

dr hab. Ewa Bugaj, prof. UAM
Wydział Archeologii UAM
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7
60-614 Poznań
ebugaj@amu.edu.pl

Poznań, 10.06.2022 r.

Recenzja

pracy doktorskiej mgr Doroty Sakowicz pt. *Sztuka na użytek władzy. Rzeźba architektoniczna a program polityczny Lucjusza Septymiusza Sewera*

Sztuka antyczna w ramach badań historyków sztuki oraz archeologów klasycznych interpretowana bywa rozmaicie, w zależności od kontekstu teoretycznego, inspiracji filozoficznych czy horyzontu poznawczego, ale obierając sobie za przedmiot zainteresowań naukowych właśnie namysł nad sztuką starożytną podejmowany w perspektywie humanistycznej, reprezentanci i reprezentantki obu tych dyscyplin dzielą wspólny obszar badań. Co więcej, najczęściej są one prowadzone przy pomocy podobnych lub tych samych metod, wypracowanych w toku historycznego rozwoju owych siostrzanych w tym aspekcie dyscyplin.

Sądzę jednak, że podejmowanie takich rozważań, jeśli nie mamy do dyspozycji nowo pozyskanych w trakcie prac wykopaliskowych źródeł, lub nie czynimy tego z jakiegóż zupełnie nowej perspektywy, jest nie lada wyzwaniem, i to z kilku powodów. Artefakty, które zostały w toku rozwoju tych dyscyplin wyodrębnione jako dzieła sztuki, posiadają już z reguły bardziej lub mniej kompletne opracowanie źródłowe, niektóre z nich czasami (choć rzadko) są obiektem poświęconej im wyłącznie syntezy, natomiast bardzo często bywają przytaczane i omawiane w niezmiernie licznych pracach poglądowych czy publikacjach odnoszących się do różnych aspektów historii, kultury i życia społecznego starożytnych Greków i Rzymian. Z zasady także pojawiają się w ujęciach podręcznikowych z zakresu historii sztuki greckiej lub/rymskiej. Dorobek na tym polu pod względem liczebności oraz rozmaitej optyki przytłacza, a publikacje te, co warto podkreślić, wychodzą spod pióra badaczy wywodzących się z wielu tradycji intelektualnych, i ostatnio niemal z całego świata oraz ukazują się lawinowo.

Co więcej, antyczne dzieła sztuki są często zachowane fragmentarycznie, nie zawsze wiemy jaki był ich pierwotny kontekst funkcjonowania, który nie musi być tożsamy z kontekstem obecnego funkcjonowania lub odkrycia, a i ten ostatni nieraz jest nieznan. Wyzwaniem takich badań jest często także rozpiętość chronologiczna, jak i zasięg geograficzny, w którym zaistniały i funkcjonowały (a w przypadku relikwów architektury

zachowanej *in situ* funkcjonują nadal), wykraczający niejednokrotnie poza jeden kontynent. Natomiast poddając je analizie, dobrze jest je znać z autopsji, a nie tylko z dokumentacji, chociaż ich obecny wyraz, ze względu na uszkodzenia, pozbawienie polichromii i licznych innych elementów, np. metalowych, jest też zgoła inny, niż pierwotny, co w dużym stopniu dotyczy np. rzeźby, szczególnie architektonicznej.

Czy to oznacza bezzasadność podejmowania opracowania naukowego starożytnych dzieł sztuki, do których dostęp jest utrudniony, a ponad wszystko, które były już przedmiotem rozważań podejmowanych przez wielu innych badaczy? Absolutnie nie, jeśli tylko ustalenia, jakie się czyni, wnoszą coś nowego i godnego uwagi w aktualny stan badań nad nimi.

Pani mgr Dorota Sakowicz podjęła się takiego ambitnego zadania, i zgodnie, jak pisze, ze swoimi głównymi zainteresowaniami, obrała sobie za przedmiot dociekań podejmowanych w pracy doktorskiej sztukę rzymską, a konkretnie relief architektoniczny odnoszący się do czasów panowania Lucjusza Septymiusza Sewera, który rozważa w perspektywie programu politycznego owego cesarza. Są to źródła na ogół znane, chociaż pojedyncze w stopniu małym, i niejednokrotnie omawiane, aczkolwiek nie tak często, jak na przykład sztuka wcześniejszych okresów cesarstwa rzymskiego, a ponadto nie rozważano ich dotąd wspólnie, w ramach jednego, syntetycznego przedsięwzięcia.

Doktorantka, która jest absolwentką wspomnianych już powyżej dwóch dyscyplin (nie dziedzin, jak pisze na str. 6, ale jest to głównie kwestia administracyjnego ustalenia klasyfikacji dziedzin i dyscyplin nauki oraz ich instytucjonalnego przydziału), tj. archeologii i historii sztuki, zdecydowała się zbadać na ile polityka założyciela dynastii Sewerów wpłynęła na dekorację architektury powstałej w okresie jego rządów, innymi słowy, jak sama to dookreśla w tytule swej pracy, na ile owa sztuka służyła władzy.

Poniżej odniosę się w sposób sumaryczny do poszczególnych części recenzowanej dysertacji, wskazując na zalety i oryginalny wkład Autorki w podjęte rozważania, ale i pewne niedociągnięcia, które znajduję, co, jak mam nadzieję, dobrze naświetli przesłanki mojej oceny, do której przejdę na końcu wypowiedzi. Z uwagi na fakt, że dominującą część pracy wypełnia rodzaj autorskiej syntezy wczesnego reliefu seweriańskiego, będący analityczną prezentacją (wraz ze szczegółowym opisem) wybranych, ale z pewnością reprezentatywnych dla tego okresu źródeł, te fragmenty dysertacji ocenię łącznie.

We wstępie do rozprawy Doktorantka prezentuje jej przedmiot i argumenty przemawiające za podjęciem tematu, założone cele oraz metody, którymi będzie się posługiwać, aby te cele zrealizować. Uważam, że dobór źródeł, ograniczony do dekoracji figuralnej architektury epoki Septymiusza Sewera jest przemyślany i zasadny, gdyż źródła te

są względnie liczne i zachowały się do naszych czasów nieraz w nienajgorszym stanie, a co więcej, pochodzą zarówno z samego Rzymu, jak i z prowincji, co otwiera perspektywę dla rozważań odnośnie do relacji sztuki tych ośrodków. Przede wszystkim jednak dotyczą cesarza, którego rządy miały charakter przełomowy, gdyż można się w nich doszukiwać genezy zmian, które prowadzić będą do przekształcenia ustroju cesarstwa w bardziej autorytarną formę. Warto zaznaczyć także, że po wieku panowania cesarzy adopcyjnych, Septymiusz Sewer zdobył władzę na drodze wojny domowej, zdołał ją utrzymać przez dłuższy czas i przekazać potomkom. Dla pracy zogniskowanej wokół tematu sztuki w służbie władzy, kontekst takich działań politycznych jest nie do przecenienia.

Jeśli idzie o cele dysertacji, to mogę powiedzieć, że Doktorantka formułuje je szeroko, bowiem traktując sztukę jako system komunikacji wizualnej, pragnie dotrzeć do treści przekazywanych przez analizowane reliefy architektoniczne funkcjonujące w sztuce oficjalnej, wskazać na nadawcę i odbiorców, rozpoznać na ile język tego przekazu był powszechnie czytelny oraz czy faktycznie służył władzy i realizowanej przez nią polityce. Ponieważ zamierzenia podobne przyświecały już wcześniej niektórym badaczom odnoszącym się do analizowanych w pracy dzieł, już teraz mogę powiedzieć, że zasadniczą część swej rozprawy D. Sakowicz poświęciła na dyskusję z tymi ustaleniami i na ich weryfikację, a w szczególności na krytyczną ocenę utrwalonych w literaturze przedmiotu poglądów dotyczących propagandowej funkcji sztuki czasów panowania Septymiusza Sewera, prezentując świeższy i miejscami zupełnie nowy jej ogląd.

Metodą realizacji nakreślonych celów jest analiza formalna, treściowa i porównawcza seweriańskiej rzeźby architektonicznej – ta ostatnia dokonana została głównie w oparciu o dzieła chronologicznie wcześniejsze. Doktorantka zwraca się w swym postępowaniu ku tradycji badań ikonograficznych rozwiniętych na kanwie metody zaproponowanej przez Erwina Panofsky'ego, wspierając swój wybór przywołaniem przełomowych studiów nad sztuką rzymską z lat 80. XX w., takich wpływowych i wciąż aktywnych jej badaczy, jak Tonio Hölscher czy Paul Zanker, którzy także do tej metody sięgnęli (obie prace przetłumaczono na język polski; odpowiednio - *Sztuka rzymska: język obrazowy jako system semantyczny*, Poznań 2011 oraz *August i potęga obrazów*, Poznań 1999). W miejscu tym pozwolę sobie na uwagę dotyczącą tego podejścia.

Faktycznie elementy analizy formalnej i stylistycznej oraz metoda ikonograficzno-ikonologiczna, jak i studia porównawcze, okazały się najbardziej doniosłe i trwałe na gruncie badań nad sztuką antyczną (i nie tylko), i obecnie wciąż się je powszechnie stosuje, ale już dawno wykroczyły poza ramy zarysowane przez E. Panofsky'ego, a nie inaczej było i jest w

pracach wspomnianych powyżej autorów. Tonio Hölscher, nie koncentrując się wcześniej tylko na „programach ikonograficznych”, ale konfrontując typy obrazowe i ich formuły ze stylem wykonania, co wspólnie określało i różnicowało język obrazowy, ostatnio promuje badania sztuki antycznej w kontekście jej sprawstwa i z wykorzystaniem koncepcji „świata życia”, czyli rozpowszechnionego przez filozofów i socjologów husserlowskiego *Lebenswelt* (por. *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality*, Oakland 2018). Paul Zanker natomiast w ostatnich latach promuje koncepcję rozumianej kulturowo przestrzeni funkcjonowania obrazów w sztuce rzymskiej, wykraczając poza wcześniejsze swe studia skoncentrowane na „programach ikonograficznych” poszczególnych dzieł (por. „Bild-Räume und Betrachter im kaiserlicher Rom“, w: *Klassische Archäologie*, Berlin 2000).

Inne zatem metody badań, polegające głównie na o wiele szerszym wykorzystaniu podejść zakorzenionych w studiach semiotycznych, jak również na badaniu wizualnych strategii reprezentacji (i autoprezentacji) czy społecznego funkcjonowania sztuki, a zwłaszcza tej tworzonej w relacji z władzą i polityką, zdobyły również ważną pozycję na gruncie badań sztuki starożytnej i były oraz są z powodzeniem wykorzystywane. Aktualnie, jedna z ważniejszych inspiracji dla tych studiów płynie z obszaru szeroko rozumianej nauki o obrazie.

W świetle tego, co wspomniałam powyżej, podkreślić jednak pragnę, że absolutnie nie czynię Doktorantce zarzutu, iż wybrała tradycyjne i sprawdzone metody analizy formalnej, ikonograficznej i porównawczej, do których zresztą się w swej pracy nie zawężyła, ale że nie wypowiedziała się nieco szerzej o zaletach i ograniczeniach takiego postępowania, czym potwierdziłaby pogłębioną świadomość metodologiczną swego postępowania badawczego.

Uważam również, że zabrakło we wprowadzeniu do rozważań zawartych w tej pracy zarysowania rozumienia sztuki w odniesieniu do starożytności, biorąc pod uwagę fakt, że w ostatnich latach wzmożona debata na ten temat się toczy. I ponownie podkreślę, że nie piętnuję braku bardziej teoretycznego lub filozoficznego sprofilowania tej pracy, czego nie oczekuję, jak również nie chodzi mi tutaj o to, aby Doktorantka podejmowała próby zdefiniowania sztuki rzymskiej, co, sądząc po wcześniejszych takich próbach i długiej historii badań nad nią, mogłoby się okazać zamierzeniem trudnym lub zgoła niemożliwym do zrealizowania (por. L. Olszewski, „Od tłumacza: „Co rzymskiego jest w sztuce rzymskiej?”, czyli o koncepcji języka obrazowego jako systemie semantycznym Tonio Hölschera”, w: *Sztuka rzymska: język obrazowy jako system semantyczny*, Poznań 2011).

Moje uwagi w tym miejscu odnoszą się jedynie do pewnych niedostatków, które miejscami w pracy dostrzegam, a które związane są ze stopniem określenia i przybliżenia w niej przez Autorkę złożonej natury przedmiotu swych badań, to jest rzymskiej architektonicznej

rzeźby reliefowej, w kontekście długiej, istotnej i zaawansowanej dyskusji naukowej nad jej „historycznością”, co w tym wypadku oznacza dociekania, na ile treści oddanych w reliefie rzymskim przedstawień odnoszą się do ówczesnych wydarzeń historycznych, a na ile są wyimaginowane, alegoryczne bądź symboliczne? W toku swych rozważań D. Sakowicz także ten problem niejednokrotnie podnosi i stara się rozstrzygać. Ale to tylko jeden poziom analizy, natomiast warto zarysować też kolejny. Bowiem w świetle przyjętej przez Doktorantkę metody badań reliefu rzymskiego, a szczególnie deklaracji odczytania go w systemie ówczesnej społeczno-politycznej komunikacji, zgodnie z triadą nadawca – treść – odbiorca, zwięźle zarysowanie rozumienia tej sztuki w kontekście odbioru i relacji do rzeczywistości, tzn. czy jest ona traktowana jako odbicie, pozór, projekcja czy może jej interpretacja itd., zapewniłoby lepsze podstawy do dalszych dywagacji czynionych w rozprawie i dookreśliło prezentowane ustalenia oraz wykluczyło pewne skróty myślowe.

Dla przykładu przytoczę wyimek recenzowanej pracy (str. 160), gdzie na temat reliefów z Łuku Septymiusza Sewera w Leptis Magna Doktorantka pisze m. in.:

„[...] tematem debaty jest kwestia lokalizacji scen przedstawionych na Łuku. Podczas gdy badacze sądzą, że ukazane na reliefach wydarzenia miały miejsce w Leptis Magna, ja uważam że to co wyobrażono w attyce odnosi się raczej do wydarzeń w Rzymie, o ile nie są to ogólne, czysto symboliczne ilustracje cesarskich cnót, choć te w rzymskim rozumieniu historii zawsze manifestują się w sposób konkretny, w określonym czasie i miejscu. Tematem fryzów A i C nie jest zatem wjazd Septymiusza Sewera do Leptis Magna, ale pochód triumfalny celebrujący jego zwycięstwa w wojnach partyjskich, który odbył się w Rzymie [...]. Co prawda w kompozycjach reliefów attyki i filarów znajdują się odniesienia do bóstw szczególnie celebrowanych w północnej Afryce, ale jest to raczej wyrazem chęci udziału lokalnej społeczności w wielkich ceremoniach odbywających się w stolicy, niż odzwierciedlenie wydarzeń z Leptis Magna”.

Charakterystykę reliefu seweriańskiego Autorka w sposób syntetyczny zaprezentuje dopiero w podsumowaniu pracy, i zrobi to znakomicie, ale w moim przekonaniu, pewien ogólny zarys problemów związanych z tą kategorią źródeł, jaką jest rzymski relief oficjalny, powinien pojawić się już we wstępie.

W odniesieniu do przeglądu literatury przedmiotu, który Doktorantka uczyniła we wprowadzeniu do swej dysertacji uważam, że słusznie postąpiła przytaczając jedynie jej wybór ograniczony do dzieł syntetycznych, dotyczących różnych aspektów panowania Sewerów, jak i efektów ich działalności, także tych związanych z urbanistyką, architekturą czy plastyką, wyłączając prace dotyczące reliefu. Te przytacza i omawia w kolejnych rozdziałach pracy, stosownie do analizowanych i interpretowanych dzieł. Moim zdaniem, niekoniecznie musiały

się we wprowadzającym przeglądzie literatury przedmiotu znaleźć podręczniki historii czy sztuki starożytnej, bo zawsze otwartym pozostanie pytanie dlaczego akurat wskazano te, a nie inne, ograniczając się do prac polsko- i anglojęzycznych, ale skoro są, to brakuje mi tutaj przywołania książki Janusza A. Ostrowskiego, *Starożytny Rzym. Polityka i sztuka*, Warszawa-Kraków 1999, będącej przykładem pracy napisanej głównie pod kątem ukazania politycznych implikacji funkcjonowania sztuki rzymskiej, choć muszę dodać, że na dalszych kartach swej rozprawy Doktorantka do poglądów autora się odwoła. Natomiast nie pojawi się żadne odwołanie do imponującej syntezy Paula Veyne'a *Imperium grecko-rzymskie*, Kęty 2007, a w świetle tego, co wspomniałam powyżej odnośnie do rozumienia natury sztuki rzymskiej, sądzę, że rozdział 7. tej pracy, pt. „Cele sztuki, propaganda i przepych monarchii” byłby dla Autorki przydatny.

Odnosząc się do kwestii terminologicznych, form zapisu antycznych imion i nazw, a następnie układu pracy i rozwiązań edytorskich, muszę stwierdzić, że są one prawidłowe, bardzo dobrze przemyślane i dopracowane, wskazując na wysokie kompetencje Autorki. Rozprawa została podzielona na osiem rozdziałów, i oprócz wstępu, rozdziału pierwszego oraz podsumowania i wniosków, we wszystkich pozostałych siedmiu częściach zastosowano podobny układ prezentacji, analizy i interpretacji omawianych źródeł, rozbudowując go w przypadkach dostępu do większego ich zasobu oraz w odniesieniu do skali i rangi oraz lokalizacji obiektu, co sprawiło, że treść recenzowanej pracy jest bardzo przejrzysta oraz spójna. Doktorantka ponadto utrzymała w swym dziele językową poprawność wypowiedzi; drobne potknięcia i tzw. literówki są nieliczne.

Skupiając się na kwestiach merytorycznych, nadmienię, że w rozdziale pierwszym Autorka zadbała o omówienie kontekstu historycznego, istotnego dla badanych źródeł. Zarysowała więc najważniejsze wydarzenia z życia i okresu rządów Septymianusa Sewera, zatrzymując się zwłaszcza na programie politycznym i zabiegach dynastycznych cesarza, jak również na jego programie budowlanym i towarzyszącej mu produkcji artystycznej. Kwestie historyczne D. Sakowicz zreferowała za stosowną literaturą przedmiotu, a wspomnieć należy, że w ostatnich kilku latach opublikowano na temat różnych aspektów działalności tego panującego i jego następców kilka nowych, bardzo dobrze przyjętych prac autorstwa polskich badaczy (Daria Janiszewska, Krzysztof Królczyk, Danuta Okoń), które dołączyły do wydanej wcześniej biografii Lepcytanina autorstwa Tadeusza Kotuli. Tym niemniej, i w tej części D. Sakowicz zaprezentowała poparty argumentami autorski pogląd odnośnie do wizerunków cesarza nawiązujących do Serapisa, co w dominującej aktualnie narracji interpretowane jest jako wzrost kultu owego synkretycznego bóstwa w Rzymie, natomiast Doktorantka przekonuje,

że nawiązania w portretach do Serapisa mogły być próbą obrazowego dialogu cesarza z żołnierzami wywodzącymi się wówczas w znacznej części z prowincji, szczególnie afrykańskich.

W drugim rozdziale, otwierającym zasadniczą część pracy, Autorka omawia i interpretuje trzy obiekty znajdujące się w Rzymie, stanowiące podstawowy korpus płaskorzeźby seweriańskiej, czyli Łuk Septymiusza Sewera na *Forum Romanum*, Bramę Srebrników przy Rynku Wołowym oraz tzw. relief z Palazzo Sacchetti. W przypadku dwóch pierwszych zabytków, które posiadają monograficzne opracowania, a i ponad nie obrosły kolejną, liczną literaturą, Doktorantka przychyliła się do najbardziej przekonujących i wspartych argumentami sposobów odczytania treści ich reliefów. Interpretuje je zatem za innymi badaczami w kontekście zwycięstw militarnych Sewera i jego synów na Wschodzie, alegorycznego nawiązania do triumfu, którego cesarz nie odbył oraz wspierania legitymizacji swej władzy (Łuk). Zdobienia Bramy z kolei mają nawiązywać do idei rozrostu terytorialnego imperium, a przede wszystkim wyrażać pochwałę cnót rodziny cesarskiej, głównie pobożność. W przypadku tych zabytków, jedynie w odniesieniu do pojedynczych motywów, postaci lub scen, Doktorantka wskazała na możliwość potencjalnego odmiennego spojrzenia na nie. Warto zauważyć, że zestawiając dekorację tych obiektów ze względu na fundatora (Łuk to fundacja cesarska, Brama była fundacją prywatną bankierów i handlarzy bydłem), Autorka pracy umożliwiła wgląd w sposób autoprezentacji swych dokonań przez cesarza z jednej strony, a z drugiej postrzegania cesarza i jego krewnych przez ludzi dobrze sytuowanych, ale niestanowiących elity politycznej cesarstwa.

Inaczej jest w odniesieniu do tzw. reliefu z Palazzo Sacchetti. W jego wypadku, na podstawie szeroko zakrojonej analizy formalnej i porównań z innymi obiektami, Doktorantka dokonała szeregu nowych identyfikacji wyobrażonych postaci, oraz przedstawiła autorską, dobrze osadzoną w kontekście politycznym i skrupulatną interpretację ukazanych w nim wydarzeń, argumentując, że relief przedstawia najprawdopodobniej tzw. mały triumf, czyli owację, być może Kwintusa Anicjusza Faustusa, co moim zdaniem jest godną uznania, oryginalną propozycją.

Rozdział trzeci dysertacji poświęcony został jednemu z najnowszych odkryć płaskorzeźby seweriańskiej, to jest elementom łuku honoryfikacyjnego, które zostały odkryte na obszarze Piazza Giovanni Bovio w Neapolu, podczas niedawnych wykopalisk archeologicznych poprzedzających rozbudowę metra. Zabytki odnaleziono wtórnie użyte do budowy wieży obronnej z połowy VI wieku. Na omówionych w pracy fragmentach znajdują się przedstawienia statku kupieckiego wpływającego do portu, scena *adventus* i złożenia ofiary,

oraz wyobrażenie *adlocutio*. Na podstawie analizy dekoracji figuralnej Doktorantka przypuszcza, że łuk powstał w czasach panowania Septymiusza Sewera. Jego budowa nie była prawdopodobnie związana z jakąkolwiek podróżą morską cesarza, a raczej upamiętniała budowę nowego molo, które miało ochraniać nadbrzeżną drogę. Łuk mógł być także fundacją honoryfikacyjną kolegium kupieckiego, w podziękowaniu za zwolnienie przez cesarza z części powinności fiskalnych. Możliwym jest także, że spolia łuku trafiły do Neapolu z innego miasta, np. Puteoli lub Misenum, których związki z Septymiuszem Sewerem są udokumentowane historycznie i archeologicznie. Opis zabytku, jego rekonstrukcję, datowanie i określenie funkcji, jak również analizę scen oraz interpretację kontekstu społecznego, D. Sakowicz obszernie zaprezentowała, posiłkując się ustaleniami autorów wykopalisk, a przede wszystkim opracowaniem zabytku na potrzeby szeroko zakrojonej wystawy dotyczącej Sewerów, która miała miejsce w Rzymie w latach 2018-2019. Tym sposobem Doktorantka wprowadziła ten nieznany dotąd obiekt do polskiej literatury przedmiotu.

W czwartym rozdziale Autorka omówiła dekorację głównego portalu budynku scenicznego teatru w Hierapolis, datowaną na lata 206-208. Identyfikacja członków rodziny cesarskiej utrwalonych we fryzie nie budziła wątpliwości, ale istniały one odnośnie do tematyki przedstawienia. W tym wypadku kluczowe dla D. Sakowicz było ustalenie, że wyobrażeni sportowcy nie wieńczą sami siebie, jak widzieli to dotychczasowi badacze, ale że zostali ukazani w momencie ściągania wieńca z głowy, by złożyć go na ołtarzu bóstwa. Był to dawny grecki zwyczaj, który został w analizowanym fryzie zmodyfikowany w ten sposób, że atleci składają wieńce przed wizerunkiem Septymiusza Sewera, oddając mu w ten sposób cześć. Natomiast sam władca został wyobrażony jako tronujący i trzymający włócznię, a więc w sposób podkreślający zwycięstwo militarne, na co wskazuje też unosząca się nad nim figura Wiktorii. Zważywszy na innych uczestników sceny, mogło też chodzić o triumf sportowy. Przedstawienie w dekoracji głównego portalu budynku scenicznego teatru w Hierapolis rodziny cesarskiej, wprzęgało ją w narrację mitologiczno-historyczną oraz kulturową miasta. Jak przekonuje Doktorantka, powstanie tej dekoracji z dużą dozą prawdopodobieństwa można wiązać z osobą Eliusza Antypatera, wychowawcy cesarskich synów.

W kolejnym, piątym rozdziale, przedmiotem rozważań D. Sakowicz był fryz propylonu z kompleksu teatralno-handlowego w Kyrenie, na którym wyobrażono w sposób syntetyczny walkę Rzymian z Partami. Dokładna chronologia fundacji obywateli Kyreny nie jest pewna, choć treść dedykacji pozwoliła wyznaczyć *terminus post quem* na rok 195. Dzięki analizie i porównaniom z innymi obiektami, udało się Doktorantce potwierdzić wcześniejsze i ustalić nowe identyfikacje Septymiusza Sewera, Karakalli, Gety i najprawdopodobniej Wologezesa V.

W formie i ikonografii fryzu widać Jej zdaniem wpływy kompozycji sarkofagów warsztatów attyckich z II i III wieku, i stąd zapewne wzięły się na nim widoczne odniesienia do form tradycji sztuki greckiej i hellenistycznej, co jest dobrze ugruntowanym poglądem. Doktorantka uznała, że w tym kontekście należy przede wszystkim postrzegać postać walczącego, nagiego herosa, który pozostaje anonimowy. Nawiązując do tradycyjnych ujęć odwiecznej i uniwersalnej walki porządku z chaosem, mogła stwierdzić, że uwiecznieni na fryzie Sewerowie wyniesieni zostali do rangi mitycznych herosów biorących udział w takich starciach. Cesarz bezpośrednio walczący z wrogiem, został ukazany niczym wcześniejsi pogromcy Persów i Partów, jako nowy Aleksander Wielki, czy nowy Trajan.

Obszerny rozdział szósty D. Sakowicz poświęciła opisowi i analizie paneli dekorujących Łuk Septymiusza Sewera w Leptis Magna, który jest jednym z najlepiej opracowanych obiektów prezentowanych w pracy. Docenić należy więc fakt, że Doktorantka i w tym wypadku zaprezentowała szereg nowych propozycji interpretacyjnych. Uznała, że istotnym elementem dla odczytania tematu fryzu A z atyki budowli jest wyobrażenie latarni morskiej, a jej lokalizacja w kompozycji oznacza, że jest to najpewniej ilustracja *profectio*; z kolei ukazana we fryzie B triada kapitołińska sugeruje, że przedstawiona ofiara mogła być sprawowana w świątyni na Kapitolu, a dziecięcy wizerunek Gety wskazuje, że wydarzenia te miały miejsce przed przyjęciem przez niego *toga virilis*. W odniesieniu do fryzu D, interpretowanego dotychczas przez pryzmat centralnej grupy wyobrażającej *dextrarum iunctio*, w przekonujący sposób odczytała go jako ilustrację *adventus* cesarza do Rzymu po pierwszej wojnie partyjskiej, argumentując, że skoro Karakalla i Geta towarzyszyli ojcu w trakcie działań militarnych na Wschodzie, scenę przywitania go przez synów, znaną z wcześniejszej tradycji, zastąpiono tutaj symbolicznym uściskiem dłoni, oznaczającym zgodę nie tylko w rodzinie cesarskiej, ale w całym państwie.

Przedmiotem dalszych zainteresowań Autorki były także płyciny dekorujące filary Łuku. I w tym wypadku dokonała licznych nowych ich odczytań, aby w końcowej części rozdziału poddać dyskusji możliwość ukazania fundatora Łuku w postaci wyższego oficera – zapewne legata legionowego, który dwukrotnie pojawia się we fryzach dekorujących attykę i w obu wypadkach zdaje się odgrywać kluczową rolę. Fundator Łuku, który ze względów oczywistych nie mógł się przedstawić w scenach triumfalnych, występuje w omawianych scenach raz jako dowódca żołnierzy, a drugi raz jako wódz sprawujący funkcje kapłańskie, w zgodzie z grecko-rzymskim zwyczajem.

W rozdziale siódmym Doktorantka zajęła się dekoracją frontu sceny teatru w Sabracie, stworzonej w trakcie jego przebudowy w nieokreślonym roku panowania Septymiusza Sewera.

Teatr wzniesiono na polecenie prywatnych zleceniodawców, zaczynając jego budowę za rządów Marka Aureliusza, kończąc w czasie panowania Kommodusa. W ocenie Autorki w półokrągłej niszy centralnej zlokalizowanej pośrodku *murus pulpiti* wyobrażono w grupie lewej scenę ofiarną z udziałem Septymiusza Sewera i Karakallę stojących tuż przy ołtarzu, a obok nich postać kapłana boga Serapisa. W grupie głównej centralnej niszy znalazły się z kolei frontalne wyobrażenia Tyche Sabraty, która podaje dłoń Virtus, a po jej drugiej stronie wyraźnie wyeksponowano figury w wojskowym stroju. Na podstawie aspektów formalnych Doktorantka uznała, że może to być wizerunek Marka Aureliusza, który mając status ubóstwionego, jest obiektem kultu również ze strony Sewerów. Jego postać byłaby tu na miejscu ze względu na patronat nad budową teatru. Towarzyszący wydarzeniu żołnierze podnoszą prawe dłonie w geście, który powinno się postrzegać raczej jako modlitewny, niż jako element składania przysięgi wojskowej. Na głowach wojskowych wyobrażono charakterystyczne hełmy, najprawdopodobniej typu Guisborough, datowane na II i III wiek, noszone zarówno w trakcie walki, jak i uroczystości państwowych, np. parad i pokazów kawaleryjskich.

Przedmiotem rozważań ósmego i zarazem ostatniego rozdziału pracy jest tzw. „ołtarz z Vienne”. Nie można precyzyjnie określić kiedy powstał, jednak na podstawie inskrypcji da się wyznaczyć *terminus post quem* na rok 198. Zabytek został odnaleziony na terenie posiadłości ziemskiej Gaulas we Francji, i do dziś znajduje się w posiadaniu rodziny jej właścicieli. Doktorantka przekonuje, że obiekt nie pełnił funkcji ołtarza, jak twierdzono, ale był elementem tzw. kolumny Jupitera, a dokładniej częścią jej bazy i w dalszym toku analizy gruntownie ją omawia i interpretuje.

Dysertację zamyka treściwy, znakomity i erudycyjny szkic podsumowujący najważniejsze jej wątki, w pełni wykorzystujący wszystkie ustalenia i interpretacje, również te autorskie, które Doktorantka na jej kartach wypracowała. Wylania się z niego złożona natura rzymskiego publicznego reliefu architektonicznego czasów panowania Septymiusza Sewera. Autorka z wielkim znanstwem zwraca w nim uwagę na możliwości jego odczytywania, na okoliczności powstania i postaci fundatorów, na rozbudowaną treść rozwijaną głównie wokół wątków związanych z gloryfikacją sukcesów militarnych cesarza, jego staraniami o zapewnienie ciągłości dynastii, czy próbami manifestowania jedności, zgody i pokoju, jak również pobożności. Wskazuje na ile powszechnie czytelne były te treści oraz na ilu poziomach mogły być potencjalnie czytane. I wreszcie próbuje określić na ile wizualne elementy języka obrazowego powiązane były z idiomem warsztatów, często lokalnych, które realizowały zlecenia. Ponadto uwypukla także dużą skalę zaangażowania elit w przedstawianie dzieł sztuki

tw. propagandowej, co wyniki jej badań wyraźnie pokazały, a to zupełnie zmienia dotychczasową optykę jej postrzegania, jeśli uświadomimy sobie, że przekaz tych treści nadawany był często oddolnie, przez fundatorów.

Konkludując moją recenzję stwierdzam, że przedłożona mi do oceny praca doktorska pani Doroty Sakowicz jest osiągnięciem naukowym o bardzo wysokim poziomie merytorycznym. Autorka wykazała się w trakcie jej realizacji wyjątkową biegłością wykorzystania metod właściwych dla historii sztuki, w tym stosowania analizy formalnej, ikonograficznej oraz porównawczej, z wielką swobodą i erudycją znajdując analogie dla omawianych w pracy dzieł starożytnych, i z wielkim znanstwem na nowo je interpretując. Zrealizowała z sukcesem wszystkie założone cele swych badań, uzyskując owocne rezultaty, polegające na nowym odczytaniu wielu treści zawartych w reliefach architektonicznych doby Septymiusza Sewera, w kontekście promowanego w tym czasie programu politycznego. Są to wszystko walory, które zdecydowanie marginalizują moje uwagi krytyczne, zgłoszone na początku oceny.

Z przekonaniem więc stwierdzam, że praca doktorska mgr Doroty Sakowicz pt. *Sztuka na użytek władzy. Rzeźba architektoniczna a program polityczny Lucjusza Septymiusza Sewera*, spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim określonym w art. 187 Ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. – Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. 2018 nr 1669) i ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20.07.2018 r. (Dz. U. 2018 nr 1668 z późn. zm).

dr hab. Ewa Bugaj, prof. UAM

