

Propaganda w dobie panowania cesarza Karakalli na przykładzie *Reliefu warszawskiego* i monet rzymskich z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

Tomasz Teinert

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4020-7236](https://orcid.org/0000-0003-4020-7236)

ABSTRAKT

Artykuł przedstawia elementy propagandy cesarskiej w czasach panowania Karakalli na przykładzie słynnego *Reliefu warszawskiego*, znajdującego się w Galerii Sztuki Starożytnej oraz monet rzymskich z kolekcji Gabinetu Monet i Medali Muzeum Narodowego w Warszawie. Przybliża historię i datowanie reliefu oraz przedstawia jego analogie. Analizuje elementy ikonograficzne takie jak motyw wieńczenia, trofeum i jeńców, oraz obecność Wiktorii/*Venus Victrix* przez porównanie z motywami obecnymi w sztuce rzymskiej, mennictwie imperialnym i prowincjonalnym, a także omawia ich znaczenie symboliczne. Przedstawia postać cesarza Karakalli i wizerunek, który starał się wykreować przez zabiegi propagandowe i polityczne. Omawia również rolę Julii Domny w polityce i propagandzie cesarstwa doby Sewerów. Autor udowadnia, że wszystkie te zabiegi wpisywały się w spójną strategię, która miała pozytywnie wpłynąć na wizerunek cesarza uważanego przez współczesnych sobie historyków za okrutnika.

SŁOWA KLUCZOWE

cesarz Karakalla, Julia Domna, numizmatyka rzymska, portrety cesarskie, *Relief warszawski*, Muzeum Narodowe w Warszawie, sztuka rzymska, historia Rzymu, reliefy rzymskie, ikonografia rzymska, symbolika cesarska, władza i propaganda w starożytnym Rzymie, sztuka okresu Sewerów

Propaganda w dobie panowania cesarza Karakalli na przykładzie *Reliefu warszawskiego* i monet rzymskich z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

Tomasz Teinert

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4020-7236](https://orcid.org/0000-0003-4020-7236)

W starożytnym Rzymie wizerunek władcy był bardzo istotnym elementem polityki wewnętrznej państwa. Wpływało na niego wiele czynników takich jak organizowanie igrzysk, zwyczajowe *congiaria*, czy budowa budynków użyteczności publicznej. Do innych należały dzieła sztuki i monety zawierające sceny i symbole zrozumiałe dla ogółu, które w sposób bezpośredni przemawiały także do niepiśmiennej części społeczeństwa, często poza granicami samego Imperium. Do takich nośników propagandy należy relief z przedstawieniem Karakalli, znany również jako *Relief warszawski*, oraz monety rzymskie z bogatej kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Artykuł ten ma na celu przybliżenie zabiegów propagandowych stosowanych w ramach polityki wewnętrznej państwa cesarza Karakalli na przykładzie wymienionych zabytków.

Propaganda była stosowana od czasów starożytnych, także w Imperium Romanum, choć zmieniała się na przestrzeni czasu. Miało to odzwierciedlenie np. w tytulaturze. Po zwycięstwie nad Markiem Antoniuszem, Oktawian otrzymał od senatu imię *August*, a dla obywateli stał się *Princepsem* oraz *Pater Patriae*. Miało to na celu sprawienie, by uważano go za obrońcę wartości republikańskich, a nie autokratę¹. Tytulaturę wprowadzoną przez Oktawiana przyjmowali kolejni następujący po nim cesarze, by legitymizować swoją władzę. Rządzący

kreowali się na pierwszego obywatela, pełnego *auctoritas* dobrego ojca ojczyzny oraz zwycięskiego wodza, wprowadzającego *Pax Romana*. Innym elementem propagandowym było podkreślanie cnót cesarskich, takich jak np. *Virtus*, *Pietas*, *Clementia* czy *Liberalitas*. Oktawian zapoczątkował też rozprzestrzenianie się wizerunków władcy w całym Imperium². Następcy władców często deifikowali swoich poprzedników. Cesarzy przedstawiano w sposób wyidealizowany, choć nie pozbawiano ich cech indywidualnych. Odstępstwem od tej zasady były wizerunki Nerona, które zawierają więcej niedoskonałości, jak np. widoczną otyłość³. Istotnym elementem propagandy były triumfy, oraz, wprowadzone już przez następców Oktawiana, przybieranie przydomków po zwycięstwach odniesionych nad wrogami zewnętrznymi (np. *Britannicus*, *Germanicus*)⁴. Wyjątkową wydaje się postać Karakalli, który w swej propagandzie starał się wykreować na pierwszego żołnierza Imperium, podkreślając swoje militarne sympatie poprzez działania i wizerunki⁵.

Relief z przedstawieniem Marka Aureliusza Antoninusa⁶ (urodzonego jako Lucjusz Septymiusz Bassianus), znanego powszechnie jako Karakalla, jest jednym z najbardziej interesujących obiektów w Galerii Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 1).

Obecnie znajduje się w centralnej części sali poświęconej Imperium Rzymskiemu.

Proweniencja zabytku jest dość tajemnicza. Do MNW trafił w 1949 roku. Został znaleziony na terenie parku przy Królikarni (ob. oddziału MNW) podczas prac ziemnych mających na celu przywrócenie świetności pałacu. Istnieje kilka teorii na temat tego, w jaki sposób relief trafił do Królikarni. Jedna głosi, że był on elementem kolekcji Tomatisów – rodziny Karola Tomatisa, budowniczego pałacu, szambelana na dworze Stanisława Augusta. Według drugiej należał do Michała Hieronima i Heleny Radziwiłłów, znanych kolekcjonerów i mecenasów sztuki, którzy zakupili Królikarnię w 1816 roku. Istnieje też teoria, że należał do zbioru Ksawerego Pusłowskiego, który w 1849 roku nabył rezydencję od Radziwiłłów i umieścił w nim swoją kolekcję. Trudno zweryfikować, która hipoteza jest prawdziwa, gdyż przekazy opisujące zbiory znajdujące się w Królikarni były bardzo ogólne i najczęściej nie wskazywały żadnych charakterystycznych cech zabytków⁷.

Wizerunki cesarskie za panowania Karakalli dzieliły się zazwyczaj na dwa typy. Pierwszy przedstawiał panującego jako władcę patrona, co było pokłosiem słynnego *Constitutio Antoniniana* z 212 roku, nadającego obywatelstwo niemal wszystkim wolnym mieszkańcom Imperium Romanum. Taki wizerunek był częściej spotykany na terenach dzisiejszej Grecji i Azji Mniejszej⁸. Drugi z kolei przedstawiał cesarza jako żołnierza i był ściśle związany z jego licznymi sukcesami militarnymi, m.in. nad Partami, Germanami oraz w Brytanii i dominował na obszarach zachodniego Cesarstwa Rzymskiego i Syrii. Przykładem takiego przedstawienia władcy jest warszawski relief.

Relief został wykonany z niebieskiego marmuru w warsztacie prowincjonalnym, najprawdopodobniej syryjskim, ok. 215–216 roku⁹. Jego powstanie można wiązać z pobytem cesarza w Antiochii¹⁰ i chęcią przypodobania się władcy przez lokalną ludność. Najprawdopodobniej był on częścią innej większej budowli, być może łuku triumfalnego lub pomnika. Świadczą o tym lekko ukośne krawędzie bloku oraz otwory montażowe znajdujące się po bokach, które umożliwiają łatwe wpasowanie i zamontowanie płaskorzeźby¹¹. Centralną postacią reliefu jest Karakalla w pozbawionej



il. 1 Relief z przedstawieniem Karakalli, 215–216 r., marmur, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

dekoracji i dopasowanej do kształtu ciała zbroi oraz wełnianym wojskowym płaszczu – paludamentum. Stoi w lekkim rozkroku, opierając się jedną ręką o trofeum. Jego cechą szczególną jest stosunkowo duża względem tułowia głowa, charakterystyczna dla warsztatów prowincjonalnych, których prace często wykazują zaburzenia w proporcjach ciała. Niskie czoło, przecięte dwoma zmarszczkami, zmarszczone brwi oraz charakterystyczny krótki zarost nadają postaci groźny, surowy wygląd, o którym wspominał już Kasjusz Dion¹². Jest to cecha rozpoznawcza wizerunków Karakalli, która oddawała jego bezwzględną i okrutną osobowość¹³. Do najokrutniejszych czynów cesarza należą m.in. zabójstwo brata¹⁴, masakra stronników Gety w Rzymie¹⁵, czy rzeź mieszkańców Aleksandrii¹⁶. Kasjusz Dion tak określał cechy charakteru Karakalli: „Antoninus przynależał do trzech narodowości, przy czym nie przejął od nich żadnych dobrych cech, lecz skupiał w sobie wszystkie złe. Próżność, tchórzostwo i pochopność Galów, okrucieństwo i gwałtowność Afrykańczyków oraz przebiegłość Syrii, skąd pochodził od matki”¹⁷.



il. 2 Karakalla, Rzym, 213 r., denar,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 3 Karakalla, Edessa, 211-217 r., tetradrachma,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Rysy twarzy są łatwe do zidentyfikowania również poprzez analizę porównawczą z portretami tego władcy na monetach rzymskich, zarówno imperialnych, jak i prowincjonalnych. Dobrym przykładem jest m.in. znajdujący się w zbiorach MNW denar Karakalli¹⁸ wybity w 213 roku w Rzymie (il. 2)¹⁹. Awers monety przedstawia skierowaną w prawo głowę cesarza w wieńcu laurowym z charakterystycznym krótkim zarostem i zmarszczonym czołem. W otoku znajduje się inskrypcja: *ANTONINVS PIVS AVG BRIT*, podkreślająca przydomek cesarski *Britannicus*. Rewers przedstawia zwróconego w lewo nagiego Herkulesa w pozycji stojącej, z przerzuconą przez ramię lwia skórą,

trzymającego maczugę oraz gałązkę. W otoku widnieje napis: *P M TR P XVI COS IIII P P*. Podobny portret, ale bity w stylu charakterystycznym dla wschodnich prowincji Cesarstwa Rzymskiego, znajduje się na tetradrachmie z mezopotamskiej Edessy²⁰ (il. 3). Jej awers również przedstawia popiersie Karakalli z jego charakterystycznymi cechami. Dodatkowo odziany jest w zbroję, a na głowie ma wieniec laurowy. W otoku znajduje się inskrypcja: *AV K M A ANTONINOC CEB*. Tytulatura w obu przypadkach miała świadczyć o przynależności do rodu Antoninów.

Przedstawienie cesarza w stroju wojskowym było zabiegiem propagandowym, mającym na celu ukazanie go jako dobrego wodza, dzielącego z żołnierzami trudy wojny²¹. Była to próba przypodobania się tej grupie społecznej, gdyż Karakalla chciał oprzeć na armii swe samodzielne rządy po morderstwie brata²².

W prawej części reliefu znajduje się Julia Domna – żona Septymiusza Sewera, matka Karakalli i Gety. Była cesarzową obdarzoną największą liczbą tytułów w historii Rzymu²³. Od 193 roku nazywano ją *Augustą*. Podczas walk Septymiusza Sewera z Pescenniuszem Nigrem otrzymała tytuł *Mater Castrorum*, stając się opiekunką wojsk²⁴, co zwiększyło w pewnym stopniu lojalność żołnierzy wobec Sewera²⁵. Następnie od 196 roku była *Mater Caesaris*, od 198 roku *Mater Augusti et Caesaris*, a od 209 roku *Mater Augustorum*²⁶. Na reliefie stoi w pozycji analogicznej do cesarza, opierając ciężar ciała na prawej nodze. Prawą uniesioną ręką koronuje Karakallę wieńcem



il. 4 Julia Domna, Rzym, 211–217 r., denar,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

laurowym – symbolem zwycięstwa, w drugiej trzyma gałązkę palmową. Jest ubrana w ściśle przylegającą do talii drapowaną tunikę bez rękawów, przez którą widać kształt ciała²⁷. To alegoryczne przedstawienie cesarzowej jako bogini Wiktorii i *Venus Victrix* było zgodne z ówczesną propagandą dynastyczną Sewerów, w której bóstwa te były ucieleśnieniem zwycięstw odnoszonych przez cesarzy²⁸. Miało to swoje odzwierciedlenie również w mennictwie rzymskim, w którym Julia Domna przedstawiana była jako Wiktorii i Wenus, ale również Westy i Diana²⁹. Znanie są ponadto przykłady ukazywania jej jako Selene i Kybele³⁰, tak jak to miało miejsce wcześniej z Faustyną Starszą, małżonką Antoninusa Piusa. Była to próba legitymizacji władzy i prezentowania dynastii Sewerów jako kontynuatorów Antoninów³¹. Monety z legendą *IVLIA AVGVSTA* bito od 195 roku³². O wyjątkowo silnej pozycji Julii Domny podczas samodzielnych rządów Karakalli może świadczyć zmiana w tytulaturze na monetach po 211 roku z *IVLIA AVGVSTA* na *IVLIA PIA FELIX AVGVSTA*³³, co widoczne jest m.in. na srebrnym denarze³⁴ z 216 roku (il. 4)³⁵. Wcześniej taka tytulatura była zarezerwowana wyłącznie dla cesarzy (augustów). Celem tego działania było podkreślenie wysokiej pozycji osoby deifikowanej oraz osoby w towarzystwie bóstwa – najczęściej był nią cesarz, przedstawiany bez boskich atrybutów, co było łatwiejsze do zaakceptowania w społeczeństwie rzymskim³⁶.



il. 5 Cesarz i personifikacja Ludu Rzymskiego lub Senatu,
Afrodyzja, marmur, Aphrodisias Museum
fot. © Dick Osseman



il. 6 Trajan, Rzym, 103–111 r., denar,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 7 Marek Aureliusz, Rzym, 176–177 r.,
dupondius, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Są to przykłady asymilacji, czyli przyrównania człowieka, w tym wypadku kobiety pochodzącej z bliskiej rodziny cesarza, do bóstwa³⁷.

Po lewej stronie reliefu znajduje się trofeum na drewnianym pniu. Składa się ono z szaty oraz elementów uzbrojenia, takich jak tarcza, topór dwusieczny i, być może, falx. U jego podstawy znajdują się dwaj brodaci jeńcy w pozycji siedzącej, jeden z nich w czapce frygijskiej. Są pozbawieni cech narodowościowych, lecz zapewne mają symbolizować zwycięstwa cesarza odniesione w walkach z barbarzyńcami, zarówno na Wschodzie, jak i Zachodzie Imperium. Choć w tym wypadku, ze względu na brak cech charakterystycznych jeńców, nie można jednoznacznie wskazać przeciwnika, interpretuje się ich jako odniesienie do zwycięstw Karakalli i przyznanych mu tytułów *Parthicus Maximus*, *Germanicus Maximus*, *Arabicus (Maximus)* oraz *Adiabenicus (Maximus)*³⁸, spotykanych

np. w źródłach numizmatycznych. Taka interpretacja ma swoje uzasadnienie m.in. ze względu na wojny toczone z germańskimi Alamanami (213 rok) i początkiem kampanii partyjskiej w 216 roku. Bazując na inskrypcjach ze źródeł numizmatycznych, można stwierdzić, że przedstawieni jeńcy są odpowiednio Germaninem (tytułatura: *ANTONINVS PIVS AVG GERM*)³⁹ i Partem (legenda otokowa rewersu: *PART MAX PONT TRP V*)⁴⁰. Motyw związanych jeńców miał ważny aspekt propagandowy. Pozwalał odbiorcy na własne oczy zobaczyć efekty militarnych i finansowych wysiłków cesarstwa, oraz czerpać z nich satysfakcję⁴¹. Jednocześnie był elementem przestrogi – pokazywał, jaki los czeka przeciwników augusta.

Istnieje kilka analogii warszawskiego reliefu, na których cesarz jest koronowany wieńcem. Spośród nich należy wspomnieć trzy płaskorzeźby pochodzące z Sebasteionu



il. 8 Septymiusz Sewer, Rzym, 201 r.,
denar, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

w Afrodyzji, datowane na połowę I wieku, należące do kolekcji Aphrodisias Museum. Pierwsza z nich przedstawia Augusta koronowanego przez Nike. Między nimi znajduje się trofeum, pod którym siedzi związany jeniec zwrócony do widza plecami. U stóp cesarza stoi orzeł z rozpostartymi skrzydłami. Druga przedstawia cesarza jako nagiego wojownika koronowanego przez Geniusza Senatu/Ludu Rzymskiego ubranego w togę (il. 5). Trzecia pokazuje natomiast Nerona koronowanego przez matkę – Agrypinę Młodszą, przedstawioną jako bogini Roma/Concordia trzymająca w dłoni róg obfitości⁴². Innym motywem wpisującym się w podobną narrację jest relief z Łuku Trajana w Benewencie, wzniesionego w 114 roku, na którym Wiktoria koronuje cesarza⁴³. Na nich wszystkich najważniejszym elementem jest akt wieńczenia. Ich zadaniem było przedstawienie panującego jako zwycięskiego wodza, jedyną właściwą osobę do sprawowania władzy. Motyw ten był obecny również w mennictwie rzymskim. Występował m.in. na monetach Trajana⁴⁴ (il. 6)⁴⁵, Karakalli⁴⁶ i przetrwał nawet w czasach dominacji chrześcijaństwa, co zaobserwować można w emisjach cesarza Arkadiusza⁴⁷.

Tropaion (trofeum) w starożytnej Grecji to symboliczne wotum poświęcone bogom w podziękę za odniesione zwycięstwo. Początkowo była to część zdobytego na wrogu uzbrojenia zawieszona na drzewie lub słupie⁴⁸. Stawiano go w miejscu, gdzie nastąpił przełomowy moment podczas bitwy i pokonano przeciwnika, o czym wspomina m.in. Tukidydes w *Wojnie Peloponeskiej*: „Dowiedział się on jeszcze, że

jego wojsko odnosi zwycięstwo i niedługo potem życie zakończył. Reszta wojska pod wodzą Klearydasa powróciwszy z pościgu zdarła zbroje z poległych nieprzyjaciół i postawiła pomnik zwycięstwa”⁴⁹.

W okresie rzymskim trofea stawiano także w stolicy i wykonywano je z marmuru lub metalu tak, że z czasem przybierały formę pomnika. Świetnym przykładem takiego monumentu jest *Tropaeum Traiani* znajdujące się ok. 60 km od Konstancy, w południowo-wschodniej Rumunii. Powstało ono w celu upamiętnienia zwycięstwa Trajana nad dackim królem Decebałem w 102 roku. Zostało zaprojektowane w nawiązaniu do tradycji hellenistycznej przez architekta Apollodorosa z Damaszku, a następnie wybudowane i w 109 roku poświęcone Marsowi Mścicielowi (*Mars Ultor*)⁵⁰. Trofeum pojawiało się również na reliefach zdobiących starożytne budowle rzymskie. Należą do nich m.in. relief ze świątyni Apollina Sozjanusa znajdującej się na Polach Marsowych, Kolumny Trajana⁵¹, czy Łuku Septymiusza Sewera w Rzymie⁵².

Motyw trofeum i jeńców pojawiał się często także w mennictwie rzymskim od czasów Republiki aż do IV wieku. MNW w swoich zbiorach posiada m.in. srebrny denar⁵³ Juliusza Cezara⁵⁴ z 46–45 roku p.n.e. Na jego rewersie znajduje się trofeum składające się z szaty i dwóch tarcz, pod nimi zaś siedzą zwrócony do siebie plecami dwaj związani jeńcy, niżej widnieje napis CAESAR. Na brązowym dupondiusie⁵⁵ (il. 7) Marka Aureliusza, wybitym w latach 176–177, w analogicznej pozycji przedstawieni są Germanin i Germanka⁵⁶. O ich narodowości



il. 9 *Wiktoria eucharystyczna*, IV w., mozaika,
Basilica di Santa Maria Assunta, Aquileia
fot. © YukioSanjo

świadczy inskrypcja *DE GERM* zamieszczona w odcinku rewersu. Denar Septymiusza Sewera⁵⁷ z 201 roku również przedstawia dwóch związanych pod trofeum jeńców noszących, co istotne, czapki frygijskie (il. 8)⁵⁸. Dzięki inskrypcji znajdującej się w otoku rewersu *PART MAX P M TR P VIII* wiadomo, że widoczni jeńcy są Partami. Monety Konstantyna I Wielkiego wybite w Trewirze w 320 roku również powielają ten motyw, a spętani jeńcy przedstawiani są również pod sztandarem z napisem *VOT / XX*⁵⁹. Inskrypcja w otoku wychwala męstwo żołnierzy – *VIRTVS EXERCIT*⁶⁰.

Bogini Wiktoria również jest obecna w rzymskiej ikonografii przez cały czas istnienia cesarstwa. Motyw koronowania cesarza przez Wiktorię często zdobi rzymskie budowle i pomniki. Do najbardziej znanych przykładów należą relief z Łuku Septymiusza Sewera wzniesionego w 203 roku w Leptis Magna w Libii⁶¹, czy wspomniana wcześniej Kolumna Trajana. Nie znika nawet w czasach, gdy chrześcijaństwo staje się religią dominującą

w Imperium Romanum. Wtedy też obserwowany jest w sztuce swoisty synkretyzm religijny, w którym elementy dawnych wierzeń są przedstawiane wraz z symbolami chrześcijańskimi. Do interesujących obiektów z tego okresu należy mozaika z Bazyliki Wniebowzięcia NMP w Akwilei, datowana na IV wieku (il. 9). Przedstawia skrzydlatą Wiktorię w pozycji stojącej, zwróconą w lewo i trzymającą tradycyjne rzymskie symbole zwycięstwa – wieniec laurowy i gałązkę palmową. U jej stóp znajdują się elementy świadczące o obecności nowej religii – kosz na chleb oraz kielich z winem będące symbolami Eucharystii⁶².

Analizując powyższe przykłady, można stwierdzić, że propaganda była bardzo istotnym elementem polityki Karakalli. Wszystkie działania propagandowe były elementem spójnej strategii. Scena znajdująca się na *Reliefie warszawskim* oraz motywy i tytułatura na monetach świadczą, że była ona mocno zakorzeniona w tradycji rzymskiej, o czym świadczy jej obecność na wcześniejszych i późniejszych dziełach

sztuki, a także w mennictwie. Była ważnym elementem ówczesnej polityki wewnętrznej Imperium Romanum, w której cesarz prezentuje się jako towarzysz żołnierzy i dobry, zwycięski wódz. Przemawia za tym jego wojskowy strój, ale też obecność Wiktorii w jego bezpośrednim otoczeniu. Przedstawienie Julii Domny jako bogini zwycięstwa dodaje prestiżu władcy, gdyż

bezpośrednio pokazuje jego koneksje z bogami, a także ich przychylność wobec niego. Również symbole, czytelne dla społeczeństwa, takie jak trofeum, wieniec i spętani jeńcy miały za zadanie przekonać odbiorców o wielkich czynach panującego, a jego surowe rysy twarzy miały podkreślać charakter i siłę władcy.

PRZYPISY

- ¹ Niels Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus 1988, s. 41.
- ² Ibidem, s. 49.
- ³ Ibidem, s. 110.
- ⁴ Ibidem, s. 190.
- ⁵ Ibidem, s. 284.
- ⁶ Marmur, 75,7 × 71,2 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 139678 MNW.
- ⁷ Piotr Jaworski, *Antyk w Królikarni. Architektura i zbiory artystyczne*, „Rocznik Historii Sztuki” 2004, t. 24, s. 234.
- ⁸ Tadeusz Sarnowski, *Une tête de Caracalla découverte à Novae*, „Archeologia” 1981, t. 30, s. 154.
- ⁹ Anna Sadurska, *Corpus Signorum Imperii Romani, Pologne I. Les portraits romains dans les collections polonaises*, Warszawa 1972, s. 56.
- ¹⁰ Dietmar Kienast, *Römische Kaisertabelle: Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt 2004, s. 162–163.
- ¹¹ Tomasz Dziurdzik, Maciej Marciniak, *Defeat the Carpi and scorn Everybody else: a triumphal relief in the National Museum in Warsaw and the appropriation of propaganda motives as strategy for dealing with a nonconforming Emperor [w:] In honorem Constantin C. Petolescu*, Craiova 2023, s. 134.
- ¹² Kasjusz Dion, *Historia rzymska. Księgi Seweriańskie (LXXIII–LXXX)*, przeł. i oprac. Kamil Biały, Szczecin 2017, s. 145.
- ¹³ Fred S. Kleiner, *A History of Roman Art*, Boston 2010, s. 236.
- ¹⁴ Kasjusz Dion, *Historia rzymska...*, op. cit., s. 135.
- ¹⁵ Ibidem, s. 137.
- ¹⁶ Ibidem, s. 163.
- ¹⁷ Ibidem, s. 139–141.
- ¹⁸ Srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 153402 MNW.
- ¹⁹ RIC IVa 206a.
- ²⁰ Srebro bilonowe, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 167764 MNW.
- ²¹ Adam Łukaszewicz, *Caracalla in Egypt (A.D. 215–216)*, Warszawa 2021, s. 15.
- ²² Charlotte Mann, *The significance of the military representation of Caracalla upon the coinage of his sole reign (212–217 CE)*, „Journal of the Numismatic Association of Australia” 2017, 28, s. 55–56.
- ²³ Danuta Okoń, *Iulia Augusta Mater w świetle badań epigraficznych*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2012, t. 27 (56), z. 2, s. 7.
- ²⁴ Daria Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie w latach 193–197*, Kocewia Mała 2022, s. 260.
- ²⁵ Anita Smyk, *Julia Domna w polityce dynastycznej Septymiusza Sewera – wprowadzenie do problematyki*, „Officina Historiae” 2019, 2, s. 24.
- ²⁶ Ibidem, s. 24.
- ²⁷ A. Sadurska, *Corpus Signorum Imperii Romani...*, op. cit., s. 56.
- ²⁸ Coleen Melone, *Pushing the Limit: An Analysis of the Women of the Severan Dynasty*, „Honors Projects” 2015, s. 28.
- ²⁹ Clare Rowan, *The public image of the Severan woman*, „Papers of the British School at Rome” 2011, t. 79, s. 254–255.
- ³⁰ D. Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie...*, op. cit. s. 261.
- ³¹ C. Melone, *Pushing the Limit...*, op. cit., s. 28.
- ³² Susann S. Lusnia, *Julia Domna’s Coinage and Severan Dynastic Propaganda*, „Latomus” 1995, t. 54, z. 1, s. 120.
- ³³ D. Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie...*, op. cit., s. 255.
- ³⁴ Srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 103111 MNW.
- ³⁵ RIC IVa 388c.
- ³⁶ Tomasz Mikocki, *Sub speciae deae atque dei: rodzinne uwarunkowania żeńskich asymilacji z bóstwami w Starożytnym Rzymie*, „Studia i Materiały Archeologiczne” 1992, 9, s. 88.
- ³⁷ Ibidem, s. 73.
- ³⁸ Katarzyna Balbuza, *Triumfator. Triumf i ideologia zwycięstwa w Starożytnym Rzymie epoki cesarstwa*, Poznań 2005, s. 252.
- ³⁹ RIC IVa 314.
- ⁴⁰ RIC IVa 63.
- ⁴¹ Philip de Souza, *War, Slavery, and Empire in Roman Imperial Iconography*, „Bulletin of the Institute of Classical Studies” 2011, t. 54, nr 1, s. 40.
- ⁴² Roland Ralph Redfern Smith, *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias*,

- „The Journal of Roman Studies” 1987, t. 77, s. 88–138.
- ⁴³ F.S. Kleiner, *A History...*, op. cit., s. 164–166.
- ⁴⁴ RIC II 212.
- ⁴⁵ Srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 154005 MNW.
- ⁴⁶ RIC IVa 299.
- ⁴⁷ Brąz, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 50561 MNW; RIC X 66.
- ⁴⁸ Victor Davis Hanson, *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece*, Berkeley 2009, s. 204.
- ⁴⁹ Tukidydes, *Wojna peloponeska*, t. 2, przeł. Kazimierz Kumaniecki, oprac. Romuald Turasiewicz, Wrocław 2004, s. 407.
- ⁵⁰ Adriana Panaite, *Tropaeum Traiani. From Municipium to Civitas. A Hypothesis [w:] Moesia et Christiana. Studies in Honour of Professor Alexandru Barnea*, red. Adriana Panaite, Romeo Cîrjan, Carol Căpiță, Brăila 2016, s. 163–164.
- ⁵¹ F. S. Kleiner, *A History...*, op. cit., s. 159–162.
- ⁵² Ibidem, s. 238–240.
- ⁵³ Srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 216531 MNW.
- ⁵⁴ RRC nr 468/1.
- ⁵⁵ Brąz, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 153078 MNW.
- ⁵⁶ RIC III 1181.
- ⁵⁷ RIC IVa 176.
- ⁵⁸ Srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 153291 MNW.
- ⁵⁹ Brąz, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 88272 MNW.
- ⁶⁰ RIC VII 266.
- ⁶¹ F.S. Kleiner, *A History...*, op. cit., s. 250–252.
- ⁶² Richard Stracke, Claire Stracke, *The Victory and Donor Panels in the Floor Mosaics at Aquileia's Basilica of Santa Maria Assunta*, <https://www.christianiconography.info/Venice%202018/Aquileia/donorPanels.html> [dostęp: 23.11.2022].

WYKAZ SKRÓTÓW

- RIC II – Mattingly Harold, Sydenham Edward Allen, *Roman Imperial Coinage*, t. 2, *Vespasian to Hadrian*, London 1926.
- RIC III – Mattingly Harold, Sydenham Edward Allen, *Roman Imperial Coinage*, t. 3, *Antoninus Pius to Commodus*, London 1930.
- RIC IVa – Mattingly Harold, Sydenham Edward Allen, *Roman Imperial Coinage*, t. 4, cz. 1, *Pertinax to Geta*, London 1936.
- RIC VII – Bruun Patrick Magnus, *Roman Imperial Coinage*, t. 7, *Constantine and Licinius, A.D. 313–337*, London 1966.
- RIC X – Kent John Philip Cozens, *Roman Imperial Coinage*, t. 10, *The Divided Empire, 395–491*, London 1994.
- RRC – Crawford Michael Hewson, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1975.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Balbuza Katarzyna, *Triumfator. Triumf i ideologia zwycięstwa w Starożytnym Rzymie epoki cesarstwa*, Poznań 2005.
- Crawford Michael Hewson, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1975.
- Dziurdzik Tomasz, Marciniak Maciej, *Defeat the Carpi and Scorn Everybody Else: a Triumphal Relief in the National Museum in Warsaw and the Appropriation of Propaganda Motives as Strategy for Dealing with a Nonconforming Emperor [w:] In honorem Constantin C. Petolescu*, red. Dorel Bondoc, Călin Timoc, Craiova 2023, s. 132–141, https://academia.edu/120868339/Defeat_the_Carpi_and_Scorn_Everybody_Else_A_Triumphal_Relief_in_the_National_Museum_in_Warsaw_and_the_Appropriation

- of Propaganda Motives as Strategy for Dealing with a Nonconforming Emperor [dostęp: 22.02.2024].
- Hannestad Niels, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus 1988.
- Hanson Victor Davies, *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece*, Berkeley 2009.
- Janiszewska Daria, *Wojna domowa w Rzymie w latach 193–197*, Kocewia Mała 2022.
- Jaworski Piotr, *Antyk w Królikarni. Architektura i zbiory artystyczne*, „Rocznik Historii Sztuki” 2004, t. 29, s. 203–239.
- Kasjusz Dion, *Historia Rzymska. Księgi Seweriańskie (LXXIII–LXXX)*, przeł. i oprac. Kamil Biały, Szczecin 2017.
- Kienast Dietmar, *Römische Kaisertabelle: Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt 2004.
- Kleiner Fred S., *A History of Roman Art*, Boston 2010.
- Lusnia Susann, *Julia Domna's Coinage and Severan Dynastic Propaganda*, „Latomus” 1995, t. 54, s. 119–145.
- Łukaszewicz Adam, *Caracalla in Egypt (A.D. 215–216)*, Warszawa 2021.
- Mann Charlotte, *The significance of the military representation of Caracalla upon the coinage of his sole reign (212–217 CE)*, „Journal of the Numismatic Association of Australia” 2017, t. 28, s. 54–65, <https://numismatics.org.au/wp-content/uploads/2021/06/naa-journal-vol-28-mann.pdf> [dostęp: 22.02.2024].
- Melone Colleen, *Pushing the Limit: An Analysis of the Women of the Severan Dynasty*, „Honors Project” 2015, 5, https://digitalcommons.iwu.edu/grs_honproj/5 [dostęp: 12.01.2024].
- Mikocki Tomasz, *Sub speciae deae atque dei: rodzinne uwarunkowania żeńskich asymilacji z bóstwami w Starożytnym Rzymie*, „Studia i Materiały Archeologiczne” 1992, t. 9, s. 73–89.
- Okoń Danuta, *Julia Augusta Mater w świetle badań epigraficznych*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2012, t. 26 (56), z. 2, s. 7–16.
- Panaite Adriana, *Tropaeum Traiani. From Municipium to Civitas. A Hypothesis* [w:] *Moesia et Christiana. Studies in Honour of Professor Alexandru Barnea*, red. Adriana Panaite, Romeo Cîrjan, Carol Căpiță, Brăila 2016, s. 163–172, https://www.academia.edu/21910453/Tropaeum_Traiani_from_civitas_to_municipium_a_hypothesis [dostęp: 22.02.2024].
- Sadurska Anna, *Corpus Signorum Imperii Romani, Pologne I: Les portraits romains dans les collections polonaises*, Warszawa 1972.
- Sarnowski Tadeusz, *Une tête de Caracalla découverte à Novae*, „Archeologia” 1981, t. 30, s. 149–163.
- Smyk Anita, *Julia Domna w polityce dynastycznej Septymiusza Sewera – wprowadzenie do problematyki*, „Officina Historiae” 2019, t. 2, nr 1, s. 21–27.
- Smith Roland Ralph Redfern, *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias*, „The Journal of Roman Studies” 1987, t. 77, s. 88–138.
- Souza Philip de, *War, Slavery, and Empire in Roman Imperial Iconography*, „Bulletin of the Institute of Classical Studies” 2011, t. 54, nr 1, s. 31–62.
- Tukidydes, *Wojna Peloponeska*, t. 2, przeł. Kazimierz Kumaniecki, oprac. Romuald Turasiewicz, Wrocław 2004.
- Stracke Richard, Claire Stracke, *The Victory and Donor Panels in the Floor Mosaics at Aquileia's Basilica of Santa Maria Assunta*, <https://www.christianiconography.info/Venice%202018/Aquileia/donorPanels.html> [dostęp: 23.11.2022].

Tomasz Teinert – archeolog, absolwent Instytutu Prahistorii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (2012). Od 2020 pracownik Zbiorów Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej, a od 2022 adiunkt w Gabinecie Monet i Medali w Muzeum Narodowym w Warszawie. W latach 2014–2019 pracował w Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T.P. Potworowskiego w Kępnie. Autor haseł w katalogach wystaw *Stan rzeczy* (MNW, 2022) i *Obraz Złotego Wieku* (Zamek Królewski na Wawelu, 2023). Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na mennictwie rzymskim okresu tetrarchii i dynastii konstantyńskiej, a także monetach uzurpatorów rzymskich.