

ARCHITECTURA ARCHAEOLOGICA ANTICA
Vol. IV

VÍŤAZNÉ OBLÚKY
Symbol rímskej vlády v každodennom živote
Miroslava Daňová - Tomáš Kolon
(zost.)



TRNAVA 2022



ARCHITECTURA ARCHAEOLOGICA ANTICA vol. IV

**Vítané oblúky – symbol rímskej vlády
v každodennom živote.**

Editori: M. Daňová - T. Kolon

Autori príspevkov: B. Adamíková - D. Andrej -
A. Hegedúsová - V. Macháčíková - A. Mekishev -
J. Ondrášik - J. Považan - M. Zajac a zostavovatelia

Recenzenti: Mgr. Barbora Adamíková (Trnavská univerzita v Trnave) - Mgr. Michal Bernát, PhD. (nezávislý bádateľ, externý spolupracovník Štátneho banského archívu v Banskej Štiavnici) - Mgr. Petra Dargonidesová (Archeologický ústav SAV) - Mgr. Tomáš Dragun, PhD. (nezávislý bádateľ) - Mgr. Petra Mikláňková (nezávislá bádateľka) - Mgr. Pavol Minarčák, PhD. (Podtatranské múzeum v Poprade) - Mgr. Andrea Námerová, PhD. (nezávislá bádateľka) - Mgr. Andrej Sabov (Západoslovenské múzeum Trnava) - Mgr. Katarína Tökölyová, PhD. (Römerstadt Carnuntum) - prof. PhDr. Vladimír Varsík, CSc. (Trnavská univerzita v Trnave).

Vydavateľstvo: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Rok vydania: 2022

Jazyk: slovenský

Počet strán: 153

ISSN: 2729-8159

Elektronická publikácia, vychádza 1x ročne

© Katedra klasickej archeológie, Filozofická fakulta, Trnavská univerzita v Trnave

© Autori príspevkov

Publikácia bola vydaná v rámci grantu KEGA 010TTU-4/2020 (Environmentálna archeológia: človek, príroda a životné prostredie v staroveku)

Číslo zborníka vyšlo v rámci osláv 30. výročia obnovenia Trnavskej univerzity v Trnave.

OBSAH

Predslov zostavovateľov	4
VÍŤAZNÉ OBLÚKY – SYMBOL RÍMSKEJ VLÁDY	
Ku vzniku, terminológii a konštrukcii rímskych víťazných oblúkov <i>T. Kolon / M. Daňová</i>	6
Triumfálne monumenty a antickí autori <i>M. Zajac</i>	14
Ikonografia „triumfálneho oblúka“ v rímskom umení na vybraných pamiatkach <i>J. Považan</i>	22
Vyobrazenia barbariek na triumfálnych oblúkoch <i>B. Adamíková</i>	51
VÍŤAZNÉ OBLÚKY NA ÚZEMÍ ITÁLIE	
Triumfálne oblúky. Nedochované monumenty z Itálie. <i>A. Hegedúšová</i>	59
Titov víťazný oblúk v Ríme <i>D. Andrej</i>	76
Víťazný oblúk Septimia Severa <i>J. Ondrášik / J. Považan</i>	85
Konštantínov víťazný oblúk v Ríme <i>J. Ondrášik</i>	112
Gallienov víťazný oblúk v Ríme <i>V. Macháčíková</i>	133
VÍŤAZNÉ OBLÚKY NA ÚZEMÍ GALIE	
Víťazné oblúky v rímskych mestách Arausio a Glanum <i>A. Mekishev</i>	142

Predslov zostavovateľov

V rukách držíte štvrtý diel Architectura Archaeologica Antica. Jeho témou sú víťazné oblúky, symboly rímskej vlády v krajine, prezentované na príkladoch z Itálie a Galie.

Zostavovatelia sa snažili, aby bol každý zborník zameraný tematicky a čitateľovi predstavil zaujímavé príspevky, ktoré by pomohli k lepšiemu pochopeniu antickej architektúry na základe zachovaných príkladov aj informácií z prác antických autorov. Zborník pôvodne vznikol ako publikačný výstup príspevkov úzko spojených s každoročnou exkurziou Katedry klasickej archeológie, Trnavskej univerzity v Trnave. Ročník 2022 sa od zamerania trochu odklonil (exkurzia 2022 viedla na Krétu), ale v budúcnosti sa plánujeme k tejto koncepcii opäť vrátiť.

Z pôvodne pripravovaného celkového počtu príspevkov sa po posúdení editormi a recenzentmi do zborníka dostala v roku 2022 len približne tretina z nich. Do tvorby príspevkov sa okrem študentov zapísaných na predmet Exkurzia zapojili aj ich kolegovia, ktorí už predmet absolvovali a členovia Katedry klasickej archeológie.

Predložená publikácia zároveň vznikla ako jeden z výstupov grantu KEGA 010TTU-4/2020 (Environmentálna archeológia: človek, príroda a životné prostredie v staroveku), ktorého cieľom bolo aj aktívne zapojiť rôznych odborníkov, študentov i laickú verejnosť do diskusie ohľadom vzájomnej interakcie človeka a životného prostredia v minulosti.

Veríme, že ďalšie číslo Architectura Archaeologica Antica prinesie čitateľovi nové informácie o významných pamiatkach a prvkoch antickej architektúry, ktoré sú opäť dostupné aj vďaka spracovaniu v slovenskom jazyku.

Zostavovatelia

VÍTAZNÉ OBLÚKY
SYMBOL RÍMSKEJ VLÁDY

Ku vzniku, terminológii a konštrukcii rímskych víťazných oblúkov.

TOMÁŠ KOLON – MIROSLAVA DAŇOVÁ

Kľúčové slová: víťazný oblúk, Rím, antika, terminológia

Triumfálne oblúky predstavujú osobitý typ monumentu, ktorého priestorové a formálne vlastnosti boli prispôbené jeho primárnemu účelu. Podobne ako u iných rímskych stavieb, ani v tomto prípade nemožno hovoriť o druhu unifikovanej stavby s presne stanovenými rozmermi, jednotným druhom použitého materiálu, architektonickým riešením či dokonca rovnakým posolstvom. Naopak, praktický každý triumfálny oblúk bol vo svojej podstate *de facto* unikátom prispôbeným konkrétnym podmienkam a tak na jeho výsledná podoba vplývalo hneď viacero činiteľov. Snaha porozumieť ich intencionalite si preto zákonite vyžaduje nielen odpovedať na celý rad otázok „kto“, „kedy“ a „komu“ ich dal postaviť, ale aj „prečo“ ich zhotoviteľ situoval na práve dané miesto, z akého dôvodu si vybral takú a nie inú formu prezentovania a najmä pre akého diváka boli konečnom dôsledku určené. Komplexná interpretácia tohto typu monumentu si vyžaduje zváženie rôznorodých informácií. Najdôležitejšími z nich sú zmienky antických autorov, dochované ikonografické, epigrafické a numizmatické pramene a najmä archeologické nálezy, ktoré sa nám v rôznom stave dochovali dodnes. Nerovnomerné zastúpenie dostupných dát môže konečnú interpretáciu pamiatky do určitej miery limitovať. U mnohých víťazných oblúkov vieme o ich existencii iba prostredníctvom hŕstky zmienok v súdobej literatúre, sekundárne použitých pôvodných architektonických prvkov na mladších stavbách (tzv. *spolia*) či zvyškov murív a základov nájdených počas archeologických výskumov. V skutočnosti len súhrou osudu sa vo výnimočných prípadoch zopár z nich dochovalo až dodnes v takmer neporušenej podobe.

V antike sa používali dovedna až tri druhy označení pre triumfálne oblúky. Okrem

známeho latinského slova *arcus* (doslova oblúk), sa v niektorých kontextoch uplatňovali aj ďalšie dva výrazy, a to *ianus* a *fornix* (súhrnne napr. *Platner/Ashby* 1926, 33). Doboví autori neboli konzistentní pri používaní týchto termínov. Zdá sa, že medzi *arcusom* a *fornixom* neexistoval významný obsahový rozdiel. Označenie *fornix* máme doložené najmä počas republikánskeho a nieslo v sebe určitý náznak zdôraznenia funkcie „vchodu“, resp. „vstupu“ na určité miesto. Naopak termín *arcus* sa začal používať až neskôr začiatkom cisárstva a vyskytuje skôr v zmysle samostatne stojaceho pamätníka, kým *ianus* mal na rozdiel od dvoch predošlých obsahovať aj dvojicu dverí na oboch koncoch priechodu (*Richardson* 1992, 23; podrobne *Platner/Ashby* 1926, 275-280). Nakoľko značná časť triumfálnych oblúkov bola postavená na území Talie, v odbornej spisbe sa môžeme stretnúť i so zaužívanými oveľa mladšími pomenovaniami vychádzajúcimi z taliančiny (napr. *Arco dei Pantani*). V niektorých prípadoch sa pôvodný latinský názov nedochoval, a tak sa postupne udomácnili rôzne neologizmy stredovekého (napr. *Arcus Iohannis Basilii/Basilidis*) či dokonca novovekého pôvodu (napr. *Arco di Portogallo*).

Najstaršie zmienky o triumfálnych oblúkoch siahajú do republikánskeho obdobia, konkrétne do záveru 3. až prvých decénií 2. stor. pred Kr. (*Platner/Ashby* 1926, 212; *Richardson* 1992, 22). Ide o tri oblúky postavené Luciom Stertiniom v Ríme roku 196 pred Kr., pričom dva z nich sa nachádzali na tzv. Dobytčom trhu/*Forum Boarium* (*Fornices Stertini*) a jeden v priestore najväčšieho dostihoviska *Circus maximus* (*Fornix Stertini*). Predstavovali základný, resp. najjednoduchší variant s jedným priechodom zdobeným na vrchole



Obr. č. 1 Jednopriechodový oblúk Sergiovcov v Pule.



Obr. č. 2 Trojpriechodový Konštantínov oblúk v Ríme.

zvyčajne pozlátenými bronzovými plastikami rímskych božstiev (Kleiner 2010, 64). Kým niektorí spájajú vznik tohto typu monumentu s dočasne postavenými zdobenými portálmi/oblúkmi ako integrálnej súčasti víťazných osláv, iní poukazujú na jeho podobu so staršími etrusko-italskými formami brán. Ani jednu z týchto hypotéz nevyklúčujú niektoré formálne podobnosti oblúkov s tzv. *Portou Triumphalis*, cez ktorú vstupoval slávnostný sprievod do Ríma. Základný štrukturálny koncept predstavuje „motív priechodu“, akt ktorý v sebe abstrahoval symbolickú aj funkčnú zložku za účelom vytrhnúť prítomného z bežnej reality a zdôrazniť výnimočnosť momentu. To mohlo byť ešte zdôraznené situovaním stavby v rámci pomeria, či na iné významné a/alebo čestné miesto. V takomto ponímaní dokonca nachádzame určité spoločné prvky s gréckymi monumentálne riešenými propylajami. Avšak triumfálne oblúky rozhodne nemožno považovať za číri variant mestských brán (porovnaj Brilliant 1974, 119).

Eklektické poňatie rímskej architektúry skôr efektívnym spôsobom skĺbilo viaceré tradície a myšlienkové prúdy snažiacie dosiahnuť účinok štátnej propagandy. Triumfálne oblúky teda predstavujú samostatný typ monumentu, ktorého rozmery a forma boli prispôbené bezprostrednému okoliu v snahe začleniť ich organicky do buď už existujúcej, alebo novovzniknutej urbanistickej koncepcie. V súlade s týmto cieľom bola prispôbená ich *eurytmia* a *symmetria*, t. j. súlad, harmónia a vhodná proporcionalita jednotlivých častí a celku. Práve táto variabilná zložka poskytovala architektom možnosť prispôbiť stavbu a jej výzdobu s ohľadom na konkrétne požiadavky objednávateľa, budúceho diváka a takisto na priestorové možnosti miesta výstavby. Zároveň sa tým vysvetľuje už vyššie spomínaná jedinečnosť každého dochovaného monumentu.

Základným kompozičným prvkom u triumfálnych oblúkov je zdôrazňovanie „priechodu“, od ktorej sa odvíjali všetky ostatné. Jeho situovanie určuje pohľadové strany a takisto pôdorysné riešenie. Z pohľadu

počtu a spôsobu umiestnenia priechodov rozlišujeme dovedna 3 základné varianty víťazných oblúkov: jednopriechodové, trojpriechodové a štvorpilierový variant známy pod označením *tetrapylón*, resp. *quadrifrons*.

U jedno- (Obr. 1) a trojpriechodových (Obr. 2) oblúkov sú dominantnými práve tie 2 strany, kde sa nachádzali vstupy (priechody). V pôdoryse stavba získala tvar obdĺžnika so širšími pohľadovými (čelnými) stranami. Výskyt dvojpriechodovej formy bol pomerne zriedkavý a pri výstavbe triumfálnych oblúkov nebola používaná prakticky vôbec (porovnaj Janík 2013, 45, 46 aj s ďalšou literatúrou). Ak sa tento konštrukčný variant v rímskej architektúre vyskytol, tak primárne v spojitosti s mostami. Oblúky s jedným alebo tromi priechodmi bolo možné situovať do rozmanitých priestorov ako významné úseky ciest, priestory vstupov do určitých urbanistických celkov či ako voľne stojace pamätníky na väčších priestranstvách (napr. fóra). Pre zvýraznenie efektu bolo žiaduce aby divák, resp. návštevník musel pamiatkou i reálne prejsť a teda ju aktívne vnímať. K tomuto cieľu mala dopomôcť kompozícia výzdoby a situovanie dedikačných nápisov. Usporiadanie zložitejšej figurálnej výzdoby – napr. priebeh scén na rôznych reliéfoch nebolo náhodné. Naopak, umožňovalo prichádzajúcemu návštevníkovi rýchlo sa zorientovať a čo najľahšie „čítať“ ich najdôležitejšie posolstvá, ktoré sa mohli na jednotlivých stranách dokonca líšiť. Najmä u oblúkov situovaných v priestore *pomeria* zohrávalo v symbolickej úlohe podstatnú úlohu odlišovanie vnútorného a vonkajšieho sveta, čo sa odzrkadľovalo i vo výbere motívov na čelných (pohľadových) stranách. Ohúriť mala nielen vonkajšia výzdoba oblúkov, ale tiež tá vo vnútri priechodov. Napokon, práve tá sa dostávala bezprostredného kontaktu s prechádzajúcimi. Preferovanie monumentálnych trojpriechodových oblúkov pocit výnimočnosti ešte viac umocňovalo. Ich cielené umiestňovanie napr. na začiatok fór zvyšovalo efekt prechodu z bežného do niečoho extraodrodného až posvätného



Obr. č. 3 Quadrifrons Septimia Severa v Leptis Magna.

podobne ako tomu bolo u gréckych propylají. Samotné rozmery a architektonické riešenie trojpriechodových variantov sa líšilo. Centrálny prostredný priechod býval zvyčajne z estetického hľadiska najvyšší a najširší, naopak dva postranné nižšie a užšie. Napr. kým na tzv. Partskom oblúku cisára Augusta má iba prostredný priechod valenú klenbu a dva bočné jednoduché vodorovné kladie (entablatura), na Tibériovom oblúku v Orange či oblúku Septimia Severa na Rímskom fóre sú síce postranné priechody nižšie a užšie, avšak všetky majú valenú klenbu. Tzv. *Porte de Mars* v Remeši neobvykle disponoval dokonca tromi rovnako vysokými priechodmi s valenou klenbou. Tento monument z 3. stor. po Kr. so svojou 13 metrovou výškou a až 32 metrovou šírkou predstavuje hľadiska rozmerov absolútny unikát počas niekoľko storočí trvajúcej existencie Rímskej ríše.

Posledný 3. typ triumfálnych oblúkov predstavuje štvorpilierový variant štvorcového pôdorysu (Obr. 3.). V odbornej spisbe sa zaužívalo jeho pomenovanie *tetrapylón*, resp. *quadrifrons*. V latinčine slovo *quadrifrons* znamená doslova „štyri priečelia“. Medzi

štyrmi masívnymi piliermi umiestnenými v rohoch sa uprostred každej rovnako širokej strany nachádzal vždy jeden priechod. Priechody sa uprostred monumentu križovali do pravého uhla (z ideového hľadiska nadväzuje na jeden zo základných princípov urbanistickej koncepcie Rimanov a to vymedzenia priebehu 2 hlavných ulíc - *cardo* a *decumanus*, ktoré sa pretínali v pravom uhle). Od predchádzajúcich dvoch spomínaných typov víťazných oblúkov sa teda odlišoval tým, že na rozdiel od väčšiny rímskych stavieb bol koncipovaný na pohľad zo všetkých 4 strán. Preto na týchto monumentoch absentuje princíp frontálnosti. V kombinácii s ideálnou polohou na križovatkách ciest išlo o prezieravý počin s cieľom maximalizovať vizuálny dojem. Toto architektonické riešenie sa úspešne uplatnilo napr. na triumfálnom oblúku Marca Aurelia a Lucia Vera v Tripolise, Septimia Severa v Leptis Magna, Galéria v Salonike či na konštantínovskom oblúku Janusa v Ríme (*Brilliant* 1974, 122).

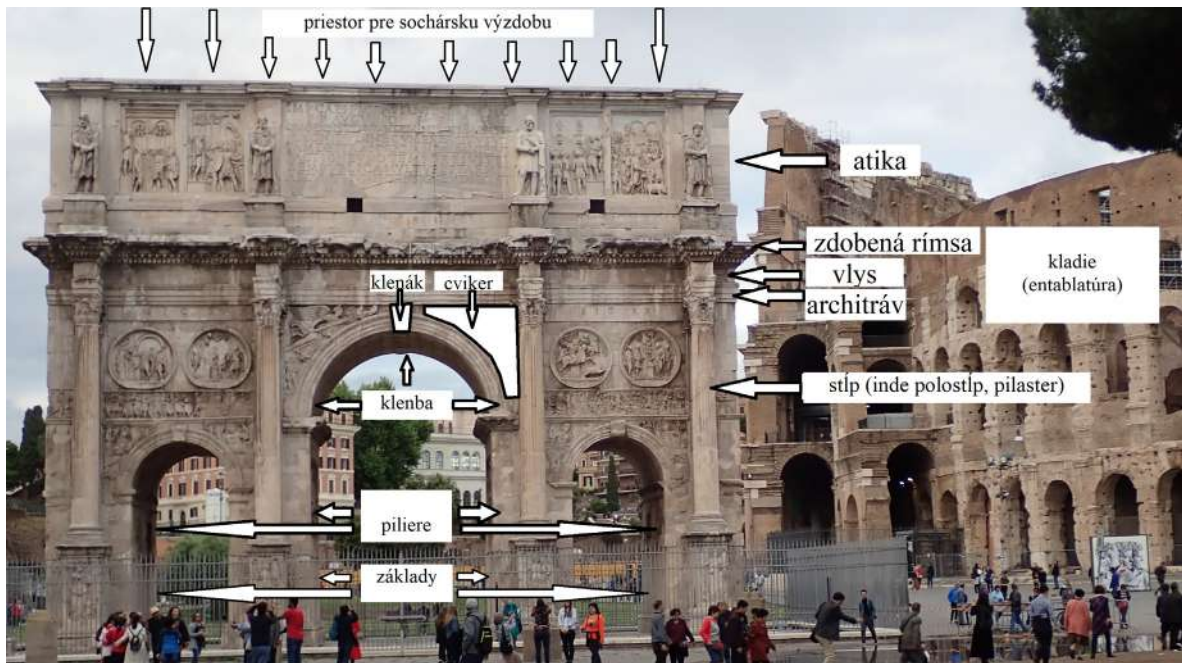
Výber stavebného materiálu závisel od finančných možností donátorov, vhodnej surovínovej základne a lokálnych zvyklostí.



Obr. 4. Mramorové obloženie Oblúka Marca Aurelia a Lucia Vera v Tripolise.

Veľká časť víťazných oblúkov sa koncentruje v Itálii a galských provinciách, v menšej miere boli budované vo východných častiach impéria. Pre rímsku architektúru je príznačné používanie niekoľkých druhov murív, vrátane tých využívajúcich kameň (tuf, travertín, vápenec, pieskovec, mramor) a tehly spájané vápennou maltou. V samotnom Ríme bol najdostupnejším druhom stavebného kameňa travertín a tuf. Triumfálne oblúky s kamenných blokov máme dnes doložené skôr sporadicky a ich pôvod musíme hľadať najmä v augustovskom období. Najvýznamnejšími príkladmi tzv. Partský oblúk na *Forum Romanum* z mramoru, Augustov oblúk v mestách Orange a St. Rémy z vápenca, alebo Augustov oblúku v Aoste zo zlepenca (konglomerát). V dôsledku nedostatku vhodných surovín sa vo viacerých regiónoch s obľubou pristupovalo ku kombinácii stavebných techník. Veľkú revolúciu v stavebníctve znamenalo vynájdenie vylepšeného druhu spojiva známeho ako *opus caementicium* začiatkom cisárstva. Špecifický druh malty vďaka prímеси sopečného materiálu – tzv. *pozzolana* získal

unikátne vlastnosti. Pokiaľ sa táto zmes zmiešala s kamenivom (*opus caementicium*) vznikla substancia porovnateľná s dnešným betónom. Tá sa ukázala ako ideálne riešenie na výstavbu odolnej hrubej nosnej konštrukcie (jadra) veľkých stavieb. Drahší materiál ako mramor a iné druhy kameňa sa následne mohli využiť iba ako obklad vonkajších fasád a na rôzne dekoračné prvky (mramor napr. Titov oblúk v Ríme, tzv. Drusov oblúk v Pompejach; pieskovec v kombinácii s mramorom na Oblúku Marca Aurelia a Lucia Vera Tripolise (Obr. 4); travertín s pentelským a carrarským mramorom na Titovom oblúku v Ríme). V mladšej dobe rímskej narastá aj využívanie materiálu zo starších budov. Rôzne architektonické články (tzv. *spolia*) boli sekundárne použité, pričom boli nezriedka zakomponované nielen ako murivo, ale aj priamo do výzdoby (podrobne napr. Janík 2013, 49-50). Nešlo pritom len o účelovú snahu znížiť náklady, ale v niektorých prípadoch tieto praktiky mali i hlbšiu symbolickú ideu. S azda najkrajším príkladom využitia starších výzdobných prvkov z rôznych období sa stretávame na Konštantínovom oblúku v Ríme.



Obr. č. 5 Prvky nosnej konštrukcie a niektorých dekoratívnych prvkov oblúka na Konštantínovom oblúku v Ríme.

Každý triumfálny oblúk pozostáva z niekoľkých architektonických častí, ktoré sa dajú rozdeliť do dvoch väčších skupín. Prvú reprezentujú prvky nosnej konštrukcie: základy, piliere, klenba, kladie a atika, ktorých účelom bolo staticky zabezpečiť monument (Obr. 5). Dostatočne hlboko vykopaná základová jama sa zvyčajne vyplnila zmesou kameniva, malty, *pozzolana* (*opus caementicum*) a vody, čím vznikla pevná a odolná základová doska s adekvátnou nosnosťou. Následne sa pristúpilo k výstavbe samotných nosných pilierov. Ich počet závisel od konkrétneho typu triumfálneho oblúka. Jednopriečhodové mali paralelne vedľa seba umiestnené dva a trojpriečhodové až štyri statické oblúky. U štvorpilierového variantu zvaného *tetrapylón* (*quadrifrons*) sa takisto používali štyri nosné piliere, avšak tie boli situované do rohov základne štvorcového pôdorysu. Z materiálového hľadiska sa pri ich výstavbe kombinovali rôzne druhy murív. Hlavným kritériom bola dostatočná nosnosť a cenová dostupnosť. **Piliere** boli vzájomne prepojené valenou klenbou (niekedy sa v zahraničnej literatúre označuje aj ako tunelová, keďže vznikla predĺžením jednoduchého oblúka). Išlo o pravú klenbu tvoriacu plášť polvalca

využívajúcu statické vlastnosti oblúkov. Mohla pozostávať z klinovito tvarovaných kameňov (tzv. klenákov) alebo tvaroviek (špecifický druh pálených tehál), pričom tie boli k sebe radené takým spôsobom aby spoločne vytvárali oblúk, ktorý pevne drží na svojom mieste pôsobením bočného tlaku. Na vrchole klenby sa vždy nachádzal tzv. záverový **klenák** (angl. *keystone*). Pri ich výstavbe klenieb sa bežne využívali výborné vlastnosti muriva *opus caementicum*. V takom prípade sa najprv zhotovili podperná drevená konštrukcia (tzv. *debnenie*) a lešenie. Tie slúžili ako dočasná forma a opora pre liate murivo klenby kým dostatočne nevyschlo a nestvrdlo. Okrem bezpochybných ekonomických výhod boli klenby vyhotovené z tohto typu muriva dokonca ešte pevnejšie a odolnejšie (porovnaj Kleiner 2010, 11; Adkins/Adkins 1994, 156, 157). Nosnú úlohu malo i **kladie** (**entablatura**), t. j. horizontálna časť stavby spočívajúca priamo na vertikálnych pilieroch. Predstavuje jeden zo základných konštrukčných riešení v antike, ktorého úlohou bolo preniesť zaťaženie stropu na nosné vertikálne prvky, v prípade triumfálnych oblúkov na piliere. Štandardne sa kladie člení na tri vodorovné segmenty. V spodnej časti priamo na pilieroch

spočíval **architráv** (nosník). Nad ním sa nachádzal **vlys** a celé kladie zakončovala prečnievajúca **zdobená rímsa**. K základným architektonickým prvkom triumfálnych oblúkov prislúcha aj tzv. **atika**. Tá dotvárala architektonický a estetický vzhľad objektu. Mala teda kombinovaný účel. Na prvý pohľad síce pôsobí ako čisto dekoratívny prvok vhodný na iba optické zvýšenie monumentu, no v skutočnosti ide o druh vertikálnej nosnej konštrukcie. Okrem toho vytvárala vhodnú a dostatočne veľkú plochu pre dedikačný nápis a reliéfnu výzdobu. Na jej vrchole sa v minulosti obľubovali umiestňovali rôzne druhy plastík (najmä bronzových a pozlátených), o ktorých podobe vieme už len nepriamo prostredníctvom správ antických autorov, niekoľkých vyobrazení na reliéfoch a najmä skrze numizmatickú evidenciu. Zvyšné časti triumfálnych oblúkov plnili estetickú úlohu (Obr. 6). Spôsob ako mohli byť dekoratívne prvky využité a kombinované závisel od viacerých faktorov, architekt sa však vždy snažil, aby boli vždy v súlade s princípmi symetrie a eurytmie (viac pozri Vitr. *De Arch.* I.2). U niektorých je možné postrehnúť aj určitý chronologický vývoj. Obzvlášť obľúbenou bolo zdobenie fasády nosných pilierov dekoračnými stĺpmi alebo mierne vstupujúcimi **pilastrami (polostĺpmi)** umiestnenými na vyvýšených bázach alebo podstavci (nemožno ich zamieňať so statickou funkciou nosných pilierov). Nosné piliere zároveň poskytovali dostatočne veľkú plochu aj na väčšie panelové reliéfy, vrátane zložitejších figurálnych naratívnych výjavov. Rôzne výzdobné prvky či dokonca personifikácie (Viktória a riečne božstvá) bývali umiestnené v trojuholníkových priestoroch situovaných po oboch stranách medzi hornou časťou oblúka klenby a kladím (tzv. **cvikre**). Nakolko triumfálne oblúky predstavujú špecifický typ stavby, môžu sa vyskytovať aj určité odlišnosti. Týka sa to napr. uplatnenia zdobeného vlysu, ktorý máme doložený veľmi zriedkavo. Súvislým figurálnym vlysom disponuje napr. Titov oblúk na *Fore Romane* so známymi výjavmi triumfálnej procesie či neskoroaugustovský monument v Orange.



Obr. č. 6 Oblúk Sergiovcov v Pule – detail dekoratívnych prvkov.

Za skutočne ojedinelú súčasť výzdoby triumfálnych oblúkov sa dá považovať tympanón, ktorý predstavuje trojuholníková reliéfnu zdobu vyplňujúcu štítu nadväzujúcu na grécku stavebnú tradíciu monumentálnych vstupov propylají a chrámovej architektúry (napr. triumfálny oblúk v Orange či jeden z nedochovaných Trajánových oblúkov v Ríme). Ako už bolo vyššie v krátkosti uvedené, pohľadová strana atiky predstavovala ideálny priestor na umiestnenie dedikačných nápisov, príp. i ďalšej výzdoby. Text býval buď vytesaný, príp. vyhotovený zo samostatných bronzových písmen upevnených v kamennom obklade. Vhodná povrchová úprava stien nebola opomenutá ani vo vnútorných priestoroch priechodov (štuka, príp. reliéfny dekór). Zvlášť obľúbenou bola výzdoba klenby štvoruholníkovými či osemuholníkovými kazetami. V súvislosti s dochovanou výzdobou triumfálnych oblúkov treba poznamenať, že veľmi dôležitú úlohu tak ako na väčšine antických pamiatkach zohrávala farebnosť. Tú bolo možné dosiahnuť hneď niekoľkými spôsobmi, pričom tie zväčša architekti rôzne kombinovali. Najčastejšie išlo o finálnu úpravu povrchov malbou (vrátane vytesaných textov dedikačných nápisov), využívanie rôznych druhov farebných kameňov a vhodným doplnením kovových (bronzových či pozlátených) výzdobných prvkov či dokonca celých skulptúr napr. na vrchole monumentov.

Bibliografia

Antickí autori

Vitr. *De Arch.* Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura Libri Decem*. Vyšlo v preklade A. Otoupalíka: „Deset knih o architektuře“, Praha: Svoboda, 1979.

Sekundárne zdroje

- Adkins/Adkins 1994* L. Adkins/ R. A. Adkins. *Handbook to Life in Ancient Rome*. New York/ Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Brilliant 1974* R. Brilliant. *Roman Art from the Republic to Constantine*. London: Phaidon Press, 1974.
- Janík 2013* I. Janík. *Víťazné oblúky v Rímskej ríši*. Nepublikovaný rukopis diplomovej práce, Trnava: Filozofická fakulta TU, 2013.
- Kleiner 2010* F. Kleiner. *A History of Roman Art. Enhanced Edition*. Wadsworth, 2010.
- Platner/Ashby 1926* S. B. Platner/ T. Ashby. *A Topographical Dictionary of Rome*. Oxford: Oxford University Press, 1926.
- Richardson 1992* L. Richardson. *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

Obrazová príloha

Obr. 1 Jednopriechodový oblúk Sergiovcov v Pule. Autor: M. Daňová.

Obr. 2 Trojpriechodový Konštantínov oblúk v Ríme. Autor: M. Daňová.

Obr. 3 Quadrifrons Spetimia Severa v Leptis Magna. Autor: rob Stoeltje, from loenen, netherlands, Wikimedia Commons CC-BY-SA-2.0.

Obr. 4 Mramorové obloženie Oblúka Marca Aurelia a Lucia Vera v Tripolise. Autor: Daniel and Kate Pett, Wikimedia Commons CC-BY-SA-2.0.

Obr. 5 Prvkynosnejkonštrukcie a niektorých dekoratívnych prvkov oblúka na Konštantínovom oblúku v Ríme. Autor: M. Daňová.

Obr. 6 Oblúk Sergiovcov v Pule - detail dekoratívnych prvkov. Autor: M. Daňová.

Príspevok bol publikovaný v rámci grantu VEGA 1/0051/22 - Rímsky tábor v Iži - súčasť svetového kultúrneho dedičstva UNESCO.

Triumfálne monumenty a antickí autori

MATEJ ZAJAC

Práca poskytuje prehľad známych antických správ o oslave triumfu v antickom Ríme od jeho počiatku až po posledné triumfy v Konštantínopole. Autor sa zaoberá aj rekonštrukciou triumfu na základe uvádzaných zdrojov. Súčasťou príspevku je aj prehľad dejín bádania o tejto problematike, či súhrn známych správ, ktoré bližšie vysvetľujú príčinu budovania monumentálnych stavieb a ich komunikačné alebo propagandistické účely.

Kľúčové slová: triumf, monument, oslava, Rím, imperator, antickí autori

Dejiny bádania

Pohľad antických autorov z rôznych odvetví v antickom svete na monumentálne stavby bol rozličný a zaoberal sa ním S.B. Platner (1929), ktorý opisuje správy o niektorých oblúkoch v prácach antických autorov. Na základe týchto informácií je zaujímavé sledovať prepojenie infraštruktúry mesta (ciest, opevnenia, mestských štvrtí) so stavbou víťazných oblúkov. Na spomínanú monografiu nadväzuje L. Richardson (1992), ktorý vydáva jej rozšírenejšiu úpravu. Publikácia od E. Thomasa (2007) triumf rozoberá komplexne. Autor tu svoje tvrdenia podporil viacerými replikami od Cicera, ktorý hovorí o myšlienkach za budovaním týchto *aedificii*. Taktiež tu porovnáva monumentálne stavby z gréckeho územia s tými z antického Ríma. Okrem spomínanej encyklopédie je dôležité spomenúť monografiu M. Beardovej (2007), ktorá v nej vedľa oslavovania triumfu skúma aj jeho históriu a jednotlivé chronologické rozdiely. V neposlednom rade v encyklopédii od R. S. Bagnalla (2012) nájdeme veľmi dobre popísaný triumf ako taký, od čias rímskeho kráľovstva až po cisárstvo. Sú tu pohľady od rímskych historikov ako napríklad Orosius alebo Polybius. V relatívne novej práci, E. H. Crofton-Sleighová (2014) spomína šiestich básnikov napr. Horátia, Vergília, Statia alebo Ovídia, ktorí poukazujú na vytváranie myšlienok vo svojej poézii skrz referencie

na topografiu vnútri aj mimo Ríma. Veľké monumenty augustovského obdobia a ich použitie pre propagandistické účely skúma N. J. Geller (2015). Vyššie uvedené práce sa zameriavajú najmä pohľadom antických autorov na architektúru, výstavbu a myšlienku za stavbou triumfálnych monumentov. Ich vyjadrenia na jednotlivé oblúky alebo stĺpy si vyžadujú hlbšie spracovanie.

Triumf a jeho priebeh

Triumf v Ríme predstavoval veľkolepú slávnosť, ktorá sa konala na počesť vojenského veliteľa za dôležité víťazstvo dosiahnuté na bojisku. Pre senát to bola tiež udalosť, ktorá slúžila nielen pre pobavenie obyvateľstva, ale aj ako súčasť propagandy. Pripomínala obyvateľom Ríma ich slávu a vojenskú prevahu nad ostatnými národmi. V období principátu sa stali triumfy ešte populárnejšie a ambicióznejšie, boli však vyhradené už len pre cisárov. Ich priebeh bol čoraz extravagantnejší a aj nepopulárni cisári sa snažili ich prostredníctvom zavďačiť ľudu a dať mu nezabudnuteľný zážitok.

Triumfy boli dôležitou súčasťou politického života. Mnohé z nich sú písomne dobre zdokumentované. Niektoré pramene však uvádzajú aj náklonnosť k hyperbolizácii daných osláv, pretože mali zapôsobiť na vyššie postavenú spoločnosť. Spočiatku boli tieto oslavy pre každého veliteľa, ktorý vykonal

veľký vojenský čin alebo ho vykonali nižší dôstojníci, ktorým velil. Tiež bolo dôležité, aby svoju armádu priviedol naspäť do Ríma. Neskôr sa však tieto pravidlá pozmenili v záujme cisára, ktorý si ponechal privilégium oslavovať triumf. Podľa rímskeho historika Orosia, bolo do 1. stor. n. l. usporiadaných 320 triumfálnych osláv (Oros. *Hist.* 7.9.8). Dochovali sa nám aj fragmenty zoznamu *Fasti Triumphales*. Sú tu spísané triumfy od skorších dôb do roku 19 p. n. l. Tento zoznam bol pôvodne vyrytý do mramorových tabúľ, ktoré zdobili jednu zo stavieb na rímskom fóre. Odborná verejnosť dodnes vedie diskusiu o tom, či touto budovou nebol Augustov oblúk, ktorý bol postavený v roku 20 p. n. l. (Richardson 1998, 97-107). Bol objavený v roku 1546 pri hľadaní materiálu na stavbu Baziliky sv. Petra.

Viacerí historici tvrdia, že už králi mohli oslavovať triumf, ale pravdepodobne len z náboženských dôvodov. Konkrétne Plutarchos píše o tom, ako Romulus šiel prvý dub, niesol vavrínový veniec a šiel ulicami Ríma, „Jeho oslava bola iniciátorom a vzorom nasledujúcich triumfov“ (Plut. *Rom.* 16.5-6). Triumfy v tejto podobe sa neskôr spájali s obetovaním jedla bohu plodnosti Liberovi, pre zabezpečenie dobrej úrody. Táto tradícia mohla byť tiež prevzatá už od Etruskov, ale na potvrdenie nie je dostatok dôkazov (Coarelli 1988, 414-419). Prvé oslavy triumfov boli určite skromnejšie, ale od obdobia púnskych vojen mali presný postup. O tomto postupe informuje M. Beardová (2007, 190-214): Veliteľ by mal od svojich légii dostať ovácie za to, že získal titul imperátora. Potom poslal tabuľku ovinutú vavrínom (*litterae laureatae*) rímskemu senátu. Ak senát potvrdil dané víťazstvo, bolo veliteľovi pridelené *salutatio imperatoria*. Veliteľ mal následne právo dať si na hlavu veniec a používať čestný titul *imperator*. Toto mu ostalo kým sa neskončil verejný triumf alebo pokým neprekročil *pomerium*, posvätnú hranicu mesta Rím. Bolo nutné, aby po vyhranom triumfe veliteľ prišiel osobne do Ríma a počkal pred touto hranicou. Tam mal doniesť svoju záštitu (*auspicia*

militaria), ktorú mu mesto udelilo pred jeho vojnovým ťažením. Táto záštita musela byť v deň jeho triumfu, resp. v deň kedy on senát požiadal, vrátená. Veliteľ sa so senátom stretol v chráme bohyne Bellony, kde ho senátori vypočuli. Mnohokrát bola vedená diskusia o zisku triumfu, ale ak bol veliteľ obľúbený medzi ľuďmi a mal vplyvných priateľov, mal lepšiu šancu získať titul triumfátora (lat. aj *vir triumphalis*). Obrady sa od seba líšili, ale mali mnoho spoločných prvkov. Vždy zaberali celý deň a začínali sa slávnostným prejavom pred raňajkami. Víťazný veliteľ mal prejav pred senátom, sudcami, jeho armádou a samozrejme verejnosťou. Najprv ho zdravil dav a po ďakovných modlitbách bohom chválil svoje légie, a taktiež spomínal konkrétnych jednotlivcov a ich zásluhy. Následne im rozdal vyznamenania alebo peniaze. Po raňajkách si veliteľ obliekol purpurové rúcho a obetoval bohom. Nastala jeho veľká chvíľa. Sprievod vchádzal do mesta bránou *Porta Triumphalis*, ktorá sa otvárala špeciálne na túto príležitosť. Trasu, ktorými ulicami alebo námestiami Ríma sprievod viedol, vyberal samotný veliteľ (Coarelli 1988, 398-414). Na jeho čele stáli konzuli a politici, za nimi nasledovali zajatci, čo najvznešenejšieho pôvodu. Niektorí z nich boli priam teatrálné spútani. Počas sprievodu demonštrovali divákovi priebeh bitiek prostredníctvom obrazov alebo aktov, kde boli zahrnutí aj zajatci. Ak bol triumf námorného charakteru, zobrazoval sa napríklad zobák lode (*taran*) a ukoristené vybavenie (App. *Mith.* 116). Všetko sa to dialo za sprievodu hudby. Diváci tu mohli vidieť exotické zvieratá a rastliny z regiónu, kde sa bitka odohrala. Nasledovala vojnová korisť, kde platilo „čím viac zlata a striebra, tým lepšie“. Na konci šiel veliteľ s liktormi, ktorí niesli znak autority a moci - *fasces*. Veliteľ sa viezol na veľkolepom voze ťahanom štyrmi koňmi (*quadriga*) a jeho vzhľad a vystupovanie sa približovali bohom. Na hlave mal vavrínový veniec a v pravej ruke vavrínovú ratolesť. V ľavej ruke niesol žezlo zo slonoviny s vrcholcom orla, symbolizujúceho víťazstvo (Beard 2007, 107-133). Sprewádzal

ho otrok, ktorého úlohou bolo držať mu nad hlavou zlatú korunu a stále mu šepkať do ucha, že popri všetkých tých ováciach ostáva stále len človekom, smrteľníkom, nie bohom (Obr. 1; Obr. 2). Zaznievala fráza: „pozri sa za seba a pamätaj, že si len človek“ (Tert. *Apol.* 33). Po veliteľovom voze nasledovali aj jeho deti a dôstojníci na koňoch. Nakoniec išlo vojsko, ktoré spievalo piesne, aby „zahnali žiarlivosť bohov“. Keď tento sprievod dosiahol chrám Jupitera Optima Maxima na Kapitole, veliteľ niekedy oslobodil jedného alebo dvoch väzňov. V cisárskom období ich väčšinou zabili pri väzenci na Fóre. Potom obetoval býka a vzdal aj iné obety na počesť Jupitera, pričom mu ponúkol niekoľko vavrínových listov, čím zavŕšil svoju vojenskú cestu, ktorá sa začala prísahou predtým ako odišiel na výpravu. Na záver sa v tomto chráme najvyššie postavení honosne hostili. Od neskorého republikánskeho obdobia sa hostina ponúkla aj davu, ktorý sa po nej postaral o to, aby sa imperátor po celom dni dostal v poriadku domov (Beard 2007, 257-263).



Obr. č. 1 Veliteľ na voze obklopený davom.
Autor: W.W. Topham, 1838.

O niečo menej významné od triumfu boli tzv. ovácie (lat. *ovatio*). Tie boli udelené víťazovi nad slabším nepriateľom, ak ich straty neprekročili 5000 vojakov alebo ak sa bojovalo proti pirátom, prípadne povstaniam otrokov (Oros. *Hist.* 5.4.7). Výnimkou boli napríklad ovácie pre M. L. Crassa po potlačení Spartakovho povstania. Tie boli vetované konzulom G. M. Scaevolom, ktorý tvrdil, že mu boli udelené pre jeho postavenie a vplyv (Cic. *Pis.* 62). V roku 62 p.n.l. bol schválený zákon, ktorý stanovil pokuty za falošovanie strát počas vojenských ťažení, aby ovácie neboli udeľované neoprávnene (Val. Max. *Fact.* 2.8.1). Tieto počty sa udeľovali aj v prípade nerozhodných bitiek. Najväčšie rozdiely medzi ováciami a triumfom boli v tom, že veliteľ sa neviezol na voze ťahanom koňmi, ale veľakrát šiel na koni alebo len peši. Jeho vojsko sa tu nezúčastňovalo a namiesto obetovania býka obetoval ovcu. Veliteľovo oblečenie nebolo tiež špeciálne, mal na sebe róbu sudcov a na hlave mal namiesto vavrínu veniec z myrty. Veliteľ odmietnutý senátom niekedy urobil vlastnú, menšiu oslavu na kopci Monte Albano (Richardson 1975, 54-57). Poznáme aj záznam o dvoch veliteľoch, ktorí oslavovali svoj triumf mimo Ríma. Boli nimi Albucius v roku 104 p.n.l. na Sardínii a Marcus Antonius v Alexandrii. Oba tieto triumfy boli medzi elitou Ríma považované za „veľmi slabé“ (Cic. *Prov.* 7.15; Plut. *Para.* 50.4).

Časom sa stalo pravidlom, že každý triumf mal byť lepší a väčší ako ten predchádzajúci. Celá oslava mohla trvať aj niekoľko dní, ako tie Julia Caesara v roku 46 p.n.l. a Octaviana v roku 29 p.n.l. Pompeius mal triumfy v rokoch 80, 71 a 61 p.n.l., kde v rámci propagandy postavil aj prvé rímske kamenné divadlo. Julius Caesar dal postaviť veľké fórum, ktorým sa už len potvrdilo následné pravidelné budovanie na počesť veliteľa. V rámci osláv triumfov boli opravované aj staré cesty alebo chrámy (Ziolkowski 1992, 85). Až Augustus zaistil, že len členovia cisárskej rodiny mohli takto oslavovať triumf. Posledný veliteľ, ktorý nemal pôvod v cisárskej rodine bol v roku



Obr. č. 2 Malba sprievodu počas triumfálnych osláv. Master of Marradi, 2. pol. 15. stor.

19 p.n.l. Cornelius Balbus. Oslavoval ním svoje víťazné ťaženie v Afrike. Jeho menom končí aj zoznam *Fasti Triumphales* (Beard 2007, 68-69). Marcus Agrippa v roku 14 p.n.l. uviedol, že triumf bol hodný len tých najvýnimočnejších a Augustus ponúkol týmto víťazom možnosť, aby nosili vavrínový veniec počas rôznych hier – *ornamenta triumphalia*, čo bolo privilegium prebrané z čias republikánskej éry. Triumf Vespasiana a jeho syna Tita z roku 71 n.l. oslavujúci ich víťazstvo v Judei bol ukážkou bohatstva uloženého v Jeruzalemskom chráme (Obr. 3). Následné triumfy boli už len veľmi zriedkavými udalosťami. Pravdepodobne išlo už len o ďalších 20 triumfov v priebehu takmer 200 rokov. V tomto období sú záznamy veľmi neúplné, ale s istotou vieme, že jeden z posledných triumfov v Ríme sa konal v roku 303 n.l. pre Diokleciana a Maximiana za ich víťazstvá v Afrike a Británii. Ako posledný triumf podľa rímskej tradície je považovaný ten, ktorý bol udelený Justinianovmu generálovi Belisariovi, za porážku Peržanov a Vandalov. Triumfálny sprievod už však prebiehal v Konštantinopole. V cisárskom Ríme dominovali pri konaní triumfov skôr politické dôvody, než o priamu oslavu vojenských úspechov. Oblúky boli niečím, čo zaručovalo trvalú pamiatku úspechu a zároveň symbolizovalo veľkosť impéria. Spomedzi všetkých stavieb práve víťazné oblúky patria medzi najviac zachované monumenty antického sveta a dominujú obrazu krajiny v moderných mestách aj po takmer 2000 rokoch.

Architektúra ako forma komunikácie s rímskym ľudom

Architektonické pamiatky rímskej doby môžeme tiež vnímať ako formu komunikácie, ktorou sa vyzdvihovali určité vlastnosti a myšlienky. Aj pamiatky triumfálnej architektúry museli byť budované skúsenými architektmi. Keď chcel napríklad cisár Hadrián navrhnuť triumfálny oblúk a ukázal ho architektovi, aby sa dozvedel jeho názor, ten mu odpovedal, že oblúk vyzerá „akoby ho navrhol cisár“. Profesionálni architekti sa snažili vo svojich dielach dosiahnuť harmóniu a symetriu a aj napriek svojej veľkosti dosahovali aj obdivuhodnú kvalitu (Ridley 1989, 551).

Filón z Alexandrie porovnával budovanie sveta s prácou architekta. V Ríme to bol podľa Cicera *aedificator*, čiže stavitel'. Išlo o človeka, ktorý budoval stavbu vo vlastnom mene (Theopr. *Char.* 2.12). Podľa Vitruvia „na to, aby bol mohol byť niekto nazývaný architektom musí zvládnuť určité disciplíny už od skorého detstva, vychádzať z poznatkov literatúry, geometrie, filozofie, histórie, matematiky a až potom dosiahne na chrám architektúry“ (Vit. *De arch.* 1.1.11 - voľný preklad autora). Budovanie znamenalo aj istú formu morálnej cenzúry. Rímske projekty slúžili aj ako forma súťaže medzi jednotlivými rivalmi, pretože zároveň symbolizovali ich uznanie a technologický posun. Ďalší dôvod prečo rímsky patronát inklinoval k architektúre bol ten, aby využil aj väčšiu potencionálnu hodnotu, nielen tú vizuálnu. Vizuálne objekty tak mohli na

občana pôsobiť aj ďalším rozmerom, nielen esteticky (Fowden 1993, 37-40). Rečníkov obdobia rímskej republiky mohli inšpirovať aj jednoduché oblúky či stĺpy (Brown 1978, 23). Práve v tomto čase sa po prvý raz objavuje v latinčine aj slovo architektúra. Cicero architektúru zahŕňa do kategórií povolání, ktoré sú prospešné pre spoločnosť a je na ňu potrebná vyššia inteligencia a sociálny status (Cic. *De Off.* 1.151). Už od čias starovekého Egypta až do súčasnosti bola veľkosť budov jedným z dôkazov o sile politickej moci. Pre Herodota bola architektúra vyjadrením dominancie a nadradenosti. (Herod. *Hist.* 7.24) Pre Plínia bolo sedadlo v Circu Maxime „hodné národa, ktorý ovládol svet“ (Plin. *Pan.* 51.3). V období vlády prvých rímskych cisárov boli dominancia veľkosti a výšky nad ostatnými budovami rozhodujúcimi vlastnosťami ideológie v architektúre. Vitruvius zdôrazňuje slovnú podobnosť medzi menom Augustus a slovom *augerre* (zväčšiť) a *autoritas* (autorita) (Gleason 1995, 84-87). Vysoké budovy zdôrazňovali autoritu ich staviteľov. Nové zriadenie prinieslo

značné zväčšenie verejných budov (Ostenfeld 2002, 198-200). Častokrát preto veľkosť dosahovala také rozmery, aby zabráňovala režimu alebo jeho nástupcom dosiahnuť ešte väčšiu autoritu. *Aedifica* (stavby) sú tu vždy vnútorne prepojené s monumentalitou.

Vitruvius uviedol, že všetky moderné stavby vychádzajú z pôvodných, postavených len z vetvičiek a slamy (Vit. *De Arch.* 2.1.2). Ako dôkaz spomenul príbeh o Romulovom primitívnom príbytku na Kapitole (Vit. *De Arch.* 2.1.4-5). Pojem štátu sa často spája s pojmom *aedifico* (porovnanie budovania štátu a stavby). V neskorom období republiky hovorí Cicero Varrovi, že boli poverení nielen ako architekti, ale aj ako murári prebudovať spoločnosť (Cic. *Fam.* 9.2.5.) Valerius Maximus tiež pravdepodobne naráža na príbeh o príbytku na Kapitole, keď píše: „disciplína rímskej armády, ktorá vzišla z malej Romulovej chatky“ (Val. Max. *Fact.* 2.8).

Cicero sa vo svojich rečiach vysmieval niektorým svojim právnickým protivníkom za ich posadnutosť stĺpmi. On sám považoval



Obr. č. 3 Vyobrazenie priebehu triumfu na Titovom oblúku na Rímskom fóre.

za najdokonalejšiu formu architektúry gule alebo kruhu. Už od čias prvých gréckych filozofov bola zo všetkých geometrických tvarov s vesmírom najviac spájaná práve guľa. Empedokles a Xenofanes ju považovali za ideálny tvar jediného dokonalého boha a túto myšlienku nasledoval aj Platón. Aristoteles zase pochyboval o tom, že by geometria mohla byť základom pre subjektívne estetické názory. Ciceronovi sa zdalo nepopierateľné, že svet je guľatý, pretože žiadny iný tvar nemá takú rovnováhu. Tiež tvrdil, že zaoblené tvary boli nadradené, pretože boli dokonale rovné a neprerušované uhlami alebo nejakými výčnelkami. Helenistickí králi, a po nich aj Pompeius, Caesar a Augustus sa často nechávali zobrazovať na sochách alebo minciach s glóбом ako symbolom ich imperiálnej moci (Sauron 1994, 83-87).

Pri stavbe nového fóra dal Traján odkopať časť kopca a využil ho na zrovnanie terénu. Na ňom potom zahájil výstavbu nového fóra, tržnice, triumfálneho oblúka, baziliky a chrámu. Tým dokázal, čoho bol *aedificator* schopný. Nemôžeme sa potom diviť, že Hadriánova tradičná rímska vášeň budovať bola nazývaná až posadnutosťou (Brown 1964, 57). Hadrián si vraj dokázal zapamätať mnoho z vysokých budov, ktoré videl v rámci Rímskeho impéria (SHA, *Hadr.* 20.7-11). Filozofi na Trajánovom dvore umožnili Hadriánovi rozvíjať jeho záľubu do architektúry a nazývali to aj ako jazyk vyjadrovania a rozvíjania sa. Nielenže financoval rôzne verejné budovy v rámci Impéria, ale tiež niektoré aj navrhoval (SHA, *Hadr.* 19.2.) Ešte za vlády Trajána predstavil svoje rady jeho architektovi Apollodrovi z Damašku pri navrhovaní Trajánovho fóra v Ríme. Apollodorus však tieto rady zmietol zo stola a povedal mu „aby ho nechal tak a šiel si kresliť svoje tekvice.“ Pre tohto sýrskeho architekta, ktorý bol učený v klasickom duchu, boli tieto návrhy neakceptovateľné. Síce ich bagatelizoval, zároveň však uznal ich revolučný dizajn (Ridley 1989, 551). Pokročilejšie a flexibilnejšie stavebné techniky umožňovali staviteľom vytvárať výnimočné



Obr. č. 4 Víťazný oblúk v Pyongyangu, Severná Kórea.

geometrické tvary. Jednoduché materiály ako drevo, kovy, vápenatá malta alebo štrk, boli pretvorené na monumentálne stavby. Seneca píše: „Nie je nič, čo by húževnatý remeselník, ktorý je sústredený a usilovný, nedokázal dosiahnuť. Formuje myseľ, aby bola poddajnou a citlivejšou na každý podnet“ (Sen *Ep.* 50.6. - voľný preklad). Dielo vybudované z neopracovaného kameňa, ktoré si vyslúžilo pochvalu aj v panovníkovej reči bolo ešte väčším úspechom. Apuleius takéto stavby zvykol prirovnávať k rímskej literárnej rétorike. To, že boli používané kamene mimoriadnych rozmerov, dodalo podľa neho rímskej architektúre potrebnú monumentálnosť (Apul. *Flor.* 18).

Záver

Rímska ríša je jedno z najvplyvnejších územných celkov v dejinách ľudstva. Jej vplyv je vidieť v aspektoch ako napríklad politika, právo, armáda alebo architektúra. Existuje mnoho monumentov, ktoré oslavujú rímske vojnové úspechy, napríklad triumfálne oblúky. Tento druh stavieb možno vidieť aj v moderných prevedeniach ako napríklad v Kórei (Obr. 4) či Francúzsku.

Senát a rímsky ľud venovali triumfálne oblúky svojim generálom, vracajúcim sa z víťazných ťažení. Triumf ovplyvnený

náboženstvom, ale aj propagandou bol oslavou veliteľa prechádzajúceho preplnenými ulicami Ríma. Všetky známe oblúky z najstarších období sa nám nedochovali. Vieme však, že sa nachádzali na Kapitole a na rímskom fóre. Boli to pamiatky, ktoré tiež dotvárali kult osobnosti veliteľov, ktorým boli venované. „Monumenty (pomníky) sa nachádzajú pozdĺž ciest preto, aby mohli

okoloidúcim pripomínať, že sú smrteľní. (Var. *Ling*, 6.45). Aj básnici zvykli tvrdiť o svojej poézii, že je dlhotrvajúcou pamiatkou. No pre väčšinu Rimanov nebola najefektívnejšia forma pamiatky verbálna, ale vizuálna. Ich veľkosť bola tým, čo robilo architektúru najefektnejšou a najviac zapamätateľnou.

Antickí autori

Apul. <i>Flor.</i>	L. Apuleius, Collection Florida, preklad Rudolf Helm, 1921.
Cic. <i>De Of.</i>	M. T. Cicero, De Officiis, preklad Walter Miller, Harvard University Press, London, 1913.
Cic. <i>Fam.</i>	M. T. Cicero, Epistulae ad Familiares , preklad E. S. Shuckburgh, 1906.
Cic. <i>Pis.</i>	M. T. Cicero, Against Piso, preklad C.D. Yonge, London, 1891.
Liv. <i>Hist.</i>	T. Livius, The History of Rome, preklad W. Weissenborn, Berlin, 1873.
Oros. <i>Hist.</i>	P. Orosius, Historiae Adversum Paganos, preklad C. Zangemeister, 1889.
Plin. <i>Ep.</i>	Plinius, The letters of the younger Pliny, preklad Betty Radice, 1963.
Plut. <i>Q. R.</i>	Plutarchos, Quaestiones Romanae, preklad Frank Cole Babbitt, Harvard University Press, London, 1936.
Polyb. <i>Hist.</i>	Polybius, Histories of Polybius, Harvard University Press, 1923.
Sen. <i>Ep. 50.6</i>	L. A. Seneca, Ad Lucilium Epistulae Morales, preklad R. M. Gummerre, London, 1925.
SHA, <i>Hadrian</i>	Lives of the Later Caesars, preklad A. Birley, London, 1976.
Tert. <i>Ap.</i>	Q.S.F. Tertullianus, Apology, preklad S. Thelwall, 1869.
Theopr. <i>Char.</i>	Theophrastus, Characters, preklad J. Diggle, University of Cambridge, 2004.
Val. Max. <i>Fact.</i>	V. Maximus, Facta et dicta Memorabilia, preklad K.F. Kempf, 1888.
Var. <i>Ling.</i>	M. T. Varro, De Lingua Latina, 6.4.5.
Vitr. <i>De Arch.</i>	M. Vitruvius: The Ten Books on Architecture, preklad M. H. Morgan, Harvard University Press, London, 1914.

Literatúra

Beard 2007	M. Beard, The Roman triumph, Cambridge, 2007.
Brown 1964	F.E. Brown, Hadrianic Architecture, Essays in Memory of Karl Lehmann, New York, 1964, 55-58.
Brown 1978	P.R.L. Brown, The Making of Late Antiquity, Cambridge, 1978, 1-26.
Coarelli 1988	F. Coarelli, Il Foro Boario dalle origini alla fine della repubblica, Rome 1988.
Gleason 1995	M. W. Gleason, Making Men: Sophists and Self-presentation in Ancient Rome. Princeton: Princeton University Press, 1995, 84-87.
Fowden 1993	G. Fowden, Empire to Commonwealth: Consequences of Monotheism in Late Antiquity, Princeton 1993, 37-50.
Ostenfeld 2002	E.N. Ostenfeld, Greek Romans and Roman Greeks: Studies in Cultural Interaction, Aarhus, 2002, 198-200.
Ridley 1989	R.T. Ridley, The fate of an architect: Apollodoros of Damascus, Athenaeum vol. 67, 1989, 551-565.

- Richardson 1975* J.S. Richardson, The triumph, the praetors and the senate in the early second century B.C., The Journal of Roman Studies vol. 65, Cambridge, 1975, 54-57.
- Richardson 1998* L. Richardson, The shapes of city life in Rome and Pompeii, New Rochelle, 1998, 97-107.
- Sauron 1994* G. Sauron, Quis Deum? Ecole française de Rome, 1994, 83-97.
- Ziolkowski 1992* A. Ziolkowski, The Temples of Mid-Republican Rome and their Historical and Topographical Context (Saggi di storia antica IV). Rome: 'L'Erma' di Bretschneider, 1992, 85-90.

Zdroje obrazovej prílohy

Obr. č.1 Veliteľ na voze obklopený davom. Autor: W.W. Tophami, 1838. Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumph_with_child_in_the_triumphator%27s_chariot_Francis_William_Warwick_Topham,_1838.jpg

Obr. č.2 Malba sprievodu počas triumfálnych osláv. Master of Marradi, 2. pol. 15. stor. Zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Roman_Triumph_\(M%C3%A4staren_fr%C3%A5n_Marradi\)_-_Nationalmuseum_-_19141.tif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Roman_Triumph_(M%C3%A4staren_fr%C3%A5n_Marradi)_-_Nationalmuseum_-_19141.tif)

Obr. č.3 Vyobrazenie priebehu triumfu na Titovom oblúku na rímskom fóre. Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_Titus,_relief_triumph,_Forum_Romanum,_Rome,_Italy.jpg

Obr. č.4 Víťazný oblúk v Pyongyangu, Severná Kórea. Zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Triumph_\(Pyongyang\)_05.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Triumph_(Pyongyang)_05.JPG)

Ikonografia „triumfálneho oblúka“ v rímskom umení na vybraných pamiatkach

JÁN POVAŽAN

Snahou predloženého príspevku je stručne zdefinovať vznik a vývoj triumfu v rímskych dejinách, najmä z pohľadov politicko-spoločenského a umelecko-historického, opierajúc sa pritom o dobové pramene a súčasne dostupnú literatúru. Cieľom je potom priblížiť aplikovanie fenoménu rímskeho triumfu na monumenty, ktoré ho reprezentujú, s ohľadom na vybrané pamiatky z hľadiska ikonografie triumfálneho oblúku.

Kľúčové slová: Rím, triumf, oblúk, monument, reliéf

Úvod

Verejné pamiatky sú nepochybne základnými fenoménmi rímskeho umenia a kultúry. Podľa všeobecne prijímaného názoru je pre rímske umenie charakteristický individuálny a historický realizmus. Pojmy ako „historický“ alebo „história“ majú ale dvojznačný význam, kde na jednej strane je rozhodujúce špecifické poňatie „histórie“, ktorú v skutočnosti charakterizujú rímske „historické“ pamiatky, na strane druhej „história“ nie je autonómnym kultúrnym fenoménom, ale je koncipovaná a realizovaná v sociálnej, politickej a náboženskej praxi. „História“ nikdy nie je čisto faktografickou dokumentáciou minulosti. Každá spoločnosť si v určitom zmysle koncipuje svoje vlastné dejiny so zameraním na konkrétne témy, osoby a udalosti. Každá spoločnosť má však aj svoj vlastný typ histórie, ktorý môže akcentovať veľké postavy a udalosti alebo všeobecnejšie procesy, spoločenské inštitúcie či kultúrne praktiky. Špecifická povaha historických postáv a udalostí sa dá pochopiť a interpretovať len v kategóriách zovšeobecnenia. Keď sa konkrétne udalosti minulosti prestanú popisovať ako „čisté fakty“ a začnú sa interpretovať a prezentovať ako „fenomény dejín“, ako dôkazy politickej moci, legitímneho úspechu alebo naopak neúspechu, nastupujú všeobecné pojmy, ktoré čoraz viac presahujú jednotlivé osoby

a udalosti. Medzi takéto abstraktné pojmy patria „politika“ a „náboženstvo“, „ideológia“ a „identita“. Toto zovšeobecnenie, ktoré ovplyvňuje koncepciu histórie je obzvlášť výrazné vo verejných pamiatkach Ríma. Cieľom príspevku je stručne načrtnúť vznik a vývoj triumfu ako spoločenského fenoménu v kontexte rímskeho umenia s akcentom na triumfálne oblúky a zároveň ilustrovať ikonografiu triumfov a oblúkov na vybraných pamiatkach.

Vznik a vývoj rímskeho triumfu

Rímsky triumf bol občiansky obrad a zároveň náboženský rituál. Konal sa na verejnú oslavu a posvätenie úspechu vojenského veliteľa, ktorý viedol svoje vojská k víťazstvu v službách štátu. Samotný sprievod bol rozdelený na tri časti. Prvú zahŕňala korisť nesená na vozoch alebo prenosných nosidlách. Tvorili ju maľby a modely dobytých území a vybojovaných bitiek, zlaté koruny, ktoré spojenci alebo podrobené národy posielali víťaznému generálovi, ďalej to boli obetné zvieratá, trubači a tanečníci, a napokon zajatci v reťaziach. Druhá časť sprievodu pozostávala zo skupiny okolo samotného generála. Stál v špeciálnom voze ťahanom koňmi, niekedy zdobenom zlatom a slonovinou. Tvár mal namaľovanú na červeno, na hlave mal vavrínový veniec a oblečenú *tunicu palmata* („tunika vyšívaná,

resp. zdobená zlatom“) a *togu purpurea* („luxusná purpurová tóga“), resp. *togu picta* („maľovanú tógu“). V jednej ruke držal žezlo zo slonoviny a v druhej vavrínovú ratolesť. Za ním stál vo voze otrok, ktorý mu po celú dobu držal nad hlavou zlatú korunu. Pokiaľ mal triumfátor deti, tak s ním stáli vo voze, alebo išli vedľa neho na koni. Za vozom kráčali jeho dôstojníci a rímski občania, ktorých oslobodil od otroctva. Poslednú časť tvorili víťazní vojaci, ktorí mali na hlavách vavrínové vence a skandovali rituálny triumfálny pokrik „*io triumphe*“ a striedali ho s piesňami o samotnom generálovi. Keď dorazili k úpätiu Kapitolu, niektorí zo zajatcov mohli byť odvedení na popravu. Zvyšok sprievodu smeroval k Jupiterovmu chrámu. Tam boli bohu obetované zvieratá a generál priniesol aj ďalšie obety symbolizujúce jeho víťazstvo. Celý obrad bol zakončený hostinami pre senát, vojakov a ľud (Beard 2007, 81-2).

Podľa republikánskej tradície mohol byť triumf udelený len senátom. Morálka v období republiky vyžadovala, aby sa generál správal s dôstojnou pokorou ako smrteľný občan, ktorý triumfoval v mene rímskeho senátu, ľudu a bohov. Nevyhnutne ponúkal víťaznému generálovi okrem náboženskej a vojenskej pocty aj mimoriadne možnosti seba propagácie. Väčšina triumfálnych osláv zahŕňala celý rad populárnych hier a zábav pre široké rímske masy. Slávnosti boli zároveň aj kalendárnymi udalosťami, viazanými na uctievanie konkrétnych božstiev. Hoci triumfálny sprievod vrcholil v Jupiterovom chráme, samotná procesia, sprievodné hostiny a verejné hry do značnej miery propagovali postavenie a úspechy generála. V neskororepublikánskej dobe boli triumfy zdĺhavé a extravagantné, motivované rastúcou konkurenciou medzi vojensko-politickými dobrodruhmi, ktorí riadili rodiace sa rímske impérium. Od principátu odrážal cisársky poriadok a prvenstvo cisárskej rodiny. Triumf vedome neskôr napodobňovali stredoveké, novoveké i súčasné štáty pri rôznych slávnostných udalostiach.



Obr. č.1 Fasti Triumphales

Historické pramene

Triumfy sa spomínajú v mnohých starovekých historických záznamoch. Väčšina z nich však bola napísaná skôr s cieľom poskytnúť čitateľom morálne ponaučenie, než presný opis, resp. objasnenie významu či priebehu triumfálneho procesu. Tento nedostatok umožňuje len veľmi neurčitú, všeobecnú a možno aj v niektorých aspektoch skresľujúcu rekonštrukciu triumfálneho obradu, založenú na kombinácii rôznych neúplných správ z rôznych období rímskych dejín. Jedným z najdôležitejších prameňov sú *Fasti Triumphales*. Ide o kamenné tabule, ktoré boli vztýčené na Forum Romanum okolo roku 12 pred Kr., počas vlády cisára Augusta (obr. 1). Uvádzajú formálne meno generála, ďalej mená jeho otca a starého otca, národa alebo veliteľskej provincie, odkiaľ bol triumf udelený, a dátum triumfálneho sprievodu. Zaznamenávajú viac ako 200 triumfov, počnúc tromi mýtickými triumfami Romula v roku 753 pred Kr. a končiac triumfom Lucia Cornelia Balba v roku 19 pred Kr. (Beard 2007, 74). Zdá sa, že podľa vzoru Augustových *Fasti Triumphales* boli vytvorené ďalšie fragmentárne zachované tabule podobného dátumu a štýlu ako napr. *Fasti Ostienses* alebo *Fasti Capitolini*. Tie nám potom pomáhajú vyplniť niektoré medzery

v samotných *Fasti Triumphales* (Beard 2007, 61-2, 66-7).

Obdobie kráľovstva

Rímski historici zasadzujú pôvod a zároveň prvý triumf do mýtickej minulosti. Niektorí sa domnievali, že spev vojakov pri triumfe bol výpožičkou cez etruský jazyk gréckeho *thriambus* (θρίαμβος), ktorý zvolávali satyrovia a iní sprievodcovia pri dionýzovských a bakchických procesiách (Versnel 1970, 39-55). Plutarchos odvodzoval prvý rímsky triumf a kráľovský odev triumfátora od prvého rímskeho kráľa Romula, ktorého víťazstvo nad kaeninským kráľom Akronom sa spájalo so založením Ríma v roku 753 pred Kr. (Plutarchos *Bioi paralléloi*, *Romulus* 16). Ovidius zas predpokladal, že prvým bol bájný a poetický triumf boha Bakcha/Dionýza, ťahaného na zlatom voze tigrami a obklopeného bakchantkami a satyrmi pri víťaznom ťažení do Indie (Ovidius *Amores* 1.2, 19-52; *Plinius St. Historia Naturalis* 7.57; Bowersock 1994, 157). Naopak, Arrianos pripisoval podobné dionýzovské prvky víťaznému sprievodu Alexandra Veľkého (Bosworth 1988, 67-79). Podobne ako mnohé v rímskej kultúre, aj prvky triumfu vychádzali z etruských a gréckych predlôh. Napríklad *toga purpurea*, resp. *toga picta*, ktorú nosil triumfujúci generál bola odvodená od etruských kráľovských tóg.

Pokiaľ ide o triumfy z obdobia rímskeho kráľovstva, zachované cisárske *Fasti Triumphales* sú neúplné. Po troch záznamoch o legendárnom zakladateľovi mesta Romulovi chýba jedenásť riadkov zoznamu. Ďalšími v poradí sú Ancus Marcius, Lucius Tarquinius Priscus, Servius Tullius a napokon posledný kráľ Lucius Tarquinius Superbus. *Fasti Triumphales* boli zostavené približne päť storočí po smrti posledného kráľa a pravdepodobne predstavujú schválenú, oficiálnu verziu rôznych historických tradícií. Podobne aj najstaršie zachované písomné dejiny kráľovskej éry, napísané niekoľko storočí po nej, sa pokúšajú zosúladiť rôzne tradície, prípadne diskutujú

o ich hodnotách. Napríklad Romulovi, Dionýsios z Halikarnasu pripisuje tri triumfy, rovnaký počet ako vo *Fasti Triumphales*. Lívius mu nepriradzuje žiadny, namiesto toho mu však pripisuje prvú *spolia opima* („ukoristená zbroj, bohatá korisť“), pri ktorej boli z porazeného nepriateľa strhnuté zbrane a brnenie a tie boli potom venované Jupiterovi. Plutarchos Romulovi priradzuje jeden triumf. Naproti tomu Romulovmu nástupcovi, mierumilovnému kráľovi Numovi Pompiliovi, žiadny antický prameň, triumf neprisudzuje (Beard 2007, 74).

Obdobie republiky

Rímski aristokrati vyhnali svojho posledného kráľa Lucia Tarquinia Superba ako tyrana a v roku 510 pred Kr. založili republiku. Rozdelili si medzi sebou bývalú kráľovskú moc a autoritu vo forme magistrátov. V republike bola najvyššou možnou magistratúrou volená funkcia konzula, ktorá mohla byť vykonávaná vždy najviac jeden rok. V čase krízy alebo mimoriadnej situácie mohol senát vymenovať diktátora na dlhšie funkčné obdobie, čo však mohlo spôsobiť veľmi nebezpečný precedens. Napríklad diktátor Camillus získal štyri triumfy, ale nakoniec bol vyhnaný. Neskoršie rímske pramene poukazujú na jeho triumf z roku 396 pred Kr., ktorý vzbudil pohoršenie. Voz ťahali štyri biele kone, čo je kombinácia, ktorá je vyhradená pre Jupitera a Apolóna (Beard 2007, 235). Správanie triumfujúceho republikánskeho generála jeho aristokratickí rovesníci pozorne sledovali, rovnako ako symboly, ktoré použil pri svojom triumfe. Boli ostrážiti pri každom náznaku, ak by chcel ašpirovať na viac ako „byť kráľom na jeden deň“.

V období strednej a neskej republiky poskytovala expanzia Ríma prostredníctvom dobyvačnej politiky veľké príležitosti na sebaaprezentáciu. Dlhotrvajúca séria vojen medzi Rímom a Kartágom (púnske vojny) priniesla dvanásť triumfov za desať rokov. Ku koncu republiky sa triumfy stávali ešte častejšími, honosnejšími a súťaživejšími,

pričom každý z nich bol pokusom, zvyčajne úspešným, prekonať ten predchádzajúci (Beard 2007, 42). Mať triumfálneho predka, dokonca aj dávno mŕtveho, malo v rímskej spoločnosti a politike veľkú váhu a Cicero poznamenal, že v pretekoch o moc a vplyv sa niektorí jednotlivci nevyhýbali tomu, aby triumfálnou veľkoleposťou a dôstojnosťou obdarili aj nevhodne „obyčajného“ predka, čím skreslili už aj tak fragmentárnu a nespoľahlivú historickú tradíciu (Cicero *Brutus* 62; *Livius Ab Urbe Condita* 8.40; Beard 2007, 79).

Pre rímskych historikov nárast triumfálnej okázalosti podkopával staroveké „sedliacke cnosti“ Ríma (Beard 2007, 67). Dionýsios z Halikarnasu tvrdil, že triumfy jeho doby sa „v každom ohľade odklonili od antickej tradície skromnosti“ (*Dionysios Roman Antiquities* 2.34.3). Moralisti sa sťažovali, že úspešné zahraničné vojny síce zvýšili moc, bezpečnosť a bohatstvo Ríma, ale zároveň vytvorili a živili degenerovanú chuť po bombastickom predvádzaní sa a plytkých novinkách. Lívius sleduje začiatok tejto dekadencie až po triumfe Gnaea Manlia Vulsa v roku 186 pred Kr., ktorý obyčajným Rimanom predstavil také „galantné výstrelky“, ako boli špeciálni kuchári, dievčatá s flautami a iné „zvodné zábavy pri večeri“ (*Livius Ab Urbe Condita* 39.6-7). Plínius zodpovednosť za „skĺznutie“ Ríma do luxusu pripisuje „1400 librám strieborného riadu a 1500 librám zlatých nádob“, ktoré o niečo skôr priniesol Scipio Asiaticus pri svojom triumfe v roku 189 pred Kr. (Beard 2007, 162).

Tri triumfy udelené Pompeiovi boli opulentné a kontroverzné zároveň. Prvý v roku 81, resp. 80 pred Kr. bol za jeho víťazstvo nad numidským kráľom Hiarbasom v roku 82/81 pred Kr., ktorý mu udelil zbabelý a rozdelený senát pod diktatúrou Pompeiovoho patróna Sullu. Niektorí konzervatívni senátori tvrdili, že Pompeius má iba 24 rokov a je obyčajným „veliteľom“ a neschvaľovali takúto „predčasnosť“, iní však videli v jeho mladíckom úspechu znaky ohromného vojenského talentu, božskej priazne a

osobnej bravúry (*Dio Cassius Historiae Romanae* 42, 18.3; Beard 2007, 16). Triumf sa však nevyvíjal celkom podľa plánu. Voz ťahaný slonmi mal znázorňovať dobytie Afriky, čím by možno prekonal aj legendárny triumf Bakcha. Ukázalo sa však, že slony sú príliš objemné na to, aby prešli triumfálnou bránou, takže Pompeius musel zosadnúť do vopred pripraveného konského záprahu (*Plinius St. Historia Naturalis* 8.4). Napriek všetkému, síce zvýšil svoje postavenie medzi konzervatívami, no zároveň dostal lekciu z populistickej politiky. Pri jeho druhom triumfe v roku 71 pred Kr., poslednom zo série štyroch, ktoré sa konali v tom roku jeho peňažné dary armáde údajne prekonal všetky rekordy, hoci sumy v Plutarchovom opise sú nepravdepodobne vysoké: 6000 sesterciov každému vojakovi (asi šesťnásobok ich ročného platu) a 5 miliónov každému dôstojníkovi (Beard 2007, 39-40). Tretí triumf Pompeius získal v roku 61 pred Kr. na oslavu svojho víťazstva nad Mithridatom VI. z Pontu. Bola to príležitosť prekonať všetkých súperov, a dokonca aj samého seba. Triumfy tradične trvali jeden deň, ale Pompeiov trval dva v nevídanej prehliadke bohatstva a luxusu (Beard 2007, 9). Plutarchos tvrdil, že tento triumf predstavoval Pompeiovu nadvládu nad celým svetom v mene Ríma a úspech, ktorý dosiahol zatienil dokonca aj Alexandra Veľkého (*Plutarchos Bioi paralléloi, Pompeius* 45, 46). Plínius sa vo svojom rozprávaní o tomto triumfe so zlovestným nadhľadom pozastavuje nad gigantickým portrétom, bustou triumfujúceho generála, ktorá bola celá pokrytá perlami a predznamenávala jeho neskoršie poníženie a pád (Beard 2007, 35).

Obdobie cisárstva

Po Caesarovej vražde a víťazstve v občianskej vojne, prijal Octavianus titul *imperator* a od roku 27 pred Kr. sa stal trvalou hlavou senátu s titulom a menom Augustus. Len rok predtým zablokoval udelenie senátorského triumfu Markovi Liciniovi Crassovi mladšiemu, a to napriek tomu, že bol na bojovom poli vyhlásený za imperátora a splnil teda všetky

tradičné republikánske kritériá pre udelenie tejto pocty. Augustus si víťazstvo nárokoval ako svoje vlastné, ale Crassovi napokon povolil iné. Táto skutočnosť je uvedená aj na *Fasti Triumphales* v roku 27 pred Kr. (Syme 1989, 272-5). Zároveň mu bola odopretá aj vzácna a v jeho prípade taktiež prípustná česť venovať *spolia opima* z tohto ťaženia Jupiterovi Feretriovi (Southern 1998, 104).

Posledný triumf uvedený na *Fasti Triumphales* je z roku 19 pred Kr. Vtedy už bol triumf absorbovaný do augustovského cisárského kultového systému, v ktorom sa takáto najvyššia pocta udeľovala len cisárovi. V republikánskej dobe by senát zasadal, aby diskutoval a rozhodoval o zásluhách kandidáta. Augustova ideológia trvala na tom, že zachránil a obnovil republiku, a oslavovala jeho triumf ako trvalý stav a jeho vojenské, politické a náboženské vedenie ako zodpovedné za bezprecedentnú éru stability, mieru a prosperity. Odvtedy sa nárok na triumf stáva cisárskym privilegiom. Tým, ktorí nepatrili do cisárskej rodiny, mohli udeliť *Ornamenta triumphalia* („triumfálne ozdoby“), resp. ovácie, ako napríklad Aulovi Plautiovi za vlády Klaudia. Senát o týchto záležitostiach síce stále diskutoval a hlasoval, hoci o výsledku už bolo pravdepodobne vopred rozhodnuté (Suetonius *De vita Caesarum* V *Claudius*, 24.3). V cisárskom období počet triumfov prudko klesol (Beard 2007, 61-71).

Panegyriky („chválospev, slávnostná, oslavná reč“) neskoršej cisárskej doby spájajú triumfálne prvky s cisárskymi ceremóniami, ako sú konzulská investitúra cisárov a *adventus*, formálny „triumfálny“ príchod cisára do rôznych hlavných miest ríše pri jeho cestách po provinciách. Niektorí cisári boli neustále na cestách a do Ríma chodili len zriedka alebo vôbec (Schmidt-Hofner 2012, 33-60; Wienand 2015, 169-97). Napríklad cisár Konštantín II. vstúpil do Ríma po prvý raz v živote až pri svojom triumfe v roku 357 po Kr., niekoľko rokov po porážke svojho rivala Magnentia, pričom vraj stál na svojom triumfálnom voze „ako socha“ (Beard 2007,

322-3). Klaudiánov panegyrikus cisárovi Honoriovi zaznamenáva posledný známy oficiálny triumf v Ríme, resp. v západnej časti impéria, ktorý sa konal prvého januára roku 404 po Kr.. Jeho generál Stilicho porazil vizigótskeho kráľa Alaricha v bitkách pri Pollentii a Verone (Claudian *De Sexto Consulatu Honorii Augusti, Panegyricus*; Beard 2007, 326; Gibbon 1776-89, 39-41). Neskôr v kresťanskej martyrológii bol svätý Telemachus umučený davom, keď sa pokúšal zastaviť gladiátorské hry, ktoré zvyčajne sprevádzali triumf, v dôsledku čoho boli hry zakázané (Theodoret *Ecclesiastical History* V, 26). V roku 534 po Kr., teda už v byzantskej ére, udelil Justinián I. generálovi Belisariovi triumf, ktorý obsahoval niektoré radikálne nové kresťansko-byzantské prvky. Triumf sa konal vo východorímskom hlavnom meste Konštantínopol. Historik Prokopius, očitý svedok, predtým v Belisariových službách, opisuje, že v sprievode bola vystavená korisť zhabaná z Jeruzalemského chrámu v roku 70 po Kr. rímskym cisárom Titom vrátane chrámovej menory. Poklad bol uložený v Jupiterovom chráme v Ríme po tom, ako ho Titus vystavil v triumfálnom sprievode a zobrazil ho na svojom triumfálnom oblúku. Neskôr sa ho zmocnili Vandali počas plienenia Ríma v roku 455 po Kr.. Napokon poklad získal Belisarius počas svojho ťaženia. Samotné predmety síce pripomínali staroveké triumfy Vespasiána a jeho syna Tita, ale Belisarius a Gelimer kráčali ako pri ováciách. Sprievod sa neskončil v rímskom kapitolskom chráme obetou Jupiterovi, ale na konštantínopolskom hipodróme prednesom kresťanskej modlitby a poklonou triumfujúceho generála cisárovi (Beard 2007, 318-21).

Triumfálny oblúk v rímskom umení

Jedna z rozhodujúcich motivácií pre zobrazenie historickej reality na verejných pamiatkach vyplývala z potreby transformovať jednorazové politické úspechy na trvalú politickú moc. Úspechy v boji a administratívne opatrenia republikánskych

štátnikov a neskôr predovšetkým cisárov boli jednorazovými udalosťami spojenými s konkrétnym miestom, často vzdialeným od politických centier ríše. Ak mala sláva takýchto úspechov podporiť politickú moc, musela sa na nej podieľať čo najväčšia časť obyvateľstva a zároveň sa musela permanentne šíriť v priestore a čase. Na základe týchto predpokladov sa vyvinula komplexná prax politickej reprezentácie, v ktorej hlavnú úlohu zohrávali kolektívne rituály a verejné pamiatky (Hölscher 2006, 27-48).

Oslavy triumfov boli pôsobivými prehliadkami a tešili sa veľkej obľube. Keď však slávnosti skončili, nezanechali po sebe žiadne trvalejšie stopy. Preto myšlienka zachovania týchto udalostí pre budúce generácie prostredníctvom umeleckého stvárnenia dávala zmysel, čo napokon viedlo ku vzniku triumfálnych oblúkov. Zmyslom bolo trvale udržať úspechy triumfátorov na očiach verejnosti. Tieto stavby sú úplne odlišné od ostatných architektonických pamiatok, sú typicky rímske a poskytujú nám pomerne dobrú predstavu o tom, prečo bol Rím tak úspešný. Spočiatku sa na tento účel používali už existujúce brány cez ktoré slávnostný sprievod prechádzal. Neskôr sa začali stavať samostatné triumfálne brány. Tie sa napokon vyvinuli do podoby oblúkov za účelom trvalého zvečnenia a oslavy triumfov. Rimania prevzali oblúky postavené Etruskami a rozvinuli ich tak, že sa stali najdôležitejším prvkom ich architektúry. Objav a použitie rímskeho *opus caementicium* (Vitruvius *De Architectura Libri Decem* 2, VI) v kombinácii s oblúkom v 1. stor. pred Kr. mali za následok extrémne rýchly rozvoj rímskej infraštruktúry a prispejú tak k expanzii impéria.

Okrem utilitárnych funkcií sa oblúky stali neoddeliteľnou súčasťou celého oslavného procesu, ktorý sprevádzal uznanie vojenských úspechov. Triumfálne oblúky, cez ktoré úspešní generáli viedli svoje vojská, reprezentovali rímskeho ducha rovnako ako olympijské hry v Grécku a boli jedinečným reprezentantom rímskej architektúry. Boli to monumentálne stavby s jedným alebo

viacerými priechodmi. V najjednoduchšej podobe pozostával triumfálny oblúk z dvoch mohutných pilierov spojených oblúkom, ktorý bol zakončený plochou atikou, na ktorej bola zvyčajne osadená socha triumfátora. Celú stavbu potom zdobili nápisy, venovania a reliéfy (vid'. *kap. Ku vzniku...*) Najstaršie známe príklady oblúkov sa nazývali fornixy (N. *fornix*) – nízky múrik nesúci preklad/klenbu/oblúk. Po nástupe Augusta na cisársky trón sa formát triumfu a stavieb s ním spojeným zmenil. Od tejto chvíle bolo zvečnenie triumfu obmedzené iba na členov cisárskej rodiny, čo v praxi znamenalo samotného cisára a jeho predkov. Termín *fornix* bol v dobovej spisbe nahradený pojmom *arcus*. Výdavky na stavbu oblúkov znášal štát a nie triumfátor, ako tomu bolo v republikánskom období. Táto zmena znamenala, že stavby sa stali prepracovanejšie, už sa nestavali len popri cestách, hoci zámer, aby nimi ľudia prechádzali a s nadšením obdivovali zachytené udalosti zotrval (Dio *Cassius Historiae Romanae* 53, 22; 58, 2; *River (ed.)* 2020, 31). V tejto súvislosti je potrebné sa zmieniť aj o určitej zmene úlohy cisára. Z protagonistu tradičných cností vládnucej triedy sa stal „všeobjímajúci“ otec celého obyvateľstva. Zmeny však nespôsobili opustenie starých tém víťazstva a náboženstva, ale skôr ich rozšírili. Ako celok však koncepcia vládnutia v mnohých ohľadoch zostala nezmenená. Výjavy politickej reprezentácie boli zobrazované kombináciou realizmu, symbolizmu a alegórie. Všetky formy zobrazenia slúžili politicko-ideologickému poslaniu. Na výjavoch sa realita politických scén s ich početnými účastníkmi sústreďovala vždy na niekoľko významných postáv. Typicky v centre vystupuje hlavný hrdina, zvyčajne cisár, akčné scény sú usporiadané okolo neho takmer ako atribúty jeho úlohy. V závislosti od kontextu je cisár obklopený kultovým personálom alebo vojenskými poradcami, ktorí demonštrujú jeho kvality ako najvyššieho predstaviteľa Ríma v kulte i vo vojne. Ostatní účastníci sú zvyčajne zastúpení len jednou alebo niekoľkými

postavami (senátori, kňazi, vojaci rôznych hodností, nepriatelia a iné spoločenské skupiny) (Hölscher 2015, 43). Zachované oblúky nám poskytujú podrobné dôkazy potrebné na vyvodenie záverov o účeloch a štýloch týchto pôsobivých pamiatok. Všetky zachované rímske oblúky pochádzajú z cisárskeho obdobia, ale predchádzali im čestné oblúky postavené v období rímskej republiky, z ktorých sa nám na území Ríma bohužiaľ žiaden nedochoval. V samotnom Ríme bolo do 4. storočia postavených 36 oblúkov, z ktorých sa relatívne bez poškodenia zachovali len tri; Titov oblúk (rok 81 po Kr.), oblúk Septimia Severa (rok 203 po Kr.) a Konštantínov oblúk (rok 315 po Kr.). Ďalej máme 5 oblúkov s rôzne veľkými poškodeniami a na dvanástich sa nám síce nejaké prvky dochovali, ale vo väčšine prípadov sa jedná už iba o ruiny. Mimo Ríma existuje 40 príkladov oblúkov v rôznych štádiách zachovania (River (ed.) 2020, 31).

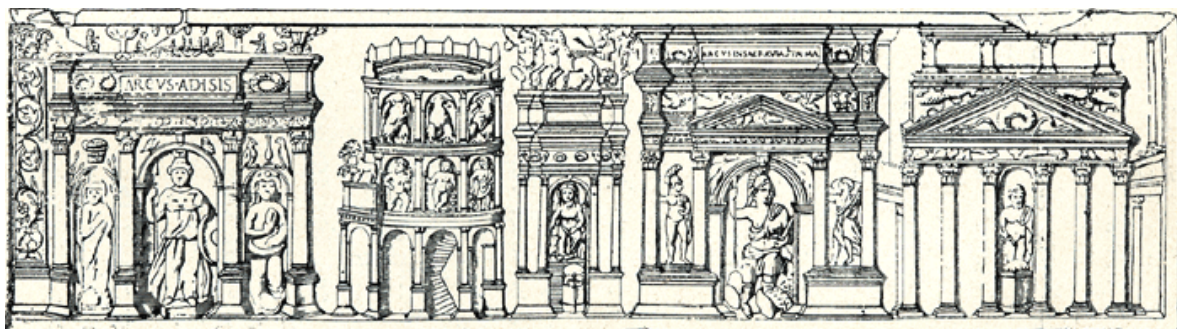
Ikonografia triumfov a oblúkov na vybraných pamiatkach

Reliéf „Via Sacra“ (Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Vatikán, 96-120 po Kr.)

Hrobka Haterii je rímska monumentálna stavba zo začiatku 2. storočia po Kr., ktorá sa nachádza na Via Labicana (predtým Via Casilina) v Ríme. Pravdepodobne patrila rodine Quinta Hateria Tychica, stavebného podnikateľa, resp. dodávateľa verejných stavebných prác za Domitiana (Coarelli 1979, 255). Hrobka bola náhodne objavená v roku 1848 v blízkosti veže Centocelle. Pozostávala zo štvorcovej miestnosti, čiastočne vyhlúbenej do tufu, pôvodne zdobenej veľmi bohatými reliéfmi. Konštrukcia hrobky bola už v čase vykopávok značne poškodená. Reliéfy sa dnes nachádzajú v Museo Gregoriano Profano ex Lateranense vo Vatikáne, ktorému boli predané v roku 1853. Reliéf označovaný ako „Via Sacra“ (obr. 2-3) je vyhotovený z jemnozrnného, sivobieleho, pravdepodobne kararského mramoru,



Obr. č.2 Reliéf „Via Sacra“ (96-120 po Kr.), celkový pohľad, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Vatikán



Obr. č.3 Reliéf „Via Sacra“ (96-120 po Kr.), kresba

niekedy tiež nazývaného aj ako *marmor lunensis*. Obrazové pole je po celom obvode orámované hladkou lištou, súvislý viničný pilaster vľavo a stĺpová architektúra vpravo lemujú zobrazenie piatich budov (Castagnoli 1941, 59-69). Pre účely tohto príspevku sa budem podrobnejšie venovať trom z nich.



Obr. č.4 Reliéf „Via Sacra“ (96-120 po Kr.), Detail

Ako prvý zľava sa na reliéfe nachádza oblúk označovaný ako „*arcus ad Isis*“ (obr. 4). Ide o trojpriechodový oblúk. Tvoria ho vysoké postamenty, na ktorých sú štyri pilastre zakončené kompozitnými hlavicami. Tie nesú vlasy, ozdobnú rímsu a atiku. V oblúkoch sú naznačené archivoly, pričom stredný oblúk je zároveň zakončený klenákom v podobe volúty. V jednotlivých priechodoch sa na podstavcoch nachádzajú nedokončené postavy bohov, ku ktorým možno priradiť atribúty zobrazené v paneloch, resp. *spandreloch* („cvikloch“) nad nimi. V ľavom pod *cistou mysticou* („posvätná schránka“) s hadom je pravdepodobne postava boha Anubisa so psou hlavou a slnečným kotúčom ako pokrývkou hlavy. Figúra je oblečená len v hrubo načrtnutom odevu. V strednom priechode sa pod dvoma sovami nachádza Minerva s prilbou a egidou, v pravej ruke drží kopiju a v ľavej štít. Nad pravým priechodom je v strede znázornený *beatylus* („posvätný kameň“) doplnený po bokoch Hórovými jastrabmi (Sinn 1996, 64-5). V priechode sa nachádza ženská postava s pokrčenými kolenami, pravdepodobne sedí, ktorá je interpretovaná ako bohyňa Isis. Pravú ruku

má pred ľavým prsníkom. Guľovitý tvar pokrývky hlavy naznačuje slnečný disk. Na vlyse sú nad každým priechodom znázornené zvieracie hlavy, vľavo baran, v strede býk, vpravo je hlava neidentifikovateľná. Ďalej sú tu zobrazené rôzne tvarované štíty a kultové náčinie, ako *litus*, *patera*, pochodeň, obetný nôž, *simpulum* („naberačka“) a sekera (Jensen 1978, 92; Schürmann 1985, 78-9). V zóne atiky je nad centrálnym priechodom nápis „*arcus ad Isis*“ (Jensen 1978, 89), nad bočnými sú vľavo dva malé vavrínové vence a vpravo jeden väčší. Priestor nad atikou je zdobený vľavo i vpravo palmou s dvoma priviazanými väzňami. Uprostred sú štyri kone, pod ktorých kopytami sú viditeľné štíty a telá. Úplne vpravo sa nachádza poškodený *tropaion* (Sinn 1996, 65).

Interpretácia

Podľa nápisu „*arcus ad Isis*“ sa pôvodne predpokladalo, že oblúk bol súčasťou dobových stavieb v okolí Kolosea a stál v blízkosti chrámov Isis a Minervy. H. Brunn sa domnieval, že sa oblúk nachádzal práve v tejto oblasti na základe zmienky o lokalite „*caput Africae*“ z čias Caracallu spolu s tradíciou, že svätyňa zasvätená bohyni Minerve Capte bola v blízkosti neskoršej baziliky Santi Quattro Coronati na Céliu (Brunn 1849, 376-8). Táto interpretácia bola viackrát prijímaná v snahe umiestniť Iseum do Regio II alebo III a zároveň upresniť polohu blízkej svätyne Minervy Capta (Jensen 1978, 130). Po datovaní reliéfu do flaviovského obdobia sa táto hypotéza ešte viac presadzovala. Výjav nad atikou (väzni priviazaní k palme, kone a *tropaion*) bol interpretovaný ako triumf nad Judeou, ale pamiatka sa vo všeobecnosti spájala skôr so stavebnou aktivitou cisára Domiciána, ktorý dal postaviť početné oblúky. Tie boli neskôr v dôsledku *damnatio memoriae* čiastočne zbúrané (Spano 1906, 260). V Regio II a III sa však doposiaľ nenašli žiadne archeologické nálezy, a takisto neexistujú ani žiadne literárne dôkazy o takomto oblúku.

Návrhy na stotožnenie s oblúkmi v okolí Kolosea boli teda oprávnené spochybnené (Spano 1906, 254, 261). Po tom, ako sa postulát o topografickom prepojení stavieb stal neaktuálnym, sa začalo uvažovať, že by sa vyobrazený oblúk mohol nachádzať pri chrámoch Isis a Minervy na Martovom poli. Aj keď vek a pôvod oboch Isiiných svätýň v Regio II alebo III nemožno úplne vylúčiť z diskusie, dôkazy a argumentácia hovoria skôr v prospech komplexu budov na Martovom poli. Napríklad F. Castagnoli vyslovil teóriu, že Iseum v Regio III v Domiciánovej dobe pravdepodobne vôbec neexistovalo, zatiaľ čo komplex budov na Martovom poli bol preukázateľne obnovený Domiciánom po požiari v roku 80 po Kr., a teda existoval už predtým (Castagnoli 1941, 65). Ďalej F. Castagnoli spojil obraz oblúka s údajmi na *Forma Urbis*, na ktorej je východný vchod do Isea zakreslený ako portál a zároveň pripomenul správu z roku 354 po Kr., ktorá uvádza, že chrám Minervy Chalcidiky stál priamo pri Iseu (Castagnoli 1941, 66). Týmto portálom bol takzvaný Arco di Camilliano, trojoblúková stavba, ktorá stála na Via Pie di Marmo až do konca 16. storočia (Maier 1985, 147; Künzl 1988, 45). Vyobrazenie oblúka na reliéfe tak môže naznačovať, že východný vchod do Isea Campense bol na konci 1. storočia po Kr. trojpriečhodový a údaj vo *Forma Urbis* nemusí byť úplne správny. W. Schürmann predpokladá, že východný vstup do Isea bol navrhnutý ako triumfálny monument (Schürmann 1985, 78). Oblúk na tomto mieste, ktorého obrazový program odkazuje na triumf nad Judeou v roku 71 po Kr., korešponduje aj so správou Jozefa Flaviana, že Vespasián a Titus strávili noc pred triumfom nad Judeou v Iseu na Martovom poli (Josephus Flavius *De bello Judaico* VII, 5.123-4). Tri vence v ornamentike oblúka sa zase spájajú s Vespasiánom a jeho synmi (Schürmann 1985, 145; Künzl 1988, 45). W. Schürmannovi sa zároveň podarilo identifikovať zobrazenie Minervy v centrálnej pasáži ako typ Minerva Chalcidika, ktorej dal Domicián postaviť svätyňu (Schürmann 1985, 79). Túto

teóriu do istej miery potvrdzuje i štúdia K. Lembkeovej o Iseu. Tá zozbierala štyri kresby konzolovej rímsy s vlysom zdobeným zbraňami, ktorá bola pravdepodobne kedysi súčasťou Arco di Camilliano (Lembke 1994, 153). Na vyobrazení oblúka však zostávajú nevysvetlené naklonené bázy vonkajších stĺpov. Majú svoju analógiu v reprodukcii zakrivenia susedného amfiteátra, pričom spôsob zobrazenia sa od ostatných dvoch oblúkových obrazov líši. Čelne orientovaná zóna *entablatury* („kladie“), ktorej obrazová výzdoba je celá venovaná triumfátorovi, však nekopíruje rotáciu postamentov. Preto stojí za úvahu, či celý podstavec pomníka s obrazom Minervy v strede nemal odkazovať na pavilónovú konštrukciu svätyne Minervy Chalcidiky (Schürmann 1985, 13).



Obr. č.5 Reliéf „Via Sacra“ (96-120 po Kr.), Detail

Ďalší, v poradí tretí objekt na reliéfe, je vedľa Kolosea na malom priestore zobrazený jednopriečhodový oblúk (obr. 5). V porovnaní so susedným vpravo ho môžeme charakterizovať ako menší. Hlavné podlažie sa dvíha nad vysokú soklovú zónu. Na predsunutých postamentoch sa nachádzajú po dva stĺpy s kompozitnými hlavicami. Klenutý priečhod je zakončený rímou, ktorej prostredná časť vystupuje z hĺbky a vrchol je zvýraznený klenákom. Centrálny otvor vyplňa socha ženskej postavy, pravdepodobne Magna Mater alebo Kybelé, oblečenej v dlhom chitóne, so závojom a diadémom (Sinn 1996, 65). Po bokoch trónu vidno prikrčené levy, stojace proti sebe. Pravá noha bohyně spočíva na stoličke. Socha je umiestnená na podstavci na schodisku,

na ktorom sa vpravo nachádza malý oltár s cibóriom. Piliere držia dvojpodlažnú *entablaturu*, ktorá je nad krajnými stĺpmi a oblúkovým otvorom mierne vyklenutá. Nad prvou profilovanou rímsou je vlys v rohoch zdobený baraniami hlavami medzi ktorými sú štyri vence. Na vlys nadväzuje druhá časť *entablaturnej* zóny zakončená rímsou a atikou. V samotnom atikovom poli môžeme vidieť kvadrigu zobrazenú netypicky z profilu. Triumfátor na voze vedie štvoricu pohybujúcich sa koňov, v pravej ruke drží ratolesť a v ľavej žezlo (Sinn 1996, 65-6). Za ním vpravo sa vznáša bohyňa Viktória, držiaca v oboch rukách palmovú ratolesť a za ňou sa na reliéfnom podklade objavuje kridlo. Vľavo sa nachádza trochu zakrytá trofej, kde možno rozoznať brnenie a tri štíty. Vyobrazenie druhého rohového *tropaionu* však chýba. Na typ oblúkového pamätníka boli vyslovené rôzne názory. Vzhľadom na bohato členenú fasádu ho niektorí považovali za jednobránový oblúk (Kähler 1958, 246). Zobrazenie kvadrigy z profilu by zase naznačovalo, že ide o *quadrifrons* (Jensen 1978, 98). Obidve vysvetlenia však podliehajú istým nezrovnalostiam, ktoré sú bežné v zobrazeniach architektúry na reliéfoch a minciach (Maier 1985, 182).

Interpretácia

Malý oblúk z reliéfu „Via Sacra“ je z hľadiska interpretácie azda najkontroverzejší. Zástancovia teórie topografického prepojenia medzi všetkými zobrazenými budovami sa domnievali, že oblúk bol situovaný neďaleko Kolosea. H. Brunn, ktorý vyobrazenie interpretoval ako svätyňu Magna Mater predpokladal možné umiestnenia pamätníka v blízkosti fontány *Meta Sudans*, ktorá stála pred Koloseom (Brunn 1849, 374). Podľa W. Jensa sa oblúk dokonca nachádzal priamo na mieste fontány (Jensen 1978, 127, 146). Naproti tomu L. Canina považoval monument za predchodcu Konštantínovho oblúka (Canina 1851, 121). Okrem toho sa spomína aj *Porta Triumphalis* v chráme

Fortuny Redux, ktorú obnovil Domicián (Torelli 1982, 135). Pravdepodobne iba nápadné schodisko pred obrazom bohyne vedúce do svätyne Magna Mater na Palatíne viedlo týchto autorov k domnienke, že oblúk mohol stáť v blízkosti tohto chrámu. F. Castagnoli a napokon aj S. De Maria preto zámerne ponechali presnú polohu oblúka otvorenú, odvolávajúc sa na veľké množstvo monumentov postavených za Domiciána, z ktorých jeden sa mohol nachádzať v blízkosti svätyne Magna Mater (Castagnoli 1941, 67; De Maria 1988, 65, 68, 81, 285, 294).



Obr. č.6 Reliéf „Via Sacra“ (96-120 po Kr.), Detail

A napokon posledným oblúkovým monumentom na reliéfe je jednopriechodový oblúk s dvojitou *entablaturou* (obr. 6). Vzhľadom k nápisu „*arcus in sacra via summa*“ sa oblúk zvyčajne stotožňuje s Titovým oblúkom. Na každom z dvoch vyčnievajúcich postamentoch stoja dva stĺpy s kompozitnými hlavicami. Plochy stien medzi vonkajšími stĺpmi sú v spodnej i vrchnej časti uzatvorené profilmi. Pred ľavou stenou vidíme nahú postavu boha Marsa s *paludamentom* cez ľavé rameno. V pravej ruke drží kopiju, ľavá je predsunutá pred telo a drží pravdepodobne meč. Na hlave má typickú prilbu a jeho pohľad smeruje do centrálnej časti monumentu (Sinn 1996, 66). V pravom poli sa nachádza bohyňa Viktória ponáhľajúca sa smerom doľava taktiež do centrálnej zóny, o čom svedčí jej dozadu vejúce rúcho. Pravú časť hrude má odhalenú. V objatí ľavej ruky drží palmovú ratolesť, pravá je vystretá a viditeľná

len do polovice. Centrálny priechod sa otvára v strednom *interkolumniu*. Na dvoch mohutných pilieroch a dvoch *impostoch* („profilovaná rímsa pod archivoltou“) spočíva klenba s uprostred zvýrazneným klenákom v podobe volúty. Do *spandlerov* sú vsadené dva dlhonohé vtáky s perami na hlavách, zrejme volavky. Ozbrojené božstvo viditeľné v centrálnom priestore predstavuje bohyňu Rómu alebo Virtus (Maier 1985, 75). Postava sedí na hromade zbraní v krátkom chitóne, pravý prsník má odhalený a okolo bokov má omotané *paludamentum*. V pravej ruke drží kopiju, ľavá podopiera ležiace *parazonium* („triangulárna dýka“). Na hlave má korintskú prilbu. Centrálny priestor uzatvára kľukatá profilovaná rímsa, nad ktorou sa nachádzajú dve atikové polia oddelené, resp. zakončené taktiež rímsou. Nad priechodom je zdobený tympanon, nad ktorým sú v trojuholníkových plochách vyobrazené dve proti sebe letiace labute. Po bokoch sú zobrazené zľava sova, sprava orol a na nárožiach môžeme vidieť palmové listy (Sinn 1996, 66). V hornom registri je nad oblúkom nápis *arcus in sacra via summa*, bočné plochy vyplňajú vence po jednom na každej strane a na nárožiach sa pred skríženými kopijami nachádzajú šesťuholníkové štíty. V priestore medzi oblúkom a nasledujúcou budovou chrámu je na reliéfe naznačená architektúra pozadia. Stĺp s korintskou hlavicou podopiera *entablaturu* a atiku. Nad nimi sa týči pilaster, taktiež s korintskou hlavicou, podopierajúci časť architrávu tesne pod horným okrajom obrazu reliéfu. Toto zobrazenie sa zrkadlovo opakuje v trochu výraznejšej podobe aj na pravom okraji reliéfu. Obe časti potom tvoria istú architektonickú perspektívu portika chrámu (Sinn 1996, 66).

Interpretácia

Podľa topografického označenia sa *arcus in sacra via summa* zvyčajne stotožňoval so zachovaným Titovým oblúkom, hoci sa toto spojenie od začiatku spochybňovalo, ba dokonca odmietalo. Hlavným argumentom

proti stotožneniu je odlišný vzhľad od Titovho oblúka (napríklad dvojpodlažná atika, alebo odlišná obrazová výzdoba). Pochybnosti v identifikácii, ktoré sú odôvodňované odlišným vzhľadom reliéfného zobrazenia a reality, možno vyvrátiť poukázaním na to, že ani prvé dve stavby na reliéfe nemožno považovať za presné reprodukcie skutočne postavených monumentov (Castagnoli 1941, 64). Napríklad vyobrazenia vencov v hornom atikovom vlyse pravdepodobne skutočne odrážajú výzdobu zachovaného Titovho oblúka, na ktorom sú zobrazené rôzne vence na počesť cisára (Pfanner 1983, 70). Ďalším sporným bodom bolo presné umiestnenie trasy cesty Via Sacra. Vo všeobecnosti sa dá predpokladať, že sa trasa v dôsledku postupného rozvoja oblasti menila. M. Pfanner pripúšťa, že v čase výstavby Titovho oblúka trasa viedla pravdepodobne cez oblúk a označenie „*sacra via summa*“ sa v Domiciánovom období mohlo vzťahovať k tomuto miestu (Pfanner 1983, 3). A napokon problematická je i samotná identifikácia bohyne v priechode oblúka. Jej rozdielne chápanie vo vzťahu k oblúku viedlo k rôznym interpretáciám. Kým v období po objavení reliéfu sa postava bez váhania stotožňovala s Rómou zo susedného chrámu Venuše a Rómy (Richter 1885, 421), neskôr ju s týmto chrámom spájal len málokto. H. Kähler sa domnieva, že socha sa vzťahuje k predchodcovi Hadriánovho chrámového komplexu, ktorý bol zasvätený mestskej bohyni Róme (Kähler 1958, 247), ale neexistujú o tom žiadne antické záznamy ani archeologické nálezy. Hoci táto hypotéza nebola zatiaľ potvrdená, nemožno ju s konečnou platnosťou zamietnuť (Pfanner 1983, 13). Sediaca postava v priechode bola taktiež často spájaná s obrazovou výzdobou Titovho oblúka, ako označenie pre Rómu, ale aj Virtus (Spano 1906, 248; Castagnoli 1941, 65; Jensen 1978, 135). Tento prístup vedie k úvahám o interpretácii postavy spolu s Marsom a Viktóriou ako podkladu obrazového programu oblúka pre zbožšteného Tita, ktorý podľa Pfannerových výskumov môžeme načrtnúť ako Virtus,

Viktória a Honor (*Pfanner 1983*, 67, 71, 82, 98). Na rozdiel od ostatných monumentov na reliéfe by teda postava v oblúku neodkazovala na konkrétnu sochu boha alebo svätyňu, ale chápala by sa ako abstraktná šifra. Podľa nálezov sa chrám Honora a Virtus, ktorý dal postaviť Marius v roku 101 pred Kr. nachádzal na Via Sacra (*Richardson 1978*, 242). F. Coarelli predpokladá, že stál na vyvýšenom mieste na rieke Velia v blízkosti Titovho oblúka (*Coarelli 1983*, 103). O tomto chráme sa nám však nezachovali žiadne zmienky.

Diskusia

Od zverejnenia reliéfu bolo vyslovených množstvo hypotéz k identifikácii jednotlivých budov, ktoré sa v podstate viažu na dve rôzne interpretácie. Na jednej strane mal reliéf znázorňovať cestu pohrebného sprievodu, na strane druhej mal byť narážkou na činnosť majiteľa hrobu ako stavebného podnikateľa. H. Brunn, ktorý predpokladal topografickú jednotu architektonického súboru, spojil svoju teóriu reprodukcie pohrebného sprievodu s pevným bodom *arcus in sacra via summa*, o ktorom sa domnieval, že sa nachádzal v bezprostrednej blízkosti Titovho oblúka a Kolosea. Podľa neho sa reliéf z hrobky dá vysvetliť len ako odkaz na cestu pohrebného sprievodu, ktorá podľa zvyku vznešených Rimanov viedla cez Fórum Romanum. Zároveň predpokladal, že reprodukcia centrálnej plochy fóra vychádza zo strateného reliéfu, ktorý bol pôvodne napojený na pravý okraj reliéfu (*Brunn 1849*, 370, 372, 378, 382). Tento výklad bol v nasledujúcom období viackrát prevzatý, aj keď s určitými úpravami. L. Canina následne korigoval tento Brunnov názor. Tvrdil, že umiestnenie sôch a oltárov v klenutých chodbách treba chápať ako verné zobrazenia, a hodnotil ich teda ako verné topografické označenia (*Canina 1851*, 121). Neskôr sa W. Jensen opäť pokúsil presadiť Brunnovu interpretáciu veľmi podrobným reťazcom argumentov, ktorý však vychádza zo subjektívne podfarbeného a predpojatého pohľadu a predpokladá vedomú a zmysluplnú

alúziu v každom detaile zobrazenia. Z reliéfu chce vyčítať „odraz“ priestorového usporiadania budov z pohľadu diváka. Vo výbere stavieb a božstiev vidí zámerné zdôraznenie symbolov „víťaznej cesty“ do hrobu (*Jensen 1978*, 138).

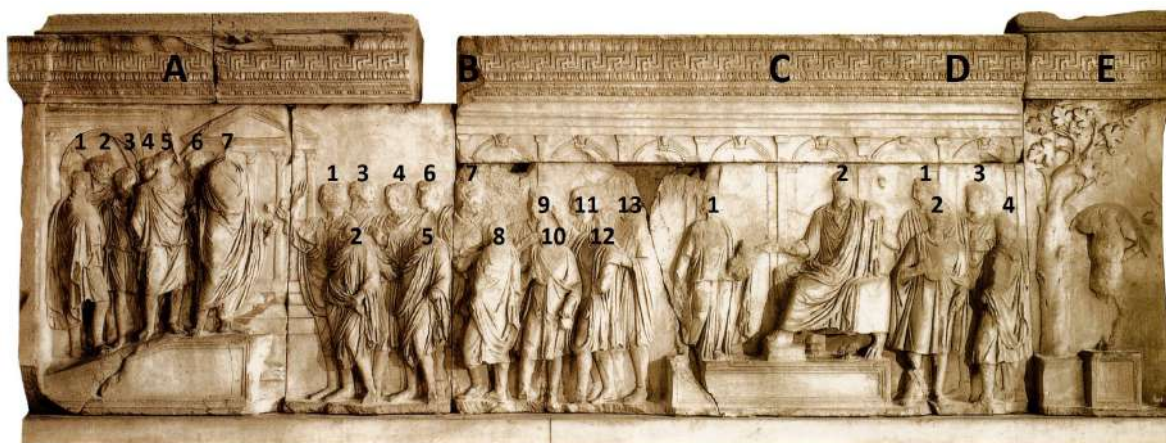
Podľa inej rozšírenej interpretácie je reliéf zoznamom stavieb alebo stavebných komplexov v Ríme, ktoré sa nachádzali na rôznych miestach (Martove pole, Fórum Boarium, Fórum Romanum, Kapitol a Regio II). Pre túto teóriu hovorí i ojedinelé zobrazenie stavebného mechanizmu – žeriavu na inom reliéfe z hrobky, čo je jasným odkazom na činnosť jej majiteľa. V dôsledku toho je veľmi pravdepodobné, že reliéf znázorňuje profesionálny úspech objednávateľa ako stavebného podnikateľa. Pôvodné budovy, ako napríklad oblúk Isea a chrám Minervy Chalcidiky na Martovom poli, sochár symbolicky a v skratke stvárnil prostredníctvom fragmentov týchto stavieb. Rozpoznateľnosť potom zabezpečil reprodukciami sôch a typov obrazov, ktoré odkazovali na samotné kultové sochy alebo dekoratívne obrazové programy. Navyše v dvoch prípadoch umožnili identifikáciu reprodukciami lokalizujúce nápisy. Vyobrazenia teda v žiadnom prípade nemožno považovať za verné zobrazenie skutočnosti. Dokonca môžeme vzniesť oprávnenú pochybnosť, či umelec, ktorý bol poverený zobrazením budov, ich vôbec videl. Zdá sa, že niektoré významné architektonické prvky boli reprodukované podľa pamäti, iné boli voľne pridané. Najlepšie to vidieť na reprodukciách Kolosea a Titovho oblúka (*Künzl 1988*, 46). Po tom, čo datovanie reliéfu do 3. storočia po Kr., ktoré pôvodne navrhol H. Brunn a revidoval G. Spano, a po identifikácii stavieb, z ktorých žiadna nepochádza z obdobia po vláde cisára Domiciána, sa vytvoril všeobecný konsenzus pre zaradenie reliéfu do neskorej doby Flaviovcov, ako *terminus ante quem non*, t.j. že reliéf nevznikol skôr ako na konci vlády Domiciána (rok 96 po Kr.).



Obr. č.7 Anaglypha Traiani/Hadriani (1. pol. 2. stor. po Kr.), obrad suovetaurile, Curia Iulia, Rím



Obr. č. 8 Anaglypha Traiani/Hadriani (1. pol. 2. stor. po Kr.), panel adlocutio, celkový pohľad, Curia Iulia, Rím



Obr. č. 9 Anaglypha Traiani/Hadriani (1 pol. 2. stor. po Kr.), panel adlocutio, kompozícia, úprava J. Považan, Curia Iulia, Rím

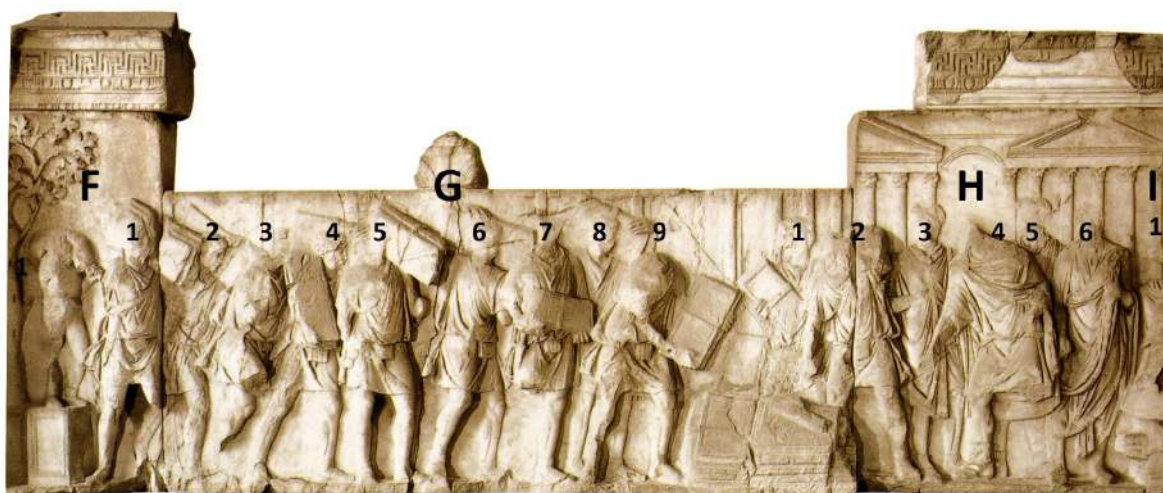
**Reliéf „Anaglypha Traiani/Hadriani“
(Curia Iulia, Rím, prvá pol. 2. stor. po Kr.)**

Dva veľké historické reliéfy, pomenované ako *anaglypha Traiani/Hadriani*, boli objavené pri vykopávkach v septembri roku 1872 v základoch stredovekej veže Torre del Campanaro, ktorá sa

nachádzala pred oblúkom Septimia Severa na Fórum Romanum. V súčasnosti sú vystavené v budove Curia Iulia. Pôvodne však stáli na nepravidelných travertínových blokoch, „historickou“ stranou smerom von, na centrálnej promenáde Rímskeho fóra, hoci ich presná poloha nie je známa (Torelli 1982, 89).



Obr. č. 10 Anaglypha Traiani/Hadriani (1. pol. 2. stor. po Kr.), panel Vetera reliqua abolita, celkový pohľad, Curia Iulia, Rím



Obr. č. 11 Anaglypha Traiani/Hadriani (1. pol. 2. stor. po Kr.), panel Vetera reliqua abolita, kompozícia, úprava J. Považan, Curia Iulia, Rím.

Reliéfy pozostávajú z dvoch mramorových 5,5 m dlhých a 2 m vysokých dnes už oddelených panelov. Jedna strana každého panelu zobrazuje figurálne výjavy, na druhej strane sa na oboch nachádza sprievod troch zvieracích obetí (prasa, ovca, býk) používaných pri rituáli *suovetaurile* („očistná obeta Marsovi za požehnanie a očistenie Zeme“) (**obr. 7**). Oba panely majú rovnakú základnú kompozičnú štruktúru, a to sériu prvkov v popredí vo vysokom reliéfe, umiestnených pred architektonickým pozadím v nízkom reliéfe. Panely sú zakončené bohato zdobenou *entablátúrou* s geometrickými motívami.

Panel *Adlocutio* („príhovor k občanom Ríma“) (**obr. 8**). Pre lepšie pochopenie reliéf

rozdělíme do piatich kompozičných blokov (zľava na **obr. 9**).

A) Cisársky akt: *adlocutio*

Cisár (A7) v mierne nadživotnej veľkosti stojí na *rostre* a prednáša prejav zhromaždenému davu. Je oblečený v tóge, pravú ruku i keď čiastočne chýbajúcu má vystretú, v ľavej drží palicu. Šesť postáv (A1-6) *liktorov* vystupuje po rampe smerom k nemu. Na sebe majú krátke cestovné odevy.

B) Dav:

Scéna predstavuje zástup trinástich postáv usporiadaných do dvoch prekrývajúcich sa úrovní (B1-13). Rôzne varianty oblečenia naznačujú ich spoločenský status. Zatiaľ

čo postavy (B1-8) sú zjavne oblečené v tógach, ostatné osoby (B9-13) majú na sebe jednoduchšie plášte a tuniky. Všetci zúčastnení sú otočení smerom k hlavnej postave cisára (A7). Celú kompozíciu uzatvára postava (B13) tým, že má položenú ľavú ruku na ľavom ramene svojho spoločníka (B12).

C) Cisársky akt: *alimenta* („rímsky sociálny program zameraný na pomoc chudobným deťom a sirotám financovaný štátom“)

Výjav pozostáva z dvoch zachovaných postáv, ale pôvodne boli pravdepodobne štyri. Vľavo je postava zahalenej ženy (C1), ktorá stojí natočená mierne doľava. V ľavej ruke mala zrejme bábätko v náručí, ktorého malá nôžka sa nám zachovala, v pravej potom držala za ruku druhé dieťa. Na tróne, ktorého nohy sú stvárnené v podobe levích láb sedí v nadživotnej veľkosti panovník v cisárskej tóge s pomerne výraznou drapériou (C2). Aj napriek značnému poškodeniu v centrálnej časti sa zachovalo dosť na to, aby sa dalo predpokladať, že jeho vzpriamená ľavá ruka kedysi držala palicu opretú o sedadlo. Pravú ruku má vystretú, dlaňou nahor, smerujúcu k postave ženy (C1). Všetky figúry sú umiestnené na *rostre*.

D) Dav:

V kompozičnom poli sa nachádzajú štyri postavy (D1-4), ktoré stoja v skupine tesne pri sebe a otočené sú smerom doľava. V podstate pokračujú v tom istom type znázornenia davu ako postavy z bloku B.

E) Prepojovacia scéna:

V poslednej časti reliéfu sú znázornené dva prvky. Vľavo sa nachádza strom a vpravo poškodená antropomorfná postava, ktorá nesie veľkú nádobu na víno, prevesenú cez plecia. Oba prvky stoja na vlastných podstavcoch. Strom bol identifikovaný ako *Fikus Ruminalis* („divoký figovník“) a postava ako socha Marsyasa. Figovník sa ťahá po celej výške panelu a socha sa schováva pod jeho konármi, čím vzniká jeden vizuálny celok. Výsledkom je kompozícia, ktorá účinne uzatvára dej za

sebou a nabáda k pohybu smerom k ďalšej scéne.

Panel *Vetera reliqua abolita* („zrušenie dlhov, resp. daní rímskych občanov voči štátu, akási amnestia“) (**obr. 10**). Reliéf pozostáva zo štyroch kompozičných blokov (zľava): (**obr. 11**)

F) Prepojovacia scéna:

Prvá kompozícia na reliéfe je v zásade opakovaním scény bloku E z panelu *adlocutio*. Vidíme tu opäť figovník (vľavo) a sochu Marsyasa (vpravo), stojacich na podstavcoch. Avšak socha Marsyasa sa v tomto prípade nachádza tak blízko sprievodu, že sa zdá, že sa k nemu takmer pripája.

G) Sprievod:

Výjav zaberá väčšinu plochy celého panelu. Sledujeme deväť postáv (G1-9), ktoré smerujú doprava k veľkej hromade predmetov na zemi. Tam, kde je to možné rozoznať, majú muži na sebe zdvihnuté tuniky a charakteristické vojenské opasky. Všetci nesú obdĺžnikové zväzky tabuliek, resp. kníh, buď na jednom ramene (G1, 2, 4, 5, 6, 8) alebo pred sebou (G3, 7, 9). Zväzky, ktoré držia sú zobrazené tak, aby bola jasne viditeľná ich písacia plocha. Podobne zdanlivo neohrabane pôsobí aj perspektíva hromady na ktorú knihy hádzu. Tieto „nedôslednosti“ v znázornení v konečnom dôsledku prispievajú k ľahšej identifikácii výjavu. Z toho jednoznačne vyplýva, že bolo veľmi dôležité, aby divák jasne pochopil význam vyobrazenia.

H) Akt (pálenie tabuliek, resp. kníh):

Nasledujúca kompozícia pozostáva zo šiestich postáv (H1-6). Z naratívneho pohľadu patria postavy (H 1, 2) ešte k predchádzajúcemu bloku, keďže sa pohybujú smerom k nemu, resp. k hromade. Z hľadiska kompozície je základnou štruktúrou bloku isocefálne stvárnenie („estetické pravidlo-všetky postavy majú hlavy v jednej úrovni“). Stojace postavy tvoria symetrickú skupinu, ktorej ústredným bodom je postava (H4).

Tá sa odlišuje od ostatných polohou, veľkosťou, resp. mierkou aj architektúrou pozadia. Postava je odetá v krátkej tunike, má *paenulu* („cestovný plášť“) a na nohách prepracované topánky. Nakláňa sa k hromade a v pravej ruke drží pravdepodobne pochodeň, ktorou sa ju chystá zapáliť.

I) Sediaca postava:

Posledný blok je značne poškodený, resp. sa nám z väčšej časti nedochoval. Postava (II) sedí na vyvýšenom mieste, pravdepodobne *rostre*. Poškodená noha spočíva na niečom, čo sa javí ako podnožka. Fragment ruky naznačuje, že bola vo vystretej polohe.

Interpretácia výjavov na reliéfoch je pomerne komplikovanou otázkou, na ktorú nemáme doposiaľ uspokojivé odpovede. Pramene o Trajánovej vláde sú veľmi skromné, a preto sa musíme spoliehať na útržkovité a mnohokrát protichodné dôkazy a záznamy. Máme Trajánove mince pripomínajúce jeho *congiaria* („obdarovávanie občanov Ríma, prevažne peniazmi): *congiar(ium) secund(um)* (**obr. 12-14**) z obdobia okolo roku 103 po Kr., ktoré súvisí s jeho návratom z prvej dácie vojny a *congiarium tertium* (**obr. 15, 16**) na minciach z rokov 107 - 111 po Kr., ktoré súvisí s jeho návratom z druhej dácie vojny. Okrem toho vieme, že mince *alim(enta) Ital(iae)* (**obr. 17, 18**) boli vydávané paralelne s mincami *congiarium tertium* (Wolfram Thill 2014, 103-4, 109-10). Ďalej v spise Panegyricus Traiani Plínius Mladší zaznamenáva zrušenie dlhov, ktoré nariadil Traján v roku 106 po Kr. (Plinius Mladší *Panegyricus Traiani*, 40, Roche 2011, 16). A napokon, zmienka o treťom *congiariu* z roku 107 po Kr. sa nachádza aj na *Fasti Ostienses* („mramorové dosky vystavené na verejnom mieste v Ostii, hlavnom Rímskom prístave, ide o zoznam rímskych magistrátov a významných udalostí od roku 49 pred Kr. do roku 175 po Kr.“) (Vidman 1957, 59).

Na základe týchto skutočností môžeme podľa M. Torelliho reliéf interpretovať takto: Traján v roku 103 alebo 106 po Kr. na oslavu svojho



Obr. č. 12 Traján, sestertius (RIC 450), typ *Congiarium Secundum* (103 po Kr.)



Obr. č. 13 Traján, sestertius (RIC 450), typ *Congiarium Secundum* (103 po Kr.)



Obr. č. 14 Traján, sestertius (RIC 450), typ *Congiarium Secundum* (103 po Kr.)



Obr. č. 15 Traján, sestertius (RIC 469),
typ Congiarium Tertium (107-111 po Kr.)



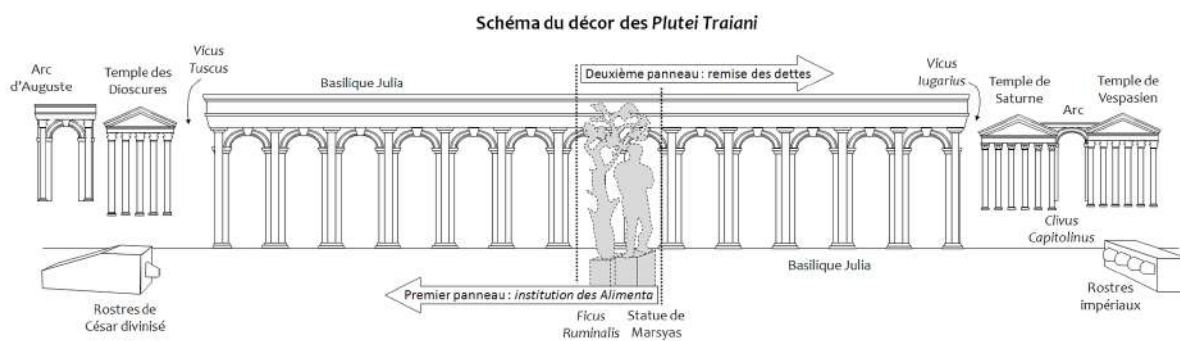
Obr. č. 16 Traján, sestertius (RIC 469),
typ Congiarium Tertium (107-111 po Kr.)



Obr. č. 17 Traján, sestertius (RIC 461),
typ Alimenta Italiae (103-111 po Kr.)



Obr. č. 18 Traján, sestertius (RIC 461),
typ Alimenta Italiae (103-111 po Kr.)



Obr. č. 19 Anaglypha Traiani/Hadriani (1. pol. 2. stor. po Kr.), identifikácia stavieb, rekonštrukcia,

adventu predniesol *adlocutio*, v ktorom oznámil *congiarium*, ktoré bolo uskutočnené až v roku 107 po Kr., a nariadil, ako uvádza Plinius Mladší, *remissio reliqua vetera* - okamžité spálenie daňových záznamov. Zároveň vyhlásil dvojité *lustratio* („očistný obrad“), ktoré na rubových stranách oboch reliéfov reprezentuje rituál *suovetaurile* (Torelli 1982, 108).

Identifikácia stavieb: (obr. 19)

Ďalším sporným bodom je identifikácia série budov a pamiatok a ich následné umiestnenie do skutočného prostredia rímskeho fóra. V zásade vznikli dva rôzne názory na tento problém.

Podľa prvého z nich tzv. „opozitného“ najskôr P. E. Visconti, potom H. Jordan a napokon S. Stucchi identifikovali pozadie reliéfu *adlocutio* ako severnú a pozadie reliéfu *vetera reliqua abolita* ako južnú stranu rímskeho fóra. Argumentovali tým, že dva podobné portiky na reliéfoch predstavujú baziliky Iulia a Aemilia, ktoré stáli oproti sebe (Visconti 1873, 20; Jordan 1875, 733; Stucchi 1958, 82). M. Hammond a M. Torelli odmietli tento názor a predložili nový tzv. „kontinuálny“, podľa ktorého obe arkády (sedem, resp. šesť oblúkov) na reliéfe patria tej istej budove, a to bazilike Iulia. V prospech tejto teórie hovorí aj rovnaké poradie figovníka, sochy Marsyasa a napokon aj analogické zobrazenie arkád baziliky na oboch paneloch. Okrem toho v čase vzniku reliéfov mala bazilika Aemilia odlišnú fasádu. Jednalo sa o dvojpodlažný arkádový portikus, ktorý môžeme stotožniť s portikom Gai et Luci (niekedy tiež portikus Iulia), ktorý spomínajú Suetonius a Cassius Dio ako portikus, venovaný Augustom na uctenie pamiatky svojich milovaných adoptívnych synov v roku 12 po Kr. (Suetonius *De vita Caesarum I Augustus*, 29.4; Dio Cassius *Historiae Romanae* 56, 27.5; Hammond 1953, 136, 179; Torelli 1982, 92). Budovy od Augustovho oblúka až po chrám Concordia obklopovali centrálny priestor Fóra Romana, kde sa z vôle cisára odohrávali

rôzne významné udalosti a ceremónie a ich prítomnosť na reliéfe má určitý didaktický charakter. Nachádzame tu však aj niekoľko anomálií, ktorých cieľom bolo sprehľadniť topografiu a zabrániť tak zmätku pri identifikácii budov z pohľadu diváka:

1. šikmé zobrazenie Augustovho oblúka (takéto znázornenie sa bežne vyskytovalo na mnohých rímskych historických reliéfoch)
2. absencia detailov (vieme, že celý priestor Fóra bol preplnený monumentami, ale na reliéfoch nie je zobrazená ani jedna socha, jazdecká či stojaca, teda okrem sochy Marsyasa, ktorá má iný význam, ani ďalšie pamiatky, ako napr. vnútorné fasády chrámov s dverami, balustrády, atď.)
3. absencia zobrazenia predsunutým budov obrátených k Fóru od západu

Všetky tieto skutočnosti podporujú „kontinuálnu“ teóriu umiestnenia budov s cieľom sledovať výjav bez prerušenia. Na základe toho môžeme usúdiť, že oba reliéfy zobrazujú len južnú stranu rímskeho fóra.

Reliéf *Adlocutio*

1. *Arcus Augusti*: oblúk stál medzi Caesarovým chrámom a chrámom Castora a Polluka. V skutočnosti sa však na rímskom fóre nachádzali dva Augustove oblúky. Jeden z nich tzv. „Parthský“ bol postavený v roku 19 pred Kr. na oslavu Augustovho návratu z východu. Zároveň symbolizoval vrátenie rímskych štandard, ktorých sa zmocnili Parthovia v bitke pri Karhách (dnešný Harran, Turecko) v roku 53 pred Kr. (Dio Cassius *Historiae Romanae* 54, 8.3). Dio Cassius síce bližšie nešpecifikuje umiestnenie tohto oblúka, ale Vergiliove verše v epose Aeneas: „*seu tendere ad Indos/ Auroramque sequi Parthosque reposcere signa*“ (Vergilius *Aeneas* 7.605), spolu s komentárom veronského učenca: „*quae Licinio Crasso interfecto interceperant Parthi; haec [recepit] Augustus. Huius facti Nicae representantur in arcu, qui est*



Obr. č. 20 Augustov oblúk, rekonštrukcia – model, úprava J. Považan,



Obr. č. 21 Augustov oblúk, denár (RIC 359), 16 pred Kr.



Obr. č. 22 Augustov oblúk, denár (RIC 267), 29-27 pred Kr.

iuxta aedem divi Julii“, nám naznačujú, že niekde vedľa Caesarovho chrámu bol postavený oblúk na počesť Augusta v čase vrátenia štandard v roku 20/19 pred Kr. (Holland 1946, 53). Vykopávky O. Richtera v roku 1888 skutočne na tomto mieste odhalili základy trojpriechodového oblúka (Nash 1970, 1.zv, 92) (**obr. 20**). Okrem toho aj na minciach z roku 16 pred Kr. je zobrazený trojpriechodový oblúk, kde vyšší stredný priechod je korunovaný cisárskou kvadrigou a dva

bočné sú zakončené sochami barbarov, ktorí podávajú triumfátorovi rímske štandardy (**obr. 21**). Počas vykopávok v rokoch 1950-53 R. Gamberini odkryl základy staršieho jednopriestorového oblúka, ktorý sa všeobecne identifikuje ako oblúk „Actium“ z roku 29 pred Kr. (Nash 1970, 1.zv, 92). Ten mal byť podľa Dia Cassia postavený na rímskom fóre na podnet, resp. z nariadenia senátu na počesť Augustovho víťazstva v bitke pri Actiu v roku 31 pred Kr. (Dio Cassius

- Historiae Romanae* 51, 19.1). Je vyobrazený aj na denároch z rokov 29 - 27 pred Kr. ako jednopriechodový oblúk ukončený cisárskou kvadrigou (**obr. 22**). L. B. Holland sa domnieva, že v roku 29 pred Kr. bol do stredu širokého vstupu na rímske fórum medzi Caesarov chrám a chrám Castora a Polluka postavený jednopriechodový oblúk so štyrmi rohovými piliermi, o čom svedčia aj už vyššie spomenuté denáre z rokov 29-27 pred Kr.. O desať rokov neskôr, pri oslavách Augustovho diplomatického triumfu vrátenia rímskych štandard, bolo rozhodnuté nepostaviť druhý oblúk, ale zväčšiť, resp. zosilniť ten, ktorý už stál, pridaním dvoch kridiel, čo by mohli dokazovať mince z roku 16 pred Kr. (Holland 1946, 56). Táto domnienka však nie je jednoznačne potvrdená. Na reliéfe vidíme mierne šikmé spodobenie jednopriechodového oblúka. Sochár nezobrazil dva bočné priechody pravdepodobne preto, lebo boli mimo zorné pole a neboli tak potrebné pre pochopenie zobrazenia, i keď v čase vytvorenia reliéfu bol oblúk už určite trojpriechodový.
2. *Aedes Castorum*: nesprávne zobrazenie pôvodne oktastylového chrámu Castora a Polluka ako pentastyly (Rudiger 1973, 164)
 3. *Vicus Tuscus*: prázdny priestor medzi chrámom Castora a bazilikou Iulia
 4. *Bazilika Iulia*: ľahko rozpoznateľná budova baziliky vďaka klenákom v oblúkoch v podobe levích hláv (Hammond 1953, 139)
 5. *Ficus Ruminalis*
 6. *Marsyas*

Reliéf *Vetera reliqua abolita*

1. *Ficus Ruminalis*
2. *Marsyas*
3. *Bazilika Iulia*
4. *Vicus Iugarius*: krátky prázdny priestor medzi bazilikou Iulia a Saturnovým chrámom
5. *Aedes Saturni*: iónsky hexastyl, vlastne

jediný iónsky chrám v celej oblasti fóra, a teda aj dobrý oporný bod pre interpretáciu pozadia reliéfu

6. *Arcus in clivus Capitolinus*: priestor, ktorý oddeľuje Saturnov chrám od vedľajšieho chrámu Vespasiána a Tita, ide nepochybne o oblúk cez *clivus Capitolinus* („hlavná cesta, vedúca k Rímskemu Kapitolu“). Oblúk je znázornený bez bočných pilierov, aby bolo zrejmé, že preklenul *clivus* v určitej vzdialenosti od oboch *aedes* a zároveň nám to naznačuje, že budovy neboli umiestnené v jednej rovine. *Clivus* bol na trase obvyklého triumfálneho sprievodu. Zdobilo ho niekoľko oblúkov, z ktorých na reliéfe je zobrazený pravdepodobne jeden z najstarších, oblúk Scipia Africana z roku 190 pred Kr. (Torelli 1982, 95-6). Lívius píše: „Publius Cornelius Scipio Africanus, skôr ako opustil mesto, postavil na Kapitolu oproti ceste, ktorou vystupujeme k nemu, oblúk so siedmimi pozlátenými sochami a dvoma koňmi a pred oblúk umiestnil dve mramorové cisterny.“ (*Livius Ab Urbe Condita* 37.3)
7. *Aedes divi Vespasiani et divi Titi*: na paneli je zobrazený korintský hexastyl Vespasiána a Tita
8. *Aedes Concordiae*: táto časť reliéfu chýba, ale s veľkou pravdepodobnosťou vzhľadom k charakteristickému priečeliu ide o chrám Concordie (Nash 1970, 1.zv, 242)

Poslednou otázkou zostáva datovanie reliéfov. Vzhľadom k pomerne obsiahlym a komplikovaným argumentáciám oboch táborov (Traján vs Hadrián) a nie úplnej relevancii potreby riešenia tohto problému v danej téme, by som túto otázku ponechal otvorenú.

Reliéf „Triumf Marka Aurélia“ (*Palazzo dei Conservatori, Rím, 176-180 po Kr.*)

V 4. storočí bolo pri stavbe Konštantínovho oblúku použitých osem z celkového počtu jedenástich reliéfov z doby Marka Aurélia. Reliéfy, ktoré sú dnes na Konštantínovom

oblúku a v Palazzo dei Conservatori ilustrujú udalosti, ktoré sa odohrali behom vojenského ťaženia Marka Aurélia vrátane triumfu v roku 176 po Kr. (*Angelicoussis* 1984, 141-2). Tri reliéfy, nachádzajúce sa v Palazzo dei Conservatori, nechal pápež Lev X. v roku 1515 preniesť z chrámu Santi Martina e Luca do Palazzo dei Conservatori a v roku 1572 boli zamurované do schodiska. Reštaurácia bola vykonaná v roku 1595. Vďaka originálnej hlave Marka Aurélia je dnes možné reliéfy datovať do doby jeho vlády (*Koepfel* 1986, 47).

Reliéfy z Konštantínovho oblúku a z Palazzo dei Conservatori pochádzajú pravdepodobne z jedného pamätníku a jedinou vhodnou formou pre zobrazenie triumfov bol v rímskej architektúre oblúk. Pri rekonštrukcii oblúku je nutné brať do úvahy zachované príklady. Pozícia hlavnej postavy musí korešpondovať s pozíciou samotného panelu. To je vidieť napríklad na oblúku v Benevente, kedy je pohľad cisára Trajána v každom reliéfe na oboch priečeliach orientovaný smerom k priechodu, naproti tomu na paneloch v priechode je cisár otočený tvárou k ľuďom blížiacim sa k Beneventu. Ďalším príkladom je Titov oblúk, kde reliéfy v úzkom priechode boli usporiadané v súvislosti s pohybom triumfálneho sprievodu pozdĺž Via Sacra smerom na Fórum Romanum. Tento princíp musí byť zachovaný pri každom pokuse o rekonštrukciu oblúku s reliéfmi Marka Aurélia. Na deviatich paneloch je cisár zobrazený sprava, čo znamená, že pôvodne bolo i ďalších deväť panelov na ktorých musel byť cisár zobrazený zľava. V tom prípade by potom na oblúku muselo byť prinajmenšom osemnásť panelov, ale napríklad oblúk v Benevente, ktorý má najviac panelov zo zachovalých oblúkov, ich má len štrnásť. Preto je pravdepodobné, že reliéfy Marka Aurélia zdobili pôvodne štvorstranný oblúk – *quadrifrons* (*Angelicoussis* 1984, 174-6).

Quadrifrons Marka Aurélia pravdepodobne teda obsahoval dvadsaťštyri reliéfov, pričom je zachovaných jedenásť a jeden fragment, ktorý býva k týmto priradzovaný. Problémom však zostáva ďalších dvanásť panelov. Vzhľadom

k tomu, že dva panely pôvodne zobrazovali Marka Aurélia a Commoda, vyplýva z toho, že monument musel oslavovať cisára i jeho syna a nástupcu.



Obr. č. 23 Reliéf „Triumf Marka Aurélia“ (176-180 po Kr.), Palazzo dei Conservatori, Rím

Panel „Triumf“ predstavuje vrchol vojenských úspechov cisára (**obr. 23**). Markus Aurélius stojí v tóge v triumfálnom voze ťahanom štyrmi koňmi. V spodnej časti je voz vyzdobený dvoma Viktóriami, medzi ktorými je oválny štít. V hornej časti je zľava Neptún s plášťom visiace cez ľavé predlaktie a trojzubcom v ľavej ruke. Uprostred sedí na tróne s vysokým operadlom bohyňa so žezlom v dlhom odevu, ktorý odhaľuje rameno a prsník. Ide pravdepodobne o Rómu. Vedľa nej vpravo stojí Minerva v peple s krátkym plášťom, oválnym štítom, egidou a prilbou. Cisár má doplnený nos a pravú ruku od predlaktia, držiacu atribút. Nad cisárom letí Viktória, ktorá v pravej ruke držala veniec. Má doplnený nos, hornú peru, kúsok odevu na ľavom prsníku a pravú ruku. Za triumfálnym vozom stojí *liktor* s vavrínovým vencom na hlave. Drží *fasces*, symbol rímskej moci a práva, navrchu ozdobený vavrínmi. Vavrínový veniec zdobí aj hlavu hráča na

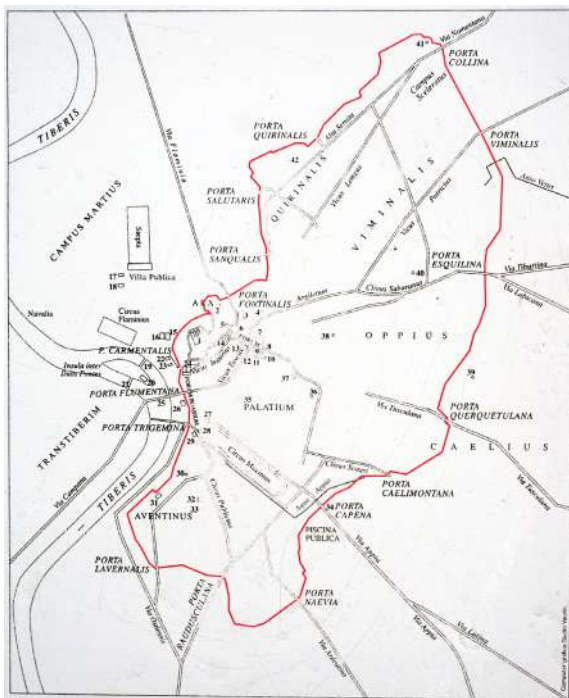
trúbku prechádzajúceho *Portou Triumphalis* (Koeppel 1986, 50). Táto scéna je v podstate skrátenou verziou triumfu na Titovom oblúku a tým, že panel je vertikálny, nemohlo byť na ňom zobrazených všetkých dvanásť *liktorov*, ani viac bohov a personifikácií (Kleiner 1992, 292-4).

V pozadí vidíme dve budovy. Vľavo je tetrastylový chrám s kompozitnými hlavicami a vpravo jednopriechodový oblúk s korintskými pilastrami, ktorého proporcie sú zámerne skreslené tak, aby sa oblúk zmestil na panel. V súvislosti s budovami bolo predložených niekoľko interpretácií vrátane Coarelliho hypotézy, že zobrazujú chrám Fortuny Redux a bránu *Portu Triumphalis*, ktoré Coarelli lokalizuje na Fórum Boarium (Coarelli 1988, 374-5). Na budovách nie sú žiadne nápisy, sochy a ani iné detaily. Zároveň existuje len veľmi málo informácií, na základe ktorých by bolo možné budovy spoľahlivo identifikovať. Z historických prameňov vieme, že *Porta Triumphalis* bola vyhradená pre veľkolepé ceremónie víťazných generálov a ich vojsk, ktorí triumfálne vstupovali do mesta (Cicero *In Pisonem* 55; Josephus Flavius *De bello Judaico* VII, 5.130). Ojedinele bola brána použitá aj na iné účely, ako napríklad v

roku 14 po Kr., keď ňou prechádzal Augustov pohrebný sprievod na *Campus Martius* (*Suetonius De vita Caesarum I Augustus*, 100.2; *Dio Cassius Historiae Romanae* 56.42.1). Keďže Cicero pomerne jednoznačne uvádza, že prestíž, ktorú táto brána poskytovala pri vstupe do mesta ďaleko prevyšovala prestíž ostatných brán, F. Coarelli dospel k záveru, že *Porta Triumphalis* bola súčasťou Serviových mestských hradieb, a teda, že nestála mimo nich, ako sa pôvodne predpokladalo (Coarelli 1988, 368, 372) (**obr. 24**). Zároveň bránu stotožňuje s jednou vetvou dvojbrány *Porta Carmentalis* (**obr. 25**), ktorá sa nachádzala severozápadne od chrámov Fortuny Redux a Mater Matuty (Coarelli 1988, 368, 409-10; Richardson 1992, 301). Presná poloha *Porty Triumphalis* však dodnes nie je známa.

Na reliéfe sú badateľné aj určité nezrovnalosti. Ide predovšetkým o nedbalé spracovanie cisárovej ľavej ruky a ramena ďalej dve vysoké základne stĺpov chrámu sú evidentne odlišné od ostatných a napokon veľmi nápadná medzera napravo od cisára, ktorá je iba nahrubo otesaná, ukazujú nato, že z výjavu bolo niečo zámerne odstránené. Pravdepodobne sa jednalo o postavu Commoda, ktorý v roku 176 po Kr. zdieľal triumf so svojím otcom, ale po *damnatio memoriae* bola táto postava odstránená v snahe vymazať jeho pamiatku z histórie a z oficiálnych štátnych pamätníkov (Angelicuissis 1984, 152).

Reliéfy Marka Aurélia predstavujú nový typ kompozičného rozprávania v rímskom umení, niečo medzi historickými dokumentáciami Trajánovho, resp. Auriéliovho stĺpu a panelmi z oblúka Septimia Severa na Fóre Romane. Markomanské vojny sú ilustrované typickými vojenskými akciami a taktiež civilnými udalosťami so špecifickými historickými odkazmi. Ako už bolo spomenuté, reliéfy pochádzajú pravdepodobne z oblúka Marka Aurélia, ktorého miesto vztýčenia je neznáme. Práce na oblúku začali pravdepodobne ešte pred odchodom cisára v auguste 178 po Kr. na druhú výpravu. Nezhody o pokračovaní severných vojen vytvorili nutnosť zverejnenia



Obr. č. 24 Serviova hradba, Rím



Obr. č. 25 Porta Carmentalis, Rím,

úspešného výsledku prvého ťaženia tak rýchlo, ako to len bolo možné na získanie všeobecnej podpory rímskeho ľudu. Oblúk sa mohol nachádzať v blízkosti stĺpu Marka Aurélia. Na oboch monumentoch je zobrazený rovnaký námet a mohli preto byť súčasťou jedného stavebného komplexu. Snáď oblúk preklenoval cestu Via Flaminia a tým vytvoril veľkolepý vstup do oblasti, kde sa nachádzal stĺp, námestie, obklopené stĺporadím a možno aj chrám zasvätený zbožnému Markovi Auréliovi (*Angelicoussis 1984, 194-6, 204*).

Záver

Triumfálny sprievod je jedným z najokázalejších a zároveň najdlhšie trvajúcich rituálov rímskeho staroveku. Triumf sa musel prispôbovať meniacim sa spoločenským podmienkam. Schopnosť adaptovať sa je najzreteľnejšia v priebehu premeny aristokratickej republiky na rímske cisárstvo, v prechode z pohanskej cisárskej doby do kresťanskej neskorej antiky a v priebehu vzniku nového cisárskeho hlavného mesta

Konštantínopol. Počas všetkých týchto zmien si však triumf dokázal zachovať vysoký spoločensko-politický význam a vždy zostal jednou z najsenszačnejších a zároveň najzložitejších rituálnych udalostí v Rímskej ríši.

Triumfálne oblúky predstavujú veľký politický impulz, zaberajú verejné priestory a stelesňujú prítomnosť slávy a moci. Význam oblúkových pamiatok je pomerne zložitou otázkou. Jeho funkcie a konštrukcie sú mnohostranné a nedajú sa jasne definovať. Oblúky mali predovšetkým dve funkcie, jedna bola fyzický priechod a druhá niesť sochu triumfátora. V závislosti od toho sa mení aj jeho vzhľad. Oblúkové pamiatky sa objavili pravdepodobne koncom 3. alebo začiatkom 2. storočia pred Kr., ich pôvod sa však nedá s istotou určiť. Mnohé nasvedčuje tomu, že ide o rímsku formálnu paralelu gréckych pamiatok. Na začiatku cisárskeho obdobia sa vyjasňujú rozmanité funkcie oblúka. V prvom rade slúžili ako oficiálny propagandistický nástroj na zdôraznenie politických udalostí a vyzdvihnutie osoby

cisára. V architektúre a topografii sa poctenie často spája s praktickými funkciami. Niekedy je čestná funkcia druhoradá a následne sa prenáša na úžitkové stavby (mestské brány, akvadukty, označenie hraníc, atď.). V skoršom období sa oblúk starostlivo odlišoval v názve a tvare v závislosti od dôvodu jeho výstavby. Keďže mnohé oblúky boli postavené kvôli vojenským udalostiam, triumfálny dizajn sa časom stal rozhodujúcim pre samotnú pamiatku oblúka, ktorý potom všeobecne označujeme ako *arcus triumphalis*.

V príspevku bolo predložených niekoľko príkladov ikonografie triumfálnych oblúkov na historických reliéfoch. Zámerom bolo pripomenúť, že nielen samotné oblúky, ale aj reliéfy na ktorých boli tieto monumenty zobrazené mali vysoký spoločenský status,

i keď v rôznych politicko-historicko-spoločenských kontextoch. Napríklad ak vezmeme do úvahy ktorúkoľvek interpretáciu na reliéfe „*Via Sacra*“ ide o istý druh triumfu „obyčajného“ rímskeho občana, či už ide o pohrebný sprievod alebo oslavu profesionálneho úspechu objednávateľa. Naproti tomu dvojreliéf „*Anaglypha*“ mal za úlohu obyvateľom Ríma sprostredkovať a zároveň pripomínať ušľachtilé činy cisára, akými boli inštitút „*alimenta*“, resp. „*vetera reliqua abolita*“. A napokon reliéf Marka Aurélia bol, resp. mal byť nepochybne súčasťou tradičného triumfálneho oblúka, postaveného na počesť cisára po víťaznom návrate z vojenských výprav, so všetkými náležitosťami a funkciami, ktoré k tomu patria.

Antickí autori:

Cicero Brutus 62: (Zdroj:<<http://www.attalus.org/old/brutus1.html#62>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Cicero In Pisonem 55: (Zdroj:<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=-Cic.+Pis.+55&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0020>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Claudiani De Sexto Consulatu Honorii Augusti, Panegyricus: (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Claudian/De_VI_Consulatu_Honorii*.html>, dostupné online [7. 9. 2022])

Dio Cassius Historiae Romanae:

42, 18.3 (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/42*.html>, dostupné online [7. 9. 2022])

51, 19.1 (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/51*.html>, dostupné online [7. 9. 2022])

53, 22 (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/53*.html>, dostupné online [7. 9. 2022])

54, 8.3 (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/54*.html>, dostupné online [7. 9. 2022])

56, 27.5 (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/56*.html>, dostupné online [7. 9. 2022])

56, 42.1 (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/56*.html>, dostupné online [7. 9. 2022])

58, 2 (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/58*.html>, dostupné online [7. 9. 2022])

Dionysos Roman Antiquities 2.34.3: (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Dionysius_of_Halicarnassus/2B*.html>, dostupné online [7. 9. 2022])

Josephus Flavius De bello Judaico: Preklad Válka židovská. SNKLU, Praha, 1965

Livius Ab Urbe Condita:

8.40 (Zdroj:<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0155%3Abook%3D8%3Achapter%3D40>>, dostupné online [7. 9. 2022])

37.3 (Zdroj:<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Liv.+37+3&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0166>>, dostupné online [7. 9. 2022])

3)39.6-7 (Zdroj:<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0166%3Abook%3D39%3Achapter%3D6>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Ovidius Amores 1.2, 19-52: (Zdroj:<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.03.0016%3Abook%3D1%3Apoem%3D2>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Plinius Starší Historia Naturalis:

7.57 (Zdroj:<<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+7.57&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137>>, dostupné online [7. 9. 2022])

8.4 (Zdroj:<<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D8%3Achapter%3D4>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Plinius Mladší Panegyricus Traiani 40: (Zdroj:<<http://www.thelatinlibrary.com/pliny.panegyricus.html>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Plutarchos Bioi paralléloi: Preklad Životopisy slavných Řeků a Římanů I, II. Arista, Praha 2006

Theodoret Ecclesiastical History V, 26: (Zdroj:<<https://www.newadvent.org/fathers/27025.htm>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Suetonius De vita Caesarum: Preklad Životopisy dvanácti císařů spolu se zlomky jeho spisu O významných literátech. Svoboda, Praha 1974

Vergilius Aeneas 7.605: (Zdroj:<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Verg.+A.+7.605&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0052>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Vitruvius De Architectura Libri Decem: Preklad Deset knih o architektuře. Arista, Praha 2021

Bibliografia:

- Angelicooussis* 1984 E. Angelicooussis: The panel reliefs of Marcus Aurelius. *Römische Mitteilungen* 91, 1984.
- Beard* 2007 M. Beard: The Roman Triumph, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London, 2007.
- Bosworth* 1988 A. B. Bosworth: From Arrian to Alexander. *Studies in Historical Interpretation*, illustrated, reprint, Oxford University Press, 1988.
- Bowersock* 1994 G. W. Bowersock: Dionysus as an Epic Hero. *Studies in the Dionysiaca of Nonnos*, ed. N. Hopkinson, Cambridge Philosophical Society, suppl. Vol. 17, 1994.
- Brunn* 1849 H. Brunn: I Monumenti degli Aterri. *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica* 21, Roma 1849.
- Canina* 1851 L. Canina: Gli edifizj di Roma antica cogniti per alcune reliquie. Roma 1851.
- Castagnoli* 1941 F. Castagnoli: Gli edifici rappresentati in un rilievo del sepolcro degli Haterii. in *Bullettino della commissione archeologica comunale*, 69, Roma 1941.
- Coarelli* 1979 F. Coarelli: La riscoperta del sepolcro degli Haterii. Una base con dedica a Silvano. in *Studies of Classical Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979.
- Coarelli* 1984 F. Coarelli: Roma sepolta. Milan 1984.
- Coarelli* 1988 F. Coarelli: Il Foro Boario: Dalle Origini Alla Fine Della Repubblica. Roma 1988.

- De Maria 1988* S. De Maria: Gli archi onorari di Roma e dell'Italia Romana. „L'Erma“ Di Bretschneider. Roma 1988.
- Gibbon 1776-89* E. Gibbon: „Chapter XXX“. The Decline and Fall of the Roman Empire, 1776-89.
- Hammond 1953* M. Hammond: A Statue of Trajan Represented on the „Anaglypha Traiani“. Memoirs of the American Academy in Rome, vol. 21, Michigan 1953.
- Holland 1946* L. B. Holland: The Triple Arch of Augustus. American Journal of Archaeology, Vol. 50, No. 1, 1946
- Hölscher 1978* T. Hölscher: Die Anfänge römischer Repräsentationskunst. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 85, 1978.
- Hölscher 2003* T. Hölscher: Images of war in Greece and Rome: Between military practice, public memory and cultural symbolism. Journal of Roman Studies 93, 2003.
- Hölscher 2006* T. Hölscher: The transformation of victory into power: From event to structure. In Dillon, S., and Welch, K.E. (eds.) Representations of War in Ancient Rome. Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Hölscher 2015* T. Hölscher: Roman Historical Representations. In A Companion to Roman Art, B.E. Borg (Ed.), 2015.
- Jensen 1978* W. M. Jensen: The Sculptures From the Tomb of the Haterii. Diss. Ann Arbor 1978.
- Jordan 1875* H. Jordan: Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der rornischen Topographie. Bursian Jahresber. 3, 1875.
- Kähler 1958* H. Kähler: Rom und seine Welt. Bilder zur Geschichte und Kultur. München 1958.
- Kleiner 1992* D. Kleiner: Roman Scuplture. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Koeppel 1986* G. Koeppel: Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit. Bonner Jahrbücher 186, 1986.
- Künzl 1988* E. Künzl: Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom. München 1988.
- Lembke 1994* K. Lembke: Das Iseum Campense in Rom. Studie über den Isiskult unter Domitian. Archäologie und Geschichte 3. Heidelberg 1994.
- Maier 1985* J. Maier: Architektur im römischen Relief. Habelts Dissertationsdruck Reihe Klassische Archäologie Heft 23. Dr. Rudolf Habelt GmbH, Bonn 1985.
- Nash 1970* E. Nash: Pictorial Dictionary of Ancient Rome. 2 vols. London, 1970.
- Pfanner 1983* M. Pfanner: Der Titusbogen. Mainz 1983.
- Richardson 1978* L. Richardson: Honos et Virtvs and the Sacra Via. American Journal of Archaeology 82, no. 2, 1978.
- Richardson 1992* L. Richardson: A New Topographical Dictionary of Ancient Rome. Johns Hopkins University Press. Baltimore 1992.
- River (ed.) 2020* Ch. River (Ed.): Roman Arches: The History of the Famous Monuments in Rome and Throughout the Roman Empire, 2020.
- Roche 2011* P. Roche (Ed.): Pliny's Praise: The Panegyricus in the Roman World. Cambridge University Press. Cambridge 2011
- Rudiger 1973* U. Rudiger: Die Anaglypha Hadriani. Ant. Plastik 12, 1973.
- Schmidt-Hofner 2012* S. Schmidt-Höfner: „Trajan und die symbolische Kommunikation bei kaiserlichen Rombesuchen in der Spätantike“, in R. Behrwald & C. Witschel (eds.) Rom in der Spätantike, Steiner, 2012.

- Schürmann 1985* W. Schürmann: Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder. Roma 1985.
- Sinn 1996* F. Sinn, K. S. Freyberger: Katalog der Skulpturen. Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense / 1, Die Grabdenkmäler. 2, Die Ausstattung des Hateriergrabes / Von Zabern. Mainz 1996.
- Southern 1998* P. Southern: Augustus, illustrated, reprint, Routledge, 1998.
- Spano 1906* G. Spano: Atti della Reale Accademia di Archeologia, lettere e belle arti di Napoli 24, Napoli 1906.
- Syme 1989* R. Syme: The Augustan Aristocracy, Oxford University Press, 1986; Clarendon reprint with corrections, 1989.
- Stucchi 1958* S. Stucchi: I monumenti della parte meridionale del Faro Romano. Rome, 1958
- Torelli 1982* M. Torelli: Typology & Structure of Roman Historical Reliefs. Ann Arbor. University of Michigan Press, 1982.
- Versnel 1970* H. S. Versnel: Triumphus: An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph, Leiden, 1970.
- Vidman 1957* L. Vidman: Fasti Ostienses. Československá akademie věd, Praha 1957.
- Visconti 1873* P. E. Visconti: Deux acts de Domitien en qualite de censeur representes dans le bas-relief du double pluteus decouvert en 1872. Rome, 1873.
- Wienand 2015* J. Wienand: „O tandem felix civili, Roma, victoria! Civil War Triumphs From Honorius to Constantine and Back“, in J. Wienand (ed.) Contested Monarchy: Integrating the Roman Empire in the 4th Century AD, Oxford, 2015.
- Wolfram Thill 2014* E. Wolfram Thill: The Emperor in Action: Group Scenes in Trajanic Coins and Monumental Reliefs. American Journal of Numismatics Second Series 26, New York 2014.

Obrazová príloha:

Obr. č. 1 Fasti Triumphales, (Zdroj:<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/CILI%282%29p47fgtXXFastitriumphales.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 2 Reliéf „Via Sacra“ (96-120 po Kr.), kresba, (Christian Hülsen, The Roman Forum: Its History and Its Monuments, preklad J. B. Carter (druhé vydanie), 1909, obr. 150, s. 249), Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Vatikán, (Zdroj:<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Haterii.gif>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 3 Reliéf „Via Sacra“ (96-120 po Kr.), celkový pohľad, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Vatikán, (Zdroj:<https://live.staticflickr.com/65535/50175048533_0395ebcf15_5k.jpg>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 4 Reliéf „Via Sacra“ (96-120 po Kr.), detail 1, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Vatikán, (Zdroj:<https://live.staticflickr.com/65535/50175842752_9e0d7e7e82_5k.jpg>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 5 Reliéf „Via Sacra“ (96-120 po Kr.), detail 2, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Vatikán, (Zdroj:<https://live.staticflickr.com/65535/50175842992_c6ba989a17_6k.jpg>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 6 Reliéf „Via Sacra“ (96-120 po Kr.), detail 3, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Vatikán, (Zdroj:<https://live.staticflickr.com/65535/50175048393_dfc5046fd0_6k.jpg>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 7 Anaglypha Traiani/Hadriani (1 pol. 2. stor. po Kr.), obrad suovetaurile, Curia Iulia, Rím, (Zdroj:<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Plutei-traiani-3.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 8 Anaglypha Traiani/Hadriani (1 pol. 2. stor. po Kr.), panel *adlocutio*, celkový pohľad, Curia Iulia, Rím, (Zdroj:<<http://ancientrome.ru/art/img/1/1885.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 9 Anaglypha Traiani/Hadriani (1 pol. 2. stor. po Kr.), panel *adlocutio*, kompozícia, úprava J. Považan, Curia Iulia, Rím, (Zdroj:<<http://ancientrome.ru/art/img/1/1885.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 10 Anaglypha Traiani/Hadriani (1 pol. 2. stor. po Kr.), panel *Vetera reliqua abolita*, celkový pohľad, Curia Iulia, Rím, (Zdroj:<<http://ancientrome.ru/art/img/1/1884.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 11 Anaglypha Traiani/Hadriani (1 pol. 2. stor. po Kr.), panel *Vetera reliqua abolita*, kompozícia, úprava J. Považan, Curia Iulia, Rím, (Zdroj:<<http://ancientrome.ru/art/img/1/1884.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 12 Traján, sestertius (RIC 450), typ *Congiarium Secundum* (103 po Kr.), American Numismatic Society, (Zdroj:<<https://numismatics.org/collectionimages/19001949/1944/1944.100.44701.rev.noscale.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 13 Traján, sestertius (RIC 450), typ *Congiarium Secundum* (103 po Kr.), Bibliothèque nationale de France, (Zdroj:<<https://gallica.bnf.fr/iiif/ark:/12148/btv1b104485856/f2/full/1802/0/native.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 14 Traján, sestertius (RIC 450), typ *Congiarium Secundum* (103 po Kr.), Münzkabinett Wien, (Zdroj:<<https://ikmk.at/object?id=ID60354&view=rs&download=img>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 15 Traján, sestertius (RIC 469), typ *Congiarium Tertium* (107-111 po Kr.), Bibliothèque nationale de France, (Zdroj:<<https://gallica.bnf.fr/iiif/ark:/12148/btv1b10448719v/f2/full/1803/0/native.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 16 Traján, sestertius (RIC 469), typ *Congiarium Tertium* (107-111 po Kr.), Münzkabinett Berlin, (Zdroj:<<https://ikmk.smb.museum/object?id=18200463&view=rs&download=img>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 17 Traján, sestertius (RIC 461), typ *Alimenta Italiae* (103-111 po Kr.), Bibliothèque nationale de France, (Zdroj:<<https://gallica.bnf.fr/iiif/ark:/12148/btv1b10448957c/f2/full/1706/0/native.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 18 Traján, sestertius (RIC 461), typ *Alimenta Italiae* (103-111 po Kr.), Münzkabinett Wien, (Zdroj:<<https://ikmk.smb.museum/object?id=18200254&view=rs&download=img>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 19 Anaglypha Traiani/Hadriani (1 pol. 2. stor. po Kr.), identifikácia stavieb, rekonštrukcia, (Zdroj:<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/39/Plutei-traiani-dessin.png/1920px-Plutei-traiani-dessin.png>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 20 Augustov oblúk, rekonštrukcia – model, úprava J. Považan, (Zdroj:<http://www.digitales-forum-romanum.de/wp-content/uploads/2014/03/1-0403_L_Partherbogen_Kontext.jpg>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 21 Augustov oblúk, denár (RIC 359), 16 pred Kr., American Numismatic Society, (Zdroj:<<https://numismatics.org/collectionimages/19001949/1948/1948.19.1024.rev.noscale.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 22 Augustov oblúk, denár (RIC 267), 29-27 pred Kr., Bibliothèque nationale de France, (Zdroj:<<https://gallica.bnf.fr/iiif/ark:/12148/btv1b104425530/f2/full/1067/0/native.jpg>>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 23 Reliéf „Triumf Marka Aurélia“ (176-180 po Kr.), Palazzo dei Conservatori, Rím, (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Bas_relief_from_Arch_of_Marcus_Aurelius_triumph_chariot.jpg>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 24 Serviova hradba, Rím, (Zdroj:<https://romeonrome.com/files/2016/09/Servian_Wall.jpg>, dostupné online [7. 9. 2022])

Obr. č. 25 Porta Carmentalis, Rím, (Zdroj:<https://romeonrome.com/files/2016/09/Porta_Carmentalis.jpg>, dostupné online [7. 9. 2022])

Vyobrazenia barbariek na triumfálnych oblúkoch

BARBORA ADAMÍKOVÁ

Rímske triumfálne oblúky boli známe nielen pre svoju monumentalitu, ale aj pre bohatú reliéfnu výzdobu, ktorá podčiarkovala zručnosť remeselníkov, no predovšetkým bola nositeľom informácií. Medzi jeden z výzdobných motívov, prostredníctvom ktorého sa prezentovala rímska politika patria aj znázornenia barbarských žien. Patrili skôr medzi okrajovo volené námety a ich zastúpenie na triumfálnych oblúkoch nie je také početné. Hoci sa podobizne barbariek medzi výzdobou objavujú skôr sporadicky, nie sú o nič menej hodnotným príkladom rímskej ikonografie. Cieľom príspevku je oboznámiť čitateľov s vyobrazeniami barbariek na víťazných oblúkoch datovaných do obdobia vlády cisára Augusta. Napriek tomu, že ich nie je mnoho sú cenným zdrojom informácií o využívaní umenia na vizuálnu reprezentáciu rímskej nadvlády nad podmaneným barbarským obyvateľstvom.

Kľúčové slová: barbarky, reliéfná výzdoba, triumfálne oblúky, rímska ikonografia

Úvod

Cieľom tohto príspevku je predstavenie vyobrazení barbarských žien na rímskych triumfálnych oblúkoch z obdobia vlády cisára Augusta. Za týmto účelom sme podrobili analýze reliéfnu výzdobu, ktorej súčasťou boli barbarky, na dvoch oblúkoch nachádzajúcich sa na území niekdajšej provincie Galia Narbonensis v mestách Orange a Glanum, v dnešnom Francúzsku. Napriek tomu, že podobizne nerímskych príslušníčok našli svoje uplatnenia v rámci širokého repertoára rímskej ikonografie, na triumfálnych oblúkoch ich vidávame len zriedkavo. Príklady z Glanum a Orange preto azda najlepšie dokumentujú tento druh motívu, ktorý vystúpil do popredia práve v augustovskom období.

Triumfálne oblúky v Galii Narbonensis

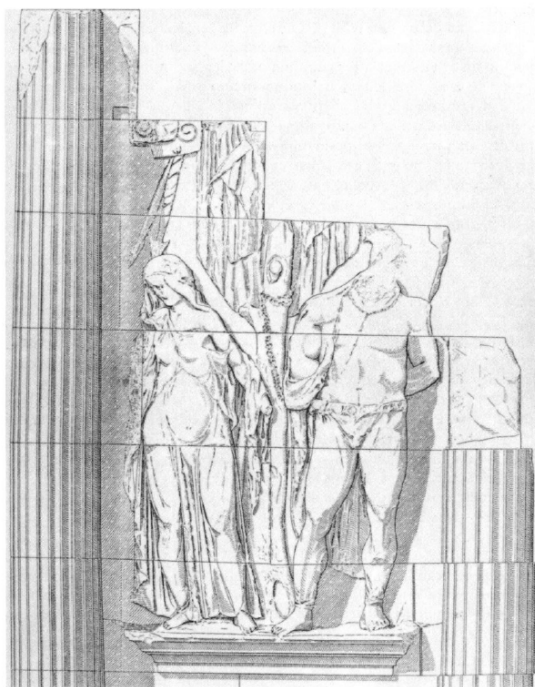
V období raného cisárstva monumentálna podoba oblúka stelesňovala v Galii Narbonensis ideu rímskej kultúry, ktorá sa rýchlo rozširovala. Už v augustovskom období tvorili oblúky dôležitú súčasť provinčnej mestskej scenérie. Slúžili buď na oddelenie mestskej oblasti od okolitej krajiny, ako vstupná brána do samotného mesta alebo ako dominantna vedúca na dôležité námestia priamo v meste (Heitz 2009, 158). Jedným z naj-

bežnejších reliéfnych figurálnych motívov, ktoré sa na týchto raných oblúkoch vyskytovali boli skupiny spútaných barbarov stojacich pod tropaeom¹. Tieto vyobrazenia boli vnímané ako symbol útlaku pôvodného galského obyvateľstva Rimanmi. A prítomnosť víťazných oblúkov bola považovaná za dôkaz rímskej nadvlády v Galii (Küpper-Böhm 1996, 2f).

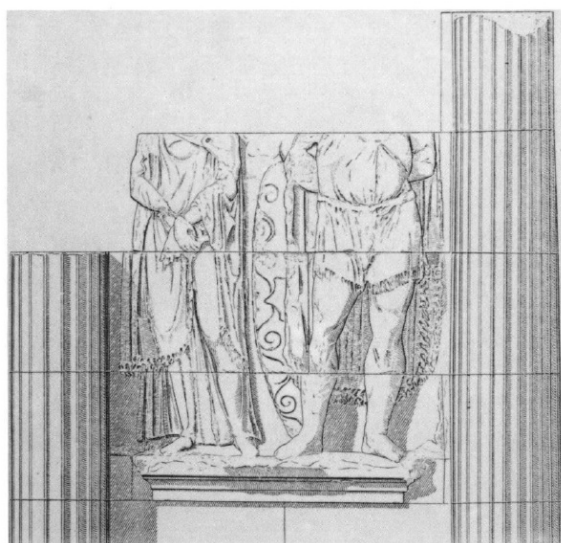
Glanum

Triumfálny oblúk na južnom okraji starovekého mesta Glanum, súčasného Saint-Rémy-de-Provence, bol postavený koncom 1. storočia pred Kr. Toto rímske mesto stálo na základoch staršieho kelto-ligúrskeho oppida (datované medzi 4.-2. storočie pred Kr.), ktoré bolo dokonca v kontakte s gréckou kolóniou Massalia (dnešné Marseille). Po sérii občianskych vojen a dobytím Massalie Júliom Caesarom v roku 49 pred Kr., sa však začal proces romanizácie Provensálska a tým pádom aj keltského Glanum. Tento proces sa dovŕšil v roku 27 pred Kr., kedy cisár Augustus vytvoril provinciu Galia Narbonensis. Samotné mesto Glanum dostalo následne aj titul *oppidum latinum*, vďaka ktorému jeho obyvatelia získali občianske a politické práva rímskych občanov (Congès 2000, 3-9).

¹ Monument vztýčený Rimanmi na počesť víťazstva nad nepriateľmi.



Obr. č. 1 Výzdoba severného reliéfu oblúka v Glanum



Obr. č. 2 Výzdoba južného reliéfu oblúka v Glanum

Oblúk v Glanum sa nachádza vedľa slávneho mauzólea rodiny Júliovcov, ktoré bolo postavené o niekoľko desaťročí skôr. Čelnú stranu oblúka zdobia reliéfnе vyobrazenia spútaných mužsko-ženských dvojíc stojacich pod tropaeom, na ktorom boli zavesené súčasti vojenskej výzbroje. Tieto vyobrazenia sa koncentrujú na pylónoch samotného oblúka a sú orientované na severovýchod a juhovýchod (Peters 1986, 183).

Symetrické rozvrhnutie týchto výzdobných motívov plní okrem dekoračnej funkcie aj funkciu informačnú. Vyobrazenia sú totiž nositeľmi rímskeho posolstva, ktorému vďaka simplicitnému vizuálnemu charakteru dokázalo porozumieť i miestne obyvateľstvo keltského pôvodu (Clavel-Lévêque 1982, 685). Keďže však táto pamiatka vznikla na konci 1. storočia pred Kr., jednotlivé reliéfnе panely sa žiaľ nedochovali v dobrom stave, a tak nevieme ako presne vyzerala celková podoba oblúka v dobe jeho najväčšej slávy. Do dnešných čias sa nedochovala jeho vrchná časť a ani dedikačný nápis.

Ako už bolo naznačené, východnú stranu oblúka zdobia dve mužsko-ženské dvojice, ktorých voľba nebola náhodná. Rímski architekti takýmto spôsobom symbolicky stvárňali galskú spoločnosť ako celok. Hoci sú si tieto dvojice navzájom kompozične podobné, každá z nich má svoje osobité odlišnosti.

Reliéf orientovaný na severovýchod (Obr. 1) vo svojej podstate vyjadruje aký osud sprevádzal miestne obyvateľstvo po bezprostrednom víťazstve Rimanov. Muž aj žena, reprezentujúci manželský pár, majú obaja ruky zviazané za chrbtom, pričom Gal má ešte okolo krku zavesenú reťaz, ktorá sa používala pri presúvaní zajatcov v skupinách. Barbarka je oblečená v dlhom voľnom odeve prepásanom pod prsiami, ktorý jej siaha až k chodidlám. Cez chrbát má ešte prehodený plášť pripomínajúci *pallium*. Šaty, síce voľné, predsa len obopínajú kontúry ženského tela štýlom mokrej drapérie. Zároveň odhaľujú aj nevelké množstvo pokožky, pretože sa uvoľnili z ľavého pleca a sklzáli na rameno (Heitz 2009, 159). Jej hlava je mierne naklonená na bok a na tvári sa zrkadlí výraz hlbokého smútku hraničiaceho so zúfalstvom. Cez čelo má previazanú čelenku, spod ktorej jej voľne padajú dlhé rozviate a mierne zvlnené vlasy. Barbarka je v tomto rozpoložení prezentovaná nedôstojne ako kus mäsa, nie ako ľudská bytosť. Celú scénu dopĺňa tropaeum, z ktorého visia zbrane priamo nad hlavami zajatcov. Barbarský pár symbolizuje obraz koristi, ktorú možno zotročiť a rozdeliť tak nielen páry, ale

aj rodiny a celé domorodé komunity (*Clavel-Lévêque* 1982, 685-689).

Juhovýchodne orientovaný reliéf (Obr. 2) nesie v zásade veľmi podobné prvky postoja jednotlivých postáv ako ten predchádzajúci. Opäť sa tu stretávame s vyobrazením zajatej manželskej dvojice stojacej pod tropaeom. Nanešťastie chýbajúca horná tretina reliéfu nám znemožňuje definovať emocionálne rozpoloženie odzrkadľujúce sa vo výraze tohto galského páru. Mužská postava kopíruje postoj tej zo severovýchodného vyobrazenia, ale okrem nohavíc má oblečenú aj krátku prepásanú tuniku so strapcami. Cez plecia má prehodený dlhý plášť, ktorý bol znakom spoločenského postavenia. Barbarkino oblečenie a celkový postoj tiež vykazujú isté odlišné znaky v porovnaní s vyobrazením ženy z predošlého reliéfu. Je odetá v dlhej tunike a plášti so strapcami, ktorý jej končí pri kolenách. Je celá zahalená, odev jej nepadá z pliec, vďaka čomu si zachováva dôstojnosť. Ruky má prekrížené pred sebou v zdržanlivom geste a apaticky čaká na svoj ďalší osud (*Clavel-Lévêque* 1982, 688). Keďže nám abscentuje panel s hlavou a v zachovaných častiach nie sú žiadne náznaky účesu, nie je možné stanoviť ako mala táto žena upravené vlasy alebo v akom psychickom stave ju umelec znázornil (*Heitz* 2009, 159-160).

Oba zajaté galské páry stvárnené na východnej strane triumfálneho oblúku v Glanum sa aj napriek istým kompozičným podobnostiam dajú zreteľne rozlíšiť na základe ich charakteristických odevov (*Heitz* 2009, 160). Jemné rozdiely v zobrazených ošateniach a použitých gestách reflektujú rôznu sociálnu príslušnosť týchto ľudí, čím symbolicky odkazujú, že samotná porážka sa dotýka všetkých vrstiev galskej spoločnosti (*Clavel-Lévêque* 1982, 689).

Orange

Mesto Orange, známe pod antickým názvom Colonia Firma Iulia Secundanorum Arausio, bolo založené len krátko po roku 36 pred Kr. Založili ho veteráni II. légie (*Paar* 1979, 215). Tým sa jasne a vedome vyčlenili od



Obr. č. 3 VReliéfna výzdoba z Orange.

niekdajšieho keltského mesta Arausio, ktoré sa nachádzalo zhruba 5 km južne (*Heitz* 2009, 163). Toto vyčlenenie Rimanov od barbarov sa prejavilo aj vo víťaznom oblúku, ktorý bol postavený asi pol storočie po založení kolónie. Mestská správa Orange, ktorú pravdepodobne z veľkej miery tvorili priami potomkovia rímskych legionárov z obdobia založenia, používala umelecké figúry na odlišenie sa od miestneho porazeného obyvateľstva a deklaráciu vlastných úspechov a mocenskej prevahy (*Ramage* 1997, 129f).

Za týmto účelom si zvolili motív viacerých skupín barbarských párov pozostávajúcich z muža a ženy stojacich pod tropaeom (*Heitz* 2009, 164). Tentokrát však figúry neboli situované na čelnej strane, cez ktorú sa prechádzalo, ale po bočných stranách víťazného oblúka. Výstavbu samotného oblúka môžeme rozvrhnúť do troch stavebných fáz, ktorých časové ohraničenie nie je striktné oddelené. Z toho dôvodu nedokážeme presne stanoviť z akého bližšie špecifického časového



Obr. č. 4 Reliéfna výzdoba z Orange.

horizontu pochádzajú jednotlivé časti výzdoby. Tento trojpriechodový oblúk bol postavený ako pripomienku na porážku miestneho povstania, no o presnom dátume sa stále diskutuje. Časť bádania si myslí, že bol postavený na začiatku vlády cisára Tiberia (14-37 po Kr.; *Rodríguez 2018*, 19–22). No najnovšie výskumy ho datujú ešte do obdobia vlády cisára Augusta (27 pred Kr. – 14 po Kr.; *Cleere 2001*, 122, 123). Interpretáciu komplikuje aj samotný stav zachovania reliéfov, ktoré v súčasnosti už nie sú dobre čitateľné. Do dnešných čias sa dochovali aj tri reliéfné panely oddelené pilastrami (Obr. 3), na ktorých sú zachytené tropaea s carnyxami a kančími štandardami odkazujúce na etnicitu porazených zajatcov zobrazených pod nimi. Aj pri tomto oblúku sa opäť stretávame s vyobrazením mužsko-ženských dvojíc, s ktorými sme sa už stretli v Glanum. Barbarky – galské ženy – sú stvárnené s mierne naklonenou hlavou, ktorú si podopierajú jednou rukou (Obr. 4). Tento postoj sa interpretuje ako gesto vyjadrujúce smútok. Dlhé vlasy majú rozpustené, pričom im voľne padajú na ramená a chrbát. Hoci nedokážeme kvôli stavu zachovania rozpoznať

napríklad umelecké prepracovanie ženského odevu, alebo výraz v tvári, nezdá sa, že stavitelia oblúka v Orange kládli osobitný dôraz na jemnejšie detaily, ktoré by zvýšili výpovednú hodnotu o stvárnených barbarkých pároch (*Heitz 2009*, 162).

Význam barbariek na triumfálnych oblúkoch

Zobrazenia barbarkých žien na oblúkoch v Glanum a Orange, hoci istým spôsobom umelcami idealizované, mali svoju reálnu predlohu. Stvárnenia zajatých párov vychádzajú z triumfálnych sprievodov, počas ktorých boli buď zajatci alebo väzni nosení na tzv. *ferculum* (nosidlá) so zviazanými rukami sediac pod tropaeom. Boli živým stelesnením dobytého národa alebo podrobeného územia. Tento výjav odvodený z triumfálneho rituálu sa ustálil v rímskej ikonografii ako jeden z hlavných propagandistických motívov symbolizujúcich dobytie alebo podrobenie inej krajiny (*Ostrowski 1988*, 566).

Napriek tomu, že jednotlivé motívy tvoriace výzdobu oblúkov sú dokladom špecifického umeleckého vyjadrenia i originálnych riešení,

slúžili predovšetkým ako nositelia informácií – jeden obraz povie viac než tisíc slov. Obdobie okolo prelomu letopočtov (kedy vznikli oblúky v Glanum a Orange) bolo kľúčové pre tvorbu mocenských vzťahov, politickej a kultúrnej dominancie medzi barbarmi a Rimanmi. Tento typ pamätníka, rovnako ako reliéfna výzdoba na ňom, mali z toho dôvodu predovšetkým propagandistickú úlohu. Prezentujú ideu rímskej nadvlády nad miestnym obyvateľstvom, teda vzťahy medzi dobyvateľmi a podmanenými stranami (Harrisom 2011, 5). Cieľom bolo tlmočiť imperiálne politické zmýšľanie vládnuceho cisára, na ktorého príkaz boli oblúky stavané a zdobené (Clavel-Lévêque 1982, 698).

Vyobrazenia barbarských žien na triumfálnych oblúkoch v kontexte rímskej ikonografie

V rímskej ikonografii sa objavuje pomerne široká škála vyobrazení barbarských žien, ktoré plnili dekoratívnu a informatívnu funkciu zároveň. Po prvý raz sa s nimi stretávame už v období neskorej republiky na reverzoch mincí, kde boli súčasťou zajatých barbarských párov sediacich pod tropaeom. Nie vždy sú ale medzi zobrazenými zajatcami prítomné aj ženy. Tento univerzálny motív bol v umení konzistentne prítomný až do zániku Rímskej ríše (Juhász 2015, 149, 150; Rose 2005, 34). S nástupom cisára Augusta k moci sa používanie podobizní barbariek rozšírilo nielen na väčšie množstvo pamiatok, ale aj do oblastí mimo samotnej Itálie. Sú prítomné na víťazných oblúkoch, pamätníkoch, ako voľne stojace sochy a dokonca aj na predmetoch úzko spätých so samotným cisárom ako sú gemy. Umenie aj architektúra augustovského obdobia vo všeobecnosti odrážali potreby a ciele panovníka – udržiavať svoj verejný obraz a rozširovať povedomie o vojenských úspechoch (Gołyźniak 2020, 214). Toto obdobie zároveň prinieslo zrod akejsi šablóny pre vyobrazenia Galov a Germánov – ako mužov tak aj žien, vďaka čomu sú tieto národy ľahko rozpoznateľné na rôznych typoch pamiatok. Dlhé rozpustené vlasy, chitón siahajúci až

po zem a odhalená hrud' boli univerzálnymi poznávacími znakmi barbarky v rímskom umení, bez ohľadu na to, v ktorej časti ríše bol jej obraz vyhotovený. Tento „prototyp“ umelci vďačne kopírovali v priebehu storočí a už nepodliehal následným zásadným úpravám v priebehu nasledujúcich storočí (Coulston 2003, 423). To, do akej miery tieto skratky v umení reflektovali realitu a či remeselníci niekedy videli autentickú barbarku, podľa ktorej vyhotovili podobizeň, je aj naďalej predmetom debát (Coulston 2003, 423; Čambal 2014, 32).

Keď porovnáme znázornenia barbariek z oblúka v Glanum a Orange napríklad s tými z Gemma Augustea, nájdeme tam isté spoločné črty. Na gemy sa nachádza dovedna 25 postáv usporiadaných v dvoch radoch, ktoré reflektujú tradíciu helenistického umenia (Hölscher 2011, 68). Kľúčové sú práve postavy v spodnom rade zobrazujúcom triumf rímskej armády nad barbarmi. Zatiaľ čo legionári v ľavej časti vztyčujú tropaeum s pomocou boha Merkúra, sedí pod ním barbarský pár interpretovaný ako germánsky (Gołyźniak 2020, 224; Heitz 2009, 181). Germánka nie je na rozdiel od muža spútaná, ale podopiera si hlavu v trúchlivom geste. Napravo je zobrazený zajatý keltský pár, pri ktorom je nielen rímsky vojak, ale aj bohyňa Diana držiaca oštep. Keltská žena sa nachádza v stojacej pozícii, pričom ju Riman prudko ťahá za vlasy, v dôsledku čoho má až neprirodzene nahnutú hlavu na bok. Pravou rukou sa snaží pridržať si šaty sklznuté z ramena (Gołyźniak 2020, 224; Heitz 2009, 181). Aj napriek tomu, že ide o odlišné kompozičné rozvrhnuté skupiny postáv i použité médiá, umelci zvolili veľmi podobný spôsob znázornenia ich podmanenia. Barbarky sa nachádzajú v stojacej, prípadne sediacej pozícii vždy v sprievode mužskej postavy. Skľúčený výraz tváre demonštruje zlomenie odbojného ducha a tým pádom absolútnu podriadenosť voči dobyvateľom. Posolstvo, ktoré malo byť prostredníctvom gemy i reliéfnej výzdoby oblúka vyjadrené, je prakticky identické. Rím víťazí na všetkých frontoch, pokračovanie dynastie zabezpečuje aj kontinuitu vojenských

víťazstiev a všetci nepriatelia sú zoči-voči rímskej moci bezmocní (Heitz 2009, 181).

Vyobrazenia barbarských žien na víťazných oblúkoch však patria skôr k ojedinele voleným motívom, ktoré sa v období okolo prelomu letopočtov objavujú na území provincie Galia Narbonensis. V nasledujúcich storočiach sa z tohto typu pamätníku celkom vytrácajú. Ich podobizne ale v 2. storočí po Kr. zdobia iné typy monumentov ako napríklad Trajánov stĺp alebo stĺp Marca Auréla. Znova sa s nimi v prípade triumfálnych oblúkov stretávame až v 3. storočí po Kr. a to konkrétne na oblúku Septimia Severa v Leptis Magna a ešte vo 4. storočí po Kr. na oblúku Konštantína Veľkého. Z motívov sa ale s pribúdajúcimi storočiami paradoxne vytráca dynamika i detailné prepracovanie. Badateľný je opätovný návrat k schematizmu a uniformite (Newby 2007, 211; Ferris 2013, 85; Kleiner 1992, 453).

Záver

Napriek tomu, že podobizne barbariek mali v rímskej ikonografii svoje trvalé miesto, iba

v obmedzenom počte tvorili súčasť výzdoby víťazných oblúkov. V období raného cisárstva sa umelecký repertoár rozšíril aj o motívy, do ktorých umelci zahrnuli barbarské ženy, čo môžeme badať napríklad na známej Gemma Augustea. Na triumfálnych oblúkoch sa nám však takáto dekorácia vonkajších častí zachovala iba na území provincie Galia Narbonensis a to v mestách Glanum a Orange, ktoré patrili pod rímsku sféru vplyvu. Účelom týchto reliéfov bola vizuálna reprezentácia dominancie Rimanov nad miestnym, barbarským obyvateľstvom, ktoré si podmanili. Prítomnosť barbarských žien vo výjavoch spojených s tropaeom odkazovala na porážku celej spoločnosti, ktorej boli neoddeliteľnou súčasťou. To, že barbarky nepatrili k dominantne vyberaným motívom na víťazných oblúkoch však neznamená, že boli prehliadané. Ich podobizne si iba našli uplatnenie na iných typoch pamiatok.

Zdroje

- Clavel-Lévêque 1983 M. Clavel-Lévêque: La domination romaine en Narbonnaise et les formes de représentation des Gaulois. In: *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes. Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981)*. Rome : École Française de Rome, 1983, 607-635.
- Cleere 2001 H. Cleere: *Southern France: An Oxford Archaeological Guide*. Oxford University Press, 2001.
- Congès 2000 A. R. Congès: *Glanum- De l'oppidum salyen à la cité latine*, Paris: Editions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux. 2000.
- Coulston 2003 J. C. N. Coulston: Overcoming the barbarian. Depictions of Rome's enemies in Trajanic monumental art. In: *The Representation and Perception of Roman Imperial Power*. Brill, 2003, 389-424.
- Čambal 2014 R. Čambal: Kotíni alebo Germáni? k interpretácii etnického pôvodu zajatcov na scénach LXVIII a LXIX zo stĺpu Marca Aurelia. In: *Zborník SNM 2014 Archeológia Supplementum 8 Stĺp Marca Aurelia a stredné Podunajsko – Štúdie*. 2014, 25-33.
- Ferris 2013 I. Ferris: *The Arch of Constantine: inspired by the divine*. Amberley Publishing Limited, 2013.
- Gołyźniak 2020 P. Gołyźniak: *Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus*. Archaeopress Publishing Limited, 2020.
- Harrison 2011 J. R. Harrison: 'More Than Conquerors'(Rom 8: 37): Paul's Gospel and the Augustan Triumphal Arches of the Greek East and Latin West. In: *Buried History* 47. 2011, 3-20.

- Heitz 2009 Ch. Heitz: *Die Guten, die Bösen und die Hässlichen: nördliche“ Barbaren“ in der römischen Bildkunst*. 2009.
- Hölscher 2011 T. Hölscher: *Sztuka rzymska: język obrazowy jakosystem semantyczny*. Transl. L. Olszewski. Poznań, 2011.
- Jugász 2015 L. Juhász: The Personifications of Gallia in the 1st Century BC and AD. In: *Studia archaeologica Nicolae Szabó LXXV annos nato dedicata*. 2015, 149-160.
- Kleiner 1992 D. E. E. Kleiner: *Roman Sculpture*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Küpper-Böhm 1996 A. Küpper-Böhm: *Die römischen Bogenmonumente der Gallia Narbonensis in ihrem urbanen Kontext*. 1996.
- Newby 2007 Z. Newby: Art at the crossroad? Themes and styles in Severan art. In: S. Swain, S. Harrison, J. Elsner (eds.): *Severan Culture*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007, 201-249.
- Ostrowski 1988 J. A. Ostrowski: Simulacra barbarorum. Some Questions of Roman Personifications, In: *Akten des XIII Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin*. Mainz, 1988, 566-567.
- Paar 1979 I. Paar: Der Bogen von Orange und der gallische Aufstand unter der Führung des Iulius Sacrovir 21 n. Chr. In: *Chiron* 9. 1979, 215-236.
- Peters 1986 R. Peters: *Dekorative Reliefs an römischen Ehrenbögen in Südgallien*. 1986.
- Ramage 1997 E. S. Ramage: Augustus' Propaganda in Gaul. In: *Klio* 79. 1997, 117-160.
- Rodríguez 2018 G. Rodríguez: *The Dynamics of Roman Honorific Arches: Space, Design, and Reception*. Nepublikovaná dizertačná práca. The University of Texas at Austin, 2018.
- Rose 2005 Ch. B. Rose: The Parthians in Augustan Rome. In: *AJA*, vol. 109, no. 1. 2005, 21-75.

Obrazová príloha

Obr. 1 Výzdoba severného reliéfu oblúka v Glanum (*Clavel-Lévêque* 1982, 686, Fig. 3)

Obr. 2 Výzdoba južného reliéfu oblúka v Glanum (*Clavel-Lévêque* 1982, 687, Fig. 4)

Obr. 3 Reliéfna výzdoba z Orange. Autor: Jane023, licencia CC 3.0. Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumphal_Arch_of_Orange_04.JPG

Obr. 4 Reliéfna výzdoba z Orange. Autor: Marianne Casamance, licencia CC 3.0. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orange_-_Arc_de_triomphe_romain_11.JPG

Príspevok vznikol v rámci grantu APVV-21-0257 - Elity doby rímskej u stredoeurópskych Svébov.

VÍTAZNÉ OBLÚKY

NA ÚZEMÍ ITÁLIE

Triumfálne oblúky. Nedochované monumenty z Itálie

ANDREA HEGEDÜŠOVÁ

Predložený príspevok predstavuje informácie o zaniknutých triumfálnych oblúkoch. Konkrétne tie, ktoré sa vyskytovali v meste Rím od obdobia republiky, primárne v imperiálnom období a až po samotný zánik ríše. Sústreďuje sa na lokalizáciu celkovo 27 dnes už nezachovaných triumfálnych oblúkov. Rozoberá ich pôvodnú podobu, dôvody výstavby, prípadne ich zániku. Celková snaha a nosná téma príspevku je zosumarizovať čitateľovi dostupné poznatky o nich, hlavne na základe zápiskov antických autorov a archeologických nálezov.

Kľúčové slová: triumfálny oblúk, Rím, Itália, nedochovaný monument

Úvod

Triumfálne oblúky boli významnými stavbami starovekých rímskych panovníkov, vyskytujúce sa hlavne od imperiálneho obdobia. Slúžili tak na propagandu samotného vládcu ako aj samotného mesta Ríma a Rímskeho impéria. Propaganda potrebovala monument, ktorý mal náboženský obsah, ale znázorňoval zároveň prechodové ríty spojené s vojenstvom. Na ich stavbe sa podieľalo množstvo architektov, umelcov ale aj bežných robotníkov. Tieto monumenty boli natoľko inšpiratívne aj keď sa nám ich značné množstvo nedochovalo, že ich budovanie prebiehalo aj v neskorších historických obdobiach, hoci už nie v takom počte. Cieľom tohto príspevku je podať informácie o rímskych triumfálnych oblúkoch, ktoré sa nám už žiaľ nedochovali, no napriek tomu ich pomocou antických správ a rôznych výskumov vieme identifikovať. Príspevok sa snaží prezentovať výsledky prác predchádzajúcich bádateľov a zosumarizovať ich do jedného celku. Hoci výstavbu triumfálnych oblúkov možno sledovať naprieč niekoľkými historickými obdobiami, táto práca je zameraná na obdobie antického sveta od obdobia republiky až po koniec imperiálneho obdobia.

Dejiny bádania

Veľkoleposť starovekých rímskych triumfálnych oblúkov neuchvacovala ľudí len

v samotnej dobe rozmachu výstavby. Záujem o tieto monumenty pretrval naprieč dejinami až dodnes, vďaka čomu sú nám známe aj tie, ktoré medzičasom zanikli. Už z obdobia stredoveku poznáme dielo *Zázraky mesta Rím* (pôvodný názov *Mirabilia Urbis Romae*), slúžiace najmä ako sprievodca mestom pre turistov a pútnikov, kde sú predstavené rôzne monumenty. Jedným z nich boli aj oblúky všetkých typov, triumfálne nevynímajúc, pričom je viac ako pravdepodobné, že značná časť z nich bola v tejto dobe ešte zachovaná. Koncom 19. storočia vyšiel článok nemeckého archeológa F. B. Graefa s názvom *Triumfálne a čestné oblúky (Triumph- und Ehrenbogen)*. Išlo o jednu z prvých publikácií, v ktorej sa autor snažil obsiahnuť všetky oblúky (prevzaté *Frothingham 1904*, 15-35). Publikácia tak v rámci celého územia Rímskej ríše mapuje nielen oblúky zachované v súčasnosti, ale rovnako aj tie zničené, ktoré čiastočne, prípadne úplne zanikli. Autor ich spolu s rozmermi chronologicky zoradil do prehľadnej tabuľky. V nadväznosti rozlíšil jednotlivé typy samostatne stojacich rímskych oblúkov a pomocou systematickej analýzy ich kategorizoval (prevzaté *Frothingham 1904*, 1-33). O 15 rokov neskôr na toto dielo nadviazal A. L. Frothingham, ktorý čiastočne prehodnotil dovtedy známe poznatky (*Frothingham 1904*, 15-35). Priniesol nám novšie pohľady na riešenie problematiky. Poukázal hlavne na to, že striktné kategorizovať

jednotlivé typy zaniknutých oblúkov podľa funkcie (víťazné, dedikačné atď.) je veľmi problematické, keďže nemáme k dispozícii dostatok informácií a dôkazových prameňov o ich pôvodnej podobe (Frothingham 1904, 34-35). Výnimkou sa zdá byť samotné mesto Rím nakoľko sa tu, okrem iného nachádza pomerne veľké množstvo archeologických či epigrafických prameňov vďaka ktorým vieme rozpoznať a odlišiť jednotlivé typy oblúkov, vrátane tých víťazných. Pomerne skromný pohľad sme donedávna mali v dejinách bádania pri získavaní informácií o oblúkoch z obdobia republiky v meste Rím, pred cisárom Augustom označované ako *fornix*. V roku 2013 bolo publikované dielo, ktoré komplexne analyzuje práve tieto monumenty. Autorka publikácie A. H. Kontokostaová, rozoberá nie len samostatné oblúky a ich podobu, ale aj ich topografiu a vzťah k ostatným stavbám v meste Rím (Kontokosta 2013, 7-35). Okrem toho, zahŕňa pohľad rôznych iných bádateľov na túto tému (Kontokosta 2013, 7-35). Ďalšie doklady o stavbách nám ponúkajú publikácie a články, medzi inými diela od autora R. T. Ridlea, ktorý sa podrobne zaoberá oblúkom Scipia Africana (Ridley 2014, 11-25), a T. Leoni skúmajúci 3 oblúky Lucia Stertina (Leoni 2020, 68-77). Bádanie o stále jestvujúcich oblúkoch, dodnes pomerne aktívne prebieha, avšak záujem o zaniknuté monumentálne stavby je skôr striedmi. Zväčša sú nám predstavované len stručne, pričom tieto informácie o nich tvoria iba doplnkovú časť celej publikácie. Ako príklad možno uviesť publikáciu D. Kleiner. Nerozoberá iba všetky hlavné, či už verejné alebo súkromné pamiatky v Ríme, ale aj tie menej známe, vrátane zaniknutých triumfálnych oblúkov (Kleiner 1992, 10-462) s pojednávaním o rímskom sochárstve v jeho kultúrnych, politických a spoločenských súvislostiach ako o súčasti architektonického komplexu, v ktorom boli umiestnené.

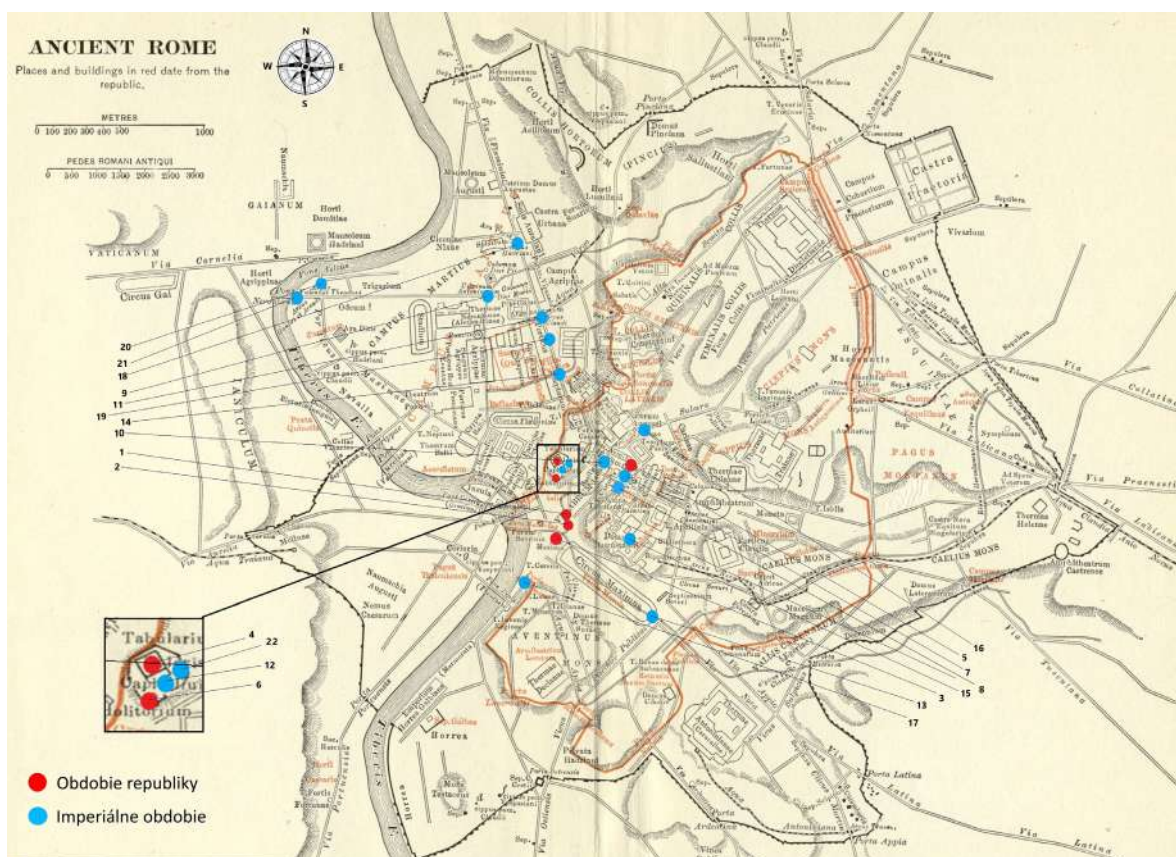
Dielo, ktoré sa v niekoľkých svojich kapitolách podrobne venuje práve oblúkom v celom období vývoja mesta Rím, je prehľadová a v súčasnosti už takmer legendárna práca

autora S. B. Platnera (Platner/Ashby 1929, 33-47). Obsahuje aj vedecké informácie o zaniknutých oblúkoch. Autor ich rozdelil do viacerých kategórií, čo mu umožnilo vytvoriť si lepší obraz o podobe jednotlivých typov, a prípadne poukázať na ich hlavné rozdiely (Platner/Ashby 1929, 33-47). Dlhé roky to bolo štandardné referenčné dielo, no od roku 1929 výskum významne pokročil. Od týchto čias až do dnes „stovky vedcov zahájili nové výskumy v Ríme. Iní naopak analyzovali tie staré, vrátane nápisov, mincí či literárnych dôkazov“ (Thayer 2018, 1). Bádanie, doplnené o aktuálne informácie nám ponúka napr. aj L. Richardson (Richardson 1992, 21-60), či F. Coarelli (Coarelli 2007, 15-434).

Antické správy

Triumfy a s nimi spojené veľkolepé stavby rímskych vládcov, nezostali bez povšimnutia ani u antických autorov. Pri skúmaní zaniknutých triumfálnych oblúkov sa totiž spoliehame do veľkej miery práve na ich diela. Vďaka nim sa môžeme dozvedieť o existencii niektorých nezachovaných monumentov. Treba mať však na pamäti, že zápisky antických autorov vychádzajú často zo subjektívneho pohľadu. Vzniká tu teda isté riziko nepresného alebo tendenčného opisu, no aj napriek tomu nám stále môžu poskytnúť značné množstvo dôležitých a podstatných informácií.

Prvé zmienky o triumfálnych oblúkoch nám ponúka významný antický autor Titus Livius (Liv. XXXIII.27; Liv. XXXVII.3). Z obdobia republiky spomína 3 triumfálne oblúky postavené Luciom Stertiniom. V diele opisuje jeho príchod z Hispánie (dnešné Španielsko) a poukazuje na to, že síce nemal nárok na triumf, no napriek tomu si vďaka koristi mohol dovoliť vztýčiť dva oblúky v rámci *Fora Boaria* pred chrámami Fortuny a bohyne Mater Matuta a jeden priamo v *Circus Maximus*. Na všetky si nechal údajne umiestniť pozlátené sochy (Liv. XXXIII.27). Autor zdôrazňuje, že bez zaslúženého triumfu by si nemal nik postaviť takýto oblúk (Liv. XXXIII.27). Už v tomto období



1.	Lucius Stertinius	196 pred Kr.
2.	Lucius Stertinius	196 pred Kr.
3.	Lucius Stertinius	196 pred Kr.
4.	Scipio Africanus	190 pred Kr.
5.	Quintus Fabius Allobrogicus	120/121 pred Kr.
6.	Calpurnius	Nevieme datovať, pravdepodobne 166-133 pred Kr.
7.	Arcus Augusti (1)	29 pred Kr.
8.	Arcus Augusti (2)	19 pred Kr.
9.	Arcus Pietatis	Nevieme datovať
10.	Arcus Tiberii	16 po Kr.
11.	Arcus Claudii (1)	51-52 po Kr.
12.	Arcus Neronis	58-62 po Kr.
13.	Arcus Titi	81 po Kr.
14.	Arcus Domitiani (1)	81-96 po Kr.
15.	Arcus Domitiani (2)	81-96 po Kr.
16.	Arcus Traiani	116 po Kr.
17.	Arcus of Lentulus and Crispinus	2. stor po Kr.
18.	Arcus Hadriani / Arco di Portogallo	3. stor po Kr.
19.	Arcus Novus/ Arcus Diocletiani	303-304 po Kr.
20.	Arcus Gratiani/ Valentiani + Theodosi	379/383 po Kr.
21.	Arcus Honori+ Theodosi/ Arcus Aureus Alexandri/ Arcus Arcadii/ Arcus Pani Aurei	405 po Kr.
22.	Arcus Manus Carnae	Nevieme datovať

Nepoznáme umiestenie		
23.	Arcus Pompei	61 pred Kr.
24.	Arcus Domitiani (quadrifrontis)	81-96 po Kr.
24.	Arcus M. Aurelii	176 po Kr.
26.	Arcus Panis Aurei (zlatý)	Nevieme datovať
27.	Arcus Claudii (2)	Nevieme datovať

Obr. č. 1 Mapa - zaniknuté triumfálne oblúky (S.B. Platner 1991- upravil a prerobil autor príspevku).

bolo teda potrebné opodstatniť výstavbu oblúka triumfom. Jeden z ďalších oblúkov, pravdepodobne Quinta Fabia Allobrogica, taktiež vystavaného v období republiky, spomína aj Marcus Tullius Cicero, a to hneď v dvoch svojich dielach (*Cic. Orat.* II.267; *Cic. Verr.* I.19). Jeho opisy sa však odlišujú v tom, že pozornosť nie je hlavne upriamená na oblúk ako taký, ale skôr na vykreslenie prostredia v deji. Autor žijúci v neskorom-antickom období Paulus Orosius sa v krátkosti zmieňuje o víťaznom oblúku Calpurnia, ktorý síce dnes už nestojí, no predpokladáme, že pretrval od obdobia republiky minimálne až do obdobia jeho života (*Oros.* V.9.2).

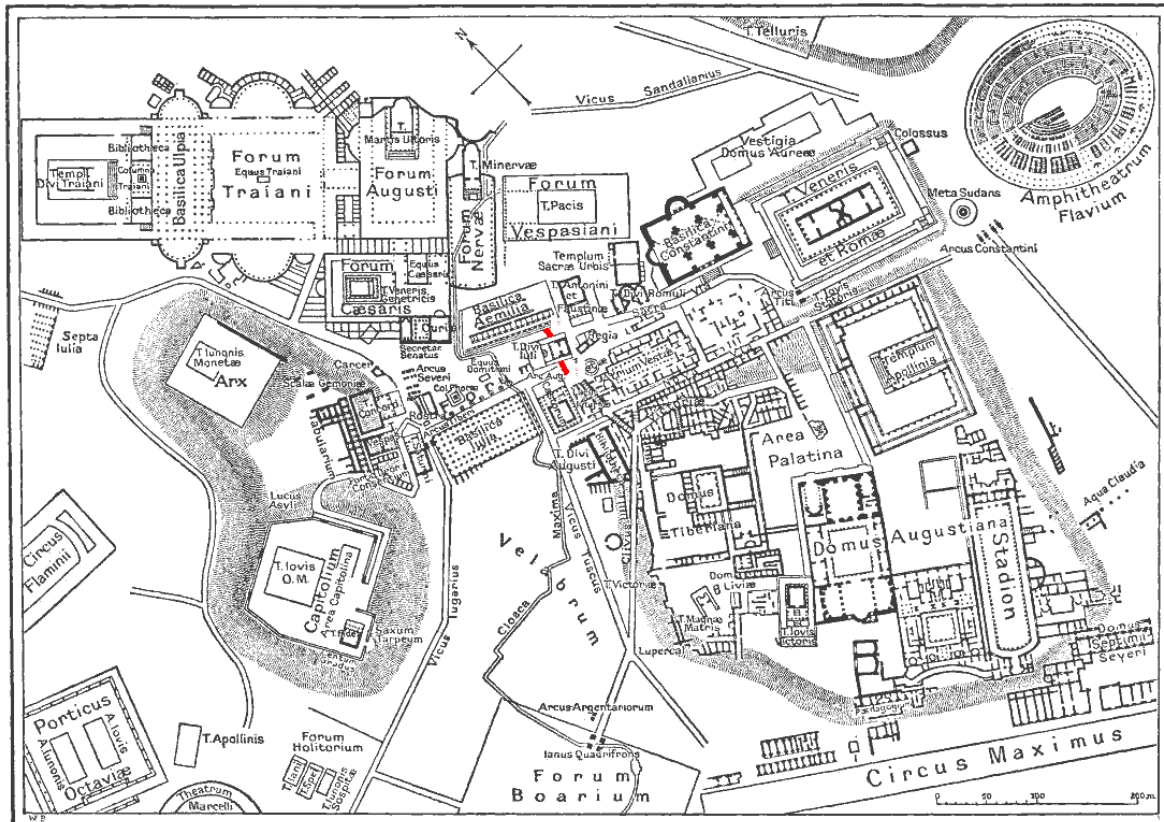
Z imperiálneho obdobia nám najväčšie množstvo informácií o víťazných oblúkoch prostredníctvom antických správ ponúka Cassius Dio. Raz opisuje veľkoleposť Augustového triumfálneho oblúku (*Cass.* LI.19), inokedy zas spomína na triumfy, ktoré senát dovolil oslavovať cisárovi Claudiovi za zásluhy v Británii (*Cass.* LX.22), či v Mauretánii (*Cass.* LX.8). Nezabudol však ani na oblúky cisára Domitiana (*Cass.* LXVIII.1) a Traiana (*Cass.* LXVIII.29). Azda najpopulárnejší rímsky životopisec, ktorého určite nemožno opomenúť, je Gaius Suetonius Tranquillus. Vo svojich spomienkach opisuje nielen jeden z oblúkov cisára Claudia, ale aj triumfálny oblúk, postavený na počesť víťazstiev cisára Tiberia (*Suet. Claud.* 17). V životopise o cisárovi Domitianovi nám dokonca takto približuje jeho triumfy: „Postavil tolko a takých klenutých oblúkov v rôznych častiach mesta, ozdobených vozmí a triumfálnymi emblémami, že na jeden ktosi napísal po grécky „Stačí““ (*Suet. Domi.* 13). V súčasnosti máme možnosť dozvedieť sa o už nedochovaných triumfálnych oblúkoch aj prostredníctvom rozprávania Tacita, ktorý nám opisuje oblúk cisára Nera (*Tac.* VIII.41; *Tac.* XV.18), zničený hneď po jeho smrti. Jedna z posledných zmienok o nedochovanom oblúku sa viaže na rímskeho cisára Traiana. Opis jeho triumfu máme doložený prostredníctvom už skôr spomínaného autora Cassia Dia (*Cass.* LXVIII.29). Z neskorších

období nám žiaľ záznamy antických autorov chýbajú, čo však neznamená, že triumfálne oblúky úplne zmizli. Avšak trend ich výstavby začal mať klesajúcu tendenciu a nových oblúkov bolo stále menej. Napokon, aj vďaka tomu vieme vymedziť ich najväčší rozmach, medzi obdobia vlády cisára Augusta (27 pred Kr.-14 po Kr.) až cisára Traiana (98-117 po Kr.). Zhoršujúca sa geopolitická situácia ktorá nastala po vláde cisára Traiana môže mať istý súvis s pomyselnou absenciou správ antických autorov o tomto type triumfálnych monumentov. Nemožno však vylúčiť ďalšie možné príčiny, ktoré sa nám nanešťastie vo víre času stratili.

Topografia zničených rímskych triumfálnych oblúkov

Na základe archeologických, epigrafických, numizmatických či iných zdrojov máme vo väčšine prípadov dobre zmapované presné lokalizácie zaniknutých oblúkov (Obr.1). Z výsledkov doterajšieho bádania môžeme hovoriť o približne 27 triumfálnych oblúkoch (počet sa môže líšiť), pričom niektoré poznáme len zo zmienok antických autorov (prevažne tie z obdobia republiky). Všetky, dnes už nedochované stavby, sa nachádzali v západnej polovici mesta, čo mohlo mať súvis s mnohými opätovnými prestavbami práve v tejto časti.

V srdci Ríma (okolie Kapitolu) sa nachádzalo 7 oblúkov z obdobia republiky, z ktorých jeden žiaľ nevieme presne lokalizovať. Opis ich polohy a podoby vychádza prevažne z antických správ (*Kontokosta* 2013, 8). Predpokladá sa, že mohlo ísť o stavby s votívnou funkciou, postavené ako poďakovanie božstvu za víťazstvo (*Kontokosta* 2013, 10). Pripisovanie tejto funkcie rímskym oblúkom sa do veľkej miery zakladá na umiestnení dvoch najstarších z roku 196 pred Kr. Boli postavené Luciom Stertiniom v rámci *Fora Boaria* roku 196 pred Kr. (*Kontokosta* 2013, 11). Pravdepodobne slúžili ako súčasť vstupov do chrámov Fortuny a bohyne Mater Matuta. Rovnako mohli túto votívnu funkciu plniť aj ostatné miesta, v blízkosti



Obr. č. 2 Mapa - triumfálne oblúky zasvätené cisárovi Augustovi (z roku 29 a z 19 pred Kr.)

ktorých boli vystavané oblúky z obdobia republiky. Sem možno zaradiť predovšetkým *Circus Maximus*, *Forum Romanum*, či vrch *Kapitolu* (prebrané z *Coarelli 1968*, 88-92). Bádateľ S. Coarelli však tvrdí, že táto teória nie je správna (*Coarelli 1968*, 88-92). Podľa neho pozostatky, ktoré boli objavené pri archeologickom výskume v oblasti *Sacra di San Omobono* z obdobia vlády cisára Hadriana, v skutočnosti prináležia republikánskemu oblúku slúžiacemu ako brána (*Coarelli 1968*, 88-92). Tá bola neskôr zrekonštruovaná cisárom Domitianom, a mali ňou prechádzať triumfálne sprievody (*Coarelli 1968*, 88-92). Na základe súčasného stavu bádania ani jednu z vyššie uvedených hypotéz nemôžeme s konečnou platnosťou ani potvrdiť a ani vyvrátiť. Žiadny antický autor sa nezmieňuje o nijakej votívnej či náboženskej funkcii takýchto oblúkov, ale na druhej strane nemáme ani dostatok dôkazov o tom, že to tak byť nemohlo.

Vznik zvyšných 20 oblúkov môžeme zaradiť do imperiálneho obdobia t.j. do obdobia od

vlády cisára Augusta. V časoch najväčšieho rozmachu ich výstavby sa väčšina sústredila do centra vtedajšieho mesta. Boli umiestňované v blízkosti fór (*Forum Boarium*, *Forum Romanum*, *Forum Augusti*, *Forum Traiani*), avšak nachádzali sa aj na hlavných cestách a križovatkách, a pri vchodoch do mesta. Tu mali predovšetkým zaujať ako domácich obyvateľov, tak aj všetkých návštevníkov mesta. Plnili tak reprezentatívnu funkciu, poukazovali na silu vladára, krajiny a koniec koncov celého Rímskeho impéria. Možno práve pre ich veľkoleposť sa nám podarilo získať dostatočnú predstavu o ich podobe.

Vybrané príklady nedochovaných rímskych oblúkov na základe materiálnych dôkazov

Zmienky antických autorov nám jednoznačne prinášajú dôležité informácie v bádani o nedochovaných monumentoch. Na vytvorenie lepšej predstavy o podobe týchto stavieb, ako aj bližšie spoznanie života človeka a spoločnosti v starovekom období, nám napomáhajú aj mnohé súčasné archeologické

a stavebno-historické výskumy, ktoré idú ruka v ruku s objavením nových materiálnych dôkazov o existencii monumentov. Práve oblúky z imperiálneho obdobia sa nezriedka pýšili svojou krásou a veľkoleposťou, o čom svedčia aj mnohé zachované materiálne nálezy. Azda každý túžil, aby jeho víťazstvá ostali v pamäti národa čo najdlhšie a mohol tým reprezentovať nielen seba, ale aj samotný Rím. Prvenstvo vo výstavbe triumfálnych oblúkov možno pripísať cisárovi Augustovi, ktorý sa stal akýmsi priekopníkom a zakladateľom nového trendu.

Doposiaľ boli odhalené dva oblúky (Obr. 2), ktorých zasvätenie vieme stotožniť práve



Obr. č. 3 Triumfálny oblúk cisára Augusta - torzo spodnej časti resp. základ oblúka

s víťazstvami tohto prvého rímskeho cisára. Koncom 19. stor. boli pri archeologickom výskume objavené základy travertínových



Obr. č. 4 Mladší (19. pred Kr.) triumfálny oblúk cisára Augusta - minca



Obr. č. 5 Starší (29 pred Kr.) triumfálny oblúk cisára Augusta- minca

blokov trojpriechodového triumfálneho oblúku medzi chrámami Božského Júlia, Castora a Polluxa (Holland 1946, 52). Práve táto poloha je zhodná aj so zmienkou antického autora Vergília (*Ver. Aen.* VII.605), čo ešte viac dodáva na hodnovernosti. Monument bol pôvodne vztýčený v r. 19 pred Kr. ako oslava návratu cisára Augusta



z východu a znovuzískanie „štandard“ (lat. *Signa Romanum*), o ktoré prišiel Crassus v bitke (55 pred Kr.) na parthskom území (Holland 1946, 52; Platner/Ashby 1929, 34; Coarelli 2007, 81; Haselberg/Norena 2021, online). Zachovalo sa len torzo jeho spodnej časti-základu (Obr. 3). Aj napriek niektorým novodobým snahám o rekonštrukciu oblúka, napr. R. Gamberinim (Richardson 1992, 23), jeho približnú podobu poznáme najmä prostredníctvom numizmatickej evidencie (Holland 1946, 54; Platner/Ashby 1929, 34; obr. 4). Tento oblúk nebol výnimočný len tým, že patril prvému rímskemu cisárovi, ale môžeme ho považovať zároveň za prvý trojpriechodový oblúk vôbec (Holland 1946, 53). V jeho tesnej blízkosti sa podarilo objaviť ešte jedny staršie základy. Pravdepodobne prislúchajú jednopriechodovému oblúku, ktorý bol vztýčený pri príležitosti víťazstva v Actiu (31 pred Kr.) a ktorého polohu spomína antický autor (*Cass. Dio* LI.19.1). Predstavu o tom ako vyzeral, nám opäť pomáhajú získať práve mince (Holland 1946, 54; Platner/Ashby 1929, 34, obr. 5), razené kontinuálne od roku 31 pred Kr. (Haselberg/Norena 2021, online).



Obr. č. 6 a, b Triumfálny oblúk cisára Tiberia - fragmenty nápisov



Obr. č. 7 Triumfálny oblúk cisára Tiberia - vyobrazený na attike dodnes zachovaného monumentu cisára Konštantína



Obr. č. 8 Triumfálny oblúk cisára Claudia - minca

Ďalšie početné systematické výskumy, prebiehajúce aj v súčasnosti v Ríme, nám zároveň prinášajú mnohé nové informácie. Odkryté boli napríklad základy triumfálneho oblúka cisára Tiberia, vrátane rôznych fragmentov nápisov (*CIL* VI.906a=31422; *CIL* VI.906b=V31575, obr. 6), ktoré sa nachádzali na *Forum Romanum* medzi chrámom Saturna a Baziliky Júlia, severne od Sacra Via (*Platner/Ashby* 1929, 45; *Richardson* 1992, 29-30). Vztýčený bol pri príležitosti návratu *Signa Romanum*, ukradnutých Varovi Germánmi. Jeho podoba je vyobrazená aj na atike (Obr. 7) zachovaného oblúka cisára Konštantína (*Richardson* 1992, 29-30).

Napriek storočiam, ktoré od výstavby týchto monumentov uplynuli, sa zachovali nielen ich základy, ale aj niekoľko nadzemných súčastí. Výnimkou nie je ani oblúk, ktorý bol zasvätený v roku 51 po Kr. cisárovi Claudiovi na oslavu jeho víťazstiev v Británii.

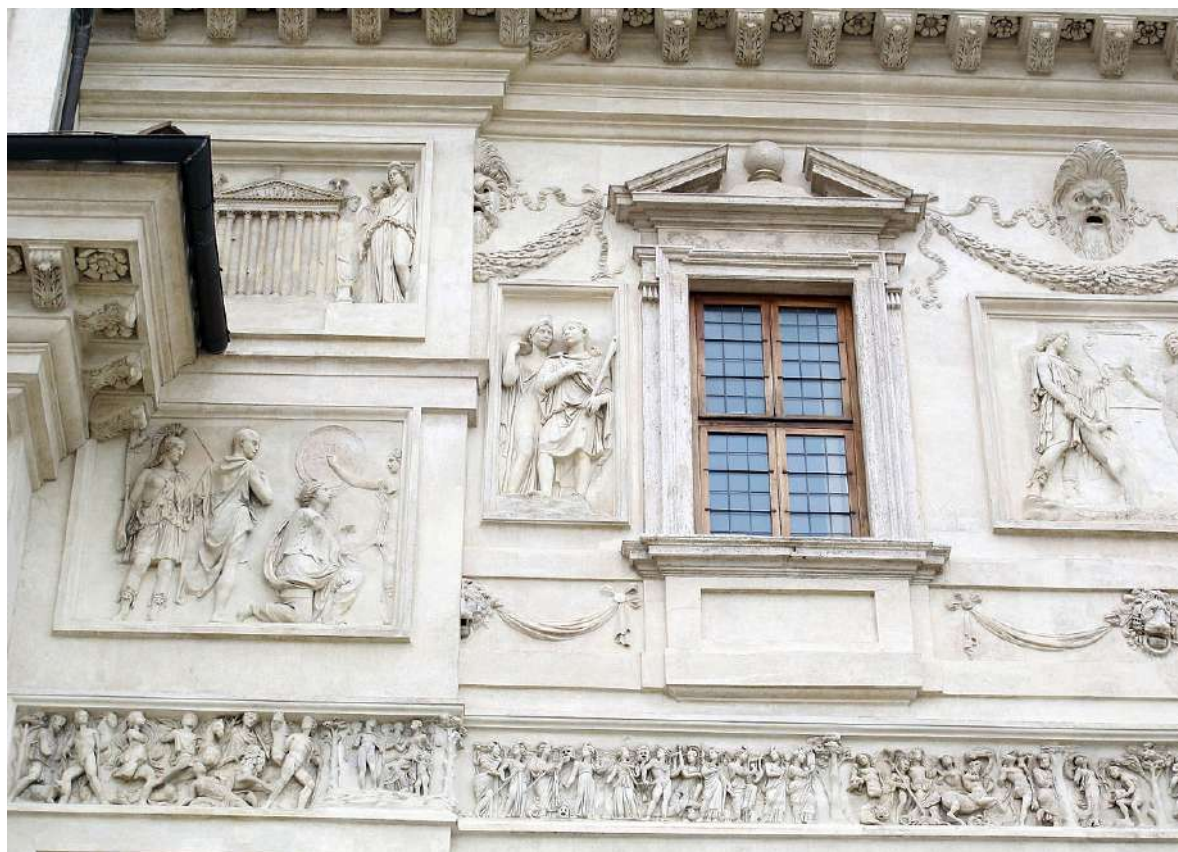


Obr. č. 9 Triumfálny oblúk cisára Claudia- Pretoriánsky reliéf



Obr. č. 10 Triumfálny oblúk cisára Claudia-
hlavný stredový nápis

Zaujímavosťou je, že bol vyobrazovaný na pamätných minciach (Obr. 8) razených ešte o niečo skôr než sám vznikol (Platner/Ashby 1929, 36). Táto stavba bola pri rekonštrukcii zakomponovaná do *Aqua Virgo* (presnejšie na námestí dnešného Piazza Sciarra za Via del Caravita), ktorého trasa viedla hornou časťou triumfálneho oblúka (Coarelli 2007, 255). V okolí sa okrem základov monumentu, fragmentov sôch (Obr. 9) a reliéfov (Obr. 10) našiel aj hlavný stredový nápis (CIL VI.40416, Obr. 9). Bol objavený v roku 1641 a je vystavený na nádvorí múzea Palazzo dei Conservatori (Grout 2021, online). Viaceré reliéfy (Obr. 11) patriace k tomuto oblúku sa dodnes nachádzajú na stenách Villa Medici (Richardson 1992, 24). Ich datovanie nie je však úplne jednoznačné. Niektorí bádatelia zastávajú názor že tieto reliéfy patria k inému triumfálnemu oblúku, ktorý bol taktiež súčasťou rekonštrukcie *Aqua Virgo*, a to *Arcus Novus* (Coarelli 2007, 255). Okrem toho sa zdá, že šlo o prvý oblúk s figurálnou reliéfnou výzdobou, čo možno považovať za novinku



Obr. č. 11 Reliéfy z triumfálneho oblúku, uložené na stenách Villa Medici

a veľkú odlišnosť od augustových pamiatok tohto typu (Kleiner 1992, 154). Postupne na novú tradíciu nadviazali oblúky cisára Nera (Kleiner 1992, 154).

Známy je aj ďalší triumfálny oblúk, ktorý je opäť vyobrazený na minciach a zasvätený cisárovi Claudiovi na počesť jeho víťazstiev v Germánii (Richardson 1992, 24). Žiaľ, o jeho presnej polohe zatiaľ nemáme iné doklady (Platner/Ashby 1929, 36). Pravdepodobne najväčšie množstvo poznatkov nám však priniesol doteraz najnovší výskum, prebiehajúci od roku 2015. Ide o veľkolepý objav triumfálneho oblúka cisára Tita Flavia situovaného v rámci monumentálneho komplexu *Circus Maximus*. Výskum tu prebiehal už v rokoch 1934-35. Skomplikovala ho ale vysoká hladina podzemnej vody. Dnes už našťastie máme k dispozícii modernú techniku, a tá nám umožňuje preskúmať tento oblúk aj v ťažkých podmienkach či teréne. Aj pomocou nej bolo identifikovaných viac ako tristo architektonických častí, vrátane fragmentov oblúku, travertínovej doskovej podlahy či úlomkov soklov (Barron 2020, online). Existencia a podoba tohto monumentu nám do istej miery bola známa už pred tým. Bol totiž vyobrazený na 18 m širokom a 13 m vysokom pláne mesta Rím, pochádzajúceho zo začiatku 3. storočia po Kr. (Obr. 12). Na štyroch fragmentoch (FUR, IX-6: 7a-d – tj. doska č. IX-6, fragmenty č. 7a-d) môžeme vidieť ako oblúk pretína polkruh *Circus Maximus* na centrálnej osi. Taktiež bol vyobrazený aj na niekoľkých minciach z Traianovho obdobia (Barron 2020, online).



Obr. č. 12 Triumfálny oblúk cisára Tita-
vyobrazený na pláne mesta

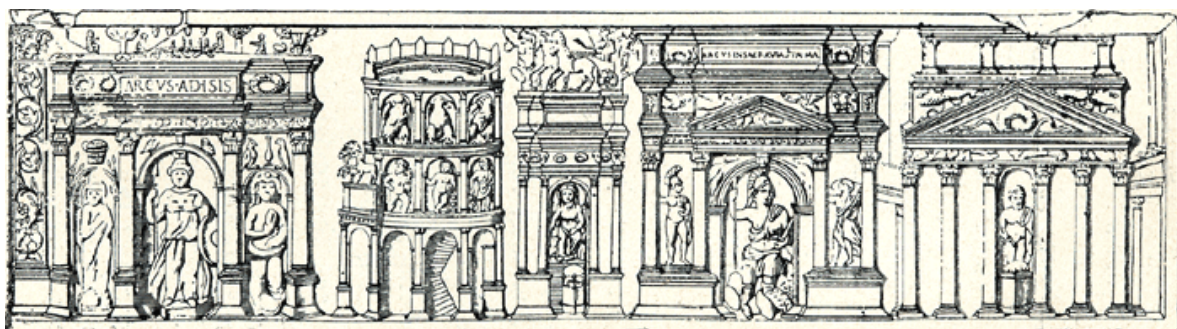


Obr. č. 13 Triumfálny oblúk cisára Tita-
vyobrazený na mozaike z Piazza Armerina na Sicílii

Okrem toho ho môžeme vidieť na mozaike zobrazujúcej *Circus Maximus* (zo začiatku 4. stor. po Kr.) z Piazza Armerina na Sicílii (Obr. 13), a rovnako tak aj na reliéfe (Obr. 14) z Foligna (Barron 2020, online). Po vyhotovení monumentov pre cisára Tita mala nastať masová výstavba oblúkov, ktorú inicioval cisár Domitian a spomína nám ju antický autor Suetonius (*Suet. Domi.* 13). Spomínaná informácia nám zatiaľ nekorešponduje s archeologickými dokladmi. Zatiaľ boli totiž objavené iba základy jedného triumfálneho dvojpriechodového oblúka z daného obdobia, a to na *Clivus Palatinus* (Richardson 1992, 25) a na Piazza Venezia (Platner/Ashby 1929, 39). Na reliéfnej výzdobe z hrobky rodiny Haterii (Obr. 15) je nám známy okrem iných aj Domitianov *quadrifrons* (Kleiner 1992, 165). Nie je však isté, či bol vôbec vztýčený. Od obdobia cisára Traiana začínajú mať antické zmienky o triumfálnych oblúkoch postupne klesajúcu tendenciu. Vynahrádzajú nám to však archeologické



Obr. č. 14 Triumfálny oblúk cisára Tita- vyrobený na reliéfe z Foligne

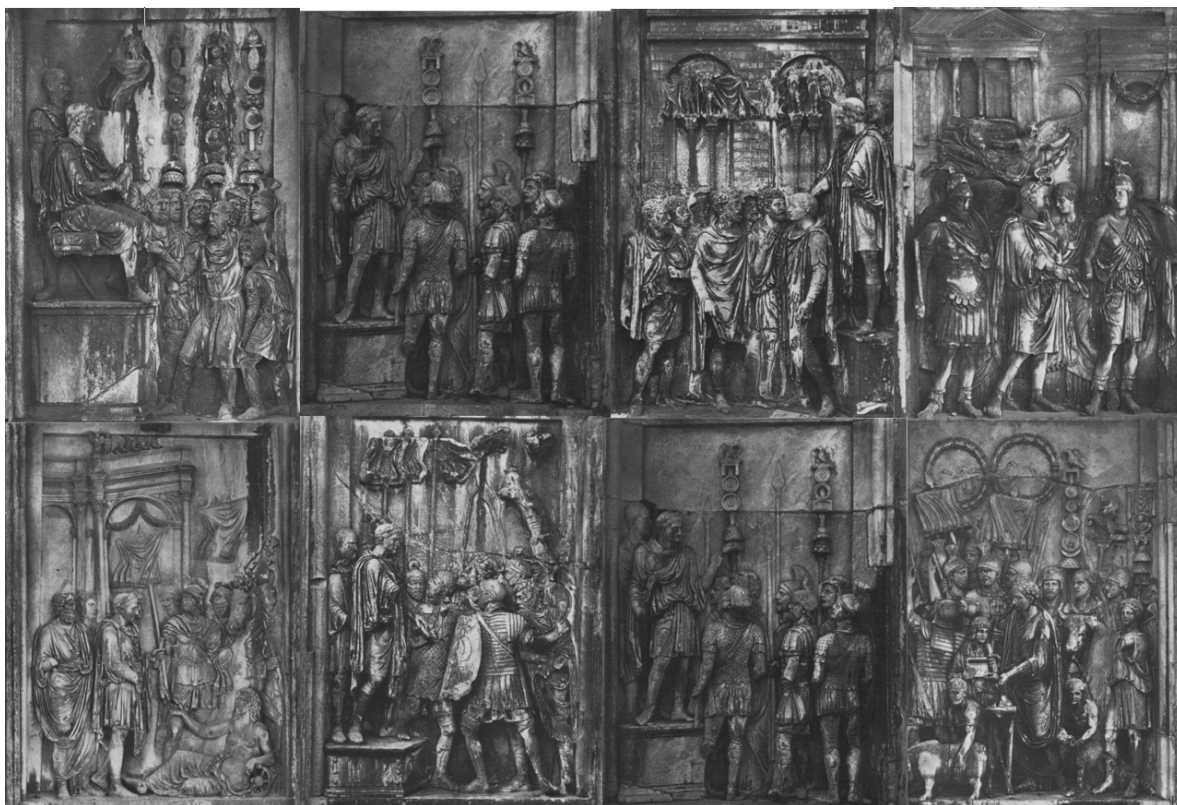


Obr. č. 15 Triumfálny oblúk cisára Domitiana- vyrobený na reliéfe z hrobky rodiny Haterii (obklopený Coloseom, tretí z ľava),

nálezy. Výnimkou nie je ani triumfálny oblúk cisára Hadriana. Pôvodne stál na mieste pred dnešnou Via della Vite ako tretí na trase Aqua Virgo, pričom zvyšky jeho základov boli objavené pod súčasným palácom (Platner/Ashby 1929, 33). Prv bol známy ako *arcus Octaviani*, neskôr ako *arcus Portogallo* (Platner/Ashby 1929, 33). V súčasnosti sa tento jednopriechodový triumfálny oblúk pripisuje cisárovi Hadrianovi (Richardson 1992, 27-28). Ako dôkazy tohto datovania nám slúžia dochované reliéfy (Richardson 1992, 27-28). Majú vysokú kvalitu a nesú stopy po rekonštrukciách, pravdepodobne boli už predtým raz využité na inej stavbe (Richardson 1992, 21-22). Práve opätovné použitie toho istého materiálu bolo pre posledné obdobia výstavby triumfálnych oblúkov charakteristické.

Ďalší oblúk, ktorý vieme s istotou identifikovať a opísať je oblúk patriaci pravdepodobne cisárovi Marca Aurelia, ktorého výstavba bola schválená senátom (176 po Kr.), ako súčasť víťazstva nad Germánmi a Sarmatmi. Jeho presnú polohu však nepoznáme. Niektoré z fragmentov sa síce zachovali, avšak nevieme si na ich základe vytvoriť predstavu o celkovej podobe oblúka (Richardson 1992, 23-24). V krátkosti možno spomenúť aspoň 11 reliéfov, z ktorých 8 (obr. 16) sa dodnes nachádza na triumfálnom oblúku cisára Konštantína a 3 sú umiestnené v múzeu Palazzo dei Conservatori (obr. 17) (Kleiner 1992, 288-295). Všetky reprezentovali vojnu na hraniciach Dunaja (Stuart-Jones 1971, 253).

Taktiež ako príklad nám môže taktiež poslúžiť oblúk Konštantína, ale aj dnes už



Obr. č. 16 Triumfálny oblúk Marca Aurelia - 8 reliéfov, dodnes nachádzajúcich sa na triumfálnom oblúku cisára Konštantín



Obr. č. 16 Triumfálny oblúk Marca Aurelia- 3 reliéfy, uložené v múzeu Pallazo dei Conservatori

nezachovaný triumfálny oblúk *Arcus Novus*, zasvätený cisárovi Diocletianovi v roku 303-304 po Kr. (Coarelli 2007, 255). Oba mali viaceré časti postavené viditeľne zo starších architektonických prvkov (Richardson 1992, 27-28). Centrálnou metropolou sa stal Konštantínopol (dnešný Istanbul), kam sa presunuli aj všetci významní umelci, a tak už prakticky nemal kto tieto veľkolepé monumenty stavať (RomanoImpero 2009,

online). Pomocou špeciálneho prístroja - chronografu bolo možné datovať a priradiť k tomuto oblúku aj niekoľko reliéfov, dodnes zabudovaných vo Villa Medici (Obr.11) a pár stĺpových podstavcov (Obr. 18), dodnes vystavených v záhradách Boboli vo Florencii (Coarelli 2007, 255). Nasledujúce dva nedochované oblúky sú poslednými, ktoré vieme podložiť materiálnymi nálezmi. Prvým je oblúk Gratiana, ktorý figuruje aj



Obr. č. 16 Triumfálny oblúk Novus (dedikovaný cisárovi Dioclecianovi) - stĺpové podstavce, uložené v záhradách Boboli vo Florencii

pod názvom oblúk Valentiniana a Theodosia. Druhým je oblúk Honoria a Theodosia. Oba stáli v relatívne tesnej blízkosti. Jeden pod zvonickou kostola Sant Ceslo a druhý pri kostole Sant's Orso alebo Urso v blízkosti Nerovho mostu (Richardson 1992, 23). Prvý spomínaný (oblúk Gratiana) bol objavený v roku 1878 v rieke pri moste Ponte Sisto, kde sa našli zvyšky ešte staršieho mostu (*Pons Aurelius*) aj s časťami oblúka. Išlo napr. o

fragmenty nápisov (*CIL VI.31402-31412*) a kusy bronzových sôch (Platner/Ashby 1929, 33). Venovaný bol pravdepodobne v roku 379-383 po Kr. Gratianovi, Valentinianovi a Theodosiovi. Druhý bol postavený senátom ako pamiatka na víťazstvá troch cisárov nad Gótmami pri príležitosti víťazstva Stilicha pri Poletti v roku 405 po Kr. (Richardson 1992, 23). Okrem základov sa však nezachovali iné časti stavby (*RomanoImpero 2009, online*).

Oblúk bol totiž rozobratý a použitý na stavbu nových kostolov, ktorých trend prenikal pod vplyvom kresťanského náboženstva do Ríma (*RomanoImpero* 2009, online).

Záver

Tak ako máme oblúky doložené výhradne antickými správami, máme rovnako tak aj monumenty doložené zatiaľ iba stredovekými zápiskami, okrem iných aj dielom Zázraky mesta Rím (*Mirabilia Urbis Romae*). Ako príklad môžeme uviesť oblúk Pietatis, Manus Carnae, alebo aj Panis Aurei (MUR z prekladu *F.M. Nicholson* 1889, 13). Celkovo je doložených v meste Rím 27 dnes už nezachovaných triumfálnych oblúkov, o ktorých vieme na základe spájania množstva malých informácií. Takto sa nám napríklad podarilo identifikovať sedem oblúkov, pochádzajúcich z obdobia republiky (po vládu cisára Augusta), ktorých pozostatky sa dochovali len veľmi striedmo. Bez pomoci

záznamov antických autorov by sme mali o ich polohe a podobe pravdepodobne len minimum informácií. Tri monumenty poznáme čisto len zo stredovekých správ a sedemnást triumfálnych oblúkov vieme doložiť tak správami antických autorov, ako aj pomocou stredovekých zápiskov, keďže väčšina z nich zanikla práve v tomto období. Bohatým zdrojom informácií sú aj mnohé archeologické výskumy, ktoré nám priniesli materiálne svedectvo. Prevažne boli objavené len ich základy, torzá, fragmenty nápisov, reliéfy a sochy. Množstvo takýchto nájdených a objavených pamiatok, veľkolepo zdobiacich hlavné mesto Rímskej ríše, nám môže pomôcť bližšie spoznať a lepšie pochopiť zmýšľanie, správanie a kultúru danej spoločnosti. V prvom rade mali oblúky reprezentovať úspešného vojvodu a jeho ho silu, no boli aj ukážkou kvality a šikovnosti miestnych umelcov či staviteľov. Dávali tak najavo obrovské bohatstvo mesta.

Zoznam zdrojov

Antické pramene

- Aen.* Vergilius: *Aeneid*, Book VII.605. [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Verg.+A.+7.605&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0052>>
- Cass.* Cassius Dio: *Historiae Romanae*, Book LI.19; Book LX.8; Book LX.22; Book LXVIII.1; Book LXVIII.29. [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/home.html>
- Cic. Orat.* M. Tullius Cicero: *De oratore*, Book II.267. [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <https://pages.pomona.edu/~cmc24747/sources/cic_web/de_or_2.htm>
- Cic. Verr.* M. Tullius Cicero: *Against Verres*, Book I.19. [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Cic.+Ver.+1.1.19&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0012>>
- Oros.* P. Orosii: *Historiae adversum paganos*, Book V.9.2. [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <<http://www.attalus.org/latin/orosius5.html#9>>
- Liv.* T. Livius: *The History of Rome*, Book XXXIII; Book XXXVII [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0164%3Abook%3D33%3Achapter%3D27>>
- Suet.* C. Suetonius Tranquillus: *The lives of the Caesars*, Book Domi. 13; Book Claud. 17. [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0132>>
- Tac.* C. Tacitus: *The Annals*, Book VIII.41; Book XV.18 [online], Dostupné na internete [4. 4. 2022]: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0078>>

Sekundárna literatúra

- Barron 2020** C. Barron: *The (lost) Arch of Titus: the visibility and prominence of victory in Flavian Rome*. 2020, [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <<https://books.openedition.org/efr/4809>>
- Coarelli 1968** F. Coarelli: „La Porta Trionfale e la via dei Trionfi“. *DialArch*, Vol. 2, 1968, 55-103.
- Coarelli 2007** F. Coarelli: *Rome and Environs an Archaeological Guide*. London. University of California, 2007.
- Frothingham 1904** A.L. Frothingham: „A Revised List of Roman Memorial a Triumphal Arches“. *American Journal of Archaeology*, Vol. 8, No. 1, 1904, 1-34.
- Graef 1889** B. Graef: „Triumph und Ehrenbogen“. In: „*Denkmaler des klassischen Alterthums*“. Vol. 3, 1889.
- Grout 2021** J. Grout: *Arch of Claudius*. 2021, [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/britania/boudica/claudiusarch.html>
- Haselberg/Norena 2021** L. Haselberg/C.F. Norena: *Arcus Augusti*. 2021, [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <<https://www.digitalaugustanrome.org/records/arcus-augusti/>>
- Holland 1946** L.B. Holland: „The Triple Arch of Augustus“. *American Journal of Archaeology*, Vol. 50, No. 1, 1946, 52-59.
- Kleiner 1992** E.E. Kleiner: *Roman Sculpture*. United State of America. Yale university, 1992.
- Kontokosta 2013** A.H. Kontokosta: „Reconsidering the Early Roman Arch: The fornices of Republican Rome“. *Journal of Roman Archeology*, Vol. 26, 2013, 7-25.
- Leoni 2020** T. Leoni: „The Arch (Fornix) of Lucius Stertinius in the Circus Maximus (liv., xxxiii, 27, 3-5): Some Reflections on its Significance and its Likeliest Topographical Location“. *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, Vol. 121, 2020, 67-82. MUR z prekladu F.M. Nicholson 1889, 13z prekladu: F.M. Nicholson: *Mirabilia Urbis Romae*. London. 1889, 10-13.
- Platner/Ashby 1929** S.B. Platner/T. Ashby: *Topographical Dictionary of Ancient Rome*. London. Oxford University, 1929.
- RomanoImpero 2009** Romano Impero: *Arcus Novus, Arco Aureus Alexandri*. 2019, [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <<https://www.romanoimpero.com/search?q=arcus>>
- Richardson 1992** L. Richardson: *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*. London, 1992. 21-31.
- Ridley 2014** R.T. Ridley: „The Arch of Scipio Africanus“. *Classical Philology*, Vol. 109, No. 1, 2014, 11-25.
- Stuart-Jones 1971** H. Stuart-Jones: „Notes on Roman Historical Sculptures“. In: „*Papers of British School et Rome*“, Vol. 3, 197, 213-272.

Iné zdroje

- FUR** Stanford Digital Forma Urbis Romae Project: *The Severan Marble Plan of Rome (Forma Urbis Romae)*. 2002-2016, [online], Dostupné na internete [4.4. 2022]: <<http://formaurbis.stanford.edu/docs/FURmap.html>, 2016-04-06>

Zoznam použitej obrazovej prílohy

Obr. 1 Mapa - zaniknuté triumfálne oblúky (S.B. Platner 1991- upravil a prerobil autor príspevku).

Obr. 2 Mapa - triumfálne oblúky zasvätené cisárovi Augustovi (z roku 29 a z 19 pred Kr.), (autor: Den Fjattrade ankan, Creative commons CC-PD [online], Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Map_of_downtown_Rome_during_the_Roman_Empire_large_-_Arch_of_Augustus.png>, [25.4.2022]).

Obr. 3 Triumfálny oblúk cisára Augusta - torzo spodnej časti resp. základ oblúka (autor: Cassius Ahenobarbus, Creative commons CC-BY-SA-3.0 [online], Zdroj: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arc-auguste.jpg>>, [25.4.2022]).

Obr. 4 Mladší (19. pred Kr.) triumfálny oblúk cisára Augusta - minca (autor: CNG, Creative commons CC-BY-SA-2.5 [online], Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/AUGUSTUS_RIC_I_136-77000817.jpg>, [25.4.2022]).

Obr. 5 Starší (29 pred Kr.) triumfálny oblúk cisára Augusta- minca (autor: CNG, Creative commons CC-BY-SA-2.5 [online], Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AUGUSTUS_RIC_I_510-77000714.jpg>, [25.4.2022]).

Obr. 6a-b Triumfálny oblúk cisára Tiberia - fragmenty nápisov (autor: CIL VI.906a=31422; CIL VI.906b=V31575 [online], Zdroj: <<https://cil.bbaw.de/ace/search?name=CIL%20VI%20906&page=1>>, [25.4.2022]).

Obr. 7 Triumfálny oblúk cisára Tiberia - vyobrazený na attike dodnes zachovaného monumentu cisára Konštantína (autor: dcastor, Creative sommons CC0 1.0 [online], Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantinian_frieze,_North_east,_Oratio.jpg>, [25.4.2022]).

Obr. 8 Triumfálny oblúk cisára Claudia - minca (autor: CNG, Creative commons CC-BY-SA-2.5 [online], Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CLAUDIUS_-_RIC_I_33_-_831177.jpg>, [25.4.2022]).

Obr. 9 Triumfálny oblúk cisára Claudia- Pretoriánsky reliéf (autor: Christophe Jacquand, Creative commons CC-BY-SA-4.0 [online], Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MBALyon2018_-_Expo_Claude_-_Relief_Pretoriens_-_cropped_foreground.jpg>, [25.4.2022]).

Obr. 10 Triumfálny oblúk cisára Claudia- hlavný stredový nápis a fragmenty sôch (autor: Jenni Ahonen, Creative commons CC-BY-SA-4.0 [online], Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capitoline_museum2.jpg>, [25.4.2022]).

Obr. 11 Reliéfy z triumfálneho oblúku, uložené na stenách Villa Medici (autor: Sialko, Creative commons CC-BY-3.0 [online], Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Controfacciata_di_villa_medici,_rilievi_romani_04-05-06_da_arcus_novus.JPG>, [25.4.2022]).

Obr. 12 Triumfálny oblúk cisára Tita- vyobrazený na pláne mesta Rím (FUR, IX-6: 7a-d – tj. doska č. IX-6, fragmenty č.7a-d)

Obr. 13 Triumfálny oblúk cisára Tita- vyobrazený na mozaike z Piazza Armerina na Sicílii (autor: Institute for the Study of the Ancient World, Creative commons CC-BY-2.0 [online], Zdroj: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaics_at_Villa_Romana_del_Casale_\(XIV\)_4987912042.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaics_at_Villa_Romana_del_Casale_(XIV)_4987912042.jpg)>, [25.4.2022]).

Obr. 14 Triumfálny oblúk cisára Tita- vyobrazený na reliéfe z Foligne (autor: Carole Raddato, Creative commons CC-BY-SA-2.0 [online], Zdroj: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Relief_depicting_scenes_from_the_Circus_Maximus_in_Rome,_second_half_of_the_3rd_century_AD,_Palazzo_Trinci,_Foligno,_Italy_\(44618407955\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Relief_depicting_scenes_from_the_Circus_Maximus_in_Rome,_second_half_of_the_3rd_century_AD,_Palazzo_Trinci,_Foligno,_Italy_(44618407955).jpg)>, [25.4.2022]).

Obr. 15 Triumfálny oblúk cisára Domitiana- vyobrazený na reliéfe z hrobky rodiny Haterii (obklopený Coloseom, tretí z ľava), (autor: sk: Christian Hülsen, Creative commons CC-PD [online], Zdroj: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Haterii.gif>>, [25.4.2022]).

Obr. 16 Triumfálny oblúk Marca Aurelia -8 reliéfov, dodnes nachádzajúcich sa na triumfálnom oblúku cisára Konštantín (vytvoril autor príspevku).

Obr. 17 Triumfálny oblúk Marca Aurelia- 3 reliéfy, uložené v múzeu Pallazo dei Conservatori (vytvoril autor príspevku).

Obr. 18 Triumfálny oblúk Novus (dedikovaný cisárovi Dioclecianovi) - stĺpové podstavce, uložené v záhradách Boboli vo Florencii (autor: Sialko, Creative commons CC-BY-SA-3.0 [online], Zdroj: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.e=Special:MediaSearch&fulltext=H%C4%BEada%C5%A5+%&type=image>>, [25.4.2022] -upravené autorom príspevku).

Titov víťazný oblúk v Ríme.

DOMINIK ANDREJ

Príspěvok sa zaoberá opisom Titovho oblúka z pohľadu topografie, histórie, architektúry a umenia. Súčasťou obsahu je preto presná lokalizácia oblúka v Ríme, následné stručné priblíženie historických udalostí, ktoré viedli k jeho vystavaniu a opis architektúry. Ten sa zameriava na všetky pôvodné časti oblúka, ktoré sa nám dochovali. Napokon príspevok ponúka vysvetlenie dekoratívnych prvkov, ktoré je dodnes možno pozorovať na danej pamiatke.

Kľúčové slová: Titov oblúk, Titus Flávius, *Via Sacra*, Prvá židovská vojna, menora, víťazná procesia

Úvod

Povstanie v Judei, nástup Fláviocov na čelo Rímskej ríše a zničenie Jeruzalemského chrámu. To všetko vyústilo do výstavby a vztýčenia Titovho víťazného oblúka v 1. stor. po Kr. (Obr. 1). V našom príspevku sa zameriame práve na túto pamiatku. Cieľom príspevku je predstaviť oblúk cisára Tita z viacerých uhlov pohľadu a poskytnúť všetky dôležité i zaujímavé informácie. Čitateľovi sa pokúsime objasniť všetky historické udalosti, ktoré viedli k jeho výstavbe, lokalitu stavby, dejiny bádania a architektúru oblúka.

Topografia a historické súvislosti spojené s oblúkom

Titov víťazný oblúk už od svojho vztýčenia stojí na najstaršej, najdôležitejšej a najslávnejšej ulici starovekého Ríma, na *Via Sacra*, konkrétne v jej časti s názvom *Via Summa Sacra*. Ide o úsek vybudovaný na pahorku Velia, severne od Palatínu (Platner 1929, 456, 550), odkiaľ sa cesta ďalej znižuje smerom na *Forum Romanum* a pripája sa k nemu z východnej strany (Holloway 1987, 183). Oblúk je situovaný na časti zvanej *Clivus Palatinus*, ktorá smerovala z *Via Sacra* na Palatín. Tam stál vedľa viacerých dôležitých budov. Niekoľko dekád susedil s Nerónovým palácom *Domus Aurea*, neskôr s majestátnym amfiteátrom Fláviocov či vybudovaným chrámom Venuše a Romy

(Platner 1929, 124, 166, 168-169). Situovanie tejto pamiatky nie je náhodné. Úzko súviselo s víťaznou procesiou, ktorá prechádzala práve po *Via Sacra* v lete roku 71 po Kr. Na jej čele vtedy stál cisár Vespasián a vedľa neho Titus, víťaz vojny proti Židom. Dôvod pre tento slávnostný pochod predstavovalo víťazstvo niekoľkoročných bojov v Judei. Na to, aby sme pochopili, kto bol Titus a akú úlohu v nich zohrával, je potrebné sa presunúť do roku 66 po Kr. V tomto roku, za vlády cisára Nera, totiž vypuklo na Blízkom východe povstanie Židov, ktoré rýchlo prerástlo do vážneho vojnového konfliktu. Nero preto prikázal Vespasiánovi – vtedajšiemu správcovi Judei, aby povstanie čo najskôr potlačil. Vespasián Flávius a jeho syn Titus sa tak pustili do boja proti rebelom (Hannestad 1988, 120).

Netrvalo však dlho a politická situácia Ríma sa radikálne zmenila. V roku 68 po Kr. spáchal Nero samovraždu a Rímska ríša sa ocitla v chaotických bojoch o titul cisára. Vespasián sa do nich zapojil tiež a svojmu synovi preto prenechal úlohu ukončiť povstanie a z Judei odcestoval do Ríma, kde úspešne prevzal kontrolu nad ríšou. Titus tak bol razom v čele rímskych légii, s ktorými uštedril rebelom drvivú ranu v roku 70 po Kr. Titus Flávius v tomto roku nielenže dobyl Jeruzalem, ale zničil aj Jeruzalemský chrám (Obr. 2), z ktorého nechal do Ríma preniesť všetky vzácnosti, spolu s deväťdesiatimi



Obr. č. 1 Titov víťazný oblúk na Via Sacra



Obr. č. 2 Nicolas Poussin –
Zničenie Jeruzalemského chrámu



Obr. č. 3 Titov oblúk v zrúcanine pevnosti

siedmimi tisícmi otrokov (*Hannestad 1988, 117, 1-121*).

Rok na to (71 po Kr.) sa konala víťazná procesia. Antický autor Flávius Josephus zaznamenáva túto udalosť veľmi detailne. Vo svojej knihe *Židovská vojna* opisuje, ako sa pri východe slnka tlačili ohromné davy ľudí zo všetkých strán, aby videli stovky vojakov oblečených v hodvábne. V ten deň boli skrz ulicu ťahané pohyblivé pódia, na ktorých sa odohrávali rekonštrukcie bitiek proti Židom. Medzi nimi sa nachádzala s hrdosťou a pompéznosťou vystavená korisť z chrámu: zlatý stôl, zlatý sedemramenný svietnik - menora, židovský zákon Tóra a veľa zlata. Samotný cisár Vespasián a jeho syn Titus prechádzali mestom na štvorzáprahoch, oblečení vo fialových róbach a s vavrínmi na hlavách (Jos. *BI VII.5.4-5*). Priebeh tejto ceremónie máme následne zachytený aj na samotnom víťaznom oblúku. Ten bol však postavený o niečo neskôr – po smrti cisára Tita, za vlády jeho brata Domitiána, pravdepodobne v roku 81 (*Hannestad 1988, 126*). Nasledujúce storočia oblúk zostal bez stavebných úprav a pretrval tak až do stredoveku, kedy sa šľachtická rodina Frangipaniocov rozhodla vystavať v centre Ríma pevnosť. Do nej zabudovali aj Titov oblúk. Ten sa tak na čas stal súčasťou rozsiahlejšieho stavebného komplexu (*Platner 1929, 46*).

Dejiny bádania

Titov víťazný oblúk priťahoval svojimi zdobenými reliéfmi a majestátnosťou pozornosť bádateľov doslova celé stáročia. Najstaršie odborné skúmanie pripadá na rok 1822. Architekt G. Valadier oblúk oddelil od zrúcaniny stredovekej pevnosti (Obr. 3). Následne ho pre jeho veľké poškodenia na podporných stĺpoch aj zrekonštruoval. De facto mu tak dal podobu, v akej ho poznáme dodnes (*Platner 1929, 46*). O význame danej pamiatky svedčí aj celý rad odborných publikácií. Skvelým príkladom sú dve základné práce encyklopedického charakteru o topografii antického Ríma, v ktorých je oblúk pomerne

dôkladne analyzovaný. Prvá pochádza z pera S. B. Platnera. Jeho dielo obsahuje nielen detailne opísanú architektúru oblúka či jeho presnú polohu v Ríme, ale aj jeho historický význam. Taktiež sa zameriava na dochované reliéfy a predkladá súhrn zmienok antických autorov, viažucich sa k predmetnej pamiatke (Platner 1929, 46-49). Druhú vytvoril L. Richardson. Tento bádateľ vo svojej revidovanej práci podáva viaceré aktualizované informácie (Richardson 1992, 30). Z relatívne nových topografických publikácií je dobré spomenúť aj F. Coarelliho. Okrem topografie sa v nej autor zaoberá aj architektúrou, umenovednou stránkou či históriou spojenou s týmto monumentom (Coarelli 2007, 97-98). Naopak, samotný výzor oblúka skvelo zachytil E. Nash. Do jeho obrázkového slovníka zaradil celý rad kvalitných fotografií pamiatky (Nash 1961, 133-135).

Z pohľadu dejín Titov oblúk vyhodnotila napr. D. Kleinerová. Táto bádatelka obsiahlo a detailne opisuje výzdobu, vrátane dochovaných reliéfov pamiatky. Následne dôkladne vysvetľuje ich význam či symboliku (Kleiner 1992, 183-191). Z iného uhla pohľadu bola pamiatka analyzovaná N. Hannestadom. Jeho publikácia obsahuje množstvo informácií, vrátane popisu udalostí vedúcich k jeho vystavaniu. Neopomína však ani umeleckú časť a dokonca čitateľovi vysvetľuje celkový propagandistický účel oblúka (Hannestad 1988, 124-132). A. Bonanno sa vo svojej práci zameriava najmä na detailné skúmanie všetkých umeleckých častí pamiatky. Nechýba preto opis a výborné vyhodnotenie dekorácií i portrétov (Bonanno 1976, 62-68). História a datovanie oblúka cisára Tita rozoberá R. Darwall-Smith. V jeho knihe však nájdeme aj všetky pravdepodobné a nepravdepodobné historické zmienky spájané s týmto oblúkom (Darwall-Smith 1996, 166-172). Tému umeleckej výzdoby nájdeme v publikáciách od R. B. Bandinelliho (Bandinelli 1970, 213-216) a tiež D. Stronga (Strong 1976, 129-132). Obaja autori totiž ponúkajú celý rad skvelo spracovaných postrehov štýlovo komparatívnej analýzy.

V minulosti bolo spísaných hneď niekoľko samostatných štúdií zameraných na Titov oblúk. Z tých starších možno spomenúť W. Knighta, ktorý už v roku 1867 publikoval knihu s názvom Titov oblúk a korisť z Chrámu (*The Arch of Titus and the Spoils of the Temple*). Ďalší pomerne významný článok napísal D. McFayden. Tento bádateľ sa vo svojom krátkom diele zaoberá len jedným konkrétnym problémom - kedy presne a na koho príkaz bol Titov oblúk postavený (McFayden 1915, 131-141). Podobne ladená je aj dizertačná práca M. Pfannera, ktorá obsahuje skutočne obsiahle množstvo relevantných informácií (Pfanner 1983). A v neposlednom rade je veľmi dôležité spomenúť aj publikáciu napísanú S. Fineom. Obsahom jeho diela sú výsledky UV-VIS skenovania južného reliéfu oblúka. Pomocou spektrometra sa bádatelia pokúšali nájsť stopy farieb na južnom reliéfe. Okrem toho sa práca zaoberá aj dejinami tohto monumentu počas staroveku i stredoveku a taktiež jedinečnou výstavou kópie južného reliéfu v New Yorku (Fine 2021). Oblúk venovaný cisárovi Titovi je tak dnes vďaka dlhodobému záujmu bádateľov i verejnosti, nepochybne jedným z tých najslávnejších v Ríme i vo svete.

Antické správy a epigrafické doklady

Napriek veľkému historickému i umeleckému významu Titovho oblúka, súdobé písomné pramene o ňom mlčia. Dodnes disponujeme len jednou písomnou zmienkou, ktorá sa hypoteticky viaže k tejto pamiatke. Jej autorom je Marcus Valerius Martialis (Platner 1929, 46). Rímsky básnik, ktorý žil približne v rokoch 40 až 104 po Kr., teda aj v dobe vztýčenia Titovho oblúka. Možno práve tento akt Martialis spomína vo svojej knihe *Liber Spectatorum*, napísanej v roku 80. Jej vydanie sa uskutočnilo pri príležitosti otvorenia amfiteátra Fláviocov cisárom Titom (Howell 2009, 9, 15, 31-32). V jednej z jeho básní Martialis píše: „...et crescunt media pegmata celsa via“ (Mart. Sp. II.2). Vo voľnom preklade: „...a v strede cesty sa týči vysoké lešenie,“. Práve tento verš viedol bádateľov k vytvoreniu hypotézy, že lešenie



Obr. č. 4 Dedikačný nápis na východnej strane oblúka

uprostred cesty by mohlo súvisieť s výstavbou Titovho oblúka (Platner 1929, 167). Tomuto však protirečí iný názor. Podľa niektorých vedcov sú spomínané lešenia len znakom ešte pokračujúcich prác v okolí práve otvoreného amfiteátra (Coleman 2006, xlv). Viacerí bádatelia, okrem Martialovej možnej zmienky, spájajú oblúk aj s výjavom na reliéfe v hrobke rodiny Hateriovcov (Coarelli 2007, 97).

Titov oblúk zároveň disponuje dôležitým a dobre zachovaným nápisom (Obr. 4):

„*Senatvs / popvlsqve Romanvs / divo Tito divi Vespasiáni f(ilio) / Vespasiáno Avgvsto*“ (CIL VI, 945). Tento text možno voľne preložiť do slovenčiny ako: „*Senát a ľud Ríma božskému Titovi Vespasiánovi Augustovi, synovi božského Vespasiána.*“ Titus je tu už spomínaný s prívlastkom „*divo*“, čiže „*božský*“. To znamená, že samotný nápis musel byť vytvorený až po jeho smrti. V konečnom dôsledku nám tak tento epigrafický zdroj podáva dôležitú informáciu. K dokončeniu



Obr. č. 5 Pôvodná časť východnej strany oblúka

Titovho víťazného oblúka nemohlo dôjsť skôr ako v roku 81 po Kr. (Coarelli 2007, 97). Na samotnej pamiatke sa nachádza ešte aj druhý nápis. Ten bol ale pridaný až Valadierom počas rekonštrukcie v roku 1822 (Fine 2021, 102-103).

Architektúra

Titov jednopriechodový oblúk bol pôvodne vystavaný z pentelského mramoru. Časti doplnené počas novovekej rekonštrukcie architektom G. Valadierom sú naopak z travertínu (Platner 1929, 46). Odlišný materiál bol použitý zámerne, aby sa dalo ľahko rozlíšiť, ktoré časti oblúka sú pôvodné. Dnes tak vieme s istotou povedať, že z obdobia starovekého Ríma je zachovaná približne prostredná časť – priechod. Ten obsahuje dekorovanú klenbu, dva reliéfne panely po stranách, ďalej cvikre nad priechodom, záverové klenáky, malý obkolesujúci vlys, dve kompozitné hlavice stĺpov a dedikačný nápis (Kleiner 1992, 187). Dochovaná časť oblúka je 14,3 m vysoká, 13,5 m široká a 4,75 m hlboká. Samotný priechod oblúka má výšku 8,5 m a šírku 5,36 m. Atika nad priechodom nesúca dedikačný nápis je 4,4 m vysoká. Ako sme už spomenuli vyššie, základy tohto monumentu stoja na ceste označovanom ako *Clivus Palatinus*. Spodná časť pamiatky je tvorená z postamentov. Na nich je z každej strany oblúka umiestnený pár pilastrov, dekorovaných kanelúrami a kompozitnou hlavicou. Zároveň ide aj o zatiaľ najstaršie dochované použitie tohto štýlu (Platner 1929, 46). Cvikre nad priechodom sú zdobené Viktóriami (Obr. 5) nesúcimi rímske zástavy, trofeje, vavrínové vence a palmové ratolesti (Kleiner 1992, 187). Na záverových klenákoch umiestnených medzi cvikrami, je zobrazená Roma a Genius rímskeho ľudu (Coarelli 2007, 98). Podľa inej interpretácie by to však mohli byť aj Virtus a Bonus Eventus (Platner 1929, 46).

Vlys, dnes zachovaný už len v centrálnej časti východnej strany oblúka, sa pôvodne obtočoval okolo celého monumentu (Coarelli 2007, 98). Zobrazoval víťazný pochod Tita a Vespasiána. Postavy sú stvárnené vo veľmi

vysokom reliéfe, vďaka čomu akoby vystupujú z pozadia a sú dobre viditeľné aj z väčšej diaľky (Kleiner 1992, 187). Táto zachovaná časť predstavuje približne len jednu štvrtinu z pôvodnej výzdoby, ale aj napriek tomu je v nej možné rozpoznať viacero postáv. Medzi nimi aj boha rieky, ktorý má predstavovať rieku Jordán (Richardson 1992, 30). Zároveň nám táto dekorácia vlysu ukazuje smer víťazného pochodu: od údolia amfiteátra Fláviocov ku Kapitolu (Hannestad 1988, 128).

Nad vlysom sa nachádza vrcholná časť oblúka, už viackrát spomínaná štvormetrová atika, do ktorej je z východnej strany vyrytý dedikačný nápis (Platner 1929, 46). Atika disponuje ešte jednou zvláštnosťou. Bádania v nej objavili prázdnu miestnosť. To mnohých priviedlo k názoru, že Titov oblúk neslúžil v dobe starovekého Ríma len ako pamiatka jeho víťazstva v Judei, ale aj ako jeho hrobka. Táto teória je však nepravdepodobná, keďže cisár Titus bol zrejme pochovaný v Mauzóleu Augusta (Kleiner 1992, 190). Najslávnejšia a najviac skúmaná časť oblúka nie je paradoxne tá, ktorú je možné vidieť z diaľky. Naopak, nachádza sa v jeho vnútornej časti, na stranách priechodu. Priamo tam sú totiž umiestnené dva mohutné reliéfne panely. Severný, zachytávajúci víťazný pochod a južný, obsahujúci scénu vystavovania koristi z Jeruzalemského chrámu (Platner 1929, 46).



Obr. č. 6 Severný panel oblúka

Na severnom paneli (Obr. 6) je zachytený výjav Tita vo voze, ktorý je korunovaný Viktóriou. Voz je ťahaný štyrmi koňmi, ktoré sú vedené ženskou postavou s helmou, interpretovanou ako Roma. V pozadí, pred a okolo štvorzáprahu je umiestnených dvanásť liktorov (s individuálnymi črtami

tváre). Za vozom stojí Genius rímskeho ľudu a tri ďalšie postavy oblečené v tógach (Bonanno 1976, 63). Zaujímavé je precízne prevedenie detailov. Napríklad koruna, ktorú Viktória pokladá Titovi na hlavu by mohla byť *corona triumphalis* - víťazná koruna zo zlata zdobená dubovými listami a šperkami. Voz cisára je detailne dekorovaný a v torzovito zachovaných rukách drží Titus vavrínovú vetvičku a žezlo (Hannestad 1988, 128-129).



Obr. č. 7 Južný panel oblúka

Južný panel (Obr. 7) nám ukazuje zástup účastníkov víťazného pochodu v tunikách. Niektorí z nich nesú menoru, iní zlatý stôl a ďalší strieborné trúbky. Traja dlhovlasí *camilli*¹ nesú tri nápisy a tri ďalšie postavy v tunikách sprevádzajú pochod v jeho prednej časti (Bonanno 1976, 63). Avšak aj v tomto prípade stoja za zmienku i menej viditeľné detaily. Víťazný pochod je totiž vyobrazený v momente, kedy jeho účastníci prechádzajú popod *Porta Triumphalis* - oblúk, cez ktorý sa tradične prechádzalo na znak očistenia a zmierenia. Podstatná je však aj zobrazená podstatná časť monumentu, na ktorej je zachytený víťazný pochod. Jeho súčasťou je bohyňa Virtus a dva štvorzáprahy. Medzi nimi sa nachádza jazdec na koni. Tento pochod zobrazuje Vespasiána a Tita vo vozoch a Domitiána medzi nimi (Hannestad 1988, 129). Presne tak, ako to opísal vyššie spomenutý Flavius Josephus (Jos. BI VII.5.5). V konečnom dôsledku víťazný sprievod na vyobrazenom oblúku *Porta Triumphalis* zachytáva ten istý pochod, ktorý cez neho práve prechádzal. Zároveň toto malé vyobrazenie Domitiána v reliéfnom

paneli Titovho oblúka nezávisle podporuje hypotézu, že bol postavený práve počas jeho vlády (Darwall-Smith 1996, 170-171).

V spojitosti s južným panelom je dôležité spomenúť aj jeho skenovanie z roku 2012, za účelom zachytenia pozostatkov farieb (Fine 2021, 21). Konkrétne sa bádatelia zamerali na sedemramenný svietnik, keďže je považovaný za najdôležitejšiu časť reliéfu. Na menore boli nájdené početné stopy po žltej farbe natretej priamo na kameni. Následne bol bádatelmi vytvorený aj 3D model reliéfu a pomocou poznatkov z iných reliéfov vytvorené jeho možné farebné vyobrazenie. Záverečnou fázou rekonštrukcie bolo vpísanie označení na tri nápisy. Bádatelia pri ich hypotetickej rekonštrukcii opäť vychádzali z knihy *Židovská vojna* (*Bellum Iudaicum*). Označenia potom vpísali zľava doprava nasledovne: „*Leges Iudaeorum*“, („Zákony Židov“), „*Candelabrum Iudaeorum*“, („Svietnik Židov“) a „*Sacra Iudaeorum*“ („Posvätné predmety Židov“). Korisť z Jeruzalemského chrámu tak vďaka tomuto projektu ukázala svoj dávny vzhľad (Fine 2021, 24-25).

Nad reliéfnymi panelmi sa nachádza klenba priechodu oblúka, dekorovaná stropnými kazetami s centrálnymi rozetami (Obr. 8). Na samotnom vrchole klenby je umiestnený veľký štvorcový panel orámovaný girlandami, ktoré v rohoch držia štyria nahí kupidi. Vnútro štvorcového panela vyobrazuje cisára Tita, ako je nesený na chrbte orla s rozťahnutými krídlami. Celý tento klenbový panel tak vlastne zobrazuje cisárovu dušu nesenú do neba orlom. Ide o zachytenie takzvanej Titovej apoteózy. A presne to je podľa niektorých názorov tá najdôležitejšia časť oblúka. Titov oblúk by možno nemal mať označenie víťazný alebo triumfálny, ale skôr oblúk zbožštenia cisára Tita (Kleiner 1992, 189).

Aktuálny stav a forma prezentovania

Titov víťazný oblúk je pamiatka, ktorá dodnes stojí blízko slávneho amfiteátra Fláviocov i majestátneho komplexu *Forum Romanum*. Vďaka tejto polohe je oblúk

¹ *camillus* - chlapec, ktorý asistoval pri náboženských ceremóniách (Richter 1915, 135)



Obr. č. 8 Klenba oblúka

takpovediac priamo na očiach stoviek tisíc turistov. Tí si jeho reliéfy, okrídlené Viktórie a dokonca aj scénu prechodu cisára Tita na druhý svet, môžu pozrieť zblízka. Obdobie pandémie, konkrétne prvú polovicu roka 2020 však bádateľ S. Fine opisuje ako najdlhší čas, počas ktorého oblúk mlčal za jeho 1949 ročnú existenciu (*Fine 2021*, 171). Tisíce návštevníkov aj napriek tomu dodnes stále javia o oblúk nemalý záujem, a to aj zo strany židovskej komunity. V jedenástom mesiaci hebrejského kalendára Av si totiž Židia pripomínajú zničenie Jeruzalemského chrámu. V tomto období je oblúk cisára Tita v židovských komunitách často spomínaný a jeho fotky sú rozmiestňované po synagógach, na sociálnych sieťach i v médiách. Oblúk je pomerne dobre zachovaný a prístupný turistom (*Fine 2021*, 171-172).

Záver

Cieľom predloženého príspevku bolo predstaviť čitateľovi Titov víťazný oblúk z viacerých uhlov pohľadu. Pri jeho analýze sme primárne vychádzali z dostupných odborných publikácií. Následne sme rozoberali topografiu, dejiny spojené s oblúkom i jeho architektúru. Titov oblúk totiž nie je len nádherným príkladom rímskeho umenia a architektúry, ale aj zdrojom množstva informácií. A to aj napriek tomu, že niektoré otázky o tejto stavbe dodnes nie sú s istotou zodpovedané, ako napríklad presný dátum jeho výstavby, účel miestnosti v atike, či na koho príkaz bol postavený. Oblúk venovaný cisárovi Titovi je tak naďalej predmetom výskumu a záujmu bádateľov a dodáva mu tak príležitosť na jeho ďalšie skúmanie.

Zoznam zdrojov

Antickí autori

- Jos. *Bl* Josephus Flavius, *Bellum Iudaicum*. Preklad: W. Whiston: *The Wars of the Jews*. In *The Complete Works of Josephus*. Michigan. Kregel Publications, 1974.
- Mart. *Sp.* M. Valerius Martialis. *Liber de Spectaculis*. Dostupné online: <<https://www.thelatinlibrary.com/martial/mart.spec.shtml>> [22. 9. 2022]

Literatúra

- Bandinelli* 1970 R. B. Bandinelli: *Rome: The Centre of Power*. London. Thames and Hudson LTD, 1970.
- Bonanno* 1976 A. Bonanno: *Roman Relief Portraiture to Septimus Severus*. Oxford. British Archeological Reports, 1976.
- Coarelli* 2007 F. Coarelli: *Rome and Environs – an Archeological Guide*. Los Angeles. University of California Press, 2007.
- Coleman* 2006 K. Coleman: *Martial: Liber Spectatorum*. New York. Oxford University Press, 2006.
- Darwall-Smith* 1996 R. Darwall-Smith: *Emperors and Architecture: Study of a Flavian Rome*. Brusel. *Latomus Revue D'Études Latines*, 1996.
- Fine* 2021 S. Fine: *Arch of Titus: From Jerusalem to Rome – and Back*. Leiden. Brill Academic Publishers, 2021.
- Hannenstad* 1988 N. Hannenstad: *Roman Art and Imperial Policy*. Aarhus. Aarhus University Press, 1988.
- Hollway* 1987 R. Hollway: *Some Remarks on the Arch of Titus*. In *L'Antiquité Classique*, T. 56, Brusel, 1987.
- Howell* 2009 P. Howell: *Martial*. Bristol. Bristol Classical Press, 2009.
- Kleiner* 1992 D. Kleiner: *Roman Sculpture*. Yale. Yale University Press, 1992.
- Knight* 1867 W. Knight: *The Arch of Titus and The Spoil of The Temple*. London. R. Clay, son and Taylor Printers, 1867.
- McFayden* 1915 D. McFayden: *The Date of The Arch of Titus*. In *The Classical Journal*, Vol. 11, Natchtoches. The Classical Association of the Middle West and South, Inc. 1915.
- Nash* 1961 E. Nash: *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*. London. A. Zwemmer LTD, 1961.
- Pfanner* 1983 M. Pfanner: *Der Titusbogen*. Mainz. P. v. Zabern, 1983.
- Platner* 1929 S. B. Platner: *Topographical Dictionary of Ancient Rome*. London. Oxford University Press, 1929.
- Richardson* 1992 L. Richardson: *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*. London. John Hopkins University Press LTD, 1992.
- Richter* 1915 G. M. A. Richter: *Greek, Etruscan and Roman Bronzes*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1915.
- Strong* 1976 D. Strong: *Roman Art*. Harmondsworth. Penguin Book LTD, 1976.

Obrazová príloha

Obr. 1 Titov víťazný oblúk na *Via Sacra* (Zdroj: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arch_of_Titus,_Upper_Via_Sacra,_Rome_\(31978894915\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arch_of_Titus,_Upper_Via_Sacra,_Rome_(31978894915).jpg)> , [22. 4. 2022])

Obr. 2 Nicolas Poussin – Zničenie Jeruzalemského chrámu (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_The_Destruction_of_the_Temple_at_Jerusalem_-_WGA18301.jpg> , [22. 4. 2022])

Obr. 3 Titov oblúk v zrúcanine pevnosti (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:7_Rome_View_of_the_Arch_of_Titus.jpg>, [22. 4. 2022])

Obr. 4 Dedikačný nápis na východnej strane oblúka (Zdroj: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ArchOfTitus.jpg>>, [22. 4. 2022])

Obr. 5 Pôvodná časť východnej strany oblúka (Zdroj: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arch_of_Titus,_Upper_Via_Sacra,_Rome_\(31941833766\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arch_of_Titus,_Upper_Via_Sacra,_Rome_(31941833766).jpg)>, [22. 4. 2022])

Obr. 6 Severný panel oblúka (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_titus_-_imperial_cortege.jpg>, [22. 4. 2022])

Obr. 7 Južný panel oblúka (Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Titus_Menorah_22.jpg>, [22. 4. 2022])

Obr. 8 Klenba oblúka (Zdroj: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Titus_\(15238374725\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Titus_(15238374725).jpg)>, [22. 4. 2022])

Triumfálny oblúk Septimia Severa

JÁN POVAŽAN - JAKUB ONDRÁŠIK

Snahou predloženého príspevku je predstaviť čitateľom jeden z najzaujímavejších a najzachovalejších monumentov starovekého Ríma, a to víťazný oblúk Septimia Severa, zakladateľa dynastie Severovcov. Cieľom je priblížiť problematiku spojenú s identifikáciou a interpretáciou reliéfov a dekoratívnych prvkov na oblúku.

Kľúčové slová: Septimius Severus, triumf, oblúk, reliéf, Rím, monument

Úvod

Vyzdvihovanie slávnych udalostí alebo oslava statočnosti predkov bola u Rimanov hlboko zakorenená. Mala tak inšpirovať ďalšie pokolenia k ich nasledovaniu a zároveň snahe prekonať ich. Budovanie čestných, resp. triumfálnych oblúkov na oslavu významných udalostí tak veľmi dobre odráža rímsky naturel. Čestné oblúky sa budovali už od druhého storočia pred Kr. a boli určené pre vysokých úradníkov alebo generálov. Naproti tomu triumfálne oblúky boli vyhradené iba na oslavu cisára, resp. jeho rodiny.

Témou tohto príspevku je triumfálny oblúk Septimia Severa na Fóre Romane, ktorý bol postavený v roku 203 po Kr. pri príležitosti Septimiových východných víťazstiev a na oslavu jeho prvých *decennalií*. V dobe jeho vzniku už bola ustálená všeobecná forma architektúry tohto typu. Cisárske oficiálne pamiatky boli vždy úzko späté s oficiálnym cisárskym politickým programom, a nie je tomu inak i v tomto prípade. V jednotlivých kapitolách stručne rozoberieme topografiu, datovanie a architektúru oblúka. Nosnou časťou bude umelecko-historická analýza reliéfnej výzdoby. Konceptia príspevku je založená predovšetkým na identifikačno-ikonografických popisoch a interpretáciách jednotlivých dekoratívnych prvkov oblúka s využitím dostupných prameňov a literatúry.

Topografia

Triumfálny oblúk Septimia Severa na Fóre Romane (**obr. 1, 2**) bol postavený v

roku 203 po Kr. ako pripomienka víťazného ťaženia cisára proti Parthom a Arabom a podrobenia si oblasti Osrhoene, a taktiež na oslavu jeho prvých desiatich rokov vlády (*Toynbee 1965, 71*). Oblúk stojí na ceste Via Sacra na severozápadnom konci Fóra, na úpätí Kapitolu, medzi Curiou Iulia a Rostrou Augusti, pred chrámom Concordie. Vedľa oblúka sa na malej plošine nachádza *Umbilicus Urbis* („pupok mesta“), ktorý symbolizoval Rím ako stred sveta a od ktorého sa merali všetky vzdialenosti. Na južnej strane oblúk susedil s Tiberiovým oblúkom a na juhovýchode s Augustovým „Parthským“ oblúkom. Najmä táto kontrastná komparácia s Augustovým oblúkom, ktorý mal tiež tri priechody a nachádzal sa diagonálne oproti, nastoľovala ďalší ideologický potenciál. Tak ako Augustov oblúk zobrazoval jeho víťazstvo nad Parthmi, ktoré sa považovalo za dôležitý predpoklad nasledujúceho obdobia mieru a obnovy štátu, aj oblúk Septimia Severa, postavený o dvesto rokov neskôr, mal vyvolať rovnaký dojem a účinok. Septimius Severus bol teda porovnávaný s prvým rímskym cisárom a zobrazovaný ako skutočný dedič Augustovho cisárskeho odkazu.

Datovanie

Významným zdrojom pri datovaní výstavby oblúka je nepochybne dedikačný (venovací) nápis, umiestnený po oboch stranách atiky. Pôvodne pozostával z bronzových pozlátených písmen, z ktorých sa dodnes dochovali len fragmenty. Rovnako sa zachovali jamky po



Obr. č. 1 Pohľad na víťazný oblúk od Kapitolu



Obr. č. 2 Pohľad na víťazný oblúk od Fóra Romana.

konzolách na ktorých boli písmena uchytené. meno však bolo v roku 212 po Kr. odstránené
Oblúk bol postavaný pre cisára Septimia a potom, čo ho Caracalla v predošlom roku
jeho dvoch synov Caracallu a Getu. Getove nechal zavraždiť. Senát vydal nariadenie



Obr. č. 3 Dedikačný nápis na oblúku, kresba P.S. Bartoliho (1676)

damnatio memoriae a akékoľvek spomienky na Getu boli vymazané zo všetkých verejných monumentov. Avšak práve jamky na uchytenie písmen dovolili bádateľom zrekonštruovať originálny nápis na oblúku. Dospeli k záveru, že nápis bol vo štvrtom riadku pozmenený (CIL VI. 1033; cf. 31230).

Celý nápis vyzeral nasledovne (**obr. 3**; *damnatio memoriae* je označené kurzívou):

IMP(eratori) CAES(ari) LVCIO SEPTIMIO
M(arci) FIL(io) SEVERO PIO PERTINACI
AVG(usto) PATRI PATRIAE PARTHICO
ARABICO ET • PARTHICO ADIABENICO
PONTIFIC(i) MAXIMO TRIBVNIC(ia)
POTEST(ate) XI IMP(eratori) XI CO(n)
S(uli) III PROCO(n)S(uli) ET • IMP(eratori)
CAES(ari) M(arco) AVRELIO L(ucii) FIL(io)
ANTONINO AVG(usto) PIO FELICI
TRIBVNIC(ia) POTEST(ate) VI CO(n)
S(uli) PROCO(n)S(uli) P(atri) P(atriae) •
OPTIMIS FORTISSIMISQVE PRINCIPIBVS
[ET P(ublio) L(ucii) FIL(io) SEPTIMIO
GETAE NOB(ilissimo) CAESARI] • OB REM
PVBLICAM RESTITVTAM IMPERIVMQUE
POPVLI ROMANI PROPAGATVM •
INSIGNIBVS VIRTVTIBVS EORVM DOMI
FORISQVE S(enatus) P(opulus) Q(ue)
R(omanus).

Preklad (autori príspevku): „Imperátorovi Caesarovi Septimiovi Severovi, synovi Marka, Piovi Pertinaxovi Augustovi, otcovi vlasti, dobyvateľovi Parthov v Arábii a Asýrii, Pontifikovi Maximovi, jedenásťkrát držiteľovi tribúnskej moci, jedenásťkrát vyhlásenému za imperátora, trikrát za konzula a prokonzula; a imperátorovi Caesarovi Markovi Aureliovi Antoninovi, synovi Lucia, Augustovi Piovi Felixovi, šesťkrát držiteľovi tribúnskej moci, konzulovi, prokonzulovi, otcovi vlasti, najlepšiemu a najodvážnejšiemu z princepsov (*a Publiovi Septimiovi, synovi Lucia, Getovi, najurodzenejšiemu Caesarovi*), z dôvodu obnovenia republiky a rozšírenia ríše rímskeho národa, za ich významné činy doma i v zahraničí, tento oblúk venuje senát a rímsky ľud.“

Na základe údajov na nápisu o Septimiovom jedenástom a Caracallovom šiestom tribúnskom funkčnom období, ktoré im boli udelené v roku 203 po Kr., sa môžeme domnievať, že oblúk pochádza práve z tohto roku. Podľa R. Brilliantu na severovských minciach razených v roku 204 po Kr. vidíme oblúk už v dokončenom stave, čo je v súlade s rímskou praxou zobrazovať cisárske budovy až po ich dokončení. Znamená to,

že oblúk v roku 204 po Kr. už musel stáť. Na minciach je v Septimiovej titulatúre uvedený dvanásty rok, kedy zastával funkciu tribúna ľudu, z čoho vyplýva, že oblúk musel byť dokončený v predchádzajúcom roku, pretože je na ňom uvedený jedenásty rok, kedy bol cisár v tejto funkcii (*Brilliant* 1967, 91-5). Ďalej R. Brilliant poukazuje nato, že senátorský výnos, ktorý stavbu schválil mohol byť vydaný už v roku 195 po Kr., čo dokazuje použitie staršej čestnej titulatúry *Parthicus Arabicus* a *Parthicus Adiabenicus*. Na nápisoch absentuje titul *Parthicus Maximus*, ktorý sa začal používať od roku 198 po Kr., čo by naznačovalo, že senát po obdržaní správy o úspechoch prvej parthskej vojny (194-5 po Kr.) v roku 195 po Kr. stavbu oblúka odobril. Titulatúry Caracallu a Getu ako Augusta a Caesara však poukazujú na záver druhej parthskej vojny (197-9 po Kr.), t. z. rok 199 po Kr., kedy Septimiovi synovia tieto tituly obdržali. Použitie staršej titulatúry spolu s aktuálnym počtom rokov tribúnskej hodnosti bolo podľa R. Brillianta pravdepodobne úmyselné. Titul *Parthicus Maximus* tak nahradili tradičné a vysvetľovacie tituly *Parthicus Arabicus* a *Parthicus Adiabenicus*. Tie odrážali úspech východnej zahraničnej politiky cisára (*Brilliant* 1967, 93-5).



Obr. č. 4 Malba G. B. Piranesiho vyobrazujúca víťazný oblúk Septimia Severa

Dejiny bádania

Víťazný oblúk Septimia Severa patrí celkovo k najlepšie dochovaným monumentom na Fóre Romane v Ríme. Najstaršia písomná

zmienka spomínajúca tento oblúk pochádza z 9. stor. po Kr. V stručnom opise je spomínaný v Einsiedelskom itinerári, ktorý slúžil ako sprievodca Rómom až do 12. stor. po Kr. (*Brilliant* 1967, 255). V 12. stor. po Kr. sa víťazný oblúk rozdelil medzi dvoch majiteľov. Severná časť patrila šľachtickej rodine *Cimino*, ktorá na jej vrchole nechala vystať vežu. Južná časť bola začlenená do štruktúry rannokresťanského kostola *San Sergio e Bacco*. V 16. stor. po Kr. bol kostol zbúraný a premiestnený, avšak víťazný oblúk naďalej zotrval v majetku cirkvi, a to ho uchránilo pred rôznymi prestavbami alebo demoláciou (*Wheeler* 1964, 143). Najstaršie dochované vyobrazenie oblúka pochádza z rokov 1485-1514 od talianskeho sochára a architekta Giuliana da Sangallu. Dnes je tento monument dôležitým zdrojom, ktorý nám poskytuje zásadné informácie zo života jedného z najvýznamnejších rímskych cisárov, Septimia Severa. Napriek jeho výnimočnému stavu dochovania, a možno práve preto, sa mu v minulosti nedostalo veľkej pozornosti bádateľov. Ako prvý sa mu v roku 1676 venoval biskup J. M. Suarésius vo svojej monografii (*Arcus L. Septimii Severi Aug. Anaglypha, cum explicatione Josephi Mariae Suaresii*) s úžasnými kresbami P. S. Bartoliho. V roku 1682 A. Desgodetz v práci *Les Edifices Antiques de Rome* vytvoril veľmi detailný architektonický popis oblúka. Vďaka podrobným náčrtom jednotlivých častí oblúka v oboch vyššie uvedených prácach, môžeme dnes ľahšie interpretovať mnohé dekoratívne prvky na oblúku, ktoré sa nedochovali. Obe publikácie sa stali kľúčovými pre prakticky všetkých bádateľov, zaoberajúcich sa týmto monumentom (*Brilliant* 1967, 256). Zaujímavosťou je, že na malbách z 18. stor. po Kr. od G. A. Canaletta (1742) a G. B. Piranesiho (1759) vidíme iba vrchnú polovicu oblúka (**obr. 4**). Je to najmä kvôli veľkým nánosom bahna, ktoré sa časťami záplavami dostávalo na Fórum Romanum (*Wheeler* 1964, 145). Všeobecnejší pohľad na oblúk ponúkajú práce bádateľov L. Rossiniho (1820), G. L. Taylora s E. Cresym (1821-1822),



Obr. č. 5 Septimius Severus, denarius (RIC 259),
avertz - Septimius Severus, 202-210 po Kr



Obr. č. 6 Septimius Severus, denarius (RIC 259),
reverz - triumfálny oblúk Septimia Severa, 202-210 po Kr

G. A. Guattaniho (1827), A. Nibbyho (1838) a tiež S. B. Platnera s T. Ashbym (1929). G. A. Guattani doplnil predošlé výskumy najmä o nové interpretácie týkajúce sa architrávu. Zaujímavý pohľad ponúkol A. Nibby vo svojom trojzväzkovom topografickom diele, v ktorom mimo iné vyzdvihuje urbanistický koncept samotného víťazného oblúka (*citované podľa Brilliant 1967, 262*). Ďalší vývoj v bádaní môžeme sledovať v roku 1932, keď sa americká akadémia archeológie v Ríme rozhodla publikovať komplexnú monografiu venujúcu sa víťaznému oblúku cisára Septimia Severa. Ako prvý sa tejto úlohy ujal popredný člen akadémie H. E. Askew. Hoci nemáme z jeho práce dochované žiadne písomné dokumenty, pre ďalšie výskumy zanechal veľmi bohatú zbierku fotografií a nákresov oblúka. Na jeho prácu z rokov 1937-1939 nadviazal E. C. Olsen. Značne rozšíril zbierku fotografií a vyhotovil podrobný popis architektonických a sochárskych prvkov na monumente. Taktiež zostavil rozsiahly katalóg jednotlivých postáv na oblúku. Jeho ďalšiu prácu žiaľ prerušila 2. svetová vojna v ktorej predčasne prišiel o život (*Brilliant 1967, 29*). Odlišný pohľad ponúkli bádatelia H. P. L'Orange a M. W. Jones, ktorí oblúk Septimia Severa porovnali s víťazným oblúkom Konštantína I. (*L'Orange 1939, 150-156; Jones*

2000, 50-77). Nesmieme opomenúť ani práce bádateľov U. Scerrata a D. G. Picarda. U. Scerrato sa venoval najmä ikonografickému rozboru monumentu (*Scerrato 1955*). Naopak D. G. Picard ponúkol viacero nových interpretácií najmä z umelecko-historického pohľadu (*Picard 1962*). R. Brilliant v roku 1967 zhrnul všetky vyššie uvedené práce do doposiaľ neprekonanej monografie o oblúku. Tá pozostáva z komplexného popisu a rozboru monumentu, vrátane štýlovej a materiálnej analýzy a podrobných identifikácií a interpretácií všetkých prvkov na monumente, opierajúc sa pritom o bohatú zdrojovú základňu. Na tomto mieste je zároveň potrebné uviesť, že aj predkladaný príspevok vychádza predovšetkým z tejto publikácie.

Architektúra

Oblúk je 20,88 m vysoký, 23,27 m dlhý a 11,2 m široký. Má tri priechody, ktoré spočívajú na nosných pilieroch. Po oboch dlhších stranách oblúka smerom k atike vystupuje štvorica samostatne stojacich kompozitných stĺpov na vysokých postamentoch. Za nimi sa nachádzajú pilastre rovnakého rádu. Stĺpy i pilastre sú 8,8 m vysoké a priemer stĺpov je 0,9 metra. Centrálny priechod je 12 m vysoký, dva bočné sú menšie, s výškou 7,80

m a šírkou 3 m. Postranné priechody sú položené o niečo vyššie ako centrálny a preto k nim vedú malé schodiská. Nad priechodmi sa nachádza 5,6 m vysoká atika, ktorá má vo vnútri štyri komory (Brilliant 1967, 47-53). Schodisko v južnom nosnom pilieri vedie až na vrchol oblúka, na ktorom bola bronzová socha cisára a jeho dvoch synov, čo nám pomerne dobre ukazujú i rímske mince z tohto obdobia (obr. 5, 6).

Oblúk je postavený prevažne z travertínu a bieleho pentelského mramoru, miestami však, hlavne v oblasti atiky je použitý *opus caementitium*. Travertín sa nachádza na sokloch postamentov, samotných podstavcoch, schodiskách a atike. Prokonneský mramor je použitý na stĺpoch, pentelský na murive a kararský na veľkých reliéfných paneloch (Brilliant 1967, 55).

Ikonografia dekoratívnych prvkov

Podstavce a stĺpy

Na oblúku sa celkovo nachádza osem stĺpov a rovnaký počet pilastrov s kompozitnými hlavicami, ktoré spočívajú na vysokých postamentoch. Na stĺpoch vidíme typické usporiadanie (odspodu): päťka (plinthus, torus, trochillus, torus), driek s výraznou kanelúrou, kompozitná hlavica pokrytá akantovými listami vybiehajúcimi do štyroch rohových mohutných volút. Hlavice sú zakončené echinom, zdobeným vajcovcom. Pilastre sú presnými kópiami stĺpov, avšak stvárnené v reliéfe (Brilliant 1967, 77-8).

Každý podstavec je zdobený troma reliéfmi, a to jedným čelným a dvoma bočnými, ktoré zobrazujú vojakov. Jednotlivé reliéfné panely sú označené číslami 1 až 24, z každej strany po dvanásť. Na čelných paneloch, otočených priamo k divákovi sú zobrazené štyri postavy (dvaja rímsky a dvaja barbarský „parthský“ vojaci) v niekoľkých rovinách tak, aby vytvárali dojem hĺbky a priestoru. Na bočných paneloch sa nachádzajú dve postavy (jeden rímsky a jeden barbarský vojak), ktoré sú v jednej rovine a neprekrývajú sa. Postavy na čelných paneloch sú otočené vždy smerom



Obr. č. 7 Ľavý bočný panel č.16 na podstavci

k stredu oblúka, na bočných zase smerom k čelnému panelu. Panely sú vyhotovené z mramoru o rozmeroch 1,16 m na 1,85 m. Vzhľadom k tomu, že sa na všetkých paneloch hlavný motív opakuje, v príspevku predstavíme jeden príklad z každej skupiny; ľavý bočný 16, pravý bočný 15 a čelný 14 (Brilliant 1967, 151-5).

Ľavý bočný panel č. 16 (obr. 7) je výnimočne dobre zachovaný. Nachádzajú sa na ňom dve postavy. Rímsky vojak a jeho barbarský väzeň sú zobrazení ako postupujú smerom doprava. Telá sú znázornené frontálne, hlavy z trojštvrťinového pohľadu, natočené do priestoru. Zajatec má natiahnuté ruky dopredu a je spútaný okovami. Tie sú pripevnené k reťazi, smerujúcej k ľavej ruke Rimana, ktorá ju viditeľne pevne zviaza. Pravá ruka rímskeho vojaka chýba, ale zachované fragmenty v podobe dvoch bodov naznačujú, že v nej držal nejaký štíhly predmet, ktorý siahal až po ľavý okraj reliéfu. Tento predmet však nevieme identifikovať. Riman má upravené fúzy a krátku špicatú koziu briadku. Na nohách má *caligae*, na sebe tuniku, *focale*, *peanulu* prehodenú cez pravé rameno a gladius pri pravom boku. Barbar má plnú, splývavú bradu, obuté hladké topánky a oblečené dlhé nohavice po členky, taktiež má tuniku s dlhými rukávami, plášť zopnutý na hrudi a na hlave typickú „frýgickú“ špicatú čiapku (Brilliant 1967, 158).



Obr. č. 8 Pravý bočný panel č.15 na podstavci

Ďalší, tentokrát pravý bočný panel č. 15 (**obr. 8**) je taktiež veľmi dobre zachovaný, okrem povrchových odrenín, ktoré utrpeli hlavy oboch postáv a zviazané ruky Parthov. Na reliéfe je podobne ako na všetkých bočných paneloch zobrazený parthský zajatec a jeho rímsky väzňiteľ ako postupujú tentokrát smerom doľava. Rímsky vojak je znázornený zozadu a rázne kráča smerom doľava. Jeho pravý lakeť sa objavuje na okraji reliéfu, ľavá ruka drží reťaz okovov, ktorými je barbar spútaný. Ramená barbara sú zobrazené tiež zozadu v trojštvrťtinovom pohľade. Pravá noha je predsunutá, ľavá pripravená urobiť ďalší krok. Obe postavy naznačujú pohyb vpred, hoci telo barbara je výraznejšie naklonené doľava. Hlavy sú zobrazené v plnom profile, otočené doľava. Obe postavy majú na sebe rovnaký odev a výstroj ako môžeme vidieť aj na ďalších bočných paneloch. V kompozícii sa na Rimanovom plášti nachádza trojuholníková kapucňa, ktorá mu padá z ramien na chrbát (*Brilliant 1967, 159*).



Obr. č. 9 Čelný panel č. 14 na podstavci

Posledným príkladom je čelný panel č. 14 (**obr. 9**). Vidíme tu štyri postavy kráčajúce smerom doprava, do stredu oblúka. Ich telá i hlavy sú zobrazené rovnako ako na predchádzajúcich paneloch, t. z. trup takmer frontálne, hlava z profilu, resp. trojštvrťtinového pohľadu. Za každým barbarom stojí v rovnakej póze rímsky vojak. Vedúci barbar, ktorého postava je okrem pravej nohy dobre zachovaná, drží v náručí odpočívajúce dieťa, ktorého hlava spočíva na jeho ľavom ramene. Na zápästiach barbara môžeme vidieť väzenské putá, ktoré sú pripevnené k reťazi, prechádzajúcej pod dieťaťom, smerom k druhému zajatcovi. Postavy sú oblečené rovnako ako na ostatných paneloch. Zatiaľ čo barbari sú znázornení vo vysokom reliéfe, ich rímski väzňitelia v nízkom, zrejme aby navodili dojem davu. Použitie niekoľkých rovín, v ktorých sú postavy vyobrazené, zároveň vytvára pocit priestoru a reality (*Brilliant 1967, 155-6*).

Centrálny priechod

Strop centrálneho priechodu je vyzdobený kazetami s kvetinovými motívami. Každá kazeta má štvorcový tvar a uprostred rozetu v podobe veľkého kvetu. Okraje zo všetkých strán lemujú tri pásy. Vnútorň, pozostávajúci z akantových lístkov, prostredný z astragalu a vonkajší, ktorý je hladký (**obr. 10**). Archivolta priechodu je taktiež bohato zdobená. Striedajú sa tu hladké pásy, s vajcovcom a s astragalom. Najvyšší pás je zdobený malými rozetami (*Brilliant* 1967, 79-80). Samotný oblúk priechodu je ukončený ozdobným klenákom v tvare volúty. Dole sa volúta stáča smerom von, čiže od oblúka, hore smerom dovnútra, teda k stene oblúka. Z bokov je klenák vyzdobený akantovými lístkami a malými rozetami. Okraje sú opatrené pásikom špirálovitého tvaru. Na spodnej časti volúty spočívajú nohy postavy, ktorá zvykne byť interpretovaná ako Mars (*Brilliant* 1967, 101). Ide prakticky o voľne stojacu figúru, ktorej chrbát je pripojený k telu konzoly. Boh má energický, mladistvý vzhľad s mierne patetickým výrazom. Je zobrazený v plnej zbroji, s predsunutou ľavou nohou a hlavou otočenou smerom doprava k trofeji, ktorá sa týči nad jeho ľavým ramenom. Na sebe má *paludamentum*, pancier, tuniku končiacu nad kolenami a na nohách *caligae*. V ľavej ruke drží tyč s trofejou. Veľmi vysoký reliéf, projekčná frontalita a výrazná drapéria dodávajú postave veľmi sochársku, trojrozmernú kvalitu (*Brilliant* 1967, 101).

V cvikloch centrálneho priechodu sa nachádza v každom rohu jedna letiaca

bohyňa víťazstva Viktória. Má oblečené dlhé splývavé šaty, pozostávajúce z *peplu*, ktorý je otvorený na jednej strane a odhaľuje hornú časť nohy a krátkej tuniky. V páse je postava esovito prehnutá, jednou rukou drží spodnú časť tyče s trofejou, druhú má natiahnutú smerom hore a pridržiava ňou vrchnú časť trofeje. Mohutné krídla sú veľmi dôkladne spracované a pripevnené sú priamo k lopatkám, hoci miesto upevnenia je skryté za chrbtom. Perá sú bohato štruktúrované a majú jazykovitý tvar. Vlasy sú vytvarované do elegantného účesu a vzadu zauzlené do voľne padajúceho drdolu. Postava je bosá. Trofej sa skladá z tyče na ktorej konci je zavesená zbroj nepriateľa vrátane prilby. Tá má typický tvar barbarskej „frýgickej“ čiapky. Ostro a hlboko modelované línie drapérie zodpovedajú sochárskemu štýlu tohto obdobia, i keď inšpiráciou bol zrejme dekoratívny manierizmus bohýň na Titovom oblúku (*Toynbee* 1965, 72). Spoločne s Marsom umiestneným v klenáku tvoria posolstvo triumfálneho víťazstva nad barbarmi (*Brilliant* 1967, 107) (**obr. 11**).

Pod Viktóriami, v spodných rohoch cviklov, sa nachádzajú detské postavičky, personifikácie štyroch ročných období. Okrídlené postavy stoja na skalných výbežkoch. Na juhovýchodnej strane je zobrazená zima, na severovýchodnej jar, na juhozápadnej jeseň a na severozápadnej leto (*Brilliant* 1967, 115).

Personifikáciu zimy predstavuje mladý chlapec, ktorý je zahalený do *himatiónu* a na nohách má ťažké topánky (**obr. 12**). Hoci je



Obr. č. 10 Kazetový strop centrálneho priechodu



Obr. č. 12 Archivolta, klenák, cvikle centrálneho priechodu



Obr. č. 13 Personifikácia zimy



Obr. č. 14 Personifikácia jary



Obr. č. 15 Personifikácia leta



Obr. č. 16 Personifikácia jesene

jeho hlava značne poškodená, zachované fragmenty nám naznačujú, že na nej mal pravdepodobne čiapku alebo kapucňu. Na základe analógií s ostatnými zachovanými hlavami ročných období na oblúku bola hlava figúry zrejme mierne natočená smerom do stredu monumentu, kde smerujú aj jej rozťahnuté krídla. Inak, mladík stojí takmer čelne a kedysi v ľavej ruke pri hrudi držal nejaký predmet, pravdepodobne pohár alebo misku (*Brilliant* 1967, 115).

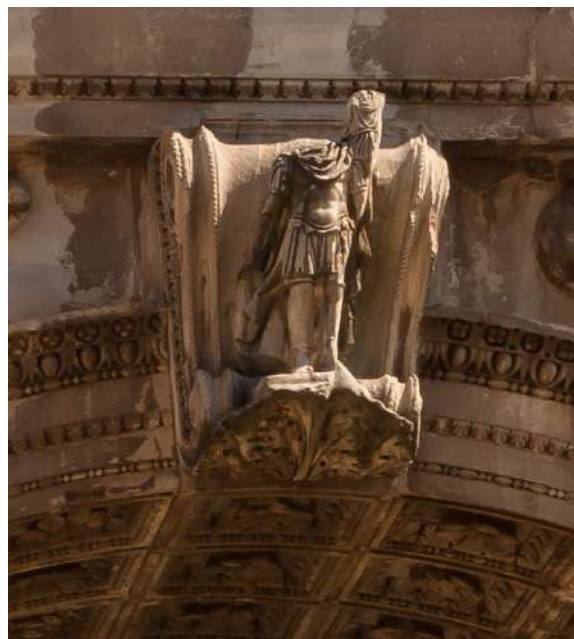
V severovýchodnom cvikli sa nachádza pôvabná postava okrídleného, polonahého mladíka, ktorý zosobňuje jar (**obr. 13**). Stojí v čelnej polohe, mierne otočený smerom nadol a doľava. Má bohato vypracované kučery a na hlave veniec, ktorý je dnes poškodený zvetraním. Krídla smerujú doprava, preč od stredu oblúka. Oblečený je v plášti, ktorý je voľne prehodený okolo tela, akoby mu chcel spadnúť. Mladík má plnú, okrúhlu tvár, v ktorej sa zračí šibalský výraz. Ďalej vidíme výrazné oči a ústa. V ľavej ruke drží malý košík s kvetinami, v pravej tiež držal nejaký predmet, ktorý však nevieme presne identifikovať. Pravdepodobne išlo o kvetiny alebo malý veniec, podobne ako na Konštantínovom oblúku (*Brilliant* 1967, 116; *L'Orange* 1965, 155).

Obraz jesene je najlepšie zachovaným ročným obdobím na oblúku, je v takmer v neporušenom stave (**obr. 14**). Opäť tu vidíme skromne odetého mladíka, stojaceho čelom k divákovi a hlavou natočenou do stredu monumentu. Plášť má prehodený cez pravé rameno a upevnený malou okrúhlou sponou, krídla smerujú doprava. Vlasý sú prstienkovito zvlnené, na hlave spočíva veniec. V pravej voľne natiahnutej ruke drží strapec hrozna, v ľavej malú kráterovitú nádobu, naplnenú ovocím alebo orechmi, typickými jesennými plodmi (*Brilliant 1967, 116*).

Personifikácia leta má taktiež podobu mladíka (**obr. 15**). Vzhľadom pripomína jar. Aj tento mladík je polonahý, má okrúhlu tvár, na hlave veniec, ale vlasý má skôr zvlnené ako kučeravé. Tvárou je otočený smerom doprava do stredu oblúka a jeho krídla smerujú na obe strany. Mladík drží v ľavej ruke pri hrudi košík s ovocím, z ktorého vyčnievajú stonky so semenami, ktoré môžeme identifikovať ako obilné klasy. V súlade s motívom zberu obilia drží postava v pravej ruke kosák a okolo pásu má uviazaný strapcovitý plášť, propriety zvyčajne používané pri žatve (*Brilliant 1967, 116*).

Postranné priechody

Bočné priechody oblúka majú rovnakú kompozíciu výzdoby ako hlavný priechod. Dekorácie stropov a archivolt sú takmer totožné s centrálnym priechodom. Na každom z vyčnievajúcich klenákov nad postrannými priechodmi boli kedysi vyobrazené postavy vo vysokom reliéfe, podobné Marsovi na hlavnom priechode, ale bohužiaľ sú natoľko poškodené, že ich spoľahlivá identifikácia je prakticky nemožná (**obr. 16**). Na severovýchodnom bola zobrazená pravdepodobne ozbrojená žena v krátkej tunike, zachovala sa však iba polovica jej torza. Severozápadný nesie nahú mužskú postavu, stojacu čelne s váhou prenesenou na pravú nohu. Postava má esovito prehnutý hrudník, čím dáva vyniknúť svojej muskulatúre. Na juhozápadnom sa nachádza ženská postava s plášťom prehodeným cez



Obr. č. 16 Klenák postranného priechodu, znázornenie Marsa

ľavú ruku, zachované sú aj zvyšky drapérie tuniky. Juhovýchodný klenák bohužiaľ úplne chýba (*Brilliant 1967, 121-128*).

R. Brilliant interpretuje postavy takto: na severovýchodnom klenáku je zobrazená pravdepodobne Virtus, zosobnenie udatnosti, u Rimanov uctievaná ako božskej bytosti; na severozápadnom Herkules; na juhozápadnom sa nachádza zrejme Minerva, Juno alebo Fortuna a na juhovýchodnom Liber, Genius alebo Jupiter. Svoje hypotézy opiera o domnienku symbolickej súvislosti s centrálnym priechodom a zároveň o subjektívne pozorovanie E. C. Olsena (*Brilliant 1967, 128*).

V cvikloch priechodov sa nachádzajú tzv. riečne božstvá. Bohužiaľ tieto reliéfy patria k najhoršie zachovaným na oblúku. Postavy v nadživotnej veľkosti sú podobne, ako v prípade personifikácií ročných období, umiestnené v hornatej krajine. Sú rozdelené do párov, pričom každá dvojica pozostáva z bradatého starca a mladého muža. Samotné dvojice, hoci sú vždy rovnaké, menia svoju polohu v závislosti od toho, na ktorej strane priechodu sa nachádzajú. Týmto spôsobom sa usporiadanie riečnych božstiev na každom priechode formuje do určitého symetrického vzorca. Zatiaľ čo staršia postava sa vždy



Obr. č. 17 Znáozornenie riečnych bohov

objavuje v najvzdialenejšej časti od stredu priechodu, mladík je situovaný čo najbližšie, čím je zachovaná integrita celej fasády (*Brilliant* 1967, 129). Keďže reliéfy, ako už bolo uvedené, sú veľmi poškodené, opis riečnych bohov sa musí opierať o najlepšie zachované postavy, ktoré sa v tomto prípade obe nachádzajú nad severozápadným bočným priechodom (**obr. 17**).

V ľavom cvikli vidíme sediacu postavu skláňajúceho sa starého muža. Je polonahý, jeho telo je mierne natočené doľava, zatiaľ čo hlava smeruje doprava, k stredu priechodu. Čelo, temeno hlavy, časť pravej ruky a genitálie sú zničené. Rastlina, ktorú drží v ľavej ruke vychádza od ľavého bedra a nad zápästím sa delí na tri vetvy, z ktorých jedna sa stáča nad zápästie. Ľavá ruka je položená na nádobe, z ktorej sa rozlievajú prúdy vody, ktoré sú znázornené ryhami. Hoci je jeho tvár značne poškodená, stále sú viditeľné dlhé, hutné pramene vlasov, hustá brada, ako aj mandľové oči s ťažkými viečkami, modelované líca a otvorené ústa. Jeho svalnaté telo je stvárnené s množstvom anatomických detailov. Drapéria odevu je tenká a podaná schematicky. Plášť prechádza okolo chrbta za ramenami, obtáča sa cez ľavú ruku, okolo bokov pod panvou a genitáliami a pod pravou rukou, ktorá spočíva na zdvihnutom pravom kolene (*Brilliant* 1967, 130).

Pravý cvikel zdobí polonahá postava mladého muža v sediacej polohe. Telo má

natočené mierne doprava, hlavu doľava smerom do stredu priechodu. Pravá ruka sa opiera o nádobu z ktorej vyteká voda a ľavá je podopretá ľavým kolenom. Ľavé predlaktie má vztýčené v takmer vertikálnej polohe. Ľavá ruka kedysi držala vodnú rastlinu, ktorej stonka je stále viditeľná pred drapériou nad ľavým stehnom. Povrch postavy je výrazne poškodený, najmä na okrajoch záhybov drapérie, na pravej ruke, pravej hrudi a na tvári, ktorá je čiastočne zničená. Svalnaté telo mladého riečneho boha je vykreslené menej drsne ako telo starca. Má široké ramená, hrubý hrudník, tvár bez fúzov a brady a hlava je korunovaná splývavými vlasmi. Odev mladíka zakrýva jeho ľavé rameno a ruku, potom prudko klesá medzi nohy, pričom odhaľuje väčšinu ľavého kolena a dolnú časť nohy, až napokon prechádza cez pravú nohu, kde zahaľuje genitálie, i keď ochlpenie zostáva čiastočne odhalené (*Brilliant* 1967, 130-1).

Identifikácia týchto postáv je rovnako komplikovaná ako interpretácia postáv z klenákov bočných priechodov. R. Brilliant uvádza niektoré teórie bádateľov. Napríklad profesorka J. M. C. Toynbeeová sa v súvislosti s touto otázkou domnieva, že v cvikloch oblúka sú personifikované východné rieky. Argumentuje tým, že oblúk bol postavený na pamiatku Septimiových východných výprav, v dôsledku čoho bola Mezopotámia definitívne pripojená k ríši, takže je pravdepodobné, že dvojica riečnych bohov predstavuje

Eufrat a Tigris. Naproti tomu H. P. L'Orange v snahe interpretovať tieto postavy v hlbšom symbolickom zmysle naznačuje, že zosobňujú jednotlivé provincie a spolu so samotným Rímom tak tvoria celok *orbis romanus*. Zároveň tvrdí, že postavy odkazujú na všeobecnú plodnosť sveta, ktorú aj s mierom priniesol dobrotivý cisár po víťazstvách nad Parthmi. Obe hypotézy však nemožno s istotou potvrdiť, ale ani vyvrátiť (*Brilliant* 1967, 134-5).

Entablatura a atika

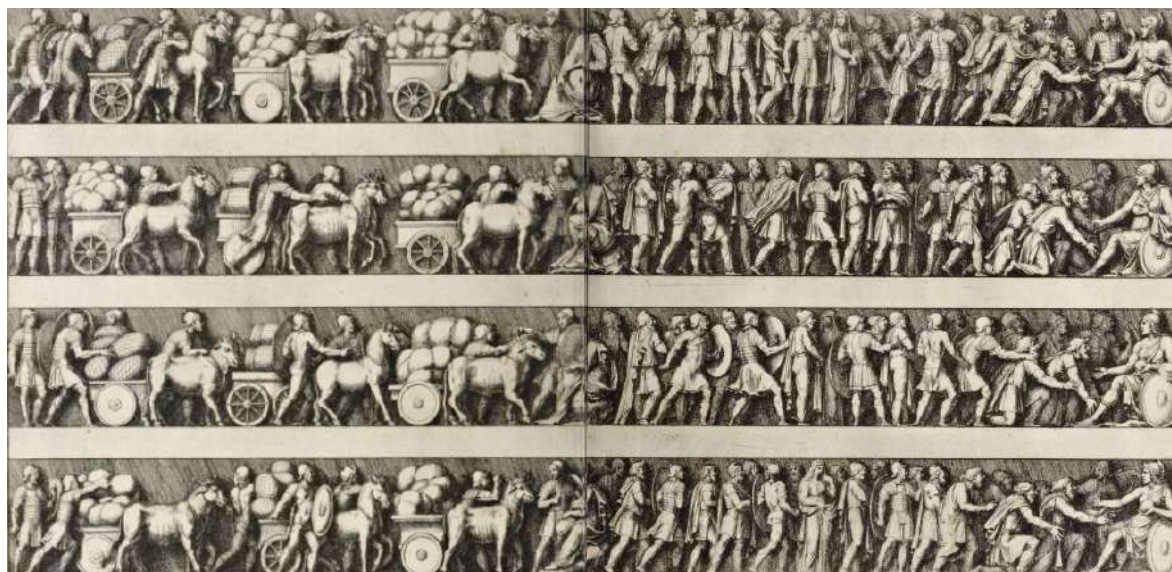
Priechody oblúka sú zakončené výrazným horizontálnym prvkom, *entablaturou*, ktorá zároveň tvorí základňu pre atiku. Skladá sa z troch opticky i dekoratívne oddelených častí. Najnižšie sa nachádza architráv, ktorý pozostáva z dvoch vodorovných pásov, zakončených ozdobnými lištami. Spodnú tvorí *cyma reversa*, vrchnú potom *taenia*, *cyma reversa* a astragal. Architráv nesie hladký iónsky vlys, ktorého lišta je zdobená *taeniaou* a vajcovcom. Nad ním sa nachádza posledná časť *entablatury*, hlavná rímša, ktorá je typickým príkladom rímskej verzie iónskej rímšy. Dekoráciu tvoria kombinovaná *cyma*, ďalej *taenia* a astragal (*Brilliant* 1967, 75-7).

Horná tretina oblúka pozostáva z atiky, ktorá spočíva na rímse *entablatury*. Na jej vrchole stálo niekoľko pozlátených bronzových sôch. Centrálnu skupinu tvoril cisársky šestzáprah, po stranách sa

nachádzala pravdepodobne dvojica jazdcov a dvojica zajatých Parthov, ktorí niesli trofeje z víťazného ťaženia. Tieto sochy už dávno zmizli, ale ich vzhľad môžeme rekonštruovať na základe severovských mincí a kresieb P. S. Bartoliho. Výzdoba atiky slúžila zároveň aj ako orámovanie dedikačného nápisu, ktorý sa rozprestieral v šiestich dlhých riadkoch po celej ploche atikového poľa (*vid'. kap. Datovanie*). Ozdobnú lištu nápisu tvoria zuborez, akant a astragal. Poslednou časťou atiky je horná rímša, ktorá sa skladá z dvoch dekoratívnych pásov. Vrchný pozostáva z lesbickej *cymy* a astragalu, spodný zo zuborezu s borovicovými šiškami v rohoch (*Brilliant* 1967, 74-5).

Malý vlys – triumfálny sprievod

Úzky register, obsahujúci figurálny vlys vo vysokom reliéfe, je osadený nad cviklami a tvorí akýsi základ pod každým zo štyroch veľkých reliéfnych panelov. Všetky registre majú rovnaké rozmery, a to dĺžku 4,73 a výšku 0,59 m. Postavy sú značne poškodené a povrch reliéfov vykazuje celkovú koróziu. Vlysy, pokiaľ ide o motív, ale aj kompozičnú schému sa až na malé odchýlky v podstate nemenia. Hlavným motívom všetkých reliéfov je triumfálny sprievod, ktorý sa pohybuje zľava doprava bez ohľadu na umiestnenie jednotlivých registrov voči centrálnemu priechodu. Hoci toto usporiadanie porušuje



Obr. č. 18 Kresby P.S. Bartoliho (1676) znázorňujúce štyri malé vlysy na oblúku.



Obr. č. 19 Malý vlys č. III na severozápadnej strane

symetriu, ktorá je zrejmá na iných miestach oblúka, malá mierka vlysu robí tento nedostatok menej zjavným. Navyše sa zdá, že opakovanie motívu je zámerné, s cieľom zdôrazniť tému cisárskeho triumfu. Ako ukazujú Bartoliho kresby (obr. 18), vlysy synopticky opisujú *pompu triumphalis* Septimiovo víťazstva z roku 202 po Kr. (S.H.A., *Severus* 16.6-7; *Herodianos Roman History III* 9.12-10.2). Sprievod je rozdelený na dve takmer rovnako dlhé časti. Prvú tvoria vozy naložené korisťou, ťahané koňmi alebo volmi a sprevádzané rímskymi vojakmi. Táto kolóna končí v strede pri postave sediacej Parthky, pravdepodobne zosobnenia dobytej provincie. Druhá polovica vlysu, ktorá sa tiahne od Parthky až po sediacu postavu Rómy úplne vpravo, predstavuje sprievod rímskych vojakov a ich zajatcov. Tematicky je vlys porovnateľný s motívom na reliéfoch podstavcov, len s tým rozdielom, že tu sme navyše svedkami špecifického aktu v podobe podriadenia sa barbarov bohyni Róme. Keďže vlys I (juhovýchod) je veľmi poškodený a vlysy II (severovýchod) a IV (juhozápad) sa zachovali v zlom stave, musíme identifikáciu postáv oprieť najmä o vlys III (severozápad), ktorý je pomerne dobre zachovaný (obr. 19). Pri tejto analýze nám spoľahlivo pomáhajú aj už vyššie uvedené P. S. Bartoliho kresby zo 17. storočia (Brilliant 1967, 137-8).

R. Brilliant na III (severozápad) reliéfe identifikoval celkovo 31 postáv. Spomenieme dve z nich. Ide o dominantné ženské postavy. Prvou je barbarská žena (č. 9), identifikovaná ako personifikácia dobytej provincie Parthia. Žena sedí, z troch štvrtín je natočená doľava, telo má sklonené, ľavú nohu pod pravou. Má dlhé vlasy, ktoré jej obopínajú v jemných vlnách hladkú tvár. Na hlave má „frýgickú“ čiapku a na sebe dlhý splývavý plášť, ktorý jej padá zozadu na plecيا a prechádza cez ľavé

stehno až medzi nohy. Obuté má ťažké hladké topánky. Nedá sa s určitosťou povedať, či drapéria na ľavom stehne predstavuje sukňu alebo nohavice (Brilliant 1967, 139-40). Druhou je sediaca postava bohyně Rómy (č. 31). Je natočená doľava, vystiera ľavú nohu a pravá ruku smeruje k davu. Ľavý lakeť spočíva na hornom okraji kruhového štítu, ktorý sa opiera o jej trón a v dlani ľavej ruky drží guľu ako symbol moci. Nohy, ruky a pravá hrud sú odhalené. Oblečená je v krátkom peple, ktorý má upevnený sponou na ľavom pleci. Na hlave má Róma aténsku prilbu s hladím a veľkým chocholom, ale bez lícnic. Jej tvár je plná, so zaoblenou bradou, dole otočenými ústami, privretými očami a jemne zvlhčenými vlasmi (Brilliant 1967, 143-4).

Veľké panelové reliéfy

Hlavným dekoratívnym prvkom oblúka sú štyri veľké reliéfne panely obdĺžnikového tvaru s výškou 3,92 a dĺžkou 4,72 m, umiestnené nad bočnými priechodmi. Bohužiaľ, všetky štyri reliéfy sú veľmi poškodené a ich identifikácia je tak značne limitovaná. Vzhľadom k tejto skutočnosti sú nám preto pri ich podrobnejšom štúdiu opäť veľmi nápomocné kresby P. S. Bartoliho (Brilliant 1967, 183).

Reliéfy zachytávajú rôzne etapy Parthských vojen. Postavy sú zobrazené v aktívnom pohybe alebo v statickej póze v rozmanitej krajine so stromami, kopcovitými a skalnatými svahmi, riekami a vojnovými strojmi. Krajine vždy dominujú mestá, okolo ktorých alebo kvôli ktorým sa opisované udalosti odohrávajú. Jednotlivé scény sú vyplnené rôznymi akciami a ich „čítanie“ je zdola nahor a zľava doprava na každej strane oblúka. Hoci kompozícia na jednotlivých paneloch nie je vždy rovnaká, jednotnosť základnej kompozičnej schémy a jednota



Obr. č. 20 Veľký panelový reliéf (panel I-juhovýchod), kresba od P.S. Bartoliho (1676).

epizodického spracovania dávajú veľkým reliéfnym panelom ucelenú koncepciu (Brilliant 1967, 183-4).

Panel I (juhovýchod) – (obr. 20)

Scény na reliéfe sa odohrávajú v súvislej skalnatej krajine, na ktorú sa pozeráme akoby zhora pod šikmým uhlom. Je tu zobrazený odchod vojska z rímskeho tábora (A), ďalej odrazenie barbarského nájazdu (B) a napokon tu vidíme samotné už oslobodené mesto Nisibis (dnešný Nusaybin v Turecku) spolu s cisárskym *adlocutiom* (C).

Spodnú tretinu tabule zaberá scéna A, ktorá sa bezprostredne prelína s bojovými akciami scény B. Vidíme tu rímske jednotky v kompaktných radoch ako vychádzajú z ľavej a pravej strany tábora, ktorý zároveň predstavuje ústredný bod celej kompozície scény A. Ťažko ozbrojené oddiely, ktoré sú zostavené zo všetkých divízií vojska nesú obvyklú výstroj a výzbroj: *caligae*, *bracae*,

tuniku, *focale*, *sagum*, prilbu, gladius, štít, kópiu a pancier *lorica hamata* („krúžkový pancier“) alebo *lorica squamata* („šupinový pancier“) či *lorica segmentata* („lamelový pancier“) (Brilliant 1967, 184).

Scéna B sa priamo vynára zo scény A, a to v podobe bojovej konfrontácie rímskych vojakov s ich barbarskými protivníkmi. Usporiadané rady pochoduujúcich Rimanov zo scény A sa rozdelili na malé bojujúce skupiny. Vojakov môžeme identifikovať, podobne ako na reliéfoch podstavcov, na základe ich odevov (viď. kap. Podstavce a stĺpy). Jednotlivé skupiny sú roztrúsené po ploche panelu zľava doprava. Scéna vrcholí útokom barbarského vodcu na koni v pravom hornom rohu. Podľa R. Brillianta identifikácia tohoto kráľa závisí na tom, aké udalosti vlastne panel I zobrazuje, či ide o prvú alebo druhú parthskú vojnu alebo či sa jedná všeobecne o parthskú vojnu, bez ohľadu nato či prvú alebo druhú. Pokiaľ by išlo o prvú,

potom by zrejme týmto kráľom bol Abgarus z Edessy, ak by sa jednalo o druhú, tak by to bol Vologaesus z Parthie a napokon ak by išlo o parthskú vojnu ako takú zobrazenie by zrejme predstavovalo utekajúceho barbara bez akejkoľvek identity. Posledná možnosť je asi najmenej pravdepodobná, vzhľadom k obvyklej praxi na rímskych historických reliéfoch, kde je presná identita osôb veľmi dôležitá (*Brilliant* 1967, 177-8). G. Picard sa domnieva, že týmto kráľom je Vologaesus Parthský, ktorý uteká z mesta bez boja a že udalosti zachytené na tomto reliéfe sú z roku 197 po Kr., teda z druhej výpravy proti Parthom a nie z rokov 194-195 po Kr. (prvá výprava). Podľa neho sa totiž žiadny historik nezmiňuje o „veľkej“ bitke, ktorá by predchádzala oslobodeniu mesta v roku 197 po Kr., argumentujúc pritom zmienkou Dia Cassia, že oslobodenie prebehlo pomerne kľudne, len s niekoľkými menšími potýčkami, ktoré boli potom zveličené oficiálnou propagandou (*Picard* 1962, 10; *Dio Cassius Historiae Romanae* 75.3).

Samotná slávnostná udalosť znázornená v ľavej časti scény C sa riadi zaužívanou paradigmou cisárskeho *adlocutio*. Scéna si svojou dôstojnosťou zachováva až diskretný charakter, ktorý ostro kontrastuje s nižšie situovanými dynamickými bojovými scénami, ktoré pôsobia trochu zmätočne. Cisár v sprievode svojej oficiálnej suity stojí na vyvýšenom mieste, oslovuje svojich vojakov zoradených pod ním a zároveň ukazuje na oslobodené mesto v pravom hornom rohu. Nad hlavami vojakov môžeme vidieť oficiálne insígnie rímskych légii, a to *vexillum* a *signum*. Cisár je zobrazený v strede skupiny, ktorá je otočená smerom doprava. Jeho pohyb veľmi výrazne naruša inak prísnu frontálnosť ostatných postáv. Ak teda ústrednú postavu identifikujeme ako Septimia, je veľmi pravdepodobné, že sa na reliéfe nachádzajú aj jeho dvaja synovia. Nízka postava vedľa cisára vpravo musí byť na základe svojho postavenia v skupine, výšky a chýbajúcich fúzov a brady Geta, ktorý mal v roku 198 po Kr. asi desať rokov (*Platnauer*

1918, 124). Staršieho syna Caracallu môžeme identifikovať naľavo od cisára. Je podobne oblečený, má tuniku, *paludamentum*, resp. *sagum* a na nohách *calcei*. Ako určený dedič je Caracalla jedinou postavou, okrem cisára, ktorého hlava je znázornená z čelného pohľadu, zatiaľ čo telo je mierne naklonené doprava, aby chránilo postavu Septimia. Pravá noha je vykročená, ľavá natočená doprava, hlava, krk, pravá ruka a väčšina tváre sú zničené. Zachovali sa však stopy tuniky a *paludamenta*. Prítomnosť všetkých troch Severovcov na paneli je v súlade s pôvodným znením venovacieho nápisu na oblúku (viď. kap. Datovanie) a zároveň je v zhode so všeobecnou prezentáciou cisárskej rodiny aj na iných pamiatkach. Okrem toho sa oprávnene môžeme domnievať, že rozprávanie sa týka primárne druhej parthskej vojny, pretože je veľmi nepravdepodobné, že by Caracalla aj Geta boli so svojim otcom počas prvej parthskej vojny a občianskych vojen, ktoré jej bezprostredne predchádzali. Cisárske *adlocutio*, ktoré Septimius venoval svojim vojakom v spoločnosti synov, zároveň naznačuje, že táto formálna scéna mohla mať väčší rozmer než len prosté reprezentovanie. Prítomnosť oboch synov, ktorých chcel cisár zahrnúť do tohto obradu ukazuje pravdepodobne na ďalšiu slávnostnú udalosť, a to obdržanie desiatej cisárskej aklamácie za dobytie Nisibisu. Možnosť, že scéna C skutočne spája *adlocutio* s *acclamatio*, nám dobre dokumentuje aj doprava natočené Septimiove telo, smerom k úradníkom, ktorí stoja v mestskej bráne a pozorne ho sledujú (*Brilliant* 1967, 187-8). Ide o dvoch mužov v tógach otočených smerom doľava, sledujúc cisárov prejav. Bradatý muž vpredu drží v ľavej ruke *rotulus*. Dnes je táto časť reliéfu takmer zničená. U. Scerrato, taliansky archeológ, sa v polovici minulého storočia pokúsil tieto postavy identifikovať a dospel k názoru, že ide o samotného Septimia a jeho generála Laeta, ktorý sa zúčastnil bojov o mesto. Argumentuje tým, že postava má fúzy, hustú bradu a veľký nos ako Septimius. Ďalej tvrdí, že *rotulus*, ktorý figúra drží je atribútom cisára



Obr. č. 21 Veľký panelový reliéf (panel II-severovýchod), kresba od P.S. Bartoliho (1676)

(Scerrato 1955, 199-206). R. Brilliant, a ani G. Picard s ním však nesúhlasia a predloženú argumentáciu považujú za nedostačujúcu. R. Brilliant sa domnieva, že pokiaľ sa Septimius na reliéfe objavuje, tak je to vždy z čelného pohľadu a nie z profilu, ako je tomu tu. Ďalej poznamenáva, že atribút, ktorý drží postava v ruke, môžeme chápať ako všeobecný atribút autority, ktorý je dosiahnuteľný akémukoľvek vysokému dôstojníkovi a nemusí to teda nutne znamenať cisárovu prítomnosť. Podľa neho by mohlo ísť skôr o Laeta, ktorého odvážna obrana Nisibisu bola natolko známa a spojená s udalosťami okolo tohto mesta, že ani jeho neskoršia strata cisárovej dôvery nemohla ohroziť jeho prítomnosť na reliéfe. Pokiaľ by však nešlo o Laeta, potom by sa určite jednalo o rímskeho miestodržiteľa, ktorý bol ustanovený do čela nového hlavného mesta novej provincie Mezopotámie, ktorým by bol v tomto prípade zrejme Gaius Iulius Pacatianus (Brilliant

1967, 178-9). G. Picard v postavách vidí dvoch magistrátov mesta, ktorí prišli privítať prichádzajúcu rímsku armádu a dokonca ich podľa odevu identifikuje ako *duoviri* („dvaja najvyšší úradníci v kolóniách“) novej kolónie Nisibis, ktorú Septimius založil v roku 195 po Kr. (Picard 1962, 10).

Panel II (severovýchod) – (obr. 21)

Komplikovaný priebeh jednotlivých akcií je situovaný na nepravidelnú a kľukatú cestu v skalnatom teréne. Panel opisuje rímsky útok na mesto Edessa (dnešná Urfa v Turecku), ďalej podriadenie sa mesta a kráľa Rimanom (A+B), nasleduje cisárske *adlocutio* (C), zasadnutie cisárskej vojenskej rady (D) a napokon rozhodnutie o ďalšom postupe, resp. *profectio* (E).

Scéna A má vyváženú kompozíciu, tematicky rozdelenú, vľavo okolo obliehacieho stroja a vpravo okolo ohrozeného mesta Edessa. Za baranidlom na ľavom okraji výjavu

sú nad sebou umiestnené dve skupiny mužov. Vyššiu tvoria štyria rímski vojaci, stojaci na medzilíni. Sú neozbrojení a pravdepodobne predstavujú skupinu dôstojníkov podobne ako štyria barbari, ktorí stoja na plošine pod nimi. Tí sú ľahko rozpoznateľní vďaka svojmu typickému odevu. Nie je možné určiť, či majú byť pomocnými silami v Septimiovom vojsku, čo je dosť nepravdepodobné alebo či sa ich prítomnosť dá vysvetliť ako odkaz na podriadenie sa rímskej armáde. Na vzdialenejšej strane baranidla je skupina rímskych ťažko ozbrojených vojakov s kopijami, na reliéfe znázornených v podobe hláv, na ktorých majú prilby. Na bližšej strane obliehacieho stroja, sa smerom doprava stabilne pohybuje nepravidelný dvojrad rímskych vojakov. Hustota zhromaždených radov sa náhle mení, keď sa skupiny okolo veľkého baranidla presúvajú smerom do stredu scény A, kde sa nachádza v skratke podaná mestská brána s vyvesenými edesskými zástavami. Najvýraznejšou postavou tejto skupiny je nepochybne, dnes už chýbajúca postava v jej čele, stojaca pred dobýjanou mestskou bránou. Túto pozíciu mohol za týchto okolností obsadiť len samotný cisár, pripravený prijať podriadenosť a vernosť edesských mužov. Akt je opísaný v pravej časti scény A, kde sa Edessa s dvojitými hradbami a budovami zaplňa predstaviteľmi mesta, ktorí sa tlačia doľava, aby ponúkli Septimiovi svoju vernosť. Traja barbari v pravom dolnom rohu výjavu sú znázornení, ako sa čoraz rýchlejšie približujú, aby dosiahli rovnaký cieľ (*Brilliant* 1967, 189-90).

Pravú polovicu strednej zóny panelu zaberá scéna B. Je jasne vymedzená v skalnatej krajine medzi dvoma ťažkými líniami zeme. Výjav znázorňuje dve skupiny vojakov. Rímania stoja vpravo, ich pohľad smeruje doľava, okrem dvoch vojakov s koňom v prednom rade úplne vpravo, ktorí sa pozerajú doprava. Zľava pomaly postupujú barbari v dvoch radoch, pričom vojaci v prednom sa postupne čoraz viac krčia. Vedúci barbar, ukláňajúci sa najhlbšie, sa nám však dochoval len fragmentárne. Napriek tomu,

jeho podriadené gesto spolu s jeho vedúcim postavením v čele skupiny naznačuje, že išlo o barbarského kráľa, pravdepodobne Abgara z Edessy. Kráľ sa krčí pred Rimanom, ktorý stojí v čele rímskej skupiny s váhou na ľavej nohe, pravá je pokrčená a voľná, pravou rukou ukazuje na barbara. Bol pravdepodobne otočený doprava, pretože ramená sú mierne natočené týmto smerom. Napravo od neho, opäť v prednom rade, stojí ďalší Riman, ktorý má pravú nohu predsunutú a pravú ruku má vystretú smerom k prikrčenej postave barbarského kráľa. Oba gestikulujúci dôstojníci majú na sebe krátky *sagum*, ďalej tuniku, *bracae* na oboch nohách a *calcei*. Hoci obe postavy sú bez hlavy, a teda neidentifikovateľné, ich poloha a jasné gesto nás vedú nevyhnutne k záveru, že ide o rímskych principálov, z ktorých jeden môže byť i samotný cisár. Za daných okolností by Septimiom bola zrejme druhá postava v poradí. Po jeho pravici by sa potom nachádzal pravdepodobne jeden z jeho generálov, alebo jeho starší syn Caracalla. Hoci v postavách týchto dvoch gestikulujúcich Rimanov možno identifikovať Septimia aj jeho staršieho syna, nič definitívne nenasvedčuje tomu, že bezhlavý Riman vedľa cisára vpravo bol jeho mladší syn Geta, pretože postava sa zdá byť na mladého princa príliš vysoká (*Brilliant* 1967, 190-1).

Vizuálna línia, ktorá vymedzuje ľavú stranu scény B, tvorí zároveň pravý okraj scény C, ktorá vyplňa zvyšok strednej časti panelu. Bohužiaľ, zobrazené postavy utrpeli rozsiahle poškodenia, s výnimkou niekoľkých hláv v pravom hornom rohu scény. Napriek tomu je štruktúra kompozície pomerne dobre viditeľná. Samotná scéna sa odohráva na dvoch úrovniach. Na spodnej sa nachádza zhromaždené vojsko, pozostávajúce z barbarských aj rímskych vojakov, na vrchnej je skupina rímskych dôstojníkov. Konštrukcia scény C v súlade so všeobecnou tradíciou cisárskych pamiatok naznačuje, že by sa mohlo jednať o *adlocutio*. Nech je už účel tejto scény akýkoľvek, žiadna postava nezodpovedá požiadavkám na cisárovu prítomnosť lepšie

ako frontálne zobrazená postava vysokého rímskeho dôstojníka v strede hornej skupiny. Otázka, či dve postavy po jeho pravici možno identifikovať ako dvoch Septimiových synov, je nateraz nezodpovedaná (*Brilliant* 1967, 191-3).

Scéna D v pravom hornom rohu panela obsahuje dva kompozičné prvky, a to veľký obliehací stroj a zasadnutie cisárskej rady v opevnenom tábore. Veľké baranidlo vyplňa ľavú spodnú časť scény a slúži ako prechodná forma spájajúca zhromaždenie scény C s taktickým plánovaním opísaným v scénach D, resp. E. Ťažký hriadeľ obliehacieho stroja upriamuje pozornosť k cisárskej rade, ktorá strnulopózuje pri stene tábora. Zhromaždenie tvorí sedem postáv, štyri v prednom a tri v zadnom rade. Predný začína vľavo postavou rímskeho dôstojníka, ktorý stojí čelne s váhou na ľavej nohe. Pravou rukou sa dotýka hrude, ľavé predlaktie a ruku mu zakrýva ďalšia postava vpravo, ktorá akoby mierne vystupovala z reliéfu. Táto výrazná figúra je natočená doľava a pravou rukou ukazuje smerom k obliehaciemu stroju pod sebou. Ľavú ruku má mierne zdvihnutú, zároveň čiastočne pokrýva ďalšiu postavu, ktorá stojí vedľa vpravo. Posledná štvrtá postava je takmer totožná so susednou, ktorá ju tiež čiastočne zakrýva. V zadnom rade sú postavy zobrazené v podobe bradatých hláv otočených doľava. Z pohľadu oficiálnej koncepcie znázornenia cisárskej rady by mal byť jeden z tejto štvorice cisárom, a to v príslušnom odevu a s ústredným postavením. V tomto prípade by to ukazovalo na druhú postavu zľava, no nemožno to s istotou potvrdiť (*Brilliant* 1967, 193-4).

Scéna E opisuje záverečnú udalosť rozprávania na paneli II, a to *profectio*, resp. odchod na ďalšiu vojenskú výpravu do parthských miest opísaných na paneloch III a IV. Scéna zaberá najvrchnejšiu časť ľavej strany panela a pozostáva z centrálnej skupiny, ktorú z oboch strán symetricky obklopuje dvojica postáv s koňmi. Z dvojice koniarov vpravo od centrálnej skupiny je ten úplne pravý veľmi dobre zachovaný. Na sebe má

tuniku, viditeľnú na ľavom ramene a *sagum* prehodené cez plece, hlava smeruje doľava. Jeho kôň je vybavený sedlom a plachtou. Druhá dvojica je naopak veľmi poškodená. Hlavy postavy i koňa sú úplne zničené, no pravdepodobne boli otočené taktiež doľava. Na opačnej strane obaja koniari stoja vpredu a pravou rukou držia uzdy svojich koňov. Dobře zachovaný je len kôň vľavo. Za jeho hlavou, môžeme v najvrchnejšej časti ľavého rohu matne vidieť stvárnenie architektúry, pravdepodobne stajne. Medzi dvoma párm koniarov je situovaná skupina postáv, zložená z ôsmich Rimanov. Prvá vľavo predstavuje bradatého muža, stojaceho takmer čelne s hlavou obrátenou doprava. Zatiaľ čo pravé rameno a väčšina pravej paže boli zničené, poškodená pravá ruka pevne drží *rotulus*. Má na sebe tuniku, viditeľnú pri krku, *sagum* a obuv, ktorá by mohla byť buď *perones*, alebo *calcei*. Ďalšia figúra vedľa vpravo je prakticky identická len o niečo lepšie zachovaná. Chodidlá oboch postáv sú však príliš poškodené nato, aby sa dal jednoznačne určiť typ obuvi. Tretia postava je zobrazená z profilu, otočená doprava a v zdvihnutej ľavej ruke drží zvitok. Väčšia časť hlavy je zničená, jeho odev však môžeme ľahko identifikovať. Na sebe má tuniku, dlhé *sagum* upevnené na pravom ramene, *bracae* a ozdobné *calcei*. Ústredná postava v tejto skupine je po oboch stranách obklopená frontálne zobrazenými hlavami Rimanov. Stojí mierne vľavo, ale väčšina jej tela bola zničená, vrátane hlavy a celej ľavej nohy. Pravá noha je mierne natočená doľava a pravá ruka je ukrytá pod ľavou rukou postavy vľavo, zatiaľ čo ľavá ruka je zachovaná len fragmentárne. Napravo od tejto postavy stojí ďalší rímsky dôstojník, podobne odetý a taktiež bez hlavy. Jeho pravá ruka sa nachádza za centrálnou postavou vľavo. Posledný Riman vpravo, ktorý zároveň uzatvára celú skupinu, je znázornený z trojštvrťového pohľadu. Je rovnako oblečený ako ostatný, jeho hlava je zničená a pôvodný smer pohľadu sa nedá určiť, pravá ruka visí dole za susednou postavou vľavo (*Brilliant* 1967, 194-5).



Obr. č. 22 Veľký panelový reliéf (panel III-severozápad), kresba od P.S. Bartoliho (1676)

Vzhľadom na rozsiahlu deštrukciu, ktorú utrpela táto skupina, je veľmi ťažké s istotou určiť, ktorá z týchto významných osobností môže byť cisárom. To, že je prítomný v ich strede, sa dá očakávať z povahy opisovanej udalosti, z umiestnenia tejto scény na paneli a z ústredného motívu ako prechodného momentu v pokračujúcom rozprávaní na paneloch III a IV. Odchod cisára a jeho armády na ďalšie ťaženie, resp. *profectio*, je podstatnou zložkou opisu parthskej vojny a zároveň vhodným záverom udalostí zobrazených na paneli II. Cisár musí byť jednou z dvoch ústredných osôb v tejto skupine, a to buď ťažko poškodená postava úplne v strede, alebo postava po jej pravici. Hoci centrálna pozícia často postačuje na označenie cisárovej prítomnosti, význam tejto pozície sa môže znížiť, ak má iná postava v tej istej skupine väčší význam. Touto postavou je pravdepodobne tretí dôstojník zľava, ktorý nad telom centrálnej osoby drží v ľavej ruke *rotulus*. Keďže konvencie imperiálnej

ikonografie tak výrazne zdôrazňujú vizuálnu nezávislosť a prvenstvo imperiálnej postavy v umeleckých dielach a keďže táto postava s *rotulom* je najexponovanejším členom skupiny, je najpravdepodobnejšie, že práve ona predstavuje Septimia. V tejto polohe môže jeho osoba, otočená smerom doprava, tvoriť vizuálnu konklúziu k naratívnej sekvencii, ktorú nesie kompozičná štruktúra panelu (Brilliant 1967, 195).

Panel III (severozápad) – (obr. 22)

Severozápadný panel opisuje dobytie veľkého mesta Seleukia (dnes oblasť Bagdadu v Iraku) pri rieke Tigris. Táto rozsiahla epizóda bola rozdelená na dve rovnaké časti hrubou líniou, ktorá vedie cez celú šírku panelu a tvorí tak hranicu medzi scénami A a B. Na reliéfe sú znázornené nasledovné udalosti. Scéna (A) zobrazuje masívny útok na mesto a scéna (B) kapituláciu toho istého mesta. Hoci sa konkrétna fáza deja môže meniť, epizodická štruktúra rozprávania zostáva konštantná

a jednotná. Harmonické spracovanie krajiny, spájanie udalostí v nej zobrazených, podobné členenie jednotlivých scén, ktorým dominuje centrum mesta, rozvíjajú jednotnú štruktúru panelu a vyváženú duálnosť jeho kompozície (*Brilliant* 1967, 195-6).

Scéna A sa skladá z piatich častí. Centrum mesta Seleukia je z oboch strán obklopené paralelnými skupinami Rimanov v útoku alebo Parthov na úteku. Rimania sú zobrazení v kontrastných skupinách atakujúcich mesto pozdĺž dolného okraja panelu, pričom ich orientácia závisí od toho, na ktorej strane mesta sa práve nachádzajú. Vľavo, za zlomenými kmeňmi dvojice stromov, podniká útok niekoľko ľahko ozbrojených rímskych vojakov. Traja z nich sú dobre zachovaní, až na takmer úplnú stratu hláv. Všetci zaujímajú rovnakú pozíciu, stoja vpredu s pravou nohou predsunutou doľava, ľavú ruku majú zdvihnutú hore smerom doprava a nesú malý okrúhly štít, akoby sa chceli chrániť pred strelami, ktoré na nich vrhajú obrancovia opevneného mesta. Podľa polohy ramien sa zdá, že ich hlavy sú otočené doprava a hore. Všetci majú na sebe rovnaký odev, prepásanú tuniku, sú bosí a vyzbrojení krátkou dýkou v pošve, zavesenou na ľavom boku pomocou *baltea* prehodeného cez pravé rameno. Podľa ich postoja je pravdepodobné, že sú pri úkone vrhania oštepov na nepriateľa, hoci sa nezachovala žiadna stopa po tejto zbrani. Druhá skupina útočiacich Rimanov pozostáva z ťažko ozbrojených vojakov, ktorí sa zhromažďujú okolo zastrešeného objektu vpravo dole. Hoci komplikovaná perspektíva veľmi sťažila identifikáciu tohto objektu, riešenie môžeme nájsť v detaile viditeľnom medzi dvoma vojakmi v pravom dolnom rohu. Posledný vojak skupiny sa otáča doľava, pričom ľavú ruku má zakrytý štítom, ktorý dvíha nahor smerom doľava. Odev pozostávajúci z krátkej tuniky, *focale*, *lorici hamatae* s krátkymi rukávami, *bracae*, *caligae*, *gladia* v pošve a *balteu* je mimoriadne dobre detailne prepracovaný. Zdá sa, že tento vojak spolupracuje so svojím podobne vybaveným kolegom vľavo, ktorého pravá ruka je opretá

o jeho ľavý bok. Táto ruka nedrží meč ani dýku, ale skôr rukoväť, ktorá je pripojená k dlhému obdĺžnikovému drieku, ktorý svojím tvarom pripomína drevený hranol. Trám, ktorý akoby vychádzal z prístrešku, môžeme interpretovať ako hriadeľ baranidla, ktoré vojaci tlačia smerom k hradbám mesta vľavo. Aj keď hlava baranidla nie je viditeľná, kombinácia zastrešeného objektu a hriadeľa, známa už na paneloch II a IV, jednoznačne indikuje prítomnosť obliehacieho stroja. Pred prístreškom sú zobrazení traja rímski vojaci a za ním ďalší štyria, ktorí sú usporiadaní do dvojíc. Orientácia štyroch vojakov za baranidlom sa zdá byť v rozpore so starostlivou štruktúrou pravej strany scény A. Nebezpečenstvo nepriateľa, ku ktorému sa otáčajú, nemôže pochádzať od utekajúcich barbarov nad nimi, ktorí im nevenujú pozornosť a sú od nich oddelení zreteľnou líniou terénu. Vo vrchnej polovici výjavu scény A sú po oboch stranách obliehaného mesta znázornené dve skupiny unikajúcich barbarských jazdcov, dvojica v ľavom a päťka v pravom rohu. Ak sa dá ich poloha interpretovať geograficky, vzdialenejší breh Tigrisu by bol na východnej strane, na ktorej sa nachádzalo samotné hlavné mesto Parthov, Ktésifón. Vzhľadom k faktu, že rímska armáda postupovala od západu k východu, je pravdepodobné, že i päťka barbarských jazdcov z pravej strany scény A, utekala práve týmto smerom, t. z. do hlavného mesta Parthskej ríše. Centrálna opevnená veža umiestnená v strede scény rozdeľuje barbarské obyvateľstvo na dve skupiny. Ľavá je hlboko vpletená do architektúry a tvorí ju šesť postáv, z ktorých väčšina sa venuje aktívnej obrane mesta, až na postavu úplne vľavo, ktorá je zobrazená od pásu nahor. Táto postava má na sebe tuniku, ale keďže drapéria na hrudi nie je vykreslená v obvyklej podobe, v tvare písmena „V“, ale je stvárnená jemnejšie, na spôsob peplu s veľkým stredovým záhybom, na ktorom sú viditeľné dva nízke výčnelky, je veľmi pravdepodobné, že táto osoba je žena. Skupina vpravo sa prezentuje inak. Telá barbarov sú natočené doprava, v smere

úteku barbarských jazdcov. Najvyššia z týchto postáv sa nakláňa cez múr v očakávaní úteku za svojimi druhmi. Naproti tomu sa zdá, že všetci ostatní zaujímajú kombinované pozície, majú tendenciu nakláňať sa doprava a zároveň zdvíhať pravé ruky smerom doľava, akoby chceli vrhať strely na Rimanov vpravo (*Brilliant* 1967, 196-201).

Scéna B je celá venovaná demonštrácii víťazstva, resp. porážky a zjavnej podriadenosti Parthov cisárovi, ktorý sa na tomto reliéfe objavuje len preto, aby prijal ich kapituláciu. Podobne ako zámerne usporiadanie scény A, aj zložky scény B možno rozdeliť na šesť samostatných častí. Parthovia pred hradbami v ľavom hornom rohu vyvažujú rímskych vojakov na druhej strane Tigrisu v ľavom dolnom rohu. V strednej časti horného registra je mesto Seleukia s kapitulujúcimi obyvateľmi, pod ktorými sa nachádza rad rímskych vojakov spolu so skupinou prikrčených Parthov. A napokon, majestátna cisárska skupina v pravom hornom rohu podporovaná radom rímskych vojakov v pravom dolnom rohu. Táto dobre vyvážená artikulácia formálneho a ceremoniálneho charakteru scény B slúži na veľmi ostré vymedzenie rozprávania a zároveň zintenzívňuje abstraktnú koncepciu, ktorá oslavuje cisárske úspechy. Samotné postavy, z ktorých sa skladajú jednotlivé zoskupenia, sú rozmiestnené a stvárnené v starostlivo usporiadaných formálnych pózach. Prvá skupina Parthov v ľavom hornom rohu sa začína postavou barbara, ktorý je znázornený od pásu nahor na vzdialenejšom brehu rieky. Tvár mu pokrýva hustá brada a ľavou rukou ukazuje na malý pahýľ vpravo na okraji rieky. Na sebe má typický barbarský odev, prepásanú tuniku s krátkymi rukávami, voľne splývavý plášť zopnutý pod krkom a „frýgickú“ čiapku. Ostatní členovia tejto skupiny sú spracovaní i odetí rovnako. Pod riekou sa nachádza skupina šiestich rímskych vojakov usporiadaných do dvoch radov, ktorí sa pohybujú smerom doprava a sú ohraničení na jednej strane ľavým okrajom panelu a na druhej dobre zachovaným kmeňom stromu.

Ten predstavuje kompozičný predel medzi jednotlivými časťami scény B a zároveň medzi rôznymi typmi jednotiek rímskej armády, o čom svedčí ich kostýmová odlišnosť. Za stromom je sedem rímskych vojakov, za ktorými môžeme vidieť malú skupinu Parthov v gradujujúcich pózach podriadenosti. Poslednou skupinou v pravej dolnej časti výjavu sú rímski vojaci, ktorí akoby nechceli prijať kapituláciu vľavo stojacich ponížených barbarov, ale skôr podporujú cisársku skupinu nad sebou a zároveň poskytujú vizuálnu rovnováhu rímskym jednotkám na rovnakej úrovni vľavo. Všetci sú natočení doľava a pravdepodobne boli aj rovnako vybavení a oblečení. Doposiaľ zhromaždené skupiny Rimanov i barbarov tvoria akúsi pomocnú kulisu ústrednej scény, a to podriadenie sa obyvateľov mesta cisárovi a jeho dôstojníkom. Všeobecná podobnosť polohy, rozmiestnenia mešťanov a architektonických prvkov so scénou A, napriek drobným rozdielom medzi obojmi zobrazeniami, odhaľuje umelcovu snahu variovať pohľad, ale nie identitu mesta. V oboch prípadoch rieka tečie zľava smerom k mestu a približuje sa k mestským hradbám v mieste, kde sa navonok vyníma identický prvok, vodná nádrž alebo cisterna. Hoci rieka sa v scéne A zastavuje krátko pred cisternou, v scéne B prechádza do jej zadnej časti. Okrem toho, vonkajšie múry a veže hradieb oboch miest sú veľmi podobné, aj keď ich celkový tvar sa líši. Kým Seleukia v scéne A má kruhový pôdorys a je úplne uzavretá, v scéne B je mesto pretvorené do otvoreného, nepravidelného, kosoštvorcového tvaru. Najvýraznejším architektonickým prvkom oboch mestských scenérií je veľká centrálna veža, ktorá je zároveň použitá na topografické zjednotenie oboch scén panelu. Kapitulácii mesta prihliada zdanlivo apatická skupina Rimanov v pravom hornom rohu panelu, ktorá je zložená z dvoch odlišných entít. Úplne vpravo sa nachádza čestná stráž, ktorá pozostáva zo šiestich vojakov. Tí sú svojou výbavou a oblečením podobní vojakom bezprostredne pod nimi a rovnako ako oni sú zoradení do dvojradu. Naľavo od stráže

je zobrazená najdôležitejšia skupina celého panelu, ktorá zahrňuje osobu samotného cisára a jeho druhov na pozadí vojenských insígnií (*vexillum*, *signum*), ktoré symetricky lemujú scénu a sú detailnejšie zobrazené na paneli I v scéne C. Samotnú skupinu tvorí deväť postáv rozvrhnutých do troch radov. Vpredu sú zobrazené tri osoby, za ktoré umelec umiestnil hlavy ďalších postáv tak, aby ich postavy pred nimi neprekrývali. Postava vľavo má váhu na pravej nohe, ľavá noha je mierne stiahnutá dozadu. Veľká časť pravej strany vrátane hlavy a pravej dolnej časti ramena bola zničená. Nižšia úroveň ramien naznačuje, že táto postava je o niečo menšia ako centrálna postava v prednom rade. Z jeho pravej ruky nezostalo nič okrem hrubej hmoty tiahnucej sa od ramena po lakeť, ale vypuklý záhyb tuniky pod lakťom pri páse naznačuje, že jeho pravá ruka bola mierne zdvihnutá smerom od tela. Okraj pláštá padá na ľavé zápästie, ľavá ruka držala pravdepodobne *rotulus*. Okrem tuniky a dlhého pláštá alebo *paludamenta*, má na sebe *bracae* a cisárske *calcei*, rovnako ako všetky postavy v prvom rade. Jeho postoj je veľmi podobný postave bez hlavy úplne vpravo. Zámerné odstránenie hlavy a jej následné nahradenie dokazujú súmerné dlátom vydlabané priehlbiny na povrchu reliéfu. Na rozdiel od postavy úplne vľavo mala figúra približne rovnakú výšku ako centrálna postava. Ústredná postava, ktorej telo mierne prekrýva oboch bezprostredných spoločníkov, stojí vpredu, trochu vľavo, s váhou na pravej nohe a ľavou nohou stiahnutou dozadu. Vytočenie hornej časti pravej ruky smerom von a detailne prepracovaná drapéria pod pravým lakťom naznačujú, že spodná časť ruky nevisela pri boku, ale bola pravdepodobne vystretá s otvorenou dlaňou smerom od tela. *Rotulus* držaný postavou v ľavej ruke je dobre zachovaný. Hlava postavy sa nám bohužiaľ nedochovala (*Brilliant* 1967, 201-7).

Nedochovaná hlava tejto postavy spôsobuje, že jej identifikácia je problémom v rámci kompozičnej a ikonografickej interpretácie, ale vzhľadom na okolnosti

jej postavenia v skupine nemôže byť touto postavou nik iný, ako samotný Septimius. Ak je táto interpretácia správna, figúru po jeho pravici môžeme identifikovať ako jeho staršieho syna Caracallu, pretože jeho hlava nebola zámerne odstránená a jej poškodenie vzniklo opotrebovaním. Postava po ľavej ruke cisára je potom pravdepodobne jeho mladší syn Geta, ktorého hlava bola v dôsledku *damnatio memoriae* odstránená. Napriek tomu sa však zdá, že táto postava je príliš vysoká na mladého Caracallu, pritom jeho spoločenská pozícia je rozhodne nižšia, čo je z hľadiska oficiálnej prezentácie staršieho princa, ktorý už bol považovaný za určeného dediča nemožné (*Calderini* 1949, 68). Ak teda identitu Caracallu a Septimia, môžeme odôvodnene určiť v ľavej a strednej postave predného radu a tretia postava vpravo nemôže byť Geta. Jediným možným kandidátom na toto vznešené postavenie a zároveň na nešťastie úmyselného zmrzačenia, sa zdá byť Plautianus, Septimiov dobrý priateľ, jeho pretoriánsky prefekt a podobne ako pri Getovi obeť Caracallovej nenávisti (*Brilliant* 1967, 207; *Dio Cassius Historiae Romanae* 75.14-6, 77.4-5).

Panel IV (juhozápad) – (obr. 23)

Štvrtý panel na oblúku uzatvára celé rozprávanie o Parthskej vojne. Scéna (A) je situovaná v spodnej časti reliéfu a predstavuje dobytie hlavného mesta parthskej ríše Ktésifónu (dnes 32 km juhovýchodne od Bagdadu v Iraku). Scéna (B), ktorá je umiestnená nad ňou zobrazuje cisárske *adlocutio*, ktoré sa odohráva pred parthskou metropolou. Rovnako ako na paneli III je reliéf rozdelený na dve takmer rovnaké časti ťažkou podkladovou líniou, ktorá prechádza cez celú šírku panela a vytvára základňu pre slávnostné zhromaždenie v scéne B. Tieto scény boli konštruované apozičným spôsobom, ktorý dáva do kontrastu agresivitu scény A s mierovým riešením kampane v scéne B (*Brilliant* 1967, 207).

Scéna A opisuje komplikované udalosti plné incidentov. Sústredenie takej veľkej



Obr. č. 23 Veľký panelový reliéf (panel IV-juhozápad), kresba od P.S. Bartoliho (1676)

aktivity na malú plochu sa riadi vzorom topografickej jednoty, ktorá je modifikovaná potrebou predstaviť „veľkú scénu“, ktorá by sprostredkovala dejisko mohutného útoku Rimanov a následnú kapituláciu Parthov. Samotný útok bol rozčlenený na skupiny pohybujúcich sa vojakov okolo obliehacieho stroja, ktorý už len svojou prítomnosťou a veľkosťou dominuje celej scéne. Najpočetnejšiu a najkompaktnejšiu z týchto skupín, ťažko ozbrojených rímskych vojakov, nachádzame stojacu na samostatnej medzilínii za baranidlom a pred veliteľským stanom, viditeľným nad hlavami zadných radov vojakov v ľavom hornom rohu scény. Úplne vľavo sa nachádza postava rímskeho vojaka, otočeného doprava, ktorý v ľavej ruke drží štít a chráni ho *lorica hamata*, okrem toho má na sebe typický vojenský odev, ktorý zahŕňa tuniku, *bracae*, *focale*, *caligae*, *gladius* na pravom boku. Na hlave má pravdepodobne *galeu cristata* podobnú tej, ktorú nosí susedná

postava vedľa vpravo. Tento odev a postoj charakterizujú väčšinu vojakov tejto skupiny. Priamo pred stanom, ktorého tvary v nízkom reliéfe ustupujú v diagonále na pozadí, sa zdá, že sa rady vojakov mierne otáčajú. Táborový stan zároveň oddeľuje nabitú skupinu mužov za vežou od niekoľkých ťažko poškodených postáv, ktoré sa objavujú na vrchole samotnej obliehacej veže. Vojaci pod baranidlom alebo v ňom zohrávajú aktívnejšiu úlohu pri útoku ako vojaci za ním alebo na jeho vrchole a tvoria menej početné, ale o to energetickejšie a agresívnejšie zoskupenia bojovníkov. Pod mestom pochoduje zľava doprava pozdĺž dolného okraja reliéfu kolóna rímskych vojakov, opäť v tesnej formácii, na pomaly stúpajúcej línii. Môžeme rozoznať stopy desiatich rímskych vojakov, ktorých výstroj a výzbroj, tam kde je viditeľná, pozostáva zo štítu, tuniky, *bracae*, *caligae*, *lorici hamata*. Všetky hlavy sú zničené, ale zo sklonu tiel a uhla ramien sa zdá, že sa pozerali dopredu,

v smere pohybu, zaujatí jaskynným otvorom v teréne, v pravom dolnom rohu. Hoci nie je možné určiť skutočnú funkciu tejto jaskyne, jej blízkosť k mestu, výskyt barbarov, ktorí sú prenasledovaní rímskymi vojakmi naznačujú, že ide o ústie tunela spojeného s mestom, cez ktorý traja barbari znázornení na pravom okraji scény unikli. Barbari, ktorí sú stále v meste sa skláňajú v rôznych pózach podriadenosti pred Rimanmi. Všetci bez výnimky zameriavajú svoju pozornosť na ľavú stranu. Sú znázornení ako kľáčia s rukami v prosebnom geste. Architektonické prvky mesta, sú čiastočne prekryté podriaďujúcimi sa barbarmi, ktorí sa vykláňajú z okien, krčia sa na mestských hradbách alebo sa tlačia medzi budovami (*Brilliant* 1967, 208-12).

Scéna B, ktorá zaberá hornú polovicu panelu, ponúka vrcholnú udalosť epizódneho rozprávania o parthských vojnách, a to záverečné *adlocutio* v dobytom hlavnom meste Parthov Ktésifóne a prípravu na návrat domov. Môžeme tak jednoznačne odlišiť centrálnu skupinu samotného *adlocutio* od sprievodných a podriadených prvkov na každej strane. Vľavo ide o veľký obliehací stroj a jazdcov s koňmi a vpravo o mesto Ktésifón s oddielom jazdcov. Hoci samotné baranidlo nie je vidieť, architektonická podoba stroja ako obliehacej veže s rampou je na reliéfe dostatočným dôkazom jeho existencie. Nad hlavami vojakov vidíme mesto Ktésifón, ktoré sa vyníma na pozadí. Zjavné rozdiely medzi zobrazeniami mesta v scénach A a B môžu byť výsledkom ich špecifického použitia v rámci konkrétnej scény. V scéne A je mesto plné ľudí a jeho hradby sú zničené, naproti tomu v scéne B je mesto opustené, nie je napadnuté, jeho hradby i ďalšie objekty stoja bez zjavného poškodenia, čím jednoznačne poukazujú na vojnovú korisť Rimanov. Keďže architektonický komplex v scéne A musí predstavovať hlavné mesto Parthov, náročnejšie stvárnenie v scéne B môže odkazovať na obmedzenú, ale veľmi významnú časť tohto mesta, pravdepodobne kráľovský palác, ktorého dobytie je symbolom porážky Parthov. Vyhlásenie víťazstva, resp.

uznanie *Victoria Parthica* je asimilované do veľkej cisárskej alúzie, ktorá sa odhaľuje v strede scény B. Slávnostná ceremónia je prezentovaná ako kulisa, ktorá je obklopená zo všetkých strán (baranidlo, dobyté mesto a vojaci s insígniami). Publikum, ku ktorému je prednesený tento prejav, pozorne sleduje cisárovo slová. Jednotlivé skupiny po stranách a pred pódium sú väčšinou otočené k centrálnej postave cisára, ktorého figúru možno objaviť v strede predného radu. Cisársku skupinu tvoria tri viac-menej pravidelné rady, z ktorých zadný pozostáva z piatich hláv, resp. búst, vyhotovených v nízkom reliéfe. Pred nimi, v druhom rade, sú znázornení ďalší piati členovia tejto skupiny v podobe poprsí. A napokon pred dvoma radmi nepravidelne umiestnených úradníkov sa nachádzajú hlavní členovia cisárskeho sprievodu. Ústredná postava v prvom rade sa zachovala len ako plytká, rozbitá hmota, kde kedysi bolo torzo spolu s ľavým stehnom, zvyšky oboch nôh a fragment hlavy. Figúra je mierne otočená doprava a zároveň sa zdá, že bola o niečo vyššia ako jej druhovia po stranách. Zatiaľ čo váha je na ľavej nohe, pravá je voľná a smeruje dopredu. Ľavá ruka vyčnieva spod plášťa a pravá drží *rotulus*. Na sebe má *sagum*, alebo *paludamentum* zopnuté na pravom ramene a na nohách cisárske *calcei* (*Brilliant* 1967, 212-6).

Je zrejmé, že cisár musel byť ústredným aktérom tejto ceremónie, ktorá demonštrovala jeho triumf a moc. Cisárom teda nemôže byť nik iný ako takmer zničená postava v centrálnej pozícii, stojaca na vyvýšenine uprostred prvého radu. Ak ho možno identifikovať ako Septimia, je veľmi pravdepodobné, že osoby, ktoré stoja vedľa neho po oboch stranách sú jeho synovia, Caracalla naľavo a Geta napravo. Ich prítomnosť by bola prospešná nielen pri tejto príležitosti, ale zároveň by pripomínala Rimanom ich povýšenie na bojovom poli v rovnakom čase a na rovnakom mieste ako povýšenie ich otca, ktorý na Parthskej výprave získal svoj jedenásty cisársky titul. V tomto kontexte by Severovská dynastia

dosiahla svoj cieľ, a to víťazstvo nad Parthami spoločne, od začiatku až do konca (*Brilliant* 1967, 217).

Záver

Oblúky sú originálnym typom stavieb, ktoré v sebe ukrývajú nenahraditeľnú výpovednú hodnotu, veľmi užitočnú pri štúdiu vývoja rímskeho umenia so zameraním na architektúru i na plastiku, resp. reliéf. Samotná architektúra oblúkov sa v priebehu rokov menila až napokon po mnohých experimentoch ku koncu 1. storočia po Kr. získala ustálenú podobu. Na oblúkoch nachádzame panely s reliéfnymi výjavmi, ktoré nás môžu veľmi dobre informovať o vývoji rímskeho historického reliéfu. Rôzne dekoratívne prvky použité po celej ploche oblúkov, ako napríklad atika, kladie, stropy priechodov, cvikly atď. nám zase dokumentujú umelecký vývoj týchto prvkov, ktorých štýl sa v priebehu dejín taktiež menil. A napokon aj voľné plastiky, ktoré sa nachádzali na vrchole oblúkov a bohužiaľ sa nám zväčša nedochovali, by nám mohli poskytnúť nemenej dôležitú výpoveď o ich

vývoji.

Hlavným cieľom predloženého príspevku bolo bližšie zoznámiť čitateľov s týmto významným antickým monumentom. Rozbor jednotlivých dekoratívnych prvkov oblúka nám jednoznačne ukazuje, aké bolo úzke a zároveň veľmi umné prepojenie politickej propagandy s umením. Viac ako sto rokov sa na Fóre nevykonali žiadne zásadné úpravy, pretože cisári z dynastie Antoninovcov ho zriedkavo využívali ako priestor na veľkolepú cisársku sebaaprezentáciu. S nástupom Severovcov sa táto situácia dramaticky zmenila, a to snahou opätovne využiť Fórum na zvýšenie svojej prestíže. Nič nie je toho jasnejším príkladom ako oblúk Septimia Severa na západnej strane Fóra. Tak ako v prípade všetkých ostatných oblúkových monumentov symbolizoval jedinečnú poctu ako odpoveď na rovnako jedinečné úspechy cisárskej rodiny. Oblúk Septimia Severa to dosiahol pôsobivým spôsobom. Vďaka svojej mimoriadnej monumentalite s výškou viac ako 20 m sa týčil nad všetkými ostatnými čestnými oblúkmi a monumentmi na Fóre a takmer ho celé zatienil.

Zdroje

Antický autori:

Dio Cassius Historiae Romanae:

75.3: preklad B. Thayer, 1927. (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/75*.html>, dostupné online [20. 11. 2022])

75.14-6: preklad B. Thayer, 1927. (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/76*.html>, dostupné online [20. 11. 2022])

77.4-5: preklad B. Thayer, 1927. (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/77*.html>, dostupné online [20. 11. 2022])

Herodianos Roman History: preklad E. C. Echols, 1961. (Zdroj:<<https://www.livius.org/sources/content/herodian-s-roman-history/herodian-3.9/>>, dostupné online [20. 11. 2022])

S.H.A. Scriptores Historiae Augustae, Severus: preklad B. Thayer, 1921. (Zdroj:<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Historia_Augusta/Septimius_Severus*.html>, dostupné online [20. 11. 2022])

Bibliografia:

- Bartoli* 1676 J. M. Suarésius/P. S. Bartoli/M. Ercole: Arcus L. Septimii Seueri Aug. anaglyphum cum explicatione Iosephi Mariae Suaresii, episcopi olim Vasionensis. Typis Barberinis. Romae 1676. (Zdroj:<<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t4pk57093&view=1up&seq=1>>, dostupné online [18. 11. 2022])
- Brilliant* 1967 R. Brilliant: The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum. MemAmAc 29, Roma 1967.
- Calderini* 1949 A. Calderini: I Severi. Storia di Roma VII, Bologna, 1949.
- L'Orange* 1939 H. P. L'Orange and A. von Gerkan: Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens. Berlin 1939.
- Picard* 1962 G. Picard: Les reliefs de l'arc de Septime Sévère au Forum Romain. CRAI, 1962.
- Platnauer* 1918 M. Platnauer: The Life and Reign of the Emperor Lucius Septimius Severus. Oxford 1918.
- Scerrato* 1955 U. Scerrato: Nota iconografica in margine all'arco di Settimio Severo. Archeologia Classica 7, 1955.
- Toynbee* 1965 J. M. C. Toynbee: The art of the Romans. Thames and Hudson, London, 1965.
- Wheeler* 1964 M. Wheeler: Roman Art and Architecture. Thames and Hudson, London, 1964

Obrazová príloha

Obr. 1: Pohľad na víťazný oblúk od Kapitolu. Autor: José Luiz Bernardes Ribeiro / CC BY-SA 4.0. (Zdroj:<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Septimius_Severus_\(seen_from_Tabularium\)_-Roman_Forum_-_Rome_2016.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Septimius_Severus_(seen_from_Tabularium)_-Roman_Forum_-_Rome_2016.jpg)>, [10. 12. 2022])

Obr. 2: Pohľad na víťazný oblúk od Fóra Romana. Autor: Jebulon / CC BY-SA 1.0. (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Arch_of_Septimius_Severus_Forum_Romanum_Rome.jpg>, [10. 12. 2022])

Obr. 3: Dedikačný nápis na oblúku, kresba P.S. Bartoliho (1676). (Zdroj:<<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t4pk57093&view=2up&seq=1>>, Upravil: J. Ondrášik, [10. 12. 2022])

Obr. 4: Maľba G. B. Piranesiho vyobrazujúca víťazný oblúk Septimia Severa (1759). (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Acro_di_Settimo_Severo.jpg>, [10. 12. 2022])

Obr. 5: Septimius Severus, denarius (RIC 259), averz - Septimius Severus, 202-210 po Kr, Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum Wien. (Zdroj:<<https://www.ikmk.at/object?id=ID66506&view=vs&download=img>>, [10. 12. 2022])

Obr. 6: Septimius Severus, denarius (RIC 259), revers - triumfálny oblúk Septimia Severa, 202-210 po Kr, Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum Wien. (Zdroj:<<https://www.ikmk.at/object?id=ID66506&view=rs&download=img>>, [10. 12. 2022])

Obr. 7: Ľavý bočný panel č.16 na podstavci. Autor: Amhipolis / CC BY-SA 2.0. (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Parthians_on_the_Arch_of_Septimius_Severus_%2814429595579%29.jpg>, [10. 12. 2022])

Obr. 8: Pravý bočný panel č.15 na podstavci. Autor: Daderot / CC BY-SA 1.0. (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Arch_of_Septimius_Severus_-_Rome%2C_Italy_-_DSC01611.jpg>, [10. 12. 2022])

Obr. 9: Čelný panel č. 14 na podstavci. Autor: Daderot / CC BY-SA 1.0. (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Arch_of_Septimius_Severus_-_Rome%2C_Italy_-_DSC01610.jpg>, [10. 12. 2022])

- Obr. 10:** Kazetový strop centrálného priechodu: Autor: Fod / CC BY-SA 3.0. (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/20110605_Arch_of_Septimius_Severus_%28Rome%29_-_detail.jpg>,[10. 12. 2022])
- Obr. 11:** Archivolta, klenák, cvikle centrálného priechodu. Autor: José Luiz / CC BY-SA 4.0. (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Angels_-_Arch_of_Septimius_Severus_-_Rome_2016.jpg>,[10. 12. 2022])
- Obr. 12:** Personifikácia zimy, podľa R. Brilianta (1967, Pl. 38b.).
- Obr. 13:** Personifikácia jari, podľa R. Brilianta (1967, Pl. 38c.).
- Obr. 14:** Personifikácia jesene, podľa R. Brilianta (1967, Pl. 39b.).
- Obr. 15:** Personifikácia leta, podľa R. Brilianta (1967, Pl. 39a.).
- Obr. 16:** Klenák postranného priechodu, znázornenie Marsa. Autor: Jebulon / CC BY-SA 1.0. (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Arch_Septimus_Severus_detail_forum_romanum_Rome_Italy.jpg>, Upravil: J. Ondrášik, [10. 12. 2022])
- Obr. 17:** Znázornenie riečnych bohov. Autor: Jebulon / CC BY-SA 1.0. (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Panel_Details_01%2C_Arch_of_Septimus_Severus.jpg>, Upravil: J. Ondrášik, [10. 12. 2022])
- Obr. 18:** Kresby P.S. Bartoliho (1676) znázorňujúce štyri malé vlasy na oblúku. (Zdroj:< <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t4pk57093&view=2up&seq=1>>, Upravil: J. Ondrášik, [10. 12. 2022])
- Obr. 19:** Malý vlys č. III na severozápadnej strane. Autor: Slices of Light / CC BY-SA 4.0. (Zdroj:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Arch_of_Septimius_Severus_-_%27Edessa%22_Relief_Panel_-_Right_Side_%28East_Facade%29.jpg>, Upravil: J. Ondrášik, [10. 12. 2022])
- Obr. 20:** Veľký panelový reliéf (panel I-juhovýchod), kresba od P.S. Bartoliho (1676). (Zdroj:< <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t4pk57093&view=2up&seq=1>>, Upravil: J. Ondrášik, [10. 12. 2022])
- Obr. 21:** Veľký panelový reliéf (panel II-severovýchod), kresba od P.S. Bartoliho (1676). (Zdroj:< <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t4pk57093&view=2up&seq=1>>, Upravil: J. Ondrášik, [10. 12. 2022])
- Obr. 22:** Veľký panelový reliéf (panel III-severozápad), kresba od P.S. Bartoliho (1676). (Zdroj:< <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t4pk57093&view=2up&seq=1>>, Upravil: J. Ondrášik, [10. 12. 2022])
- Obr. 23:** Veľký panelový reliéf (panel IV-juhozápad), kresba od P.S. Bartoliho (1676). (Zdroj:< <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t4pk57093&view=2up&seq=1>>, Upravil: J. Ondrášik, [10. 12. 2022])

Konštantínov víťazný oblúk

JAKUB ONDRÁŠÍK

Článok sa zaoberá posledným dochovaným víťazným oblúkom antického Ríma. Autor predstavuje detaily z pohľadu topografie, epigrafiky, architektúry a ikonografie. Zaoberá sa aj veľmi dôležitými sekundárne použitými výzdobnými prvkami z období cisárov Trajána, Hadriána a Marca Aurélia.

Kľúčové slová: Rím, víťazný oblúk, reliéf, vlys, tondo, spolia, Traján, Hadrián, Marcus Aurélius, Konštantín

Úvod

Naprieč celými dejinami Rímskej ríše sa budovalo množstvo monumentov v podobe víťazných oblúkov. Značná časť sa žiaľ do dnešnej doby nezachovala, avšak sú aj výnimky. Jedným z najlepších príkladov je najväčší víťazný oblúk antického Ríma, ktorý bol venovaný cisárovi Konštantínovi I. Tento príspevok má za úlohu stručne načrtnúť dejiny oblúka, a to najmä z pohľadu architektúry s dôrazom na jej ikonografiu. Cieľom je potom pokúsiť sa interpretovať jednotlivé architektonické prvky, ktoré sa na monumente nachádzajú (nápis, sochy, reliéfy a vlysy).

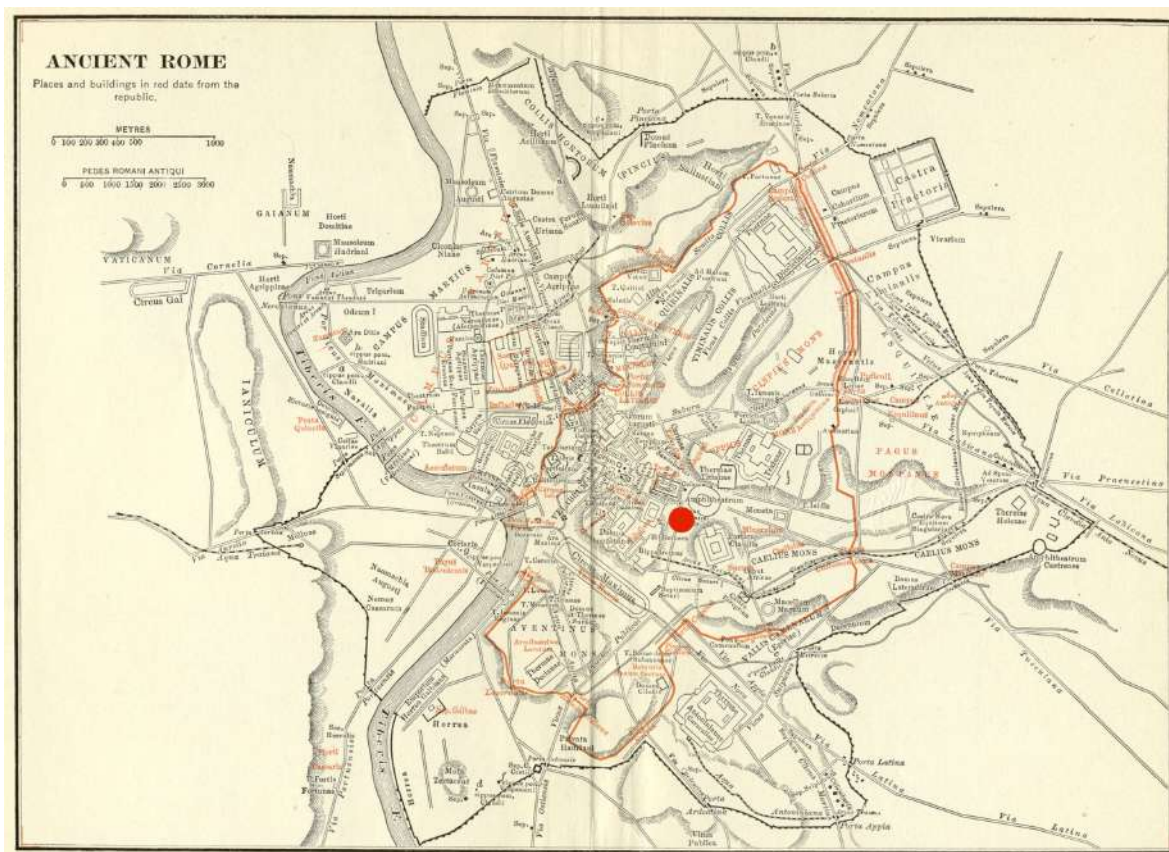
Topografia

Konštantínov víťazný oblúk je najväčší a zároveň najmladší z troch kompletne zachovaných triumfálnych oblúkov v Ríme. Stojí na rozhraní pahorkov Palatín a Celius. Nachádza sa medzi Circom Maximom a Fórom Romanom, na jednej z najznámejších ulíc starovekého Ríma - Via Triumphalis (Obr. 1). Touto ulicou postupovali vojenský generáli a neskôr rímski cisári počas osláv svojich triumfálnych víťazstiev. Slávnostný sprievod začínal na Martovom poli. Viedol okolo Palatína a ďalej po Via Sacra, cez Fórum Romanum až k Jupiterovmu chrámu, kde končil (Ferris 2013, 45). Konštantínov oblúk stojí na hranici dvoch mestských častí vytvorených cisárom Augustom, a to Regio II a X (Coarelli 2008, 160). Dá sa povedať, že bol situovaný

v jednej z najfrekvencovanejších častí Ríma, v tesnej blízkosti Flaviovského amfiteátra. Vo vzdialenosti 108 metrov severne od oblúka sa tiež nachádzala kolosálna socha boha Sola. Odkazovala na kult boha Sola Invicta, božstvo v 3. a 4. stor. po Kr. úzko prepojené s osobou cisára (Marlowe 2006, 224-226).

Datovanie oblúka

O Konštantínovom oblúku nemáme doložené žiadne správy od antických autorov. S určitosťou však vieme na základe viacerých nápisov na oblúku, že stavba začala v roku 312 po Kr., po tom ako Konštantín oslobodil Rím spod tyranskej vlády Maxentia. Stavba bola venovaná cisárovi Konštantínovi v roku 315 po Kr., k desiatemu výročiu jeho vlády a najmä na počesť jeho víťazstva v surovej bitke pri Milvijskom moste 28.10. 312 po Kr. (Richardson 1992, 24). Je potreba pripomenúť, že nápisy na víťaznom oblúku sú z hľadiska datovania a interpretácie rovnako dôležité ako samotná architektúra. V dôsledku absencie antických zmienok o tomto monumentálnom diele nám práve nápisy prezrádzajú dôležité informácie, a tak nám umožňujú hlbšie pochopiť problematiku víťazného oblúka. Všetky doložené nápisy sú písané v mene senátu a datujú sa do doby vlády cisára Konštantína. Hlavný dedikačný nápis, ktorý sa nachádza na atike je rovnaký na severnej i južnej strane a znie nasledovne (CIL= 6.1139):



Obr. č. 1 Mapa antického Ríma so zaznačeným bodom Konštantínovho víťazného oblúka



Obr. č. 2 Dedikačný nápis

IMP • CAES • FL • CONSTANTINO
MAXIMO • P • F • AUGUSTO S • P • Q • R •
QUOD INSTINCTU DIVINITATIS MENTIS
MAGNITUDE CUM EXERCITU
SUO • TAM DE TYRANNO QUAM DE
OMNI EIUS FACTIONE UNO TEMPORE
IUSTIS REM PUBLICAM ULTUS EST
ARMIS • ARCUM TRIUMPHIS INSIGNEM
DICAVIT •

Text je možné preložiť približne takto:
„Cisárovi Caesarovi Flaviovi Konštantínovi
Veľkému, Zbožnému a Šťastnému Augustovi,
pretože sa z vnuknutia boha a vďaka veľkosti
svojej mysle v mene republiky spravodlivými
zbraňami naraz pomstil tyranovi a všetkým
jeho stúpencom. Senát a ľud Ríma venoval
tento oblúk na znak triumfu.“ (preklad autora
príspevku).

Je dôležité brať do úvahy, že samotný senát určite zohral veľmi významnú úlohu pri formovaní propagandistického posolstva oblúka. Porazený Maxentius je v nápise samozrejme nepomenovaný. Označený je jednoducho ako „tyran“ a jeho nasledovníci ako „jeho stúpenci“ (*Hannestad 1988, 321; Obr. 2*). Najväčšiu diskusiu vyvoláva samotná fráza „INSTINCTU DIVINITATIS“, ktorú sme preložili ako „z vnuknutia boha“. Niektorí to považovali za potvrdenie legendy o Konštantínovej kresťanskej vízii v predvečer bitky pri Milvijskom moste. O nej sa dozvedáme od antických autorov Eusebia a Lactantia. Iní poukázali na spájanie Konštantína s bohom Solom Invictom a najmä na jeho videnie boha Apolóna z roku 310 po Kr., kedy sa mu podľa anonymnej panegyriky zjavil pri návšteve chrámu v Gálii boh Apolón a daroval mu vavrínové ratolesti. Vzhľadom na to, že na víťaznom oblúku je použitých mnoho pohanských vyobrazení. Pravdepodobnejšia sa zdá byť druhá možnosť (*Ferris 2013, 41-42*).

V centrálnom priechode nad vlysmi Trajána sa nachádzajú dva kratšie nápisy. Na východnej strane sú slová „FUNDATORI QUIETIS“, doslova „zvestovateľ mieru“. A na západnej strane priechodu je slovné spojenie „LIBERATORI URBIS“, „osloboditeľ mesta“. Ide o jednoznačné zdôraznenie Konštantínovho postavenia. Posledné štyri nápisy na víťaznom oblúku sa nachádzajú tesne nad Hadriánovskými tondami na južnej a severnej strane. Na severnej strane nad východným párom tond sa vyskytuje nápis „VOTIS X“ a nad západným párom tond „VOTIS XX“. Na južnej strane sú vytesané nápisy „SIC X“ a „SIC XX“. Nápisy obsahujúce číslo desať odkazujú na Konštantínovu decenáliu - desiate výročie vo funkcii cisára počítané od jeho vyhlásenia v roku 306 po Kr. v meste *Eboracum* (dnes York, Veľká Británia) Nápisy obsahujúce číslo dvadsať sa vzťahujú k jeho videniu, ktorá nastala v roku 326 po Kr. Môžeme ich voľne interpretovať ako slávnostné sľuby pri príležitosti desiateho a dvadsiateho výročia

nástupu na trón. Zo všetkých siedmich nápisov jednoznačne vyplýva, že senát bol spokojný s Konštantínom a optimisticky dúfal i veril v jeho dlhé zotrvanie vo funkcii cisára (*Ferris 2013, 43; Coarelli 2008, 161*).

Dejiny bádania

Konštantínov víťazný oblúk priťahoval pozornosť mnohých bádateľov už od konca stredoveku. Začiatkom 16. stor. po Kr. máme doložený list písaný pre pápeža Leva X., v ktorom Rafael kriticky opisoval prepracovanie a monumentálnosť architektúry tohto antického diela (*citované podľa Daskalothanassis 2020, 153*). O pol storočia neskôr, v roku 1568 po Kr., sa reliéfnej výzdobe venoval G. Vasari a Konštantínov oblúk neopomenuli ani prehľadové práce E. Gibbona (1776) alebo A. Riegla (1893). Na ne nadviazal A. L. Frothingham, ktorý ako prvý v roku 1914 po Kr. poukázal na to, že veľa dochovaných reliéfnych prvkov bolo až sekundárne použitých a zároveň pamiatku dával už do doby cisára Domiciána (*citované podľa Jones 2000, 50*). Táto interpretácia následne vzbudila veľký záujem bádateľov i verejnosti. V roku 1997 po Kr. vydala Pápežská akadémia archeológie (*Pontificia Academia Romana*) štúdiu ako jeden zo záverečných výstupov z takmer 20 ročného výskumu, v ktorom Pamiatkový úrad Ríma (*Rome's Istituto Centrale per il Restauro*) na čele s A. M. Vaccarovou a A. M. Ferronim dával Konštantínov oblúk do doby cisára Hadriána. K rozdielnemu názoru priviedol výskum bádateľov C. Pannellovú a P. Pensabena. Podľa ich interpretácie Konštantínov víťazný oblúk pozostáva zo 16 000 kusov spolií. Na základe tejto argumentácie určili čas vzniku do obdobia vlády Konštantína (*citované podľa Ferris 2013, 43; Jones 2000, 50*). Naopak, napríklad R. Holloway tento oblúk dával do obdobia vlády Maxentia, a až následnú dostavbu pripísal Konštantínovi (*citované podľa Lenski 2014, 156*). V dôsledku mnohých rozličných interpretácií sa v roku 1998 po Kr. rozhodol Nemecký archeologický inštitút (*Deutsches Archäologisches Institut*) vyhlásiť



Obr. č. 3 Južná strana víťazného oblúka



Obr. č. 4 Severná strana víťazného oblúka

dvojdnovú medzinárodnú konferenciu v Ríme venovanú výlučne problematike Konštantínovho oblúka. Avšak napriek účasti mnohých popredných bádateľov sa doposiaľ nepodarilo nájsť jednoznačné odpovede na mnohé otázky (Jones 2000, 50).

Všeobecnejší pohľad na oblúk ponúkajú publikácie bádateľov R. R. Bandinelliho (Bandinelli 1971, 70-85), L. Richardsona (Richardson 1992, 24-25) a F. Coarelliho (Coarelli 2008, 160-164). Monumentu sa podrobnejšie ďalej venovalo viacero bádateľov. W. Jones porovnal Konštantínov víťazný oblúk s víťazným oblúkom Septimia Severa, ktorý je obdobne postavený a umiestnený neďaleko (Jones 2000, 50-77). V zaujímavej štúdii vyzdvihuje E. Marlowová urbanistický koncept víťazného oblúka v spojitosti s ďalšími stavbami v jeho bezprostrednom okolí. Najmä s kolosálnou sochou Sola Invicta či Flaviovským amfiteátrom (Marlowe 2006, 223-242). Zaujímavý je takisto pohľad N. Hannestada, ktorý sa zameral na význam pamiatky a jej výzdoby z pohľadu propagandy (Hannestad 1988, 318-332).

Ikonografiu dochovanej reliéfnej výzdoby sa podrobne v minulosti venovalo viacero bádateľov. Zaujímavý interpretačný prístup k výzdobným prvkom uplatnil J. Elsner. Zameral sa najmä na ich kultúrny kontext v svetle možných prestavieb Konštantínových monumentálnych projektov v Konštantínopole (Elsner 1998, 149-184). Nesmieme opomenúť ani bádateľov H. P. L'Oranga (L'Orange 1939), G. Koeppla (Koeppel 1986, 1990) a D. Kleinerovú (Kleiner 1992), ktorí svojimi prácami nesmierne prispeli ku koherentnému pochopeniu reliéfnej výzdoby na monumente. Ďalej sa vplys z obdobia cisára Trajana podrobne venovala A. M. Leanderová Touatiová (Leander Touati 1987, 12-30). Hadriánske tondá spracovala M. T. Boatwrightová (Boatwright 1987, 199-202) a podrobnú analýzu pre reliéfne panely Marca Aurélia vypracovala E. Angelicoussisová (Angelicoussis 1985, 141-205). Komplexnú kritiku a súhrn predošlých výskumov týkajúcich sa všetkých prvkov

na monumente spracoval I. Ferris vo svojej knihe z roku 2013. Dôležitý je aj príspevok N. Lenskiho, ktorý dopĺňa predošlé výskumy o svoje poznatky a sústreďuje sa na prítomnosť vyobrazení boha Sola Invicta na monumente (Lenski 2014, 155-196).

Architektúra

Víťazný monument bol postavený ako trojpriechodový oblúk. Jeho jadro pozostáva z travertínu a na obklad bolo použitých niekoľko druhov mramoru – kararský, prokonecký a pentelský (Panella, Pensabene 1998, 51). Vďaka jeho rozmerom ide o najväčší dochovaný víťazný oblúk v Ríme. Má dĺžku 26 metrov, je 21 metrov vysoký a približne 8 metrov široký. Jeho centrálny priechod je vysoký 11,5 metra a široký bezmála 7 metrov, pričom oba bočné priechody majú výšku necelých 8 metrov a sú široké niečo vyše 3 metrov (Jones 2000, 62).

Monument je zdobený zo všetkých štyroch strán mnohými dekoratívnymi umeleckými prvkami. Z veľkej časti ide o sekundárne použité umelecké práce z obdobia vlády cisárov Trajana, Hadriána a Marca Aurélia. Z hľadiska celkového dojmu môžeme konštatovať, že dominantnou je južná strana (Obr. 3), na ktorú hľadel víťazný sprievod keď prechádzal po ceste Via Triumphalis (Ferris 2013, 37). Na južnej a severnej strane oblúka sa nachádzajú štyri reliéfne zdobené podstavce z kararského mramoru. Na nich spočívajú sekundárne použité korintské stĺpy. Vyhotovené boli z numidského žltého mramoru, hoci jeden z nich bol koncom 16. stor. po Kr. nahradený fialovým mramorovým stĺpom. Na hlavice boli kvôli väčšej efektности postavené sochy dáckych zajatcov, zhotovené taktiež z fialovo žilkovaného mramoru *pavonazetto*. Naopak pre ich podstavce architekti zvolili zeleno-šedé *cipollino*. Medzi stĺpmi nad vedľajšími priechodmi sa nachádzajú konštantínovské cvikre, vlys a dvojica hadriánskych tond obložených purpurovým porfýrom. Dôležitou súčasťou výzdoby oblúka je viacero nápisových polí. Odkazujú na slávnostnú decenáliu a

vicenáliu. Na atike medzi dáckymi barbarmi sa nachádzajú panely s vysokým reliéfom prevzaté z nedochovaného víťazného oblúka Marca Aurélia (Kleiner 1992, 288-289). Centrálny priechod obsahuje dva veľké reliéfy a tiež dva nápisy oslavujúce oslobodenie mesta z pod nadvlády tyrana Maxentia. Vedľajšie priechody zase zahŕňajú ozdobné busty, ktoré sú avšak pre ich zlý stav ťažko interpretovateľné (Ferris 2013, 38). Podobne zle dochované postavy na klenákoch obklopujú cvikre. Vo vrchnej časti atiky môžeme vidieť z oboch strán dedikačný nápis písaný senátom (Obr. 4). Medzi východnou a západnou stranou oblúka je rozdiel len vo vstupe, ktorý sa nachádza na západnej strane a vedie dovnútra monumentu. Na oboch stranách následne pokračuje konštantínovský vlys a jedno tondo. Vrchná časť je následne ukončená reliéfnym panelom z doby cisára Trajana (Ferris 2013, 38).

V danom momente je dôležité zdôrazniť, že oblúk tak ako ho vidíme dnes, nie je úplný. Jeho vrchnú časť s najväčšou pravdepodobnosťou zdobili ešte bronzové

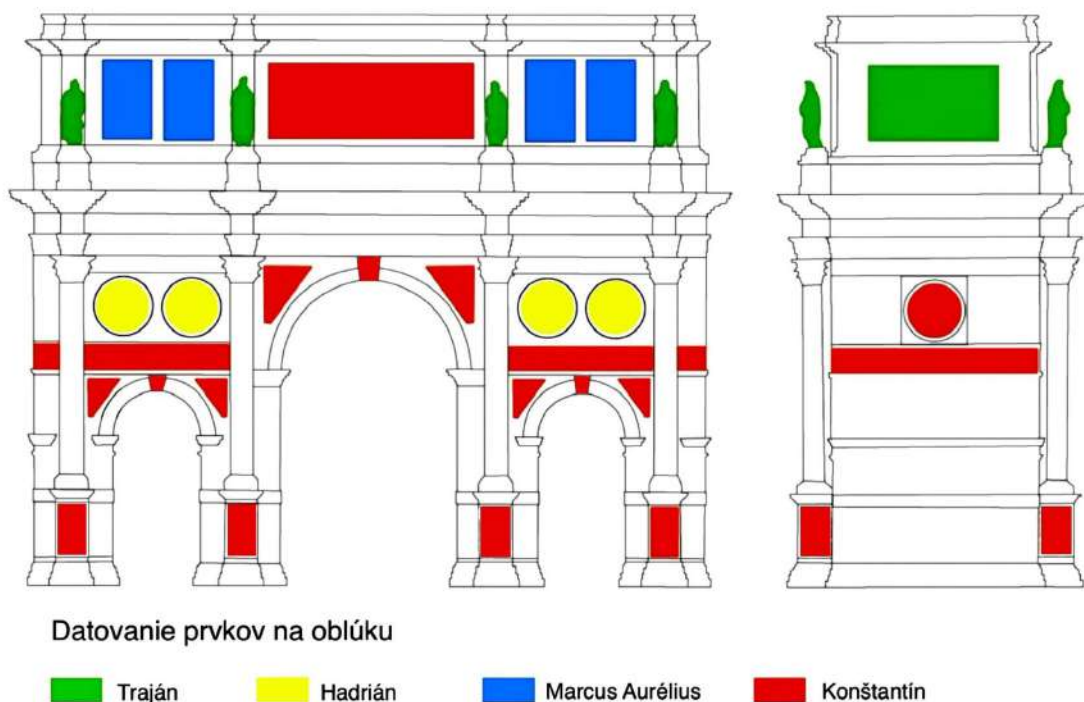
sochy, zrejme slávnostné znázornenie cisára Konštantína na kvadriga. Tak isto okolo tónu z hadriánskeho obdobia sa pôvodne nachádzali intarzie farebného mramoru a pravdepodobne aj farebný mramorový vlys. Rôzne materiály použité pri konštrukcii mali poskytnúť divákovi kontrast vo farbe aj štruktúre a stimulovať tak celkový zmyslový zážitok z pozorovania (Elsner 1998, 152).

Ikonografia

V nasledujúcich kapitolách sa budeme venovať dôkladnej analýze konštantínovských ozdobných prvkov a nápisov. Chronologicky rozoberieme spolie datované do obdobia vlád cisárov Trajana, Hadriána a Marca Aurélia (Obr. 5).

Konštantínovské prvky

Azda najdôležitejším ozdobným prvkom na monmente bol samotný vlys datovaný do doby cisára Konštantína. Na výšku meria necelých 1,2 metra. Prechádza všetkými štyrmi stranami oblúka. Pre dosiahnutie koherentného pochopenia vlysu je nevyhnutné



Obr. č. 5 Datovanie prvkov na oblúku

začať čítať vlys od krátkej západnej strany oblúka. Ďalej obísť celý oblúk a skončiť na mieste začiatku. Ide o bežnú stratégiu, ktorá sa používala najmä pri zdobení víťazných stĺpov. Vlys má formu vizuálnej časovej osi, ktorá predstavuje obdobie niekoľkých mesiacov (Coarelli 2008, 162).

Na západnej stene sa nachádza panel so scénou *profectio* (Obr. 6). Vyobrazuje Konštantínovu armádu pochodujúcu pravdepodobne z mestskej brány Milána, pripravenú na ceste konfrontovať Maxentiove vojská vo Verone. V ľavej časti pod bránou sa na konci sprievodu nachádza voz ťahaný štyrmi koňmi. Vezie dvoch dôstojníkov oblečených v tunikách, plášťoch a typických panónskych cylindrických kožušinových čapiciach¹ (Koeppel 1990, 41). Bezprostredne pred nimi kráča skupina veľmi podobne odetých vojakov. Ako to už pri cisárskych vlysoch býva, pomocný oddiel sprevádzajú rôzne zvieratá. Pred pomocným oddielom pochodujú ťažko ozbrojené jednotky v prilbách, s kopijami a štítmami. Medzi nimi sa tiež nachádzajú dve postavy nesúce štandardy vyobrazujúce bohyňu Victoriu a boha Sola Invicta. V pravej časti vedú zástup vojaci s hudobnými nástrojmi, ktorí pochodujú smerom na vzdialený koniec vlysu (Ferris 2013, 71; Lenski 2014, 168).

Na južnej strane oblúka je vlys rozdelený na dve samostatné časti. Na ľavej časti od centrálného priechodu je reliéfny panel s názvom *Obsidio Veronae* (Obr. 7). Autor tu zachytáva obliehanie Verony. Konštantín je na vlyse zobrazený s rukou opretou o veľký štít. Bohyňa Viktória, ktorá sa impozantne vznáša nad cisárom mu zároveň kladie na hlavu vavrínový veniec. Tvár cisára sa nedochovala. Konštantínove obliehacie jednotky sú rozdelené do dvoch hlavných skupín. V prednej časti scény môžeme vidieť zoradených rímskych vojakov so zdvihnutými štítmami a kopijami. Za nimi, menej zreteľne, je vyobrazený oddiel lukostrelcov strieľajúcich na opevnenie Verony (L'Orange 1939, 61-63). Na hradbách obliehaného mesta vidíme

¹Lat. *pileus pannonicus*.

obrancov vyzbrojených štandardnými štítmami, kopijami a v dvoch prípadoch tiež kameňmi. Na scéne je zachytený jeden Maxentiov vojak padajúci z vysokého cimburia hlavou nadol. Rovnako dôležité je vyobrazenie postavy oddeleného Konštantínovho vojaka so štítom nad hlavou priamo pod hradbami. Môžeme predpokladať, že ide o dôležitého muža, ktorý bol zapojený do nejakého manévru na prelomenie obrany (Koeppel 1990, 46).

Na pravej strane od centrálného priechodu je panel známy pod názvom *Proelium apud Tiberim* (Obr. 8). Zachytáva víťazstvo v bitke pri Milvijskom moste. Postava Konštantína sa nám opäť úplne nedochovala, avšak je umiestnená v deji napravo od scény a stojí na malej bárke na vode. Sprevádzajú ho bohyne Viktória, Roma a tiež riečny boh Tiber. Úplne naľavo na scéne sa nachádzajú dvaja hudobníci, ktorí trúbia na znak víťazstva. Reliéf je rozdelený na dve časti. V úzadí sú bohovia a bohyne, cisár, hudobníci i zvyšok Konštantínovej armády. Naopak v popredí je divoká rieka Tiber a ťažko vyzbrojené Maxentiove vojsko, ktoré buď padlo alebo bolo zahnané do rieky. Rovnako si môžeme všimnúť na ľavej strane kľačiaceho Maxentiovho vojaka prosiaceho o milosť (Ferris 2013, 73-78).

Cisárov slávnostný vstup do Ríma zachytáva scéna *Ingressus* na východnej strane oblúka (Obr. 9). Konštantín, opäť bez dochovanej hlavy, vstupuje do mesta ľahko identifikovateľnou bránou Porta Flaminia. Cisár sedí na voze vedenom štyrmi koňmi a opraty drží bohyňa víťazstva Viktória. Samotný voz bol zdobený akantovými úponkami. Konštantín je oblečený v prepásanej tunike s opaskom a plášťom. V jednej ruke drží zvitok, ktorý by mohol indikovať cisársku legitimitu. Zvyšok reliéfnej scény vyplňajú vojaci armády, pričom mnohé postavy sú duplikované (Koeppel 1990, 52-54).

Na severnej strane oblúka prechádzame od vojnových scén k dvom mierovým výjavom. Konštantín bol najprv vyobrazovaný ako výbojný cisár vo Verone a pri Milvijskom moste. Na tejto strane sa skôr javí ako cisár, ktorý rieši štátne záležitosti. Na východnej



Obr. č. 6 Konštantínovský vlys na západnej strane oblúka vyobrazujúci scénu profectio



Obr. č. 7 Konštantínovský vlys na západnej časti južnej strany oblúka s názvom Obsidio Veronae



Obr. č. 8 Konštantínovský vlys na východnej časti južnej strany oblúka s názvom vlysu Proelium apud Tiberim



Obr. č. 9 Konštantínovský vlys na východnej strane monumentu. Scéna s názvom ingressus



Obr. č. 10 Konštantínovský vlys vo východnej časti severnej strany oblúka. Vyobrazenie scény oratio augusti



Obr. č. 11 Konštantínovský vlys v západnej časti severnej strany víťazného monumentu.
Panel s názvom Liberalitas Augusti

scéne, tiež známej ako *Oratio Augusti* je zobrazený Konštantín obracajúci sa k rímskemu ľudu na Rímskom fóre (Obr. 10). Podobne ako pri predošlých paneloch i tu bez dochovanej tváre. Odetý je do vojenskej uniformy, aby zdôraznil nastolenie svojej súčasnej moci skrz vojenskú silu. Jeho postava sa nachádza v prostriedku scény, symbolicky ho autor umiestňuje do samotného centra rímskeho života a politiky. Publikum tvorí asi sedemdesiat mužských postáv. Konštantín je obklopený senátormi oblečenými v tógach (Ferris 2013, 80-81). Za povšimnutie tiež rozhodne stoja dve sochy na podstavcoch umiestnené na oboch stranách pódia. Najpravdepodobnejšou interpretáciou týchto dvoch bradatých postáv sú cisári Marcus Aurélius a Hadrián. Autor tak vyjadruje pomyselné potvrdenie jeho legitimacy predošlými veľmi úspešnými a najmä obľúbenými cisármi. V pozadí tiež môžeme vidieť mnoho mestských pamiatok. Zobrazený je trojpriechodový oblúk Septimia Severa, zničený jednopriechodový oblúk Tibéria, bazilika Julia reprezentovaná jej arkádami a bazilika Aemilia. Za postavou cisára sa týči päť stĺpov. Na jednom je socha boha Jupitera a ďalšie štyri pravdepodobne niesli sochy členov pôvodnej tetrarchie - Diokleciána, Maximiána, Konštantína Chlora a Galeria. Išlo o súčasť pamätníka decenálií, ktorý dal postaviť cisár Dioklecián v roku 303 po Kr. (L'Orange 1939, 82-85).

Najzápadnejší reliéf severnej strany oblúka je scéna rozdeľovania peňazí členom senátu a rímskemu ľudu. Tento panel poznáme pod názvom *Liberalitas Augusti* (Obr. 11). Ide o historickú udalosť *congiarium*, zaznamenanú 1. januára 313 po Kr. Podobizeň Konštantína sa opäť nachádza bez dochovanej hlavy na pódiu v samotnom strede reliéfu, pričom je vyvýšený ponad okolitý dav. Pri tejto príležitosti je oblečený veľmi jednoducho, sediac na stoličke alebo tróne. V ruke drží pravdepodobne drevený podnos na mince, z ktorého vysýpa peniaze. Viacero senátorov čaká na svoj prídel, no jeden muž je znázornený ako chamtivo chytá

niekoľko padajúcich mincí do záhybov na svojej tóge. Po stranách cisára sú okrem iných dve postavy, ktoré držia fakle, a tak poskytujú svetlo. Vo vrchnej časti reliéfu môžeme vidieť štyri ručné miestnosti, obývané byrokratmi. Počítajú, triedia peniaze a vedú písomné záznamy o rozdaných sumách. V každej miestnosti sú vyobrazení štyria účtovníci, sediaci na nízkych laviciach. V strede každej miestnosti je veľmi ťažko identifikovateľný predmet. Bádania sa domnievajú, že by mohlo ísť o pokladnicu. V scéne je taktiež zachytených mnoho mužov a šesť detí, naťahujúcich ruky v geste potreby smerom k cisárovi. Niet pochyb o tom, že vlys štýlisticky patrí do značnej miery k umeleckej tradícii neskoroantických sarkofágov (L'Orange 1939, 89-102; Ferris 2013, 78-84).

Na východnej a západnej strane oblúka sa nad vlysom nachádzajú dve dekoratívne neskoroantické tondá. Na východnej strane je Sol Invictus vyobrazený ako stúpa smerom nahor na kvadrige a v pravej ruke zvierá slnečnú guľu. Pri svojom výstupe na oblohu nasleduje malú okrídlenú postavičku držiacu pochodeň. Z morskej hladiny ich pritom pozoruje Okeanus.

Tondo na západnej strane zobrazuje bohyňu Lunu, oblečenú v dlhom splývavom odeve, klesajúcu na voze smerom k obzoru. Hesperus je prítomný podobne ako na predošlom tonde a pod ním autor vyobrazil čakajúceho Okeana (Lenski 2014, 166-167; Elsner 1998, 165; Obr. 12).

Tieto dva reliéfné obrazy spolu predstavujú neúprosné plynutie času, ktorému nemožno uniknúť. Tvorí súčasť rozprávania na oblúku, ktorý sa sústreďuje na vzťah a prepojenie minulosti, prítomnosti a budúcnosti. Sú to dokonalé kúsky rímskeho klasicistického umenia. Existencia takýchto reliéfov odporuje myšlienke, že konštantínovské prvky predstavujú akési nedokonalejšie umenie, v dôsledku nedostatku zručných sochárov a murárov (Ferris 2013, 68).

Ďalšími ozdobnými prvkami datovanými do doby vlády cisára Konštantína sú podstavce. Podopierajú štyri samostatne



Obr. č. 12 Tondá na východnej a západnej strane oblúka.
Boh Sola Invicta (hore) a bohyňa Luna (dole).



Obr. č. 13 Reliéfné zdobené podstavce podopierajúce
samostatne stojace stĺpy

stojace stĺpy, pred oboma dlhými fasádami monumentu (Obr. 13). Svojimi reliéfnymi prvkami sa okrem pár detailov na seba veľmi podobajú a rovnako pripomínajú podstavce z oblúka cisára Septimia Severa. Zdobené sú z troch strán. Zachytávajú bohyňu Viktóriu, rímskych vojakov a zajatých barbarských mužov spolu s rodinami. Stretávame sa s dvomi typmi barbarov - severanmi a orientálcami. Severania majú dlhé brady, sú mohutnejší a na pohľad urastenejší. Tento typ sa často používal pre zobrazenie Galov a Germánov. Pre znázornenie orientálcov bola u mužov kľúčová frygická čiapka a u žien tiara (L'Orange 1939, 109-111).

V rámci historického kontextu je výskyt takýchto prvkov ťažko interpretovateľný. Konštantínov vlys vyobrazuje rímsku armádu bojujúcu v občianskej vojne proti armáde Maxentia, a preto existencia barbarov na monumente sa javí byť neopodstatnená. Dôležité je prihliadať aj na skutočnosť, že vyobrazenie barbarov v reťaziach bolo hlboko zakorenené v predstavách imperiálneho triumfu Rimanov. Môže teda ísť o náhradu za zajatcov Maxentiovej armády po porážke pri Milvijskom moste (Ferris 2013, 68).

Zaujímavé, no podstatne horšie dochované, sú ozdobné busty vsadené do dvoch bočných priechodov oblúka. V každej stene sa nachádzal pôvodne jeden pár, takže vyhotovených bolo celkovo až osem búst. Avšak nie všetky prežili dodnes. Vo východnej chodbe na jej východnej stene sa nachádza busta bojovníka v brnení, ktorého ťažko poškodená tvár znemožňuje priamu identifikáciu. Sprevádzaný je bohyňou Viktóriou. Hneď vedľa neho sa vyskytovala druhá busta, ktorá bola odstránená. Bustu na západnej strane východnej chodby môžeme interpretovať ako boha Sola, vyobrazeného s korunou pripomínajúcou slnečné lúče. Druhá busta na západnej stene sa taktiež nezachovala. V západnej chodbe na jej východnej stene sú dve busty postáv v brnení. Jedna je sprevádzaná dvomi bohyňami víťazstva. Na západnej stene sa zachovala iba jedna busta mužskej postavy, ktorá na sebe na rozdiel od ostatných troch mužov zobrazených v bustách, nemá vojenský kyrys. Ich interpretácia je komplikovaná. Vyobrazenie štyroch mužov môže odkazovať na štyroch cisárov tetrarchie. Avšak táto možnosť sa javí ako málo pravdepodobná, nakoľko tieto busty sú relatívne malé a umiestnené sú na miestach, kde by si ich väčšina divákov nemusela všimnúť. Takisto víťazstvo Konštantína nad Maxentiom v podstate znamenalo rozdelenie a ukončenie tejto organizácie vlády. Omnoho viac pravdepodobná sa zdá interpretácia, že štyri mužské busty vyobrazujú Konštantína s mužskými členmi rodiny. Jeho dvoch synov a tiež zosnulého otca Konstantia Chlora (Ferris 2013, 67; Lenski 2014, 176).



Obr. č. 14 Cviker nad centrálnym priechodom oblúka.
Vyobrazenie bohyně Victorie.

Medzi posledné prvky reliéfnej výzdoby datovanej do doby vlády cisára Konštantína patria cvikre a záverové klenáky. Zdobené cvikre nad centrálnym oblúkom na severnej a južnej fasáde vyobrazujú bohyně Viktórie držiace trofeje, ktoré sprevádzajú cupidi (Obr. 14). Odkazujú na štyri ročné obdobia a teda opäť ide o prepojenie s plynutím času, ktoré sa mohlo stať istým leitmotívom víťazného oblúka. Nad vedľajšími bočnými priechodmi sú reliéfne vyobrazenia riečnych bohov (Obr. 15). Z obidvoch strán ich je dohromady osem. Ich prítomnosť je veľmi jednoducho pochopiteľná v kontexte úlohy, ktorú zohral Tiber pri porážke Maxentiovej armády a jeho vlastného utopenia (*Ferris 2013, 68*).

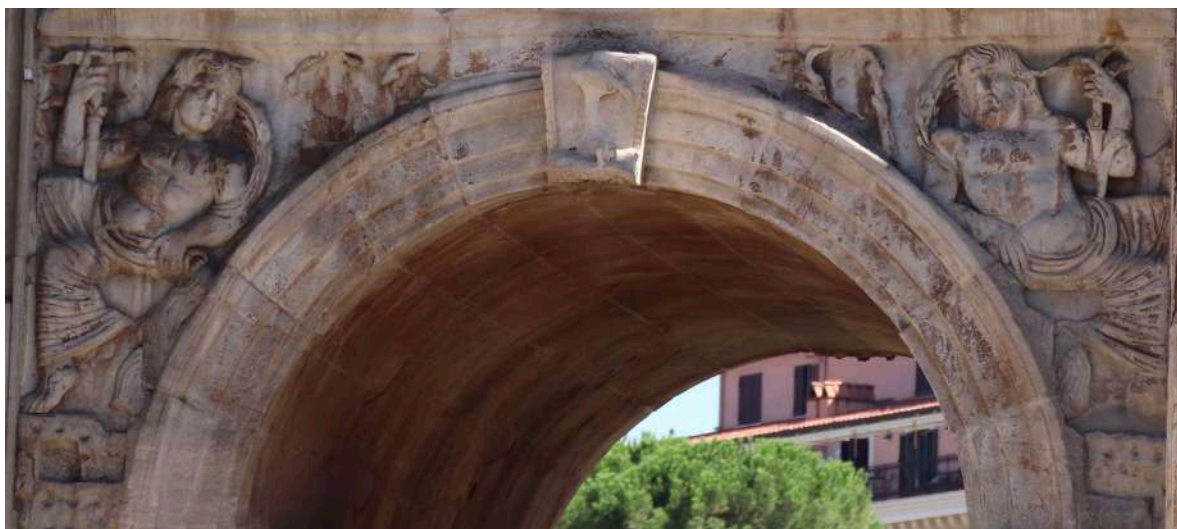
Interpretáciu figúr na záverových klenákoch komplikuje ich zlý stav dochovania. Medzi postavy, ktoré sa H. P. L'Orangeovi podarili

interpretovať patria Merkúr s kohútom, Quies alebo Securitas Reipublicae, Genius Populi Romani, Roma Aeterna a boh Mars (*L'Orange 1939, 145-150*).

Trajanovské spolie

Už pri pohľade z diaľky na víťazný oblúk si divák ihneď všimne štyri sochy dáckych väzňov (Obr. 16). Týčia sa na hlaviciach korintských stĺpov z južnej i severnej strany monumentu. Pravdepodobne pochádzali z Trajánovho fóra. Ich prominentné umiestnenie na tak dobre viditeľnom mieste ponúka, rovnako ako pri barbarských väzňoch vyobrazených na Konštantínovských podstavcoch, otázku vhodnej interpretácie (*Ferris 2013, 52*). Predpokladáme, že môže ísť o všeobecné vyobrazenie porážky a znázornenie odvekých nepriateľov antického Ríma - barbarov. Autor ich zachytáva so sklonenými hlavami a zviazanými rukami pred sebou. Všeobecne sa toto interpretuje ako dodanie istého nádychu dôstojnosti. Cieľom mohlo byť hlbšie prepojenie Konštantína so všeobecne uznávaným cisárom Trajánom (*Ferris 2013, 52*).

V hlavnom priechode sú po stranách umiestnené dva monumentálne vlysové dvojpanely (Obr. 17). Zobrazujú samotného cisára Trajana s portrétom upraveným tak, aby pripomínal Konštantína. Vlysový dvojpanel na západnej stene centrálnej chodby obsahuje zložitú scénu zúrivej bitky. Obklopený rímskymi jednotkami je cisár



Obr. č. 15 Cviker vyobrazujúci riečnych bohov nad vedľajším bočným priechodom



Obr. č. 16 Vyobrazenie štyroch dáckych väzňov stojacich na atike obúka

Traján vyobrazený vo vojenskom kyryse ako na koni šliape po dáckom barbarovi. Jeho vo vetre vlajúci plášť dodáva scéne dynamiku a okamžite priťahuje pohľad diváka k postave cisára. Ďalej môžeme vidieť dáckeho bojovníka

ako kľací a prosí o milosť pred Trajánovým vzpínajúcim sa koňom. Ostatní Dákovia bojujú s rímskymi jednotkami. Na ľavej strane scény je množstvo rímskych vojakov, ktorí v rukách držia odrezané hlavy nepriateľov. Nakolko je



Obr. č. 17 Dva reliéfne dvojpanely z centrálneho priechodu oblúka.
Reliéf vľavo sa nachádza na západnej stene centrálneho priechodu, reliéf vpravo na východnej stene



Obr. č. 18 Dva reliéfne dvojpanely datované do obdobia cisára Trajána ležiace na atike Konštantínovho oblúka.
Panel vľavo sa nachádza na východnej strane oblúka, panel vpravo na západnej strane.

veľmi nepravdepodobné, že by sa cisár zúčastnil takéhoto stretu, scénu je potrebné vnímať skôr ako metaforu víťazstva cisára a rozšírenia územia Ríma, prostredníctvom armády a tvrdej sily (Ferris 2013, 52).

Druhý vlysový panel na východnej stene centrálneho priechodu zobrazuje príchod Trajána, odetého do cisárskeho kyrsu. Stojí na čele svojich vojsk a bohyňa Viktória ho dekoruje vencom. Scénu dopĺňajú dve personifikácie cisárskych cností. Virtus je oblečená ako Amazonka a Honos odetá v brnení, s topánkami z levej kože. Na druhej polovici dvojitého panelu je zachytená scéna bitky. Autor tu vyobrazil rímske jednotky šliapajúce po barbaroch kopytami svojich koní (Leander Touati 1987, 14-16).

Dva reliéfne zdobené panely nachádzajúce sa na atike z východnej aj západnej strany sú podobne datované do doby vlády cisára Trajána. Na oboch môžeme vidieť boje medzi

rímskymi vojakmi a dáckymi barbarmi, avšak samotný cisár nie je zobrazovaný na žiadnom z reliéfov (Obr.18).

Východná strana predstavuje scénu zúrivých rímskych jazdcov, ktorí šliapu po dáckych bojovníkoch. Pred nimi sú vyobrazení rímski pešiáci, ktorí sprevádzajú dôležitého zajatca s rukami zviazanými za chrbtom. Reliéf na západnej strane oblúka znázorňuje ťažko vyzbrojenú kavalériu triumfálne jazdiacu po telách mŕtvych barbarov. V pozadí tiež môžeme vidieť trúbiacich vojenských trubačov (Ferris 2013, 52; Kleiner 1992, 221).

Hadriánovské tondá

Prvky datované do doby vlády cisára Hadriána pozostávajú z ôsmich tond, ktoré sú dnes známe ako lovecké tondá. Pokiaľ ide o pôvod týchto výzdobných prvkov, tak do dnešných dní sú témou značných diskusií.



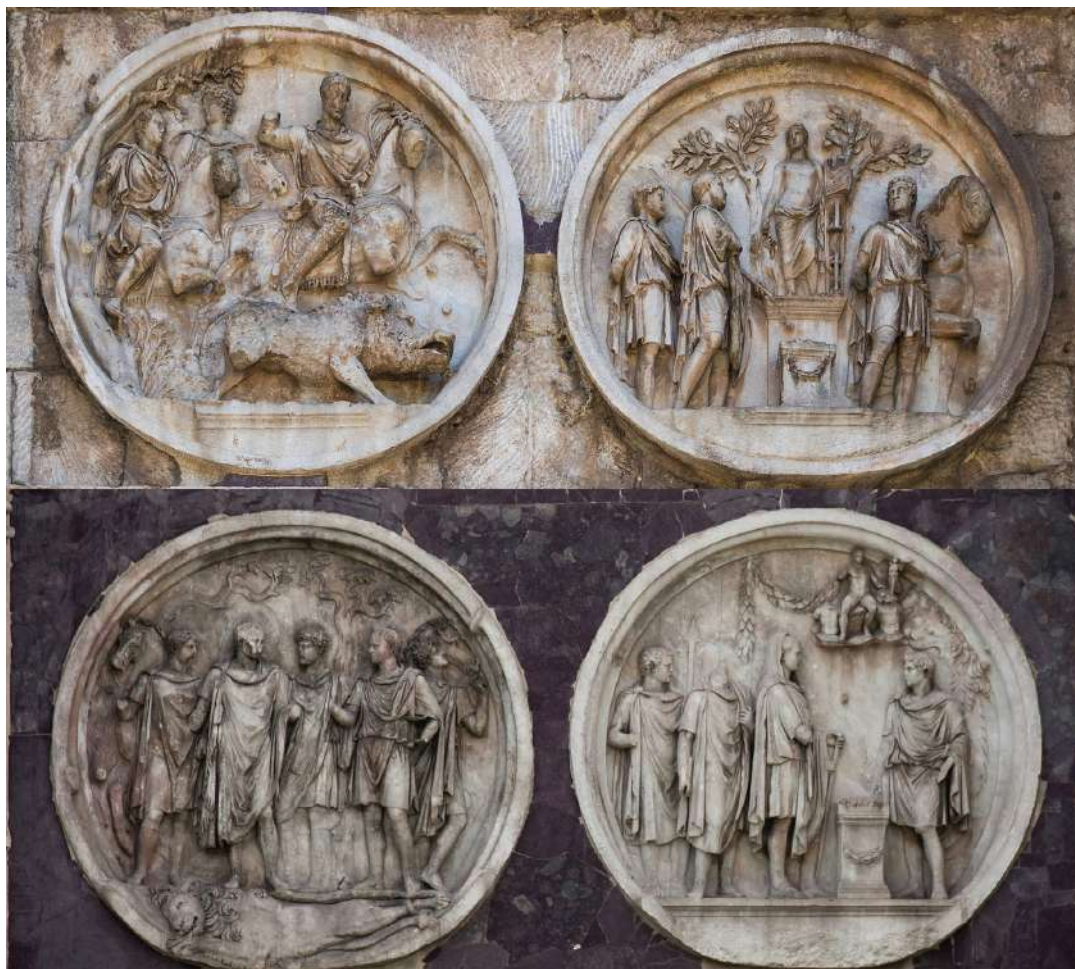
Obr. č. 19 Hadriánovské tondá ležiace na južnej strane oblúka. Vyobrazenie odchodu na lov (vľavo hore), obetovanie bohu Silvánovi (vpravo hore), lov na medveďa (vľavo dole) a obeť bohyni Diane (vpravo dole).

Pôvodne mohli byť odobraté z cisárovho pamätníka oslavujúceho Hadriánove cesty alebo jeho lásku k lovu (*Boatwright 1987, 199*). Menej pravdepodobná je možnosť, že pochádzajú z chrámu alebo hrobky jeho obľúbenca, krásneho Antinoosa (*Ferris 2013, 55*). V kontexte ich sekundárneho použitia na oblúku sa značne líšia od ostatných výzdobných prvkov. Zobrazujú scény, ktoré nijak nesúvisia s vojnou, imperiálnym triumfom alebo dobytím nového územia. Ide skôr o akési zosobnenie prejavov cnosti v osobe samotného cisára Konštantína. Lov na divokú zver bol v čase vlády Hadriána i Konštantína výrazným znakom moci a postavenia. Tieto tondá sú umiestnené v pároch nad každým z bočných priechodov, takže štyri na južnej i severnej strane oblúka. Na južnej fasáde sú zľava doprava vyobrazenia odchodu na lov, obetovanie bohu Silvánovi, lov na medveďa a obeť

bohyni Diane (Obr. 19). Na severnej strane sú zľava doprava zobrazenia lovu na diviaka, obetovania bohu Apolónovi, ukončenie lovu na levy a obeť bohu Herkulovi (Obr. 20). Postavy a najmä hlavy cisára Hadriána boli upravené a pretvorené tak, aby boli čo najviac podobné cisárovi Konštantínovi (*Boatwright 1987, 199-202*).

Panely z obdobia vlády Marca Aurélia

Na oboch dlhých stranách oblúka vo vrchnej časti atiky sa nachádzajú azda najprepracovanejšie a najkomplexnejšie dochované reliéfne panely. Vyobrazujú cisára Marca Aurélia a datované sú približne do roku 176 po Kr. Na západnom konci južnej strany víťazného monumentu boli architektami spárované reliéfy s názvami *Rex Datus* a *Clementia* (Obr. 21). Panel *Rex Datus* odvodzuje svoj názov od scény, na ktorej je vidieť predstavenie vazalského barbarského



Obr. č. 20 Hadriánovské tondá ležiace na severnej strane oblúka. Vyobrazenie lovu na diviaka (vľavo hore), obetovanie bohu Apolónovi (vpravo hore), ukončenie lovu na levy (vľavo dole) a obetu bohu Herkulovi (vpravo dole).

kráľa rímskej armáde v miestnom tábore. Cisár stojí na pódiu a v pozadí vlajú vo vetre početné vojenské štandardy. Vyobrazenie pomyslene rozpráva o podpísaní mierovej zmluvy medzi Rímom a kmeňom barbarov v oblasti za Dunajom (*Angelicoussis 1984, 150*). Reliéf s motívom *Clementia* zobrazuje ďalšiu scénu v tábore s rímskymi vojakmi ťahajúcimi väzňov pred cisára. Intencionalitou výjavu bolo ukázať divákovi zhovievavosť a súcit Marca Aurélia (*Kleiner 1992, 289*).

Na východnom konci južnej fasády boli dohromady spojené scény *adlocutio* a *lustratio* (Obr. 22). *Adlocutio* zobrazuje cisára v tunike a plášti opäť na vysokom pódiu, ako sa prihovára svojim jednotkám. Predpokladáme, že táto udalosť prebehla tesne pred bitkou a je nemožné spojiť ju s nejakým konkrétnym historickým okamihom (*Kleiner*

1992, 289). *Lustratio* znázorňuje vykonávanie očistnej obety pred bitkou. Marcus Aurélius obetuje nad trojnožkou. V pozadí stojí pomocník pri obete (*victimarius*), nositeľ cisárskeho portrétu (*imaginifer*) v medvedej koži a nositeľ orla légie (*aquilifer*). Autor zachytáva na reliéfe aj hudobníkov hrajúcich na hudobné nástroje v snahe odohnať zlých duchov. Pri nohách Marca Aurélia sa nachádza prasa, ovca a býk čakajúci na obetu (*Koeppel 1986, 66-68*).

Na východnom konci severnej strany sa nachádzajú reliéfne tabule *Adventus* a *Profectio* (Obr. 23). *Adventus* zachytáva úspešne ukončenie vojenského ťaženia pri Dunaji a návrat cisára do Ríma. Pozadiu dominuje *quadrifrons* zdobený slonmi a chrám Fortuny Redux. Tento konkrétny panel je jedinečný, nakoľko autor cisára vyobrazuje len v kombinácii s božstvami



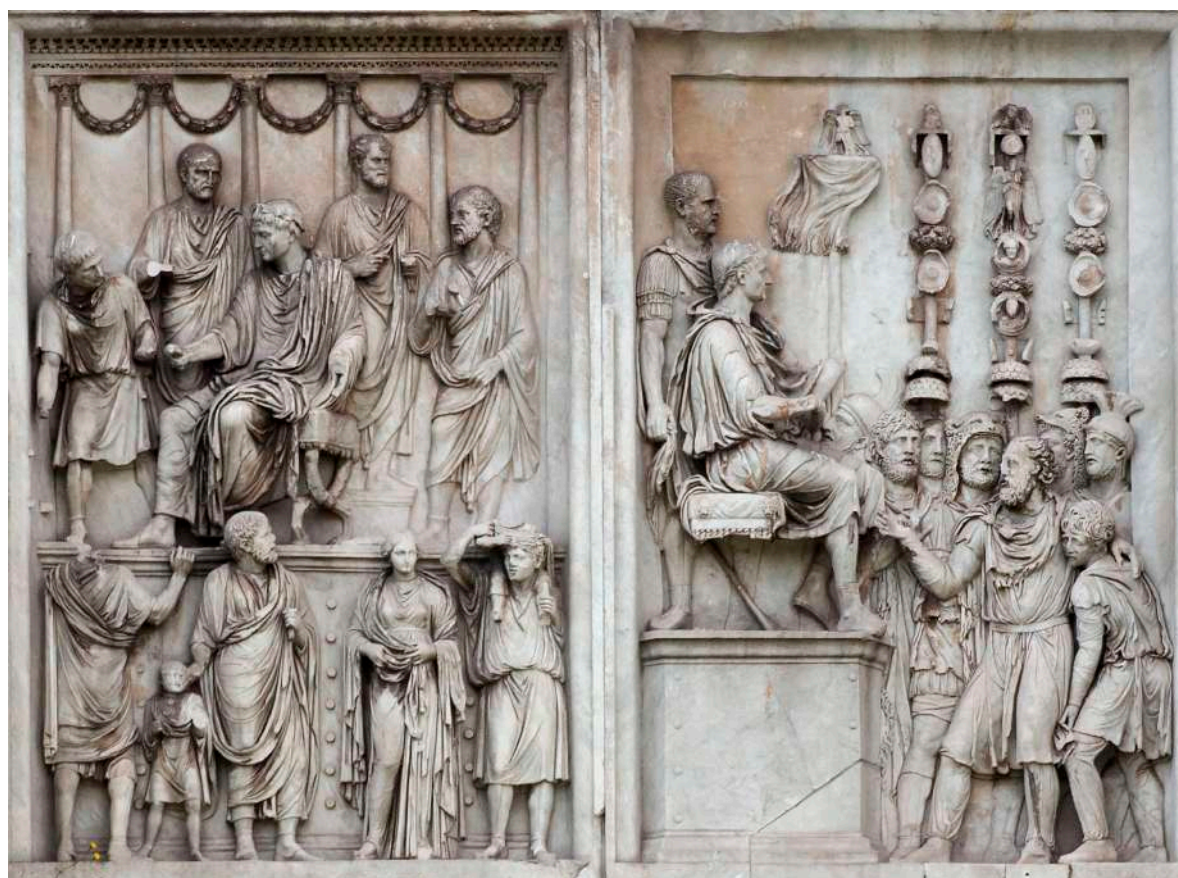
Obr. č. 21 Reliéfy Marca Aurélie s názvami Rex Datus a Clementia



Obr. č. 22 Reliéfné tabule vyobrazujúce scény adlocutio a lustratio



Obr. č. 23 Panely Marca Aurélia s názvami Adventus a Profectio



Obr. č. 24 Panely Marca Aurélia s názvami Justitia a Liberalitas

alebo mytologickými postavami. Cisár stojí v centre reliéfu a je sprevádzaný postavami boha Marsa a bohýň Romy a Viktórie (Ferris 2013, 61).

Panel *Profectio* sa sústreďuje na scénu cisárovho odchodu do germánskych vojen v roku 169 po Kr. Cisára sprevádza jeho pravá ruka Tiberius Claudius Pompeianus a bradatý *genius senatus* v tóge. Obklopení sú rímskymi jednotkami. Pozadiu dominuje Porta Triumphalis. Polonahú postavu v pravom dolnom rohu G. Koepfel interpretuje ako personifikáciu Via Flaminia, no podľa I. Ferrisa ide skôr o zosobnenie Virtus (Koepfel 1986, 56-58; Ferris 2013, 61).

Na západnej strane severnej fasády vidíme spárované panely *Justitia* a *Liberalitas* (Obr. 24). Tabula *Justitia* vyobrazuje barbarských väzňov privádzaných pred cisára vo vojenskom tábore. Staršieho muža podopiera mladík, možno syn. Nachádzajú sa pred cisárom sediacim na stoličke postavenej na vysokom pódiu. Môžeme konštatovať, že ide o podriadenie barbarov cisárovi. Panel *Liberalitas* reprezentuje štandardnú udalosť spojenú s cisárovým návratom späť do Ríma, po úspešnom vojenskom ťažení. Cisár sedí na kurulskom kresle a oslavne rozdáva peniaze ľuďom. Za postavou cisára nechýba Pompeianus a dvaja ďalší muži v tógach.

Je pravdepodobné, že reliéf vyobrazuje skutočnú udalosť, ktorú bádatelia stotožnili s aktom štedrosti *liberalitas* z roku 177 po Kr. (Angelicooussis 1984, 155; Kleiner 1992, 291).

Záver

Triumfálne oblúky sprevádzali dejiny Rímskej ríše po celú dobu jej trvania. Ich veľkoleposť a sláva, ktorú prezentovali v starovekom svete, prežili až do súčasnosti. Hlavným cieľom tohto príspevku bolo osvetliť čitateľom ikonografický program architektúry a reliéfov na Konštantínovom oblúku. Ten v prvom rade tvorili početné spolie z rôznych období vlád cisárov Trajána, Hadriána a Marca Aurélia. Medzi sekundárne použité prvky na oblúku môžeme zaradiť osem sôch dáckych väzňov, veľký vlys datovaný do obdobia Trajána, Hadriánove lovecké tondá a panelové reliéfy Marca Aurélia. Z Konštantínovej éry potom pochádzajú nápisy, tondá, busty, podstavce a vlys. Práve kvôli použitiu mnohých spolií je Konštantínov oblúk azda jednou z najviac diskutovaných stavieb svojej doby. Ide zároveň o poslednú monumentálnu stavbu antického Ríma, ktorá je spojená s osobou cisára Konštantína I. a do istej miery je oblúk odrazom jeho pomerne kontroverznej životnej cesty.

Zoznam použitej literatúry

- Angelicooussis 1985 E. Angelicooussis: The Panel Reliefs of Marcus Aurelius. *Römische Mitteilungen*, 1984, 141-205.
- Bandinell 1971 R.R. Bandinell: Rome: The Late Empire: Roman Art, A.D. 200-400 (Arts of Mankind). Thames and Hudson, 1971, 70-83.
- Boatwright 1987 M.T. Boatwright: Hadrian and the City of Rome. Princeton: Princeton University Press, 1987, 199-202.
- Coarelli 2008 F. Coarelli: Rome and Environs, An Archaeological Guide. University of California Press, Berkeley, 2008, 160-164.
- Daskalothanassis 2020 N. Δασκαλοθανάσης: The Arch of Constantine in Rome and the Genealogy of the Western Tradition: from Giorgio Vasari to Alois Riegl. *Ariadne* 25-26. 2020, 153-172.
- Elsner 1998 J. Elsner: From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms. *Papers of the British School at Rome*, Vol. 68, 1998, 149-184.
- Ferris 2013 I. Ferris: The Arch of Constantine Inspired by the Divine. Amberley Publishing, 2013.

- Hannestad 1988* N. Hannestad: Roman Art and Imperial Policy. Aarhus University Press, Aarhus, 1988, 318-332.
- Jones 2000* M.W. Jones: Genesis and Mimesis: The Design of the Arch of Constantine in Rome, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 59, No. 1 2000, 50-77.
- Kleiner 1992* D. Kleiner: Roman Sculpture, Yale Publications in the History of Art. 1992, 220-222, 251-252, 261, 288-295, 444-455.
- Koeppel 1986* G. Koeppel: Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadranischer bis konstantinischer Zeit. Bonner Jahrbücher Bd. 186, 1986.
- Koeppel 1990* G. Koeppel: Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VII. Der Bogen des Septimius Severus, die Decennalienbasis und der Konstantinsbogen. Bonner Jahrbücher Bd. 190, 1990, 38-64.
- Leander Touati 1987* A.M. Leander Touati: The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art. Svenska institutet i Rom, Lund. 1987, 12-30.
- Lenski 2014* N. Lenski: The Sun and the Senate: The Inspiration for the Arch of Constantine, In: Constantino il Grande: alle radici dell'Europa, Vatican City, 2014, 155-196.
- L'Orange 1939* H.P. L'Orange: Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte. No. 10. 1939.
- Marlowe 2006* E. Marlowe: Framing the Sun: The Arch of Constantine and the Roman Cityscape, The Art of Bulletin Vol. 88, No. 2, 2006, 223-242.
- Panella, Pensabene 1998* C. Panella: Technice costruttive e modalità di inserimento dell'apparato decorativo. In: Pensabene, P., Panella, C.: Arco di Constantino tra archeologia e archeometria. Roma, 1998, 43-73.
- Richardson 1992* L. Richardson Jr.: A New Topographical Dictionary of Ancient Rome. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, 24-25.

Obrazová príloha

Obr. 1: Mapa antického Ríma so zaznačeným bodom Konštantínovho víťazného oblúka (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Topography_and_Monuments_of_Ancient_Rome.jpg>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 2: Dedikačný nápis (Zdroj:< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom_-_Konstantinsbogen_-_Inschrift.jpg>, [15. 5. 2022])

Obr. 3: Južná strana víťazného oblúka (Zdroj:<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine_\(Rome\)_-_South_side,_from_Via_triumphalis.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine_(Rome)_-_South_side,_from_Via_triumphalis.jpg)>, [15. 5. 2022])

Obr. 4: Severná strana víťazného oblúka (Zdroj:<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine_\(Rome\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine_(Rome).jpg)>, [15. 5. 2022])

Obr. 5: Datovanie prvkov na oblúku (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantine_arch_datation.svg>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 6: Konštantínovský vlys na západnej strane oblúka vyobrazujúci scénu *profectio* (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Decorations_on_Arch_of_Constantine,_West_Profectio.JPG>, [15. 5. 2022])

Obr. 7: Konštantínovský vlys na západnej časti južnej strany oblúka s názvom *Obsidio Veronae* (Zdroj: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_-_Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round_\(5177813837\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_-_Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round_(5177813837).jpg)>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 8: Konštantínovský vlys na východnej časti južnej strany oblúka s názvom vlysu *Proelium apud Tiberim* (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine_Constantinian_frieze_Battle_of_the_Milvian_Bridge.jpg>, [15. 5. 2022])

Obr. 9: Konštantínovský vlys na východnej strane monumentu. Scéna s názvom *ingressus* (Zdroj: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine_East_Frieze.jpg>, [15. 5. 2022])

Obr. 10: Konštantínovský vlys vo východnej časti severnej strany oblúka. Vyobrazenie scény *oratio augusti* (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantinian_frieze_North_east_Oratio.jpg>, [15. 5. 2022])

Obr. 11: Konštantínovský vlys v západnej časti severnej strany víťazného monumentu. Panel s názvom *Liberalitas Augusti* (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Konstantinbâgen_detalj_02.jpg>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 12a-b: Tondá na východnej a západnej strane oblúka. Obr. 12a vyobrazuje boha Sola Invicta a obr. 12b vyobrazuje bohyňu Lunu (Zdroje:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Detail_Constantine%27s_Arch_Round_relief_Rome_1.jpg, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Decorations_on_Arch_of_Constantine.JPG>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 13: Reliéfne zdobené podstavce podopierajúce samostatne stojace stĺpy (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantine_Arch_Roman_Trophy_IMG_6576.jpg>, [15. 5. 2022])

Obr. 14: Cviker nad centrálnym priechodom oblúka. Vyobrazenie bohyne Victorie. (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine,left_down_spandrel.jpg>, [15. 5. 2022])

Obr. 15: Cviker vyobrazujúci riečnych bohov nad vedľajším bočným priechodom (Zdroj:<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine_\(48413066697\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine_(48413066697).jpg)>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 16a-d: Vyobrazenie štyroch dáckych väzňov stojacich na atike oblúka (Zdroje:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dacian_Constantin_Arch_IMG_6559.jpg, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dacian_Constantine_Arch_IMG_6696.jpg, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dacian_Constantine_Arch_IMG_6697.jpg, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dacian_Constantine_Arch_IMG_6698.jpg>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 17a-b: Dva reliéfne dvojpanely z centrálného priechodu oblúka. Reliéf 17a sa nachádza na západnej stene centrálného priechodu, reliéf 17b na východnej stene (Zdroje:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fregio_di_Traiano_02.JPG, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco_di_Costantino_-_Roma_41.jpg>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 18a-b: Dva reliéfne dvojpanely datované do obdobia cisára Trajána ležiace na atike Konštantínovho oblúka. Panel 18a sa nachádza na východnej strane oblúka, panel 18b na západnej strane. (Zdroje:<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Larc_de_Constantin_\(Rome\)_5983225971.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Larc_de_Constantin_(Rome)_5983225971.jpg), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine_Trajanic_frieze_panel_Attic_West_Rome_\(8130481114\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Constantine_Trajanic_frieze_panel_Attic_West_Rome_(8130481114).jpg)>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 19a-b: Hadriánovské tondá ležiace na južnej strane oblúka. Obr. 19a vyobrazuje odchod na lov a obetovanie bohu Silvánovi. Obr. 19b zachytáva lov na medveďa a obeť bohyni Diane. (Zdroj:< [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_-_Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round_\(5177813837\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_-_Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round_(5177813837).jpg), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_-_Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round_\(5178421890\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_-_Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round_(5178421890).jpg)>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 20a-b: Hadriánovské tondá ležiace na severnej strane oblúka. Obr. 20a vyobrazuje lov na

diviaka a obetovanie bohu Apolónovi. Obr. 20b zachytáva ukončenie lovu na levy a obeť bohu Herkulovi. (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_Constantine_reliefs,_Rome,_Italy.jpg,https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Konstantinbågen_detalj_02.jpg >, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 21: Reliéfy Marca Aurélia s názvami *Rex Datus* a *Clementia* (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roma_Arch_Constantine_Detail2.JPG>, [15. 5. 2022])

Obr. 22: Reliéfné tabule vyobrazujúce scény *adlocutio* a *lustratio* (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco_di_Costantino_-_Roma_15.jpg>, Upravil: J. Ondrášik, [15. 5. 2022])

Obr. 23: Panely Marca Aurélia s názvami *Adventus* a *Profectio* (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcus_Aurelius_relief,_Adventus,_Profectio.jpg>, [15. 5. 2022])

Obr. 24: Panely Marca Aurélia s názvami *Justitia* a *Liberalitas* (Zdroj:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcus_Aurelius_relief,_Liberalitas,_Clementia.jpg>, [15. 5. 2022])

Gallienov víťazný oblúk VERONIKA MACHÁČIKOVÁ

Predložený príspevok sa zaoberá víťazným oblúkom cisára Galliena. Ten je súčasťou opevnenia vybudovaného Serviom Tulliom. Pôvodne išlo o mestskú bránu, ktorá bola neskôr prestavaná a rededikovaná cisárovi Gallienovi. Cieľom príspevku je oboznámiť čitateľa s konkrétnym oblúkom a zhrnúť získané poznatky o ňom. Tie *môžeme čerpať od antických autorov*, dobových kresieb a z publikácii, ktoré sa venujú Rímu a rímskej architektúre.

Kľúčové slová: oblúk, Rím, Gallienov víťazný oblúk, Porta Esquilina

Úvod

Gallienov oblúk sa nachádza na rímskom pahorku Esquilin. Z architektonického hľadiska išlo pôvodne o jednu zo vstupných brán do mesta označovanú ako *Porta Esquilina*, ktorá bola neskôr prestavaná na víťazný oblúk dedikovaný cisárovi Gallienovi. V príspevku sa budeme venovať samotnému oblúku. Cieľom je charakterizovať ho z pohľadu topografie, stavu bádania, antických správ, architektúry, ikonografie a súčasného stavu bádania.

Dejiny bádania

Gallienov oblúk (*Arcus Gallieni*) sa okrajovo spomína vo viacerých všeobecnejších publikáciách encyklopedického charakteru, ktoré sa venujú Rímu alebo konkrétne rímskej architektúre.

K publikáciám venujúcim sa komplexne rímskej architektúre, ktorá spomína aj tento oblúk, patrí napríklad práca S. B. Platnera a T. Ashbyho (1929) a L. Richardsona, ktorý ich rozsiahly Topografický slovník ešte doplnil (1992). L. Haselberger sa venuje časti mesta, kde sa oblúk nachádza, ale spomína ho len okrajovo (2002, 119). Oveľa podrobnejšie opisuje oblúk F. Coarelli v knihe Rím a okolie: archeologický sprievodca (*Rome and Environs: An Archaeological Guide*). Zaoberá sa ním v rámci kapitoly zameranej na časť mesta, kde sa oblúk nachádza. Tu je spomínaný pod názvom Porta Esquilina (Coarelli 2007, 177-180).

Predmetom vyššie spomínaných štúdií sú aj zmienky antických autorov, základné

informácie o polohe oblúka v rámci mesta, jeho súčasné rozmery a materiál z ktorého je postavený.

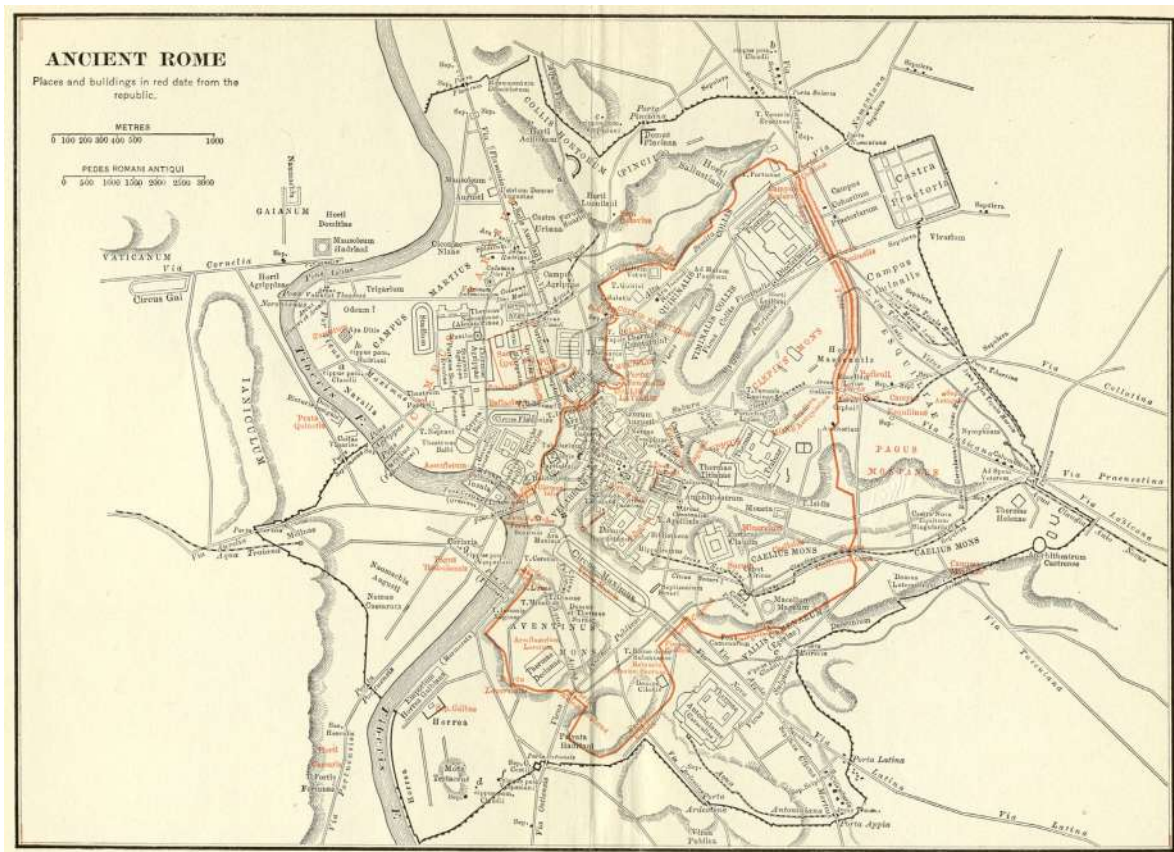
Veľmi stručné, ale aktualizované informácie nájdeme aj v sprievodcovi Rím. Oxfordský archeologický sprievodca (*Rome. An Oxford Archeological Guide*), ktorý vytvorila A. Claridge (1998). Opisuje časti oblúka, ktoré boli zničené v 15. storočí a dedikačný nápis, pričom uvádza jeho preklad do angličtiny. Tento preklad sa líši od iných publikácií, napríklad od štúdie zameranej na rímske oblúky (2019, 35). Rozdiel je v niektorých slovách, avšak význam zostáva v zásade rovnaký.

V publikácii Rím, Ostia a Pompeje: Pohyb a priestor (*Rome, Ostia and Pompeii: Movement and Space*) je kapitola *Movement and Urban Development at Two City Gates in Rome*. Autori tu opisujú dopravu a rozvoj mestských štruktúr od čias Augusta do konca 5. storočia (Malmberg/Bjur 2011, 361-385).

Dôležitú časť tvorí aj výskum oblúka a kostola San Vito, ktorý sa nachádza v jeho blízkosti. Výskum sa zameriaval na zvyšky vodovodných kanálov a ich prepojenie na významné akvadukty (Andrews/Bernard 2017, 244-265). Neoddeliteľnou súčasťou je aj analýza dochovaných epigrafických pamiatok, ktorú nájdeme aj v *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL VI.1106) alebo v *Inscriptiones Latinae Selectae* (ILS 548).



Obr. č. 1 Súčasná podoba Gallienovho oblúka.



Obr. č. 2 Mapa starovekého Ríma od autora S. B. Platnera

Antické správy

Gallienov oblúk bol postavený v roku 262, na mieste mestskej brány *Porta Esquilina*, ktorá už v tom čase neplnila svoju pôvodnú funkciu. Najstaršie zmienky antických autorov pochádzajú z obdobia 1. - 2. storočia a venujú sa len opisu tejto vstupnej brány a oblasti Ríma v starších obdobiach. Opis Gallienovho oblúka sa nám v antických prácach nedochoval.

Pôvodná mestská brána bola prestavaná už v augustovskom období. Dionýsios z Halikarnasu upozornil, že bola súčasťou najviac zraniteľnej časti mesta, ktorá siahala až po časť *Porta Collina*. Preto bola táto oblasť v 5. storočí pred Kr. umelo spevnená. Bola pred ňou vyhlbená priekopa, ktorá vo svojej najužšej časti mala šírku cca 30 metrov a hĺbku 9 metrov. Nad priekopou sa týčil múr, podopretý zvnútra hlineným valom, ktorý bol tak vysoký a široký, že ho nemohli zhodiť použitím baranidiel, ani podkopianím základov. Tento úsek mal dĺžku cca 7 metrov a šírku cca 15 metrov. Niektoré časti hradiieb boli zároveň opevnené prirodzene. Stáli na kopcoch a strmých útesoch. Iné boli chránené riekou Tiber, ktorá je široká 120 metrov a tak hlboká, že sa po nej mohli plaviť veľké lode. Cez rieku sa dalo prejsť len po drevenom moste (*Dionys. IX.68*).

Ďalším antickým autorom, ktorý opisuje udalosti spojené s touto pamiatkou je Appianus. V 1. storočí pred Kr. sa Sulla zmocnil Porty Esquiliny a príslušného múru s jednou légiou vojakov a Pompeius obsadil bránu Porta Collina. So zvyškom vojska vstúpil do mesta Sulla. Ľudia zo susedstva sa ho snažili zastaviť vrhaním striel zo striech, až kým sa nevyhrážal, že domy vypáli (*App., I.58*).

Významný rímsky občan a úradník Sextus Iulius Frontinus spomína územie Porta Esquilina vo svojom spise *De Aquaeductu Urbis Romae*, ktorý sa venuje rímskym akvaduktom a bližšie uvádza jeho polohu. Aqua Anio Vetus prechádza popod Aqua Anio Novus, kde sa presúva z Via Latina na Via Labicana. Potom časť svojej vody odovzdá kanálu s názvom specus Octavianus a dostane sa do Horti Asiniani, južne od pahorku Collis



Obr. č. 3 Rekonštrukcia oblúka a pohľad na ruiny od autora J. Georeeho (pred rokom 1704).

Caelius. Ale hlavný kanál, ktorý prechádza cez Spes Vetus na Esquiline, prichádza k Porta Esquilina a rozvádza vodu do nadzemných častí akvaduktu po celom meste. (*Fronti, I.21*). Avšak podľa niekoľkých plánov mesta (Obr. 2), Aqua Anio Vetus končí tesne pred Porta Esquilina. Tak isto aj Aqua Anio Novus končí tesne pred bránou. Spomínaný hlavný kanál, ktorý by mal cez ňu prechádzať, sa žiaľ na žiadnej mape nevyskytuje. Podľa súčasného bádania sa v blízkosti brány, konkrétne pod kostolom San Vito zachovali dva vodné kanály primeranej veľkosti. Ale je veľmi nepravdepodobné, že boli priamo napojené na Anio Vetus (*Andrews/Bernard 2017, 252*).

Strabón v diele *Geographica* spresňuje polohu brány Porta Esquilina. Hovorí, že cesta Via Labicana vedie do mesta cez Porta Praenestina a ďalej pokračuje až k Porta Esquilina (*Strabo, V.234*). Tacitus ju zase spomína v súvislosti s uznesením senátu, ktoré nariaďovalo vyhostenie astrológov



Obr. č. 4 Gallienov oblúk zo začiatku 18. storočia od P. Schencka

a kúzelníkov z Itálie. Jeden z nich, Lucius Pitunianus, bol zhodený zo skaly. Ďalší, Publius Marcius bol popravený konzulmi pred Porta Esquilina podľa starovekého zvyku za zvuku trúbky (*Tac. Ann. II.32*).

Architektúra oblúka

Gallienov oblúk (*Arcus Gallieni*) bol postavený na mieste brány Porta Esquilina. Stal sa súčasťou opevnenia, ktoré sa pripisuje Serviovi Tulliovi (*Murus Servii Tullii*). Tu sa začínali aj cesty Via Tiburtina a Via Labicana (Richardson 1992, 25). Pôvodne to mala byť iba brána v republikánskych hradbách Ríma (Porta Esquilina), ale v roku 262 ju Marcus Aurelius Victor dal prestavať a rededikovať cisárovi Gallienovi a jeho manželke Salonine (*ILS 548*).

Ide o jediný existujúci oblúk, ktorý sa zachoval dodnes bol zhotovený z travertínu (Obr. 1). Dodnes zachovaná časť je vysoká 8,8 m, široká 7,3 m a hlboká 3,5 m. Podopierajú ho podporné stĺpy široké 1,4 m a hlboké 3,5

m. Na vonkajšej strane sa nachádzajú stĺpy rovnakej hĺbky ako podporné stĺpy, zakončené korintskými hlavicami (Platner 1929). Nad nimi je vodorovne uložené kladie, na ktorom sa nachádza latinský nápis (*CIL VI.1106*)¹. Ten je dobre čitateľný a znie takto:

„GALLIENO CLEMENTISSIMO PRINCIPI, CUIUS INVICTA VIRTUS SOLA PIETATE SUPERATA EST, ET SALONINAE SANCTISSIMAE AUGUSTAE/AURELIUS VICTOR, V(IR) E(GREGIUS), DICATISSIMUS NUMINUM MAIESTATISQUE EORUM.“

Slovenský preklad nápisu:

„Gallienovi, najjasnejšiemu princepsovi, ktorého neprekonateľné cnosti prevyšujú len jeho piete, a Salonine, najsvätejšej auguste, Aurelius Victor, vynikajúci muž, to venoval v

¹ „To Gallienus the most clement princeps whose unconquered virtues is only outdone by his pietas and to Salonina most holy Augusta, Aurelius Victor, the excellent man dedicated this in complete devotion to their numines and majesties“.

úplnej oddanosti ich božskosti a majestátu“.

Nad nápisom sa v súčasnosti nachádza prázdne miesto. Existencia vyvrátených otvorov naznačuje, že tu bol pravdepodobne umiestnený ešte jeden nápis (River 2019, 35). Ten bol zrejme dedikovaný Gallienovmu otcovi Valerianovi, ale keď ho v roku 260 zajali Peržania, priestor zostal prázdny (Claridge 2010, 335). „Aurelius Victor zrejme skrátil atiku sochami na počesť Galliena a jeho domu a pridal ozdobný kovový vlys, pričom otvory na jeho upevnenie sú stále viditeľné. Proporcie oblúka naznačujú, že tu nikdy nebola atika“ (Richardson 1992, 26).

Vývoj oblúka a jeho okolia

Keď na konci obdobia rímskej republiky došlo k nárastu nárokov na dopravu, Augustus prestaval niekoľko brán v Serviovskom múre. Všetky prestavané brány patrili k najrušnejším vstupom do mesta, medzi nich patrila aj Porta Esquilina. Pre porovnanie Porta Viminalis, ktorá nebola prestavaná mala len jeden priechod, široký 3 m. Novo prestavaná brána mala centrálny oblúk široký 7,16 m a dva bočné oblúky široké 3,45 m. Týmto vznikol priestor na obojsmernú premávku (Malmberg/Bjur 2011, 373).

V neskorej antike sa v okolí nachádzali súkromné obydlia a malé budovy kúpeľov (Malmberg/Bjur 2011, 381). V dôsledku zvýšenej urbanizácie oblasti, nastalo nadmerné preťaženie dopravy v okolí oblúka, pri preprave do neďaleko ležiaceho *macella*². Zvyšujúce sa nároky na existujúcu štruktúru viedli k jeho modernizácii, rozšíreniu cestnej komunikácie a zvýšeniu zásobovania oblasti vodou. Nové cestné predpisy a colná hranica zmenili oblúk na tranzitnú oblasť. To malo veľký vplyv na rozvoj tejto oblasti, napríklad práve výstavbou veľkého *macella*. Potom sa začali prejavovať následky výstavby Aureliánovho múru. Väčšina zariadení, ktoré sa predtým sústreďovali okolo tejto časti mesta, sa v tomto období presunuli k Porta Tiburtina (Malmberg/Bjur 2011, 381-384).

² *macellum* – starorímska krytá budova trhoviska, na ktorej sa predávali najmä potraviny

Časť Gallienovho oblúka bola zničená v 15. storočí, kedy boli zrúcané dva bočné oblúky určené pre chodcov (Claridge 2010, 335; MacDonald 1986, 82). Tie boli nižšie a užšie ako centrálny oblúk (Richardson 1992, 25). Pretože brána ani oblúk neboli od augustovského obdobia súčasťou obranného systému mesta, podľa niektorých bádateľov sa na nich nenachádzali dvere ani padacia mreža (Malmberg/Bjur 2011, 373).



Obr. č. 5 Gallienov oblúk na kresbe G. B. Piranesiho, 1735

Ikonografia z obdobia novoveku

Na základe niekoľkých kresieb a rytín zobrazených nižšie, vieme približne zrekonštruovať vzhľad oblúka. Kresba holandského umelca J. Goeree z 17. storočia zachytáva oblúk ešte s dvoma bočnými a jedným veľkým stredovým priechodom (Obr. 3). Celá kresba obsahuje až dve verzie vzhľadu. Jedna predstavuje rekonštrukciu pôvodnej podoby oblúka a druhá znázorňuje pohľad na vtedajšie ruiny stavby. Oblúk tvoril sokel, nezdobený postament s rímsou. Z nich vychádzal stĺp zakončený korintskými hlavicami. Takto zakončené stĺpy boli tri na každej strane. Dedikujúci nápis bol na centrálnom oblúku, pod rímsou. Nad ňou sa nachádzala atika so štítom v tvare trojuholníka.

Na kresbe z roku 1560 od A. Palladia je vyobrazený oblúk už ako jednopriechodový (Palladio). Dva stĺpy s korintskými hlavicami a podporné stĺpy na každej strane, stáli na nízkom sokli, a postamente s rímsou. Podobne je to aj na kresbe zo začiatku 18. storočia od P. Schencka (Obr. 4). Rozdiel oproti iným vyobrazeniam bol v umiestnení dedikačného



Obr. č. 6 Gallienov oblúk vedľa priečelia kostola Sv. Vítu v polovici 18. storočia od G. B. Piranesiho (Piranesi).

nápisu. Nápis bol rozložený na tri časti, pričom jednotlivé časti oddeľovala rímsa. V súčasnosti je nápis na jednom mieste, konkrétne v dvoch riadkoch a je súčasťou rímsy.

Z prvej polovice 18. storočia máme k dispozícii ešte dve kresby od G. B. Piranesiho (Obr. 5; Obr. 6). Na oboch vyobrazeniach bol oblúk rovnaký. Na každej strane sa nachádzal jeden stĺp zakončený korintskými hlavicami. Stĺpy podopierali rímsu, na ktorej by mal byť dedikačný nápis, ale na daných kresbách nie je viditeľný. Kresby sa líšia zobrazením oblúka v priestore. Na jednej z nich stál oblúk sám, pričom boli na nej vyobrazené aj iné stavby. Avšak na iných kresbách nie sú zobrazené

preto je otázne či sa naozaj v blízkosti oblúka nachádzali. Na druhej kresbe sa vedľa neho nachádza kostol San Vito, ktorý na danom mieste stojí dodnes. Oblúk je tu znázornený zboku. Vďaka tomu je viditeľná štruktúra zachovaných stĺpov, čo ukazuje, že pôvodne oblúk vyzeral inak.

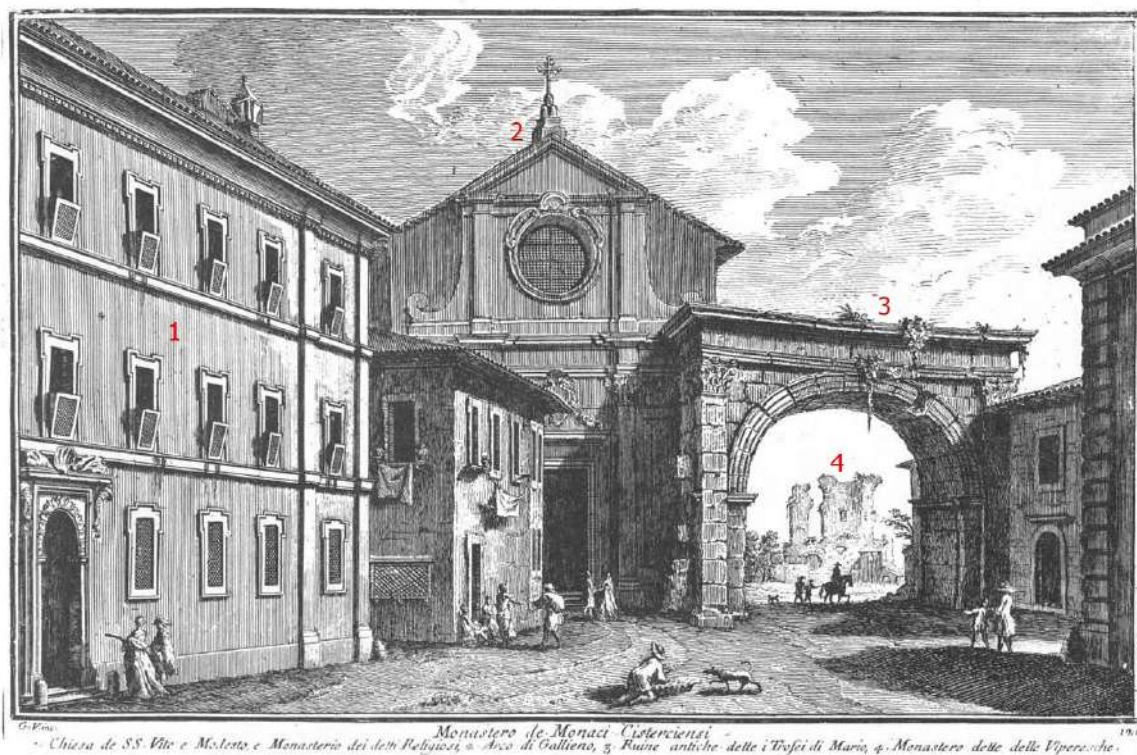
G. Vasi na kresbe z druhej polovice 18. storočia zobrazil oblúk rovnako ako Piranesi (Obr. 7). Na kresbe je viditeľná dynamika ulice. Zachytáva okolité budovy a kostol San Vito, ktorý pôsobí ako by bol súčasťou oblúka.

Súčasný stav

V súčasnosti je zachovaná približne jedna tretina z pôvodného oblúka. Zachoval sa len centrálny priechod, so stĺpmi s korintskými hlavicami na každej strane. Dedikačný nápis je relatívne dobre čitateľný a ľahko interpretovateľný. Vedľa oblúka stále stojí stredoveký kostol San Vito.

Záver

Cieľom príspevku bolo charakterizovať oblúk z pohľadu topografie, antických správ, architektúry, ikonografie a súčasného stavu



Obr. č. 7 Gallienov oblúk a dynamika ulice od G. Vasiho (Vasi).

bádania. Na základe toho môžeme povedať, že Gallienov oblúk bol jednoznačne súčasťou dôležitého dopravného uzla v antickom Ríme, či už išlo o pôvodnú bránu alebo samotný víťazný oblúk dedikovaný cisárovi a jeho manželke. Od antických autorov sa dozvedáme akú úlohu plnila brána, ale jej vzhľad nepoznáme. Prestavba za čias Augusta

spravila z jednoduchšej brány monumentálnu trojpriechodovú stavbu. Ani po prestavaní a rededikovaní neprišiel oblúk o svoj význam. Dokazujú to aj nálezy vodných kanálov pod kostolom San Vito v tesnej blízkosti oblúka. Ďalšie archeologické bádanie by sa mohlo zamerať na problematiku nájdených vodných kanálov.

Literatúra

Antickí autori

- App.* Appianus: *Bella civilia*, Book I. Preklad H. White, Loeb Classical Library, London, 1913.
- Dionys.* Dionysius of Halicarnassus: *Antiquitates Romanae*, Book IX. Preklad E. Cary, Loeb Classical Library, London, 1947.
- Fronti.* Sextus Julius Frontinus: *De Aquis*, Book I. Preklad Ch. Bennet, Loeb Classical Library, London, 1925.
- Strabo.* Strabo: *Geographica*, Book V. Preklad H. L. Jones, Loeb Classical Library, London, 1917.
- Tac.* Tacitus: *Annales*, Book II. Preklad J. Jackson, Loeb Classical Library, London, 1925.

Iné zdroje

- Goeree* J. Goeree: A Reconstruction of the Arch of Gallienus (above) and a View of the Ruins (below). Technika krieda, tuš. <1704. Metropolitan Museum of Art, Prír. č. 58.648.2(31). Dostupné online: [16.5. 2022], <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336120>
- Palladio* A. Palladio: Measured drawing of the Arch of Gallienus, Rome: plan and elevation. Collection of Royal Institute of British Architects. Library reference Nr. SC144/PALL/XII/7. Dostupné online: [16.5. 2022], https://www.ribapix.com/Measured-drawing-of-the-Arch-of-Gallienus-Rome-plan-and-elevation_RIBA125492#
- Platner* S. B. Platner: Map of Rome, made by S.B. Platner for his book „The Topography and Monuments of Ancient Rome“. Dostupné online: [16.5. 2022], https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Topography_and_Monuments_of_Ancient_Rome.jpg
- Schenck* P. Schenck: The Arch of Emperor Gallienus. Technika rytie. Publikované v roku 1705. Dostupné online: [16.5. 2022], <https://www.catawiki.com/en/l/23601925-pieter-schenck-1660-1713-the-arch-of-emperor-gallienus>
- Piranesi* Priečelie kostola San Vito. Technika rytie. Dostupné online: [17.5. 2022], https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_Gallienus_-_Piranesi1.jpg
- Vasi* G. Vasi: The Arco di Gallieno and the church of San Vito. Technika rytie. Dostupné online: [17.5. 2022], https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Vasi-Arco_di_Gallieno_e_Chiesa_dei_Ss._Vito_e_Modesto.jpg

Sekundárne zdroje

Bibliografia

- Andrews/Bernard 2017* M. Andrews/S. Bernard: Urban development at Rome's Porta Esquilina and church of San Vito over the longue durée. In: *Journal of Roman Archaeology* Vol. 30, 2017, 244-265.
- Bjur/Malmberg 2011* H. Bjur/S. Malmberg: Movement and Urban Development at Two City Gates in Rome: the Porta Esquilina and Porta Tiburtina. In: R. Laurence and D. Newsome (ed.), *Rome, Ostia and Pompeii: Movement and Space* (2011). 361-385.
- CIL VI.1106* E. Bormann / G. Henzen (edit.): *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Vol. VI. Pars.1. *Inscriptiones Urbis Romae Latinae*. Berolini 1876.
- Claridge 1998* A. Claridge: *Rome: An Oxford Archeological guide*. Oxford, 1998, reprint 2010.
- Coarelli 2007* F. Coarelli: *Rome and Environs: An Archaeological Guide*. London, 2007.
- Feres 1835* D. Feres: *Le antichità Romane*. Opere di Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesi e d'altri. Paris 1835. Tomo 1.
- Haselberger 2002* L. Haselberger: Mapping Augustan Rome. *Journal of Roman Archaeology*, Supplementary series 50, 2002, 119.
- ILS* D. Hermann: *Inscriptiones Latinae Selectae*. Toronto 1892. Dostupné online: <https://archive.org/details/inscriptioneslat01dessuoft/page/130/mode/2up?view=theater>
- MacDonald 1988* W. L. MacDonald: *The Architecture of the Roman Empire* 1988.
- Platner 1911* S. B. Platner: *The Topography and Monuments of Ancient Rome*. Rome 1911.
- Platner/Ashby 1929* S. B. Platner/T. Ashby: *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Boston and Chicago, 1929, reprint 2015.
- Richardson 1992* L. Richardson: *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore, 1992.
- River 2019* Ch. River Editors: *Roman Arches: The History of the Famous Monuments in Rome and Throughout the Roman Empire* 2019.

Obrazová príloha

- Obr. 1:** Súčasná podoba Gallienovho oblúka. Autor: Sailko (Zdroj: [16.5. 2022], https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco_di_gallieno_1.JPG).
- Obr. 2:** Mapa starovekého Ríma od autora S. B. Platnera (1911, 6).
- Obr. 3:** Rekonštrukcia oblúka a pohľad na ruiny od autora J. Georeeho (pred rokom 1704).
- Obr. 4:** Gallienov oblúk zo začiatku 18. storočia od P. Schencka (*Schenck*).
- Obr. 5:** Gallienov oblúk na kresbe G. B. Piranesiho, 1735. Technika rytie (*Feres 1835*, Tab. XXVI. Obr. 2).
- Obr. 6:** Gallienov oblúk vedľa priečelia kostola Sv. Vita v polovici 18. storočia od G. B. Piranesiho (*Piranesi*).
- Obr. 7:** Gallienov oblúk a dynamika ulice od G. Vasiho (*Vasi*).

VÍTAZNÉ OBLÚKY

NA ÚZEMÍ GALIE

Víťazné oblúky v rímskych mestách Arausio a Glanum

ARMAN MEKISHEV

Triumfálne oblúky v antickom meste Glanum (blízko dnešného St. Remi-en-Provence, FR) a v antickom Arausiu (dnes Orange, FR), patria k najstarším príkladom tohto druhu stavieb nielen v rímskej provincii Gallia Narbonensis, ale aj v celej Rímskej ríši. Oba triumfálne oblúky sú pomerne dobre zachované a majú mnoho spoločných znakov s jedným zjavným rozdielom, že monument v Glanum má len jeden priechodový oblúk (fornix), zatiaľ čo oblúk v Arausiu má priechody hneď tri. Oblúk v Arausiu je zároveň najstarším zachovaným príkladom trojitého oblúka v celom rímskom architektonickom dedičstve. Okrem tohto rozdielu majú oba oblúky veľa spoločného v architektúre, výzdobe aj ikonografii. Oba monumenty označovali vstupy do nových rímskych kolónií založených na mieste bývalých galských osád a nachádzajú sa pri severných vstupoch do miest. Oblúky antických miest Glanum aj Arausio sú pomerne presne datované, a to do rokov 1 - 10 n. l., resp. 10 - 27 n. l. Na povrchu oblúka v antickom meste Glanum sa nenašli žiadne stopy po venovaní, zatiaľ čo dedikačný nápis na oblúku v rímskom Arausiu sa dal zrekonštruovať aspoň z otvorov, ktoré slúžili na ukotvenie bronzových písmen. Existujú náznaky, že tento oblúk mohol byť venovaný Juliovi Caesarovi, Germanikovi alebo Tiberiovi. Je pravdepodobné, že ani jeden z oblúkov nepripomínal konkrétny triumf konkrétneho panovníka, ale skôr slúžili na oslavu a potvrdenie dobytia Gallie Rimanmi vo všeobecnosti. Ikonografia oboch oblúkov je dichotomická, s kontrastom symbolov mieru a vojny. Je to zrejme najmä na oblúku Glanum, kde centrálna časť predstavuje mier a prosperitu v rámci Rímskej ríše, zatiaľ čo bočné časti zobrazujú scény dobývania a potláčania barbarského sveta. Takisto je tu kontrast medzi severnou fasádou s postavami Viktórie v spandreloch, ktoré nesú symboly prosperity a mieru - roh hojnosti a palmový list, vítajúce ľudí vo vnútri rímskeho mesta, zatiaľ čo postavy na druhej strane držia vexílie, pripomínajúce nie tak úplne romanizovaný a stále čiastočne barbarský vidiek, ktorý má stále istý potenciál vzbury, ktorú by Rím nevyhnutne a nemilosrdne potlačil.

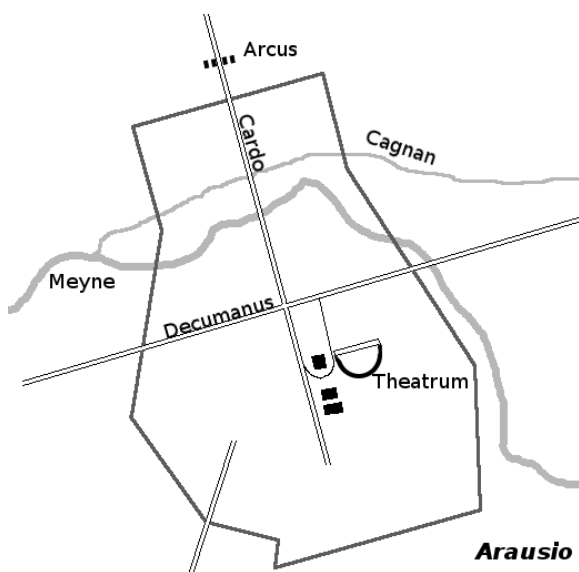
Kľúčové slová: víťazný oblúk, fornix, Orange, Arausio, Glanum, Gália, Gallia Narbonensis, Cézar, Tiberius.

Úvod

Územie dnešných francúzskych regiónov Languedoc a Provence malo strategický význam pre Rimanov ako koridor medzi Itáliou a Hispániou. Z tohto dôvodu bol tento priestor postupne podmanený Rimanmi, a už v roku 121 pred Kr. sa stal rímskou provinciou Gallia Transalpina. Územie bolo pôvodne osídlené ligurskými a galskými kmeňmi, pričom jeho pobrežie bolo cieľom gréckej kolonizácie už od prelomu 6. a 5. storočia pred Kristom.

S postupnou romanizáciou sa začalo už na konci 2. storočia pred Kristom. Rímska vláda nad regiónom sa následne upevnila po Cézarových galských vojnách (58-56 pred

Kr.), vyplenení Massalie Cézarom (49 pred Kr.) a po skončení občianskych vojen (49-45 pred Kr.). Na mieste bývalých galských oppíd vznikli a ďalej sa rozvíjali prosperujúce rímske mestá, medzi ktoré patrili aj Glanum a Arausio. Rímske Glanum, ktoré bolo neskôr opustené, v blízkosti dnešného Saint-Rémy-de-Provence a mesto Arausio (dnešné Orange), sú lokalitami s množstvom nálezov z doby rímskej. Relatívne dobre zachované triumfálne oblúky v Glanum a Arausiu sú z historického i umeleckého hľadiska výnimočnými, a patria medzi najstaršie zachované pamiatky tohto druhu nielen v Gálii, ale aj na území celej bývalej Rímskej ríše.



Obr. č. 1 Poloha oblúku (vyznačené ako Arcus) na mape rímskeho Arausia

Topografia a dejiny

Oblúky sa nachádzali na línii pomeria a hrali úlohu zdôraznenia vstupu do mesta. V obidvoch mestách sa nachádzali pri severnom vstupe.

Mesto Glanum sa nachádzalo na severnom úpätí malého pohoria Alpilles. Južne od mesta, z východu na západ, viedla *Via Domitia*, cesta z Itálie do Hispánie. Rímske mesto Glanum vzniklo na mieste pôvodného oppida ligursko-galského kmeňa Salyenov. Jeho názov je odvodený od božstva menom Glanis, jeho svätyňa bola postavená u liečivých prameňov vedľa mesta. V roku 125 pred Kr. bolo mesto dobyté Rimanmi. Po založení provincie Gallia Narbonensis cisárom Augustom v roku 27 pred Kr., mesto nadobudlo status *oppidum latinum*. Triumfálny oblúk bol postavený vedľa veľkolepého mauzólea (v skutočnosti kenotaf) rodiny Juliovcov približne v rokoch 20 – 10 pred Kr. Neďaleko sa križovala, *Via Domitia* s cestou vedúcou od Glanum k Aveniu (dnešný Avignon). Umiestnenie oblúka spolu s mauzóleom Juliovcov malo strategickú polohu vzhľadom na to, že boli dobre viditeľné pre všetkých, ktorí prechádzali týmito cestami.

Po vyplienení a devastácii mesta Alanmi v roku 260 po Kr. bolo mesto opustené a obyvateľstvo sa presunulo kúsok na sever do doliny, kde vzniklo dnešné Saint-Rémy-de-

Provence. Glanum sa stalo zdrojom kameňa a iných stavebných materiálov pre Saint-Rémy. Keďže rímsky systém kanalizácie a odvodnenia nebol udržiavaný, ruiny boli zaplavené a pokryté bahnom a sedimentmi.

Mauzóleum a triumfálny oblúk, spoločne známe ako „*Starožitnosti*“ („*Les Antiques*“) vzbudzovali záujem osvietenej verejnosti najneskôr už od renesancie. Pozostatky antického mesta boli navštívené napríklad kráľom Karolom IX. v roku 1564 počas jeho veľkej cesty po Francúzsku, a boli opísané takto: „*Pres ladicte ville y a vne fort belle & anciēne antiquité, qui est du temps de Iules Cefar, en signe d'vne bataille qu'il gaigna en ce lieu*“ (Jouan 1566, 21v). Čo v preklade znamená: „*V blízkosti tohto mesta (Saint-Rémy) sa nachádza veľmi krásna a starobylá antická pamiatka, ktorá pochádza z čias Iulia Caesara, na znak bitky, ktorú na tomto mieste vybojoval*“.¹

Oblúk v Arausiu sa týčil nad cestou *Via Agrippa*, ktorá spájala túto rímsku kolóniu s mestom Lugdunum, dnešným Lyonom. Pokračovanie cesty v meste tvorilo jednu z hlavných mestských osí, *cardo maximus* (Obr. 1). Rímska *Colonia Julia Firma Secundanorum Arausio* bola založená v roku 35 pred Kr. veteránmi II. légie na mieste bývalého galského sídliska. Táto lokalita sa spája s bitkou pri Arausiu, ktorá sa odohrala v roku 105 pred Kr., kedy Kimbrovia a Teutóni porazili Rimanov. Mesto malo rozlohu približne 70 ha. Súčasťou mesta bolo aj fórum, komplex monumentálnych chrámov, divadlo a už spomenutý triumfálny oblúk.

Najstaršia známa podrobná správa o oblúku pochádza z roku 1597 od T. Plattera ml.: „*Na ceste do Lyonu je možné vidieť Mariov triumfálny oblúk so sochami pripomínajúcimi bitky, trofeje a obraz bosorky, ktorá podľa Plutarcha predpovedala tomuto generálovi víťazstvo. Tento pamätník má tri oblúky, pričom stredný je vyšší ako ostatné. Celá stavba má obdĺžnikový tvar a z diaľky vyzerá ako veža, preto sa nazýva Oblúčková veža. Nedávno ho obohnali múrom, aby ho lepšie chránili. Druhý triumfálny oblúk som videl pri inom východe z*

¹ Preložil autor článku.

mesta, ktorý ale nie je pozoruhodný“ (Platter 1892, 319).

Tento opis ukazuje, že k oblúku boli pristavané ďalšie úrovne a slúžil ako vstupná veža do stredovekého opevnenia. Takto je zobrazený aj na kresbách J. de la Pisea, ktorý ho označuje ako „l'Arc Triomphal, ou Tour de l'Arc“ (Obr. 2, *de la Pise* 1640).

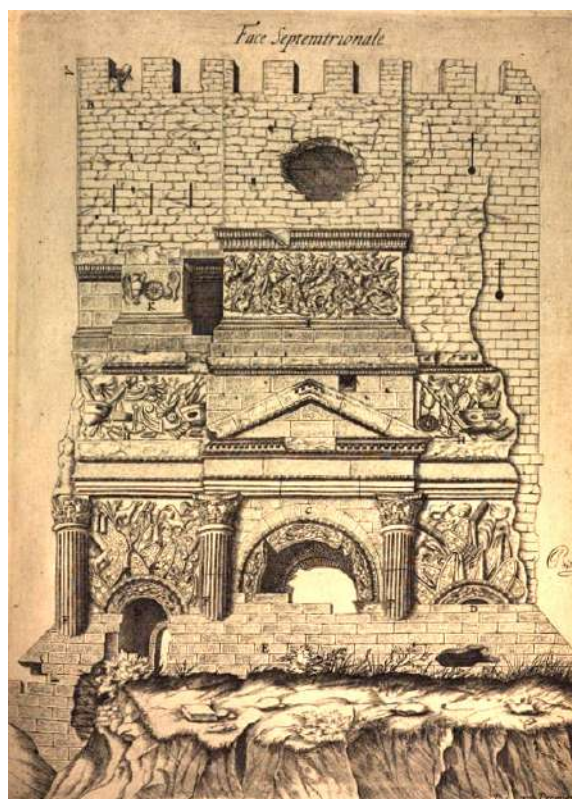
Venovanie oblúka Mariovi bolo v tej dobe obvyklou chybou založenou na nápise „Mario“ na jednom zo štítov na reliéfoch. Mylnosť takej dedikácie oblúku rozoberá už Ch. Lenormant (*Lenormant* 1857, 233-237, 246). Oblúk prešiel rozsiahlou rekonštrukciou v 19. a v polovici 20. storočia.

Stav bádania

Oblúky v bývalých galských mestách Arausio a Glanum vďaka ich monumentalite a relatívne dobrému stavu zachovania od dávna vzbudzovali pozornosť a záujem aristokracie a osvietencov. Obe pamiatky boli skúmané a dôkladne analyzované vo viacerých odborných prácach.

Nakoľko oblúk v Orange je lepšie zachovaný, je bohato zdobený a nachádza sa uprostred existujúceho mesta, dostalo sa mu aj viac pozornosti. Vo väčších či menších detailoch je spomenutý a vyhodnotený vo viacerých prácach všeobecnejšieho charakteru zaoberajúcich sa rímskou architektúrou (*Frothingham* 1904, 3; *Sear* 1982, 346, 352, 356; *Thomas* 2007, 43, 68, 74; *Kleiner* 2007, 94-95, 224, 254; *Midford* 2014, 15-16). Zároveň existujú aj práce, kde boli opísané obidva oblúky (napr. *Anderson* 2013, 35-36, 55-57, 73, 75-77, 82-92; *Fontana*, 15-16).

Oblúk v Orange sa stal predmetom intenzívneho bádania už od 19. storočia. Ruka v ruku s odborným výskumom sa realizovali aj početné reštaurátorské a konzervátorské zásahy. V 20. rokoch 19. storočia oblúk zreštauroval architekt A. Caristie. Práce začal odstránením opornej konštrukcie a stredovekých prístavieb. Potom pristúpil k opatrnej rekonštrukcii pamätníka, pričom zničené alebo chýbajúce časti nahradil takým spôsobom, aby bolo možné odlišovať



Obr. č. 2 Severná fasáda oblúku v Orange v 17. storočí, z knihy J. de La Pise: *Tableau de l'histoire des princes et principauté d'Orange*, 1640

nahradené časti od pôvodných. Citlivý prístup a kvalita reštaurátorských prác boli vysoko cenené napr. Ch. Lenormantom. Ten sa zároveň zaoberal historickou a ikonografickou analýzou, či kritikou rôznych teórií o tom, komu bol venovaný oblúk, interpretáciou reliéfov a nápisov a tiež porovnaním ikonografie oblúka v Arausiu s inými oblúkmi v Narbonskej Gálii, najmä v mestách Glanum a Carpantras (*Lenormant* 1857, 232-249). Počas vlastného výskumu vo svojej práci využil aj výsledky ikonografického bádania L. R. de Lagoya (*Lagoy* 1849). Problematike datovania oblúka v Orange, histórii objavenia a publikovania neskoroantickej zmienky o ňom a interpretácii tejto monumentálnej pamiatky sa venoval S. Reinach (*Reinach* 1909, 513-518).

V polovici 20. storočia sa stav pamiatky výrazne zhoršil. Z toho dôvodu prebehla v rokoch 1950 až 1955 rozsiahla oprava. Tieto činnosti boli i príležitosťou na uskutočnenie niekoľkých vykopávok na bezprostrednej blízkosti pamätníka, a taktiež na dôkladné opätovné preskúmanie všetkých architektonických, ornamentálnych



Obr. č. 3 Severná fasáda oblúku v Glanum

a epigrafických detailov. Ich analýza priniesla mnoho nových poznatkov. Informácie z tohto rozsiahleho projektu boli v roku 1962 publikované v monografii „Oblúk v Orange“ (*L'Arc d'Orange*), ktorej autormi sú R. Amy, P. M. Duval, J. Formigé, J. J. Hatt, Ch. Picard, G. Ch. Picard a A. Piganiol. Táto práca zožala medzi ostatnými bádatelmi značný úspech. S. J. de Laet vo výbornej recenzii analyzuje a kriticky hodnotí jednotlivé pasáže a prínos každého z autorov do spoločnej práce (*de Laet* 1964, 291-292). Ďalšia recenzia z pera Ch. Kaufmana Williamsa sa viac zameriava na nové objavy a závery, s ktorými autori prišli (*Kaufman Williams* 1964, 215-216). Autori spomínanej monografie publikovali rôzne štúdie aj samostatne. Napr. P. M. Duval sa venoval analýze panelov s reliéfnou výzdobou (*Duval* 1952, 68-69). J. Formigé vyhodnotil oblúk z pohľadu architektúry. Okrem toho posúdil pamiatku po ikonografickej stránke a predstavil konkrétne témy a motívy zobrazené na reliéfoch a ich interpretáciu (*Formigé* 1950, 264-267). A. Piganiol zase venoval bližšiu pozornosť datovaniu oblúka aj v porovnaní s predpokladanou dobou výstavby oblúka v Glanum, a interpretácii zrekonštruovaného dedikačného nápisu, pričom sa odvoláva aj na názor spoluautorov z vyššie spomínanej monografie (*Piganiol* 1954, 20-21).

Chronológiu a interpretáciu funkcie oblúka v Orange rieši vo svojej štúdii aj P. Gros (*Gros* 1986, 191-201). V inej publikácii ten istý autor dôkladne porovnal architektonické a dekoračné prvky oblúkov v Galii Narbonensis, a na základe podrobnej štylistickej analýzy ich veľmi precízne datoval (*Gros* 1979, 55-83). Významu víťazného oblúka v kontexte celého starovekého mesta Arausio, jeho architektúre, datovaniu a interpretácii zrekonštruovaného nápisu na pamiatke je venovaná práca D. Fellagueovej (*Fellague* 2016, 145-168).

Rekonštrukcie dedikačného nápisu podľa zachovaných otvorov pre ukotvenie kovových písmen a nápisy na reliéfnych štítoch analyzovalo mnoho bádateľov od štyridsiatych rokov 19. storočia až po súčasnosť (*CIL XII*, 1230, *Piganiol* 1954, 20-21, *de Laet* 1964, 291-292, *Anderson* 2013, 88-89).

Antické správy, epigrafické pamiatky, dedikácia a datovanie

Najstaršia zmienka o triumfálnom oblúku v Orange sa nachádza v anonymnom komentári k žalmom, ktoré objavil a následne dal v roku 1570 vytlačiť lyonský arcibiskup A. d'Albon. Komentár v znení spomenutej publikácie



Obr. č. 4 Severná fasáda oblúku v Orange

obsahuje vetu: „*Antiquitus solebat fieri quod quando aliquis de hoste suo triumphum habebat, faciebat sibi arcum construi, qui triumphalis dicebatur, in quo describebatur illa victoria. Unde Aurasicae in arcu triumphali Massiliense bellum sculptum habetur, ob signum victoriae Caesaris*“ (Reinach 1909, 514).

Text je možné preložiť nasledovne: „V starých časoch bolo zvykom robiť to tak, že keď niekto zvíťazil nad nepriateľom, dal si postaviť oblúk, ktorý sa nazýval triumfálny, v ktorom bolo toto víťazstvo opísané. Preto na víťaznom oblúku v Aurasiu bola vyrytá vojna o Massiliu, na znak Caesarovho víťazstva.“²

Táto zmienka sa viaže k obliehaniu Massálie, ktoré sa odohralo v roku 49 pred Kr. a bolo

epizódou občianskej vojny, kde proti sebe stáli prívrženci optimátov a Cézarova armáda. Autor tiež spomína mesto „Aurasio“, čo bola neskoršia forma, ktorá sa pretransformovala na provensálske „Aurenjo“ a francúzske „Orange“. Autorom komentára bol pravdepodobne galský mních a teológ Vincent Lerinský, ktorý zomrel približne v rokoch 440 – 445 (Reinach 1909, 514).

Oblúk v Orange mal pôvodne dedikačný nápis, po ktorom zostali len otvory, v ktorých boli pripevnené kovové písmená. Hypotetická rekonštrukcia pôvodného nápisu znie: „*[Ti(berio) Caesari divi Augusti f(ilio) divi Iuli nepoti Augusto pontifici maximo tribunicia / potestate XXVIII imperatori IIX co(n)s(uli) IIII restitutori coloniae]*“ (EDCS-08500911),

² Autorom prekladu je autor článku.

čo v preklade znamená: „*Tiberiovi Caesarovi, synovi božského Augusta, vnukovi božského Iulia, najvyššiemu pontifikovi, 28 krát držiteľovi moci tribúna, 8 krát cisára, 4 krát konzula, obnoviteľovi kolónie*“³.

Avšak toto znenie nie je pre niektorých autorov presvedčivé (Anderson 2013, 88-89), preto pre určenie dedikácie oblúku treba vziať do úvahy aj iné aspekty, ako napríklad analýzu reliéfnych zobrazení na oblúku. Ch. Lenormant na reliéfoch identifikoval konkrétne druhy galských zbraní. Na základe nich dotoval oblúk do obdobia, keď miestni ešte neprevzali rímske zvyky a zúžil možnosti dedikácie oblúka buď víťazstvám Cézara v Gálii alebo potlačeniu povstania Galov počas vlády Tibéria. Zachované nápisy na štítoch s menami porazených vodcov Galov naznačujú, že z dvoch menovaných možností je pravdepodobnejšia skôr tá druhá. Medzi menami galských vodcov nie sú mená protivníkov Caesara, ktoré sú známe z historických prameňov, ale je medzi nimi Sacrovir, ktorý bol na čele galského kmeňa Aeduov pri povstaní Galov proti rímskej nadvláde v roku 21 po Kr. (Lenormant 1857, 233-244). Tieto zistenia sú tak v súlade s rekonštruovaným znením dedikačného nápisu.

Pokiaľ ide o oblúk v Glanum, zmienky o ňom sa v dostupných antických správach nepodarilo dohľadať. Navyše tým, že horná časť oblúku, kde sa mohol nachádzať nápis nie je zachovaná, je nemožné monument analyzovať z pohľadu epigrafiky.

Obidva oblúky majú veľa spoločného v kompozícii a výzdobe. Hlavný rozdiel medzi nimi je v použitej forme – oblúk v Glanum má len jeden priechod na rozdiel od troch, ako je to v prípade oblúka v Arausiu (Obr. 3 a 4). Pri skúmaní datovania oblúkov sa môžeme opierať o podrobnú štylistickú analýzu P. Grosa. Obidva oblúky mali byť postavené koncom vlády Augusta až začiatkom vlády Tibéria: oblúk v Glanum v rokoch 10 až 20 po Kr., oblúk v Arausiu v rokoch 20 až 26 po Kr. (Gros 1979, 55-86). Podľa toho istého autora obidva oblúky neslúžili oslavovaniu konkrétneho



Obr. č. 5 Klenba oblúku v Glanum

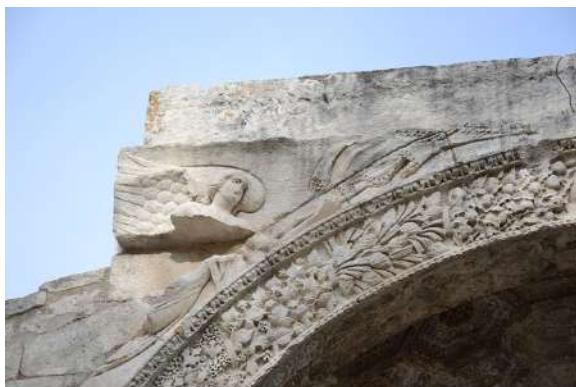
víťazstva, ale skôr zdôrazneniu prechodu z menej rozvinutého a necivilizovaného vidieka do mestského prostredia, keďže stáli presne na línii pomeria. Autor spomenutého článku však vidí problém v tom, že zobrazenia zajatcov a zbrani nekorešpondujú s civilným charakterom stavieb (Gros 1979, 83).

Architektúra a ikonografia

Obidva oblúky majú podobné architektonické riešenie a spoločný koncept výzdoby, čím stelesňujú aj zhodnú ideu. Predné časti oblúkov sú rozdelené polostĺpmi na tri časti a stĺpy lemujú rohy stavieb. Očividným rozdielom v architektúre analyzovaných oblúkov je, že oblúk v Arausiu má tri priechody na rozdiel od jedného v Glanum. Pre označenie oblúkových priechodov sa často používa aj termín *fornix* (plurál *fornices*), ktorý v latinčine v minulosti označoval aj celý oblúk. Prítomnosť bočných vchodov nevyhnutne vyžadovala rozšírenie bočných častí oblúka v Arausiu, čím bola zmiernená dominancia jeho strednej časti. Kvôli zdôrazneniu stredovej časti bola mierne predsunutá v porovnaní s bočnými. Všetky *fornices* sú lemované archivoltami, ktoré predstavujú súvislú rastlinnú reliéfnu girlandu bez výrazného záverového klenáku a opierajú sa o jednoduché pilastre. Stĺpy a polostĺpy korintského štýlu stoja na vysokých podstavcoch, ktorých výška je približne jedna tretina z výšky pilastrov.

Napriek rôznemu počtu vchodov, obidva oblúky majú totožný ikonografický koncept: stredná, dominantná časť bohato zdobená rastlinnou girlandou, ktorá predstavuje hojnosť

³ Autorom prekladu je autor článku.



Obr. č. 6 Postava Viktórie
na cvikri oblúka v Glanum



Obr. č. 7 Reliéf s námornými motívmi
na oblúku v Orange

a mier. Bočné časti s reliéfmi zobrazujúcimi zbrane a trofeje odkazujú na dobývanie a podrobenie (Gros 1979, 58).

Celkovo je architektúra obidvoch oblúkov zhodná s klasickými príkladmi rímskych triumfálnych jedno- a trojpriechodových oblúkov. Zároveň ale majú aj niekoľko svojráznych črt. Oba oblúky boli postavené skôr ako väčšina dnes známych rímskych triumfálnych oblúkov. Oblúk v Arausiu je vôbec najstarší zachovaný príklad trojpriechodového oblúku (Sear 1982, 346, 352).

Oblúk v Glanum je 7,53 m vysoký, 12,41 m široký a 5,01 m hlboký. Priechod má šírku 5,23 m a výšku 6,81 m. Oblúk v Arausiu má šírku 9,57 m, výšku 19,21 m a hĺbku 8,40 m. Centrálny *fornix* je vysoký 8,87 m, bočné 6,48 m (Midford 2014, 15, Anderson 2013, 81). Vrchná časť oblúka v antickom Glanum sa nezachovala. Pre jeho lepšiu odolnosť voči dažďom nad ním bola nadstavaná sedlová strecha.

Archivolta oblúku v Glanum sa (zdanlivo) opiera na jednoduché pilastre a predstavuje hlboko vytesaný akoby súvislý masívny reliéf z listov, plodov a borovicových šišíek. Vnútro klenby je zdobené stropnými kazetami, v strede každej z nich je rozeta (Obr. 5). Po oboch stranách archivoly sú polostĺpy a hrany stavby sú lemované stĺpmi: chýbajú im hlavice, ale ich pätky, proporcie a kanelúry jasne poukazujú na korintský štýl.

Medzi obrazovými prvkami oblúka vynikajú reliéfy s dvomi postavami, ktoré zdobia steny priechodov. Na každom z nich je zobrazený zajatý barbar s rukami zviazanými

za chrbtom a ďalšia postava. V centre všetkých štyroch reliéfov sa nachádza *tropaion* – symbol víťazstva pôvodne vztýčený na bojisku. Reliéf na ľavej strane severozápadnej fasády zobrazuje muža v reťaziach a menšiu osobu oblečenú v *sagum* (t. j. plášť, ktorý bežne nosili rímski vojaci počas republikánskeho obdobia a obdobia raného cisárstva), ktorá kladie ľavú ruku na pravé rameno frontálne zobrazeného barbara. Na reliéfe vpravo vedľa barbara vyobrazeného zozadu je na kope zbraní sediaca ženská postava. Na juhovýchodnej fasáde vľavo sú zobrazené dve postavy so zviazanými rukami. Vpravo je reliéf ženskej postavy otočenej doľava a mužskej postavy so zviazanými rukami, odvrátenej od nej.

Všetky reliéfy sú umiestnené do medzistĺpových priestorov tak, že nohy postáv stoja na vyčnievajúcich rímsach asi v štvrtine výšky stĺpov, čo sa môže interpretovať ako ich umiestnenie na platformách alebo oltároch. To môže naznačovať, že ide o korisť z dobytia, ktorú vystavujú víťazní Rimania. V cvikroch sa nachádzajú len čiastočne zachované postavy okrídlenej bohyně Viktórie (Obr. 6; Anderson 2013, 76).

Existujú rôzne interpretácie postáv vyobrazených na reliéfoch. Ak by boli všetci interpretovaní ako zajatí barbari, boli by Galovia, Germáni alebo personifikácie nových provincií ríše. Ak by sa rozlišovalo medzi mužskými a ženskými postavami, tými ženskými by boli Roma, Gália alebo Británia. Ústrednou témou obrazov bolo zväčša *submisio*, ktoré je vyjadrené gestom

kladenia ruky na severozápadnej strane. Na druhej strane P. Gros navrhol, aby toto gesto bolo vnímané ako znak zmierenia, pozvanie podieľať sa na výhodách Rímskej ríše vyslovené Galom, ktoré boli už predtým romanizovaný (Gros 1981, 159–172). Ostatné reliéfy boli následne interpretované v tomto duchu. Ženská postava sediaca na halde zbraní nie je porazená Gália – *Gallia devicta*, ale víťazný Rím, resp. Roma, ako symbol *pax Romana*, trvalého rímskeho mieru za vlády Augusta (Gros 1981, 163).

Ikonografia dvoch hlavných fasád predstavuje kontrast medzi pokojnejšou severozápadnou stranou ukazujúcou výhody mieru, a juhovýchodnou stranou hroziacou väznením nepriateľov. Postavy bohyně Viktórie na severozápadnej fasáde, ktoré divák videl pri vstupe do mesta, nesú vavrínový veniec a palmovú ratolesť, zatiaľ čo na strane mesta držia v rukách rímske štandardy (Obr. 6). Aj plody z girland na archivoltách sa líšia. Na vonkajšej strane sú zrelé, sčasti už otvorené, ale na mestskej strane sú menej rozvinuté. Chôdza smerom k mestu tak sľubuje mier a bohatstvo, zatiaľ čo keď mesto opustíte, nasleduje vojna a zaostalosť (Clavel-Lévêque/Lévêque 1982, 685–696).

Oblúk v Arausiu je postavený z vápencových kvádrov bez použitia malty (Midford 2014, 16). Pôvodne ho zdobila skupina sôch, a vyvrtané otvory v cvikroch stredného *forixu* naznačujú, že sa tam nachádzali bronzové sochy bohyně Viktórie (Anderson 2013, 83). Neobvyklým prvkom oblúku je dvojúrovňová atika. Okrem bohatej ornamentiky je oblúk celoplošne zdobený reliéfmi rôzneho obsahu. Horná atika má v strede každej strany reliéf zobrazujúci bitku medzi Rimanmi a Galmi. Spodná atika má centrálny frontón a vedľajšie reliéfy zobrazujúce provy (čelá) lodí a iné námorné motívy (Obr. 7). Dole nad dvoma bočnými priechodmi sú reliéfy vyobrazujúce zbrane. Vidieť tu môžeme meče, kopije, ale i štíty, prilby, či štandardy.

Bočné čelá oblúka sú rozdelené polostĺpmi na tri polia obsahujúce symboly víťazstva – *tropaia*, pred ktorými sú zviazaní barbarskí

vojnoví zajatci. Na východnej strane sa zachovali reliéfy vo všetkých troch poliach, kým na západnej len jeden. Hore nad frontónom je vidieť reliéfy morských príšer. Vlys zobrazuje scény bojov medzi nahými dlhovlasými Galmi a Rimanmi oblečenými v tunikách. Keďže medzi bojovníkmi, ktorí padli na zem sú len nahé postavy, víťazstvo Rimanov je zrejmé (Obr. 8). Celkovo oblúk oslavuje nielen rímske víťazstvo nad Galmi, ale aj nadvládu Ríma na súši i na mori (Kleiner 2007, 95).

Aktuálny stav, forma prezentovania a ochrany

Inspection générale des monuments historiques (Generálna inšpekcia historických pamiatok Francúzska) vydala v roku 1840 *Liste des monuments historiques protégés* (Zoznam chránených historických pamiatok). Autorom návrhu na jeho vytvorenie bol francúzsky spisovateľ, historik, generálny inšpektor historických pamiatok a nadšenec bádania P. Mérimée (1803 – 1870). Obidva oblúky sa dostali do tohto zoznamu a získali status *Monument historique* (v skratke MH), čo znamená historická pamiatka. Tento štatút majú dodnes. Oblúk v Orange, spolu s mestom, bol navyše zapísaný v roku 1981 aj do zoznamu svetového dedičstva UNESCO (UNESCO).

Obidva monumenty sú sprístupnené verejnosti. Oblúk v Orange sa nachádza uprostred veľkého kruhového objazdu s prístupom po chodníku a je nepretržite voľne dostupný. Turistická kancelária mesta Orange ponúka i možnosť objednania komentovaných prehliadok pre rôzne vekové kategórie. Pozostatky starovekého opusteného mesta Glanum sú vzdialené 1 km od mesta Saint-Rémy, odkiaľ sú dostupné pešo alebo autom. Ruiny mesta sú oplotené a prístupné verejnosti počas otváracích hodín za poplatok, no oblúk spolu s mauzóleom Juliovcov sú voľne dostupné nepretržite.

Záver

Oblúky v Orange a Glanum patria k najvýznamnejším architektonickým



Obr. č. 8 Reliéf zobrazujúci boj medzi Rimanmi a Galmi na oblúku v Orange

pamiatkam z doby rímskej vo Francúzsku. Sú významnými príkladmi monumentov tohto druhu v celej rímskej architektúre. Obidva monumenty boli postavené už v ranom cisárstve (prvé desaťročia 1. storočia po Kr.) a vo svojej kompozícii a výzdobe nie sú menejcennými v porovnaní s klasickými príkladmi triumfálnych oblúkov v samotnom Ríme. Oblúky majú bohatú reliéfnu výzdobu a niesli totožný ideologický naratív. Pravdepodobne neboli venované žiadnemu víťazstvu konkrétneho vojvodu, ale prezentovali skôr víťazstvo Ríma nad barbarikom vo všeobecnom zmysle. Výzdoba

oblúkov symbolizuje podrobenie Gálie a porážku nepriateľov Ríma, a zároveň sľubuje pokojný a bohatý život vo veľkolepej Rímskej ríši.

Oba oblúky označovali vchod do novozaložených rímskych miest. Rozdeľovali tak rímsky svet miest od vidieka, ktorý ešte stále nebol úplne romanizovaný a pokorený. Scény zajatcov a trofejí však mali varovať domáce obyvateľstvo a odradiť ho od prípadnej vzbury, keďže ukazovali, že akákoľvek snaha o vymanenie sa spod rímskej nadvlády by bola z ich strany márna.

Zoznam zdrojov

Literatúra

- CIL XII* Corpus Inscriptionum Latinarum XII: Inscriptiones Galliae Narbonensis Latinae, Berlin, 1888. Dostupné online [22. 2. 2022]: <<https://arachne.dainst.org/entity/3109095>> .
- Anderson 2013* J. C. Anderson, Jr.: Roman Architecture in Provence, Cambridge University Press, 2013.
- Clavel-Lévêque/ Lévêque 1982* M. Clavel-Lévêque, Pierre Lévêque: Impérialisme et sémiologie: l'espace urbain à Glanum. In: Mélanges de l'école française de Rome Année 1982, 94-2, 675-698. Dostupné online [22. 2. 2022]: <https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_1982_num_94_2_1340>.
- Duval 1952* P. Duval: Les sculptures de l'arc d'Orange. In: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1948-1949, 1952, 68-69. Dostupné online [22. 2. 2022]: <<https://doi.org/10.3406/bsnaf.1952.4411>>.
- Fellague 2016* D. Fellague: Retour sur l'arc d'Orange (Vaucluse), son environnement et sa datation. A re-assessment on the triumphal arch of Orange, its surroundings

- and its date, In: *Archéologie des Gaules*, 73-2, 2016, 145-168 Dostupné online [22. 2. 2022]: <<https://doi.org/10.4000/gallia.2730>>.
- Formigé 1950* J. Formigé: L'arc d'Orange. In: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1945-1947, 1950, 264-267. Dostupné online [22. 2. 2022]: <<https://doi.org/10.3406/bsnaf.1950.4333>>.
- Frothingham 1904* L. Frothingham, Jr.: A Revised List of Roman Memorial and Triumphal Arches. In: *American Journal of Archaeology*, 1904, 8 – 1, 1-34. Dostupné online [22. 2. 2022]: <https://www.jstor.org/stable/497017>.
- Gros 1979* P. Gros: Pour une chronologie des arcs de triomphe de Gaule Narbonnaise (à propos de l'arc de Glanum). In: *Gallia*, 37-1, 1979, 55-83. Dostupné online [22. 2. 2022]: <https://www.persee.fr/doc/galia_0016-4119_1979_num_37_1_1595>.
- Gros 1981* P. Gros: Note sur deux reliefs des «Antiques» de Glanum: le problème de la romanisation. In: *Revue archéologique de Narbonnaise*, 14-1, 1981, 159–172. Dostupné online [24. 2. 2022]: <https://www.persee.fr/doc/ran_0557-7705_1981_num_14_1_1063>.
- Gros 1986* P. Gros: Une hypothèse sur l'arc d'Orange. In: *Gallia*, 44-2, 1986, 191-201. Dostupné online [24. 2. 2022]: <<https://doi.org/10.3406/galia.1986.2861>>.
- Herbert 1862* P. Herbert: L'inscription de l'arc de triomphe d'Orange, Paris, Dezobry, 1862. Dostupné online [24. 2. 2022]: <https://play.google.com/books/reader?id=PEwUAAAAQAAJ&pg=GBS.PP8&hl=en>.
- Jouan 1566* A. Jouan: Recueil et discours du voyage du Roy Charles IX, Jean Bonfons, 1566, Dostupné online [22. 2. 2022]: https://fr.wikisource.org/wiki/Recueil_et_discours_du_voyage_du_Roy_Charles_IX.
- Kaufman Williams 1964* Ch. Kaufman Williams: L'Arc D'Orange by R. Amy, P.-M. Duval, J. Formigé, J.-J. Hatt, A. Piganiol, Ch. Picard, G.-Ch. Picard In: *American Journal of Archaeology* 68-2, 1964, 215-216.
- Kleiner 2007* F. S. Kleiner: *A History of Roman Art*, Wandsworth, 2007, 2010.
- de Laet 1964* S. J. de Laet: J. R. Amy, P.-M. Duval, J. Formigé, J.-J. Hatt, Ch. G.-Ch. Picard, A. Piganiol, L'Arc d'Orange. In: *L'antiquité classique*, 33-1, 1964, 291-292. Dostupné online [24. 2. 2022]: <https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1964_num_33_1_1410_t1_0291_0000_1>.
- Lagoy 1849* R. M. Lagoy: *Recherches Numismatiques sur l'armement et les instruments de guerre des Gaulois*, Lyon, F. Vitalis, 1849. Dostupné online [24. 2. 2022]: <<https://books.google.gr/books?id=GvGX-89qjQ4C&printsec=frontcover&hl=cs&fbclid=IwAR17WZnqFLPUjPI5TNhWy6USG533joKHOIPDA4lKT6X9EtsklFxxG710oR0#v=onepage&q&f=false>>.
- Lenormant 1857* Ch. Lenormant: Mémoire sur l'arc de triomphe d'Orange. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1e année, 1857, 232-249. Dostupné online [24. 2. 2022]: <https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1857_num_1_1_65944>.
- Midford 2014* S. Midford: Roman Imperial Triumphal Arches. *'Iris': Journal of the Classical Association of Victoria* 27, 2014, 11-26. Dostupné online [22. 2. 2022]: <<https://classicsvic.files.wordpress.com/2015/06/midford.pdf>>.
- Piganiol 1954* A. Piganiol: L'inscription de l'arc de triomphe d'Orange. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 98-1, 1954, 20-21. Dostupné online [22. 2. 2022]: <<https://doi.org/10.3406/crai.1954.10203>>.

- de la Pise 1640* J. de La Pise: Tableau de l'histoire des princes et principauté d'Orange. La Haye 1640. Dostupné online [22. 2. 2022]: <<https://archive.org/details/ned-kbn-all-00002569-001/page/n78/mode/2up>>.
- Platter 1892* F. et Th. Platter à Montpellier: Notes de Voyage de Deux Étudiants Balois, Montpellier: chez Camille Coulet, 1892.
- Reinach 1909* S. Reinach: La date de l'arc d'Orange. In: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles- Lettres, 53-7, 1909, 513-518. Dostupné online [22. 2. 2022]: <<https://doi.org/10.3406/crai.1909.72531>> .
- Sear 1982* F. Sear: Roman Architecture, Bratsford, 1982, Routledge, 1998.
- Thomas 2007* E. Thomas: Monumentality and the Roman Empire, Oxford University Press, 2007.

Internetové zdroje

- Base Mérimée* Base Mérimée. Dostupné online [22. 2. 2022]: <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00081438>>.
- EDCS* Epigraphik-Datenbank Clauss/Slaby. Dostupné online [22. 2. 2022]: <https://db.edcs.eu/epigr/epimap.php?p_lat=44.1371311&p_long=4.8078783>.
- Fontana* V. Fontana: Archi antichi romani onorari e trionfali. Dostupné online [22. 2. 2022]: <https://www.academia.edu/11634133/Ancient_Roman_arches_in_the_Roman_empire>.
- UNESCO* UNESCO. Roman Theatre and its Surroundings and the „Triumphal Arch“ of Orange. Dostupné online [22. 2. 2022]: <<https://whc.unesco.org/en/list/163/>>

Zoznam obrázkov

Obr. 1: Poloha oblúku (vyznačené ako *Arcus*) na mape rímskeho Arausia. (Zdroj: <https://de.wikipedia.org/wiki/Bogen_von_Orange#/media/Datei:Arausio_map_of_the_Roman_colonia.png>, [22.2.2022]).

Obr. 2: Severná fasáda oblúku v Orange v 17. storočí, z knihy J. de La Pise: Tableau de l'histoire des princes et principauté d'Orange, 1640 (Zdroj: <https://de.wikipedia.org/wiki/Bogen_von_Orange#/media/Datei:Orange_arch_by_La_Pise_1640.PNG>, [22.2.2022]).

Obr. 3: Severná fasáda oblúku v Glanum (Zdroj: <https://en.wikipedia.org/wiki/Glanum#/media/File:Saint-Remy-de-Provence_20111016_12.jpg>, [22.2.2022]).

Obr. 4: Severná fasáda oblúku v Orange (Zdroj: <https://de.wikipedia.org/wiki/Bogen_von_Orange#/media/Datei:Arch_in_Orange_France_Aug_2013_-_Front.jpg>, [22.2.2022]).

Obr. 5: Klenba oblúku v Glanum (Zdroj: <https://de.wikipedia.org/wiki/Bogen_von_Glanum#/media/Datei:L'Arc_de_Triomphe_de_Glanum_décor_sous_l'arc_2010-11-14.jpg>, [22.2.2022]).

Obr. 6: Postava Viktórie na cvikri oblúka v Glanum (Zdroj: <https://de.wikipedia.org/wiki/Bogen_von_Glanum#/media/Datei:St_Rémy_-_Arc_de_triomphe_de_Glanum_6.JPG>, [22.2.2022]).

Obr. 7: Reliéf s námornými motívami na oblúku v Orange (Zdroj: <https://de.wikipedia.org/wiki/Bogen_von_Orange#/media/Datei:Orange_-_Arc_de_triomphe_romain_4.JPG>, [22.2.2022]).

Obr. 8: Reliéf zobrazujúci boj medzi Rimanmi a Galmi na oblúku v Orange (Zdroj: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Bogen_von_Orange#/media/Datei:Orange_ArcDeTriomphe_Détail2_\(pixinn.net\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Bogen_von_Orange#/media/Datei:Orange_ArcDeTriomphe_Détail2_(pixinn.net).jpg)>, [22.2.2022]).

