

Marek Jankisz

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Motywy orientalne w greckim malarstwie wazowym okresu geometrycznego (Kronika Geometryczna)

Abstract

The article discusses the formation of the painting decoration of Greek pottery from the geometric period considered from the perspective of the potential sources of inspiration from which its creators could draw. Similarity between numerous iconographic motifs appearing on Greek vessels and the presentations known from the Oriental art suggests that the latter could influence the artistic awareness of the ancient Greeks. This direction of influence is also suggested by other premises resulting from the character of the general activity of Greeks in the 8th century B.C. and their relations with the external world. However, in many cases, pinpointing such dependencies is considerably hindered. On the one hand, there are diverse sources of influence, among which the tradition of the Minoan and Mycenaean art which certainly overlapped with other impulses coming, for example, from the East plays an important role. On the other hand, the character of the artistic language of the Greek geometric art is so simplified in pottery painting that it might lose important details that indicate exemplary sources of inspiration. Thus, in many examples of geometric pottery presentations, we have no such certainty or we completely do not see links between the Greek geometric art and the art of the East. However, it does not rule out its influence on the shape of other iconographic motifs and compositional schemas used for decorating geometric vessels. Among the compositions of Greek vessel decoration from the geometric period in which one can notice eastern aesthetic impulses, exist aesthetic impulses that show the world of Greek funeral rituals (*prothesis* and *ekphora* scenes) and depictions defined as "battle scenes". In both categories, the iconographic similarities to the Oriental art are so perceptible that one can venture a statement that a Greek potter could use the already existing patterns which were created in the East.

Key words: ancient history, the East, Greece, art history, the art of the ancient East and its influence, Greece art of the geometric period, iconography, vase painting, geometric style, Minoan and Mycenaean period

Wschód zawsze oddzielała od Zachodu niezbyt precyzyjnie wyznaczona granica, która w świadomości ludów mieszkających na ogromnych połaciach starożytnego świata musiała się wydawać jeszcze bardziej płynna i mniej wyraźna niż pokole-
niom zamieszkującym świat śródziemnomorski w następnych tysiącach. Tę płynność potęgowały z pewnością liczne migracje, podboje, przesunięcia plemion i całych narodów, których nie brakowało w historii pogranicza Wschodu i Zachodu.

Idea granic i podziałów geograficznych narodziła się znacznie później, przyjmując dojrzałą formę w pełnych i usystematyzowanych opracowaniach, kreślonych przez przedstawicieli wykształconej elity greckiej okresu klasycznego i hellenistycznego. Nie oznacza to, że ludy starożytne nie posiadały wcześniej świadomości geograficznej i nie zastanawiały się nad swoim położeniem w ówczesnym, znanym im świecie. Zanim żywioł grecki w pełni przedostał się na arenę światowych dziejów, na Wschodzie rozkwitły już dawno na tyle zaawansowane cywilizacje, by za pomocą wynalezionych przez siebie pism, mogły przekazywać swoje wrażenia na temat obserwowanego przez siebie świata, a także aby na swój sposób mogły dać wyraz swojego w nim miejsca. Powstałe w ten sposób bogate i niezwykle plastyczne mitologie próbowały zawsze określić i umiejscowić poszczególne ludy, nadając ich istnieniu wyższy transcendentalny sens. Odczuwanie swojego miejsca na ziemi w sposób szczególny nakazywały tym ludom niemal zawsze widzieć siebie w centrum otaczającego je świata, traktując tym samym z nadzwyczajnym uświęceniem swoje w nim posłannictwo¹. Starożytni Grecy nie byli w tej materii wyjątkiem, a ich koncepcjom w wymowny sposób dawał wyraz „święty” omfalos, umieszczony w świątyni boga Apollona w Delfach, wyznaczający centrum ich *sacrum* i *profanum*. Niemniej jednak ich historyczna determinacja, niezwykła ruchliwość przestrzenna i intelektualna pozwoliły im w pewnym momencie wykonać następny krok naprzód. Krok ku bardziej obiektywnemu postrzeganiu świata i temu wszystkiemu, co określamy dzisiaj fundamentem naszej europejskiej cywilizacji.

Zagadnienie granicy uzyskuje tutaj także inny, szerszy wymiar. Mianowicie pojawia się pytanie o to, co jest „moje”, a co przynależy już do innego obcego i odmiennego świata. Grecy podobnie jak inne ludy starożytności, a może jeszcze dokładniej, potrafili ten wymiar zauważyć i podkreślić. Grecka kultura niczym pochodnia rozświecała mroki starych monarchii Wschodu, przekazując im swe zdobycze kulturalne w dobie okresu hellenistycznego. Proces ten był wpisany w odwieczną i niemożliwą do uniknięcia interakcję i wymianę kulturową pomiędzy ludami i społeczeństwami, pomiędzy Wschodem i Zachodem.

W pewnym momencie wielu badaczy starożytności uświadomiło sobie, że nie tylko Wschód zaciągnął dług wobec kultury greckiej, ale proces ten przebiegał także w drugą stronę, zwłaszcza wtedy, kiedy Grecy na wczesnym etapie formowania swojej kultury mogli się wiele nauczyć od swoich wyżej pod wieloma względami stojących sąsiadów ze Wschodu. Myśl ta nie pojawiła się w nauce zbyt wcześnie, ze względu na zbyt idealistycznie odbieraną, a przez to także jakby nienaruszalną kulturę grecką okresu archaicznego, a przede wszystkim okresu klasycznego. Była ona jednak wynikiem coraz bardziej dogłębnych studiów prowadzonych na różnych

¹ Można w tym miejscu wyrazić zapewne słuszny pogląd, zgodny z koncepcjami filozoficznymi niemieckiego filozofa Edmunda Husserla, iż wszystkie ludy i społeczeństwa, pozostające na przednaukowym etapie rozwoju, będą odbierały świat w sposób „personalistyczny”, nieobiektywny i dla których najbliższe otoczenie i ziemia, z której wyrosły, będą stanowiły w dosłownym sensie centrum znanego im świata. Ma to odzwierciedlenie w mitologiach bardziej pierwotnych społeczeństw, w szerokiej skali czasowej i przestrzennej.

polach badawczych, nowych odkryć archeologicznych, posuniętych studiów historycznych i lingwistycznych. Kiedy zaczęto coraz lepiej rozumieć i odkrywać najwcześniejsze etapy historii i kultury greckiej, zwłaszcza okres po upadku kultury mykeńskiej (tzw. wieki ciemne), a także okres geometryczny, uświadomiono sobie nie tylko istnienie ciągłości kulturowej tych wydzielonych etapów, ale także to, jak wiele klasyczna kultura Grecji zawdzięcza swoim poprzednikom, a przy tym także pośrednio innym elementom kulturowym pochodzącym z kręgów wschodnich, które zaczęto w tych okresach coraz częściej dostrzegać². W pewnym sensie wyrwało to świat grecki z izolacji, w której właściwie nigdy się nie znajdował. Przeciwnie, czasy poprzedzające, okres archaiczny charakteryzowały się, jak wskazują na to między innymi odkrycia archeologiczne, szczególną ekspansją i gwałtownością w różnych przejawach życia przedklasycznych Hellenów. Granica pomiędzy Wschodem i Zachodem w tych czasach ogólnego fermentu i przetasowań ludności musiała się wydawać płynna nie tylko w sensie fizycznym i na skutek takich czynników, jak: migracje, handel, działania militarne, ale także w sensie idei. Najdalej wysunięte greckie wyspy i zachodnie wybrzeża Azji Mniejszej znajdowały się zbyt blisko, by mogły stanowić barierę przed Wschodem, który był przecież na wyciągnięcie ręki.

Celem niniejszego artykułu będzie zatem próba przyjrzenia się możliwym związkom i relacjom, jakie zachodziły pomiędzy starożytnymi społecznościami, w tym przypadku Grekami i otaczającymi ich sąsiadami w VIII w. p.n.e. Każde głębsze oddziaływanie kulturowe jednego społeczeństwa na drugie oznaczało odcisnięcie pewnego śladu w kulturze, który czasami udaje się dostrzec na podstawie pozostałości materialnych i duchowych interesujących nas społeczności. Dla nas polem zainteresowania będzie działalność artystyczna, jaka po nich pozostała, a w szczególności jeden z jej przejawów, to znaczy twórczość ceramiczna. Grecy, którzy w tym zakresie posiadali bogate tradycje sięgające okresu minojskiego i mykeńskiego, w VIII w. p.n.e. stworzyli oryginalny i w miarę jednolity styl zdobienie ceramiki, który wraz z pojawiającymi się w jego ramach przedstawieniami figuralnymi stanowi dla współczesnego badacza cenne źródło informacji. Prawidłowe odczytanie przesłania greckiego malarstwa wazowego okresu geometrycznego pozwoliłoby lepiej zrozumieć społeczeństwo, dla którego miało ono istotne znaczenie.

Badanie greckiej sztuki geometrycznej i szukanie odpowiedzi dotyczących jej tożsamości, funkcji, a także inspiracji, pod wpływem których wyrastała, jest zadaniem niezmiernie trudnym. W tym miejscu możemy się jedynie ograniczyć do próby przybliżenia tylko pewnych obszarów, na przykład wykazania możliwych

² Zauważyć można, że w świadomości badaczy schyłku XIX w. kultura grecka z jej najbardziej podziwianą sztuką okresu klasycznego nie była traktowana jako udany eksperyment połączenia rodzimych i innych prądów płynących z Bliskiego Wschodu, niezależnie od tego, w jakim stopniu wpływy te były zauważalne w wcześniejszych okresach. Wpływy wschodnie widoczne w kulturze Grecji nie mogą być w ten sposób rozpatrywane. Właściwszym podejściem byłoby traktować obce oddziaływania jako formę zapożyczeń różnych elementów kultury, następnie twórczo przetwarzanych przez samych Greków.

związków greckiej sztuki okresu geometrycznego ze sztuką Wschodu, które to zadanie, zaznaczymy na początku, nadal sprawia wiele trudności. Wpływy te wyrażają się w postaci zestawu charakterystycznych motywów i schematów ikonograficznych zaczerpniętych przez Greków od ich bliskowschodnich sąsiadów. Intencją autora jest więc próba częściowego odszukania i przybliżenia w niniejszym artykule motywów greckiej ceramiki VIII w. p.n.e., które takie wschodnie inspiracje wykazują. Siłą rzeczy zostaną one ograniczone do najbardziej, moim zdaniem, interesujących przykładów. Ten arbitralny wybór podyktowany został zarówno przez lepszą znajomość autora pewnego wycinka greckiego malarstwa wazowego tego okresu, jak i chęcią pokazania takich przykładów, które wciąż pozostają przedmiotem gorących dyskusji. Znacznie ambitniejszym zadaniem natomiast będzie zrozumienie tego, jaką funkcję one spełniały i jakim celom służyły. Niestety, próby znalezienia odpowiedzi na te ważne pytania mogą być tutaj podjęte przez autora ze względu na ograniczoną objętość tego artykułu jedynie w bardzo skromnym wymiarze.

Grecka sztuka wizualna tego okresu, podobnie jak poezja Homera, służyła do wyrażania istotnych wartości, mających na celu kształtowanie pewnych postaw u odbiorców³. Ukazując pewne idee, modelowała postawy, starając się w ten sposób sankcjonować tworzący się cały czas system organizacji społecznej, w której uprzywilejowane miejsce zajęli ludzie tworzący sztukę, a ściślej mówiąc, osoby będące jej zleceńodawcami. Owi mecenasi wydają się najważniejszym ogniwem trójkąta mecenat – artysta – odbiorca, ukazującego wzajemne zależności, bez których nie mogłoby dojść do powstania i funkcjonowania danego wytworu artystycznego w przestrzeni publicznej⁴. W zamieszczonych poniżej wywodach autora dotyczących zapożyczeń ikonograficznych należy szczególnie zwrócić uwagę na to, że za określeniem artysty tworzącego malarskie przedstawienia i korzystającego z możliwych zapożyczeń, w tym przypadku pochodzących z kręgów kultury wschodniej, trzeba widzieć, oczywiście, nie tylko sylwetkę samego artysty, ale także inne siły społeczne, które za nim stały i miały decydujący wpływ na wynik jego pracy. Mowa o potężnych i wpływowych ludziach stanowiących elitę ówczesnego greckiego społeczeństwa, którzy narzucali tematy i treści dla wykonywanych przedstawień malarskich. Byli oni często bohaterami tych kompozycji, utrwalających pożądane wyobrażenia dotyczące ich kondycji i miejsca zajmowanego w społeczeństwie. Z mojego punktu widzenia interesujące będzie przyjęcie założenia, że możliwe i zauważalne zapożyczenia pewnych wschodnich rozwiązań artystycznych w greckim malarstwie wazowym okresu geometrycznego stanowiły dla ówczesnej elity greckiej atrakcyjny wzorzec, który był w stanie lepiej wyrazić wartości i pozycje nowej wyłaniającej się w VIII w. p.n.e. silnej warstwy społecznej.

W związku z przyjętymi założeniami badawczymi i postawionymi pytaniami ceramika grecka okresu geometrycznego będzie stanowiła materiał, za

³ D.W. Tandy, *Warriors into Traders. The Power of the Market in Early Greece*, Berkeley 2000, s. 8–15.

⁴ S. Langdon, *Art and Identity in Dark Age Greece, 1100–700 B.C.E.*, Cambridge 2010, s. 10.

pomocą którego będziemy chcieli uzyskać odpowiedzi na interesujące nas pytania. Podkreślony wyżej jej funkcjonalny charakter będzie więc jednym z istotnych elementów składających się na charakter sztuki geometrycznej także w kontekście ewentualnych zapożyczeń wschodnich. Dla historyka i badacza procesów dziejowych ceramika geometryczna nie będzie tylko zlepkiem zauważonych motywów o wykazanej w bardziej lub mniej szczegółowy sposób proveniencji wschodniej. Ważne będzie dla niego nie tyle, w jakim języku, formie, zostały wyrażone pewne treści, chociaż to także samo w sobie ma istotną wartość potwierdzającą przekaz, ile to, co zostało na niej wyrażone i jakie historie opowiada. Inaczej mówiąc, należy rozgraniczyć konwencję, w której została opowiedziana pewna historia, od samej historii. I jeśli użyta konwencja będzie nosiła pewne znamiona łączące ją ze stylistyką Wschodu, będziemy mogli mówić o jego wpływie na wyraz artystyczny, a szerzej mówiąc, na sztukę wizualną w jej formie, to sama historia, opowieść i treść przedstawienia będzie o tyle ważna, o ile będzie odwzorowaniem rzeczywistości ludzi, którzy ją wytworzyli.

Jeśli zatem założenie takie przyjmiemy za odpowiadające w jakimś stopniu rzeczywistości, to materiał w postaci przedstawień i scen nagromadzonych na ceramice geometrycznej będzie miał nieocenioną wartość dla historyka i badacza kultury, próbującego zrekonstruować i zrozumieć minioną rzeczywistość historyczną, i stanowić będzie niejako kronikę pewnych ważnych idei i zdarzeń w sensie historycznym, przekazanym i wyrażonym w obrazach⁵. W jakimś sensie będzie ją można porównać do średniowiecznej Biblii Pauperum, gdzie sugestywność i moc obrazu będzie zastępowała teksty literackie. To specyficzne i wyjątkowe zarazem źródło informacji, ze względu na swoją strukturę, a także funkcje, nie zawsze i nie w pełnym zakresie będzie jednak spełniało oczekiwania historyka, wykazując pewne ograniczenia. Z pewnością nie będzie to kronika obrazkowa w ścisłym tego słowa znaczeniu, ponieważ nie miała ona na celu i nie było jej funkcją mniej lub bardziej systematyczne odtwarzanie lub – inaczej – zapisywanie wszystkich ważnych wydarzeń z życia jej społeczności w sensie politycznym czy wojskowym. Ze względu też na brak praktycznie w tej fazie rozwoju dekoracji naczyń, inskrypcji, które mogłyby potwierdzać daną scenę – wydarzenie, nie będzie jej można w pełny i wiarygodny sposób przypisać konkretnemu wydarzeniu historycznemu. Jej historyczność będzie więc w jakiś sposób pośrednia, zawsze uzupełniona dodatkową i towarzyszącą wiedzą.

Nie zmienia się jednak jej walor jako dokumentu stanowiącego zespół migawek ukazujących poszczególne zjawiska z różnych sfer życia codziennego Greków, gdzie mniejsze epizody składają się na większe całości i historie. Pojawia się tu jednak szereg problemów interpretacyjnych stosunkowo złożonych, a największą trudnością jest oddzielenie przedstawień i wydarzeń pochodzących ze sfery mitu, legendy

⁵ Założenie to może zostać przyjęte np. przez analogię z późniejszą ceramiką, czarno- i czerwonofigurową, której interpretacja jest dodatkowo potwierdzona przez ówczesne źródła pisane.

i religii od wydarzeń i scen relacjonujących realną historię. Te dwa aspekty często się na siebie nakładają, a sfera mitologii zawsze była przez Greków szczególnie chętnie wykorzystywana w ich twórczości artystycznej. Mimo tych trudności w geometrycznym malarstwie wazowym odnajdujemy również przykłady, powiedzmy, bardziej skutecznej próby uwolnienia się od przemożnego wpływu mitologii. Obie te płaszczyzny będą równie ważne w rekonstrukcji obrazu minionej kultury Greków. Wśród przedstawień geometrycznych odnajdziemy także przykłady niejednokrotnie nawiązujące do religii i wierzeń, ale przedstawiające realną stronę życia, nie zaś mitu. Interpretacja scen malarstwa geometrycznego w kontekście przedstawień głównie jako realizacji w formie obrazu historii mitologicznych bądź realnych wydarzeń związanych z życiem społecznym, jest już klasycznym problemem archeologii, który w ostatnim czasie jest rozwiązywany na korzyść widzenia w danych przedstawieniach geometrycznych, które do tej pory uznawano za czysto mitologiczne, realnej strony życia ówczesnych Greków⁶. Jeśli powiążemy ten aspekt geometrycznego malarstwa wazowego z tematem wschodnich zapożyczeń, będziemy mogli zauważyć, że orientalne motywy i schematy mogły być równie przydatne w plastycznym wyrażeniu zarówno realnego świata Greków, jak i świata pochodzącego z mitu.

Pozostając pod wpływem przeżyć estetycznych płynących z odbioru dzieł sztuki i wytworów materialnych minionych epok, które w większości przypadków można z powodzeniem nazwać przedmiotami artystycznymi⁷, czasem nie do końca jesteśmy świadomi ich znaczenia, a także przekazu, jakie te dzieła i przedmioty ze sobą niosą. Odpowiedzialnością za taki stan rzeczy należy obarczyć naszą zubożoną percepcję pozbawioną wiedzy, jaka była dostępna i oczywista dla twórców tych artefaktów. Ograniczenia te mają nie tylko wpływ na jakość naszego odbioru danego antycznego wytworu, rozpatrywanego w kategoriach relacji pomiędzy dziełem i jego odbiorcą, ale także, co jest dla nas interesujące, w kategoriach pogłębionej refleksji o charakterze naukowym, poszukującej wszystkich możliwych związków i zależności, jakim te przedmioty podlegały, tworząc tym samym taki a nie inny ich kształt i charakter. Niemniej jednak dzięki przeprowadzonej mozolnej pracy badaczy starożytności, a także nieustającej fascynacji, jaką budzi antyk i pozostała po nim kultura materialna, możemy wysunąć przypuszczenie, że jesteśmy dzisiaj znacznie bliżej zrozumienia działań i intencji, jakimi kierowali się członkowie, a zwłaszcza twórcy badanych społeczności. Po części jest tak na pewno w przypad-

⁶ Zob. S. Langdon, op. cit., s. 10–15.

⁷ Zachowane wytwory materialne kultur antycznych przedstawiają różną wartość i nie zawsze też mogą być rozpatrywane w kategoriach artystycznych. Spora jej część takie walory posiada, na przykład znakomita większość ceramiki greckiej okresu geometrycznego, mająca przede wszystkim funkcje użytkowe. Nie obniżały one jednak jakości wyrazu artystycznego tych wyrobów, co możemy zaobserwować w niektórych ich zespołach i kategoriach, zwłaszcza jeśli – a zdarzało się bardzo często – stanowiły oprawę dla prochów zmarłego w postaci urny, lub kiedy były wykorzystywane jako wielkie pomniki – naczynia nagrobne.

ku naszej znajomości greckiej ceramiki okresu geometrycznego⁸, nad którą studia trwają już od dziesięcioleci⁹ i na temat której powstały liczne opracowania. Mimo tego jednak, że coraz lepiej rozumiemy, jak wyglądało podłoże historyczne, z którego ona wyrastała, i coraz bardziej precyzyjnie potrafimy ustalić powiązania, jakie łączyły ją z innymi wyrobami znajdowanymi na obszarze Grecji i nie tylko, to nadal pozostają nierozwiązane kwestie.

Istota sztuki geometrycznej, zwłaszcza w postaci malarstwa wazowego, pozostaje jednym z najbardziej porywających zagadnień badawczych związanych z interpretacją sztuki greckiej tego okresu. Jest tak zwłaszcza za sprawą wciąż fascynujących badaczy kwestii, dotyczących nie tylko genezy samego stylu geometrycznego pojawiającego się z początku na obszarze Attyki, ale także, co jest jeszcze bardziej interesujące, znalezienia odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób doszło do pojawienia się później w jego ramach bogatego repertuaru złożonych przedstawień figuralnych. Spory rozpalające uczonych koncentrują się głównie na pytaniu, w jakich okolicznościach i pod wpływem jakich impulsów doszło do wypracowania przez artystów ceramików okresu geometrycznego nowych koncepcji i założeń estetycznych. Odpowiedzi zmierzają bądź w kierunku traktowania nowych rozwiązań artystycznych jako samodzielnej inwencji twórczej greckich ceramików, bądź też jako bardziej lub mniej posuniętej ich zależności od rozwiązań artystycznych innych kręgów kulturowych, przede wszystkim od wyżej rozwiniętej w tym czasie sztuki państw Bliskiego Wschodu.

Na zagadnienie kształtowania się estetyki greckiego malarstwa wazowego okresu geometrycznego należałoby spojrzeć z szerszej perspektywy, jako na jeden z wielu aspektów greckiej aktywności w VIII w. p.n.e., w których dostrzeżono bardziej lub mniej widoczne wpływy wschodnie. Zauważone w tym okresie wschodnie impulsy kulturowe nie tylko w innych rodzajach greckich sztuk wizualnych, takich jak rzeźba czy architektura¹⁰, ale także w helleńskich koncepcjach religijnych,

⁸ Okres geometryczny został wyróżniony na podstawie charakterystycznej dekoracji naczyń ceramicznych, tzw. stylu geometrycznego, stosowanego od początku IX do niemal końca VIII w. p.n.e. Zob. J.N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and their Chronology*, London 1968; M.L. Bernhard, *Historia starożytnej sztuki greckiej*, t. I, *Sztuka grecka archaiczna*, Warszawa 1989, s. 242; E. Papuci-Władyka, *Sztuka starożytnej Grecji*, Warszawa–Kraków 2001, s. 35.

⁹ Po raz pierwszy ceramikę geometryczną wyodrębnił, odróżniając ją tym samym od późniejszej ceramiki orientalizującej, A. Conze w 1871 roku. Zob. M.L. Bernhard, op. cit., s. 241.

¹⁰ Problem kształtowania się wczesnej greckiej sztuki, zwłaszcza rzeźby czy architektury, w kontekście wpływów wschodnich jest traktowany przez badaczy o różny sposób. M.L. Bernhard zwraca uwagę na to by nie przeceniać zbyt roli Wschodu w tym zakresie. Zob. M.L. Bernhard, ibidem, s. 286. W. Burkert, wyraża pogląd, iż Grecy zaczęli budować świątynie w VIII w. p.n.e., wzorując się na świątyniach późnohetyckich, aramejskich i fenickich wznoszonych w Cylicji, Syrii i Palestynie. Stamtąd przejęli koncepcję świątyni jako domu boga, a także całą organizację sanktuarium. Zob. W. Burkert, *The Formation of Greek Religion at the Close of the Dark Ages*, „Studi Italiani di Filologia Classica” 1992, 3 ser., 10, s. 533–551. Podobnie N. Marinatos, *What Were Greek Sanctuaries? A Synthesis*, [w:] N. Mar-

literaturze i mitach¹¹, są dodatkowym argumentem na to, by przychylniej spojrzeć na geometryczne malarstwo wazowe w kontekście jego związków ze sztuką Wschodu. Ponadto pełniejsze zrozumienie zakresu oddziaływań Wschodu na całość greckiej rzeczywistości u progu jej cywilizacyjnego skoku, jaki miał się dokonać w interesującym nas VIII w. p.n.e., pozwoli także na właściwe odczytanie i umiejscowienie ceramiki geometrycznej w stosunku do innych podmiotów i składników tej przeżywającej rozwój kultury. Potrzeba taka już od jakiegoś czasu znajduje odzwierciedlenie w wysiłkach badaczy wielu specjalności, wyznaczających nurt badań koncentrujących się na powiązaniach łączących archaiczną Grecję¹² ze Wschodem, w których poważną rolę odgrywają studia nad ceramiką.

Istotnym bodźcem, który przyczynił się do zwrócenia baczniejszej uwagi na greckie malarstwo wazowe okresu geometrycznego w kontekście zapożyczeń wschodnich, było wyodrębnienie następnej fazy jego rozwoju, dla której przyjęto nazwę okresu orientalizującego¹³. Bogactwo motywów zaczerpniętych ze stylistyki Wschodu, a występujących w tej kolejnej fazie greckiego zdobnictwa ceramicznego, było wręcz przytłaczające, ale zdano sobie również sprawę z tego, że bardzo duża część z nich ma swoje pierwowzory i odpowiedniki wyrażone w konwencji wcześniejszego malarstwa geometrycznego¹⁴. Stąd już płynął następujący wniosek, że artyści greccy okresu geometrycznego znacznie wcześniej, bo już w VIII w. p.n.e., musieli pozostawać pod wpływem oddziaływań sztuki wschodniej, widocznych

inatos, R. Hägg (eds.), *Greek Sanctuaries. New Approaches*, London–New York 1993, s. 228–233. Za M. Winiarczyk, *Wpływ Bliskiego Wschodu na kulturę Grecji archaicznej (750–650)*, „Meander” 2001, nr 1–2, s. 19.

¹¹ Na temat mitów greckich w kontekście ich powiązań z literaturą Wschodu wiele napisał W. Burkert, który w dużym stopniu przyczynił się do spopularyzowania tezy o zależności greckiej kultury w okresie archaicznym od wpływów kultury Wschodu: idem, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley–Los Angeles–London 1979; idem, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, Mass.–London 1987; idem, *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Cambridge, Mass.–London 1996; idem, *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge, Mass.–London 1984. Poglądy W. Burkerta zawarte w tej ostatniej publikacji zostały przybliżone polskiemu czytelnikowi w artykule: M. Winiarczyk, op. cit. (przyp. 10).

¹² W ujęciu M.L. Bernhard, okres archaiczny rozpoczął się około XI w. p.n.e. Zob. M.L. Bernhard, op. cit., s. 23. W takim też kontekście termin okres archaiczny stosuje autor niniejszego artykułu. Natomiast w ujęciu E. Papuci-Władyki okres archaiczny rozpoczął się około 720 p.n.e. Zob. E. Papuci-Władyka, op. cit., s. 35.

¹³ Okres orientalizujący przypadał w Grecji na VII w. p.n.e. Podstawą jego wyróżnienia było charakterystyczne zdobnictwo wczesnej greckiej ceramiki, cechujące się występowaniem znacznej ilości motywów orientalnych z przewagą różnorodnych form postaci zwierzęcych, por. M.L. Bernhard, op. cit., s. 288–327; E. Papuci-Władyka, op. cit., s. 35–40.

¹⁴ Używając wyrażenia „w konwencji malarstwa geometrycznego”, autor artykułu chciał zaznaczyć, że zdobnictwo greckiej ceramiki okresu geometrycznego i okresu orientalizującego różni się od siebie nie tylko pewnym repertuarem występujących motywów, ale także językiem plastycznym, jakim te motywy zostały wyrażone. W okresie orientalizującym konwencja geometryczna zostaje zarzucona na rzecz miększego i bardziej realistycznego traktowania modelunku postaci.

zwłaszcza wtedy, kiedy adaptowali dla siebie motywy i kompozycje, które wcześniej nie były im znane, a które już od dłuższego czasu były obecne w repertuarze bogatej wytwórczości artystycznej ludów Wschodu. Wniosek taki potwierdza również fakt, że VIII w. p.n.e. był dla Greków okresem wzmożonej aktywności na różnych polach ich działalności życiowej¹⁵, zwłaszcza uwidocznionej w ekspansji terytorialnej zwanej wielką kolonizacją, gdzie tym bardziej posiadali sposobność, by móc bliżej obcować z mieszkańcami Orientu i ich sztuką.

Ponadto należy zauważyć, że Grecja nigdy nie pozostawała odcięta od świata zewnętrznego i nawet w okresie wieków ciemnych, kiedy kontakty z innymi obszarami świata śródziemnomorskiego zostały znacznie zredukowane, nadal docierały do niej impulsy z rejonu Bliskiego Wschodu, chociażby w postaci pochodzących stamtąd wyrobów metalowych¹⁶. W VIII w. p.n.e. wzajemne relacje pomiędzy Grekami i ich wschodnimi sąsiadami, oparte głównie na wymianie handlowej, były już na tyle zaawansowane, by mogły przełożyć się również na bardziej widoczne i trwalsze ślady tej koegzystencji, odnajdywane, jak już wspomnieliśmy, na różnych płaszczyznach życiowej działalności Hellenów tego okresu. Nie mogło być też zaskoczeniem to, że penetracja Wschodu przez Greków musiała także w jakimś stopniu wpłynąć na ich własne koncepcje artystyczne i język sztuki, jakim się wypowiadali. Znacznie trudniejszą kwestią jest natomiast uchwycenie właściwych proporcji i ocena wschodnich inspiracji, pod wpływem których pozostawali greccy artyści i pod wpływem których miałyby między innymi powstać malarska dekoracja greckich naczyń ceramicznych okresu geometrycznego.

Niemal od początku właściwych badań poświęconych zdobnictwu ceramiki geometrycznej¹⁷ kwestia zapożyczeń wschodnich odgrywała istotną rolę w próbie wyjaśnienia pochodzenia wielu jej motywów i konwencji, w jakiej zostały one przedstawione. Różni autorzy w niejednakowych proporcjach sygnalizowali znaczenie wpływu tych wschodnich zapożyczeń na rozwój greckiego malarstwa wazowego VIII w. p.n.e. Koncepcja zapożyczeń wschodnich współistnieje mianowicie z silnie akcentowanym poglądem zakładającym istotne znaczenie sztuki wyrasta-

¹⁵ Niektórzy uczeni nie wahają się nazwać tego okresu greckim renesansem. Wyrażenie to bowiem dobrze oddaje sytuację, jaka miała miejsce w Grecji w VIII w. p.n.e., wskazując na odrodzenie niemal we wszystkich dziedzinach życia ówczesnych Greków.

¹⁶ Ilość tych przedmiotów znajdujących na obszarze Grecji i datowanych na IX i X w. p.n.e. nie jest imponująca, ale zdarzają się wśród nich wykonane z metali szlachetnych takich jak złoto. Najczęstsze są te z brązu i znajdowane na terenie greckich sanktuariów. Są to przeważnie małe figurki postaci ludzkich i zwierzęcych. Zob. D.C. Kurtz, J. Boardman, *Greek Burial Customs*, Ithaca 1971, s. 63.

¹⁷ Pierwsze prace w tym kierunku poczynili Niemcy pracujący na Keramejkosie, ateńskiej nekropolii od 1913 r. Prace, z początku opisowe i systematyzujące materiał, zamieniały się z biegiem czasu w bardziej złożone studia analityczne. Zob. E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, t. I–III, Monachium 1923; P. Kahne, *Die Entwicklungsphasen der attisch – geometrischen Keramik*, „American Journal of Archaeology” 1940, 44, s. 464–482; J. Cook, *Athenian Workshops around 700 B.C.*, „Annual of the British School at Athens” 1947, 42, s. 139–155.

jącej z podłoża kultury minojskiej i mykeńskiej i jej znaczącego oddziaływania na świadomość artystyczną greckich ceramików okresu geometrycznego, zwłaszcza w kontekście wypracowania przez tych ostatnich stylu figuratywnego¹⁸. Oba te założenia można w jakimś stopniu pogodzić, przyjmując nie jedno, lecz wiele źródeł inspiracji, z których mogli czerpać artyści greccy okresu geometrycznego. Musiałyby to być zarówno wzorce wypracowane w sztuce epoki mykeńsko-minojskiej, jak i spotykane w sztuce mieszkańców Orientu. Stanowisko takie, chociaż wydaje się ostrożniejsze, może być bliższe prawdy i znajduje także uznanie w pracach wielu badaczy¹⁹.

Mniej wątpliwości natomiast, jeśli chodzi o ustalenie źródeł inspiracji, budzą niektóre kategorie przedstawień i motywów ikonograficznych, którym znacznie częściej i z mniejszymi oporami przypisywano wschodnie pochodzenie. Listę takich motywów orientalnych obecnych w sztuce geometrycznej próbowano ustalić niemal od początku badań poświęconych dekoracji greckiej ceramiki pochodzącej z VIII w. p.n.e. Pionierską rolę odegrały prace: F. Poulsena²⁰ i J. Dunbabin²¹, które poprzedziły późniejsze bardziej obszerne syntezы, mające na celu nie tylko rozpoznanie w greckim malarstwie wazowym okresu geometrycznego motywów ikonograficznych zależnych w mniejszym lub większym stopniu od ikonografii Wschodu, ale także pozwoliły odważniej spojrzeć na problem źródeł inspiracji artystów greckich okresu geometrycznego. Nie tylko bowiem w kontekście zależności poszczególnych motywów od rozwiązań artystycznych innych obszarów kulturowych niż Grecja, genezy stylu figuratywnego i, ogólnie mówiąc, języka plastycznego przedstawień geometrycznych, ale także w kontekście pogłębionej interpretacji złożonych scen narracyjnych, składających się na dekorację waz geometrycznych. Prace grona takich badaczy, jak: A. Roes²², J. Carter²³, T. Rombos²⁴, A. Snodgrass²⁵,

¹⁸ Po raz pierwszy problemowi ponownego pojawienia się stylu figuratywnego w sztuce greckiej poświęcił swoją uwagę W. Hahland, *Zu den Anfängen der attischen Malerei*, Stuttgart 1937, s. 121–131.

¹⁹ Między innymi w rozprawie J.L. Bensona, *Horse, Bird and Man: The Origins of Greek Painting*, Amherst 1970, który próbuje wyjaśnić genezę poszczególnych przedstawień obecnych w dekoracji naczyń greckich okresu geometrycznego.

²⁰ F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig–Berlin 1912.

²¹ T.J. Dunbabin, *The Greeks and their Eastern Neighbours. Studies in the Relations between Greece and the Countries of Near East in the Eighth and Seventh Centuries B.C.*, London 1957.

²² A. Roes, *Greek Geometric Art. Its Symbolism and its Origin*, Oxford 1933.

²³ J. Carter, *The Beginnings of Narrative Art in the Greek Period*, „Annual of British School at Athens” 1972, 67, s. 25–58.

²⁴ T. Rombos, *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery*, Jonsered 1988.

²⁵ A. Snodgrass, *Towards the Interpretation of the Geometric Figure-scenes*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung” 1980, 95, s. 51–58, w tej publikacji autor w tarczach wojowników tzw. dipylońskich, obecnych w scenach dekoracji waz geometrycznych, widzi ścisłe paralele z tarczami mykeńskimi, wyciągając ogólne wnioski o inspiracji greckich artystów okresu geometrycznego sztuką mykeńską.

T. Gombrich²⁶ i wielu innych autorów²⁷, poszerzyły w sposób znaczący naszą perspektywę odbioru sztuki geometrycznej. Najwięcej emocji wzbudzają jednak opracowania takich autorów jak wspomniany wyżej J.L. Benson i G. Ahlberg²⁸, którzy w swoich badaniach nad dekoracją greckiej ceramiki okresu geometrycznego poświęcają wiele uwagi złożonym przedstawieniom i scenom narracyjnym, takim jak sceny *prothesis* i *ekphora*, jak i tym związanym z kontekstem walki (sceny walk wojowników). Jest tak dlatego, że autorzy ci jednocześnie próbują dla tych bardziej rozbudowanych kompozycji, obecnych na wazach geometrycznych, znaleźć odpowiedniki i wzorce, występujące w innych niż Grecja kręgach artystycznych i kulturowych. Poszukiwania te w przypadku złożonych kompozycji, jeśli są słuszne²⁹, pociągają za sobą znacznie większe trudności niż odnajdywanie podobnych przedstawień i analogii dla pojedynczych motywów, np. zwierząt fantastycznych, które łatwiej zidentyfikować, ale które pozostawiają mniej miejsca dla interpretacji.

Trudności interpretacyjne związane z właściwym odczytaniem przedstawień malarskich na dekoracji ceramiki geometrycznej wynikają przede wszystkim z zastosowanego języka plastycznego, który jest dosyć skromny. Wyraża się on mało skomplikowaną strukturą, złożoną z prostych form geometrycznych. Powszechnej geometryzacji ulegają nie tylko elementy ornamentyki, ale wszystkie przedstawienia ze scenami figuralnymi włącznie. Ten naiwny „dziecięcy” charakter sztuki geometrycznej wynika z próby połączenia form linearnych z przedstawieniami figuralnymi. W tej sytuacji artyści geometryczni często uzyskiwali dominację elementów linearnych nad pozostałymi. Ta prosta konwencja malarstwa geometrycznego może gubić szereg istotnych niuansów i subtelności, cech stylistycznych charakterystycznych dla poszczególnych ośrodków kulturowych, utrudniając w ten sposób ewentualną lokalizację źródeł inspiracji ikonograficznych. W wielu przypadkach, patrząc na przedstawienia ceramiki geometrycznej, odnosi się wrażenie, że zostały przekalkowane ze wschodnich prototypów, ale w zubożonej konwencji sztuki geometrycznej.

Ten dosyć skromny charakter sztuki geometrycznej, aczkolwiek oryginalny i niepozbawiony walorów artystycznych, był niewątpliwie rezultatem głębszych przemian, jakie nastąpiły w Grecji po upadku kultury mykeńskiej. Nie jest trudno połączyć, choć nie wiemy, czy słusznie, zredukowanie i ograniczenie do

²⁶ T. Gombrich, *Art and Illusion. Reflections on the Greek Revolution*, London 1977.

²⁷ Do podstawowych w tym zakresie prac można zaliczyć też: J.N. Coldstream, op. cit.; R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1960; B. Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands*, Köln 1969.

²⁸ Zob. G. Ahlberg, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Göteborg 1971; idem, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, Stockholm 1971.

²⁹ Słuszne wtedy, kiedy np. założenie mówiące o zależności greckich złożonych scen narracyjnych obecnych na ceramice geometrycznej od wschodnich wzorów będzie można zweryfikować poprzez znalezienie nie tylko takich analogii, które nie będą budziły żadnych wątpliwości, ale także poprzez zrekonstruowanie samego mechanizmu zapożyczeń.

najprostszych form wypowiedzi malarstwa w stylu geometrycznym³⁰, z obniżeniem i niemal degradacją innych aspektów kultury społeczeństwa greckiego okresu wieków ciemnych. Ceramik i malarz okresu submykeńskiego³¹ i protogeometrycznego³² zachowuje jednak pewną ciągłość tradycji od okresu mykeńskiego przejawiającą się w utrzymaniu formy, proporcji kształtów niektórych naczyń, jak i pewnych skromnych schematów ikonograficznych repertuaru malarskiego. Pod względem dekoracji daleko jednak tym naczyniom do wcześniejszych mykeńskich czy minojskich waz, bogato zdobionych motywami figuralnymi i floralnymi³³. Spadek jakości w tym zakresie jest oczywisty. Ludzie tworzący te naczynia, pomimo regresu kulturowego, widocznego w różnych dziedzinach życia, zachowali i przekazali technikę oraz kształty wielu wyrobów ceramicznych pochodzących z XIII w. p.n.e.³⁴ Według niektórych badaczy w dziedzinach rzemiosła nie było więc specjalnego zerwania z epoką brązu³⁵.

Zastanawiające jest zatem to, że wraz z przekazaniem mieszkańcom Grecji postmykeńskiej³⁶ pewnych tradycji mykeńsko-minojskich związanych ze sposobami kształtowania naczyń ceramicznych nie nastąpiło równoczesne przejście rozwiniętej i bogatej dekoracji figuralnej, właściwej wazom mykeńskim i minojskim. Wygląda to niemal tak jakby ceramicy greccy, zdobiący naczynia w okresie submykeńskim i w późniejszych czasach, programowo odrzucali stylistykę malarstwa, cechującego się rozwiniętym stylem figuratywnym. Dopiero w następnych stuleciach stopniowo uwalniano się z jakby przymusowo nałożonego gorsetu abstrakcyjno-geometrycznej manieri. Także z końcem okresu geometrycznego można mówić o przełamaniu takiej tendencji, gdy na ceramice pojawiły się złożone przedstawienia figuralne, które jednak nadal w większości podlegały schematowi większej lub

mniejszej geometryzacji. Jest zatem bardzo prawdopodobne, że za działaniami prowadzącymi do zmiany formuły malarstwa ceramiki greckiej okresu geometrycznego,

³⁰ Określenie „Styl geometryczny” odnosi się tu nie tylko do zdefiniowania konwencji malarskiej użytej w zdobnictwie greckich waz właściwego okresu geometrycznego przypadającego na VIII w. p.n.e., ale odnosi się także do wcześniejszych faz dekoracji greckich naczyń, mianowicie okresu protogeometrycznego i submykeńskiego (ok. 1150–900 p.n.e.), gdzie posługiwano się uproszczoną konwencją geometryczną. Zob. E. Papuci-Władyka, op. cit., s. 7.

³¹ Okres submykeński przypada na lata ok. 1150 do ok. 1000 r. p.n.e. Obejmuje więc czasy określane jako tzw. wieki ciemne. Zob. ibidem.

³² Okres protogeometryczny przypada na lata od ok. 1000 do ok. 900 r. p.n.e. Zob. ibidem.

³³ M. Nowicka, *Z dziejów malarstwa greckiego i rzymskiego*, Warszawa 1988, s. 25.

³⁴ Zob. M.L. Bernhard, op. cit., s. 235.

³⁵ Zob. P. Kranz, *Frühe griechische Sitzfiguren: zum Problem der Typenbildung und des orientalischen Einflusses in der griechischen Rundplastik*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung” 1972, 87, s. 1–55.

³⁶ Określenie „postmykeński” odnosi się w tym zdaniu do okresu submykeńskiego i okresu protogeometrycznego.

cechującej się wprowadzeniem do jego repertuaru bardziej monumentalnych przedstawień figuratywnych, stały coraz częstsze w tym czasie kontakty Greków z mieszkańcami Orientu i ich bardziej wyrafinowaną sztuką.

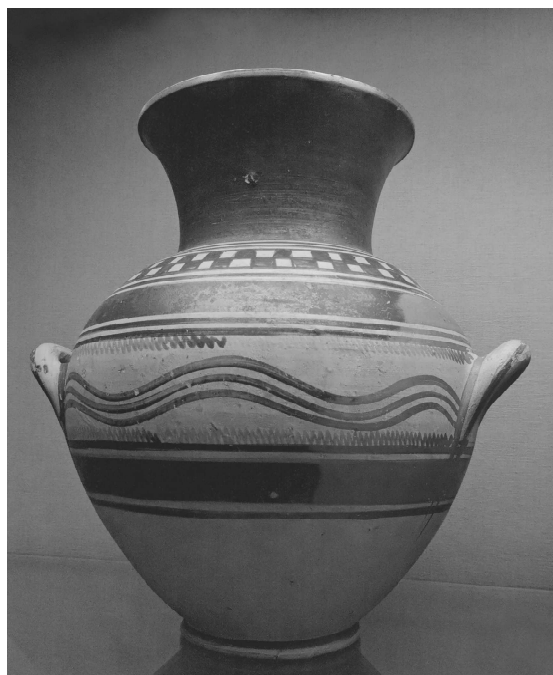
Nie jest natomiast do końca pewne, czy pojawienie się prostej abstrakcyjno-geometrycznej manieri w zdobieniu ceramiki greckiej po upadku Myken można łączyć z plemionami Dorów³⁷, które miały się pojawić w tym czasie na obszarze Grecji, powodując załamanie zastanych struktur osadniczych. Przykładem może być Attyka, w szczególności Ateny, w których nie widać skutków załamania kulturowego spowodowanego inwazją obcego ludu³⁸. Zdaniem większości badaczy, fala najazdu doryckiego ominęła Attykę³⁹. Na tę dosyć skomplikowaną sytuację nakłada się fakt, że to właśnie Ateny przewodziły w wytwórczości naczyń zdobionych manierą geometryczną, zarówno w okresie protogeometrycznym, jak i w późniejszym geometrycznym⁴⁰. Niezależnie jednak od tego, jakim grupom etnicznym, zamieszkującym Grecję w początku I tysiąclecia, przypiszemy rolę stymulatora we wprowadzaniu nowego trendu zdobniczego, objął on swoim zasięgiem, oczywiście uwzględniając lokalne zróżnicowania, niemal cały świat grecki.

³⁷ Plemiona Dorów miałyby się wywodzić spoza obszaru Grecji. Zob. K. Lewartowski, A. Ulanowska, *Archeologia egejska. Grecja od epoki paleolitu po wczesną epokę żelaza*, Warszawa 1999, s. 161–163.

³⁸ Pozostałości cytadeli w Atenach nie wykazują śladów zniszczeń, do których musiałyby dojść w przypadku zbrojnego ataku. Zob. M. Robertson, *History of Greek Art*, Cambridge 1975, s. 17.

³⁹ Nie należy wykluczyć także możliwości pokojowej infiltracji Dorów do Attyki i przeniesienia na jej obszar zwyczaju zdobienia ceramiki wzorami geometrycznymi oraz ich wniknięcia w miejscową tradycję wyrabiania naczyń. Z połączenia tych dwóch tradycji miałyby powstać znana nam wytwórczość attyckiego stylu geometrycznego. Zob. szerzej w: A. Roes, op. cit. (przyp. 22.). Takie podobieństwa obserwujemy jednak również w przypadku innych kręgów kulturowych. Teoria o doryckich twórcach sztuki geometrycznej nie wytrzymuje jednak krytyki niemieckich uczonych zajmujących się tym tematem. Zob. szerzej w: M.L. Bernhardt, op. cit., s. 241.

⁴⁰ Na początku okresu protogeometrycznego przodującą rolę w produkcji i zdobieniu ceramiki uzyskują Ateny, pozostając na długi czas dla innych obszarów świata greckiego źródłem inspiracji. Ceramika attycka także ze względu na ilość i różnorodność pozostaje najlepszym materiałem do prześledzenia rozwoju stylu geometrycznego. Pozostałe ośrodki szybko przejmują tę manierę dekoracyjną, ale każdy z nich przetwarza ją na własny sposób, np. Korynt, Beocja czy Argolida.



Fot. 1. Przykład dekoracji malarskiej w stylu protogeometrycznym na amforze z ok. 950–900 r. p.n.e. Zdobnictwo geometryczne podporządkowane układowi pasowemu w późniejszym okresie zostanie wzbogacone tematyką figuralną, Muzeum Brytyjskie, Londyn. Źródło fotografii: www.giledy-forex-24pl/art/Plik:Amphora_protogeometric_BM_A1123.jpg.html (dostęp 21 XI 2012)

Ważne jest przede wszystkim to, że twórcy wyrabiający naczynia w stylu, który ograniczał jednak w jakimś stopniu ich swobodę wypowiedzi (tzn. geometrycznym), nie zamknęli się na pewne rozwiązania artystyczne, na przykład na motywy figuralne. Mogły one im być znane z kręgu sztuki mykeńsko-minojskiej lub wschodniej – poddane geometryzacji, nabierały z biegiem czasu coraz większego znaczenia w malarskiej dekoracji waz. Można zatem powiedzieć, że pomimo ograniczonej formy wypowiedzi, jaką narzucała maniera geometryzacji, sztuka geometryczna w malarstwie ceramicznym pozostawała otwarta na zmiany i impulsy dochodzące do niej z zewnątrz. Oczywiście był to proces stopniowy i długotrwały. Niektóre ośrodki Grecji wyprzedzały w tym procesie inne⁴¹. Artyści okresu geometrycznego jakby z pewnym opóźnieniem przypominali sobie o istnieniu wcześniej już wypracowanych konwencji artystycznych, będących spadkiem po świecie egejskim.

W miejscach, gdzie mogły istnieć silniejsze związki z tradycją kulturową i artystyczną minionej epoki, takich jak Kreta, obserwujemy przyspieszone tendencje prowadzące w kierunku bardziej realistycznego i miękkiego traktowania modelunku przedstawianych postaci i wizerunków umieszczanych na ceramice. Z tego powodu niektórzy badacze nie wahają się docenić długu, jaki geometryczna sztuka grecka zaciągnęła wobec mykeńskiej przeszłości⁴². Otwarta pozostaje jednak nadal kwestia dotycząca kontaktów Mykeńczyków z kulturami Wschodu i jego wpływu na ich

⁴¹ Ateny, które przodowały w wytwórczości ceramicznej w okresie protogeometrycznym i geometrycznym, ustępowały jednak niektórym ośrodkom we wprowadzaniu do dekoracji ceramiki przedstawień figuralnych. Najwcześniejsze znane postmykeńskie przedstawienia figuralne pochodzą spoza Attyki. Zob. J. Whitley, *Style and Society in Dark Age Greece*, London–New York 1991, s. 47–48; K. Lewartowski, A. Ulanowska, op. cit., s. 164.

⁴² Zob. J. Boardman, *Sztuka grecka*, Toruń–Wrocław 1999, s. 42.

wyobrażenia artystyczne. Raczej nie ma już wątpliwości, że świat mykeński utrzymywał kontakty z Bliskim Wschodem⁴³. Najlepszym tego potwierdzeniem jest znaleziona na jego obszarze mykeńska ceramika. Większość uczonych jest raczej zgodna co do tego, że w końcu okresu mykeńskiego istniała „egejska koine” obejmująca zarówno Anatolię, semicki Wschód, jak i wyspy Morza Egejskiego. Wydaje się, że wiele motywów ikonograficznych występujących w sztuce mykeńskiej, a także w jej starszej inspiratorce – sztuce minojskiej, było tworzonych pod urokiem bogactwa motywów występujących w sztuce Wschodu. Podobnie artysta grecki okresu geometrycznego czerpał z ogromnej tradycji sztuki Orientu, ale jakby przepuszczonej przez filtr doświadczeń artystów minojskich i mykeńskich.

Badacz, próbując interpretować motywy ikonograficzne w dekoracji ceramiki okresu geometrycznego, zamierzając znaleźć źródła inspiracji, pod wpływem których były tworzone, ma sporą trudność w odróżnieniu mykeńsko-minojskich i wschodnich zapożyczeń, ze względu na ich podobieństwa stylistyczne. Pewną pomocą przy określeniu kierunku, z jakiego te zapożyczenia mogły pochodzić, jest czas, w jakim w znacznej ilości pojawiły się one na ceramice greckiej. Nie bez znaczenia jest przecież to, że późny okres geometryczny (VIII w. p.n.e.) jest epoką bardziej intensywnych niż dotychczas kontaktów Greków z Bliskim Wschodem. Inną przesłanką, będącą konsekwencją pierwszej i naprowadzającą na ewentualne źródła inspiracji greckich ceramików, są wyroby artystyczne pochodzenia wschodniego, znajdowane na obszarze Grecji, bądź dzięki importowi, bądź dzięki pracy rzemieślników i artystów orientalnych, zamieszkujących na stałe na lądzie greckim w VIII w. p.n.e. Należałoby tu jeszcze dodać, że próby wskazywania ośrodków artystycznych mających wpływ na kształt greckiej sztuki geometrycznej nie zmierzają do umniejszenia lub powiększania roli tradycji artystycznej sztuki mykeńsko-minojskiej czy wschodniej, ponieważ obie zapewne się na siebie nakładały, ale raczej do wskazania tych obszarów, w których jedna z rozpatrywanych tradycji dochodziła silniej do głosu.

Dekoracja malarska greckiej ceramiki IX w. i pierwszej połowy VIII w. p.n.e., przy całym swoim bogactwie motywów, przede wszystkim o charakterze ornamentalnym i pojawiających się pojedynczych prostych schematach ikonograficznych, była nadal pozbawiona bardziej złożonych przedstawień figuralnych. Kontrast ten jest zdecydowanie bardziej widoczny, jeżeli porównamy dekorację malarską ceramiki protogeometrycznej z ceramiką późnogeometryczną (druga połowa VIII w. p.n.e.), na której przedstawienia figuralne stają się głównym elementem wypowiedzi ceramika i artysty greckiego okresu geometrycznego, osiągając swój najpełniejszy wyraz w dekoracji tzw. waz dipylońskich⁴⁴. Niektórzy badacze sądzą, w czym zapewne jest wiele słuszności, że nie można tej zmiany tłumaczyć jedynie prostym wynikiem

⁴³ Zob. E. Akurgal, *The Birth of Greek Art*, London 1968, s. 162.

⁴⁴ Wazy dipylońskie to dużych rozmiarów naczynia ceramiczne, najczęściej kształtu amfory, o charakterze komemoratywnym. Wyznaczały miejsce grobu, spełniając funkcję symbolicznego pomnika. Zob. J. Boardman, op. cit., s. 36–37.

wzrostu umiejętności artystów greckich okresu geometrycznego w przedstawianiu rzeczywistości. Równolegle do niego musiał się bowiem odbywać powolny ewolucyjny proces adaptowania schematów i formuł, pomocnych przy dokładniejszym portretowaniu naturalnych modeli⁴⁵. Takich wypracowanych i gotowych schematów ikonograficznych mogła dostarczać zarówno sztuka mykeńsko-minojska, jak i sztuka Bliskiego Wschodu. Jeśli jednak te wzorce nie odegrały prawie żadnej roli w początkowej fazie rozwoju stylu geometrycznego⁴⁶, to według opinii niektórych badaczy, miały one dominujące znaczenie w jego końcowej fazie, przyczyniając się w znacznym stopniu do pojawienia się w dotychczasowej abstrakcyjno-ornamentalnej manierze przedstawień figuralnych⁴⁷. Kontakt artystów greckich z wyrobami sztuki pochodzenia orientalnego, zdaniem E. Akurgala, przyczynił się niemalże do rozkwitu sztuki figuralnej w malarstwie geometrycznym, będąc alternatywą dla wyczerpanego i degenerującego się już stylu geometrycznego.

Niewątpliwie impulsy, o których mówimy, musiały odegrać istotną rolę w pojawieniu się dojrzałej dekoracji malarskiej waz w późnym okresie geometrycznym, zwłaszcza w wydaniu attyckim. Wydaje się jednak, że samo przejęcie schematów pozwalających na wierniejsze i bardziej naturalne traktowanie postaci figuralnych nie wystarczało, by móc realizować złożone kompozycje, nazywane często przedstawieniami lub scenami narracyjnymi. Te złożone przedstawienia, by pozostać czytelnymi dla odbiorcy, wymagały od artystów greckich okresu geometrycznego znacznie większych umiejętności niż w przypadku tworzenia pojedynczych postaci i prostych schematów ikonograficznych.

Przyczyn pojawienia się bardziej naturalistycznej manieri w sztuce greckiej w końcu okresu geometrycznego i w związku z tym również elementów narracji, niektórzy dopatrują się w pragnieniu opowiadania przez artystów historii w obrazach⁴⁸. Jest to naturalny etap na drodze do próby pełniejszego i bardziej wiernego uchwycenia otaczającej rzeczywistości w postaci dekoracji malarskiej, który społeczeństwa Wschodu w VIII w. p.n.e. miały już za sobą. Zarówno w sztuce Orientu, jak i w greckiej dekoracji ceramicznej późnego okresu geometrycznego dostrzegamy te same dążenia, mające na celu za pomocą środków artystycznych (malarskich lub rzeźbiarskich)⁴⁹ ukazanie ważnych wydarzeń, składających się z kilku osobnych

⁴⁵ Zob. T. Gombrich, op. cit., s. 46.

⁴⁶ Tutaj można mieć na uwadze przede wszystkim warsztaty attyckie, które jak wyżej wspomniano, cechowały się w okresie protogeometrycznym i na początku okresu geometrycznego, konserwatywnymi formami, niedopuszczającymi w malarskiej dekoracji waz przedstawień figuralnych, w przeciwieństwie do bardziej postępowych w tym zakresie ośrodków, takich jak Kreta w okresie protogeometrycznym.

⁴⁷ Zob. E. Akurgal, op. cit., s. 169.

⁴⁸ Zob. T. Gombrich, op. cit., s. 48.

⁴⁹ Sztuka Wschodu wypracowała bardzo bogaty repertuar przedstawień, które możemy nazywać narracyjnymi. Największa ich ilość, która przetrwała do naszych czasów, była wykonana w formie reliefu i pochodziła z takich ośrodków artystycznych jak Egipt i Asyria. Jeśli artyści greccy okresu geometrycznego pozostawali pod wpływem sztuki Orientu, to

scen, tworzących całość pod względem tematycznym i kompozycyjnym. Ich istotą (przedstawię narracyjnych) było pokazanie danego wydarzenia rozpiętego w czasie przy pomocy oddzielnych scen-epizodów, ukazujących kolejne jego etapy⁵⁰. Takimi kompozycjami, posiadającymi elementy narracji, są umieszczane na greckich wazach okresu geometrycznego sceny związane z rytuałem pogrzebowym Greków, nazywane *prothesis* i *ekphora*. Stanowiące zazwyczaj centrum większej kompozycji, umieszczane są na najlepiej widocznym miejscu naczynia, będąc najważniejszym elementem jego dekoracji. Obok tych scen prezentujących motyw przewodni, na przykład wystawienie ciała zmarłego (*prothesis*), w oddzielnych metopach ukazane są przedstawienia, które według naszej interpretacji łączą się wspólną akcją z motywem głównym⁵¹. W przypadku sceny *prothesis* takimi kompozycyjnymi dodatkami były najczęściej procesje żałobników oplakujących zmarłego i tworzące kondukt pogrzebowy procesje wojowników lub wyścigi rydwanów.

Te złożone kompozycje o charakterze narracyjnym, będące niejako wyznacznikiem dojrzałego stylu geometrycznego w greckim malarstwie wazowym, nie są ostatnim osiągnięciem greckich malarzy i ceramików, w których można było dostrzec inspiracje płynące z Orientu. Prawdopodobnie pod urokiem wschodnich koncepcji artystycznych pojawił się w greckiej sztuce w końcu okresu geometrycznego inny rodzaj narracji, nazywany narracją synoptyczną⁵², cechujący się ukazywaniem danego wydarzenia w licznych epizodach, ale zamkniętych w obrębie jednego przedstawienia (metopy). Jeśli kierunek, z którego czerpali inspiracje greccy artyści okresu geometrycznego, utożsamimy ze Wschodem i jego rozwiązaniami w dziedzinie sztuki, a wiele przemawia za tym, że można tak uczynić, to dostrzeżemy nieprzerwaną nić łączącą grecką sztukę okresu geometrycznego, zwłaszcza w aspekcie malarskiej dekoracji naczyń, z jej następnym i bardziej rozwiniętym wcieleniem, jakim była grecka sztuka okresu orientalizującego, kiedy wpływy wschodnie były jeszcze bardziej widoczne.

Właściwy styl figuratywny cechujący malarską dekorację naczyń okresu geometrycznego w swojej kanoniczej formie ustalał się na przestrzeni długiego czasu⁵³. Artyści greccy okresu geometrycznego wypracowali pewne schematy i typy

przypuszczalnie największe znaczenie w kształtowaniu ich wyobraźni artystycznej, związanej ze złożonymi scenami narracyjnymi, odegrały właśnie monumentalne narracje wyrażone w kamieniu w postaci reliefów. Zob. D.C. Kurtz, J. Boardman, op. cit., s. 41–47.

⁵⁰ Długą i bogatą tradycję w ukazywaniu scen z elementami narracji ma zarówno sztuka egipska, jak i mezopotamska. Sztuka mykeńsko-minojska jest pod tym względem uboższa od swoich bliskowschodnich sąsiadek.

⁵¹ Większość badaczy uważa, że sceny te oddzielnie potraktowane przedstawiają inne, kolejne fazy tego samego rytuału pogrzebowego, czyli konkretnego wydarzenia rozciągniętego w czasie.

⁵² Terminu *synoptic narrative* używa J. Withley, *Style and Society in Dark Age Greece*, s. 47–48.

⁵³ Zob. M. Robertson, op. cit., s. 20.

kompozycji, które właściwie nie ulegały większym modyfikacjom do końca jego trwania⁵⁴. Wypracowane raz schematy były powielane, rzadko więc obserwujemy większą inwencję w ramach kompozycji geometrycznych. Taki konserwatyzm dostrzegamy zwłaszcza w przedstawieniach związanych ze sferą rytualno-pogrzebową, a więc we wspomnianych już scenach *prothesis* i *ekphora*⁵⁵.

Są one chyba słusznie interpretowane jako schematyczne i uproszczone przedstawienie bardziej skomplikowanych rytuałów pogrzebowych greckiej elity w VIII w. p.n.e. Oprawa rytuału pośmiertnego, jaką można dostrzec w tych kompozycjach, wynikała z pewnością z bardzo wysokiego statusu społecznego zmarłej osoby, dla której została ona przygotowana. Zapewne nowa wyłaniająca się warstwa społeczeństwa greckiego połowy VIII w. p.n.e. musiała być determinowana potrzebą określenia siebie w stosunku do otoczenia. Potrzebowała środków, które mogłyby zaspokoić jej dążenia do uzyskania pozycji uprzywilejowanej. Środki takie musiały nie tylko skutecznie odróżniać ją od pozostałej części społeczeństwa, ale równie skutecznie tę pozycję sankcjonować. Taką rolę z pewnością odgrywały rytuały pogrzebowe, które w bardzo wyrazisty sposób podkreślały przynależność i status społeczny zmarłego i jego rodziny. Należało także w odpowiedni sposób wyrazić wieczną o zmarłym, fundując mu okazały pomnik nagrobny. Do tego celu dobrze nadawały się bardzo dużych rozmiarów naczynia w kształcie amfory lub krateru, czyli owe wspomniane wyżej wazy dipylońskie, które poprzez swoją dekorację malarską opowiadały przechodniowi o znakomitym pochodzeniu osoby, dla której zostały wykonane.

Malarz i ceramik chcący zaspokoić ambicję nowej elity greckiej VIII w. p.n.e., dążącej do podkreślenia swojego znaczenia również po śmierci, stanął przed trudnym i chyba nowym dla siebie zadaniem⁵⁶. W oczekiwanych od niego rozwiązaniach artystycznych musiało znaleźć się miejsce na to, co było treścią życia ówczesnej warstwy panującej z jej symbolami i wyznacznikami. Jednocześnie przedstawienia scen rytualno-pogrzebowych musiały być na tyle czytelne i jasne w odbiorze, by każdy zainteresowany mógł je właściwie zrozumieć. Grecki twórca okresu geometrycznego, komponując przedstawienia związane z wyprawą zmarłego w zaświaty, ukazując takie jego kluczowe komponenty, jak: procesje żałobników, pochody wojowników⁵⁷ czy wyścigi rydwanów, mógł liczyć na wy-

⁵⁴ Pomimo wprowadzenia przez artystów greckich okresu geometrycznego pewnych innowacji w porównaniu do wcześniejszego okresu protogeometrycznego ich malarstwo do końca cechowało się raczej ekonomią stylu i wynikającymi z tego uproszczeniami niż chęcią pójścia w kierunku większego realizmu.

⁵⁵ Możliwe, że wynika z stałego charakteru greckiego rytuału pogrzebowego tamtego okresu.

⁵⁶ Nowym dlatego, że w tradycji greckiej twórczości artystycznej od momentu upadku kultury mykeńskiej nie powstało nic co mogłoby przypominać narracyjne sceny *prothesis* i *ekphora*.

⁵⁷ Procesje wojowników są bardzo powszechnym motywem pojawiającym się w dekoracji malarskiej naczyń greckich okresu geometrycznego. Powszechność tego tematu dotyczy jednak w zasadzie tylko ceramiki attyckiej. Zob. T. Rombos, op. cit., s. 131.

pracowane wzorce pochodzące ze sztuki mykeńskiej⁵⁸. Rozwiązania przedstawień głównych, zajmujących centralną część kompozycji, takich jak sceny *prothesis* i *ekphora*, mogły jednak dostarczyć większych trudności. Nie jesteśmy do końca przekonani, czy malarz i ceramik grecki okresu geometrycznego samodzielnie wypracował ich koncepcję, odwzorowując w sposób schematyczny, bardziej lub mniej umiejętnie to, co mógł zobaczyć podczas odprawiania obrzędów pogrzebowych swoich współobywateli, czy posługiwał się częściej wypracowanymi



Fot. 2. Krater w stylu geometrycznym. Przedstawione sceny związane z rytuałem pogrzebowym. Przewóz zmarłego powozem – scena *ekphora*. Poniżej scena rydwanów – wyścigi lub procesja. Warsztat attycki, połowa VIII w. p.n.e. Malarz Hirschfelda. Muzeum Narodowe, Ateny. M.L. Bernhard, *Historia starożytnej sztuki greckiej*, t. I, *Sztuka archaiczna*, Warszawa 1989, s. 247, fig. 132

wzorami i kompozycjami, obecnymi na przykład w sztuce mieszkańców Orientu. Oczywiście, jedna z tych propozycji nie wykluczała drugiej, mogły się one także uzupełniać. Koncepcji obcych zapożyczeń nie można uznać za zupełnie bezpodstawne, tym bardziej że dla przedstawień greckiego rytuału pogrzebowego ukazanego

⁵⁸ Warto jednak zauważyć, że grecki ceramik okresu geometrycznego mógł mieć trudności w dotarciu do tego typu przedstawień. Większość z nich stanowiła bowiem ozdobę malarstwa o charakterze bardziej monumentalnym, uświetniając bogate rezydencje i pałace wielmożów mykeńskich, które, jak wiemy, zostały w większości zniszczone. Podobne przedstawienia, np. w postaci pochodu wojowników, stanowiące dekorację malarską ceramiki mykeńskiej mogły zapewne w łatwiejszy sposób docierać do rąk artystów okresu geometrycznego. Najbardziej znanym przykładem motywu procesji wojowników, namalowanym na mykeńskim naczyniu, jest scena ukazana na słynnej tzw. wazie wojowników z Myken, na której artysta przedstawił szereg wojowników wyposażonych w hełmy, włócznie i okrągłe tarcze. Zob. N.G.L. Hammond, *Dzieje Grecji*, Warszawa 1977, fig. 9.

w malarstwie wazowym znajdujemy odpowiedniki ikonograficzne występujące w sztuce Bliskiego Wschodu. W szczególności Egiptu, który posiadał najstarszą i najbogatszą tradycję w ukazywaniu scen związanych z rytuałem pośmiertnym. Podobieństwa ikonograficzne dostrzeżone pomiędzy greckimi scenami *prothesis* i *ekphora* a ich egipskimi odpowiednikami mogą być rezultatem kontaktów, wzajemnej fascynacji Hellenów i Egipcjan i jedną spośród innych zdobyczy kulturowych, które mogli przejąć mieszkańcy Grecji z kraju położonego nad Nilem⁵⁹.

Najbardziej uderzające w odbiorze greckich i egipskich przedstawień ukazujących pośmiertne rytuały jest podobieństwo ich struktury kompozycji, zawierającej w obydwu przypadkach niemal identyczne elementy, które nie tylko uzyskują takie samo lub podobne miejsce w przestrzeni danej sceny, ale także wykazują zbieżności w ukształtowaniu i liczebności. Przykładem może być grecka scena *prothesis*, a więc rytualne wystawienie ciała zmarłego na widok publiczny, w celu godnego pożegnania i opłakania przez dawnych współtowarzyszy i członków rodziny, w której możemy zauważyć poukładanie poszczególnych segmentów kompozycji w taki sposób jak w analogicznych przedstawieniach egipskich.



Fot. 3. Scena *prothesis*: wystawienie ciała zmarłego spoczywającego na łożu, nad którym rozciąga się rodzaj baldachimu, ukazanego w konwencji prostokątnego pola wypełnionego szachownicą. Zmarłego otaczają postacie żałobników wykonujących charakterystyczny gest lamentu. Okres późnogeometryczny ok. 750 r. p.n.e. Ateny. Muzeum Kerameikosu. P. Demargne, *Aegean Art. The Origins of Greek Art*, London 1976, s. 290, fig. 377

W obydwu tradycjach artystycznych, greckiej i egipskiej, scena wystawienia zmarłego zamyka się w schemacie przedstawiającym w centralnym położeniu łoże pogrzebowe z umieszczonym na nim ciałem zmarłego i znajdujące się wokół niego postacie żałobników. Przybierają oni przy tym różne pozy, wykonując jednocześnie

⁵⁹ Wiedza Greków na temat Egiptu musiała być w VIII w. p.n.e. niemała. Już bowiem mieszkańcy Myken utrzymywali kontakty z krajem nad Nilem.

charakterystyczny gest lamentu, niemal identyczny w wykonaniu greckich i egipskich uczestników sceny pogrzebowej, polegający na uniesieniu nad głową silnie zgiętych i uniesionych rąk⁶⁰. W niektórych przypadkach palce dłoni delikatnie dotykają czoła opłakującego, potęgując tym samym wrażenie bólu. Lamentujących odnajdujemy w postaciach żałobników na pogrzebie Patroklesa, a także w postaciach Hekabe i Andromachy rozpaczających po stracie Hektora⁶¹. Takie monumentalne i publiczne okazywanie żałoby wydaje się charakterystyczne dla starożytności, w której dramat śmierci był wyrażony gwałtownością czynów i słów w bezpośrednim sąsiedztwie zmarłego⁶². Lamentowi towarzyszył płacz i łzy. Greckie podania mówią, że kiedy Helios wylewa łzy, rodzą się ludzie nieszczęśliwi⁶², a Prometeusz, formując człowieka, mieszał glinę nie z wodą, lecz z własnymi łzami⁶³. W wierzeniach egipskich napotykamy na podobne motywy i metafory. Według mitów egipskich przypływ Nilu miał być wywoływany przez łzy Izydy opłakującej brata Ozyrysa⁶⁴. Łzy w tym przypadku mają podobną moc sprawczą, pobudzającą i ożywiającą wszelkie istoty i stworzenia. Łzy Prometeusza ożywiają człowieka, łzy Izydy natomiast pobudzają wylewy Nilu, bez których Egipt i Egipcjanie nie mogliby żyć.

W egipskich przedstawieniach rytuału pogrzebowego, związanych z wystawieniem ciała zmarłego na widok publiczny, a także w ich greckich odpowiednikach, miejsce centralne zajmuje łóżko pogrzebowe ze spoczywającym na nim ciałem zmarłego, co w przypadku scen egipskich będzie oznaczało umieszczenie na takim łóżku sarkofagu, ciała lub samej mumii. Konstrukcja łóżka pogrzebowego była zazwyczaj różna, typem najczęściej spotykanym w ikonografii egipskiej jest łóżko zaopatrzone w baldachim, tworzący rodzaj nakrycia nad ciałem zmarłego. Bardzo podobne rozwiązanie odnajdujemy w greckich scenach *prothesis*, gdzie pewien rodzaj nakrycia, które trudno bliżej zidentyfikować ze względu na jego silnie zgeometryzowaną formę⁶⁵, również tworzy coś w rodzaju baldachimu, jakby zawieszonego nad zmarłym.

Postacie żałobników to nieodłączny element ikonograficzny zarówno greckich, jak i egipskich scen pogrzebowych. Prócz cechujących je żałobnych gestów

⁶⁰ Ten charakterystyczny gest lamentu spotykamy na rozmaitych wyrobach artystycznych sztuki Egiptu w różnych okresach historycznych. W przedstawieniach zdobiących grecką ceramikę okresu geometrycznego, postacie te przybierają formę bardziej zgeometryzowaną i nieco bardziej sztywną niż te, które są znane z wizerunków egipskich. Zob. B.J. Carter, S.P. Morris, *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995, s. 111, fig. 7.1.

⁶¹ Homer, *Iliada*, XVIII, 245, XXII, 310.

⁶² Zob. *Orfica fragmenta*, 236, [w:] L. Faranda, *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Vibo Valentia 1992, s. 43. Za: M. Nola, op. cit., s. 74.

⁶³ Podanie jest przypisywane Ezopowi. Zob. C.A. Löbeck, *Agloophamus*, Königsberg 1829, s. 891, [w:] L. Faranda, op. cit., s. 45. Za: M. Nola, op. cit., s. 74.

⁶⁴ Zob. Pauzaniusz, X, 32, *Wędrówki po Helladzie*, przeł. H. Pobielski, Wrocław 1989, cyt. za: M. Nola, op. cit., s. 74.

⁶⁵ Ma ono postać rozłożystego prostokąta, wypełnionego w środku motywem siatki lub szachownicy. Interpretuje się go jako rodzaj nakrycia na zmarłego lub baldachim, który jest zawieszony nad jego ciałem.

dostrzegamy również, że są one zróżnicowane pod względem wielkości i położenia w stosunku do siebie nawzajem i do łoża pogrzebowego. Przyjmuje się, że mniejsze postacie żałobników, zarówno w scenach greckich, jak i egipskich, to dzieci, i tak też się je interpretuje⁶⁶. Niektórzy badacze przypuszczają, że schemat występujący w greckich scenach pogrzebowych (*prothesis*), polegający na pokazaniu ciągu postaci na przemian zróżnicowanych pod względem wielkości jest oczywistym skopiowaniem takich samych wizerunków obecnych w sztuce Egiptu⁶⁷. Podobieństwa dają się również zauważyć w traktowaniu postaci kobiet, które w scenach greckich i egipskich są pokazywane mniej więcej w takiej samej liczbie w stosunku do opłakujących mężczyzn. Pewne analogie czy przerysowania są dostrzegalne także w innych elementach struktury greckiego i egipskiego rytuału pogrzebowego, na przykład w schemacie postaci klęczących czy występowaniu w greckich scenach *prothesis* motywu postaci siedzących z rękami uniesionymi do góry i ułożonych rzędem w górnym fryzie przedstawienia, które Benson porównuje do przedstawień ukazujących egipski rytuał pogrzebowy, ilustrujący księgę umarłych⁶⁸.

Jeśli pominąć pewne przedstawienia greckich scen *prothesis*, które sugerowałyby ich związek z egipskimi wizerunkami rytuału pośmiertnego, wyrażającego się w sposobie ukazywania samego zmarłego⁶⁹, na uwagę zasługują również sceny nazywane *ekphora*, polegające na uchwyceniu pewnego momentu z ceremonii rytualnego przewozu zmarłego karawanem. W greckich kompozycjach mamy do czynienia z przedstawieniem procesji żałobnej, której centralnym elementem jest wóz pogrzebowy z umieszczonym na nim ciałem zmarłego, ciągnięty zazwyczaj

⁶⁶ Jeśli jest to słuszne, to należy stwierdzić, że zarówno w greckim, jak i w egipskim rytuale pogrzebowym obecność dzieci była akceptowana, a może z jakichś względów religijnych, których nie znamy, nawet pożądana. Przetrwały bowiem do naszych czasów terakotowe modele wozów pogrzebowych (*ekphora*) razem z uczestnikami pogrzebu (żałobnikami), wśród których są również niewielkie postacie interpretowane jako dzieci. Zob. D.C. Kurtz, J. Boardman, op. cit., s. 47.

⁶⁷ Zob. J.L. Benson, op. cit., s. 92.

⁶⁸ Zob. ibidem, s. 90, PL. XXXI, fig. 2. Siedzące postacie bóstw są częstym motywem pojawiającym się w scenach pogrzebowych sztuki egipskiej, na przykład ilustrując księgę umarłych. Zob. także W. Jabłoński, *Religie Wschodu*, Warszawa 1935, s. 400.

⁶⁹ Warto zwrócić uwagę na scenę *prothesis* przedstawioną na naczyniu geometrycznym znajdującym się w Victoria Muzeum w Australii. Przedstawiony na niej zmarły leży na łożu pogrzebowym, ujęty w całkowitym profilu, podobnie jak ma to miejsce zawsze w sztuce Egiptu, z ciałem owiniętym szczelnie rodzajem nakrycia, całunu, które bardzo przypomina egipskie rozwiązania zabezpieczenia ciała zmarłego. Zwraca także uwagę interesujący szczegół na twarzy zmarłego, na której artysta ukazał otwarte oko w konwencji *en face*, a trzeba zaznaczyć, że mumie egipskie również nigdy nie przymykają oczu. Przedstawienia takie jednak należą do nielicznych wyjątków i są rzadko spotykane. Należy także zwrócić uwagę na to, że Grecy okrywali zmarłego całunem, który niekiedy bardzo silnie przylegał do ciała, a artysta grecki okresu geometrycznego w bardziej lub mniej umiejętny sposób mógł oddać taki właśnie efekt na przedstawieniu omawianej sceny *prothesis*. Zob. T. Rombos, op. cit. (przyp. 57).

przez parę koni⁷⁰. Egipski odpowiednik tej sceny jest niemal identyczny, tyle że zamiast koni karawan pogrzebowy ciągnięty jest przez parę wołów lub osłów bądź znajdował się na barce. W odbiorze tych scen zwraca się przede wszystkim uwagę na to, że są one skonstruowane w podobny sposób. W obu przypadkach centrum kompozycji stanowi karawan pogrzebowy. Po jego lewej i prawej stronie znajdują się postacie żałobników skierowane twarzami w jego stronę, tak jakby się z nim witali⁷¹. Podobieństwo tych scen jest także spotęgowane przez charakterystyczny gest lamentu, wykonywany przez żałobników biorących udział w procesji.

Nie bez znaczenia wydaje się także to, że w obu tradycjach procesja pogrzebowa niemal zawsze zmierzała w tym samym kierunku, tzn. od strony lewej do prawej. Jej kierunek jest odzwierciedleniem tradycji i wierzeń religijnych odnoszących się do sfery śmierci. Zachowanie właściwego porządku w tej kwestii było niezmiernie ważne i praktykowane na Wschodzie w różnych kręgach cywilizacyjnych⁷². W odniesieniu do Grecji i praktyk pogrzebowych ruch prawostronny odbierany jest jako niewątpliwie pozytywny, w odróżnieniu od lewostronnego. Pierwszy oznaczał pomyślność, odsuwał złe moce, drugi zaś przyciągał siły demoniczne i nieszczęście⁷³. Podobnie kwestie te ujmuje J. Cuillandre, zajmujący się rytuałami pogrzebowymi Greków epoki homeryckiej, dając do zrozumienia, że procesje prawostronne oznaczały radość i życie, podczas gdy lewostronne – smutek i śmierć⁷⁴. Dobrze ilustruje to fragment *Iliady* w scenie, w której Achilles trzykrotnie okrążył martwe ciało Patroklesa od lewej ku prawej stronie, natomiast innym razem – gdy przystąpił do pojedynku z Hektorem – wówczas kierunek objazdu uległ zmianie, od prawej do lewej strony, co było zwiastunem śmierci przeciwnika⁷⁵. W obu tradycjach, greckiej i egipskiej, zasługują także na uwagę takie składniki rytuału pogrzebowego jak obecność i rodzaj ofiary dla zmarłego czy organizowanie uczt pogrzebowych⁷⁶.

⁷⁰ Motyw konia należał do najpopularniejszych i był bardzo chętnie wykorzystywany przez artystów greckich w malarstwie wazowym okresu geometrycznego.

⁷¹ Należy jednak zauważyć, że nie we wszystkich podobnych scenach greckich i egipskich ten schemat był identyczny. Występowały bowiem przedstawienia, które bardziej lub mniej odbiegały od tego schematu. Zob. J.L. Benson, op. cit., Plate XXVIII, 1, 2a, 2b.

⁷² Podczas rytualnego składania przodkom ofiar z kulek ryżu (*pinda* – *pitr* – *yajña*) w starożytnych Indiach pochód ofiarny szedł zawsze lewą stroną, zważając na właściwe ukierunkowanie w stosunku do stron świata. Zob. J. Gonda, *Les religions de l' Inde. I. Védisme et Hindouisme ancien*, Paris 1962, s. 165. Za: M. Nola, op. cit., s. 194.

⁷³ Zob. W. Pax, I. Pauli, *Peridrome*, PWE, VII, 1893–1964, s. 892–899. Za: M. Nola, op. cit., s. 197.

⁷⁴ Zob. J. Cuillandre, *La droite et la gauche dans les poèmes homériques en concordance avec la doctrine pythagoricienne et avec la tradition celtique*, Paris 1944. Zob. M. Nola, op. cit., s. 202.

⁷⁵ Zob. Homer, *Iliada*, XXIII, 336. Za: M. Nola, op. cit., s. 202.

⁷⁶ Z naszej perspektywy te aspekty rytuału pogrzebowego Greków mogą się wydawać mniej istotne, jeśli nie dotyczą bezpośrednio przedstawień na ceramicie. Warto dodać, że wśród podobieństw łączących grecką i egipską tradycję pogrzebową dostrzega się pewne zbieżności w formach zachowania osób opłakujących zmarłego, wyrażające się szeregiem

Nas jednak bardziej interesuje to, czy sceny wystawienia zmarłego i jego przewóz karawanem, wypracowane i obecne od długiego już czasu w sztuce Egiptu, mogły mieć wpływ na koncepcje i sposób przedstawiania, podobnych scen w greckim malarstwie wazowym okresu geometrycznego. Na pewno zastanawiające jest to, że artyści greccy i egipscy wybierali dokładnie te same dwie fazy (*prothesis* i *ekphora*) rytuału pogrzebowego dla swoich przedstawień artystycznych, które łączy dodatkowo szereg wspólnych elementów strukturalnych. Równocześnie wiele z elementów budujących strukturę obrazu można wyjaśnić, odwołując się do elementarnych i uniwersalnych ludzkich gestów, wyrażających dramat śmierci, które były oczywiste i uchwytnie dla każdego artysty. Nie można jednak wykluczyć, że schematy kompozycyjne, o których mówimy, wypracowane w sztuce Egiptu, mogły być tak atrakcyjne dla greckich malarzy i ceramików, że z nich skorzystali na własny sposób.

Sceny *prothesis* i *ekphora*, chociaż najbardziej skomplikowane pod względem kompozycyjnym, nie są jedynymi złożonymi i wielopostaciowymi przedstawieniami, obecnymi na greckiej ceramice okresu geometrycznego. Do takich niewątpliwie należą sceny określane jako batalistyczne. Nie jest raczej zaskakujące, że w dekoracji naczyń greckich okresu geometrycznego znalazła swoje miejsce tak ceniona i ważna w starożytności sfera działalności człowieka jak działania wojenne i walka wręcz. Etos wojownika i żołnierza był niezwykle ważny nie tylko w greckim społeczeństwie VIII w. p.n.e., ale także na całym Bliskim Wschodzie. Sceny wojenne miały bardzo duży udział w malarskiej i rzeźbiarskiej twórczości artystycznej niemal wszystkich obszarów kulturowych Bliskiego Wschodu i świata śródziemnomorskiego⁷⁷. Motyw walki był także chętnie wykorzystywany przez greckich artystów ceramików okresu geometrycznego, którzy wykazywali się w tym zakresie dużą różnorodnością. Przedstawieni przez nich wojownicy zmagali się zarówno na lądzie, jak i na morzu. Ukazani są jako walczący w parach (pojedynki), jak również w większych starciach grupowych. Akcja tych przedstawień została także zróżnicowana dzięki wprowadzeniu do walki rydwanów bojowych, a także dzięki używanej przez wojowników broni i ich taktyce bitewnej. Artyści okresu geometrycznego, chcąc pokazać militarne zmagania, musieli się oczywiście odwołać do swojej wyobraźni i do

gestów przynależnych lamentacji, wśród których pojawia się element rytualnego złożenia włosów przez osoby czyniące żałobę. Towarzysze Patroklesa obcinają sobie włosy nad ciałem zmarłego przyjaciela, zanim przystąpiono do ceremonialnej czynności spalenia jego ciała. Zob. Homer, *Iliada*, XXIII, 134. Za. M. Nola, op. cit., s. 156. W Egipcie osoby należące do rodziny zmarłego mogły wejść do świątyni po upływie trzydziestu dni, jednakże zanim to uczyniły, były zmuszone zgolić włosy. Zob. Strabon, *Geografia*, XII, 2, 3. Za. M. Nola, op. cit., s. 156. Patrząc także z szerszej perspektywy na ewentualne powiązania greckiej i egipskiej sfery rytuału pogrzebowego, nie sposób pominąć archetypu boskiej żałoby obecnego w tradycji greckiej. Zwraca się tu szczególną uwagę na moc oddziaływania archetypu egipskiego boga Ozyrysa i jego siostry Izidy, na genezę i rozwój greckich misterii. Zob. M. Nola, op. cit., s. 282.

⁷⁷ Scen związanych z rzemiosłem wojennym nie spotykamy jedynie w sztuce minojskiej, gdyż etos wojownika nie miał chyba wielkiego znaczenia dla artystów minojskich, którzy preferowali bardziej sielskie tematy.

tę, co mogli zobaczyć w otaczającej ich rzeczywistości w Grecji VIII w. p.n.e. Mogli również skorzystać z wzorców bogatej sztuki Orientu, która lubowała się w tego typu przedstawieniach. Niektórzy sądzą nawet, że to właśnie sceny batalistyczne były tym tematem, w którym greccy artyści okresu geometrycznego w największym zakresie skorzystali z bliskowschodnich wzorców⁷⁸.



Fot. 4. Scena procesji lub wyścigów rydwanów. Fragment ukazuje powożącego rydwanem greckiego wojownika, którego korpus tworzy płaszczyzna tarczy tzw. dipylońskiej. Okrągła tarcza z charakterystycznymi wycięciami jest nieodłącznym elementem konwencji malarskiej okresu geometrycznego. Warsztat attycki. Okres późnogeometryczny ok. 750 p.n.e. Narodowe Muzeum Archeologiczne w Atenach. P. Demargne, *Aegean Art, The Origins of Greek Art*, London 1976, fig. 376

Wprawdzie tradycja sztuki mykeńskiej w ukazywaniu scen batalistycznych była bogata, ale nie mogła się ona równać z pomysłowością i inwencją, jaką wykazywali na tym polu artyści orientalni. Szczególnie wiele miały pod tym względem do zaoferowania sztuka egipska i asyryjska. Ta ostatnia wypracowała niemal wszystkie możliwe sytuacje, w jakich mogli się znajdować uczestnicy zmagających bitewnych. Były one odzwierciedleniem szczególnego etosu wojny, jakiemu hołdowali okrutni włodarze państwa asyryjskiego. Grecy epoki homeryckiej mieli z pewnością wiele okazji, by na własnej skórze przekonać się o sile i wyglądzie asyryjskiego oręża, zwłaszcza gdy państwo nowoasyryjskie było pierwszą potęgą militarną Bliskiego Wschodu, kontrolującą niemal całe wschodnie wybrzeże Morza Śródziemnego⁷⁹. Jest bardzo prawdopodobne, że ceramicy greccy wykonujący swoje wizerunki malarskie, które

⁷⁸ Analizy przedstawień militarnych w dekoracji greckich naczyń okresu geometrycznego w kontekście rozpatrywania wpływów orientalnych dokonała szwedzka badaczka G. Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, Stockholm 1971.

⁷⁹ Asyria już w IX w. p.n.e. za panowania Asurnasirpala II (884–858) podbija sąsiednie państewka i przez obszar Północnej Syrii dociera do Morza Śródziemnego. Zob. G. Contenau, *Życie codzienne w Babilonie i Asyrii*, Warszawa 1963, s. 11–16.

miały oddać ducha walki, mogli czerpać inspiracje od tych, którzy najlepiej potrafili go wyrazić, zarówno w rzeczywistych potyczkach, jak i w sztuce.

Sceny bitewne malowane na greckich wazach geometrycznych są ukazywane w określonych, raczej stałych schematach i kompozycjach. Charakterystyczną ich cechą jest rozbicie sceny, poprzez podział walczących wojowników na mniejsze grupy, toczące indywidualne pojedynki. Zastosowanie takiego zabiegu, który niewątpliwie uczytelnia przedstawienie, było albo świadomym i samodzielnym krokiem greckich malarzy-ceramików, albo ewidentnym zapożyczeniem ze sztuki Bliskiego Wschodu, gdzie tego typu rozwiązanie było niezwykle popularne.



Fot. 5. W dolnym centralnym pasie dekoracyjnym postacie wojowników tworzą pojedyncze zgrupowania scen indywidualnych pojedynków. Przestrzeń oddzielająca pary walczących z sobą postaci została dodatkowo podkreślona przez element dekoracyjny. Kantaros, Kopenhaga Muzeum Narodowe. Źródło fotografii: www.koulouria.Gr/9.htm (dostęp z 21 XI 2012)

Pary walczących ze sobą wojowników, pojawiające się na naczyniach geometrycznych, zostały także zróżnicowane pod względem charakteru starć, w jakich brały udział. Występuje tu kilka tak charakterystycznych typów, że trudno nie zauważyć tego, że mają one swoje odpowiedniki w przedstawieniach sztuki orientalnej. W tych zwartych kompozycjach uczestnicy walki zwróceni ku sobie albo zadają ciosy równocześnie, albo tylko jeden z nich wymierza śmiertelne uderzenie przeciwnikowi. Zdarza się, że uczestnicy takich pojedynków w zamkniętym starciu krzyżują wzajemnie ręce i nogi, dotykając jednocześnie dłońmi głowy lub hełmu wroga⁸⁰. Ten rodzaj pojedynku, który przypomina zapasy, nie należy może do naj-

⁸⁰ Ten typ zwanego pojedynku występujący w malarskiej dekoracji greckich naczyń okresu geometrycznego, gdzie napastnicy wzajemnie krzyżują ręce, wymierzając cios napast-

częściej spotykanych scen bitewnych w dekoracji naczyń okresu geometrycznego, ze względu na charakterystyczne rozwiązanie kompozycji i oryginalność łatwiej jest go jednak porównać do niemal identycznych schematów pojawiających się w sztuce Bliskiego Wschodu.

Podobny charakter, również w konwencji zamkniętego pojedynku, mają przedstawienia, w których jedna ze stron konfliktu wyraźnie dominuje nad drugą. Zarówno w greckim malarstwie wazowym okresu geometrycznego, jak i w sztuce Orientu występuje taki rodzaj konfrontacji, w której jedna z walczących postaci posiada przewagę nad przeciwnikiem, chwytając wroga za włosy lub za grzebień hełmu, jednocześnie wymierzając w jego kierunku uderzenie. Przy czym ręka mająca zadać śmiertelny cios ukazana jest najczęściej tuż nad głową pokonanego właściwie wojownika. Motyw ten, spotykany już na mezopotamskich i akadyjskich pieczęciach cylindrycznych, był prawdopodobnie związany z kontekstem mityczno-kultowym, mniej zaś z czysto militarnym⁸¹. Dużą popularnością cieszył się też w sztuce egipskiej⁸², syro-palestyńskiej, a także u artystów fenickich⁸³, którzy pozostawali w znacznej zależności od rozwiązań estetycznych sztuki Egiptu. Jeżeli w przedstawieniach egipskich ukazano faraona, który własnoręcznie trzyma przeciwnika za włosy, mogło to symbolizować dominację i zniewolenie przeciwnika, w sztuce asyryjskiej zaś motyw ten jest związany przede wszystkim z polem walki⁸⁴.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy ten charakterystyczny sposób potraktowania przeciwnika był szczególnie cenioną formą taktyki bitewnej mieszkańców Wschodu. Raczej bliższe prawdy będzie przyjęcie założenia, że podobną taktykę stosowali w walce wręcz z powodzeniem żołnierze na różnych szerokościach geograficznych, także greccy wojownicy epoki homerowej. To artyści Orientu jako pierwsi

nikowi, równocześnie dotykając głowy przeciwnika, nie jest może tak popularny, ale bardzo charakterystyczny i ma odpowiedniki w sztuce orientalnej. Zob. G. Ahlberg, op.cit., s. 76.

⁸¹ Postacie przedstawione na pieczęciach sumeryjskich i akadyjskich, wykonujące charakterystyczne gesty chwytu za włosy lub głowę, są interpretowane jako walczące bóstwa, a sceny z ich udziałem określa się często jako pojedynek bogów. Zob. G. Ahlberg, op. cit., s. 76, fig. 66.

⁸² W Egipcie początki tego motywu sięgają już okresu predynastycznego (słynna paleta Narmera). Zob. K.M. Ciałowicz, *Początki cywilizacji egipskiej*, Warszawa-Kraków 1999, s. 159.

⁸³ Najlepiej znanym wyrobem fenickim, na którym został umieszczony motyw postaci chwytającej przeciwnika za głowę, jest misa z Praeneste. Zob. J. Śliwa, *Sztuka i archeologia starożytnego Wschodu*, Warszawa-Kraków 1997, s. 204.

⁸⁴ Motyw chwytu za włosy lub za grzebień hełmu odnajdujemy w scenach batalistycznych umieszczonych na brązowych taśmach zdobiących niegdyś skrzydła wspomnianych wyżej drewnianych drzwi świątynnych, znalezionych w Balawat (Imgur Bel). Sceny walk relacjonują wydarzenia z kampanii wojennych asyryjskiego władcy Salmanassara III (859–854 p.n.e.), w których zostały przedstawione indywidualne pojedynki, podczas których walczący uciekają się do fortelu chwytu napastnika za włosy. Na reliefie Tiglatpilesara III (745–727) z Nimrud, widzimy pod murami miasta sylwetkę króla, chwytającego wroga za grzebień hełmu. Zob. G. Ahlberg, op. cit., s. 79, fig. 72.

zdołali wykorzystać tkwiącą w niej dynamikę w celach artystycznych i propagandowych. Malarz i ceramik grecki okresu geometrycznego mógł po prostu wykorzystać ich doświadczenia do wzbogacenia własnych scen batalistycznych, malowanych na ceramice.

Zdaniem G. Ahlberg, istotną przesłanką wskazującą źródło inspiracji greckich ceramików okresu geometrycznego jest ukazywanie przez nich w scenach pojedynków, zwłaszcza w okresie późnogeometrycznym, finalnego momentu starcia⁸⁵. Wybór pada pomiędzy pokazaniem momentu zadania śmiertelnego uderzenia lub chwili, która następuje zaraz po jego otrzymaniu, czyli upadku jednego z oponentów. Takie schematy rozwiązywania pojedynków są częstym elementem asyryjskich przedstawień o charakterze wojennym, z którymi Grecy mogli się zapoznać w okresie kolejnego etapu ekspansji Asyrii w kierunku Morza Śródziemnego w końcu VIII w. p.n.e.



Fot. 6. Przerys z fragmentu krateru attyckiego przedstawiającego greckich wojowników w scenie walki. W górnym fryzie dekoracyjnym przedstawiono postacie walczących w różnych fazach zmagających bitewnych: moment trwania pojedynku, jak i jego moment finalny ukazujący ciała poległych. Scenę centralną górnego pasa dekoracyjnego zajmuje grupa walczących, w której jeden z oponentów wykonuje charakterystyczny chwyt przeciwnika za grzebień hełmu. W lewej części tego samego pasa dekoracyjnego widzimy ciała poległych i trатовanych przez ukazane tu w sposób schematyczny koła rydwanów bojowych. Okres późnogeometryczny Muzeum Luwru. Źródło fotografii: S. Langdon, *Art and Identity in Dark Age Greece, 1100–700 B.C.E.*, Cambridge 2010, s. 23, fig. 1.4

⁸⁵ Zob. G. Ahlberg, op. cit., s. 71–73.



Fot. 7. Brązowa dekoracja bramy Salmanassara III z Balawat. Fragment przedstawia sceny walk w których brał udział władca asyryjski w kampaniach wojennych prowadzonych przez Asyrię w połowie IX w. p.n.e. Kompozycja dekoracji poddana rygorom układu pasowego. Górny pas dekoracji tworzy procesja rydwanów. Poniżej sceny walk, na które składają się indywidualne pojedynki par walczących ze sobą żołnierzy. Centralną częścią przedstawienia jest pojedynek, podczas którego jeden z walczących chwyta przeciwnika za włosy. Muzeum Brytyjskie, Londyn. Źródło fotografii: www.arthistory.upenn.edu (dostęp 21 XI 2013)

Do tego typu przedstawień, ukazujących finalny moment starcia walczących przeciwników, należą z pewnością te obrazujące chwilę upadku jednego z walczących⁸⁶ lub wojownika poległego w walce. Motyw poległego wroga występujący w sztuce Bliskiego Wschodu miał znaczenie propagandowe, podkreślał przewagę i zwycięstwo władcy nad pokonanymi i poległymi nieprzyjaciółmi. Sceny batalistyczne z leżącymi lub na wpół leżącymi postaciami są bardzo popularne, nie tylko w sztuce kręgu mezopotamskiego. Na szerszą skalę występują w sztuce asyryjskiej i egipskiej. Uśmierceni lub uchwyceni w ostatniej fazie walki wrogowie są ujmowani w rozmaitych pozycjach. Pokonanych przeciwników ukazuje się też w różnych kontekstach. W sztuce asyryjskiej zazwyczaj są oni ofiarami poległymi w indywidualnych pojedynkach, ale często giną także pod kołami wozów bojowych lub kopytami koni. Przedstawiani są też jako zbiorowość poległych na polu walki, stanowiąc tu rodzaj tła dla rozgrywającej się akcji.

Wszystkie wymienione powyżej sytuacje dotyczące zmagania na śmierć i życie, przedstawiane w sztuce orientalnej, przede wszystkim asyryjskiej, znajdziemy również w greckiej ceramice okresu geometrycznego. Na szczególną uwagę zasługują te, które zdaniem niektórych badaczy, mogą być trafnie zidentyfikowane i rozpoznane jako źródło inspiracji greckich artystów okresu geometrycznego.

⁸⁶ Motyw taki jest również obecny w scenach batalistycznych sztuki geometrycznej. Tuż, podobnie jak w sztuce wschodniej, występują różne warianty tego przedstawienia. Zob. G. Ahlberg, op. cit., s. 83.



Fot. 8. Scena zwartego pojedynku z użyciem przez obie strony krótkiej broni. Walczące postacie wykonują równoczesne ruchy swoim orężem, stosując przy tym fortel chwytu przeciwnika za głowę (hełm). Fragment dekoracji naczynia okresu geometrycznego. Muzeum Ontario, Kanada. Źródło fotografii: G. Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, Stockholm 1971, s. 50, fig. 47

Jednym z nich miałyby być występujący w ramach scen batalistycznych greckiego malarstwa wazowego okresu geometrycznego motyw koncentrycznych kół, umieszczonych nad stertą ciał martwych wojowników⁸⁷. Zdaniem G. Ahlberg, zastosowany w takim kontekście motyw koła nie spełnia jedynie funkcji dekoracyjnej. Posiada również specjalne znaczenie ideograficzne, symbolizując koła rydwanu bojowego przejeżdżającego po powalonych ciałach żołnierzy. Prototypem dla tego schematu ikonograficznego w greckiej sztuce geometrycznej są, zdaniem tej badaczki, przedstawienia bitewne z udziałem rydwanów, pochodzące z Bliskiego Wschodu⁸⁸. Mówiąc inaczej, koncentryczne koła, umieszczone nad ciałami pokonanych wojowników, miałyby być geometryczną transpozycją przedstawień bliskowschodnich rydwanów, co mogłoby odpowiadać pojęciowemu i schematycznemu charakterowi greckiej sztuki geometrycznej⁸⁹.

⁸⁷ Motyw koncentrycznego koła pojawia się w dekoracji malarskiej greckiej ceramiki już we wczesnej fazie okresu geometrycznego. Umieszczany w oddzielnych metopach tworzył centralny element dekoracyjny. Występował w różnych odmianach. Zob. M.L. Bernhard, op. cit., s. 243.

⁸⁸ Sceny z udziałem rydwanu przejeżdżającego po ciałach wrogów znane są w sztuce Bliskiego Wschodu już od XVI w. p.n.e. Zob. G. Ahlbreg, op. cit., s. 62.

⁸⁹ Niektórzy badacze zwrócili uwagę, że motyw koncentrycznego koła występującego w dekoracji ceramiki geometrycznej jest zgodny z ikonografią koła rydwanu, przedstawianego w sztuce bliskowschodniej. Zob. ibidem, s. 85.



Fot. 9. Relief ortostatowy z Tell Halaf (Syria). Przedstawia scenę zwanego pojedynku. Obie postacie wykonują fortel chwytu przeciwnika za włosy. IX w. p.n.e. Berlin. Źródło fotografii: W. Burkert, *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge Mass.–London 1984, s. 112, fig. 8

Dodatkowym argumentem, który mógłby potwierdzić słuszność tezy zakładającej zależność greckich ceramików okresu geometrycznego od bliskowschodnich wzorców, zwłaszcza asyryjskich, w pokazywaniu scen batalistycznych, jest sposób ukazywania przez Greków martwych ciał pokonanych w walce wojowników. Jest to widoczne na przykład w przypadku przedstawienia przejeżdżającego po nich rydwanu – ich charakterystyczną cechą jest stos pnących się w górę sylwetek, skierowanych głową na przemian w lewą i prawą stronę. Takie samo rozwiązanie odnajdujemy w scenach wojennych w sztuce asyryjskiej⁹⁰. Na tym motywie ikonograficznym nie kończą się podobieństwa zauważane pomiędzy greckimi malowidłami ilustrującymi walkę a ich bliskowschodnimi odpowiednikami. Dotyczą one nie tylko scen batalistycznych prowadzonych na lądzie, ale także tych rozgrywających się w scenerii morza⁹¹. Zdaniem niektórych badaczy, podobieństwa pomiędzy przedstawieniami

⁹⁰ Przedstawienie ułożonych na stosie ciał martwych wojowników pojawia się w Egipcie już w okresie predynastycznym i znamy go ze sceny zdobionej rękojeść kościanego noża z Gebel-el-Araq. Motyw ten pojawia się także na słynnej steli sępów Eannatuma z Lagasz (Luwr). W sztuce Bliskiego Wschodu I tysiąclecia p.n.e. motyw ułożonych na sobie korpusów pojawia się w scenie z udziałem rydwanów (kampania syryjska 849 r. p.n.e.) na brązowych taśmach z Balawat. Na reliefie Tiglatpilegara III z południowo-zachodniego pałacu w Niniwie (obecnie Londyn) została przedstawiona scena ataku wojsk asyryjskich na fenickie miasto. Pod murami miasta widzimy ciała ułożonych w stos, prawdopodobnie poległych w czasie walki obrońców miasta. Zob. ogólne opracowania: K.M. Ciałowicz, op. cit., s. 309, fig. 168.; J. Śliwa, op. cit., s. 288, fig. 259–260.

⁹¹ Sceny morskie i walka na morzu to motyw chętnie wybierany przez greckich artystów okresu geometrycznego. Tak jak w scenach lądowych, tak i tutaj odnajduje się niekiedy motywy ikonograficzne łączące je z podobnymi znanymi ze sztuki Wschodu. G. Ahlberg dostrzega tu na przykład takie zbieżności w sposobie ukazywania postaci, które określa „pływającymi”. Zob. G. Ahlberg, op. cit., s. 102. Zob. Też. S. Brunnsäker, *The Pithecan Shipwreck*, „Opuscula Romana” 1962, 4, s. 165–242.

geometrycznymi i bliskowschodnimi można również dostrzec w sposobie ukazywania przez oba artystyczne obszary kulturowe postaci rozbrajanych, branych do niewoli i maltretowanych wojowników⁹².

Porównując sceny batalistyczne na greckich wazach w okresie geometrycznym do przedstawień o podobnym charakterze zdobiących różne obiekty artystyczne sztuki Bliskiego Wschodu, odnosimy mimowolnie wrażenie, że grecka wyobraźnia w próbie uchwycenia tego tematu mogła być w znacznym stopniu ukształtowana przez wschodnie propozycje. Nie jesteśmy natomiast do końca pewni, czy to wrażenie jest słuszne i czy ma potwierdzenie w rzeczywistym wymiarze artystycznych doświadczeń greckich ceramików VIII w. Z jednej strony trudno jest widoczne zbieżności ikonograficzne obu tradycji artystycznych, greckiej i wschodniej, traktować jedynie w kategoriach niezależnych osiągnięć, aczkolwiek tego oczywiście wykluczyć nie można. Przekonująca wydaje się bowiem możliwość zapożyczenia przez artystów greckich okresu geometrycznego niektórych motywów ikonograficznych wypracowanych na Wschodzie, zwłaszcza tych, które swoim pochodzeniem nie budzą wątpliwości⁹³. Z drugiej zaś strony w próbach dopatrywania się wpływów estetyki Orientu na sposób ukazywania greckich scen batalistycznych należałoby zachować ostrożność, którą narzuca sam temat. Podobnie bowiem jak w przypadku scen *prothesis* i *ekphora* motyw walki jest na tyle uniwersalny, że w różnych tradycjach artystycznych i kulturowych mogły z powodzeniem powstać odnoszące się do niego podobne schematy kompozycyjne i wzory ikonograficzne⁹⁴.

Zwolennicy teorii zapożyczeń jednak nie bez racji wskazują, że zbieżności ikonograficzne, jakie się dostrzega pomiędzy greckimi scenami batalistycznymi a ich bliskowschodnimi odpowiednikami, nie są przecież jedynymi, jakie się zauważa w ikonografii greckiej ceramiki okresu geometrycznego. Wpisują się one bowiem w szerszy kontekst motywów, którym przypisujemy wschodnie pochodzenie. Do takich przecież należą motywy fantastyczne⁹⁵, przedstawienia ukazujące walkę czło-

⁹² W porównaniu z pozostałymi scenami związanymi z tematyką batalistyczną są wyjątkowe. Niektórzy badacze sugerują, że źródłem inspiracji dla tego typu motywów mogą być podobne przedstawienia, znane z reliefów asyryjskich. Zob. N. Himmelmann-Wildschütz, *Nach der Schlacht*, Marburg 1962, s. 1–5.

⁹³ Wpływ sztuki asyryjskiej na grecką sztukę geometryczną sugerował już T.J. Dunbabin, podkreślając zbieżności ikonograficzne np. w przedstawianiu ciał (korpusów) ułożonych na stosie w scenach batalistycznych. Zob. T.J. Dunbabin, op. cit., s. 42.

⁹⁴ Można mieć pewne wątpliwości co do słuszności niektórych założeń G. Ahlberg. Badaczka bowiem uznała, że ukazywane przez greckich ceramików sceny pojedynków, charakteryzujące się „finalnym” momentem akcji, było wynikiem zapożyczenia podobnych wzorów wypracowanych w sztuce Bliskiego Wschodu, w tym przypadku w sztuce asyryjskiej. Należy jednak zauważyć, że sceny pojedynków, które można uznać za takie, które przedstawiają finalny moment akcji, spotykamy również w przedstawieniach sztuki mykeńskiej. Artysta grecki okresu geometrycznego mógł więc równie dobrze odwołać się w tym zakresie do wcześniejszej tradycji świata mykeńskiego.

⁹⁵ Mówiąc o motywach fantastycznych, mamy na myśli przede wszystkim stworzenia, które normalnie nie występują w rzeczywistym świecie przyrody, ale są jedynie wynikiem bogatej wyobraźni starożytnych artystów, np. sfinksy czy syreny.

wieka ze zwierzętami⁹⁶, motyw Pana i Pani Zwierząt⁹⁷ oraz inne, które celowo zostały pominięte, ponieważ badacze znacznie częściej zgadzają się na to, by widzieć w nich kopie przedstawień orientalnych⁹⁸.

Każde ze wspomnianych w niniejszym tekście przedstawień, typów scen i motywów ikonograficznych, w których dopatrujemy się wschodnich kontaminacji, miało swoją historię i kontekst w dekoracji malarskiej greckich naczyń okresu geometrycznego. Był to zapewne splot wielu wydarzeń, które dzisiaj trudno jest nam zrekonstruować. Trudno też jest prześledzić drogę doświadczeń artystycznych greckich ceramików VIII w. p.n.e. i w sposób jednoznaczny odpowiedzieć na pytanie, z jakich źródeł czerpali oni swoje inspiracje. Możemy się domyślać, że początki stylu figuratywnego pojawiającego się na naczyniach geometrycznych mogą mieć związek z wyrafinowanymi przedstawieniami, spotykanymi w sztuce Wschodu, z którymi greccy artyści tego czasu coraz częściej mieli okazję się zapoznawać. Należy także uwzględnić tradycje sztuki mykeńsko-minojskiej, która w postaci różnych wyrobów zapewne docierała do rąk greckich twórców okresu geometrycznego⁹⁹.

W VIII w. p.n.e. na obszarze Grecji pojawiało się coraz więcej wyrobów artystycznych ze Wschodu, niosących w sobie symbolikę, która okazała się atrakcyjna również dla mieszkańców Hellady. Najczęściej były to przedmioty metalowe¹⁰⁰, głównie czarki, plakietki, a także większe naczynia kultowe, takie jak brązowe kotły czy duże misy służące do libacji¹⁰¹. Przedmioty takie docierały do Grecji albo za pośrednictwem greckich kupców, którzy zaopatrywali się w nie na Wschodzie, lub dzięki pielgrzymom i kupcom orientalnym, którzy zostawiali je w helleńskich sanktuariach. Na pewno pomiędzy wyrobami orientalnymi trafiającymi do Grecji, znajdowały się również przedmioty o charakterze nietrwałym, po których dzisiaj nie pozostały żadne materialne ślady. Do takich należały różnego rodzaju materiały i tekstylia, zdobione bogatą wschodnią ornamentyką figuralną. To one właśnie mogły mieć decydujący wpływ na kształtowanie się greckiej wyobraźni artystycznej w VIII w. p.n.e.

⁹⁶ Motyw walki człowieka ze zwierzętami wiąże się przede wszystkim z przedstawieniami człowieka pomiędzy lwami. Motyw ten był bardzo popularny w Mezopotamii i dotarł on prawdopodobnie do greckich artystów okresu geometrycznego za pośrednictwem Syrii. Zob. F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig–Berlin 1912, s. 109.

⁹⁷ Był popularnym motywem występującym w dekoracji malarskiej greckiej ceramiki okresu geometrycznego i pojawiał się w różnych wariantach.

⁹⁸ Użyte tutaj słowo „kopia” nie jest rozumiane dosłownie. Grecy bowiem zapożyczone motywy ikonograficzne przetwarzali zgodnie z własną estetyką.

⁹⁹ Wyroby artystyczne sztuki mykeńskiej są znajdowane w depozytach z okresu geometrycznego, na przykład małe figurki lub gemmy na obszarze greckich sanktuariów. Zob. J.L. Benson, op. cit., s. 116.

¹⁰⁰ Zob. P. Demargne, *Aegean Art*, s. 298. O wyrobach metalowych znajdowanych w tym czasie w Grecji obszerniej pisze D. Ohly, *Griechische Goldbleche des 8 Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1956.

¹⁰¹ Te metalowe importy pochodziły głównie z obszaru syro-fenickiego, ale także z bardziej odległych miejsc, na przykład Asyrii czy Urartu.

W grę wchodziły też inne możliwości skutecznego oddziaływania na rozwój sztuki Grecji okresu geometrycznego. Taką sposobnością mogło być obcowanie ze sztuką Wschodu poprzez kontakt z artystami i rzemieślnikami orientalnymi, którzy osiedlali się na ziemi greckiej w tym okresie¹⁰². Zakładali oni warsztaty, w których mogli się kształcić miejscowi. Ta tradycja artystyczna wzbogacona o zapożyczenia ze Wschodu była następnie przekazywana kolejnym generacjom twórców. Wyobrażenia i estetykę Orientu mogli również w podobny sposób przekazywać Grekom rozmaici emigranci pochodzenia wschodniego, którzy szukali wśród Hellenów nowego domu¹⁰³.

Grecy okresu geometrycznego musieli także bezpośrednio obcować ze sztuką Orientu podczas swych wizyt na Wschodzie. Mogli to być sami artyści, malarze i ceramicy, ale także ludzie reprezentujący inne zawody, na przykład kupcy, którzy przekazywali zaobserwowane obce wzory i rozwiązania artystyczne. Najprawdopodobniej taką drogą mogły trafiać na grunt grecki bardziej złożone kompozycje figuralne, w których dostrzegamy podobieństwa łączące je ze stylistyką Wschodu (np. sceny *prothesis* i *ekphora*, sceny batalistyczne).

Naturalnym punktem wymiany kulturowej na obszarze Morza Śródziemnego były niewątpliwie bogate porty handlowe na wybrzeżach bliskowschodnich, a handel i wymiana towarowa były niejako dźwignią tej wymiany. Nic więc dziwnego, że właśnie tam najczęściej dochodziło do bliższych interakcji pomiędzy ludźmi morza, kupcami, różnego rodzaju spekulantami czy najemnikami ze Wschodu i Zachodu. Bogate porty Wschodu nie były tylko punktem wymiany towarów, ale także stanowiły centra kulturowe swojego regionu z ważnymi sanktuariami i miejscami kultu. Atmosfera tych miejsc musiała zatem sprzyjać głębszej wymianie myśli pomiędzy ich mieszkańcami a greckimi kupcami, którzy musieli chłonąć to wszystko, co było tak niepodobne do ich własnych wyobrażeń.

Na poziomie jednostkowym ludzie przekazywali sobie swoje zapatrywania, tradycje religijne i sposoby radzenia sobie w otaczającym ich świecie. Wymogi praktyczne z pewnością nakazywały ujednolicenie procedur związanych ze sferą handlową, stąd na przykład wskazywana przez uczonych obecność w języku greckim wyrazów orientalnych związanych z handlem, za którymi w dalszej kolejności mogły pójść inne zapożyczenia w sferze obyczajowości, religii, praktyk kultowych, wojskowości czy innych obszarów życia, które dziś tak trudno odtworzyć.

¹⁰² Zob. J. Boardman, op. cit., s. 29–46.

¹⁰³ Chociaż społeczeństwo homerowej Grecji było zhierarchizowane, było również, co podkreślają niektórzy uczeni, dosyć elastyczne, by nie zmienić pierwotnych warstw społecznych w kasty, a także na tyle dostępne, by zapewnić w nim udział jednostkom z zewnątrz. Zob. E. Mirreux, *Życie codzienne w Grecji w epoce homerowej*, Warszawa 1962, s. 60.



Fot. 10. Detal ze sceny przedstawiającej okręt z załogą na naczyniu z okresu geometrycznego. Mężczyzna zdecydowanym ruchem zaprasza kobietę na swój okręt. Możliwe, że scena inspirowana była zamorskimi kontaktami Greków z innymi sąsiednimi ludami. Muzeum Brytyjskie, Londyn. Źródło fotografii: www.arthistory.upenn.edu (dostęp 21 XI 2012)

Wraz z popularnością orientalnych wytworów znajdujących na obszarze Grecji mogły na te tereny przenikać również i inne elementy kultury, dla których uczeni znajdują liczne przesłanki. Zauważmy, że znaczna ilość wyrobów orientalnych znajdujących w Grecji wykazuje widoczne związki ze sferą kultowo-religijną. Chętnie wskazuje się najlepiej widoczne oddziaływania Orientu w przedmiotach kultury materialnej, zapominając często, że te mogą pociągać za sobą inne wymiary kultury duchowej. Społeczeństwa dokonują pewnych zmian w swojej strukturze, nie tylko pod wpływem adaptowania do swoich potrzeb odmiennych wzorów zachowań, płynących często z innych kulturowych kręgów. Sama konfrontacja z innymi modelami społecznymi często wystarcza, by wywołać wewnętrzny impuls, który może skłaniać nie tyle do kopiowania obcego i kulturowo odmiennego elementu, ile do takiego przekształcenia dotychczasowej rzeczywistości lub jakiegoś jej fragmentu, aby była inna od pierwowzoru. Takich impulsów mogli doświadczać Grecy, stykający się z odmiennymi od siebie kulturami, na całym obszarze wschodniego basenu Morza Śródziemnego. Potrafili tak umiejętnie przetworzyć obce im, wydawałoby się, elementy, że w ich wyrazie nabierają zupełnie nowego i przy tym oryginalnego charakteru. Tak miało się stać między innymi w przypadku wytwórczości artystycznej Greków, która, mimo że podlegała rozmaitym oddziaływaniom ze strony starszych kręgów artystycznych Bliskiego Wschodu, zyskała indywidualny rys.

Tych impulsów dostarczali Grekom różni ludzie. Wspomnieliśmy, że mogli to być różnego rodzaju rzemieślnicy. Wiemy, że w Attyce istniały skupiska warsztatów, w których pracowali rzemieślnicy ze Wschodu. Musieli zabierać ze sobą rodziny i oni sami lub członkowie ich rodzin musieli podlegać procesowi asymilacji i powoli

przenikać w strukturę greckiego społeczeństwa. Początkowo zapewne ograniczeni w swoich enklawach, mogli w późniejszym czasie skuteczniej oddziaływać na otoczenie, w którym się znaleźli. Znacznie większy wpływ mogła mieć jednak inna kategoria przybyszów ze Wschodu. Wykształceni i obdarzeni różnymi umiejętnościami, z pewnością łatwiej znajdowali miejsce w greckim społeczeństwie. Do tych pożądanych jednostek należeć mogli przedstawiciele grup zawodowych, których zdolności, wiedza i nadzwyczajne umiejętności były darem samych bogów. Mowa tu o świętych wędrowcach, kapłanach, wróżbitach, wieszczkach i lekarzach, którzy zazwyczaj łączyli wszystkie te umiejętności w jednej osobie. Z pewnością bardzo dobrze wykształceni stanowili elitę umysłową swoich czasów, będąc przy tym szczególnym rodzajem pośredników pomiędzy kulturami. Ze względu na swoje umiejętności i estymę, jaką się cieszyli, łatwiej im było przekazywać pewne treści i wpływać na innych w zakresie kultu, religii, praktyk leczniczych i innych dziedzin odpowiedzialnych za dobrą kondycję ciała i ducha¹⁰⁴.

Trochę niedoceniana w kontaktach międzykulturowych jest rola kobiet, która może być znacząca. Kobiety stanowiły zawsze bardziej pożądany łup w wyniku zmagania wojennych w przeciwieństwie do mężczyzn, uważanych za gorszych niewolników, przyzwyczajonych do noszenia broni, a przez to bardziej niebezpiecznych¹⁰⁵. Kobieta, z natury bardziej uległa, mogła szybciej asymilować się w obcym i początkowo wrogim otoczeniu. Jeśli miała szansę na awans i możliwość wychowania potomstwa, prawdopodobne jest to, że chciała mu przekazać własne tradycje kulturowe. W ten sposób następne pokolenia były bardziej przygotowane i otwarte na wpływy z zewnątrz. Oczywiście, można założyć, że jakiś wpływ mogła także wywierać na swoje najbliższe otoczenie, chlebowców, opiekuna, ewentualnego partnera. Do Grecji homerowej mogli jednak trafiać ludzie najróżniejszej kondycji społecznej. Mogli to być ludzie o wysokim statusie, dzięki któremu posiadali większe możliwości oddziaływania na szersze kręgi społeczne, w tym na dominującą grupę społeczną rodowej arystokracji. Ta mogła przyjmować w swoje kręgi cudzoziemców, którzy często wywodzili się z wysokich rodów, zmuszonych przez różne okoliczności do opuszczenia własnej ojczyzny. W ten sposób rodziły się przyjaźnie, przymierza – okoliczności, w których obie strony mogły się lepiej poznać i wzajemnie na siebie oddziaływać.

Wszyscy ci ludzie, których można nazwać obcymi na greckiej ziemi, mogli wyrażać chęć podkreślenia swojej tożsamości zarówno w życiu, jak i po śmierci. W jakim stopniu te próby były skuteczne i w jakim stopniu sami zdołali wpłynąć na swoich greckich współobywateli, jest pytaniem otwartym i pozostawiającym szereg wątpliwości. Nie wiemy, czy znajdowane w grobach małe metalowe przedmioty

¹⁰⁴ Zob. Szerzej na ten temat. W. Burkert, *The Orientalizing Revolution, Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge, Mass.–London 1984; M. Winarczyk, op. cit., s. 15–40.

¹⁰⁵ Zob. E. Mireaux, op. cit., s. 108.

z wyobrażeniami i motywami ze świata Wschodu, są elementem podkreślającym tę obcą tożsamość, czy jedynie wyrazem ogólnej mody społeczeństwa greckiego na orientalizujące wyroby. Podobne pytanie pojawia się w przypadku pewnej kategorii grobów znajdujących się w południowej części cmentarza ateńskiego, Keramejkosu, charakterystycznymi przykrywkami dla urn w formie brązowych reliefowych mis wykonanych w stylu fenickim¹⁰⁶. Zapewne znajdą się tacy, którzy uznają to za przejaw orientalnej mody w zdobnictwie ostatniego miejsca spoczynku niektórych Greków tej epoki, nieniosącego ze sobą żadnych głębszych treści o charakterze religijnym czy wskazującym na być może odmienną tożsamość etniczną. Trudniej przyjąć podobne założenie w przypadku bardzo bogatego grobu z Eleusis, zwanego grobem Izydy, przeznaczonego zapewne dla ważnej osobistości tego okresu, wyposażonego w przedmioty wyraźnie wskazujące na obszar kulturowy, z jakiego mogła pochodzić, i osobę bóstwa, z jakim musiała mieć związek za życia¹⁰⁷.

Trudno jest w tym przypadku udzielić precyzyjnej odpowiedzi na pytanie o tożsamość pochowanej w nim osoby, ale z naszego punktu widzenia równie ważne będzie zrozumienie, w jakim stopniu dla ówczesnej elity greckiej mogły być atrakcyjne wschodnie idee dotyczące sfery rytualno-pogrzebowej, czy szerzej religijnej. Trudności te wynikają z faktu, że nadal bardzo mało wiemy na temat sfery rytualno-pogrzebowej Greków epoki Homera. Dla elity chcącej uwidocznić i podkreślić swój status kultura materialna Orientu i zdobnictwo na pewno wydawały się bardzo atrakcyjne, uzupełniając w tym zakresie braki we własnych kreacjach. Być może pewne elementy na tym polu były formami jedynie powierzchownych zapożyczeń, niewnikających zbyt głęboko w pierwotną formę wierzeń greckich.

W czasach hellenistycznych wśród Greków związanych z ośrodkami greckimi na obszarze dawnych imperiów Bliskiego Wschodu dokonał się cud myśli człowieka starożytnego wyrażony w postaci czegoś tak abstrakcyjnego jak pojęcie teorii metody naukowej. Osiągnięcie to nie byłoby jednak możliwe, gdyby nie zaistniały i sprzyjające okoliczności. Było to możliwe dzięki współistnieniu na wspólnej przestrzeni dwóch kultur i greckich osadników i ich wschodnich sąsiadów. Nastąpiło wtedy połączenie racjonalnej myśli greckiej z olbrzymią bazą empiryczną gromadzoną na Wschodzie od tysiącleci¹⁰⁸. Dopiero połączenie tych dwóch substratów pozwoliło na stworzenie nowej jakości, która odegra później znaczącą rolę w historii cywilizacji. Kilka wieków wcześniej na tym samym obszarze geograficznym doszło do nie mniej ważnego cudu, określanego często słusznie świtem greckiej cywilizacji. To właśnie w VIII w. p.n.e. Grecja weszła na zupełnie nowy tor swojego rozwoju. Podobnie jak miało to miejsce kilka wieków później w przypadku teorii naukowej,

¹⁰⁶ D.C. Kurtz, J. Boardman, op. cit., s. 53.

¹⁰⁷ W grobie złożono bogate dary, między innymi fajansową figurkę bogini Izydy oraz trzy egipskie skarabeusze. Zob. D.C. Kurtz, J. Boardman, op. cit., s. 63.

¹⁰⁸ L. Russo, *Zapomniana rewolucja. Grecka myśl naukowa a nauka nowoczesna*, Kraków 2005, s. 44.

tak i wtedy prawdopodobnie Grecy również potrzebowali pewnej stymulacji i inspiracji, które pomogły im zdobyć nową i oryginalną tożsamość, rozwijaną później z powodzeniem. Kreacja grecka była później na tyle silna, że mogła przyćmić i zamknąć w sobie ewentualne zapożyczenia, które kiedyś podejmowała. Dlatego też wschodnie ślady może łatwiej dostrzec w okresie formowania się przyszłego klasycznego charakteru żywiołu greckiego.

Poszukiwania wschodnich śladów w kulturze Grecji nie są łatwe. Kiedyś ograniczała je mentalność badaczy nakazująca im bronić idei samodzielnej i jednorodnej kultury greckiej, żeby nie dopuścić do niej elementów barbarzyńskich. Chciano ją widzieć od początku jako oryginalną i swoistą. Było tak dlatego, że Grecy, adaptując pewne obce wzory, potrafili je tak umiejętnie przetworzyć, że nadawali im własny charakter. Dziś należy się zastanowić, czy pewne zjawiska związane z wpływem Wschodu na wczesną kulturę grecką nie są przeceniane i za bardzo wyolbrzymiane. Niemniej jednak są one odnajdywane w różnych sferach działalności kulturowej i życiowej starożytnego Greka, od literatury i mitów, wyrobów artystycznych architektury i rękodzieła, czy innych przejawów życia społecznego, jak koncepcje religijne czy praktyki pogrzebowe. Była to bowiem rewolucja, która dokonała się za sprawą wielu nieznanych świata z imienia ludzi różnych profesji i o różnej przynależności społecznej. Ważną rolę w relacjach międzykulturowych i kontaktach z mieszkańcami Wschodu odgrywali ludzie morza, żądni przygód, nowi eksploratorzy, kupcy i handlarze towarami, chcący wykorzystać szanse względnej bliskości bogatych i atrakcyjnych kulturowo ośrodków Bliskiego Wschodu. Wydaje się, że to na ich potrzeby Grecy VIII w. p.n.e. adaptują dla siebie alfabet, niezwykle pomocny w działalności handlowej. Razem ze znajomością pisma wzrastają inne potrzeby kulturowe Greków. Chcą dla siebie odkrywać nowe wymiary w dziedzinie rzemiosła, architektury, wyrobów artystycznych czy aspektów kultury duchowej.

Zaawansowane kreacje artystyczne stanowiły własność ludów Bliskiego Wschodu od bardzo dawna i Grecy mogli sięgać na tym polu po gotowe wzory. Nie dziwi więc wcale fakt, że w dziedzinie twórczości artystycznej Grecy chętnie po nie sięgali. Dlatego też najłatwiej w tym przejawie ludzkiej aktywności prześledzić ewentualne powiązania pomiędzy Grekami i Wschodem. Wschodni emigranci, rzemieślnicy, kupcy, „ludzie rozmawiający z bogami”, wieszczkowie, szukali w wyniku różnych sytuacji życiowych swojego nowego miejsca wśród mieszkańców Grecji, przywożąc ze sobą cały bagaż tradycji i pojęć, z jakimi wyrastali w swoich ojczyznach. Wymieniona powyżej mozaika zdarzeń i ludzi tworzy tło dla okoliczności, w jakich powstawała grecka sztuka okresu geometrycznego wraz z interesującą nas tutaj dekoracją malarstwa wazowego. Trudno zrekonstruować proces powstania dzieła artystycznego, w tym przypadku pewnych znaczących przykładów geometrycznego malarstwa wazowego. Powiedzieliśmy, że pewien udział w tym procesie mogli mieć

różnego rodzaju emigranci ze Wschodu jako pośrednicy w przekazywaniu pewnych idei i wzorów. Ostatnie zdanie należało jednak do zleceniodawców tych dzieł, nowej elity greckiego społeczeństwa VIII w. p.n.e., dla której pewne schematy i wzorce artystyczne wypracowane na Wschodzie wydały się na tyle interesujące, żeby je wykorzystać do własnych celów.