PWN Warszawa.
- Elizarenkova, T., 1995, *Language and Style of the Vedic Rsis*, State University New York, New York.
- 1999, *Slova i vešči v Rigvede*, Vostočnaja Literatura, Moskva.
- Freedberg, D., 2005, *Potega wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, UJ Kraków.
- Gadamer, H.G., 1993, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, inter esse, Kraków.
- Gombrich, E., 1981, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, PIW, Warszawa.

- Halverson, J., 1987, *Art for Art's Sake in the Paleolithic*, "Current Anthropology", vol. 28, no. 1, s. 63-89.
- Kmita, J., 1967, *Problematyka terminów teoretycznych w odniesieniu do pojęć literaturoznawczych*, PTPN Poznań.
- 1967a, *Wyjaśnianie naukowe a metafora*, „Studia Filozoficzne”, nr 3 (50), s. 143-160.
- 1973/2008, *O dwóch rodzajach wartości związanych z dziełem sztuki*, w: *Sztuka i jej poznawanie. Wybór tekstów*, oprac. T. Kostyrko, J. Grad, wyd. Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2008, s. 284-291 [pierwodruk „Nurt”, nr 6 – wkładka].
- 1978/2008, *Problem tzw. „zmiernych sztuki”*, w: *Sztuka i jej poznawanie. Wybór tekstów*, oprac. T. Kostyrko, J. Grad, wyd. Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2008, s. 398-407 [pierwodruk „Sztuka” nr 1/5 1978, s. 1-4].
- 1978a/2008, *Światopogląd ucieleśniony – światopogląd ucieleśniający się*, w: *Sztuka i jej poznawanie. Wybór tekstów*, oprac. T. Kostyrko, J. Grad, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2008, s. 454-460 [pierwodruk „Sztuka” nr 6/5 1978, s. 58-60].
- 1984, *Sztuka i świat wartości*, w: *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*, red. M. Tyszkowa, B. Żurkowski, wyd. PWN, Warszawa, Poznań, s. 138-160.
- 1987, *Myślenie mitologiczne w świetle strukturalistycznej opozycji metonimii i metafory*, w: *Symbol i poznanie*, red. T. Kostyrko, wyd. PWN, Warszawa, s. 139-156,
- 1987a, *Symbolizowanie jako relacja aksjologiczna oraz jako relacja semantyczna*, w: *Symbol i poznanie*, red. T. Kostyrko, PWN, Warszawa, s. 188-198.
- Kmita J. (red.), 2001, *Czy metamorfoza magiczna rekompensuje brak symbolu?*, IF UAM, Poznań.
- Knapiński, M., 1999, *Fenomen obrazów kultowych w kulturze chrześcijańskiej*, „Roczniki Humanistyczne”, R. XLVII, z. 4 (specjalny), s. 395-410.
- Kowalski, A.P., 2003, *Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych*, „Filo-Sofija”, nr 1(3), s. 117-130.
- Łukaszuk, T., 2008, *Ikona w życiu, w wierze i teologii Kościoła*, SALWATOR, Kraków.
- Mamzer, H., 2008, *Wytwarzanie w społeczeństwach archaicznych jako działanie komunikacyjne*, w: *Język i przedstawienie*, red. A. Pałubicka, G.A. Dominiak, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz, s. 98-127.
- Pałubicka, A., 2006, *Myślenie w perspektywie poręczności a pojęciowa konstrukcja świata*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz.
- Pokorska, M., 1991, „*Cibus oculorum*”. *Uwagi o teorii dzieła sztuki w „Libri Carolini”*, „Artium Quaestiones”, t. XXVII, s. 13-33.
- Rozwadowski, A., 2003, *Indoirańczycy – sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*, UAM Poznań.
- 2009 *Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*, UAM Poznań.

- Struck, P.T., 2004, *Birth of the Symbol. Ancient Readers at the Limits of their Texts*, Princeton University Press, Princeton.
- Vierzig, S., 2009, *Mythen der Steinzeit. Das religiöse Weltbild der frühen Menschen*, wyd. BIS-Verlag, Oldenburg.
- Wallis, R.J., 2004, *Art and Shamanism*, Shamanism. An Encyclopedia of World Beliefs, Practices and Cultures, ed. M.N. Walter, E.J. Neuman Fridman, ABC CLIO, Santa Barbara, Denver, Oxford, s. 21-28.
- White, R., 1992, *Beyond Art. Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe*, "Annual Review of Anthropology", vol. 21, s. 537-564.
- Zeidler-Janiszewska, A., 2006, *The Anthropology of Image and Knowledge of the Image (Bildwissenschaft) as a Transdisciplinary Project. Archaeology in the Transdisciplinary Network*, "Archaeologia Polona", vol. 44, s. 53-64.

Cultural Archaeology and Prehistory of *The Continent of Art*

by Andrzej P. Kowalski

Abstract

The paper presents an attempt at application of Jerzy Kmita's achievements in philosophy of art, aesthetics, axiology, and history of culture to the research on genesis of art. The problem of cultural genealogy of art shall be addressed in following contexts:

1. The context of the so-called 'end of art in postmodern culture' which manifests itself in the thesis concerning elimination of "grand narrations", myths, and ideologies. According to J. Kmita, the art takes recourse to idea-meanings which are not ascribed to a handicraft. The meanings of superior axiological level express themselves in the art only.
2. The context of *Bild-Anthropologie* developed by H. Belting. Works of art are regarded here as images, especially—images of a cultural type. The accent lies here on genealogy of iconoclasm and theological discourse which uses Greek philosophical terminology. Ontology of "image as a presence" is analyzed with regard to magical realism and symbolism. Primordial and prehistoric images do not operate with signs of objects but instead they constitute objects themselves.
3. The context of structural anthropology where the art is interpreted within the horizon of mytho-logics and metaphoric-metonymical transformations. Kmita's adjustment shows that metaphorical and metonymical meanings are indistinguishable. The art—which was ascribed a classificatory meaning—provided also socio-morphic categories. Totemic signs were more appreciated than totems themselves. It shows that the art transcends the reality which itself becomes a subject of the image.
4. The context of shamanistic origins of art. This conception universalizes results of neuropsychological research. Trance-practices are considered here as the origin of cave painting which presents a scheme of shamanistic visions. However, in folk cultures not all imaginary objects originate from trance-experience and the acceptance of their reality does not presuppose sensory deprivations (which is one of ethnological arguments showing limits of such interpretation).