

Véronique Dasen

KANIBAŁ

Dochodzenie
w sprawie antycznej rzeźby



Przełożyła
Julia Wollner

KANIBAL



Véronique Dasen

KANIBAL

Dochodzenie
w sprawie antycznej rzeźby

przełożyła
Julia Wollner



Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną
Wydział „Artes Liberales” UW
Warszawa 2025

Véronique Dasen, *Kanibal. Dochodzenie w sprawie antycznej rzeźby*

Dane pierwszego wydania: Véronique Dasen, *Le Cannibale. Enquête sur une sculpture antique*, seria „Dits”, Paris: Éditions de l’Institut national d’histoire de l’art, 2022

Wersja polska ukazuje się za życzliwą zgodą DITS. Pragniemy podziękować Katii Bienvenu za pomoc w przygotowaniu porozumienia umożliwiającego niniejszą publikację w serii „OBTA Studies in Classical Reception”. Obecne wydanie zawiera zaktualizowane przypisy i bibliografię. Został dodany też indeks.

Przekład

Julia Wollner

Recenzenci

Prof. Michel E. Fuchs, Université de Lausanne

Dr Izabela Kopania, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

Redaktor serii

Katarzyna Marciniak

Redakcja tomu

Katarzyna Marciniak

Elżbieta Olechowska

Marta Pszczolińska

Julia Wollner

Projekt okładki i stron tytułowych

Zbigniew Karaszewski

Ilustracja wykorzystana na okładce: Pompeo Batoni, rysunek grupy rzeźbiarskiej znanej pod nazwą *Kanibal*, 1725, sangwina na papierze, 34,8 × 47, 4 cm. Windsor, Eton College Library, nr inw. 149.

Dziękujemy Eton College Library za życzliwą zgodę na użycie ilustracji. Reproduced by permission of the Provost and Fellows of Eton College.

Indeks osobowy

Olga Strycharczyk

Skład i łamanie

Zbigniew Karaszewski i Janusz Olech

© for the Polish translation by Julia Wollner, Warszawa 2025

© for the Polish edition by Wydział „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2025

This Project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 Research and Innovation Programme under grant agreement No 741520 (2017–2023), *Locus Ludi: The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity*, ERC Advanced Grant led by Prof. Véronique Dasen. The content of the book reflects only the author’s views and the ERCEA is not responsible for any use that may be made of the information it contains.



European Research Council
Established by the European Commission

LOCUS LUDI
The Cultural Fabric of Play and
Games in Classical Antiquity

Gold Open Access to the publication has been ensured.

We also wish to acknowledge the support from the “*Artes Liberales* Institute” Foundation in the publication of this book, within the subsidy for the activities of The Cluster: The Past for the Present – International Research and Educational Programme.

ISBN 978-83-67605-37-3

Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną

Wydział „Artes Liberales” UW

Warszawa 2025

Druk i oprawa

PrintMedia24.pl Drukarnia & Agencja Reklamowa

ul. Stanisława Rogalskiego 4, 03-982 Warszawa

Niniejsze badania przeprowadzono w ramach projektu *Locus Ludi: The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity*, realizowanego pod kierunkiem Prof. Véronique Dasen na Uniwersytecie we Fryburgu i finansowanego przez Europejską Radę ds. Badań Naukowych (ERC), w ramach programu badań i innowacji Unii Europejskiej Horizon 2020 (umowa o finansowanie 741520).



European Research Council
Established by the European Commission

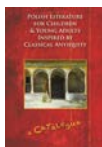
LOCUS LUDI

The Cultural Fabric of Play and
Games in Classical Antiquity

Jeśli nie zaznaczono inaczej, numeracja wersów tekstów źródłowych greckich i łacińskich wykorzystanych w publikacji opiera się na wydaniach Loeb Classical Library, Harvard University Press.

Seria OBTA Studies in Classical Reception

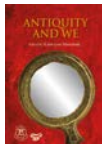
red. Katarzyna Marciniak



Polish Literature for Children and Young Adults Inspired by Classical Antiquity: A Catalogue, red. Katarzyna Marciniak, Elżbieta Olechowska, Joanna Kłos, Michał Kucharski, Warsaw 2013, https://obtima.al.uw.edu.pl/omc_catalogue



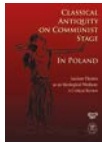
Tadeusz Zieliński, Queen of the Wind Maidens. Prologue, wstęp Michał Mizera, tłumaczenie z rosyjskiego oryginału Katarzyna Tomaszuk, tłumaczenie angielskie i uwagi do tekstu Elżbieta Olechowska, Warsaw 2013, <https://obtima.al.uw.edu.pl/assets/publications/Queen-of-the-Wind-Maidens.pdf>



Antiquity and We at the Centre for Studies on the Classical Tradition (OBTA), red. Katarzyna Marciniak, Warsaw 2013, https://obtima.al.uw.edu.pl/assets/publications/Antiquity_and_we.pdf



Antyk i my w Ośrodku Badań nad Tradycją Antyczną (OBTA), red. Katarzyna Marciniak, Warsaw 2013, https://obtima.al.uw.edu.pl/assets/publications/Antyk_i_my.pdf



Classical Antiquity on Communist Stage in Poland: Ancient Theatre as an Ideological Medium. A Critical Review, red. Elżbieta Olechowska, Warsaw 2015, www.al.uw.edu.pl/theatre_communist



De amicitia. Transdisciplinary Studies on Friendship, red. Katarzyna Marciniak, Elżbieta Olechowska, Warsaw 2016, <http://www.al.uw.edu.pl/amicitia>



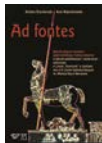
Bibliographical Dictionary of Polish Women Classicists: 20th Century, red. Elżbieta Olechowska, Warsaw 2018, <http://www.obta.al.uw.edu.pl/pl/biographical-dictionary>



De viris mulieribusque illustribus: Schools Endeavour Educational Materials, red. Katarzyna Marciniak, Warsaw 2019, <https://www.omc.obta.al.uw.edu.pl/dvm>



Naturae cognoscere causas... Schools Endeavour Educational Materials, red. Katarzyna Marciniak, Janusz Ryba, Barbara Strycharczyk, Olga Strycharczyk, Anna Wojciechowska, Warsaw 2021, <http://omc.obta.al.uw.edu.pl/naturaecausas>



Barbara Strycharczyk i Anna Wojciechowska, Ad fontes. Autorski program nauczania języka łacińskiego i kultury antycznej, Warszawa 2024, <https://www.omc.obta.al.uw.edu.pl/adfontes>

W 1678 roku, w efekcie podjętych rok wcześniej wykopalisk, na terenie rozległej wiejskiej willi rzymskiej z okresu Cesarstwa odkryto nietypową grupę rzeźbiarską. Willa znajduje się w La Bagnara, niedaleko klasztoru Grottaferrata w Tusculum, po drodze do Frascati, około 18 km od Via Latina¹. Podobno kardynał Carlo Barberini (1630–1704) od razu przeniósł dzieło do swojego pałacu wraz z całym szeregiem innych posągów, włącznie z *Apollinem Barberini*. Sporządzony w końcu XVII wieku inwentarz kolekcji kardynała pokrótce opisuje tę niepełną marmurową grupę figur, która, jak sądzono, przedstawiała „niewolnika gryzącego ludzkie ramię”².

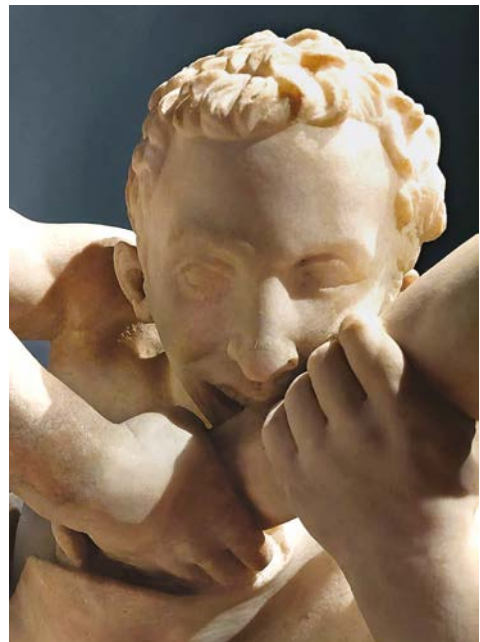
Istotnie, rzeźba, o wymiarach nieco mniejszych niż naturalne, przedstawia siedzącego na ziemi młodego chłopca odzianego w krótką tunikę, z lewą nogą podwiniętą pod pośladki; noga prawa wyciągnięta jest do przodu i delikatnie zgięta. Gryzie on skórę na czyjejs ręce, którą ściska mocno obiema dłońmi (il. 1a–d).

W pracy pt. *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, opublikowanej w 1760 roku, wielki historyk sztuki Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) rozważa możliwe znaczenie tego osobliwego dzieła, które oglądał w Palazzo Barberini: czy jest to scena antropofagii i, jeśli tak, to dlaczego niewolnik zjada ludzkie ramię?³ „Kanibala” poddanego kilkakrotnej renowacji można dziś oglądać w zbiorze marmurów starożytnych Charlesa Townleya w British Museum w Londynie.

¹ Richard Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mayence, Ph. Von Zabern, 1988, str. 160–161, nr kat. 19.2. Archiwalne informacje dotyczące tych wykopalisk zob.: François de Polignac, „Archives de l’archéologie romaine du xviii^e siècle, I. Documents inédits sur les fouilles d’Anzio, de la via Latina et du Palatin (1711–1730)”, *Mélanges de l’École française de Rome. Antiquité*, t. 112, nr 2, 2000, str. 635–640, il. 9.

² Spisano go między 1692 a 1704 r. Zob. Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, New York University Press, 1975, str. 454, fol. 267 v, nr kat. 664.

³ Johann Joachim Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, Florence, André Bonducci, 1760, préface, str. xv: „Et comment expliquerat-on une figure d’un homme couché dans la Galerie Barberini, qui mange un bras d’homme?” (A jak można by wytłumaczyć postać leżącego mężczyzny w Galerii Barberini, który je ludzkie ramię?).



Il. 1a-d: Fragmenty grupy rzeźbiarskiej przedstawiającej chłopca gryzącego fragment ramienia, znanej pod nazwą *Kanibal*, II lub I w. p.n.e., marmur, 68,58 × 90 × 58 cm, © The Trustees of the British Museum, Creative Commons Attribution-NonCommercial-Share-Alike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Londyn, British Museum, nr inw. 1805,0703.7; il. 1d: Detal tej grupy rzeźbiarskiej, fot. Foteini Tsigoni (dziękujemy za życzliwą zgodę na publikację zdjęcia).

Rozgrzyć problem...

Początkowo zakładano, że właścicielem luksusowej willi, gdzie znaleziono fragment grupy przedstawiającej „gryzącego chłopca”, był słynny generał i polityk Gajusz Mariusz (157–86 r. p.n.e.), jednak odkrycie w latach 1730 i 1731 około tuzina posągów mężczyzn w togach sprawiło, że hipoteza ta została obalona. Na cokółach posągów znajdują się inskrypcje ku czci Gajusza Juliusza Aspera, członka potężnego senatorskiego rodu Juliuszów Asperów z Pamfilii w Azji Mniejszej, którzy zajmowali ważne stanowiska w okresie panowania Antoninów i Sewerów⁴. Gajusz Juliusz Asper był prokonsulem Afryki w czasie rządów Septymianusa Sewera, a w 212 roku n.e. jednocześnie prefektem Rzymu i konsulem wraz ze swoim synem.

Grupa rzeźbiarska przechowywana w British Museum została zrekonstruowana na podstawie kilku fragmentów⁵. Części oryginalne wykonano z marmuru paryjskiego: głowa i tułów siedzącego chłopca pozostały nienaruszone, z wyjątkiem czubka nosa i płatków uszu, które odtworzono. Pozostałe części, a mianowicie obie stopy, lewą dłoń i ramię aż do barku, części prawego barku i nadgarstka oraz dolny fragment szaty, uzupełniono w epoce nowożytnej. Jeśli chodzi o postać przeciwnika, oryginalne są tylko prawa dłoń i nadgarstek; przedramię zostało zrekonstruowane. Cokół składa się z dwóch części. Powierzchnia z marmuru paryjskiego, na której siedzi chłopiec, jest starożytna; wpuszczono ją w cokół z marmuru kararyjskiego, dodano trzy kości do gry leżące na ziemi i fragment lewej stopy.

Wydaje się, że proces rekonstrukcji rzeźby przebiegał w dwóch etapach, które pokrywają się ze zmieniającą się interpretacją dzieła. Pierwsza faza miała zapewne miejsce w końcu XVII wieku. Według inwentarza kolekcji Barberinich, posąg stał na owalnej podstawie dekorowanej malowanymi i złocnymi liśćmi⁶. Kilka świadectw wskazuje na żywe zainteresowanie jakością i oryginalnością dzieła wśród podróżników odbywających Grand Tour po Włoszech, którzy odwiedzili Pałac Barberini w Rzymie. Malarz Pompeo Batoni (1708–1787) około roku 1725 sporządził rysunek rzeźby sangwiną dla Richarda Tophama (1671–1730)⁷, erudyty i miłośnika starożytności, który nigdy nie dotarł do Włoch,

⁴ CIL, XIV, 2505–2516; Karlheinz Dietz, „Iulius Asper, Verteidiger der Provinzen unter Septimius Severus”, *Chiron*, t. 27, 1997, str. 487–502.

⁵ O procesie rekonstrukcji zob. Ariel Herrmann, „The Biter: A Late Hellenistic Astragal Player”, w: Peter Heinrich von Blanckenhagen, Gunter Kopcke i Mary B. Moore, red., *Studies in Classical Art and Archaeology: A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, Locust Valley, New Jersey, J.J. Augustin, 1979, str. 158–173.

⁶ Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents...*, dz. cyt.

⁷ Kolekcja z Eton obejmuje ponad 2500 rysunków, w tym 53 sangwiny Pompea Batoniego. Na temat kolekcji Richarda Tophama zob. Adriano Aymonino, Lucy Gwynn i Mirco Modolo, *Paper Palaces. The Topham Collection as a Source for British Neo-Classicism*, kat.

ale kolekcjonował grawiury i rysunki przedstawiające najstynniejsza dzieła. Na sangwinie Batoniego (il. 2) podstawa wydaje się już powiększona, jednak kości do gry oraz stopa nie są jeszcze obecne. Po śmierci Tophama rysunek trafił do kolekcji Eton College w Windsorze. W odręcznie spisany katalogu z 1736 roku opis rzeźby pokrywa się z tym z inwentarza Barberinich, w którym zinterpretowano ją jako akt kanibalizmu⁸.



Il. 2: Pompeo Batoni, rysunek grupy rzeźbiarskiej znanej pod nazwą *Kanibal*, 1725, sangwina na papierze, 34,8 × 47,4 cm. Windsor, Eton College Library (dziękujemy za życzliwą zgodę na publikację rysunku), nr inw. 149.

wyst. (Eton, The Verey Gallery, maj–listopad 2013), Eton, Eton College Press, 2013, online: <https://enfilade18thc.files.wordpress.com/2013/07/paper-palaces.pdf>.

⁸ Hugh Macandrew, „A Group of Batoni Drawings at Eton College, and Some Eighteenth-Century Italian Copyists of Classical Sculpture”, *Master Drawings*, t. 16, nr 2, 1978, str. 149, nr 43, str. 20: „Statua di un schiavo che mangia un braccio humano”; Andrew Wilton i Ilaria Bignamini, red., *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, kat. wyst. (Londyn, Tate Gallery, 10 października 1996–5 stycznia 1997; Rzym, Palazzo delle esposizioni, 5 lutego 1997–7 kwietnia 1997), London, Tate Gallery, 1996, kat. 219, str. 264–265.

Winckelmann jako pierwszy zorientował się, że groza, którą przypisano rzeźbie, była tylko pozorna. W swoich *Dziejach sztuki starożytnej* opublikowanych w roku 1764⁹ tłumaczy on, że dzieło intrygowało go przez długi czas, aż do momentu, kiedy, dzięki wrodzonemu zmysłowi obserwacji, którym się wyróżniał, odkrył, że postać gryziona trzyma w dłoni astragal (patrz wyżej, il. 1c). Zrozumiał wówczas, że chodziło prawdopodobnie o zwykłą sprzeczkę między dwoma chłopcami grającymi w kości¹⁰.

Wiść o dokonanych przez niego rozpoznaniu kości i ludycznego kontekstu szybko rozeszła się wśród entuzjastów i handlarzy dziełami sztuki, którzy zamówili drugą renowację dzieła. Była ona zdecydowanie istotniejsza od poprzedniej, jako że obejmowała dodanie nowych elementów, które zmieniły znaczenie całej grupy. Kanibal staje się tu graczem. Aby podkreślić, że mamy do czynienia z partią gry, na cokole z marmuru kararyjskiego dodano trzy leżące na ziemi kości.

Uszkodzona stopa z uniesioną piętą oraz wyciągnięte przedramię zostały zrekonstruowane tak, by sugerować klęczącą pozycję partnera, przy jednoczesnym zachowaniu z całą zuchwałością (wówczas typową procedurą była pełna rekonstrukcja) efektu fragmentaryczności dzieła. Zastosowana technika sugeruje, że rekonstrukcji dokonano w tym samym warsztacie, w którym wcześniej pracowano nad *Hermesem wiążącym sandał* z Landsowne House, znalezionym w 1769 roku w Willi Hadriana, który również spoczywał na większym cokole z marmuru kararyjskiego¹¹. Pozycja stopy i przedramienia wydają się sugerować odruch przerażenia u klęczącego gracza – usiłuje on wyrwać rękę z uścisku (patrz wyżej, il. 1c).

Pozycja oryginalna zależy jednak od kąta zgięcia poddanego rekonstrukcji ramienia. Jeśli zmienilibyśmy nieco jego pozycję w stosunku do tej zaproponowanej w procesie rekonstrukcji, nie biorąc pod uwagę dodanej uszkodzonej stopy, chłopiec mógłby równie dobrze stać lub kucać (il. 3 i 4).¹²

Tę drugą rekonstrukcję zamówił prawdopodobnie Thomas Jenkins (1722–1798), brytyjski malarz, antykwariusz i sprzedawca dzieł sztuki, bardzo aktywnie działający w tym czasie w Rzymie, który w 1768 roku kupił rzeźbę od księżnej Barberini. Aby zwiększyć wartość dzieł przeznaczonych na sprzedaż, Jenkins miał zwyczaj poddawać je wcześniej renowacji, dość starannie zachowując

⁹ Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, z niemieckiego przetłumaczył Michel Huber, Leipzig: Breitkopf, 1781 (ed. pr. 1764), t. III, ks. VI, rozdz. II, str. 35.

¹⁰ Por. też grę w hacele (przyp. red.).

¹¹ Ariel Herrmann, „The Biter...”, dz. cyt., str. 166. Obecnie w kolekcji Ny Carlsberg Glyptotek w Kopenhadze; online: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=3923>.

¹² Różne hipotezy dotyczące rekonstrukcji rzeźby zostały zaproponowane przez Katharinę Meinecke i Alaricha Langendorfa, „Die Rekonstruktion der ‚Beißergruppe‘ und das Motiv der knöchelspielenden Kinder”, *Römische Mitteilungen*, t. 129, 2024, str. 266–303.



Il. 3: Propozycja rekonstrukcji grupy, rysunek Federiki Grossi (użycie za zgodą), na podstawie: Ariel Herrmann, „The Biter: A Late Hellenistic Astragal Player”, w: P.H. von Blanckenhagen, Günter Kopcke i M.B. Moore, red., *Studies in Classical Archaeology: A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New Jersey, J.J. Augustin: Locust Valley, 1979, str. 167, il. 1.



Il. 4: Propozycja rekonstrukcji grupy jw. według Véronique Dasen, rysunek Federiki Grossi (użycie za zgodą).

jednak różnice między częściami starożytnymi a rekonstruowanymi, w tym wypadku zaś pozostawiając postać drugiego gracza w stanie fragmentarycznym. Zamawiał także rysunki, które przysyłał potencjalnym klientom lub wręczał jako pamiątkę podczas zakupu. Najstarszym dowodem na to, że grupę poddano drugiej rekonstrukcji, jest rysunek przypisywany Friedrichowi Andersowi, być może wykonany w 1768 roku z okazji sprzedaży dzieła (il. 5)¹³.

Zachował się on w archiwach wspomnianego już Charlesa Townleya (1737–1805), zamożnego Anglika pasjonującego się antykami, który zakupił grupę od Jenkinsa podczas pobytu w Rzymie¹⁴. Zdaje się, że był to jego pierwszy i zarazem najbardziej kosztowny zakup w całej kolekcji, co potwierdza rachunek wystawiony przez Jenkinsa na 400£ – kwotę znaczną jak na tamte czasy. Datowany na 1770 rok obraz pędzla Eliasa Martina świadczy o tym, że zaraz po przybyciu dzieła do Londynu prędko wykonano jego gipsowy odlew (il. 6)¹⁵.

Szwedzki artysta przedstawił lekcję odbywającą się w sali gipsowych odlewów w Akademii Królewskiej w Londynie, założonej zaledwie dwa lata wcześniej. Około dziesięciu skupionych młodych studentów siedzi z rysownicami w ręku u stóp posągów – starożytnych (*Meleager, Merkurs, Wenus Kallipygos...*) i renesansowych (*Bachus* Michała Anioła). Nadzoruje ich nauczyciel, stojący po lewej stronie razem z Georgem Michaellem Moserem, zarządcą Akademii Królewskiej. Zastosowane *chiaroscuro* dodaje dziełom dramatyzmu, a centralną pozycję zajmuje zalana światłem kopia rzeźby „gryzącego chłopca”.

Obraz Johanna Zoffany’go z 1782 roku przedstawia natomiast oryginalną grupę jako część wymyślonej na potrzeby tego obrazu inscenizacji złożonej z najważniejszych dzieł należących do Townleya i przechowywanych w jego siedzibie przy Park Street w Westminsterze (il. 7)¹⁶.

¹³ Andrew Wilton i Ilaria Bignamini, red., *Grand Tour...*, dz. cyt., kat. 220, str. 265–266.

¹⁴ Henry Ellis, *The Townley Gallery of Classic Sculpture in the British Museum*, London, M.A. Nattali, 1846, str. 8: „The first marble of which Mr. Townley became possessed was the group of the Astragalizontes, the two Boys playing with the Tali. It was procured, in 1768, from the Dowager Princess Barberini” (Pierwszym marmurem, w którego posiadanie wszedł pan Townley, była grupa Astragalizontes, dwóch Chłopców grających w Kości. Został on zakupiony w 1768 roku od księżnej wdowy Barberini); Brian F. Cook, *The Townley Marbles*, London, British Museum Press, 1985, str. 10–12.

¹⁵ Martin Postle, „Naked Authority? Reproducing Antique Statuary in the English Academy, from Lely to Haydon”, w: Anthony Hughes i Erich Ranfft, red., *Sculpture and its Reproductions*, London, Reaktion Books, 1997, str. 89–91; il. str. 90.

¹⁶ Brian F. Cook, *The Townley Marbles*, dz. cyt., str. 30–37, il. 31; François de Polignac i Joselita Raspi Serra, red., *La Fascination de l’antique (1700–1770). Rome découverte, Rome inventée*, kat. wyst. (Lyon, Musée de la Civilisation gallo-romaine, Conseil général du Rhône, 20 grudnia 1998–14 marca 1999), Paris, Somogy–Lyon, Musée de la Civilisation gallo-romaine, 1998, str. 14–15, il. 4.



Il. 5: Friedrich Anders (atryb.), rysunek grupy rzeźbiarskiej znanej pod nazwą *Kanibal*, 1768, rysunek na papierze, 16×20 cm, © The Trustees of the British Museum, Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Londyn, The British Library, nr inw. 2010,5006.73.

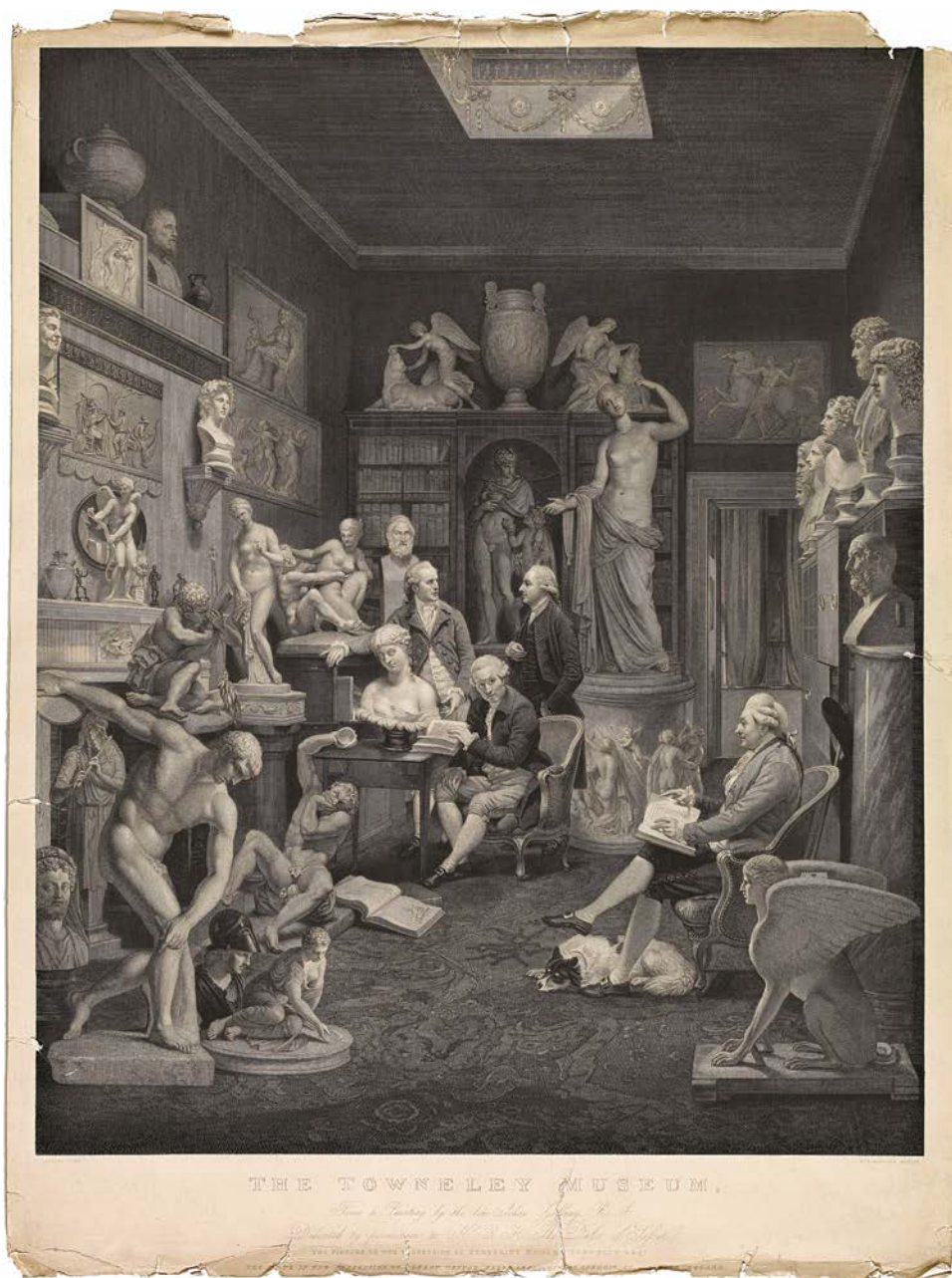
Oto czterech miłośników starożytności zebrało się w zaciszu luksusowej biblioteki, wśród książek, posągów i kosztownych przedmiotów. W centrum widzimy Pierre-François Hughesa, znanego jako Baron d'Hancarville (1719–1805), autora katalogu waz Sir Williama Hamiltona, który siedzi przy biurku z ulubionym dziełem Townleya – popiersiem młodej kobiety wyłaniającej się z kwiatowego kielicha. Nazwano ją Klytią w nawiązaniu do imienia nimfy, która zmieniła się w kwiat na skutek nieodwzajemnionej miłości¹⁷. D'Hancarville spogląda ku siedzącemu po prawej Townleyowi, który czyta książkę, a u jego stóp leży pies. Ważne miejsce zajmowane przez d'Hancarville'a na obrazie odzwierciedla podziw, jaki Townley żywił dla jego teorii o sztuce starożytnej; to właśnie

¹⁷ Brian F. Cook, *The Townley Marbles*, dz. cyt., str. 15, zauważa, że popiersie jest prawdopodobnie autentyczne, ale w XVII w. mogło zostać poddane modyfikacjom. Historia Klytii – zob. Owidiusz, *Metamorfozy*, 4, 190–270; Françoise Frontisi-Ducroux, *Arbres filles et garçons fleurs. Métamorphoses érotiques dans les mythes grecs*, Paris, Seuil, 2017, str. 64–65.



Il. 6: Elias Martin, *Sala odlewów gipsowych w Akademii Królewskiej w Londynie*, 1770, olej na płótnie, 94 × 114 cm. Sztokholm, Szwedzka Królewska Akademia Sztuki (Swedish Royal Academy of Fine Arts – dziękujemy za zgodę na publikację zdjęcia).

jemu powierzył sporządzenie inwentarza swojej kolekcji. Za d’Hancarvillem stoją dwaj mężczyźni pogrążeni w ożywionej rozmowie: Thomas d’Astle, kolekcjoner i jeden z zarządców British Museum, oraz Charles Greville, bratanek Hamiltona.



Il. 7: Rycina z 1833 roku na podstawie obrazu Johanna Zoffany'ego, *Charles Townley w swojej galerii rzeźby, 33 Park Street, Westminster (1782)*, papier, 7,95 × 5,92 cm, © The Trustees of the British Museum, Creative Commons Attribution-NonCommercial-Share-Alike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Londyn, British Museum, nr inw. 1917,0108.9.

Ostatecznie grupa rzeźbiarska trafia do British Museum. Plan Townleya, który od 1791 również był jednym z zarządców muzeum, zakładał początkowo, że należące do niego dzieła zostaną wystawione razem w zaprojektowanej w tym celu przestrzeni. Krótko przed śmiercią w styczniu 1805 roku rozważał podobno również zbudowanie galerii w swojej rodzinnej posiadłości w Lancashire. W testamencie pozostawił spadkobiercom wybór: albo w ciągu pięciu lat od jego śmierci wybudują taką galerię, albo zdeponują kolekcję w British Museum. Ostatecznie kolekcja została sprzedana za symboliczną cenę tej właśnie instytucji. Nowe skrzydło muzeum, wówczas w budowie, przygotowano do przyjęcia kolekcji i 3 czerwca 1808 roku otwarto je dla publiczności¹⁸.

Nawet jeśli nowa interpretacja Winckelmanna została przyjęta przez konserwatorów grupy, inne aspekty rzeźby przez długi jeszcze czas były spowite tajemnicą. Czym tłumaczy się ten wybuch przemocy? Kto był za to odpowiedzialny? Gracz, który gryzie, czy ten ugryziony? Nasze dochodzenie, przeprowadzone poprzez analizę artystycznego i kulturowego kontekstu, w którym dzieło było osadzone w antyku, pomoże skorygować przyjmowaną powszechnie interpretację grupy Townleya jako sceny ukazującej naganne zachowanie złośliwego chłopca. Co, jeżeli ugryzienie było częścią zabawy, a prawdziwym agresorem był poszkodowany? Kontekst, w którym rzeźba powstała, także nasuwa wiele pytań. Czy mamy tu do czynienia z marmurową kopią rzymską greckiego oryginału z brązu, czy z marmurowym dziełem z okresu rzymskiego?

Poliklet wchodzi do gry

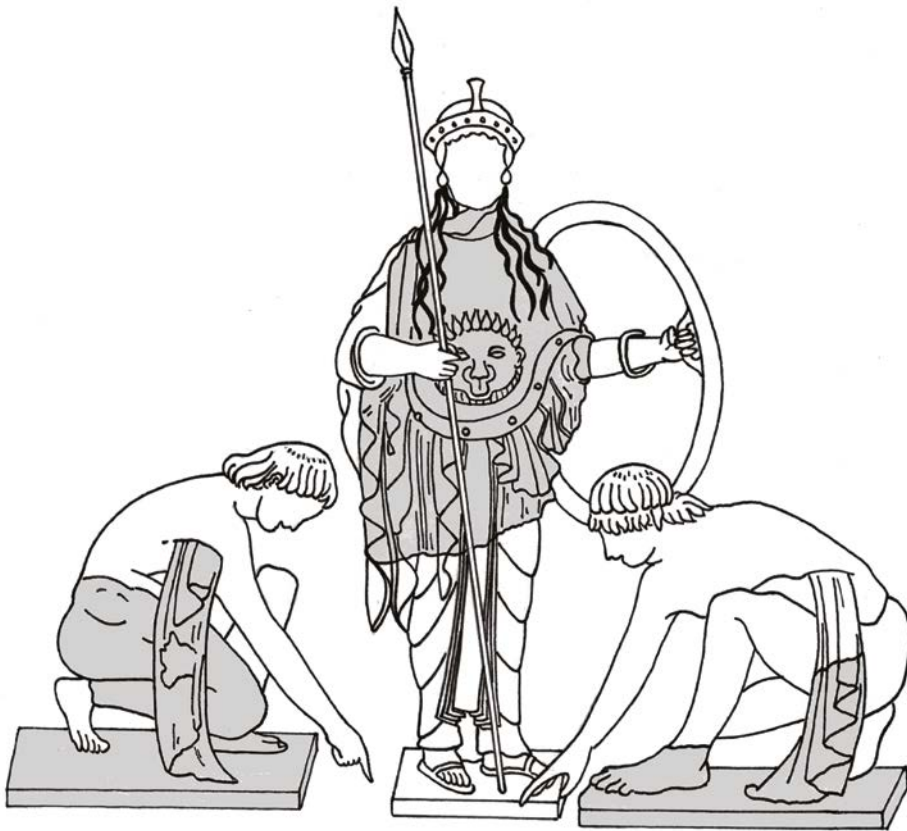
W 1764 roku Winckelmann wysuwa hipotezę, że grupa jest kopią dzieła greckiego artysty Polikleta (V w. p.n.e.), który miał tu wyrzeźbić dwóch *astragalizontes*, czyli „grających w kości”¹⁹. Pliniusz Starszy w *Historii naturalnej* opisuje to dzieło jako słynne już w starożytności; grającymi byli dwaj nadzy chłopcy (*pueri*), a Tytus umieścił tę grupę w swoim atrium²⁰. Pliniusz uznaje rzeźbę za doskonałą, bez wątplenia po to, aby pochlebić próżności przyszłego cesarza, któremu zadedykował swoją książkę.

Wydaje się, że szczegóły podane przez Pliniusza wprowadziły wśród nowożytnych autorów pewne zamieszanie co do miejsca znalezienia grupy. Wielu pisarzy z XVIII i XIX wieku powtarza, że odkryto ją w termach Tytusa. Być może tę mylną informację rozgłaszał Jenkins, starając się zwiększyć rynkową wartość dzieła.

¹⁸ Brian F. Cook, *The Townley Marbles*, dz. cyt., str. 59–62.

¹⁹ Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, dz. cyt., t. III, ks. VI, rozdz. II, str. 35.

²⁰ Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, 34, 53–55.



Il. 8: Rekonstrukcja grupy Polikleta *Astragalizontes*, rysunek Federiki Grossi (użycie za zgodą), na podstawie: Charles Picard, „Les antécédents des *Astragalizontes* polyclétéens et la consultation par les dés”, *Revue des études grecques*, t. 42, z. 195–196, kwiecień–czerwiec 1929, il. 1.

Jak już w 1867 roku wykazał historyk sztuki Adolf Michaelis, hipotezę o tym, że grupa jest kopią *Astragalizontes* Polikleta, można stanowczo odrzucić²¹. Tę zaginioną rzeźbę znaną tylko ze skrótego opisu Pliniusza próbowano wielokrotnie odtworzyć. Wszystkie propozycje ukazują parę podobnych do siebie graczy, spokojnych i skupionych, pogrążonych w czynności, którą niektórzy badacze łączą z pewną formą wróżenia²² (il. 8). Potencjalne kopie tej grupy

²¹ Adolf Michaelis, „Der Knöchelspieler im Britischen Museum”, *Archäologische Zeitung*, t. 25, 1867, str. 102–104.

²² Charles Picard, „Les antécédents des ‘Astragalizontes’ polyclétéens et la consultation par les dés”, *Revue des études grecques*, t. 42, nr 195–196, kwiecień–czerwiec 1929, str. 121–136; Waldemar Deonna, „Astragalizontes? Groupe isolé ou fronton?”, *Revue des études grecques*, t. 43, nr 203, październik–grudzień 1930, str. 384–397.

rzeźbiarskiej zachowały się w świecie greckim wykonane w różnych technikach: w złotnictwie i gliptyce, w malarstwie wazowym i w greckich figurkach terakotowych. Układ odtworzonych postaci czerpie również ze schematu stosowanego dla przedstawień dzieci rzucających kośćmi u stóp posągu Artemidy w mennictwie na obszarze Azji Mniejszej w okresie cesarstwa²³.

Dla kilku specjalistów grupa „gryzącego chłopca” stanowi marmurową kopię brązowego oryginału z późnej epoki hellenistycznej (koniec II w.–początek I w. p.n.e.). Dzieło dobrze wpisuje się w modny wówczas nurt „rokoko”²⁴, charakteryzujący się upodobaniem do ludowych postaci, czy to ludzkich, czy nadprzyrodzonych (pasterzy, rolników, rybaków, faunów). Ich otoczenie jest malownicze, jak w wypadku grupy przedstawiającej nimfę i satyrę, znalezionej w tak zwanej Willi Kasjusza w Tivoli (il. 9)²⁵ – rzeźby, którą Townley także zakupił za pośrednictwem Jenkinsa. Ciało układają się tu w *symplegmę*, czyli erotyczną kompozycję ramion i rąk; postawa satyra jest chwiejna i niezadarna, podczas gdy rozbawiony wyraz twarzy nimfy sugeruje, że próba napaści seksualnej przekształciła się w igraszkę.

Kilka cech grupy „gryzącego chłopca” pasuje do tej nowej estetyki, która próbuje różnych sposobów wyrażania ludzkich namiętności. Gracem jest młody pasterz, obdarzony smukłym, choć atletycznym ciałem, siedzący na ziemi, skromnie odziany w zgrzebną tunikę. Widz staje się świadkiem kluczowej chwili, kiedy chłopak, straciwszy panowanie nad emocjami, chwycił ramię kolegi, aby go ugryźć. Dynamika kompozycji podkreśla brutalność ataku. Gracz – pochylony, z napiętymi mięśniami – trzyma mocno obiema dłońmi nadgarstek towarzysza, aby go ugryźć (patrz wyżej, il. 1 a–c). Jego gest i sposób, w jaki przedstawiono zęby w półotwartych ustach, przypominają scenę Gigantomachii na północnym fryzie Ołtarza Pergamońskiego (ok. 180 r. p.n.e.), gdzie przedstawiony *en face* gigant, krzywiąc się, wbija zęby w ramię boga (il. 10)²⁶.

²³ Richard H. J. Ashton, „Astragaloi on Greek Coins of Asia Minor and Thrace”, w: Véronique Dasen i Ulrich Schädler, red., [Dossier] *Jouer dans l'Antiquité. Identité et multiculturalité, Archimède. Archéologie et histoire ancienne*, t. 6, 2019, str. 113–126.

²⁴ Termin „rokoko”, podobnie jak „barok”, został zapożyczony z historii sztuki nowożytnej i odnosi się tu do artystycznego ruchu w okresie hellenistycznym. Zob. np. wyjaśnienie w: Jerome Jordan Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, str. 127–141.

²⁵ Brian F. Cook, *The Townley Marbles*, dz. cyt.; Richard Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen...*, dz. cyt., str. 232, kat. 66.34. Tego typu skomplikowana kompozycja z dwoma figurami, która wykształciła się w okresie hellenistycznym – zob. Roland R. Smith, *Hellenistic Sculpture*, London, Thames and Hudson, 1991, str. 53, il. 158 i 159, satyr i nimfa, satyr i hermafrodyta (oryginał z III w. p.n.e.).

²⁶ Sztuka pergamońska i przedstawienia patosu, zob. François Queyrel, *L'Autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie*, Paris, Picard, 2005, str. 170–173, il. 151.



Il. 9: Grupa rzeźbiarska przedstawiająca nimfę i satyra, II w. n.e., marmur, 76,20 × 68 × 52 cm, © The Trustees of the British Museum, Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Londyn, British Museum, nr inw. 1805,0703.2.

Kilka poszlak wskazuje jednak, że jest to dzieło greckiego rzeźbiarza z czasów rzymskich – okresu późnej Republiki lub wczesnego Pryncypatu. Twórca mógłby pochodzić z Rodos lub Azji Mniejszej. Po pierwsze, dzieło to jest unikatowe, stanowi *hapaks*: nie znamy żadnej jego kopii, a należałoby się spodziewać istnienia replik, gdyby chodziło o słynny brąz z epoki klasycznej, tak jak w przypadku *Doryforosa* Polikleta, którego kopiowano w wielu różnych



IL. 10: Fragment fryzy *Gigantomachii*, Ołtarz Pergamoński, fot. Carole Raddato, 2011, Flickr, Creative Commons, Attribution-ShareAlike 2.0 Generic (CC BY-SA 2.0). Muzeum Pergamońskie, Berlin.

rozmiarach i materiałach (brąz, marmur, terakota...). Co więcej, „gryzący chłopiec” wykazuje podobieństwo do innych prac stworzonych przez greckich artystów w I wieku p.n.e., kiedy w sposób eklektyczny mieszano rozmaite style, zarówno klasycyzujące, jak i nowsze, aby wyjść naprzeciw gustom rzymskiej elity²⁷. Podczas gdy oblicze hellenistycznego giganta z Pergamonu jest wykrzywione w grymasie, który podkreśla jego skłonności do bestialstwa, wyraz twarzy chłopca nie pasuje do przemocy płynącej z jego gestu: jest skupiony, wręcz beznamiętny, niemal jak rzeźby w surowym wczesnym stylu klasycznym (480–450 r. p.n.e.). Pewne podobieństwo można także zauważyć w sposobie przedstawienia włosów i rysów twarzy młodych synów trojańskiego kapłana Laokoona,

²⁷ Upodobanie rzymskich elit do tego klasycyzującego, eklektycznego stylu – zob. Jean-René Gaborit, „Le tireur d’épine ou l’adolescent modèle”, w: Jean-Pierre Cuzin i in., *D’après l’antique*, kat. wyst. (Paryż, Musée du Louvre, 16 października 2000–15 stycznia 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, str. 200–227.



IL 11: Grupa Laokoona, ok. 40 r. p.n.e., marmur, 2,42 × 1,60 m, phot. Marie-Lan Nguyen, 2009, Wikimedia Commons, domena publiczna. Watykan, Museo Pio-Clementino, nr inw. MV. 1059.0.0. i MV. 1064.0.0.

zaatakowanych przy ołtarzu przez dwa potworne węże (il. 11)²⁸. Podobnie jak grupa Townleya, grupa Laokoona jest dziełem wyjątkowym, pozbawionym znanych w starożytności kopii, powstałym bez pierwowzoru z brązu.

²⁸ Nathan Badoud, „Le Laocöon et les sculptures de Sperlonga”, *Antike Kunst*, t. 62, 2019, str. 71–95, detal na pl. 9, il. 4 (uważa się, że rzeźbę stworzono w 19 r. p.n.e. dla przyszłego cesarza Tyberiusza). Zob. także Élisabeth Décultot, Jacques Le Rider i François Queyrel, red., „Le Laocöon : histoire et reception”, *Revue germanique internationale*, vol. 19, 2003, online: <https://journals.openedition.org/rgi/926>.



Il. 12: Fragment fryzu ściany północnej *Ara Pacis*, I w. p.n.e., Rzym, fot. MM, Wikimedia Commons, Creative Commons Attribution – ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0).

Wyrzeźbiona prawdopodobnie pod koniec I wieku p.n.e. przez trzech rodyjskich artystów, Agesandra, Polidora i Atenodora, grupa Laokoona jest również z marmuru paryjskiego, z częściami ołtarza z marmuru kararyjskiego. Tradycja baroku pergamońskiego widoczna jest w sposobie, w jaki oddano cierpienie postaci, chociaż tutaj zrobiono to bardziej nowatorsko. Podobnie jak w przypadku innych prac z tego okresu, *Laokoona* i „gryzącego chłopca” trzeba oglądać pod określonym kątem – *Laokoona* z przodu, gracza pod kątem trzech czwartych (patrz wyżej, il. 1a). Zauważmy oprócz tego szczegół jego ubrania: oto prawe ramię chłopca wysunęło się niedbale z rękawa tuniki, jakby dla zwiększenia swobody ruchów (patrz wyżej, il.1a–c) – na dziełach z tego okresu podobnie przedstawiani bywali niewolnicy i barbarzyńcy. Na północno-wschodnim fryzie *Ara Pacis*, monumentalnego ołtarza na Polu Marsowym w Rzymie poświęconego przez Augusta w 9 roku p.n.e., pewien chłopaczek, uważany zwykle za cudzoziemskiego księcia, trzyma się kurczowo szaty jednego z ubranych w togę dostojników kroczących w procesji; wygląda niechlujnie, przykrótka tunika nie okrywa jego nagich pośladków, a prawe ramię wysunęło się z rękawa (il. 12)²⁹.

²⁹ Novella Lapini, „L'ingresso di *infantes, pueri e puellae* nella sfera pubblica”, w: Lorenza Camin i Fabrizio Paolucci, red., *A misura di bambino. Crescere nell'antica Roma*, kat. wyst. (Florenca, 23 listopada 2021–24 kwietnia 2022), Firenze, Sillabe, 2021, str. 117, il. 2.

Wreszcie, podobnie jak w innych grupach rzeźbiarskich z I wieku p.n.e., „gryzący chłopiec” wydaje się obojętny na to, że ktoś może go obserwować. Twarz zaatakowanego gracza mogła być jednak odwrócona w stronę widza, aby wywołać jego reakcję. Postać „ugryzionego” nie zachowała się; można ją rekonstruować na różne sposoby. Według Ariel Herrmann osobnik ugryziony kucak; mógł być młodszy, przerażony, a wyraz jego twarzy mógł zwiększać patos całej sceny (patrz wyżej, il. 1a–c), albo wręcz przeciwnie: mógł być w tym samym wieku i równie silny, gotowy do bitki³⁰. Można też brać pod uwagę trzecią hipotezę: ugryziony gracz mógł być zwycięzcą, w pozycji stojącej uwalniał ramię z uścisku i drwił z przeciwnika (patrz wyżej, il. 1c), co mogłoby stanowić parodystyczną aluzję do jakiegoś znanego mitologicznego epizodu o dwojgu dzieciach kłócących się o kości.

Eros i Ganimesdes

Jak zauważył Winckelmann, kostka czy *astragalos* (ἀστράγαλος), którą chłopiec ściska w dłoni, sugeruje, że rzeźbiarz przedstawił scenę sprzeczki mającej miejsce w czasie gry. Astragal jest małą kością stępu stanowiącą część tylnych kończyn ssaków (il. 13); większość znalezisk to kości owiec lub kóz. Jako że na wsi było je łatwo zdobyć, gra przy użyciu tych kości stanowiła jedną z najpopularniejszych zabaw wśród młodych dziewcząt i chłopców w świecie grecko-rzymskim³¹.

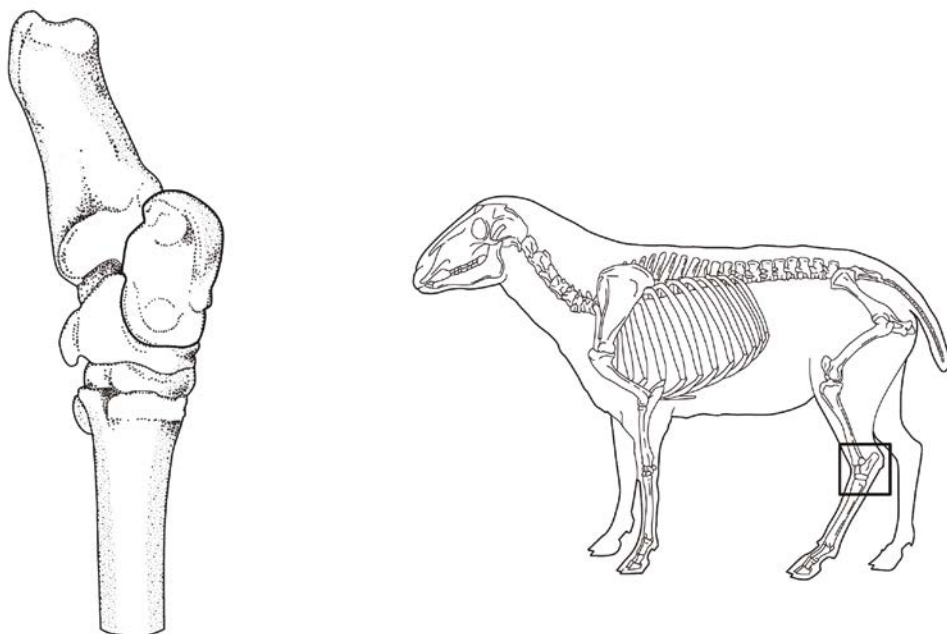
Astragal może rzeczywiście służyć za naturalną kość do gry. Ma cztery ścianki, z których każda wygląda inaczej, ma swoją nazwę i odpowiada jej inna wartość liczbowa od 1 do 6, na wzór kości do gry, ale bez 2 i 5. Arystoteles, używając terminów anatomicznych, opisuje kostkę jako miniaturę ciała: powierzchnie szerokie to brzuch (ὑπτίον / *hyption*) i plecy (πρανές / *pranes*), zaś wąskie to miednica (ἰσχία / *ischia*) i kończyny (κῶλα / *kola*)³². Gramatyk Juliusz Pollux (II w. n.e.) podaje w swoim *Onomastikonie*, że jedna z wąskich ścianek nazywa się „Chios” lub „pies”, druga zaś „Kos”, i cytuje ich wartości liczbowe, nie precyzując jednak, do których ścianek się odnoszą.³³ Kostki miały

³⁰ Ariel Herrmann, „The Biter...”, dz. cyt., str. 167–168.

³¹ Ulrich Schädler, „Spielen mit Astragalen”, *Archäologischer Anzeiger*, t. 1, 1996, str. 61–73; Véronique Dasen, red., *Ludique. Jouer dans l'Antiquité*, kat. wyst. (Lyon, Lugdunum-musée i teatry rzymskie, 20 czerwca–1 grudnia 2019), Gand, Lyon, Snoeck, 2019, str. 94–97 i str. 124–126.

³² Arystoteles, *Zoologia. Historia animalium*, tłum. Paweł Siwek, Warszawa: PWN, 1982, 2, 1, 499b.

³³ Pollux, *Onomasticon*, IX, 100; Salvatore Costanza, *Giulio Polluce, Onomasticon: excerpta de ludis. Materiali per la storia del gioco nel mondo greco-romano*, Alexandria, Edizioni dell'Orso, 2019. Nazwy i wartości liczbowe – zob. Marco Vespa, „Knucklebone Faces



Il. 13: Kości używane do gry, rysunek Marie-Noëlle Baudrand (dziękujemy za życzliwą zgodę na jego publikację).

także pewną wartość przedmonetarną i wydaje się, że ich zbiory stanowiły jeden z najwcześniejszych skarbów dziecięcych w historii.

Astragal używany był w wielu grach, o których wspominają starożytni autorzy, co odnotowali XVII- i XVIII-wieczni antykwariusze.³⁴ Wśród zgadywanek mamy na przykład *artiasmos* (ἀρτιασμός; po łacinie *par/impar*) – zabawę polegającą na chowaniu w dłoni pewnej liczby kostek; drugi gracz musi powiedzieć, czy liczba ta jest parzysta, czy nieparzysta³⁵. W grze w „okrąg” (ὠμίλλα / *omilla*), chodzi o to, żeby kostka rzucona do koła narysowanego na ziemi wypchnęła poza okrąg kości innych graczy, podczas gdy w grze *tropa* rzuca się

and Throws: Play, Rules, and Rhetorical Discourse in Julius Pollux”, *Mnemosyne*, t. 75, nr 5, 2022, str. 793–810.

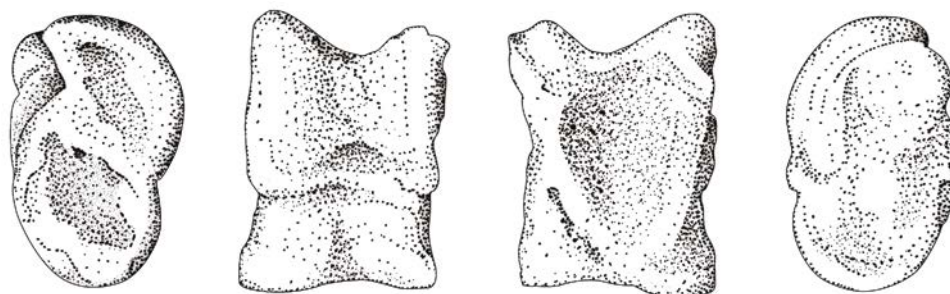
³⁴ Jacobo Gronovio (Gronovius) przedstawia je w tomie VII swojego *Thesaurus Graecarum Antiquitatum*, Lugduni Batavorum, Petrum Vander Aa, 1699; Jules César Boulenger (Boulenger), *De Ludis Veterum, liber unicus*, 1627; Joannes Meursius, *De Ludis Graecorum, liber singularis*, 1622; Danielis Souterius, *Palamedes, sive de tabula lusoria, alea et variis ludis, libri tres*, 1622; Andrea Senftleben, *De Alea Veterum, liber singularis*, 1699; Calca Calcagninus, *De Talorum ac Tesserarum & Calculorum ludii, ex more veterum, in gratiam Gregorii Gyraldi*, 1699.

³⁵ Np. Platon, *Lizys*, 206 E, w: Platon, *Charmides. Lizys*, tłum. Władysław Witwicki, Warszawa: skł. gł. Księg. Kasy im. J. Mianowskiego, 1937, str. 113.

po prostu do celu (dołka, pojemnika...)³⁶. We wszystkich tych grach zamiast kostki można użyć innych naturalnie występujących przedmiotów, takich jak orzechy, migdały, żółędzie czy kamyki.

Cały szereg gier polega na zbieraniu punktów, które zdobywa się, rzucając jednym lub kilkoma astragalami służącymi za kości do gry. W grze „najwyższy strzał” (πλειστοβολινδα / *pleistobolinda*) celem jest uzyskanie jak największej liczby punktów³⁷.

Rezultaty rzutów mają różne nazwy. Najszczęśliwszym rzutem, poświadczonym przez autorów z okresu rzymskiego, jest rzut czterema kośćmi, z których każda upada na inną powierzchnię, dając wynik zwany „rzutem Wenus” (il. 14)³⁸. Inne nazwy odnoszą się do trzydziestu ośmiu kombinacji, które można uzyskać, rzucając czterema kośćmi („Efeb”, „Stezychor”, „Aleksander”...)³⁹.



Il. 14: „Rzut Wenus” ukazujący cztery różne powierzchnie astragala: powierzchnię przyśrodkową, grzbietową, podeszwową i boczną, rysunek Marie-Noëlle Baudrand (dziękujemy za życzliwą zgodę na publikację rysunku).

Obecność astragala jest niezbędna do zrozumienia znaczenia grupy Townleya, bowiem gra w kości stanowi zabawę charakterystyczną dla grupy wiekowej, do której należy chłopiec – jeszcze nie dorosły, co oznacza, że nie kontroluje w pełni swoich emocji. Co więcej, pochodzący od zwierząt stadnych astragal jest częścią bukolicznego świata młodego pasterza z jego zgrzebną szatą, postawą i impulsywnym zachowaniem.

Gra osadza ponadto akcję w całokształcie złożonych greckich odniesień wizualnych i literackich, które nadają dziełu szczególnej głębi kulturowej. Ta grupa rzeźbiarska może zatem stanowić aluzję – tym razem poprzez grę opartą

³⁶ Pollux, *Onomasticon*, IX, 102.

³⁷ Pollux, *Onomasticon*, VII, 206 i IX, 117.

³⁸ Np. Horacy, *Ody*, 2, 7, 25–26; Marcjalis, *Epigramy*, 14, 14. Zob. Ulrich Schädler, „Spielen mit Astragalen”, dz. cyt.; Erika Zwierlein-Diehl, „Jeux d’astragale sur les gemmes”, w: Véronique Dasen i Ulrich Schädler, red., [Dossier] *Jeux et jouets grecs et romains*, *Archéothéma*, t. 31, 2013, str. 58–61.

³⁹ Zob. online: <https://elearning.unifr.ch/astragaloι>.

na erudycji – do znanych starożytnych opowieści, w których kości doprowadzają graczy do szaleńczej utraty panowania nad sobą, a nawet mordowania. W 1764 roku Winckelmann przywołuje epizod z *Iliady*⁴⁰, gdzie Patroklos odczuwa wyrzuty sumienia z powodu zabicia towarzysza dzieciństwa, syna Amfidamasa, w trakcie zabawy, która przerodziła się w kłótnię. Homerycka relacja wyraźnie wini za wypadek emocje wywołane gniewem z powodu przegranej, podkreślając młody wiek dzieci określonych terminem *nepioi*, wskazującym na ich niezdolność do właściwego wyrażania uczuć, a co za tym idzie – brak umiejętności rozsądnego rozwiązywania konfliktów.

W czasie, kiedy dzieło można było oglądać w posiadłości Juliuszów Asperów, anegdotę tę znano doskonale. Nawiązuje do niej Filostrat Młodszy (druga połowa III w. n.e.) w *Rozmowie o herosach*, opowiadając, jak dwóch młodych pasterzy prawie pozabijało się podczas gry w kości, aż przywołał ich do porządku duch Patroklosa, mówiąc: „Dosyć! Krew już raz polatała się z powodu kości!”⁴¹

Innym słynnym przykładem takiego niepohamowanego zachowania jest incydent, który Plutarch przypisuje ateńczykowi Alcybiadesowi. Jeszcze jako dziecko (*mikrós*), bawił się on z kolegami na ulicy i żeby ocalić rzut kośćmi, które wypadły na drogę, skoczył podobno pod koła rydwanu⁴². Tę relację poprzedza inna anegdota, również mająca na celu opisanie porywczej natury młodego Alcybiadesa. Podczas treningu zapaśniczego, będąc blisko przegranej, udał, że gryzie przeciwnika w ramię. Kolega, drwiąc z tak dziecinnego przejawu bezradności, miał wykrzyknąć: „Gryziesz niczym kobiety, Alcybiadesie!”. Aby nie stracić twarzy, Alcybiades podobno odpowiedział: „Nie, raczej jak lwy!”⁴³, tym samym porównując się do tego szlachetnego zwierzęcia o wyniosłym charakterze. Seneka Młodszy tłumaczy jednak, że gryzienie nie jest typowe dla zwierząt „szlachetnych”, ale raczej tych, które znęcają się nad pokonanym przeciwnikiem⁴⁴.

Wielu autorów odnosi się również do temperamentu małych dzieci, które szybko wpadają w złość podczas zabawy. W *Sztuce poetyckiej* Horacy wspomina o nieproporcjonalnym charakterze dziecka, które „pali się” do zabawy z kolegami, wścieka się i uspokaja bez powodu⁴⁵, podczas gdy Plutarch kilkakrotnie podkreśla dziecięcy brak opanowania, który może prowadzić do agresji. Incydenty, mające miejsce podczas zabawy, nie należą do rzadkości⁴⁶.

⁴⁰ Homer, *Iliada* 23, 84–88.

⁴¹ Filostrat, *Rozmowa o herosach*, 22, 13 (tłum. J.W.).

⁴² Plutarch, *Alcybiades* 2, 3–4.

⁴³ Tamże, 2, 2–3 (tłum. J.W.).

⁴⁴ Seneka, *O łaskawości*, 1, 5, 5–6.

⁴⁵ Horacy, *Sztuka poetycka*, 156–160.

⁴⁶ Plutarch, *O cnocie moralnej*, 7, 447a.

Kilka sarkofagów dziecięcych z czasów imperium rzymskiego zdobią sceny tego rodzaju zachowania, gdzie chłopcy, zawsze bardzo ożywieni, przechodzą do rękoczynów i ciągną kolegów za włosy i ubrania, podczas gdy dziewczęta są spokojne, a ich ruchy wyważone (il. 15).



Il. 15: Sarkofag, III w. n.e., marmur, 107 × 43 × 36 cm, fot. K. Anger, Neg. D-DAI-ROM 88Vat.594, © Deutsches Archäologisches Institut – Rom (dziękujemy za zgodę na publikację zdjęcia). Watykan, Museo Chiaramonti, nr inw. 1303/4.

W rzeźbie hellenistyczny motyw kobiety grającej w kości stanowi kolejny przykład różnicy w traktowaniu dziewcząt i chłopców. Temat podejmują liczne repliki, jak na przykład marmurowa rzeźba z okresu Antoninów (ok. 140 r. n.e.), odkryta w Rzymie w 1732 roku, która w roku 1742 weszła w skład kolekcji Polignaca, a dziś znajduje się w Antikensammlung w Berlinie (il. 16)⁴⁷.

Podczas gdy chłopców ukazano w trakcie kłótni podczas zabawy, młoda dziewczyna, sama i skupiona, siedzi na podłodze z podkurczonymi nogami. Opiera się na lewej ręce. Pod lewą dłoń ma dwie kostki do gry, zaś prawą rzuca kolejne dwie. Chiton zsunął się jej z ramienia, odstaniając jeszcze młodzieńczą pierś – standardowa pozycja czyniąca z dziewczyny Afrodytę. Jej rozmarzone spojrzenie podaje w wątpliwość sens sceny: czy to zwykła gra w kości, czy raczej rodzaj wróżby? Być może udałoby się osiągnąć „rzut Wenus” jako zapowiedź szczęśliwego małżeństwa?⁴⁸

⁴⁷ Kathrin Schade, „Die Knöchelspielerin in Berlin und verwandte Mädchenstatuen”, *Antike Plastik*, t. 27, 2000, str. 91–100; Jean-Luc Martinez, „La nymphe à la coquille”, w: Jean-Pierre Cuzin i in., *D’après l’antique*, dz. cyt., str. 324–333.

⁴⁸ Wróżbiarski charakter gry – zob. Johannes Nollé, *Kleinasiatische Losorakel. Astragal- und Alphabetchresmologien der hochkaiserzeitlichen Orakelrenaissance*, Munich, C.H. Beck, 2007; Barbara Carè i Véronique Dasen, „Gaming”, w: Jan N. Bremmer, Jörg Rüpke i Georgia

Grupa „gryzącego chłopca” może także odnosić się do mniej na pierwszy rzut oka oczywistego epizodu mitologicznego. Apolloniusz Rodyjski (III w. p.n.e.) w *Argonautykach* opisuje, jak Eros, odwieczny bezwstydnik, oszukał małego Ganimedesa w grze złotymi kostkami⁴⁹. Autor przywołuje frustrację przegranego i tryumf zwycięzcy. Przedstawia scenę, w której Eros stoi, przyciskając do piersi garść kości, które wygrał. Szydź z Ganimedesa, który milczy wściekły, nadal na kolanach, i na próżno rzuca swoje dwie ostatnie kości. Wybuch przemocy nie ma jednak miejsca. Ostatecznie pokonany Ganimedes odchodzi – pogodzony z losem, z pustymi rękami, nie atakuje oszusta, który wybuchu śmiechem, kpiąc z jego porażki.

Aluzje do tego epizodu znajdujemy w wielu starożytnych dziełach. Na zaginionym dzisiaj intaglio z okresu rzymskiego dwa uosobienia Erosa są pochłonięte grą w *pleistobolinda*, „najwyższy rzut” (il. 17)⁵⁰. Eros stojący po lewej stronie trzyma kości w dłoni, podczas gdy Eros kucający rzuca jedną kość w kierunku drugiej, mając nadzieję, że uda mu się tamtą obrócić i, tym samym, osiągnąć wyższy wynik. Podobną scenę przywołuje seria marmurowych rzeźb⁵¹. Dziecko stoi w pozycji zwycięzcy, z garścią kości w ręce przyciśniętej do piersi; czasem widzimy chłopaczka z niezadowoloną miną, jakby właśnie przegrał. Nie widać jednak żadnej kłótni.

Grupa Townleya mogłaby więc wiązać się ze sprzeczką między Erosem i Ganimedesem, ale w formie pikantnego pastiszu. Osobnikiem gryzącym byłby

Petridou, red., *Religion in Context: Graeco-Roman Religious Practices in Their Socio-Cultural Milieu*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, Der Neue Pauly Supplemente, 2025, w druku. Por. odlew intaglio z I w. p.n.e. z inskrypcją EROS otoczoną czterema kostkami; Dactyliotheque Gerhard, Akademisches Kunstmuseum Bonn 28, 2023 (= Cades Rom XI L 116); Erika Zwierlein-Diehl, „Jeux d’astragale sur les gemmes”, dz. cyt., str. 5 (il.). Badania Barbary Carè pokazują jednak, że kości zostały dodane w trakcie restauracji – zob. Barbara Carè, „The Berlin Painter and Other Knucklebone Players: The Creation of a Cultural Construct”, *Thiasos. Rivista di Archeologia e Architettura Antica*, w druku; Barbara Carè i Michel Fuchs, „La joueuse d’osselets”, w: Alexandra Attia i Véronique Dasen, red., *Louis Becq de Fouquières (1869), Les jeux des anciens et leur réception à l’époque moderne*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2025, str. 397–412. Marmurowa wersja tego tematu, odkryta w ogrodach Salustiusza w Rzymie w 1765 roku, została zakupiona przez Townleya w 1768 roku (Londyn, British Museum, nr inw. 1805,0703.13 i online: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-13). Młoda dziewczyna – trochę jednak starsza od poprzedniej – wykonuje gest prawą dłonią, ale nie ma kości, podczas gdy jej lewa dłoń spoczywa na małym łuku, co pozwala utożsamić ją z nimfą, towarzyszką Diany Łowczyni; zob. Brian F. Cook, *The Townley Marbles*, dz. cyt., str. 13; Kathrin Schade, „Die Knöchelspielerin in Berlin”, dz. cyt., str. 98–99, kat. nr 4, il. 5 I 7, pl. 62c–65; Jean-Luc Martinez, „La nymphe à la coquille”, dz. cyt., str. 324, il. 2, kat. 149, str. 329. Por. Barbara Carè, „The Berlin Painter and other Knucklebone Players”, dz. cyt.

⁴⁹ Apolloniusz Rodyjski, *Argonautyki* 3, 117–136.

⁵⁰ Erika Zwierlein-Diehl, „Jeux d’astragale sur les gemmes”, dz. cyt.

⁵¹ Ariel Herrmann, „The Biter...”, dz. cyt., str. 169.



Il. 16: Posąg młodej dziewczyny, poł. II w. n.e., marmur, wys. 71 cm, dł. 65 cm, fot. Antikensammlung / Johannes Laurentius (dziękujemy za zgodę na publikację zdjęcia), CC BY-SA 4.0. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Sk 494.

jakiś nowy Ganimedes, którego starożytni autorzy opisują jako czarującego pasterza. Lukian z Samosaty (II w. n.e.) opowiada w *Dialogach bogów*, jak Ganimedes został porwany przez Dzeusa w momencie, kiedy zajmował się swoją



Il. 17: Odlew zaginionego intaglio, koniec I w. p.n.e. – początek I w. n.e. gips, 113 × 95 cm, fot. © Jutta Schubert, Akademisches Kunstmuseum Bonn. Bonn, Akademisches Kunstmuseum Cades, coll. 6,101.

trzędą⁵². Niewinne igraszki boskich chłopaczków zostałyby przeniesione na wieś przy równoczesnym odwróceniu relacji władzy, dając zaskakujący efekt. To nie gryzący jest czarnym charakterem, ale jego przeciwnik, ugryziony. Niczym Ganimedes, pasterz pada ofiarą oszustwa swojego partnera. Jednak, w przeciwieństwie do Ganimedesa, który potulnie rezygnuje z gry, ten przegrywający reaguje na nikczemne zachowanie, traktując oszusta z brutalnością uzasadnioną wobec łamania konwencji gry⁵³. Możliwe, że parodystyczny wymiar grupy pogłębia również aluzja do *Astragalizontes* Polikleta.

⁵² Lukian z Samosaty, *Dialogi bogów, Zeus i Ganimedes*.

⁵³ Thierry Wendling, „Contrat ludique, violence et jeux impairs”, w: Véronique Dasen i Typhaine Haziza, red., *Violence et jeu, de l'Antiquité à nos jours*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2025, 41–66.

Powyższe transformacje, jak również temat fizycznej konfrontacji, mogły odpowiadać gustom rzymskich zleceniodawców, którzy cenili jednocześnie odniesienia do greckiej kultury, symbolizowanej tu poprzez grę w kości, oraz ekscytację na skutek przemocy w połączeniu z pewnego rodzaju moralizatorskim wojeryzmem. Grupa „gryzącego chłopca” wpisuje się w wyimaginowany bukoliczny pejzaż którejś z elitarnych siedzib, wypełniony postaciami w nieoczekiwanych pozach. Rysy twarzy chłopca, wysokie kości policzkowe, małe oczy, odstające uszy i krzaczasta czupryna kojarzą się bardziej z faunem, co umieszcza go w przestrzeni dionizyjskiej – miejscu, gdzie cały porządek i normy społeczne zostały odwrócone. Druga rzeźba, obecnie zaginiona, odkryta niedaleko, też w willi Asperów, przedstawiała podobno młodego pasterza niosącego jelonka⁵⁴. Tego typu rzeźby odnoszą się do mitologicznych epizodów o nieszczęśliwym zakończeniu. I tak, spacerując w Rzymie, w ogrodach Sallustiusza, można było zobaczyć śmierć dzieci Niobe przebitych strzałami Artemidy i Apollina, mszczących się za znieważenie ich matki Latony⁵⁵. W innym miejscu, w willi Antonina Piusa na Monte Cagnolo, grupa rzeźbiarska, także zakupiona przez Townleya, przedstawia Akteona, którego pożera jego własna sfera – za karę, że zaskoczył nagą Artemidę podczas kąpeli⁵⁶. Rzeźby te stanowiły zarówno punkt wyjścia do opowiadań, pretekst do opisu erudycji w wykonaniu pana domu i jego gości, jak również do komentarzy na temat boskiej i cesarskiej wszechmocy.

Czy można stwierdzić, w co grają postacie tworzące grupę „gryzącego chłopca”? Jej fragmentaryczny stan pozwala sformułować kilka różnych hipotez. Analiza cokołu rzeźby Townleya pokazuje, że XVIII-wieczny konserwator miał na myśli konkretny scenariusz ludyczny. Podczas drugiej renowacji dodano trzy kości leżące na ziemi (patrz wyżej, il. 1a–c): każda z nich obrócona jest inną powierzchnią do góry (grzbietową, podeszwową i boczną), jakby sugerując, że ostatnia kość, ciągle jeszcze trzymana w dłoni, mogłaby upaść właśnie powierzchnią przyśrodkową, dając zwycięski rzut zwany „rzutem Wenus” (il. 18), dobrze znany w XVIII wieku. Rozprawa na temat gry w kości⁵⁷, którą opublikował w 1734 roku w Rzymie Francesco de' Ficoroni, przedstawia wszystkie starożytne źródła literackie dotyczące rzutów kośćmi, w tym najstynniejszego, czyli „rzutu Wenus”.

⁵⁴ Zahra Newby, „The Aesthetics of Violence: Myth and Danger in Roman Domestic Landscapes”, *Classical Antiquity*, t. 31, nr 2, 2012, str. 349–389; Zahra Newby, *Greek Myths in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

⁵⁵ Zahra Newby, „The Aesthetics of Violence...”, dz. cyt., str. 349–389; Zahra Newby, *Greek Myths in Roman Art and Culture*, dz. cyt.

⁵⁶ Brian F. Cook, *The Townley Marbles*, dz. cyt., str. 19, il. 16; online: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-3.

⁵⁷ Francesco de' Ficoroni, *I Tali ed Altri Strumenti Lusori Degli Antichi Romani*, Roma, Antonio de' Rossi, 1734.



Il. 18: Fragment grupy rzeźbiarskiej przedstawiającej chłopca gryzącego fragment ramienia, znanej pod nazwą *Kanibal*, II lub I w. p.n.e., marmur, 68,58 × 90 × 58 cm, fot. Foteini Tsigoni (dziękujemy za życzliwą zgodę na publikację zdjęcia). Londyn, British Museum, nr inw. 1805,0703.7.

XVIII-wieczna renowacja sugeruje dwie możliwości wy tłumaczenia reakcji chłopca. Według pierwszej z nich, gryzący chłopiec miałby próbować powstrzymać kolegę przed rzuceniem ostatnią kostką, dzięki której ten mógłby uzyskać zwycięski „rzut Wenus”. Niewykluczone, że chodziło o pieniądze. W rzeczy samej, kilku autorów okresu rzymskiego wspomina o tym, że w grach w kości zakładano się o wysokie sumy. Cesarz August pisze w jednym z listów, że grając z przyjaciółmi, przegrał sporo pieniędzy⁵⁸. Młodzi ludzie także mogli się zakładać. W innym liście August informuje swoją córkę Julię, że przestał jej dwieście pięćdziesiąt denarów do wydania na gry⁵⁹. W świecie greckim Herondas (III w. p.n.e.) w jednym z *Mimów* opisuje niegrzecznego ucznia, który wpada w obsesję na punkcie gry w kości, i chciałby zrobić zakład w szulerni⁶⁰. Drugie wyjaśnienie odnosi się do sprzeczki między Erosem i Ganimesesem: chłopiec wpada w gniew, zdawszy sobie sprawę, że został oszukany przez przeciwnika, i próbuje wyrwać mu kość, być może sfalszowaną. Gryzący chłopiec nie byłby więc kimś, kto nie potrafi przegrywać, ale uczciwym graczem – Ganimesesem, który nie akceptuje oszustwa i buntuje się.

Gry Erosa

Jak poważnie należy traktować ugryzienie chłopca? Bez względu na to, czy napastnik jest winowajcą, czy ofiarą, przemoc emanująca z grupy Townleya nie ma wyraźnie dramatycznego charakteru. Autorzy nowożytni opisywali gryzącego chłopca jako zezwierzęconego niewolnika pożerającego drugiego człowieka, co na długi czas zniekształciło sposób, w jaki odczytywano znaczenie grupy. Patrząc uważniej na twarz chłopca, widzimy, że ugryzienie jest powierzchowne. Chłopiec udaje, że gryzie z zapamiętaniem, ale w istocie złapał zębami zaledwie trochę skóry na ramieniu kolegi (patrzy wyżej, il. 1b). Czyn ten, daleki od wzbudzania grozy, prawdopodobnie wywoływał efekt komiczny, jako jednocześnie absurdalny i błahy⁶¹. Plutarch, pisząc o Alcybiadesie, uznaje ugryzienie za dziecinadę. Inne znane anegdoty jako żart tego typu traktują agresję u dorosłego. Podobno opowiadano dowcipy o jakimś Memmieszu „kłasacz”, *mordax*, który, z miłości do kobiety, miał zaatakować w ten sposób rywala.⁶²

⁵⁸ Swetoniusz, *August*, 71, 3–5.

⁵⁹ Swetoniusz, *August*, 71, 6.

⁶⁰ Herondas, *Mimy*, 3, 58–65.

⁶¹ Zob. skubanie psiego ucha, które ukazuje grupa chartów z kolekcji Townleya; Londyn, British Museum, nr inw. 1805,0703.8; Brian F. Cook, *The Townley Marbles*, dz. cyt., str. 20, il. 17; oraz online: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-8.

⁶² Cyzeron, *O mówcy* 2, 239–240.

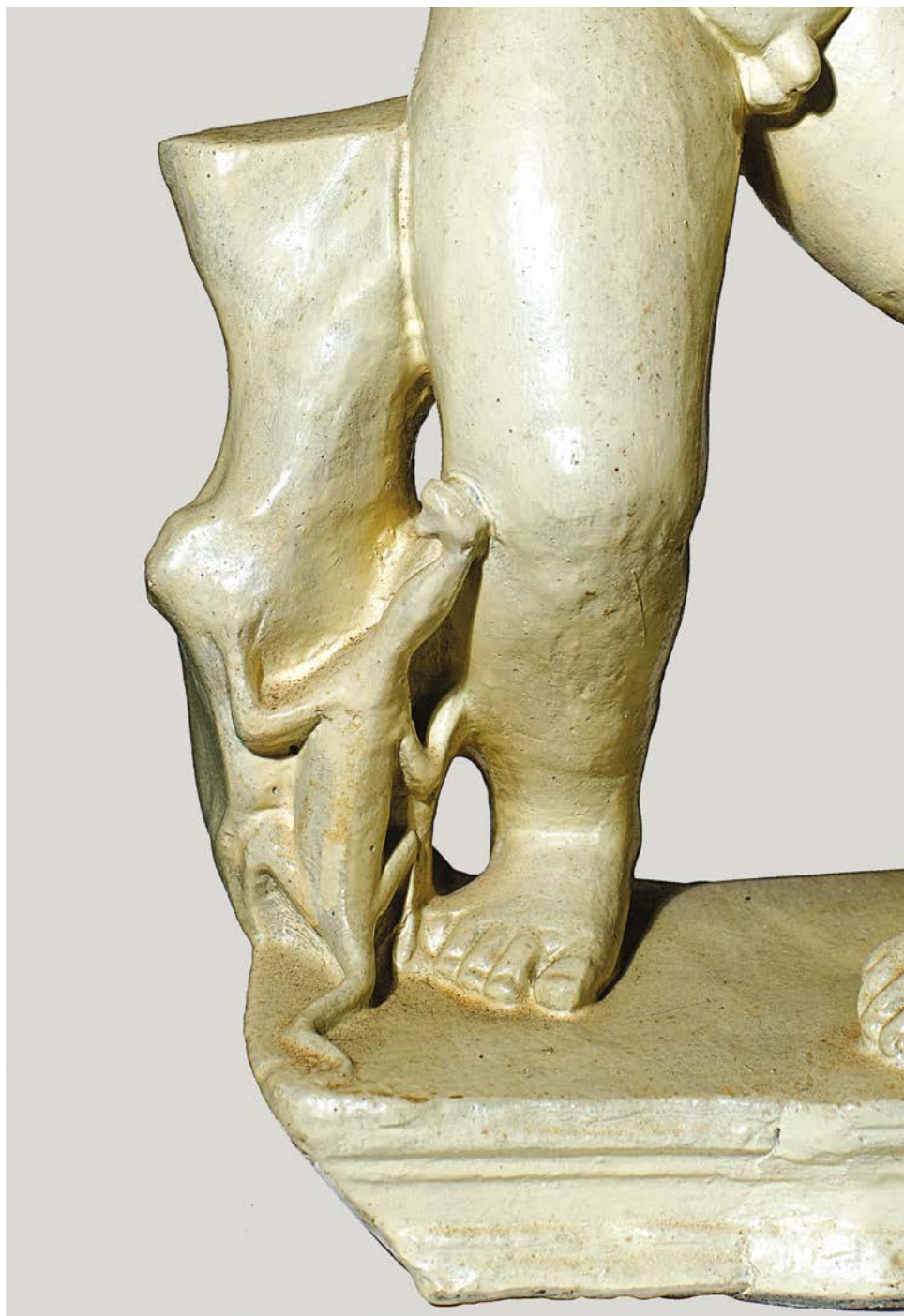
Niegroźny charakter ugryzienia przez dziecko widać jasno w przypadku grupy rzeźbiarskiej z marmuru z Carrary przedstawiającej kłótnię dwóch małych chłopców. Odkryto ją w Vienne (w departamencie Isère) w marcu 1798 roku, w winnicy wdowy Serpollier, prawdopodobnie w obrębie rozległego kompleksu łaźni publicznych. W 1854 roku dzieło uległo zniszczeniu w pożarze, w którym spłonął doszczętnie ratusz, gdzie je przechowywano. Na szczęście wykonano uprzednio kilka kopii z gipsu, fajansu i brązu (il. 19a–b)⁶³.



il. 19a–b: Kopia posągu z marmuru kararyjskiego, II w. n.e., fajans, wys. 56 cm, fot. © Stephane Bonnard (użycie za zgodą). Vienne (Isère), Musée archéologique Saint-Pierre, nr inw. R 2001-5-024.

Młodsze dziecko, przedstawione po lewej stronie, złapało towarzysza za ramię i wbiło w nie zęby. Ugryzione dziecko trzyma w lewym ręku ptaszka, który wydaje się powodem kłótni. Na każdym z dwóch krańców cokotu wznoszą się pnie drzew, o które dzieci opierają nogi. Po lewej stronie jaszczurka łapie motyla (il. 20c), który przysiadł na prawym kolanie gryzącego; po prawym pnieniu pełźnie w górę wąż (il. 20d).

⁶³ Fabrizio Slavazzi, *“Italia verius quam provincia”. Diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1996, str. 205; Henri Lavagne, red., *Nouvel Espérandieu- Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule romaine*, I, Vienne (Isère), Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2003, str. 11–12. Rysunki Pierre’a Schneydera – zob. Véronique Dasen, „La morsure ludique”, w: Véronique Dasen i Typhaine Haziza, red., *Violence et jeu, de l’Antiquité à nos jours*, dz. cyt., il. 14.

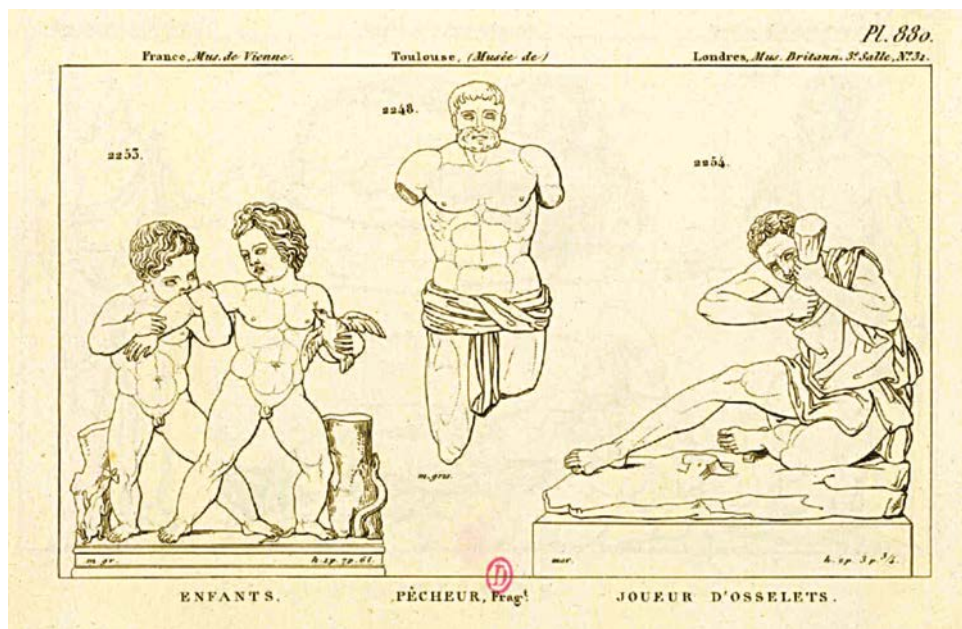


Il. 20c: Detal (jaszczurka i motyl) kopii posągu z marmuru kararyjskiego, II w. n.e., fajans, wys. 56 cm, fot. © Stéphane Bonnard (użycie za zgodą). Vienne (Isère), Musée archéologique Saint-Pierre, nr inw. R 2001-5-024.



Il. 20d: Detal (wąż) kopii posągu z marmuru kararyjskiego, II w. n.e., fajans, wys. 56 cm, fot. © Stephane Bonnard (użycie za zgodą). Vienne (Isère), Musée archéologique Saint-Pierre, nr inw. R 2001-5-024.

W 1851 roku Charles de Clarac uznał grupę z Vienne za podobną do grupy Townleya (il. 21)⁶⁴; brak w niej jednak kostek do gry. Ptak nie został dodany podczas renowacji, bowiem opisują go pierwsze sprawozdania ze znaleziska. Zdaniem Fabrizia Slavazziego, grupa z Vienne, datowana na II wiek n.e., stanowi marmurową kopię rzymską późnohellenistycznego oryginału z brązu, znanego z innej marmurowej kopii, także fragmentarycznej, należącej do zbiorów prywatnych⁶⁵.



Il. 21: Rysunek przedstawiający grających w kości, na podstawie Charlesa de Claraca, *Musée de sculpture antique et moderne. Planches: Statues. Tome V*, Paris, Victor Texier, 1839–1841, pl. 880, Cariatide, bibliothèque numérique de l'INHA, NUM 4 F 161 (5P), Licence Ouverte / Open License Etalab, domena publiczna.

Grupę interpretowano na różne sposoby. W XIX wieku w zasadzie zgadzano się, że przedstawia ona alegoryczną walkę Erosa z Anterosem, Dobra ze Złem⁶⁶. Salomon Reinach uważa natomiast, że wręcz przeciwnie – gryzący chłopiec jest wybawcą, który wysysa jad z rany kolegi ukąszonego przez węży, którego widać na pniu⁶⁷.

⁶⁴ Charles de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, t. V, Paris, Imprimerie royale, 1851, str. 158, n° 2253, pl. 880.

⁶⁵ Ariel Herrmann, "The Biter...", dz. cyt., str. 169, pl. XLVIII, 1.

⁶⁶ Henri de Villefosse, „La pyxis de Vaison”, *Gazette archéologique*, t. 4, 1878, str. 115–117, pl. xx.

⁶⁷ Salomon Reinach, „Le groupe d'enfants autrefois à la bibliothèque de Vienne (Isère)”, *Revue archéologique*, t. 20, 1912, str. 381–384.

Brak skrzydeł sprawia, że identyfikacja z Erosem pozostaje hipotezą, ale fryzura chłopca stojącego po prawej stronie – długie włosy związane nad czołem na kształt kwiatostanu baldachogrona (po łacinie *corymbus*) – przywodzi na myśl Kupidyna, który często jest uczesany w ten sposób (il. 22). Dziecięca walka mogła stanowić alegoryczną grę, w której prawdziwą ofiarą jest agresor. Motyl na nodze gryzącego odnosiłby się do czystości jego duszy, zaś jaszczurka – do faktu, że stracił kontrolę nad emocjami. Na przewrotność dziecka w charakterystycznej fryzurze wskazuje wąż na pniu. Nie widzimy tu kości, ale dziecko „gryzione” trzyma w dłoni gołębicę – ptaka poświęconego Wenus, co mogłoby stanowić aluzję do jego zwycięstwa dzięki „rzutowi Wenus”⁶⁸.



Il. 22: Detal (fryzura) kopii posągu z marmuru kararyjskiego, II w. n.e., fajans, 56 cm, © Stephane Bonnard (użycie za zgodą). Vienne (Isère), Musée archéologique Saint-Pierre, nr inw. R 2001-5-024.

Grupa przypomina także opis złośliwych gierek małych Erosów na fikcyjnym malowidle omówionym przez Filostrata Starszego (ok. 190–250 n.e.)⁶⁹. Osaczonemu Erosowi-zapaśnikowi, z palcami wykręconymi przez przeciwnika, starającemu się wyrwać, udaje się ugryźć go w ucho; to zaś złości jego towarzyszy, którzy oskarżają go o „złamanie reguł zapasów” i „kamienują” za pomocą jabłek.

⁶⁸ Za tę interesującą sugestię dziękuję Michelowi Fuchsowi. Zwraca on także uwagę na pewne podobieństwo w sposobie, w jaki włosy gryzącego ukazuje grupa Townleya i grupa z Vienne: obaj mają krótkie, rzadkie włosy, ułożone na rzymską modłę.

⁶⁹ Filostrat Starszy, *Obrazy*, I, 6.

W epoce renesansu temat ten stał się inspiracją dla obrazu *Kult Wenus* Tycjana (1518–1519), przedstawiającego wesołą bijatykę pulchnych Kupidynów, które zbierają owoce, obejmują się, całują, bawią, siłują i podgryzają na pierwszym planie, zupełnie jak w opisie Filostrata Starszego (il. 23).



Il. 23: Tycjan, *Kult Wenus*, 1518, olej na płótnie, 172 × 175 cm, ©Museo Nacional del Prado, użytek niekomercyjny, nr inw. P00419. Madryt, Muzeum Prado.

Grupa z Wienne przywodzi więc na myśl obraz zgrai rozweselonych, zadziornych dzieciaków, podobnych do ich boskiego patrona Erosa, którego niesforne upodobanie do psikusów wywołuje rozbawione komentarze publiczności.

Gryź dla zabawy

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że grupa Townleya proponuje dyskurs normatywny na temat zapalczywości młodego pasterza, prawdopodobnie niewolnika, w wiejskiej scenerii, grającego na ziemi w kości pozyskane z jego trzody. Niewymuszoną pozę chłopca można by odebrać jako wyraz pogardy dla grupy

na niższym szczeblu hierarchii społecznej, zwierciadło błogości, w jakiej żyją elity, analogicznie do mnożących się w okresie późnohellenistycznym przedstawień żebraków, kalek i sług⁷⁰.

Jednakże kulturowego znaczenia tej rzeźby należy szukać gdzie indziej. Naświetla ona system wartości społeczeństwa rzymskiego na kilku płaszczyznach. Zachowanie gryzącego chłopca zaskakuje i rozśmiesza, podobnie jak zuchwalstwo młodego niewolnika. W starożytnym Rzymie bezczelne i bezwstydne zachowanie *uernula*, małego niewolnika urodzonego w domu pana, uważano za zabawne i zachęcano do takiego właśnie zachowania. Seneka Młodszy (I w. n.e.) wyjaśnia, że ludzie kupują specjalnie młodzieńców, butnych niewolników i szkolą ich w rzucaniu obelg i specjalnie przygotowanych dowcipów, które bawią, nie obrażają⁷¹.

Scena sprzeczki ma także sprawić patrzącemu przyjemność na widok zaciętego starcia, w którym przegrany nie daje się zniechęcić i reaguje, raniąc przeciwnika. Przypomina to podniecenie widowni na cyrkowych *ludi*, kiedy sytuacja nieoczekiwanie zmienia się sposób diametralny, albo uczestników brutalnych zabaw zbiorowych, w czasie których dzieci wzajemnie się prowokują, ćwicząc odporność na presję i ból, jak w *basilinda*, „grze w króla”, lub *chytrinda*, „grze w kociątek”⁷². Czyż rzymskie społeczeństwo nie ukazywało cierpień spowodowanych przez namiętną miłość poprzez postać małego Erosa, zakutego w łańcuchy i dręczonego jak niewolnika?⁷³ Ten metaforyczny obraz gnębianego dziecka, przykry dla naszych współczesnych oczu, był odbierany

⁷⁰ Zob. np. Luca Giuliani, „Die seligen Krüppel. Zur Deutung von Missgestalten in der hellenistischen Kleinkunst”, *Archäologischer Anzeiger*, t. 102, 1987, str. 701–721; Jane Massaglia, „Feeling Low: Social Status and Emotional Display in Hellenistic Art”, w: Angelos Chaniotis, red., *Unveiling Emotions, II, Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014, str. 318–321.

⁷¹ Seneka, *O niezłomności mędrca*, XI, 2–3. Zob. Francesca Mencacci, „Modestia vs. licentia”, w: Véronique Dasen i Thomas Späth, red., *Children, Memory, and Family Identity in Roman Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2010, str. 223–244. Panowanie nad wyrazem twarzy, jakiego oczekiwano od wolnego dziecka – zob. Véronique Dasen, „L'enfant qui ne sourit pas”, *Revue archéologique*, t. 64, nr 2, 2017, str. 261–283.

⁷² Surowość pewnych zabaw polegających na odgrywaniu ról – zob. Salvatore Costanza, „Le jeu de Basilinda et autres pratiques ludiques de harcèlement dans l'*Onomasticon* de Pollux”, w: Véronique Dasen i Marco Vespa, red., [Dossier] *Bons ou mauvais jeux ? Pratiques ludiques et sociabilité*, *Pallas*, t. 114, 2020, str. 193–206; Typhaine Haziza, „La violence ludique du jeune Cyrus chez Hérodote”, w: Véronique Dasen i Typhaine Haziza, red., *Violence et jeu, de l'Antiquité à nos jours*, dz. cyt.; Véronique Dasen, „Children in War, War in Play”, w: Raimon Graells i Fabregat, Alessandro Pace i Miguel Pérez Blasco, red., *Warriors @ Play*, Alicante, Universidad de Alicante, 2022, str. 15–28.

⁷³ Michele George, „Cupid Punished: Reflections on a Roman Genre Scene”, w: Michele George, red., *Roman Slavery and Roman Material Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, str. 158–179.

tak przychylnie, że powielano go na wszelkiego rodzaju nośnikach, od biżuterii po rzeźby i ściennie malowidła. Tę twardość w obliczu agonistycznego wymiaru egzystencji rozpowszechniają także napisy grawerowane wręcz na planszach do gry. Heksametry zdobiące plansze *XII Scripta/Alea* komentują ostrą rywalizację graczy, którzy obrażają się wzajemnie, podczas gdy na tego, który przegrał, spływają upokorzenia⁷⁴.

I tak dochodzenie przeprowadzone w temacie banalnego, jak mogłoby się wydawać, sporu, doprowadziło do całkowitej zmiany interpretacji rzeźby, która ewoluowała w zależności od sposobu, w jaki dana epoka postrzegała starożytność. W momencie odkrycia grupy, w końcu XVII wieku, uczeni uważali, że przedstawia ona wygłodniałego niewolnika, który zjada towarzysza niedoli, być może w kontekście wyobrażenia czasu pożerającego dzieła sztuki⁷⁵. Wczesne zabiegi rekonstrukcyjne zmieniły sposób interpretacji całości, ponieważ dodano wyciągnięte przedramię oraz stopę z uniesioną piętą, co świadczyło o kucającej pozie przeciwnika⁷⁶, jak również trzy leżące na ziemi kości, by pokazać, o co toczy się gra – uzyskanie „rzutu Wenus”.

Rekonstrukcja sieci literackich i wizualnych odniesień zawartych w dziele sugeruje, że tę wyjątkową grupę, w energetycznym stylu, zamówił zapewne jakiś miłośnik kultury greckiej z okresu rzymskiego i że nie ma ona związku z grupą z Vienne, która jest kopią uroczej sceny dziecięcej sprzeczki z epoki hellenistycznej. Grupa Townleya stanowi wyjątkowo wyszukany pastisz słynnych greckich dzieł literatury i sztuki. Do aluzji do *Astragalizontes* Polikleta dochodzi odniesienie do rywalizacji między Erosem i Ganimesem przedstawionej w *Argonaukach* przez Apolloniusza Rodyjskiego, wzbogacając scenę o wysoko cenione skojarzenie z mitologią. Dziecięce postaci bogów

⁷⁴ Nicholas Purcell, „Romans, Play on! Rome, City of the Games”, w: P. M. Erdkamp, red., *The Cambridge Companion to Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, str. 441–458. Zob. także Jerry Toner, *Popular Culture in Ancient Rome*, Cambridge, Polity Press, 2009, str. 110–111.

⁷⁵ Zob. Alain Schnapp, *Une Histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris, Seuil, 2020, str. 494–498 na temat „pejzażu z antycznymi ruinami” Hermiana Posthumusa (1536), il. 105, i „czasu pożerającego rzeczy”, który niszczy wszystko (topos, który jest kontynuowany na frontyspisach z XVII w. z postacią Kronosa pożerającego pozostałości przeszłości). Zob. Jacobo Gronovius, *Thesaurus Graecarum Antiquitatum*, dz. cyt., i komentarz, który sporządzili François Lissarrague i Cécile Colonna, „Le traitement des jeux chez les Antiquaires : Louis Becq de Fouquières et ses antécédents”, w: Alexandra Attia i Véronique Dasen, red., *Louis Becq de Fouquières (1869), Les jeux des anciens et leur réception à l'époque moderne*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2025, str. 37–63, il. 4.

⁷⁶ Na temat tego podejścia zob. Henri de Riedmatten, „De la fabrique des origines : la figure de Lucrèce à Rome autour de 1500”, w: Sefy Hendler, Florian Métal i Philippe Morel, red., *La Renaissance des origines. Commencement, genèse et création dans l'art des xv^e et xvi^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2022, str. 223–249.

z opowieści Apolloniusza zostają zastąpione przez agresywnych młodzieńców, dających wyraz porywczosci i zawziętości, których brak w opowieści oryginalnej. Powierzchnowy charakter ugryzienia wskazuje jednak na to, że ich walka nie jest tak zaciekła, jak się pozornie wydaje. Bijatyka nie wynika z niefortunnie przebiegającej gry, stanowi raczej jej naturalną część⁷⁷. Zgoda na przemoc to częsty element ulubionych zabaw chłopców. Brutalność nie zostaje tu potępiona, ale doceniona jako dowód na fizyczną i moralną wytrzymałość uczestników. Utarczki między dziećmi figurujące na dziecięcych sarkofagach (il. 15) stanowią element ożywionej i sprawiającej przyjemność zabawy. W rezydencji, gdzie grupę rzeźbiarską można by uznać za *clou* wystroju, temat dzieła wprowadza dla rozrywki widzów drugi poziom gry, tym razem oparty na erudycji i odnajdywaniu nieoczywistych, ukrytych aluzji.

Zbiory rzymskie Townleya, złożone z oryginałów i kopii, stanowią swego rodzaju ujęcie skomplikowanego pejzażu kulturowego Rzymu w epoce cesarstwa. Eksponaty pochodzą z siedzib elit, które dzieliły te same modele norm i światów na opak. Część zbioru widać na obrazie Zoffany'ego (il. 7) z 1782 roku: na pierwszym planie jest dyskobol, symbol harmonijnego szkolenia ciała i umysłu, *καλὸς κάγαθός* (*kalòs kagathós*), oraz kobieta grająca w kości, spokojna i opanowana (il. 16). Na drugim planie widać bardziej niepokojący świat dionizyjcki z grupą satyra i nimfy (il. 9) oraz sceną kłótni graczy w kości, łączącą prawdziwą grę ze sprzeczką dla zabawy.

⁷⁷ Charles Illouz, „Digressions comparatives sur la violence ludique”, w: Véronique Dasen i Tiphaine Haziza, red., *Violence et jeu, de l'Antiquité à nos jours*, dz. cyt.

PODZIĘKOWANIA

Pragnę podziękować wszystkim, którzy wzbogacili moje rozważania, w procesie kolejnych lektur oraz komentując je w trakcie warsztatów w Caen, Fryburgu i Fontainebleau w 2019, 2020 i 2021 roku, szczególnie zaś Michelowi Fuchsowi, Typhaine Hazizie, François Lissarraguet, Nicolasowi Mathieu, Élodie Paillard, Henriemu de Riedmatten, Marcowi Vespie, Thierry’emu Wendlingowi, Carinie Weiss. Chciałabym też podziękować gorąco Michèle Boissin-Pierrot (Muzea w Vienne) za informacje na temat grupy z Vienne i Laurze Carnelos (kuratorce Biblioteki Ksiąg Rzadkich i Manuskryptów w Eton College w Windsorze) za dokumenty dotyczące Pompea Batoniego oraz kolekcji Tophama. Jestem także wdzięczna Narodowemu Instytutowi Historii Sztuki za włączenie tego tekstu do kolekcji „Dits” oraz Katii Bienvenu za uważną lekturę rękopisu.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1a–c: Fragmenty grupy rzeźbiarskiej przedstawiającej chłopca gryzącego fragment ramienia, znanej pod nazwą *Kanibal*, II lub I w. p.n.e., marmur, 68,58 × 90 × 58 cm, © The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/506929001>, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/392104001>, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/392105001> (wszystkie linki były dostępne w lutym 2025 r.), Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Londyn, British Museum, nr inw. 1805,0703.7.
- il. 1d: Detal tej grupy rzeźbiarskiej, fot. Foteini Tsigoni (dziękujemy za życzliwą zgodę na publikację zdjęcia).
- Il. 2: Pompeo Batoni, rysunek grupy rzeźbiarskiej znanej pod nazwą *Kanibal*, 1725, sangwina na papierze, 34,8 × 47,4 cm. Windsor, Eton College Library (dziękujemy za życzliwą zgodę na publikację rysunku), nr inw. 149.
- Il. 3: Propozycja rekonstrukcji grupy, rysunek Federiki Grossi (użycie za zgodą), na podstawie: Ariel Herrmann, „The Biter: A Late Hellenistic Astragal Player”, w: P.H. von Blanckenhagen, Günter Kopcke i M.B. Moore, red., *Studies in Classical Archaeology: A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New Jersey, J.J. Augustin: Locust Valley, 1979, str. 167, il. 1.
- Il. 4: Propozycja rekonstrukcji grupy jw. według Véronique Dasen, rysunek Federiki Grossi (użycie za zgodą).
- Il. 5: Friedrich Anders (atryb.), rysunek grupy rzeźbiarskiej znanej pod nazwą *Kanibal*, 1768, rysunek na papierze, 16 × 20 cm, © The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/896511001>, Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Londyn, The British Library, nr inw. 2010,5006.73.
- Il. 6: Elias Martin, *Sala odlewów gipsowych w Akademii Królewskiej w Londynie*, 1770, olej na płótnie, 94 × 114 cm. Sztokholm, Szwedzka Królewska Akademia Sztuki (Swedish Royal Academy of Fine Arts – dziękujemy za zgodę na publikację zdjęcia).
- Il. 7: Rycina z 1833 roku na podstawie obrazu Johanna Zoffany’ego, *Charles Townley w swojej galerii rzeźby, 33 Park Street, Westminster* (1782), papier, 7,95 × 5,92 cm, © The Trustees of the British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1917-0108-9, Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Londyn, British Museum, nr inw. 1917,0108.9.
- Il. 8: Rekonstrukcja grupy Polikleta *Astragalizontes*, rysunek Federiki Grossi (użycie za zgodą), na podstawie: Charles Picard, „Les antécédents des *Astragalizontes* polyclétéens et la consultation par les dés”, *Revue des études grecques*, t. 42, z. 195–196, kwiecień–czerwiec 1929, il. 1.
- Il. 9: Grupa rzeźbiarska przedstawiająca nimfę i satyra, II w. n.e., marmur, 76,20 × 68 × 52 cm, © The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/396614001>, Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Londyn, British Museum, nr inw. 1805,0703.2.
- Il. 10: Fragment fryzu *Gigantomachii*, Ołtarz Pergamoński, fot. Carole Raddato, 2011, Flickr, <https://flickr.com/photos/41523983@N08/5902473895>, Creative Commons, Attribution-ShareAlike 2.0 Generic (CC BY-SA 2.0). Muzeum Pergamońskie, Berlin.

- Il. 11: Grupa Laokoona, ok. 40 r. p.n.e., marmur, 2,42 × 1,60 m, fot. Marie-Lan Nguyen, 2009, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg, domena publiczna. Watykan, Museo Pio-Clementino, nr inw. MV. 1059.0.0. i MV. 1064.0.0.
- Il. 12: Fragment *Ara Pacis*, I w. p.n.e., Rzym, fot. MM, Wikimedia Commons, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:RomaAraPacis_ProcensioneNordParticolare.jpg, Creative Commons Attribution ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0).
- Il. 13: Kości używane do gry, rysunek Marie-Noëlle Baudrand (dziękujemy za życzliwą zgodę na jego publikację).
- Il. 14: „Rzut Wenus” ukazujący cztery różne powierzchnie astragala: powierzchnię przyśrodkową, grzbietową, podeszwową i boczną, rysunek Marie-Noëlle Baudrand (dziękujemy za życzliwą zgodę na publikację rysunku).
- Il. 15: Sarkofag, III w. n.e., marmur, 107 × 43 × 36 cm, fot. K. Anger, Neg. D-DAI-ROM 88Vat.594, © Deutsches Archäologisches Institut – Rom (dziękujemy za zgodę na publikację zdjęcia). Watykan, Museo Chiaramonti, nr inw. 1303/4.
- Il. 16: Posąg młodej dziewczyny, poł. II w. n.e., marmur, wys. 71 cm, dł. 65 cm, fot. Antikensammlung / Johannes Laurentius (dziękujemy za zgodę na publikację zdjęcia), CC BY-SA 4.0. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Sk 494.
- Il. 17: Odlew zaginionego intaglio, koniec I w. p.n.e. – początek I w. n.e. gips, 113 × 95 cm, fot. © Jutta Schubert, Akademisches Kunstmuseum Bonn. Bonn, Akademisches Kunstmuseum Cades, coll. 6,101.
- Il. 18: Fragment grupy rzeźbiarskiej przedstawiającej chłopca gryzącego fragment ramienia, znanej pod nazwą *Kanibal*, II lub I w. p.n.e., marmur, 68,58 × 90 × 58 cm, fot. Foteini Tsigoni (dziękujemy za życzliwą zgodę na publikację zdjęcia). Londyn, British Museum, nr inw. 1805,0703.7.
- Il. 19a–b: Kopia posągu z marmuru kararyjskiego, II w. n.e., fajans, wys. 56 cm, fot. © Stephane Bonnard (użycie za zgodą). Vienne (Isère), Musée archéologique Saint-Pierre, nr inw. R 2001-5-024.
- Il. 20c: Detal (jaszczurka i motyl) kopii posągu z marmuru kararyjskiego, II w. n.e., fajans, wys. 56 cm, fot. © Stephane Bonnard (użycie za zgodą). Vienne (Isère), Musée archéologique Saint-Pierre, nr inw. R 2001-5-024.
- Il. 20d: Detal (wąż) kopii posągu z marmuru kararyjskiego, II w. n.e., fajans, wys. 56 cm, fot. © Stephane Bonnard (użycie za zgodą). Vienne (Isère), Musée archéologique Saint-Pierre, nr inw. R 2001-5-024.
- Il. 21: Rysunek przedstawiający grających w kości, na podstawie Charlesa de Claraca, *Musée de sculpture antique et moderne. Planches : Statues. Tome V*, Paris, Victor Texier, 1839–1841, pl. 880, Cariatide, bibliothèque numérique de l'INHA, NUM 4 F 161 (5P), <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/5835>, Licence Ouverte / Open License Etalab, https://www.etalab.gouv.fr/wp-content/uploads/2014/05/Open_Licence.pdf, domena publiczna.
- Il. 22: Detal (fryzura) kopii posągu z marmuru kararyjskiego, II w. n.e., fajans, 56 cm, fot. © Stephane Bonnard (użycie za zgodą). Vienne (Isère), Musée archéologique Saint-Pierre, nr inw. R 2001-5-024.
- Il. 23: Tycjan, *Kult Wenus*, 1518, olej na płótnie, 172 × 175 cm, © Museo Nacional del Prado, użytek niekomercyjny, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ofrenda-a-venus/42b30ed4-0e79-4f2b-aa62-091a27f895b3?searchMeta=worship%20of%20venus>, nr inw. P00419. Madryt, Muzeum Prado.

NOTKA O AUTORCE

Prof. Véronique Dasen

Véronique Dasen jest profesorem zwyczajnym w zakresie historii sztuki i archeologii klasycznej na Uniwersytecie we Fryburgu (Szwajcaria). Została laureatką i kierowniczką grantu Advanced Europejskiej Rady ds. Badań Naukowych (European Research Council, ERC) na projekt *Locus Ludi. The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity* (2017–2022/2023). Jej zainteresowania naukowe obejmują historię ciała, praktyki medyczne i magiczne, starożytne gry i zabawy ze szczególnym uwzględnieniem dzieci, kobiet i kwestii płciowości. Prowadzi badania w ujęciu multidyscyplinarnym i komparatystycznym, wykorzystując źródła wizualne oraz artefakty kultury materialnej, by rzucić nowe światło na mniej znane aspekty starożytności. Jej publikacje obejmują tematykę związaną z Grecją i Rzymem w starożytności, a także zagadnienia dotyczące recepcji antyku. Prof. Dasen reprezentuje Uniwersytet we Fryburgu w międzynarodowym centrum The Cluster: The Past for the Present – International Research and Educational Programme, działającym na Wydziale „Artes Liberales” UW.

Monografie:

Tomy zredagowane (wybór zawężony do tematyki gier i zabaw):

- *Louis Becq de Fouquières, Les jeux des Anciens*, wydanie z komentarzem Véronique Dasen, we współpracy z Marie-Lys Arnette i in., Liège (w druku);
- *Louis Becq de Fouquières (1869), Les jeux des anciens et leur réception à l'époque moderne*, z Alexandrą Attią, we współpracy z Marie-Lys Arnette, Barbarą Caré i Samuelem Sottasem, Liège, 2025;
- *Play as Metaphor. Ludic Images from Ancient Greece*, Liège, 2024;
- *Famille et société dans le monde grec et en Italie du V^e siècle au II^e siècle av. J.-C.*, z J.-B. Bonnardem i J. Wilgaux, Rennes, 2017;
- *Le sourire d'Omphale. Maternité et petite enfance dans l'Antiquité*, Rennes, 2015;
- *La médecine grecque et romaine*, z Helen King, Lausanne, 2008;
- *Jumeaux, jumelles dans l'Antiquité grecque et romaine*, Kilchberg, 2005;
- *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford, 1993.

Tomy zredagowane (wybór zawężony do tematyki gier i zabaw):

- *Play and Games in Classical Antiquity: A Handbook*, z Marco Vespą (redd.), Cambridge (w druku, 2026);
- *Violence et jeu, de l'Antiquité à nos jours*, z Typhaine Hazizą (redd.), Caen, 2023;
- *Joueuses!*, z Marie-Lys Arnette (redd.), *Clio. Femmes, genre, histoire* 56, 2022;
- *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria and Rome*, z Marco Vespą (redd.), Drémil-Lafage, 2022;
- *Locus Ludi. Quoi de neuf sur la culture ludique antique?*, z Thomasem Daniaux (redd.), *Pallas* 119, 2022;
- *Des dieux, des jeux, du hasard?*, z Vinciane Pirenne-Delforge (redd.), I, *Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique* 35, 2022 i II, *Kernos* 37, 2024;
- *Play and Games in Classical Antiquity: Definition, Transmission, Reception*, z Marco Vespą (red.), Liège, 2021;
- *Back to the Game: Reframing Play and Games in Context*, z Barbarą Carè i Ulrichem Schädlerem (redd.), Lisbon, 2021;
- *Jeu, normes et transgressions*, z Typhaine Hazizą (redd.), *Kentron. Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique* 36, 2021;
- *Éros en jeu*, *Mètis. Anthropologie des mondes grecs et romains* 19, 2021;
- *Héraclite: Le temps est un enfant qui joue*, z Davidem Bouvierem (redd.), Liège, 2021;
- *Bons ou mauvais jeux? Pratiques ludiques et sociabilité*, z Marco Vespą (redd.), *Pallas* 114, 2020;
- *Ludique. Jouer dans l'Antiquité*, Catalogue de l'exposition, Lugdunum, musée et théâtres romains, 20 juin-1^{er} décembre 2019, Gent, 2019;
- *Jouer dans l'Antiquité. Identité et multiculturalité*, z Ulrichem Schädlerem (redd.), *Archimède. Archéologie et histoire ancienne* 6, 2019;
- *Jeux et jouets*, z Typhaine Hazizą (redd.), *Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique* 34, 2018;
- *Jeux et jouets gréco-romains*, z Ulrichem Schädlerem (redd.), *Archéo-Théma* 31, 2013.

NOTKA O TŁUMACZCE

Dr Julia Wollner

Literaturoznawczyni, italianistka, dziennikarka. Swój doktorat na Uniwersytecie Warszawskim (2010) poświęciła mitowi Kleopatry w literaturze, kinie, sztuce i muzyce włoskiej. Od roku 2015 prowadzi magazyn „Lente” o kulturze śródziemnomorskiej (<https://lente-magazyn.com/>); w roku 2022 dołączył do niego podcast pod tym samym tytułem. Szczególnie interesuje się kulturą starożytnego Rzymu oraz jej śladami we współczesnej Europie. Na Wydziale „Artes Liberales” UW prowadzi zajęcia wspierające osoby studiujące w rozumieniu i popularyzacji kultury śródziemnomorskiej.

INDEX OSOBOWY

- Agesander 23
Alcybiades 27, 34
Anders, Friedrich 13
Antoninowie 9, 28
Antoninus Pius 32
Apolloniusz Rodyjski 29, 42, 43
Arystoteles 24
Asper, Gajusz Juliusz 9
Asperowie Juliuszowie 9, 27, 32
Atenodor 23
August 23, 34
Barberini 9, 10, 11
Barberini, Carlo kard. 7
Baron d'Hancarville, zob. Hughes,
Pierre-François
Batoni, Pompeo 9, 10
d'Astle, Thomas 15
de Clarac, Charles 38
de' Ficoroni, Francesco 32
Filostrat Młodszy 27
Filostrat Starszy 39, 40
Greville, Charles 15
Hadrian 11
Hamilton, Sir William 14, 15
Herondas 34
Herrmann, Ariel 24
Horacy 27
Hughes, Pierre-François 14, 15
Jenkins, Thomas 11, 13, 17, 19
Julia (córka Augusta) 34
Kasjusz, Gajusz Longinus 19
Lukian z Samosaty 30
Mariusz, Gajusz 9
Martin, Elias 13
Memmiusz, Gajusz 34
Michaelis, Adolf 18
Michał Anioł 13
Moser, Georg Michael 13
Pliniusz Starszy 17, 18
Plutarch 27, 34
Polidor 23
Pognac, Melchior de kard. 28
Poliklet 17, 18, 20, 31, 42
Pollux, Juliusz 24
Reinach, Salomon 38
Sallustiusz, Gajusz Crispus 32
Seneka Młodszy 27, 41
Sewerowie 9
Sewer, Septymian 9
Slavazzi, Fabrizio 38
Topham, Richard 9, 10
Townley, Charles 7, 13, 14, 16, 17, 19,
22, 26, 29, 32, 34, 38, 40, 42, 43
Tycjan 40
Tytus Flawiusz 17
Winckelmann, Johann Joachim 7,
11, 17, 24, 27
Zoffany, Johann 13, 43

Z recenzji wydawniczych:

Analiza przeprowadzona przez Véronique Dasen bierze za punkt wyjścia część grupy rzeźbiarskiej przedstawiającą chłopca, który wbija zęby w czyjeś ramię, co doprowadziło do nadania mu miana „Kanibala”. (...) V. Dasen omawia najpierw fakt, że rzeźbę tę uznawano za kopię rzymską dzieła Polikleta wspomnianego przez Pliniusza Starszego, tzw. „Graczy w kości”, zgodnie z interpretacją wysuniętą przez Winckelmanna. W końcu XIX w. zaproponowano inną atrybucję: uznano rzeźbę nie za kopię klasycznego dzieła greckiego, ale za brąz późnohellenistyczny. V. Dasen wysuwa trzecią hipotezę, a mianowicie datuje rzeźbę na okres schyłku republiki lub początku cesarstwa, podobnie jak w przypadku „Grupy Laokoona”. (...) Miałaby ona zatem związek z dobrze znaną serią dzieł na temat kłótni Erosa i Ganimedesa, stanowiąc jej naśladownictwo w stylu typowo rzymskim. (...) V. Dasen przedstawia również argumenty dotyczące istotnej roli gry, do której odnosi się grupa [„Kanibala”], gry dynamicznej, której częścią składową jest bójka, jak widać w scenie tego ludycznego ugryzienia. Stosując wciągającą narrację i biorąc pod uwagę interpretacje wysuwane od czasu odkrycia grupy, a także teksty starożytne oraz nasuwające się skojarzenia z innymi rzeźbami, śledztwo przeprowadzone przez V. Dasen przekonuje nas skutecznie, jednocześnie pozwalając, abyśmy zanurzyli się w fascynujący świat zbiorów zarówno staro-, jak i nowożytnych.

Prof. em. Michel E. Fuchs
Université de Lausanne

Rozważania Véronique Dasen zostały poświęcone zachowanej częściowo, dwukrotnie (w XVII i XVIII w.) rekonstruowanej i uzupełnianej, grupie rzeźbiarskiej „Kanibal”, przechowywanej w zbiorach The British Museum. To dzieło wyjątkowe, pozbawione znanych ze starożytności kopii, powstałe bez pierwowzoru z brązu. (...) Ogromną wartością pracy jest ukazanie „Kanibala” na rozległej mapie historii kultury, wplecenie rzeźby w dzieje sztuki, literatury, kultury popularnej. Autorka sprawnym językiem opisuje przedstawienia stanowiące kontekst dla omawianej przez nią rzeźby, wychwytuje ikonograficzne i stylistyczne niuanse, z pozoru spokojnie, a w rzeczywistości umiejętnie stopniując napięcie, prowadzi czytelnika do konkluzji swoich rozważań. Erudycja Véronique Dasen, precyzja toku wywodu, jak też umiejętność przystępnego przekazania skomplikowanych treści sprawiają, że *Kanibal. Dochodzenie w sprawie antycznej rzeźby* to wspaniała lektura zarówno dla czytelników zafascynowanych kulturą antyczną, jak też dla pracowników naukowych prowadzących nad nią profesjonalne badania.

Dr Izabela Kopania
Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

