

»EMONSKI MEŠČAN« I VRIJEME NJEGOVA NASTANKA

NENAD CAMBI

Filozofski fakultet u Zadru, Obala maršala Tita 2, YU-57000 Zadar

U antičkoj Emoni pronađen je još davne 1836. godine izvanredni brončani kip mladog čovjeka (sl. 1–5).¹ Interes za ovaj kip pobudio je kod mene još pred deset godina pok. Petar Petru koji mi je u razgovoru iznio pretpostavku da bi kip mogao prikazivati cara uzurpatora Magnencija (350–353.) koji je pak svojom carskom i vojničkom aktivnošću bio povezan s Panonijom (bitka kod Murse 351. godine), pa vjerojatno i s Emonom.² Tu Petruovu misao prihvatio sam i sam, čak je i objavio.³ Statuom se pozabavila i njegova supruga S. Petru, ali ona ne spominje mogućnost identifikacije lika s Magnencijem, ipak ona predlaže dataciju u 4. st. n. e.⁴ Konačno, valja navesti da datiranje u kasno doba zastupa i D. Srejović, ali pretpostavku S. Petru modificira na taj način što kip stavlja u sam kraj 4. st. n. e.⁵

Još od vremena kad sam prihvatio Petruovu dataciju »Emonski meščan« je bio stalno prisutan u mojim razmišljanjima, pa je ovo prigoda da iznesem rezultate mojih proučavanja i da ih pozovem Jari Šašelu *in memoriam*, istaknutom istraživaču antike naših krajeva, koji je i sam još znatno ranije pisao o tom izuzetnom kipu.⁶ Zbog toga sam već davno zamolio uredništvo ove edicije za fotografije koje se ovdje objavljuju.⁷

Nema dvojbe da ova statua nudi dileme u pogledu njene datacije. Ona se ranije obično datirala u 2. st., a kasnije, kao što sam gore iznio, u 4. st. (sredina ili kraj). Očito je, dakle, da diskusija o »Emonskom meščanu« nije završena i da se o njemu ima još mnogo toga kazati.⁸

Ono što upućuje na kasniju dataciju je plošnost čovjekova lica koja se iskazuje osobito u profilu. Kad se, naime, pogleda lijevi i desni profil glave, tada se jasno uočava navedeni detalj. Čak što više izgleda da je gornji dio glave uvučen u odnosu na donji koji se čini kao da je istaknut, posebno sam vrh brade. Ovu pak gotovo dodiruje zamišljena okomica spuštena od vrha nosa prema dolje. Uz spomenute detalje fizionomije prema kasnoantičkom likovnom izrazu i izgledu vuku i stanoviti elementi lica »meščana« i kad se gleda iz položaja pravo naprijed. Lice se doima ukočeno, oči bezizražajne, a na čelu i oko očiju nema nikakvih bora. Mladi čovjek tako izgleda kao da ima onaj ikonički ukočeni izraz kojim se odlikuju kasnoantički portreti konstantinskog i postkonstantinskog doba. Nije čudno, dakle, što je sve navedene istraživače, uključujući i mene osobno, ovaj izraz naveo na pomisao da se zaista radi o skulpturi iz kasnoantičkog doba. Nije čak ni izrazito trajanska frizura bila neka veća zapreka za takvu kasnu dataciju, jer se slična, ali ne identična pojavljuje i u kasnoantičkom periodu. O tome će, međutim, biti još riječi naprijed u tekstu.

Tijekom dugogodišnjih proučavanja skulpture »Emonskog meščana« došao sam ipak do drugačijeg uvjerenja u pogledu vremena nastanka kipa koje se temelji na brojnim i raznovrsnim zapažanjima, pa je hipoteza koju ću kasnije iznijeti, nadam



Sl. 1: »Emonski meščan«, čitava statua. Pogled sprijeda. Narodni muzej Ljubljana.
Abb. 1: »Der Bürger von Emona«, ganze Statue, Vorderansicht. Narodni muzej Ljubljana.



Sl. 2: Pogled *en face* na glavu »Emonskeg meščana«.

Abb. 2: Vorderansicht des Kopfes des »Bürgers von Emona«.

se, biti zasnovana na dobroj argumentaciji. Niže ću pokušati najprije osporiti dataciju u kasnu antiku, a tek zatim ću potražiti vrijeme kojem kip, po mom mišljenju, bolje odgovara.

Prije svega nužno je detaljno razmotriti oblik i karakteristike lica osobe. Gledajući pravo na kip (sl. 2) zapaža se da glava posjeduje zaokruženu i zatvorenu formu kojoj je izrazita karakteristika pomalo neuobičajeno široko, ali kratko lice sa zašiljenim vrhom brade i dosta tankim, ali širokim nosom, zaokruženim obrazima, bademasto izduženim očima kod kojih se uočava znatno krupniji donji kapak lijevog od desnog oka. U očnim jabučicama urezan je polukrug šarenica, dok su zjenice naznačene poput zrna leće. Čini se da ni šarenice nisu potpuno jednake u oba oka. Uz korijen nosa se nalaze labio-nazalne bore koje se šire postrance prema obrazima, a uz kuteve usta nabiru se bore koje se pružaju sve do donje čeljusti, tek malo poviše brade. Ako se malo zadubimo u fizionomiju »meščana«, tada ćemo zapaziti da ona nije ipak bez osobnog tretmana i bez detalja ličnosti koju kip treba prikazivati, već upravo obrnuto. Takvi osobni i u osnovi realistički detalji upadljivi su na licu, iako nisu suviše naglašeni. Dvije spomenute bore koje imaju specifični



Sl. 3: »Emonski meščan«. Pogled odstraga.
 Abb. 3: »Der Bürger von Emona«. Hinteransicht.

oblik, zatim oblik nosa, šiljasti vrh brade, na sredini malo ispupčeno čelo, dosta duge i ponešto spuštene uške, svjedoče da se ne radi o uopćenoj već o individualnoj modelaciji ljudske figure. Možda nije čak i veći donji kapak i kesica pod lijevim okom rezultat lošeg rada i nesposobnosti majstora nego svjesno izražavanje nepravilnosti fizionomijskih karakteristika, bolje rečeno nepravilnosti lica kakve se često mogu zapaziti na licima nekih ljudi. Takve individualne fizionomijske karakteristike ne mogu biti posljedica stilskih likovnih odrednica kasne antike. S kasnoantičkim izrazom nisu u skladu onakve labio-nazalne bore koje se osobito dobro uočavaju na oba profila (sl. 4, 5) jer su one očito individualne, a ne općenite kao u poznije doba. Prema tome, plošnost lica s istaknutom bradom valja shvatiti također kao fizionomijsku osobitost portretirane ličnosti, čije lice, naime, posjeduje takve pojedinosti kao što su mršavi obrazi sa strana nosa na prednjem dijelu lica koji priliježu tijesno uz koštanu strukturu glave, a oni su tek postrance nešto gojazniji, zatim isto tako široko razmknute jagodične kosti, dosta zakošenu donju čeljust s jakim kutevima (sl. 4). Zbog takvih anatomskih karakteristika lice se »meščana« pokazuje kao zaokruženo i kratkog oblika (sl. 2). Struktura glave je, dakle,



Sl. 4: »Emonski meščan«. Desni profil.
 Abb.4: »Der Bürger von Emona«. Rechtes Profil.

specifična i, po mojem mišljenju, plošnost u profilu nije stilska karakteristika nego je rezultat individualnih osobitosti prikazane osobe. To je čovjek koji ima na navedeni način formiranu glavu i lice koje izgleda kao da je vraćeno prema straga, gotovo ugarano u lubanju, dok široki oblik kakav se javlja promatraču iz prednje vizure daju razmaknute jagodične kosti i nešto mesnatiji obrazi sa strana.

Na temelju iznesenoga, dakle, lice »Emonskeg meščana« ne izražava karakterističan aspekt kasne antike, *sacer vultus* koji se počinje pojavljivati od doba tetrahije⁹ i kontinuirano traje mijenjajući se samo s teatarskim iskazima energije na licu koje odlikuje mrštenje čela i obrva, što izranja u portretistici u doba Valentinijana¹⁰ te ponekim povratcima »realizma« kasnoantičkog tipa.¹¹ Kod likova careva, 4. st. n. e. lice je mirno i udaljeno od gledatelja gotovo kao da je božansko, odražavajući stvarni kasnoantički stav prema carskoj ličnosti koja je postavljena na pedestal božanstva i kojoj se iskazuju božanske počasti. Stoga je carskim likovima bilo oduzeto ljudsko, individualno obilježje kako bi se naglasila božanska derivacija vlasti.¹² Da li takav izraz nalazimo kod »Emonskeg meščana«? Individualni detalji njegova lica otklanjaju takvu mogućnost. To, međutim, pokazuje



Sl. 5: »Emonski meščan«. Lijevi profil.
Abb. 5: »Der Bürger von Emona«. Linkes Profil.

samo da se ne radi o caru, a pogotovo ne o Magnenciju koji kao uzurpator nije ni tražio da se na novcima prikazuje njegov idealizirani lik već se pokazuje mnogo realističnije jer su njegovi obrazi gojazni,¹³ a isto takve karakteristike zapažamo i njegovoj bisti iz Beča.¹⁴ Magnencije se predstavlja na svojim portretima kao obnovitelj starijih vrijednosti. Identifikaciju ljubljanskog kipa isključuje i činjenica što je Magnencije znatno stariji od osobe koju prikazuje kip o kojem ovdje raspravljamo.¹⁵ Teoretski gledano ljubljanski je gradjanin mogao prikazivati neku privatnu osobu iz kasne antike jer carski lik tada više nije odrednica za prikazivanje drugih osoba, kao što je to slučaj u ranijem carstvu. Car se tada ne imitira, jer je on jedinstven. Privatni portreti slijede samo estetski pristup oblikovanju prema carskim naputcima,¹⁶ kako to pokazuju kipovi tzv. činovnika ili visokih pripadnika društva.¹⁷ Međutim, to ne uključuje i fizičku sličnost kao što je to bio slučaj ranije. S druge strane valja ipak naglasiti da su i privatni portreti iz doba kasne antike potpuno različiti od mladog čovjeka iz Ljubljane. Oni, doduše, pokazuju znatno više individualnih crta lica od carskih te nastoje iskazati realističiji i energičniji izraz što se postiže dosta pojednostavljenom i shematiziranom mimikom lica koja

nabire obrve, podiže njihove lukove i bora čelo pa se doima kao da ličnost izražava snagu volje ili pak produhovljenu zabrinutost. To se osobito dobro zapaža na likovima koji su bili izradjeni u Maloj Aziji.¹⁸

Ako ipak usporedimo ljubljanski kip s nešto ranijim tzv. »realističkim« pravcem u portretistici ranoteodozijanskog doba, uočiti ćemo da stanovite sličnosti postoje, ali isto tako da su one samo vanjskog karaktera. Takve su glave na primjer portret Teodozija I u Ateni¹⁹ ili pak jedan portret iz Rima (Museo Nazionale delle Terme).²⁰ Oba ta lika pokazuju realističke tendencije, samo unutar datosti kasnoantičke stilske orijentacije. Dva gore navedena portreta imaju vrlo upadljivo naznačene labio-nazalne bore i lagano stisnute obrve, ali bez nabiranja čela. Međutim, ta ranoteodozijanska umjetnička tendencija, ili bolje rečeno takav pristup portretu pokazuje vrlo izduženu koncepciju glave, a posebno lica, usprkos gojaznim, ali zato prema dolje povučenim obrazima. Tako se glava doima izrazito izdužena i pravokutna. Labio-nazalne bore na tim teodozijanskim portretima tretirane su linearno, dok su kod Emonca upravo naglašeno plastične, pa čak bi se moglo reći, da su one najuspješnije obradjeni detalj čitave fizionomije jer vrlo upadljivo pokazuju mekoću modelacije, koja je drugdje na glavi znatno manje zastupljena. Takve karakteristike ne sadržava portretna plastika ranoteodozijanskog doba, pa čak ni nešto kasnijeg valentinijanskog u kojem se te tendencije nastavlja.²¹ Lice emonske skulpture s tim karakteristikama nema nikakve veze. Široko lice Emonca pokazuje da tu nema izdužene spiritualnosti teodozijanskog ili valentinijanskog doba, pa, zbog toga da bi ga se bolje vremenski determiniralo valja tražiti drugo mjesto gdje taj lik u povijesnom slijedu razvoja portreta bolje odgovara po svojim fizionomijskim, modnim i stilskim obilježjima.

Još je jedan element koji se odlučno protivi dataciji našeg kipa u 4. st. Taj element je odjeća (sl. 1). Čovjek je, naime, odjeven u tuniku od tanje tkanine koje rukavi dosižu približno do lakata (kako to izgleda kod desne ruke, iako je ona upravo na toj visini odlomljena). Tunika je na prsima bogato nabrana. Nabori su dosta uski i trokutasti u presjeku, a na sredini prsiju se bogato drapiraju tvoreći trokut s vrhom prema dolje, prema trbuhu. Preko tunike je prebačena toga koja potpuno omata donji dio tijela, a zatim je prebačena preko lijevog ramena i lijeve ruke pa prekriva čitava ledja, osim desnog ramena. Toga zatim pada prema dolje gdje stiže do visine koljena, nadalje prelazi preko lijevog ramena i još jedanput pada preko ledja do desne ruke. Nabori su tkanine uski, ne osobito duboki, ali vrlo gusti i bogati. Negdje su vrlo uspješno dani, a negdje je njihova modelacija tvrda. Najbolje su partije sa stanovišta realističkog prikazivanja one na lijevoj strani tijela, lijevog ramena i lijeve ruke. To je, dakle, »klasični« rimski oblik toge.²²

Ovakav tip toge ne nose nikad, koliko je to barem meni poznato, ni carevi, ni drugi građani na koncu 4. ili u ranom 5. st. n. e.

Prije svega valja naglasiti da toga u kasnije doba postupno gubi na popularnosti. Ona više nije nužno znak rimskog građanstva, jer u tom pogledu ona više nema nikakvo značenje u kasnoj antici. U to doba građani višeg ranga vrlo često su odjenuti u razne druge vrste odjeće. Osobito je česta hlamida (*chlamida*) kao gornji ogrtač. Hlamida je uvijek imala oblik velikog pravokutnika što omata gornji dio tijela bez mnogo nabiranja suviše tkanine, a pripočana je fibulom na desnom ramenu.²³ Nema dvojbe da su *chlamidati* pripadali i najvišim krugovima toga doba o čemu svjedoče vrlo kvalitetne statue iz Afrodizije,²⁴ zatim novootkrivene biste iz Stratonike, također u Maloj Aziji,²⁵ kao još brojni drugi kipovi i biste.²⁶ U kasnoj antici je čest također i palij (*pallium*), grčki gornji ogrtač koji se javlja na brojnim likovima,²⁷ osobito intelektualaca²⁸ ili onih koji se žele prikazati kao obrazovani



Sl. 6: Pogled *en face* na brončanu bistu mladića iz Šentjura. Narodni muzej Ljubljana.

Abb. 6: Vorderansicht der Bronzebüste des Jünglings aus Šentjur. Narodni muzej Ljubljana.

ljudi.²⁹ Takvih primjera ima naravno i u našim krajevima.³⁰ Nije, doduše, toga nestala, ali je ona, približno iz sredine 3. st. n. e., bitno različita od forme koja se javlja kod »Emonskog meščana«. Za njenu sliku koja se pojavljuje na brojnim prikazima nisu karakteristični *sinus* i *balteus*, već kosa traka koja ide diagonalno preko prsiju (od lijevog ramena prema desnom boku). Ta traka (*contabulatio*) može biti posvuda jednake širine³¹ ili pak proširena na lijevom ramenu, tako da potpuno obuhvaća zglob i dio nadlaktice.³² Često je traka i bogato izvezena.³³ Ovi tipovi toga su bili popularni, čini se, u kasnije doba (konac 4. i ranije 5. st.). Kasnoantička je toga znatno siromašnija u količini nabora i materijala. I u pogledu načina obrade draperije postoje vrlo velike razlike između ljubljanskog kipa i recimo togata iz Istanbula³⁴ ili pak statue Flavija Palmata iz Afrodizije koji se datiraju u 5. st.³⁵ Kao što sam već naveo te se razlike ne sastoje samo u obliku haljine već i u njenom



Sl. 7: Profil biste iz Šentjura.

Abb. 7: Profil der Büste aus Šentjur.

drapiranju. Kod maloazijskih se statua uočava dublje osjenčeni žlijebovi i paralelni i potpuno ravni istureni dijelovi nabora, što tkanini daje tvrdji, gotovo ornamentalni izgled. Tkanina ima mnogo manje nabiranja, različitosti pada materijala, bogatstva u pregibima, a prevladavaju tamno svijetli kontrasti. Nabiranje haljina je tvrdo, stilizirano i pojednostavljeno. Još se veće razlike uočavaju kad se usporede nabori »Emonskog meščana« s togatom iz Efeza³⁶ čiji su nabori toliko paralelni da izgledaju kao žlijebovi stupa. Prema tome, ne samo oblik nego i izvedba toge ljubljanskog kipa pokazuje da bi on teško mogao odgovarati modi i stilu konca 4. ili početku 5. st. n.e., barem kad se uspoređuje s najljepšim primjercima kasnoantičke portretne plastike koju su nam podarili maloazijski gradovi. Te su razlike još veće kad se naš kip uporedi s plastikom na zapadu, na primjer s onom na sarkofazima koje rade radionice grada Rima³⁷ ili pak drugom plastikom,³⁸ odnosno skulpturama.³⁹

Nadam se da sam poviše iznio dovoljno jaku argumentaciju koja isključuje datiranje ljubljanskog pozlaćenog kipa u kasno 4. st. n. e. kako sam i sam dosta dugo mislio.

Ako, dakle, na temelju svega onoga gore iznesenoga »Emonskog meščana« ne možemo datirati u kasnoantičko doba postavlja se pitanje koje je zaista vrijeme njegova nastanka. Čini mi se da se valja vratiti na znatno ranije doba, konkretnije u trajansko ili ranije hadrijansko vrijeme.⁴⁰ Za takvu dataciju postoje sasvim opravdani i konkretni razlozi. Prije svega frizura iskazuje vrlo karakteristične trajanske forme i način rasporedjivanja pramenova. Ona je izradjena tako da se od zvijezde na zatiljku (sl. 3) poput spiralno savijene rozete širi u svim pravcima (straga na zatiljak, postrance prema ušima i naprijed prema čelu). Zaobišavši uši kosa (sl. 4, 5) ih samo malo prekriva i pada prema obrazima. Kosa priliježe uz lubanju poput kape, vlasi se neznatno svijaju na tjemenu i padaju na čelo. Na čelu se vrškovi pramenova svijaju prema lijevo tako da ne padaju posve vertikalno već koso (sl. 2). Vršci pramenova su paralelni, ali se poviše desne sljepočnice razdvajaju tako da najveća količina ide prema lijevo, a manje se spušta prema desno na niže. Vlasi se idući od zatiljka prema tjemenu neznatno zmioljiko savijaju u horizontalnom pravcu, zatim malo iza čela kao da tvore *gradus* prije nego što će se spustiti sprijeda. Taj oblik kose je vrlo izrazitog trajanskog oblika. Ako tražimo uzorak, tada je bez sumnje, najbliži oblik frizure koji nastaje na tipu careva portreta izradjenog prigodom njegove proslave *decennalia* 108. godine.⁴¹ Bitne razlike nema ako se usporede pramenovi od zatiljka do čela. Taj je tip češljanja imao veliki utjecaj na formiranje frizura privatnih portreta svog i nešto kasnijeg vremena. Ovdje se kao takve primjeri mogu navesti portreti iz Ostije,⁴² Kopenhagena,⁴³ Napulja,⁴⁴ pa dječji portret iz jedne švicarske privatne kolekcije, navodno iz Homsa u Siriji.⁴⁵ Sve one imaju sličan raspored pramenova na čelu, ali su katkada vlasi nešto kraće nego kod ljubljanskog kipa, ipak u osnovi se radi o istom obliku i načinu češljanja.

Istini za volju valja kazati da sličnih frizura ima i u kasnije doba. To je zapravo ono što je zavaralo mnoge autore, pa naravno i mene. Naime, dosta se često stari tipovi frizura ponovno vraćaju u modu kao reminiscencija na neke ranije periode i kao uspomene na davna »sretna« vremena. Čini se da je to upravo karakteristično za Teodozija Velikog. Kao Hispanac on se proglasio nastavljacem Trajanova djela i politike,⁴⁶ a pomoću portreta težio je i za likovnom identifikacijom, tj. želio se pokazati što sličnijim svom starom sunarodnjaku, što mu je, naravno, služilo u njegovoj carskoj propagandi.⁴⁷ Teodozijevi i teodozijanski likovi koji pokazuju sličnu frizuru s onom iz trajanskog doba, o čemu je već ranije bilo riječi, su, dakle, rezultat carevog stava koji ima svoje ishodište u društvenim i političkim razlozima. Medjutim, ako usporedimo obradu frizure, osobito vlasi, tada ipak proizlaze stanovite razlike između trajanskog i teodozijansko-valentinijanskog doba. Naime, kod trajanskih portreta vlasi su neurednije, ali zato prirodnije postavljene. Upravo to se zapaža na glavi »Emonskog meščana«. Kod teodozijanske frizure vlasi su potpuno pravilne, ravne i znatno deblje. Stoga je to još jedan razlog za datiranje kipa o kojem je ovdje riječ u ranije razdoblje.

Na temelju frizure u trajansko doba nesumnjivo spada i brončana bista mladog čovjeka iz Šentjura kod Celja, takodjer u Narodnom muzeju u Ljubljani (sl. 6, 7).⁴⁸ Ta skulptura poznatog tipa biste u čaški od akantusovih listova posjeduje gotovo identičnu frizuru kao i glava ljubljanskog kipa, pa, naravno, i način obrade vlasi. Čak su tip lica i izraz osobe veoma srodni.⁴⁹ Ne bi bilo čudno da su obje skulpture bile izradjene u istoj ljevačkoj radionici. Prema tome, spomenuta bista nije ranocarska, a još se manje može držati kao da prikazuje Germanika, što se nakon

Abramića dosta uporno tvrdilo,⁵⁰ iako je skulpturu M. Wegner s pravom datirao u trajansko doba,⁵¹ a što je H. Jucker dobro obrazložio i pripisavši je istom vremenu.⁵² Da bi se tu dataciju potkrijepilo dovoljno je šentjursku glavu usporediti s »Emonskim meščanom« i analogijama koje se navode u ovoj radnji.⁵³

Već sam ranije spomenuo da tip toge nije nastao prema uzorima iz 4. ili 5. st. Sada se i u pitanju odjeće valja upitati s kakvim se togama mogu najbolje usporediti oblik i nabori haljine ljubljanskog kipa (sl. 1). I ovdje se opet najbliže paralele susreću među kipovima iz trajanskog vremena. Ako usporedimo carske likove u togi, tada su po sinusu koji je iznad koljena, naborima na prsima i bogatstvu balteusa najbliži kipovi Tita⁵⁴ i naravno Trajana.⁵⁵

Jedan fizionomijski elemenat koji do sada nisam uzimao u obzir, budući da nije toliko upadljiv, a možda bi se mogao tumačiti i kao zanatska nesposobnost majstora, jest izraz očiju. Kad se uzme zajedno s drugim elementima, ipak može poslužiti u procesu argumentacije. Oči odaju neodređeno duševno stanje koje je blisko blagom izrazu trajanskih likova iz doba prije portreta tipa *decennalia*.⁵⁶ Taj bi se izraz mogao okarakterizirati kao klasicistički idealiziran. Medjutim, ono što je ovdje osobito važno jest da to nije onaj prema gore upravljani i ukočeni zureći pogled kao što pokazuju kasnoantičke glave.⁵⁷ Pogled ljubljanskog čovjeka odaje idealizirani plemeniti izraz kakav nećemo susresti u kasnoj antici.

Jedan od razloga koji ne govore u prilog kasnijoj dataciji emonskog kipa je i činjenica što se iz gotovo svih naših krajeva gube portreti u kasnijem 4. ili u 5. st. Rijetki primjerci su privatni ženski portret iz Dokleje,⁵⁸ te kasni portreti na jednom poklopcu sarkofaga iz Pule.⁵⁹ Portreti biskupa Eufrazija i djakona Klaudija u kupoli apside Eufrazijeve bazilike su službeni portreti.⁶⁰ Drugi primjerak službenog portreta je brončana glava bizantske carice iz Balajнца iz 6. st.⁶¹ Drugih pak nema. Monumentalnih privatnih portreta u čitavom Iliriku barem za sada nema, a »Emonski meščan« je upravo takvog obilježja. Na području današnje Slovenije posljednji je poznati primjerak kamena glava iz Ljubljane, ali je ona iz tetrarhijskog doba.⁶² Doduše, u Akvileji s kojom je Emona povezana ima jedan primjerak iz kasnijeg 4. ili ranijeg 5. st.,⁶³ ali je on drugačijeg izgleda nego što ga ima kip o kojem je ovdje bilo riječi.

Kad se, dakle, sve naprijed rečeno sabere tada proizlazi da je najprihvatljivija datacija ljubljanskog mladog muškarca doba kad se još mogu očekivati trajanske modne tendencije i stilske karakteristike, a to je doba samog Trajana ili neposredno iza njega (prva decenija vladanja Hadrijana). Stanovite modne retardacije su, naravno, moguće kad je u pitanju kip koji je najvjerojatnije nastao u samoj provinciji, ali ipak kao djelo solidnih majstora koji su bili u toku s umjetničkim stremljenjima i modnim tendencijama svog doba.

¹ Stariju literaturu o »Emonskom meščanu« usp. S. Petru, u: *Antički portret u Jugoslaviji* (1987) 235–236, br. 226.

² P. Petru. Poznorimska obramba v Sloveniji, v: *Zaton antike v Sloveniji* (1976); id., Arheološka obdobja v Sloveniji, v: *Zgodovina Slovencev* (1979) 77, 82; id., Spomeniki rimske umetnosti v Sloveniji, *Kronika* 31, 1983, 14. Za upozorenje na ova Petruova djela zahvaljujem se kolegi Draganu Božiču.

³ N. Cambi, Jugoslawien, u: B. Brenk, Spätantike und frühes Christentum, *Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband 1* (1977), 308, br. 380, sl. 380.

⁴ S. Petru, *Arh. vest.* 13–14, 1962–63, 513–528; ead., *Argo* 101, 1971, 101 te konačno u katalogu izložbe navedenom u bilj. 1.

⁵ D. Srejšević, u: *Antički portret u Jugoslaviji* (1987) 102. Autor pomišlja na nekog princa, možda mladog Honorija. Činjenica što je kip pronađen u sjevernoj emonskoj nekropoli nikako nije tome u prilog.

⁶ J. Šašel, *Vodnik po Emoni* (1955) sl. 12; id., *Kronika* 6/1, 1958, 7.

⁷ Poziv za suradnju, a kasnije i slike kolega Dragan Božič, urednik Arheološkog vestnika, na čemu mu najtoplije zahvaljujem.

⁸ Ovim prilogom, naravno, ne završava se

diskusija. Naprotiv, ovaj rad smatram poticajem na daljnju raspravu.

⁹ Točnije od Konstantina i njegovih sinova. O tome usp. K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den capitolinischen Sammlungen* 1 (1985) 144 i d., br. 120 i d.

¹⁰ O tome usp. P. Zanker, *Herrscherbild und Beamtenporträt*, u: »*Ritratto ufficiale e ritratto privato*«, Atti della II Conferenza Internazionale sul ritratto romano (Roma 1988) 106 i d.

¹¹ O »profinjenoj« i »realističkoj« fazi u teodozijanskoj umjetnosti usp. J. Meischner, u: »*Ritratto ufficiale e ritratto privato*«, 380 i d.

¹² Usp. P. Zanker (bilj. 10), 106.

¹³ R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs* (1933) str. 175, t. 12: 1–5.

¹⁴ R. Delbrueck (bilj. 13) 175, t. 76 f., sl. 61.

¹⁵ Magnencije je mnogo stariji od »Emonskog meščana« jer ima oko 50 godina.

¹⁶ P. Zanker, (bilj. 10) 108 i d.

¹⁷ Usp. na primjer bistu starijeg čovjeka iz Sebastopolisa u Tokatu (J. Inan, E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (London 1966) br. 107, t. 183: 1–2; 184: 1, kao i brojne druge. Usp. takodjer i novu bistu iz Stratonikeje R. Özgan, – D. Stutzinger, *Istambuler Mitt.* 35, 1985, 237 i d, t. 50.

¹⁸ R. Özgan – D. Stutzinger, (bilj. 17) 242, t. 52: 2.

¹⁹ J. Meischner, (bilj. 11) 376, sl. 3.

²⁰ J. Meischner (bilj. 11) 377, sl. 4.

²¹ P. Zanker, (bilj. 10) 106.

²² O togi usp. F. Goethert, u: *RE* 6 A₂ (1937) 165 i d.

²³ L. Wilson, *The Clothing of Ancient Romans* (1938) 100 i d.

²⁴ Zadnji o tim statuama R. Özgan – D. Stutzinger (bilj. 17) 242, t. 52: 2–3, lit. u bilj. 7.

²⁵ Biste su otkrivene 1978. godine. Usp. R. Özgan – D. Stutzinger, (bilj. 17) 237 i d., t. 50–51.

²⁶ Usp. već spomenute biste iz Sebastopolisa u Tokatu u bilj. 17.

²⁷ O paliju usp. R. Kreis von Schaewen u *RE* 28, 3 (1949) 249 i d. te M. Bieber, *Roman Palliati: Roman Men in Greek Himation*, *Proc. Phil. Soc.* 103, br. 3, 1959, 374 i d. O paliju kao carskoj nošnji usp. A. Alföldi, *Röm. Mitt.* 50, 1935, 150 i d. Usp. carske statue odjevene u pallium H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser* (Berlin 1969) 90, br. 31. t. 9:1 (Hadrijan), te 90, br. 32, 33, t. 9:2 (Julijan Apostata).

²⁸ O značenju odijevanja u palij usp. M. Bieber (bilj. 27) str. 411. Autorica, međjutim, smatra da nošenje palija ima mnogo šire značenje od filozofskog ili općenito intelektual-

nog. Razlog porasta omljenosti takve haljine ona vidi u njenoj ugodnosti za nošenje.

²⁹ A. I. Marrou, Mousikos Aner. *Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains* (1964, reimpr. anastat.) 181 i d.

³⁰ Usp. na primjer likove na poznatom sarkofagu »Dobrog pastira« iz Salone u Arheološkom muzeju u Splitu (N. Cambi, Krist i njegova simbolika u likovnoj umjetnosti starokršćanskog perioda u Dalmaciji, *Vj. arh. hist. dalm.* 70–71, 1968–69, 70, kat. br. 7, t. 13: 2, lit. u bilj. 66), zatim mozaik Tita Aurelija Aurelijana (N. Duval, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochretien* (1976) 15, sl. 2).

³¹ Kontabulirana toga je znak visokog ranga. O takvom tipu toge kod careva H. G. Niemeyer (bilj. 27) 47 i d. Na sarkofazima iz Salone toga takvog tipa se počinje pojavljivati sredinom 3. st. n. e. Nije, naravno, toga u kasnijim stoljećima carstva uvijek kontabulirana, ali i tada je ona ipak bitno različita od one kakvu ima mladi čovjek iz Ljubljane i to kako po obliku, tako i po karakteristikama nabora. Usp. porfirnog togata u Berlinu (M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.* (1977) 169, t. 50:3) ili statue iz Ostije (H. G. Niemeyer, bilj. 27) 89, t. 8:2) i razne druge.

³² Usp. statu u iz Istanbula (R. Özgan – D. Stutzinger, (bilj. 17) 253, t. 53: 1) te statu u Flavija Palmata iz Afrodizije (zadnji o njoj R. Özgan – D. Stutzinger (bilj. 17) 251, t. 53: 2) itd.

³³ Usp. na primjer odjeću na diptihu od slonovače Konstancija III W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (1976, 3. völlig neu bearb. Aufl.) 42 i d, br. 35, t. 15.

³⁴ Usp. bilj. 32.

³⁵ Usp. bilj. 32.

³⁶ R. Özgan – D. Stutzinger (bilj. 17) 253 i d, t. 53: 4.

³⁷ Usp. sarkofage iz Rima H. Brandenburg, *Repertorium der christlichantiken Sarkophage* 1, Rom und Ostia (1967) t. 771, 772, 773 i brojne druge.

³⁸ Usp. *decennalia* bazu iz doba tetrarhije na forumu u Rimu (B. Andreea, *L'art de l'ancienne Rome* (1973) 606–609).

³⁹ Usp. statu u togata iz Ostije spomenutog u bilj. 31.

⁴⁰ Raniju daticiju usp. K. Kluge – K. Lehmann Hartleben, *Die antiken Gross-bronzen* (1927) 100.

⁴¹ O tom tipu portreta usp. H. W. Gross, *Die Bildnisse Trajans, Das römische Herrscherbild* 2, 2 (1940) 127 i d.

⁴² B. Andreea (bilj. 38) t. 404.

⁴³ G. Daltrop, *Die stadtrömischen Privat-*

bildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit (1958) sl. 6, 9 itd.

⁴⁴ G. Datrop, (bilj. 43) sl. 14.

⁴⁵ *Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz* (1983, herausg. H. Jucker – D. Willers, 3. Auflage) 121, br. 49.

⁴⁶ *Epithomae de Caes.* 48, 9. O tom usp. A. Lippold u: *RE*, Suppl. 13 (1973) 839, 949.

⁴⁷ J. Meischner (bilj. 11) 376.

⁴⁸ S. Petru, u: *Antički portret u Jugoslaviji* (1987) 151, br. 53. Tu usp. stariju literaturu.

⁴⁹ To je fenomen forme i izraza vremena (Zeitgesicht) na koje u ranijoj antici diktiraju carevi (usp. P. Zanker, *Wiss. Zeitschr. Humboldt Univers.* Berlin 2/3, 1982, 307 i d.).

⁵⁰ Kao Germanika opredijelio ga M. Abramčić, *Vj. arh. hist. dalm.* 50, 1928, 49. Z. Kiss, *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère* (1975) 119, 128.

⁵¹ M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Das römische Herrscherbild 2, 4 (1939) 289 i d.

⁵² H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch* (1966) B 8, 57.

⁵³ Usp. bilj. 42–45.

⁵⁴ H. G. Niemeyer, (bilj. 27) 84, br. 12, t. 5:1.

⁵⁵ H. G. Niemeyer (bilj. 27) 85, br. 14, t. 5:2.

⁵⁶ Na primjer kod tipa 1 (W. H. Gross (bilj. 41) str. 66, t. 21 a–b), tip. 2 na primjeru iz Kopenhagena (V. Poulsen, *Les portraits romains 2.*). De Vespasien à la basse-antiquité (1974) 67 i d, br. 38, t. 55–57).

⁵⁷ H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947) 110 i d.

⁵⁸ O. Velimirović-Žižić, u: *Antički portret u Jugoslaviji* (1987) 247, br. 253.

⁵⁹ A. Šonje, *Rad Jug. akad. znan. umjet.* 381, 1978, 153, br. 16, sl. 21.

⁶⁰ M. Prelog, *Eufrazijeva bazilika u Poreču* (1986) 19, sl. 39, 41.

⁶¹ J. Rankov, u: *Antički portret u Jugoslaviji* (1987) 248, br. 255.

⁶² S. Petru u: *Antički portret u Jugoslaviji* (1987) 234, br. 223. M. Bergmann (bilj. 31) 160 datira glavu u drugu polovicu 3. st. n. e.

⁶³ Usp. V. Santa Maria Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia, Catalogo delle sculture romane di Aquileia* (1972) 73, br. 216, sl. 216 a.

»DER BÜRGER VON EMONA« UND SEINE ENTSTEHUNGSZEIT

Zusammenfassung

Im antiken Emona wurde noch im Jahr 1836 die vergoldete Bronzestatue eines jungen, in eine Toga gehüllten Mannes gefunden. Die Gestalt ist etwas kleiner als die normalen menschlichen Dimensionen. Diese Statue wird seit ihrer Entdeckungszeit unterschiedlich datiert, weil sie gewisse Dilemmas hinsichtlich der Zeitbestimmung ihrer Entstehung bietet. Früher wurde die Statue meistens in das 2., später hingegen ins 4. Jh. datiert (Mitte oder Ende), was unter dem Einfluß des verst. Peter Petru auch der Autor des vorliegenden Artikels übernommen hat. Überprüft man das Werk jedoch ein wenig genauer, stellt sich heraus, daß diese spätere Datierung nicht standhält.

Tatsächlich gibt es einige Gründe, die zum Datieren ins 4. Jh. verleiten können (die Flüchtigkeit der Modellierung, des Kopfes, der starre Blick usw.). Andererseits jedoch, wenn man den Kopf eingehender betrachtet, kann man zur Schlußfolgerung gelangen, daß er dennoch individuelle Züge aufweist. Deswegen möchte der Autor mit seinen Beobachtungen vor allem zunächst die Datierung ins 4. Jh. widerlegen, und dann erst zum Problem der tatsächlichen Datierung dieser Statue übergehen.

Die spezifische Kopfform mit dem ein wenig ungewöhnlich breiten Gesicht, den großen länglichen Augen, dem größeren, durch die labio-nasalen Falten plastisch betonten Unterlid des linken Auges, der sehr betonten Kinnspitze, der in der Mitte vorgewölbten Stirn, den ziemlich langen und verlängerten Ohren bezeugt, daß es sich nicht um eine verallgemeinerte, sondern um eine individuelle Physiognomie handelt. Die Struktur des Kopfes ist also spezifisch und die Flüchtigkeit nicht stilbedingt, sondern das Resultat der individuellen Merkmale der dargestellten Person. Dies ist ein Mann mit so gestaltetem Kopf, daß es scheint, als wäre das Gesicht nach hinten geschoben, fast in den Schädel gerückt, während die breiten Wangen das Resultat der spezifisch auseinandergerückten Wangenknochen darstellen. Auf diese Weise erhält das Gesicht eine runde und kurze Form.

Der Autor ist der Ansicht, daß das Gesicht des »Bürgers von Emona« nicht den *sacer vultus* der Spätantike, doch auch nicht jene Ausdrücke veranschaulicht, welche die Porträtistik der »subtilen« oder der »realistischen« Phase der theodosianischen Periode schuf. Infolgedessen liegt die Entstehungszeit jedenfalls in einem früheren Zeitabschnitt.

Noch ein Detail gibt es, das sich der Datierung ins 4. Jh. u. Z. widersetzt. Das ist die Toga mit ihrer »klassischen« Form, wie sie in der Spätantike nicht erscheint. In der Spätantike büßt die Toga vor allem an Popularität und Bedeutung ein. Die Männer hüllen sich damals häufiger in die *chlamys* oder das *pallium* auch wenn es sich um vornehme Menschen handelt. Falls die Toga doch verwendet wird, hat sie nicht den charakteristischen *sinus* und den *balteus*, ähnlich wie die Statue aus Ljubljana, sondern hat die *contabulatio*, die überall gleich breit sein kann, bzw. ist sie breiter auf der linken Schulter, wo sie das Gelenk und einen Teil des Oberarmes bedeckt. Manchmal ist die *contabulatio* auch reich mit Stickereien geschmückt. Die kontabulierte Toga erscheint in Dalmatien schon um die Mitte des 3. Jh., während die oben angeführten, mehr zusammengesetzten Togenformen erst im 4. oder 5. Jh. häufiger auftreten. Wenn jedoch auch die gewöhnlichen Togenformen im späten 3. oder im frühen 4. Jh. vorkommen, unterscheiden sie sich von der »klassischen« Toga durch die Raffungsweise des Materials.

Wenn sich aufgrund der physiognomischen Merkmale und der Gewandform die Ljubljana-Statue nicht in die Mitte oder ans Ende des 4. Jh. u. Z. setzen läßt, dann wirft sich die Frage auf, wann sie tatsächlich geschaffen wurde. Der Autor betont, daß es berechnete Gründe dafür gibt, sie in die trajanische oder in die frühhadrianische Periode zu datieren. Die Frisurform und die Anordnung der Haarsträhnen auf der Stirn sind typisch trajanisch. Es handelt sich eigentlich um eine Variante der Frisur *decennalia* des Typs wie sie das Trajanporträt aufweist. Allerdings erscheint eine ähnliche Frisurform auch in späterer Zeit, namentlich auf den Standbildern des Kaisers Theodosius des Großen, der sich als Spanier zum Fortsetzer der Trajanpolitik erklärte und mit Hilfe des Porträts seine Ähnlichkeit mit seinem Landsmann hervorheben möchte. Dennoch werden wir beim Vergleichen dieser zwei Frisurtypen feststellen, daß doch erhebliche Unterschiede bestehen, namentlich noch in der Modellierungsweise der einzelnen Haare. Aufgrund dessen ist der Frisurtyp der Ljubljana-Statue näher dem trajanischen als dem theodosianischen Zeitabschnitt.

In die trajanische Periode läßt sich aufgrund der Frisur die Bronzestatuette aus Šentjur bei Celje datieren, die sich ebenfalls im Narodni muzej in Ljubljana befindet. Nach Abramčić wurde sie oft dem Germanicus zugeschrieben, doch stammt auch sie nach der Ausgestaltung der Brust und der Schultern sowie der Frisur gleichfalls aus der Trajanzeit. Höchstwahrscheinlich wurde sie in derselben Werkstatt gefertigt wie die Statue aus Ljubljana. In diese Zeit ist die Büste bereits von M. Wegner und H. Jucker eingeordnet worden.

Auch die Form der Toga, die der »Bürger von Emona« trägt, ist am besten ins späte 1. oder frühe 2. Jh. u. Z. zu setzen, als der *sinus* nicht bis zum Knie reicht. Dieser Zeit entsprechen auch am besten die Raffungen an Brust und Schultern. Die ähnlichste Togenform tragen die Kaiser Titus und Trajan.

Einer der Gründe, die nicht zugunsten der späten Datierung des »Bürgers von Emona« sprechen, ist die Tatsache, daß im ganzen Territorium des heutigen Jugoslawiens ausnehmend wenige Porträts privaten Charakters aus dem 4. oder aus späteren Jahrhunderten vertreten sind. Alle erhaltenen Exemplare sind größtenteils offiziellen Charakters. Daß der »Bürger von Emona« eine Privatstatue ist, bezeugt die Tatsache, daß er in der Nordnekropole von Emona entdeckt wurde, wo er offensichtlich als Grabmalstatue einer Privatperson aufgestellt worden ist.

Nach dem Angeführten ist die Bronzestatuette aus Ljubljana in die trajanische oder in die frühe hadrianische Periode zu datieren.