

Agata Kluczek

Roma triumphans i Parthia capta na Łuku Septymiusza Sewera w Rzymie

Studia Europaea Gnesnensia 6, 185-208

2012

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LUDZIE I MIEJSCA

STUDIA EUROPAEA GNESNENSIA 6/2012
ISSN 2082-5951

Agata Kluczek
(Katowice)

ROMA TRIUMPHANS I PARTHIA CAPTA NA ŁUKU SEPTYMIUSZA SEWERA W RZYMIE

Abstract

The undertaken deliberations concern the so-called triumphal frieze on the Arch of Septimius Severus in Rome. They are situated on two fundamental planes: the relationship of the relief's content with the history of the times of Septimius Severus and the relationship of the motifs depicted on the relief with the Roman iconographic tradition.

Keywords

the Parthian war, triumph, triumphal arch, personification, ideology of the imperial power

Do najświetniejszych budowli starożytności rzymskiej należy Łuk Septymiusza Sewera wystawiony w 203 roku w Rzymie na Forum Romanum. Wzniesiono go z trawertynu i cegły, następnie obłożono marmurem. Nadano mu kształt trójprzęsłowej masywnej bryły, z centralnym, wyraźnie dominującym przejściem (12,17 m wysokości) oraz dwoma bocznymi przejściami, odpowiednio węższymi i niższymi (7,7 m wysokości). Obydwie fasady budowli zaopatrzone w cztery kolumny typu korynckiego, umieszczone na wysokich cokołach. Całość wznosi się na 20,88 metrów, mierzy 23,27 m szerokości i 11,20 m głębokości¹.

Miejsce wystawienia Łuku, ogrom jego bryły i jej architektura, luksusowy materiał, jaki posłużył do wykończenia, krojone były na miarę potrzeb nowej rządzącej dynastii Sewerów. Jak również, wydaje się, przystawały do osiągnięć jej przedstawicieli. Oto Septymiusz Sewer (193–211), założyciel dynastii, zwycięzca w wojnie domowej, rządził już dziesięć lat, a współudział we władzy młodszych członków rodu, synów cesarskich Karakalli i Gety, dawał nadzieje i szanse na dalszą stabilność sytuacji w Imperium. Sławą opromieniały Sewerów wojny wschodnie z Partami. Do tych sukcesów militarnych i przede wszystkim do zalet tych władców rzymskich nawiązywano, informując w napisie umieszczonym na attyce Łuku Septymiusza Sewera o przyczynach wystawienia budowli. Wśród nich bowiem znalazło się określenie: „*insignibus virtutibus eorum domi forisque*”², czyli z powodu dzielnych czynów władców, spełnionych w ojczyźnie i poza jej granicami.

Rzecz to wszak charakterystyczna, że chociaż budowa monumentu zbiegła się z dziesiątą rocznicą (*decennalia*) objęcia władzy przez cesarza (203 rok)³, to jednak dekoracje Łuku podejmowały przede wszystkim fakt zwycięstwa rzymskiego odniesionego nad Partami w toku kampanii toczonych w latach 195–198. To był temat, który rozwijany w mniej lub bardziej historycznych albo w mniej

¹ Por. przede wszystkim: R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, *Memoirs of the American Academy in Rome* 29, 1967; S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma 1988, s. 180–185, s. 305–307, nr 89. Por. też P.G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art, with Special Reference to the State Reliefs of the Second Century*, Uppsala–København 1945, s. 145–149; A. Sadurska, *Archeologia starożytnego Rzymu, 2: Okres cesarstwa*, Warszawa 1980, s. 283–284; N. Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus 1986, s. 262–267; R. Turcan, *L'art romain dans l'histoire*, Paris 1995, s. 263–266.

² CIL 6.1033 = ILS 425.

³ K. Królczyk, *Działalność budowlana Sewerów w Rzymie*, [w:] K. Nawotka, M. Pawlak (red.), *Grecy, Rzymianie i ich sąsiedzi*, Wrocław 2007, s. 670–671.



Il. 1. Łuk Septymiusza Sewera w Rzymie, fragment fryzu nad przejściami bocznymi, III NW (fot. autorka)



Il. 2. Łuk Septymiusza Sewera w Rzymie, fragment fryzu nad przejściami bocznymi, IV SW (fot. autorka)

lub bardziej symbolicznych obrazach oddać miał wielkość Septymiusza Sewera i jego rodu oraz podsumowywać jego dokonania całej dekady. Szczyt Łuku zwieńczono grupą posągów, która dzisiaj już niezachowana, znana jest tylko z wizerunków na monetach. Niektóre ukazują na attyce władcę w sześciokonnym wozie (*sexiga*) oraz towarzyszących mu jeźdźców⁴, natomiast inne pokazują wariant uzupełniony o postacie dwóch pieszych (żołnierzy rzymskich czy jeńców?)⁵. Z kolei reliefy na cokołach, podtrzymujących wspomniane kolumny, wyobrażają żołnierzy rzymskich prowadzących jeńców partyjskich⁶. W płasko-rzeźbach czterech głównych płyt głównych nad bocznymi arkadami podjęto w kilkunastu odsłonach temat wojen partyjskich, toczonych od 195 roku aż po zdobycie Ktezyfontu w 198 roku i utworzenie prowincji Mezopotamii⁷. Deko-

⁴ Denary, typ COS III P P — RIC 4/1, Sept.Sev., nr 259 (202–210 r.).

⁵ Asy, typ ARCVS AVGG S C — RIC 4/1 Sept.Sev., nr 764 (204 r.); RIC 4/1, Carac., nr 419 (204 r.); denary, typ cos ii — RIC 4/1, Carac., nr 87a (205–207 r.), 212a (210–213 r.). Por. Ph.V. Hill, *The Monuments of Ancient Rome as Coin Types*, London 1989, s. 51–52.

⁶ Por. np. R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus*, s. 151–165.

⁷ Por. np. T. Kotuła, *Septymiusz Sewerus, cesarz z Lepcis Magna*, Wrocław–Warszawa–Kra-ków 1987, s. 47–50. Na analizie treści tych paneli skupiono prace — G.Ch. Picard, *Les reliefs de l'arc de Septime-Sévère au Forum Romanum*, *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes Rendus* 106, 1, 1962, s. 7–14; R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus*, s. 171–250; G. Koeppl, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit. 7. Der Bogen des Septimius Severus, die Decennalienbasis und der Konstantinsbogen*, *Bonner Jahrbücher* 190, 1990, s. 1–7, 9–32; S. Lusnia, *Battle Imagery and Politics on the Severan Arch in the Roman Forum*, [w:] S. Dillon, K.E. Welch (red.), *Representations of War in Ancient Rome*, Cambridge 2006, s. 272–299.

rację całości wzbogacając postacie Wiktorii unoszących *tropaea*, Marsa, sylwetki bóstw i herosów, personifikacje pór roku i rzek⁸.

Niewątpliwie całość budowli, monumentalnej, dominującej swą wielkością nad otoczeniem, bogato ornamentowanej, wywoływać miała wrażenie potęgi cesarza i jego dynastii. W duchu takiej interpretacji przykładowo Małgorzata Kempieńska pisze, że Łuk Septymianusa Sewera był „świadectwem sukcesu nowej dynastii i narodzenia nowego wieku”⁹. Podobnie Marek Żyromski, z powołaniem na opinie innych badaczy, nie wdając się w analizę szczegółów płasko-rzeźb, wiąże ów zabytek, traktowany tu jako całość, z zabiegami o podkreślenie prawomocności władzy Sewerów, z ambicjami dynastycznymi Septymianusa Sewera oraz gloryfikowaniem rzymskich militarnych sukcesów nad Partami¹⁰. Z kolei Daria Janiszewska rozważa znaczenie Łuku Septymianusa Sewera w trzech aspektach: jako efekt zwycięstwa cesarza w wojnach partyjskich, zakamuflowany obraz tryumfu nad jego rywalami do tronu pokonanymi w wojnie domowej, a także manifestację wyższości władzy cesarza nad rzymskim senatem¹¹. Niniejszy artykuł nie tyle abstrahuje od tych kwestii, ile jednak koncentruje się na ikonografii oraz znaczeniu pewnego detalu na Łuku Septymianusa Sewera. Umyka on na ogół uwadze autorów w takich opiniach sumujących charakter i znaczenie całości monumentu albo kwitowany jest jedynie lapidarnym zdaniem, pomimo że jego treść — moim zdaniem — zasługuje na szersze omówienie i analizę.

* * *

Przedmiotem niniejszych rozważań jest dekoracja umieszczona we fryzie nad bocznymi przejściami łuku na obu fasadach budowli. Fryz ten usytuowany jest na wysokości 8,72 m, podzielony na cztery odcinki (I SE, II NE, III NW oraz IV SW), każdy po 4,45 m długości, mierzy zaledwie około 0,38 m szerokości¹².

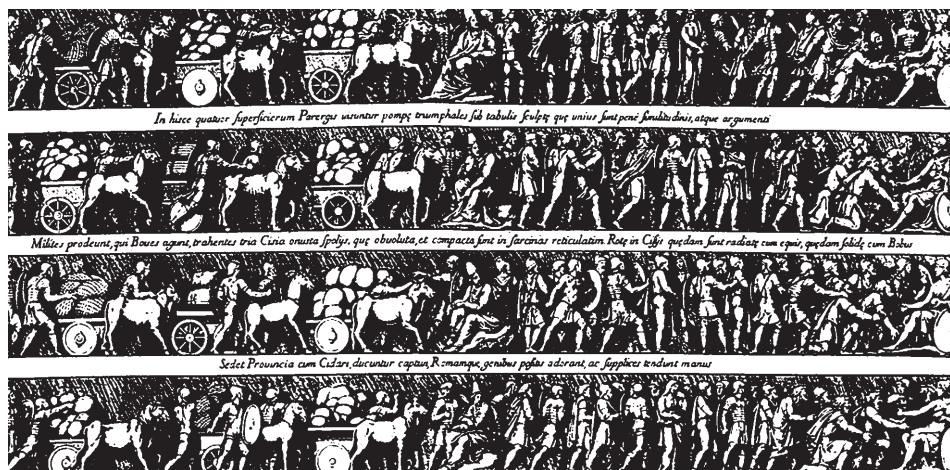
⁸ Por. np. R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus*, s. 99–135.

⁹ M. Kempieńska, „Ludi Saeculares” a ideologia władzy cesarza Septymianusa Sewera, [w:] K. Nawotka, M. Pawlak (red.), *Grecy, Rzymianie i ich sąsiedzi*, s. 594–595.

¹⁰ M. Żyromski, *Ideology, Propaganda and Symbols of Power. The Example of Capital of Rome*, Poznań 2009, s. 99–102.

¹¹ D. Janiszewska, *Łuk triumfalny Septymianusa Sewera w Rzymie jako narzędzie propagandy zwycięstwa cesarza*, [w:] W. Dzieduszycki (red.), *Opuscula archaeologica: opera dedicata in professorem Thaddeum Malinowski*, Zielona Góra 2007, s. 171–176; eadem, *Wojna domowa w Rzymie w latach 193–197*, Poznań 2010, s. 145–149.

¹² R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus*, s. 137 i pl. I.



Il. 3. Łuk Septymiusza Sewera, fryz nad przejściami bocznymi, ryc. P. Bartoli, (za: *Veteres arcus Augustorum triumphis insignes, Romae 1690, tabula E*)

Analiza treści reliefu nastęrcza pewne problemy natury technicznej. Niewielkie rozmiary ikonografii fryzu, w dodatku usytuowanego na dużej wysokości, utrudniają rozpoznanie wyobrażonych na nim szczegółów. Obiektywnie potęgują te trudności znaczne zniszczenia, które spowodowała działalność wiatru, wody i temperatury. W złym stanie dekoracja zachowała się zwłaszcza od strony wschodniej, tej widocznej z perspektywy Forum. Lepiej przedstawia się czytelność detali na odcinkach fryzu od strony zachodniej (il. 1 i 2), oglądanej od strony Kapitolu, zwłaszcza czytelność fragmentu północno-zachodniego (III NW), ale i w nim pozostaje wiele wygładzeń struktury reliefu a nawet ubytków, zacierających jego przyswajalność.

Ta skromna część monumentalnego Łuku rzadko stawała się przedmiotem osobnych badań. Najpełniejszej analizy elementów tego fryzu, tak od strony ikonograficznej, jak stylistycznej, dokonał Richard Brilliant w studium „The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum”¹³. Ze względu na wspomniany stan reliefów, utrudniający rozpoznanie fragmentów, wspomagał się przy tym rysunkami sporządzonymi przed kilkoma wiekami, kiedy zdecydowanie lepiej niż obecnie zachowane były pewne szczegóły. Szczególną wartość zyskują tu siedemnastowieczne sztychy, których autorem jest Pietro Santi Bartoli (il. 3). Oddał on treść dekoracji fryzu — o czym przekonuje ich porównanie z do-

¹³Ibidem, s. 137–147.

strzegalnymi dziś fragmentami — bardzo dokładnie¹⁴, można więc z dużym zaufaniem traktować jego rysunki w analizach także tych partii fryzu, które zniszczeniu się nie oparły. Porównywać je można z materiałami ilustracyjnymi skatalogowanymi przez Salomona Reinacha¹⁵. Wiadomo zatem, że różniąc się w drobnych rozwiązaniach, wszystkie cztery odcinki fryzu zasadniczo powielają tę samą scenę, złożoną z dwóch części.

Połowę lewą przedstawienia wypełnia orszak złożony z wielu postaci, który kieruje się od lewej w prawą stronę. Są tu pokazani żołnierze rzymscy, w charakterystycznych strojach i z rozpoznawalnymi elementami uzbrojenia. Spora grupa, licząca osiem osób, zajmuje się transportem bogactw zdobytych na zwyciężonych w kampaniach partyjskich. Na kilku wyładowanych wozach wiozą łupy; nie można stwierdzić, co się na nie składa, ale zauważa się dużą różnorodność i obfitość tej zdobyczy (por. il. 1, 2, 3).

Natomiast prawą połowę każdego z odcinków fryzu zdominowała grupa postępujących piętnastu zwyciężonych wrogów rodem ze Wschodu, między nich wprowadzono postacie kilku rzymskich żołnierzy, czuwających nad porządkiem i uległością jeńców (por. il. 1, 2, 3). Ale to przeciwnicy Rzymu są tu przede wszystkim zauważalni. Między nimi są i mężczyźni, i kobiety, są młodzi (bez zarostu), i starzy, są dumnie kroczące, niemal królewskie postacie, i są pohańbieni, związani jeńcy, są *captivi nobiles*¹⁶ i „zwykłe” ofiary stoczonej, a przegranej wojny. Wrażenie różnorodności wzmacnia ich strój, różny, ale stereotypowy i kierujący uwagę w stronę świata wschodniego: długa, fałdzista szata z rękawami bądź krótka, przepasana tunika z rękawami, luźny płaszcz, długie spodnie, nakryciem głowy jest czapka frygijska¹⁷, ale także — i przede wszystkim — ich

¹⁴P.S. Bartoli starał się wiernie oddać treść ikonograficzną reliefu, udało mu się to z pewnością lepiej niż widzimy to na rycinach anonimowego autora z kolekcji Dal Pozzo-Albani (tu np. postać siedząca w centrum odrysowana jako brodaty mężczyzna). Por. C.C. Vermeule, *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, *Transactions of the American Philosophical Society*, N.S. 56, p. 2, Philadelphia 1966, s. 23, nr 8236.

¹⁵S. Reinach, *Répertoire des reliefs Grecs et Romains*, 1: *Les ensembles*, Paris 1909, s. 268–269.

¹⁶Charakterystyka grupy i obecność w rzymskich tryumfach z przywołaniem świadectw literatury antycznej por. I. Östenberg, *Staging the World. Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, Oxford 2009, s. 131–134.

¹⁷W kwestii długiej szaty — Strabo, 11.13.9; 15.3.19; Hdt., 1.135; Xenoph., *Cyrop.* 8.1.40. O ikonografii wschodnich ludów por. P. Bienkowski, *De simulacris barbarorum gentium apud Romanos. Corporis barbarorum prodromus*, Cracoviae 1900, s. 33, 35; R.M. Schneider, *Die Faszination des Feindes. Bilder der Parther und des Orients in Rom*, [w:] J. Wiesehöfer (red.), *Das*



Il. 4a. Łuk Septymiusza Sewera w Rzymie, fragment fryzu nad przejściami bocznymi, III NW (za: R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, *Memoirs of the American Academy in Rome* 29, 1967, pl. 47a)

postawa i gesty. Zamyka ten obraz kilkupostaciowa scena, odróżniająca się swą organizacją od grupy jeńców. Oto pięcioro Partów w służalczych pozach korczy się przed upersonifikowaną Romą. Dwóch z nich nawet klęczy, a jakkolwiek reliefy częściowo są już bardzo uszkodzone, rozpoznać można przynajmniej na jednym fragmencie rękę klęczącego wyciągniętą w geście zapewne błagalnym. Wiele się dzieje w tej części przedstawienia. Cała prawa strona reliefu nacechowana jest dynamiką — pomimo niemalże hieratycznej postawy jednego z kroczących jeńców — ekspresją, zaakcentowaną gestami klęczących Partów, a także tragizmem, podkreślonym przez wyraziste (co zauważyć można mimo erozji reliefu) twarze kobiet partyjskich i wymowę ich gestów.

Adresatem tych hołdów jest Dea Roma, której sylwetka zamyka scenę z prawej strony (por. il. 4a, 4b). Również jej figura uległa częściowemu zniszczeniu. Niemniej pewne szczegóły nadal są czytelne mimo ubytków, a inne można sobie wyobrażać z dużą dozą prawdopodobieństwa zgodności rezultatu tych imaginacyjnych zabiegów z pierwotnym wyglądem Romy. Ukazana w profilu,

Partherreich und seine Zeugnisse. *The Arsacid Empire: Sources and Documentation*, Stuttgart 1998, s. 95–146; C. Perassi, *La periferia dell'impero nel linguaggio figurativo monetale romano*, [w:] G. Vanotti, C. Perassi (red.), *In limine. Ricerche su marginalità e periferia nel mondo antico*, Milano 2004, s. 197–198, 213–214; A.A. Kluczek, *VNDIQVE VICTORES. Wizja rzymskiego władztwa nad światem w mennictwie złotego wieku Antoninów i doby kryzysu III wieku — studium porównawcze*, Katowice 2009, s. 160–161.



il. 4b. Łuk Septymiusza Sewera w Rzymie, fragment fryzu nad przejściami bocznymi, IV SW (za: R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, *Memoirs of the American Academy in Rome* 29, 1967, pl. 48c)

siedzi na „tronie”, opiera lewą rękę na krawędzi tarczy wspartej o to siedzisko. Romie nadano tu postać Amazonki. Odziana jest w krótką szatę odkrywającą prawą pierś i ramię, z pleców przez lewe ramię zwiesza się płaszcz, okrywający kolana. Głowę zdobi hełm. Nie jest wykluczone, że w lewej ręce, tej opartej na tarczy, trzymała pierwiej glob tak, jak to pokazują dawne ryciny (por. il. 3). Ze swej strony R. Brilliant, studiując rzecz bardzo drobiazgowo, zwraca uwagę także na twarz Romy: „Her face is well-preserved with a full, rounded chin, curving down-turned mouth, heavy-lidded eyes, and softly waving hair, but the surface through-out is corroded to roughness”¹⁸. Postać Romy jest mocnym akcentem całego wyobrażenia, to w niej cała scena pochodu barbarzyńców i ich hołdu znajduje swe rozwiązanie.

Również wyrazista, acz skontrastowana w swej wymowie z Romą, jest ukazana w reliefie druga siedząca postać kobieca. To uosobiona Parthia. Zajmuje miejsce w ścisłym centrum reliefu. Jej postać wyraźnie rozgranicza dwie sekcje, ów orszak żołnierzy rzymskich prowadzących tabor wozów ze zdobyczą oraz grupę jeńców wschodnich kierujących się w pochodzie w stronę Romy. Zwrócona w półobrocie ku frontowi przedstawienia, Parthia siedzi na skale, głowę o długich włosach nakrytą ma czapką frygijską charakteryzującą jej wschodni rodowód, dostrzec też można luźno opadające fałdy nakrycia wierzchniego,

¹⁸R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus*, s. 143–144.

Il. 5. Łuk Septymiusza Sewera w Rzymie, fragment fryzu nad przejściami bocznymi, III NW (za: R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, *Memoirs of the American Academy in Rome* 29, 1967, pl. 46b)



zwieszające się z barków aż na ziemię (por. il. 5). Inne szczegóły jej stroju nie są rozpoznawalne. Siedzi w pozycji, która pozwala określić jej sylwetkę — podążając za systematyką Piotra Bieńkowskiego — jako *provincia capta*, co daje nam obraz ludu barbarzyńskiego i uosobienie obcej krainy podbitej przez Rzymian¹⁹. Nic więc dziwnego, że taka jej postać zapowiada, czy wprowadza, wspomniany szereg jeńców i przemieszanych z nimi ich konwojentów — Rzymian.

* * *

O tryumfie partyjskim Septymiusza Sewera wiadomo niewiele. Herodian, Kasjusz Dion oraz „*Historia Augusta*” donoszą, dość niejasno, o świętowaniu, nawet o igrzyskach, po zwycięstwie, co połączono z hojnym obdarowaniem żołnierzy, z ucztami i widowiskami dla ludu, ale te ich informacje dotyczą różnych okoliczności i momentów rządów Septymiusza Sewera²⁰. Autorzy starożytni informują o przydomkach, jakie władca zyskał w wojnach na Wschodzie: *Arabicus*, *Adiabenicus*, *Parthicus*²¹. W „*Historia Augusta*” zamieszczono tak-

¹⁹P. Bieńkowski, *De simulacris barbararum gentium*, s. 8, 49: to wyobrażenia w postaci kobiety, która objawia „smutek zarówno w twarzy, jak w całej postawie”, a także: „tylko w siedzących posągach narodów znajdujemy zupełną zgodność między formą a treścią, zupełne wyczerpanie sytuacji”. O tradycji personifikowania krain, państw i ludów por. też np. J.M.C. Toynbee, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art*, Roma 1967; J.A. Ostrowski, *Les personifications des provinces dans l'art romain*. Varsovie 1990; idem, „*Simulacra gentium et fluminum*”. *Propagandowe aspekty sztuki rzymskiej*, [w:] M. Salamon, Z.J. Kapera (red.), *Studia classica et byzantina Alexandro Krawczuk oblata*, Kraków 1996, s. 129–138.

²⁰Hdn., 3.10.2; Cass.Dio, 75.9.4; HA S 16.5.

²¹Hdn., 3.9.12; HA S 9.10; 16.2. Por. w dedykacji na Łuku Septymiusza Sewera: *Parthico Arabico et Parthico Adiabenco* — CIL 6.1033 = ILS 425.

że wzmiankę o dwukrotnej odmowie odbycia tryumfu przyznanego cesarzowi przez senat. Raz zaszczyt odrzucił, by nie odniesiono wrażenia, iż odbywa tryumf z powodu zwycięstwa w wojnie wewnętrznej: „ne videretur de civili triumphare victoria”²². Drugi raz natomiast odmówił, tłumacząc się stanem zdrowia, który jakoby uniemożliwiał mu przejazd wozem tryumfalnym²³. Zezwolił jednak, by to jego syn, Karakalla, odprawił tryumf²⁴.

Herodian wspomina z kolei o wkroczeniu Septymiusza Sewera i jego synów do Rzymu i ich powitaniu jako zwycięzców (202 rok)²⁵. Informuje również, że igrzyska, kończące długi ciąg różnych uroczystości i świąt, odbywały się z powodu zwycięstwa odniesionego przez cesarza²⁶. Z pewnością chodzi o sukcesy w walce na Wschodzie. Kasjusz Dion precyzuje, że spektakle wówczas zorganizowane upamiętniały dziesięciolecie rządów Septymiusza Sewera, ale także powrót zwycięzcy ze Wschodu i jego sukcesy militarne tam odniesione²⁷. Jedynie „Historia Augusta”, jak już nadmieniałam, wprost wspomina o przyznanym tryumfie (a raczej tryumfach), z którego to zaszczytu cesarz miał zrezygnować²⁸. W innym miejscu to samo źródło donosi, że Septymiusz Sewer, w towarzystwie prefekta pretorianów Plaucjana (C. Fulvius Plautianus), podążył na Kapitol: „veluti ovans urbem ingressus Capitolium petit”²⁹.

Próbie interpretacji tego mało przejrzystego materiału podjęła Katarzyna Balbuza, za której rozważaniami tu podążam. Jeszcze około 196 roku senat uchwalił dla zwycięskiego Septymiusza Sewera tryumf. Cesarz jednak z zaszczytu zrezygnował, przypuszczać można, że istotnie wtedy powstrzymywała go obawa „przed posądzeniem go o święcenie tryumfu ze zwycięstwa w wojnie domowej”. Po kolejnej wojnie partyjskiej i sukcesach w niej odniesionych cesarz urządził w Rzymie w 198 roku święto *victoria Parthica maxima*. Wtedy też miał odmówić kolejnego tryumfu, usprawiedliwiając się, odnotowanym przez starożytnych, złym stanem zdrowia. Natomiast wspomniany tryumf, scedowany na cesarskiego syna Karakallę, połączony został z kilkoma innymi

²²HA S 9.10.

²³Ibidem, 16.6.

²⁴Ibidem, 16.7.

²⁵Hdn., 3.10.1.

²⁶Ibidem, 3.10.2.

²⁷Cass.Dio 76.1.3–5.

²⁸HA S 16.6–7.

²⁹Ibidem, 14.7.

uroczystościami: z wejściem Septymiusza Sewera do Miasta, z *decennalia* jego rządów oraz z uroczystością ślubną Karakalli i Plautilli. Nie można wykluczać, że uroczystość tryumfu także się wówczas odbyła, ale też nie można tej kwestii kategoriycznie rozstrzygnąć³⁰.

Kumulacja tych zdarzeń nastąpiła w przedziale lat 202–204, zamykały bowiem ciąg tych w sumie niecodziennych okoliczności igrzyska wiekowe (*ludi saeculares*) w 204 roku³¹. Właśnie w tym okresie wystawiono łuk na Forum Romanum. Inskrypcja na jego attyce uściśla okres między 10 grudnia 202 a 9 grudnia 203 roku (*XI tribunicia potestas*)³². W kontekście mało przekonujących w kwestii tryumfu partyjskiego świadectw autorów antycznych należałoby przyjąć, że sam łuk tryumfalny, a zwłaszcza zdobiąca go płasko-rzeźba na fryzie nad bocznymi arkadami, dają możliwość pozytywnego, bądź nie, rozstrzygnięcia wyłaniających się wątpliwości. Tak jednak nie jest. Pytanie o tryumf partyjski Septymiusza Sewera pozostaje otwarte.

Badacze zgodni są, że we fryzie podjęto tematykę tryumfalną. Komponując go, ograniczono się do dekoracji figuralnej: wyobrażono uczestników maszerujących jak w pochodzie tryumfalnym w roli konwojentów lub sylwetki zwyciężonych jako jeńców wiedzionych jak w paradzie tryumfalnej, lub hołdowników, korzących się przed zwycięzcą, oraz ukazano dwie personifikacje, siedzące, która to pozycja wydziela je spośród pozostałych. Podkreśla się przy tym to symptomatyczne zubożenie motywów. Staje się ono argumentem w dyskusji nad historycznością tryumfu partyjskiego, przy czym warto sobie zadać py-

³⁰K. Balbuza, *Triumfator. Triumf i ideologia zwycięstwa w starożytnym Rzymie epoki Cesarstwa*, Poznań 2005, s. 130–132. W sprawie tryumfu Karakalli por. M. Beard, *The Roman Triumph*, Cambridge, Mass.–London 2007, s. 322–323; w kwestii świętowania rocznicy rządów Septymiusza Sewera i uroczystości ślubnych jego syna por. A. Chastagnol, *Les jubilés décennaux et vicennaux des empereurs sous les Antonins et les Sévères*, [w:] idem, *Le pouvoir impérial à Rome: figures et commémorations*, Genève 2008, s. 251–259; idem, *Les fêtes décennales de Septime Sévère*, [w:] idem, *Le pouvoir impérial à Rome*, s. 267–282; D. Janiszewska, „Decennalia” cesarza Septymiusza Sewera i ślub Karakalli — bogactwo w służbie ideologii dynastycznej, [w:] L. Kostuch, K. Ryszewska (red.), *Zbytek i ubóstwo w starożytności i średniowieczu*, Kielce 2010, s. 195–203.

³¹Hdn., 3.10.2; Zos., 2.4.3; CIL 06.2086, 32326–32336; ILS 5050a; por. monety typów SACRA SAECVLARIA, COS III LVD(OS) SAEC(VL) FEC(S C) — RIC 4/1, Sept. Sev., nr 257, 293, 293a, 761, 763b, 764a, 765, 816, 826; RIC 4/1, Carac., nr 74, 420–421, 462; RIC 4/1, Geta, nr 132, 137–138. Uroczystości odbyły się w 204 r., gdy konsulat sprawowali L. Fabius Cilo oraz M. Annius Flavius Libo. Por. T. Kotula, *Septymiusz Sewerus*, s. 76–79; M. Kempieńska, „Ludi saeculares”, s. 587–600.

³²CIL 6.1033 = ILS 425.

tanie, na ile wiernie, a na ile metaforycznie temat ten traktowany był w ogóle w przedstawieniach rzymskiej sztuki tryumfalnej. André Chastagnol, polemizując z opinią R. Brillianta, iż na fryzie pokazana jest *pompa triumphalis* roku 202, pisze: „On ne saurait se rallier à la proposition, car ni l'empereur ni le char triomphal n'y figurent, et les voitures qu'on y observe évoquent plutôt le train des équipages dans le cours d'une campagne militaire”³³. Także Ernst Künzl konstatuje: „[...] auf dem Severusbogen in Rom fehlen trotz aller Triumphalelemente Darstellungen eines richtigen Triumphzuges”³⁴. Podobnie Sandro De Maria, opisując treść omawianego fryzu, zauważa znaczącą nieobecność wielu elementów pochodzących z tryumfalnego: „Mancano del tutto alcuni dettagli indispensabili per interpretare la scena come corteo trionfale”³⁵. Nie neguje on jednak, że wyobrażenie mieści się w rzymskiej sztuce tryumfalnej, czerpiąc z jej kilkunastowiecznej tradycji. Niemniej konkluduje, że nie jest to obraz tryumfu. Na przeciwnym biegunie mieści się np. opinia D. Janiszewskiej. Badaczka, chociaż odnotowuje trudności „w związku z procesją tryumfalną, o której jednak źródła milczą” i odrzucenie tryumfu przez cesarza, o omawianym tu fryzie opiniuje krótko: „Ponad mniejszymi łukami ukazany został tryumfalny pochód władców”³⁶. Również dla Michela Christola to obraz tryumfu partyjskiego, przy czym badacz ten idzie dalej: nie wyraża żadnych wątpliwości odnośnie do historyczności zdarzenia³⁷.

Uchwycił sedno przedstawienia, wydaje się, Robert Turcan, który stwierdził: „la frise triomphale [...] est allégorique et non pas historique”³⁸, nie rozwijając jednak tej myśli. Nie odnosząc się tu do kwestii historyczności tryumfu partyjskiego Septymiusza Sewera, chciałam zauważyć, że słuszniejsze wydaje się nazwanie omawianej sceny właśnie alegorią tryumfu rzymskiego. Przy czym pod pojęciem „alegoria” rozumiem w tym przypadku złożone przedstawienie pewnej idei za pomocą personifikacji, symboli, a także obrazów wydarzeń hi-

³³A. Chastagnol, *Aspects concrets et cadre topographique des fêtes décennales des empereurs à Rome*, [w:] idem, *Le pouvoir impérial à Rome*, s. 294–295. Por. idem, *Les jubilés décennaux*, s. 257; idem, *Les fêtes décennales*, s. 278. Por. R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus*, s. 137 oraz 99.

³⁴E. Künzl, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988, s. 76.

³⁵S. De Maria, *Gli archi onorari*, s. 184–185.

³⁶D. Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie*, s. 146; por. eadem, *Łuk tryumfalny*, s. 172.

³⁷M. Christol, *L'empire romain du III^e siècle. Histoire politique, (de 192, mort de Commode à 323, concile de Nicée)*, Paris 1997, s. 30–31.

³⁸R. Turcan, *L'art romain*, s. 264.

storycznych³⁹. Dekoracja fryzu byłaby w tej interpretacji ikonograficzną syntezą wspomnianych wydarzeń wiążących się z początkowym okresem rządów Septymiusza Sewera. Byłby to obraz szczęśliwego zakończenia wojen wschodnich połączony z dosyć swobodną ikonograficzną parafrazą tematu *adventus* zwycięskiego cesarza Septymiusza Sewera i jego synów do Miasta⁴⁰. Niewykluczone, że dodatkową okoliczność tworzył tryumf.

Jednocześnie twórcze przetworzenie tych tematów sprawiło, moim zdaniem, że w powstałej w ten sposób dekoracji fryzu doszukać się można bardziej skomplikowanych skojarzeń, zawsze obudowywanych wokół pojemnej i nośnej idei tryumfalnej. Warto wskazać najbardziej charakterystyczne cechy tego alegoryzowanego tryumfu rzymskiego, uwypuklić opuszczenie w wyobrażeniu pewnych tradycyjnych elementów pochodów tryumfalnych, ale także wykentować elementy nadające mu — mimo tych braków — ów tryumfalny wydźwięk.

— Nie ma w ikonografii fryzu zarysowanych żadnych elementów topografii terenu, żadnego zarysu architektury, żadnych punktów orientacyjnych na szlaku rzeczywistego pochodu w Rzymie. Zarazem pokazany jest na reliefie ruch, wyraźnie wskazany jest jego kierunek. Może należy odczytywać tę trasę również w metaforycznym sensie. Jest tu pewna wizja zorganizowanego świata: dwa punkty geograficzne na jego mapie symbolizują spersonifikowane Parthia oraz Roma. Początek drogi to działania na Wschodzie, jej koniec znajduje swe uzasadnienie w Rzymie.

— Wyobrażenie nie zachowuje również porządku pochodu tryumfalnego⁴¹. Niesione zdobycze, wystawiane oczom widzów podczas parady, aby chwała

³⁹ Por. J.A. Ostrowski, *Personifikacje prowincji w sztuce rzymskiej*, Kraków 1985, s. 18: „Alegoria — jest umownym, rozbudowanym przedstawieniem idei, zjawiska lub rzeczy konkretnej, łączącym w sobie zarówno personifikacje, jak i symbole, lub wyrażonym tylko za pomocą jednego z tych elementów użytych zbiorowo”.

⁴⁰ Por. zwłaszcza opis w dziele Herodiana — Hdn., 3.10.1–2. Por. S. Benoist, *Le retour du prince dans la cité (juin 193–juillet 326)*, Cahiers du Centre Gustave Glotz 10, 1999, s. 154–158; idem, *Rome, le prince et la Cité. Pouvoir impérial et cérémonies publiques (Ier siècle av. — début du IVe siècle apr. J.-C.)*. Paris 2005, s. 215.

⁴¹ Etapy pochodu tryumfalnego wskazują: M.S. Popławski, *Triumf rzymski jako spełnienie devotio*, [w:] *Charisteria Casimiro de Morawski septuagenario oblata ab amicis, collegis, discipulis, Cracoviae* 1922, s. 33–40; E. Künzl, *Der römische Triumph*, s. 65–84; E. Kowalska, *Triumf — instytucja sakralna i polityczna w Rzymie republikańskim*, *Meander* 41, 1986, s. 38–43; K. Balbuza, *Triumfator*, s. 33–35.

wodza wzrosła jeszcze bardziej⁴², zajmowały pierwszą część pochodu. Dopiero za nimi kroczyli pojmani. W dalszej kolejności szła grupa tryumfatora, za którą z kolei maszerowali żołnierze wraz z idącym z nimi tłumem mieszkańców stolicy. W tym konkretnym przypadku porządek ten został niejako odwrócony. A ponadto skład uczestników został zubożony.

— Liczba elementów i uczestników widowiska przedstawia się w dekoracji fryzu tak skromnie, jak to tylko możliwe. To w istocie tylko część parady rozgrywającej się przed widzami w Rzymie podczas każdego tryumfu. W części pierwszej pochodu brakuje nie tylko trębaczy i muzykantów, ale przede wszystkim wielu dowodów materialnych odniesionego sukcesu militarnego⁴³. Nie ma przecież: *fercula*, noszy wyładowanych wszelaką zdobyczą oraz eksponujących jeńców leżących na nich, *simulacra*, podobizn w formie posągów lub malowideł spersonifikowanych zdobytych miast, krain, pokonanych rzek, oraz *tabulae* z wypisanymi nazwami zajętych i podbitych miast, brakuje *coronae triumphales* darowanych zwycięzcom etc. Na omawianym fryzie całą tę potencjalną różnorodność zastąpiły: wyładowane po brzegi wozy, sugerujące obfitość łupów, oraz postacie wrogów o etnicznych wyróżnikach.

— Brakuje wszak w reliefie przede wszystkim głównej postaci: tryumfatora. Są natomiast wyróżniające się sylwetki personifikacji obu stron konfliktu, Parthii i Romy. Nigdzie w dekoracji fryzu nie pokazano postaci władców. Jest to „pochód tryumfalny”, ale bez (zilustrowanego) udziału cesarza-zwycięzcy-tryumfatora. Tak jak zauważyła to K. Balbuza, słusznie podkreślając: „Szczególną uwagę zwraca nieobecność cesarza jako tryumfatora. Osobę zwycięzcy zastąpił boginią Romą siedzącą na tronie, przed którym klęka Part”⁴⁴. Podobnie Janusz A. Ostrowski, w odniesieniu do dekoracji Łuku Septymianusa Sewera, mając na uwadze omawiany relief, „przedstawiający triumf cesarza”, kiedy odnotowuje brak jego postaci, wysuwa na pierwszy plan postać siedzącej Romy⁴⁵. Otrzymujemy więc w efekcie nie obraz tryumfującego władcy, czy władców, ale obraz Romy tryumfującej. Ponadto skontrastowany jest on bardzo mocno z obrazem pognębiojonej Parthii. Z jednej strony fakt, że zwyciężeni składają

⁴²Por. Liv., 3.10.

⁴³Szerzej w kwestii uczestników tryumfu i elementów wystawianych na pokaz por. I. Östenberg, *Staging the World, passim*.

⁴⁴K. Balbuza, *Triumfator*, s. 136.

⁴⁵J.A. Ostrowski, *Starożytny Rzym. Polityka i sztuka*, Warszawa–Kraków 1999, s. 381.

hołd właśnie Romie⁴⁶, z drugiej strony glob — znak suwerenności i zwierzchnictwa — w jej ręku (dlaczegóż by wątpić, że faktycznie była w ten atrybut wyposażona), tę wspomnianą cechę Romy wyjaskrawiają. Natomiast Parthia, pogodzona ze swym losem, oddaje jej przywództwo w świecie.

* * *

Spotkanie się w jednym przedstawieniu tych dwóch postaci — *Roma triumphans* oraz *Parthia capta* — jest warte odnotowania jako swoista nowinka ikonograficzna i ideologiczna. Dla innych rozwiązań zastosowanych w dekoracji fryzu znaleźć można pierwowzory, bądź raczej umieścić je można w już utrwalonej tradycji rzymskiej ukazywania przewagi Rzymu nad obcymi. Wystarczy kilka przykładów. Motyw pokazywania obcych na klęczkach obok zwycięzcy czy zwierzchnika odnajdywany jest np. w scenie wyrzeźbionej na naczyniu z Boscoreale, w której barbarzyńcy klęczą przed imperatorem⁴⁷, czy w reliefie z niezachowanego łuku, wiązonym z tzw. Arco di Portogallo⁴⁸. Niejednokrotnie ukazywano też sceny poddania się barbarzyńców jako, nazwijmy to, finał prowadzonych z nimi walk. W końcowych fragmentach spiralnego reliefu na Kolumnie Marka Aureliusza w Rzymie (scena CXIV) widnieje grupa pokonanych w wojnie rzymskich przeciwników, korzących się przed stojącym na podwyższeniu władcą i jego najbliższymi współpracownikami⁴⁹.

W omawianym przypadku pokonani wschodni wrogowie korzą się przed spersonifikowaną Romą. Tu występuje ona w jednej ze swych odsłon ideologicznych jako zwycięska wojowniczką, ale też przyjmuje oblicze władczyni świata⁵⁰. Już od dawna Dea Roma łączona była z tematem rzymskiego zwycię-

⁴⁶Por. N. Hannestad, *Roman Art*, s. 266.

⁴⁷S. Reinach, *Répertoire des reliefs*, s. 92, ryc. 31.2, s. 94, ryc. 33.1; G. Koeppl, *The Grand Pictorial Tradition of Roman Historical Representation during the Early Empire*, [w:] H. Temporini et al. (red.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, II 12, 1, Berlin–New York 1982, il. 9; V. Huet, *Stories one might tell of Roman art: reading Trajan's column and the Tiberius cap*, [w:] J. Elsner (red.), *Art and text in Roman culture*, Cambridge 1996, s. 24–28.

⁴⁸S. Reinach, *Répertoire des reliefs*, s. 249.

⁴⁹C. Caprino, *I rilievi della colonna la guerra germanica e sarmatica*, [w:] C. Caprino et al. (red.), *La Colonna di Marco Aurelio*, Roma 1955, s. 116, pl. 69, fig. 137. Fragment jest w dużej części restaurowany w czasach nowożytnych. Może także scena CXII ukazuje submisję barbarzyńców, por. *ibidem*, s. 116, pl. 68, fig. 135, 136.

⁵⁰Różne oblicza Romy w literaturze wskazuje R. Mellor, *The Goddess Roma*, [w:] H. Temporini et al. (red.) *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms*

stwa militarnego, rozszerzenia władztwa rzymskiego i rzymskiej supremacji nad obcymi. Pisał Wergiliusz:

„[...] en huius, nate, auspiciis illa incluta Roma / imperium terris, animos
aequabit Olympo, / septemque una sibi muro circumdabit arces, / felix prole
uirum: qualis Berecynthia mater / inuehitur curru Phrygias turrita per urbes /
laeta deum partu, centum complexa nepotes, / omnis caelicolas, omnis supera
alta tenentis”⁵¹.

Z kolei Horacy takie znaczenie Romy wiązał z wojną zwycięską na Wschodzie:

„[...] dum longus inter saeviat Ilion / Romamque pontus, qualibet exsules
/ in parte regnanto beati; / dum Priami Paridisque busto / insultent armentum
et catulos ferae / celent inultae, stet Capitolium / fulgens triumphatque possit
/ Roma ferox dare iura Medis”⁵².

Cytowane teksty pochodzą, rzecz jasna, z innej rzeczywistości historycznej aniżeli ta, która była tłem i udziałem działalności Septymiusza Sewera i jego współczesnych. Ilustrują jednakże stały nurt, w którym osadzana była symbolika Romy, zwycięskiej, tryumfującej i patronującej rzymskim zwycięzcom. Obrazowano go w różny sposób. Nawiązywano do niego także w przedstawieniach, którymi dekorowano monumentalne budownictwo cesarskie. Przykładowo Roma wraz z Wiktorią otacza władcę w płaskorzeźbie pochodzącej pierwotnie z monumentu wystawionego dla Trajana (Wielki Fryz) oraz współuczestniczy w scenie *adventus* zwycięskiego władcy, co zaakcentowano sylwetką

im Spiegel der neueren Forschung, II 17, 2, Berlin–New York 1981, zwłaszcza s. 1004–1010; w sztuce — C.C. Vermeule, *The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire*, Cambridge, Mass. 1959, zwłaszcza s. 31–97.

⁵¹ Verg., *Aen.* 6.781–787: „Pod jego wróżbą czegoż Romie będzie trzeba? / Potęgą świat obejmie, cnotą sięgnie nieba, / Siedem swych zamków otoczy jednym murem wkoło, / Dumna z dzieci: Tak wznosi uwieńczone czoło / Berecynka, jadąca przez frygijskie miasta, / Szczęśliwa z płodu bogów, co rzeško jej wzrasta: / Sto wnuków, z których każdy niebiański wian trzyma”, tłum. T. Karyłowski.

⁵² Hor., *carm.* 3.3.37–44: „Dopóki morze będzie się burzyć / między Troją a Rzymem, gdzie władza / plemię wygnańców szczęśliwe; dopóki będą stada / bydła hasały, a bestie pomiot / kryły, gdzie Parys i Priam leży — / dopóty niech w blasku chwały / Kapitol trwa. Po świeży / tryumf Rzym sięgnie, pokona Medów”, tłum. S. Gołębiowski.

unoszącej się Wiktorii na dużym panelu pozyskanym z łuku Marka Aureliusza; obie dekoracje wtórnie wbudowano w Łuk Konstantyna w Rzymie⁵³.

Wydaje się wszelako, że bliższe ujęciu Romy na omawianym reliefie z Łuku Septymiusza Sewera są takie modele, jakie odnajdujemy w mennictwie, i że to w ikonografii monetarnej zaszła ewolucja, która sprzyjać mogła narodzinom owego spektakularnego ujęcia. Już na monetach emitowanych w I wieku p.n.e. w ośrodkach monetarnych Bitynii i Pontu Roma sportretowana została jako Amazonka, zasiada na „tronie”, u jej stóp leżą tarcze, trzyma w ręku statuetkę Nike, czasem berło lub włócznię⁵⁴. Stopniowo takie przedstawienie Romy staje się klasycznym w ikonografii monet rzymskich⁵⁵. Dodatkowo w II wieku w mennictwie cesarskim pojawiły się wyobrażenia rewersowe, w których w symbolice postaci Romy wyakcentowano jej zwycięską naturę. Zyskała towarzysza w postaci barbarzyńcy. By nie było wątpliwości co do odczytu hierarchii i relacji łączących te dwie sylwetki, barbarzyńca klęczy, podczas gdy Roma „tronuje” bądź równie majestatycznie stoi. Impuls do takich ujęć dały wojny dackie Trajana. Zrodziło się wówczas przedstawienie stojącej Romy, u której stóp klęczy Dak⁵⁶. Nie jest to przedstawienie identyczne z końcową sceną na fryzie z Łuku Septymiusza Sewera, ale sam pomysł skonfrontowania postaci Romy z pokonanym wrogiem utrzymany jest w tym samym duchu tryumfalnym.

⁵³R. Mellor, *The Goddess Roma*, s. 1014–1015.

⁵⁴Monety zestawiają opracowania W.H. Waddington, E. Babelon, Th. Reinach, *Recueil général des monnaies grecques d'Asie mineure*, 1–4, Paris 1904–1912 (cyt.: Waddington) oraz R.S. Poole (red.), *A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum* 13; W. Wroth, *Catalogue of the Greek Coins. Pontus, Paphlagonia, Bithynia, and the Kingdom of Bosphorus*, London 1889 (cyt.: BMC Pontus). W Bitynii były je ośrodki: Bithynium — BMC Pontus, s. 117, nr 1 = Waddington 2, 268, nr 1; Nicaea — BMC Pontus, s. 152, nr 2–7 = Waddington 3, s. 397–398, nr 5–7; Nicomedia — BMC Pontus, s. 179, nr 1–4 = Waddington 3, 514, nr 1–2; Prusa — Waddington 4, s. 576, nr 1; Tius — Waddington, 4, s. 617, nr 5; w Poncie: Amisus — Waddington 1, s. 58, nr 45–46.

⁵⁵Wystąpiło też na denarach Septymiusza Sewera typu P M TR P III COS P P, 194–195 r. — RIC 4/1, Sept.Sev., nr 53a.

⁵⁶Brązy SPQR OPTIMO PRINCIPI S C, RIC 2, Tr., nr 485–488; B. Woytek, *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117)*, Wien 2010, nr 250–251. W sprawie sesterców TR P VII IMP III COS V P P S C z przedstawieniem siedzącej Romy, której cesarz wręcza wiktoriolę, a mały jeniec kuli się u ich stóp — RIC 2, Tr., nr 453; por. B. Woytek, *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus*, s. 264. O zestawianiu Romy z postacią barbarzyńcy w II wieku por. P. Bieńkowski, *De simulacris barbararum gentium*, s. 35; A. Caló Levi, *Barbarians on Roman Imperial Coins and Sculpture*, New York 1952, s. 35.

Takie jak w dekoracji fryzu przedstawienie Romy nie ma jednak swego precedensu w zachowanych przedstawieniach rzymskiej sztuki tryumfalnej⁵⁷. Samo natomiast, wydaje się, mogło posłużyć jako swoisty wzorzec późniejszym realizacjom odnajdywanym w mennictwie cesarskim. Mianowicie asy Septymiusza Sewera, datowane na 205 rok, typu P M TR P XIII COS III PP SC⁵⁸, oraz kolejne, datowane na 209 rok, typu P M TR P XVII COS III PP SC⁵⁹, ukazują Romę siedzącą z włócznią i palladium w ręku, u jej stóp klęczy barbarzyńca z wyciągniętą ku niej ręką. Zauważyć można pewne podobieństwo tej ikonografii rewersowej do wyobrażenia na Łuku z Deą Romą w roli głównej. Chronologia powstania tych emisji, młodsza od chronologii wystawienia monumentu, pozwala na sformułowanie przypuszczenia, iż to ta prawa skrajna scena w dekoracji fryzu, skomponowana z sylwetki Romy siedzącej w majestacie oraz z obcego, który przed nią klęczy, mogła być *quasi*-modelem dla tych przedstawień namonetnych. Nie jest też wykluczone, że rozwiązanie znane z fryzu miało dalsze konsekwencje w kolejnych powstałych wariantach ikonografii namonetnej w mennictwie Septymiusza Sewera. Wyemitowano bowiem dla niego asy i dupondiusy typu P M TR P XVIII COS III PP SC⁶⁰ oraz asy typu P M TR P XIX COS III PP SC⁶¹, w których ikonografii powtórzono ten zasadniczy pomysł: Roma siedzi z włócznią i palladium, z przodu klęczy, wyciągając ku niej rękę, mała postać. Wątpliwości co do tożsamości tego suplikanta wyraził Henri Cohen. Opisał go jako „un barbare? ou une femme turelée”⁶². Niewykluczone jest więc, że w tych wyobrażeniach naprzeciw Romy występuje personifikacja. Oczywiście w tych wariantach nie chodzi o zilustrowanie kwestii partyjskiej. Moment wyemitowania owych brązów: 210 i 211 rok, wiąże ich treść z już zupełnie inną wojną i innymi geograficznymi skojarzeniami,

⁵⁷Por. J.A. Ostrowski, *Starożytny Rzym*, s. 381.

⁵⁸RIC 4/1, Sept.Sev., nr 768.

⁵⁹Ibidem, nr 791. Zaczepnięto z tego pomysłu (?) w mennictwie Karakalli na brązach z 214 r., typu P M TR P XVII IMP III COS III PP SC — Roma siedzi na pancerzu i tarczy, z przodu klęczący Germanin — RIC 4/1, Carac., nr 533 i 530. Odnośnie do ostatniej monety por. uwaga w pracy H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain communément appelées médailles impériales, Réimpression de l'édition originale augmentée d'une introduction et d'une mise à jour* de G. Depeyrot, Paris 1995, 4, Carac., nr 265: to cesarz siedzi na *spolia* etc.

⁶⁰RIC 4/1, Sept.Sev., nr 802, 804.

⁶¹Ibidem, nr 811.

⁶²H. Cohen, *Description historique*, 2, Sept.Sév., nr 550, 566.

czyli z kampanią w Brytanii. Jednakże sposób symbolizowania tematu zwycięstwa rzymskiego nad obcymi przynajmniej w pewnym zakresie pozostaje tu wspólny z rozwiązaniem znanym już z Łuku Septymianusa Sewera. W tym przypadku paralela zasadzałaby się na zestawieniu kobiecych uosobień dwóch sił: Romy i krainy lub ludu spoza granic Imperium Rzymskiego.

W proponowanej interpretacji motywy wskazane w mennictwie Septymianusa Sewera: siedząca Roma i klęczący jeńiec, Roma i personifikacja siły obcej, wrogiej, pokonanej, nawiązują do dekoracji omawianego fryzu tryumfalnego. Nie jest to z pewnością mechaniczne powtórzenie jej szczegółów. Trudno jednak nie spostrzec zastosowanego i w mennictwie, i na łuku pomysłu przeciwstawienia siedzącej Romy klęczącemu błagalnikowi, czyli nawiązania do tego samego wątku ikonograficznego. Nie trzeba też wykluczać wpływu wspólnej obecności Romy i Parthii w jednym wyobrażeniu na fryzie na ikonografię późniejszych monet cesarskich, aczkolwiek takie oddziaływanie na treści w mennictwie jest zdecydowanie mniej czytelne. Ponadto ów ewentualny wpływ skutkował w mennictwie przeciwstawieniem Romy i reprezentanta kręgu geograficznego zupełnie innego niż ten, jakiego dotyczył pierwowzór. Pomysł zastosowany w dekoracji fryzu mógł wyrażać generalnie ideę wyższości Rzymu nad obcymi i rzymskiej przewagi militarnej nad siłami innych. O ile bowiem w umieszczeniu postaci jeńca obok siedzącej Dei Romy na monetach z 205 roku doszukiwać się można reminiscencji kampanii wschodnich, o tyle posłużenie się takim motywem w mennictwie lat 209–211 dotyczyło działań rzymskich w Brytanii⁶³.

Odnosząc się natomiast do obecności spersonifikowanej Parthii w wyobrażeniu na Łuku Septymianusa Sewera, stwierdzić trzeba, że w porównaniu z Deą Romą Parthia eksponowana była w rzymskiej sztuce tryumfalnej niewątpliwie rzadziej. I to mimo tradycji upatrywania w uosobianym przez nią imperium wschodnim wielkiego i odwiecznego wroga Rzymu splatającej się z tradycją demonstrowania różnych personifikacji podczas parad tryumfalnych. Najbardziej jednoznacznego przykładu dostarcza fragment z „Ars amatoria” Owidiusza, w którym poeta wieszcztry tryumf Gajusza Cezara i opisuje niesione w pochodzie góry, rzeki, jeńców: „hos facito Armenios; haec est Danaeia Persis”⁶⁴.

⁶³ W kwestii datacji tych emisji por. Ph.V. Hill, *The Coinage of Septimius Severus and His Family of the Mint of Rome A.D. 193–217*, London 1977, s. 23, 27–29.

⁶⁴ Ov., ars 1.225: „z jednych uczyn Azjatów, drugich uczyn Persami”, tłum. E. Skwara.

Parthia doczekała się swej personifikacji już w dobie rządów Antoninów. Najpierw w mennictwie Trajana, władcy, który przeprowadził ofensywę przeciw monarchii partyjskiej, pokazano Parthię, np. jako kobietę, która klęczy w tiarze i w płaszczu, wyciągając ku imperatorowi ręce w geście podziękii za obdarzenie jej władcą przez Rzym — jak sugerują znane okoliczności wyemitowania sesterców typu REX PARTHIS DATVS S C, związane z narzuconiem przez Rzym marionetkowego króla⁶⁵. Następnie sportretowano Parthię na monetach Antonina Piusa typu PARTHIA COS II S C⁶⁶. Jej wyróżnikami są kołczan i strzały⁶⁷, ale poza tymi detalami obraz utrzymany jest w konwencji idealistycznej. Przyjęła tu wygląd jednej z *provinciae piae fideles*. Oba wskazane wyobrażenia nie eksponują antagonizmu między światem rzymskim a monarchią partyjską. Jest wręcz odwrotnie. Sugerują, owszem, pierwszeństwo Rzymu przed jego wschodnim sąsiadem. Ten nie jest już wrogiem, czy nawet rywalem. W wizji obustronnych relacji przetransponowanej do sfery symboli stał się li tylko biernym odbiorcą dobrodziejstw płynących ze strony rzymskiej albo równie bezwolnym i powolnym składnikiem świata zdominowanego przez Rzym. Co więcej, powtórzmy, przedstawienia personifikowanej Parthii należą skądinąd do rzadkości⁶⁸. W takim razie wizerunek Parthii na fryzie Łuku Sertymiusza Sewera, a przede wszystkim kontekst, w którym go zamieszczono, ocenić trzeba jako oryginalny zamysł ikonograficzny oraz ideologiczny. Można jednak doszukiwać się w nim śladów kontynuacji czy zgodności z pewną tradycją obrazowania wojen prowadzonych przez Rzymian. Przywołać tu można różne elementy tej tradycji. Przykładowo niegdyś ukazano Dację siedzącą na skale, w charakterystycznym stroju, na monetach Trajana powstałych już po

⁶⁵ RIC 2, Tr., nr 667–668; B. Woytek, Die Reichsprägung des Kaisers Traianus, nr 594. Por. A.A. Kluczek, VNDIQVE VICTORES, s. 145, 153, 238.

⁶⁶ Sesterce, RIC 3, Ant.P, nr 586. Por. J.M.C. Toynbee, The Hadrianic School, s. 149–150; A.A. Kluczek, VNDIQVE VICTORES, s. 144–145.

⁶⁷ W kwestii tych wyróżników por. Hor., carm. 2.16.6; Lucan., 7.230; 8.221, 295, 302–304 etc.; Verg., georg. 4.290; Hdn., 4.10.3; Nemes., cyn. 74–75; Expos.mundi 19; 22.

⁶⁸ Nie doszukano się jej nawet wśród personifikacji dekorujących Pomnik Partyjski w Efezie, zabytek związany z upamiętnieniem działań Lucjusza Werusa na Wschodzie, por. P. Liverani, Nationes e civitates nella propaganda imperiale, Römische Mitteilungen 102, 1995, s. 233–243; idem, Il monumento Antonino di Efeso, Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 3 ser., 19–20, 1996–1997, s. 153–174; J.A. Ostrowski, Między Bosforem a Eufratem. Azja Mniejsza od śmierci Aleksandra Wielkiego do najazdu Turków seldżuckich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2005, s. 213–218.

zakończonych wojnie dackiej⁶⁹; w tym przypadku wyobrażenie bynajmniej nie eksponuje kwestii podboju czy walk, ale już ich rezultat. Innego wzoru dostarcza portret barbarzynki w scenie LXXXV na kolumnie Marka Aureliusza. Najpewniej nie jest to personifikacja zwyciężonego ludu, ale po prostu jedna z pojmanych kobiet, jak opiniuje Catia Caprino⁷⁰. Wszak jej poza — pełna godności, ale też i smutku siedzi na wozie transportowanym przez żołnierzy, głowę osłania woalem — umożliwi spojrzenie na nią jako na kwintesencję odzwierciedlonej w obrazie zwycięskiej wojny Rzymu z barbarzyńcami. Kolejny przykład stanowią wypełnione kilkoma postaciami reliefy wmurowane dziś w fasadę Villa Medici w Rzymie, zachowane w kilku fragmentach, niekompletne, częściowo restaurowane. Próbę rekonstrukcji całości sceny oraz objaśnienia tożsamości pokazanych tu sylwetek podjął Paul Veyne. Wśród ośmiu figur — stojących, klęczących i unoszącej się — rozpoznał aż trzy postacie rodem ze Wschodu, co zostało zaznaczone bądź przez strój, złożony ze spodni i tuniki z długimi rękawami albo z szaty o długim szerokim rękawie, zachowanym w pewnym fragmencie, bądź to przez wyróżnik, jakim jest łuk. Badacz datował zabytek na II wiek. Sformułował też godny tu odnotowania pomysł, by w dwóch niewiastach klęczących obok trzeciej, która na tarczy wypisuje inskrypcję VOTIS X ET XX, widzieć uosobienie Orbis (Oikoumene) i Oriens, czyli Europy i Azji, natomiast w dwóch ze stojących — personifikacje Parthii i Armenii⁷¹.

* * *

Mimo swych niepozornych rozmiarów i mało wyeksponowanego miejsca w porządku na całym Łuku Septymiusza Sewera relief z tryumfującą Romą ładnie podsumowuje treści zaprezentowane na całym tym monumencie. Zamyka historię kampanii wschodnich prowadzonych przez Septymiusza Sewera, także tych epizodów wojennych opowiedzianych płaskorzeźbami na czterech głównych płytach monumentu, które być może odtwarzają malowidła, według świadectwa Herodiana publicznie wystawiane po zwycięstwie partyjskim na

⁶⁹Sesterce i dupondiusy, DACIA AVGVST PROVINCIA S C — RIC 2, Tr., nr 621–623a. Por. J.M.C. Toynbee, *The Hadrianic School*, s. 76–79; A.A. Kluczek, *VNDIQVE VICTORES*, s. 66–67.

⁷⁰C. Caprino, *I rilievi della colonna*, s. 108 i pl. 53, fig. 105: „trasporto di donne prigioniere”.

⁷¹P. Veyne, *Vénus, l'univers et les vœux décennaux au IIIe siècle sur un relief en l'honneur d'Antonin*, *Revue des Études Latines* 38, 1960, s. 306–322. Inskrypcja — CIL 11.1594.

polecenie władcy⁷². Ukazano na nich pewne konwencjonalne obrazy, jak np. przemówienie cesarza do żołnierzy (*adlocutio*), zawarto także potężną porcję informacji o przełomowych chwilach i najważniejszych zdarzeniach konkretnych kampanii, jak np. uwolnienie miasta Nisibis, oblężenie Edessy, szturm na Ktezyfont czy Seleucję nad Tygrysem. Omawiany wyżej relief podsumowuje te wszystkie kronikarskie szczegóły, odnotowując efekty wojennych trudów i wiążąc je z zyskiem i chwałą Romy. Taka interpretacja eksponuje postać Dei Romy; jej malutką sylwetkę, w skali ogólnej ginącą wśród bogactwa zdobień budowli, czyni pierwszorzędną. Można więc treści omawianego reliefu wiązać — i to wyraźniej niż treści tych centralnych kwater — z inskrypcją na attyce Łuku, w tym jej fragmencie, w którym wskazane zostały powody wzniesienia budowli. Zadeklarowano w nim między innymi: „ob rem publicam restitutum”, czyli „z powodu odbudowy republiki”⁷³.

Próbując najzwęższej ująć wymowę treści reliefu, można rzec, że te dwie sylwetki: *Roma triumphans* oraz *Parthia capta* podsumowują historię konfliktu rzymsko-partyjskiego rozgrywającego się za czasów Septymiusza Sewera. Nie ich rozmiary, bo przecież nie są większe od innych uczestników pochodu, lecz godna lub — przeciwnie — pognębiona postawa wyznaczająca hierarchię w szeregu tryumfalnym wskazują na taki kontekst ideologiczny.

Na reliefie na Łuku Septymiusza Sewera uosobiona *Parthia* tworzy *pendant* do wizerunku Romy. Relację między tymi dwiema figurami wprowadza szereg jeńców i hołdowników wschodniego pochodzenia, odwracających się od Parthii, a kierujących swą czołobitność ku Romie. Tę łączącą je relację nazwać można wojną personifikacji dwóch sił uczestniczących w konflikcie militarnym za Septymiusza Sewera: Imperium Romanum i monarchii partyjskiej. Nie ma tu akcji wojennej, jest wyłącznie już jej bilans. Majestatyczna, wyposażona w glob, symbol suwerennej i światowej władzy, *Dea Roma* odbiera cześć od pokonanych. Staje się *Roma triumphans*.

⁷²Hdn., 3.9.12.

⁷³CIL 6.1033 = ILS 425.

Agata Kluczek

**ROMA TRIUMPHANS AND PARTHIA CAPTA
ON THE ARCH OF SEPTIMIUS SEVERUS IN ROME**

Summary

The attention of the spectators looking at the Arch of Septimius Severus in Rome, as well as the attention of researchers studying the monument focuses on the impression and the ideological import of the entire monument or on the so-called historical reliefs in its main sections which illustrate Parthian campaigns of Septimius Severus. The article, however, sets out to reflect on the content of the so-called triumphal frieze. It has been established to contain an allegory of the Roman triumph and a metaphorical summing up of the content presented in the embellishments of the entire monument. There are no scenes of combat here, only their finale. Two sitting figures, that of personified Parthia and Roma come to the fore among the elements of representation. The remaining of these, namely the soldiers carrying the spoils of war, a procession of prisoners and tribute payers, serve merely as a backdrop to these leading figures. The relations symbolised between these two forces, Parthia and Roma, may be called a “war of personifications”. At the same time, the balance turns in favour of the Roman side. It is the majestic *Dea Roma* who receives the honours from the vanquished becoming *Roma triumphans*. Meanwhile the *Parthia capta* passively resigns itself to its fate.

