

CESURAE PHALLICAE

O NIEKTÓRYCH ASPEKTACH DATOWANIA RZEŻB ANTYCZNYCH*

Pracując nad rzymskimi rzeźbami znajdującymi się w polskich kolekcjach¹ zetknąłem się z problemem, nieobcym większości badaczy pracujących nad rzeźbą antyczną: problemem datowania. Fragmentaryczne zabytki, z których głównie składają się polskie kolekcje starożytności sprawiają największe trudności.

Tu rzadko kryteria epigraficzne, ikonograficzne i typologie, w które wpisać można poszczególne zabytki pozwalają na dokładne datowania. Pozostaje odwołanie się do kryteriów stylistycznych gdzie np. proporcje ciała, układ i potraktowanie

* Skróty użyte w artykule:

AMELUNG *VatKat* - W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, vol. I-II, Berlin 1903-1908

Arch.Fil. – Archiwum Filologiczne KNoKA PAN

CSIR Pologne III.1 - CSIR Pologne III.1. *Les sculptures mythologiques et décoratives dans les collections polonaises* par T. MIKOCKI avec la collaboration de S. GRZEGRZÓŁKA, O. HIRSCH-DYCZEK, J. KOLENDO, A. ŁAJTAR, J.A. OSTROWSKI, J. SZYMKIEWICZ, Warszawa 1995

FITTSCHEN, ZANKER *Capitolino* - K. FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Roms*, vol. I: *Kaiser und Prinzenbildnisse*, Mainz am Rhein 1985

HdA – Handbuch der Archäologie

KREIKENBOM, *Bildwerke* - D. KREIKENBOM, *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchung zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern. "Diskophoros", Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos*, Berlin 1990

LIPPOLD *VatKat* - G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, vol. III.1, Berlin-Leipzig 1936; vol. III.2 Berlin 1956

MAR – Monumenta Artis Romanae

STUART JONES, *Capitolino* - H. STUART JONES, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome, The sculptures of the Musei Capitolini*, Oxford 1912

STUART JONES, *Conservatori* - H. STUART JONES, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome, The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926

¹ Współpraca przy CSIR Pologne II.1: *Les monuments funéraires: autels, urnes, stèles, divers dans les collections polonaises*, par A. SADURSKA et Z. KISS, J. KOLENDO, J. KUBIŃSKA, A. ŁUKASZEWICZ, T. MIKOCKI, J.A. OSTROWSKI, Warszawa 1990; CSIR Pologne II.2: *Les sarcophages et les fragments de sarcophages dans les collections polonaises*, par A. SADURSKA et Z. KISS, T. MIKOCKI, J. A. OSTROWSKI, H. STEFAŃSKA, Warszawa 1992; autorstwo CSIR Pologne III.1: *Les sculptures mythologiques et décoratives dans les collections polonaises* par T. MIKOCKI avec la collaboration de S. GRZEGRZÓŁKA, O. HIRSCH-DYCZEK, J. KOLENDO, A. ŁAJTAR, J.A. OSTROWSKI, J. SZYMKIEWICZ, Warszawa 1995; autorstwo CSIR Pologne III.2: *Les sculptures décoratives dans les collections polonaises*, par T. MIKOCKI avec la collaboration de S. GRZEGRZÓŁKA, O. HIRSCH-DYCZEK, J.A. OSTROWSKI, Varsovie 1998 (w druku); CSIR Pologne IV - *La sculpture architectonique* (w przygotowaniu).

szat, oddanie fryzury, prowadzenie świdra lub dłuta i cały szereg trudnych do zdefiniowania i opisanie elementów, które składają się na „styl” przedstawienia umożliwiają dość dokładne określenie daty. Konieczne jest oczywiście wtedy odwołanie się do zabytku analogicznego, o identycznym lub bliskim „stylu”, który z kolei jest datowany w sposób pewny dzięki kontekstowi archeologicznemu, inskrypcji, rozpoznawalnej fizjonomii przedstawionej osoby oficjalnej.

Nie sposób oczywiście oddzielić wtedy kryteria stylistyczne od ikonograficznych; wprawne oko badacza, znającego całą panoramę zabytków ze wszystkich muzeów świata odnajduje całkiem podświadomie i automatycznie jakiś dobrze wydatowany „reper”, dzięki któremu kolejną, nieopublikowaną rzeźbę rzymską można określić jako klaudyjską, flawijską, antoninowską itp.

Najprostsze są tu badania z zakresu rzymskiego portretu; dla datowania nowego zabytku wystarczy bowiem wyszukać analogiczny stylistycznie lub podobny ikonograficznie portret cesarski, dokładnie datowany poprzez monety. Upodabnianie portretów osób prywatnych, a nawet twarzy i głów przedstawień idealnych do portretów panujących w danym okresie władców jest procederem dobrze znanym badaczom (określane jest niemieckim terminem *Zeitgesicht* lub też *Bildnissangleichung*), który pozwala na datowanie przez analogie także rzeźb pozbawionych portretowego charakteru.

W przypadku reliefów, np. na sarkofagach, zabytków o rozbudowanej ikonografii, gdzie istnieje duża łatwość w określeniu stylu mamy jeszcze dodatkowe możliwości. Ustalono już bowiem chronologię poszczególnych typów (dzięki obiektywnym kryteriom jak inskrypcje lub portrety) i zestawiono najczęściej długie listy replik (częściowo publikowane w serii *Antiken Sarkophagreliefs* [ASR], ukazującej się już od końca XIX w.²). Wystarczy więc wpisać każdy nowy obiekt, w którego przypadku nie dysponujemy pewnym „punktem zaczepienia chronologii”, w zestawiony już ciąg egzemplarzy, określając jedynie od których to zabytków nasz relief może być młodszy, a od których starszy.

Rzeźba mitologiczna dostarcza najwięcej problemów. Są to bowiem najczęściej kopie lub przetworzenia wcześniejszych, często greckich oryginałów a rzeźbiarskie nawiązywanie do wcześniejszego znacznie prototypu pociąga za sobą także ukrywanie lub zacieranie przez rzeźbiarza czy też kamieniarza własnych cech warsztatowych. Kryteria ikonograficzne - ponieważ odnosić się muszą zarówno do prototypu jak i badanej repliki - nie zawsze mogą być pomocne. Pozostaje więc styl rzeźby, często również zacierany faktem kopiowania stylu pierwowzoru. Połączenie informacji uzyskanych z badania ikonografii kompletnych kopii z tymi informacjami, które są wynikiem badania ich stylu pozwala z pewną rezerwą również w przypadku rzeźb mitologicznych, szczególnie popularnych i szczególnie często kopiowanych zestawiać listy replik, gdzie możliwe jest najczęściej ustalenie ich względnej chronologii. Czasem można taką serię (lub jej pojedynczych przedstawicieli) poprzez analogie ikonograficzne lub stylistyczne do rzeźb dokładnie wyda-

² Przewodnikiem po problematyce związanej z sarkofagami i ich datowaniem jest niemiecki podręcznik: G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage* [HdA], München 1982.

towanych (np. portretów statuarycznych) wydatować także bezwzględnie.

Cóż jedna robić z rzeźbami mało popularnymi w starożytności (o małej ilości replik lub też w ogóle ich pozbawionymi) czy też z zabytkami tak fragmentarycznymi, iż nie potrafimy ich przypisać do określonej grupy, typu, kręgu lub nawet prowincji.

* * *

W końcu XIX w. historyk sztuki - amator, Giovanni Morelli (1816 - 1891), publikujący pod pseudonimem Ivan Lermolieff wpadł na doskonały pomysł - analizy i porównań elementów drugorzędnych w kompozycjach malarskich - który pozwolił mu na wydzielenie „rąk” wielkich mistrzów w obrazach zgromadzonych w Galerii Drezdeńskiej, później też w muzeach Rzymu. Jego metoda polegała nie na porównywaniu całych kompozycji malarskich, ale w przypadkach dzieł wątpliwych na porównaniu malowanych tam palców, paznokci, uszu, najdrobniejszych elementów ciał, ubiorów itd. z odpowiednimi elementami w dziele w sposób sprawdzony przypisywanym określonemu mistrzowi. Ta metoda „morelliańska” uszczegółowiona i dopracowana przez wielu słynnych badaczy (w archeologii klasycznej np. Adolf Furtwängler i Bernard Berenson) jest oczywiście powszechnie stosowana, także w archeologii klasycznej, choć tu musiało dojść do jej określonej mutacji. Nikt zresztą powszechnie stosowanego sposobu porównywania kilku antycznych replik z Morellem nie wiąże. Rzadko bowiem lub też nigdy badamy dzieła pochodzące z jednego warsztatu i nie o analogie warsztatowe pracy kopistów archeologom chodzi, lecz o uchwycenie określonego sposobu przedstawiania różnych elementów; sposobu typowego dla danego okresu raczej niż dla warsztatu. Archeologiczna mutacja myśli Morelliego sprowadza się więc nie do atrybucji kopii mistrzowi określonego dzieła (choć to właśnie było efektem prac najwybitniejszego „morellianisty” wśród archeologów - A. Furtwänglera) ale do wychwycenia analogii stylistyczno - ikonograficznych z jednej strony dzieła pozbawionego kontekstu, z drugiej - dzieła datowanego.

Cóż jednak zrobić gdy antycznym obiektom brak dłoni, paznokci i uszu - ulubionych elementów Morelliego ?

W wielu rzeźbach na szczęście pozostały szaty oraz głowy a na nich fryzury.

Sposób potraktowania szat, rodzaj fałd, ich grubość, załamania i spowodowany pracą świdra światłocien są dosyć dobrymi kryteriami do porównań. Ale archeologia klasyczna szczególnie głowy rzeźb i ich fryzury uczyniła głównym polem porównań ikonograficzno - stylistycznych. Powody tutaj są trzy:

- a) po pierwsze portret, a więc przedstawienie konkretnej jednostki (teoretycznie najłatwiejsze do wydatowania) jest jednym z głównych nurtów sztuki rzymskiej; dysponujemy więc datowalnymi zabytkami rzeźbiarskimi dla całego okresu, z którego pochodzi większość produkcji rzeźbiarskiej starożytności,
- b) po drugie fryzury (głównie fryzury kobiece) ulegały ciągłym zmianom i wariacjom. Te ciągłe zmiany fryzur osób oficjalnych, imitowane przez całe społeczeństwo, przekładają się na zmiany rzeźbiarskich przedstawień tych

fryzur: zarówno w ich typie jak i sposobie oddania (ikonografii i stylu),

- c) po trzecie towarzyszące czasem portretom inskrypcje a głównie przedstawienia tych samych co w portrecie rzeźbionym osób na dobrze datowanych monetach są „reperem”, który doskonale pomaga zabytki datować.

Cóż jednak robić w przypadku posągów pozbawionych nie tylko dłoni i szat ale także głów? Z takimi zabytkami mamy przecież bardzo często do czynienia.

Sam tors figury ludzkiej jest tak częstym stanem zachowania rzeźby antycznej, iż stał się nawet niezależnym tematem sztuki nowożytnej³. Tak właśnie zachowała się większość antycznych posągów, które w historycznych kolekcjach - np. tych tworzonych na ziemiach polskich (których opracowaniem od strony historycznej i archeologicznej się zajmuję⁴) - odnajdujemy uzupełnione o obce elementy: głowy, bazy, nogi, podpórki.

Część tych zabytków to posągi nagie: głównie idealne, może mitologiczne choć czasem bez wątpienia portretowe niegdyś figury, dziś pozbawione nóg, rąk i głów.

Jakże datować mamy takie zabytki, o których poza mniejszą lub większą dokładnością w sposobie powielenia mitologicznego pierwowzoru lub mniejszą lub większą wirtuozerią artysty w oddaniu ciała niewiele powiedzieć można. Sąd, iż tylko wczesne, np. augustejskie posągi są dobre artystycznie a późne, np. III-wieczne są złe (rozpowszechniony zresztą w literaturze obciążonej i winckelmanowską i rieglowską tradycją) z pewnością należy odrzucić. Wystarczy jakakolwiek analogia do czasów znanych nam bezpośrednio, gdzie wśród artystów znaleźć można zarówno doskonałych mistrzów jak i kiepskich rzemieślników, a przecież nie tylko ci pierwsi uzyskują zamówienia na swoje dzieła.

Dla datowania bezgłowych torsów proponuję więc powrócić do metody Morellego, zastosowanej do zupełnie innych części przedstawień niż te, które analizował XIX-wieczny amator włoskiego malarstwa.

Z naszych rozważań wyeliminować musimy niestety od razy na wstępie piękne torsy nagich dam (fig. 1⁵) i powabne chłopięce ciała (fig. 2⁶). Proponuję skupić się na ciałach dojrzałych mężczyzn.

* * *

³ Cf. N. HIMMELMANN, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976, p. 157 sq.

⁴ Cf. *supra* n. 1 - tomy CSIR Pologne oraz T. MIKOCCI, *Najstarsze kolekcje starożytności w Polsce (lata 1750-1830)* [Arch.Fil.], Wrocław 1990; T. MIKOCCI, *Les anciennes collections d'antiquités en Pologne*, *Archeologia* Warsz 37, 1986, p. 41-85 i ostatnio: T. MIKOCCI, *Antikensammlungen in Polen im 18. Jhs.*, in: *Akten des Symposiums „Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jhs. als Ausdruck einer europäischen Identität”*, Düsseldorf 1996 (w druku); T. MIKOCCI, *Sarkophage in Polen. Originale und Nachahmungen, ihre Rolle in der Antikenrezeption in Polen* in: *Akten des Symposiums „125 Jahre Sarkophagcorpus”*, Marburg 1995, Berlin 1998 (w druku); T. MIKOCCI, *Storia del collezionismo dell'antichità in Polonia* in: *Incontro polacco-veneto sul collezionismo dell' antichità. Warszawa-Nieborów 1996*, Roma 1998 [RdA Supplementi] (w druku) z szerszą literaturą szczegółową.

⁵ Wenus typu *Medici* w Muzeum XX Czaratoryskich w Krakowie, *CSIR Pologne III.1*, nr 66.

⁶ Tors efeba w Muzeum XX Czaratoryskich w Krakowie, *ibidem*, nr 78.

Tors tego tylko typu rzeźby daje także inne, poza ogólną oceną klasy i poprawności przedstawienia aktu ludzkiego, możliwości badawcze w zakresie datowania. Pomocna w datowaniu rzeźby może być ta okolica ciała, która w dużej części antycznych rzeźb znajdujących się w historycznych muzeach została w czasach nowych zakryta.

Trafiające bowiem do muzeów rzymskich a potem także do innych zbiorów europejskich nagie męskie posągi już w XVI w. (zapewne częściej dopiero od czasów papieża Piusa V Ghislieri (1556-1572 r.), z którym wiąże się zamknięcie muzeum watykańskiego na 200 lat) ubrano w listki, który to zwyczaj przetrwał na Watykanie, ale i w innych zbiorach aż do niedawnych lat.

Listki wykonywano standardowo, najczęściej z gipsu, z rzadka dopasowując ich kształt lub rozmiar do anatomii posągów. Dopuszczano się najczęściej zniszczeń elementów, których mały listek ze względu na wymiary mógłby nie zakryć, tych elementów, które ze względu na formę i tak najbardziej były narażone na zniszczenie i bardzo rzadko zachowały się kompletnie. Czasem, z większą kulturą - jak np. w kolekcji Medyceuszów w *Galleria dei Uffizi* we Florencji, metalowy listek po prostu zawieszano na sznurku lub drucie, którym opasywano posąg w biodrach (fig. 3⁷).

Z rzadka listek wykonywano z innego niż gips materiału; tylko w posągach najwyższej klasy (np. w złożonym posągu tzw. Herkulesa „Mastai” z brązu w Watykańskiej *Sala Rotonda*: fig. 4⁸).

Moda na listki tak się rozpowszechniła, iż stosowano je nie tylko dla przedstawień, gdzie ewidentna nagość mogła mieć nieprzyzwoity charakter, związany zresztą z tematyką przedstawień, np. fallicznych herm w scenach dionizyjskich ale ogarnęła nagość całkiem niewinną, bo dziecięcą (np. na sarkofagu w *Palazzo Mattei* w Rzymie, fig. 5⁹). W niektórych przykładach takich małych gołasów kompromitującą część przedstawienia łatwiej było wymłotkować niż przykryć (np. figurki puttów z sarkofagu Konstantyny, Watykan, *Museo Pio Clementino*, *Sala a Croce greca*¹⁰).

Jeśli chodzi o formę, ikonografię i rodzaj listków to oczywiście tylko w miarę możliwości starano się dostosowywać je wymiarami do zakrywanego obiektu: listki były wszak prefabrykowane i nie zawsze wystarczały¹¹. Ich rodzaj - ze względu na oczywiste trudności z obróbką jest też znacznie mniej zróżnicowany niż w malarstwie. Z rzadka i tu jednak pojawiają się tendencje do estetyzowania (np. w hermie młodego Heraklesa na Watykanie, fig. 6¹²). W przypadku herm, gdzie intymna

⁷ Doryforos, *Galleria dei Uffizi*, Florencja, reprodukcja wg KREIKENBOM, *Bildwerke*, nr III.3, pl. 114.

⁸ Herkules „Mastai”, Watykan *Sala Rotonda*: LIPPOLD, *VatKat*, vol. III.1, p. 121 sq., nr 544, pl. 37 i 44.

⁹ Sarkofag w *Palazzo Mattei* w Rzymie: L. GUERRINI, *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma 1982, nr 95, pl. LXXII.

¹⁰ LIPPOLD, *VatKat*, vol. III.1, p. 165 sq., nr 566, pl. 67 i 68.

¹¹ Cf. e.g. zbyt mały listek na posągu Heraklesa na Watykanie, *Museo Chiaramonti* nr 294: AMELUNG, *VatKat*, p. 506 sq., pl. 52.

¹² Herma młodego Heraklesa w *Galleria delle Carte Geografiche* na Watykanie: LIPPOLD, *VatKat*, vol. III.2, p. 490, nr 64, pl. 224.

część ciała była nieomal najważniejszym elementem całego przedstawienia, radzono sobie najczęściej element ten kompletnie likwidując, zacierając w ten sposób dla potomnych - w tym także dla badaczy starożytności klasycznej - właściwy charakter i przeznaczenie tego typu wyobrażeń mitologicznych.

Te listki, tak w powszechnej mentalności Europejczyków, zrosły się z wizerunkiem sztuki antycznej, iż nawet w nowożytnych kompozycjach naśladowujących antyk lub inspirowanych antycznymi dziełami naśladowano także owe listki. Przykładem niech będzie jedno z najśłynniejszych dzieł klasycyzmu: Napoleon jako nagi heros Antonio Canovy, dzieło na dziedzińcu pałacu Brera w Mediolanie¹³. Rzeźba ma ikonografię Doryforosa - jak inne portretowe posągi słynnych rzymskich władców - a do elementów łączących ją z antykiem, obok figurki Wiktorii w prawej ręce, podpórki w kształcie pnia przy nodze, *paludamentum* i włóczni, dodał też artysta skromny listek, okrywający nagość bohatera.

Porzućmy jednak rozważania z zakresu estetyki pruderii społeczeństwa nowożytnej Europy i chłodnym okiem badacza spójrzmy na te rzeźby, w których interesujące nas fragmenty nie są już zakryte.

Poniżej przeprowadzam test polegający na porównaniu obróbki głowy kompletnych posągów i obróbki części intymnych w tych samych dziełach. Podstawy naszej metody datowania męskich torsów omówimy na przykładach kilku bardzo dobrze znanych i dokładnie datowanych rzeźb, z największych muzeów. Rzeźb, które zachowały antyczne głowy i w których interesująca nas dziś część ciała nie została zakryta lub też dokonano ostatnio jej ekspozycyjnej prezentacji.

Zacznijmy od posągów portretowych o sprawdzonym datowaniu. Wśród szerokiego zespołu rzeźb stojących tu do dyspozycji, wybieramy tylko kilka przykładów. Uwarunkowane jest to wyłącznie względami technicznymi - dostępnością odpowiednich fotografii i możliwością ich reprodukcji.

Jako pierwszą weźmy pod uwagę grupę portretową Marka Aureliusza i Faustyny II z Museo Capitolino (fig. 7 - 9¹⁴) z lat 147-149. Zwróćmy uwagę na identyczność obróbki partii głowy oraz męskiego podbrzusza.

Następny nasz przykład posąg cesarza Trajana Deciusza na Kapitolu (fig. 10-12¹⁵) jest już datowany na okres poł. III w., jest więc o sto lat późniejszy. Analogie obróbki włosów głowy i włosów łonowych w tym przykładzie są także przekonujące. Wystarczy teraz porównać prowadzenie świdra w obydwu zestawionych dotąd przykładach by przekonać się o chronologicznym zróżnicowaniu obróbki posągów.

Weźmy pod uwagę jeszcze jeden III-wieczny przykład, o kilkanaście lat tylko młodszy od poprzedniego „posąg myśliwego” także na Kapitolu (fig. 13-15¹⁶),

¹³ H. KELLER, *Das Nachleben des antiken Bildnisses. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Freiburg-Basel-Wien 1971, p. 223 sq., fig. 29.

¹⁴ Museo Capitolino, salone 34, inv. 652: FITTSCHEN, ZANKER, *Capitolino*, nr 64.

¹⁵ Palazzo dei Conservatori, Sala dei Magistrati 6, inv. 778: STUART JONES, *Conservatori*, p. 16, nr 4, pl. 7; H.G. NIEMEYER, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser* [MAR], Berlin 1968, kat. nr 127.

¹⁶ Museo Capitolino, Salone nr 27: STUART JONES, *Capitolino*, p. 292, nr 27, pl. 71.

który jest współczesny panowaniu cesarza Galliena (253-268 r.).

Teraz kolej na posągi mitologiczne, datowane jedynie poprzez kontekst lub analogie. Pierwszym niech będzie słynny Apoksyomenos Lizypa (fig. 16-18¹⁷), watykańska kopia, określana jako klaudyjska (2 ćwierć I w. n.e., wg pierwowzoru ok. 320 r. p.n.e.). Zupełnie różną obróbkę prezentuje ciało Belwederskiego Hermesa, zwanego Antinousem (fig. 19-21¹⁸), rzymskiej kopii z IV wiecznego oryginału, datowanej na okres Hadriana (117-138 r.).

Więcej znacznie problemów przysparza następna hadrianowska rzeźba kopia Doryforosa Polikleta w Watykańskim *Braccio Nuovo* (fig. 22-24¹⁹). Ta rzeźba - kopia najsłynniejszego pierwowzoru greckiego - jest przykładem, iż artysta dokładnie powtarza fryzurę pierwowzoru z V w. p.n.e. We wszystkich, bardzo licznych i różnie datowanych kopiach fryzura jest więc jednakowa. Zabytki można więc wydatować jedynie na podstawie obróbki oka²⁰ i - przede wszystkim - na podstawie włosów *pudendum*. Doskonałym tu przykładem jest pozornie taka sama replika w Muzeum Narodowym w Damaszku (fig. 25-27²¹). Tylko analiza podbrzusza rzeźby - zupełnie inaczej obrabianego niż na ilustrowanym przez nas powyżej przykładzie pozwala na datowanie tej repliki na okres flawijski (lata 70-80 I w. n.e.). By wykazać zmiany w sposobie obróbki i podkreślić odmiennność pracy rzeźbiarzy w okresie Hadriana (por. Antinous Belwederski i pierwszy z ilustrowanych posągów Doryforosa) od innych rzeźbiarzy II wieku spójrzmy jeszcze na jedne przykłady, słynną rzeźbę Satyra niegdyś w kolekcji della Valle, dziś na Kapitolu (fig. 28-30²²), datowaną także na II w., ale nieco późniejszą.

Po takim przeglądzie nasuwa się oczywisty wniosek: ikonografia i styl rzeźby w jej partiach na ogół nie analizowanych ze względu na konwencje XVIII i XIX-wiecznej moralności jest zbliżona do ikonografii i stylu rzeźbionej głowy posągu. Tak jak dla głów istnieje zjawisko określane niemieckim terminem *Zeitgesicht* - upodabniania rzeźb do obowiązujących w danym okresie przedstawień portretowych, których wygląd, ikonografię i styl wyznaczał portret cesarski, tak i pozakrywane najczęściej w muzeach rzeźbiarskie elementy posągów męskich podporządkowane są ogólnie panującemu stylowi. Można by nawet ustalić wzorce takich przedstawień charakterystycznych dla kolejnych okresów. Przydałyby się one oczywiście dla datowań posągów głowy pozbawionych.

Spójrzmy np. na tors Dionizosa w *Secondo Portico* w *Palazzo dei Conservatori* (fig. 31-32²³), który na podstawie pozbawionej niemal świdra obróbki włosów

¹⁷ AMELUNG, *VatKat*, vol. I, p. 86, nr 67, pl. 11.

¹⁸ Watykan, *Cortile del Belvedere*, nr 142 [53]: AMELUNG, *VatKat* II, p. 132, nr 53, pl. 12.

¹⁹ Watykan, *Braccio Nuovo* nr 123, wcześniej 126: AMELUNG, *VatKat* I, p. 151, nr 126, pl. 19; KREIKENBOM, *Bildwerke*, p. 164, nr III.5.

²⁰ Cf. KREIKENBOM, *Bildwerke*, pl. 121.

²¹ Damaszek, Muzeum Narodowe, inv. 25663: KREIKENBOM, *Bildwerke*, p. 164, nr III.7, pl. 124 i 125.

²² *Museo Capitolino*, *Cortile 5* i 23: STUART JONES, *Capitolino*, p. 22, nr 5 i p. 25, nr 23, pl. 2.

²³ STUART JONES, *Conservatori*, p. 14, nr 1.

chcielibyśmy datować na I w.²⁴, czemu odpowiada także typ oddania muskulatury bliski augustejskim kopiom Polikleta.

Fakt nowożytnego zestawienie portretu Augusta z ok. 10-20 r. z torsem Diadumenosa, późniejszym o ćwierć wieku (fig. 33-35²⁵) jesteśmy w stanie wykazać np. właśnie na podstawie różnic obróbki włosów. W ten sam jedynie sposób tors męski z kolekcji krzeszowickiej w Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie (fig. 36²⁶) można wydatować na przełom I i II w. n.e.

Pełne i pewne datowanie takich i podobnych fragmetarycznych rzeźb wymaga jednak dokładnego poznania i archeologicznego opracowania całkowitej ikonografii kompletnych posagów. Będzie to możliwe po powszechnym odrzuceniu figowych listków, które poważnie odbiły się nie tylko na badaniach ale i na mentalności europejskich badaczy.

²⁴ Obróbka jest tu bardzo bliska przykładom, których ilustrować nie mogliśmy, e.g. posagowi Agryppy przedstawionego jako Posejdon w Wenecji: Museo Archeologico, inv. 11: G. TRAVERSARI, *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti*, Roma 1968, p. 29 sq., nr 13, pl. 12a-d; D. KREIKENBOM, *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus* [JdI 27. ErgH], Berlin 1992, p. 177 sq., nr III.35, pl. 10 - datowanie na okres wczesnoaugustejski oraz statuarycznemu portretowi prywatnemu z Chieti: KREIKENBOM, *Bildwerke*, nr I 11, pl. 23 - datowanie na okres wczesnoklaudyjski.

²⁵ *Museo Capitolino, Salone nr 10*: FITTSCHEN-ZANKER, *Capitolino*, nr 2; KREIKENBOM, *Bildwerke*, p. 190, nr V 7.

²⁶ *CSIR Pologne III.1*, nr 80.

Ilustracje:

- Fig. 1. Wenus typu *Medici* w Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie. Fot. P. Ciepielewski.
- Fig. 2. Tors efeba w Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie. Fot. P. Ciepielewski.
- Fig. 3. Doryforos, *Galleria dei Uffizi*, Florencja. Reprodukacja wg KREIKENBOM, *Bildwerke*, nr III.3, pl. 114.
- Fig. 4. Złożony posąg tzw. Herkulesa „Mastai” z brązu w Watykańskiej *Sala Rotonda*. Fot. autor.
- Fig. 5. Sarkofag w *Palazzo Mattei* w Rzymie – fragment. Fot. autor.
- Fig. 6. Herma młodego Heraklesa w *Galleria delle Carte Geografiche* na Watykanie. Fot. autor.
- Fig. 7-9. Grupa portretowa Marka Aureliusza i Faustyny II z Museo Capitolino. Fot. autor.
- Fig. 10-12. Posąg cesarza Trajana Deciusza na Kapitolu. Fot. autor.
- Fig. 13-15. „Posąg myśliwego” na Kapitolu. Fot. autor.
- Fig. 16-18. Apoksyomenos Lizypa na Watykanie. Fot. autor.
- Fig. 19-21. Belwederski Hermes, zwany Antinousem, Watykan, *Cortile del Belvedere*. Fot. autor.
- Fig. 22-24. Doryforosa Polikleta w Watykańskim *Braccio Nuovo*. Fot. autor.
- Fig. 25-27. Doryforos Polikleta w Muzeum Narodowym w Damaszku. Reprodukacja wg: KREIKENBOM, *Bildwerke*, pl. 124 i 125.
- Fig. 28-30. Satyr z kolekcji della Valle, dziś na Kapitolu. Fot. autor.
- Fig. 31-32. Tors Dionizosa w *Secondo Portico del Palazzo dei Conservatori*. Fot. autor.
- Fig. 33-35. Portret Augusta z ok. 10-20 r. zestawiony z torsem Diadumenosa, Museo Capitolino. Fot. autor.
- Fig. 36. Tors męski z kolekcji Artura Potockiego z Krzeszowic w Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie. Fot. P. Ciepielewski.

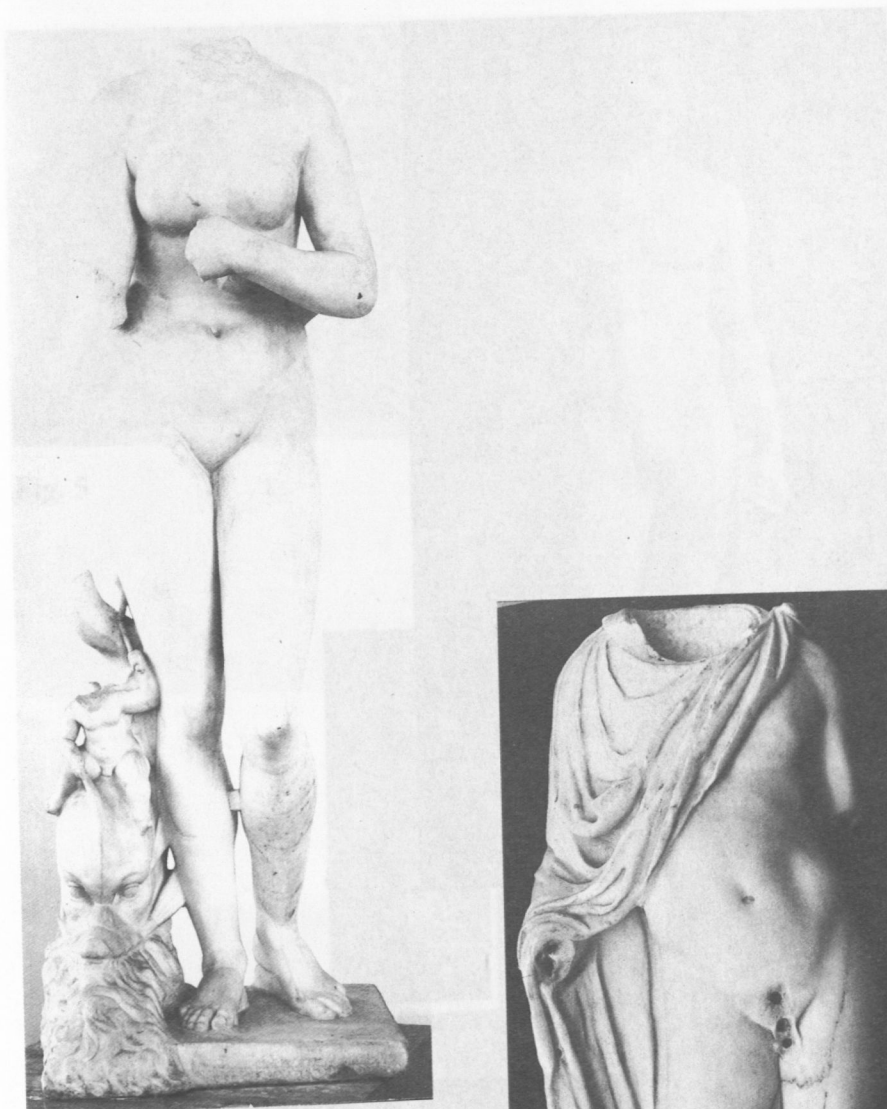


Fig. 1

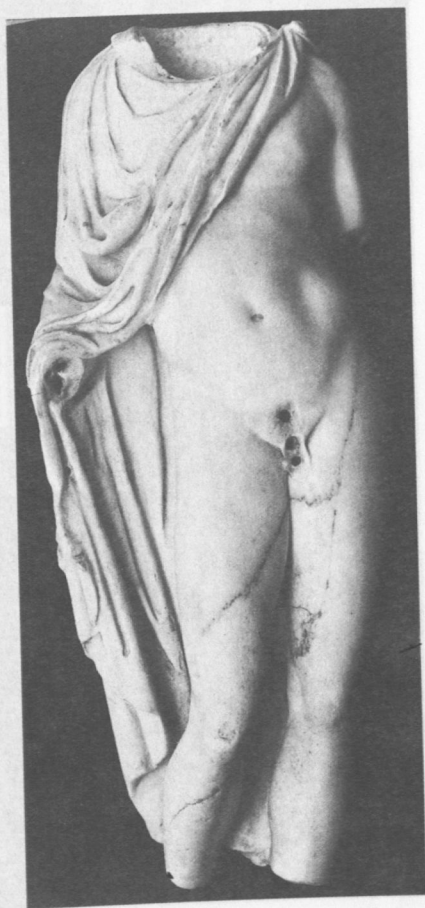


Fig. 2

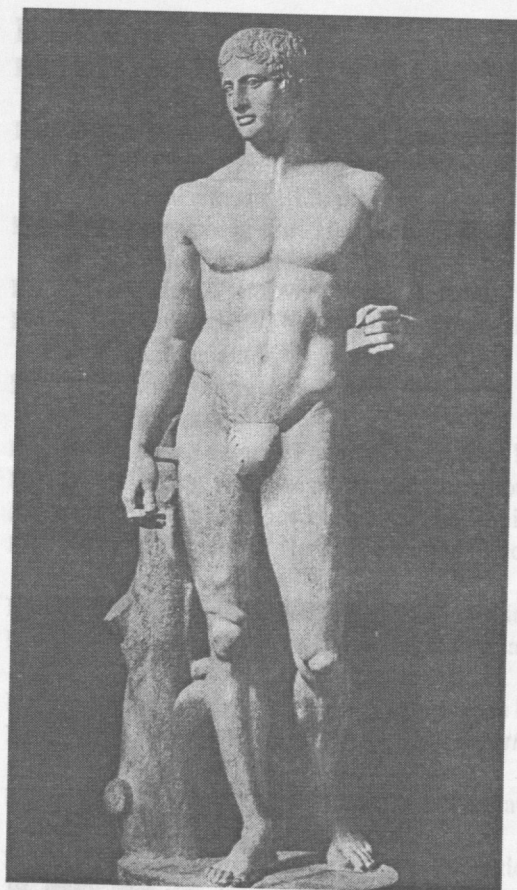


Fig. 3

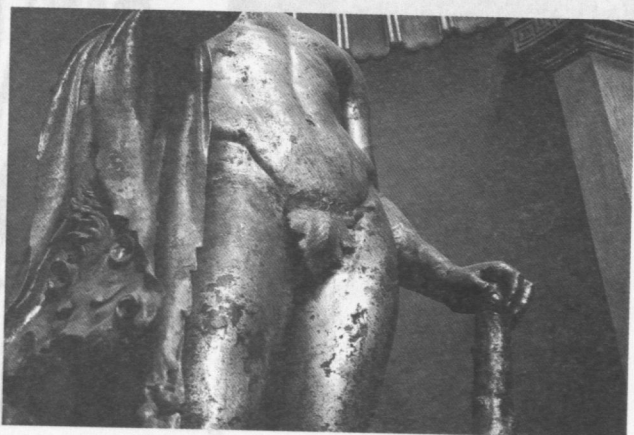


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

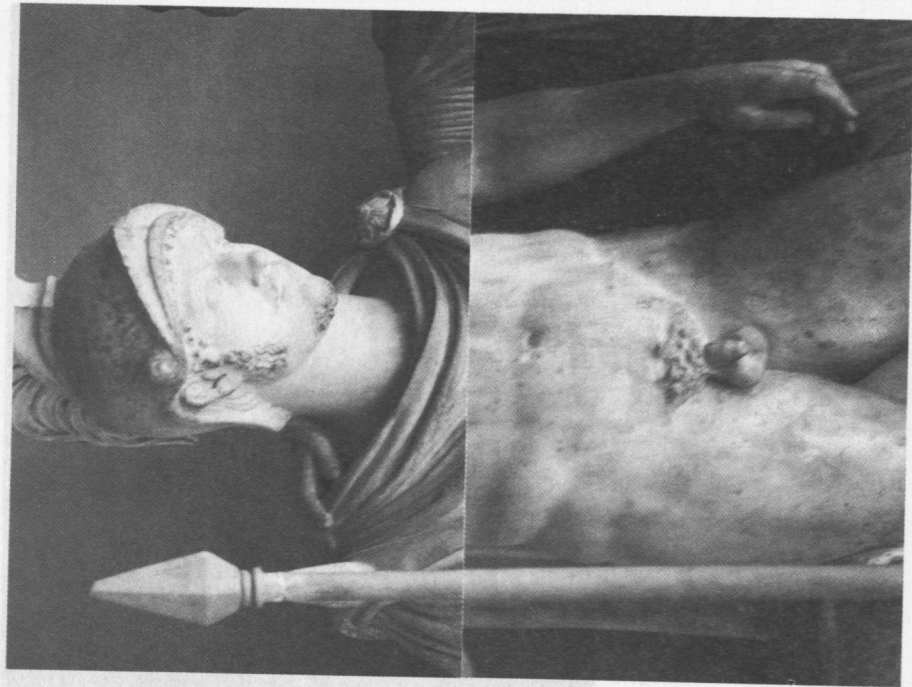


Fig. 8

Fig. 9



Fig. 10

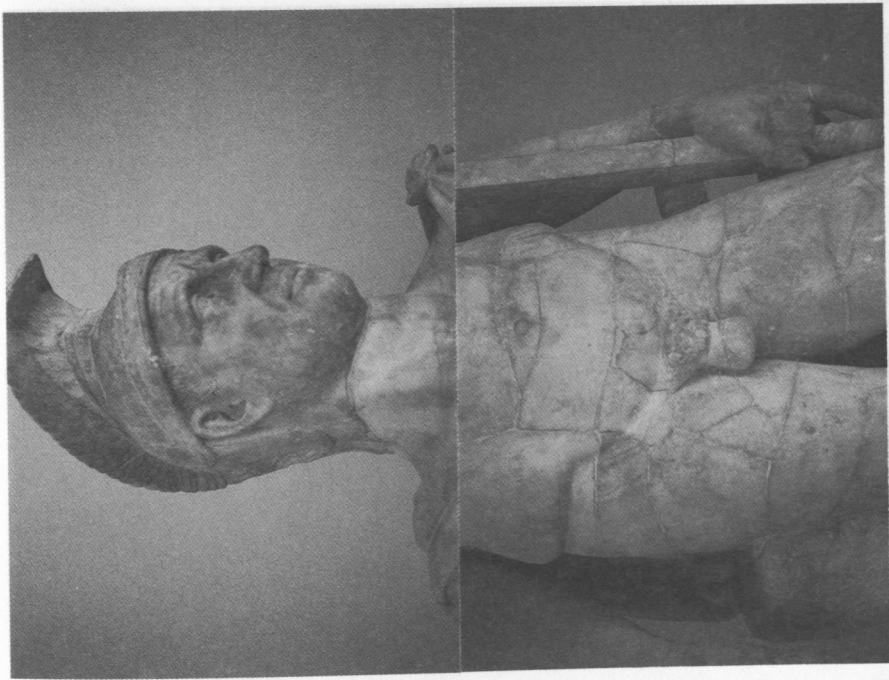


Fig. 11

Fig. 12

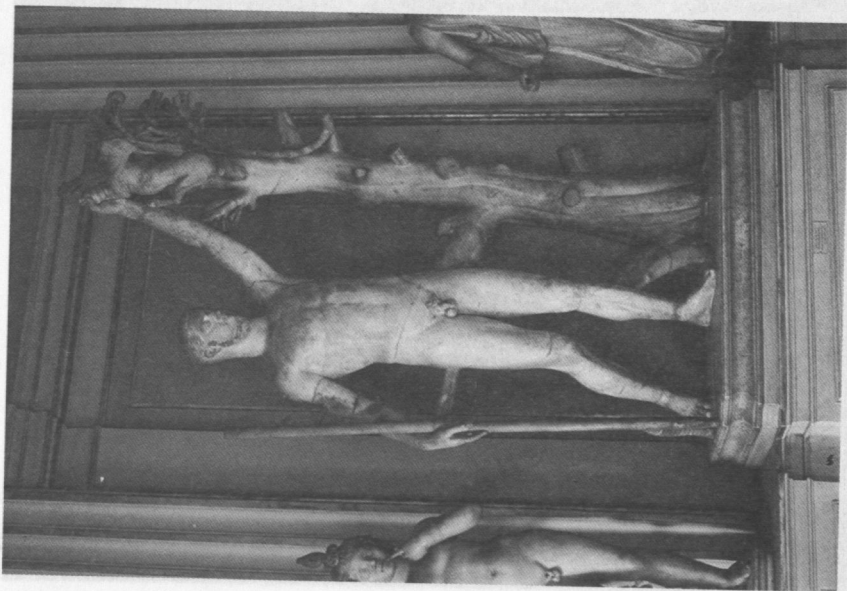


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

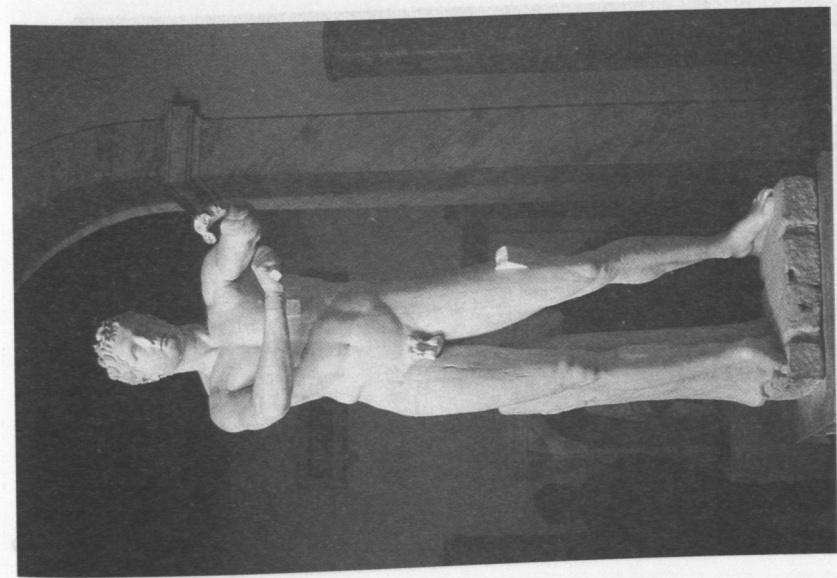


Fig. 16

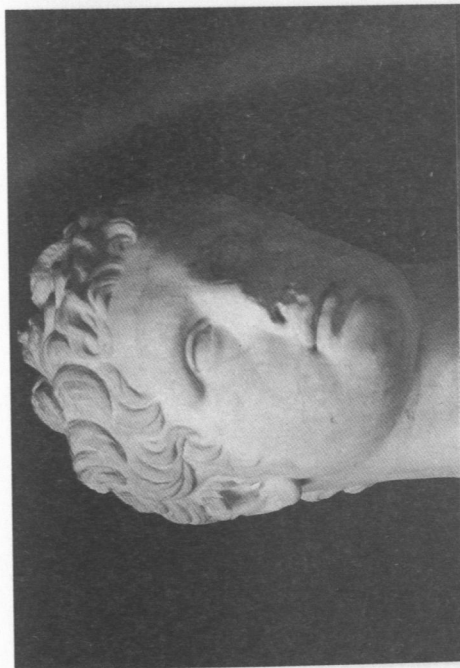


Fig. 17



Fig. 18

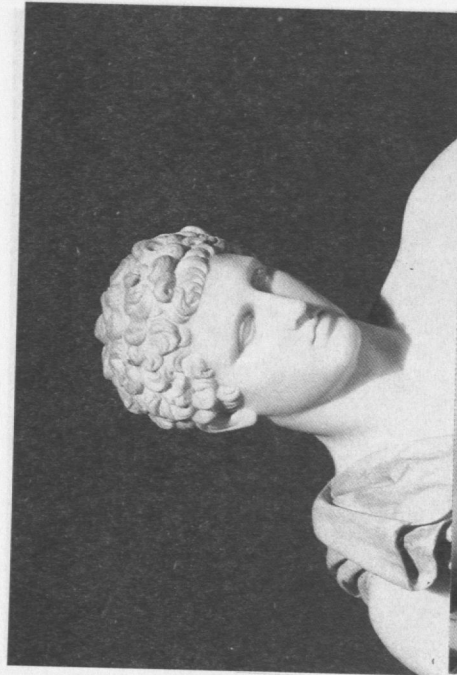


Fig. 20

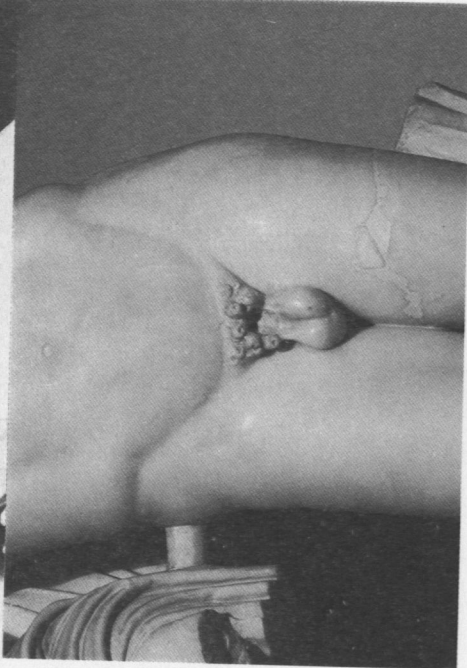


Fig. 21

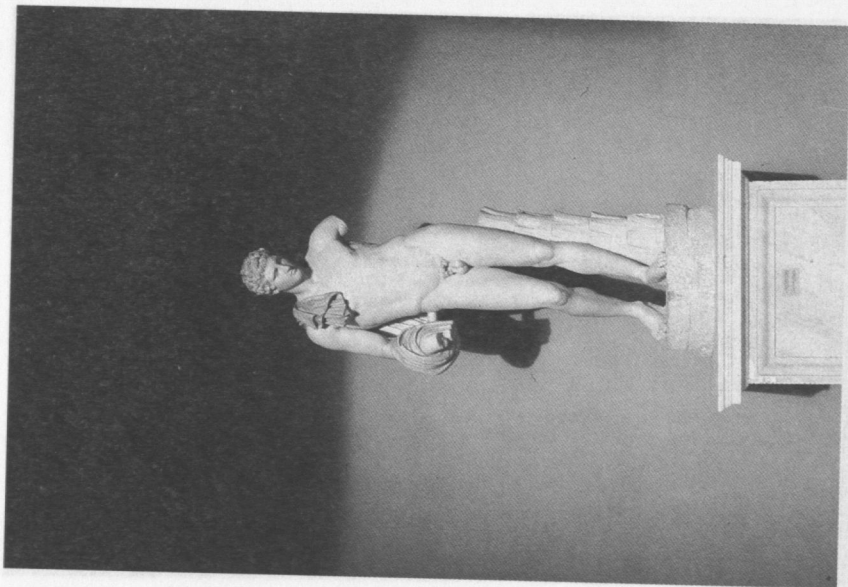


Fig. 19

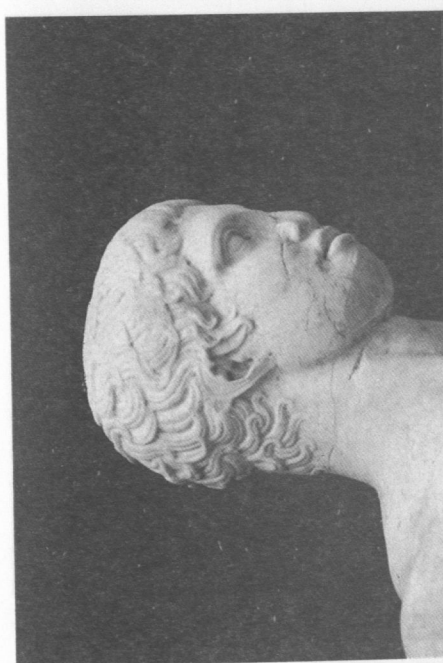


Fig. 23



Fig. 24

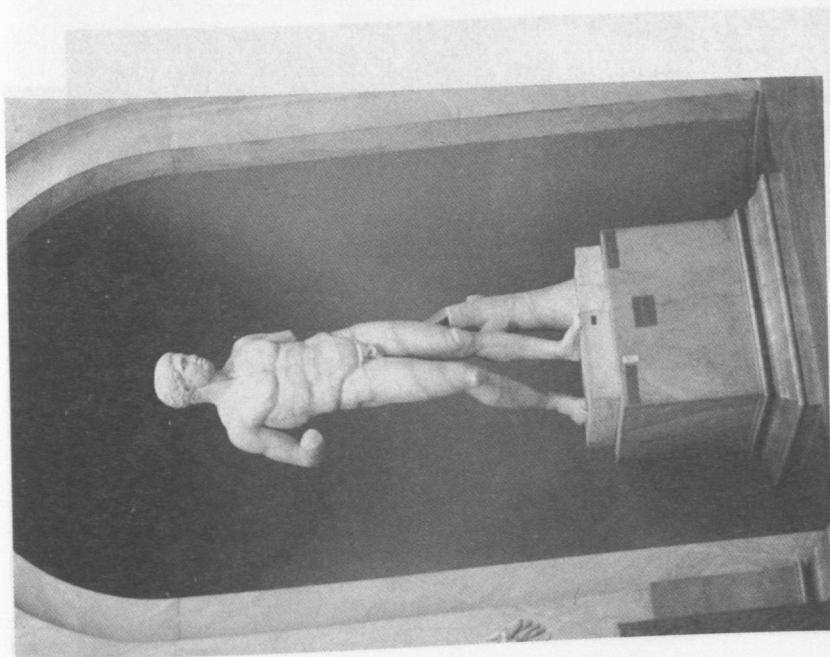


Fig. 22

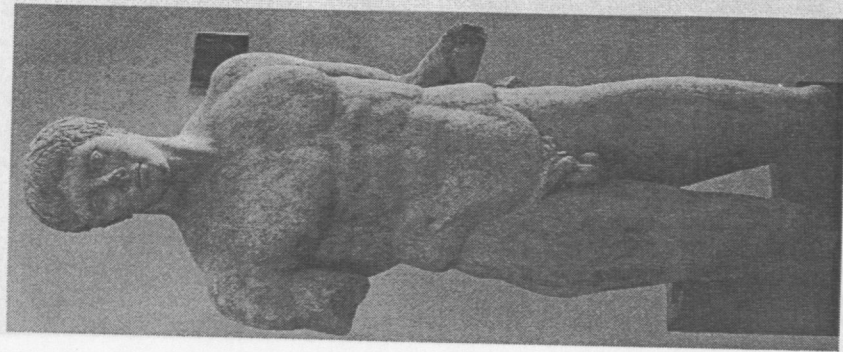


Fig. 25



Fig. 26

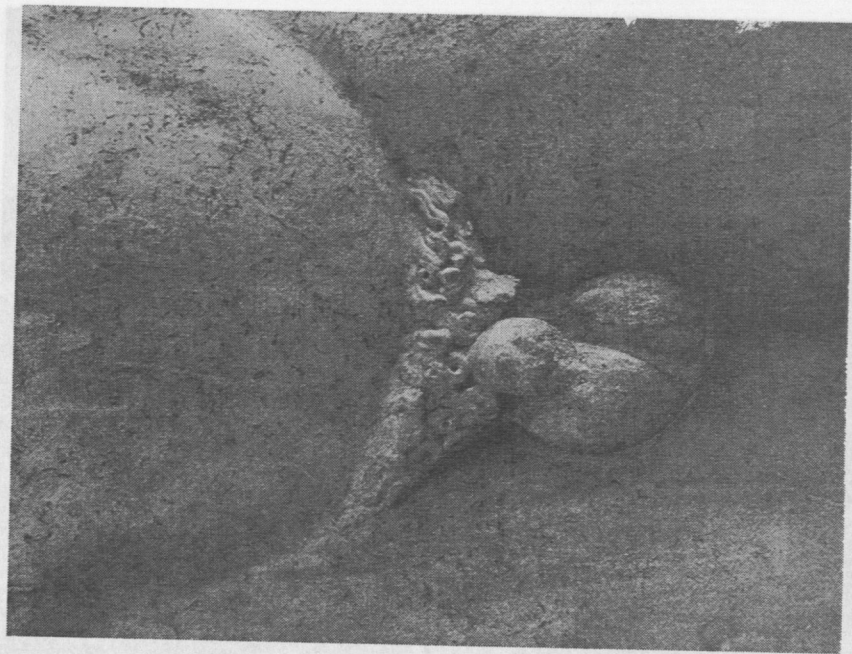


Fig. 27

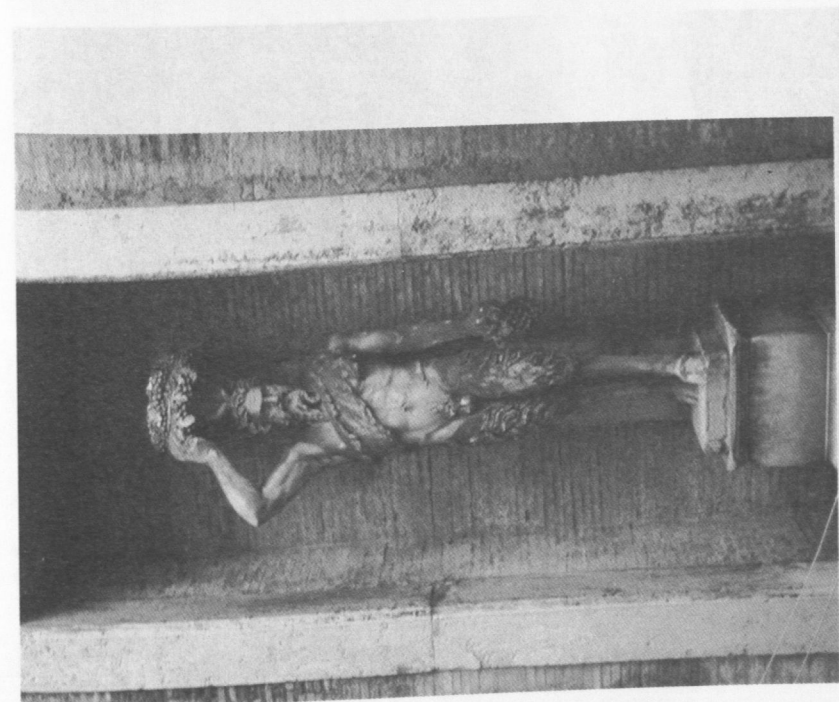


Fig. 28

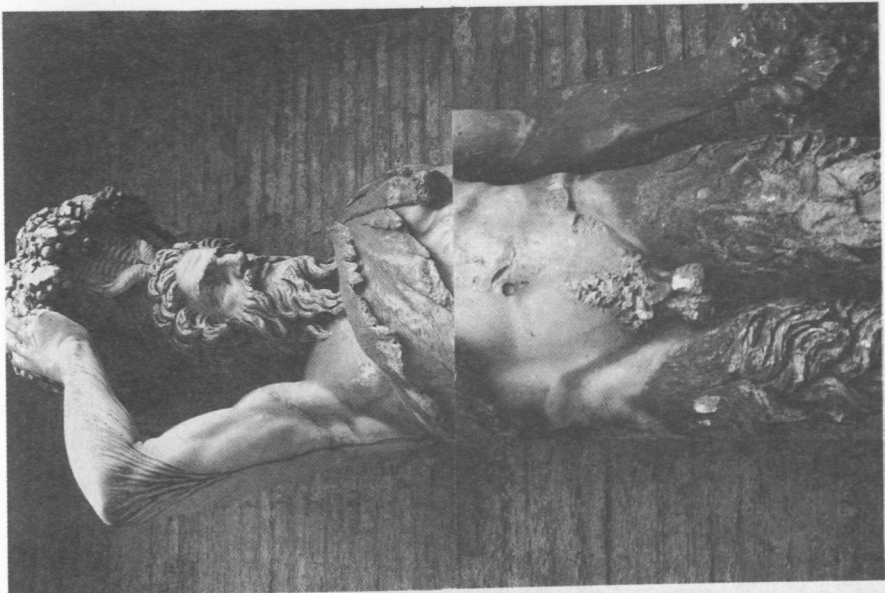


Fig. 29

Fig. 30

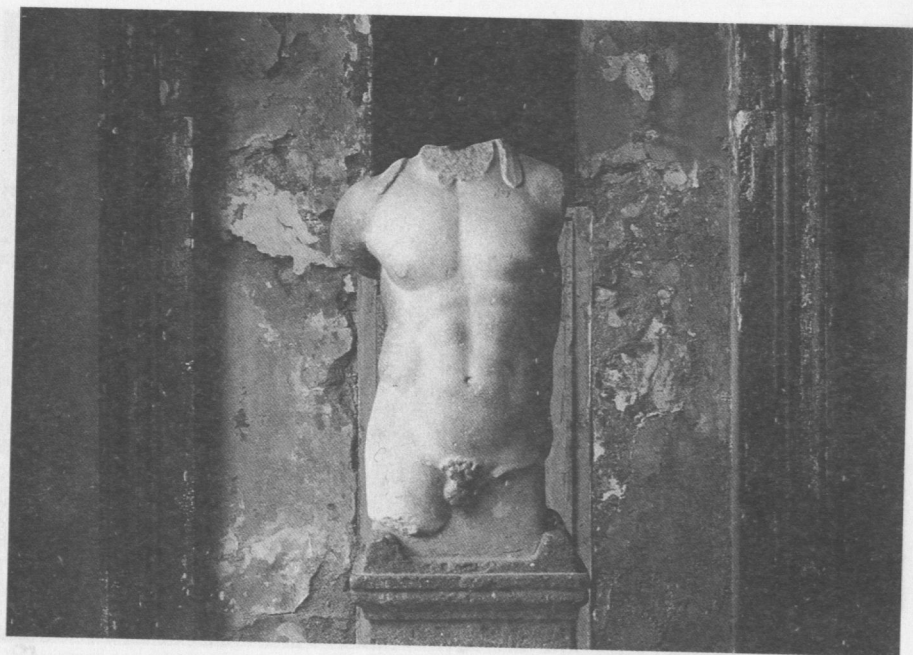


Fig. 31

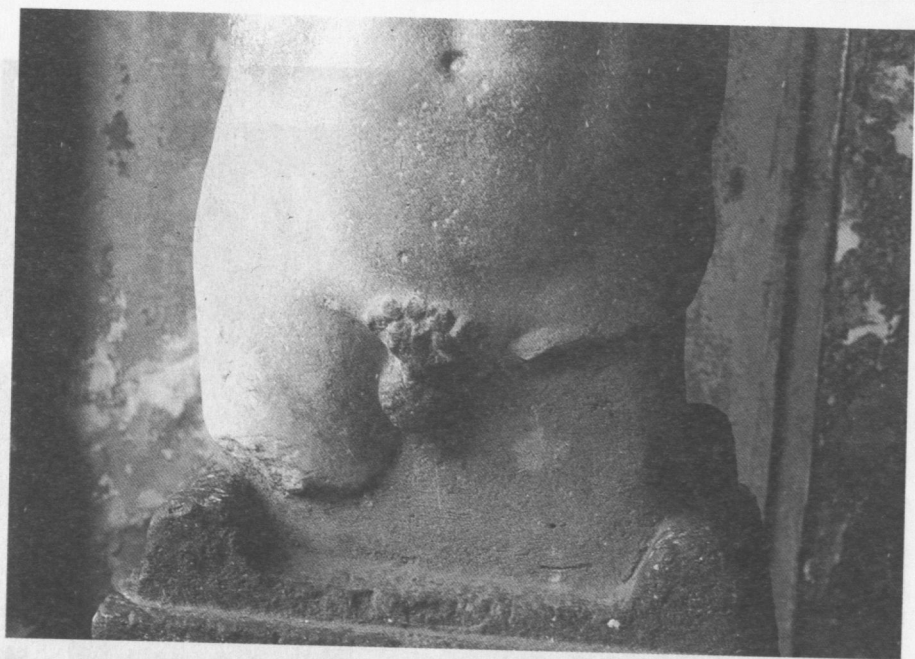


Fig. 32



Fig. 34



Fig. 35

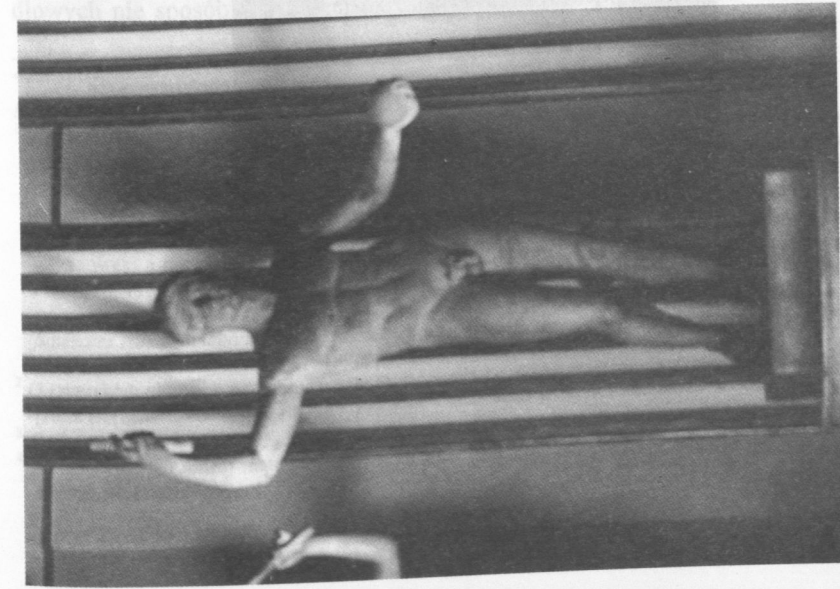


Fig. 33

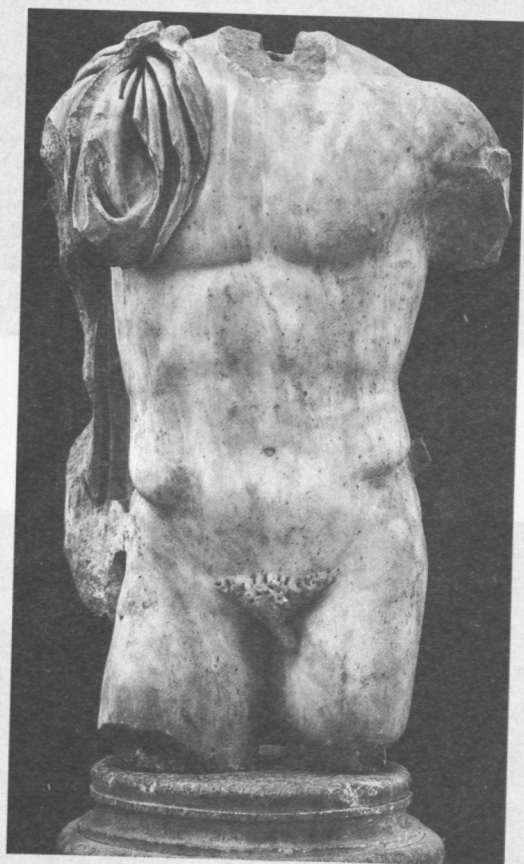


Fig. 36