

Dorota Sakowicz

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0003-0331-0234

Porta Argentariorum i scena ofiarna z udziałem Sewerów – próba odtworzenia schematu komunikacji obrazowej

<https://doi.org/10.26881/porta.2025.24.01>

Keywords: Arch of Silversmiths, Gate of Money Changers, *Arcus Argentariorum*, Septimius Severus, Severans, bankers and cattle dealers

Słowa kluczowe: Łuk Srebrników, Brama Bankierów, *Arcus Argentariorum*, Septymiusz Sewer, Sewerowie, bankierzy i handlarze bydłem

***Porta Argentariorum* and the sacrificial scene with the Severans – an attempt at a reconstruction of the image communication scheme**

Abstract

The Gate of the Money Changers is located in the area of the oldest Roman market – the *Forum Boarium*, in today's Via del Velabro 19 in Rome. The gate was a monumental, richly decorated entrance to an architectural complex whose function is uncertain. It could have been a *schola*, a place where *argentarii et negotiantes boari*, i.e. bankers and cattle traders – the founders of the gate – had their headquarters and offices. The main point of interest here is the rich figurative decoration of the Gate. On the basis of this, it is possible to deduce not only the social reception of state policy at the turn of the second and third centuries, but also the public reception of the image of Septimius Severus and his family.

In the Gate passage there are two large vertical sculptural panels depicting members of the imperial family making the sacrifice. The first one, on the eastern pillar, originally depicted Septimius Severus, his wife Julia Domna and their son Geta. The figure of the latter is no longer visible, having been removed a few years after the monument was erected. On the opposite side of the passage, on the western pillar, there is another panel which now shows only one person, Caracalla. Originally, the composition consisted of three figures, the other two being Fulvia Plautilla, Caracalla's wife, and her father, Gaius Fulvius Plautianus.

The content of the decoration of the Gate refers, among other things, to the harmony and unity of the imperial family (*Concordia*), and to the foundation of the era of peace and stability (*Pax Romana*). Of primary importance were the sacrificial scenes, which illustrated the piety (*Pietas*) of the Severans, understood not only as a correct attitude towards the gods, but also as a man's duty towards his family, ancestors and the state. Commissioned by Roman merchants (specifically bankers and cattle dealers), these religious images of members of the ruling family were a constant reminder of their influence on the daily lives of bankers and cattle traders. By placing them on the gate of their *schola*, the merchants not only demonstrated their loyalty to the ruling dynasty, but also provided themselves with a source of constant divine protection.

As a private foundation, the Gate of the Money Changers proves that a specific way of seeing of the emperor and his family did not necessarily have to be imposed from "above" through official works of art. It could be widespread among not only elites, but also ordinary people or well-to-do members of the community. All of them were aware that their well-being depended to a large extent on the actions (even metaphysical ones) of the rulers of the Roman Empire.

Streszczenie

Brama Bankierów znajduje się na terenie najstarszego rzymskiego targowiska – *Forum Boarium*, przy dzisiejszej via del Velabro 19 w Rzymie. Brama była monumentalnym, bogato zdobionym wejściem do kompleksu architektonicznego, którego funkcja jest niepewna. Mogła to być *schola*, gdzie swoje siedziby i biura mieli *argentarii et negotiantes boari*, czyli bankierzy i handlarze bydłem – fundatorzy bramy. Głównym punktem zainteresowania niniejszego artykułu jest bogata dekoracja figuralna Bramy. Na jej podstawie można wnioskować nie tylko o społecznym odbiorze polityki państwowej na przełomie II i III w., ale także o publicznej recepcji wizerunku Septymiusza Sewera i jego rodziny.

Na ścianach przejścia bramnego umieszczono dwie duże, pionowe płyciny przedstawiające członków rodziny cesarskiej podczas czynienia ofiary. Panel na wschodnim filarze pierwotnie przedstawiał Septymiusza Sewera, jego żonę Julię Domnę i ich syna Getę. Postać tego ostatniego nie jest już widoczna, została usunięta kilka lat po wzniesieniu pomnika. Po przeciwnej stronie przejścia, na zachodnim filarze, znajduje się kolejny panel, który obecnie przedstawia tylko jedną osobę – Karakallę. Pierwotnie kompozycja składała się z trzech postaci, z których dwie pozostałe to Plautylla, żona Karakalli, i jej ojciec, Plaucjan.

Treść dekoracji Bramy nawiązuje między innymi do harmonii i jedności rodziny cesarskiej (*Concordia*) oraz do fundamentów ery pokoju i stabilizacji (*Pax Romana*). Pierwszorzędne znaczenie miały sceny ofiarne, które ilustrowały pobożność (*Pietas*) Sewerów, rozumianą nie tylko jako właściwy stosunek do bogów, ale także jako obowiązek człowieka wobec rodziny, przodków

i państwa. Te zamówione przez rzymskich kupców (a konkretnie bankierów i handlarzy bydłem) religijne wizerunki członków rodziny panującej były stałym przypomnieniem ich wpływu na codzienne życie. Umieszczając je na bramie swojej *scholi*, kupcy nie tylko demonstrowali lojalność wobec panującej dynastii, ale także zapewniali sobie źródło nieustannej boskiej opieki.

Jako fundacja prywatna Brama Bankierów dowodzi, że specyficzny sposób postrzegania cesarza i jego rodziny niekoniecznie musiał być narzucany „z góry” za pośrednictwem oficjalnych dzieł sztuki. Mógł być powszechny nie tylko wśród elit, ale także wśród zwykłych ludzi czy zamożnych członków społeczności. Wszyscy oni zdawali sobie sprawę, że ich dobrobyt w dużej mierze zależał od działań (nawet metafizycznych) władców Cesarstwa Rzymskiego.

*Porta Argentariorum*¹ znajduje się w Rzymie przy dzisiejszej ulicy via del Velabro 19, w sąsiedztwie rzymskiego Rynku Wołowego (*Forum Boarium*). W roku 1946 *Porta* stała się przedmiotem opracowania monograficznego włoskiego archeologa Massima Pallottina². Od tego czasu obiekt wzmiankowany w ogólnych opracowaniach dotyczących sztuki rzymskiej³, jednak rzadko był on samodzielnym obiektem badań. Warto jednak ponownie zainteresować się ikonografią figuralną bramy, ponieważ w jej przypadku można prześledzić niemal cały schemat obrazowej komunikacji (nadawca – treść – odbiorca). Treść prezentowanych na niej publicznie płaskorzeźb może wydać się wyrazem państwowej propagandy⁴ politycznej do momentu, gdy uświadomimy sobie, że były one fundacją prywatną. Zatem figuralna dekoracja obiektu może stanowić podstawy wnioskowania nie tylko o społecznej recepcji ówczesnej polityki państwowej, ale także o postrzeganiu cesarza i jego rodziny. W tym kontekście szczególnym przedmiotem analizy powinny stać się płaskorzeźby umieszczone w przejściu bramnym, które prezentują Septymiusza Sewera (lata panowania 193–211) wraz z rodziną w trakcie sprawowania ofiary. Celem niniejszego artykułu jest próba rekonstrukcji schematu komunikacji wizualnej oraz interpretacja roli i symboliki wyżej wymienionych płaskorzeźbionych wizerunków cesarskich.

¹ Chciałabym złożyć podziękowania Fundacji Lanckorońskich za sfinansowanie wyjazdu badawczego do Rzymu, który stał się podstawą do napisania niniejszego artykułu.

² Massimo Pallottino, *Larco degli argentari*, Roma 1946.

³ Zob. np. Donald Strong, *Roman Art*, London 1988, s. 222; Diana Kleiner, *Roman Sculpture*, New Haven–London 1992, s. 334–337; Steven Tuck, *A History of Roman Art*, Chichester 2015, s. 287; Mark Fullerton, *Art and Archaeology of the Roman World*, London 2020, s. 328–330.

⁴ Według słownika języka polskiego PWN pojęcie „propaganda” należy tłumaczyć jako „szerzenie jakichś poglądów, haseł politycznych itp. mających na celu pozyskanie zwolenników” i w tym też znaczeniu jest ono rozumiane i używane przeze mnie. Słownik języka polskiego PWN: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/propaganda.html> [dostęp: 9.11.2024].



Il. 1. Brama Bankierów przy *Forum Boarium* w Rzymie, widok od południa, fot. Dorota Sakowicz

Porta Argentariorum (il. 1) na przestrzeni dziejów była różnie określana. Niemniej wszystkie znane nam nazwy są późniejsze i nie wiadomo, jak obiekt był nazywany w III w. W języku polskim jeszcze do niedawna stosowano określenie Łuk Srebrników, które było efektem tłumaczenia łacińskiej nazwy *Arcus*

Argentarium oraz włoskiej *L'Arco degli Argentari*⁵. Powyższe nazwy były powszechnie używane w kulturze i literaturze europejskiej okresu renesansu⁶. Określanie obiektu mianem łuku zrodziło się najpewniej ze skojarzeń z formą łuków honoryfikacyjnych, które do dziś są stałym elementem rzymskiej tkanki miejskiej (na myśli przychodzą zwłaszcza jednoprzelotowe łuki triumfalne, np. Łuk Tytusa przy *Forum Romanum*). *Porta Argentarium* jest jednak obiektem o wiele mniejszym, mającym 6,80 m wysokości i 5,86 m szerokości⁷. Tradycyjne określenie zabytku jako łuku narzuca zatem błędne rozumienie jego formy oraz funkcji, bowiem w rzeczywistości była to monumentalna, pięknie dekorowana oprawa przejścia, jednak nie w formie portalu – architektonicznego obramienia drzwi – a wolnostojącej bramy⁸. Najprawdopodobniej stanowiła ona wejście do wydzielonej przestrzeni, co do funkcji której nie ma pewności. Przypuszczalnie była to *schola*, miejsce, gdzie fundatorzy obiektu mieli swoją siedzibę i biura⁹. Być może nowych informacji mogłyby dostarczyć wykopaliska archeologiczne, jednak do dziś ich nie przeprowadzono¹⁰.

Fundatorzy obiektu zostali wskazani w inskrypcji dedykacyjnej (il. 2), którą umieszczono w nadprożu południowej fasady¹¹. Byli to *argentarii et negotiantes boari*, czyli kolejno bankierzy oraz handlarze bydłem. Pewnych kłopotów dostarcza jednak trafne tłumaczenie nazwy *argentarii* i zdefiniowanie jednym słowem tego, czym się zajmowali. Dotychczas przyjęte w polskiej literaturze określenie ich jako „srebrników” jest wynikiem przekładu angielskiego słowa *silversmiths*, które jest szerokim pojęciem, określającym osoby

⁵ Najwcześniejsza wzmianka o „*Arcus Argentarium*” pochodzi z VI w. z listu papieża Jana III (pontyfikat w latach 561–574), zob. Carolus Ludovicus Urlich, *Codex Urbis Romae Topographicus*, „*Litterae Pontificae*”, Wirceburgi (Würzburg) 1871, s. 199–200, punkt 1.

⁶ Niels Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus 1986, s. 277; Janusz Ostrowski, *Starożytny Rzym. Polityka i sztuka*, Warszawa–Kraków 1999, s. 381–382.

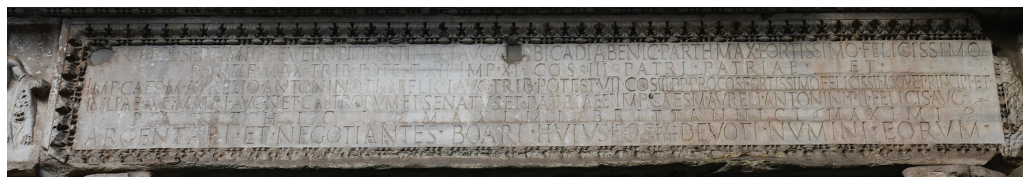
⁷ Hannestad, *Roman Art...*, s. 277; Ostrowski, *Starożytny Rzym...*, s. 382.

⁸ Jaś Elsner, *Sacrifice and Narrative on the Arch of the Argentarii at Rome*, „*Journal of Roman Archaeology*” 2005, vol. 18, s. 97–98.

⁹ Denys Haynes, Philip Hirst, *Porta Argentarium*, London 1939, s. 12–13; Hannestad, *Roman Art...*, s. 277; Susann Lusnia, *Creating Severan Rome: The Architecture and Self-Image of L. Septimius Severus (A.D. 193–211)*, *Collection Latomus*, 345, Bruxelles 2014, s. 138.

¹⁰ Teren wymagający badań archeologicznych zdaje się być ogrodem prywatnej posesji, najprawdopodobniej sąsiedniego Palazzo al Velabro.

¹¹ Treść dedykacji zob. CIL VI, 1035 = ILS 426: Imp(eratori) Caes(ari) L(ucio) Septimio Severo Pio Pertinaci Aug(usto) Arabic(o) Adiabenic(o) Parth(ico) max(imo) fortissimo felicissimo / pontif(ici) max(imo) trib(unicia) potest(ate) XII imp(eratori) XI co(n)s(uli) III patri patriae et / Imp(eratori) Caes(ari) M(arco) Aurelio Antonino Pio Felici Aug(usto) trib(unicia) potest(ate) VII co(n)s(uli) I «II p(atrici) p(atriciae) proco(n)s(uli) fortissimo felicissimoque principi» et / Iuliae Aug(ustae) matri Aug(usti) «n(ostrae)» et castrorum et «senatus et patriae et» Imp(eratoris) Caes(aris) M(arci) Aureli Antonini Pii Felicis Aug(usti) / «Parthici maximi Brit(tannici maximi)» / argentari(i) et negotiantes boari(i) huius loci qui / invehent / devoti Numini eorum.



Il. 2. Fragment inskrypcji dedykacyjnej Bramy Bankierów w Rzymie, fasada południowa, fot. Dorota Sakowicz

wykonujące przedmioty z metalu, konkretnie ze srebra¹². Tymczasem rzymscy *argentarii* na przełomie II i III w. zajmowali się głównie wymianą waluty, ale też udzielaniem pożyczek do udziału w licytacjach¹³. Można więc poniekąd nazwać ich pożyczkodawcami, ale bardziej odpowiednie zamiast tradycyjnych srebrników zdaje się być szersze określenie – bankierzy. I rzeczywiście w anglojęzycznej literaturze pojawiają się w ostatnich latach określenia *Gate of Money Changers* lub *Gate of Bankers*¹⁴. Zważywszy na powyższe, w niniejszym artykule wymiennie stosowane będą nazwy *Porta Argentariorum* oraz Brama Bankierów¹⁵.

Podstawę datowania zabytku stanowi inskrypcja dedykacyjna, wskazująca, że ukończono go pomiędzy grudniem 203 r. a grudniem 204 r.¹⁶ Brama została dedykowana rodzinie Sewerów, kolejno – Septymiuszowi Sewerowi (*Lucius Septimius Severus*), jego synom – Karakalli (*Marcus Aurelius Antonius*) i Gecie (*Lucius Publius Septimius Geta*), cesarzowej Julii Domnej (*Iulia Domna*), ale także żonie i teściowi Karakalli – Plautylli (*Publia Fulvia Plautilla*) oraz Plaucjanowi (*Gaius Fulvius Plautianus*). Pierwotnie wszystkie osoby wymienione w dedykacji były przedstawione w rzeźbiarskiej dekoracji Bramy, jednak dziś brakuje na niej wizerunków Gety, Plautylli i Plaucjana, a w miejskach,

¹² Zakres usług świadczonych przez osoby określanane jako *argentarii* zmieniał się na przestrzeni dziejów. Do IV w. zajmowali się oni różnymi czynnościami związanymi z szeroko rozumianą bankowością, a srebrników (ang. *silversmiths*) nazywano ówczesnie *fabri argentarii* lub *vascularii argentarii*. Znalezione są także inskrypcje nagrobne z okresu dynastii julijsko-klaudyjskiej, które poświadczają istnienie grupy niewolników nazywanych *argentarii*. Byli oni własnością rodziny cesarskiej i większość z nich zajmowała się złotnictwem i pracą ze srebrem (nie zaś bankowością), zob. Jean Andreau, *Banking and Business in Roman World*, Cambridge–New York 1999, s. 20, 30–33.

¹³ Andreau, *Banking and Business...*, s. 32–33.

¹⁴ Elsner, *Sacrifice and Narrative...*, s. 86; Zahra Newby, *Art at the Crossroads? Themes and Styles in Severan Art* [w:] *Severan Culture*, red. Simon Swain, Stephen Harrison, Jaś Elsner, Cambridge–New York 2007, s. 218.

¹⁵ Choć w zasadzie pełna nazwa obiektu powinna brzmieć Brama Bankierów i Handlarzy Bydłem.

¹⁶ Anthony Bonanno, *Portraits and other Heads on Roman Historical Relief up to the Age of Septimius Severus*, *British Archaeological Reports Supplementary Series* 6, Oxford 1976, s. 147; Elsner, *Sacrifice and Narrative...*, s. 86; Newby, *Art at the Crossroads...*, s. 218.

w których się znajdowały, widzimy w płaskorzeźbionych płycinach puste przestrzenie. Inskrypcja dedykacyjna także została zmodyfikowana¹⁷. Jest to efekt działań podjętych przez Karakallę w 212 r., kiedy po zamordowaniu Gety został on samodzielnym władcą Rzymu i skazał młodszego brata na niepamięć (tzw. *damnatio memoriae*)¹⁸. Wtedy też najprawdopodobniej zostały skute wizerunki Plaucjana i Plautylli¹⁹, choć dyskredytacja teścia i rozwód nastąpiły już wcześniej, w 205 r.²⁰

Brama Bankierów składa się z dwóch filarów dźwigających płaskie nadproże. Trzon budowli wykonano zapewne w *opus caementicium*, licowanym cegłą, który następnie został z zewnątrz obłożony trawertynem i marmurem (płyciny reliefowe)²¹. Na skutek ostrego słońca, deszczu i wiatru dekoracja

¹⁷ Dziś w inskrypcji dedykacyjnej nie ma wzmianki o Gecie, Plautylli oraz Plaucjanie. Uważa się, że inskrypcja mogła być modyfikowana aż trzykrotnie: po śmierci Plaucjana (rok 205), po zabiciu Plautylli (rok 211) oraz po zamordowaniu Gety (rok 212), zob. Pallottino, *Larco degli...*, s. 32; Haynes, Hirst, *Porta Argentariorum...*, s. 3–7; Herbert Benario, *Julia Domna: Mater Senatus et Patriae*, „Phoenix” 1958, vol. 12, no. 2, s. 67; Sylvia Diebner, *Arcus Septimii Severi (Forum Boarium)*, *Arcus Argentariorum, Monumentum Argentariorum* [w:] *Lexicon topographicum urbis Romae*, vol. I, red. Eva Margareta Steinby, Roma 1993, s. 105.

¹⁸ *Damnatio memoriae* to termin nowożytny określający zjawisko skazania na niepamięć, które w kulturze rzymskiej nie miało sprecyzowanego nazewnictwa, zob. Friedrich Vittinghoff, *Der Staatsfeind in der römischen Kaiserzeit: Untersuchungen zur „damnatio memoriae”*, Berlin 1936. Szerzej na temat tzw. *damnatio memoriae* w kulturze rzymskiej zob. np. Eric Varner, *Mutilation and Transformation. Damnatio memoriae and Roman Imperial Portraiture* (“Montumenta Graeca et Romana” vol. 10), Leiden–Boston 2004; *Un discours en images de la condamnation de mémoire*, red. Stéphane Benoist, Anne Daguet-Gagey, Metz 2008. O tzw. *damnatio memoriae* w epoce Sewerów piszą szerzej np. Daria Janiszewska, *Damnatio memoriae i renovatio memoriae w polityce cesarza Septymiusza Sewera* [w:] *Damnatio memoriae w europejskiej kulturze politycznej*, red. Renata Gałąj-Dempniak, Dantua Okoń, Magdalena Semczyszyn, Szczecin 2011, s. 9–77; Krzysztof Królczyk, *Pomiędzy damnatio memoriae a consecratio. Potępienie pamięci i ubóstwieniew walce politycznej w Rzymie w okresie Sewerów (193–235r. po Chr.)* [w:] *Damnatio memoriae w europejskiej kulturze...*, s. 79–94.

¹⁹ Publiusz Septymiusz Geta (*Publius Septimius Geta*), brat Septymiusza Sewera, wyjął tuż przed własną śmiercią w 204 r., że Plaucjan przygotowuje zamach na cesarza. W dniu 22 stycznia 205 r. prefekt pretorianów został wezwany do pałacu, gdzie czekali na niego Septymiusz Sewer i Karakalla. I mimo że ten pierwszy chciał wieloletniemu przyjacielowi dać szansę wytłumaczenia się z udziału w spisku, to jego starszy syn pozostał bezwzględny i rozkazał zabicie teścia chwilę po tym, jak odkryto, że Plaucjan przybył do pałacu w zbroi schowanej pod togą, zob. Tadeusz Kotula, *Septymiusz Sewer. Cesarz z Lepcis Magna*, Wrocław 1987, s. 79–84; Anthony Birley, *Septimius Severus. The African Emperor*, London–New York 2002, s. 221. Plautylla została wygnana z Rzymu na Lipari, a zgładzona w 211 r., zaraz po tym, jak jej były mąż został cesarzem po śmierci Septymiusza Sewera, zob. Kotula, *Septymiusz Sewer...*, s. 81–82; Birley, *Septimius Severus...*, s. 220; Krzysztof Królczyk, *Polityka dynastyczna cesarza Septymiusza Sewera (193–211 r.)*, „Klio” 2018, t. 47, nr. 4, s. 196–197.

²⁰ Susann Lusnia uważała, że wizerunek Plaucjana został skuty już w 205 r., zob. Lusnia, *Creating Severan Rome...*, s. 141.

²¹ Hannestad, *Roman Art...*, s. 277.

południowej fasady jest mocno zniszczona; zdecydowanie w lepszym stanie są reliefy znajdujące się w przejściu, mniej wyeksponowane na działanie niekorzystnych warunków atmosferycznych. Rzeźbiarskie płyciny wschodniego filaru, włączonego pod koniec VII w.²² w konstrukcję kościoła św. Jerzego na zboczu doliny Velabrum (wł. *San Giorgio al Velabro*)²³, w większości się nie zachowały. Z tego powodu niezmiernie trudna lub wręcz niemożliwa jest przekonująca analiza i interpretacja tych elementów dekoracji, między innymi dlatego w niniejszym artykule postanowiłam skoncentrować się na badaniach zdecydowanie lepiej zachowanych reliefów, znajdujących się w przelocie bramy.

Na ścianach przejścia bramnego umieszczono dwie duże, pionowe płyciny przedstawiające członków rodziny cesarskiej podczas czynienia ofiary. Pierwsza z nich, umieszczona na wschodnim filarze, ukazywała wizerunki Septymiusza Sewera, Julii Domny i Gety, którego (jak już wspomniałam powyżej) postaci dziś nie obejrzymy, ponieważ została ona skuta kilka lat po wzniesieniu monumentu (il. 3). Pierwotnie sylwetka Gety przesłaniała po części przedstawienie jego matki, czego dowodem jest sposób rzeźbiarskiego opracowania jej lewej ręki, która jest niezbyt zręcznie wykonana, ponieważ powstała z nadmiaru materiału po usuniętej figurze Gety. Septymiusz Sewer został wyobrazony po lewej stronie ołtarza, jest ubrany w bogato drapowaną togę, której skraj jest zarzucony na głowę (*capite velato*) zgodnie z rzymskim zwyczajem ofiarnym. Jego prawą rękę, w której trzyma paterę, ukazano wyciągniętą nad przenośny ołtarz, na którym znajdują się płaskorzeźbione owoce i szyszki sosnowe²⁴. W lewej ręce Sewera znalazł się *rotulus*. Cesarz został wyobrazony w charakterystycznym uczesaniu, składającym się z czterech loków opadających na czoło oraz brody podzielonej pośrodku na dwa pukle. Są to nawiązania do wizerunku boga Serapisa, które pojawiają się w oficjalnych wizerunkach Septymiusza Sewera około roku 200²⁵. Istotne są także lokalizacja cesarza w polu obrazowym

²² Elsner, *Sacrifice and Narrative...*, s. 86.

²³ Velabrum to rzymska dolina leżąca pomiędzy północno-zachodnim stokiem Palatynu a Kapitołem. Pierwsza wzmianka o kościele św. Jerzego na stoku doliny Velabrum pochodzi z *Liber Pontificalis* (LXXXII oraz XCIII, 24). Mówi ona, że kościół wybudowano za pontyfikatu papieża Leona II (lata 682–683), jednak pierwotnie był on pod wezwaniem św. Sebastiana. Przemianowanie na kościół pod wezwaniem św. Jerzego nastąpiło najprawdopodobniej w 741 r., kiedy papież Zachariasz I nakazał ceremonialne przeniesienie tam relikwii św. Jerzego z Lateranu, zob. Robert Coates-Stephens, *Building in Early Medieval Rome, 500–1000 AD*, praca doktorska, University College London, London 1995, s. 110–111.

²⁴ Pośród owoców rozpoznano także wyobrażenie gruszki, co miałyby wskazywać na zestaw owoców używany w trakcie składania ofiary Penatom (*Dii Penates*). W tym wypadku miałyby to być publiczne Penaty miasta Rzymu, zob. Haynes, Hirst, *Porta Argentariorum...*, s. 17.

²⁵ Bonanno, *Portraits and other Heads...*, s. 147. Szerzej na temat portretów Septymiusza Sewera nawiązujących do wizerunku Serapisa zob. np. Peter L'Orange Hans, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo 1947, s. 73–86; Sheldon Nodelman, *Severan Imperial Portraiture A.D. 193–217*,



Il. 3. Brama Bankierów w Rzymie, pionowa płycina dekorująca przejście na filarze wschodnim. Płaskorzeźbione wyobrażenie Septymiusza Sewera, Julii Domny wraz ze skutym wizerunkiem Gety. Poniżej fryz ukazujący przedmioty związane ze sprawowaniem ofiary i profesją kapłańską oraz scena ofiarna z udziałem zwierzęcia, fot. Dorota Sakowicz

i jego poza. Przedstawiony jest z lewej strony ołtarza w ujęciu trzech czwartych, a układ jego ciała sugeruje ruch skrętny (prawa stopa jest lekko oderwana od podłoża)²⁶. Jest to popularne ułożenie sylwetki cesarza w oficjalnej sztuce rzymskiej, a największe nagromadzenie scen ukazujących władcę sprawującego ofiarę w takiej pozie znajduje się na obu kolumnach cesarskich – Trajana (*Marcus Ulpius Traianus*)²⁷ i Marka Aureliusza (*Marcus Aurelius Antoninus*)²⁸.

Julia Domna została przedstawiona całkowicie frontalnie, w typowej dla siebie fryzurze z przedziałkiem pośrodku, falowanymi włosami zaczesanymi do tyłu i zakrywającymi uszy²⁹. Jej gesty i atrybuty budzą wśród badaczy dyskusje. Jest wyobrażona z prawą ręką uniesioną ku górze, z otwartą dłoń skierowaną w stronę widza. Dawniej gest ten uważano za zaczerpnięty z tradycji sztuki wschodniej, ale obecnie uznaje się go za znak pozdrowienia, błogosławieństwa lub modlitewny, który występował w rzymskiej tradycji artystycznej już wcześniej³⁰. W lewej ręce cesarzowej ukazano kaduceusz (*caduceus*), czyli atrybut boga Merkurego, patrona kupców³¹, którego obecność w dekoracji bramy ufundowanej przez bankierów i handlarzy bydłem nie powinna dziwić. Merkuriusz występuje także w wizerunku cesarzowej na monetach opatrzonych legendą MATER CASTRORVM, gdzie pokazuje się ją w otoczeniu sztandarów wojskowych³². Podobne zestawienie tego motywu

New Haven 1964, s. 61–109; Anna McCann, *The Portraits of Septimius Severus (A.D. 193–211)* ("Memoirs of the American Academy in Rome" vol. 30), Rome 1968, s. 107–117; Drora Baharal, *Portraits of the Emperor L. Septimius Severus (193–211 A.D.) as an Expression of his Propaganda*, „Latomus” 1989, vol. 48, no. 3, s. 567–573; Kleiner, *Roman Sculpture...*, s. 319–322.

²⁶ Zauważył to także Niels Hannestad, zob. Hannestad, *Roman Art...*, s. 280.

²⁷ Przykład może stanowić scena LXXXVI, zob. https://www.trajans-column.org/?page_id=578#PhotoSwipe164865916565 [dostęp: 9.11.2024].

²⁸ Przykład stanowią sceny XXX oraz LXXV, zob. Filippo Coarelli, *La Colonna di Marco Aurelio. The Column of Marcus Aurelius*, Roma 2008, s. 173, 263.

²⁹ Na temat portretów Julii Domny zob. np. Nodelman, *Severan Imperial...*, s. 110–135; Jane Fejfer, *The Portraits of the Severan Empress Julia Domna. A New Approach*, „Analecta Romana” 1985, vol. XIV, s. 129–138; Drora Baharal, *The Portraits of Julia Domna from the Years 193–211 A.D. And the Dynastic Propaganda of L. Septimius Severus*, „Latomus” 1992, vol. 51, no. 1, s. 110–118; Barbara Levick, *Julia Domna: Syrian Empress*, London–New York 2007; Clare Rowan, *The Public Image of the Severan Women*, „Papers of the British School at Rome” 2011, vol. LXXIX, s. 241–273.

³⁰ Inez Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art* ("Memoirs of the American Academy in Rome" vol. 22), Rome 1955, s. 140; Richard Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art: the use of Gestures to denote Status in Roman Sculpture and Coinage* ("Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences" vol. 14), New Haven–Conn 1963, s. 37–38; Hannestad, *Roman Art...*, s. 282; Lusnia, *Creating Severan Rome...*, s. 139.

³¹ Tuck, *A History of Roman...*, s. 287.

³² RIC IV, *Septimius Severus*, nr 563A, 563B, 880, 881; Haynes, Hirst, *Porta Argentarium...*, s. 3–7, 20–22; Ryberg, *Rites of the State...*, s. 137, przyp. 55; Hannestad, *Roman Art...*, s. 282; Newby, *Art at the Crossroads...*, s. 222. Co istotne, Julię Domną wyobrażono na tych monetach jako sprawującą ofiarę.

z elementami militarnymi występuje zresztą również w dekoracji Bramy³³. Gilbert Picard wskazał, że choć kaduceusz jako symbol dobrobytu jest także atrybutem Pokoju (*Pax*), to według niego umieszczenie go w ręce Julii Domnej nie miało wartości symbolicznej, ale stanowiło wizerunek realnego przedmiotu, będącego w tym przypadku po prostu insygnium kapłańskim. Tym samym w oczach francuskiego badacza Domna jawiła się nie jako uosobienie bogini, a kapłanka (układ jej dłoni w tym wypadku miałyby być kapłańskim gestem modlitewnym)³⁴. Według innych badaczy została ona jednak tu pokazana jako wcielenie bogini płodności i urodzaju: Fortuny lub Ceres, na co ma wskazywać diadem (o czym poniżej). Daria Janiszewska wskazała, że „[...] w ikonografii afrykańskiej kaduceusz często był atrybutem bogini płodów rolnych, a zatem Julię Domnę na Bramie Srebrników można postrzegać jako wcielenie samej Ceres. To komponuje się z podobnymi przedstawieniami cesarzowej zarówno w rzeźbie, jak i na monetach”³⁵.

Wśród badaczy brakuje zgody co do identyfikacji ukazanego nakrycia głowy Julii Domny. Choć ma ona zarzucony welon, to wyraźnie widać pod nim coś w rodzaju diademu lub korony. W literaturze przedmiotu często można przeczytać, że jej diadem ma kształt półksiężyca³⁶, co ma podkreślać boski aspekt tej postaci³⁷. Chciałabym jednak zwrócić uwagę, że ta domniemana półksiężycowata forma diademu jest częściowo powodowana skrótem perspektywicznym, zatem wnioski o lunarnych odniesieniach powinny być ostrożniejsze³⁸. Należy również podać w wątpliwość wschodnie pochodzenie takiego nakrycia głowy i chęć podkreślania za jego pomocą syryjskiego pochodzenia augusty³⁹. Zdaje się, że wyobrażona Julia Domna nosi *stephanos* (gr. *στέφανος*), a więc nakrycie głowy pochodzenia greckiego, ale wykorzystywane już w ikonografii wcześniejszych cesarzowych, np. przez Sabinę (*Vibia Sabina*), żonę Hadriana (*Publius Aelius Hadrianus*)⁴⁰.

³³ Główna płycina zewnętrznego boku zachodniego filaru ukazuje scenę, w której rzymscy żołnierze prowadzą barbarzyńskich jeńców. Ubiór lepiej widocznego barbarzyńcy wskazuje na jego wschodnie pochodzenie – ma on frygijską czapkę, a więc scena ta nawiązuje do wojen partyjskich z lat 195–199.

³⁴ Gilbert Picard, *Origine et sens des reliefs sacrificiels de l'Arc des Argentiers* [w:] *Hommages à Albert Grenier, Colletion Latomus*, 63, red. Marcel Renard, Bruxelles 1962, s. 1255–1257.

³⁵ Daria Janiszewska, *Decennalia cesarza Septymiusza Sewera i ślub Karakalli – bogactwo w służbie ideologii dynastycznej* [w:] *Zbytek i ubóstwo w starożytności i średniowieczu*, red. Lucyna Kostuch, Katarzyna Ryszewska, Kielce 2010, s. 199–200.

³⁶ Hannestad, *Roman Art...*, s. 282; Kleiner, *Roman Sculpture...*, s. 336; Ostrowski, *Starożytny Rzym...*, s. 383.

³⁷ Ryberg, *Rites of the State...*, s. 138; Lusnia, *Creating Severan Rome...*, s. 139, przyp. 605.

³⁸ Wskazał na to także Niels Hannestad, zob. Hannestad, *Roman Art...*, s. 282.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Porównaj z Kleiner, *Roman Sculpture...*, s. 242, il. 206; Tuck, *A History of Roman...*, s. 216, il. 8.4.



Il. 4. Brama Bankierów w Rzymie, pionowa płycina dekorująca przejście na filarze zachodnim. Płaskorzeźbione wyobrażenie Karakalli wraz ze skutym wizerunkiem Plaucjana i Plautylli. Poniżej fryz ukazujący przedmioty związane ze sprawowaniem ofiary i profesją kapłańską oraz scena ofiarna, fot. Dorota Sakowicz

Po przeciwnej stronie przejścia bramnego, na filarze zachodnim, znajduje się płaskorzeźbiona scena ukazująca obecnie tylko jedną osobę – Karakallę (il. 4). Oryginalnie kompozycja składała się z trzech postaci – analogicznie do przeciwnej płyciny, z którą tworzyła *pendant*⁴¹. Poza starszym synem Sewera wyobrażono w niej także jego żonę Plautyllę i jej ojca Plaucjana. Ukazany w niej Karakalla powtarza czynności ojca zobrazowanego w reliefie naprzeciwko – w jednej ręce trzyma *rotulus*, w drugiej natomiast paterę, czyniąc ofiarę nad ołtarzem pokrytym owocami i szyszkami sosnowymi. Podobnie jak Septymiusz Sewer również Karakalla był najprawdopodobniej pokazany ze skrajem szaty zarzuconym na głowę (*capite velato*)⁴². Analogiczna poza nie jest tu przypadkowa, bowiem starszy syn cesarza od roku 198 był jego oficjalnym współrządcą w randze augusta⁴³, zatem dekoracja prezentowała wizerunki dwóch formalnie równych sobie władców. Szczególnie ważne są cechy portretowe wizerunku Karakalli, ukazujące go jako młodzieńca z pełnym, dziecięcym podbródkiem. W 204 r., w momencie dedykacji Bramy, miał on mniej więcej szesnaście lat, dzięki czemu to przedstawienie umożliwia stylistyczne datowanie zarówno wcześniejszych, jak i późniejszych zabytków⁴⁴.

Poniżej płycin ukazujących rodzinę cesarską znajdują się dopełniające ich treść płaskorzeźbione fryzy, ukazujące przedmioty związane ze sprawowaniem ofiary i profesją kapłańską (il. 3, il. 4). Poniżej płyciny z wizerunkiem Septymiusza Sewera widoczne są, zaczynając od lewej strony: *lituus*⁴⁵, *urceus*⁴⁶, *patera*, *apex*⁴⁷, *aspergillum* (*aspersorium*)⁴⁸, *simpulum*⁴⁹ oraz trzy

⁴¹ Na temat rekonstrukcji brakujących figur zob. Ludwig Budde, *Die Entstehung des Antiken Repräsentationsbildes*, Berlin 1957; Varner, *Mutilation and Transformation...*, s. 62–163, 167–168, 176–178; Lusnia, *Creating Severan Rome...*, s. 140, przyp. 607.

⁴² Anthony Bonanno zwrócił uwagę na późniejszą rzeźbiarską ingerencję wokół głowy Karakalli, sugerując, że mogła nastąpić w 212 r., choć powody tego zabiegu są mu nieznane, zob. Bonanno, *Portraits and other Heads...*, s. 148.

⁴³ W 198 r. Karakalla otrzymał tytuł augusta, a więc stał się nominalnie równorzędnym współrządcą ojca. W tym samym czasie promocję otrzymał również Geta, który z tytułem cesarza został młodszym współrządcą ojca i brata, zob. Królczyk, *Polityka dynastyczna...*, s. 193. Należy zwrócić uwagę na polityczny wymiar tych decyzji – Karakalla miał wtedy dziesięć lat, a Geta zaledwie dziewięć.

⁴⁴ Bonanno, *Portraits and other Heads...*, s. 147–148.

⁴⁵ *Lituus* – laska kapłańska spiralnie zakręcona u góry, zob. William Smith, *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London 1890, s. 709.

⁴⁶ *Urceus* – naczynie w typie dzbanka z jednym uchwytem, używane w trakcie ofiar, zob. *ibidem*, s. 1217.

⁴⁷ *Apex* – kapłańskie nakrycie głowy, które nosili np. saliowie (*salii*) oraz flamenii (*flamines*), zob. *ibidem*, s. 102.

⁴⁸ *Aspergillum* – kropidło do spryskiwania wodą oczyszczającą w trakcie ofiary, zob. Charles Smith, Frederic Madden, *A Dictionary of Roman Coins: Republican and Imperial*, London 1889, s. 91.

⁴⁹ *Simpulum* – małe naczynko z długim uchwytem (przypominające współczesną

*secepitii*⁵⁰ umieszczone w pokrowcu. Poniżej płyciny z przedstawieniem Karakalli ukazane są – od lewej strony: *acerra*⁵¹, *sacerna*⁵², *patra*, *bucranium*, *urceus*, *malleus*⁵³ oraz coś w rodzaju wiaderka (*situla*), być może kadzielnica. Podobny motyw dekoracyjny można odnaleźć we fryzie świątyni Wespazjana na *Forum Romanum*⁵⁴ oraz na monetach z czasów tego samego władcy⁵⁵. We wszystkich powyższych przypadkach przybory kapłańskie symbolizowały cesarską funkcję augura. Poniżej fryzów na każdym z filarów umieszczono niewielkie reliefy ukazujące tę samą scenę, ale w lustrzanym odbiciu. Zobrazowano w nich byka, którego głowa jest pochylana przez ofiarnika (*victimarius*). Przed zwierzęciem wyobrażono osobę (*popa*), która w trakcie ofiary miała za zadanie zadać mu śmiertelny cios toporem. Wydarzeniu towarzyszą jeszcze wizerunki pomocników (*camilli*), którzy trzymają w rękach różne akcesoria, np. dzban lub skrzynkę na kadzidła⁵⁶. Nad głównymi płycinami z przejścia również umieszczono dwa warianty tej samej kompozycji przedstawiającej Wiktorie trzymające girlandy.

Pomimo tego, że płaskorzeźbiona dekoracja przejścia bramnego składa się z kilku płycin, to wszystkie ukazane tam wydarzenia należy rozpatrywać jako części jednej, spójnej sceny ofiarnej. Tym samym, choć rodzina cesarska została przedstawiona przy ołtarzach wypełnionych owocami, to niewątpliwie mamy do czynienia z wyobrażeniem ofiary krwawej składanej z byka. Picard zauważył, że podobny podział kompozycyjny scen ofiarnych występuje na wotywnych stelach neopunickich z Afryki Północnej, datowanych głównie na okres od I do III w. Charakterystyczne dla tych stel jest frontalne ujęcie postaci składającej ofiarę w głównym, pionowo zorientowanym rejestrze oraz ukazanie sceny rytualnego uboju byka lub narzędzi kapłańskich poniżej, w rejestrze poziomym. Picard interpretował zastosowanie tego zabiegu w dekoracji Bramy

chochłę), używane podczas ofiar np. do czerpania wina i wylewania go w ofierze, zob. Smith, *Dictionary of Greek...*, s. 1046.

⁵⁰ *Secespita* – narzędzie w typie noża używane w trakcie ofiary, zob. *ibidem*, s. 1013.

⁵¹ *Acerra* – pudełko, skrzynka na kadzidła używane w trakcie ofiary, zob. *ibidem*, s. 3.

⁵² *Securis* – siekiera do czynienia krwawej ofiary, zob. Smith, Madden, *A Dictionary of Roman...*, s. 726.

⁵³ *Malleus* – narzędzie w typie młota służące do ogłuszania zwierząt ofiarnych, zob. Smith, *Dictionary of Greek...*, s. 726.

⁵⁴ Zwrócił na to uwagę również Janusz Ostrowski, zob. Ostrowski, *Starożytny Rzym...*, s. 384. Co ciekawe, świątynia Wespazjana została odbudowana w ramach programu budowlanego Septymiusza Sewera, por. przyp. 63.

⁵⁵ RIC II 1, *Vespasian*, nr 17, 30, 43.

⁵⁶ Taka kompozycja sceny rytualnego uboju byka była popularna w płaskorzeźbie rzymskiej okresu cesarstwa i niektórzy uważają, że była wzorowana na malarskim pierwowzorze autorstwa Pauzjasza z Sykionu, zob. Haynes, Hirst, *Porta Argentariorum...*, s. 31. Pliniusz Starszy wzmiankował, że obraz *Ofiarowanie wołu* był prezentowany w portyku Teatru Pompejusza (*Nat. Hist.* XXXV, 126).

Bankierów jako świadectwo przywiązania Septymiusza Sewera do ojczystych terenów⁵⁷, jednak należy pamiętać, że ta budowla nie była fundacją cesarską. Z kolei Jaś Elsner zasugerował, że takiego rodzaju wzajemne relacje poszczególnych elementów kompozycji miały na celu podkreślenie znaczenia ofiary roślinnej, niejako ją uprzywilejowując wobec aktu zabijania zwierząt⁵⁸. Mam jednak wątpliwości, czy można odnieść to do dekoracji ufundowanej przez handlarzy bydłem, którzy zarabiali na życie ubojem zwierząt, i to zapewne w ich rękach zwyczajowo pozostawało dostarczanie tych ostatnich do miasta także na potrzeby ceremonii religijnych. Zdecydowanie natomiast ten zabieg formalny wyraźnie separuje rodzinę cesarską od pozostałych uczestników ceremonii ofiarnej.

✱

Porta Argentariorum jako fundacja prywatna dowodzi, że konkretny sposób postrzegania cesarza i jego rodziny nie musiał być koniecznie narzucany ogólnie przez sztukę oficjalną, ale mógł być rozpowszechniony wśród zwykłych ludzi, członków elit lub ludzi dobrze sytuowanych, lecz niestanowiących części dominującej klasy politycznej imperium. Choć Bonanno zasugerował, że musiał istnieć jakiś państwowy aparat kontroli upublicznianych w sztuce oficjalnej treści⁵⁹, to dekoracja Bramy może być również odzwierciedleniem – ugruntowanego przez niemal dwieście pięćdziesiąt lat trwania tradycji sztuki oficjalnej – obrazu władcy w powszechnej świadomości. Nadawcą programu treściowego był zamawiający, którego można określić mianem patrona lub mecenas (jednostka lub grupa), natomiast twórcą obiektu był rzemieślnik/artysta lub warsztat. Niestety kwestia konkretnego wkładu zaangażowanych stron w autorstwo programu treściowego jest trudno uchwytne, gdyż było ono realizowane w swoistym sprzężeniu zwrotnym pomiędzy nadawcą a twórcą. Zwykle ten drugi miał wpływ na dobór form, natomiast pierwszy w dużej mierze decydował o treści. Nie ma jednak źródeł i odpowiednich narzędzi, aby dla omawianego okresu móc bliżej określić szczegółowy i proporcjonalny udział osób zaangażowanych w proces powstania dzieła.

Choć z powodu uszkodzeń zabytku nie jest znana ikonografia całości jego dekoracji, to na podstawie zachowanych wizerunków rodziny cesarskiej możliwa jest częściowa rekonstrukcja tego, jak mogła być ona postrzegana przez

⁵⁷ Picard, *Origine et sens...*, s. 1255–1257.

⁵⁸ Elsner wskazał także, że w sztuce rzymskiej po roku 200 wyobrażeń scen ofiar krwawych było o wiele mniej niż wcześniej, a po roku około 230 są to pojedyncze przykłady. Tego typu przedstawienia ustąpiły miejsca wyobrażeniom ofiar roślinnych, tzw. wegetariańskich, zob. Jaś Elsner, *Sacrifice in late Roman art* [w:] *Greek and Roman Animal Sacrifice*, red. Christopher A. Faraone, Fred S. Naiden, New York 2012, s. 159–160.

⁵⁹ Bonanno, *Portraits and other Heads...*, s. 148.

fundatorów. Istotnym rozwiązaniem formalno-treściowym jest prezentacja wszystkich jej członków razem. W wypadku Sewerów stanowiło to element konsekwentnie realizowanej polityki dynastycznej. Wspólne wizerunki członków rodziny były obecne w dekoracjach pomników publicznych, na monetach i w gliktyce, a także w malarstwie tablicowym, czego przykładem jest słynne tzw. Tondo Berlińskie⁶⁰. W wizji żyjącej w pojednaniu i porozumieniu rodziny cesarskiej manifestowała się Zgoda (*Concordia*), która zapewniała pokój (*Pax Romana*). Podkreślano w ten sposób, że po wielu latach wojny domowej⁶¹ oraz tzw. wojen partyjskich⁶² nastał okres stabilizacji. Ten błogosławiony stan z kolei sprzyjał licznym programom budowlanym – zarówno fundacjom cesarskim⁶³, jak i prywatnym, czego skutkiem jest właśnie *Porta Argentariorum* zrealizowana na zamówienie rzymskich bankierów i handlarzy bydłem.

Oprócz zgody wśród członków rodziny cesarskiej kolejnym istotnym punktem programu politycznego Septymiusza Sewera była ciągłość dynastii. W sztuce oficjalnej manifestowało się to w odpowiedniej oprawie wizualnej dokonanej w 195 r. *post factum* adopcji Sewera do rodu Antoninów (*gens Antoniniana*), jak i prezentacji jego synów (zwłaszcza Karakalli) jako

⁶⁰ Dziś przechowywane w Altes Museum w Berlinie, nr inw. 31329. Więcej na temat tzw. Tonda Berlińskiego zob. np. McCann, *The Portraits of Septimius...*, s. 79, 110–111; Strong, *Roman Art...*, s. 248–249; Andrew Ramage, Nancy Ramage, *Roman Art: Romulus to Constantine*, Englewood Cliffs, NJ 1996, s. 234–236; Jussi Rantala, *The Ludi Saeculares of Septimius Severus. The ideologies of a new Roman Empire*, London–New York 2017, s. 16–17.

⁶¹ Na temat wojny domowej w 193 r. zob. np. Daria Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie w latach 193–197*, Poznań 2010.

⁶² Mianem pierwszej wojny partyjskiej określane są działania militarne Septymiusza Sewera podjęte jeszcze w czasie wojny domowej w 195 r. Jej dokładny opis i przebieg zob. w: Krzysztof Królczyk, *Propagatio Imperii. Cesarstwo Rzymskie a świat zewnętrzny w okresie rządów Septymiusza Sewera (193–211 r.)*, Poznań 2014, s. 28–58. Tzw. druga wojna partyjska, czyli aktywność militarna Septymiusza Sewera na Wschodzie w latach 197–198, określana jest przez źródła epigraficzne mianem *secunda Parthica felicissima expeditio*, a czasem w wersji skróconej – *expeditio Parthica*, zob. *ibidem*, s. 69.

⁶³ W ramach programu budowlanego Septymiusza Sewera odbudowano Portyk Oktawii (*porticus Octaviae*), świątynię boskiego Wespazjana (*templum divi Vespasiani*) na *Forum Romanum*, świątynię Pokoju (*templum Pacis*), świątynię Fortuny (*Fortuna Muliebris*) przy *via Latina*, świątynię Westy przy *Forum Romanum*. Ponadto dokonano rozbudowy rezydencji cesarskiej na Palatynie – dawnego pałacu Domicjana (*Domus Augustana*) – oraz odrestaurowania Panteonu (*Pantheonum*). Szerzej na temat programu budowlanego w Rzymie z czasów Septymiusza Sewera zob. np. Charmaine Gorrie, *The Building Programme of Septimius Severus in the City of Rome*, praca doktorska, The University of British Columbia, Vancouver 1997; *eadem*, *The Severan Building Programme and the Secular Games*, „*Athenaeum*” 2002, vol. 90, no. 2, s. 461–481; Krzysztof Królczyk, *Działalność budowlana Sewerów w Rzymie* [w:] *Acta Universitatis Wratislaviensis. Antiquitas* vol. XXIX. *Grecy, Rzymianie i ich sąsiedzi*, red. Krzysztof Nawotka, Małgorzata Pawlak, Wrocław 2007, s. 676–678; Andrew Wilson, *Urban Development in the Severan Empire* [w:] *Severan Culture*, red. Simon Swain, Stephen Harrison, Jaś Elsner, Cambridge–New York 2007, s. 290–326.

kontynuatorów jego rządów⁶⁴. Dowodem na przyswojenie przez fundatorów Bramy Bankierów elementów oficjalnej polityki dynastycznej jest przede wszystkim inskrypcja umieszczona w nadprożu bramy, gdzie Karakalla występuje pod imieniem Marka Aureliusza Antonina. Przedłużenie pomyślnych rządów miał gwarantować także rozrost rodziny rządzącej, dokonujący się dzięki odpowiednio dobranym jej nowym członkom, którzy automatycznie pojawiali się w ikonografii cesarskiej (i ewentualnie z niej znikali, gdy wypadli z łask). W ten sposób na żonę Karakalli została wybrana Plautylla, córka Plaucjana – kuzyna i przyjaciela Septymiusza Sewera. Zdaje się, że wybór nie został dokonany jedynie przez względy sentymentalne, ale także odpowiedni posag, gdyż Plaucjan był w tym czasie niezwykle zamożnym i wpływowym człowiekiem⁶⁵. Zaślubiny Karakalli z Plautyllą miały miejsce w 202 r., kiedy w Rzymie hucznie obchodzono *decennalia* (dziesięciolecie panowania) Septymiusza Sewera⁶⁶. W ich trakcie świętowano także sukcesy odniesione w wojnach partyjskich, do których odwołują się niektóre płaskorzeźby dekorujące Bramę⁶⁷. I choć została ona ukończona i oddana do użytku dopiero w 204 r., to można przyjąć (zważywszy na możliwy czas wznoszenia budowli), że mogła na etapie planowania odnosić się do wydarzeń współczesnych, które z perspektywy roku 204 są o dwa lata wcześniejsze⁶⁸. Wtedy zwycięstwa partyjskie wciąż pozostawały największym dokonaniem militarnym Sewera⁶⁹ i to w nich m.in. manifestowała się jego odwaga i męstwo (*Virtus*).

Fundatorzy zdecydowali się na ukazanie rodziny cesarskiej w trakcie sprawowania ofiary. Władca został przedstawiony w *capite velato*, a więc jako najwyższy kapłan (*pontifex maximus*), odpowiedzialny za poprawne relacje z bogami i zapewniający *Pax Deorum*, co czyniło go gwarantem prawidłowego funkcjonowania świata. Sceny ofiarne ilustrowały także cnotę *Pietas* cesarza.

⁶⁴ Na temat prawnej natury oddolnej adopcji Septymiusza Sewera do rodu Antoninów zob. np. Baharal, *Portraits of the Emperor...*, s. 573, przyp. 30.

⁶⁵ Posag Plautylli miał być tak duży, że mógłby wystarczyć pięćdziesięciu kobietom z arystokratycznych rodów, zob. Kotula, *Septymiusz Sewerus...*, s. 81; Janiszewska, *Decennalia cesarza...*, s. 197.

⁶⁶ Szerzej na temat *decennaliów* Septymiusza Sewera zob. np. Janiszewska, *Decennalia cesarza...*, s. 195–203; Lukas de Blois, *Two Third-Century Triumphal Decennalia (AD 202 and 262)* [w:] *Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike*, red. Fabian Goldbeck, Johannes Wienand, Berlin 2017, s. 339–355; Andrew Scott, *Cassius Dio On Septimius Severus' Decennalia And Ludi Saeculares*, „Histos” 2017, vol. 11, s. 154–161.

⁶⁷ Jest to wspomniana już główna płycina zewnętrznego boku zachodniego filaru (por. przyp. 33).

⁶⁸ Wskazała na to także Daria Janiszewska, zob. Janiszewska, *Decennalia cesarza...*, s. 199–201.

⁶⁹ Miały oczywiście miejsce starcia z plemionami w Afryce, ale gdyby dekoracja odnosiła się do nich, to wyglądałaby inaczej. Tymczasem barbarzyńca ukazany na jednym z reliefów ma ewidentnie czapkę wschodniego pochodzenia.

Ta była rozumiana nie tylko jako pobożność, ale także odpowiednia, naznaczona powinnością postawa mężczyzny względem rodziny, przodków oraz państwa. Jak wskazałam wcześniej, wśród badaczy toczy się debata dotycząca tego, czy Sewerowie zostali ukazani w dekoracji Bramy jako sprawujący czynności religijne, czy jako będący obiektem kultu. Wszak Brama została wzniesiona między innymi ku ich czci. Na to, że członkowie dynastii stanowili obiekt kultu, wskazują elementy ich wizerunków zapożyczone z ikonografii bogów. W przypadku Sewera to fryzura typowa dla wyobrażeń Serapisa, a w wypadku Julii Domny to kaduceusz, który nie tyle ma ją identyfikować jako konkretne bóstwo (np. Ceres), co dodawać jej boskości ogólnie⁷⁰. Inez Scott Ryberg podkreśliła, że fizyczne sprawowanie przez nich ofiary nie musi wykluczać tego, że sami są bogami, ponieważ grecki zwyczaj pokazywania bóstwa aktywnie biorącego udział w ofierze nigdy nie był obcy rzymskiej sztuce i wierzeniom⁷¹.

Przedstawienia scen ofiarnych to wizualizacja odwiecznego rzymskiego zwyczaju sprawowania czynności kultowych przez wodza lub urzędnika w trakcie pełnienia władzy. W związku z tym korzenie tego typu wyobrażeń sięgają czasów republiki, czego najstarszy przykład stanowi scena ofiary towarzysząca cenzusowi z tzw. Ołtarza Domicjusza Ahenobarbusa (*Gnaeus Domitius Ahenobarbus*)⁷². Na skutek reform Oktawiana Augusta (*Gaius Iulius Caesar Octavianus*) rzymscy cesarze skupiali w swoich rękach prerogatywy różnych wysokich stanowisk wojskowych i urzędniczych, zatem zobowiązani byli często przeprowadzać ceremonie ofiarne⁷³. Stanowiły one świadectwo zarówno ich pobożności jako „wzorcowych Rzymian”, jak i powinności jako osób publicznych – nie bez powodu są to dwa podstawowe aspekty rzymskiego pojęcia „*Pietas*”. Zgodnie z rzymskim rozumieniem cnót mających przede wszystkim wymiar publiczny sceny ofiar były upamiętniane na obiektach sztuki oficjalnej. Zostało to skodyfikowane w czasach Oktawiana Augusta, czego wzorcowym przykładem jest Ołtarz Pokoju (*Ara Pacis*), gdzie ukazano konkretną, historyczną ofiarę dla *Pax*, czyli Pokoju, która odbyła się w 13 r. p.n.e.⁷⁴. Od tego momentu motyw ofiary stał się w sztuce rzymskiej jednym z dominujących sposobów ukazywania władcy lub urzędników wysokiego szczebla⁷⁵.

⁷⁰ Ryberg, *Rites of the State...*, s. 137; Bonanno, *Portraits and other Heads...*, s. 147.

⁷¹ Ryberg, *Rites of the State...*, s. 137.

⁷² Na temat tzw. ołtarza Domicjusza Ahenobarbusa zob. np. Mario Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1992, s. 5–25; Kleiner, *Roman Sculpture...*, s. 49–51, il. 31; Ramage, Ramage, *Roman Art...*, s. 65–66, il. 2.23; Tuck, *A History of Roman...*, s. 108–109, il. 4.32; Fullerton, *Art and Archaeology...*, s. 66–67, il. 2.20.

⁷³ Adam Ziółkowski, *Historia powszechna: Starożytność*, Warszawa 2014, s. 783–793.

⁷⁴ Szerzej na temat *Ara Pacis* zob. np. Kleiner, *Roman Sculpture...*, s. 90–99; Ramage, Ramage, *Roman Art...*, s. 99–105; Paul Zanker, *August i potęga obrazów*, Poznań 1999; Tuck, *A History of Roman...*, s. 120–124; Fullerton, *Art and Archaeology...*, s. 140–144.

⁷⁵ Największe nagromadzenie scen ukazujących cesarza sprawującego ofiarę znajduje się na obu kolumnach cesarskich – Trajana i Marka Aureliusza. Cesarz został tam przedstawiony

Niels Hannestad podkreślił dwuwymiarowość dekoracji zabytku⁷⁶. Na taki efekt ma się składać powyżej wspomniana płaskość reliefów oraz frontalizm ukazanych postaci, który zdominował rzymską sztukę figuralną przełomu II i III w. Jednak mimo frontalnej prezentacji postaci nie nawiązują one kontaktu wzrokowego z widzem. Donald Strong widział w tym zabieg mający podkreślić nierealność pokazywanej sceny. Sztywne pozy i frontalizm miały według niego podkreślać, że nie zostało tu przedstawione konkretne wydarzenie, np. historyczna ofiara z udziałem cesarza, a raczej ogólna idea pobożności władcy⁷⁷. Podobne przemyślenia miał Elsner, który uważał, że dekoracja Bramy Bankierów nie odnosi się do żadnej określonej sytuacji historycznej – wojny czy też innej okazji, podczas której członkowie rodziny cesarskiej sprawowały ofiarę. Według niego dekoracja ilustruje ogólne aspekty, idee i czynności kojarzone z rodziną cesarską⁷⁸. W kontekście wspomnianej już wyżej jednolitości sceny ofiarnej, pomimo jej podziału na osobne płyciny, warto także rozważyć, czy taki zabieg formalny nie miał również symbolicznego znaczenia. Takie rozwiązanie kompozycyjne w połączeniu z frontalizmem sprawia bowiem, że nawet jeśli ukazane postaci nie kierują wzroku bezpośrednio na siebie, to niezaprzeczalnie są one zwrócone ku sobie. Ten układ mógł jeszcze bardziej podkreślać symboliczną jedność i zgodę w rodzinie cesarskiej.

Niestety dotychczas nie wiadomo, jak wyglądały wizerunki Gety, Plaucjana i Plautylli i czy sugerowano w nich w jakikolwiek sposób boski charakter tych postaci. Jednak w zachowanym przedstawieniu Karakalli żadne boskie atrybuty nie występują. Co więcej, najprawdopodobniej on również pierwotnie miał głowę przykrytą skrajem szaty. Zatem raczej w tej konkretnej scenie obaj augustowie wraz z rodziną zostali ukazani podczas sprawowania ofiary, będąc łącznikami pomiędzy ludźmi a bogami. Jednak należy zaznaczyć, że jednocześnie nie musiało im to odbierać aury boskości. W tym kontekście warto przywołać treść listu Frontona (*Marcus Cornelius Fronto*)⁷⁹ do jego niegdyśszego ucznia, późniejszego cesarza Marka Aureliusza:

w trakcie czynności kultowych, np. przed założeniem obozu wojskowego, tak, jak robili to konsulowie w czasach republiki. Motyw ofiary w sztuce oficjalnej obecny jest także w zabytkach wyobrażających poddanych cesarza, np. pełniących istotne role państwowe, a także w kontekstach bardziej prywatnych, jak np. w przedstawieniach sarkofagów biograficznych z drugiej połowy II w. Pełną ikonografię dekoracji rzeźbiarskiej obu rzymskich kolumn cesarskich zob. np. w: Frank Lepper, Sheppard Frere, *Trajan's Column: a new edition of the Cichorius plates*, Gloucester 1988; Coarelli, *La Colonna di Marco...*, 2008.

⁷⁶ Hannestad, *Roman Art...*, s. 280.

⁷⁷ Donald Strong, *Roman Imperial Sculpture. An Introduction to the Commemorative and Decorative Sculpture of the Roman Empire Down to the Death of Constantine*, London 1961, s. 61–62.

⁷⁸ Elsner, *Sacrifice and Narrative...*, s. 90, 97.

⁷⁹ *Ad M. Caes.*, IV.12: *Tertium de meis frivolis addam. Seis ut in omnibus argentariis mensulis pergulis tabernis protectis vestibulis fenestris usquequaque ubique imagines vestrae*

Dodam trzecią z moich drobnostek. Zatem we wszystkich biurach bankierów, budkach, straganach, sklepach, wejściach, oknach, gdziekolwiek – wszędzie tam zostały wystawione na widok Twoje podobizny, jednak w większości są one źle namalowane, rzeźbione i płaskorzeźbione, proste w swym artystycznym stylu; a jednak zawsze, gdy widzę Twój wizerunek, jakkolwiek karykaturalny, uśmiecham się i myślę o Tobie⁸⁰.

W odniesieniu do omawianego zabytku zwraca uwagę fakt, że Fronton wspomina o tym, że to właśnie kupcy i bankierzy umieszczają w miejscach prowadzenia swoich interesów wizerunki Marka Aureliusza. List ten datowany jest na okres między 145 r. a 147 r.⁸¹, kiedy przyszedł cesarz miał mniej więcej dwadzieścia pięć lat i od roku 138 był oficjalnie naznaczonym następcą Antonina Piusa (*Titus Aelius Hadrianus Antoninus Augustus Pius*)⁸². Dowodzi to, że w sferze prywatnej oddawano cześć wszystkim członkom rodziny cesarskiej, także wyznaczonym dziedzicom. Kupcy – czy w tym wypadku konkretnie bankierzy i handlarze byłem – szukali w wizerunkach członków rodziny rządzącej ich stałej obecności, a tym samym cesarskiej, ale i jednocześnie boskiej opieki. W dekoracji *Porta Argentariorum* doskonale pokazuje to wizerunek Julii Domny, ukazujący ją paralelnie jako cesarzową i wcielenie bogini na ziemi, a więc opiekunkę handlu i biznesów, zarówno w świecie doczesnym, jak i ponadludzkim. Choć Fronton wysłał swój list ponad pięćdziesiąt lat przed wybudowaniem Bramy Bankierów, widzimy, że zwyczaj takiego traktowania wizerunku cesarza lub/i członków jego rodziny trwał⁸³, a nawet mógł – jak w tym wypadku – przybrać monumentalną formę architektoniczną.

Porta Argentariorum jako obiekt architektoniczny był różnie interpretowany. Filippo Coarelli sugerował, że mogło to być jedno z wejść na *Forum Boarium*⁸⁴. Jednak szereg rozwiązań formalnych wskazuje na coś innego. Rzeźbiarska dekoracja fasady północnej bramy została jedynie schematycznie opracowana, co sugeruje, że konstrukcja ta stała bardzo blisko budynku domniemanej *scholi*, ale bezpośrednio się z nim nie łączyła⁸⁵. Również brakuje

sint volgo propositae, male illae quidem pictae pleraeque et crassa, lutea immo, Minerva fictae sculptaeve; quom interim numquam tua imago tam dissimilis ad oculos meos in itinere accidit, ut non ex ore meo excusserit rictum osculi et somnum.

⁸⁰ Tłum. własne.

⁸¹ *The correspondence of Marcus Cornelius Fronto with Marcus Aurelius Antoninus, Lucius Verus, Antoninus Pius, and various friends*, tłum. Charles Reginald Haines, London–New York, 1919–1920, s. 203, przyp. 1.

⁸² Ziolkowski, *Historia powszechna...*, s. 808–809.

⁸³ Odstęp czasu zdaje się także mieć mniejsze znaczenie z perspektywy podkreślania kontynuacji rodu i władzy między Markiem Aureliuszem a Septymiuszem Sewerem i Karakallą. Zatem ciągłość polityki autoprezentacji mogła przyczynić się do trwałości tego zwyczaju wśród ludu rzymskiego.

⁸⁴ Filippo Coarelli, *Rome and Environs: an Archaeological Guide*, Berkeley–Los Angeles–London 2007, s. 320.

⁸⁵ Elsner, *Sacrifice and Narrative...*, s. 97–98.

powtórzenia inskrypcji dedykacyjnej na północnej stronie nadproża. Układ zabudowy oraz przebieg ulic w bezpośrednim sąsiedztwie Bramy Bankierów pozostają nie do końca rozpoznane. Wiadomo, że w pobliżu przebiegała *Vicus Tuscus*, jednak badacze nie są zgodni co do jej dokładnej lokalizacji i zasięgu⁸⁶ (Brama była zlokalizowana najprawdopodobniej przy jej odnodze)⁸⁷. Pewne jest natomiast bardzo bliskie sąsiedztwo Rynku Wołowego.

Panele dekoracyjne *Porta Argentariorum* ukazujące sceny zabijania byków ofiarnych nawiązują zatem zarówno do profesji fundatorów, jak i lokalizacji zabytku. Rynek Wołowy, położony nad Tybrem w dolinie Velabrum, jest jednym z najstarszych rynków Rzymu (został wybrukowany około VI w. p.n.e.)⁸⁸. Jego położenie umożliwiało dowożenie towarów i trzody drogą rzeczną. Powszechnie uważa się, że nazwa wskazuje, iż było to miejsce handlu bydłem i mięsem wszelkiego rodzaju, choć niektórzy twierdzą, że nie ma na to niezaprzeczalnych dowodów⁸⁹. Należy jednak pamiętać, że żywe zwierzęta mogły być nie tylko sprzedawane tu na mięso i skórę, ale także zapewne na cele ofiarne. Zatem handlarze bydłem byli dostarczycielami i fundamentem funkcjonowania całej maszyny związanej ze składaniem krwawych ofiar, do czego nawiązują fryzy z przejścia ukazujące przybory kapłańskie.

Od początku istnienia *Forum Boarium* funkcjonowały na nim i przy nim świątynie. Jedną z najstarszych była świątynia Herkulesa o przydomku *Olivarius*. Herkules między innymi patronował *olearii*, czyli handlarzom oliwy z oliwek, a sama świątynia została najprawdopodobniej ufundowana przez jednego z nich, Marka Oktawiusza Herreniusza (*Marcus Octavius Herrenius*)⁹⁰. Nie powinna więc dziwić lokalizacja tej świątyni w bezpośrednim sąsiedztwie nadtybrzańskiego portu. Dodatkowo nie należy zapominać o tym, że według mitów Herkules był „pogromcą” bydła, wszak schwycił byka kreteńskiego i uprowadził trzodę Geriona. A przecież i w dekoracji Bramy Bankierów znalazły się odniesienia do Herkulesa w postaci płaskorzeźbionego herosa po lewej stronie inskrypcji dedykacyjnej. Jego wyobrażenie znalazło się po stronie lewej, bliższej *Forum Boarium*, ale także tej, gdzie w przejściu bramnym umieszczono panel z wizerunkiem Karakalli z jego „nową” rodziną.

⁸⁶ Federico Guidobaldi, Claudia Angelelli, *Velabrum* [w:] *Lexicon topographicum urbis Romae*, vol. V, red. Eva Margareta Steinby, Roma 1995, s. 104.

⁸⁷ Haynes, Hirst, *Porta Argentariorum...*, s. 11.

⁸⁸ Szerzej na temat Rynku Wołowego zob. np. Filippo Coarelli, *Il Foro Boario: dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma 1988; *Idem*, *Forum Boarium* [w:] *Lexicon topographicum urbis Romae*, vol. II, red. Eva Margareta Steinby, Maria Antonietta Tomei, Paolo Liverani, Roma 1995, s. 295–297 (z przywołaniem starszych opracowań).

⁸⁹ Według Lawrence’a Richardsona Jr. niektórzy Rzymianie twierdzili, że nazwa Rynku Wołowego wzięła się od pomnika wołu stojącego w miejscu, w którym Romulus, zakładając miasto, zaczął wyznaczać *pomerium*, zob. Lawrence Richardson Jr., *A new topographical dictionary of ancient Rome*, Baltimore–London 1992, s. 163.

⁹⁰ Coarelli, *Rome and Environs...*, s. 318.

Taka konotacja nie powinna być zaskakująca, ponieważ Herkules był obecny w seweriańskiej ikonografii cesarskiej, i to właśnie w odniesieniu do osoby Karakalli. Przykład może stanowić rzeźba ukazująca Karakallę, gdy był jeszcze małym dzieckiem, które – niczym Herkules – własnoręcznie zabija węże⁹¹.

Bliskość rzecznego portu, handlowy oraz transakcyjno-administracyjny charakter okolicy, sąsiedztwo świątyń, a także położenie niedaleko centrum miasta powodowały, że było to miejsce tłoczne i uczęszczane. O ile *Forum Boarium* (wraz z przyległym *Forum Holitorium*) było zawsze miejscem wymiany i sferą kontaktów ze światem zewnętrznym, o tyle Velabrum stanowiło ciąg komunikacyjny między ich obszarem a *Forum Romanum*, które w tym czasie pełniło głównie rolę religijną i ceremonialną. Przez ten obszar przemieszczały się także procesje triumfalne. Na obszarze Velabrum funkcjonowali sprzedawcy wina, orzeszków piniowych, tkanin czy gotowych ubrań, srebra (!) i pereł⁹². Było to więc miejsce idealne do prezentacji omówionego wyżej komunikatu obrazowego. Wiemy, że lokalnych bankierów i handlarzy bydłem połączyła wspólna fundacja bramy, ale najprawdopodobniej już wcześniej łączyły ich wspólne interesy. Hayens i Hirst wskazali, że *argentarii* mogli uczestniczyć w dużych transakcjach finansowych dokonywanych przez sprzedawców zwierząt. Autorzy zasugerowali także, że możliwe, iż Septymiusz Sewer objął w tym czasie handlarzy bydłem jakiegoś rodzaju przywilejami, a brama miałaby być architektonicznym wyrazem wdzięczności⁹³. Nie ma na to jednak żadnych dowodów.

Na zakończenie należałoby przyrzeć się więc ostatniemu etapowi wizualnego trójkąta komunikacyjnego: nadawca – treść – odbiorca. Przedyskutowałam bowiem zagadnienie identyfikacji fundatorów i wskazałam na niemożność rozstrzygnięcia kwestii autorstwa programu ikonograficznego Bramy Bankierów, a także nakreśliłam szeroką sferę znaczeniową wizerunków członków rodziny cesarskiej. Trzeba jednak zastanowić się jeszcze, do kogo była skierowana ta konkretna ich wizja, zaprezentowana z inicjatywy bankierów i handlarzy bydłem na *Porta Argentariorum*. Czy odbiorcą tej treści mieli być zwykli przedstawiciele ludu rzymskiego, codziennie mijający bramę podczas zakupów mięsa? Interesanci wchodzący do budynku, z którym sąsiadowała brama? Konkurencyjne kolegia, których nie było stać na podobną wystawną fundację? Czy może sami fundatorzy, którzy potrzebowali regularnego, wizualnego potwierdzenia cesarskiej, *quasi*-boskiej protekcji ich interesów? Zapewne wszystkie powyższe propozycje są po części trafne, gdyż niewątpliwie sztuka na wysokim poziomie jest wielowymiarowa i wieloznaczeniowa.

⁹¹ Rzeźba obecnie jest przechowywana w Muzeach Kapitołińskich (nr inw. MC0247), zob. np. Kleiner, *Roman Sculpture...*, s. 322–323, il. 285.

⁹² Amanda Claridge, *Rome: An Oxford Archaeological Guide*, Oxford–New York 2010, s. 294.

⁹³ Haynes, Hirst, *Porta Argentariorum...*, s. 8–10.

Ostatecznie należy także zaznaczyć, że adresatem prezentowanych na *Porta Argentariorum* treści mogła być również sama rodzina cesarska. Możliwe, że do jej członków dotarły informacje o budowlu wznoszonej ku jej czci, ale także z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że Sewerowie tamtędy przechodzili i zobaczyli dekorację ukończonej Bramy. Przez Velabrum przechodziła bowiem nie tylko najkrótsza trasa prowadząca z *Forum Romanum* do *Forum Boarium* i portu na Tybrze, ale też od głównego, monumentalnego wejścia na Palatyn i rezydencję cesarską (tzw. rampę Domicjana). W takim wypadku oficjalne treści głoszone przez sztab cesarza zatoczyłyby koło, a to swoiste sprzężenie zwrotne stanowiłoby najlepsze świadectwo skuteczności ich „propagandy”.

Porta
Argentario-
rum i scena
ofiarna...

Bibliografia

Źródła literackie:

Fronto, Ad M. Caes. = Marek Korneliusz Froton, *The correspondence of Marcus Cornelius Fronto with Marcus Aurelius Antoninus, Lucius Verus, Antoninus Pius, and various friends*, tłum. Charles Reginald Haines, wyd. Loeb Classical Library, London–New York, 1919–1920.

Nat. Hist = Pliniusz Starszy, *Naturalis Historia*, tłum. Harris Rackham, William Henry Samuel Jones and David Edward Eichholz, wyd. Loeb Classical Library, Cambridge US–London, 1962–1971.

Liber Pontificalis:

The Book of pontiffs: the ancient biographies of the first ninety Roman bishops to AD 715, tłum. Davis Raymond, Liverpool 2000;

The lives of the eight- century popes (Liber pontificalis): from AD 715 to AD 817, tłum. Davis Raymond, Liverpool 2007.

Zbiory numizmatów i epigrafiki:

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berolini.

ILS = *Inscriptiones latinae selectae*, red. Hermann Dessau, t. 1–3, Berolini 1982–1916.

RIC = Mattingly Harold, Sydenham Edward Allen, Sutherland Carol Humphrey Vivian, *Roman Imperial Coinage*, t. 1–9, London 1923–1981.

Literatura przedmiotu:

Andreau Jean, *Banking and Business in Roman World*, Cambridge–New York 1999.

Baharal Drora, *Portraits of the Emperor L. Septimius Severus (193–211 A.D.) as an Expression of his Propaganda*, „Latomus” 1989, vol. 48, no. 3, s. 566–580.

- Baharal Drora, *The Portraits of Julia Domna from the Years 193–211 A.D. And the Dynastic Propaganda of L. Septimius Severus*, „Latomus” 1992, vol. 51, no. 1, s. 110–118.
- Benario Herbert, *Julia Domna: Mater Senatus et Patriae*, „Phoenix” 1958, vol. 12, no. 2, s. 67–70.
- Birley Anthony, *Septimius Severus. The African Emperor*, London–New York 2002.
- Blois Lukas, de, *Two Third-Century Triumphal Decennalia (AD 202 and 262) [w:] Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike*, red. Fabian Goldbeck, Johannes Wienand, Berlin 2017, s. 339–355.
- Bonanno Anthony, *Portraits and other Heads on Roman. Historical Relief up to the Age of Septimius Severus*, *British Archaeological Reports Supplementary Series* 6, Oxford 1976.
- Brilliant Richard, *Gesture and Rank in Roman Art: the use of Gestures to denote Status in Roman Sculpture and Coinage* (“Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences” vol. 14), New Haven–Conn 1963.
- Budde Ludwig, *Die Entstehung des Antiken Repräsentationsbildes*, Berlin 1957.
- Claridge Amanda, *Rome: An Oxford Archaeological Guide*, Oxford–New York 2010.
- Coarelli Filippo, *Il Foro Boario: dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma 1988.
- Coarelli Filippo, *Forum Boarium [w:] Lexicon topographicum urbis Romae*, t. II, red. Eva Margareta Steinby, Maria Antonietta Tomei, Paolo Liverani, Roma 1995, s. 295–297.
- Coarelli Filippo, *Rome and Environs: an Archaeological Guide*, Berkeley–Los Angeles–London 2007.
- Coarelli Filippo, *La Colonna di Marco Aurelio. The Column of Marcus Aurelius*, Roma 2008.
- Coates-Stephens Robert, *Building in Early Medieval Rome, 500–1000 AD*, praca doktorska, University College London, London 1995, <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10099990/> [dostęp: 14.11.2024].
- Diebner Sylvia, *Arcus Septimii Severi (Forum Boarium), Arcus Argentariorum, Monumentum Argentariorum [w:] Lexicon topographicum urbis Romae*, vol. I, red. Eva Margareta Steinby, Roma 1993.
- Elsner Jaś, *Sacrifice and Narrative on the Arch of the Argentarii at Rome*, „Journal of Roman Archaeology” 2005, vol. 18, s. 83–98.
- Elsner Jaś, *Sacrifice in late Roman art [w:] Greek and Roman Animal Sacrifice*, red. Christopher A. Faraone, Fred S. Naiden, New York 2012, s. 120–166.
- Fejfer Jane, *The Portraits of the Severan Empress Julia Domna. A New Approach*, „Analecta Romana” 1985, vol. XIV, s. 129–138.
- Fullerton Mark, *Art and Archaeology of the Roman World*, London 2020.
- Gorrie Charmaine, *The Building Programme of Septimius Severus in the City of Rome*, praca doktorska, The University of British Columbia, Vancouver 1997, <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0087992> [dostęp: 14.11.2024].

- Gorrie Charmaine, *The Severan Building Programme and the Secular Games*, „*Aethnaeum*” 2002, vol. 90, no. 2, s. 461–481.
- Gorrie Charmaine, *The Restoration of the Porticus Octaviae and Severan Imperial Policy*, „*Greece & Rome*” 2007, Second Series, vol. 54, no. 1, s. 1–17.
- Guidobaldi Federico, Angelelli Claudia, *Velabrum* [w:] *Lexicon topographicum urbis Romae*, vol. V, red. Eva Margareta Steinby, Roma 1995, s. 104.
- Hannestad Niels, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus 1986.
- Haynes Denys, Hirst Philip, *Porta Argentariorum*, London 1939.
- Janiszewska Daria, *Decennalia cesarza Septymiusza Sewera i ślub Karakalli – bogactwo w służbie ideologii dynastycznej* [w:] *Zbytek i ubóstwo w starożytności i średniowieczu*, red. Lucyna Kostuch, Katarzyna Ryszewska, Kielce 2010, s. 195–203.
- Janiszewska Daria, *Wojna domowa w Rzymie w latach 193–197*, Poznań 2010.
- Janiszewska Daria, *Damnatio memoriae i renovatio memoriae w polityce cesarza Septymiusza Sewera* [w:] *Damnatio memoriae w europejskiej kulturze politycznej*, red. Renata Gałaj-Dempniak, Dantua Okoń, Magdalena Semiczyszyn, Szczecin 2011, s. 9–77.
- Kleiner Diana, *Roman Sculpture*, New Haven–London 1992.
- Kotula Tadeusz, *Septymiusz Sewerus. Cesarz z Lepcis Magna*, Wrocław 1987.
- Królczyk Krzysztof, *Działalność budowlana Sewerów w Rzymie* [w:] *Acta Universitatis Wratislaviensis. Antiquitas vol. XXIX. Grecy, Rzymianie i ich sąsiedzi*, red. Krzysztof Nawotka, Małgorzata Pawlak, Wrocław 2007, s. 676–678.
- Królczyk Krzysztof, *Pomiędzy damnatio memoriae a consecratio. Potępienie pamięci i ubóstwienie w walce politycznej w Rzymie w okresie Sewerów (193–235r. po Chr.)* [w:] *Damnatio memoriae w europejskiej kulturze politycznej*, red. Renata Gałaj-Dempniak, Dantua Okoń, Magdalena Semiczyszyn, Szczecin 2011, s. 79–94.
- Królczyk Krzysztof, *Propagatio Imperii. Cesarstwo Rzymskie a świat zewnętrzny w okresie rządów Septymiusza Sewera (193–211 r.)*, Poznań 2014.
- Królczyk Krzysztof, *Polityka dynastyczna cesarza Septymiusza Sewera (193–211 r.)*, „*Klio*” 2018, t. 47, nr. 4, s. 181–201.
- Lepper Frank, Frere Sheppard, *Trajan's Column: a new edition of the Cichorius plates*, Gloucester 1988.
- Levick Barbara, *Julia Domna: Syrian Empress*, London–New York 2007.
- L'Orange Hans Peter, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo 1947.
- Lusnia Susann, *Creating Severan Rome: The Architecture and Self-Image of L. Septimius Severus (A.D. 193–211)*, *Collection Latomus*, 345, Bruxelles 2014.
- McCann Anna Marguerite, *The Portraits of Septimius Severus (A.D. 193–211)* (“*Memoirs of the American Academy in Rome*” vol. 30), Rome 1968.
- Mrozewicz Leszek, *Damnatio memoriae w rzymskiej kulturze politycznej* [w:] *Damnatio memoriae w europejskiej kulturze politycznej*, red. Renata Gałaj-Dempniak, Dantua Okoń, Magdalena Semiczyszyn, Szczecin 2011, s. 11–16.
- Newby Zahra, *Art at the Crossroads? Themes and Styles in Severan Art* [w:] *Severan Culture*, red. Simon Swain, Stephen Harrison, Jaś Elsner, Cambridge–New York 2007, s. 201–249.

- Dorota
Sakowicz
- Nodelman Sheldon, *Severan Imperial Portraiture A.D. 193–217*, New Haven 1964.
- Okoń Danuta, *Clarissimus vir a damnatio memoriae w Rzymie epoki Sewerów* [w:] *Damnatio memoriae w europejskiej kulturze politycznej*, red. Renata Gałaj-Dempniak, Dantua Okoń, Magdalena Semczyszyn, Szczecin 2011, s. 59–67.
- Ostrowski Janusz, *Starożytny Rzym. Polityka i sztuka*, Warszawa–Kraków 1999.
- Pallottino Massimo, *L'arco degli argentari*, Roma 1946.
- Picard Gilbert-Charles, *Origine et sens des reliefs sacrificiels de l'Arc des Argentiers* [w:] *Hommages à Albert Grenier, Colletion Latomus*, 63, red. Marcel Renard, Bruxelles 1962, s. 1254–1260.
- Ramage Andrew, Ramage Nancy, *Roman Art: Romulus to Constantine*, Englewood Cliffs, NJ 1996.
- Rantala Jussi, *The Ludi Saeculares of Septimius Severus. The ideologies of a new Roman Empire*, London–New York 2017.
- Richardson Lawrence, Jr., *A new topographical dictionary of ancient Rome*, Baltimore–London 1992.
- Rowan Clare, *The Public Image of the Severan Women*, „Papers of the British School at Rome” 2011, vol. LXXIX, s. 241–273.
- Ryberg Inez, *Rites of the State Religion in Roman Art* (“Memoirs of the American Academy in Rome” vol. 22), Rome 1955.
- Scott Andrew, *Cassius Dio On Septimius Severus' Decennalia And Ludi Saeculares*, „Histos” 2017, vol. 11, s. 154–161.
- Smith William, *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London 1890.
- Smith Charles, Madden Frederic, *A Dictionary of Roman Coins: Republican and Imperial*, London 1889.
- Strong Donald, *Roman Imperial Sculpture. An Introduction to the Commemorative and Decorative Sculpture of the Roman Empire Down to the Death of Constantine*, London 1961.
- Strong Donald, *Roman Art*, London 1988.
- Torelli Mario, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1992.
- Tuck Steven, *A History of Roman Art*, Chichester 2015.
- Ulrichs Carolus Ludovicus, *Codex Urbis Romae Topographicus*, “Litterae Pontificae”, Wirceburgi (Würzburg) 1871.
- Varner Eric, *Mutilation and Transformation. Damnatio memoriae and Roman Imperial Portraiture* (“Montumenta Graeca et Romana” vol. 10), Leiden–Boston 2004.
- Varner Eric, *Memory Sanctions, Identity Politics, and Altered Imperial Portraits* [w:] *Un discours en images de la condamnation de mémoire*, red. Stéphane Benoist, Anne Daguet-Gagey, Metz 2008, s. 129–152.
- Vittinghoff Friedrich, *Der Staatsfeind in der römischen Kaiserzeit: Untersuchungen zur „damnatio memoriae”*, Berlin 1936.
- Vout Caroline, *The Art of „Damnatio Memoriae”* [w:] *Un discours en images de la condamnation de mémoire*, red. Stéphane Benoist, Anne Daguet-Gagey, Metz 2008, s. 153–172.

Wilson Andrew, *Urban Development in the Severan Empire* [w:] *Severan Culture*, red. Simon Swain, Stephen Harrison, Jaś Elsner, Cambridge–New York 2007, s. 290–326.

Zanker Paul, *August i potęga obrazów*, Poznań 1999.

Ziółkowski Adam, *Historia powszechna: Starożytność*, Warszawa 2014.

Porta
Argentario-
rum i scena
ofiarna...

Strony internetowe:

Słownik języka polskiego PWN: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/propaganda.html> [dostęp: 14.11.2024].

Sceny z Kolumny Trajana: https://www.trajans-column.org/?page_id=578#PhotoSwipe164865916565 [dostęp: 9.11.2024].