

Anita Smyk

(University of Siedlce, Poland)
<https://orcid.org/0000-0002-6006-7309>
 e-mail: anita.smyk@uws.edu.pl

Patryk Skupniewicz

(University of Siedlce, Poland)
<https://orcid.org/0000-0002-8119-5449>
 e-mail: patryk.skupniewicz@gmail.com

Relief z przedstawieniem Karakalli i Julii Domny z Muzeum Narodowego w Warszawie – propozycja interpretacji

*Relief with Caracalla and Julia Domna from National Museum in Warsaw –
 a Proposal of the Interpretation*

ABSTRACT

The article proposes a new interpretation of the relief with depictions of Caracalla and Julia Domna from the National Museum in Warsaw. The scene finds references in earlier Roman iconography, and therefore refers to a recognizable system of communication,

PUBLICATION INFO				
				e-ISSN: 2449-8467 ISSN: 2082-6060
				
THE AUTHOR'S ADDRESS: Anita Smyk, the Institute of History of the University of Siedlce, 39 Żytnia Street, Siedlce 08-110, Poland				
Patryk Skupniewicz, the Institute of History of the University of Siedlce, 39 Żytnia Street, Siedlce 08-110, Poland				
SOURCE OF FUNDING: Author's own funds				
SUBMITTED: 2024.06.09		ACCEPTED: 2025.07.31		PUBLISHED ONLINE: 2025.10.31
WEBSITE OF THE JOURNAL: https://journals.umcs.pl/rh		EDITORIAL COMMITTEE e-mail: reshistorica@umcs.pl		
				

although as a result of certain stylistic treatments, differences in its functioning may be suspected. The pieces of weaponry gathered on the tropajon refer to the Dacians, which allows hypothesizing that the depiction was made to present Caracalla as a 'new Trajan'. The element with which the emperor crowns the tropaion should be interpreted as the cap of the Dacian aristocracy, whose social rank Caracalla abolished by granting citizenship to the free inhabitants of the empire, making them symbolically equal to the imperial power. At the same time, the reference to Trajan foretells the expected success in the Parthian expedition. The above considerations allow us to propose dating the relief to 214 and the place of its origin to be identified as Dacia.

Key words: Roman Empire, Dacia, Trajan, the Severan dynasty, Caracalla, Julia Domna, Relief, National Museum in Warsaw

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi propozycję nowej interpretacji reliefu z przedstawieniami Karakalli i Julii Domny z Muzeum Narodowego w Warszawie. Scena koronowania cesarza wieńczącego tropajon znajduje odniesienia we wcześniejszej ikonografii rzymskiej, odnosi się zatem do rozpoznawalnego systemu przekazu, choć na skutek pewnych zabiegów stylistycznych podejrzewać można różnice w jego funkcjonowaniu. Zgromadzone na tropajonie elementy uzbrojenia odnoszą się do Daków, co pozwala postawić tezę, że przedstawienie wykonano celem prezentacji Karakalli jako „nowego Trajana”. Pognieciony element, którym cesarz wieńczy tropajon, należy interpretować jako czapkę arystokracji dackiej, której społeczną rangę Karakalla zlikwidował przyznaniem obywatelstwa wolnym mieszkańcom imperium, zrównując ich symbolicznie wobec władzy cesarskiej. Jednocześnie odniesienie do Trajana stanowi zapowiedź oczekiwanego sukcesu w wyprawie partyjskiej. Powyższe rozważania pozwalają zaproponować datowanie reliefu na rok 214, a miejsce jego powstania określić jako Dację.

Słowa kluczowe: Cesarstwo Rzymskie, Dacja, Trajan, dynastia Sewerów, Karakalla, Julia Domna, Relief, Muzeum Narodowe w Warszawie

WPROWADZENIE

W kolekcji Muzeum Narodowego (Galeria Sztuki Starożytnej) w Warszawie znajduje się marmurowy relief przedstawiający cesarza Karakallę (*M. Aurelius Antoninus*, 211–217) i jego matkę Julię Domnę (ryc. 1). Obiekt trafił do Muzeum Narodowego z kolekcji prywatnej, nieznane jest jego pierwotne pochodzenie¹. Celem poniższych rozważań jest próba interpretacji zabytku w jego kontekście wizualnym i historycznym.

¹ A. Sadurska, *Les portraits romains dans les collections polonaises*, Warszawa 1972, s. 55–56, nr 57, vide: 55: „Provenance inconnue, probablement Syrie. Probablement emmené en Pologne par comte Xawery Pusłowski après 1849 pour son château Królikarnia à Varsovie. Entré au Musée National de Varsovie en 1949”. R. Fleischer, *Gott oder Herrscher? Zwei syrische Denkmäler der Kleinkunst severischer Zeit*, „Archäologischer Anzeiger” 1983, 2,



Ryc. 1. Relief z przedstawieniem Karakalli i Julii Domny. Muzeum Narodowe w Warszawie (domena publiczna, fot. Piotr Ligier)

OPIS ZABYTKU

Numer inwentarzowy: 139678 MNW

Datowanie: 214–217 po Chr.

Materiał: błękitny marmur

Wymiary: wys. 75,7 cm, szer. 71,2 cm, gł. 12 cm, waga 122,5 kg

Relief obejmuje scenę umieszczoną w gładkim obramowaniu, gdzie górna pozioma część ramy jest najszersza, dolna najwęższa, natomiast boczne, pionowe części obramowania są tej samej szerokości. Scena zatem ma w przybliżeniu kwadratowy format, niewidocznie zniekształcony przez nierówności w szerokości obramowania (górna prawa część jest minimalnie szersza od lewej, uszkodzenie w dolnej prawej części nie pozwala na dokładne wytyczenie granicy ramy). Odchylenie od kwadratu jest niewidoczne.

s. 254, 261–262, ryc. 3; M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mayence 1998, s. 153, 156–157, pl. 31.5; A. Alexandridis, *Die Frauen des Römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz am Rhein 2004, s. 205, nr 230; N.B. Kampen, *Family Fictions in Roman Art: Essays on the Representation of Powerful People*, Cambridge–New York 2009, s. 95, ryc. 32; O. Hekster, *Emperors and Ancestors. Roman Rulers and the Constraints of Tradition*, Oxford 2015, s. 152–153; P.D. Conesa Navarro, A. Smyk, *Goddess Venus on Julia Domna's coins. The Political Use of the Coinage of an Augusta of the Severan Dynasty*, „Historia i Świat” 2022, 11, s. 190–191, 195, ryc. 7.

Scena przedstawia dwie postacie ludzkie i tropajon (τροπαίον, *tropa-eum*). Zarówno postacie, jak i tropajon rozciągają się niemal na całej wysokości sceny, pozostawiając zaledwie niewielki margines ponad głowami. Stanowią zatem wyznacznik geometrii kompozycji. Pionowa oś sceny wyznacza połowę zdominowaną przez wizerunek postaci po prawej stronie oraz lewą połowę, na której znajduje się druga postać i tropajon. Pionowa oś sceny zbiega się w przybliżeniu z prawym konturem lewej postaci, jedynie część jej lewego ramienia przechodzi na prawą połowę.

JULIA DOMNA

Postać zajmująca prawą połowę sceny to kobieta, ukazana w delikatnym kontrapoście, pochylona nieco w prawo. Jej prawe ramię wyciągnięte jest ukośnie w górę, ku centrum formatu, lewe ramię opada swobodnie w dół, lekko ukośnie, w ręce trzyma liść palmowy skierowany w górę. Postać odziana jest w długą szatę spiętą nad prawym barkiem, z szyją i lewym barkiem odsłoniętym. Spod szaty widać młodzieńcze, dziewczęce ciało, zaznaczone są piersi i pępek. Głowa postaci jest nieproporcjonalnie duża, skierowana frontalnie, o charakterystycznej fryzurze z czternastu wałków, z największym na szczycie głowy, malejącymi stopniowo i opadającymi ku barkom. Twarz o dużych oczach i wydatnych policzkach, nos uszkodzony, ale wąski. Identyfikacja postaci jako Julii Domny nie budzi wątpliwości (ryc. 2)².



Ryc. 2. The Roman Imperial Coinage [dalej: RIC] IV/1 *Julia Domna*, nr 384. Aureus, Rzym, 211–217, Aw: IVLIA PIA FELIX AVG. Rew.: PIETATI [BM inv. 1864,1128.283] © The Trustees of the British Museum

² Vide przykładowo: E. Kettenhofen, *Die syrischen Augustae in der historischen Überlieferung. Ein Beitrag zum Problem der Orientalisierung*, Bonn 1979; S.S. Lusnia, *Julia Domna's*

KARAKALLA

Pozycja postaci po lewej stronie sceny powtarza model wyznaczony przez postać zajmującą prawą połowę. Jej prawe ramię skierowane jest ukośnie ku górze, lewe opada również ukośnie w dół. Postać to mężczyzna stojący w bardzo delikatnym kontrapoście, niemal prosto, na lekko rozstawionych nogach. Proporcje dziecięce, zniekształcone na rzecz głowy. Ma na sobie kirys muskulaturowy zachodzący na podbrzusze, przewiązany poziomo wstęgą, na wysokości przepony. Spod płyty kirysu opadają pasy pterygesu, spod wierzchniej warstwy wystają pofałdowane fragmenty, które mogą stanowić drugi rząd pterygesu lub kraniec spodniej tuniki. Krótkie paski pterygesu okrywają również prawy bark postaci, spod nich wystaje krótki rękaw tuniki. Lewy bark okrywa fragment pofałdowanego płaszcza, zawijający się na przedramieniu. Postać ma buty sięgające ponad kostkę, wiązane wzdłuż stopy. Proporcje nóg zakłócone – golenie są zbyt długie w stosunku do ud. Kirys zakończony prosto na wysokości obojczyka, na lewym barku zniekształcony, zwężony, naramiennik. Modyfikacja wymuszona została zmianą proporcji głowy i koniecznością dopasowania szerokiej szyi nad krótkimi barkami. Spod kirysu widoczny jest górny kraj tuniki.

Głowa postaci ukazana w trzech czwartych, skierowana w lewo, jednak efekt nie został uzyskany przez faktyczne skierowanie pełnoplastycznej głowy w lewo, ale wykonanie w dość płaskim reliefie, z przesunięciem prawej części twarzy postaci ku widzowi, wizualnie zbliża rzut do frontalnego. Głowa postaci jest okrągła, twarz okolona krótką brodą, podbródek wyraźny, czoło zmarszczone. Na głowie ma wieniec z liści laurowych, trzymany przez postać po prawej, spod niego wystaje równy rytm krótkich loków. Zachowana prawa żrenica postaci skierowana ku lewej stronie formatu, w górę. W wyciągniętej prawej dłoni trzyma kulisty obiekt o pomarszczonej powierzchni. Twarz bez wątpliwości stanowi portret cesarza Karakalli (ryc. 3)³.

Coinage and Severan Dynastic Propaganda, „Latomus” 1995, 54, 1, s. 119–140; B. Levick, *Julia Domna Syrian Empress*, London 2007; C. Rowan, *The public image of the Severan women*, „Papers of the British School at Rome” 2011, 79, s. 241–273; S. Nadolny, *Die severischen Kaiserfrauen*, Stuttgart 2016; R. Bertolazzi, *Julia Domna and her Divine Motherhood: A Re-examination of the Evidence from Imperial Coins*, „The Classical Journal” 2019, 114, 4, s. 464–486.

³ P.V. Hill, *The Issues of Severus and his Sons in A.D. 211*, „The Numismatic Chronicle” 1978, 18 (138), s. 33–37; C. Brenot, *La famille de Septime-Sévère à travers les images monétaires*, „Cahiers du Centre Gustave Glotz” 2000, 11, s. 331–345; D. Calomino, *Caracalla and the divine: emperor worship and representation in the visual language of Roman Asia Minor*, „Anatolian Studies” 2020, 70, s. 153–179 (z dalszą literaturą).



Ryc. 3. RIC IV/1 *Caracalla*, nr 242. Aureus, Rzym, Aw: ANTONINVS PIVS AVG GERM. Rew.: P M TR P XVII IMP III COS III P P [BM inv. 1846,0910.149] © The Trustees of the British Museum

TROPAJON

Kompozycję po lewej stronie zamyka tropajon składający się z pnia, biegnącego lekko ukośnie, u góry zbliżając się do lewego obramowania, w dole kierując się delikatnie ku centrum formatu. Górna część pnia ograniczona jest kulistym obiektem trzymanym przez postać w zbroi, poniżej umieszczono zwisającą tunikę, spod której wystaje środkowa część pnia. Na samym dole ukazano dwie małe przykucnięte postacie męskie z rękami za plecami. Obie postacie kierują wzrok na dominującą postać męską, obie mają brody. Ponownie, postacie charakteryzują nieproporcjonalnie duże głowy. Postać po lewej stronie ubrana jest w spodnie i płaszcz spięty centralnie na piersi, głowę ma gołą, pokrytą rozczochranymi lokami. Druga z małych postaci u podstawy tropajonu ma na sobie tunikę z długimi rękawami, a na głowie czapkę frygijską. U szczytu tropajonu, za obiektem trzymanym przez męską postać w zbroi, umieszczono ukośnie skierowane ku centrum formatu: sześciokątną, wydłużoną tarczę, wygięte ostrze oraz podwójny topór.

KOMPOZYCJA RELIEFU

Kompozycja kładzie nacisk na lewą stronę, świadczy o tym sam geometryczny, niemal symetryczny podział sceny, gdzie faktyczne centrum energii wizualnej umieszczono w lewej połowie, prawą zostawiając jednej postaci żeńskiej, koronującej stojącego obok mężczyznę. Kierunek podkreślają kontraposty dwóch głównych postaci, a zwłaszcza ich wyciągnięte ku górze i w lewą stronę ramiona. Zwraca uwagę, że również tropajon

ukazano przechylony w lewo, co jednak mogło być wymuszone potrzebą zmieszczenia dwóch kucających u podstawy postaci i aktu wieńczenia tropajonu kulistym, pogniecionym obiektem przez główną postać męską. Skierowanie kompozycji w lewo wynikać mogło z pierwotnej lokalizacji reliefu na bocznej ścianie wnęki lub apsydy tak, że zamierzony odbiorca, zbliżając się od lewej strony, widział scenę lewą, a za nią postać kobiecą, która musiała otrzymać więcej miejsca, aby zachować odpowiednie znaczenie, pomimo perspektywy. W takim przypadku kompozycja kierowałaby się ku widzowi, który znajdowałby się pod wzniesionymi ramionami głównych postaci, a postać cesarza kierowałaby wzrok w kierunku widza, ponad niego, stwarzając wrażenie uwagi skupionej na czymś większym od odbiorcy. Jednocześnie efekt ten potęgowałoby spojrzenie dwóch małych postaci u podstawy tropajonu patrzących na Karakallę, w górę. Taka perspektywa stawiałaby projektowanego odbiorcę w pozycji zbliżonej do owych kucających postaci. Oczywiście efekt byłby najpełniejszy, gdyby pomniejsze postacie znajdowały się na wysokości wzroku widza, który byłby zmuszony nieco unieść głowę, aby dostrzec dominującą resztę sceny.

Nieproporcjonalnie duże głowy tłumaczyć należałoby wówczas nie tylko nieporadnością warsztatu, ale dość klarownym zabiegiem komunikacyjnym. Głowy, które były źródłem identyfikacji tożsamości postaci, znajdując się powyżej linii wzroku odbiorcy, musiały zostać zaakcentowane dla zachowania klarowności. Jednocześnie widz spoglądający w górę i tak nie napotkałby wzroku postaci, ale zauważył, że patrzają ponad niego, a jego pozycja zbliżona jest do małych postaci u podstawy tropajonu. Grę proporcjami uznać należy za środek stylistyczny, który nie jest neutralny w systemie semiotycznym⁴.

⁴ T. Hölscher, *Sztuka rzymska: język obrazów jako system semantyczny*, Poznań 2011, s. 101–114; S. Hijmans, *The Place of Art in Mithraic Studies Today*, w: *The Archaeology of Mithraism. New Finds and Approaches to Mithras-worship*, red. M. McCarty, M. Egri, Leuven–Paris–Bristol 2020, s. 199–201. Naturalnie, pierwotna lokalizacja reliefu jest nieznana, zatem rekonstrukcja stosunków komunikacyjnych pozostaje ściśle hipotetyczna, jednak nie wolno pominąć cech kompozycji, która z jednej strony miała zapewnić postaci cesarskiej centralną rolę, z drugiej natomiast twarze postaci nie znajdują się w interakcji między sobą. Relief nie jest jedynie obrazem symbolicznej sceny, ramy nie są oknem, przez które widz „podgląda” rozgrywające się wydarzenia. Zarówno Karakalla, jak i Julia Domna patrzą poza obraz, unikając jednak wzroku widza. Ów brak komunikacji z widzem nie wynika z jego nieobecności czy braku uczestnictwa w obrazie, ale z dalekiej perspektywy i wysokiej wizji cesarskiej, niedostępnej dla poddanych. Wydaje się, że relief stanowi wyznacznik drogi sztuki rzymskiej od „narracji/ilustracji” ku „ikonie”. W takiej sytuacji nawet hipotetyczne osadzenie obrazu w kontekście komunikacyjnym staje się ważne dla jego dalszego odczytania.

SCENA W SYSTEMIE WIZUALNYM

Sztuka rzymska stanowiła system przekazu wizualnego o określonych formach przypisanych treściom, w każdym razie w jej oficjalnym czy monumentalnym wymiarze. Omawiana scena odnosi się zatem do zrozumiałych formuł o charakterze konwencjonalnym. Należy brać pod uwagę fakt, że w tak bogatym systemie semantycznym poszczególne formuły bywały łączone, a ich elementy podlegały wymianie i reinterpretacji. Powoduje to niekiedy trudności w odczytaniu zamierzonej treści, choć zauważyć również należy, że wybrane pojęcia pozostawiano otwartymi czy łączono tak, aby obejmowały jak najszerszy obszar znaczeń.

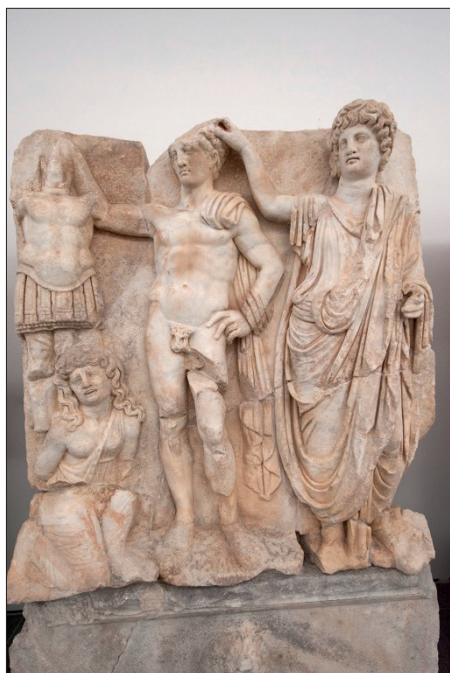
Omawiana scena z reliefu z Muzeum Narodowego w Warszawie łączy w sobie dwa podstawowe modele, powtarzane dość powszechnie w ikonografii rzymskiej: (1) zwycięzca wieńczący tropajon oraz (2) władca wieńczony lub koronowany przez inną postać. W nieco odleglejszy, pośredni sposób, scena odnosi się do (3) przedstawień bóstwa (zazwyczaj Wiktorii) wieńczącego lub ozdabiającego tropajon⁵.

Najbliższym przykładem podobnego zastosowania obu formuł, który jednoznacznie wydaje się stanowić bezpośredni wzór dla omawianego reliefu z Muzeum Narodowego w Warszawie, jest relief z Sebastejonu w Afrodyzji (Aphrodisias), który przedstawia cesarza Klaudiusza (T. *Claudius*, 41–54) wieńczonego wieńcem laurowym przez alegorię Senatu, podczas gdy sam wieńczy niezachowanym elementem tropajon, u stóp którego umieszczono alegorię podbitej Brytanii (ryc. 4)⁶.

Różnice pomiędzy obydwojma reliefami są niewielkie. Kompozycja reliefu z Afrodyzji jest znacznie ciaśniejsza, co powoduje zdecydowanie bardziej centralne umieszczenie postaci cesarza. Zarówno alegoria Senatu, jak i cesarz są ukazani we właściwych proporcjach, ich głowy przedstawiono we właściwym *ex troi quarts*, a ramiona trzymają wyciągnięte w lewo, ale zgięte w łokciach. Personifikacja Senatu okryta jest szatą niezdradzającą szczegółów anatomicznych, a Klaudiusz przedstawiony został nagi, z płaszczem przewieszającym się przez bark i zawijającym

⁵ Wydaje się, że ten ostatni model związany jest formalnie bezpośrednio z pierwszym, choć nie wolno ich utożsamiać, gdyż pomimo formalnego podobieństwa mają wyraźnie odmienne znaczenie i bywają również łączone ze sobą w scenach kombinowanych. Zaznaczyć też trzeba, że bóstwo ukazywane jest podczas konstruowania tropajonu, nie tylko podczas zwieńczania go. Należałoby zatem mówić o szerszej grupie bóstwa dekorującego tropajon, w której część przedstawień ukazuje wieńczenie słupa i właśnie ta grupa najbliższa jest modelowi ze zwycięzcą nakładającym na tropajon hełm.

⁶ A. Kropp, *Crowning the Emperor an unorthodox image of Claudius, Agrippa I and Herod of Chalkis, „Syria”* 2013, 90, s. 382–383.



Ryc. 4. Relief z przedstawieniem Klaudiusza i alegorii Senatu. Sebastejon w Afrodyzji, Turcja (domena publiczna, fot. Dick Osseman)

wokół przedramienia. Jest zatem ukazany jako zwycięski zawodnik, tymczasem na tropajonie, zgodnie z najczęściej spotykaną formułą, wisi kirys muskulaturowy z podwieszonymi nagolenicami. Główne postacie pochyłają się lekko w prawo, zgodnie z właściwym kontrapostem, a tropajon ukazano całkowicie pionowo. Bez wątpienia omawiany relief z Warszawy i relief z Afrodyzji reprezentują ten sam model kompozycyjny, jednak wykorzystany w różnych uwarunkowaniach kulturowych, a zatem nieidentycznych systemach semantycznych⁷.

⁷ Zwraca uwagę fakt, że odmiennie kompozycyjnie, a jednak analogiczny model reprezentuje inny relief z Afrodyzji, ukazujący atletycznie nagiego Augusta i skrzydlatą Wiktoria po obu stronach tropajonu, który wieńczy hełmem. Bardzo podobny układ reprezentuje malowidło z koszar gladiatorских z Pompejów, gdzie Wiktoria i zwycięzca w kirysie stoją po obu stronach tropajonu (Naples Archaeological Museum, inv. 8843), który jest już zwieńczony hełmem, a zwycięzca trzyma w wyciągniętej ręce scepter, podczas gdy bogini podtrzymuje tropajon. Pojawienie się kilku wersji podobnego układu w Afrodyzji wskazuje na istnienie różnych konwencji, które można było wykorzystać w podobnych układach. Być może różnica wiązała się z intencją oddania subtelnie odmiennych treści, związanych z naturą opiewanych zwycięstw: Klaudiusz przyłączył Brytanię jako prowincję, podczas gdy Oktawian podporządkował Armenię, nie przyłączając jej w obręb Imperium. Jednocześnie różnice wynikać mogą ze zwykłej niechęci do powtarzania identycznych układów w jednym założeniu.



Ryc. 5. Relief z przedstawieniem Nerona i Agryppiny Młodszej. Sebastejon w Afrodyzji, Turcja (domena publiczna, fot. Carole Raddato)

Istotnym aspektem, który odróżnia relief z Muzeum Narodowego w Warszawie od reliefu Klaudiusza z Afrodyzji, jest fakt, że postacią wieńczącą Karakallę jest Julia Domna.

Analogią, którą należy przywołać w kontekście omawianego warszawskiego reliefu, jest inny relief z Afrodyzji przedstawiający Nerona (*Nero Claudius*, 54–68) w kirysie muskulaturowym/torsowym, wieńczonego przez Agryppinę Młodszą upostaciowioną jako Fortuna (ryc. 5)⁸.

Zauważyć trzeba, że model jednej postaci wieńczonej przez drugą pojawia się w reliefach z Sebasatajonu z Afrodyzji również w wyłącznym odniesieniu do bóstw i alegorii (np. Andreia koronująca Afrodytę). Wolno zatem skonstatować, że relief z Muzeum Narodowego w Warszawie stanowi połączenie konwencji wykorzystanych w reliefach Klaudiusza oraz Nerona. Neron i Karakalla uwieńczeni są przez postacie swoich matek ukazanych jako bóstwa, obaj noszą ten sam rodzaj opancerzenia, jednak w przypadku omawianego reliefu z Warszawy kompozycja powtarza wzór reliefu Klaudiusza z tropajonem⁹.

⁸ M. Bergmann, *op. cit.*, s. 152, interpretuje znaczenie symboliczne reliefu jako podporządkowanie Nerona matce.

⁹ Połączenie aktu wieńczenia zwycięskiego cesarza przez postać alegoryczną w połączeniu z tropajonem odnaleźć można na słynnej gemmie Augusta z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (inv. IX A 79), gdzie scena jest znacznie bardziej rozbudowana i obejmuje

INTERPRETACJA

Omawiana scena z reliefu z Muzeum Narodowego w Warszawie jest dobrze osadzona w konwencjach przedstawieniowych sztuki rzymskiej. Znajomość formuł wizualnych świadczy również o świadomym operowaniu elementami wewnątrz systemu semiotycznego, a co za tym idzie wyborze środków celem uzyskania przekazu zamierzonych treści. Odczytanie tych treści obarczone pozostaje swoistą niepewnością, związaną immanentnie z próbą tłumaczenia przekazu wizualnego na werbalny¹⁰. Biorąc pod uwagę powyższe, następująca niżej interpretacja sceny z reliefu z Muzeum Narodowego w Warszawie ma służyć zaproponowaniu rekonstrukcji przekazu, a w dalszej perspektywie służyć ma lokalizacji miejsca powstania płaskorzeźby.

Uznając, że omawiana scena odnosi się bezpośrednio do przedstawień zwycięzcy wieńczącego tropajon i bogini wieńczącej/koronującej cesarza, za kluczowe dla interpretacji uznać należy elementy związane z tropajonem, a także postać i rolę Julii Domny.

TROPAJON NA RELIEFIE WARSZAWSKIM

Sfera o pomarszczonej powierzchni, którą cesarz trzyma w ręce, nie jest możliwą do natychmiastowej interpretacji dla współczesnego widza. Obiekt znajduje się jednak w miejscu, gdzie standardowo umieszczano hełmy. W przytłaczającej większości wyobrażeń tropajonów składają się one z pala lub drzewca, na którym zawieszono kirys muskulaturowy/torsowy ze zwieszającymi paskami pterygesu i nagolenicami poniżej, podczas gdy całość wieńczy hełm (ryc. 6).

znacznie więcej motywów, nie ma również związku strukturalno-formalnego z omawianym reliefem z Muzeum Narodowego w Warszawie. Postać siedzącej bogini Romy jest podobna do Liwii. Wydaje się jednak, że *gemma* stanowi przykład wczesnego użycia elementów znaczeniowych (cesarz wieńczony przez boginię, tropajon, istotna kobieta z rodziny cesarskiej występująca jako bóstwo), poprzedzających, być może, wykształcenie się konwencji wyobrażeniowych widocznych w Sebastejonie w Afordyzji i na omawianym reliefie z Muzeum Narodowego w Warszawie.

¹⁰ S. Hijmans, *op. cit.*, s. 195–199. Przekaz obrazowy opiera się na zespołach natychmiastowych skojarzeń, jego odbiór bywa uświadomiony, ale często podprogowy, a co za tym idzie chronologia odbioru jest nielinearna. Zatem analiza przekazu wizualnego, wymuszająca wyodrębnienie elementów, nazwanie ich i poddanie refleksji jeden po drugim pozwolić może na zbliżone przetłumaczenie, gubiąc część emocjonalną, która mogła stanowić sedno treści.



Ryc. 6. RIC IV/1 *Septimius Severus*, nr 55. Aureus, Rzym, Aw: L SEPT SEV PERT AVG IMP IIII. Rew.: PART ARAB PART ADIAB COS II P P [BM inv. R.12647] © The Trustees of the British Museum



Ryc. 7. RIC II/2 *Trajan*, nr 226. Denar, Rzym, Aw: IMP TRAIANO AVG GER DAC P M TR P COS V P P. Rew.: S P Q R OPTIMO PRINCIPI [BM inv. R.11618] © The Trustees of the British Museum

Niekiedy, gdy zamierzano wykroczyć poza semiotyczny znak zwyczajstwa i nadać wyobrażeniu cechy charakterystyczne związane z pokonanym ludem, typowy kirys zastępowano pancerzem łuskowym albo wiszącą tuniką. Uwagę zwraca zwłaszcza to, że na tropajonach bez pancerza, z samą tuniką, i tak występuje hełm, niekiedy zdumiewająco kunsztowny, biorąc pod uwagę ludy, których dotyczy (ryc. 7).

Rzadko pojawiały się tropajony bez wieńczącego hełmu. Jasnym jest zatem, że obiekt trzymany przez Karakallę na omawianym reliefie musi być nakryciem głowy. Co więcej, musi być nakryciem głowy o istotnym i specyficznym znaczeniu, ponieważ w konwencjonalnej kompozycji zdecydowano się nim zastąpić standardowo występujący w podobnych sytuacjach hełm. Pofałdowana powierzchnia mogłaby sugerować futro jako materiał, jednak nie jest to wyjaśnienie wnoszące cokolwiek. Oczywiście, futrzany tok czy rodzaj spłaszczonego fezu, czyli *pileus pannonicus*, pojawił się jako rzymskie, wojskowe nakrycie głowy, lecz dopiero

w końcu trzeciego wieku¹¹. Brak jednak danych, aby *pileus pannonicus* występował w podobnym kontekście w czasie panowania Karakalli¹². Wydaje się, że ów rzekomy futrzany charakter obiektu trzymanego przez cesarza wynika z jego pomarszczonej powierzchni i pewnej bezradności interpretacyjnej. Nawet jeśli przedstawione nakrycie głowy miało być wykonane z futra, istotniejsze jest wykazanie jego symbolicznego znaczenia, zbliżonego do hełmu lub stanowiącego desygnat władzy militarnej. Obiekt ten trzeba zatem tłumaczyć kontekstualnie, poprzez porównanie z innymi znaczącymi fragmentami sceny.

U szczytu tropajonu wystają z niego skierowane w prawo trzy elementy uzbrojenia. Sześciokątna, podłużna tarcza z długim umbem, charakterystyczna dla rzymskich przedstawień barbarzyńców, tak Germanów, jak i Daków. Podobnie podwójny topór nie może stanowić jednoznacznego źródła identyfikacji – ukazywany z różnymi barbarzyńcami również jest charakterystyczny dla Daków. Natomiast zakrzywione ostrze to typowy *falx dacica*, rodzaj kosy na stosunkowo krótkim drzewcu, czy też długiej rękojeści, pozwalający na zadawanie potężnych cięć (ryc. 7–9)¹³. Wszystkie trzy elementy występują u Daków, przy czym jeden stanowi fenomen wyłącznie dacki.

¹¹ Przynajmniej przez jakiś czas był zarezerwowany dla oficerów, być może stanowiąc desygnat rangi dowódczej, o czym świadczyć mogłaby, na przykład, grupa tetraichów z Wenecji.

¹² Odniesienie przedstawienia do germańskich kampanii Karakalli nie jest możliwe, gdyż brak jakichkolwiek danych, aby futrzane czapy uznać za znaną funkcję dowódczych czy też wysokiego statusu u Markomanów; *Pileus* kojarzony był przede wszystkim z obietnicą wolności, vide: Livy. *Ab Urbe Condita Books XXI-XXV*, red. R.S. Conway and C. F. Walters, Oxford 1963, 24.32: „servos ad pileum vocare”. W mennictwie był jednym z atrybutów Libertas, vide przykładowo: RIC I/1 *Claudius*, nr 97 [Aw.: TI CLAUDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP, Rew.: LIBERTAS AVGVSTA SC]; RIC II *Nerva*, nr 19 [Aw.: IMP NERVA CAES AVG P M TR P COS III P P, Rew.: LIBERTAS PVBLICA]; RIC III/3 *Commodus*, nr 171 [Aw.: M COMM ANT P FEL AVG BRIT, Rew.: LIBERT P M TR P XIII IMP VIII COS V P P]; RIC IV/1 *Septimius Severus*, nr 133 [Aw.: L SEPT SEV AVG IMP XI PART MAX, Rew.: LIBERTAS AVGG]; RIC IV/1 *Caracalla*, nr 161 [Aw.: ANTONINVS PIVS AVG, Rew.: LIBERTAS AVG]. Ostatnie emisje, na których przedstawiono Libertas trzymającą *pileus*, wybito w latach 283–286, vide: RIC V/1 *Sabinus Julianus*, nr 1 [Aw.: IMP C IVLIANVS P F AVG, Rew.: LIBERTAS PVBLICA].

¹³ A. Rustoiu, *Thracian sica and Dacian falx. The History of a “National” Weapon*, w: *Dacia felix. Studia Michaeli Bărbulescu oblata*, red. S. Nemeti et al., Cluj-Napoca 2007, s. 67–82; C. Borangic, *Falx dacica. Suggestion for Dacian curved types of weapons*, w: *Dacian Studies. Contributions for La Tène Period Researches. In Memoriam Dr. Mircea Rusu*, red. H. Pop, Cluj-Napoca 2008, s. 141–160; także vide: RIC II/3 *Hadrian*, nr 1648–1654, nr 1655–1662, nr 1663 [Aw.: HADRIANVS AVG COS III P P, Rew.: DACIA S C], gdzie *falx* występuje jako symbol prowincji.



Ryc. 8. RIC II/2 *Trajan*, nr 96. Denar, Rzym, Aw: IMP TRAIANO AVG GER DAC P M TR P. Rew.: COS V P P S P Q R OPTIMO PRINC DAC CAP [BM inv. R.11681] © The Trustees of the British Museum



Ryc. 9. RIC II/2 *Trajan*, nr 218. Denar, Rzym, Aw: IMP TRAIANO AVG GER DAC P M TR P COS V P P. Rew.: S P Q R OPTIMO PRINCIPI [BM inv. 1867,0101.1649] © The Trustees of the British Museum

Dwaj spętani barbarzyńcy siedzący u stóp tropajonu – jeden w spodniach i pelerynie, drugi w spodniach, tunice i czapce frygijskiej – powtarzają model odzieży, w jakiej przedstawiani są Dacy, zarówno na kolumnie Trajana (*M. Ulpius Traianus*, 98–117), jak i *Tropaeum Traiani* w Admaklissi, reliefach i rzeźbach z łuku Trajana przeniesionych na łuk Konstantyna czy na monetach Trajana (ryc. 8–9)¹⁴.

Zaznaczyć trzeba, że w samych spodniach do walki wychodzili również Celtowie i Germanie, jednak kombinacja spodni, tuniki i czapki z opadającym w przód szczytem wydaje się charakterystyczna dla Daków.

Biorąc pod uwagę charakterystyczne dackie elementy na reliefie z Muzeum Narodowego w Warszawie, wnioskować można, że nakrycie głowy, którym cesarz wieńczy tropajon, również należy odnosić do tego

¹⁴ I. Nemeti, *Dacians in Roman Art*, w: *The Dacians in the Roman Empire Provincial Constructions*, red. S. Nemeti, D. Dana, Cluj-Napoca 2019, s. 99–157.

ludu. Istotne wydaje się, że arystokracja dakijska określana była mianem *pilleati*¹⁵, czyli specyficzna czapka stanowiła w tym przypadku nakrycie głowy o poświadczonym znaczeniu statusowym. Trudno orzec, czy Karakalla umieszcza na tropajonie pomietą czapkę frygijską, czy w początku trzeciego wieku samo słowo *pileus* zaczęło już być odnoszone do *pileus pannonicus*, jednak uważamy, że chodzić musi o rodzaj czapki stanowiącej oznakę dostojenstwa, którą wobec pozostałych elementów dackich uznać trzeba za intencjonalne przedstawienie typowego dla dackiej arystokracji *pileus*.

JULIA DOMNA NA RELIEFIE WARSZAWSKIM

Wieńcząca Karakallę Julia Domna z wieńcem zwycięstwa odnosi się po części do ikonografii Wiktorii, jednak zauważyć trzeba, że w dynastycznej mitologii Sewerów Wiktorię jako bóstwo zwycięstwa wyparła Wenus *Victrix*. Uwidocznione jest to w zmianie artybucji Wenus, która w emisjach Julii Domny trzyma w dłoni gałąź palmową, stały atrybut Wiktorii (ryc. 10)¹⁶.



Ryc. 10. RIC IV/1 *Julia Domna*, nr 536. Aureus, Rzym, Aw: IVLIA DOMNA AVG, Rew.: VENERI VICTR [KHM inv. RÖ 14746], Fot. Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, ID66856. Aufnahme durch Photoatelier, <https://www.ikmk.at/object?id=ID66856>

¹⁵ Z. Petre, *Practica nemuririi. O lectură critică a izvoarelor grecești referitoare la geți*, Iași 2004, s. 249–260.

¹⁶ Patrz przykładowo RIC IV/1 *Julia Domna*, nr 535 [Aw.: IVLIA DOMNA AVG, Rew.: VENERI VICTOR]; RIC IV/1 *Julia Domna*, nr 536 [Aw.: IVLIA DOMNA AVG, Rew.: VENERI VICTR]; RIC IV/1 *Julia Domna*, nr 579 [Aw.: IVLIA AVGVSTA, Rew.: VENERI VICTR]; RIC IV/1 *Julia Domna*, nr 581 [Aw.: IVLIA AVGVSTA, Rew.: VENVS VICTRIX]; T. Scheer, *Bilder der Macht? Repräsentationen römischer Kaiserfrauen*, w: *Images and Gender. Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*, red. S. Schoer, Fribourg 2006, s. 304.

Konsekwentny, propagandowy wysiłek mający na celu powiązanie Julii Domny z *Venus*¹⁷, w różnych atrybutach, z różnymi przydomkami, nie pozwala na dostrzeganie w omawianym reliefie wyjątku. Zwłaszcza że w kontraście do licznych emisji Domny z *Venus Victrix* znana jest tylko jedna emisja cesarzowej, gdzie na rewersie wyobrażono Wiktorię¹⁸. Riccardo Bertolazzi zwraca uwagę na fakt, że

It is interesting to note that Caracalla's coinage made abundant use of Venus, thus establishing a parallelism with Domna's coins. Types representing the victorious Venus, either standing alone or with captives, with the legends *VENERI VICTRICI* or *VENVS VICTRIX* were, in fact, abundantly minted after the end of the German campaign and further on until his death, partially replacing the less common (but more traditional) types dedicated to the *Victoria Germanica* and the *Victoria Parthica*¹⁹.

Należy podkreślić, że Karakalla był pierwszym cesarzem, na monetach którego wyobrażano *Venus*, której towarzyszyły legendy *VENVS VICTRIX* (ryc. 11)²⁰ oraz *VENERI VICTRICI*²¹. Wcześniej z takimi legendami rewersu wybijano monety wyłącznie dla kobiet z rodziny cesarskiej²².

¹⁷ P.D. Conesa Navarro, A. Smyk, *op. cit.*; A. Smyk, *Boginie powiązane z kobietami Sewerów w polityce propagandowej dynastii (studium numizmatyczne)*, Siedlce 2021, s. 41–48, 63–74; A. Smyk, *Denar Julii Mezy z legendą VENVS VICTRIX ze zbiorów Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu*, „Wieki Stare i Nowe” 2024, 19 (24).

¹⁸ Sestercz wybity przez Septymiusza Sewera, RIC IV/1 *Julia Domna*, nr 895 [Aw.: IVLIA AVGVSTA, Rew.: VICT AVG TR P II COS II P P S C].

¹⁹ R. Bertolazzi, *op. cit.*, s. 480.

²⁰ RIC IV/1 *Caracalla*, nr 311A, nr 311B, nr 311C, nr 311D, nr 312A, nr 312B, nr 312C, nr 312D [Aw.: ANTONINVS PIVS AVG GERM, Rew.: VENVS VICTRIX]; RIC IV/1 *Caracalla*, nr 574 [Aw.: M AVREL ANTONINVS PIVS AVG GERM, Rew.: VENVS VICTRIX S C]; RIC IV/1 *Caracalla*, nr 575A, nr 577A, nr 577B [Aw.: ANTONINVS PIVS AVG GERM, Rew.: VENVS VICTRIX S C].

²¹ RIC IV/1 *Caracalla*, nr 310A, nr 310B [Aw.: ANTONINVS PIVS AVG GERM, Rew.: VENERI VICTRICI].

²² Poza licznymi emisjami Julii Domny patrz: RIC III/3 *Faustina II*, nr 736 [Aw.: FAVSTINA AVGVSTA, Rew.: VENVS VICTRIX], nr 1688 [Aw.: FAVSTINA AVGVSTA, Rew.: VENVS VICTRIX S C], nr 723 [Aw.: FAVSTINA AVGVSTA, Rew.: VENERI VICTRICI], nr 1680, nr 1681, nr 1682 [Aw.: FAVSTINA AVGVSTA, Rew.: VENERI VICTRICI S C]; RIC III/3 *Lucilla*, nr 786, nr 787 [Aw.: LVCILLA AVGVSTA, Rew.: VENVS VICTRIX]; RIC III/3 *Crispina*, nr [Aw.: CRISPINA AVGVSTA, Rew.: VENVS VICTRIX]; RIC IV/1 *Plautilla*, nr 369 [Aw.: PLAVTILLA AVGVSTA, Rew.: VENVS VICTRIX], nr 579, nr 582 [Aw.: PLAVTILLA AVGVSTA, Rew.: VENVS VICTRIX S C].



Ryc. 11. RIC IV/1 *Caracalla*, nr 312D. Denar, Rzym, Aw: ANTONINVS PIVS AVG GERM, Rew.: VENERI VICTRICI [BM inv. 1992,0509.143] © The Trustees of the British Museum



Ryc. 12. RIC IV/1 *Caracalla*, nr 459. Sesterc, Rzym, Aw: M AVREL ANTONINVS PIVS AVG, Rew.: CONCORDIAE AVGG S C [BM inv. 1949,0704.5] © The Trustees of the British Museum

Co znaczące, badania ilościowe monet przeprowadzone przez Clare Rowan podkreślają dysproporcje w emisjach Karakalli dedykowanych Wenus i Wiktorii²³.

Dario Calomino zwraca uwagę na emisje senackie sesterców datowanych na 210 r., na rewersie których wyobrażono Karakallę i Getę, wieńczonych przez Libera i Herkulesa zamiast zwyczajowo występujących w tym miejscu uskrzydlonych Wiktorii (ryc. 12)²⁴.

Wydaje się również, że emisje Karakalli, na rewersie których wyobrażono Wiktorię (ryc. 13), nie są odniesieniem do omawianego reliefu, lecz należy je interpretować jako powielanie istniejących wzorców w mennictwie Trajana (ryc. 14).

²³ C. Rowan, *Under Divine Auspices: Divine Ideology and the Visualisation of Imperial Power in the Severan period*, Cambridge 2012, s. 112, ryc. 38. Według Rowan emisje Wenus stanowią 6% srebrnych monet wybitych przez Karakallę, podczas gdy Wiktorii tylko 2%.

²⁴ RIC IV/1 *Caracalla*, nr 459 [Aw: M AVREL ANTONINVS PIVS AVG, Rew.: CONCORDIAE AVGG S C]; D. Calomino, *Caracalla and the divine...*, s. 156.



Ryc. 13. RIC IV/1 *Caracalla*, nr 299B. Aureus, Rzym, Aw: ANTONINVS PIVS AVG GERM. Rew.: VIC PART P M TR P XX COS IIII P P [BM inv. 1844,1015.255] © The Trustees of the British Museum



Ryc. 14. RIC II/2 *Trajan*, nr 69. Aureus, Rzym, Aw: IMP CAES NERVA TRAIAN AVG GERM, Rew.: P M TR P COS IIII P P [KHM inv. RÖ 88256], Fot. Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, ID1072. Aufnahme durch Photoatelier, <https://www.ikm.at/object?id=ID1072>

Zatem, pomimo że Julia Domna powtarza na omawianym obiekcie model Wiktorii²⁵, w kontekście propagandy i mitologii (być może nawet teologii) dynastycznej Sewerów, na reliefie z Muzeum Narodowego w Warszawie interpretować ją trzeba jako *Wenus Victrix*. Jak wskażemy później, może mieć to również implikacje treściowe.

Zachodzi jednak pytanie dlaczego Karakalla miałby przedstawiać się jako zwycięzca Daków, którym nie był? Dość prostym zabiegiem byłoby uznanie nieznajomości lokalnych warunków przez rzeźbiarzy, którzy naddunajskie zwycięstwa cesarza nad Germanami ubraliby w znane sobie atrybuty związane z regionem. Naturalnie sztuka rzymska generalizowała barbarzyńców, jednak przypisanie wyraźnie dackich atrybutów

²⁵ Zdania wśród badaczy są podzielone, przykładowo jako Wiktorię identyfikuje ją R. Bertolazzi, *op. cit.*, s. 480; jako *Wenus Victrix* vide: C. Davenport, *The Sexual Habits of Caracalla: Rumour, Gossip, and Historiography*, „Histos” 2017, 11, s. 82.

Germanom sugeruje, że treść adresowano do odbiorcy, który nie miał pojęcia ani o jednym, ani o drugim.

Bardziej wiarygodnym wyjaśnieniem wydaje się, że Karakalla zamierzał przedstawić się jako drugi Trajan²⁶. Przedstawiając się, przed zamierzoną wyprawą partyjską, w odniesieniu do wielkiego zdobywcy, wskazywałoby, że kolejny cel zostanie osiągnięty w analogiczny sposób.

Powstanie reliefu może być związane z potencjalną obecnością Karakalli w Dacji, wspomniana w *Historia Augusta*²⁷. Chronologicznie pobyt w tej prowincji miałby miejsce po zakończeniu *expeditio Germanica* (213)²⁸, w czasie przygotowań do wojny partyjskiej, najprawdopodobniej więc w roku 214²⁹. Obecność cesarza mogła być związana z jakimiś wcześniejszymi niepokojami w prowincji, które sugeruje wzmianka Kasjusza Diona, że gdy Karakalla przekraczał Hellespont, nie myślał już o Dacji³⁰.

²⁶ Wprawdzie najbardziej eksponowanym w przekazach źródłowych było kreowanie się Karakalli na „drugiego Aleksandra” (vide: Herodian, *History of the Empire from the Time of Marcus Aurelius*, red. C.R. Whitaker, London & Cambridge, Mass. 1969-1970, 4.8.2; *Cassii Dionis Cocceiani Historiarum romanarum quae supersunt*, Volume IX: Books 71–80, red. E. Cary, H. Foster, Cambridge 1927 [dalej: Dio] 78.7. 1–4; A. Imrie, *Caracalla and 'Alexander's Phalanx': caught at a crossroads of evidence*, „Greece and Rome” 2021, 68, 2, s. 222–238; F. Pownall, *Cassius Dio and the Imitatio Alexandri*, w: *The Intellectual Climate of Cassius Dio: Greek and Roman Pasts*, red. A. Kemezis, C. Bailey, B. Poletti, Leiden 2022, s. 253–278), lecz w działaniach legitymizujących władzę Sewerów na pierwszy plan wybija się odwołanie do dynastii Antoninów (patrz przykładowo K. Maksymiuk, *Założenia polityki propagandowej Septymiusza Sewera na przykładzie tytułu Julii Domny – mater castrorum*, „Meander” 1999, 5, s. 449–455; K. Królczyk, *Polityka dynastyczna cesarza Septymiusza Sewera (193–211 r.)*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym” 2018, 47, 4, s. 181–201).

²⁷ *Scriptores Historiae Augustae*, t. 2, red. E. Hohl, Leipzig 1971, *Carac.* 5.4: „dein ad orientem profectio parans omissio itinere, in Dacia resedit”; Według P. Kovács (*Der Besuch von Caracalla in Pannonien*, „Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 2012, 63, s. 381–394) Karakalla nie musiał i wręcz nie mógł osobiście udać się do Dacji.

²⁸ K. Królczyk, *Der Germanenfeldzug des Kaisers Caracalla im Lichte der Epigraphischen Quellen*, w: *Studio Lesco Mrozewicz ab amicis et discipulis decicata*, red. S. Ruciński, K. Balbuza, K. Królczyk, Poznań 2011, s. 203–219; D. Janiszewska-Sieńko, *Karakalla w Germanii. Charakter i znaczenie kampanii na pograniczu reńsko-dunajskim z 213 r.*, „Studia Antiquitatis et Medii Aevi Incohantis” 2023, Supplement 1, s. 185–196.

²⁹ Analiza chronologii patrz M. Speidel, *Caracalla in Thrace and the Beginning of His Parthian War*, w: *Emperor, Army, and Society: Studies in Roman Imperial History for Anthony R. Birley*, red. W. Eck, F. Santangelo, K. Vössing, Bonn 2022, s. 162–165; datacja na 2013 r., gdy Karakalla miałby krótko przebywać w Drobecie patrz C.H. Opreanu, *Caracalla and Dacia. Imperial visit, a reality or only rumour?*, „Journal of Ancient History and Archeology” 2015, 2, 2, s. 16–23.

³⁰ Dio 78.16.7: „ὅτι ἐς τὴν Θράκην ἀφίκετο ὁ Ἀντωνῖνος μὴδὲν ἔτι τῆς Δακίας φροντίσας, καὶ τὸν Ἑλλήσποντον οὐκ ἀκινδύνως διαβαλὼν...”.

W powyższym kontekście zauważyć trzeba, że przekaz zawarty na reliefie mógł być skierowany do ludności Dacji, przypominając o rzymskiej dominacji. Natomiast pognieciony *pileus* tłumaczyć by należało jako zniesienie różnic pomiędzy wolną ludnością prowincji, zatem ostateczne zwycięstwo Karakalli nad dawnym ustrojem Daków, którzy na skutek *Constitutio Antoniniana* stali się równi wobec cesarza, który stał się bezpośrednim władcą wszystkich. W takiej sytuacji *Wenus Victrix* istotnie stanowiłaby bóstwo odpowiedniejsze dla przekazu od Wiktorii.

Wspomniane wyżej zabiegi kompozycyjne, które miałyby na celu zdominowanie widza, ustawienie go w roli poddanego i petenta, wskazywałyby na skierowane do widza świadomego pozostałych aspektów treści, a zatem, najprawdopodobniej, mieszkańców Dacji.

PODSUMOWANIE

W wyniku powyższej analizy interpretujemy relief Karakalli z Muzeum Narodowego w Warszawie jako dzieło skierowane do ludności Dacji. Wydaje się również, że można doprecyzować datację jego powstania na rok 214. Poprzez identyfikację z Trajanem cesarz podkreślił swoją władzę i dominację nad prowincją oraz odniósł się do zamierzonej wyprawy partyjskiej. Umieszczenie Julii Domny upostaciowionej jako *Wenus Victrix* pozwoliło na wskazanie legitymacji dynastycznej, ale też uniknąć zawłaszczenia bezpośredniego zwycięstwa militarnego. Zmiana ustroju społecznego pozwoliła cesarzowi zaprezentować się jako ktoś, kto zdominował dawną arystokrację.

Powyższe wnioski nie są definitywne. Stanowią hipotezę interpretacyjną obiektu, który znajdując się w polskich zbiorach, zdecydowanie zasługuje na baczniejszą uwagę badaczy.

REFERENCES (BIBLIOGRAFIA)

Printed sources (Źródła drukowane)

- Cassii Dionis Cocceiani Historiarum romanarum quae supersunt, Volume IX: Books 71–80*, red. E. Cary, H. Foster, Cambridge 1927.
- Herodian, *History of the Empire from the Time of Marcus Aurelius*, red. C.R. Whittaker, London & Cambridge, Mass. 1969–1970.
- Livy. *Ab Urbe Condita Books XXI–XXV*, red. R. S. Conway and C. F. Walters, Oxford 1963.
- Scriptores Historiae Augustae*, t. 2, red. E. Hohl, Leipzig 1971.
- The Roman Imperial Coinage*, t. 2, *Vespasian–Hadrian (69–138)*, wyd. H. Mattingly, E.A. Sydenham, London 1926.

- The Roman Imperial Coinage*, t. 3, *Antoninus Pius–Commodus (138–192)*, wyd. H. Mattingly, E.A. Sydenham, London 1930.
- The Roman Imperial Coinage*, t. 4a, *Pertinax–Geta VII and Caracalla (193–217)*, wyd. H. Mattingly, E.A. Sydenham, London 1936.
- The Roman Imperial Coinage*, t. 4b, *Macrinus–Pupienus (217–238)*, wyd. H. Mattingly, E.A. Sydenham, London 1930.

Studies (Opracowania)

- Alexandridis A., *Die Frauen des Römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz am Rhein 2004.
- Bergmann M., *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mayence 1998.
- Bertolazzi R., *Julia Domna and her Divine Motherhood: A Re-examination of the Evidence from Imperial Coins*, „The Classical Journal” 2019, 114, 4.
- Borangic C., *Falx dacica. Suggestion for Dacian curved types of weapons*, w: *Dacian Studies. Contributions for La Tène Period Researches. In Memoriam Dr. Mircea Rusu*, red. H. Pop, Cluj-Napoca 2008.
- Brenot C., *La famille de Septime-Sévère à travers les images monétaires*, „Cahiers du Centre Gustave Glotz” 2000, 11.
- Calomino, D., *Caracalla and the divine: emperor worship and representation in the visual language of Roman Asia Minor*, „Anatolian Studies” 2020, 70.
- Conesa Navarro P.D., Smyk A., *Goddess Venus on Julia Domna’s coins. The Political Use of the Coinage of an Augusta of the Severan Dynasty*, „Historia i Świat” 2022, 11.
- Davenport C., *The Sexual Habits of Caracalla: Rumour, Gossip, and Historiography*, „Histos” 2017, 11.
- Fleischer R., *Gott oder Herrscher? Zwei syrische Denkmäler der Kleinkunst severischer Zeit*, „Archäologischer Anzeiger” 1983, 2.
- Hekster O., *Emperors and Ancestors. Roman Rulers and the Constraints of Tradition*, Oxford, 2015.
- Hijmans S., *The Place of Art in Mithraic Studies Today*, w: *The Archaeology of Mithraism. New Finds and Approaches to Mithras-worship*, red. M. McCarty, M. Egri, Leuven–Paris–Bristol 2020.
- Hill P.V., *The Issues of Severus and his Sons in A.D. 211*, „The Numismatic Chronicle” 1978, 18 (138).
- Hölscher T., *Sztuka rzymska: język obrazów jako system semantyczny*, Poznań 2011.
- Imrie A., *Caracalla and ‘Alexander’s Phalanx’: caught at a crossroads of evidence*, „Greece and Rome” 2021, 68, 2.
- Janiszewska-Sieńko D., *Karakalla w Germanii. Charakter i znaczenie kampanii na pograniczu reńsko-dunajskim z 213 r.*, „Studia Antiquitatis et Medii Aevi Incohantis” 2023, Supplement 1.
- Kampen N.B., *Family Fictions in Roman Art: Essays on the Representation of Powerful People*, Cambridge–New York 2009.
- Kettenhofen E., *Die syrischen Augustae in der historischen Überlieferung. Ein Beitrag zum Problem der Orientalisierung*, Bonn 1979.
- Kovács P., *Der Besuch von Caracalla in Pannonien*, „Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 2012, 63.
- Królczyk K., *Der Germanenfeldzug des Kaisers Caracalla im Lichte der Epigraphischen Quellen*, w: *Studio Lesco Mrozewicz ab amicis et discipulis decicata*, red. S. Ruciński, K. Balbuza, K. Królczyk, Poznań 2011.

- Królczyk K., *Polityka dynastyczna cesarza Septymiusza Sewera (193–211 r.)*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym” 2018, 47, 4.
- Kropp A., *Crowning the Emperor an unorthodox image of Claudius, Agrippa I and Herod of Chalkis*, „Syria” 2013, 90.
- Levick B., *Julia Domna Syrian Empress*, London 2007.
- Lusnia S.S., *Julia Domna's Coinage and Severan Dynastic Propaganda*, „Latomus” 1995, 54, 1.
- Maksymiuk K., *Założenia polityki propagandowej Septymiusza Sewera na przykładzie tytułu Julii Domny – mater castrorum*, „Meander” 1999, 5.
- Nadolny S., *Die severischen Kaiserfrauen*, Stuttgart 2016.
- Nemeti I., *Dacians in Roman Art*, w: *The Dacians in the Roman Empire Provincial Constructions*, red. S. Nemeti, D. Dana, Cluj-Napoca 2019.
- Opreanu C.H., *Caracalla and Dacia. Imperial visit, a reality or only rumour?*, „Journal of Ancient History and Archeology” 2015, 2, 2.
- Petre Z., *Practica nemuririi. O lectură critică a izvoarelor grecești referitoare la geți*, Iași 2004.
- Pownall F., *Cassius Dio and the Imitatio Alexandri*, w: *The Intellectual Climate of Cassius Dio: Greek and Roman Pasts*, red. A. Kemezis, C. Bailey, B. Poletti, Leiden 2022.
- Rowan C., *The public image of the Severan women*, „Papers of the British School at Rome” 2011, 79.
- Rowan C., *Under Divine Auspices: Divine Ideology and the Visualisation of Imperial Power in the Severan period*, Cambridge 2012.
- Rustoiu A., *Thracian sica and Dacian falx. The History of a “National” Weapon*, w: *Dacia felix. Studia Michaeli Bărbulescu oblata*, red. S. Nemeti et al., Cluj-Napoca 2007.
- Sadurska A., *Les portraits romains dans les collections polonaises*, Warszawa 1972.
- Scheer T., *Bilder der Macht? Repräsentationen römischer Kaiserfrauen*, w: *Images and Gender. Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*, red. S. Schoer, Fribourg 2006.
- Smyk A., *Boginie powiązane z kobietami Sewerów w polityce propagandowej dynastii (studium numizmatyczne)*, Siedlce 2021.
- Smyk A., *Denar Julii Mezy z legendą VENVS VICTRIX ze zbiorów Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu*, „Wieki Stare i Nowe” 2024, 19.
- Speidel M., *Caracalla in Thrace and the Beginning of His Parthian War*, w: *Emperor, Army, and Society: Studies in Roman Imperial History for Anthony R. Birley*, red. W. Eck, F. Santangelo, K. Vössing, Bonn 2022.

NOTY O AUTORACH

Anita Smyk – doktor historii, absolwentka Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu w Siedlcach, zainteresowania badawcze: numizmatyka, historia starożytnego Rzymu.

Patryk Skupniewicz – doktor historii, absolwent Studiów Doktoranckich Uniwersytetu w Siedlcach, zainteresowania badawcze: historia Persji, historia uzbrojenia w starożytności i średniowieczu.

ABOUT THE AUTHORS

Anita Smyk – PhD of History, graduate of the Doctoral School at the University of Siedlce, research interests: numismatics, history of ancient Rome.

Patryk Skupniewicz – PhD, graduate of the Doctoral School at the University of Siedlce, research interests: history of Persia, history of weaponry in Antiquity and the Middle Ages.