
Zbornik za umetnostno zgodovino

Archives d'histoire de l'art

Art History Journal

Izhaja od / Publié depuis / Published Since 1921

Nova vrsta / Nouvelle serie / New Series L

Ljubljana 2014

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N.S. L/2014

Izdalo in založilo / Published by

**SLOVENSKO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO, LJUBLJANA
C/O FILOZOFSKA FAKULTETA UNIVERZE V LJUBLJANI
ODDELEK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO, AŠKERČEVA 2
SI – 1101 LJUBLJANA, SLOVENIJA**

Uredniški odbor / Editorial Board

MATEJ KLEMENČIČ, glavni in odgovorni urednik / Editor
**JANEZ BALAŽIČ, MARJETA CIGLENEČKI, STANKO KOKOLE, MATEJA KOS,
ANDREJ SMREKAR, SAMO ŠTEFANAC, ALENKA VODNIK**

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board

**LINDA BOREAN, FRANCESCO CAGLIOTI, NINA KUDIŠ, VLADIMIR MARKOVIČ,
INGEBORG SCHEMPER SPARHOLZ, CARL BRANDON STREHLKE**

Lektoriranje / Language Editing

JELKA JAMNIK, PHILIP BURT

Prevajalci povzetkov in sinopsisov / Translators for Summaries and Abstracts

MAJA LOVRENOV, MARIE-CLAUDE OBERTI ŽUPANČIČ

Oblikovanje in postavitev / Design and Typesetting

STUDIOBOTAS

Tisk / Printing

GORENJSKI TISK STORITVE, D.O.O., KRANJ

Naklada / Number of Copies Printed

400 IZVODOV

Indeksirano v / Indexed by

BHA, FRANCIS, SCOPUS

© SLOVENSKO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO, 2015

ISSN 0351-224X

**ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO IZHAJA OB FINANČNI PODPORI
JAVNE AGENCIJE ZA RAZISKOVALNO DEJAVNOST REPUBLIKE SLOVENIJE**

Kazalo / Contents

BRANKO VNUK

Ob devetdesetletnici Jožeta Curka 9

RAZPRAVE IN ČLANKI / ESSAYS AND ARTICLES

MONIKA OSVALD

Poznoantična moška portretna glava iz Emone – 15
Konstancij Klor ali Licinij?

*A Late Antique Male Portrait Head from Emona –
Constantius Chlorus or Licinius?*

ANA JENKO

Opombe k srednjeveški arhitekturi beraških redov v Kopru 47

*Notes on the Medieval Architecture of the Mendicant
Orders in Koper*

FABIEN BENUZZI

Una segnalazione per Angelo De Putti 67

Prispevek k opusu Angela De Puttija

KATRA MEKE

Slikarska zbirka Ignaca Marije grofa Attemsa 81

Ignaz Maria Count of Attems's Collection of Paintings

ENRICO LUCCHESI

Precisazioni per Nicola Grassi e Giovanni Visentin, 129
allievi di Nicolò Cassana

*Nekaj pojasnil o Nicolu Grassiju in Giovanniju Visentinu,
učencih Nicola Cassane*

IVA PASINI TRŽEC	
Zwei Gemälde aus der Sammlung Klarwill in der Strossmayer Galerie in Zagreb	147
<i>Dve slike iz Klarwilllove zbirke v Strossmayerjevi galeriji v Zagrebu</i>	
MATEJA KOS	
Raziskave zbirke slik Deželnega muzeja za Kranjsko pred prvo svetovno vojno in Amalija Hermann pl. Hermannsthal	169
<i>Research of the Painting Collection of the Provincial Museum of Carniola before WWI and Amalija Hermann von Hermannsthal</i>	
BOGO ŽUPANČIČ	
Opus arhitekta Eda Mihevca pred drugo svetovno vojno	189
<i>The Oeuvre of Architect Edo Mihevc before World War II</i>	
MATEJ ŽUPANČIČ, ALENKA ŽUPANČIČ	
Edo Mihevc in Oton Župančič: nastanek in usoda pesmi	221
Domovina je ena	
<i>Edo Mihevc et Oton Župančič: naissance et destin du poème Unique est la Patrie</i>	
GÖTZ POCHAT	
Angst in der bildenden Kunst – ein phänomenologischer Versuch	233
<i>Strah v likovni umetnosti – fenomenološki poskus</i>	

OCENE IN POROČILA / BOOK REVIEWS AND REPORTS

MONIKA OSVALD

Apoteosi. Da uomini a dei, razstava od 21. decembra 2013 do 27. aprila 2014, Hadrijanov mavzolej v Rimu 261

MOJCA JENKO

Tomislav Vignjević: Mrtvaški ples v Istri : Beram in Hrastovlje 265

ALENKA DI BATTISTA

Bogo Zupančič, Ljubljanska inženirska zbornica 1919–44 271

IN MEMORIAM

Špelca Čopič (1922–2014): in memoriam 279

JELISAVA - ŠPELCA ČOPIČ

Povojno desetletje 281

Poznoantična moška portretna glava iz Emone – Konstancij Klor ali Licinij?

MONIKA OSVALD

Moško portretno glavo (sl. 1–3),¹ ki je danes na ogled v stalni zbirki Narodnega muzeja Slovenije v Ljubljani,² so našli v 19. stoletju na nekdanjem »posestvu Cragniolini ob Zoisovi aleji«, to je ob stičišču današnje Rimske in Prešernove ceste – na začetku zahodnega grobišča pred zahodnimi vrati Emone, od koder je akvilejska cesta vodila naravnost na forum.³ Glava iz grobozrna-

¹ O portretni glavi so doslej pisali ali jo omenjali naslednji avtorji: Karl DEŽMAN, *Führer durch das krainische Landesmuseum Rudolfinum*, Laibach 1888, p. 121, n. 20; Rajko LOŽAR, *Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani*, Ljubljana 1931, fig. 42; Rajko LOŽAR, Poznoantična portretna glava iz Emone, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XIII, 1934–1935, pp. 75–83, figg. 20–23; Josip KLEMENC, *Zgodovina Ljubljane, 1. Geologija in arheologija*, Ljubljana 1955, p. 352, fig. 49; Jaroslav ŠAŠEL, Kipi in reliefi iz Emone, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, VI/1, 1958, p. 9, cat. 14, fig. 14; Sonja PETRU, Nekaj dragocenosti iz zbirk Narodnega muzeja, *Argo*, X/1, 1971, p. 104; Jaroslav ŠAŠEL, *Sprehodi po Ljubljani k ostankom Emone*, Ljubljana 1975 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 50), fig. p. 27; Marianne BERGMANN, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn 1977 (Antiquitas. Reihe 3, Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur klassischen und provincial-römischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums, 18), p. 160, n. 654; Sonja PETRU, Muška glava, *Antički portret u Jugoslaviji* (Narodni muzej, Beograd, Muzeji Makedonije, Skopje, Arheološki muzej, Zagreb, Arheološki muzej, Split, Narodni muzej, Ljubljana, ed. Jevta Jevtović), Beograd 1987, p. 234, cat. 223, fig. 223; Nenad CAMBI, »Emonski meščan« i vrijeme njegova nastanka, *Arheološki vestnik*, XLI, 1990, p. 293; Jože KASTELIC, *Simbolika mitov na rimskih nagrobnih spomenikih*, Ljubljana 1998, p. 163, fig. 37; Janka ISTENIČ, Glava moškega, *Dragocenosti Narodnega muzeja Slovenije*, Ljubljana 2007, p. 62.

² Inv. št. R 2490 (ISTENIČ 2007, cit. n. 1, p. 62).

³ LOŽAR 1934–1935, cit. n. 1, pp. 76–77: »V zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani se nahaja že delj časa poznoantična portretna glava nekega Rimljana. Glava izvira iz Emone. Inventarna navedba pod št. 2471 omenja kot najdišče glave „Zoische Allee, Cragniolini“, torej nekdanji Zoisov drevored. Kakor je sedaj z veliko verjetnostjo dokazal R. Andrejka, ta drevored ni istoveten z nekdanjim drevoredom na Zoisovem grabnu, s katerim se je tako v literaturi, kakor v vsakdanjem jeziku vselej zamenjaval. Med tem ko se je poslednji glede na topografijo Emone nahajal na vzhodni strani mesta in zunaj ozidja, na zemljišču med vzhodnim zidom in Ljubljano, odkoder je znanih le prav malo rimskih najdb, je ležal pravi Zoisov drevored, ki je izginil nekako pred sto leti, na zahodni strani mesta in sicer paralelno z Bleiweisovo cesto in za spoznanje vzhodno od nje. Posedstvo Cragniolini se je nahajalo na onem mestu, kjer stoji danes vogelna hiša Bleiweisova c. - Rimska c., tedaj v neposredni bližini zahodnega zidu. V okolici tega kraja so se našli že večkrat sledovi rimskih naselbin in grobov; nedavno so bili tu odkriti celo deli nekih zgradb. Izmed starejših najdb bi pa bilo omeniti bronasto glavo Favna. Ostanke hišnih delov so odkrili 1. 1929. tudi na mestu, kjer stoji danes hiša Bohinc, to je na oglu Rimske in Groharjeve ceste.«

tega marmorja,⁴ ki meri v višino 28 centimetrov in v širino 14 centimetrov,⁵ ni ohranjena v celoti, tako zaradi odlomljenih partij kot dodatnih površinskih poškodb. Predvsem manjka desna polovica zaglavja, odbita je tudi desna spodnja polovica obraza, in sicer od ličnih kosti do sredine podbradka. Odkrušena sta konica nosu, pri čemer je deloma poškodovan tudi nosni koren, in vrat. Poleg teh večjih ima glava tudi več manjših, površinskih poškodb, med katerimi so najočitnejše tiste na licih, levem uhlju, spodnji ustnici in obrveh. Kamnita glava je bila morda del reliefa.⁶

Kamniti portret predstavlja moža v poznih zrelih letih. Njegov krepak, kvadratast obraz je v spodnjem delu za spoznanje podaljšano zaokrožen. Lične kosti so poudarjene, lica se enakomerno in zaobljeno spuščajo proti bradi. Glavo veže z vratom rahlo nakazan podbradek. Horizontala ust je uravnotežena, z rahlo upognjenimi koticiki. Ustnice so polne, a ne pretirano. Pod spodnjo ustnico je manjša vdolbina, ki poudarja zaobljeno brado. Lepo oblikovan nos deli celotno obličje v dve simetrični polovici. To somernost podpirata tudi gubi, ki tečeta na vsaki strani nosnic. Nozdrvi sta zaobljeni in se tesno prilagata ličnim gubam. Očesna partija ni pretirano poglobljena. Očesni zrkli sta rahlo izbočeni, pogled je usmerjen levo navzgor. Beločnici pri tem nekoliko izstopata, oboda šarenic, ki sta poudarjena z rahlo vdolbino v obliki polkroga, do polovice izginjata za priprtimi vekami, kar daje vtis kvišku dvignjenega pogleda. Zgornji veki zaključujeta očesni zrkli v obliki ozkih trakov, koža je na očesnih arkadah pod obrvmi nekoliko upadla. Izraziti podočniki, ki se po širini lahko primerjajo z beločnicama, izstopajo po zabuhlosti; le-ta je še bolj poudarjena s podolžnima gubama, ki jih obkrožata. Ozke obrvi enakomerno sledijo očesnim arkadam. Nadočesni steni sta bili izklesani istočasno s celotno očesno partijo, zato obrvna loka le rahlo izstopata in obrvne dlačice so nakazane reliefno. Linearno zgradbo obraza podpirata dve gravirani čelni gubi, katerih loka se prilagajata enako usločenim obrvem; loka zgornje valovnice sta bolj izrazita. Čelo, ki je skorajda pravokotne oblike, ni pretirano visoko. S treh strani ga zapira kratka, vendar nekoliko privzdignjena in zaobljena frizura. Kratko pristrizeni lasje, ki se tesno oprijemljejo kalote, pokrivajo ves zgornji del glave in ohranjeni del zaglavja. Vrh glave je pričeska le grobo nakazana, na izpostavljenem delu frizure

⁴ LOŽAR 1934–1935 (cit. n. 1, p. 77) je marmor označil kot »domačega izvora, verjetno pohorski«; ŠAŠEL 1958 (cit. n. 1, p. 9) je navedel, da gre za beli marmor, nekateri drugi pisci pa so Ložarjevo pogojno določitev kamna vzeli za gotovo in zapisali, da je portret iz pohorskega marmorja.

⁵ Mere povzemann po Jaroslavu Šašlu in Sonji Petru: višina 0,28 m (ŠAŠEL 1958, cit. n. 1, p. 9); širina 0,14 m (PETRU 1987, cit. n. 1, p. 234).

⁶ To možnost je nakazal že LOŽAR 1934–1935, cit. n. 1, p. 78.



1. Poznoantična moška portretna glava iz Emone. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije /
Late Antique Male Portrait Head from Emona. Ljubljana, National Museum of Slovenia

pa so lasje nakazani z neregularnimi linijami, ki so nastale z udarci dleta. Vrezi so v obliki deloma premih, deloma usločenih, deloma pa ležeči črki S podobnih linij. Lasje preidejo pod senci v kosmato lice, sama brada je gladko obrita.

Doslej se je obravnavanemu portretu študijsko posvetil le Rajko Ložar, ki je leta 1934–1935 v *Zborniku za umetnostno zgodovino* plastiko označil kot »poznoantično portretno glavo nekega Rimljana« in »provincialno delo, ki je nastalo okrog leta 300 po Kr., a verjetneje po tem času, nego pred njim«. Po Ložarjevem mnenju, ki je utemeljeno z natančno slogovno analizo, osnovano na spoznanjih Hansa Petra L'Orangeja, je najverjetnejša datacija na začetek 4. stoletja.⁷

Josip Klemenc je v *Zgodovini Ljubljane* iz leta 1955 poznoantično moško glavo vzel kot dokaz visoke kvalitete provincialne plastike na začetku 4. stoletja.⁸ Jaroslav Šašel je glavo označil kot »realistično izdelan obraz z dvignjenim, zamišljenim pogledom« in jo datiral na začetek 3. stoletja.⁹ Sonja Petru je v svojem izboru dragocenosti iz zbirk Narodnega muzeja za revijo *Argo* leta 1971 prevzela Ložarjevo datacijo na začetek 4. stoletja, obenem je njegovo slogovno analizo dopolnila s psihološko karakterizacijo portreta.¹⁰

Poznoantično emonsko glavo je v svojo študijo o rimskem portretu v 3. stoletju po Kr. iz leta 1977 vključila Marianne Bergmann in jo datirala na konec 3. stoletja (v zgodnjetrarhični čas).¹¹ Obravnavani portret je bil del potujoče razstave o antičnem portretu v Jugoslaviji leta 1987; kataložni zapis je Sonja Petru povzela po svojem prejšnjem prispevku.¹² Nenad Cambi je portretno glavo omenil v članku o tako imenovanem emonskem meščanu v *Arheološkem vestniku* leta 1990 in prevzel datacijo po Bergmannovi.¹³ Jože Kastelic je glavo bežno omenil v svojem monumentalnem delu o simboliki mitov na nagrobnih spomenikih in jo postavil na prehod iz 3. v 4. stoletje.¹⁴

Dosedanje ukvarjanje s poznoantičnim moškim portretom je v *Dragocenostih Narodnega muzeja Slovenije* iz leta 2007 strnjeno podala Janka Istenič, ki je zapisala,

⁷ LOŽAR 1934–1935, cit. n. 1, pp. 76 in 82; cf. Hans Peter L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätklassischen Porträts*, Oslo 1933.

⁸ KLEMENC 1955, cit. n. 1, p. 352.

⁹ ŠAŠEL 1958, cit. n. 1, p. 9.

¹⁰ PETRU 1971, cit. n. 1, p. 104.

¹¹ BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 160.

¹² PETRU 1987, cit. n. 1, p. 234.

¹³ CAMBI 1990, cit. n. 1, p. 293.

¹⁴ KASTELIC 1998, cit. n. 1, p. 163, fig. 37.



2. Poznoantična moška portretna glava iz Emone. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije / Late Antique Male Portrait Head from Emona. Ljubljana, National Museum of Slovenia



3. Poznoantična moška portretna glava iz Emone. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije / Late Antique Male Portrait Head from Emona. Ljubljana, National Museum of Slovenia

da datacija portreta na konec 3. ali v začetek 4. stoletja izhaja iz njegovih slogovnih značilnosti in načina izdelave. Portret je domnevno nastal v Emoni ali njeni bližini.¹⁵

Slogovna umestitev portreta – pozno 3. ali zgodnje 4. stoletje?

Oblika emonske glave se močno približuje poenostavljenim geometričnim formam, kar ni razvidno samo iz frontalnega pogleda, temveč tudi iz profilov. Geometriza-cija je izrazita zlasti vrh glave, ki je potlačena in skoraj ravna. V oblikovanju obra-za prevladuje strog simetričen red. Nadočesni lok in obnosni gubi delijo obrazne mase na posamezne dele, ki so poudarjeno abstrahirani. Lasje se kot tesna kalota oprijemajo glave in so izrazito stilizirani (nakazani so z neregularnimi kratkimi linijami). Portret ne kaže individualnih potez in je obenem brez psihološke karak-terizacije. Ekspresivne so le široko razprte, kvišku obrnjene oči, ki pa dajejo vtis brezčasne odmaknjenosti.

Slogovne lastnosti moške glave iz Emone tako kažejo značilnosti portretne ume-tnosti bodisi poznega 3. bodisi zgodnjega 4. stoletja, zato si velja pobliže ogledati razvoj rimske cesarske podobe od Karakale do Konstantina.¹⁶

Osnovni model za portrete vojaških cesarjev (235–284)¹⁷ so upodobitve cesarja Karakale (198–217), zlasti *tip 4*, imenovan tudi *tip Tivoli*, iz let 206–211. Portre-

¹⁵ ISTENIČ 2007, cit. n. 1, p. 62.

¹⁶ Temeljne študije o portretistiki druge polovice 3. in začetka 4. stol.: Richard DELBRÜCK, *Antike Porphywerke*, Berlin 1932 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 6); L'ORANGE 1933, cit. n. 7; Bianca Maria FELLETTI MAJ, *Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino (222–285 d. C.)*, Roma 1958 (Quaderni e guide d'archeologia, 2); Wilhelm von SYDOW, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn 1969 (Antiquitas. Reihe 3, Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur klassischen und provinzial-römischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums, 8); Heinz Bernhard WIGGERS – Max WEGNER, *Caracalla, Geta, Plautilla, Macrinus bis Balbinus*, Berlin 1971 (Das römische Herrscherbild, III, 1); Raissa CALZA, *Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano (287–363 d. C.)*, Roma 1972 (Quaderni e guide d'archeologia, 3); BERGMANN 1977, cit. n. 1; Max WEGNER, *Gordianus III. bis Carinus*, Berlin 1979 (Das römische Herrscherbild, III, 3); Hans Peter L'ORANGE – Max WEGNER, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284–361 n. Chr. Die Bildnisse der Frauen und des Julian*, Berlin 1984 (Das römische Herrscherbild, III, 4). O ideološkem ozadju posameznih portretnih usmeritev: Roland R. R. SMITH, The Public Image of Licinius I. Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century, *The Journal of Roman Studies*, LXXXVII, 1997, pp. 170–202.

¹⁷ FELLETTI MAJ 1958, cit. n. 16; WEGNER 1979, cit. n. 16. Portreti cesarja Karakale so razdeljeni v pet tipov ter segajo od otroških upodobitev v načinu antoninskih cesarjev do portretov odrasčajočega in že odraslega cesarja s poudarjenimi lastnostmi vojaškega poveljnika, tako fizičnimi kot psihičnimi. Cf. WIGGERS – WEGNER 1971, cit. n. 16.

tne glave tega tipa so krepko zraščene z odebeljenim vratom, obraz je čokat, čelo je nizko in nagubano. Lasje so počesani na obraz, vendar izredno kratki, pri tem pa sledijo naravni obliki lasišča. Brada, pri kateri gre bolj za neobritost kot pravo, negovano brado, je nakazana s kratkimi vrezi. Razlog za izrazito slogovno spremembo je v novem idealu cesarskega lika, ki ni več preudaren in izobražen vladar antoninskega obdobja, ampak energičen vojskovodja, navajen življenja v vojaškem taboru in sposoben braniti vedno bolj oblegane meje.¹⁸ Vojaška moč cesarja se tako izrazi v kratko pristriženih laseh, primernih za življenje v vojaškem taboru, bradi, ki je zaradi vojaškega pohoda ostala dva ali tri dni neobrita, realistični upodobitvi, ki ne skriva starosti upodobljenca, in ekspresivnih obraznih potezah. Poleg zgledovanja po »Karakalovem modelu« zasledimo v poznih portretih cesarja Galiena ter upodobitvah cesarjev Avrelijana in Proba pomembno novost, to je tendenco h geometrični abstrakciji, ki bo prerastla v glavno značilnost portretistike tetrarhov.

Pri podobah tetrarhov (293–313)¹⁹ se je osnovni model ohranil (starejši general, kratko pristriženi lasje, dvodnevna brada), vendar je podoba slogovno preoblikovana, tako da dobi glava obliko kamnitega bloka, obrazne ploskve so sploščene, poudarjena je frontalnost; ti elementi so na nekaterih tetrarhičnih portretih pripeljani do skrajnih meja geometrične abstrakcije, tako da se posamičnost povsem umakne posploševanju. Oči so široko razprte in pogled je včasih srepeč. Tudi v tem primeru so razlogi za slogovno spremembo ideološki, saj je tetrarhija temeljila na radikalno novih ideoloških premisah: kolegiju cesarjev in moralnem fundamentalizmu.²⁰ Kolektivni vidik, ki je v sočasnih tekstih poimenovan kot *multiiugum imperium* (Pan. Lat. 7, 15, 7) in *concordia* (Pan. Lat. 10, 11, 1–3), je vizualno preveden v stilizacijo do take stopnje, da je individualnost posameznega vladarja skorajda povsem zabrisana in so posamezne upodobitve tako rekoč zamenljive. To lahko razberemo zlasti na novčnih podobah ter v skupinskih in posamičnih porfirnih portretih. Druga ideološka premisa, to je radikalni politični moralizem z zahtevo po redu in disciplini, najde svoj zunanji izraz v oglatosti glav, ploščatosti, poudarjenih linijah in zlasti ostrem pogledu, ki je v panegiriki označen kot *fulgor oculorum* (Pan. Lat. 6, 17, 1).

Toda iz ohranjenega portretnega gradiva je razvidno, da je bil novi slogovni radikalizem tetrarhov dosledno izpeljan le v nekaterih vzhodnih kovnicah in v

¹⁸ SMITH 1997, cit. n. 16, p. 179.

¹⁹ CALZA 1972, cit. n. 16; L'ORANGE – WEGNER 1984, cit. n. 16.

²⁰ SMITH 1997, cit. n. 16, pp. 180–183.

porfirnih delavnicah, ki so bile kontrolirane z dvora.²¹ Velika večina moških portretov tetrarhične dobe, ki so izdelani v marmorju, je še vedno vezana na tradicijo realizma, vendar v različnih stopnjah. Marianne Bergmann je prepoznala tri slogovne tendence, in sicer naturalizem do ekspresivnosti, klasicizem in stilizacijo (*infra*).²²

Obdobje med letoma 300 in 325 je bilo v literaturi označeno kot »izbruh slogovnega kaosa«,²³ toda R. R. R. Smith je to dobo imenoval »obdobje cesarskih slogov«,²⁴ saj najdemo obsežno paletu cesarskih portretov z nasprotujočimi si personalnimi poudarki in z različnimi formalnimi rešitvami. Avtor meni, da je šlo za eksperimentiranje s cesarsko podobo in da je stremenje posameznih akterjev po oblasti sprožilo različne portretne načine. Dva skrajna primera sta *portretna tipa Konstancija Klora (Berlin-Kopenhagen)* in *Licinija (Dunaj-Izmir)*, v katerih so fizične in psihološke značilnosti upodobljencev pripeljane do karikature.²⁵

Tudi na Konstantinovih kovancih od leta 310 dalje je očiten odstop od tetrarhičnih norm, saj je podoba izrazito mladostna, profil obraza je podolgovat, golobrad, nos je rahlo ukrivljen, lasje so počesani na čelo. Vsi ti elementi se izkristalizirajo ob dokončnem izoblikovanju Konstantinove podobe, do katerega pride takoj po Maksimijanovi smrti leta 310 in ob proslavljanju kvinkvenalij leta 311. Tudi v tem primeru je slogovnemu preoblikovanju botrovala preusmeritev cesarskega ideala. Konstantin si je namreč od prihoda na oblast dalje prizadeval za ponovno vzpostavitev institucije enega samega vladarja – sebe – za celoten imperij. Pri tem se je, tako idejno kot vizualno, naslonil na rimski principat; kot zgled za svoje podobe pa je izbral zlasti Avgustove portrete.²⁶

Na emonski glavi prepoznamo številne sorodnosti s portreti vojaških cesarjev, zlasti z upodobitvami Maksimina Tračana (npr. *Doprsni portret cesarja Maksimina Tračana*, Kapitolinski muzeji, Rim) in Filipa Arabskega (npr. *Dopasni portret*

²¹ SMITH 1997, cit. n. 16, pp. 182–183.

²² BERGMANN 1977, cit. n. 1, pp. 138–179.

²³ SMITH 1997, cit. n. 16, p. 184: »a kind of style-chaos breaks out«.

²⁴ SMITH 1997, cit. n. 16, p. 184: »imperial styles«.

²⁵ Marianne BERGMANN, Bildnisse der Tetrarchenzeit, *Konstantin der Grosse. Imperator Caesar Flavius Constantinus* (Rheinisches Landesmuseum, Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Trier, 2007, edd. Alexander Demandt, Josef Engemann), Mainz 2007, pp. 58–71.

²⁶ SMITH 1997, cit. n. 16, p. 186. V literaturi se velikokrat poudarja asimilacija s Trajanovo podobo, zlasti zaradi frizure, pri kateri lasje padajo iz sredine glave proti obrvem, toda po Smithovem mnenju kažejo Trajanove upodobitve moža v zrelih letih in z upadlim profilom, kar pa ne velja za Konstantinove podobe.

4. Moška portretna glava iz Albe Fucens (datirana v čas tetarhov).
Chieti, Nacionalni arheološki muzej /
Male Portrait Head from Alba Fucens
(from the period of tetrarchs).
Chieti, National Archaeological
Museum of the Abruzzi

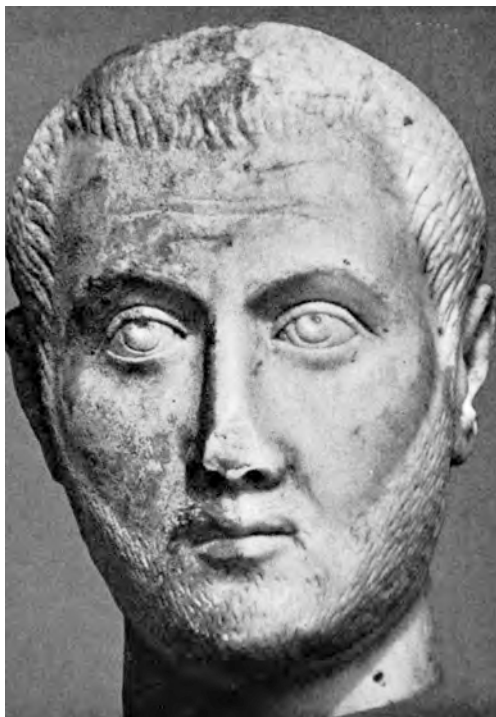


cesarja Filipa Arabskega, Vatikanski muzeji): obraz je kvadratast, čelo nizko in nagubano, kratka pričeska sledi kaloti glave. Toda slogovno lahko emonsko glavo vzporedimo s samostojnimi porfirnimi portreti tetarhov (npr. *Porfirni dopasni portret tetarha* iz kraja Athribis, Egipčanski muzej v Kairu): glava je geometrizirana, obrazne ploskve so abstrahirane in simetrične, lasje stilizirani. Obenem pa na njej ne zasledimo strogosti porfirnih izdelkov in tudi pogled ni usmerjen srepeče v gledalca, ampak je obrnjen kvišku levo navzgor.

Marianne Bergmann je portretno glavo iz Emone datirala na konec 3. stoletja (v zgodnjetetarhični čas) in jo umestila v skupino stiliziranih portretov tetarhične dobe (*supra*).²⁷ Na italiskem polotoku sta njena najizrazitejša primerka *portretni glavi starejšega in mlajšega moškega iz Albe Fucens* (Nacionalni arheološki muzej v Chietiju, sl. 4), ki jima je avtorica dodala *portretni glavi iz Neaplja* (Nacionalni arheološki muzej v Neaplju) in *Sperlonge* (Arheološki muzej v Sperlongi).²⁸ Stilizirane portrete najdemo širom po imperiju in med balkanskimi spomeniki, med katere je Bergmannova uvrstila emonsko glavo, je avtorica izpostavila naslednje:

²⁷ BERGMANN 1977, cit. n. 1, pp. 149–152 (Italija) in 160–161 (Balkan).

²⁸ Chieti: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 149, nn. 594 in 595, tab. 43, 1–2 in 3–4; Neapelj: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 151, n. 603, tab. 44, 1–2; Sperlonga: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 151, n. 605, tab. 43, 5–6.



5. Moška portretna glava
iz Styberre (datirana v čas tetarhov).
Skopje, Arheološki muzej /
Male Portrait Head from Styberra
(from the period of tetrarchs).
Skopje, Archaeological Museum

portretno glavo iz Styberre (Arheološki muzej v Skopju, sl. 5), *fragment glave iz Tomijeve* (Arheološki muzej v Konstanci), *portretno glavo iz kraja Apulum* (Narodni muzej v Albi Julii) in *togata iz Bukarešte* (Narodni muzej v Bukarešti).²⁹ Omenjeni spomeniki so po mnenju Bergmannove sorodni izbranim portretom v Grčiji, Mali Aziji in severni Afriki, ki so sedaj hranjeni v naslednjih muzejih: na atenski Akropoli, v Heraklionu, Sidi, Tripoliju in Sabrathi.³⁰

Kljub temu da imajo kiparski portreti stilizirane skupine precej skupnih lastnosti z emonsko glavo, kažejo več individualnih potez. Na obravnavanem portretu se zdi, kot bi kipar »prevedel v kamen« slogovne tendence porfirne portretistike. Tudi natančnejši pregled portretne plastike poznega 3. in zgodnjega 4. stoletja, ki je hranjena po številnih zbirkah,³¹ ne pokaže nobenega dela, ki bi bilo v vseh ele-

²⁹ Skopje: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 160, n. 655, tab. 48, 1–2; Konstanca: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 160, n. 656, tab. 46, 6; Alba Julia: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 160, n. 657; Bukarešta: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 160, n. 658.

³⁰ Atene: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 158, n. 642, tab. 48, 3–4; Heraklion: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 158, n. 643; Sida: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 156; Tripoli: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 155, n. 622, tab. 46, 4; Sabratha: BERGMANN 1977, cit. n. 1, p. 155, n. 619.

³¹ Poleg omenjenih študij portretistike 3. in 4. stol. smo v pregled vzeli naslednje kataloge zbirk: Jale INAN, Elisabeth ROSENBAUM, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, London



6. Konstancij Klor ali Licinij (313–315).
Rim, Konstantinov slavolok /
Constantius Chlorus or Licinius (AD
313–315). Rome, Arch of Constantine

mentih sorodno emonski glavi, toda če upoštevamo reliefne podobe na uradnih spomenikih, dobimo tako rekoč njenega dvojnika: *podobo moškega lika zrelih let na Konstantinovem slavoloku v Rimu* (sl. 6-8). Omenjeni lik je na slavoloku prisoten v dveh prizorih iz serije tondov, in sicer kot darovalec Apolonu in Herkulu. Da gre v obeh primerih za isto osebo, je zapisal že Hans Peter L'Orange, le da je v prizoru z darovanjem Apolonu prikazana za spoznanje mlajša.³²

1966; Jale INAN – Elisabeth ALFÖLDI-ROSENBAUM, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde*, Mainz 1979; Cornelius C. VERMEULE, *Greek and Roman Sculpture in America. Masterpieces in Public Collections in the United States and Canada*, Berkeley 1981; Klaus FITTSCHEN – Paul ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, 1. *Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz 1985 (Deutsches Archäologisches Institut, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 3); Flemming JOHANSEN, *Roman Portraits. Catalogue*. Ny Carlsberg Glyptothek, 1–3, Kopenhagen 1994–1995; Kate DE KERSAUSON, *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains*, 2. *De l'année de la guerre civile (68–69 après J-C) à la fin de l'Empire*, Paris 1996; Klaus FITTSCHEN – Paul ZANKER – Petra CAIN, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, 2. *Die männlichen Privatporträts*, Berlin – New York 2010 (Deutsches Archäologisches Institut, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 4).

³² Hans Peter L'ORANGE – Armin VON GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939, pp. 165–169.

Poistovetenje upodobljenca – Konstancij Klor ali Licinij?

Identifikacija moškega lika zrelih let, ki je na Konstantinovem slavoloku upodobljen v tondih z darovanji Apolonu in Herkulu, se je skozi čas spreminjala. Toda potem ko ga je L'Orange v svoji temeljni študiji o Konstantinovem slavoloku iz leta 1939 prepoznal za cesarja Licinija, se je to poimenovanje dodobra usidralo v strokovni literaturi.³³ L'Orangejevo mnenje je obveljalo za edino pravilno, vse dokler ni Raissa Calza leta 1959–1960 ponudila in utemeljila alternative: v liku svečenika darovalca je upodobljen Konstantinov oče Konstancij Klor.³⁴ Atribucijo omenjene avtorice so sicer prevzeli številni pisci in jo lahko preberemo tudi v novejši literaturi o Konstantinovem slavoloku, toda leta 1998 je Jens Rohmann ponovno obudil Licinijevo ime in atribucijo podprl z verodostojnimi argumenti.³⁵ Kdo je torej upodobljen na Konstantinovem slavoloku in posledično najverjetneje tudi v portretni glavi iz Emone? Konstancij Klor ali Licinij?

Iz posvetilnega napisa na Konstantinovem slavoloku v Rimu (CIL VI 1139) razberemo, da sta senat in rimski narod postavila spomenik v proslavitev Konstantinove vojaške zmage nad Maksencijem v bitki pri Milvijskem mostu leta 312.³⁶ Konstantinov slavolok je izjemno zanimiv in obenem problematičen spomenik z veliko odprtimi vprašanji (spomnimo le na polemiko, ali je v osnovi starejša, morda Hadrijanova struktura ali pa gre za sočasno zgradbo, okrašeno s *spolia*).³⁷ Na tem mestu se ne bomo spuščali v raznolike razlage, zakaj so sno-

³³ L'ORANGE – VON GERKAN 1939, cit. n. 32, pp. 165–169.

³⁴ Raissa CALZA, Un problema di iconografia imperiale sull'arco di Costantino, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, XXXII, 1959–1960, pp. 133–161.

³⁵ Jens ROHMANN, Die spätantiken Kaiserporträts am Konstantinsbogen in Rom, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, CV, 1998, pp. 259–282.

³⁶ CIL VI 1139: IMP(eratori) CAES(ari) FL(avio) CONSTANTINO MAXIMO / P(io) F(elici) AVG-VSTO S(enatus) P(opulus) Q(ue) R(omanus) / QVOD INSTINCTV DIVINITATIS MENTIS / MAGNITVDINE CVM EXERCITV SVO / TAM DE TYRANNO QVAM DE OMNI EIVS / FACTIONE VNO TEMPORE IVSTIS / REMPVBLICAM VLTVS EST ARMIS / ARCVM TRIVMPHIS INSIGNEM DICAUIT.

³⁷ Bibliografija o Konstantinovem slavoloku je izjemno obsežna; omenimo le dve »klasični« monografiji in najnovejša dela, objavljena v katalogih razstav v Trieru, Milanu in Rimu: L'ORANGE – VON GERKAN 1939, cit. n. 32; Antonio GIULIANO, *L'arco di Costantino*, Milano 1955; Josef ENGEMANN, Der Konstantinsbogen, *Konstantin der Grosse. Imperator Caesar Flavius Constantinus* (Rheinisches Landesmuseum, Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Trier, 2007, edd. Alexander Demandt, Josef Engemann), Mainz 2007, pp. 85–89; Paul ZANKER, I rilievi costantiniani dell'arco di Costantino a Roma, *Costantino 313 d. C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza* (Palazzo Reale, Milano, 2012, edd. Paolo Biscottini, Gemma Sena Chiesa), Milano 2012, pp. 48–55; Patrizio PENSABENE, L'architettura costantiniana e il fenomeno del reimpiego fra traditio e innovatio, *Costantino 313 d. C.* (Colosseo, Roma, 2013, ed. Mariarosaria Barbera), Milano 2013, pp. 33–38. Pole-



7. Konstancij Klor ali Licinij (313–315).
Rim, Konstantinov slavolok /
Constantius Chlorus or Licinius
(AD 313–315). Rome, Arch of Constantine

valci slavoloka prevzeli ravno reliefe in kipe iz časa Trajana, Hadrijana in Marka Avrelija. Poudariti velja le, da so svoje sporočilo okrepili s tem, da so glave Trajana in Marka Avrelija preoblikovali v Konstantinove.³⁸ Prav tako so bile glave zamenjane na Hadrijanovih tondih, kar pa je danes razvidno le na severnem pročelju (portreti na jugu so izjemno slabo ohranjeni): na prizorih *Lova na merjasca* in *Povratka z lova* je Hadrijana zamenjal mladosten Konstantinov portret, v tondih z *Darovanji Apolonu* in *Herkulu* je Hadrijanovo glavo nadomestil portret starejše osebe, ki je izjemno podobna naši emonski glavi. Nove portretne glave so na tondih poudarili z okroglimi nimbi, vendar le na severni stranici (glave na jugu niso nimbirane). Ker sta z nimbom obdani obe glavi,

mika Melucco Vaccaro vs. Pensabene: Alessandra MELUCCO VACCARO – Angela Maria FERRONI, Chi costruì l'Arco di Costantino? Un interrogativo attuale, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, XLVI, 1993–1994, pp. 1–60; Patrizio PENSABENE – Clementina PANELLA, Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardo-antichi di Roma, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, XLVI, 1993–1994, pp. 111–283; Patrizio PENSABENE – Clementina PANELLA, *Arco di Costantino. Tra archeologia e archeometria*, Roma 1998; Maria Letizia CONFORTO – Alessandra MELUCCO VACCARO, *Adriano e Costantino. Le due fasi dell'arco nella Valle del Colosseo*, Milano 2001.

³⁸ Na reliefih iz časa Marka Avrelija so med restavracijskimi deli v 18. stol. Konstantinove glave zamenjali s Trajanovimi portreti.



8. Konstancij Klor ali Licinij (313–315).
Rim, Konstantinov slavolok /
Constantius Chlorus or Licinius (AD 313–315).
Rome, Arch of Constantine

tako Konstantinova kot glava starejšega moškega, je očitno, da sta oba protagonista cesarskega ranga.³⁹

Kot smo že omenili, je Raissa Calza v članku, objavljenem leta 1959–1960 v *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, v liku darovalca prepoznala Konstantinovega očeta Konstancija Klora.⁴⁰ Avtorica svoje identifikacije ni utemeljila na primerjavah z drugimi cesarskimi portreti, saj portretna ikonografija tako pri Konstanciju Kloru kot pri Liciniju ni dovolj verodostojno določena,⁴¹ ampak z upoštevanjem zgodovinskega in politično-religioznega konteksta.

(1) Glavni argument Raisse Calza je zgodovinski. Starejša historiografska literatura je prvi spopad med Konstantinom in Licinijem datirala na konec leta 314.

³⁹ CALZA 1972, cit. n. 16, figg. 72–73. Npr. *Svinčeni medaljon iz Saône*, Narodna knjižnica, Pariz (morda Maksimijan in Dioklecijan, oba z nimбом).

⁴⁰ CALZA 1959–1960, cit. n. 34.

⁴¹ Čeprav so novčni portreti tetarhov skorajda identični, prepoznava avtorica več podobnosti med portreti s Konstantinovega slavoloka in novčnimi podobami Konstancija Klora kot Licinija: npr. darovalec Herkulu *capite velato* je soroden podobi s *Kovanca Konstancija Klora*, 314, Trier (CALZA 1959–1960, cit. n. 34, figg. 10–11); darovalec Apolonu je podoben portretu na *Zlatem medaljonu Konstancija Klora*, 296, zakladna najdba iz Arrasa, Narodna knjižnica, Pariz (CALZA 1959–1960, cit. n. 34, figg. 12–13).

Cesarja naj bi 1. januarja 315 sklenila premirje, ki sta ga potrdila s skupnim konzulatom leta 315. Toda med njima ni prišlo do dejanskega zblizanja.

(2) Drugi dokaz izhaja iz samega Konstantinovega slavloloka, ki je bil postavljen v proslavitev Konstantinove zmage nad Maksencijem (312) in njegovih decenalijskih (315). Rimski senat je sprejel dekret o postavitvi slavloloka takoj po Konstantinovi zmagi nad Maksencijem v bitki pri Milvijskem mostu 28. oktobra leta 312; spomenik je bil posvečen manj kot tri leta kasneje, med julijem in septembrom 315.⁴² Po mnenju Raisse Calza so slavlolok gradili ravno v obdobju največjih bojov med vladarjema, in ko je bilo 1. januarja 315 sklenjeno premirje med njima, so morala biti dela že proti koncu.⁴³ Podvojeni napis na atiki (CIL VI 1139) omenja izključno Konstantina in friz proslavlja Konstantinovo zmago nad Maksencijem. Posvetitev slavloloka je potekala istočasno z obhajanjem Konstantinovih decenalijskih leta 315. Viri, ki opisujejo praznovanje in Konstantinovo bivanje v Rimu med julijem in septembrom istega leta (npr. Evzebij, Vita Const. 1, 48), Licinijeve prisotnosti v mestu ne omenjajo.⁴⁴

(3) Tretji dokaz temelji na dejstvu, da sta obravnavana cesarska portreta vključena v tonda z darovanji Apolonu in Herkulu. Raissa Calza je izoblikovala ikono-loško razlago na prepričanju, da sta bila Apolon in Herkul pomembna zaščitnika dinastije Konstantinov, povezana zlasti s Konstantinovim očetom Konstancijem Klorom, ustanovnikom dinastije.⁴⁵ Navezava na Herkula izhaja iz politično-religioznega ustroja tetrarhije, v katerem je bil vsak od dveh avgustov, skupaj s svojim cesarjem in nasledstvom, pod okriljem bodisi Jupitra bodisi Herkula. Jupiter je bil tako zaščitnik Dioklecijana in njegovih naslednikov (Galerij, Maksimin Daja, Sever in Licinij), Herkul Maksimijana in pripadajoče dinastije (Konstancij Klor, Maksencij in Konstantin).⁴⁶ Porazdelitev se je izražala tudi v novčnih izdajah, saj je imela dinastija pod zaščito Jupitra na reverzih kovancev podobo *Jupiter Conservator*, dinastija pod varstvom Herkula pa upodobitev *Hercules Invictus*.⁴⁷ Toda čeprav je Konstancij Klor kot Maksimijanov naslednik uradno častil Herkula, je bil osebno predan mo-

⁴² L'ORANGE – VON GERKAN 1939, cit. n. 32, p. 33.

⁴³ CALZA 1959–1960, cit. n. 34, p. 134.

⁴⁴ CALZA 1959–1960, cit. n. 34, p. 141.

⁴⁵ CALZA 1959–1960, cit. n. 34, p. 141.

⁴⁶ CALZA 1959–1960, cit. n. 34, pp. 141–143.

⁴⁷ CALZA 1959–1960, cit. n. 34, pp. 142–143, s tam navedenimi novci. *Jupiter Conservator* je upodobljen kot prostostoječi Jupiter, ki drži v desnici zemeljsko oblo z Viktorijo v aktu kronanja ter v levici žezlo in ob njem je orel z vencem. *Hercules Invictus* je prostostoječi Herkul z gorjačo in levjo kožo.

noteističnemu kultu boga sonca, kar je kasneje prenesel na sina Konstantina. Kult Apolona - Sola je Konstancij Klor povzel po Klavdiju Gotiku, ki je v latinskih panegiriki predstavljen kot prednik dinastije Konstantinov (Pan. Lat. 7, 2, 2). Konstantin se je že od začetkov svojega vladanja nagibal k sončnemu kultu, o čemer priča tudi vizija v Apolonovem templju v galskem Grandu leta 310 (Pan. Lat. 7, 21, 4–6).⁴⁸

(4) Konstantinov slavlolik je, sledeč ikonološki razlagi Raisse Calza, neke vrste sinov poklon očetu,⁴⁹ obenem gre za dinastični spomenik, ki povzdiguje novo konstantinsko dinastijo. Konstancij Klor, ki je bil v času postavitve spomenika že pokojen, vendar prisoten kot *divus* (konsekriran takoj po smrti leta 306), je na slavloliku izpostavljen kot začetnik dinastije, in to v dveh vlogah, bodisi kot naslednik Maksimijana, od katerega je prevzel cesarsko oblast (darovanje Herkulu), bodisi kot potomec Klavdija Gotika, pri katerem se je navdušil nad monoteizmom (darovanje Apolonu).

Identifikaciji Raisse Calza se je zoperstavil Jens Rohmann, in sicer v študiji, ki je bila leta 1998 objavljena v *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*.⁵⁰ Avtor je poskusil ovreči ali vsaj postaviti pod vprašaj prav vse dokaze, na katerih je temeljilo poistovetenje lika s Konstancijem Klorom, in ponovno predlagal Licinija kot najverjetnejšega kandidata. Ker cesarska ikonografija 3. in 4. stoletja še vedno ni jasno določena,⁵¹ je avtor sledil enaki metodi kot Raissa Calza: identifikacije ni utemeljil na ikonografiji, ampak jo je poskušal razbrati iz konteksta.

(1) Jens Rohmann je najprej zavrnil zgodovinski argument. Raissa Calza je prvo vojno med Konstantinom in Licinijem datirala v leto 314 in konzulat leta 315 naj bi pomenil premirje. Rohmann je, sledeč novejši historiografski literaturi, premaknil čas prvega spopada v obdobje med septembrom 316 in februarjem 317.⁵² Pri tem se je oprl na pričevanje zgodovinarja Avrelija Viktorja (Caes. 41, 2 in 8), ki pravi, da so padcu Maksimina Daje (leta 313) sledila tri leta miru.

⁴⁸ CALZA 1959–1960, cit. n. 34, pp. 146–147.

⁴⁹ CALZA 1959–1960, cit. n. 34, pp. 147–148: »Sodobni panegiriki in zgodovinarji so poudarjali Konstantinovo predanost očetovim religioznim doktrinom in njegovo opiranje na očetov lik ob začetku vladanja. Po antičnih virih je očetov duh tisti, ki se na čelu svojih nevidnih nebeških legij bojuje skupaj s sinom, vodi mladega vladarja skozi bojne zmage in ga spremlja ob zavzetju prestolnice.«

⁵⁰ ROHMANN 1998, cit. n. 35.

⁵¹ Tudi ROHMANN 1998, cit. n. 35, p. 264, poudarja, da identifikacija na osnovi ikonografije ni možna, saj Licinijevi portreti v obli plastiki niso z gotovostjo atribuirani. Prav tako ne bi bila verodostojna identifikacija obravnavanih portretov na osnovi kovancev, saj so novčnice iz časa tetrahov poenotene in ni poudarjenih osebnih karakteristik posameznih tetrahov.

⁵² ROHMANN 1998, cit. n. 35, p. 266: zlasti Christian HABICHT, Zur Geschichte des Kaisers Konstantin, *Hermes*, LXXXVI, 1958, pp. 360–378.

(2) Konstantinov slavolok je bil posvečen ob decenalijskih leta 315, v letu skupnega konzulata Konstantina in Licinija. Po porazu Maksencija (Konstantin, 312) in Maksimina Daje (Licinij, 313) sta si cesarja delila oblast in imela jurisdikcijo nad bodisi zahodnim bodisi vzhodnim delom cesarstva; tetarhija se je tako preoblikovala v diarhijo. Slavolok je bil torej kot uradni, državni spomenik izraz trenutne politične situacije in državne ureditve, to je diarhije Konstantina in Licinija. Po Rohmannovem mnenju je diarhija ohranjala ideološke premise tetarhije in prevzela značilnosti njene uradne propagande, ki je med drugim poudarjala enotnost (*concordia*) med sovladarjema. Celo po krvavem spopadu med Konstantinom in Licinijem v letih 316–317 najdemo epigrafska in numizmatična pričevanja o »skladju med cesarjema«. ⁵³ Napisi na čast decenalijskih in z obetom vicenalijskih (VOTIS X in VOTIS XX ter SIC X in SIC XX) proslavljajo jubileja obeh cesarjev. Ker so postavljeni nad Hadrijanovimi tondi, na katerih sta izklesana tako Konstantin kot Licinij, njunih imen ni bilo treba izpisati. ⁵⁴ Na spomeniku, ki proslavlja decenalijske, je torej lahko upodobljen le sovladar Licinij; Konstancij Klor bi bil neprimeren.

(3) Prepričanju Raisse Calza, da sta Apolon in Herkul tako tesno vezana na Konstantinovo hišo, da Licinijeva prisotnost na upodobitvi (vsebinsko) ni mogoča, je Jens Rohmann zoperstavil protiargument: novčnice izdaje, na katerih je na aversu upodobljen Licinij, na reverzu pa *Sol Invictus*, datirane v čas postavitve slavlolo. ⁵⁵

(4) Konstantinov slavolok je kot prvovrsten državni spomenik moral slediti pravilom uradne umetnosti tetarhije, obenem je pomembno, da upoštevamo, kako je spomenik sprejemala in razumevala publika. Ker je bila po zmagah nad Maksencijem in Maksiminom Dajo uradna oblika oblasti diarhija ter ker sta leta 315 Konstantin in Licinij konzula, je gledalec v likih dveh cesarjev (označenih z nimbi) avtomatično prepoznal trenutnega vladarja. Slavolok je bil torej postavljen na čast Konstantina, Licinij je bil na njem upodobljen zaradi upoštevanja pravil tetarhičnega (diarhičnega) spomenika. ⁵⁶

Toda Rohmann je v spomeniku opazil tudi odstopanja od pravil tetarhične umetnosti: portreta sta individualizirana, cesarja nastopata posamično, ne kot ko-

⁵³ ROHMANN 1998, cit. n. 35, p. 266.

⁵⁴ ROHMANN 1998, cit. n. 35, p. 269, figg. 49, 3–4: Avtor navaja v dokaz zlato sponko iz kraja Niederemmel (Pokrajinski muzej, Trier) z napisoma VOTIS X D N CONSTANTINI AUG in VOTIS X D N LICINI AUG. Cf. Maria RADNOTI-ALFÖLDI, Die Niederemmeler Kaiserfibel. Zum Datum des ersten Krieges zwischen Konstantin und Licinius, *Bonner Jahrbücher*, CLXXVI, 1976, pp. 183–200.

⁵⁵ Npr. Kovanec Licinija, 313–315, Rim (ROHMANN 1998, cit. n. 35, figg. 3 a–b in navedbe na pp. 270–272).

⁵⁶ ROHMANN 1998, cit. n. 35, p. 273.

legij (kot npr. na Galerijevem slavoloku v Solunu, ok. 298–203), ikonografski program sledi pravilom zgodnjega cesarstva. Čeprav je na spomeniku upodobljen tudi Licinij, je iz slavloloka razvidno, da je njegov protagonist Konstantin, čigar vladavina ne temelji več na tetrahiji (diarhiji), ampak se zgleduje po zgodnjem cesarstvu.

Kdo je torej upodobljen na Konstantinovem slavoloku in kaj le-ta proslavlja? Po mnenju Raisse Calza gre za dinastični spomenik, ki proslavlja (in vzpostavlja) novo vladarsko hišo Konstantinov, zato je ob Konstantinu njegov divinizirani oče Konstancij Klor. Jens Rohmann interpretira slavlolik kot tetrahični (diarhični) spomenik, ki odslikava trenutno obliko vladavine, to je diarhijo Konstantina in Licinija, zato je na monumentu lahko upodobljen le slednji. Kdo torej, Konstancij Klor ali Licinij? Avtorji, ki so pisali o Konstantinovem slavoloku po izidu članka Jensa Rohmanna, največkrat povzemajo Rohmannovo interpretacijo (tudi zato, ker je članek Raisse Calza časovno precej oddaljen),⁵⁷ toda obe argumentaciji imata tako prednosti kot pomanjkljivosti. Poglejmo nekatere.

(1) Glede glavnega zgodovinskega argumenta, na katerem temeljita tako dokazovanje Raisse Calza kot zavračanje Jensa Rohmanna, torej datacije prvega spopada med Konstantinom in Licinijem na konec leta 314 ali v obdobje 316–317, lahko po vsem zapisanem sklenemo, da postavitev natančnega datuma v to ali ono leto ne spreminja niti namembnosti slavloloka niti njegove vpetosti v uradno linijo posvečanja slavnih spomenikov ali odstopanja od nje (o tem več kasneje). Velja pa poudariti neko drugo zgodovinsko dejstvo, ki je bilo v predstavljenih interpretacijah potisnjeno ob stran: dejstvo, da je Licinija po dokončnem porazu v bitki pri Hrizopolisu 18. septembra leta 324 in smrti v Solunu pomladi naslednjega leta zadela še *damnatio memoriae*, o čemer poroča Evzebij (Hist. Eccl. 10, 9, 5).⁵⁸ Čeprav ne moremo trditi, da so bili v Rimu uničeni (ali preklesani) prav vsi Licinijevi portreti in da je bilo njegovo ime izbrisano z vseh javnih napisov, si vendarle težko predstavljamo, da so njegov lik pustili nepoškodovan na tako uglednem spomeniku, kot je Konstantinov slavlolik.

(2) Konstantinov slavlolik je bil resda postavljen po naročilu senata, toda kakšna je bila tedaj njegova volja? Je spodbujal diarhijo Konstantina in Licinija po modelu

⁵⁷ Supra n. 37.

⁵⁸ *Damnatio memoriae* je bila podobnega obsega kot pri Maksenciju in tudi Licinij je bil imenovan *tyrannus*, kar pomeni uzurpator ali nelegitimni vladar. Cf. Simon CORCORAN, Hidden from history. The legislation of Licinius, *The Theodosian Code. Studies in the imperial law of late Antiquity*, London 1993, pp. 97–119; Simon CORCORAN, The Powers of Lesser Tetrarchs. Licinius, *The Empire of the Tetrarchs*, Oxford 1996, pp. 274–292. O *damnatio memoriae*: Eric R. VARNER, *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden – Boston, 2004 (Monumenta Graeca et Romana, 10).

tetrarhov ali je – nasprotno – navijal za konstantinsko dinastijo po zgledu vladarjev 1. in 2. stoletja? Kakšna je sploh bila vloga senata v tem času?

Po Dioklecijanovih ustavnih reformah je bila vloga rimskega senata zelo omejena. V principatu je bil senat najvišje zakonodajno telo, toda v dominatu je vlogo zakonodajalca prevzel *dominus*. Po teritorialni reformi Rim ni bil več sedež oblasti, zato je imel rimski senat malodane le vlogo mestnega sveta. Predsedoval mu je mestni prefekt (*praefectus urbi*), ki je vodil Rim.

Po mnenju Timothyja Davida Barnesja je Konstantin hotel povrniti senatu nekdanji ugled.⁵⁹ Po zmagi nad Maksencijem je triumfalno vstopil v Rim kot osvoboditelj mesta, vendar se ni maščeval nad nekdanjimi funkcionarji, večina jih je celo ostala na položajih. Obenem je sprejel sklep, s katerim je senatorje ponovno vključil v cesarsko administracijo (cesarji od Septimija Severa dalje so dajali prednost vitezom). Senat je v odgovor sprejel odlok, po katerem je bil Konstantin imenovan za prvega med vladarji (Laktancij, *Mort. Pers.* 44, 11: *primi nominis titulum decrevit*). Čeprav ni povsem jasno, kaj natančno je pomenil ta sklep, je iz virov razvidno, da je obsegal vsaj dva privilegija: Konstantin je imel izključno pravico imenovanja konzulov in njegovo ime je bilo v uradnih dokumentih zapisano na prvem mestu. Senat mu je nadalje podelil zlati ščit in venec (kot osvoboditelju Italije), obenem mu je posvetil kip Viktorije v Kuriji ter Maksencijevo baziliko in (nov) slavolok. Slednji je bil slavljeni spomenik najvišjega državnega statusa in senat je moral slediti pravilom postavljanja javnih obeležij. Toda ali je senat pri tem želel slediti pravilom tetrarhične umetnosti kolegialnega značaja ali tradicionalne cesarske umetnosti dinastičnega značaja? Odgovor morda najdemo v spomeniku samem.

(3) V času tetrarhije so bili – kot je v pregledu rimskega kiparstva ugotovila Diana E. E. Kleiner – vsi najpomembnejši spomeniki posvečeni vsem štirim vladarjem, tudi v primeru, da je eden prevladal.⁶⁰ Toda zakaj bi si senat sedaj želel diarhije, ko je končno imel v Konstantinu zanesljivega zaveznika, ki mu je hotel povrniti nekdanji ugled? In če je senat kljub temu navijal za diarhijo, zakaj je na spomeniku Liciniju namenjena tako majhna vloga?

Zgovoren primer je sicer malo poznan spomenik v kraju Adamclisi, ki je posvečen obema. Iz dedikacijskega napisa (CIL III 13734 = ILS 8938) razberemo, da sta

⁵⁹ Timothy David BARNES, *Constantine and Eusebius*, Cambridge, MA. – London 1981, pp. 44–46; IDEM, *Constantine. Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire*, Chichester – Malden, MA 2011, pp. 83–85. Cf. Thomas GRÜNEWALD, *Constantinus Maximus Augustus. Herrschaftspropaganda in der zeitgenössischen Überlieferung*, Stuttgart 1990; Robert ROSS HOLLOWAY, *Constantine & Rome*, New Haven – London 2004; Johannes WIENAND, *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.*, Berlin 2012.

⁶⁰ Diana E. E. KLEINER, *Roman Sculpture*, New Haven – London 1992, p. 413.

pretorijanska prefekta Petronij Anian in Julij Julijan postavila spomenik Konstantinu in Liciniju, ker sta povrnila varnost in obnovila mesto (le-to je utrpelo veliko škodo ob vpadih Gotov v drugi polovici 3. stoletja).⁶¹ Napis se nanaša na manjši monoliten trofej, postavljen ob vzhodnih mestnih vratih po zgledu izvirnega *Tropaeum Traiani* v njegovi neposredni bližini. Spomenik proslavlja dvojno zmago leta 314, ko je Konstantin premagal Germane, Licinij pa Perzije in Gote, in napis jasno imenuje oba vladarja.

Tudi Konstantinov slavolok bi lahko počastil dvojno zmago – Konstantinovo leta 312 nad Maksencijem in Licinijevo leta 313 nad Maksiminom Dajo. Če bi senat želel, bi lahko spomenik posvetil obema vladarjema in svojo željo po diarihiji zaznamoval z dvojnimi ali skupnim napisom.

(4) Iz obeležja samega tako morda lahko razberemo, da se je senat odločil slediti tradiciji in – po mnenju Diane E. E. Kleiner – je bilo v rimski navadi, da je novi cesar za svoje prvo javno naročilo izbral spomenik, s katerim se je navezal na znamenitega prednika.⁶² Sledeč tej tradiciji, je na slavlolu senat (ali bolje Konstantin prek senata) rimski publiki predstavil novo dinastijo in njenega diviniziranega začetnika Konstancija Klor. Obenem jo je – s prisvojitvijo Avgustovega načina portretiranja ter reliefov Hadrijana, Trajana in Marka Avrelija – umestil v linijo izjemnih rimskih cesarskih hiš (Julijcev-Klavdijcev, Flavijcev in Antoninov).

Konstancij Klor je umrl leta 306 v Yorku (*Eboracum*). Konstantin je njegovo truplo prepeljal v Trier (*Augusta Treverorum*), kjer sta se odvila pokop in konsekracija (Pan. Lat. 7, 14, 3–4). Ob priliki je izdal serijo kovancev (kovnice *Londinium*, *Augusta Treverorum* in *Lugdunum*) bodisi v čast očetu bodisi za lastno legitimacijo.⁶³

⁶¹ CIL III 13734 = ILS 8938 (datacija 316): ROMANAE SECURITATIS LIBERTATISQ(ue) [V]INDICIBUS / D(ominis) N(ostris) FL(avio) VAL(erio) CONSTANTINO ET [LICINIANO / LICINIO] PIIS FELICIBUS AETERNIS AUG(ustis) / QUORUM VIRTUTE ET PROVIDENTIA EDOMITIS / UBIQUE BARBARARUM GENTIUM POPULIS / AD CONFIRMANDAM LIMITIS TUTELAM ETIAM / TROP(a)EENSIVM CIVITAS AUSPICATO A FUNDAMENTIS / FELICITER OPERE CONSTRUCTA EST. / PETR(onius) ANNIANUS V(ir) C(larissimus) ET IUL(ius) IULIANUS V(ir) EM(imentissimus) PRAEF(ecti) PRAET(orio) NUMINI EORUM SEMPER DICATISSIMI. Cf. Emilian POPESCU, Epigraphische Beiträge zur Geschichte der Stadt Tropaeum Traiani, *Studii clasice*, VI, 1964, pp. 185–203.

⁶² KLEINER 1992, cit. n. 60, p. 185. Avgust je tako ob začetku svojega vladanja v Rimu postavil arhitekture vsakemu od svojih treh očetov: dinastičnemu, Juliju Cezarju (Steber in tempelj Božanskega Julija, na Rimskem forumu), krvnemu, Gaju Oktaviju (Slavolok Gaja Oktavija, na Palatinu), in božanskemu, Apolonu (Apolonov tempelj, na Palatinu). Hadrijan je v Rimu s številnimi deli proslavil ne le svojega adoptivnega očeta, Božanskega Trajana, temveč je konsekriral in z monumenti poveljčal tako rekoč vse (pokojne) člane cesarske družine. In še bi lahko naštevati.

⁶³ Npr. Kovanec Božanskega Konstancija Klor, 306, Lugdunum: obv. DIVO CONSTANTIO AVG (*capite velato*, ovenčana glava); rev. CONSECRATIO (orel); Kovanec Božanskega Konstancija Klor, 307–308, Trier: obv. DIVO CONSTANTIO PIO (*capite velato*, ovenčana glava); rev. MEMORIA

Vzpostavitev Konstantinove dinastične propagande je prvič zgovorno ilustrirana v panegiriku iz leta 310, v katerem neznani avtor zapiše, da Konstantinov rod izvira iz cesarja Klavdija Gotika, po konsekraciji imenovanega *Divus Claudius* (Pan. Lat. 7, 2, 2). Razvoj dinastičnega programa je razviden iz številnih virov,⁶⁴ med katerimi je vizualno najzgovornejša Konstantinova serija kovancev iz let 317–318, ki je vključevala vse tri božanske prednike Konstantinove dinastije: Klavdija Gotika, Konstancija Klora in Maksimijana, Konstantinovega tasta in starega očeta njegovih sinov.⁶⁵

Je torej na Konstantinovem slavlolu upodobljen Konstancij Klor kot *divus*? V prid temu govori porazdelitev posameznih prizorov: Konstantin je upodobljen pri lovu, Konstancij Klor pri darovanju ob bogovih. Toda če v zgodovini rimske cesarske umetnosti iščemo prizore, na katerih bi bila sin vladar in njegov pokojni, divinizirani oče upodobljena na istem spomeniku, najdemo vzporednico le na Trajanovem slavlolu v Beneventu.⁶⁶

(5) Kdo torej, Konstancij Klor ali Licinij? Konstantinov slavlol kot diarhični ali dinastični spomenik? Na podlagi vsega povedanega je verjetneje, da je v danih okoliščinah senat sledil rimski tradiciji dinastičnih spomenikov in je na portretu upodobljen Konstancij Klor. Vendar dokončnega odgovora za zdaj ne moremo zapisati.

Izhajajoč iz slogovnih lastnosti portreta na slavlolu še dva poudarka. V *Življenjepisu Božanskega Klavdija* preberemo tale opis (namišljenega) prednika Konstantinov: »*Ipsae Claudius ... statura procerus, oculis ardentibus, lato et pleno vultu*« in »*In quo Traiani virtus, Antonini pietas, Augusti moderatio et magnorum prin-*

FELIX (oltar s plamenom in girlando, ob straneh orla). Galerij in Maksimin takih kovancev nista izdala, Maksencij da, in to v italjskih kovnicah v znak tedanjega zavezništva s Konstantinom.

⁶⁴ O tem in drugih virih: François CHAUSSON, *Stemmata aurea, Constantin, Justine, Théodose. Revendications généalogiques et idéologie impériale au IV^e s. ap. J.-C.*, Roma 2007, pp. 25–29.

⁶⁵ Maksimijana je takoj po smrti leta 310 konsekriral njegov sin Maksencij, toda v času spopadov med Konstantinom in Maksencijem je Maksimijana doletela *damnatio memoriae*. Po zmagi nad nasprotnikom je Konstantin svojega tasta rehabilitiral in ponovno konsekriral, najverjetneje leta 317.

⁶⁶ Na reliefih, ki uokvirjata napis na »mestnem« licu slavlola, je upodobljen *Trajanov prihod v Rim po koncu dačanskih vojn leta 106*. Cesarja sprejmejo dva konzula v togi, prikazana v manjšem razmerju kot drugi protagonisti, in Roma (na desnem reliefu) ter kapitolska trojica (na levem reliefu). Jupiter, ki stoji med Minervo in Junono, drži v levici žezlo, z desnico pa predaja strelo Trajanu, ki je upodobljen v togi na skrajnem desnem robu desnega reliefa. Ob Trajanovi desnici stoji Hadrijan, prikazan kot mlad bradat moški, enakovreden cesarju. Hadrijan se je sicer udeležil Trajanovih vojnih pohodov, vendar ni bil vključen v Trajanov steber in Veliki Trajanov friz (vsaj ne na prizore, ki so se ohranili), najdemo ga le na Trajanovem slavlolu v Beneventu. Po mnenju Diane E. E. Kleiner je to dokaz, da je bil obravnavani slavlol dokončan po Trajanovi smrti. Hadrijan je vključil svojo podobo v slavlol, ker je hotel izpostaviti tesno razmerje z adoptivnim očetom, ki je bil tedaj že diviniziran (KLEINER 1992, cit. n. 60, p. 228).

cupum bona sic fuerunt, ut non ille ab aliis exemplum caperet sed, etiamsi illi non fuissent, hic ceteris reliquisset exemplum» (Historia Augusta, Divus Claudius 13, 5 in 2, 3). *Lato et pleno vultu* se zdi kot definicija portreta na slavoloku, primerjave Klavdija Gotika z Avgustom, Trajanom in Antonini pa kot ikonografski program spomenika. Toda obravnavani portret je, tako kot emonski, zelo soroden porfirnim portretom tetrahov, zato lahko konec koncev gledalec prebere obraz na Konstantinovem slavoloku kot portret bodisi Konstancija Klora bodisi Licinija, odvisno od okoliščin in lastnih pričakovanj. To je morda tudi razlog, zakaj portretov v primeru, da bi šlo za podobe Licinija, ni doletela *damnatio memoriae*.

Emona na prehodu iz 3. v 4. stoletje

V času tetrahije, ko je bila rimska država razdeljena na prefektore, dieceze in province, je Emona pripadala provinci *Venetia et Histria*, katere upravno središče je postala Akvileja. Tu je bil sedaj sedež guvernerja province in vojaške komande, tako kopenske kot mornarice; upravni organi so obsegali tudi davčni urad in kovnico denarja (vsaj po letu 295).⁶⁷ O pomembnosti Akvileje v tem času pričajo številni obiski cesarjev in članov cesarske družine, ki so najverjetneje bivali v cesarski palači.⁶⁸

Na prehodu iz 3. v 4. stoletje je Akvileja doživela pravo urbanistično preoblikovanje.⁶⁹ Mesto so obdali z novim obzidjem in ob njegovem severozahodnem kotu postavili cirkus (poudariti velja, da sta bila Milan in Akvileja edini severnoitalski mesti s cirkusom v času tetrahije). Ob cirkusu je najverjetneje stala cesarska palača (kot tudi v Rimu, Milanu, Trieru, Solinu, Sirmiju, Konstantinoplu), ki je omenjena v panegiriku, posvečenem Maksimijanu in Konstantinu, ob poroki Konstantina in

⁶⁷ Cristiano TIUSSI, Sulla via per Aquileia. La città nel quadro storico e territoriale di età tetrarchica e costantiniana, *Costantino e Teodoro. Aquileia nel IV secolo* (Aquileia, Palazzo Meizlik, Museo Archeologico Nazionale, Basilica, edd. Cristiano Tiussi, Luca Villa, Marta Novello), Milano 2013, pp. 28–41. Poleg Milana in Rima je bila lansko leto – ob 1700. obletnici tolerančnega edikta – pomembna razstava tudi v Ogleju, ob kateri je izšel katalog, ki je zbral nova spoznanja o Akvileji in njeni širši okolici na prehodu iz 3. v 4. stol. Ob tej priliki je v Ogleju potekal tudi mednarodni simpozij na to temo, cf. *Costantino il Grande a 1700 anni dall'Editto di Milano* (ed. Giuseppe Cucito), Trieste 2014 (= *Antichità Altoadriatiche*, LXXVII, 2014).

⁶⁸ Številni literarni in epigrafski viri o bivanju cesarjev in članov cesarske družine v Akvileji na prehodu iz 3. v 4. stol., cf. Mara BONFIOLI, Soggiorni imperiali a Milano e ad Aquileia da Diocleziano a Valentiniano II, *Antichità Altoadriatiche*, IV, 1973, pp. 125–149; Werner RIESS, Konstantin und seine Söhne in Aquileia, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, CXXXV, 2001, pp. 267–283.

⁶⁹ Cristiano TIUSSI, Monika VERZAR, Luca VILLA, Aquileia splendida Civitas. La città tardoantica, *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, pp. 54–67.

Fauste leta 307 v Trieru (Pan. Lat. 6, 6, 2). Neznani avtor se spominja podobe (*imago*) v akvilejski palači (*in Aquileiensi palatio*), na kateri je bila upodobljena deklica Fausta, hčerka cesarja Maksimijana, kako daruje mlademu Konstantinu »šlem, sijoč v zlatu in dragocenih kamnih, s ptičjim perjem na vrhu«. ⁷⁰ Podoba naj bi nastala ob Konstantinovem prvem obisku Akvileje med letoma 293 in 296, ko je potoval na vzhod, da bi se pridružil Dioklecijanovi in Galerijeji vojski. ⁷¹ Konstantin se je kasneje večkrat mudil v Akvileji; v virih so najzanesljiveje izpričani obiski v letih 315, 318 in 326.

Nadalje so med amfiteatrom in cirkusom zgradili Velike Konstantinove terme (*Thermae Felices Constantinianae*) ter prenovili forum, zlasti njegov zahodni portikat, kjer so vrh pluteja izpisali imena najpomembnejših oseb iz akvilejske zgodovine, med katerimi je bil najverjetneje imenovan tudi Maksimijan (napisi so morda služili tudi kot oznaka kipov). ⁷² Povečali so rečno pristanišče in v Konstantinovem času ⁷³ v njegovi neposredni bližini postavili velika skladišča (*horrea*) in tržnico. O pomembnosti Akvileje pričajo tudi Teodorov škofovski kompleks in številne *domus* z razkošnimi trikliniji.

⁷⁰ Elisabetta GAGETTI, Ricostruzione dell'elmo-diadema di Costantino, *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, pp. 224–225, cat. 32.

⁷¹ TRUSSI 2013, cit. n. 67, p. 30.

⁷² Epigrafska pričevanja, najdena v Akvileji, iz časa Dioklecijana in Maksimijana (razen baz za kipe, infra n. 75): posvetilni napis Maksimijanu (?) na forumskem pluteju (Inscr. Aq. 649; cf. Claudio ZACCARIA, Iscrizione di L. Manlio Acidino su uno dei plutei del foro (riproduzione), *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, pp. 222–223, cat. 30) ter Dioklecijanovo in Maksimijanovo posvetilo Apolonu Belenu in Solu, datirano med 286 (ko se je Dioklecijanu pridružil Maksimijan) in 293 (ustanovitev tetrarhije) (CIL V 732 = ILS 625 = Inscr. Aq. 127; cf. Claudio ZACCARIA, Dedicata di Diocleziano e Massimiano a Beleno, *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, pp. 247–248, cat. 80).

⁷³ Akvilejska epigrafska pričevanja iz časa Konstantina obsegajo: posvetilo Konstantinu ob obnovi neke stavbe (term?) (AE 2001, 1009; cf. Claudio ZACCARIA, Dedicata a Costantino per il riatto di qualche edificio (terme?), *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, p. 204, cat. 6); omembo Konstantinovega (?) svetovalca (cf. Claudio ZACCARIA, Menzione del *consistorium* di Costantino (?), *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, p. 221, cat. 28); opečne žige s Konstantinovým imenom (cf. Claudio ZACCARIA, Laterizi bollati *Constantini victoris*, *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, p. 223, cat. 31); napis s posvetilom Konstantinu, najden na predelu, imenovanem Marignane, takoj za severozahodnimi mestnimi vrati, v neposredni bližini cirkusa (in najverjetneje cesarske palače; morda baza kipa, ki je bil morebiti posvečen Viktoriji; CIL V 8269 = AE 1984, 434 = Inscr. Aq. 448; cf. Claudio ZACCARIA, Iscrizione di Costantino dalle Marignane, *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, p. 225, cat. 33); napis iz Velikih Konstantinových term (nejasen pridevek *invictus* ali *victor*, zato datacija bodisi 312/15–324 bodisi 324–337; pridevek *victor* namreč po zmagi nad Licinijem leta 324; AE 1996, 694; cf. Claudio ZACCARIA, Iscrizione delle Terme Felici Costantiniane, *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, p. 309, cat. 244). Dva izmed miljnih kamnov v kraju Villesse nosita posvetilo bodisi Konstantinu bodisi cesarjem vladarjem druge tetrarhije (Konstancij Klor, Galerij, Sever in Maksimin Daja): Cristiano TRUSSI, Miliario di Costantino, *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, p. 205, cat. 7 (Konstantin), in Cristiano TRUSSI, Miliario con iscrizione alla seconda tetrarchia (?), a Crispo, Liciniano Licinio e Costantino II Cesari, a Valente e Valentiniano, *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, pp. 205–206, cat. 8 (Konstancij Klor, Galerij, Sever in Maksimin Daja).

Med akvilejskimi poznoantičnimi portreti ni bil (za zdaj) noben pripisan tetrarhom ali Konstantinu,⁷⁴ ohranjena sta le dva napisa na bazah slavilnih kipov, ki sta bila posvečena Dioklecijanu (CIL V 8205) in Maksimijanu (CIL V 858 = Inscr. Aq. 462).⁷⁵

Zgodovinske okoliščine na območju Emone in zahodnega dela današnje Slovenije na prehodu iz 3. v 4. stoletje je v publikacijah iz leta 2014 osvetlil Rajko Bratož, čeprav je ohranjenih le malo pričevanj.⁷⁶ Med epigrafskimi spomeniki velja omeniti dva miljna kamna, prvega iz Ajdovščine (RINMS 176 = Ins. It. X, 4, 379) in drugega iz danes italijanske Podgore (CIL III 11318 = Ins. It. X, 4, 380), kamor je bil najverjetneje prenesen iz Mirna. Miljnika sta datirana v leti 305–306 in oba nosita imena tetrarhov Konstancija Klora, Galerija, Severa in Maksimina Daje. Na mirenskem kamnu so kasneje doklesali Licinijevo ime.⁷⁷ Okoli leta 309 je datirana zakladna najdba iz Čenturja pri Kopru. Približno 18.000 kovancev je sestavljalo del vojaške blagajne ene od Maksencijevih enot, ki se je v naglici umaknila pred sovražnikom. Večina najdenih kovancev je bila izdanih v Maksencijevih kovnicah in od tega približno tri četrtine v Akvileji.⁷⁸

Omenjeni pričevanja sta po Bratoževem mnenju pomembni tudi za širši zgodovinski kontekst v času četrte tetrarhije, ki je bila vzpostavljena novembra leta 308 na sestanku vladarjev v kraju *Carnuntum*. Galerij je bil imenovan za avgusta vzhodnega predela cesarstva, Licinij zahodnega; v vladanju sta jima bila pridružena cesarja Maksimin Daja in Konstantin. Toda Licinij ni mogel dejansko prevzeti oblasti nad Italijo in Afriko, saj si je ta ozemlja uzurpiral Maksencij. Galerij je zato

⁷⁴ Paolo CASARI, Osservazioni sulla scultura ritrattistica tardoantica ad Aquileia, *Antichità Altoadriatiche*, XLIV, 1998, pp. 477–499. Med spomeniki v oglejskem muzeju kažeta največ skupnih elementov z emonskim portretom fragmenta moških glav, prvi datiran v sredino 3. stol. in drugi v 225–250 (Valnea Santa Maria SCRINARI, in: *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, p. 68, cat. 200; p. 71, cat. 210), vendar brez izrazite podobnosti.

⁷⁵ Claudio ZACCARIA, L'epigrafia tardoantica, *Costantino e Teodoro* 2013, cit. n. 67, p. 37: Dioklecijanova baza je datirana ok. 286, Maksimijanova ok. 288.

⁷⁶ Rajko BRATOŽ, Costantino tra l'Italia nordorientale e l'Ilirico (313–326), *Antichità Altoadriatiche*, LXXVIII, 2014, pp. 95–128; Rajko BRATOŽ, *Med Italijo in Ilirikom. Slovenski prostor in njegovo sosedstvo v pozni antiki*, Ljubljana 2014 (Dela I. razreda Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 39 – Zbirka Zgodovinskega časopisa, 46).

⁷⁷ Marjeta ŠAŠEL KOS, Milestone of AD 305–306, *The Roman Inscriptions in the National Museum of Slovenia / Lapidarij Narodnega muzeja Slovenije*, Ljubljana 1997 (Situla 35), pp. 469–471, cat. 176.

⁷⁸ Aleksander JELOČNIK, *Čenturska zakladna najdba folisov Maksencija in tetrarhije / The Čentur Hoard. Folles of Maxentius and of the Tetrarchy*, Ljubljana 1973; Aleksander JELOČNIK – Peter KOS, *Zakladna najdba Čentur-C. Folisi Maksencija in tetrarhije / The Čentur-C Hoard. Folles of Maxentius and of the Tetrarchy*, Ljubljana 1983.

soavgustu kot nadomestna ozemlja podelil panonsko diecezo in provinco Retijo, od koder se je Licinij pripravljaj na vojaški napad na Italijo. Na meji, zlasti v Istri, naj bi potekale omejene vojaške akcije, ki bi pripravile strateško bazo za kasnejši vojni pohod. O verjetni Licinijevi zasedbi Istre v letih 310–311 poleg zakladne najdbe v Čenturju pri Kopru pričajo dva miljna kamna iz Mirna (*supra*) in okolice Akvileje (ILS 675 = Inscr. Aq. 2899) z Licinijevim imenom ter dve posvetili Liciniju na podstavkih slavnih kipov iz Poreča (Inscr. It. X 2, 7) in Pule (Inscr. It. X 1, 45), na katerih je bilo vladarjevo ime kasneje izbrisano. Toda kot ugotavlja Bratož, ostaja problem prevlade nad istrskim polotokom (Maksencij ali Licinij?) v letih 310–311 še vedno odprt.⁷⁹

Nadaljnji potek dogodkov je dobro poznan: Konstantinova zmaga nad Maksencijem leta 312 in prevzem oblasti nad Italijo (in Afriko), srečanje med Konstantinom in Licinijem leta 313 v Milanu, Licinijeva zmaga nad Maksiminom Dajo leta 313. Čeprav sta imela sovladarja leta 314 v oblasti vsak po šest diecez (Konstantin 43 provinc na zahodu in Licinij 58 provinc na vzhodu), je Licinij najverjetneje pritiskal na Konstantina zaradi Italije. Zato je Konstantin predlagal, naj se oblast nad vmesnim območjem (Italijo) podeli cesarju Basijanu, toda Licinij je skoval zaroto in omenjenega kandidata usmeril proti sovladarju. Konstantin je zaroto odkril in zaveza med diarhoma je bila prelomljena. O tem poroča neznani avtor v Origo Constantini 15:

Post aliquantum deinde temporis Constantium Constantinus ad Licinium misit, persuadens ut Bassianus Caesar fieret, qui habebat alteram Constantini sororem Anastasiam, ut exemplo Diocletiani et Maximiani inter Constantinum et Licinium Bassianus Italiam medius obtineret. Et Licinius talia frustrante, per Senicionem Bassiani fratrem, qui Licinio fidus erat, in Constantinum Bassianus armatur. Qui tamen in conatu deprehensus Constantino iubente convictus et stratus est. Cum Senicio auctor insidiarum posceretur ad poenam, negante Licinio, fracta concordia est, additis etiam causis quod apud Emonam Constantini imagines statuasque deiecerat. Bellum deinde apertum convenit ambobus.⁸⁰

Iz odlomka – gre za edini literarni vir, ki v tem času omenja Emono – izvemo tudi, da je bil zadnji povod za prvi spopad med Konstantinom in Licinijem (316–317) neljub dogodek, ko so pri Emoni podrli Konstantinove podobe in kipe. Uporaba množinske oblike (*imagines statuasque*) najverjetneje pomeni, da so odstrani-

⁷⁹ BRATOŽ 2014, cit. n. 76, pp. 96–98.

⁸⁰ BRATOŽ 2014, cit. n. 76, pp. 104–111.

li več spomenikov, bodisi v samem mestu bodisi v obcestnih postojankah (*apud Emonam*).⁸¹

Ali lahko emonski cesarski portret navežemo na omenjeno zgodovinsko pričevanje?⁸² Morda. Emonske portrete je resda precej okrušen, toda do poškodb je najverjetneje prišlo kasneje. Če pa so posegi v kip poznoantični in vezani na sočasne zgodovinske okoliščine, bi poškodbe lahko nastale ravno leta 316. Ali nam morebitna poškodba spomenika v letu 316 pove kaj bolj zanesljivega o upodobljencu? Žal ne. Konstancij Klor ni nikoli imel oblasti nad Italijo, saj je bila le-ta ob različnih sestavah tetrarhije uradno v rokah Maksimijana, Severa in Licinija, toda slednji ni nikoli imel dejanske prevlade nad polotokom, saj si ga je uzurpiral Maksencij, dokler ni Italije prevzel Konstantin. Konstancij Klor bi bil lahko upodobljen na morebitnem Konstantinovem dinastičnem spomeniku, ki bi ga porušile Licinijeve enote. Prav tako bi lahko Konstantinova vojska med hitrim pohodom na vzhod septembra leta 316 po poti rušila Licinijeve podobe. Licinijeva portreta sta izpričana v Poreču in Puli (vladarjevo ime je bilo na bazah slavnih kipov kasneje izbrisano) in njegov spomenik bi – v letih med 310 in 316 – lahko stal tudi v Emoni. Nekoliko jasnejše poznavanje zgodovinskih okoliščin v začetku 4. stoletja na območju Emone nam torej žal ne pomaga razrešiti uganke. Odgovor na vprašanje, kdo se skriva v emonski glavi, lahko za zdaj iščemo le v rimskem slavoloku.

Seznam uporabljenih standardnih okrajšav:

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*

ILS = *Inscriptiones Latinae Selectae*

Inscr. Aq. = *Inscriptiones Aquileiae*

AE = *L'Année épigraphique*

RINMS = Marjeta Šašel Kos, *The Roman Inscriptions in the National Museum of Slovenia / Lapidarij Narodnega muzeja Slovenije*, Ljubljana 1997 (Situla 35).

Ins. It. = *Inscriptiones Italiae*

⁸¹ BRATOŽ 2014, cit. n. 76, p. 107. Jaroslav Šašel (Jaroslav ŠAŠEL, *Opera selecta*, Ljubljana 1992, pp. 806–808) je bil mnenja, da so bile podobe postavljene na mejah emonskega upravnega ozemlja (*Atrans, Praetorium Latobicorum, Carnium, Nauportus*) – *apud Emonam* naj bi se nanašalo na obmejno postajo *Atrans*, kjer naj bi Licinij, ki je imel v oblasti sosednji Norik, dal porušiti Konstantinove kipe.

⁸² Na to je pomislil že Rajko Ložar (LOŽAR 1934–1935, cit. n. 1, p. 82).

Pan. Lat. = *Panegyrici Latini, In Praise of Later Roman Emperors. The Panegyrici Latini. Introduction, Translation and Historical Commentary with the Latin Text of R. A. B. Mynors* (edd. E. C. V. Nixon, Barbara Saylor Rodgers), Berkeley – Los Angeles – Oxford 1994.

Evzebij, Vita Const. = Eusebius, *De vita Constantini* (edd. Bruno Bleckmann, Horst Schneider), Turnhout 2007 (Fontes Christiani, 83).

Evzebij, Hist. Eccl. = *Eusebiou tou Pamphilou, episkopou tes en Palaistine Kaisareias ta euriskomena panta* (ed. Jean-Pierre Migne), Paris 1857 (Patrologia Graeca, 19–24).

Laktancij, Mort. Pers = Lactantius, *De mortibus persecutorum* (ed. Alfons Städele), Turnhout 2003 (Fontes Christiani, 43).

Avrelij Viktor, Caes. = Aurelius Victor, *De Caesaribus* (ed. H. W. Bird), Liverpool 1994.

Historia Augusta, Divus Claudius = *Historia Augusta, Histoire Auguste. Les empereurs romains des IIe et IIIe siècles*, (ed. André Chastagnol) Paris 1994.

Origo Constantini = *Origo Constantini. Anonymus Valesianus* (ed. Ingemar König), I, Trier 1987.

Viri ilustracij: © Narodni muzej Slovenije, foto Tomaž Lauko (1–3); po starejših publikacijah (4–8)

A Late Antique Male Portrait Head from Emona – Constantius Chlorus or Licinius

SUMMARY

The late Roman head of a man, kept in Ljubljana in the permanent collection of the National Museum of Slovenia, was discovered in the 19th century in front of the western town gate of Emona, at the beginning of the western burial site. The head is made of thickly granulated marble. It is not entirely preserved (the right half of the back of the head and the lower right part of the face are missing, while the surface of the statue is also damaged in several places). The head is larger than life-size.

The head follows simplified geometrical forms. The face is also marked by simple geometrical forms: the lines above the eyes and wrinkles by the nose divide the facial surface into individual parts, which are emphasized by abstract features. The hair covers the head tightly like a calotte; it is marked by schematic, irregular short lines, made by a chisel. The sculpture does not reveal portrait features and lacks psychological characterization. Only its wide open eyes, which are turned upwards, are markedly expressive; they give the impression of timeless alienation.

The Emona head has parallels with portraits of the soldier-emperors, especially with depictions of Maximinus Thrax and Philip the Arab. In style, however, it resembles free-standing portraits in porphyry of tetrarchs, although it does not reflect the typical austerity of porphyry figures, nor is its face fixed in a severe gaze directed in the viewer, but looks upwards towards the left instead.

Rajko Ložar dated the sculpture to the early 4th century AD, while Marianne Bergmann estimated it was made at the end of the 3rd century, identifying it as a stylized portraits from the period of the early tetrarchs. On the Italian peninsula, this group of portraits includes two portrait heads of a younger and an older man from Alba Fucens and two portrait heads from Naples and Sperlonga. Similarly stylized portraits, however, can be found in other territories of the Roman Empire. Among the monuments from the Balkans, in which the head from Emona was classified by Bergmann, the following portraits are the most distinctive: portrait head from Styberra, a fragment of a head from Tomis, a portrait from Apulum and a *togatus* from Bucharest.

Although the portraits of this stylized group show several parallels with the Emona head, they reveal more individual portrait traits. The Emona sculpture, on the other hand, gives the impression that the sculptor followed the stylistic features of porphyry portraits. Moreover, a detailed comparative survey of portrait sculpture of the late 3rd and early 4th century does not reveal a work resembling the Emona head in all the aspects discussed. An analysis of reliefs on official monuments, however, yielded a stylistically very similar figure: an image of a middle-aged man on the Arch of Constantine in Rome, depicted in tondi as a donor to Apollo and Hercules.

The above-mentioned tondi dates to the time of Hadrian, but when the new Arch was erected the heads of Hadrian were replaced with those of Constantine and with

the heads of an older figure, identified in literature as Constantius Chlorus or Licinius. The most plausible suggestions for the identification of the older male figure in tondi were published by Raissa Calza (Constantius Chlorus) and Jens Rohmann (Licinius). As Roman Imperial iconography of the 3rd and 4th centuries has so far not been entirely clarified, both authors supported their theses with historical and ideological arguments. The Arch is thus either a dynastic monument celebrating the new dynasty of Constantines and their founder, the divinized Constantius Chlorus, or a diarchic (tetrarchy) monument that mirrors the existing political situation, i.e. diarchy, and reflects concordia between Constantine and Licinius. However, two important facts tend to be overlooked by these interpretations tend to overlook. Firstly, after his final defeat at the battle of Chrysopolis and his death in 324, Licinius faced *damnatio memoriae*. Although we cannot claim with certainty that all his monuments in Rome were demolished (or rededicated to other figures), it is highly unlikely that his portrait would be preserved in the famous Arch. Secondly, the Arch of Constantine was indeed commissioned by the Senate, but what was the Senate's role and will in those times? Was it in favour of the diarchy of Constantine and Licinius, following the models of the tetrarchs, or did it, on the contrary, promote the dynasty of Constantines following the examples in the 1st and 2nd centuries?

The Arch of Constantine was a glorifying monument of the highest status, and by commissioning it, the Senate had to follow the rules on erecting public monuments. The question, however, is whether the Senate wanted to follow the principles of the art of the tetrarchy, which promoted the idea of collegiality, or did it select the traditional imperial art, emphasizing the dynastic character? The answer to this question can perhaps be found in the monument itself.

If the Senate wished to commission a diarchic monument, they would have dedicated the Arch to both rulers, perhaps to celebrate their joint military successes: Constantine's victory over Maxencius in 312 and Licinius over Maximinus Daia a year later. Such a monument, erected by Praetorian prefects, has survived in Adamclisi. It was commissioned to celebrate the two victories of 314, Constantine's over Germanic tribes and Licinius's over the Persians and Goths. The Senate (or rather, Constantine through the Senate) probably decided to follow the tradition of dynastic monuments with the Arch and to present a new dynasty to the public and its divinized founder, Constantius Chlorus. At the same time, by appropriating Augustus' type of portraiture and reliefs of Hadrian, Trajan, and Marcus Aurelius, he placed it among the outstanding Roman imperial dynasties of the 1st and 2nd centuries (the Julio-Claudian, Flavian and Antoninian Dynasty).

Who, then, is the man depicted in the portrait, Constantius Chlorus or Licinius? Is the Arch of Constantine as a monument in honour of diarchy or dynasty? According to the discussed data, it is more likely that in the given circumstances, the Senate followed Roman tradition of monuments erected to celebrate dynasties, and the portrait thus represents Constantius Chlorus. Based on the current state of research, the final answer to the question, however, cannot be given.

On the other hand, the portrait, like the head from Emona, closely resembles the porphyry portraits of tetrarchs. Therefore, after all, the face on the Arch of Constantine can be read as either Licinius or as Constantius Chlorus, depending on the cir-

cumstances and the viewer's expectations. Perhaps this is why the portraits, when they represent Licinius, were not demolished by *damnatio memoriae*.

Little evidence has survived to testify of the historical context of Emona and the territory of the present-day western Slovenia in the 3rd and early 4th centuries; it was studied by Rajko Bratož. The epigraphic monuments include two milestones from Ajdovščina and Podgora (the latter probably originates from Miren) dating between 305 and 306. Both include inscriptions with the names of the tetrarchs Constantius Chlorus, Galerius, Severus and Maximinus Daia. On the Podgora milestone, the name of Licinius was inscribed subsequently. The only literary source, a text by an unknown writer (Origo Constantini 15), reveals that the first conflict between Constantine and Licinius (316–317) resulted in the demolition of Constantine's images and statues in Emona. Could the Emona portrait have been related to this historical context? Perhaps.

The Emona portrait was indeed slightly damaged, but this probably happened later. If the damage to the statue dates back to Late Antiquity and can be associated with the contemporary situation, the damage could have occurred in 316. Could the demolition of the monument, if it indeed took place in 316, reveal any more information regarding the subject? Unfortunately not. Indeed, Constantius Chlorus never had authority over Italy. Based on several different structures of tetrarchy, the latter was ruled by Maximilian, Severus and Licinius, who never had actual authority over the peninsula, as it was usurped by Maxencius and later taken over by Constantine. Nevertheless, Constantius Chlorus could have been depicted on a dynastic monument of Constantine, which could have been demolished by Licinius's forces. Similarly, during their march to west in September 316, Constantine's army could have demolished Licinius's monuments. Licinius's portraits were documented in Poreč and Pula (his name was subsequently erased from the bases of the statues) and his monument could also have been in Emona (between 310 and 316). Unfortunately, a somewhat more detailed insight into the historical context of Emona at the beginning of the 4th century does not provide the answer to this riddle. For the moment, the answer to the question of whose head is on the statue from Emona can be sought only in the Arch of Constantine.

Translated by Maja Lovrenov