

Janusz Z. Wołoszyn

Nadzy, bosy, z obnażonymi pośladkami — jeńcy w sztuce Moche

Przegląd Historyczny 100/3, 387-405

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Nadzy, bosy, z obnażonymi pośladkami — jeńcy w sztuce Moche

Pozbawienie jeńca ubrania¹, następujące wkrótce po odebraniu mu broni, to zachowanie wojenne znane od czasów starożytnych. Przedstawiane w źródłach pisanych i w ikonografii wydaje się zabiegiem powszechnym i przez to stosunkowo łatwym do interpretacji. Odkrycie nagości przeciwnika to szybki i prosty w realizacji akt mający przeważnie na celu poniżenie pokonanego wroga. Przeprowadzić go można jeszcze na polu walki (zaraz po rozbrojeniu rywala i wzięciu go do niewoli), bądź później — w obozie jenieckim lub więzieniu.

Niektóre bądź wszystkie przedmioty odebrane pokonanemu stają się lupem wojennym, pierwszym, namacalnym dowodem zwycięstwa. W ikonografii lupy zostają niekiedy w sposób specjalny wyeksponowane w formie tropajonu lub panoplii, stanowiących z jednej strony symbol triumfu, z drugiej zaś dziękczynną ofiarę dla bóstw opiekuńczych. Własności zresztą pozbawia się nie tylko wrogów pozostałych przy życiu, ale i zmarłych. Zwłoki przeciwników poległych na polu bitwy bywały często obrabowywane, i chociaż zwykle nie rozbierano ich do naga, to nierzadko profanowano w inny sposób (np. okaleczając je, ćwiartując lub odmawiając pochówku). Wartość zdobyczy pozyskanej podczas bitwy — zwłaszcza broni i ozdób — bywała zresztą niekiedy na tyle wysoka, że grabież prócz psychologicznego, zyskiwać mogła także wymiar czysto ekonomiczny.

Ciała pokonanych są drugim, może nawet jeszcze bardziej wymownym, potwierdzeniem zwycięstwa. Jego skalę szacuje się zwykle liczbą wojowników poległych po obu stronach i tych, którzy zostali wzięci do niewoli. Zwłoki wybitnych przeciwników hańbiono niekiedy w szczególnie wymyślny sposób, co mogło wynikać z rozmaitych przyczyn (rozładowanie agresji, zemsta, przestroga, wzbudze-

¹ W literaturze anglojęzycznej używa się niekiedy w tym kontekście terminu *forced nudity* („wymuszona nagość”). Bywa on też obecnie stosowany w relacjach dotyczących łamania praw dziecka (nagość jest zwykle połączona z wymierzaniem kar cielesnych, ale czasami bywa traktowana jako kara sama w sobie), bądź aresztantów, ludzi kontrolowanych przez służby celne itp. (jeśli postępowanie to nie jest przeprowadzane według odpowiednich procedur chroniących godność jednostki).

nie trwogi i złamanie ducha oporu u wrogów pozostałych jeszcze przy życiu) a czasem stawały się one cennym towarem, który mógł być wymieniony na wysoki okup, przeważnie wymuszony religijnym nakazem pochowania zmarłych. Pozostali przy życiu jeńcy również byli traktowani jako łup wojenny o wymiernej wartości. Przekształceni w niewolników lub zakładników stanowić mogli jedną z najcenniejszych zdobyczy zwycięzców.

W odebraniu pokonanemu przeciwnikowi należących do niego wcześniej atrybutów widzieć można chęć pozbawienia go dotychczasowej pozycji społecznej, statusu, który przysługiwał mu jeszcze w chwili przystąpienia do walki, a w skrajnych wypadkach — nawet tożsamości². Taka motywacja jest szczególnie wyraźna w przypadku jeńców należących do elity. Zwycięzonego wodza lub władcę poniża się w ten sposób nie tylko w oczach zwycięzców, ale i pokonanych, jeszcze niedawno podległych mu towarzyszy.

Odebranie broni, pozbawienie zbroi lub munduru, ogolenie włosów lub napiętnowanie, to łatwe sposoby, by przeciwnika upokorzyć, a także by utrudnić lub uniemożliwić mu ucieczkę, nie czyniąc mu jednak przy tym większej krzywdy fizycznej. Jako zakładnik, niewolnik bądź przyszła ofiara dla bóstw powinien się on wszak znajdować w dobrej kondycji. Jeśli nie mamy do czynienia ze skrajnie trudnymi warunkami klimatycznymi (mróz, silne nasłonecznienie), nagość jeńca nie powoduje u niego żadnego dotkliwszego uszczerbku na zdrowiu. Z pewnością może być to jednak zabieg okrutny z psychologicznego punktu widzenia. Jak bardzo okrutny — to już zależy od obwarowań i tabu, jakie z nagością wiążą zarówno zwycięzcy, jak i pokonani.

Nagość wroga prowokować może do przemocy. Rozebranie więźnia do naga bywa często preludium do dalszych, zazwyczaj zdecydowanie bardziej brutalnych, aktów agresji. Spętany i bezbronny jeńiec zostaje wystawiony na tortury. Atrybuty pozycji społecznej pokonanego, takie jak okrywający go strój czy strzegące go amulety, zostają mu odebrane. Staje się on bezsilny. Nic już nie chroni go przed atakiem. Nie tylko łatwiej poddać go kaźni, ale w dodatku — ponieważ zostaje ona przeprowadzona na „anonimowej” ofierze — wydaje się całkowicie bezkarna. Więzień w swej nagości jest mniej niebezpieczny niż pochwyczone w niewolę dzikie zwierzę. W stanie *nuditas naturalis* jest słaby i bezbronny jak dziecko, całkowicie zdany na łaskę zwycięzców. Integralność jego ciała, a nawet jego życie, spoczywa teraz w ich rękach.

Przykładów takiego traktowania pokonanych przeciwników jest zbyt wiele, by pokusić się o ich systematyczne wymienianie. Wśród kilku szczególnie dobrze znanych, przypomnijmy wizerunki pobitych wrogów na Palecie Narmera

² Chodzi o całkowitą dehumanizację jeńca, odebranie mu podmiotowości. Więźniowie stają się anonimowi i w zasadzie nierozróżnialni. Istotna pozostaje tylko ich ogólna liczba.

(IV/III tys. p.n.e.)³, wyobrażenia nagich jeńców na akadyjskiej steli ze zbiorów muzeum bagdadzkiego (ok. 2300–2200 p.n.e.)⁴, czy na tabliczce z kości słoniowej odkrytej w Megiddo (XIII/XI w. p.n.e.)⁵. W imperialnej sztuce rzymskiej motyw ten podejmowany bywał wyjątkowo chętnie, a wizerunki pokonanych nagich przeciwników pojawiały się zarówno w formach monumentalnych (kolumny, luki triumfalne), jak i na monetach. Zwyczaj ten, chociaż obecnie potępiany i zakazany (w Konwencji Genewskiej określa się go jako „zamach na godność osobistą” oraz „traktowanie poniżające i upokarzające”), bywa jednak stosowany również współcześnie. Częsty w czasach II wojny światowej (i to chyba po obu stronach konfliktu), ostatnio stał się głośny dzięki ujawnieniu skandalizujących materiałów fotograficznych i filmowych z wojny czeczeńskiej oraz przede wszystkim z więzienia w Abu Ghraib w Iraku.

W sztuce Ameryki prekolumbijskiej motyw nagiego jeńca, człowieka składanego w ofierze, najczęściej poddanego torturom, również występuje stosunkowo często. Wśród najbardziej znanych przykładów wymienić należy m.in. płaskorzeźbione przedstawienia tak zwanych *Danzantes* („tancerzy”) z zapoteckiego Monte Albán (faza I, 600–200 r. p.n.e.). Nadzy mężczyźni, niektórzy z okaleczonymi genitaliami, zostali tam przedstawieni na kamiennych stelach — oznaczonych niekiedy glifami kalendarzowymi i antroponimicznymi — w dziwnych, powykręcanych pozach. Ze względu na owo groteskowe ujęcie ich ciał, w XIX w. przypuszczano, że są to przedstawienia uczestników jakiegoś rytualnego tańca. Obecnie wizerunki te interpretuje się jednak jako wyobrażenia, identyfikowanych niekiedy nawet z imienia, wodzów ośrodków rywalizujących z Monte Albán i w końcu przez nie podbitych⁶. Liczne przykłady wyobrażeń nagich jeńców znane są także z ikonografii Majów. Do najsłynniejszych możemy zaliczyć malowane sceny z Bonampak⁷, słynny Monument 65 z Kaminaljuyu⁸, czy Stelę 1 z Dos Caobas⁹.

³ M.in.: *Encyklopedia sztuki starożytnej*, Warszawa 1998, s. 423. O tym, że był to obyczaj powszechny, świadczyć może fragment, z którego zapożyczono tytuł tego artykułu: „Wówczas Pan powiedział: »Jak sługa mój, Izajasz, chodził nago i boso trzy lata, jako znak i dziwny symbol dotyczący Egiptu i kraju Kusz, tak król asyryjski uprowadził jeńców z Egiptu i wygnańców z Kusz, młodych i starych, nagich i bosych, i z obnażonymi pośladkami — na hańbę Egiptu«” (Iz 20,3–4). Przykłady przedstawień nagich jeńców w sztuce asyryjskiej również można by mnożyć.

⁴ H. Crawford, *Sumer and the Sumerians*, Cambridge 2004, s. 210, il. 10.12.

⁵ G. Loud, *The Megiddo Ivories*, Chicago 1939, tabl. 4, 7, 8.

⁶ J. Marcus, K. V. Flannery, *Zapotec Civilization: How Urban Society Evolved in Mexico's Oaxaca Valley*, Londyn 1996; R. E. Blanton [i in.], *Ancient Oaxaca: the Monte Albán State*, Londyn 1999.

⁷ M. D. Coe, *The Maya*, New York 1999, s. 125–129.

⁸ J. Kaplan, *Monument 65: A Great Emblematic Depiction of Throned Rule and Royal Sacrifice at Late Preclassic Kaminaljuyú*, „Ancient Mesoamerica”, t. XI, nr 2, s. 185–198.

⁹ A. Cougnaud [i in.], *The Dos Caobas Stelae*, „Wayeb Notes”, 2003, nr 3, [http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0003.pdf].

Z Peru pochodzi z kolei zabytek prezentujący się podobnie jak kamienne stele z Monte Albán, ale znacznie wcześniejszej daty. Seria kamiennych, dekorowanych reliefowo płyt otaczających świątynię w Cerro Sechín (dol. Casma, pierwsza połowa II tys. p.n.e.), ukazuje wojowników lub wojowników–kapłanów oraz poćwiartowane ciała ich ofiar. Brak jakichkolwiek źródeł pisanych z tego okresu znacznie utrudnia interpretację przedstawień (dotychczas pojawiło się kilka konkurencyjnych hipotez), jednak opinia, że wyobrażają one zwycięzców oraz kaźń pokonanych przeciwników jest jedną z najbardziej przekonujących¹⁰.

Szczególnie często motyw nagiego jeńca pojawia się w ikonografii Moche, kultury rozwijającej się na północnym wybrzeżu dzisiejszego Peru we wczesnym okresie przejściowym (ok. 100–800 r. n.e.). Ludność Moche zamieszkiwała dolne i środkowe partie dolin, przeważnie niewielkich, przecinających pustynię, rzek. Dzięki przemyślnym rozwiązaniom irygacyjnym niektóre z nich udało się jej przekształcić w — używając przerośni Leo D u e l a — „Nile w miniaturze”. Moche nie znali pisma, pozostawili po sobie natomiast tysiące wspaniałe zdobionych, malowanych i dekorowanych rzeźbiarsko naczyń ceramicznych¹¹, które dostarczają nam (wraz z innymi materiałami pozyskiwanymi w trakcie badań wykopaliskowych) olbrzymiej ilości danych na temat wielu aspektów życia mieszkańców starożytnego Peru.

Analiza licznych scen walki ukazywanych w sztuce kultury Moche prowadzi do wniosku, że większość przedstawianych tam konfliktów zbrojnych miała charakter rytualny, zbliżony do znanych nam z opisów etnohistorycznych i etnograficznych andyjskich walk typu *tinkuy*¹². Wszyscy przedstawieni w tych scenach wojownicy należeli prawdopodobnie do grup blisko ze sobą związanych. Stawali do walki podobnie ubrani, posługiwali się identyczną bronią, żadnego nie wyróżniało ani miejsce, jakie zajmował w kompozycji, ani jego wielkość. W większości tego rodzaju scen wodzowie nie zostali przedstawieni¹³. Możemy się domyślać, że

¹⁰ L. Samaniego [in.], *Arqueología de Cerro Sechín*, t. II: *Escultura*, Lima 1995.

¹¹ Wielkim problemem archeologii Nowego Świata jest zjawisko *huaquerii*, tj. rabunku stanowisk archeologicznych, przede wszystkim cmentarzysk. Proceder ten zaczął się rozwijać już w epoce kolonialnej, a znacznie nasilił się od końca XIX w. Olbrzymie nieraz kolekcje zabytków kultur prekolumbijskich (zwłaszcza ceramiki, tkanin i wyrobów z metali szlachetnych), znajdujące się tak w Ameryce jak i Europie, posiadają materiał często bardzo cenny, ale w ok. 90% pozbawiony jakiegokolwiek kontekstu archeologicznego.

¹² M.in.: J. R. Topic, T. L. Topic, *La guerra Mochica*, „Revista Arqueológica SIAN”, t. IV, 1997, nr 7, s. 10–12; A. M. Hoquenghem, *Iconografía mochica*, Lima 1987; K. Makowski, *Ritual y narración en la iconografía Mochica*, „Arqueológicas: Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú”, t. XXV, 2001, s. 175–203.

¹³ Wśród znanych wyjątków, w sposób najbardziej czytelny wodzów ukazują dwie sceny *fineline*: G. Kutschner, *Nordperuanische Gefäßmalereien des Moche-Stils*, München 1983, il. 107 oraz C. B. Donnan, D. McClelland, *Moche Finesline Painting: Its Evolution and Its Artists*, Los Angeles 2001, s. 133, il. 4.105.

różnice hierarchiczne pomiędzy poszczególnymi osobnikami, jeśli istniały, odzwierciedlano w wyglądzie lub zdobieniu ich uzbrojenia, przede wszystkim hełmów i tarcz (il. 1).

Starcie miało charakter serii pojedynków, w których uczestniczyli przeciwnicy walczący maczugami i włóczniami rzuconymi za pomocą miotaczy. W czasie takich potyczek dochodziło niekiedy do rozlewu krwi, ale miał on, jak się wydaje, charakter czysto symboliczny. Wrogów nie zabijano, nie zadawano im nawet poważniejszych ran. Prawdopodobnie celem walki było przede wszystkim chwywanie jeńców i gromadzenie trofeów wojennych. Tarcze, niekiedy hełmy i inne elementy stroju i uzbrojenia osób wziętych do niewoli, zawieszano na maczugach zwycięzców lub pokonanych, ustawiając w rodzaj panoplii¹⁴ (il. 2).

W malowanych scenach wykonywanych techniką *fineline* (przypominających nieco greckie malarstwo wazowe) rozpoznajemy poszczególne etapy „przekształcania” pokonanego wroga w jeńca. Przelomowym momentem walki było strącenie przeciwnikowi nakrycia głowy. Później chwymano go za włosy¹⁵ i niekiedy bito po twarzy tak, aby z nosa zaczęła ciec krew¹⁶. Następnie odbierano mu ozdoby uszu (ważny element stroju mówiący o pozycji społecznej pokonanego), broń i resztę odzienia (tunikę z krótkim rękawem, pas, krótką spódniczkę, ochraniacz biodrowy). W końcu na szyję jeńca zakładano sznur. W takim stanie — nagi i skrzepowany — schodził z pola bitwy.

Dalsze losy jeńców wyglądały różnie, rozmaicie też bywają interpretowane przez badaczy. Część prawdopodobnie trafiała początkowo do obozu zwycięzców, gdzie, zapewne w celu wzmocnienia ląknienia, podawano im *aji* (papryczkę chili). Jakąś ich grupę poddawano później forsownemu biegowi w kierunku gór, w czasie którego niektórzy z nich ginęli, a inni zostawali złożeni w ofierze. Pozostali przy życiu wracali na wybrzeże i tam dokonywano ich ostatecznej kaźni. Znamy przedstawienia jeńców trzymanyh w dybach, przywiązanych do słupa, żywcem obdarowanych ze skóry, wystawionych na żer drapieżnych ptaków. Zachowały się też wize-

¹⁴ W sztuce Moche panoplie stanowią często samodzielny motyw ikonograficzny. W późnych fazach zyskują nawet, jak się wydaje, charakter heraldyczny (D. McClelland, C. B. Donnan, *Moche Fineline Painting from San José de Moro*, Los Angeles 2007).

¹⁵ Zwyczaj chwymania pokonanego za włosy również wydaje się mieć szeroki zasięg (włosy jako symbol energii, siły, potęgi magicznej, duszy). Odsłonięcie lub obcięcie włosów może być traktowane jako czyn upokarzający, ale także jako substytut dekapitacji.

¹⁶ Krwawienie z nosa może w sposób symboliczny nawiązywać do aktu kastracji lub, co bardziej prawdopodobne, obrzezania (S. Bourget, *Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*, Austin 2006, s. 131). Wysuwano przypuszczenie (W. Pirsig, D. Eisleb, *Severed Noses and Nosebleed on Eathenware Vassels from the Moche Period*, „Baessler-Archiv”, t. XXXVI, 1988, s. 109–116), że mógł nawet istnieć zwyczaj obcinania jeńcom nosów w drodze z pola bitwy. Przedstawienia typu *fineline* nie dają wystarczających podstaw do takiego stwierdzenia, ponadto żadne z trójwymiarowych przedstawień jeńców nie wyobraża człowieka, wykazującego jakiegokolwiek defektu fizyczne.

runki jeńców z poderżniętymi gardłami, kamieniowanych i ćwiartowanych. O tym, że tego rodzaju okrutne sceny rzeczywiście od czasu do czasu rozgrywały się na północnym wybrzeżu Peru, informuje nas nie tylko ikonografia, ale także odkrycia archeologiczne szczątków ludzkich dokonane przez zespół Steve'a Bourgeta w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku na stanowisku Cerro Blanco w dolinie Moche w kompleksie znanym jako Huaca de la Luna¹⁷. Pewna grupa jeńców (być może pochodzących z walk stoczonych przy innej okazji, zapewne w innej porze roku) była prawdopodobnie transportowana na przybrzeżne wyspy guanoosne i tam rytualnie pozbawiana życia¹⁸.

Motyw nagiego jeńca przedstawiano w ikonografii Moche przy użyciu różnorodnych technik i materiałów. Najliczniej reprezentowany był on w ceramice, będącej podstawowym medium tej kultury. Wizerunki obnażonych mężczyzn spotykamy zarówno w scenach malowanych w technice *fineline*, jak i na odciskanych w formach naczyń pełnofigurowych, które ukazywały — potraktowane niemal realistycznie — rzeźbione figury mężczyzn. Znane są też tkaniny, pełnoplastyczne przedstawienia z drewna, niewypalanej gliny oraz rzeźbione i ryte przedmioty z kości i metalu. W końcu dysponujemy fragmentarycznie zachowanym monumentalnym fryzem ukazującym grupę wziętych do niewoli mężczyzn prowadzonych na jednym, wspólnym sznurze przez zwycięskiego, bogato ubranego wojownika i eskortowanych przez kilku innych, niosących z pola bitwy broń pokonanych.

Ostatnie z opisywanych przedstawień zdobi najniższy stopień północnej fasady głównej platformy na stanowisku Huaca Cao (czwarta faza budowli) w kompleksie El Brujo w dolinie Chicama¹⁹. Wyobraża ono dziesięciu nagich jeńców naturalnej wielkości (ok. 1,60 m wysokości), skierowanych w lewo i idących w jednej linii. Szacuje się, że całe przedstawienie mogło pierwotnie wyobrażać około 40 ludzi (zwycięzców i zwyciężonych), znaczna część fryzu nie zachowała się jednak do naszych czasów w stanie na tyle dobrym, aby można było pokusić się

¹⁷ Cf. m. in: S. Bourget, *Pratiques sacrificielles et funéraires au site Moche de la Huaca de la Luna, côte nord du Pérou*, „Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines”, t. XXVII, 1998, nr 1, s. 41–74; S. Bourget, M. E. Newman, *A Toast to the Ancestors: Ritual Warfare and Sacrificial Blood in Moche Culture*, „Baessler Archiv”, t. XLVI, 1988, s. 85–106; J. W. Verano, *Sacrificios humanos, desmembramientos y modificaciones culturales en restos osteológicos. Evidencias de las temporadas de investigación 1995–96 en la Huaca de la Luna*, [w:] *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996*, red. S. Uceda, E. Mujica, R. Morales, Trujillo 1998, s. 159–171.

¹⁸ Potwierdzeniem transportu jeńców na wyspy są jedynie sceny *fineline* oraz nieliczne rzeźbiarskie naczynia pełnofigurowe wyobrażające łodzie z siedzącymi na nich związanymi ludźmi (problem w tym, że są to przedstawienia, w których udział też biorą postaci nadnaturalne i bóstwa). Na jednej z przybrzeżnych wysp Peru zostały znalezione drewniane naczynia w stylu Moche wyobrażające jeńców (J. Faublé, *Sculptures Mochica des Isles Macabí*, „Journal de la Société des Américanistes”, t. XLIII, 1954, s. 149–150).

¹⁹ E. Mujica Barreda [i in.], *El Brujo. Huaca Cao, centro ceremonial Moche en el Valle de Chicama*, Lima 2007, s. 156–157.

o pełną rekonstrukcję całej sceny. O ile daje się to stwierdzić na podstawie zachowanych fragmentów kompozycji (nie przetrwało na przykład ani jedno przedstawienie głowy jeńca), wszyscy mężczyźni ukazani byli w ten sam sposób. Ich głowy, ręce i nogi przedstawiono z profilu, natomiast torsy *en face*. Ciała mężczyzn pomalowane są na czerwono poza stopami i nogami (do połowy łydki) oraz dłońmi, które są czarne. Jeńcy mają długie, rozpuszczone na plecach włosy. Prawa dłoń każdego z nich wyciągnięta jest do przodu i trzyma sznur założony na szyi, lewa spoczywa na piersi. Wyraźnie zaznaczone są członki mężczyzn (zdaniem odkrywców, znajdujące się prawdopodobnie w stanie erekcji); na kilku z nich — w miejscu między członkiem a jądrami — zaobserwowano, wykonane w glinie, głębokie nacięcia, które bywają interpretowane jako ślady po przeprowadzonej kastracji²⁰. Podobne nacięcia występują także na nogach jeńców.

Pochody czy wręcz procesje z jeńcami — ikonograficznie zbliżone do przedstawienia opisanego powyżej — znane są nam ze scen malowanych na naczyniach kultury Moche od najwcześniejszych faz jej rozwoju. Wyobrażają one najczęściej niewielkie, zwykle kilkuosobowe grupy pokonanych²¹. W scenach utrwalonych na ceramice, podobnie jak we fryzie z Huaca Cao, zdobyczny strój i broń zwyciężonych niosą — zawieszane na własnych maczugach — zwycięzcy (il. 3). Pochód, a niekiedy nawet bieg z pola bitwy, wygląda przeważnie tak, że każdy z wojowników prowadzi na sznurze „swojego” jeńca²². Nie wiemy, jaką skalę miały działania zbrojne w świecie Moche, najbardziej rozbudowane sceny ukazują najwyżej kilkadziesiąt uczestników starć. Jeśli rzeczywiście były to potyczki czysto rytualne, w których chodziło o zdobycie jeńców, a nie o całkowite unicestwienie przeciwnika, liczba pochwyconych mogła być stosunkowo skromna.

Na większości dostępnych nam przedstawień jeńców — czy to chwytych w czasie walki, prowadzonych z pola bitwy, czy siedzących ze skrzyżowanymi nogami i czekających na swój los ze sznurem na szyi i rękami związanymi na ple-

²⁰ W dostępnym materiale ikonograficznym kultury Moche bez wątpliwości można stwierdzić wyłącznie stosowanie obrzezania (cechę tę podkreśla się wyraźnie zarówno w tzw. „naczyniach erotycznych” jak i ityfalicznych naczyniach służących do picia). Praktyka kastracji nie znajduje potwierdzenia. Jeńcy przedstawieni są jako młodzi, całkowicie sprawni mężczyźni.

²¹ Jedynie rozbudowana i dziejąca się prawdopodobnie na kilku poziomach (w świecie realnym, nadnaturalnym i podziemnym) scena tzw. *Biegu z lektykami* (G. K u t s c h e r, op. cit., il. 123) ukazuje nam większą liczbę jeńców. W całej scenie przedstawiono w sumie szesnaście niczym się od siebie różniących postaci nagich mężczyzn i obcięta głowę siedemnastego.

²² Przeważnie jeniec prowadzony był przed wojownikiem, zdecydowanie rzadziej ciągnięto go za sobą (R. L a r c o H o y l e, *Los Mochicas*, t. I, Lima 2001, s. 221, il. 251; C. B. D o n n a n, D. M c C l e l l a n d, op. cit., s. 78, il. 4.70). Na jednym z przedstawień kapłan prowadzi za sobą dwóch jeńców, pochód zamyka eskorta trzech wojowników (C. B. D o n n a n, D. M c C l e l l a n d, op. cit., s. 71, il. 3.51). Słynne naczynie z Museo Larco, ozdobione sceną rzeźbiarską, wyobraża sześciu identycznie ubranych kapłanów prowadzących jeńca (*The Spirit of Ancient Peru. Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*, red. K. B e r r i n, San Francisco 1997, s. 156).

cach (przeważnie osobnym kawalkiem sznura) — pokonani wojownicy wyglądają bardzo podobnie do opisanych powyżej. Pozbawieni wszelkich elementów stroju, są niemal identyczni, zdepersonalizowani, anonimowi. O ich tożsamości świadczyć mogą jedynie panoplie, które niekiedy umieszcza się bardzo blisko ich postaci.

Od reguły tej istnieją jednak dość liczne wyjątki, wielu jeńców ma bowiem ciała dekorowane malowanymi lub — co nawet bardziej prawdopodobne — tatuowanymi znakami²³. Wzory utrwalone na skórze bywają niekiedy dość skomplikowane. Mogą pokrywać same twarze mężczyzn, nie brakuje jednak wyobrażeń jeńców, których tułów, ręce i nogi zdobia jakieś motywy. Wzory są w większości geometryczne i mają formę równoległych linii, sieci, szachownic, okręgów, wolut, koncentrycznych rombów, czy bardzo charakterystycznego motywu schodkowej fali. W wielu wypadkach rozmieszczenie znaków pokrywających klatkę piersiową sugeruje, że mogły one naśladować jakiś element stroju (wzór na tunice, fragment zbroi lub pektorał). Takie geometryczne zdobienie występuje na przykład na bardzo bogato ornamentowanym naczyniu ze zbiorów limeńskiego Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera (il. 4). Co ciekawe, naczynie to przedstawia siedzącego jeńca ze sznurem na szyi, ale wolnymi rękami, dłonie mężczyzny swobodnie spoczywają na kolanach²⁴. Człowiek ten ma malowaną lub może nawet tatuowaną twarz (zarówno jego brwi jak i stylizowane wąsy i broda to elementy dodane), a także prezentuje szczególnie niezwykle typowy dla przedstawień jeńców — puste otwory w przekłutych uszach²⁵ — ślad po odebranych mu szpulowych ozdobach zwanych *orejeras*. Na plecach i udach mężczyzny można też zauważyć — najprawdopodobniej tatuowane — motywy zoomorficzne, olbrzymie, biegnące przez całe plecy wyobrażenia mitycznych węży, oraz niewielkie, mocno stylizowane przedstawienia jaszczurek (*Lacerta agilis*, *Dicrodon* bądź *Iguana tuberculosa*). Na innym naczyniu widzimy podobnie siedzącego nagiego mężczyznę (tym razem — co nietypowe — w nakryciu głowy), którego twarz i całe ciało ozdobione zostały ornamentami rytymi²⁶. Na piersi ma on wspomniany motyw przecinających się linii, tworzących kształt klepsydry, natomiast boki jego tułowia, plecy, ramiona i uda pokrywają przedstawienia olbrzymich jaszczurek. Środek pleców ozdabia wizerunek węża lub żmii z wysuniętym rozdwojonym językiem (il. 5).

Nawet w formie tak zminiaturyzowanej, jakiej wymagała technika *fineline*, kilkucentymetrowej wysokości wyobrażenia ludzi zdobione były wzorami oddającymi malowanie lub tatuaż twarzy i ciała. Można dla przykładu wspomnieć dosko-

²³ Na ceramice są one wyobrażone jako wzory malowane lub ryte.

²⁴ Na naczyniu znajdującym się w zbiorach madryckiego Museo de América siedzący w podobny sposób jeńiec ze sznurem na szyi trzyma w dłoniach bęben (M. C u e s t a, *Cultura y cerámica mochica*, Madrid 1980, s. 210).

²⁵ Na cytowanym naczyniu są one zaznaczone jako malowane okręgi.

²⁶ Kolekcja prywatna, Lima, Peru.

nale skomponowaną scenę prowadzenia dwóch bogato tatuowanych jeńców przez dwóch odzianych z wielkim przepychem wojowników, niosących na swych maczugach zdobyte na pokonanych lupy²⁷ (il. 6). Obie nogi jeńca przedstawionego na przeryszie z prawej strony sceny ozdobione są wizerunkami pięciu jaszczurek, zaś na jego piersi umieszczono wyobrażenia dwóch węży (*nota bene* stylistycznie bardzo podobnych do tych, które zdobią pectoral wojownika z lewej strony).

Co ciekawe, do bardzo nielicznych należą przedstawienia typu *fineline*, na których idący do walki lub walczący ze sobą wojownicy mieliby ciała ozdobione tak precyzyjnymi i skomplikowanymi wzorami²⁸. Przeważnie tylko ich twarze są w jakiś sposób dekorowane, na nogach często pojawiają się malowane „podkolannówki” oraz „nakolanniki”, ewentualnie też ramiona i nogi mężczyzn są pomalowane na ciemniejszy kolor. Mimo, że badania nad tematem zdobień ciała w ikonografii kultur prekolumbijskich nie są specjalnie zaawansowane²⁹, możemy — na podstawie niezwykle licznych analogii etnograficznych — założyć, że malowane, a tym bardziej tatuowane zdobienia ciała miały swój wymiar symboliczny. Motywy wykorzystywane do ich tworzenia stanowiły najpewniej spójny, dobrze zdefiniowany i dla wszystkich czytelny system znaków określających pozycję danej jednostki w grupie, do której należała. Zdobienia mogły mieć także jakieś znaczenie magiczne, być może ochronne. Nie znamy co prawda symboliki większości z tych znaków, ale pewna ich powtarzalność każe nam sądzić, że jeńcy oznaczeni podobnymi tatuażami mogli należeć do jednego plemienia, fratrii, klanu lub rodu³⁰. Tatuowane oznaczenia możemy również obserwować na niektórych przedstawieniach torturowanych jeńców.

Zniewolenie i składanie jeńca w ofierze było jedyną sytuacją, w której w sztuce Moche można było ukazać całkowicie nagiego mężczyznę³¹. Nawet wśród słynnych „naczyń erotycznych”, pochodzących także z kultury Moche i będących

²⁷ C. B. Donnan, D. McClelland, op. cit., s. 130, fig. 4.100.

²⁸ M.in.: G. Kutscher, op. cit., il. 111.

²⁹ M.in.: J. Z. Wołoszyn, *Los rostros silenciosos. Los huacos retrato de la cultura Moche*, Lima 2008; idem, *Skaryfikacja, tatuaż i malowanie twarzy w kulturze Moche — propozycja typologii dla „naczyń portretowych”*, „Światowit”, t. XLV, 2003, s. 109–115; B. Jurkiewicz, J. Z. Wołoszyn, *Malowanie ciała, tatuaż i skaryfikacja w prekolumbijskich kulturach Ameryki Południowej*, [w:] *Przez granice czasu*, red. A. Buko, W. Duczko, Pułtusk 2008, s. 541–553. Tam też wcześniejsza literatura.

³⁰ Węże i jaszczurki mogły symbolizować śmierć i odrodzenie, stałą odnowę sił życiowych (zrzucanie skóry, zdolność odtwarzania utraconego ogona), połączenie nieba i ziemi (związek z tęczą), upał i suszę, a także stanowić męski symbol seksualny (ze względu na falliczną formę). W Huaca Cao odkryte zostały fragmenty ceramicznych zdobień dachów, mające formę maczug zdobionych wyobrażeniami jaszczurek (E. Mujica Barreda [i in.], op. cit., s. 75).

³¹ Znane są również — choć zdecydowanie mniej liczne — wyobrażenia jeńców ubranych lub częściowo rozebranych (E. P. Benson, *The Well-dressed Captives: Some Observations on Moche Iconography*, „Baessler-Archiv”, t. XXX, 1982, nr 1, s. 181–222).

grupą zabytków przedstawiających sceny aktów płciowych (prowadzących lub nieprowadzących do prokreacji), tylko kobiety wyobrażane były bez ubrań³². Mężczyźni — wyłącznie kapłani — byli w czasie zbliżenia niemal całkowicie ubrani lub jedynie częściowo rozebrani. Przeważnie mieli na sobie przepaskę biodrową, którą uchylali w czasie kopulacji, mogli mieć nagi tors, zawsze jednak występowali w nakryciach głowy, będących najbardziej wyraźnym symbolem ich statusu i przynależności do określonej grupy społecznej. W takim samym stroju (nakrycie głowy i przepaska biodrowa z tym, że genitalia zakryte) pokazywano poza tym uczestników rytualnych biegów inicjacyjnych. W jeszcze skromniejszym odzieniu (z odkrytym torse, w przepasce, ale bez nakrycia głowy) przedstawiano niektórych reprezentantów kultury Recuay³³. Prócz kobiet, w stanie całkowitej nagości ukazywano także dzieci oraz szkieletokształtne postaci zamieszkujące świat zmarłych³⁴. Wojownicy Moche, jedyni — jak się możemy domyślać — pełnoprawni członkowie tego społeczeństwa, uczestnicy wystawnych ceremonii, bitew i polowań, byli zawsze kompletnie ubrani.

W jaki sposób ukształtował się ten kanon przedstawień i co mógł on symbolizować? W ciągu ostatnich kilku lat temat ciała w sztuce Moche podejmowała w sposób chyba najbardziej wnikliwy Erica Hill, analizująca to zagadnienie w kontekście krwawych ofiar składanych w tej kulturze z przedstawicieli obu płci³⁵. W swym artykule z 2005 r. amerykańska antropolog, prowadząca na Southern Illinois University seminarium poświęcone przemocy, nawiązała do koncepcji Michela Foucault przedstawionych w jego pracy „Nadzorować i karać. Narodziny więzienia”³⁶. Twierdzi ona, że zaproponowana przez francuskiego filozofa kategoria ujarzmionego, wystawionego na tortury ciała więźnia, którego każą stawiała się w dawnych wiekach widowiskiem dla gawiedzi oraz emanacją i wyrazem omnipotencji władzy, może być w pewnym stopniu przydatna do interpretacji

³² Ze względu na swoją dosłowność oraz szczegółowe i różnorodne potraktowanie tematu, tzw. „naczynia erotyczne” (znajdowane przede wszystkim w grobach) są od ponad wieku przedmiotem badań nie tylko archeologów, antropologów i historyków sztuki, ale także seksuologów (z A. Kinseyem na czele). Temat ten posiada bardzo obfitą literaturę (cf. m.in. F. Kauffmann Doig, *Comportamiento Sexual en el Antiguo Perú/Sexual Behaviour in Ancient Peru*, Lima 1979; S. Bourget, *Sex, Death and Sacrifice*).

³³ Walki z wojownikami Recuay były dość rzadko przedstawiane w ikonografii Moche. Jeszcze rzadziej ukazywani byli oni jako jeńcy — wówczas, jak możemy się domyślać z kontekstu, występowali głównie jako ofiary w scenach mitologicznych (J. Z. Wołoszyn, *Sami swoi? Przedstawiciele kultury Recuay w ikonografii Moche*, [w:] *Wyobrażenie wroga w dawnych kulturach*, red. J. Olko, P. Prządka-Giersz, Warszawa 2007, s. 91–113; tam dalsza literatura).

³⁴ Szkieletopodobne postaci mogą mieć ludzkie galki oczne i penisy w erekcji — mogą ze sobą tańczyć oraz współżyczyć ze szkieletowymi i żywymi kobietami (analizą tych scen zajmował się m.in. S. Bourget, *Sex, Heath and Sacrifice*).

³⁵ E. Hill, *The Embodied Sacrifice*, „Cambridge Archaeological Journal”, t. X, 2000, nr 2, s. 317–326; eadem, *Sacrificing: Moche Bodies*, „Journal of Material Culture”, t. VIII, 2003, nr 3, s. 285–299.

³⁶ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993.

niektórych sposobów przedstawiania ciała w ikonografii kultur prekolumbijskiej Ameryki, w tym kultury Moche. Kontrast, któremu Hill poświęca szczególną uwagę, to obserwowane na wielu płaszczyznach rozróżnienie między zwycięzcą a pokonanym, wojownikiem a jeńcem (ubrany — nagi, działający — pasywny, zindywidualizowany — zdepersonalizowany). Cytowana autorka zwraca uwagę na fakt, że w sztuce Moche bezbronne, nagie ciało anonimowego jeńca — związane go bądź nawet zakutego w dyby — konfrontowane było często ze wspaniałe odzianą postacią jego zdobywcy, członka elity. Zredukowane do formy niemal przedmiotowej, ciało pokonanego było wystawione na widok publiczny, a także na wszelkie możliwe akty gwałtu fizycznego. W kaźni nie chodziło jednak, zdaniem Hill, o unicestwienie przeciwnika, zarówno jego ciała, jak i mocy, którą mógł on dysponować. Jego poćwiartowane członki (w ikonografii przedstawiano nie tylko tak zwane „głowy-trofea”, ale także obcięte ręce i nogi) oraz przelana krew uchodziły z pewnością za cenną ofiarę i miały dopomóc składającym je w darze w nawiązaniu kontaktu ze światem istot nadnaturalnych i w efekcie przyczyniać się do uzyskania konkretnych korzyści ze strony obdarowanych bóstw.

Odmienne kwestię tożsamości przynajmniej niektórych z przedstawianych jeńców widzi Christopher B. Donnan, uczony zajmujący się od blisko półwiecza kulturą Moche. W jednej ze swych ostatnich prac sugeruje on, że niektóre znane z ikonografii przedstawienia nie wyobrażały wcale zdepersonalizowanych, anonimowych osobników, lecz konkretne postacie, doskonale znane w tym społeczeństwie i powszechnie rozpoznawalne czy to na podstawie rysów twarzy, czy też takich cech drugorzędnych, jak kształt używanych ozdób, specyficzne uczesanie czy zarost³⁷. Donnan twierdzi nawet, że w materiale, którym dysponujemy, można wyróżnić serie portretów poszczególnych mężczyzn, którzy za życia pełnili ważne funkcje społeczne i rytualne, a śmierć ponieśli jako ofiary krwawych ceremonii. Hipoteza ta, choć z pewnością kusząca, opiera się jednak na wyjątkowo wątplych przesłankach i nie wydaje się przekonująca³⁸.

Sądzę, że w rzeczywistości nadzy jeńcy przedstawiani w ikonografii Moche nie byli ani tak anonimowi, jak to postuluje Hill, ani tak precyzyjnie zdefiniowani i doskonale rozpoznawalni, jak sądzi Donnan. Zdobiące ich ciała malunki, tatuaże i znaki skaryfikacyjne były z pewnością wyróżnikami pozycji społecznej lub funkcji rytualnej ukazywanych jednostek, ale chodziło raczej o rozpoznanie na poziomie wyższym, grupowym, a nie indywidualnym. Wyobrażano nie konkretne jednostki, ale typowych reprezentantów różnych grup: kapłanów, wojowników, kobiety, dzieci, czy właśnie jeńców.

³⁷ C. B. Donnan, *Moche Portraits of Ancient Peru*, Austin 2004.

³⁸ Krytyka głównych tez C. B. Donnana została przedstawiona w: J. Z. Wołoszyn, *Moche Portraits from Ancient Peru: Comentario crítico*, „Revista Española de Antropología Americana”, t. XXXV, 2005, s. 216–223.

Nie wiemy jakie były przyczyny prowadzące do konfliktów, które rozwiązywano w kulturze Moche na drodze konfrontacji zbrojnej. Jeśli rację mają badacze tacy jak John R. Topic i Teresa Lange Topic, Anne Marie Hocquenghem czy Krzysztof Makowski, przypuszczający, że walki te miały charakter rytualny, to mogły one odbywać się regularnie nawet bez wyraźnych przyczyn. Cytowani uczeni sądzą, że do starć mogło dochodzić przynajmniej dwa razy w roku. Na podstawie analogii etnograficznych możemy się domyślać, że wydarzenia te wiązały się w jakiś sposób z lokalnym kalendarzem rolniczym.

Nie wiemy, kto stawał w szranki, czyje zmagania przedstawiano. Jest całkiem prawdopodobne, że — jak przypuszcza Makowski — byli to przedstawiciele dwóch lub czterech blisko związanych ze sobą grup (np. mieszkańcy prawego i lewego brzegu rzeki, ziem położonych w górnym i dolnym jej biegu). Być może jednak, przynajmniej w przypadku niektórych scen, mamy do czynienia — jak jeszcze w latach pięćdziesiątych sugerował Gerdt Kutscher — z wyobrażeniami walk wojowników pochodzących z bardziej odległych od siebie obszarów (np. z dwóch sąsiadujących ze sobą dolin wybrzeża)³⁹.

Czy na polu bitwy dochodziło do czegoś w rodzaju sportowej rywalizacji, której rezultat miał charakter losowy, a wynik spotkania zależał od powodzenia w walce, czy też może był on z góry przesądzony? Wydaje się, że bliższa prawdy jest druga z proponowanych hipotez. Z analizy dostępnych przedstawień widać, że pełne zwycięstwo należało zawsze do jednej z drużyn. Gdyby walka miała rzeczywiście — jak to ukazują sceny *fineline* — charakter serii pojedynków i nie była w pewnej mierze wyreżyserowana, moglibyśmy oczekiwać, że tak zwycięzcy jak i pokonani znajdują się po obu stronach. Jeśli jednak wynik starcia był z góry wiadomy to dziwi, że w sposób wyraźny nie ujawniano tego, kto zwycięży, w przedstawieniach wojowników przystępujących do walki (np. przez detale stroju, broni, tatuaży na ciele).

Każni jeńców nie przeprowadzano na polu bitwy, ale z dala od niego. Nie wiemy, jaki czas upływał od momentu starcia do chwili złożenia pokonanych w ofierze. Wiemy natomiast, kto dokonywał egzekucji. Co ciekawe, oprawcami nie byli wcale wojownicy, lecz kapłani (prawdopodobnie niższej rangi)⁴⁰ oraz kobiety (stojące, jak się możemy domyślać, na najniższych szczeblach drabiny społecznej). Ubrane w jednakowe, ciemne (być może w oryginale czarne) tuniki, były w roli rytualnych zabójczyń w wyraźny sposób przyrównywane do ptaków

³⁹ G. Kutscher, *Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte Gefässe der Früh-Chimu. Cerámica del Perú septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los Chimúes antiguos*, Berlin 1954.

⁴⁰ Mężczyźni uczestniczący w egzekucjach jeńców to w większości kapłani grupy C (wg J. Z. Wołoszyn, *Los rostros*, s. 195–197). W innych typach scen pełnią oni na ogół funkcje służebne (m.in. grają na instrumentach dętych — *quenach* i bębnach tańczącym wojownikom). Co ciekawe duży odsetek wśród nich stanowią ślepcy, jednoocy, mężczyźni chorzy i rytualnie okaleczeni.

padlinożernych z rodziny kondorów — urubu czarnych (*Coragyps atratus*)⁴¹. Niewykluczone, że w ceremonii, w której pierwszoplanową rolę odgrywały kapłanki dokonujące ofiary, i w której ciało jeńca zostawało rozerwane na kawalki, chodziło o jeszcze dotkliwsze pohańbienie pokonanych przeciwników⁴². Co ciekawe jednak, w znanych nam przedstawieniach nie obserwujemy ani scen buntu, ani podejmowania prób ucieczki. Swój los, przynajmniej do chwili zadania im bólu, jeńcy zdają się przyjmować z pełnym spokojem. Niewykluczone więc, że — podobnie jak w Mezoameryce — śmierć na chwałę bóstw, choćby ponoszona w męczarniach, mogła być przez nich uważana za zaszczyt. Świadczyć by o tym mogły spokojne twarze pokonanych utrwalone nie tylko w technice *fineline* i na naczyniach pełnofigurowych, ale również w tzw. „naczyniach portretowych” przedstawiających, nieraz w sposób niezwykle dokładny, wyłącznie ich głowy (il. 7).

W większości scen ofiarnych jeńcy byli zabijani pojedynczo lub grupowo, nadzy i pozbawieni jakichkolwiek oznak swego dawnego statusu. Panoplie z odebranych im broni i strojów tylko w wyjątkowych przypadkach towarzyszyły im do końca. Sceny *fineline* i nieliczne przedstawienia rzeźbiarskie ukazują nam bezpośrednich wykonawców egzekucji. Nie wiemy jednak, kto jeszcze był ich świadkiem, czy uczestniczyły w nich tłumy i czy — jak chce Hill — maltretowane ciało skazańca i sama jego śmierć rzeczywiście stanowiły spektakl.

Warto na koniec zwrócić moim zdaniem uwagę na dwie kwestie związane w jakiś sposób z poruszonymi tu zagadnieniami. Pierwsza to obecność w ikonografii Moche scen przedstawiających polowania na jelenie (*Odocoileus virginianus*), które — jak się przypuszcza — stanowić mogły pewną analogię do opisywanych wyżej scen rytualnych walk⁴³. Polowania te mają wyraźnie ceremonialny charakter, uczestniczą w nich, zazwyczaj wspaniale ubrani, wojownicy Moche posługujący się — podobnie jak w bitwie — maczugami i włóczniami. Jelenie zaś to wy-

⁴¹ Warto podkreślić, że wojownicy chwytający jeńców odnoszą się do nich bardzo łagodnie. Co prawda odbierają im strój, ozdoby i uzbrojenie, zakładają im sznury na szyje i prowadzą w tym stanie z pola bitwy, ale w żadnym momencie tego cyklu narracyjnego nie maltretują ich, nie biją, ani nie okaleczają. W ręce kapłanów i kapłanek-ofiarników jeńcy trafiają najprawdopodobniej w pełni zdrowia i sił.

⁴² W dwóch znanych nam scenach ćwiartowania jeńców przez kobiety uczestniczą mężczyźni nie zupełnie nadzy, lecz w przepaskach biodrowych (G. K u t s c h e r, op. cit., il. 120–2; C. B. D o n n a n, D. M c C e l l a n d, op. cit., s. 121, il. 4.85). Być może mamy tu do czynienia z symbolicznym zasygnalizowaniem — mimo odgrywanych w tych scenach ról katów i ofiar — różnic statusu istniejących między kobietami a mężczyznami. Ofiary dokonywane przez kobiety należą do najkrwawszych w sztuce Moche. Przedstawienia jeńców maltretowanych przez kobiety mogły być odczytywane jako najbardziej dla nich upokarzające (cf. m.in.: S. D i l l o n, *Women on the Columns of Trajan and Marcus Aurelius and the Visual Language of Roman Victory*, [w:] *Representations of War in Ancient Rome*, red. S. D i l l o n, K. W e l c h, Cambridge 2006, s. 244–271).

⁴³ C. B. D o n n a n, *La caza del venado en el arte Mochica*, „Revista del Museo Nacional”, t. XLVI, 1982, s. 235–252; idem, *Deer Hunting and Combat: Parallel Activities in the Moche World*, [w:] *The Spirit of Ancient Peru*, s. 51–59.

łącznie samce; ich członki — podobnie jak u jeńców — są wyraźnie wyeksponowane. Wynik polowania jest oczywiście z góry przesądzony. Łowy toczą się na zamkniętej, otoczonej siecią przestrzeni, w niektórych scenach występują nawet skromniej ubrani mężczyźni naganiający zwierzynę na myśliwych. Jelenie nie mogą uciec, mogą wyłącznie zostać zabite, nie chwytają się ich w niewolę. Słuszniej wobec tego byłoby chyba uznać te przedstawienia za analogię kaźni jeńców, niż walki, w której szanse obu stron były, przynajmniej teoretycznie, wyrównane⁴⁴. Analogia ta byłaby nawet o tyle bardziej zasadna, że — jak wiemy z ikonografii — bitwy toczone były w otwartym terenie, natomiast egzekucje jeńców odbywały się na zamkniętych — otoczonych już nawet nie siecią, ale murami — placach świątyni.

Druga sprawa, o której warto tu wspomnieć, to spektakularne odkrycie, jakiego dokonano w 2005 r. na wspomnianym już wyżej stanowisku Huaca Cao, należącym do kompleksu El Brujo. Powyżej placu ozdobionego płaskorzeźbionym fryzem z przedstawieniem procesji jeńców prowadzonych z pola bitwy znaleziono bogato wyposażony pochówek młodej kobiety, liczącej w chwili śmierci ok. 20–25 lat, którą dość szybko zaczęto w literaturze określać mianem „Pani z Cao” (*Señora de Cao*). Wśród ofiar odkrytych przy zmarłej znajdowały się nie tylko zaskakująco liczne i bogate ozdoby (diademy i korony ze złoconej miedzi, kilkanaście naszyjników ze złota, srebra, lapis lazuli, kwarcu i turkusów, trzydzieści ozdób nosa), wzorzyste tkaniny, typowe dla grobów kobiecych przedmioty i materiały służące do szycia, czy ceramika, ale także atrybuty, które dotychczas znajdowano wyłącznie w grobach męskich — ceremonialne maczugi (okute złoconą blachą miedzianą), włócznie i miotacze włóczni. Ekipa badająca grób „Pani z Cao” — datowany na ok. 450 r. n.e. — przypuszcza, że zmarła mogła pełnić za życia funkcję nie tylko kapłanki czy żony lokalnego władcy, ale być może sama była władczynią. Znaleziona przy niej broń ma prawdopodobnie charakter rytualny i nie była nigdy używana na polu bitwy, ale z pewnością umieszczono ją w grobie, by podkreślała wysoką pozycję społeczną kobiety. W kontekście omawianych wyżej sposobów zdobienia ciała, obserwowanych na wizerunkach niektórych jeńców, należy wspomnieć o wyglądzie samej zmarłej. Jej mumia zachowała się w doskonałym stanie, prawdopodobnie dzięki grudkom siarczku rtęci (cynobru), które odkryto w jej całunie grobowym. Są to bez wątpienia najlepiej zachowane ludzkie szczątki odkryte dotychczas na północnym wybrzeżu Peru. Do naszych czasów przetrwały w stanie niemal nienaruszonym nie tylko paznokcie i włosy kobiety, ale też jej

⁴⁴ Co ciekawe, znane są również przedstawienia, w których antropomorfizowane jelenie walczą jak ludzie. Naprzeciwko nich stają wojownicy–fasolki ubrani i uzbrojeni jak typowi wojownicy Moche (m.in. C. B. Donnan, D. McCalland, op. cit., s. 91, il. 4.32). Choć ani przyczyny, ani symbolika, ani przebieg tych starć nie są jasne, zwycięstwo prawdopodobnie należy do antropomorfizowanych fasolek (prawdopodobnie reprezentujących wojowników z wybrzeża). Znane są malowane i rzeźbiarskie, pełnifigurowe przedstawienia jeleni ze sznurami na szyi, wyobrażanych w pozach jeńców (C. B. Donnan, *La Caza*, s. 13).

skóra, która była pokryta niezwykle bogatym i skomplikowanym tatuażem. Ramiona, dłonie, palce rąk i kostki nóg „Pani z Cao” pokrywały przede wszystkim wyobrażenia węży i pajaków. Przedstawienia te z jednej strony wiązać można z kultem wody, życia, przodków i płodności, z drugiej natomiast z tkactwem, symboliką chwytania jeńców, odbierania im życia i krwawej ofiary. Jako że w ikonografii Moche nie występują wizerunki tatuowanych kobiet (niekiedy, co najwyżej, mają one malowane twarze), możemy przypuszczać, że kobieta pochowana w Huaca Cao mogła być rzeczywiście za życia — z nieznanych do tej pory przyczyn — traktowana jak mężczyzna, wojownik i zwierzchnik lokalnej społeczności. Nie zginęła jednak ani w rytualnym pojedynku, ani jako ofiara krwawej ceremonii. Prawdopodobną przyczyną jej śmierci był ciężki poród.

Nagość, podobnie jak strój, wykorzystywana była w ikonografii Moche jako swego rodzaju kostium mający określać pozycję społeczną lub rytualną przedstawianej jednostki⁴⁵. Już sam brak najważniejszego elementu tego stroju, czyli nakrycia głowy, umieszczał ukazywaną postać wśród reprezentantów grup stojących niżej w klasyfikacji społecznej, w jakimś stopniu marginalizowanych⁴⁶. Z odkrytą głową mogły być w sztuce Moche przedstawiane dzieci, kobiety i jeńcy, a z dorosłych, wolnych mężczyzn — wyłącznie obcy, przedstawiciele, zapewne odmiennej etnicznie, górskiej kultury Recuay. Można przypuszczać, że zarówno częściowa, jak i całkowita nagość była traktowana w tym systemie również jako cecha porządkująca. W sztuce Moche nie była ona z pewnością niczym wstydlivym⁴⁷. Jej odsłonięcie, czy to dobrowolne czy nawet wymuszone, nie musiało się wcale — jak w wielu innych kulturach — wiązać z upokorzeniem. Wydaje się natomiast, że w symboliczny a zarazem niezwykle czytelny sposób, wyznaczało ono granice między przedstawicielami kontaktujących się grup, wyraźnie ustalało rodzaj ich wzajemnych zależności, wizualizowało występujące między nimi relacje hierarchiczne. Relacje, które niekiedy — jak w czasie bitwy — w dramatyczny sposób mogły ulec zmianie.

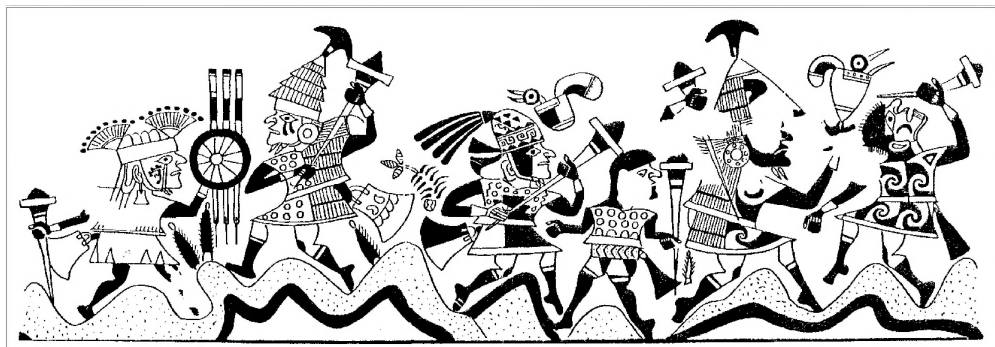
⁴⁵ Cf. m.in.: J. M. Hurwit, *The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art*, „American Journal of Archaeology”, t. CXI, 2007, s. 35–60.

⁴⁶ J. Z. Wołoszyn, *Los rostros*, s. 206–208.

⁴⁷ Nagość mężczyzn i kobiet, sceny współżycia (ludzi, zwierząt, bóstw i zmarłych), narządy płciowe (często ukazane w formie przerysowanej, nadnaturalnej wielkości), a nawet wyobrażenia antropomorfizowanych narządów płciowych to dość częsty motyw sztuki Moche (ok. 1–2% ceramiki rytualnej w kolekcjach muzealnych).

**Naked, barefooted, with uncovered buttocks:
War-captives in the Moche art**

The article discusses the representations of war-captives in the art (ceramics; to a lesser extent also sculpture and painting) of the people who created the Moche archaeological complex (northern coast of Peru; 2nd–7th century AD). Because this culture never developed the art of writing, it can only be researched through archaeological evidence. Wołoszyn points out that warriors taken captive in battles were immediately deprived of arms, decorations, and clothing, bound, and later on cruelly executed at a different location. Lack of evidence that they suffered any kind of torture prior to death points to the ritual aspect of their killing (perhaps just as the whole warfare they were engaged in). According to Wołoszyn the deprivation of arms, decorations and clothing was a symbolic removal of their prior high (as representatives of the warrior class) social status (the depictions of geometrical motifs or of lizards and snakes painted or tattooed on their bodies may be proof of their social status). The author emphasizes that disrobing, although technically robbery, is also a form of humiliating and dispossessing of social status, frequently encountered from ancient till contemporary times among various cultures (cf. the photographing of naked prisoners in Abu Ghraib in Iraq).



1. Scena walki, wg G. Kutscher 1954, Lám. 20A (rys. J. Z. Wołoszyn)



2. Scena prezentacji jeńców i trofeów wojennych, wg C. B. Donnan, D. McClelland 1999, s. 245, Fig. 6.96 (rys. J. Z. Wołoszyn)



3. Prowadzenie jeńców z pola bitwy, wg C. B. Donnan, D. McClelland 1999, s. 77, Fig. 4.6 (rys. J. Z. Wołoszyn)



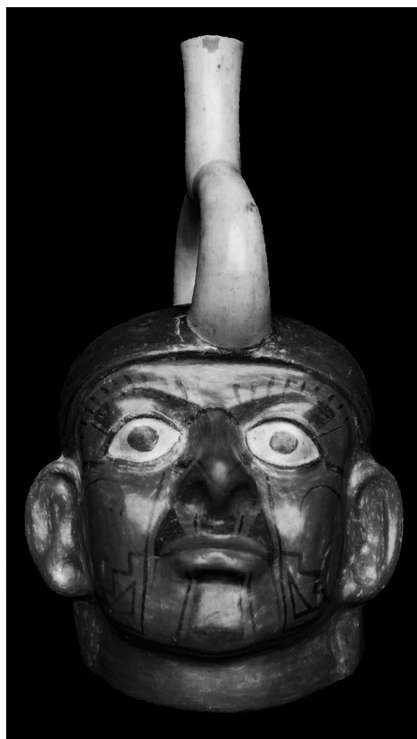
4. Naczynie ze zbiorów Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima, Peru, nr kat. ML000071 (fot. M. Giersz)



5. Naczynie z kolekcji prywatnej, Lima, Peru (fot. J. Z. Wołoszyn)



6. Prowadzenie jeńców z pola bitwy, wg C. B. Donnan, D. McClelland 1999, s. 130, Fig. 4.100
(rys. J. Z. Wołoszyn)



7. Naczynie ze zbiorów Museo Arqueológico
Rafael Larco Herrera, Lima, Peru,
nr kat. ML002041 (fot. J. Z. Wołoszyn)