

Nea Paphos, 15 czerwca 2022

Dr hab. Monika Rekowska, prof. UW

Instytut Historii Sztuki

Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce

Uniwersytet Warszawski

UNIWERSYTET GDANSKI



RPW/25758/2022
Data: 2022-06-30

Recenzja pracy mgr Doroty Sakowicz pt. *Sztuka na użytek władzy. Rzeźba architektoniczna a program polityczny Lucjusza Septymiusza Sewera*, przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Mirosława Kruka, prof. UG.

Przedłożona dysertacja Pani mgr Doroty Sakowicz stanowi interesującą analizę ciągle aktualnego zagadnienia, jakim jest wykorzystywanie sztuki do celów politycznych. Przykładem, którym posłużyła się Doktorantka była propaganda polityczna Septymiusza Sewera, cesarza otwierającego długą listę wojskowych dyktatorów na czele *Imperium Romanum* w III wieku. Trzeba od razu przyznać, że zarówno wybór tematu, jak i jego opracowanie zasługują na pełne uznanie.

Od powstania pryncypatu stałym elementem rzymskiej polityki było wykorzystywanie sztuk wizualnych dla utrwalania jedynowładztwa określonego cesarza. Propaganda widoczna w sztuce dotyczyła trzech podstawowych elementów odnoszących się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości władcy i jego dynastii. Tym elementom podporządkowywany był przekaz płynący zwłaszcza z publicznych zabytków, zarówno fundowanych przez samego władcę jak i władze miejskie, czy wręcz przez pojedynczych fundatorów, zazwyczaj bogatych i wpływowych przedstawicieli miejskich elit. Ocenie podlegała nadzwyczajna natura władcy (boska, już za życia lub po śmierci lub bliska bogu), przymioty właściwe dla osoby, którą wyróżnia nadzwyczajny status moralny (*virtus, pietas, concordia*) oraz wartość dynastii i perspektywy jej trwania w kontekście kontynuacji rządów przez poszczególnych jej przedstawicieli.

Propaganda polityczna była widoczna w sztuce od okresu Augusta, twórcy pryncypatu i założyciela pierwszej dynastii. Mimo, że kolejni władcy zasadniczo kontynuowali w tym względzie politykę Augusta, nikt inny jak Septymiusz Sewer nie robił tego równie konsekwentnie i stanowczo. Dlatego w pełni zgadzam się z Autorką, że wspomniany cesarz zasługuje na oddzielne opracowanie.

Celem przedstawionej do recenzji pracy, o czym wspomina Autorka we *Wstępie*, było zebranie zabytków powstałych dla uczczenia Septymiusza Sewera, które z założenia fundatorów (niezależnie, czy był nim sam władca, czy inne instytucje lub osoby prywatne) przekazywały treści o znaczeniu propagandowym. Warto przy tym zastrzec, że Doktorantka zajęła się tylko tymi zabytkami, które można łączyć bezpośrednio z architekturą (prezentuje je w odrębnych rozdziałach, których kolejność wyznacza lokalizacja zabytków, z podziałem na Rzym i prowincje), pomijając kwestię posągów wolnostojących czy zabytków innych niż rzeźbione. To z jednej strony mogłoby być podstawą zarzutu dotyczącego kompletności źródeł poddanych analizie, z drugiej strony jest zrozumiałe zważywszy na ogrom obiektów, jakie musiałyby opracować. Wydaje się zatem, że ograniczenie zasobu źródeł uwzględnionych w analizie była zabiegiem celowym i uzasadnionym, zwłaszcza że wnioski wysnute na ich podstawie są bardziej uniwersalne.

Praca składa się z 10 części, w tym z ośmiu numerowanych rozdziałów, poprzedzonych wstępem i zakończonych podsumowaniem i wnioskami. Praca jest bogato ilustrowana i zawiera nie tylko zdjęcia i przerysy opisywanych obiektów, lecz także najważniejsze analogie, do których odwołuje się Autorka w tekście rozprawy. Towarzyszy temu bibliografia i spis rycin – sposób sporządzenia i zarządzania aparatem naukowym nie budzi najmniejszych zastrzeżeń. Wart docenienia jest także język, którym posługuje się Doktorantka – staranny, klarowny i precyzyjny, oraz dobra znajomość terminologii, również łacińskiej (z niewielkimi wyjątkami, o czym niżej). Godna podziwu jest także znakomita (z nielicznymi wyjątkami) znajomość literatury przedmiotu.

We *Wstępie* Autorka pracy wyjaśnia przyczyny podjęcia opracowywanego tematu oraz przedstawia stan badań nad rzeźbą architektoniczną. To ostatnie zagadnienie, ze względu na swą wagę, powinno być raczej wyodrębnione w osobnym rozdziale. Potraktowanie go jako części *Wstępu* skutkuje bowiem, jak się wydaje, pewnymi skrótami myślowymi. Przykładem może być stwierdzenie, że dotychczasowi badacze tworzyli prace „głównie z perspektywy historycznej, przy niemal jednoczesnym braku opracowań stosujących metody badawcze historii sztuki” (s. 6), co brzmi jak zarzut, a przecież rozważania na temat propagandy NIE MOGĄ być pozbawione perspektywy historycznej z przyczyn oczywistych. Nietrafny jest też zarzut dotyczący braku znajomości metod właściwych dla historii sztuki, stawiany dotychczasowym badaczom, zwłaszcza wobec wielowiekowej tradycji (sięgającej Winckelmanna) studiów nad sztuką starożytną, reprezentowanej głównie przez archeologów włoskich i niemieckich starszego pokolenia (warto nadmienić, że nader często zarzutem stawianym archeologom kla-

sycznym było właśnie to, że są w istocie historykami sztuki starożytnej). Może niepokoić również przytoczony kwantytatywny argument za podjęciem tematu (s. 6), skoro uzasadnieniem powinna być przede wszystkim spójność działań Septymiusza Sewera w zakresie polityki propagandowej i jej realizacji w sztukach wizualnych. Szczęśliwie, dalsza lektura pracy udowodnia, że użyte sformułowania są jedynie niezręcznościami, bo Autorka uwzględnia w swoich badaniach perspektywę historyczną, a także dobrze rozumie wagę i zakres relacji między polityką Septymiusza Sewera a sztuką.

Nie w pełni potrzebny jest także umieszczony w głównym tekście opis sposobu prowadzenia kwerendy badawczej i pozyskiwania literatury – wzmianka na ten temat powinna znaleźć się w przypisie, by nie burzyć logiki i ciągłości narracji. W tym miejscu warto zaznaczyć, że raczej zbędne i nie do końca uzasadnione uogólnienie dotyczy potencjalnej wartości „stron internetowych” (s. 7), z których korzystała Doktorantka – to nie medium jest problemem, lecz raczej proweniencja podawanych przez nie wiadomości, szkoda zatem, że Autorka nie wymienia tych stron internetowych, które uważa za godne zaufania.

We *Wstępie* Autorka zapowiedziała weryfikację dotychczasowych identyfikacji postaci, by na nowo analizując wielofigurowe kompozycje odpowiadać na bardziej szczegółowe pytania badawcze – z tego zadania wywiązała się znakomicie (o czym niżej).

W części poświęconej opisowi stanu badań autorka wskazała najważniejsze pozycje bibliograficzne dotyczące okresu Sewerów, natomiast pewne wątpliwości budzi dobór syntetycznych opracowań sztuki rzymskiej. Wymienione przez autorkę publikacje są, o czym wspomina, opracowaniami podręcznikowymi i pracami o charakterze bardzo generalnym, więc w naturalny sposób nie brak w nich uproszczeń. Zestawienie prezentowanej w tym miejscu literatury robi jednak wrażenie dość przypadkowego zbioru, nie są to pozycje ani najnowsze, ani najszersze, a zabrakło w nim np. opracowań autorstwa jednego z najsłynniejszych archeologów klasycznych, jednocześnie historyka sztuki starożytnej, którego prace znacząco wpłynęły na sposób analizy dzieł sztuki rzymskiej – Ranuccio Bianchi Bandinello (spis zwartych publikacji: https://openlibrary.org/authors/OL2223244A/Ranuccio_Bianchi_Bandinelli). Z polskojęzycznej literatury należało, natomiast, uwzględnić w tym miejscu publikację Janusza Ostrowskiego, *Starożytny Rzym. Polityka i sztuka*, która jest zresztą cytowana przez autorkę przy opisie określonych zabytków (np. s. 51 i dalej).

Cytowana literatura na temat poszczególnych aspektów sztuki okresu Septymiusza Sewera, jej znaczenia i interpretacji jest z reguły wyczerpująca. Zastrzeżenia recenzentki, jako reprezentanta archeologii, budzą jedynie braki w literaturze dotyczącej Libii, przy wzmiankach na

temat programu budowlanego w Leptis Magna należałaby bowiem sięgnąć do D.E.L. Haynes (*An archeological and historical guide to the pre-Islamic antiquities of Tripolitania*. Roma 1981), a także M. Floriani Squarciaripino (*Sculture del foro Severiano di Leptis Magna*, Roma 1974), natomiast przy opisie rzymskiej Cyrene, by we właściwym kontekście ujrzeć propyleje, nie sposób ominąć monumentalnej pracy Sandro Stucchio (*Architettura cirenaica*, Roma 1975, tamże opis topografii miasta w okresie II i III w.). Wreszcie, w zestawieniu źródeł antycznych zabrakło odniesień do dzieł przytoczonych starożytnych historyków (nie wystarczy je wymienić, należy także odesłać do godnych zaufania wydań nowożytnych, nawet, jeśli Doktorantka świadomie rezygnuje z bezpośredniego ich cytowania, czego powody wyjaśnia na s. 12).

W kolejnej części wstępu, Autorka wyjaśnia użycie stosowanych ogólnych terminów. Bardzo słusznie przy tym zwraca uwagę na znaczenie najważniejszego z nich, czyli „propaganda” w ujęciu starożytnych, akcentując konieczność pozbawienia tego sformułowania w czasach antyku odium kłamstwa i manipulacji (s. 12-13). Podkreśla natomiast istotę przekazu dla mieszkańców imperium. W ostatniej części krótko opisuje zawartość poszczególnych rozdziałów, tłumacząc ich kolejność – wywód jest logiczny, a konstrukcja prawidłowa.

Zasadniczą część pracy stanowi siedem rozdziałów prezentujących zabytki (rozdziały 2-7), a poprzedza je przedstawienie biografii Septymiusza Sewera, programu politycznego cesarza oraz prowadzonej przez niego polityki dynastycznej (rozdział 1).

Pewne wątpliwości recenzentki budzi sposób prezentacji zabytków, dla których kryterium stanowi ich lokalizacja i położenie geograficzne. Po bardzo prawidłowym rozpoczęciu od Rzymu i Italii, następuje bowiem przedstawienie zabytków prowincjonalnych, wyliczanych „według ruchu wskazówek zegara” (s. 14-15), co w efekcie dało ciąg wiodący od Azji Mniejszej, wzdłuż południowych wybrzeży Morza Śródziemnego, aż do Galii. Przyjęta konwencja niewątpliwie pozwala na porządkowanie materiału, jednak merytorycznie jest trudniejsza do uzasadnienia. Autorka jest świadoma, że znacznie bardziej zasadne byłoby kryterium chronologiczne, jednak, jak przyznaje, zbyt trudne do zastosowania ze względu na realne możliwości (a częstokroć ich brak) precyzyjnego datowania niektórych zabytków. Przyjęty przez Doktorantkę, uznany za „neutralny” sposób prezentacji byłby do przyjęcia, gdyby nie szła za tym kontrowersyjna wypowiedź o niemożliwości stwierdzenia, która prowincja była najważniejsza. Może zatem, odnosząc do jednej z tez badawczych i stawianych pytań, lepszym rozwiązaniem byłoby zastosowanie rozróżnienia na fundacje cesarskie i inne. Czym innym był bowiem łuk triumfalny w Rzymie na Forum Romanum lub Brama Srebrników na pobliskim

Forum Boarium, a jeszcze czym innym dekoracja w teatrze w Sabracie. Monumenty te różni je nie tylko forma, ale fundator i potencjalny odbiorca. Dopiero przy zastosowaniu takiego zabiegu możliwe byłoby ujrzenie we właściwym świetle relacji nadawca-przekaz-odbiorca (a takie ambitne zadanie stawia przed sobą Autorka, s. 8). Inny status miał monument wystawiony przez samego cesarza lub senat (Łuk Septymiusza Sewera w Rzymie), inny przez miejskich urzędników lub cech rzemieślniczy (Brama Srebrników, propyleje w Cyrene), a inny przed bogatych fundatorów, przedstawicieli miejskich elit, którzy z jednej strony takim aktem ewergetyzmu wyrażali swoją lojalność wobec władcy i jego rodziny, ale z drugiej zwykle w zamian oczekiwali określonych profitów. Moim zdaniem, wywód zyskałby wówczas na przejrzystości, zwłaszcza wobec zapowiedzi (we wstępie) uwzględnienia kontekstu społeczno-politycznego zabytków. Propozycję poddaję pod rozważenie w przypadku ewentualnego przygotowania publikacji do druku.

Rozdział pierwszy podzielony został na trzy podrozdziały, gdzie oprócz biografii cesarza, autorka wyróżniła dwa odrębne zagadnienia, takie jak program polityczny Septymiusza Sewera oraz prowadzona przez niego polityka dynastyczna.

Taki podział jest jak najbardziej uzasadniony. Dobrze się bowiem odnosi do podstawowych kwestii, stanowiących podstawę w analizie przedstawianych zabytków czyli wizerunku cesarza jako dzielnego i zwycięskiego dowódcy, dobrego władcy, którego czyny są korzystne dla całego społeczeństwa rzymskiego (w Rzymie i prowincjach), a także sposobu prezentacji rodziny cesarskiej, do której należeli też spodziewani sukcesorzy. Wydaje się więc oczywiste, że stałym elementem dekoracji publicznych pomników stała się obecność żony i synów władcy, a tematyka i kompozycja scen miały przekonywać o zgodności i miłości w rodzinie cesarskiej, a także upewniać o jej najważniejszych cnotach, takich jak dzielność, prawość i pobożność. Zwracam jednak uwagę, że wątpliwość budzi przekonanie Doktorantki o upodobnieniu portretów Septymiusza Sewera do przedstawień Serapisa (fryzura, broda) jako wyrazu osobistej wiary cesarza (s. 31), a nie jako subtelny sposób na nadanie władcy cech boskich.

Warto też dodać, że wszędzie tam, gdzie Autorka odwołuje się do „licznych zabytków architektury czy epigrafiki” (np. s. 25), potwierdzających podaną informację, należałoby te „zabytki” wymienić (lub chociażby egzemplifikować), lub przynajmniej, odnieść do literatury, gdzie podobne zestawienie można znaleźć.

Przechodząc do zrecenzowania dalszych części rozprawy (czyli rozdziałów, w których prezentowane są zabytki) należy zaznaczyć na wstępie, że znaczenie propagandy wizualnej w polityce było prawdopodobnie jeszcze większe niż współcześni badacze mogą rozpoznać co

wynika m. in. z niekompletności źródeł a czasem i niezrozumienia treści przekazu, który zapewne dla współczesnych był bardziej oczywisty. To zaś implikuje wielość interpretacji i hipotez dotyczących znaczenia przedstawień, tym trudniejszych, jeżeli dotyczyły nie całych struktur a pojedynczych zabytków, zwłaszcza tych, które pozbawione są szerszego kontekstu.

Doktorantka odważniestawia czoło hipotezom stawianym czasem przez archeologów tak wybitnych (np. Henning von Hesberg czy Sandro Stucchi), że ich powszechnie uznawany prestiż właściwie uniemożliwia innym archeologom podejmowanie z nimi polemiki. Autorka, jako historyk sztuki, szczęśliwie jest pozbawiona podobnego obciążenia, dlatego też niejednokrotnie wnosi świeże spojrzenie na zabytki, które były przedmiotem wielu opracowań. Czasem (szczęśliwie nie często) może to jednak prowadzić do pułapek wynikających z nieznamomości szerszego kontekstu sztuki rzymskiej.

Kolejne rozdziały zawierają szczegółowe opisy wybranych zabytków i zostały sporządzone według podobnego (choć nie identycznego) schematu, w którym stałą częścią jest szczegółowy opis dekoracji architektonicznej, jej interpretacja oraz rozważania na temat jej datowania. Przy opisie poszczególnych zabytków ten schemat bywa uzupełniany o inne elementy. Jest to jak najbardziej słuszny zabieg ze względu na stan badań nad poszczególnymi obiektami i różną ich formą. Dodatkowo, opisy zabytków w prowincjach (ze zrozumiałych względów - za wyjątkiem ostatniego) są uzupełnione o krótkie wprowadzenia na temat ośrodkówurbani- stycznych, w których znajdują się obiekty (zarys dziejów i historii Hierapolis, Cyrene, Leptis Magna, Sabratha) Doktorantka przy opisie wszystkich obiektów (oprócz zabytków w Libii) wykazała się bardzo dobrą znajomością literatury, część z nich zna także z autopsji co jeszcze bardziej uwiarygodnia jej interpretacje.

Autorka w przeważającej mierze doskonale poradziła sobie z opisem dekoracji. W ewentualnej przyszłej publikacji warto by było jednak, dla uniknięcia powtórzeń w rozważaniach na temat kompozycji i cech stylistycznych poszczególnych zabytków, poprzedzić te rozważania ogólnym komentarzem na temat sztuki rzymskiej wczesnego okresu Sewerów. Powinno się w nim znaleźć krótkie omówienie charakterystycznego dla tego okresu stosowania mieszanej perspektywy w przedstawieniach reliefowych (z lotu ptaka, spiętrzonej) i wynikających stąd implikacji w kompozycji oraz postępujących zmian formalnych – być może pod wpływem Orientu – które zaowocowały frontalnym ustawianiem władcy i jego żony, niekiedy wraz z dziećmi, dla podkreślenia ich dominacji i nadania im odpowiedniej rangi. Pozwoliłoby to uniknąć prowadzenia niepotrzebnych szczegółowych rozważań przy opisie konkretnych zabytków (np. s.158, 159, 161, także s. 222).

Przy interpretacji zabytków Autorka każdorazowo najpierw przywołuje poglądy innych badaczy, potem ewentualnie proponuje własne identyfikacje. W opinii recenzentki na szczególne wyróżnienie zasługują wywody na temat reliefu eksponowanego w Palazzo Sacchetti (Rzym) oraz tzw. Ołtarza z Vienne. Zwłaszcza w przypadku tego ostatniego zabytku, przeprowadzone rozumowanie, wsparte o bardzo dobrze dobrane źródła archeologiczne jest znakomite, spójne i przekonujące. Niezależnie od własnych przekonań polemikę Autorki uważam za bardzo udaną, a stosowane przez nią argumenty prowadzące do ostatecznych wniosków wskazują na wiedzę, umiejętność logicznego rozumowania i dowodzą odwagi młodej badaczki w stawianiu odmiennych niż powszechnie przyjęte interpretacje.

Ogólna wysoka ocena rozdziałów odnoszących się do zabytków nie zwalnia z obowiązku wskazania pewnych braków, w tym również terminologicznych, oraz niedoskonałości językowych. Wśród tych pierwszych dużą grupę stanowią niedopatrzienia lub nieszczęśliwe sformułowania wynikające z niepełnej – choć zrozumiałej w przypadku historyka sztuki – orientacji w archeologii klasycznej. Należy do nich np. niedostrzeżenie wielości interpretacji przedstawienia Julii Domny w scenie na Bramie Srebrników (s. 55, 59). Przytoczone identyfikacje (*Ceres*, *Fortuna*) nie wyczerpują wszystkich możliwości, w grę wchodzi bowiem także personifikacje idei *Pax*, *Felicitas* czy *Concordia* (cf. T. Mikocki, *Sub Speciae Deae*, Roma 1995, s. 215-216). Ten sam problem zbyt jednoznacznej interpretacji dotyczy też przedstawienia siedzącego na tronie Septymiusza Sewera (s. 104), na reliefie pochodzącym z portalu teatru w Hierapolis. Identyfikacja z tronującym Jupiterem (lub Zeusem) jednoznacznie wydaje się wskazywać na tę identyfikację trzymanego w rękę atrybutu jako berła. Przedstawione na s. 112 uzasadnienie dla identyfikacji przedmiotu jako włóczni nie wydaje się poparte przekonującą argumentacją.

Stephanos (dosł. grec. wieniec) raczej nie był nakryciem głowy (s. 56), a jej ozdobą (diademem, koroną), właściwą dla bogiń greckich od okresu klasycznego (nierzadko *stephanos* widziany od frontu ma kształt półksiężyca), dlatego jego obecność należy w oczywisty sposób wiązać z nadaniem boskiej rangi żonie cesarza, a nie tylko z prostym naśladownictwem poprzedniczek – w tym przypadku Sabiny.

Sinus i *umbo* (s. 78, 85 i w wielu miejscach dalej) były stałymi elementami drapowania togi w czasach cesarstwa, miały one bowiem swoje praktyczne znaczenie. Ich sama obecność nie stanowiła, zatem o wyjątkowości przedstawienia *togatusa*, lecz decydowała o tym specyfika tych elementów – ich obfitość (*umbo*) lub długość (*sinus*) (cf. m. in. S. Stone, Shelley, *The Toga: From National to Ceremonial Costume*, in: J. L. Sebesta, L. Bonfante (eds.), *The World*

of Roman Costume. Madison, WI 2002, s. 13–45; G. Métraux, Prudery and *Chic* in Late Antique Clothing, in: J. Edmondson, A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto 2008, s. 271–294).

Frons scenae (s. 91) jest częścią budynku scenicznego, a nie pojęciem z nim tożsamym, a opis jego dekoracji wymaga uzupełnienia o poświęcone temu publikacje (F. Masino, G. Sobrà, *Ricerche e interventi nel Teatro*, in: F. D'Andria, M. P. Caggia, T. Ismaelli (eds.), *Hierapolis di Frigia V. Le attività delle campagne di scavo e restauro 2004–2006*, Istanbul 2012, s. 207–233; G. Sobrà, *The analysis of the fragments from the scaenae frons of the Theatre at Hierapolis*, in: F. Masino, G. Sobrà (eds.), *Restoration and Management of Ancient Theatres in Turkey*, Lecce 2012, s. 183–204).

Zalecałabym też stosowną roztropność w używaniu określenia „bizantyński” w odniesieniu do zachodniego świata rzymskiego (s. 76), tym bardziej, że początkowa data stosowania tego terminu nawet dla *partes orientales* jest przedmiotem dyskusji. Znacznie bardziej uzasadnione merytorycznie, przy tym bezpieczniejsze, jest stosowanie terminu „późnoantyczny” lub, dla czasu po upadku Cesarstwa Zachodniorzymskiego, określeń oddających lokalną sytuację polityczną, przekładającą się zresztą na lokalną sztukę: okres *wizygocki* w Hiszpanii, *merowiński* w Galii czy *ostrogocki* w Italii.

Wymienić też można kilka nieszczęśliwych sformułowań (s. 60 – „atrybuty”, a nie „przybory” kapłańskie; s. 78 – „balteus”, a nie „pendent”; s. 79 – „żołnierze”, a nie „wojowie”!; s. 101 – nagrodą w igrzyskach pytyjskich był wieniec laurowy z gałązek drzew w dolinie Tempe w Tessali. Czemu przywoływać angielski termin „crown” (niejednoznaczny w interpretacji?) oraz zaniedbania bibliograficzne. Na s. 60, przyp. 317 - brak podanych stron do publikacji Zankera, zawierającej bardzo istotny opis i interpretacja Ołtarza Pokoju; zaś przy odwoływaniu się do odkryć archeologicznych w Ostii i znajdujących tam mozaik (s. 89), należy wesprzeć się literaturą na ten temat.

Należałoby też ostrożniej formułować uwagi dotyczące wykopalisk archeologicznych, generalnie przeceniając ich możliwości. Przykładem mogą być rozważania na temat niepodejmowania badań wykopaliskowych wokół Bramy Srebrników, uniemożliwionych przez lokalne układy własnościowe (s. 51), zbyt daleko idące oczekiwania stawiane przyszłym „kolejnym znaleziskom”, które mogłyby „doprecyzować” chronologię łuku z Neapolu, już dziś datowanego w przedziale pięciu lat (s. 83). Nadmierny sceptycyzm, dotyczy też wartości źródłowej dawnych przekazów ikonograficznych (s. 79).

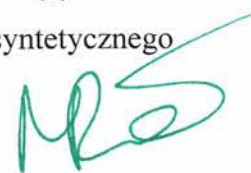
Recenzentka zwraca też uwagę na wartość przytaczanych przypadkowych, ogólnych wiadomości, których obecność nie tylko nie wpływa na czytelność i klarowność narracji, lecz dla poruszanej tematyki pracy ma znaczenie wręcz drugorzędne. Niemniej, te zamieszczone niejednokrotnie wymagają uzupełnień. Na przykład pisząc o badaniach archeologicznych w Leptis Magna i Sabratha (s. 137-138, 167-168) nie sposób nie poruszyć wątku archeologii kolonialnej w Libii, ani nie wspomnieć szczególnego znaczenia, jakie miały oba miasta i ich zabytki dla włoskiej propagandy politycznej (stąd wynikające decyzje o eksploracji ale i rekonstrukcji wybranych struktur architektonicznych - por. zebraną literaturę w: M. Rekowska, *Dangerous Liaisons? Archaeology in Libya 1911-1943 and its political background*, Światowit 11, 2103, s.10-14), natomiast wspominając proceder wywozu fragmentów architektonicznych z Leptis Magna nie powinno się ograniczać do działań Hanmera Warringtona, skoro już w XVII wieku, na znacznie większą skalę prowadzone były działania rabunkowe na zlecenie Ludwika XIV, czego efektem jest dekoracja pałacu w Wersalu czy Opactwa Saint-Germain-de-Près.

Wreszcie, zalecałabym też wstrzeźliwość w wystawianiu radykalnych ocen dotyczących „nadinterpretacji” zabytków (np. s. 80) – nauka nie posuwałaby się do przodu gdyby nie odważne interpretacje, nota bene – Doktorantka zdaje się mieć tego świadomość, skoro sama proponuje własne, śmiałe koncepcje. Unikałabym również krytyki prac, których, jak autorka przyznaje, nie miała w ręku (s. 139, przypis 671).

Niepotrzebne są także uwagi wyrażające niezaspokojoną ciekawość i zaskoczenie autorki w odniesieniu do stanu badań nad poszczególnymi zabytkami (np. s. 62, 75, 114, 138) lub zwierzania na temat braku dostępu do literatury (s. 91, tu nota bene niepokoi stwierdzenie odnoszące się do korzystania ze źródeł internetowych, których autorka nie wymienia!).

Recenzentkę uderzają również stwierdzenia dotyczące przypadkowości odkryć, co mogłoby sugerować również przypadkowość w doborze zabytków (s. 75), a to z kolei wydaje się zaprzeczeniem priorytetowej zasadzie szczegółowej i systematycznej kwerendzie źródłowej będącej podstawą każdej pracy naukowej.

Pracę kończy *Podsumowanie i wnioski*. W pierwszej części Autorka streszcza zawartość poszczególnych rozdziałów, poprzedzając je kilkoma uwagami o charakterze bardziej syntetycznym. Nie wszystkie brzmią jednakowo przekonująco. Zapewne ze skrótu myślowego wynika daleko idące uproszczenie jak „przekonanie poddanych o boskim pochodzeniu władzy, przez stworzenie iluzji ciągłości rodu Antoninów” (s. 212). W kontradycji stoją złożone następujące po sobie deklaracje – najpierw autorka zapowiada „stworzenie syntetycznego



opracowania reliefu wczesnej epoki Sewerów”, by tuż potem zastrzec się, że „przedstawiony w pracy zbiór płaskorzeźby nie jest oczywiście skończony, gdyż przebadanie takiej kolekcji byłoby zadaniem tytanicznym, daleko wykraczającym poza ramy pojedynczego opracowania” (s. 212).

W drugiej części zakończenia Doktorantka przedstawia wnioski, które wyciągnęła na podstawie własnych badań – jest to jak najbardziej słuszny i godny pochwały zabieg, choć niektóre sformułowania są nieco na wyrost (s. 221 i śledzenie odniesień „do lokalnych kultur o korzeniach »barbarzyńskich«”), a inne – dowodzą niepełnej wiedzy np. na temat społecznego funkcjonowania miejskich elit – tak w Rzymie jak i poza nim (s. 222).

Podsumowując, trzeba stwierdzić, że ambitną próbę analizy rzymskiej „sztuki na użytek władzy” trzeba uznać za w pełni udaną. Dysertacja powinna zostać opublikowana po zmianach redakcyjnych, w których powinny pomóc zgłoszone uwagi, będące, co należy przypomnieć, wytknięciami archeologa, recenzującego pracę historyka sztuki. Trzeba w tym miejscu bowiem podkreślić, że przekraczanie przez Doktorantkę granicy pomiędzy obu dyscyplinami, nie może być uznane za słabość dysertacji, lecz wręcz przeciwnie – stanowi jej wielką wartość. Przedłożona praca doktorska wskazuje na duże umiejętności analityczne Autorki, a zwłaszcza na zdolność wyciągania ogólnych wniosków na podstawie rozproszonego materiału. Całość świadczy o pełnej dojrzałości badawczej i dobrym opanowaniu warsztatu naukowego, a uwagi krytyczne nie umniejszają pozytywnej oceny recenzowanej pracy.

W podsumowaniu zatem należy stwierdzić, że rozprawa Pani mgr Doroty Sakowicz, *Sztuka na użytek władzy. Rzeźba architektoniczna a program polityczny Lucjusza Septymiusza Sewera*, w pełni spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim określonym w art. 187 Ustawy z dnia 3 lipca 2028 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 (Dz. U. 2018 nr 1668 z późn. zm.).

Tym samym, z pełnym przekonaniem wnoszę do dopuszczenia mgr Dorotę Sakowicz do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

