

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
WYDZIAŁ HISTORYCZNY

GEMMA GEMMARUM

Studia dedykowane
Profesor Hannie Kóčce-Krenz

Część pierwsza

pod redakcją
ARTURA RÓŻAŃSKIEGO



Poznań 2017

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

Starożytny akt kobiecy i jego późniejsze implikacje. Uwagi na marginesie Afrodyty Knidyjskiej

Szanowna Jubilatka, Pani Profesor Hanna Kóčka-Krenz, angażowała się w latach 90. istotnie w działania na rzecz reaktywacji w Poznaniu archeologii klasycznej. Archeologia ta funkcjonowała w ofercie kształcenia na poznańskiej uczelni od początku zaistnienia Uniwersytetu w stolicy Wielkopolski w 1919 r., a zamknięta została z powodów pozamerytorycznych w roku 1969. Po trzydziestoletniej przerwie zainicjowano ją w Poznaniu ponownie pod nazwą archeologia śródziemnomorska (1999), a następnie przemianowano na specjalizację o nazwie archeologia orientalna i antyczna (2004), która rozwija się w ramach Instytutu Archeologii do dzisiaj (por. Bugaj 2013). Nieodłącznym i bardzo istotnym elementem studiów w obrębie archeologii klasycznej pozostaje refleksja nad sztuką. Pani Profesor H. Kóčka-Krenz jest absolwentką nie tylko archeologii, ale również historii sztuki, zatem mam nadzieję, że poniższy szkic Jej ofiarowany, odnoszący się do wybranego i frapującego aspektu sztuki starożytnej, jakim jest akt kobiecy w wydaniu wzorcowym, to jest Afrodyty z Knidos, przyjmie z zadowoleniem, pomimo tego, że trzon zainteresowań Jubilatki dotyczy przede wszystkim średniowiecza.

Grecka rzeźba statuaryczna jest w ogromnej mierze wypełniona przedstawieniami bóstw i postaci heroicznych o formach ludzkich. Jedną z przyczyn tego zjawiska jest antropomorfizacja bogów i herosów będąca podstawą greckiej religii, w wyniku której obraz ludzkiego ciała stale okupował wyobraźnię rzeźbiarzy. Niemniej jednak wśród helleń-

skiej spuścizny rzeźbiarskiej można doszukać się również reprezentacji śmiertelników, z którymi przeplatają się antropomorfizowane boskie postaci, i nie zawsze bez wsparcia źródeł pisanych daje się niektóre z przedstawień jednoznacznie określić. Jak zauważa Rosemary Barrow (2015, s. 94), określenie przedstawienia nie jest jednak jego zrozumieniem, a ważnym celem dociekań badawczych nad rzeźbą grecką jest m.in. próba dotarcia/zbliżenia się w jakimś stopniu do takiego jej rozumienia i odbioru, jakie było udziałem starożytnych Greków.

Liczne grono badaczy podejmuje wciąż na nowo tego typu wysiłki interpretacyjne, łącząc skrupulatną analizę tekstów starożytnych ze studiami nad zachowanym korpusem dzieł i posiłkując się aktualnymi dociekaniami nad szeroko rozumianą kulturą wizualną i sposobami jej oddziaływania oraz odbioru. Ważne w tych studiach jest również rozpoznanie ogromnego wpływu nowożytnej tradycji, szczególnie post-ówieczniowej, na współczesny odbiór i znaczenia przypisywane greckiej sztuce starożytnej, a w szczególności rzeźbie. Tradycyjne badania nad nią przesiąknięte były przekonaniem o dominującej sakralnej naturze greckich przedstawień. Wraz z rozwojem studiów, nie odrzucając wspomnianego stanowiska, poszerzano interpretację wizerunków rzeźbiarskich, wskazując na wielość i złożoność reakcji starożytnych Greków na nie, rejestrowanych w sferze publicznej i prywatnej, oraz argumentując na rzecz ich przenikania się. Analizy ponadto pokazały, że to co religijne w Grecji łączyło się niejednokrotnie z tym co polityczne, i że często na styku tych światów wykluwało się dopiero zamierzone oddziaływanie wytwarzanych przedstawień, wówczas nabierały sprawczej mocy, która mogła się objawić w zderzeniu z odbiorcą, widzem, czcicielem/wyznawcą.

Żmudne dociekania w celu interpretacji sposobów zachowywania się Greków w obliczu obrazów, rozpoznania doznawania przez nich wizerunków i reagowania na nie, jak również w celu próby wskazania przypisywanych im znaczeń, podjął niedawno m.in. Richard Neer (2010) przy okazji rozważań dotyczących wyłonienia się stylu klasycznego w rzeźbie. Badacz ów, analizując przykłady rzeźby greckiej – od archaicznej po klasyczną, oraz gromadząc i łącząc w spójną całość wzmianki dotyczące obrazów/posągów i reakcji na nie, wyłowione z tekstów literackich, przekonuje, że liczne wypowiedzi starożytnych dotyczące sztuki wiążą się

z terminem *thauma* (cudowność, zdumienie), natomiast dzieła/wyroby nazywane bywają *thaumata* (cuda). Jedną z podstawowych kategorii, wykorzystanych przez R. Neera, jest pojęcie „podwójności”, czy lepiej to określając – „dwujedni”, która miała charakteryzować myślenie starożytnych Greków, a która przejawiała się postrzeganiem jednocześnie rzeczy/obiektów jako materialnych i abstrakcyjnych. R. Neer argumentuje, że główna zmiana między stylem archaicznym a klasycznym rzeźby statuarycznej polega na tym, iż nowe pozy, wyglądy, precyzyjniejsza anatomia czy psychologiczny wyraz postaci były wypracowywane i wprowadzone przede wszystkim po to, aby wywołać jeszcze lepsze wrażenie cudu, bowiem w taki sposób – jako cuda – obrazy/posągi jawić się miały Grekowi. Autor przytacza wybrane teksty literackie, od Homera po Pauzanasza, które pokazują, że kwintesencją cudowności jest widowiskowy, olśniewający blask, błyskawiczny pęd i zupełna „inność/odmienność”. Obraz/posąg miał to w sobie łączyć. W jawieniu się posągu używano „dwujednię” – zarazem coś obcego, jak i znanego, dalekiego i bliskiego, inercyjnego i ożywionego, nieobecnego i obecnego. Ponadto stopniowo wprowadzane od okresu klasycznego nowe pozy w rzeźbie dramatycznie angażowały patrzącego w relację z posągiem. W ujęciu R. Neera rozwoju rzeźby greckiej nie należy opisywać jako izolowanego od społeczeństwa, niemal nieuniknionego progresu w kierunku naturalizmu, empirycznej dokładności ukazywania ciał lub prawdy, jak w tradycyjnej literaturze to się zwykło określać. Można ją spróbować opisać jako ciągłe wysiłki greckich rzemieślników, rzeźbiarzy, aby wykonać, wyprodukować coś, co zawiera się w złożonym wyrażeniu *thauma idesthai* – roboczo to przekładając – cud do ujrzania, cudowność samą w sobie, która zadziwia¹. Statua to jest pewien fenomen, stan połączenia pomiędzy tym co jest, a tym czego nie ma. Posągi zatem mają uderzyć widza sposobem, w jaki się wizualnie jawią, mają docierać swą wizualnością, pociągać, uwodzić, wywoływać pożądanie. Tutaj nie chodzi o ich większą perfekcję czy naturalność. Badacz zwraca także uwagę na zmiany

¹ Warto zwrócić uwagę na fragment u Hezjoda, *Teogonia* (560-598), w którym określenie *thauma idesthai* (wers 574) pojawia się w kontekście opowieści o stworzeniu z woli Zeusa, tj. ulepieniu z ziemi przez Hefajstosa, Pandory, którą przysztraja Atena (analogia do wykonywania statuy), i od której wywodzą się śmiertelniczki, piękne źródło nieszczęść; powstanie Pandory por. też Hezjoda *Prace i Dnie* (60-105).

w sposobie drapowania szat i podkreśla, że szaty posągów w okresie klasycznym coraz bardziej wywołują *paralogismos* – fałszywe wnioskowanie, widz jest przekonany, że one ukrywają pod sobą ciała. Ponownie mamy do czynienia z zadziwieniem – u Arystotelesa znajdujemy określenie *to thaumazein* (Neer 2010, s. 3-5, 57-69)².

Podsumowując rozbudowane wywody R. Neera, można w wielkim skrócie powiedzieć, iż zniewalająca natura greckich posągów polega na tym, że one cały czas działają w dwóch sferach, na dwóch płaszczyznach, to znaczy swym zewnętrznym wyglądem oraz tym, co „mają” wewnątrz, co się za tym wyglądem kryje, przy czym jest to jednocześnie. Obiekt rzeźbiarski daje powłokę dla tego, co w nim rezyduje, ale zarazem przekracza – według Antonia Corsa (1999, s. 97), posągi to jakiś rodzaj magicznych ekwiwalentów dla tego, co przedstawione, lub mówiąc inaczej, to materialne pojemniki na osobowość przedstawionego, antropomorfizowane i ożywione. Wspomniana R. Barrow, odwołując się do kolejnych greckich terminów związanych ze sztuką, wskazuje także na sztandarowe i tradycyjne na gruncie estetyki wyrażenie *kalos kágathos*, które oznacza powiązanie pomiędzy fizycznym pięknem (*kalos*) a cnotą (*agathos*). Odnosząc to do propozycji R. Neera i statuy kultowej, badaczka pisze, że *thauma* zwiastuje właściwości i jakość wyglądu ukazanej postaci, jak i jej boską naturę, wykraczającą poza cechy wyglądu, i nie stoi to w sprzeczności z *kalakogathia* (Barrow 2015, s. 95).

Kalakogathia zatem to idea, jak podkreśla Michael Squire (2011, s. 8), która także przewodziła rozwojowi sztuki greckiej na modłę ludzką, sztuki wypełnionej obrazami ludzkich ciał, ale przecież idealizowanych. Fizyczne piękno miało być w nich złączone z czymś etycznie wspinałym, wyższym, przekraczającym go, aczkolwiek niektórzy badacze przekonują, że sformułowanie to dotyczy głównie posągów męskich, bowiem kobiece piękno było groźne, należało się go obawiać, łączyło się z nieszczęściem/złem – to *kalon kakon*³ (Blondell 2013, s. 3, 16). W jaki sposób osiągano piękno w rzeźbie? Pojmując ciało ludzkie jako

² Zadziwienie, także nad cudami natury, w tym ciałami niebieskimi, jako źródło namysłu i filozoficznego pragnienia odkrycia niewidzialnego porządku świata pojawia się u Arystotelesa w *Metafizyce* (I, 982b). Więcej na temat *thauma* i *thauma idesthai* u Hezjoda i Arystotelesa, także w kontekście rozwoju refleksji filozoficznej zob. np. Kanaan 2011.

³ Hezjod, *Teogonia* (585).

perfekcyjne równanie na proporcje, jako wzór abstrakcyjnych obliczeń, w wyniku którego, stosując regułę (*canon*), wynalezienie i opisanie której przypisywane jest Polikletowi, powstawało dzieło wykonane zgodnie z zasadą symetrii, czyli *panta pros panta* – literalnie wszystko w nim pozostawało w relacji do wszystkiego. Perfekcję osiągnano krok po kroku i powstawała ona w wyniku liczb. Ważne jest, aby zrozumieć, iż tak wyrzeźbione ciało ludzkie mające materializować ideał piękna, to była zarazem manifestacja abstrakcyjnych, matematycznych kalkulacji. Dzięki niej jednak to w Grecji powstały paradygmaty, wzorce idealne i ułudne, ale zarazem uchodzące za „naturalistyczne”, jak pokazać kobietę i mężczyznę, na których bazować będzie cała sztuka nowożytna. Tego typu starożytne przedstawienia, a w szczególności rzeźba statuaryczna, stały się wszechprzenikające w kulturze nowożytnej.

Zatrzymując się jeszcze krótko na ważnej dla tematu niniejszego tekstu kwestii postrzegania przez Greków obrazów/posągów, w tym szczególnie kultowych, pragnę wyraźnie podkreślić, iż zarówno liczne źródła literackie, jak i lingwistyczne pokazują nam, że wyobrażenia Greków postrzegała posągi jako „pojemniki”, jako zbiorniki ukrytych i magicznych sił (por. zestawienie w Corso 1999). Obraz, przedstawienie, jest to coś zwodniczego i odkrywającego zarazem; a dobry, idealny obraz jest to coś, przez co wewnętrzna zawartość prześwieca/przenika na zewnątrz. Badaczem, który wniósł największy wkład w studia nad postrzeganiem przez starożytnych Greków obrazu, w tym obrazu we wczesnej Grecji, i którego poglądy najpowszechniej się przyjęły, był Jean-Pierre Vernant. Dociekania francuskiego uczonego w tej materii do pewnego stopnia jednak ewoluowały, a prezentowane były w szeregu prac publikowanych w okresie od lat 60. do 90. XX w. (por. Vernant 1991, rozdz. 3, *Image*). Omawia je krytycznie m.in. wspomniany powyżej R. Neer na łamach przywołanej książki dotyczącej narodzin stylu klasycznego w rzeźbie greckiej (Neer 2010, s. 13-19). Nie wchodząc w szczegóły tej dyskusji, chcę zaznaczyć, iż J.-P. Vernant w jednej ze swych wypowiedzi utrzymuje (1989), iż obraz/posąg rozumiany jako coś, co ma swe odniesienie w świecie idei i jest od niego odróżnialne, wyłonił się w Grecji w okresie klasycznym, natomiast wcześniej nie możemy mówić o reprezentacjach w ścisłym tego słowa znaczeniu, a jedynie o rodzajach znaków czy substytutów. Inaczej mówiąc, wcześniejsze przedstawienia nie były re-

prezentacjami mającymi model zewnętrzny, ale stanowiły ekspresję mitycznych wyobrażeń, bez konkretnego fizycznego odniesienia lub odniesienia w świecie idei. Dopiero sztuka klasyczna miała to zmienić. Pomimo przekonującej argumentacji tego typu pogląd nie wydaje się jednak w pełni do utrzymania. Przede wszystkim nie potrafimy uchwycić momentu wyłonienia się w Grecji obrazu, który można by traktować jako naśladownictwo, symbol tego, co w naturze. Ponadto, jeśli od czasów klasycznych według J.-P. Vernanta funkcjonować zaczynają już reprezentacje w dosłownym tego słowa znaczeniu, to zastanawiające jest, dlaczego Grecy (a nawet Rzymianie) w bardzo wielu swych wypowiedziach dotyczących posągów kultowych nie czynią w ogóle rozróżnienia pomiędzy bogiem a jego obrazem – przedstawienie kultowe dla ludzi starożytnych po prostu materializuje obecność boga, nie jest bynajmniej jego wizerunkiem (Gordon 1979, s. 7-10; Schnapp 1988, s. 569-571; Corso 1999, s. 97-100; Tanner 2001, s. 261-263; Bugaj 2010, s. 154-155; Neer 2010, s. 3; Barrow 2015, s. 97).

Andrzej P. Kowalski pisze (2013, s. 240), że tego typu realizm magiczny w Grecji mógł być uwarunkowany właśnie antropomorfizacją bóstw. Posągi, w miarę narastającego realizmu w ujmowaniu postaci ludzkiej, mogły zamazywać granicę między plastyczną iluzją a rzeczywistym postrzeżeniem. Zatem tendencja do magicznej identyfikacji postaci i jej wizerunku byłaby konsekwencją narzucającego się wizualnego podobieństwa do empirycznie ujmowanych cech charakteryzujących wygląd człowieka. W wielu starożytnych przekazach, gdy jest mowa o ubieraniu posągu, o ożywianiu go mocą indukowanych pragnień, o karmieniu wizerunków itd., mamy do czynienia z wizerunkami kultowymi o znacznej dozie wizualnie uchwytnego antropomorfizmu, który od czasów klasycznych ukazywany jest w coraz bardziej „naturalistycznym” stylu.

Z kolei Jeremy Tanner (2001, s. 261-263), na którego poglądy odnośnie do rozwoju „naturalizmu” w sztuce greckiej jeszcze w dalszym toku rozważań także się powołałam, w kwestii pojmowania obrazów/posągów kultowych podkreśla, że w Grecji świętość i religijność przenikała cały świat, a siły sprawcze, ponadnaturalne, przypisywano zarówno światu ożywionemu, jak i nieożywionemu. Sfera sakralna nie była jakąś zunifikowaną, wydzieloną domeną, ale całą siecią działających sił i mocy.

W tym świecie posągi bóstw, podobnie jak strumienie lub drzewa, oznaczały rzeczywistą obecność konkretnego bóstwa i były postrzegane jako siły sprawcze; traktowane jako „żyjące” postaci – kąpane, odziewane, karmione itd. Stąd można wnosić, iż zbliżanie się do posągu, patrzenie na „obrazy” bogów, było rzeczywistym wzajemnym oddziaływaniem na siebie wyznawców i tych bóstw. Takie praktyki miały miejsce w okresach kryzysu i zagrożenia życia, w trakcie regularnych świąt oraz w okresach specjalnej zmiany w życiu danego człowieka, np. zamążpójścia. Specyficznie religijna i niecodzienna natura samego aktu oglądania statuy bóstwa, którą ów badacz szczególnie akcentuje, mogła być wzmacniana poprzez manipulowanie przestrzenią, kontekstem architektonicznym, materiałem wykonania posągu i jego otoczenia, operowanie światłem lub ciemnością, wodą, ogniem, zapachem itp. Ewentualne oglądanie bóstwa (tj. posągu) mogło mieć miejsce w trakcie praktyk rytualnych, obejmujących także pieśni, rytmy, ruch i taniec. J. Tanner zauważa, że epifaniom bóstwa, jak i opisom posągów, towarzyszą w literaturze starożytnej najczęściej podobne terminy – *kallos kai megetos* – piękne i wspaniałe/ogromne. Takie ramy i praktyczne działania przygotowywały oglądających do odpowiedniego odbioru posągu bóstwa, zatem badanie znaczenia takiego bóstwa (zgodnie z tradycyjnym podejściem ikonologicznym) nie ma zdaniem tego uczonego wielkiego sensu. To, co warto w badaniach rzeźby kultowej podejmować, to przede wszystkim rozpoznanie, jaki kulturowy i społeczny efekt był uzyskiwany w procesie oglądania i doświadczania takich posągów, biorąc pod uwagę, że jednak jakieś stopniowe uprzedmiotowienie i kontrola religijnej mocy przedstawień w Grecji, począwszy mniej więcej od VI w. p.n.e., szły w parze z coraz bardziej rozwijanymi strategiami estetycznymi, szczególnie manifestującymi się w rozwoju „naturalizmu” klasycznego.

Jan N. Bremmer (2013), rozważając sprawstwo (*agency*) starożytnych posągów kultowych w świecie grecko-rzymskim z punktu widzenia badań religioznawczych, wskazuje, podobnie jak przywołany powyżej J.-P. Vernant, iż w okresie archaicznym nie było rozróżnienia pomiędzy statuą kultową a bóstwem, ale poczęło się ono stopniowo wyłaniać w okresie klasycznym, w którym wykryła się większa świadomość rozróżnienia pomiędzy bogiem, herosem i człowiekiem, i w którym ponadto filozofowie zaczęli się częściej krytycznie wypowiadać o kul-

cie posągów. Niemniej i ów badacz zauważa, iż wiara w sprawstwo statuy kultowej nie wygasła co najmniej do końca starożytności, a owa agencyjność posągu bóstwa ujawniała się w świecie hellenistycznym i rzymskim szczególnie w momentach kryzysów i ważkich politycznych decyzji, a ponadto intensywniej manifestowała się na obszarach Azji Mniejszej.

Na gruncie studiów dotyczących greckich posągów wspomniane powyżej problemy narzucają się badaczom bardzo często i są przedmiotem nieustannych dyskusji. Namysł wciąż jest na przykład podejmowany w kwestii uchwycenia tego, co mogło odróżniać wizerunek/obraz boga od samego boga, jeśli założymy, że coś takiego w starożytnej Grecji zaczęło się wyłaniać i funkcjonowało. Jeśli tak, to jaka była różnica między obrazem/przedstawieniem boga a człowieka? A wreszcie czy istnieje jakieś rozróżnienie pomiędzy estetycznym a boskim wymiarem danego posągu? Pytania takie stawia również przywoływana przeze mnie R. Barrow (2015, s. 95).

W dalszej części niniejszego tekstu kwestie te będę starała się do pewnego stopnia rozważyć w odniesieniu do jednego z najslawniejszych żeńskich posągów starożytności, a mianowicie Afrodyty z Knidos (il. 1). Nie stawiam sobie jednak za cel znalezienia wyczerpujących odpowiedzi na nakreślone zagadnienia, a jedynie chcę wskazać najbardziej uargumentowane interpretacje wspomnianego dzieła. Bogini z Knidos zajmuje w historii sztuki miejsce szczególne, jako posąg o wyjątkowym estetycznym, a zarazem erotycznym znaczeniu. Rzeźba ta jest pierwszą znaną wśród dostępnych nam źródeł, pochodzącą ze świata greckiego, monumentalną, wolnostojącą figurą w pełni nagiej kobiety. Postać, którą w tej rzeźbie oddano, cechuje się harmonią swych wydłużonych proporcji, małymi, uniesionymi piersiami i lekką krągłością brzucha. Stojąc w eleganckim kontrapoście, który umożliwił delikatne skontrastowanie nóg i rąk, bogini ma wyraźnie zarysowaną s-kształtną krzywiznę ciała. Jest ono całe wyrzeźbione w niezwykle miękkiej, łagodnej, opływowej sposób. Idealnie proporcjonalna twarz Afrodyty została ukazana z subtelnym uśmiechem na ustach i wyraźnymi oczami. Szczegóły łona, w tym owłosienie, nie zostały wykonane, partia ta jest zupełnie gładka, co odróżnia ów posąg od zwyczaju ukazywania szczegółów płciowych na nagich posągach mężczyzn, a przyczyną takiego oddania łona Afrodyty z Knidos, a za nią niemal wszystkich kolejnych nagich starożytnych po-

sągów kobiecych, są powodem licznych dyskusji prowadzących do rozmaitych, często odmiennych interpretacji (Smith 1991, s. 79-80; Stewart 1997, s. 99; Squire 2011, s. 84-86).

Afrodyta z Knidos to statua niejednoznaczna, budząca do dzisiaj wiele kontrowersji, obrosła licznymi legendami, które wokół niej zbudowano, a które utrudniają krytyczną interpretację dzieła. Ponadto dalsze „bujne życie” tego przedstawienia w kulturze europejskiej w nieuniknionym stopniu skomplikowało docieranie do jej pierwotnego znaczenia i przesłania, czy zgodnie z nowszymi propozycjami – sprawczego działania (Spivey 2013, s. 197). Jak podkreśla M. Squire, nasz kanoniczny, zachodni obraz żeńskiego ciała, przedmiot przenikliwego wpatrywania się mężczyzn, jest zaczerpnięty z antycznej tradycji wizualnej, z antycznych konwencji artystycznych, a ponad wszystko właśnie z dzieła Praksytelesa – Afrodyty Knidyjskiej. W pewnym sensie zatem każdy kolejny akt kobiecy w kulturze europejskiej jest reinterpretacją Afrodyty z Knidos (por. Stewart 1997, fig. 63). Niemniej należy mieć na uwadze, że założenia, które towarzyszą oglądowi tego posągu dzisiaj, są z pewnością odmiennie od tych, które towarzyszyły naszym greckim poprzednikom (Squire 2011, s. 30, 72). Warto jednak zastanowić się, jak przekonuje ów badacz, do jakiego stopnia antyczne przedstawienia nagich kobiet mogą być odbierane z podobnymi reakcjami na nie – w starożytności, w świecie nowożytnym i obecnie? Podejmując taki namysł, należy być rozważnym i, będąc pewnym doniosłości dziedzictwa antyku w kulturze europejskiej, nie popadać w pułapkę przeświadczenia, iż mamy do niego jakiś bezpośredni dostęp i w prosty sposób go kontynuujemy. Na nasz ogląd dzieł starożytnych wpłynęły liczne narracje kulturowe dotyczące poszczególnych sfer kultury antycznej, wielokrotnie przeformułowywane w nowożytności (Squire 2011, s. 70).

W odniesieniu do Afrodyty z Knidos pierwsze legendarne historie na jej temat pojawiły się już w starożytności, natomiast kolejne w czasach Johanna J. Winckelmana oraz w ciągu XIX i XX w. Większość badaczy zgadza się jednak co do jednego. Akt kobiecy w formie monumentalnej, trójwymiarowej rzeźby, jako przedmiot dzieła sztuki, został wprowadzony przez późnoklasykznego rzeźbiarza Praksytelesa, aktywnego głównie w Attyce. Był to posąg bogini Afrodyty nabyty przez Knidyjczyków ok. 350 r. p.n.e. Afrodyta z Knidos Praksytelesa to Afro-

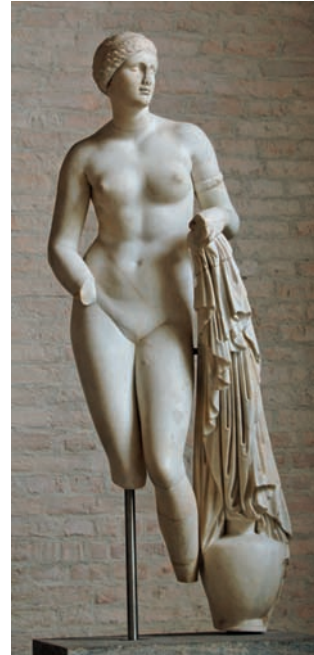


II. 1. Tzw. Wenus Colonna, rzymska kopia Afrodyty Knidyjskiej Praksytelesa, Watykan, Musei Vaticani, nr inw. 812, wys. 2,05 m, fot. E. Bugaj, rys. M. Markiewicz

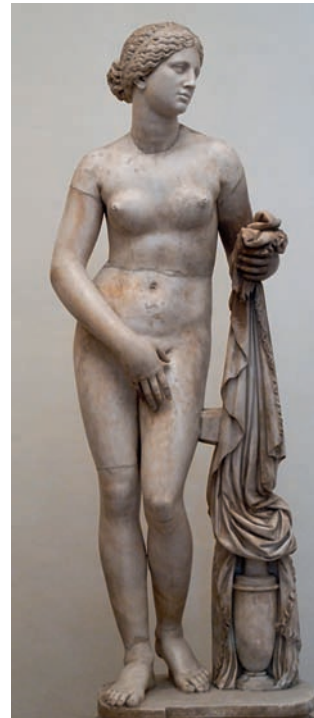


II. 2. Tors Afrodyty z Knidos Praksytelesa, rzymska kopia greckiego oryginału, Bruksela, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, nr inw. A1405, zachowana wys. 93 cm © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

II. 3. Tzw. Afrodyta Braschi, rzymska kopia z I w. p.n.e. posągu kultowego Afrodyty z Knidos, Monachium, Glyptothek München, nr inw. 258, wys. 1,52 m, fot. Bibi Saint-Pol, © Glyptothek München, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>



II. 4. Tzw. Afrodyta Ludovisi, rzymska kopia posągu kultowego Afrodyty z Knidos, uzupełniona w czasach nowożytnych (głowa, kończyny), Rzym, Palazzo Altemps, nr inw. 8619, fot. Marie-Lan Nguyen © Museo Nazionale Romano – Palazzo Altemps, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>



dyta o przydomku *Euploia*, ale według Pauzanasza⁴ w tym ośrodku leżącym na wybrzeżu starożytnej Karii czczono jeszcze dwie inne Afrodyty o odmiennych epitetach (Montel 2010, s. 251). Posąg Praksytelesa stał się już w starożytności jednym z najbardziej podziwianych dzieł sztuki, a w późnym antyku został przeniesiony do kolekcji w Konstantynopolu, gdzie prawdopodobnie uległ zniszczeniu w pożarze w 476 r. n.e. (Havelock 1995, s. 9; Squire 2011, s. 89). Znamy więc tylko całą serię jego kopii, a w zasadzie emulacji i modyfikacji, tzw. podtypów Afrodyty Knidyjskiej, których do naszych czasów przetrwało co najmniej 67 (Corso 1997, s. 93), w różnych upozowaniach i rozmiarach, w różnych materiałach i surowcach – większość zresztą została nazwana, w zależności od tego, jak lub gdzie się chronologicznie pojawiła, w jakiej kolekcji ją umieszczono (por. il. 2, 3, 4)⁵.

Pośród wielu rozmaitych wzmianek ze starożytności dwa teksty, oba znacznie późniejsze niż sama rzeźba, są kluczowe dla interpretacji posągu. Jeden to przekaz rzymskiego encyklopedysty, Pliniusza Starszego, zawarty w jego *Historii naturalnej* (36.20-21), a kolejny to tekst Lukiana, piszącego po grecku filozofa i retora, zawarty w *Bogach miłości/Amores* (13-14), co do autentyczności których toczy się spór, zatem bywają przypisywane też Pseudo-Lukianowi. Można ponadto przywołać jako istotne także wzmianki u greckiego retora i gramatyka, Atenajosa z Naukratis, w jego dziele *Uczta mędrców* (rozdz. 13) (Pollit 1990, s. 84-86; Havelock 1995, s. 9-11, 48; Stewart 1997, s. 100-101; Squire 2011, s. 97-99; Spivey 2013, s. 204-209).

Pliniusz Starszy wypowiedział się na temat proveniencji rzeźby, jej lokalizacji oraz odbioru, przy czym było to 300 lat po tym, jak wytworzono oryginał. Pisał, iż Praksyteles wykonał dwa posągi Afrodyty – odziany i nagi. Mieszkańcy Kos, którzy poszukiwali posągu dla swej świątyni, odrzucili nagą postać, a nabyli Afrodytę w szatach, mającą być przedstawieniem bardziej odpowiednim. Posąg nagi zakupili mieszkańcy Knidos i umieścili go w świątyni, w której można było podziwiać sta-

⁴ Pauzanasz, *Periegesis* 1.1.3.

⁵ Nigel Spivey (2013, s. 202) wspomina ponad 130 starożytnych „kopii” nagiej Afrodyty, które mogą być rozpoznane, ale badaczowi chodzi zapewne nie o konkretne podtypy posągu z Knidos, o których wypowiada się A. Corso (1997, s. 93), ale o całą gamę nagich i półnagich Afrodyt, takich jak Wenus z Milo czy Afrodyta Kallipygos, włączając w to posągi Afrodyt kucających.

tuę zupełnie swobodnie ze wszystkich stron, a jej sława szybko przewyższyła inne. Pliniusz ponadto wspomina (a za nim kolejni), iż Afrodyta w swym posągu w Knidos była tak pociągająca, że pod osłoną nocy zakradł się do niej jeden z mężczyzn i objął boginię w akcie cielesnym, stąd nosi ona trwały ślad próby skonsumowania jego pożądania (Pliniusz *N.H.* 36.20-21; por. Pollitt 1990, s. 84-85; Havelock 1995, s. 10; Stewart 1997, s. 101; Corso 1999, s. 102-103; Squire 2011, s. 90-91; Spivey 2013, s. 205; Barrow 2015, s. 98).

Opis Pliniusza uwypuklił przede wszystkim nagość posągu oraz jego status erotyczny. Wzmianka o odrzuceniu statuy przez mieszkańców Kos według R. Barrow świadczy o tym, iż nie była to raczej rzeźba przez nich zamówiona, a Praksyteles wykonał ją na sprzedaż na wolnym rynku. A to, że rzeźbiarz sam nie był pewien pozytywnego odbioru w pełni nagiego posągu i możliwości jego sprzedaży, możemy wywnioskować z faktu, iż miał do zaoferowania równocześnie odzianą wersję bogini (Barrow 2015, s. 98). Z Kolei Andrew Stewart zupełnie odmiennie odnosi się do przekazu Pliniusza, wpisując go w serię legend, którymi obrosła statua, i twierdząc, że rzeźbiarze starożytni wytwarzali tylko to, na co mieli zamówienie, i trzymali się tego, czego zamówienie miało dotyczyć (Stewart 1997, s. 100).

U Lukiana (Pseudo-Lukiana) w trakcie rozmowy dwóch przyjaciół pojawia się także opis lokalizacji i wyglądu posągu Afrodyty Knidyjskiej, jej pozy i gestu zakrywania łona, ale przede wszystkim zachwyty nad jej cudownością i splendorem. Mężczyźni rozprawiają o zażywaniu rozkoszy – jeden z kobietą, a drugi z chłopcem, ale przed obliczem bogini obaj są w równym stopniu zawładnięci jej przemożnym oddziaływaniem. Ponadto jest tam ponownie opowieść o kolejnym uwiedzionym, który jednak nie zaznawszy ukojenia i zbliżenia do Afrodyty, przepada w morskich otchłaniach (Lukian, *Erotes* 13-14; por. Pollitt 1990, s. 86; Havelock 1995, s. 10-11; Squire 2011, s. 97; Spivey 2013, s. 207). Wreszcie Atenajos przekazuje, że sławna kurtyzana Fryne, kochanka Praksytelesa, miała być modelką dla Afrodyty z Knidos, a zresztą nie tylko jej, ale również namalowanej przez Apellesa Afrodyty Anadyomene (Atenajos, *Deipnosophistai* 13.590; por. Havelock 1995, s. 11).

W sytuacji barku oryginału jak możemy wyobrażać sobie dokładny kształt tego posągu? Archeolodzy podjęli trud zweryfikowania oryginal-

nego wyglądu, który polegał na mozolnym badaniu i dopasowywaniu do siebie elementów z różnych wersji replik Afrodyty, przy wsparciu tekstów i danych z monet. M. Squire pisze, że było to postępowanie niemalże na wzór malarza Zeuksisa, który według starożytnych przekazów miał wykonać pożądaną, idealną, wykoncypowany obraz Heleny z różnych części wybranych modelek⁶, i tak narodziła się, szczególnie w kręgu nauki niemieckiej, żmudna procedura *Kopienkritik* i *Meisterforschung* (Squire 2011, s. 89). W jej ramach, na podstawie wzmianek autorów starożytnych, biorąc pod uwagę wiele wariantów replik oraz posiłkując się danymi z monet, np. wybitej w Knidos przez cesarską parę Karakallę i Plautillę między 211 a 218 r. n.e. oraz wybitej przez cesarza Maksymina w Tarsie w Cylicji w latach 235-238 n.e. (zob. Havelock 1995, fig. 3 i 4), badacze uzgodnili pozę bogini. Poza ta prezentuje Afrodytę stojącą na prawej nodze, podczas gdy lewą lekko zgina, zatem ukazano ją w kontrapoście. Prawa ręka bogini skłania się w kierunku łona, osłaniając je dłonią, natomiast lewa, lekko ugięta w łokciu, sięga po zwiniętą szatę bądź rodzaj ręcznika, który leży na naczyniu stojącym przy jej lewej nodze. Głowa jest delikatnie odwrócona, Afrodyta patrzy w lewą stronę (por. il. 1, 3, 4). Badacze są przekonani, iż rzeźba była polichromowana, nawoskowana oraz wypolerowana (Havelock 1995, s. 12-16).

Jeśli chodzi o główne etapy naukowego opracowywania i narratywizowania posągu Afrodyty z Knidos, to wyjaśnienie jej pozy i usprawiedliwienie nagości dał w 2. poł. XIX w. szwajcarski archeolog Johann J. Bernoulli (1873), który ponadto skatalogował wszystkie znane typy starożytnych Afrodyt. Badacz oznajmił, że tematem rzeźby Praksytelesa jest kąpiel, którą bogini odbyła i sięga po odzienie. Inaczej mówiąc – temat przedstawienia to bogini w kąpeli, chociaż żaden starożytny autor w odniesieniu do tej rzeźby o tym nie wspominał. To ma usprawiedliwiać nagość posągu, wyjaśniać jego pozę i odwróconą nieco głowę, tak jakby bogini będąc świadoma, że jest obserwowana jako naga, mimowolnie/instynktownie odwracała się; podobnie instynktownie zakrywa swe łono. W sumie ten pogląd powtarzany jest do dzisiaj. Warto zauważyć, że w ramach tej interpretacji zachowanie Afrodyty jest zrównane z zachowaniem

⁶ Przekaz w obszerniejszej wersji u Cyserona (*De Inventione* II 2.2-2.4) i mniejszej u Pliniusza Starszego (*Naturalis Historia* XXXV, 64).

przeciętnej śmiertelniczki żyjącej w kulturze, w której nagość kobieca w sferze publicznej nie jest akceptowana (Havelock 1995, s. 20-23).

Ponadto w takim spojrzeniu na ów posąg nagość nie ma statusu aktu, tak jak go rozumiemy w sztuce nowożytnej, kiedy tę kategorię rzeczywiście wyodrębniono i rozciągnięto również na dzieła starożytne. Termin akt kobiecy (też męski) ma specjalne znaczenie, gdyż nie odnosi się po prostu do każdego obrazu rozebranej kobiety, ale do takiego przedstawienia nagiej kobiety, które posiada wartość artystyczną (Berger 1997, s. 53). Według autora obszernego opracowania aktu jako gatunku sztuki – Kennetha Clarka⁷, akt nie jest punktem wyjścia obrazu, ale sposobem widzenia osiągniętym przez obraz. Badacz uważa, że

Być nagim oznacza być sobą. Być aktem oznacza być widzianym jako nagi przez innych, a jednak nie być uznawanym dla samego siebie. Nagie ciało musi być postrzegane jako obiekt, by stało się aktem. Nagość objawia samą siebie. Akt wystawiony jest na pokaz. Być nagim oznacza być nieubranym, niezamaskowanym. Być wystawionym na pokaz oznacza transformację powierzchni skóry, włosów danej osoby – w maskę, w przebranie, którego – jeżeli jest się „na wystawie” – nigdy nie można się pozbyć. Osoba – „akt” skazana jest na to, że nigdy nie będzie naga. Akt jest rodzajem stroju (cyt. za Berger 1997, s. 54).

Powyższe widzenie aktu jako kostiumu w sztuce klasycznej przyjmuje także autorka opracowania tego rodzaju przedstawień w starożytności, Larissa Bonfante, kreśląc jego funkcjonowanie przede wszystkim w sferze religijnej i magicznej, ale także pokazując powolną transformację tych przedstawień w greckiej sztuce klasycznej ze sfery rytualnej w obszar „obywatelski”, jak to określa (Bonfante 1989).

Powracając do szkicowania dziejów badań nad Afrodytą z Knidos, wspomnę, że Christian Blinkenberg, który napisał pierwszą monografię poświęconą wyłącznie tej rzeźbie (1933), skupił swą uwagę na żmudnym dochodzeniu wedle wspomnianej praktyki *Kopienforschung* i *Meisterforschung* do tego, która znana kopia jest najbliższa oryginałowi. Doszedł

⁷ Polski przekład wielokrotnie wznawianej książki K. Clarka z lat 50. XX w. – *The Nude. A Study in Ideal Form*, ukazał się w roku 1998 pt. *Akt: studium idealnej formy*, Warszawa.

do wniosku, że są to dwa posągi z Muzeów Watykańskich – jeden zwany Afrodyta Colonna (typ Colonna), gdyż pochodzi z kolekcji moźnego rodu o tej nazwie (Muzea Watykańskie inw. 812; il. 1), a drugi to Afrodyta Belvedere (typ Belvedere), o której obecności w zbiorach papiejskich są wzmianki już z początku XVI w. (Muzea Watykańskie, magazyn, inw. 4260) (por. Haskell, Penny 1981, s. 330-331, a także zestawienia posągów Afrodyty lub ich fragmentów w Bernoulli 1873 i Michaelis 1887 oraz Havelock 1995, fig. 1 i 2).

Następnie, w latach 40. XX w., Gerhart Rodenwaldt stwierdził, że nagość posągu Afrodyty w ogóle nie powinna być wyjaśniana w ludzkich kategoriach, bo jest to przecież wizerunek bogini, która swej nagości usprawiedliwiać przed nikim nie musi, a poza statuy, gest prawej ręki i skłonienie głowy, to raczej oznaki naturalnej skromności, przymiotu, ale nie wstydu i ukrywania się przed patrzącymi (Rodenwaldt 1944, s. 14-17). Podobną ścieżką interpretacyjną 30 lat później szedł Adolf H. Borbein, podkreślając, że Afrodyta to nie jest niczyja partnerka, a nagość jest tutaj heroizująca (Borbein 1973, s. 172-174). Na podstawie owego pobieżnego przeglądu wybranych wypowiedzi o posągu Afrodyty z Knidos można stwierdzić, iż głównym problemem była interpretacja nagości przedstawionej bogini, a ponad wszystko gest zasłaniania przez nią łona, który był rozmaicie odczytywany, nieraz w sposób sprzeczny, i te kontrowersje pojawiają się w literaturze przedmiotu do dnia dzisiejszego. Należy w tym miejscu jeszcze dodać, że w ostatnich dwóch, trzech dekadach obserwowany jest na gruncie archeologii klasycznej, a w zasadzie szerzej – na gruncie studiów klasycznych i badań religii starożytnej, ogromny wzrost zainteresowań problematyką odnoszącą się do Afrodyty w ogóle (por. omówienie tych badań np. u Pirenne-Delforge 2010).

Popularność zainteresowań problematyką dotyczącą bogini, a w szczególności tej zobrazowanej w posągu z Knidos, wiąże się ostatnio m.in. z jednej strony z popularnością studiów nad kulturową rolą płci, kwitnących także w odniesieniu do starożytności, a z drugiej z refleksją nad nowożytną sztuką europejską idącą z kręgów feministycznej historii sztuki⁸. To nie dziwi, jeśli weźmiemy pod uwagę, iż prototypo-

⁸ Na temat metod i teorii historii sztuki w kontekście feminizmu por. np. D'Alleva 2008, s. 71-83.

wym przykładem aktu kobiecego stała się Afrodyta Knidyjska Praksytelesa, i że od tego posągu zaczyna się według wspomnianego nurtu badań istota widzenia kobiet w kulturze europejskiej i wykorzystywania ich przedstawień. Posąg Afrodyty z Knidos w ramach tej interpretacji jest przedmiotem nieustannych oskarżeń (por. np. Salomon 1997). Wypada zadać pytanie – czy prawomocnych, czy są podstawy do takiego ujmowania bogini z Knidos? Uważam, że owa krytyka jest przesadzona, a poniżej postaram się wyluszczyć argumenty obu stron.

John Berger w *Sposobach widzenia*, co prawda nie zajmując się sztuką starożytną, ale będąc bardzo często cytowanym autorem w pracach związanych z nurtem krytyki feministycznej, twierdzi, że

Kobiety przedstawiane są inaczej niż mężczyźni: nie dlatego, że to co kobiece różni się od tego, co męskie, ale ponieważ wciąż jeszcze zakłada się męskiego widza jako widza „idealnego”, a obraz kobiety przeznaczony jest do tego, by mu schlebiać (Berger 1997, s. 64).

I dalej ów autor oznajmia, dzieląc historię zachodniego obrazowania wizualnego według społecznych ról płci:

Upraszczać, można by powiedzieć: *mężczyźni działają*, a kobiety *objawiają się*. Mężczyźni patrzą na kobiety. Kobiety patrzą na siebie, będąc przedmiotem oglądu. Determinuje to nie tylko większość związków łączących mężczyzn i kobiety, ale również stosunek kobiet do siebie samych. Obserwujący kobietę w niej samej jest rodzaju męskiego, natomiast to, co obserwowane – rodzaju żeńskiego. Kobieta przekształca w ten sposób samą siebie w obiekt – a zwłaszcza w obiekt widzenia: widok (Berger 1997, s. 47).

W odniesieniu do Afrodyty z Knidos Nanette Salomon (1997) posuwa się w krytyce i „oskarżaniu” tego posągu bardzo daleko, pisząc, że oto mamy kobietę w poniżający sposób zredukowaną do jej seksualności, a konsekwencje zaistnienia tego faktu wizualnej fikcji w sztuce i kulturze europejskiej były przeogromne. Właśnie od Afrodyty Knidyjskiej bierze się poniekąd ciągła i nieustanna idealizacja kobiecego poniżenia w sztuce zachodniej. Badaczka uważa, że sławę Afrodyty z Knidos zdobyła nie tylko z powodu wzmianek i pochwał pojawiających się w dziełach starożytnych pisarzy, ale przede wszystkim z powodu niezmiernie

licznych kopii i naśladownictw/emulacji, których się doczekała, szczególnie w świecie rzymskim. Temat powrócił do sztuki zachodniej, i to już na stałe, od czasów renesansu. Problemem jest to, iż antyk w nowożytnej kulturze europejskiej zaczął być traktowany jako uprzywilejowany okres dziejów, w którym miano ustanowić normy i wykreować dzieła oddające w dużym stopniu naturę ludzką. Został tak potraktowany także zakrywający łono gest Afrodyty – jako „naturalny” odruch kobiecej wstydlivosti. N. Salomon odczytuje go jako gest wstydu się swego ciała, zatem gest poniżenia i nieakceptowania go, i próbuje zinterpretować jego źródło w kontekście społeczno-politycznym czasów, w których powstał (Salomon 1997, s. 199).

Liczni badacze poszukiwali wzoru dla nagości Afrodyty w kulturze mezopotamskiej czy też cypryjskiej, aczkolwiek wielu podkreśla, iż forma i sposób wykonania, jaką uzyskał posąg Praksytelesa, zrodziła się zapewne wewnątrz kultury greckiej, a zachętą do pokazania nagiej postaci kobiecej być może były powszechne w Grecji nagie postaci męskie wykonywane w rzeźbie monumentalnej już od trzech stuleci (Bonfante 1989, s. 558-562; Salomon 1997, s. 200; Spivey 2013, s. 197-200). Ciała męskie, ukazywane nago, traktowali rzeźbiarze greccy jako wewnętrznie logiczną, organiczną całość; ciała kobiece były traktowane jako zewnętrzna powierzchnia, którą należało pokryć dekoracją – jak choćby odziać w misternie ułożone szaty. Asymetria traktowania w monumentalnej sztuce greckiej przed Afrodytą z Knidos postaci męskich – przeważnie nagich, oraz żeńskich – zawsze odzianych, według N. Salomon miała swój odpowiednik w nierównym statusie prawnym mężczyzn i kobiet w kulturze greckiej (Salomon 1997, s. 201). Ponadto należy uwzględnić także fakt obecności w świecie greckim nagich młodzieńców w sferze publicznej i ich udział w rytuałach religijnych, militarnych i sportowych (Bonfante 1989, s. 552-556). Stąd koncepcja idealizowanego piękna ludzkiego ciała, admiirowana w posągach, najpierw łączyła się w antyku z mężczyznami i ich ciałami, a dopiero później z kobietami.

Ale nagość kobieca, którą zapoczątkowała Afrodyta z Knidos, dając nową tradycję w sztuce europejskiej, została w świetle interpretacji N. Salomon niestety sfetyszowana w tym posągu i w taki sposób trwała, zupełnie odmiennie od nagości męskiej, która była zawsze heroiczną

na i siebie w pełni pewna, niczego nieukrywająca. Bogini z Knidos przez ów gest zakrywania łona jest inna, wstydliva, niepewna siebie, wycofana, a owa estetyczna kreacja Praksytelesa okazała się bardzo wpływo-wa. Wzięło się to m.in. z tego, iż Praksyteles był szczególnie poważany za to, jak „uczłowieczył bogów”, tzn. jak bardzo ich ciała upodobnił do ludzkich, przy całej idealizacji formy. Były to ciała bardzo sensualne, czujące, pełnokrwiste, mięsiste, naturalne. Praksyteles zasłynął też jako wyśmienity rzeźbiarz wprowadzający w znacznym stopniu narrację w swe dzieła – one zawsze coś opowiadają (Havelock 1995, s. 40; Stewart 1997, s. 104). W interpretacji N. Salomon Afrodyta z Knidos jednak przemawia taką oto narracją – wychodzi z kąpieli, osłania swe łono i sięga po ręcznik. Osłania łono, to znaczy nie chce być oglądana, czy raczej podglądana. Oglądanie tego posągu to zadawanie mu gwałtu, i to widza Praksyteles postawił w takim położeniu – podglądacza, gwałtciela. Co więcej, oglądanie nagiego ciała bogini podnieca pożądanie, gdyż im bardziej się ona zakrywa, tym bardziej widz chce zajrzeć pod to zakrycie (Salomon 1997, s. 204, 208).

W podsumowaniu interpretacji Afrodyty z Knidos badaczka pisze, iż pojawienie się nagich kurosów w Grecji łączone było z wykrystalizowaniem się w pełni archaicznej kultury greckiej polis, z obrębu której kobiety były wykluczane. Powstanie Afrodyty z Knidos wiązać się mogło z faktem rozpadu zwartego systemu greckich polis i z pojawieniem się państw, w których rządzą dynastie – zatem rola kobiety prawdopodobnie stała się znaczniejsza. Z drugiej strony jej seksualność zaczęła być jeszcze bardziej kontrolowana i strzeżona. W ujęciu N. Salomon Afrodyta z Knidos to posąg, który ponad wszystko u każdego oglądającego go budził pożądanie, ale w szczególności mężczyźni dawali mu upust. Pozwoliło to badaczce konkludować, iż kontrola kobiecej seksualności i ciała była jednym z nowych zadań mężczyzn, którzy po rozpadzie tradycyjnych struktur polis i swej roli politycznej w ich obrębie musieli szukać innych pól do popisu, bardziej prywatnych. Przedstawienie „wstydlivej” nagiej kobiety publicznie, w otwartej przestrzeni, pozwoliło męskiej, hellenistycznej populacji pozyskać nowe „naturalne” miejsce panowania (Salomon 1997, s. 211-212).

Widzimy, iż generalnie w interpretacjach feministycznych posągu Afrodyty z Knidos dominuje krytyka dzieła za ukazanie słabości Afrody-

ty, zażenowanej swą nagością, wstydzącej się jej, w przeciwieństwie do prezentowanej z dumą nagości w posągach mężczyzn. Ten wstyd, zakrywanie się, obrazuje boginię jako słabą i wrażliwą/podatną na zranienie. Naga Afrodyta zatem jest seksualnie uprzedmiotowiona przez podporządkowanie męskim spojrzeniom, przez co jej statua kultowa staje się także rzeczą, podporządkowaną męskim potrzebom, i jest pozbawiona siły oddziaływania.

Wydaje się, że interpretacje tego typu redukują jednak znacząco, do sfery politycznej czy społeczno-politycznej, fenomen posągu kultowego i jego funkcjonowania w starożytności, o którym pisałam na początku tekstu. Nie należy przede wszystkim zapominać, że Afrodyta była ponad wszystko boginią, a nie zwykłą kobietą, i aspekt religijny funkcjonowania tego posągu, tak ważny dla starożytnych, nie powinien być pomijany. Można sobie nawet próbować wyobrazić posąg Afrodyty Knidyjskiej, który napawa lękiem i przejmuje zgrozą. Michael Squire pyta wręcz, czy starożytny człowiek (nie tylko mężczyzna, ale przecież też kobieta), wyznawca bogini, oddający jej cześć, mógł oddzielić swe patrzyenie na nią od swych przekonań religijnych? Najprawdopodobniej nie, gdyż jak pisałam wcześniej, w mentalności Greka rzeźba była posągiem i boginią w tym samym czasie, natomiast kunszt Praksytelesa polegał na tym, iż był w stanie wcielić w przekonujący sposób w posąg bogini jej moc, taką, która podporządkowywała sobie oglądających (Stewart 1997, s. 102-106). Musimy tutaj założyć jej oddziaływanie, jakiś rodzaj animizmu czy totemizmu, biorąc pod uwagę fakt, iż *eikon* jest zarazem podobieństwem i iluzją, więc posąg Afrodyty umożliwia zobaczenie go jako niej oraz zobaczenie jej w nim jednocześnie. Taki skomplikowany proces patrzenia na posąg/boginię Grecy rozwiązywali poprzez tworzenie mitów i rozlicznych historii, m.in. na temat kontaktów bogini z ludźmi itp. (Squire 2011, s. 102).

Zatrzymując się jeszcze na Afrodycie jako bogini, można wspomnieć, że analiza źródeł starożytnych z punktu widzenia religioznawstwa pozwala postrzegać ją jako boginię wielowymiarową, nieograniczoną do jej głównych domen. Afrodyta posiadała przede wszystkim boską moc, która ulegała ciągłej rekonfiguracji, w zależności od kontekstu kultu oraz tradycji narracyjnych. Pomimo podstawowej roli Afrodyty jako bogini miłości była także czczona jako bogini wojny (Afrodyta *Areia*), nie-

bios (Afrodyta *Ourania*), młodości/młodzieńczej siły (Afrodyta *Pandemos*), morza, spokojnego żeglowania, jako opiekunka okrętów i bogini wylaniająca się z morskiej toni (Afrodyta *Pontia*, *Euploia*, *Nauarchis*, *Anadyomene*) itd.

Aneta Franczak pisze (2013), iż należy jednak pamiętać, że niezależnie od liczby przydomków kultowych, które podkreślały mnogość funkcji bogini, to cały czas pozostawała ona przede wszystkim boginią miłości, spokrewnioną z wielkimi wschodnimi bóstwami płodności. Wokół jej postaci powstały różne mity, nie tworzyły one jednak, jak większość mitów greckich, spójnej całości. Nie istnieje nawet jednoznaczny przekaz dotyczący narodzin bogini. Prawie we wszystkich opowieściach występuje jako bogini miłości, a w niektórych sama uwikłana jest w różne miłosne związki. U Homera jest wprawdzie żoną Hefajstosa, ale swe uczucia kieruje też w stronę Aresa. O miłości tych dwojga opowiada pieśń Demodokosa z *Odysei*⁹. Afrodyta, najpewniej z racji swej funkcji jako bogini miłości, już w najstarszej literaturze była łączona z magią erotyczną. Składały jej często ofiary młode dziewczęta i wdowy, gdy chciały wyjść za mąż, bądź matki, gdy za mąż wychodziły ich córki. Do tej, która wyloniła się z morskich fal, modlili się także żeglarze, prosząc o ocalenie i szczęśliwy powrót do domu (Franczak 2013, s. 63-70).

Niemniej jednak Gabriele Pironti (2010) sugeruje, iż powinniśmy się wystrzegać jednoznacznych definicji greckich bóstw, gdyż zadaje to kłam poliwalencji, która je charakteryzowała w greckim systemie politeistycznym, a przypadek Afrodyty jest szczególnie pod tym względem znamieny. Według tej badaczki kanoniczny obraz Afrodyty jako bogini miłości jest w zasadzie obrazem redukującym jej sfery działania. Nastąpiło to w szczególności w sztuce, w której konwencjonalny obraz Afrodyty to właśnie ten wykreowany na podstawie posągu z Knidos. Natomiast bóstwo greckie nigdy nie jest postacią z dokładnie określoną, indywidualną osobowością, a w przypadku Afrodyty z Knidos o tym się w interpretacjach zapomina. Bóstwo to ponad wszystko oddziaływanie, które manifestuje się poprzez naturę, społeczeństwo lub indywidualia. Grecy wytworzyli wiele bóstw, które są zmienne również w perspektywie historycznej rozwoju tego społeczeństwa. Afrodyta Hezjoda nie jest

⁹ *Odyseja* 8.283-288.

identyczna z Afrodytą z *Iliady*, podobnie jak Afrodyta ze Sparty nie jest identyczna z tą z Aten. Nawet w ramach tego samego ośrodka Afrodyta mogła mieć wiele oblicz, w zależności od tego, gdzie było ulokowane miejsce jej kultu, oraz od tego, jakie nosiła epitety – obecnie jednak często zlewamy te oblicza w jedną formułę. Stąd w opinii G. Pironti to, co określane jest jako domena danego bóstwa, nie powinno być traktowane jako dobrze zdefiniowane terytorium z wyraźnym środkiem i jasno określonymi granicami. To jest raczej sieć powiązań lub konstelacja. Taka sieć ujawniała się dookoła kilku ognisk semantycznych i powiązań utworzonych dzięki wiedzy kulturowej starożytnych Greków (Pironti 2010, s. 129-130; por. też Spivey 2013, s. 198).

Powracając zatem do interpretacji posągu z Knidos, można argumentować, iż gest osłaniania łona, który na nim został oddany, wcale nie jest taki jednoznaczny, a już zapewne nie poniżający Afrodytę. We wcześniejszej sztuce starożytnej, również w drobnej plastyce, ukazywanie nagości, a szczególnie genitaliów, łączone było z pomyślnością, urodzajem; ponadto przedstawienia tego typu pojawiały się w kontekście apotropaicznym (por. Bonfante 1989, s. 544-545). W przypadku Afrodyty chodzić prawdopodobnie może o płodność, a gest zasłaniania łona, przyjmując, że w oryginale Praksytelesa w taki sposób było to ukazane, mógł oznaczać raczej osłanianie swej mocy, czci, swego *decorum* i własności, ale nie wstyd (Havelock 1995, s. 28). Ponadto na podstawie wzmianek literackich Afrodyty nie można nazwać skromną boginią. Stąd wyrzeźbione przez Praksytelesa jej idealne i pociągające ciało podkreślać zapewne miało przede wszystkim jej moc. Co więcej, zgodnie z propozycją A. Stewarta (1997, s. 104) brak zaznaczenia genitaliów na posągu Afrodyty z Knidos mógł wynikać z chęci jeszcze większego odróżnienia jej boskiego ciała od ciał śmiertelniczek i pozwalał utrzymywać bogini wcielonej w ów posąg wyższy status, pełen władzy/oddziaływania i siły. Nagość Afrodyty z Knidos oddana przez Praksytelesa w sposób bardzo zmysłowy z jednej strony więc zdawała się manifestować jej dostępność cielesną, ale z drugiej, ostatecznie (i w mitach o bogini, i w legendach, przekazanych o samym posągu), bogini nie była w pełni osiągalna. Piękne, godne najwyższego podziwu i pożądania zewnątrz bogini, po mistrzowsku ukazane przez Praksytelesa, umożliwiała wyobrażenie sobie jej wewnętrznych przymiotów boskich. Zatem funkcją owego przedsta-

wienia było nie tyle pobudzanie pożądliwych spojrzeń i zbliżeń do posągu, ile inspirowanie religijnej trwogi i uniesienia.

Pragnę przywołać jeszcze w tym miejscu wspomnianego powyżej J. Tannera i jego rozważania nad „naturalizmem” jako nowym stylem sztuki i ikonografii greckiej. Badacz uważa, że zasadnicza różnica pomiędzy archaicznym „schematyzmem” a klasycznym „naturalizmem” zasadza się na semiotycznie odróżnialnym sposobie, w jaki każdy z tych języków plastycznych angażuje/wciąga ciało oglądającego w celu skonstruowania afektywnego zaangażowania się w obowiązującą grecką kulturę religijną i społeczną. Taki „ekspresywny symbolizm”, jak go nazywa, zobiektywizowany w sztuce dzięki zastosowaniu kulturowych technologii estetycznej reprezentacji, był podstawowym medium, poprzez które afekty i uczucia były kształtowane kulturowo i kontrolowane społecznie. Możliwość odczuwania posągów brać się miała z powszechnego doświadczania swej cielesności przez ludzi i jej cech uniwersalnych, takich jak zdolność zmysłowego reagowania (Tanner 2001, s. 260). Takie podejście pozwoliło autorowi na nową conceptualizację greckiego „naturalizmu”. W starszych ujęciach osadzonych w psychologii kognitywnej argumentowano, że zachodnia tradycja przedstawieniowa odnosząca się do ucieleśnionych postaci oraz przestrzeni zakotwiczona jest w uniwersalnym doświadczeniu percepcyjnym, które ludzie podzielają (zob. Gombrich 1981). Nowsze prace z zakresu antropologii sztuki podkreślają konwencjonalny i kulturowy charakter systemów przedstawieniowych/systemów reprezentacji (zob. Layton 1991).

Perspektywa proponowana przez J. Tannera nie marginalizuje materialności sztuki, jak te starsze, tradycyjne podejścia, które przede wszystkim poszukiwały jej znaczeń oraz intelektualnego odczytania. Doceniona w niej została właśnie owa konstytutywna i specyficznie materialna rola sztuki, która mogła angażować także zmysły. Analizując zmiany w sposobie przedstawiania między okresem archaicznym a klasycznym, ów badacz pisze, iż estetyczna forma archaicznych posągów, ich społeczne funkcjonowanie (jako statuy kultowe, wotywnie lub pomniki funeralne), jak również ich rytualna konsumpcja (w świątyniach oraz w trakcie ceremonii pogrzebowych) służyło utrwaleniu tożsamości elit greckich jako *theoïdes*, czyli podobnych bogom. Rozpoznanie danej bogini/boga wymagało od oglądającego konwencjonalnej wie-

dzy na temat arbitralnych ikonograficznych kodów, które łączone były z konkretnymi boginiami/bogami. Wraz ze sztuką „naturalistyczną” epoki klasycznej arbitralne atrybuty uzupełnione zostały dodatkowymi elementami, które apelują do oglądającego i jego zmysłów, dostarczając praktycznej estetycznej treści, aby odróżnić poszczególne bóstwa. Afrodyta zatem jest ukazywana nie jako młoda dziewczyna (jak Artemida), ale jako dojrzała kobieta, szeroka w biodrach, mięsista i zmysłowa, o pociągającej twarzy. Jest bardzo swobodna w ułożeniu ciała, jakby swym powolnym i huśtającym się chodem zbliżała się uwodzicielsko do oglądającego. Zakorzeniony w doświadczeniu zmysłowym, odczuwanym zarówno przez kobiety, jak i mężczyzn, taki proces postrzegania posągów pozwalał na dodatkową sensoryczną ich percepcję i rozpoznanie, osadzoną w ciele każdego oglądającego (Tanner 2001, s. 264-268).

Zamknięty styl prezentacji archaicznych kurosów i kor według J. Tannera tworzył poczucie hieratycznej aury, dzielonej wspólnie przez bogów i arystokratów, potwierdzanej w trakcie patrzenia na posągi. Ożywienie i zamarkowanie ruchu posągów klasycznych oraz powiększony repertuar ich gestów ułatwiały oglądanie i bezpośrednią interakcję z nimi, i to dostępną wszystkim, a nie tylko arystokratom. Takie przesunięcie w strukturze percypowania posągów mogło zachodzić w sztuce klasycznej szczególnie w odniesieniu do posągów kultowych, a ów odbiór (interakcje z posągiem) nie był ograniczony tylko do elit mających odpowiednie zalety i przymioty, aby uczestniczyć w kulcie, ale był dostępny wszystkim wyznawcom i odbywał się na zasadzie performatywnej. Polegało to na tym, że role/znaczenia danego bóstwa pojawiały się w trakcie rytualnego procesu zbliżania się do niego (do posągu) i oglądania go, w trakcie którego zachodziła interakcja pomiędzy wiernym/czczicielem a bóstwem (Tanner 2001, s. 270).

Powyższe dociekania J. Tannera pozwalają konkludować, iż język naturalizmu w rzeźbie greckiej dostarczył dodatkowej – zmysłowej – podstawy do interakcji z posągiem/bóstwem, jak też motywował bardziej intensywne doświadczenie specyficznej natury danego bóstwa, któremu oddawano cześć, oraz manifestował jego moc i oddziaływanie. Daleki zatem od emancypowania sztuki od religii styl „naturalistyczny” przedstawień klasycznych był środkiem, poprzez który kultura religijna Gre-

ków mogła się jeszcze głębiej zrealizować, zarówno w ich umysłach, jak i ciałach i zmysłach (Tanner 2001, s. 272).

Głównie w takim kontekście powinniśmy moim zdaniem rozpatrywać oddziaływanie Afrodyty z Knidos Praksytelesa. Natomiast ogromny wpływ i liczne kopiowanie tego dzieła zaświadcza przede wszystkim o talencie i wspaniałości pracy rzeźbiarza z Aten. Afrodyta przez niego wykonana, jak wskazują liczne kopie oraz inskrypcje, komentarze i wzmianki historyczne, ukazywała jednocześnie kobietą skromność, a zarazem nieodparcie pociągała swą seksualnością, a przy tym zachowywała dystans do śmiertelników i manifestowała swą moc jako bogini. Wszystko wskazuje na to, że te trudne lub niemożliwe do połączenia w jednym dziele przymioty, w oryginalnym posągu kultowym Afrodyty Knidyjskiej Praksytelesa, były z sukcesem zintegrowane.

Bibliografia

- Barrow R.
2015 *The Body, Human and Divine in Greek Sculpture*, [w:] *A Companion to Ancient Aesthetics*, P. Destrée, P. Murray (red.), Malden – Oxford – Chichester, s. 94-108.
- Berger J.
1997 *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań.
- Bernoulli J.J.
1873 *Aphrodite, ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*, Leipzig.
- Blinkenberg Ch.
1933 *Knidia. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite*, Kopenhagen.
- Blondell R.
2013 *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*, Oxford.
- Bonfante L.
1989 *Nudity as a Costume in Classical Art*, „American Journal of Archaeology” t. 93, 4, s. 543-570.
- Borbein A.H.
1973 *Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik*, „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts” t. 88, s. 43-212.

- Bremmer J.N.
 2013 *The Agency of Greek and Roman Statues. From Homer to Constantine*, „Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome” t. 6, s. 7-21.
- Bugaj E.
 2010 *O antropomorfizowaniu i potrzebie przedstawień figuralnych w sztuce greckiej*, [w:] *Antropomorfizacje w pradziejach i starożytności*, E. Bugaj, A.P. Kowalski (red.), Poznań, s. 151-178.
 2013 *Archeologia klasyczna na Uniwersytecie w Poznaniu i konteksty jej powoływania*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” t. 18, s. 31-60.
- Corso A.
 1997 *The Cnidian Aphrodite*, [w:] *Sculptors and Sculpture of Caria and the Dodecanese*, I. Jenkins, G.B. Waywell (red.), London, s. 91-98.
 1999 *Ancient Greek Sculptors as Magicians*, „Quaderni Ticinesi. Numismatica e Antichità Classiche” t. 28, s. 97-111.
- D’Alleva A.
 2008 *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. i J. Jedlińscy, Kraków.
- Franczak A.
 2013 *Oblicza Wenus. Bogini i jej święta w Rzymie*, Kraków.
- Gombrich E.H.
 1981 *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Żarański, Warszawa.
- Gordon R.
 1979 *The Real and the Imaginary. Production and Religion in the Graeco-Roman World*, „Art History” t. 2, s. 5-34.
- Haskell F., Penny N.
 1981 *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven – London.
- Havelock Ch.M.
 1995 *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor.
- Kenaan V.L.
 2011 *„Thauma Idesthai”: The Mythical Origins of Philosophical Wonder*, [w:] *Philosophy’s Moods: The Affective Grounds of Thinking*, H. Kenaan, I. Ferber (red.), Dordrecht – Heidelberg – London – New York, s. 13-26.

- Kowalski A.P.
 2013 *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki*, Bydgoszcz.
- Layton R.
 1991 *The Anthropology of Art*, Cambridge.
- Michaelis Ad.
 1887 *The Knidian Aphrodite of Praxiteles*, „The Journal of Hellenic Studies” t. 8, s. 324-355.
- Montel S.
 2010 *The Architectural Setting of the Knidian Aphrodite*, [w:] *Brill’s Companion to Aphrodite*, A.C. Smith, S. Pickup (red.), Leiden – Boston, s. 251-268.
- Neer R.
 2010 *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago – London.
- Pirenne-Delforge V.
 2010 *Flourishing Aphrodite: An Overview*, [w:] *Brill’s Companion to Aphrodite*, A.C. Smith, S. Pickup (red.), Leiden – Boston, s. 4-16.
- Pironti G.
 2010 *Rethinking Aphrodite as a Goddess at Work*, [w:] *Brill’s Companion to Aphrodite*, A.C. Smith, S. Pickup (red.), Leiden – Boston, s. 113-130.
- Pollit J.J.
 1990 *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge.
- Rodenwaldt G.
 1944 *Theoi rheia zōontes*, Berlin.
- Salomon N.
 1997 *Making the World of Difference. Gender, Asymmetry, and the Greek Nude*, [w:] *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, A.O. Koloski-Ostrow, C.L. Lyons (red.), London – New York, s. 197-219.
- Schnapp A.
 1988 *Why Did the Greeks Need Images*, [w:] *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the 3rd Symposium*, J. Christiansen, T. Melander (red.), Copenhagen, s. 568-574.
- Smith R.R.R.
 1991 *Hellenistic Sculpture*, London.

- Spivey N.
2013 *Greek Sculpture*, Cambridge.
- Squire M.
2011 *The Art of the Body. Antiquity and Its Legacy*, London – New York.
- Stewart A.
1997 *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge.
- Tanner J.
2001 *Nature, Culture and the Body in Classical Greek Religious Art*, „World Archaeology” t. 33, 2, s. 257-276.
- Vernant J.-P.
1989 *Dim Body, Dazzling Body*, [w:] *Fragments of the History of the Body*, cz. 1, M. Feher, R. Naddaff, N. Tazi (red.), New York, s. 19-47.
1991 *Mortals and Immortals: Collected Essays of Jean-Pierre Vernant*, F.I. Zeitlin (red.), Princeton.

Ancient Female Nude and Its Subsequent Implications.

Remarks in the Context of the Aphrodite of Knidos

This paper investigates the female nude in ancient Greek monumental sculpture based on the Aphrodite of Knidos. It first emphasises that Greek statues mostly represent deities and heroic figures in human forms. One of the reasons for this was the anthropomorphisation of the gods and heroes, the base of the Greek religion. As a result, the image of the human body constantly occupied the imagination of sculptors.

Recently, there has been a shift of interest in the study of Greek statues, particularly cult statues. Iconographic and iconological considerations have been increasingly replaced by attempts to comprehend and receive the sculpture just like ancient Greeks. The text quotes a large group of researchers who have undertaken fresh efforts to interpret Greek cult statues, combining a meticulous analysis of ancient texts with studies on the preserved body of works and the contemporary reflection on the broadly understood visual culture and the ways it influences and is received by people. Important in these studies is also the recognition of the enormous impact of the modern, especially post-Enlightenment tradition, on the contemporary reception and meaning attributed to the ancient Greek art, especially statues.

The article then provides a clear overview of various interpretations of the Aphrodite of Knidos, a famous work of Praxiteles, in the context of the considerations about the statues and their agency, and explores the reflection on the development of the so-called naturalistic style in Greek sculpture. The paper shows how common is the interest in goddess-related issues, notably the one depicted in the statue from Knidos. On the one hand, this stems from the popularity of gender studies, blossoming also in antiquity research, and on the other hand, from a reflection on modern European art coming from feminist art history. Unfortunately, within these approaches, the Praxiteles' work is subject to accusations, because the sculptor supposedly showed the weakness of Aphrodite, embarrassed with her nudity, as opposed to the proudly presented nudity in male statues. The embarrassment, covering up, shows the goddess as weak and vulnerable, susceptible to injury. The naked Aphrodite of Knidos is therefore believed to have been sexually objectified by being subordinated to the male gaze. This makes the cult statue a thing subordinated to male needs and devoid of any impact.

Ewa Bugaj argues that such interpretations significantly reduce the phenomenon of the cult statue and its functioning in antiquity, as presented at the beginning of the paper. We cannot forget that Aphrodite was first of all the goddess, not an ordinary woman, and the religious aspect of the functioning of the statue, so important for the ancients, should not be overlooked in the interpretation. The paper thus shows that an ancient Greek, a follower of the goddess, is unlikely to have separated his gaze from his or her religious beliefs, given that the Greeks viewed the sculpture as a statue and the goddess at the same time. Other interpretations of Praxiteles' work are also given. It has been argued that based on religion studies as well as literary and historical references, Aphrodite cannot be called a modest goddess. Hence, her perfect and attractive body, carved by Praxiteles, was probably meant to emphasise her power. Furthermore, the decision to leave the genitals at the statue of Aphrodite of Knidos unmarked could have resulted from an intention to distinguish her divine body from the bodies of ordinary women. This permitted the goddess, embodied in the statue, to retain the status of impact and power. The nudity of the Aphrodite of Knidos rendered by Praxiteles in a very sensual manner, seemed to manifest her bodily availability, yet ultimately, the goddess was not fully accessible (both in the myths about the goddess and the legends about the statue). The beautiful, worthy of the highest admiration and lust outside of the goddess,

masterfully shown by Praxiteles, enabled the Greek to image her inner divine qualities. Thus, the aim of the representation was perhaps not to stimulate lusty glances and intimate relations with the statue, but to inspire religious awe and elation.