

D.M.A.S.I.

IV

253

RADU FLORESCU

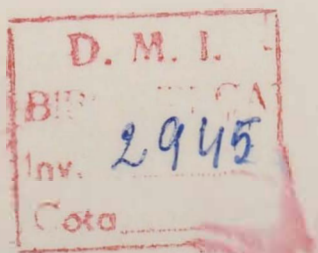
# ADAMCLISI



Monumentul triumfal de la Adamclisi constituie unul dintre cele mai însemnate monumente de artă provincială romană, nu numai de pe teritoriul de astăzi al României, dar și de pe toată întinderea vechii lumi romane imperiale. Importanța lui este multiplă: istorică — în măsura în care este unul dintre puținele izvoare privitoare la războaiele romanilor cu dacii ; artistică — întrucât constituie o adevărată piatră de hotar în dezvoltarea artei provinciale; națională — constituind pentru noi românii una dintre mărturiile indelebile ale vieții romane de la gurile Dunării.

Starea fragmentară, de ruină, în care s-a păstrat, precum și absența oricărei mențiuni despre el în izvoarele literare antice, au generat o îndelungată controversă care re-izbucnește periodic.

Autorul a încercat să prezinte sub forma unui album amplu comentat tocmai stadiul problemei și să scoată în evidență valoarea de mărturie istorică cu mijloacele unei arte originale, a reliefulor. Respectând obiectivitatea necesară într-un domeniu în care ipoteza intervine încă prea frecvent, și-a îngăduit să înfățișeze părerile sale proprii, rod al unei strădanii de peste 15 ani de studii și cercetări, în ceea ce privește arhitectura originală a Trofeului monumental, ordinea și semnificația reliefulor, și a încercat să schițeze analiza artistică a acestora din urmă, reconstituind — în liniile sale mari — mentalitatea, estetica creatorilor lor.



1.7

inv 2945





D.M.A.S.I.

DIRECȚIA MONUMENTELOR,  
ANSAMBLURILOR ȘI  
SITURILOR ISTORICE  
BIBLIOTECA

Cota cărții: IV 253  
Inventar: 2945

IV

inv 2945





Comori  
de artă  
din România

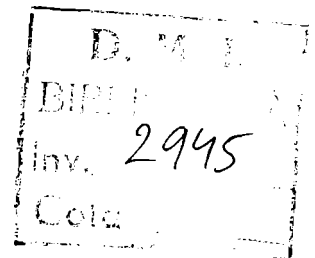
ADAMCLISI

Desenele 7—12, 20, 43 și 44:  
Arh. CRISTIAN MOISESCU

Fotografii:  
Secția foto a Combinatului poligrafic  
« Casa Scînteii »

Radu Florescu

# ADAMCLISI



Editura Meridiane  
București, 1973





Monumentul triumfal al lui Traian de la Adamclisi face parte din seria de mărturii istorice de valoare universală de pe teritoriul României. El poate fi comparat cu alte monumente renumite ale istoriei pământului românesc, cum ar fi Cetățile dacice din Munții Orăștiei sau bisericile cu pictură exterioară din nordul Moldovei. Fără a atinge originalitatea celor dintii, sau rafinamentul și poezia ultimelor, Monumentul lui Traian se distinge printr-o ciudată îmbinare a viziunii savante, avînd calități evidente de grandoare și monumentalitate, cu o realizare în care naivitatea și tradiția meșteșugărească — lipsită de subtilitățile școlii aulice — și-au pus amprenta lor de autenticitate și prospețime. Prin aceste trăsături, Monumentul triumfal, *Tropaeum Traiani*, de la Adamclisi reprezintă nu numai una dintre mărturiile fundamentale ale istoriei poporului român, dar și una dintre cele mai importante valori artistice create în acea lume deosebită, dezvoltată pe lîngă și sub influența lumii mediteraneene propriu-zise, pe care o desemnăm în mod obișnuit cu denumirea de Provinciile Imperiului Roman.

Descoperirea și cercetarea monumentului constituie un capitol pasionant, plin de peripeții și surprize, din istoria arheologiei romane, capitol la care contribuția românească a fost deosebit de importantă. Primii care au semnalat existența monumentului — ajuns pînă la

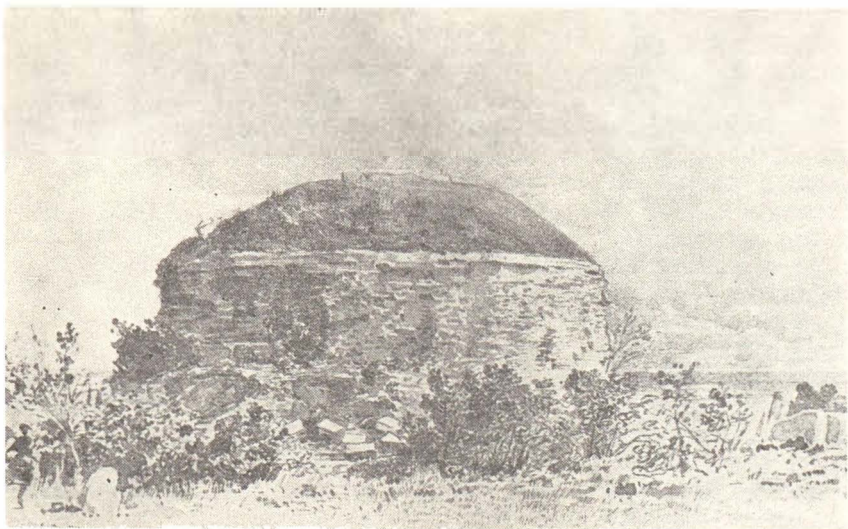
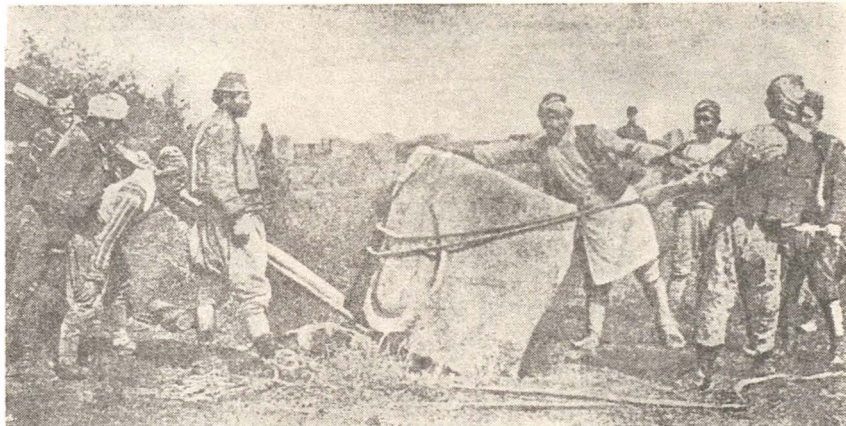


Fig. 1 – MONUMENTUL DE LA ADAMCLISI AȘA CUM ARĂTA ÎN MOMENTUL DESCOPERIRII LUI DE CĂTRE GRIGORE TOCILESCU, ȘI CUM L-AU CUNOSCUȚ ȘI CALĂTORII STRĂINI, ÎN VEACUL AL. XIX-LEA. Desen în peniță, contemporan.

**Fig. 2** — Piesele căzute de pe monument sînt cărate spre portul Rasova, unde urmează să fie imbarcate pentru a fi transportate la Giurgiu și, de aici, la București. SCENĂ DIN TIMPUL CERCETĂRILOR LUI TOCILESCU. *Desen în peniță, contemporan.*



noi doar sub forma unei colosale ruine monumentale — au fost cîțiva călători apuseni, — savanți, tehnicieni, militari<sup>1</sup>, între aceștia și viitorul mareșal german von Moltke<sup>2</sup> — care au parcurs, către mijlocul secolului al XIX-lea, Imperiul Otoman. Adesea, acești călători au notat cu grijă, dar nu totdeauna cu pricepere, cele văzute la Adamclisi și au încercat uneori să explice, prin ipoteze fanteziste, originea și semnificația impresionantelor ruine<sup>3</sup> (*fig. 1*). Primul care a întreprins cercetări sistematice — săpături și încercări metodice de datare și interpretare istorică — a fost Grigore Tocilescu<sup>4</sup>. Într-o vreme cînd, după marile descoperiri din Orientul apropiat<sup>5</sup>, arheologia de teren începea să se contureze ca disciplină, cu metode și rigori specifice, Tocilescu, fără să fie arheolog de formație, a știut să asigure un caracter relativ complet cercetării și să-și asocieze erudiția și experiența altor doi învățați: arhitectul Georg Niemann și profesorul vienez Otto Benndorf, specialist în istoria artei antice. Rezultatul cercetărilor comune, care au durat între 1881 și 1895, a fost publicat într-o lucrare editată atît în limba română, cît și în germană, intitulată « Monumentul triumfal de la Adamklissi, *Tropaeum Traiani* »<sup>6</sup>. Această lucrare, concepută și realizată în limitele specifice ale disciplinei desemnate în general cu termenul german « Archäologie der Kunst »<sup>7</sup>, a fost și rămîne, pînă astăzi, fundamentală, în măsura în care orice nouă contribuție și orice discuție trebuie să se raporteze la faptele stabilite și să țină seama de observațiile și interpretările propuse de ea (*fig. 2.*)

Controversele savante au început încă din perioada imediat următoare descoperirii monumentului, și ele continuă și astăzi. Faptul se datorește mai întîi stării în care a fost găsit monumentul — complet ruinat, cu pietrele de parament mișcate din locul original de cădere<sup>8</sup> — la care s-a adăugat și lipsa unui relevu exact al descoperirilor, pe care Tocilescu a omis să-l întocmească<sup>9</sup>; apoi, lipsei mențiunilor scrise în izvoarele literare antice<sup>10</sup>, din acest punct de vedere Monumentul împărțînd soarta tuturor monumentelor și evenimentelor legate de războaiele dacice, afectate deopotrivă de dispariția lucrărilor care descriau campaniile lui Traian.

Problemele pe care specialiștii le-au abordat în aceste discuții, precizînd adesea soluții diferite, au fost trei: forma originară a monumentului, datarea lui și interpretarea istorică a scenelor figurate care decorau volumul său principal.

Prima ipoteză de reconstituire (*fig. 3*) datorată lui Georg Niemann, colaboratorul lui Grigore Tocilescu<sup>11</sup>, pornea de la principiile arhitecturii clasice, așa cum acestea fuseseră reconstituite de arheologia

celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, adică implicînd o relativ bună cunoaștere a monumentelor elenistice din Asia Mică — de exemplu, fig. 3 — dar o relativă ignorare a artei și arhitecturii provinciale romane<sup>12</sup>. Ipoteza de reconstituire a lui Niemann a reușit să precizeze principalele componente arhitectonice ale monumentului și silueta lui generală, dar, așa cum aveau s-o arate cercetările și descoperirile ulterioare, nu izbutea să integreze toate elementele care aparținuseră odinioară acestuia și nici să justifice toate soluțiile propuse<sup>13</sup>. Tocmai din această pricină, la scurtă vreme după publicarea lucrării celor trei specialiști — Tocilescu, Niemann, Benndorf — alt mare arheolog și istoric al artei antice, A. Furtwängler, a propus o soluție nouă de reconstituire a părții superioare a monumentului — bazele hexagonale și statuia-trofeu (fig. 4) — care cu excepția unor detalii secundare a rămas valabilă pînă astăzi<sup>14</sup>. Nici Benndorf — care își asumase în cadrul colaborării cu Tocilescu și Niemann sarcina grea de a explica decorația figurată — și, cu atît mai puțin, Furtwängler nu au izbutit să propună o ordine rațional justificată a metopelor cu scene de război, care împodobeau monumentul. Primul s-a mîrginit să încerce stabilirea unei succesiuni care să poată fi raportată la principalele evenimente ale războaielor dacice, atît cît acestea erau cunoscute din săracele izvoare antice ajunse pînă la noi<sup>15</sup>. Furtwängler s-a mulțumit numai să caute o interpretare plauzibilă a elementelor etnografice de pe monument, tot în lumina izvoarelor scrise antice. Ambii plecau de la ipoteza că decorul figurat trebuia să constituie un fel de reproducere relativ fidelă — am spune academistă — a unor evenimente date, legate de spațiul carpato-dunărean<sup>16</sup>.

Cel care a încercat să găsească o soluție mai solid fundamentată, pe observații privind sintaxa artistică a scenelor figurate, precum și pe date cu privire la poziția originală a metopelor, a fost Teohari Antonescu<sup>17</sup>. În ciuda unui mare număr de observații obiective și subtile, încercarea lui a eșuat datorită faptului că a urmărit să reconstituie procesul de investigație în teren al lui Tocilescu, bazîndu-se pe mărturiile cu caracter de-a dreptul folcloric ale muncitorilor acestuia<sup>18</sup>. Dar cercetarea lui Teohari Antonescu a stabilit cea dintîi un raport direct între scenele de pe monument și luptele din Moesia<sup>19</sup>, a căror realitate istorică fusese tocmai recunoscută de Eugen Petersen<sup>20</sup>. Cu aceasta se părea că orice altă încercare de reconstituire a monumentului era sortită eșecului, și că ipoteza Tocilescu-Benndorf-Niemann, corectată de Furtwängler, era singura — în lipsă de alta mai plauzibilă — care să satisfacă principalele exigențe ale exegeților Trofeului de la Adamclisi. Scurgerea deceniilor a dat acestei ipoteze — și nimic mai mult decît atît — aparența de trăinicie a unui adevăr unanim acceptat, iar cînd cu peste cincizeci de ani mai tîrziu problema avea să fie redeschisă, nu numai specialiștii dar chiar și publicul larg au fost de-a dreptul șocați de faptul că imaginea tradițională, dar nu mai puțin incertă a monumentului, a putut să fie pusă sub semnul întrebării și nu a fost suficientă pentru a asigura o bază teoretică temeinică restituirii adevăratei a monumentului. Totuși, în cel de al șaselea deceniu al secolului nostru, o reevaluare a tuturor resturilor monumentului a permis propunerea unei noi ipoteze de reconstituire<sup>21</sup>. Și chiar dacă autorul ei a fost handicapat de prestigiul operei lui Tocilescu, căutînd mai degrabă să găsească confirmări decît corecturi ale variantei acestuia, se pot reține drept cîștigate modificarea cîtorva detalii — cum ar fi ritmul pieselor cu prizonieri și raportul lor cu piesele joase ale balustradei (fig. 5) —, precum și adunarea, mai mult sau mai puțin sistematică, a unui imens material informativ putînd să servească drept material brut pentru încercările altor specialiști<sup>22</sup>. Dar discuția o dată deschisă a dus la reluarea problemei în ansamblul

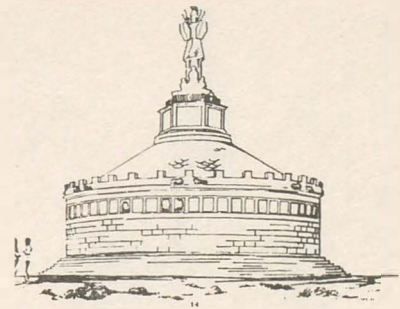


Fig. 3 — RECONSTITUIREA MONUMENTULUI TRIUMFAL, TROPAEUM TRAIANI, DE LA ADAMCLISI — VARIANTA GEORG NIEMANN, 1895. Pe un stereobat cu șapte trepte, terminat cu un larg promenoar, se înalță un tambur cilindric compus, pe verticală, dintr-un soclu profilat, șase asize de blocuri paralelipipedice și netede, apoi o friză cu vreji de acant, răsucindu-se în volute, din care ies capete de dracon — balaur cu cap de lup —, un registru de metope cu reliefuri narative, despărțite prin pilaștri pitici, cu decor de două tipuri, și altă friză cu palmete reunite prin torsade terminate în volute; în sfîrșit, o cornișă cu același profil ca și soclul, dar ranversat. Deasupra cornișei, un corp tronconic susținea o învelitoare din solzi de piatră, mărginită pe cornișă de o balustradă decorată în relief, cu motive geometrice și figuri de prizonieri. Deasupra înveltoarei, pe o bază scundă, hexagonală, avînd gravată pe două fețe opuse inscripția votivă, suprapusă de o friză de arme, se înalță trofeul, înconjurat de statui de prizonieri. Studiul de reconstituire era fundat pe principiile arhitecturii clasice — cu dispoziția caracteristică ordinelor clasice, a frizei decorate sub cornișe, cu panta acoperișului la 30° — dar și pe observarea atentă a formei și dimensiunilor pieselor căzute, precum și a conexiunilor constructive deduse din detaliile acestora. Dar Georg Niemann nu a putut justifica, altfel decît prin analogie, unghiul acoperișului; a fost obligat să divizeze inscripția care era evident unitară — literele ei descreșcînd după o rație aritmetică, în înălțime — pe două fețe ale bazei hexagonale scunde, a lăsat pe dinafară elementele care se păstrau din baza hexagonală superioară și a publicat un releveu al profilului restituit al tamburului cilindric cu locul și mărimea asizelor notate eronat.

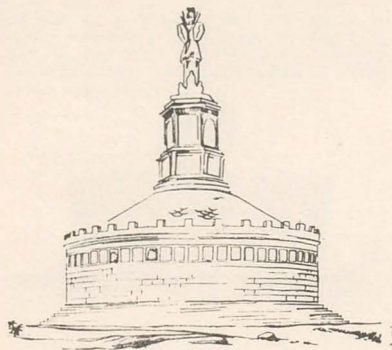


Fig. 4 — RECONSTITUIREA MONUMENTULUI TRIUMFAL, TROPAEUM TRAIANI, DE LA ADAMCLISI — VARIANTA FURTWÄNGLER. Adolf Furtwängler a acceptat reconstituirea lui Georg Niemann, pînă la baza hexagonală. Pentru aceasta însă, luînd în considerare cîteva piese care rămăseseră neplase în varianta celui dintîi, a reușit să emită altă ipoteză, comportînd două baze hexagonale, una inferioară și alta superioară, de două ori mai înaltă decît prima. Baza superioară avea cinci fețe cu parament de blocuri de talie asemănătoare cu acelea de pe tamburul circular și una care se termina la partea superioară printr-o arcadă înscrisă și avea paramentul din lastre netede de mari dimensiuni, pe care era gravată inscripția votivă. Furtwängler includea de asemenea sub cornișa bazei superioare friza cu arme — deși piesele componente ale acesteia nu erau legate între ele prin crampoane metalice așa cum erau toate celelalte piese ale bazei superioare —, iar trunchiul trofeului, un tambur din doi demicilindri, care nici el nu se putea lega și racorda cu ceilalți tamburi monolitici și avînd locașuri pentru cepi paralelipipedici de lemn. Furtwängler nu a intuit faptul că monumentul avea două inscripții votive, simetric dispuse pe două fețe ale bazei hexagonale superioare, așa cum o descoperire ulterioară, ca și unele detalii de racordare ale inscripției celei mai bine păstrate cu pilastrul de colț corespunzător, au demonstrat-o. De asemenea, savantul german nu a înțeles că reconstituirea bazei hexagonale imaginate de el dădea un temelii studiului de reconstituire a tramei și ritmului modular în care monumentul fusese proiectat.

ei. Noi observații privind tehnica constructivă a monumentului, ritmul modular al arhitecturii lui și regulile sintaxei decorative a registrelor de piese cu sculptură narativă au generat o nouă ipoteză. Fără să modifice dispozițiile generale stabilite de Tocilescu și Niemann, și considerînd adevăruri cîștigate toate propunerile de corecturi făcute pînă atunci, această ipoteză, care ne aparține, a propus cîte o soluție nouă pentru fiecare componentă a monumentului, soluție mai plauzibilă, coerentă cu structura întregului ansamblu. Ipoteza noastră<sup>23</sup> aducea pentru prima dată o justificare rațională a succesiunii metopelor pe care o propunea, și anume concordanța cu traseul și ritmul modular al întregului monument, așa cum acesta poate fi reconstituit din compararea dimensiunilor pieselor și ansamblurilor cunoscute (fig. 6)<sup>24</sup>.

Cea de a doua problemă importantă — aceea a datării monumentului — a format obiectul unor divergențe încă și mai acute. Astfel, după datarea lui Tocilescu (în vremea lui Traian)<sup>25</sup> monumentul a început să fie plimbat prin toate secolele cît a durat Imperiul Roman: în vremea lui Augustus — Furtwängler<sup>26</sup>, în secolul al IV-lea, în vremea lui Constantin — Cichorius<sup>27</sup> și Silvio Ferri<sup>28</sup>, sau chiar în secolul al V-lea — N. Iorga<sup>29</sup>. În sfîrșit, s-au găsit chiar înv. și care să considere că metopele constituie de fapt o intervenție tîr: — Radu Vulpe<sup>30</sup>, sau că monumentul a fost construit în două etape: mai întîi turnul pătrat din miez, apoi structura complexă de voluri rotunde purtînd decorul sculptat narativ — W. Jänecke<sup>31</sup> (fig. 7). Toate aceste păreri atît de diverse au la bază o observație fund. mentală: stilul decorației sculptate, deși prezentînd trăsăturile sculpturii romane, are un caracter mult mai schematic, mai rudimentar și mai naiv decît acela al altor ansambluri sculptate contemporane în alte zone ale imperiului, în care regulile academismului clasic sînt identice. În schimb, piesele sculptate de la Adamclisi prezintă importanțe analogii de stil cu monumentele din secolul al IV-lea e.n.<sup>32</sup> În ultima vreme, analizele chimice și tehnologice ale pietrei și mortarului<sup>33</sup> — datorate prof. Al. Steopoe și geologului Mircea Chiriac — au dovedit unitatea constructivă a monumentului<sup>34</sup>. Prin aceasta, inscripția de pe baza hexagonală superioară devine pe deplin revelatorie, asigurînd datarea monumentului în vremea lui Traian (anul 108 e.n.)<sup>35</sup>. Între timp, cercetări mai aprofundate ale artei provinciale din zonele limitrofe Moesiei au putut dovedi existența unor ateliere — cum este acela al Legiunii II Adiutrix, de la Aquincum<sup>36</sup> — prezentînd aceleași trăsături de stil cu piesele de la Adamclisi, și relativ contemporane acestora.

În sfîrșit, problema interpretării istorice și etnografice a scenelor reprezentate pe reliefurile monumentului a generat la rîndul ei aprige dispute, nu întotdeauna străine de unele tendințe ideologice « la modă » în știința arheologică europeană a ultimului secol. Astfel, descoperitorii monumentului, mai precis Tocilescu și Benndorf, deși au recunoscut trei tipuri etnice în « barbarii » reprezentați pe monument, au lăsat neprecizată problema originii acestora, vorbind mai ales de « barbari » și de adversarii romanilor, și lăsînd să se înțeleagă că aceștia ar fi, ca și pe Columnă, daci<sup>37</sup>. Imediat după publicarea lucrării lui Tocilescu, Benndorf și Niemann, alți doi învățați germani — Furtwängler și Cichorius — au încercat să argumenteze altă atribuire etnică pentru cele trei tipuri de « barbari » identificabili pe reliefurile monumentului. Primul, emițînd două ipoteze succesive de interpretare, vede în barbarii de pe metope mai întîi pe geți și pe bastarni — învinși de Traian<sup>38</sup>, apoi pe bastarni și populații tracice învinse de Crassus<sup>39</sup>. Cichorius, la rîndul său, recunoaște pe bastarni, pe sarmați și pe carpi<sup>40</sup>. Toate aceste atribuiri se întemeiau pe recunoașterea unei trăsături specifice

germanice — proprie anume suebilor — portul *nodus*-ului în păr, dar și pe comparația cu alte monumente relativ contemporane, ca de exemplu Columna lui Traian și Columna lui Marc Aureliu.

Abia în 1955 problema va fi redeschisă, susținându-se originea exclusiv dacică a « barbarilor » de pe metope și atribuindu-se elementele de port și pieptănătură, considerate alogene, unor simple mode și contaminări culturale — de altfel nesprijinite pe atestări scrise sau de alt fel<sup>41</sup>. Noua interpretare a stîrnit categorice luări de poziție din partea unor specialiști — I. I. Russu<sup>42</sup>, Gabriella Bordenache<sup>43</sup> și Radu Vulpe<sup>44</sup> — care în mod unanim au atras atenția asupra caracterului inadmisibil din punct de vedere metodologic al încercării de a se ignora diversitatea tipologică a « barbarilor » sus-amintiți și de a fi atribuiți toți aceleiași etnii. Dintre polemisti, însă, numai Radu Vulpe a oferit și o altă interpretare și explicație, propunînd identificarea burilor — populație suebică localizată la nord-vest de Maramureșul românesc în secolele I—II e.n. — cu purtătorii de *nodus*<sup>45</sup>. Aceștia, potrivit unui text destul de obscur din Dio Cassius<sup>46</sup>, s-ar fi coalizat cu dacii — precum și cu sarmații — împotriva romanilor atacatori, și ar fi coborît de-a lungul Carpaților Orientali pentru a-i ataca din spate, în Moesia.

În sfîrșit, plecînd de la faptul că « barbarii » purtători de *nodus* reprezentați pe Monumentul triumfal sînt partizani ai dacilor, în timp ce aceia de pe Columnă sînt întotdeauna în tabăra romană, noi am contestat temeinicia recunoașterii burilor în purtătorii de *nodus*, ca și pe aceea a realității istorice a episodului coborîrii acestora de-a lungul Carpaților Orientali<sup>47</sup>, care devine astfel o simplă fantezie savantă.

Din noianul de controverse și polemici se desprind totuși cîteva fapte sigure, a căror discuție poate contura imaginea noastră despre monument, importanța lui istorică și valoarea lui artistică. Primul fapt — poate singurul definitiv stabilit — este acela că Monumentul triumfal al lui Traian, *Tropaeum Traiani*, de la Adamclisi a ajuns pînă în vremurile noastre profund deteriorat și că resturile sale nu s-au păstrat decît parțial. Plecînd de la studiul acestor resturi, s-a ajuns pînă astăzi la nu mai puțin de patru ipoteze de reconstituire a arhitecturii monumentului<sup>48</sup>, dintre care nici una nu poate fi considerată îndeajuns de concludentă și, cu atît mai puțin, definitivă. Între aceste ipoteze de reconstituire există numeroase diferențe, unele foarte importante, altele de amănunt, dar există și suficiente puncte comune. Cît privește ordinea metopelor — detaliu esențial, în măsura în care cuprinde însuși sensul fundamental al întregii construcții —, pentru aceasta există de asemenea cel puțin cinci variante<sup>49</sup>, la fel de ipotetice ca și propunerile de reconstituire a arhitecturii. Dar, și în cazul metopelor, diferențele, adesea importante, dintre diferitele variante nu dezminț existența unor fapte — repetiții, comunitate de temă, gradații, unitate de mișcare<sup>50</sup> ș.a. — care dovedesc existența unei ordini — tematice și sintactice, compozițional-decorative — care se încadra armonios în partiția arhitecturală. Această situație face ca, deși nu putem reconstitui monumentul, să fim totuși în stare a-i defini imaginea generică, a-i aprecia proporțiile și a înțelege, cît de cît, felul în care se îmbinau membrele arhitecturii sale, precum și faptul că imaginile cu care ele erau decorate se ordonau într-o compoziție ritmică cu sens narativ<sup>51</sup>. Stadiul actual al cunoștințelor noastre nu ne permite însă să considerăm drept certă nici una dintre interpretările propuse pînă acum privind evenimentul reprezentat pe monument și populațiile figurate pe metopele sale. Asocierea Monumentului triumfal cu altarul funerar alăturat, ridicat în memoria soldaților romani căzuți într-unul dintre războaiele cu dacii, precum și cu mormîntul tumular din veci-

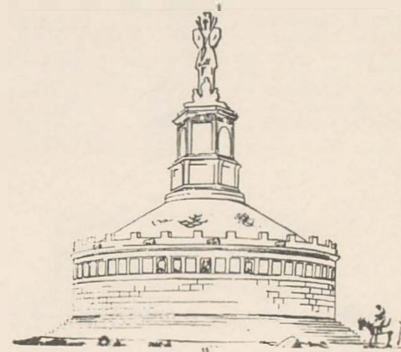


Fig. 5 - RECONSTITUIREA MONUMENTULUI TRIUMFAL, TROPAEUM TRAIANI, DE LA ADAMCLISI - VARIANTA FLOREA BOBU FLORESCU. Preia întocmai varianta Furtwängler, aducînd unicul corectiv al intercalării a două piese — în loc de una — cu motive geometrice, între cele cu prizonieri, pe balustrada de pe cornișa tamburului circular. Dar mult mai însemnată este încercarea acestui autor de a găsi criterii obiective de grupare a pieselor cu reliefuri narative — atît cele cu prizonieri, cît și metopele de pe tamburul circular — și a stabili astfel desfășurări ale decorului figurat. Încercarea sa de a găsi un sistem matematic de racordare a pieselor — funcție de concordanța sau complementaritatea unor dimensiuni conexe — s-a dovedit însă ineficace, în măsura în care depindea, pe de o parte, de precizia relevului, afectată în orice caz de starea precară de conservare a pietrelor comportînd prea multe completări arbitrare, ca și de faptul că dimensiunile în chestiune, stereotipe doar în limitele unor elemente de circa 10% se grupează în serii de componente interschimbabile, care se pretează la aranjamente și combinații pînă la 5000 de variante posibile. Alt merit important al acestui studiu de reconstituire este că a reușit să demonstreze unitatea construcției monumentului, eliminînd atît ipoteza construirii în doi timpi (Jänecke), cît și pe aceea a refacerii în secolul al IV-lea e.n. (Radu Vulpe). Trebuie de asemenea remarcat că Florea Bobu Florescu a emis două ipoteze de ordonare, atît a metopelor, cît și a balustradei, suficient de diferite între ele, determinate de noi descoperiri de piese între două ediții ale lucrării în care studiul de reconstituire a fost publicat.

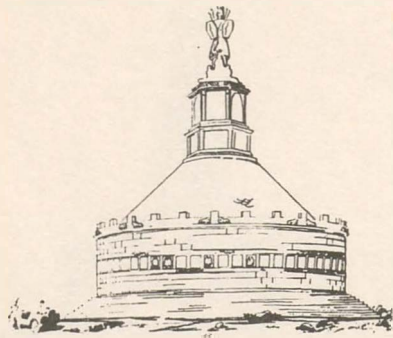
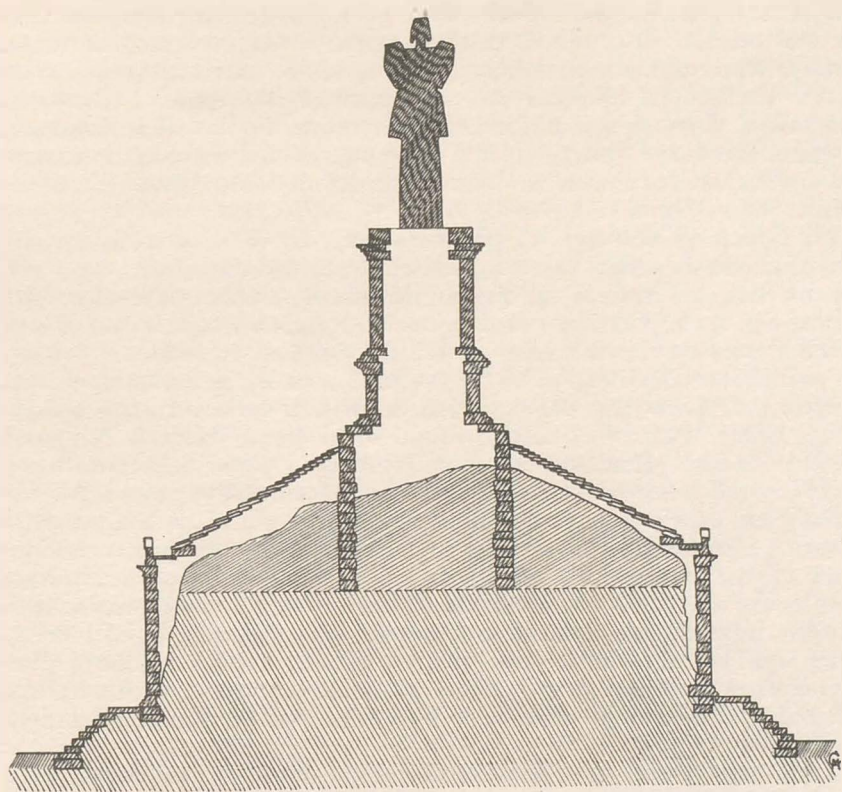


Fig. 6 — RECONSTITUIREA MONUMENTULUI TRIUMFAL, TROPAEUM TRAIANI, DE LA ADAMCLISI — VARIANTA RADU FLORESCU. Aduce cea mai substanțială modificare a ipotezei clasice a lui Georg Niemann. Sprijinindu-se pe observații noi, ca și pe identificarea unui sistem modular — pe baza comparării dimensiunii pieselor și membrului de arhitectură care s-au păstrat întregi sau care pot fi reconstituite cu oarecare certitudine —, ultima ipoteză de reconstituire a arhitecturii monumentului admite: nouă trepte proiectate — adică atâtea câte sînt realmente construite — dintre care opt vizibile; situarea frizei de metope, încadrată de cele două registre decorative, la mijlocul înălțimii tamburului cilindric, și nu sub cornișă; existența a două sensuri de desfășurare a vrejului de acant cu volute cu capete de dracon din registrul decorativ inferior, și în consecință două axe de simetrie a întregii desfășurări a monumentului; o pantă apropiată de 45° a acoperișului; existența a două inscripții votive identice, așezate pe două fețe opuse — corespunzînd celor două axe generale de simetrie — ale bazei hexagonale superioare; așezarea frizei de arme deasupra cornișei bazei hexagonale superioare; trunchiul trofeului format numai din patru tamburi monolitici, și nu din cinci; în sfîrșit, dispoziția curioasă a trofeului propriu-zis care prezintă două fețe, cu două armuri, două spade și două diagonale identice, iar nu față și spate, cum tacit se credea pînă acum. Pe cale de consecință, această ipoteză avansează presupunerea că trofeul avea un coronament în formă — insolită — de coif cu două fețe. În afara acestor modificări importante, noua propunere de reconstituire mai aduce și o serie de precizări de amănunt privind racordarea diferitelor elemente ale construcției, precum și reconstituirea ipotetică a unor trasee și trame modulare.

nătate, în sfîrșit, inscripția descoperită pe monument, și despre care acum știm cu certitudine că aparținea acestuia, asigură raportarea monumentului la războaiele dacice, și atestă construirea lui în anii 108—109 e.n. Că evenimentul comemorat se situează în iarna anului 101 și în Moesia Inferior, este aproape o certitudine<sup>52</sup>, deși doar una dintre ipotezele de ordonare a metopelor permite paralela cu scenele corespunzătoare de pe Columnă<sup>53</sup>. Rămîne totuși o chestiune deschisă aceea a locului precis unde s-au desfășurat cele două lupte figurate pe Columnă și situate de exegeți în Moesia<sup>54</sup>. În ceea ce privește populațiile care au participat la episod, interpretările contradictorii au dat naștere la cele mai aprinse controverse și tocmai prin aceasta au lăsat cel mai puțin loc pentru certitudini. Dar și aici se desprind cîteva fapte cel puțin ciudate, dacă nu deplin concludente. Astfel, între narațiunea Trofeului și a Columnei există o gravă contradicție, care constă în aceea că nicăieri pe Columnă, și cu atît mai puțin în episodul moesic, luptătorii barbari cu *nodus* nu fac parte, așa cum arătăm mai sus, dintre aliații dacilor, ci dintre aceia ai romanilor<sup>55</sup>. În schimb, îi regăsim pe acești purtători de *nodus* ca adversari ai romanilor, pe un monument datat cu circa o jumătate de secol mai tîrziu: Columna lui Marc Aureliu<sup>56</sup>. Mai mult decît atît, pe acest ultim monument se pot găsi asociate cele trei tipuri de barbari figurați și pe Trofeu, anume ca adversari ai romanilor<sup>57</sup>. Lipsa — pînă acum — a unei analize sistematice a stilului sculpturilor Trofeului, precum și a unor studii comparative ale acestuia, au făcut să nu poată fi asociate cu nici un atelier cunoscut pe întinsul imperiului. Dar încă din deceniul al treilea al secolului nostru, Silvio Ferri semnala asemănări între metope și un monument de la Brigetio<sup>58</sup> (38), datat — pe atunci — în secolul al III-lea e.n., dar despre care astăzi știm cu certitudine că este mai timpuriu<sup>59</sup>. Oricum, cert este că pe metope se pot distinge două maniere<sup>60</sup> (12 și 13; 27 și 28), două mîini — ca și pe cele două frize decorative<sup>61</sup> (1 și 2). Filația artiștilor — sau a atelierelor — care au lucrat la monument nu poate fi stabilită însă cu precizie, chiar dacă unele indicații ne permit presupunerea folosirii unor meșteri de la Rin<sup>62</sup> (17 și 20) și din provinciile situate pe cursul superior și mijlociu al Dunării<sup>63</sup> (31, 35 și 37).

Nu se poate de asemenea preciza în ce măsură acești artiști, indiferent de originea lor, au fost tributari unor caiete de modele, cum se întîmpla de obicei cu artiștii provinciali, și în ce măsură s-au bucurat de o anumită libertate de inspirație<sup>64</sup>. Ceea ce nu poate fi pus însă la îndoială e că cel puțin o metopă — aceea a împăratului călare, zdrobind în picioarele calului un luptător vrăjmaș, este reproducerea unei statui — pe relief se poate distinge chiar forma soclului acesteia —, iar motivul reprezentat este curent în lumea provincială, regăsindu-se pe stelele funerare de pe Rin<sup>65</sup>, din Britannia<sup>66</sup> și chiar din Africa<sup>67</sup> (fig. 8, 9) în secolul I e.n. — epoca Flaviyenilor — fiind reluat chiar și aici, pe cuirasa Trofeului propriu-zis.

S-a vorbit mult despre amprenta indelebilă a spontaneității și autenticității de simțire a artiștilor Trofeului. Ei nu au reprodus iluzionist, cvasifotografic realitatea reprezentată — respectiv episodul, încă neprecis situat și definit, din Moesia, al primului război dacic. Dimpotrivă, dincolo de o relativă naivitate sau de așa-zisele curențe tehnice, stilul lor cunoaște folosirea deliberată a unor convenții binecunoscute în redarea detaliilor caracteristice. Astfel, indiferent de realitatea istorică a așa-numitei « poziții reglementare » a sabiei, este interesant de remarcant faptul că arma menționată apare purtată pe dreapta, ori de cîte ori aceasta este partea expusă către privitor a soldaților romani<sup>68</sup> (12, 14, 15, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 36), dar că în cele cîteva cazuri cînd personajele romane prezintă partea stîngă privitorului,

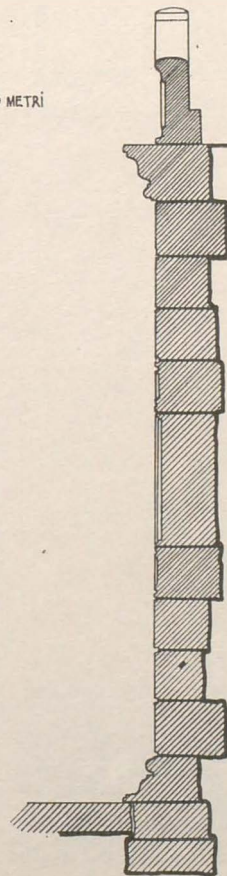


0 1 2 3 4 5 10 METRI

sabia este purtată pe această parte<sup>69</sup> (5, 7, 9, 8, 11, 17, 22, 31). Sare în ochi aici gândul, intenția artistului de a scoate în evidență acest detaliu, cu rost de atribut caracteristic, în dauna viziunii veriste a reprezentării plastice. În aceeași ordine de idei, se poate remarca felul în care sînt redată roțile cailor — perechea de pe o singură parte<sup>70</sup> (16, 18, 40), conform convenției suprapunerii riguroase a elementelor paralele ale obiectelor reprezentate. În schimb, pentru redarea galopului cailor, s-a folosit altă convenție de perspectivă, la fel de artificială în raport cu viziunea iluzionistă, conform căreia picioarele animalelor formează întotdeauna linii paralele (39) sau care se deschid în unghiuri clare, dar nu se suprapun și nu se întretaie niciodată<sup>71</sup> (4).

Toate aceste aspecte au, din punct de vedere al încercării de a reconstitui monumentul și, mai ales, succesiunea narațiunii sale sculptate, incontestabila lor importanță și valoare. Dar, dincolo de acest punct de vedere strict arheologico-istoric, ele au anumită valoare încă mai însemnată pentru înțelegerea corectă a monumentului ca operă de artă. Ca și cele mai multe dintre creațiile antichității, Monumentul triumfal al lui Traian, *Tropaeum Traiani*, de la Adamclisi nu era o operă izvodită pentru desfătarea privitorilor, ci avea o funcție socială precisă, un mesaj grav și important de transmis mulțimilor de locuitori ai imperiului<sup>72</sup>. Acest mesaj făcea parte integrantă din valoarea artistică a monumentului, și deci nu mai poate fi înțeles astăzi cînd starea lui de conservare nu ne mai permite, așa cum am văzut, o descifrare integrală. Dar cu ceea ce știm astăzi despre monument ne putem da seama că acesta vorbea despre faptele mărețe ale armatelor romane,

Fig. 7 — SECȚIUNE PRIN RUINA MONUMENTULUI, CU CONSEMNAȚIA SITUAȚIEI REALE, în care turnul central paralelipedic nu ajunge decît pînă la nivelul registrului decorativ cu palmete și torsade. Zona hașurată de pe ruină reprezintă porțiunea monumentului la a cărei construcție, drept agregat în mortar, s-a folosit savura de calcar în locul mărgăritarului.



0 1 2 METRI





Fig. 8 - STELA FUNERARĂ A CAVALERISTULUI VENATORIX DUONIS DIN ALA LONGINIANA, cu portretul decedatului călare și în armură, asemănător ca schemă compozițională și ca amănunte de uniformă și hamașament cu unele metope de la Adamclisi. Descoperit în cimitirul militar de lângă castrul roman de la Bonn. Anterior anului 70 e.n. Muzeul landului Renan din Bonn.

împotriva unui dușman vajnic, dîrz, neîmblînzit, fapte care, așa cum o mărturisește inscripția prin care monumentul este dedicat zeului Marte Răzbunătorul, constituiau răscumpărarea unei mai vechi înfrîngerii. Vecinătatea altarului funerar, purtînd inscripția cu denumiri ce indică drept epocă a ridicării sale vremea împăratului Domițian, pare să acrediteze ipoteza recentă după care bătălia pierdută de romani și războiul de Traian în toamna anului 101 este aceea din iarna anilor 86—87 e.n.<sup>73</sup>

Ațit caracterul scenelor de pe monument, cît și comparația cu alte monumente de același caracter, mai mult sau mai puțin contemporane, și mai ales cu Columna lui Traian, ne permit să aflăm că toată această narațiune nu reprezenta «jurnalul de campanie» al unuia sau al mai multor meșteri pietrari din corpul de luptă al legiunilor<sup>74</sup>, ci era o manifestare artistică pusă în slujba a ceea ce noi numim curent *propagandă imperială*, dar care mai propriu ar trebui numită *teologie imperială*<sup>75</sup>. Pentru că este de fapt vorba de o doctrină religioasă avînd ca idee fundamentală conceptul de «virtus imperatoris» — forța morală a împăratului — și drept figură centrală pe aceea a Augustului, așa cum centrarea întregii narațiuni în piatră pe așa-numitele «metope imperiale» o dovedește<sup>76</sup>. În sfîrșit — trăsătură caracteristică pentru arta istorică din epoca lui Traian — întreaga desfășurare a scenelor de luptă este stăpînită de un larg suflu cavaleresc<sup>77</sup>: luptătorii dușmani nu sînt niște adversari de disprețuit și nici nu se dau ușor bătute — ei ne apar ca niște bărbați voinici, luptători dîrzi și neînfricați, sfidînd pe învingători, pînă și în înfrîngere, și păstrîndu-și demnitatea și semeția chiar atunci cînd nu mai sînt decît prizonierii romanilor<sup>78</sup>.

Acesta este așadar, ca să folosim un termen modern, programul, tema artistului sau artiștilor antici: trebuiau să ridice un monument care să-l domine pe cel funerar din vecinătate; să aibă caracter triumfal, celebrînd în același timp ațit războiul unei mai vechi înfrîngerii, cît și victoria recentă, obținută datorită intervenției directe a împăratului Traian — personificare a entității divine conceptualizate în ipostaza «virtus imperatoris» — a cărui figură trebuia eroizată prin fapte de arme săvîrșite împotriva unui dușman viteaz și demn, dar care nu a putut rezista manifestării forței divine pe care împăratul o încarna. Felul în care acest «program» a fost realizat determină valoarea artistică a monumentului, în măsura în care condiționează înțelegerea corectă și pleneră a mesajului său. Or, tocmai realizarea monumentului trezește uimirea celui care mental încearcă să-l reconstituie și să-i descifreze înțelesul și conținutul emoțional. Concepția monumentului, compoziția sa arhitecturală și plastică, se vedește complexă și rafinată, comportînd două aspecte distincte: o gîndire geometrică<sup>79</sup> pusă în slujba unei viziuni monumentale originale și, pe de altă parte, folosirea mijloacelor constructive celor mai comune<sup>80</sup> și a mijloacelor artistice celor mai simple<sup>81</sup>, de natură să pună în valoare cît mai complet posibilitățile tehnice și resursele artistice ale unor meșteri provinciali.

În adevăr, proiectarea întregii construcții după un ritm modular și pe o tramă modulară avînd ca bază modulul de șase picioare<sup>82</sup>, în afara unor semnificații simbolice pe care nu sîntem în măsură decît să le bănuim, are drept efect să asigure o anumită unitate de proporții, un ansamblu de raporturi armonice (*fig. 10*) construcției și, în același timp, să asigure posibilitatea unor trasee simple, să genereze raporturi ușor de înțeles și de transpus în material peren pentru constructor, între membrele de arhitectură ale monumentului. Un element deosebit de interesant al acestei compoziții îl constituie modul în care se inserează narațiunea plastică a episodului moesic cu cele

șase scene ale sale, grupate în două mari momente epice istorice, în ritmul modular al construcției, amintit mai sus<sup>83</sup>. Nimeni pînă acum nu a analizat ritmul complex al alcătuirii desfășurării narative a compoziției Columnei, dar observații preliminare permit să se afirme că și în această variantă — mult mai complexă și diferită, în măsura în care folosește stilul continuu — de narațiune plastică a războaielor dacice, ritmurile pe bază de șase se reîntînesc. Realizată după Trofeul de la Adamclisi, faptul că aceste ritmuri se regăsesc, ca și acela că pe Columnă scenele de pe monument pot fi identificate, în aceeași succesiune și cu scene compozițional corespunzătoare, ridică problema legăturii dintre artistul necunoscut al Columnei<sup>84</sup>, și cel — la fel de anonim — al Trofeului. Nu există nici un indiciu care să ne poată permite să afirmăm că artistul Trofeului era Apollodor din Damasc, dar dacă cel al Columnei a putut fi identificat, măcar ipotetic, cu marele arhitect roman<sup>85</sup>, atunci constructorul-proiectant al monumentului dobrogean — mare maestru, atît ca arhitect, cît și ca plastician și el — a fost cu siguranță influențat de gîndirea celui dintîi în mod direct și profund. Este greu de atribuit întîmplării locul important pe care îl ocupă în gîndirea artistului anonim de la Adamclisi, ca și în creația lui Apollodor din Damasc, lecția artei din Pergam (fig. 11, 12)<sup>86</sup>.

Execuția monumentului, în schimb, a fost opera unor echipe de artiști provinciali. Faptul este vizibil nu numai în tehnica mai puțin abilă a reliefului<sup>87</sup>, dar și în trăsăturile definitorii ale stilului sculpturilor. Astfel, este evident că artiștii Trofeului nu cunoșteau sau, dacă da, nu înțelegeau și nici nu-și apropiaseră idealul clasic de frumusețe<sup>88</sup>. Într-adevăr, lipsește dintre mijloacele de expresie artistică ale artiștilor Trofeului opoziția — caracteristică pentru Columnă — dintre tipul « clasic » al soldatului roman și cel « exotic » al adversarilor acestora<sup>89</sup>. Luptătorii de pe Trofeu sînt la fel de expresiv urîți și într-o tabără și în cealaltă, diferențiindu-se doar prin atribute exterioare: port, pieptănătură, arme<sup>90</sup>. Mai mult decît atît, unii luptători romani, închiși ca într-o carapace de scut și zale<sup>91</sup>, își găsesc asemănări mai curînd în monumente tîrzii, cum ar fi grupul statuar al tetraarhilor de la Constantinopol (37)<sup>92</sup>, sau de-a dreptul în monumente medievale<sup>93</sup>, ceea ce îndreptățește într-o anumită măsură interpretarea lui Silvio Ferri<sup>94</sup> care intuise just înrudirea stilistică dintre provincialii care sculptaseră metopele Monumentului triumfal și primitivii de la începutul evului mediu, chiar dacă o interpretase eronat, datînd monumentul în secolul al IV-lea e.n. Și perspectiva reflectă viziunea « intelectuală » provincială, diferită fundamental de aceea « iluzionistă » clasică.

Fără îndoială — din nevoia de a explicita reprezentarea plastică a evenimentelor — și Columna face dese împrumuturi din perspectiva itinerantă de tip oriental<sup>95</sup>. Rămîne deschisă problema dacă artiștii Columnei au primit aceste tipuri de perspectivă transmise prin intermediul artei elenistice, sau dacă ele nu constituiau cumva amintiri din experiența directă — trăită în patria lui de origine — de către Apollodor din Damasc, presupusul arhitect-șef al monumentului. Ceea ce ne apare sigur este faptul că artiștii Trofeului au mers mult mai departe pe această cale, recurgînd nu numai la ample desfășurări panoramice prin juxtapunere de planuri<sup>96</sup>, sau la eșalonări în adîncime pe registre<sup>97</sup>, ci chiar la rabateri ale părților care într-o perspectivă iluzionistă se suprapun și nu se văd. Este specifică pentru această viziune reprezentarea din față, sau poate de sus — așa încît să se poată număra degetele — a labei piciorului (43, 47) cînd personajul se mișcă paralel cu planul imaginii, iar picioarele lui sînt reprezentate de profil, fără a mai vorbi de reprezentarea, la aceeași figură, a torsului

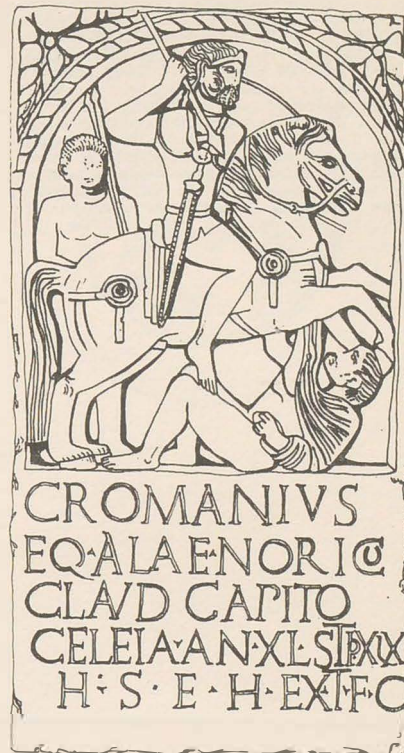
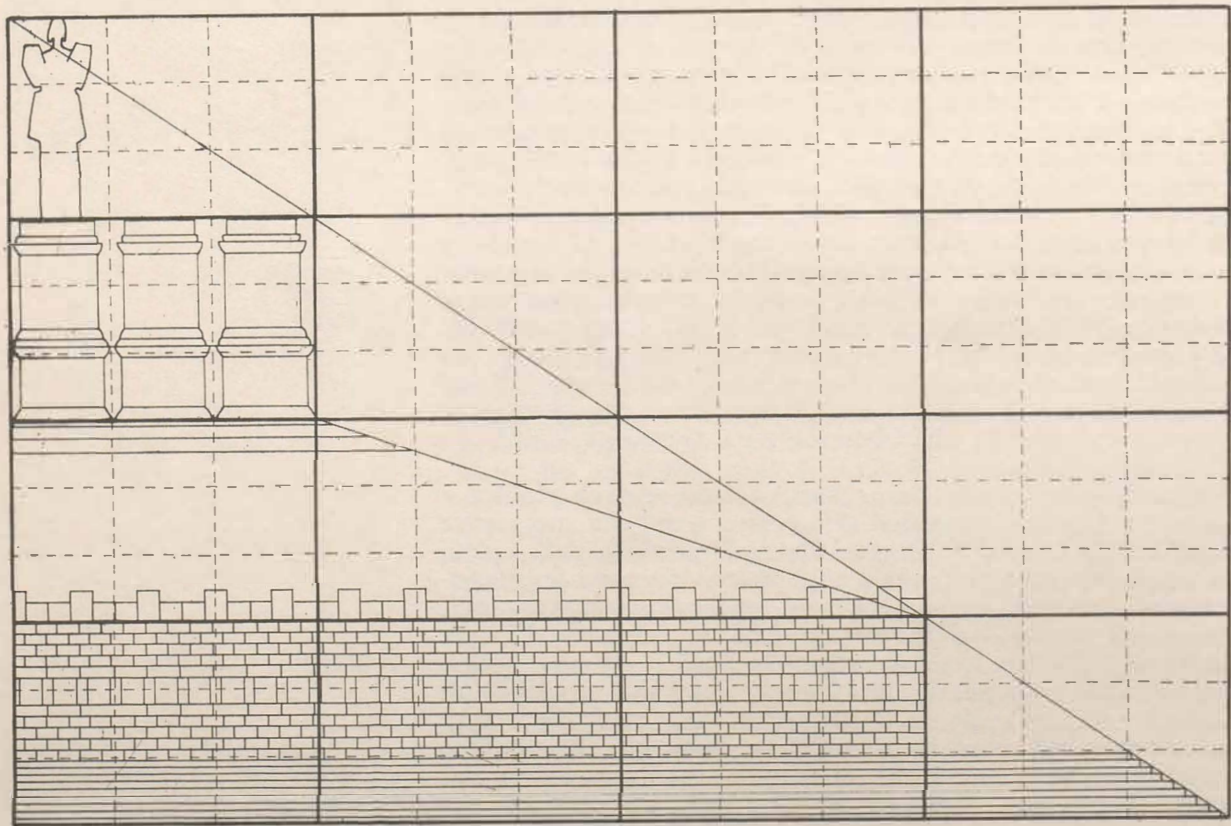


Fig. 9 — STELA FUNERARĂ A CAVALERISTULUI CAIUS ROMANIUS CLAUDIA, DIN ALA NORICORUM CLAUDIA, din Noric, descoperită la Mainz-Zahlbach, datînd din vremea împăratului Neron. Pe monument, decedatul este reprezentat călare, strivind în picioarele calului un vrăjmaș învins. Și în acest caz se pot observa similitudini de compoziție cu metopele asemănătoare de pe Monumentul triumfal de la Adamclisi. Piesa se păstrează în Muzeul orașenesc din Mainz.

Fig. 10 — DESFĂȘURAREA RECONSTITUITĂ A MONUMENTULUI CU APLICAREA TRAMEI ȘI RITMULUI MODULAR AVÎND CA BAZĂ MODULARĂ INTERAXUL PILĂȘTRILOR PITICI MĂSURÎND ȘASE PICIOARE. Trama era constituită din carouri de  $12 \times 18$  picioare romane, grupate, la rîndul lor, în carouri mari de  $36 \times 54$  picioare, care deci cuprindeau cîte  $3 \times 3$  carouri mici. Carourile mari corespund principalelor membre de arhitectură ale monumentului și determinau dimensiunile elementelor componente. Elementele de decor figurat — metope și piese de balustradă cu prizonieri — se înscriu în aceste tramă și ritm modular

de față și a picioarelor de profil, care este curentă<sup>98</sup>. Într-o anumită măsură, această viziune, atît de diferită de aceea clasică, se datorește și unor procedee tehnice caracteristice. Astfel, este sigur că cel puțin unele scene sînt, mai mult sau mai puțin, calchiate după modele de largă circulație în rîndul artiștilor provinciali, cum este de exemplu imaginea — tipic statuară — a împăratului călcînd în picioarele calului un vrăjmaș doborît<sup>99</sup>. Dar, mai mult decît atît, felul în care detaliile anatomice se îmbină între ele, nefiresc, și adesea neomogen, sugerează ca proporții folosirea procedeeului de construire a figurilor prin juxtapunerea unor elemente redată cu șablonul (19)<sup>100</sup>.

Toate aceste trăsături diferențiază profund pe acești artiști — mai apropiați de tradițiile Orientului — de reprezentanții tradiției elenistico-romane, autori ai unor monumente aulice precum arcurile de triumf italic<sup>101</sup> sau Columna lui Traian. S-a vorbit de originea locală, moesică a acestor artiști<sup>102</sup> și de simpatia naturală pe care o purtau învinșilor daci. Dar trăsăturile acestea atestă mai degrabă înrudiri cu arta altor zone de graniță ale imperiului — aceea renană sau aceea a Dunării pannonice<sup>103</sup> — în care se reîntilnesc teme, modele și procedee tehnico-stilistice similare celor de pe monumente. Dar așa-numita « simpatie » se explică prin faptul că artiștii și « subiectele » aparțin, într-un fel, aceleiași lumi, aceleiași spiritualități « barbare », purtătoare a gemenilor lumii și artei medievale timpurii. Ne aflăm în fața unei sensibilități noi și tinere, care nu a ajuns la aprecierea operei de artă pentru



0 5 10 PICIOARE ROMANE  
0 1 2 3 4 5 10 METRI

performanța de tehnică artistică pe care o reprezintă, ci care mai crede încă în virtuțile reale ale reprezentării artistice, în stare să comunice direct, intelectual și emoțional, idei și trăiri, fapte și credințe, participând la viața reală și influențând-o, având, într-un cuvânt, o viață proprie de natură magică<sup>104</sup>. Cu atât mai subtilă ne apare ideea — și, în consecință, mai puternică realizarea ei — de a încredința transpunerea plastică a viziunii acestui monument, întru chipindu-l pe Zeus Tropaios<sup>105</sup>, ca o viziune gândită de un mare artist aulic, plin de lecțiile noi ale Orientului care tocmai se deschidea lumii romane, unor artiști provinciali, mai inabili, și tocmai prin aceasta mai autentici, dar mai presus de toate crezând cu spaimă în virtutea reală a imaginilor create chiar de ei. Această credință nu era poate străină de faptul că ei construiau imaginea după modele<sup>106</sup> și din șabloane<sup>107</sup> transmise din generație în generație, și a căror origine se pierdea în mit. Și astfel, verigă intermediară între un demiurg mitic, care inventase, nu se știe când, tehnica artei figurale, și comanditarul, care în speță era chiar împăratul, adică personificarea la fel de mitică a puterii, și care, de asemenea situat nu se știe unde, își transmitea voința prin intermediari, artistul provincial oficia ritul de exorcizare concretizat în piatră, cu toată seriozitatea și convingerea, neinteresat — împotriva a tot ceea ce s-a crezut și s-a spus — de reproducerea fidelă a unei realități imediate, ci, mai degrabă, de sensul simbolic și veșnic al faptei sale<sup>108</sup>.

Atunci când Monumentul triumfal de la Adamclisi, *Tropaeum Traiani*, se înalță întreg pe platoul înconjurat de păduri, silueta lui, care se zărea tocmai de pe malul Dunării<sup>109</sup>, pecetluia ritual luarea în stăpânire a bătrînului fluviu și a țărmurilor sale de către puterea romană. Veșnicit în piatră de cîțiva « barbari » romanizați, el se adresa altor « barbari » — cei ce amenințau continuu imperiul, de dincolo de hotarele lui — într-un limbaj pe care aceștia îl înțelegeau, legîndu-i magic și paralizîndu-le astfel acțiunea. Și poate distrugerea monumentului nu este străină de un act iconoclast prin care « barbarii » aceștia se eliberau de o seculară teamă superstițioasă.

Dar ceea ce este mai uluitor e că pînă astăzi ruinele grandioase și figurile mutilate care le împodobeau ne mișcă, deși nu mai credem în zeii cărora le-au fost închinat și nici măcar nu mai înțelegem faptele pe care ni le povestesc. Dar figurile acestea au fost dăltuite cu credință și emoție, iar meșterii care le-au săpat în piatră și care nu aveau « conștiință de artiști », pentru că au rămas anonimi, au trecut în ele ceva din ființa lor spirituală, crezînd ca niște Pigmalioni primitivi că le dau astfel viață din viața lor. Faptul acesta îl resimțim din plin, această emoție și dăruire veșnic omenească ne mișcă, și pe aceasta o traducem în mentalitatea noastră sofisticată de oameni moderni, atunci când vorbim de prospețimea și autenticitatea de reportaj a scenelor de pe monument și de fidelitatea naivă a reprezentărilor<sup>110</sup>. Judecînd după idealul estetic al clasicismului, scenele sînt stîngaci compuse și figurile sînt urîte. Sculptorii aceștia provinciali nu știau ca divinul Fidias să facă să vibreze arterele fine ca un păienjenis pe sub pielea delicată de pe gîtul armăsarilor de piatră<sup>111</sup>, iar caprele și oile lor sînt țepene și greoaie (40). Dar dincolo de stîngăcii și disproporții, opera lor vibrează de aceeași sinceritate frustă și de aceeași vitalitate autentică și elementară de care sînt pline creațiile acelea emoționante și ciudate de la începutul evului mediu. « Barbari » abia învățînd rudimentele limbajului plastic, haina nouă a romanității era prea strîmtă pentru prea-plinul cugetului lor. Dar din acest prea-plin au izbutit cu mijloace puține și rudimentare să exprime atât de mult, încît a ajuns pînă la noi cronica săpată în piatră a începuturilor poporului nostru. Iar împrejurările care au dus la

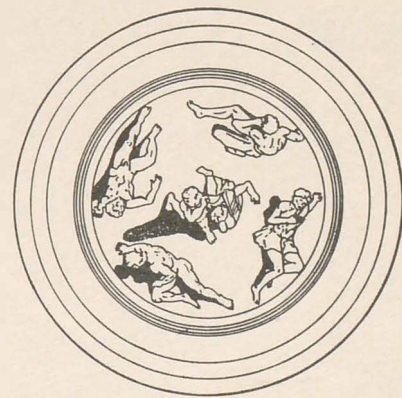


Fig. 11 — MONUMENTUL COMEMORATIV AL VICTORIEI LUI ATTALOS I AL PERGAMULUI ASUPRA GALAȚILOR (sfîrșitul sec. III î.e.n.). VEDERE DE SUS. Se disting stereobatul cu trei trepte inegale, baza circulară, limitată pe verticală de un soclu și o cornișă, deasupra căreia este plasat încă un registru purtînd inscripția votivă și grupul statuar. Se remarcă distribuția ritmică a statuiilor, după o schemă care de asemenea poate fi construită cu ajutorul unui traseu simplu, comportînd cercuri și triunghiuri echilaterale.

ruinarea monumentului, chiar dacă au îngreunat lectura, pentru învățații care se ostenesc să-l descifreze, i-au adăugat o notă tragică, încă și mai apropiată de specificul destinului istoric al poporului la a cărui naștere a prezidat, uriaș stîlp de hotar la granița unui mileniu întunecat, în cursul căruia s-a desăvîrșit sinteza uimitoare dintre dacii liberi și romanii cuceritori, mesageri ai civilizației clasice, sintetiză ce avea să ducă la crearea poporului român.

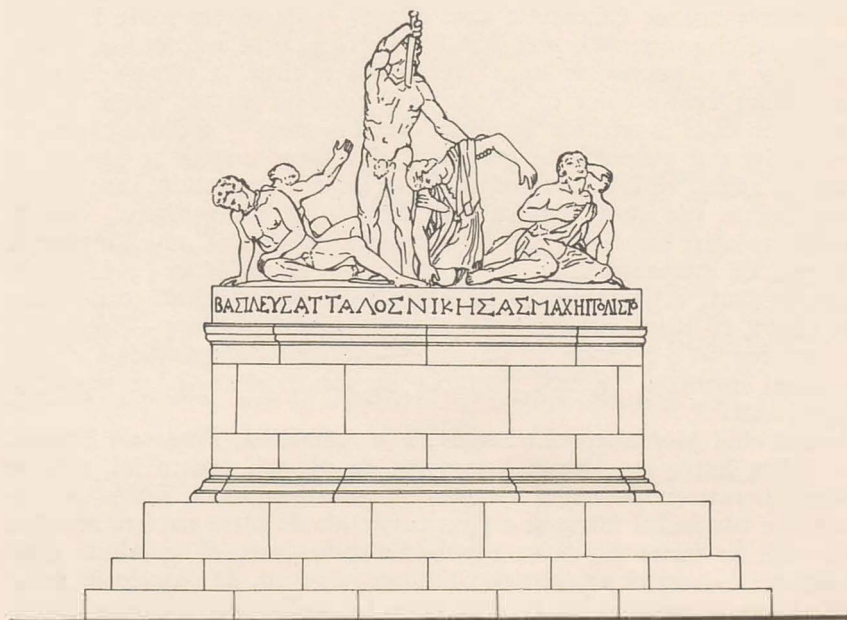


Fig. 12 – MONUMENTUL COMEMORATIV AL VICTORIEI REBELUI ATTALOS I AL PERGAMULUI ASUPRA GALAȚILOR (sfîrșitul sec. III î.e.n.) Elevația prezintă aceeași ordonanță generală ca și planul. În grupul de statui, cea centrală este celebrul grup al galului care se omoară după ce și-a ucis soția, iar celelalte patru reprezintă luptători barbari căzuți, între care și renumitul gal murind. Încă de la prima vedere apare clar un anumit ritm armonic al compoziției monumentului pe verticală. De asemenea este specifică prezentarea eroizantă a celor învinși care mor în demnitate, fără a fi înjosiți. Aceasta constituie o idee plastică nouă, care va fi mult mai târziu reluată în Columna lui Traian și de Monumentul triumfal de la Adamclisi.

1 C. W. Wutzer, profesor la Universitatea din Bonn, în 1860; Jules Michel, inginer francez, în 1855; Karl Ferdinand Peters, geograf german, tot în jurul anilor 1860.

2 În anul 1837, pe vremea când era ofițer-instructor, membru al misiunii militare germane, în serviciul Turciei.

3 Wutzer îl pune în legătură cu expediția lui Darius, considerându-l un mausoleu (C. W. Wutzer, *Reise in den Orient Europas und einen Theil Westasiens*, Eberfeld, 1860, p. 259); tot mausoleul îl considera și Moltke, ca și camaradul său Karl von Vinke-Olbendorf, amindoi atribuindu-le epocii romane (Gustav Hirschfeld, Helmuth von Moltke, *Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei, aus Jahren 1835—1839*, Berlin, 1917, ed. 8, p. 173—174; Karl von Vinke, *Das Karassu-Thal zwischen der Donau unterhalb Rassowa und der Schwarzen Meer bei Künstendschi. Monatsberichte über die Verhandlungen der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin, I, Jahrgang*, Berlin, 1840, p. 186). Peters identifică, folosind concursul lui von Sacken, un dac pe una dintre metope (Karl F. Peters, *Grundlinien zur Geographie und Geologie der Dobrudscha, Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, mathematur. Classe XXVII*, 1867, p. 144).

4 Cercetările au început în 1882, au comportat 5 campanii de săpături și s-au încheiat în 1890 când, la ultima campanie, a luat parte și Niemann.

5 Botta săpase la Horsaabad (Dur Șaru-chin) începând din 1842, iar Layard la Cuiudjic (Ninive), din 1845. Tot în deceniul al cincilea se plasează și săpăturile lui de Sarzec la Tello (Lagaș). Douăzeci și ceva de ani mai târziu, în 1870, Schliemann deschidea săpăturile de la Troia.

6 Viena, 1895, precum și ediția în l. germană *Das Monument von Adamklissi, Tropaem Traiani*, Wien, 1895.

7 G. Rizzo, *Storia dell'arte Greca*, Torino, f.d.p. 13, cf. C. O. Müller, *Archaeologie der Kunst*, 1830 — prima carte în care termenul era folosit, încă din titlu, cu accepția care avea apoi să se generalizeze — precum și A. Furtwängler, *Die klassische Archaeologie und ihre Stellung zu den nächstbenachbarten Wissenschaftsgebieten*, în „Deutsche Revue“, 1905.

8 Discuția cu privire la consemnarea situației pietrelor de pe parament, în momentul începerii săpăturilor lui Gr. Tocilescu, a fost deschisă chiar de colaboratorul său münchenez, G. Niemann, atunci când consemna în lucrarea comună, la p. 25 și 63, că numai începând cu campania din 1890 au fost consemnate, prin ridicare în plan și fotografiere, situațiile în care au fost descoperite pietrele. Această discuție a fost continuată de Teohari Antonescu prin încercarea sa de a reconstitui situația pietrelor pe lângă monument, cu ajutorul măturii lucrătorilor lui Tocilescu. Ambii cercetători plecau de la ipoteza — poate nu lipsită de naivitate, dar metodologic inevitabilă pentru orice arheolog — că piesele se găseau dispuse în jurul monumentului, în locurile lor originare de cădere, și nu cumva în poziții secundare, și — evident — că procesul de demolare a monumentului s-a produs ținând seama de o anumită ordine care se reflectă în dispoziția pietrelor pe sol, în așa fel încât să permită regăsirea poziției piesei pe monument, plecând de la aceea a «punctului de impact». Trebuie remarcat că ambii cercetători nu au avut în vedere decât consemnarea poziției metopelor, ca și cum căderea și poziția acestora ar fi fost lipsită de conexiuni cu căderea și poziția pieselor din alte tipuri. De curind, discuția a fost redeschisă de Fl. B. Florescu care, cu totul nemetodic, și-a imaginat că ar putea suplini absența unui relevu cu cele câteva note lipsite de precizie ale lui Grigore Tocilescu.

Există totuși indicații suficient de concludente cu privire la situația pietrelor. Astfel, este sigur că cele mai multe dintre ele nu se găseau în punctul inițial

de cădere. În adevăr, raportul celor doi ofițeri germani — Karl von Vinke și Helmuth von Moltke — semnaleză existența scobiturii laterale, făcută cu o lovitură de tun, și galeria verticală paralelă cu turnul paralelipipedic central. Wutzer știe și de ridicarea unor pietre de către un pașă turc, și semnaleză faptul că în tușurile dinspre est se aflau, la suprafața solului, 25—30 plăci de marmură, în timp ce spre vest nu se vedea nici o piesă. În sfârșit, se cunoaște precis faptul că un număr de metope au fost găsite în afara zonei monumentului, că cinci dintre ele s-au pierdut cu desăvîrșire, și că dintre celelalte tipuri de piese de parament, de asemenea multe au fost regăsite la fântini și în sate pe o rază de 40 km în medie, în jurul monumentului, fără a mai vorbi de numărul însemnat de piese dispărute (15 frize inferioare, 10 pilaștri, 19 frize superioare). Toate acestea atestă o răscolire masivă a ruinelor, cu deplasări importante ale pieselor, fapt de natură să îngreuneze până la imposibilitate orice încercare de conexiune dintre locul de descoperire a unei piese și acela de origine, de pe monument. De asemenea, este interesant de semnalat și faptul că încercarea lui Fl. B. Florescu — ed. III, p. 407—408 — de a regăsi locul de descoperire a pieselor a dus la un rezultat cel puțin ciudat. Astfel, el plasează la N-V de monument un număr de 17 piese. Dacă admitem corespondența dintre locul de descoperire și cel pe care piesa îl ocupa pe monument, pe un sector de cerc reprezentând cam 1/8 din suprafața acestuia, trebuie să găsim, proporțional, cel mult 7 piese (54:8). Cifra imensă la care a ajuns cercetătorul citat poate fi cel mult neconcludentă, dacă nu cumva dovedește tocmai o concentrare secundară a pieselor în această zonă.

9 Tocilescu, Benndorf, Niemann, op. cit. p. 63

10 R. Vulpe, *Dion Cassius et la campagne de Trajan en Mésie Inférieure*, în « Studii Clasice », VI, 1964, p. 205—232



cf. Hadrian Daicoviciu, *Notes sur la première guerre dacique de Trajan*, în «Acta Musei Napocensis», VII, 1970, p. 121—124.

11. Tocilescu, Niemann, Benndorf, op. cit. p. 33 și urm.

12 În perioada în care au loc săpăturile de la Adamclisi se plasează și marile campanii de la Pergam, Milet, Magnesia ș.a.

13 Astfel Niemann a lăsat în afara propunerii sale de reconstituire fragmentele de pilaștri corintici, de cornișe și de soclu pe care Furtwängler avea să le folosească pentru fundamentarea propunerii unei baze hexagonale superioare. De asemenea a împărțit în două, repartizînd-o pe două fețe ale miciei baze hexagonale, inscripția votivă, prea înaltă ca să încapă pe o singură față, deși nu mai sînt cunoscute exemple de inscripții astfel împărțite, arbitrar. În sfîrșit, nu a putut să justifice prin piesele descoperite promenoarul din spatele balustradei.

14 Adolf Furtwängler, *Das Tropaion von Adamklissi und Provinzialrömische Kunst*. În „Abhandlungen der königlichen bayerischen Akademie der Wissenschaften I, Cl., XXII Bd., III Abhandlung“, München, 1903. Singurele elemente pasibile de corecturi sînt amplasarea frizei cu arme — care nu are nici un fel de sistem de consolidare — sub cornișe, care face corp comun cu celelalte piese de parament ale bazei hexagonale superioare, fiind consolidată cu scoabe metalice ca și pilaștrii și lespezile cu inscripție. De asemenea, cel de al cincilea tambur, compus din doi demi-cilindri solidarizați printr-un crampon în coadă de rîndunică, nu se poate insera între ceilalți patru, care sînt monolitici și se consolidează pe verticală prin cepuri mari patrate. Tot ceea ce se poate admite ar fi funcția de fundație separată a tamburului al cincilea, încastat în ultima asiză a bazei hexagonale superioare, și suportînd trunchiul de arbore al trofeului.

15 Tocilescu, Niemann, Benndorf, op. cit. p. 63 și 88—89.

16 Este caracteristic felul în care fiecare dintre învățații care au abordat această problemă o formulează, încercînd să identifice evenimentul istoric ilustrat de narațiunea sculptată, plecînd tocmai de la identificarea «barbarilor» reprezentați pe reliefuri. Nici unul nu a imaginat măcar posibilitatea unei neconcordanțe între elementele care au participat real la eveniment, și ceea ce știau și au reprezentat artiștii care au executat monumentul. Se reeditează de fapt celebra controversă a reliefurilor Columnei lui Traian și a fidelității reprezentărilor de pe ele.

17 Teohari Antonescu, *Le Trophée d'Adamclissi, étude archéologique*, Iași, 1905, mai ales p. 67—75.

18 Op. cit. p. 70 și 71, unde autorul citează și numele principalilor săi informatori, completînd cu o declarație de principiu care astăzi ne pare cel puțin naivă.

19 Teohari Antonescu, op. cit. Livre V, Le combat d'Adamclissi, p. 159—222.

20 E. Petersen, *Trajans dakische Kriege*, p. 36 sqq.

21 Fl. B. Florescu, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi, Tropaeum Traiani*, Bukarest-Bonn, 1965.

22 Ipoteza lui Fl. B. Florescu repetă toate erorile lui Furtwängler (cf. mai sus, n. 14). Dar cele mai importante probleme pe care această ipoteză le ridică sînt reconstituirea marii frize cu metope și pilaștri pitici și a balustradei cu prizonieri. Aceste două ipoteze de reconstituire au ridicat imediat după publicarea lor numeroase discuții. Astfel, criteriul de reconstituire a ordinii metopelor se întemeiază pe reconstituirea ordinii în care metopele fuseseră descoperite și verificării acestei ordini prin ajustarea metopelor la locurile determinate de corelarea dimensiunilor diferitelor detalii conexe ale pieselor. Fără a intra în amănunte, analiza condițiilor de descoperire, așa cum ele pot fi restabilite din documentele timpului (v. mai sus notele 8 și 9), arată fără nici o posibilitate de îndoială lipsa de valoare a primului criteriu — corelarea poziției în care au fost descoperite pietrele cu aceea pe care o ocupau la origine în paramentul monumentului. Cel de al doilea criteriu, acela al conexiunilor «matematice» dintre dimensiunile detaliilor diferitelor asize decorate, devine evident inoperant, în măsura în care primul criteriu este infirmat. Totuși, pretenția de rigoare a demonstrației sale ne obligă la o analiză mai stringentă. Pentru a simplifica discuția, au fost lăsate delibarat la o parte erorile pe care demonstrația le-a implicat, încă de la început folosînd relevee și măsurători imprecise. Ipoteza aceasta «matematică» se bazează pe faptul că stereotomia pieselor nu este isometrică, ci admite toleranțe de pînă la 5%. De aici consideră că fiecare metopă trebuie să corespundă unui spațiu cuprins între două praguri ale frizelor inferioare, și numai unuia. În realitate, atît metopele cit și spațiile interpraguri se grupează în serii practice isometrice, în fiecare serie elementele fiind interschimbabile. Deci, citeva mii de variante posibile. De altfel, ceea ce denunță acest tip de reconstituire ca fals este și faptul că autorul său a fost obligat să admită existența unor piese — astăzi pierdute și reconstituite doar grafic — care depășesc limitele de toleranță cunoscute de

la piesele existente. Astfel, pe piesa nr. 36 de poziție în reconstituirea Fl. B. F. se pot număra cinci volute ale vrejului, corespunzînd la 190 cm lungime, în timp ce piesa reconstituită de la poziția nr. 33, măsurînd 188, 4 cm, au fost desenate cinci volute și jumătate, iar pe cea reconstituită cu nr. 22, măsurînd tot 188, 4 cm, au fost trasate șase volute.

23 Radu Florescu, *Noi date și puncte de vedere cu privire la reconstituirea Monumentului triumfal de la Adamclissi*, în «Monumente istorice, Studii și lucrări de restaurare», vol. I, Buc. 1964.

24 Sistemul modular al monumentului, reconstituit pe baza comparații dimensiunilor — măsurate în metri și transformate în picioare romane — ale pieselor de parament și ale membrilor de arhitectură ale monumentului, cunoscute sau sigur reconstituite, avea ca bază modulul de șase picioare, egal cu interaxul dintre doi pilaștri pitici, încadrînd o metopă, și un ritm bazat pe  $2 \times 3$ , și este ilustrat de următoarele comparații:  
*Piese*

soclu, parament, cornișă  $L = 118 \text{ cm} =$   
 $= 4 \text{ p.r.} = \frac{2}{3} \text{ modul}$

frizele  $L = 177 \text{ cm} = 6 \text{ p.r.} = 1 \text{ modul}$   
 $I = 60 \text{ cm} = 2 \text{ p.r.} = 1/3 \text{ modul}$

Metopele și parapeții cu prizonieri  
 $L = 118 \text{ cm} = 4 \text{ p.r.} = 2/3 \text{ modul}$   
 $I = 147 \text{ cm} = 1 \text{ pas} = 5/6 \text{ modul}$

*Dimensiuni ale membrilor de arhitectură*  
Circumferința maximă = 127,92 m =  
= 432 p.r. = 72 moduli

Circumferința tamburului = 95,88 m =  
= 324 p.r. = 54 moduli

I. trepte =  $9 \times 35 = 3,15 \text{ m} = 10$  picioare,  
2 palme și 2 degete  $\cong 2$  moduli

I. Tambur cilindric = 25 p.r.  $\cong 4$  moduli

I. baza hexagonală mică — dimensiunea reconstituită prin cumularea I pieselor = 3,81 = 13 p.r. din care 1 p.r. era probabil acoperită de baza solzilor.

I. baza hexagonală mare — dimensiune reconstituită prin cumularea I pieselor = 1,11 m = 24 p.r. = 4 moduli

I. bază trofeu =  $4 \times 1,10 = 4,40$  din care nu se văd circa 80 cm = 12 p.r. = 2 moduli

25 Tocilescu, Niemann, Benndorf, op. cit. p. 31

26 Furtwängler, op. cit. p. 497—498

27 Conrad Cichorius, *Die römischen Denkmäler in der Dobrudscha. Ein Erklärungsversuch*, p. 16 și 34—36.

28 Silvio Ferri, *Arte romana sul Danubio*, p. 374—376.

29 N. Iorga, *Explicația monumentului de la Adamclisi*, A.A.R., seria III, tom XVII, 1936, p. 206—207.

- 30 Radu Vulpe, *Histoire ancienne de la Dobroudja*, în «La Dobroudja», Buc. 1938, p. 153. Trebuie remarcat că atît în tehnica zidăriei, cit și în dimensiunile și tehnica de cioplire a pieselor de parament, nu se observă nici o diferență de natură să justifice mai multe faze constructive, putînd să fundamenteze ipoteza adoptată pe atunci de prof. Vulpe, care de altfel a renunțat între timp la acest punct de vedere.
- 31 Wilhelm Jänecke, *Die ursprüngliche Gestalt des Tropaion von Adamklissi*, în „Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophische-Historische Klasse, Jahrgang 1919, 20 Abhandlung“. Heidelberg, 1919, p. 7 și 17. Cercetările ulterioare au demonstrat că turnul paralelipipedic nu coboară pînă la fundațiile monumentului, ci se oprește la nivelul rostului superior al frizei superioare.
- 32 cf. Sarcofagul Ludovisi, cu lupta dintre romani și barbari, Roma, Museo Nazionale; Sarcofagul vînătorii de lei, Roma, San Sebastiano; Sarcofagul vînătorii de lei, Louvre.
- 33 Fl. B. Florescu, op. cit. p. 127—149. De remarcat că din cauza faptului că probele de mortar au fost recoltate la distanțe arbitrare și nu în raport direct cu asizele de emplecton, nu s-a observat faptul că în timp ce agregatul din asizele inferioare este constituit în mare majoritate din mărgăritar și din cochilii, cel din asizele superioare, de la asiza metopelor în sus, este format din așchii de calcar, resturi de cioplire.
- 34 cf. concluziile analizelor de mortar, idem, *ibidem*, p. 149
- 35 cf. Tocilescu, Niemann, Benndorf, op. cit. p. 23
- 36 Tibor Nagy, *Kőfragás és szobrászat Aquincumban*, extras.
- 37 Tocilescu, Niemann, Benndorf, op. cit. p. 63—102, 115—123.
- 38 A. Furtwängler, *Das Monumentum von Adamklissi und die ältesten Darstellungen von Germanen. Intermezzi. Kunstgeschichtlichen Studien*, în „Abhandlungen der bayerischen Akademie“, I. Cl. XXI, vol. III, Leipzig-Berlin, 1896, p. 7 și op. cit. p. 477.
- 39 A. Furtwängler, cf. n. 14
- 40 Idem, op. cit. p. 4
- 41 Fl. B. Florescu, op. cit. ed. I (în l. română), p. 481 și urm.
- 42 I. I. Russu, *Studii Clasice*, V, 1963, p. 430—437
- 43 Gabriella Bordenache, *Dacia*, N.S. IV, 1960, p. 595
- 44 v. mai sus n. 10
- 45 Ipoteza «burilor» se întemeiază între altele și pe analogiile cu Columna lui Traian. Pe acest monument, specialistul în arheologie dacică bucureștean identifică pe buri în două grupuri de barbari: un grup este constituit de purtătorii de *nodus*, cel de al doilea de luptătorii cu port obișnuit — dacic — dar cu figura prezentînd — după cercetătorul citat — trăsături germanice. Rămîne un caz izolat călărețul «purtător de ciupercă», din scena VIII, în măsura în care portul lui — tunică scurtă, lăsînd gol un umăr, cap și picioare goale — nu se mai întîlnește la ceilalți «buri». Trebuie remarcat că purtătorii de *nodus* sînt reprezentați pe Columnă de partea romanilor, și nu de partea dacilor, ca pe monument. Profesorul Vulpe îi identifică de altfel cu burii doar în două cazuri, cînd compoziția scenei de pe Columnă este confuză, nepermițînd să se distingă clar cărui grup de personaje aparțin, și el nu explică de ce, în toate celelalte cazuri, purtătorii de *nodus* sînt reprezentați de partea romanilor. Cit privește pe «burii» identificați numai pe baza trăsăturilor germanice ale figurii, apartenența lor este cu totul discutabilă cită vreme nu s-a întreprins încă analiza comparativă a trăsăturilor fizionomice ale tuturor barbarilor reprezentați pe Columnă.
- 46 Dio Cassius, LXVIII, 81.
- 47 Ion Miclea, *Columna*, studiu și comentariu arheologic de Radu Florescu, p. 213—214, și scena VIII, XX — a, LXXXVI.
- 48 Cele patru ipoteze aparțin, în ordine cronologică, lui G. Niemann (cf. n. 13), A. Furtwängler (cf. n. 14), Fl. B. Florescu (cf. n. 21 și 22) și R. Florescu (cf. n. 23).
- 49 Tot în ordine cronologică, aceste variante aparțin următorilor cercetători: Otto Bendorf (cf. n. 11), Teohari Antonescu (cf. n. 17), Fl. B. Florescu, ed. II (în l. română) și tot Fl. B. Florescu, ed. III (în l. germană; ptr. ambele vezi și n. 21), în sfîrșit, R. Florescu (cf. n. 23).
- 50 Repetițiile, perechile de metope identice, unitatea de mișcare sînt principii recunoscute încă de Tocilescu, restabilită de Teohari Antonescu (v. op. cit. p. 60 și urm.), ca și importanța metopelor imperiale și dihotomia monumentului, de altfel combătută de T.A. pe baza observației lui Furtwängler. În ceea ce privește unitatea tematică se pot distinge opt asemenea teme unitare și anume: o bătălie de cavalerie; o luptă corp la corp (cite doi antagoniști pe fiecare metopă — un roman și un dac); o luptă în jurul unor care; un grup de peregrini — civili în port dacic, pașnici și liberi; un grup de prizonieri în port dacic; o încăierare generală (pe fiecare metopă cite un soldat roman — rar doi — în luptă cu mai mulți daci); și o prezentare a trupelor (grupele de soldați sînt prezentate de față și în poziția reglementară, adică cu picioarele depărtate, cu arma purtată sau la picior). Dintre aceste grupuri unitare tematic, unele comportă patru piese, altele opt, indicînd astfel o anumită posibilitate de combinare.
- 51 Indiferent dacii se acceptă sau nu reconstituirea ordinii metopelor, după ipoteza lui R. Florescu, este cert că există șase metope imperiale care servesc drept punct central pentru tot atîtea scene, și că această împărțire corespunde ritmului modular general al monumentului, dihotomiei sale — reale — așa cum arată faptul că friza inferioară are două sensuri de desfășurare a vrejului sinusoid, și acela că există efectiv două inscripții votive; în sfîrșit, numărului de metope și faptului că deasupra tamburului cilindric și acoperișului în trunchi de con îi urmează două baze hexagonale supra-puse. Faptul se reflectă și în traseele planimetrice ale diferitelor nivele ale monumentului, sau cel puțin structura acestora permite reconstituirea unor astfel de trasee.
- 52 Eugen Petersen, *Trajans dakische Kriege, nach den Reliefs der Trajanssäule erzählt*, Leipzig, 1899, 1903; R. Vulpe, op. cit. n. 10. Cf. H. Daicovicu, *Notes sur la première guerre dacique de Trajan*, A.M.N., VII, 1970, p. 120 și Gr. Florescu, *Problema castrelor romane de la Mălăiești, Draja de Sus și Pietroasa*, în OmD, p. 229.
- 53 Columna, scenele XXXIII—XLIV.
- 54 Trebuie remarcat că în afara celor două toponime Nicopolis ad Istrum și Tropaeum Traiani — evident, în raport cu războaiele dacice — nici un alt izvor nu dă vreun fel de indicații cu privire la localizarea acestor lupte.
- 55 Cele două scene în care prof. R. Vulpe crede a-i întîlni în calitate de aliați ai dacilor — cf. mai sus, nota 10 și nota 45 — nu se verifică la o analiză mai atentă. Astfel, în scena XXVII, în care împăratul este reprezentat ținînd o *allocutio* în fața frontului armatei, adunată într-un castru, este posibil ca cei doi purtători de *nodus* să nu fie de asociat cu solia de daci care vine dinspre dreapta, ci cu trupele din castru ca reprezentanți — pars pro toto — ai unităților de *symmachiarii*. Această interpretare este cu atît mai acceptabilă cu cit atît în scenele anterioare — d.e. scena XXIV, cit și în cele următoare — și anume tocmai în scena XXXVIII reprezentînd prima luptă din



Moesia — purtătorii de *nodus* sînt reprezentați luptînd în rîndurile armatelor romane. În ceea ce privește scena C — localizată în fața unui oraș din apropierea podului lui Apollodor — în care împăratul primește un grup de barbari, trebuie spus că între aceștia din urmă se pot distinge, după port și armament, trei grupuri distincte: unii sînt tocmai purtătorii de *nodus*, alții sînt purtătorii unor lungi tunici, peste care îmbracă un ilic scurt, se pare din piele. Aceștia din urmă au părul buclat, relativ scurt, încins de o diademă. În sfîrșit, al treilea grup care poartă tunică și mantie, asemănătoare cu ale dacilor, sînt călăreți, poartă pe cap un coif conic, ce pare rigid, și sînt înarmați cu arcuri și tolbe de săgeți. Este clar că — în ciuda unor asemănări — nici unul dintre cele trei grupuri nu poate fi identificat cu dacii. În scenele anterioare — din primul război — cit și în cele următoare, în lupte se disting trei grupe de *symmachiarii*: unul este format din purtătorii de *nodus*, altul din arcași purtînd armură de solzi și coif conic, al treilea de prăștiași purtînd tunică scurtă. Într-un singur caz — scena LXX — un prăștiaș are părul scurt, buclat, strîns de o diademă. Fără îndoială, identificarea grupurilor de *symmachiarii* cu cele din scena de primire din preajma podului de la Drobeta, nu este simplă și mai comportă discuții. Dar cele expuse mai sus ni se par suficiente pentru a demonstra netemeinicia vechii interpretări — în virtutea căreia prof. R. Vulpe identifica pe buri în purtătorii de *nodus* din scena C — conform căreia ar fi fost vorba de o solie a barbarilor în preajma teatrului de război.

56 E. Petersen, A. W. Domaszewski, G. Calderini, *Die Marcussäule*, 1896.

57 Se întîlnesc astfel un grup de barbari caracterizați de pieptănătura cu *nodus* și un alt grup cu costum asemănător celui al dacilor, dar care, în general, au fost interpretați ca sarmați iazigi.

58 S. Ferri, op. cit. p. 218, fig. 282 — Stela lui Septimius de la Brigetio.

59 Rannuccio Bianchi-Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir*, Paris, 1969, fig. 381; o datează în 180—200.

60 Observat mai întîi de Franz Studniczka, *Tropaeum Traiani, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Kaiserzeit*, Leipzig, 1904, p. 46 — faptul obiectiv al existenței mai multor mîini, sau ateliere, între execuția monumentului de la Adamclisi a format obiectul unei minuțioase analize din partea lui Teohari Antonescu — op. cit. p. 230—240 — care distinge cinci grupe stilistice. Dacă detaliile de stil și de tehnică ale metopelor și ale pieselor de balustradă cu prizonieri îndreptățesc deosebirea mai multor grupe secundare, atît aceste piese cît și — mai

ales — cele două frize, nu permit decît distingerea a două grupe principale, determinate de deosebiri importante în felul în care este tratat relieful — plat sau cu modelul sensibil; perspectiva — cu sau fără distingerea clară a mai multor planuri; proporțiile, mișcarea și expresia. Astfel, în această optică analizînd relieful se distinge o serie în care, în general, este de regulă prezentarea frontală, relieful plat și suprafețele netede, sau modulate în volume egale, grosolan diferențiate, iar figurile tind să umple întreaga suprafață. Mișcarea este f. vag indicată prin poziția membrilor semnificative pentru modul de mișcare pe care artistul dorește să-l sugereze.

Cealaltă serie este caracterizată de gruparea iluzionistă a figurilor mai degradabile, care lasă spațiu în jurul lor, modulate diferențiat și adesea folosind pentru sugerarea modelului draperia, a căror mișcare este redată unitar, prin poziția întregului corp.

61 Friza inferioară, cu vrej sinusoid de acant și capete de lup (dracon) se grupează în două maniere în cadrul cărora se disting, la rîndul lor, cîte două grupe — una reprezentînd maniera pură, iar alta prezentînd caractere de tranziție către cealaltă manieră. Astfel, o manieră este caracterizată de tratarea plină și modelată a frunzelor de acant care descriu volute circulare, și între care sînt plasate păsările. Cealaltă manieră este caracterizată de tratarea uscată, tubulară, a frunzelor de acant, care descriu volute sărace, ovale. Între volute nu sînt păsările. Primul grup de tranziție, aparținînd primei maniere, este caracterizat de o anumită angularizare a capetelor de lup și o restrîngere a traseului volutelor. Grupul de tranziție aparținînd manierei a doua este caracterizat de apariția păsărelor între volutele de acant, tratate ca și în maniera a II-a.

Friza superioară se grupează mult mai tranșant în două maniere, una caracterizată prin traseul simplu al torsadei, fin striată, și prin tratarea plină a palmetelor; cealaltă, prin traseul rigid al torsadelor, cu striuri mai adînci și mai lente, și cu palmetele tratate plat, cu nervuri incizate la fiecare lob.

62 Fără ca analogiile să meargă pînă la identități, se reîntîlnesc fie motive, fie procedee plastice, atît pe monumentul de la Adamclisi, cît și pe unele monumente din zona renană. Astfel, motivul călărețului la atac se reîntîlnește la Bonn — stela lui Venatorix (*Aus rheinischer Kunst und Kultur*, fig. 7), aceea a călărețului zdorbind în picioarele calului pe dușmanul căzut, la Mainz — stela lui Romanus (*Aus Altertumsmuseum und Gemäldegalerie der Stadt Mainz*, fig. 48), iar cel al prizonierilor înlănțuiți, conduși de un soldat roman, tot la Bonn (op. cit. nr. 4). Tot în această zonă sînt obiș-

nuite lezenele vegetale asemănătoare pilăștrilor cu vrejuri, dintre metope. În sfîrșit, ar mai trebui citate tratarea veșmintelor ca o zonă hașurată (Mainz, op. cit. fig. 55) și faptul că în atitudinea defuncțiilor culcați, din scenele banchetului funerar, se surprind adesea scheme compoziționale comparabile cu acelea ale barbarilor căzuți, de pe metope (Bonn, op. cit. nr. 8).

63 În ceea ce privește înrudirile reliefulor de pe monumentul de la Adamclisi cu acelea din Pannonia, se pot cita asemănarea generală cu reliefulurile mitologice cu caracter narativ, provenind de la Aquincum — cf. T. Nagy, op. cit. fig. 47, 48 și mai ales 52, 53, 54, 55, precum și stelele familiare caracterizate prin prezentarea frontală a unor grupuri de personaje — idem, *ibidem*, nr. 20, 31, 38, 40. În sfîrșit, trebuie amintită stela lui Septimius, cf. n. 59.

64 cf. pentru realismul — deci pentru libertatea de inspirație a artiștilor monumentului, Tocilescu, Niemann, Benndorf, op. cit. p. 63 și 149—170, precum și Fl. B. Florescu, op. cit. p. 512—523.

65 v. mai sus n. 62.

66 Stela lui Longinus, de la Colchester, J. M. C. Toynbee, *Art in Roman Britain*, p. 92.

67 Salomon Reinach, *Répertoire de reliefs* vol. II, p. 3, nr. 4 — Relieful unui cavaler dalmat de la Cherchel.

68 Dintre metope, pe 11 dintre ele fie nu este figurată sabia, fie dacă a fost, starea de corodare avansată a reliefului nu mai permite să fie distinsă. Pe altele 15 sabia este figurată pe șoldul stîng; în sfîrșit, pe 20 este situată pe șoldul drept. Trebuie menționat că nu există un criteriu unitar nici pentru poziția sabiei împăratului. Problema este insuficient studiată, în măsura în care nu s-au epuizat posibilitățile asocierii portului pe stînga sau pe dreapta al sabiei cu alte elemente de costum diferențiate și nici cu anumite trăsături de stil.

69 Metopele I, II, IV, V, VII, X, XIV, XXVII, XXVIII, XXXII, XXXIV, XXXIX, XLII.

70 Metopele IX, XXXVII, XXXV, XXXVI.

71 Metopele I, II, III, IV, V, VI, XXX.

72 R. Bianchi-Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir*, p. 223—237 și Charles Gilbert Picard, *Les trophées romains*, Paris, 1957, p. 401 și 403—406.

73 Em. Condurache, *Din nou cu privire la altarul funerar de la Tropaeum Traiani* (mss) — apud. H. Daicovicu, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, p. 280, n. 8.

- 74 cf. G. A. T. Davies, *Topography and the Trajan's Column*, in « Journal of Roman Studies », X, I, 1920, p. 1—28, precum și Tocilescu, Niemann, Benndorf, op. cit. p. 169 și Fl. B. Florescu, ed. I, p. 522.
- 75 Ch. G. Picard, op. cit. p. 232—451.
- 76 cf. Tocilescu, Niemann, Benndorf, op. cit. p. 88, cf. Teohari Antonescu, op. cit. p. 70—75.
- 77 Eugenia Strong, *La sculptura romana da Augusto a Costantino*, Firenze, 1926, vol. II, p. 185; R. Bianchi-Bandinelli, op. cit. p. 242.
- 78 Vizibilă mai ales în creneluri, dar sesizabilă și în metope, atitudinea demnă și semeață a luptătorilor barbari este încă o trăsătură raportabilă la viziunea cavalerescă a aceluși artist denumit de R. B. Bandinelli « il maestro della gesta di Traiano » și pledează evident pentru atribuirea schițelor monumentului de la Adamclisi tot acestui mare artist; cf. R. B. Bandinelli, *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1970, p. 314.
- 79 Fără îndoială, atît trama modulară a monumentului cît și traseele sale regulate sînt ipotetice. Dar însuși faptul că pe baza dimensiunilor și proiecțiilor care pot fi reconstituite cu siguranță sau care ni s-au păstrat nealterate din antichitate, se pot reconstitui ipotetic asemenea trame și trase, este o dovadă că ceva similar a existat în realitate și că în consecință a existat ceea ce noi astăzi numim un proiect, adică reprezentarea matematică a construcției, cf. și Vitruviu, *De architectura*, I, II.
- 80 Piatra de calcar tăiată în blocuri paralelipedice de proporții simple și cu toleranțe adesea apreciabile, și betonul ciclopean pe bază de mortar de var cu macroagregat — *caementa* — din bolovani mici de calcar. Din punct de vedere tehnic se poate cita folosirea planurilor înclinate și a manevrei cu pîrghii și rîngi — atestată de așa-numitele praguri de acostare — dar și a aparatelor de ridicat atestate de lăcașurile pentru « pisica cu pene », existente pe unele tipuri de piese. În ceea ce privește consolidarea pieselor se pot cita cramioanele de lemn în formă de coadă de rîndunică și scoabele simple de fier.
- 81 Calitatea provincială a sculpturilor este evidentă — cf. Ferri, op. cit. p. 372—378 și Bandinelli, op. cit. p. 314—315.
- 82 cf. mai sus, n. 24.
- 83 Structura simetrică, dihotomică, regulată a narațiunii sculptate face ca elementele ritmice să corespundă partițiilor principale ale desfășurării și elevației.
- 84 R. B. Bandinelli, op. cit. p. 314.
- 85 R. B. Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir*, p. 229—250.
- 86 R. B. Bandinelli, *Rome, la fin du monde antique*, p. 314, cf. mai sus, n. 85.
- 87 cf. 27, 22.
- 88 cf. Ferri, op. cit. p. 375—377.
- 89 J. M. C. Toynbee, *The Art of the Romans*, Londra, 1965, p. 58 și Bandinelli, op. cit. p. 250.
- 90 cf. metopele XXII, XVII, XX etc.
- 91 Metopele XVII, XXXIII.
- 92 R. B. Bandinelli, *Rome, la fin du monde antique*, fig. 256.
- 93 d.e. Goliat, din lupta dintre David și Goliat — Psaltirea de la Stuttgart (J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, *L'Europe des Invasions*, Paris, 1967, p. 213)
- 94 Ferri, op. cit. p. 377
- 95 d.e. scenele CIII—XCVIII
- 96 d.e. ordonanța de prizonieri sau scena marșului (metopele XV, XIV, XII, XIII, XXVI, XL, XLI, XI).
- 97 Metopele XXXVII, XXXV, XXXVI, XXXIV, XXX, V, XXIII, XXXI, XXXIV.
- 98 Metopele XLII, XXXII, XV, XIV, XLI, XL, XXVI, XIII, XLIII, XXIX, XXXVIII, XLVII, XLVI, XXVII.
- 99 v. mai sus n. 62, cf. Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir*, p. 235, unde motivul este raportat la tradiția elenistică a faptelor lui Alexandru cel Mare.
- 100 cf. metopele I și II, V și XXX.
- 101 cf. Bandinelli, *Rome, la fin du monde antique*, p. 314—315.
- 102 Fl. B. Florescu, op. cit. ed. II, p. 567, cf. și Ch. G. Picard, op. cit. p. 405, care crede că artiștii erau auxiliari asiatici care au reprezentat realitățile cunoscute direct în timpul bătăliilor.
- 103 cf. mai sus, n. 62, 63.
- 104 Ch. G. Picard, op. cit. p. 403, 406.
- 105 Idem, ibidem, p. 23—36.
- 106 v. mai sus, n. 97, 98, 101 și Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir*, p. 250 și *Rome, la fin du monde antique*, p. 311.
- 107 v. mai sus, n. 100.
- 108 În acest sens este fără îndoială valabilă observația privind valoarea simbolică a acestor reliefuri — cf. Tocilescu, Niemann, Benndorf, op. cit. p. 63 și 164 și Ch. G. Picard, op. cit. p. 401.
- 109 Tocilescu, Niemann, Benndorf, op. cit. p. 2
- 110 Idem, ibidem, p. 129.
- 111 cf. G. M. Richter, *Handbook of Greek Art*, Londra, ed. IV, 1965, fig. 135 și 141.



# ILUSTRĂȚII





1 - FRIZA - REGISTRUL DECORATIV INFERIOR CU VREJ DE ACANT ȘI VOLUTE CU CAPETE DE DRACON. a) Piesa nr. 15 - exemplar din maniera I, caracterizată printr-o stilizare mai plină a frunzelor de acant și a capetelor de dracoin, printr-un traseu mai apropiat de cerc al vultelor, în sfârșit - prin prezența păsărelelor; b) Piesa nr. 30 aparține manierei II, dar prezintă trăsături de contaminare cu maniera I, cum ar fi prezența păsărelelor pe cîrceii vrejurilor; c) Piesa nr. 11 aparține manierei II caracterizată prin stilizarea săracă și rigidă a frunzelor de acant, prin dimensiunile reduse ale capetelor de dracoin, prin traseul oval al vultelor și prin lipsa păsărelelor.



1a



1 b

1 c



2 – PIESE DE FRIZĂ – REGISTRUL DECORATIV INFERIOR ȘI REGISTRUL DECORATIV SUPERIOR. a) Piesa nr. 14 – registrul decorativ superior al frizei, cu torsade oblice terminate în volute și palmete. Piesa aparține manierei I și este caracterizată prin suplețea curbei torsadei oblice, și prin stilizarea mai plină a lobilor palmetei. b) Piesa nr. 1 – Piesa de început a registrului inferior cu vrej de acant cu volute terminate în capete de dracon – tufa de acant din care se desprind în două sensuri opuse două ramuri ale vrejului. Maniera I; c) Piesa nr. 28 – Piesa terminală a registrului inferior cu vrej de acant, vasul (*cantaros*) în care cele două ramuri ale vrejului intră venind din două sensuri opuse. Se remarcă și sensurile opuse de înfășurare ale volutelor. Maniera II.





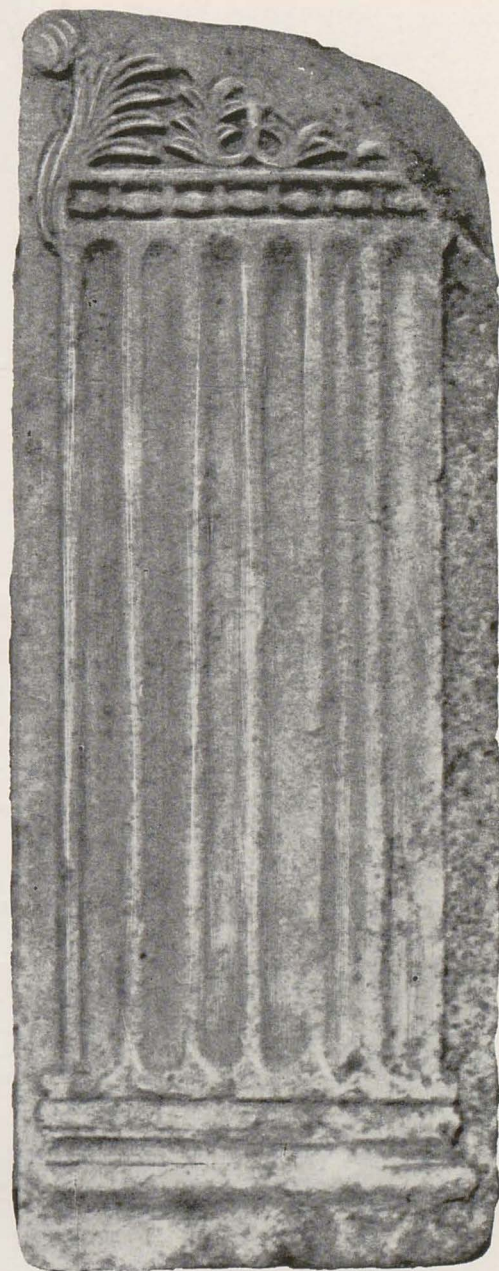


2 b, c





3a



3 – PILASTRII, cu caneluri și cu vrejuri de iederă, erau dispuși alternat, flancind metopa (un pilastru cu caneluri în stînga și unul cu vrejuri de iederă în dreapta ș.a.m.d.). Se pot deosebi și în cazul pilastrilor două maniere diferite. a) Pilastrul nr. 8, cu vrejuri de iederă. Aparține manierei II caracterizată prin stilizarea mai plină a vegetației și printr-un desen mai strîns al ansamblului; b) Pilastrul nr. 48, cu vrejuri de iederă. Aparține manierei I caracterizată prin stilizarea mai uscată, mai liniară a vegetației și prin desenul mai larg al ansamblului; c) Pilastrul nr. 48, cu caneluri.





3c



4

4 – METOPA VI. OFIȚER SUPERIOR – gradul este indicat de armura de tip *lorica graeca* – CĂLARE, ZDROBIND ÎN PICIOARELE CALULUI UN INAMIC DOBORÎT. Face parte din seria celor șase metope imperiale. Datorită deteriorării figurii este greu să fie identificat, cu precizie, împăratul Traian în acest comandant victorios. Dar, pe de o parte, ovalul alungit, caracteristic tocmai figurii lui Traian, pe de alta – piedestalul, semn al eroizării, fac din ipoteza identificării cu însuși împăratul o cvasi-certitudine. Figura « barbarului » zdrobit de cal prezintă de asemenea caractere ambigui din cauza degradării reliefului. Se disting figura prelungă cu barbă, torsul gol, picioarele îmbrăcate în pantaloni strânși pe pulpe, fără centură, și cu crețurile stilizate în forma unor șanțuri în V. Nu se poate distinge dacă pe cap are o căciulă conică, sau plete compacte, dar în dreapta frunții o proeminență pare să fie stilizarea unui *nodus*. Metopa este metopa centrală a primei scene. Face parte din maniera I, pentru care sint caracteristice stilizarea faldurilor prin șanțuri în formă de V, o anumită abilitate în a reda perspectiva, respectând succesiunea corectă a planurilor scenei, dispunerea după o schemă complexă, formînd două unghiuri divergente, a picioarelor anterioare ale calului; în sfîrșit, o proporție mai zvultă și un modelaj mai uscat ale figurilor, precum și o vădită predilecție și siguranță în redarea mișcării.



5

5 – METOPA X. OFİTER SUPERIOR – îmbrăcat în *lorica graeca*, cu *paludamentum*, mantia de comandant și purtând în mîna stîngă sceptrul – FLANCAT DE DOI MILITARI ÎMBRĂCAȚI ÎN CĂMĂȘI DE ZALE CU FRANJURI DE PIELE PE POALE. Partea superioară a metopei fiind complet distrusă, nu se poate avansa, nici măcar cu titlu de ipoteză, o identificare. Metopa poate fi însă inclusă printre cele «imperiale» și constituie probabil piesa centrală a scenei a doua. Aparține manierei I, fiind caracterizată prin distincția clară a planurilor perspectivei, mișcarea relativ vie a mîinilor, sîlizarea drapajului prin șanțuri în formă de V și lipsa indicării marginii pantalonilor – *braccae* – sub genunchi.



6 – PIESĂ DE BALUSTRADĂ CU MOTIVE GEOMETRICE.







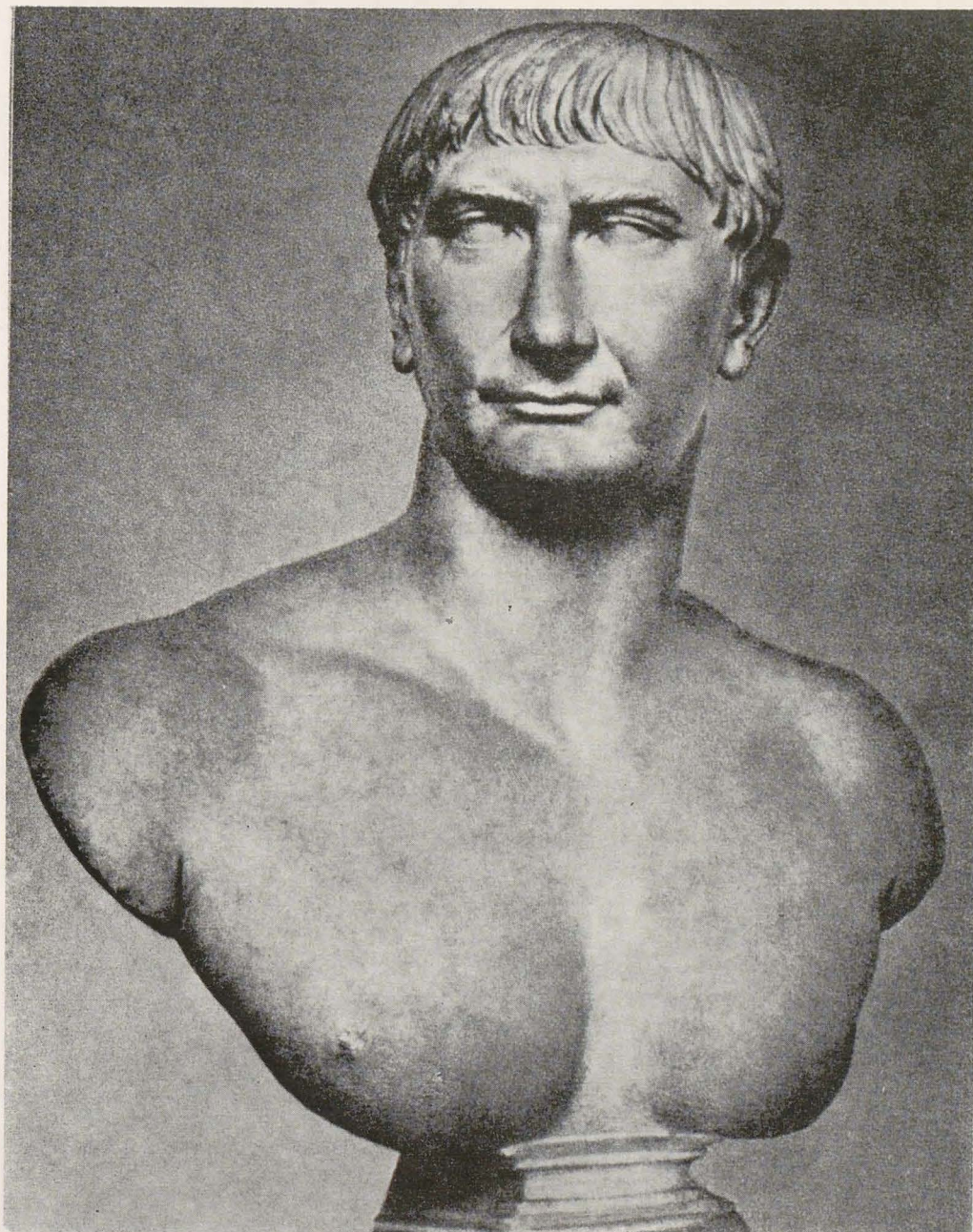


7 – METOPA XXXIX. DOI OFIȚERI SUPERIORI ÎN ȚINUTĂ DE CĂLĂTORIE, cu tunică scurtă pină la genunchi, *paludamentum*, pantaloni strinși pe coapse și coborind pină sub genunchi, și *caligae*. Peste tunică sînt incinși cu o curea simplă, la care, pe șoldul sting, este fixată spada scurtă – *gladius*. Metopa face parte din seria metopelor imperiale, și forma alungită a ovalului feței personajului din stînga, reprezentat mai înalt, după tradiția «perspectivei ierarhice», deși figura este parțial distrusă, permite supoziția că l-ar reprezenta pe împăratul Traian. În acest sens pledează și fruntea îngustă, acoperită de părul tăiat drept, trăsătură caracteristică pentru împărat. Piesa constituie elementul central al scenei a treia, și aparține manierei II pentru care sînt caracteristice inabilitatea în redarea perspectivei, evidentă în felul în care este redată suprapunerea piciorului împăratului peste cel al acolitului său, de parcă l-ar călca, și felul în care este stilizat drapajul mantiei, în benzi plate, formînd retrageri succesive, precum și siluetele robuste și indeseate.

8 – METOPA XXXII. ÎMPĂRATUL ÎN ȚINUTĂ DE CAMPANIE, cu *lorica graeca*, cu patru rinduri de franjuri de piele, cu *paludamentum* aruncat pe umărul sting, cu spada cu mîner în formă de cap de vultur (?), atîrnată în bandulieră pe șoldul sting și sceptrul în mîna dreaptă. În picioare poartă *caligae*, iar sub genunchi se distinge linia pantalonilor. Este însoțit de doi soldați în cămăși cu zale, *braccae*, coif, scut rotund și *caligae* în picioare. Stingăciile în redarea perspectivei sînt lesne de observat, nu numai din faptul că împăratul, deși este figurat mai mic, acoperă scutul uneia dintre gărzi, dar și din faptul că diferitele elemente ale figurilor soldaților se suprapun, lăsînd impresia că scutul celui din dreapta se strecoară între corpul și scutul celui din stînga. Scena este plasată într-un cadru de pădure, fiind figurați doi arbori. Maniera II. Metopa constituie piesa centrală a scenei a cincea și face parte din seria celor șase metope imperiale. Figura personajului central, parțial distrusă, poate fi totuși identificată cu Traian, pe baza ovalului alungit, caracteristic.

←





10

**9 – METOPA XLIV. DOI OFIȚERI SUPERIORI MERGÎND SPRE DREAPTA, ÎN ȚINUTĂ DE CAMPANIE**, cu aceleași elemente vestimentare ca și în metopa XXXIX, cu care se aseamănă considerabil și ca stil. Se poate încă și mai bine observa proporția îndesată a siluțelor și caracterul static, spațial foarte stabil al reprezentării, trăsături de asemenea definitive pentru maniera II. Și această metopă se încadrează în seria metopelor imperiale, fiind piesa centrală a scenei a patra. Spre deosebire de toate celelalte metope, figurile sînt bine conservate, așa încît personajul din dreapta poate fi cu certitudine identificat cu Traian, pe baza citorva trăsături întru totul caracteristice: ovalul prelungit, bărbia triunghiulară, puternică, nasul puternic, fruntea îngustă, acoperită de părul grupat în smocuri plate, ușor ondulate către vîrf. De remarcat că artistul a dorit să scoată în evidență acest caracter, renunțînd – numai la această figură dintre toate cele reprezentate pe monument – la stilizarea obișnuită pentru maniera II a părului, constînd din incizii fine paralele, evidentă de altfel la figura acolitului din stînga. Este de asemenea necesar să se sublinieze că redarea deosebit de îngrijită a modeleului și drapajului fac din această metopă un fel de prototip sau model pentru toate celelalte metope imperiale din maniera II. Identificarea figurii din dreapta cu Traian – ea oferă importante analogii cu un bust al împăratului păstrat la British Museum – constituie o bază suficientă pentru recunoașterea tuturor celorlalte metope imperiale cu reprezentări portretistice mai mult sau mai puțin schematice și fidele ale acestui personaj istoric.

**10 – BUSTUL LUI TRAIAN.** Marmură. Portretul prezintă importante asemănări cu cel de pe metopa XLIV, atît în ce privește forma figurii – ovalul prelungit – și a principalelor detalii, cit și stilizarea pieptănăturii, cu părul grupat în smocuri plate, ușor ondulate spre vîrf, acoperind fruntea. Descoperit la Roma, monumentul se păstrează la *British Museum*.



11

11 – METOPA XXVII. DOI OFIȚERI SUPERIORI ROMANI ÎN COSTUM DE CĂLĂRIE, cu tunici, mantii scurte, *gladius* pe șoldul stîng, *caligae*. Cel din stînga poartă în mina stîngă un sceptru. Metopa constituie piesa centrală a scenei a șasea și face parte din seria de metope imperiale. Figura lui Traian nu este foarte clară, atît din pricina degradării reliefului, cit și din cauză că tratarea figurii este mai puțin atentă și mai puțin fidelă. Totuși, datorită ovalului prelungit se poate admite și în acest caz intenția artistului de a-l reprezenta pe împărat. De remarcat că stilizarea părului, deși se conformează manierei I redînd părul prin incizii fine paralele, respectă aranjamentul cu fruntea îngustă acoperită de părul adus în față. Relieful este caracterizat de trăsături stilistice specifice pentru maniera I, cum ar fi redarea faldurilor prin șanțuiri adînci în formă de V, lipsa inciziei sub genunchi, care să indice limita pantalonilor; în sfîrșit, silueta mai zveltă și mai angulară totodată, o mai atentă observare a perspectivei.



12, 13



12-19 METOPELE XXXIII, XXIX, XIX, XXI, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXIV. REPREZINTĂ CEA DE A DOUA SCENĂ, ACEEA A BĂTĂLIEI ÎN JURUL CARELOR. Ordinea metopelor a fost reconstituită ținând seama de principiul perechilor de metope asemănătoare, de acela al gradăției în desfășurarea acțiunii, ca și de asemănarea cu scenele respective de pe Columna lui Traian.

12 - METOPA XXXIII. CAPTURAREA UNUI BARBAR DE CĂTRE UN SOLDAT ROMAN. Barbarul este îmbrăcat în pantaloni strinși pe pulpe, cu faldurile stilizate în forma unor șanțuri adânci în V, cu bustul gol, avînd poate la baza gîtului indicația unui *torques*, poartă barbă mare și păr lung adunat pe cap, dar nu se distinge un *nodus*, din pricina corodării reliefului. Soldatul roman poartă armură de solzi - *lorica squamata* - cu franjuri de piele pe poale, centură și bandulieră de care este atîrnat, pe șoldul drept, *gladius*; pe umărul drept are o apărătoare metalică, iar brațul drept este acoperit de un brățar metalic telescopat. Capul este în mare parte distrus. Grupul se îndreaptă spre dreapta, într-o mișcare vie, sugerată de fandarea accentuată a picioarelor spre dreapta, ca și poziția foarte variată a brațelor. Capetele au de asemenea o mișcare net antagonistă, ca și cînd ar vrea să sublinieze conflictul dintre cei doi luptători. În spate se disting, aruncate, un scut și o sabie mare curbată. Maniera I.

13 - METOPA XXIX, PERECHE CU METOPA XXXIII. REPREZINTĂ DE ASEMENEA CAPTURAREA UNUI BARBAR DE CĂTRE UN SOLDAT ROMAN. Costumul barbarului constă tot dintr-o pereche de pantaloni strinși pe pulpe, cu faldurile rediate sub forma unor benzi oblice succesive retrase - așa-numitele *moletiere* (?) - încins cu un briu îngust, picioarele goale, bustul gol, iar pe umeri un șal - *focale* - ale cărui falduri sînt de asemenea stilizate ca niște benzi subțiri, formînd retrageri succesive. Capul - considerabil corodat - avea o formă de oval prelungit mult, ascuțit la extremități. Soldatul roman poartă *lorica squamata*, ca și cel din metopa precedentă, dar redată nu prin imbricații triunghiulare, ci prin o hașură generală, delimitînd mici romburi, poartă coif cu creastă și obrăzare, scut mare, dreptunghiular, *gladius* în mîna dreaptă și încălțări care, din pricina degradării reliefului, nu pot fi identificate. Ca și cele din metopa precedentă, cele două personaje se îndreaptă spre dreapta, dar mișcarea este mult mai reținută, fandarea mai puțin accentuată, brațele cad pe lîngă corp, conform legii frontalității. Planurile sînt confundate, așa încît deși barbarul «îl calcă pe picior» pe soldatul roman, scutul acestuia acoperă flancul drept al barbarului. Maniera II.



14

14 – METOPA XIX. SOLDAT ROMAN STRĂPUNGÎND CU SULIȚA UN BARBAR. Soldatul este îmbrăcat cu *lorica squamata*, redată prin șiruri de imbricații mici, triunghiulare, poartă coif conic, cu obrăzare și apărător de ceafă, scut mare, stilizat în forma unei jumătăți de hexagon cu laturi inegale, *gladius* legat la centiron, pe șoldul drept, și cnemide care-i apără pulpele. Barbarul are pantalonii lungi, strinși pe pulpe, cu faldurile stilizate în formă de sănțuiri adinci în V, bustul gol, barbă mare, iar părul adunat pe cap, probabil într-un *nodus*. Partea superioară a reliefului, în dreapta, este degradată, așa încît unele detalii nu se mai pot observa. Este interesant de remarcat raccourci-ul barbarului, care este prezentat într-un curios trei sferturi, permițînd să se recunoască și conturul șoldului sting și incheietura picioarelor. Mișcarea este vie, fandarea spre stînga a soldatului roman exprimînd fericit avîntul acestuia, după cum gestul miinilor barbarului, care apucă sulița pe punctul de a-l străpunge, este suficient de expresiv. Maniera I.

15 – METOPA XXI. SOLDAT ROMAN STRĂPUNGÎND CU SULIȚA UN BARBAR. Piatra, spartă în două fragmente și foarte degradată, nu permite distingerea tuturor detaliilor semnificative. Soldatul roman este îmbrăcat cu cămașă de zale, redată printr-o suprafață perforată în șiruri paralele, poartă coif, scut mare dreptunghiular, pe a cărui suprafață este reprezentat în relief simbolul fulgerului, și *gladius* fixat la centiron pe șoldul drept. Volumul picioarelor este prea corodat ca să se poată distinge forma încălțărilor sau incizia indicînd limita pantalonilor sub genunchi. Barbarul ingenucheat este îmbrăcat cu obișnuiții pantaloni, din care nu se distinge decît zona de pe șolduri, cu faldurile rediate sub forma unor hașuri delimitînd mici romburi. Se distinge de asemenea centura îngustă. Capul, torsul – probabil gol –, piciorul sting fandat sînt aproape șterse. În spatele luptătorului barbar, un scut oval cu marginea decorată cu perle. Mișcarea țepănană, perspectiva stingaci redată și mai ales raccourci-ul neindeminatec al barbarului încadrează metopa în maniera II.







16

16 – METOPA XXXV. SOLDAT ROMAN ASALTÎND UN CAR BARBAR. Scena este împărțită în două registre prin orizontala formată de platforma carului. Acesta este reprezentat prin două roți ușor ovalizate, cu opt spițe peste care este așezată o platformă orizontală, masivă. În registrul inferior este reprezentat un barbar căzut, pe care un soldat roman, situat pe car, îl străpunge cu sulița. Barbarul este îmbrăcat cu pantaloni strinși pe pulpe, cu faldurile redat prin șanțuiri adânci în formă de V și cu o cingătoare îngustă, imprecis redată. Corpul luptătorului barbar – care ține în mâini o sabie mare cu lama curbată și cu mâner lung de apucat cu două mâini – este reprezentat într-un raccourci îndrăzneț, chiar dacă prezintă stingăcii în proporționarea figurii. Capul barbarului, cu părul strâns pe țeastă, este întors ca și cum ar privi în sus la cel care-l lovește. În colțul din dreapta jos, un copil care fuge, mișcarea fiind redată printr-o fandare accentuată a genunchilor. Pe platforma carului se distinge o femeie îmbrăcată cu o tunică lungă, cu drapajul redat prin șanțuiri relativ adânci în V, iar în jurul gitului dispuse în curbe concentrice, așezată, care face un gest de îndurare, cu ambele mâini, către soldatul roman reprezentat în stînga, în picioare. Acesta poartă cămașă de zale, coif cu obrăzare și apărător de ceafă, scut mare dreptunghiular – cu marginea de sus reprezentată ca o curbă îndreptată în sus, pentru a-i reda convexitatea –, apărătoare de braț din elemente metalice imbricate, spadă mare, ațîrnată în bandulieră la soldul drept (?). Perspectiva relativ abil redată, drapaiul caracteristic, gesticulația deversificată, mișcarea vie și propriu redată – toate caracterizează metopa ca aparținînd manierei I.



17

17 – METOPA XXXVI. REPREZINTĂ, CA ȘI ACEEA ANTERIOARĂ, LUPTA LA CARE. Doi soldați romani, venind din dreapta, atacă pe barbarii baricadați pe un car situat în stînga, sus. Compoziția este bogată și complexă, dar nu se diferențiază nici registre, nici planuri distincte, ceea ce generează oarecare confuzie. Soldații romani sînt îmbrăcați cu cămăși cu zale, fără franjuri la poale, cu *gladius* atîrnat în bandulieră pe șoldul stîng, poartă coifuri și lovesc cu sulitele. Metopa, perforată pentru a putea fi transformată în ghizduri de fîntînă, și spartă în două fragmente, este foarte degradată și nu permite observarea tuturor detaliilor semnificative. În stînga, sus, se distinge un cap de barbar care poate să fi avut reprezentat la origine și *nodus*-ul în care era strîns părul, dar care acum este prea deteriorat ca să mai permită sesizarea a mai mult decît forma prelungă a figurii. Carul este stilizat, însă, în altă manieră decît metopa precedentă: nu este figurată platforma orizontală a carului, iar roțile au un traseu mult mai accentuat oval și cîte zece spițe de lungime inegală. Între roți este atîrnată o tolbă de săgeți, cilindrică. Suprafața cilindrului tolbei este decorată cu hașuri oblice, ca și armura soldatului roman din metopa XXIX. În partea de jos a metopei sînt reprezentați doi soldați barbari căzuți. Este caracteristic portul: pantalonii lungi, strînși pe pulpe, redați în formă de «moletiere», bustul gol. Nu se disting alte detalii ale capului sau picioarelor. Suprapunerea sîngace a celor două corpuri, proporțiile lor relativ indeseate, forma alungită a figurilor barbarilor, mișcarea stereotipă și angulară a soldaților romani, toate sînt trăsături caracteristice pentru maniera II. De remarcat că poziția barbarului căzut – de jos –, cit se poate de specifică pentru maniera II, pare să fie calchiată după un caiet de modele cunoscut și de sculptorii care au executat stele funerare pe Rin, în zona Bonnullui.



18

18 – METOPA XXXVII. CÎMPUL DE LUPTĂ DUPĂ BĂTĂLIE. Este de asemenea împărțită în două registre: cel de sus ocupat de un car la care se distinge platforma orizontală, pe care zace un războinic mort. Roțile carului au o formă circulară, vag ovală, și cite opt spițe. Carul este parțial acoperit de un scut și de o tolbă cu săgeți. În registrul inferior se disting cu greutate, din pricina degradării reliefului, un războinic căzut peste un scut, un copil (?) și arme. Raporturile spațiale corect redată în felul în care se acoperă planurile, raccourci-urile îndrăznețe ale corpurilor războinicilor căzuți, precum și tipul de car – sint toate elemente caracteristice pentru maniera I.



MÆ IIIV DVPI SE SEO AL  
 SVLPVVRNEPOTISANXXXVI  
 STIPXVII HEREDEXT PC



19, 20

19 – METOPA XXIV. MASACRUL DE DUPĂ LUPTĂ. Întreg cîmpul metopei este ocupat de corpurile luptătorilor barbari căzuți și de arme părăsite. Se disting în total trei corpuri de luptători, două scuturi ovale și o sabie. Ca elemente caracteristice se disting pieptănătura cu *nodus*, ce pare sigură în cazul luptătorului căzut, de jos, precum și a capului tăiat din stînga și probabilă pentru luptătorul care cade cu capul în jos. Este interesant de asemenea felul în care artistul a stilizat părul barbarului care cade, păstrînd cărarea ce desparte părul în două, ca și cum ar fi fost reținut într-un fel oarecare, eventual de un *nodus*. Părul este redat prin striuri largi, adînci, paralele. Caracteristice de asemenea raccourci-urile în care sînt prezentate corpurile celor căzuți, îndoite de la mijloc, căzînd oblic, cu coatele îndoite, precum și suprapunerile de corpuri – barbarul din centru acoperă corpul celui decapitat din stînga, ale cărui picioare se disting tocmai în extremitatea dreaptă. La barbarul de jos se disting și faldurile pantalonilor – ceilalți doi sînt goi – redate prin șanțuiri adînci în V. Maniera I.

20 – STELA FUNERARĂ A LUI M. VALERIUS CELERINUS, DE LA COLONIA (KÖLN). Defunctul este reprezentat în cadrul banchetului funerar. Atît poziția lui pe patul de ospăț-clinê – cît și felul în care este stilizat drapajul veșmintelor prezintă importante analogii cu reprezentările de barbari de pe meopele aparținînd manierei II. (Cf. Pl. 17 – Metopa XXXVI)



21

**21-28 CORESPUND METOPELOR XV, XIV, XII, XIII, XXVI, XL, XLI și XI, CARE REPREZINTĂ SCENA A PATRA, A MARȘULUI CĂTRE MAREA BĂTĂLIE. Și aici secvența a fost stabilită în funcție de principiul perechilor de metope asemănătoare – unele aproape identice –, de principiul gradației desfășurării acțiunii, de cel al orientării privirii soldaților romani în raport cu metopa imperială situată în centrul scenei; în sfârșit – de asemănarea cu Columna.**

21 – METOPA XV. Extrem de corodată, spartă în două fragmente, reprezintă ȘASE (?) SOLDAȚI, DINTRE CARE TREI (?) TUBICINI – TROMPETIȘTI. Indivizii nu se mai deosebesc ușor între ei, dar se pot preciza armurile: cămăși de zale, un scut oval (?) purtat de primul soldat, oblicele trompetelor la partea superioară a metopei. După proporții, mișcarea și detaliile de costum, atâtea câte se pot observa este, plauzibil ca metopa să facă parte din maniera I.

22 – METOPA XIV. TREI SOLDAȚI ROMANI MERGÎND SPRE DREAPTA, CU PRIVIRILE ÎNDREPTATE ÎN DIRECȚIA MARȘULUI. Ei poartă cămașă de zale, fără franjuri pe poale, coif cu obrăzare și apărătoare de ceafă, scut oval, *gladius* în mina dreaptă, în timp ce pe soldul stîng, atîrnată de bandulieră, este vizibilă teaca. Soldatii poartă *caligae*. Nu se distinge linia pantalonilor sub genunchi. Planurile sînt clar distincte și suprapunerile corect redade. Maniera I. Este spartă în două fragmente.









23 – METOPA XII. GRUP DE TREI SIGNIFERI PRECEDAȚI DE TREI ANTESIGNANI, MERGÎND SPRE DREAPTA, TOȚI CU PRIVIRILE ÎNDREPTATE ÎN SENSUL MARȘULUI. Toți soldații poartă armură de solzi – *lorica squamata*. Relieful este prea corodat pentru a distinge ce poartă pe cap. Signiferii par a purta și un șal – *focale* – în jurul gâtului, stilizat prin șanțuri adânci, paralele. Ei poartă – cel din centru o acvilă cu aripile ridicate, cei de pe laturi cite un *signum*, probabil de manipulă. Antesignanii sînt reprezentați într-o mișcare vie, marcată de fandarea accentuată pe genunchiul stîng și de înclinarea corpului înainte. Poartă coif, scut mare, redat vag hexagonal, *gladius* prins la centură, pe șoldul din dreapta, *caligae*. Țin toți în mina dreaptă o sulită – *pilum* – în poziție de atac. Perspectiva complexă și rezolvarea corectă a suprapunerilor de planuri, ca și detaliile de stilizare a costumului sînt toate trăsături caracteristice pentru maniera I. Metopa face pereche cu aceea imediat următoare.

24 – METOPA XIII. GRUP DE SIGNIFERI ȘI ANTESIGNANI ÎN MARȘ SPRE DREAPTA; întru totul asemănătoare – compoziție, detalii iconografice sau trăsături stilistice – cu aceea anterioară. Semnalăm următoarele deosebiri: primul antesignan se detașează net de cei următori; impresia de mișcare este accentuată prin fandarea mai vizibilă a antesignanilor. La unul dintre antesignani se distinge deasupra *caligae*-i o cnemidă. Capetele signiferilor sînt redată diferit de ale antesignanilor, mai rotunde ca formă, și cu o stilizare a părului în bucle mici rotunde (?) – poate încercare de redare a blănii de fiară pe care obișnuit aceștia o purtau pe cap. *Signa* sînt ușor diferite de cele din metopa anterioară, prezentînd mai multe bare orizontale de care atîrnă panglici. Și această metopă aparține manierei I și face pereche cu aceea imediat anterioară.



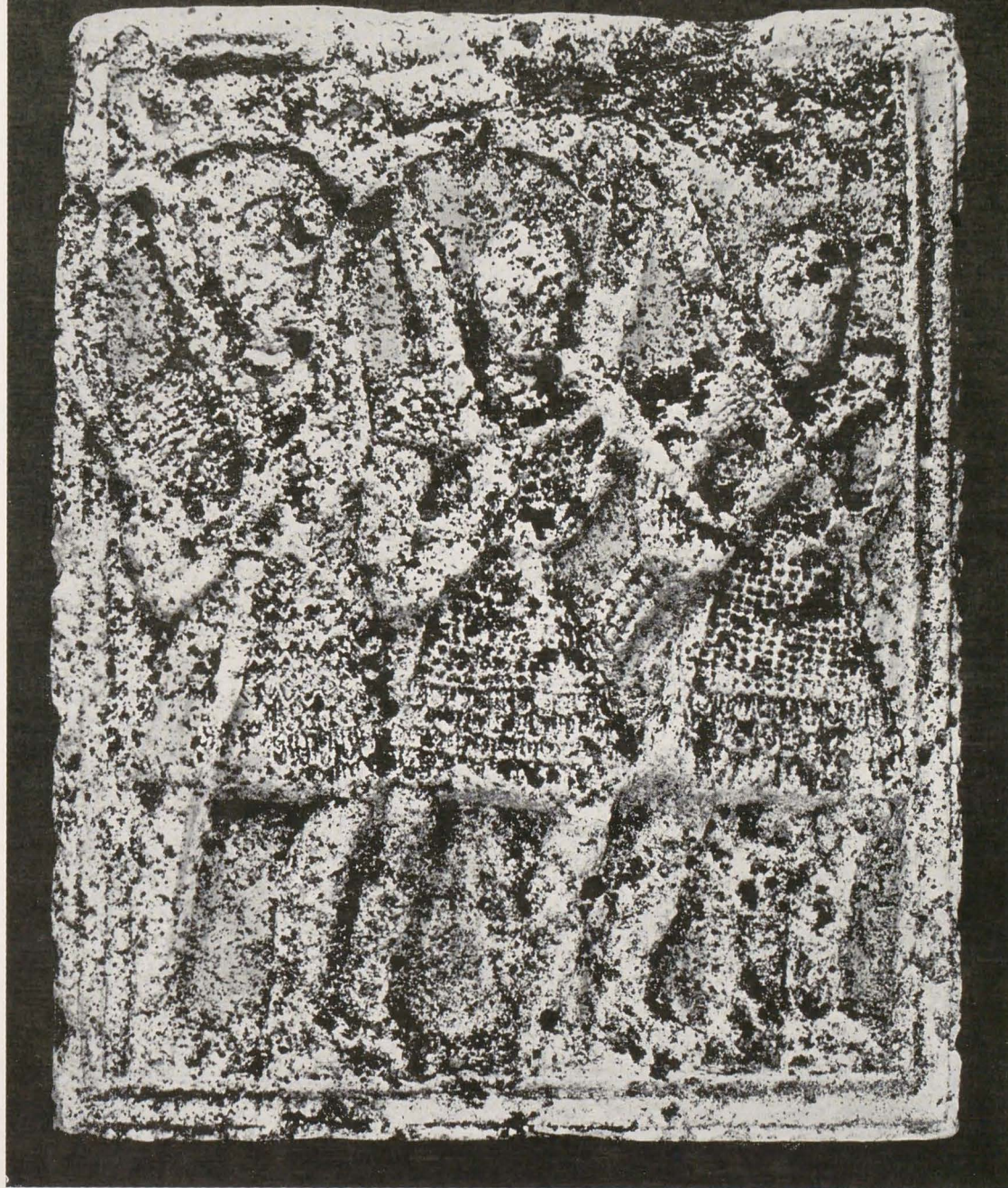


26

25 – METOPA XXVI. GRUP DE TREI SIGNIFERI, ÎN MARȘ SPRE DREAPTA, CU PRIVIREA ÎNTOARSĂ SPRE PRIVITOR. Signiferii poartă: cel din centru un *signum*, comportind două coroane murale – poate de cohortă pretoriană – iar cei de pe laturi – două *vexilla*, ai căror franjuri sînt redați prin o serie de incizii fine, paralele. Signiferii poartă cămăși de zale cu două rînduri de franjuri de piele pe poale, încinse cu centură îngustă de piele, de care, pe șoldul drept, este fixat *gladius*, focal la git, ale cărui falduri sînt redatate sub forma unor benzi paralele, imbricindu-se una peste alta. Părul celor trei signiferi este stilizat în forma unor buclășoare mici, rotunde, poate încercare de a reda blănurile de fiare care constituiau atributul lor obișnuit. Se disting de asemenea liniile marcind sub genunchi sfîrșitul pantalonilor, precum și la un picior elemente din curelele unei *caligae*. Metopa aparține manierei II și face pereche cu aceea imediat următoare.

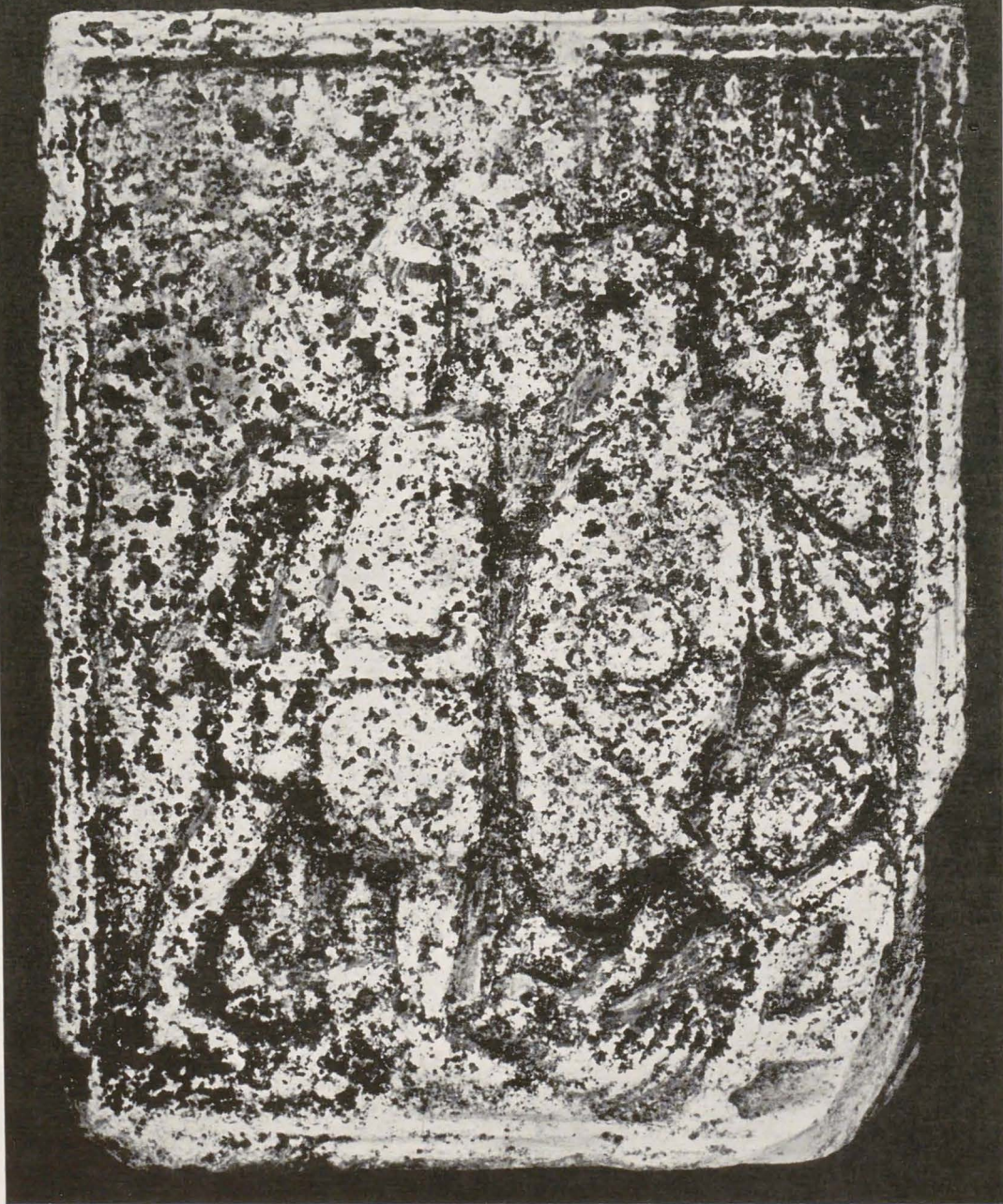
26 – METOPA XL. TREI SIGNIFERI ÎN MARȘ SPRE DREAPTA, CU PRIVIREA ÎNDREPTATĂ ÎN SENSUL CONTRAR DIRECȚIEI DE MARȘ, SPRE METOPA IMPERIALĂ, centrală, constituie perechea metopei imediat anterioare, cu care se aseamănă aproape întru totul – compoziție, detalii iconografice, trăsături de stil. Mai bine conservată, se disting *caligae*-le cu care sînt încălțați toți cei trei soldați după cum de asemenea se vede clar că părul lor este altfel stilizat, și anume prin striuri fine paralele. Maniera II.





27 – METOPA XLI. TREI CORNICINI – CORNIȘTI – ÎN MARȘ SPRE DREAPTA. Face pereche cu metopa imediat următoare. Cei trei corniști poartă cămașă de zale, cu două rinduri de franjuri din piele pe poale, focale larg pe umeri, ale cărui falduri sînt redată prin trei benzi late imbricate, pantaloni a căror dungă orizontală se distinge sub genunchi. Tunica este încinsă cu o curea îngustă, la care pe soldul drept este fixat un *gladius*. Cei trei soldați sînt cu capul gol, iar părul este redat prin striuri fine paralele. Maniera II.

28 – METOPA XI. TREI CORNIȘTI ÎN MARȘ SPRE DREAPTA, făcînd pereche cu metopa imediat următoare. Dacă compoziția este aproape identică, detaliile iconografice și trăsăturile de stil sînt clar altele. Astfel, cornistul din stînga este îmbrăcat în armură de solzi – *lorica squamata* – în timp ce ceilalți doi poartă cămașă de zale; toți au cîte patru rinduri de franjuri de piele pe poale. Relieful este prea corodat pentru a distinge detaliile de încălțăminte și pieptănătură, dar este cert că nu au nici un fel de cîngătoare și nu se poate distinge cum este atașat *gladius*-ul, după cum nu se distinge nici un fel de linie orizontală sub genunchi, care să indice limita pantalonilor. Cornurile de asemenea nu au hampa profilată, ca în metopa XLI, ci aceasta este indicată printr-o oblică simplă, egală ca grosime. În sfîrșit, în timp ce în metopa XLI raporturile spațiale dintre corpurile celor trei corniști și instrumentele lor, care se acoperă, sînt caracterizate printr-o desăvîrșită confuzie a planurilor, în metopa XI planurile sînt net distincte și suprapunerile sînt corect redată. Maniera I.



31

31 – METOPA XVI. SOLDAT ROMAN VENIND DINSPRE STÎNGA ÎN LUPTĂ CU UN BARBAR, ÎN TIMP CE ALT BARBAR, LOVIT, ZACE LA PICIOARELE LOR. Relieful este foarte degradat, așa încât multe amănunte nu se mai pot distinge. Soldatul roman poartă scut mare, vag hexagonal, coif și atacă cu sabia. Barbarul, purtînd tunică drapată – faldurile redată în formă de șanțuri adînci în V –, scut oval, barbă și părul pieptănat, cu *nodus*, se apără cu sulita. Cel rănit, căzut la picioarele primilor, ține în mina stîngă o sabie curbă (?), are bustul gol și pantaloni strînși pe pulpe, cu faldurile stilizate în formă de șanțuri adînci, în formă de V. Părul și barba sînt de asemenea redată prin striuri adînci și late, și se pare că se distinge în dreapta frunții *nodus*-ul. Metopa face pereche cu aceea imediat următoare. Maniera I.

32 – METOPA XXXIV. REPREZINTĂ PERECHEA CELEI ANTERIOARE ȘI ÎNFĂȚIȘEAZĂ LUPTA ÎNTRE UN SOLDAT ROMAN ȘI DOI LUPTĂTORI BARBARI. Al treilea barbar mort, este figurat în partea de sus a metopei, ca o indicație cu privire la victoria certă a romanilor. Soldatul roman situat în centrul scenei, luptînd cu doi dușmani în același timp, este îmbrăcat cu cămașă de zale, coif, pantaloni a căror limită este indicată printr-o linie orizontală sub genunchi, și poartă scut oval și spadă lungă atîrnată pe șoldul stîng, în bandulieră. Soldatul ține în mină sabia cu care se apără de un barbar cu bustul gol, purtînd pantaloni strînși pe pulpe, cu faldurile redată prin șanțuri adînci în formă de V, cu părul strîns pe țeastă și cu barbă mare; minuește un paloș curb, mare, cu ambele mîini. Alt barbar, îmbrăcat la fel, purtînd paloșul pe umărul drept, vine dinspre dreapta, ca să ia parte la luptă. La acesta se disting firele din barbă, redată prin striuri adînci și late. La fel sînt stilizate și firele de păr, ale barbarului mort, din partea de sus a metopei, care în rest este reprezentat complet gol. Raccourci-urile îndrăznețe, gesturile brațelor variate, mișcarea sugerată prin fandări și inclinări ale corpurilor, corecta redare a raporturilor spațiale, și mai ales a planurilor reprezentării, sînt împreună cu detaliile iconografice amintite mai sus elemente caracteristice pentru maniera I.





33

33 – METOPA XVIII. LUPTA SINGULARĂ DINTRE UN SOLDAT ROMAN ȘI UN LUP-TĂTOR BARBAR. Face pereche cu aceea imediat următoare. Barbarul din dreapta este reprezentat în momentul în care este străpuns de soldatul roman din stînga. Barbarul este prezentat cu bustul gol, cu pantalonii strînși pe pulpe, cu faldurile redat printr-o ușoară ondulare a suprafeței picioarelor, cu părul strîns pe teastă și cu barbă mare. Poartă în mîini, care nu se văd, un paloș mare cu lamă curbă. Soldatul roman este îmbrăcat cu cămașă de zale cu două rinduri de franjuri din piele pe poale, încinsă cu o cingătoare îngustă – la care este fixată pe șoldul drept teaca *gladius*-ului. Are pe cap coif cu obrăzare și apărătoare de ceafă și un apărător de braț, format din manșoane de metal telescopate. În mina stîngă ține scutul mare stilizat așa încît să sugereze curba lui convexă. Artistul a înfățișat grupul într-o poziție îndrăzneată, prezentînd pe barbar din spate, dar mergînd spre stînga, și cu capul întors tot spre stînga, iar pe roman cu bustul de față, dar mergînd spre dreapta, și cu privirea îndreptată spre dreapta. Mișcarea violentă a luptei este redată prin fandarea adîncă, pe piciorul stîng, a soldatului roman și prin înclinarea întregului său corp spre stînga, odată cu ridicarea scu-tului în sus, pentru a face loc loviturii, ca și prin sprijinirea barbarului pe piciorul drept, lăsat înapoi, și ușoara înclinare pe spate, ca și cum ar acuza lovitura. Toate aceste trăsături, ca și perspectiva corect redată, fără confuzii de planuri, sînt caracteristice pentru maniera I, grupul a.

34 – METOPA XXII. CONSTITUIE PERECHEA CELEI ANTERIOARE ȘI REPREZINTĂ LUPTA DINTRE UN SOLDAT ROMAN ȘI UN LUPTĂTOR BARBAR, PE CARE CEL DIN-TÎI ÎL ÎNJUNGHIE CU SABIA. La picioarele lor alt barbar căzut. Figurile prezintă aceleași detalii iconografice ca și cele de pe metopa precedentă. Compoziți deși re lizată după altă schemă – soldatul roman care vine din stînga îl injunghie pe barbar pe la spate, și acesta, venind tot din stînga, se prăbușește spre dreapta, formînd o oblică, intermediară între oblica apropiată de verticală a romanului fandat pentru a lovi, și orizontala barbarului căzut – prezintă aceleași trăsături de stil ca și acelea ale metopei precedente. Ca și aceasta din urmă, se încadrează în maniera I, dar împreună cu ea formează un grup aparte (a), caracterizat de anatomii mai robuste, de proporții mai frumoase, și cu un modelu mai plastic și mai fin, atît în ceea ce privește nudul, cît și masele musculare care transpar prin drapajul de asemenea mai sensibil redat.









**35 – METOPA XXIII. SCENĂ DE MASACRU: UN SOLDAT ROMAN ȘI TREI BARBARI CĂZUȚI.** Metopa este relativ degradată, mai ales partea de sus. Soldatul roman este situat central, reprezentând axul vertical al întregii compoziții. În fața lui, căzând după niște oblice divergente – trei barbari care se suprapun în trei planuri diferite. Este evident că artistul a dorit să-l reprezinte pe soldatul învingător deasupra unei grămezi de dușmani răpuși. Din costumele soldatului nu se mai disting decât brătarul de mânșoane metalice telescopate, elemente de coif și spada scurtă pe care soldatul o ține în mîna dreaptă. Barbarii sînt prezentați în felul și cu costumele obișnuite, cu faldurile drapajului redat prin șanțuri adînci, în formă de V. În dreapta este prezentat un barbar cu caftan, încins cu o curea îngustă; se distinge conturul general al părului strîns pe țeastă de un *nodus*, situat în dreapta frunții; al doilea barbar, căzut spre stînga, poartă un șal și pantaloni strînși pe pulpe, cu bustul gol. Și acesta pare a avea un *nodus* în dreapta frunții. La amîndoi se distinge redarea bărbii prin striuri adînci, paralele. Cel de-al treilea barbar, căzut aproape jos, ușor oblic spre dreapta are bustul gol; din părul strîns pe țeastă și din barbă nu se mai distinge decât conturul; ține în mîna dreaptă o sabie curbă. Maniera I.

**36 – METOPA XXXI. CONSTITUIE PERECHEA – DAR NU IDENTICĂ – A METOPEI PRECEDENTE ȘI REPREZINTĂ DE ASEMENEA UN SOLDAT ROMAN LICHIDIND ULTIMELE REZISTENȚE ALE BARBARILOR.** Soldatul vine din stînga și atacă violent, cu sulița, la adăpostul scutului, un arcaș barbar refugiat într-un arbore. Soldatul este îmbrăcat cu cămașă de zale, cu două rînduri de franjuri pe poale, cu sabia fixată pe șoldul drept, coif cu obrăzare și apărătoare de ceafă. Cu mîna dreaptă ține lancea, iar cu stînga scutul, de formă vag hexagonală. Barbarul urcat în pom este complet gol, ca și al doilea barbar căzut, decapitat, reprezentat în partea de jos a metopei. Caracteristice flexiunile ciudate ale membrilor barbarilor, asemănătoare cu acelea din metopa XXIV, precum și mișcarea vie, redată prin fandarea accentuată a corpului soldatului roman și prin gesturile variate ale luptătorilor. Toate aceste elemente situează metopa în maniera I.





38

37 – GRUPUL TETRARHILOR. Sculptură de factură romano-egipteană, porfir, datată între anii 300 și 315 e.n. Stilizarea proporțiilor, a mișcării, a anatomiei și mai ales a unor detalii de costum prezintă analogii surprinzătoare cu metopele XX, XVIII, XXXIV, XXXII, XVII, XXII. Monumentul se păstrează în *basilica San Marco din Veneția*.

38 – STELA LEGIONARULUI C. SEPTIMIUS DIN PANNONIA, *Muzeul Național Maghiar, Budapesta*; datată în anii 180–200. Prezintă în altă viziune, mai savantă, o scenă de luptă similară ca motiv cu acelea de pe metopelc XX, XVII, XVI, XXII, XXIII.



39

39 – METOPA II. CAVALERIST PORNIND LA ATAC. Face parte din prima pereche a scenei I – atacul și lupta de cavalerie. Cavaleristul roman aleargă spre dreapta, cu calul în galop « zburător ». Se disting elemente de harnașament, presa bătută în ținte și cu pendelocuri, hățurile de asemenea în ținte. Caracteristică poziția calului cu picioarele din spate strict paralele, neprijinite pe ceva, cu totul similare celor din metopa cu împăratul călare. Soldatul poartă cămașă de zale, capul descoperit, cu părul tuns scurt, redat prin striuri fine paralele, scut cu două laturi convexe și două drepte – în mina stângă, sulita, lancea în cea dreaptă și *gladius* atârnat în bandulieră pe soldul sting. După toate trăsăturile caracteristice, metopa se încadrează în maniera II, dacă nu cumva se poate încadra în grupul deosebit al manierei I din care fac parte și metopele XXIII și XVIII.

40 – METOPA VIII. CONSTITUIE PRIMA METOPĂ DIN SCENA A TREIA – PREZENTAREA POPULAȚIEI CIVILE A PROVINCIEI ȘI A PRIZONIERILOR, și face pereche cu aceea a « pelerinilor » venind să se închine împăratului, cu familia, pe un car tras de boi, formind împreună episodul de omagiu al populației și pământului provinciei. Relieful prezintă doi țapi afronțați și trei berbeci mergând spre dreapta. Stilizarea blânilor – striuri fine ordonate în registre – ca și rigiditatea animalelor, altfel corect desenate, reprezentate în profil absolut, ar justifica încadrarea metopei în maniera II.







42

41 – METOPA XLIX. PERECHE DE FEMEI BARBARE, DIN PROVINCIE, VENITE SĂ SE ÎNCHINE ÎMPĂRATULUI. Face parte din scena a treia a închinării populației din provincie și a prizonierilor. Este caracteristică prezentarea frontală a celor două personaje și drapajul în benzi late despărțite prin ușoare profile. Îndeosebi drapajul fustei pe piciorul stâng al figurii din stânga este foarte apropiat de așa-numitele «moletiere», specifice pentru reprezentările de luptători barbari din maniera II, căreia-i este caracteristică și redarea părului prin striuri fine paralele. De semnalat felul în care este redat veșmintul feminin, și anume la partea sa superioară, sensibil diferit de acela din metopele IX și XXXV. Metopa face pereche cu XLVIII, care reprezintă doi barbari – soț și soție – mergând să se închine împăratului.

42 – METOPA XLVII. FACE PARTE DIN SCENA A TREIA A ÎNCHINĂRII POPULAȚIEI CIVILE DIN PROVINCIE ȘI A PRIZONIERILOR ÎN FAȚA LUI TRAIAN și este perechea unei piese pierdute. Reprezintă un prizonier barbar adus în lănțuit în fața împăratului de un soldat roman. Barbarul este îmbrăcat cu pantaloni strinși pe pulpe, ale căror crețuri sînt stilizate în forma unor «moletiere» și sînt strinși cu o centură îngustă de piele (?) la briu, are picioarele goale, ca și bustul, iar pe umeri poartă un șal triunghiular ale cărui falduri sînt redade prin benzi late paralele despărțite prin profile fine. Poartă barbă și părul strins pe țeastă într-un *nodus*, situat în dreapta frunții. Ațit barba cît și părul sînt redade prin scriuri fine, paralele. Soldatul roman este îmbrăcat în costum de călătorie: tunică scurtă, *toale* la gît, manta scurtă și, probabil, scut aruncat pe spate. În picioare poartă *caligae*, iar capul e descoperit, cu părul redat la fel ca în cazul prizonierului barbar. Maniera II.





43, 44

43 – RELIEF DE PE LATURA ÎNGUSTĂ A UNUI MONUMENT FUNERAR DE LA NICKE-NICH, RENANIA, DATAT ÎNTRE ANII 40 ȘI 55 E.N. Relieful reprezintă doi prizonieri barbari, înlanțuiți, conduși de un soldat roman. Deși atît compoziția, cît și tratarea sînt diferite, motivul este același ca și pe metopele XLVI și XLV. *Muzeul landului Renan, Bonn.*

44 – SOCLUL UNEI COLOANE, PROBABIL DIN PRINCIPIA CASTRULUI ROMAN DE LA MAINZ, decorat cu un relief reprezentînd doi barbari, goi, avînd pe umeri un soi de șal, înlanțuiți. Atît compoziția, cît și tratarea sînt diferite de acelea ale reliefulor de pe Monumentul de la Adamclisi. Totuși motivul prezintă o analogie frapantă cu metopele XLVI și XLV precum și cu piesele de balustradă decorate cu figuri de prizonieri legați de arbori. De notat de asemenea analogia redării drapajului șalurilor prin benzi late, despărțite de incizii rare și largi, cu stilizarea drapajului ca-n reliefulurile aparținînd manierei II, de pe Monumentul de la Adamclisi. Monumentul a fost descoperit în zidul orașului roman Mogontiacum (Mainz), este datat în ultimul sfert al secolului I e.n. și se păstrează în *Muzeul orașului Mainz.*

45 – METOPA XLVI. DOI PRIZONIERI BARBARI DUȘI SĂ SE ÎNCHINE ÎMPĂRATULUI DE CĂTRE UN SOLDAT ROMAN CARE-I ȚINE DE LANȚ. Cei doi prizonieri, îmbrăcați la fel, poartă pantaloni strînși pe pulpe, cu faldurile redată în formă de «moletiere», tunică largă, crăpată în părți și cu răscoiala în dreptul gîtului, încinsă cu o curea subțire, cu cataramă simplă de fier, iar pe cap o bonetă, ca o calotă. Soldatul roman poartă tunică, manta scurtă, pantaloni scurți a căror limită este marcată printr-o incizie orizontală sub genunchi, focale și capul descoperit, cu părul redat prin striuri fine, paralele. Prezentarea frontală, relativ statică a grupului, proporțiile îndesate ale figurilor, stilizarea tipică a drapajului: maniera II. Metopa face pereche cu XLV și aparține scenei închinării provincialilor și prizonierilor în fața lui Traian.





46

46 – METOPA XXVIII. DOI SOLDAȚI CU ARMA LA PICIOR; face parte din ultima scenă, aceea a aclamației. Cei doi soldați, îmbrăcați la fel, în costum de călătorie, prezența în poziție frontală, au scutul așezat pe pământ în fața lor, sprijinindu-l cu mina stângă. Cu dreapta țin sulița sprijinită de asemenea pe pământ, în dreptul piciorului drept. Fiecare soldat poartă tunica încinsă sus, formând un pli orizontal deasupra centurii, mantia scurtă, închisă în față, și *focale* la git. Atât poziția, cât și costumele – componentă, aranjare și sulizare a drapajului – prezintă analogii însemnate cu metopa XXVII, metopa imperială, centrală, din ultima scenă. Soldații poartă capul descoperit, cu părul redat prin striuri adânci și rare. Atât scutul, cât și teaca *gladius*-ului fixat la soldul stâng sînt decorate în relief: scutul cu motivul simbolic al fulgerului, iar teaca cu un vrei sinusoid cu frunze de iederă. Maniera I, grupul a, din care mai fac parte și metopele XXVII, XXVIII, XXII, XXI.

47 – PIESĂ DE BALUSTRADĂ. NR. I, PRIZONIER LEGAT DE UN ARBORE. Arborele are un trunchi gros și drept, cu crăpăturile scoarței redată prin zigzaguri orizontale, frunze mari pornind toate din nașterea coroanei și o inflorescență în formă de ciorchine. Barbarul e prezentat frontal cu privirea orientată spre dreapta. Poartă pantaloni strînși pe pulpe, cu faldurile redată prin ușoară ondulare a suprafeței, centura marcată printr-un profil nuanțat, șal triunghiular pe umeri, cu faldurile redată în același mod ca și cele de pe pantaloni. Are barbă mare și mustați, iar părul e strîns pe țeastă într-un *nodus*. Părul este redat prin striuri paralele, relativ accentuate, dar relieful degradat nu mai permite decît cu greutate observarea acestor detalii. După toate aceste trăsături, ca și după sublinierea accentuată a mușchilor pectorali, piesa poate fi atribuită manierei II.

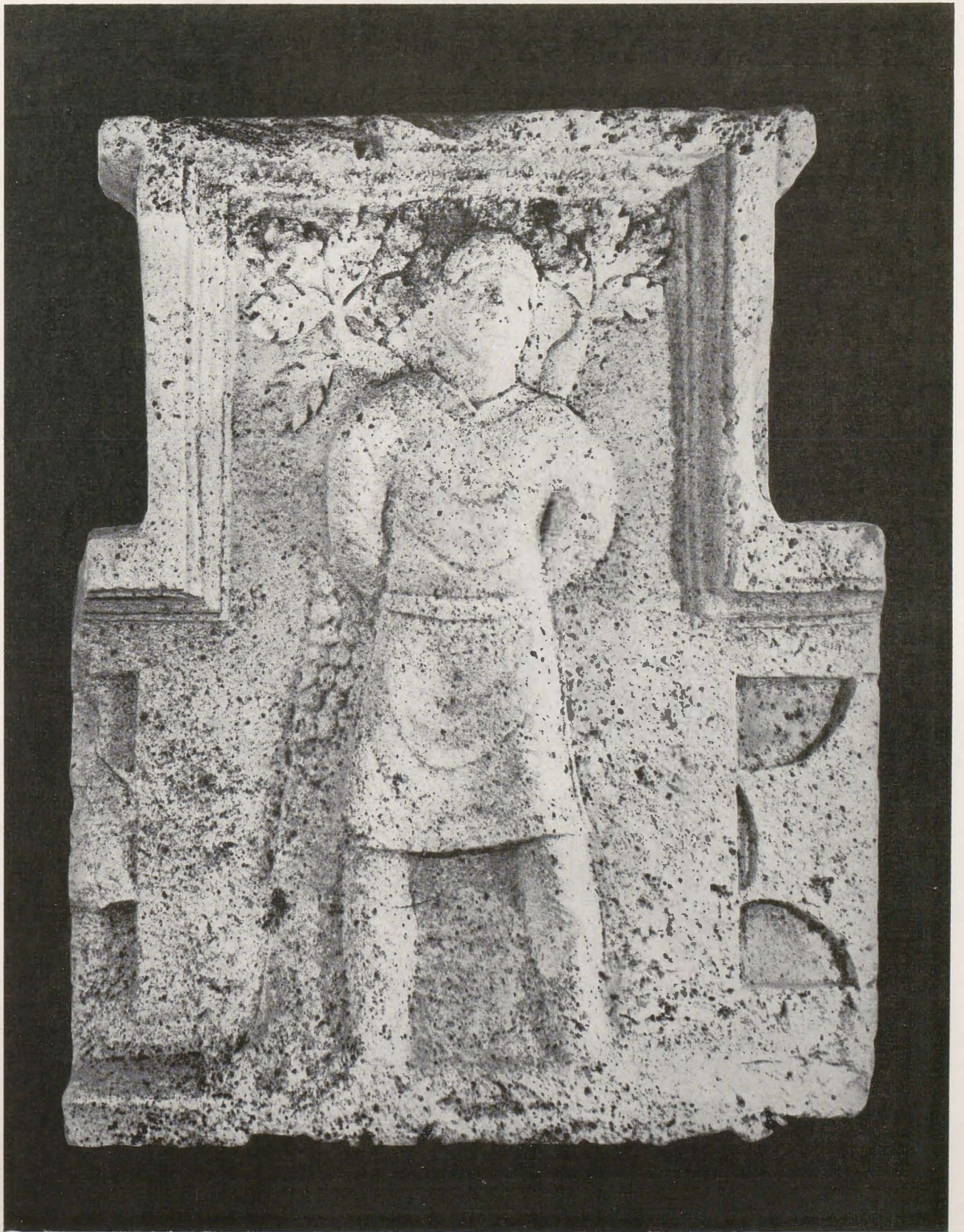




48

48 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. II. PRIZONIER LEGAT DE ARBORE, CU PRIVIREA ORIENTATĂ SPRE STÎNGA. Trunchiul copacului nu se vede, ci numai două ramuri dispuse simetric față de prizonier. Acesta este prezentat frontal, îmbrăcat cu pantaloni lungi, drepti, tunică lungă, încinsă cu o curea subțire, și bonetă pe cap. Drapajul tunicii este redat prin câteva incizii largi, paralele și rare. Maniera I.

49 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. VII, CU UN PRIZONIER DE ACELAȘI TIP CU CEL DE PE PIESA NR. II. Drapajul tunicii este redat tot prin incizii largi, rare, paralele. Privirea în schimb este orientată către dreapta, iar din arbore, în afara celor două crengi dispuse relativ simetric față de capul prizonierului, se vede și trunchiul, ușor înclinat spre dreapta, cu scoarța redată prin șiruri de imbricații vag rombice. Maniera I.







**50 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. X. PRIZONIER LEGAT DE UN STEJAR.** Din arbore se disting trunchiul neted, dar cu cioturi, și cele două crengi dispuse simetric, cu frunzele așezate într-un evantai relativ liber compus. Luptătorul prizonier, cu corpul fandat și întors ușor spre dreapta, se uită, în schimb, spre privitor. Este îmbrăcat în pantaloni strinși pe glezne, cu încălțări, cu caftan închis margine la margine, cu faldurile redată prin incizii largi, rare, paralele. Capul descoperit, cu plețe și barbă, cu părul redat prin striuri rare și adinci. Maniera I, grupul a.

**51 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. XI. PRIZONIER LEGAT DE UN ARȚAR (?).** Din arbore se disting trunchiul, a cărui scoartă este redată prin zigzaguri orizontale, și două crengi dispuse simetric față de capul prizonierului. Din acestea pornesc, ca niște inflorescențe, grupuri de crengi, mai mici, purtând frunzele care se indoie în jos. Prizonierul, îmbrăcat cu pantaloni strinși pe glezne, cu nojite care se disting și cu caftan închis margine la margine, nedrapat, cu mulind corpul, are capul descoperit, cu plețe și barbă, părul fiind redat prin striuri fine, dese, paralele. Este prezentat fandat și cu corpul ușor răsucit spre dreapta, în timp ce privirea este vag îndreptată spre stînga. Maniera II.

**52 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. XVII. PRIZONIER LEGAT DE UN ARBORE, DIN CARE NU SE DISTING DECÎT DOUĂ CRENGI, CU EVANTAIE DIN FRUNZE DE STEJAR, ÎNCADRÎND SIMETRIC CAPUL PRIZONIERULUI.** Acesta, îmbrăcat cu pantaloni strinși pe glezne, cu faldurile redată prin incizii rare, adinci, oblice, paralele, fără centură, cu încălțări, bustul gol și șal pe umeri, cu drapajul redat tot prin incizii adinci, paralele în V, poartă barbă ascuțită și părul strins pe țeastă într-un *nodus*. Părul și barba sînt redată prin striuri adinci, convergente. Toate aceste trăsături sînt caracteristice pentru maniera I.





53

53 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. XVI. PRIZONIER LEGAT DE UN ARBORE. Arborele este figurat spre dreapta, scoarța lui fiind redată prin hașuri desemnând romburi. Două crengi, a căror naștere nu se vede, încadrează simetric, ca două evantaie, destul de rigid compuse din frunze de stejar, capul prizonierului. Acesta, prezentat frontal, are privirea ușor îndreptată spre stînga și aparține tipului cu caftan și capul descoperit. Stilizarea în formă de volume unitare a pantalonilor, lipsa indicațiilor de drapaj pe caftan, deși acesta nu mulează corpul, în sfîrșit redarea părului prin incizii adînci, rare, convergente – atît în plete cit și în barbă – caracterizează maniera I.

54 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. XIX. PRIZONIER LEGAT DE UN ARȚAR. Trunchiul pomului, vizibil prin stînga, are scoarța redată prin zigzaguri orizontale. Două crengi, destul de liber stilizate, încadrează relativ simetric capul prizonierului. Frunzele se îndoaie spre pămînt. Prizonierul, cu pantaloni strînși pe pulpe, cu faldurile stilizate în formă de « moletiere », cu tunica lungă, desfăcută în părți, deschisă la gît și încinsă cu o curea subțire, este prezentat ȳandat și ușor răsucit spre dreapta dar cu privirea orientată frontal, sau eventual ușor spre stînga; maniera II; prezintă analogii importante cu metopele XXVI și XXV. Nu se poate distinge barba și pieptănătura, din cauza degradării reliefului.



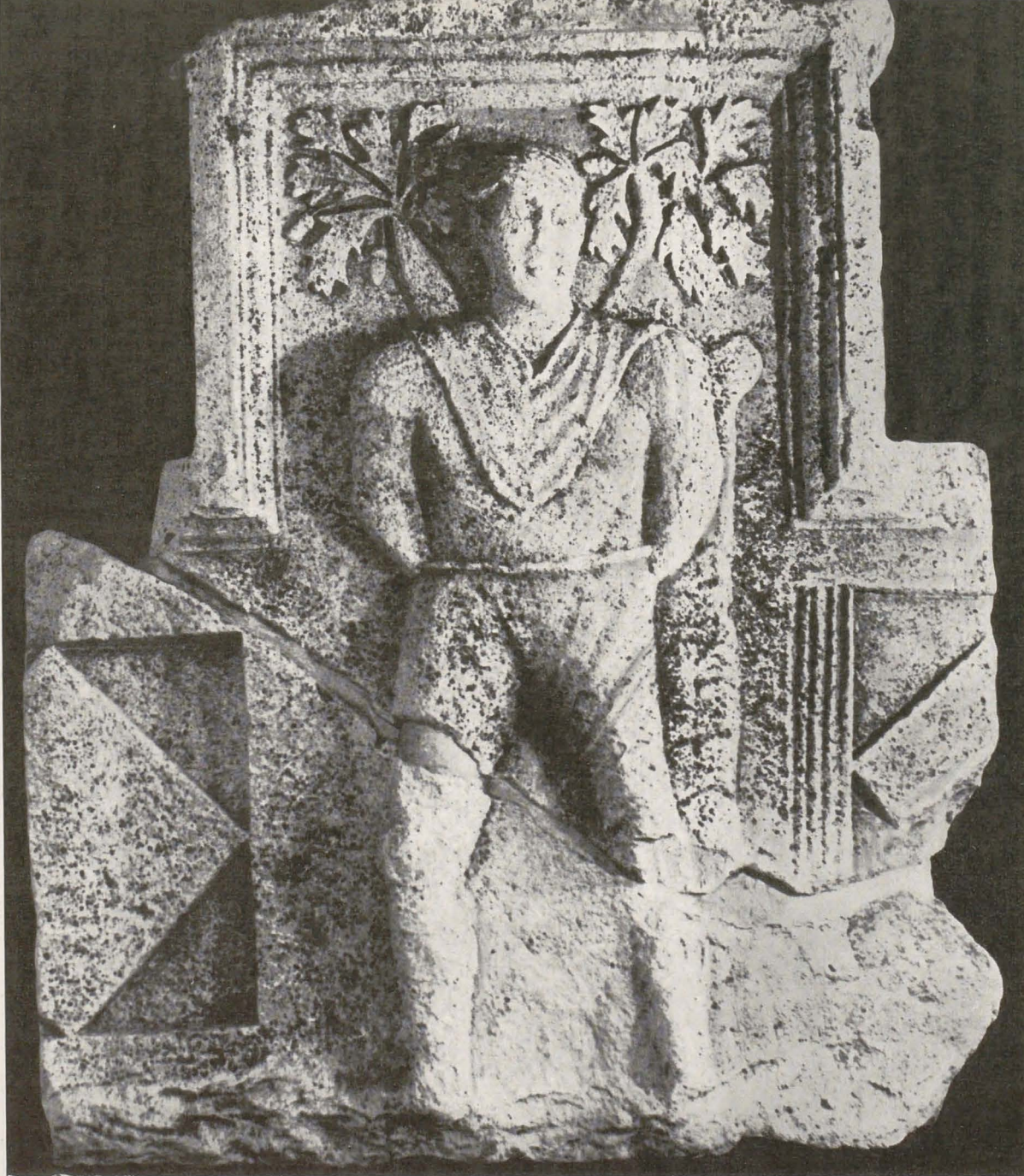




56

55 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. XXII. PRIZONIER DIN TIPUL CU TUNICĂ LUNGĂ LEGAT DE UN ARBORE. Prizonierul este legat spre stînga de trunchi, are corpul ușor fandat și răsucit spre stînga, dar privirea îndreptată spre dreapta. Stilizarea drapajului în două feluri, atît prin ușoara ondulare a suprafeței veșmîntului care mulează corpul, cît și prin linii rare, adînc incizate, paralele, precum și faptul că trunchiul cu scoarța stilizată în zigzaguri orizontale, parțial vizibile, are două feluri de frunze: evantai din frunze de stejar, relativ liber compuse, cît și smocuri de frunze de arțar, indoite în jos, dau întregii imagini caractere stilistice de tranziție între maniera I și II.

56 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. XXIII. PRIZONIER CU BUSTUL GOL, LEGAT DE UN ARBORE. Poziția, proporțiile, desenul anatomiei, figura, orientarea privirii, costumul, desenul arborelui și stilizarea scoarței acestuia sînt similare pînă la identitate cu cel de pe piesa de balustradă nr. I. Semnalăm următoarele diferențe: faldurile pantalonilor sînt redată prin incizii rare, adînci, oblice, paralele; zigzagurile stilizînd scoarța copacului au unghiurile rotunjite, iar coroana arborelui este compusă din frunze de stejar mai liber dispuse, în două evantaie care se acoperă parțial. Toate aceste trăsături de stil lasă impresia că e vorba de o imagine sculptată de un meșter aparținînd manierei II, dar la care a intervenit alt finisaj și, parțial, unul din maniera I.



57

57 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. XXV. PRIZONIER CU BUSTUL GOL ȘI NODUS LEGAT DE UN ARBORE. Trunchiul acestuia este situat spre dreapta față de prizonier. Acesta este fandat spre stînga, dar privirea lui se îndreaptă spre dreapta. După încadrarea simetrică a capului prizonierului de două evantaie, rigid compuse, din frunze de stejar, după stilizarea drapajului – incizii rare, adînci, oblice, paralele –, a părului – striuri adînci, rare, convergente – piesa se încadrează în maniera I. Dar redarea scoarței copacului prin arcaturi orizontale, relativa fandare a figurii și accentuarea mușchilor pectorali, constituie clare influențe ale manierei II.

58 – PIESA DE BALUSTRADĂ NR. XXVI. PRIZONIER CU TUNICĂ LUNGĂ, LEGAT DE UN ARBORE CU TRUNCHIUL NETED ȘI CU DOUĂ CRENGI CARE ÎNCADREAZĂ SIMETRIC, CU DOUĂ EVANTAIE DIN FRUNZE DE STEJAR, CAPUL PRIZONIERULUI. Constituie o replică ranversată, extrem de asemănătoare, a piesei de balustradă nr. X. Ca și aceasta, piesa trebuie atribuită manierei I, grupul a. Spre deosebire de piesa X, care reprezintă un prizonier cu caftan, aceasta reprezintă un barbar cu tunică și, din această pricină, unele detalii de drapaj sînt modificate.







59 – TROFEUL ȘI STATUIA DE CAPTIV ÎN PICIOARE. Trofeul, păstrat într-o stare de avansată degradare, era compus din două piese, suprapuse, reconstituind statuia apotropaică. Aceasta era constituită din două fețe identice, având drept element central armura – *lorica graeca* – decorată cu reliefuri florale și narative –, un călăreț, călcând în picioarele calului un luptător barbar doborât – peste care trecea cureaua unei banduliere susținând o sabie – *gladius*. În locul miinilor, pe fiecare față a trofeului, era câte o pereche de scuturi încrucișate, din care ieșea, dispus radial, un mănunchi de sulițe. Nu știm cum era incununat trofeul. Probabil cu o cască, prezentînd de asemenea două fețe, plantată în virful trunchiului de copac care suporta și *lorica*. Tot pe acest trunchi, sub *lorica*, sînt fixate câte o pereche de cnemide, decorate cu reliefuri, pe fiecare dintre cele două fețe ale trofeului. Figura călărețului de pe *lorica* prezintă importante asemănări cu metopele I și II, încadrîndu-se în maniera II. Statuia de captiv, păstrată numai parțial și profund degradată, prezintă trăsături stilistice tipice pentru maniera II în redarea drapajului. Astfel, incizia triunghiulară din dreptul pubisului se regăsește pe mai multe metope (XXXIX, XLIV) și piese de balustradă (XXIV, XIV, XXII) toate atribuite manierei II. Statuia, care avea o pereche identică, era așezată în fața trofeului, în axul acestuia, flancată de cele două statui de femei barbare șezînd. Grupul era dublat de un altul, identic, pe cealaltă față a trofeului.

60 – STATUIE DE FEMEIE ȘEZÎND, ÎNTOARSĂ SPRE STÎNGA. Împreună cu altă statuie similară, dar întoarsă spre dreapta, flancau statuia de prizonier în picioare. După drapajul bluzei, identic aproape cu cel de pe metopele XLVIII și XLIX, statuile se încadrează în maniera II.





Already in mid-nineteenth century, scientists and antiquarians began to show no little concern for the triumphal monument *Tropaeum Trajani* situated at Adamclisi. Interesting notes and commentaries have come down to us in the form of travel journals, from L. von Moltke, the future German field marshal and from his comrade-in-arms von Vincke Moellendorf, from the German geographer Peters and the French engineer Jules Michel, as well as from Professor Carl Wutzer of Bonn University and the distinguished Romanian numismatist Michel C. Soutzo.

However, it was only after Dobrudja was retroceded to Romania that Grigore Tocilescu, together with architect Georg Niemann of Munich and the archaeology Professor Otto Benndorf (1883—1895) of Vienna, that the first systematic investigations were made. The result of their work was the first proposal for the reconstruction of the monument and the first attempt at interpreting it.

After Tocilescu, discussions continued on and off, never completely interrupted to this day. Four more variants for the reconstruction of the monument were suggested and a few hypotheses were put forward concerning the date when it was erected, the origin of the barbarians in the reliefs and the identification of the events they record.

When Tocilescu started his research work, the monument was a ruin and consisted of a nucleus of *opus caementicium* partly buried under the stone pieces that had fallen from the face of the walls. Not all the stone pieces, however, were still lying where they had fallen; some even were missing due to unscientific research, some even had been stolen. A few of them were found later, at times 20 kilometres away from the monument, made into troughs near water-wells. Tocilescu briefly mentioned the fact and came to the conclusion that a general survey of the ruins — which he did not draw up — would not have been conclusive proof as to the original place of the pieces on the walls.

Starting from the typological analysis of the pieces, from the survey and from the principles of classical architecture — as defined with the help of the Hellenistic monuments in Asia Minor discovered at the time when the first investigations at Adamclisi were started —, Georg Niemann suggested a first variant for the reconstruction of the monument. Niemann's variant is still a starting point for any other suggestion though it has undergone many alterations during subsequent discussions. Yet Niemann's hypothesis, together with Benndorf's suggestion regarding the disposition of the metopes, was based on a few inexact observations — the lowest point the central square tower descended to, the position of the embleton base corresponding to the metopes on the ruins — and could not justify several profiled-stone pieces or find a place for the votive inscription on one single hexagonal base. At the same time there were no strong arguments to support Benndorf's suggestions regarding the arrangement of the metopes according to a vaguely analogous disposition of the continuous spiral band on the column of Trajan.

Soon after a monograph of the monument was published — the work of the three scholars mentioned above — Adolf Furtwängler suggested another variant for the reconstruction of the upper part of the monument, with a hexagonal upper base twice as high as the first. Yet, it would have been impossible for Furtwängler to notice that the base had borne two votive inscriptions, on two opposite sides and had erroneously placed friezes with arms on them under the cornice of the upper base and a tambour made of two half-columns in the trunk of the *tropaeum*.

About the same time as Furtwängler, Teohari Antonescu — who had already pointed out with utmost precision the shortcomings of the Tocilescu-Benndorf variant regarding the disposition of the metopes — was trying to establish a variant of his own based on the reconstruction of the condition of the ruins — from evidence given by the workers — at the time when the ruins were discovered. This rather naïve procedure did not yield the results Antonescu expected; however, he was able to establish the relationship between the events narrated on the monument and the Moesian episode of Trajan's campaigns against the Dacians. After Antonescu, there were long discussions about the date and the historical interpretation of the monument more especially. Started by Furtwängler, the debate was resumed by Cichorius, Jänecke, Studniczka, Vulpe and Ferri who expressed their doubts — Studniczka excepted — as to the time when the monument was erected (under Emperor Trajan) and the three groups of barbarians (typologically different) among which besides Dacians, various research workers recognized Bastarni, Sarmatians and even Thracians.

The discussion was resumed only at the beginning of the second half of the 20th century in the three successive editions of a new monograph by F. B. Florescu who suggested a new variant for the reconstruction of the monument. What was really new in it was the introduction — between the two pieces at the balustrade with prisoners carved on them — of another two pieces with geometrical motifs instead of one as found in previous hypotheses. As for the new variant for the dispositions of the metopes, it rests on establishing the correspondence between the dimensions of some details to be found on similar pieces or foundation stones (layers), which should make it possible to calculate the dimensions of the pieces wanting and thus corroborate Tocilescu's variant which he established by means of some precise topographic observations. This method resulted in the establishing of two different variants — in two successive editions — depending on the discovery of a few more pieces unknown before.

This debatable attempt at reconstructing the monument, which took over all the errors of the predecessors and brought no substantial contribution whatever, was followed by the confirmation of the unity of the monument — based on the analysis of mortar and stones — as well as by an attempt at demonstrating that all the groups of barbarians on the monument are Dacians, whose costumes might have been influenced by those of some foreign neighbouring peoples.

It is a fact that all the specialists agreed as to the first problem the dating of the monument, which was considered to belong to the time of Emperor Trajan; however, the attempt at identifying Dacians in all the groups of barbarians roused the general protest of scholars. Moreover, new hypotheses were advanced such as Professor Radu Vulpe's for instance, who distinguishes, in the group wearing their hair in a *nodus*, some tribe of the Suabian people, which, according to a passage in Dio Cassius' work, might be considered to have been the Dacians' allies.

Taking into account all these animated discussions as well as the initiation of restoration work, renewed observation of the ruins as well as of the pieces on the wall face caused the author of this volume to offer a new variant for the reconstruction of the monument and to attempt a new historical interpretation.

Thus, by analysing and measuring again the embleton bases one could state precisely that the decorated part consisting of the two friezes and the row of metopes alternating with short pilasters was not placed under the cornice but half-way up the cylindrical tambour. Changing the dimensions of the pieces as well as of the architectural elements which have been preserved or which can be reconstructed with a certain amount of precision (the stereobate with steps, the cylindrical tambour,

the hexagonal bases, the body of the *tropaeum*) into Roman units of length, made it possible to reconstruct the modular system — which is sexagesimal — and the columniation — based on the circle and the hexagon — used in the designing and building of monuments.

These elements have made it possible to specify the inclination of the roof — which was almost 45° —, the place of the frieze with weapons (above the cornice of the upper hexagonal base) and also to show that two inscriptions were attached to the latter, on two symmetrical surfaces; lastly that the tambour consisting of two half cylinders was fixed to the foundation of the *tropaeum* and did not belong to its body, while the protecting coating of the monument did not possess a front plate and a back plate but two identical symmetrical faces.

Finally, by corroborating the modular system together with the columniation and the original existence of 54 metopes of which six may have represented Emperor Trajan and therefore must have played a very important role in the composition, as well as the discovery that the metopes can be grouped to form *thematically unitary* series of four or eight pieces each, have led to a new arrangement of the metopes to represent six scenes of nine pieces each. Each scene consisted symmetrically of two monuments of 4 pieces each right and left of an imperial piece, so that each monument consists of two pairs of identical or quite similar pieces as to themes and treatment.

The succession of the scenes: The Cavalry Charge; The Battle with Chariots; The Population of the Province and of the Prisoners in Front of the Emperor; The Cavalry March; The Fight; The Emperor Acclaimed, all find a surprising counterpart in the scenes relating the Moesian episode on the Column of Trajan (Cichorius XXXIV—XLII). However, there is a striking contradiction between the Column and the *Tropaeum* in the representation of the barbarians; for while on the Column one can distinguish two types of barbarians among the opponents of the Romans (Sarmatians clad in mail coats and Dacians; those wearing their hair with a *nodus* were the Roman allies — the *symmachiari*): on the *Tropaeum* one can recognize in the barbarians opposing the Romans: Dacians, Sarmatians wearing long tunics and some Germanic people wearing their hair with a *nodus*. Such details make the *Tropaeum* surprisingly similar to the Column of Marcus Aurelius. As the two monuments do not belong to the same epoch, explanations for their resemblance must be sought elsewhere, first in the artistic origin of the monument.

In this respect there are three separate aspects that should be taken into account: first the general conception of the monument and of its design, to use a modern term. The modular system, the columniation, striking analogies with some monuments at Pergamum, the preference for compositional rhythms based on the number six, all point to a great artist possessing a complex vision and a thorough knowledge of his art, definitely influenced by oriental art, which makes it quite plausible to ascribe the monument to Apollodorus of Damascus. The second aspect is its execution. The simple methods used in the masonry — the *opus caementicium*, the pieces on the wall face cut with rather important tolerances (with important variations in the dimensions of the pieces on the wall face), the division of the architectural and plastic composition into comparatively simple elements — point to the work of some unskilled hands, coming from the provinces, from the workshops “of the legions”, which accounts for a number of non-classical “barbarian” features. To conclude, the third aspect concerns the iconographic and stylistic features of the reliefs. It is the provincial, non-classical manner of work of the artisans who built the *tropaeum* which comes out in their straying from the Greek and Roman illusionism, in the peculiar plastic representation of realities the way they were “known” to them (from the tradition of the workshop and the model books) and not the way they really “saw” them. This kind of representation was not devoid of some peculiar magic and religious significance. It is by comparing the various representations on the monument with the *models* (patterns) the provincial artists in the Roman empire were familiar with that we can accurately establish similitudes between them and the provincial workshops — contemporary or earlier — situated in the Roman provinces on the Rhine and the upper reaches of the Danube. This hypothesis concerning the origin of the artists

can also explain the resemblance between the *Tropaeum* and the Column of Marcus Aurelius. In fact, the style clearly indicates there were two separate workshops at least — Teohari Antonescu maintained there had been five — thus at least two different sources, as well as elements pointing to some contamination or to the transition from one style to another, that may be due to master-builders coming from different teams and working together on the same piece.

All the above facts regarding the artistic merits of the monument have produced some confusion as to the artistic means of expression — different iconographic sources, a combination of styles evincing different artistic conceptions — and preclude from the very beginning any faithful reproduction of reality; on the other hand they account for other features of style: a sincere expression, spontaneous and fresh, and mainly the firm belief in the magic power those representations possessed; for they were achieved according to age-old rituals, handed down by tradition, and thus were able to magically influence reality itself.

## IN – TEXT ILLUSTRATIONS

1 The monument at Adamclisi. *Pen and ink drawing.*

2 The pieces fallen from the monument carried to the port of Rasova. *Pen and ink drawing.*

3 Reconstructed drawing of the Triumphal Monument Tropaeum Trajani at Adamclisi (Georg Niemann's variant, 1895).

4 Reconstructed drawing of the Triumphal Monument Tropaeum Trajani at Adamclisi (Furtwängler's variant).

5 Reconstructed drawing of the Triumphal Monument Tropaeum Trajani at Adamclisi (Florea Bobu Florescu's variant).

6 Reconstructed drawing of the Triumphal Monument Tropaeum Trajani at Adamclisi (Radu Florescu's variant).

7 Section of the ruin. Actual condition of the monument.

8 Funeral stele of Venatorix Duconis, a horseman of Ala Longiniana, before 70 A.D. *The Rhineland Museum, Bonn.*

9 Funeral stele of Caius Romanus Capito, a horseman of Ala Noricorum Claudia. Mainz-Zahlbach, Emperor Nero's period. *City Museum, Mainz.*

10 Reconstructed design of the monument with the projection of the correct relative position and modular rhythm.

11 Monument commemorating the victory of King Attalus I of Pergamum over the Galatians (end of 3rd century A.D.).

12 Monument commemorating the victory of King Attalus I of Pergamum over the Galatians (end of 3rd century A.D.). Elevation.

## TIPPED-ON PLATES

1 Frieze with acanthus stem and volutes with dragon heads.

- a. Piece No. 15, first manner
- b. Piece No. 30, 2nd manner contaminated by the first manner
- c. Piece No. 11, second manner

2 Pieces of the frieze

- a. Piece No. 14 — upper ornamental register; first manner
- b. Piece No. 1 — first piece of the lower register
- c. Piece No. 28 — terminal piece of the lower register

3 Pilasters

- a. Pilaster No. 48, cannellated
- b. Pilaster No. 48, with ivy tendrils, first manner
- c. Pilaster No. 8, second manner

4 Metope VI. Field officer on horseback, trampling a defeated enemy under his horse's hoofs, first manner

5 Metope X. Field officer flanked by two soldiers in mail coats with leather fringes at the hem, first manner

6 Pilaster of the balustrade

7 Metope XXXIX. Two field officers in travel apparel, second manner

8 Metope XXXII. The Emperor in field service uniform, second manner. It is the central piece of the fifth scene.

9 Metope XLIV. Two field officers in field service uniform walking to the right. Second manner. The character on the right has been unquestionably identified as Trajan.

10 Bust of Trajan, marble. Discovered in Rome. *The British Museum.*

11 Metope XXVII. Two Roman field officers in travel apparel, first manner. It is the central piece of the sixth scene.

12—19 Metopes XXXIII, XXIX, XIX, XXI, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXIV—represent the second scene, the battle around the chariots. The order of the metopes has been reconstituted according to the following principles: pairs of similar metopes, gradation in the development of the action, resemblance to the scenes on the Column of Trajan.

12 Metope XXXIII. Roman soldier capturing a "barbarian". First manner.

13 Metope XXIX. Makes a pair with metope XXXIII and represents the capture of a "barbarian" by a Roman soldier. Second manner.

14 Metope XIX. Roman soldier running his spear through a barbarian. First manner.

15 Metope XXI. Roman soldier running his spear through a barbarian. Second manner.

16 Metope XXXV. Roman soldier attacking a barbarian chariot. First manner.

17 Metope XXXVI. It represents, like the previous one, a chariot battle. Two Roman soldiers attacking the barbarians barricaded in a chariot. Second manner.

18 Metope XXXVII. The battlefield after the fight. First manner.

19 Metope XXXIV. The massacre after the fight. First manner.

20 Funeral stele of M. Valerius Celesinus at Colonia (Köln).

21—28 Metopes XV, XIV, XII, XIII, XXVI, XL, XLI and XI. Represent the fourth scene, the march to the great battle. Here again the sequence has been established according to the following principles: resemblance of the metopes to one another — some almost identical —, gradation in the

**development of the action, direction of the gaze of the Roman soldiers who turn their eyes to the imperial metope placed in the middle of the scene, resemblance with the Column.**

21 Metope XV. Represents six (?) soldiers, of whom three (?) are *tubicebi* (trumpeters). First manner.

22 Metope XIV. Three Roman soldiers walking to the right. First manner.

23 Metope XII. Group of three *signiferi* (standard bearers) preceded by three *antesignans*, guards stationed before the standard, walking by the right. First manner.

24 Metope XIII. Group of *signiferi* and *antesignans* marching to the right; it is quite similar to the previous one. First manner.

25 Metope XXVI. Group of three *signiferi*, marching to the right. Second manner.

26 Metope XL. Three *signiferi* marching to the right; makes a pair with the metope coming immediately before and almost identical with it. Second manner.

27 Metope XLI. Three *corniculers* marching to the right. Second manner.

28 Metope XI. Three *corniculers* marching to the right. Makes a pair with the metope coming immediately before. The composition is almost identical, but the iconographic details and style features are obviously different. First manner.

**29–36 Metopes XX, XVII, XVI, XXXIV, XVIII, XXII, XXIII, XXI. They form the fifth scene—the great battle.**

29 Metope XX. Fight between a Roman soldier and a barbarian soldier. First manner.

30 Metope XVII. Roman soldier fighting with a barbarian, while another barbarian is wounded and unable to fight any longer. First manner.

31 Metope XVI. Roman soldier coming from the left fights with a barbarian, while another barbarian is lying wounded at their feet. First manner.

32 Metope XXXIV. Makes a pair with the one coming before and describes the fight between a Roman soldier and two barbarians. First manner.

33 Metope XVIII. Roman soldier and barbarian fighter in single combat. First manner, group a.

34 Metope XXII. Makes a pair with the preceding one and describes the fight between a Roman soldier and a barbarian fighter; the former runs his sword through the barbarian. First manner, group a.

35 Metope XXIII. Massacre scene, a Roman soldier and three barbarians killed. First manner.

36 Metope XXXI. Makes a pair with the preceding one—though not identical—and shows a Roman soldier defeating the last resisting barbarians. First manner.

37 The group of the Tetrarchs. Dated between 300 and 315 A.D. *San Marco Basilica, Venice.*

38 Stele of legionary C. Septimius of Pannonia. *Hungarian National Museum, Budapest.* Dated 180–200 A.D.

39 Metope II. Horseman charging. Is part of the first scene—the attack and the cavalry charge. Second manner.

40 Metope VIII. Is the first metope of the third scene. The population and the prisoners are brought before the emperor. Second manner.

41 Metope XLIX. Two barbarian women, from the provinces, have come to show submission to the emperor. Belongs to the third scene. The population of the province and the prisoners show submission to the emperor. Second manner.

42 Metope XLVII. Belongs to the third scene and makes a pair with a lost piece. It represents a barbarian prisoner in chains, brought before the emperor by a Roman soldier. Second manner.

43 Relief on the narrow side of a funeral monument at Nickenich, Rhineland. Dated 40 and 50 A.D. *The Rhineland Museum, Bonn.*

44 Socle of a column, probably from the *principia* of the Roman castrum at Mainz. Dated last quarter of the 1st century A.D. *City Museum, Mainz.*

45 Metope XLIV. Two prisoners are led before the emperor to show submission, by a Roman soldier who has put them in chains. The metope makes a pair with the XLV one and belongs to the scene showing the provincials and the prisoners showing submission to Emperor Trajan. Second manner.

46 Metope XXVIII. Two soldiers presenting arms. Belongs to the last scene, *Acclamatio*. First manner, group a.

47 Piece of the balustrade—prisoner bound to a tree. Second manner.

48 Balustrade piece No II—prisoner bound to a tree, looking left. First manner.

49 Balustrade piece No. VII, with prisoner of the same type as the one on piece No. II. First manner.

50 Balustrade piece No. X—prisoner bound to an oak-tree. First manner, group a.

51 Balustrade piece No. XI—prisoner bound to an ash-tree (?). Second manner.

52 Balustrade piece No. XVII—prisoner bound to a tree. First manner.

53 Balustrade piece No. XVI—prisoner bound to a tree. First manner.

54 Balustrade piece No. XIX—prisoner bound to an ash-tree. Second manner.

55 Balustrade piece No. XXII—prisoner wearing a long tunic, bound to a tree. Transition between first and second manner.

56 Balustrade piece No. XXIII—prisoner with bared chest, bound to a tree. It is carved by a master belonging to the second manner, but was finished by another, and partly by one belonging to the first manner.

57 Balustrade piece No. XXV—prisoner with bared chest and *nodus*, bound to a tree. First manner influenced by second manner.

58 Balustrade piece No. XXVI—prisoner wearing a long tunic, bound to a tree with smooth trunk. Is a reversed replica very much like the balustrade piece No. X. First manner, group a.

59 The *tropaeum*, in a state of utter degradation, consisted of two superposed parts, reconstituting the apotropaic statue. The latter had two identical sides with the *armour* as a central element. Statue of a captive standing. Second manner. The statue, which made a pair with another one identical in shape, was placed in front of the *tropaeum*, along its axis, flanked by the two statues of barbarian women seated.

60 Statue of a woman seated, turning left. Second manner.

Le monument triomphal *Tropaeum Traiani* d'Adamclisi a suscité un intérêt scientifique, dans le domaine des antiquités romaines, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Des notes et des observations intéressantes, encore que plus d'une fois fantaisistes, à son sujet se retrouvent dans les journaux de voyage de L. v. Moltke, le futur maréchal, et de son camarade v. Vincke-Moellendorf; du géographe allemand Peters et de l'ingénieur français Jules Michel; de Carl Wutzer, professeur à l'université de Bonn; enfin, de l'érudit numismate roumain Michel C. Soutzo.

Les premières recherches systématiques n'ont pourtant été entreprises qu'après la réunion de la Dobroudja à la Roumanie, par Grigore Tocilescu, qui y a associé l'architecte de Munich Georg Niemann et le professeur viennois d'archéologie Otto Benndorf (1883—1895). Le résultat de ces recherches a été la première proposition de reconstitution et la première tentative d'interprétation du monument.

Après Tocilescu, les discussions se sont poursuivies, avec des périodes d'accalmie et de recrudescence, jusqu'à nos jours. Ainsi ont pris corps quatre variantes de reconstitution et se sont dessinées certaines divergences de points de vue en ce qui concerne la date de l'édification du monument, l'origine ethnique des barbares représentés sur ses reliefs et l'identification des événements qui y sont relatés.

Au moment où Tocilescu a commencé ses recherches, le monument se présentait comme une ruine pourvue d'un noyau d'*opus caementicium* partiellement recouvert par les pièces en pierre tombées du parement. Mais celles-ci ne se trouvaient pas toutes à l'endroit où elles étaient tombées et d'autres manquaient complètement, à la suite de différentes interventions dépourvues de tout caractère scientifique ou ayant même le vol pour mobile. Certaines d'entre elles ont été trouvées par la suite, transformées en auges de fontaines, à des distances atteignant jusqu'à 20 km du monument. Le fait a été consigné sommairement par Tocilescu, qui en a conclu qu'un relevé des ruines — qu'il n'a du reste pas effectué — ne pourrait avoir qu'une valeur relative en ce qui concerne l'emplacement initial des pièces du parement.

A partir de l'analyse typologique des pièces, du relevé de la ruine et des principes d'architecture classique — tels qu'ils avaient été définis par les découvertes de grands monuments hellénistiques d'Asie Mineure contemporaines des premières recherches d'Adamclisi — Georg Niemann a proposé la première variante de reconstitution du monument qui, malgré les nombreuses modifications qu'elle a subies au cours des discussions ultérieures, est restée un ouvrage de base pour toute autre proposition. Cependant, l'hypothèse de Niemann, complétée par un projet de mise en ordre des métopes du à Benndorf, était fondée sur un certain nombre d'observations inexactes — le niveau inférieur de la tour centrale quadrilatère, la position de l'assise d'emplectone correspondant aux métopes — et ne pouvait ni justifier l'existence de quelques pièces de pierre profilée, ni encadrer l'inscription votive sur une seule base hexagonale. De même, le projet de mise en ordre des métopes, fondé sur de vagues analogies avec le déroulement de la frise continue de la Colonne Trajane, est apparu dès le début comme insuffisamment établi.



Peu après la parution de la monographie du monument élaborée par les trois savants susmentionnés, Adolf Furtwängler proposait une nouvelle variante de reconstitution de la partie supérieure du monument, mais comportant une base hexagonale supérieure d'une hauteur double de celle de la première. Furtwängler n'avait pas été à même d'observer que cette base portait initialement non pas une seule inscription votive, mais deux inscriptions placées sur deux faces opposées; de plus, il avait situé inexactement, du point de vue constructif, la frise d'armes sous la corniche de la base supérieure et un tambour formé de deux demi-cylindres dans le tronc d'arbre du trophée.

A peu près en même temps que Furtwängler, Teohari Antonesco, après avoir montré de façon saisissante et précise les lacunes de la variante Tocilescu-Benndorf en ce qui concerne l'ordonnance des métopes, essayait d'établir une variante propre, basée sur la reconstitution de l'état des ruines au moment de la découverte du monument, d'après les témoignages des hommes qui y avaient travaillé. Ce procédé quelque peu enfantin n'a évidemment pas donné les résultats escomptés, cependant Antonesco a été en mesure de préciser la corrélation entre les faits relatés sur le monument et l'épisode mésique des guerres entre Trajan et les Daces. Après les recherches d'Antonesco, les discussions ont porté principalement sur la date et sur l'interprétation historique du monument. Entamées déjà par Furtwängler, ces discussions ont été poursuivies par Cichorius, Jänecke, Studniczka, Vulpe, Ferri et ont abouti, d'une part, à mettre en doute — sauf pour Studniczka — que le monument ait été élevé sous le règne de Trajan et, d'autre part, à faire reconnaître trois groupes de barbares, différents sous le rapport de la typologie, dans lesquels différents chercheurs ont vu, outre les Daces, des Bastarnes, des Sarmates et même des Thraces.

Les discussions n'ont été rouvertes qu'après 1950, par les trois éditions successives d'une monographie due à Fl. B. Florescu. Celui-ci a proposé une nouvelle variante de reconstitution, dont le principal élément inédit consiste dans l'introduction, entre deux pièces à prisonniers de la balustrade, de deux pièces à motifs géométriques, au lieu d'une seule comme dans les hypothèses antérieures. Quant à la nouvelle variante d'ordonnance des métopes, elle a pour base l'établissement de rapports entre certains détails correspondants d'une pièce à l'autre et d'une assise à l'autre, qui permettent d'évaluer les dimensions des pièces manquantes et de corroborer ainsi la variante Tocilescu, établie, selon l'auteur, à partir d'observations topographiques précises. Ce procédé a abouti à deux variantes différentes — exposées dans deux éditions successives de l'ouvrage — à la suite de la découverte entre-temps d'encore quelques pièces inconnues.

En dehors de cette tentative de reconstitution — discutable, puisqu'elle maintient toutes les erreurs de celles qui l'ont précédée, sans rien apporter de substantiel en plus — l'auteur a essayé de prouver, en se fondant sur des analyses de rocs et de mortiers, le caractère unitaire du moment; de même, il a tenté de démontrer que tous les groupes de barbares figurés sur le monument représentent des Daces, dont seul le costume est parfois contaminé par les modes en usage chez les peuples étrangers voisins.

Si le premier point a remporté l'adhésion de tous les spécialistes et a confirmé que l'édification du monument doit être assignée à l'époque de Trajan, en revanche la tentative de voir des Daces dans tous les groupes de barbares a soulevé des protestations unanimes. Elle a même donné lieu, par contrecoup, à de nouvelles hypothèses d'interprétation, comme celle du professeur Radu Vulpe, qui identifie par exemple le groupe caractérisé par la coiffure à *nodus* aux Boures, peuple de Suèves dont un passage de Dion Cassius permet éventuellement d'affirmer qu'ils étaient les alliés des Daces.

Etant donné, d'une part, ces vives controverses et, d'autre part, la décision de mettre en œuvre la restauration du monument, compte tenu aussi de nouvelles observations concernant autant la ruine *in situ* que les pièces de parement, l'auteur du présent ouvrage a considéré le moment venu de formuler une nouvelle hypothèse de reconstitution, ainsi qu'une nouvelle tentative d'interprétation historique.

Ainsi, l'analyse et de nouveaux mesurages des assises d'emplectone ont permis de préciser que le cordon décoré, composé des deux frises et de la rangée de métopes alternant avec de courts pilas-

tres, n'était pas situé sous la corniche, mais à mi-hauteur du tambour cylindrique. La transformation en unités de longueur romaines des dimensions des pièces, ainsi que des éléments d'architecture conservés ou susceptibles d'être reconstitués avec un coefficient élevé de certitude (le stéréobate à degrés, le tambour cylindrique, les bases hexagonales, le tronc du trophée), a permis de déterminer le système modulaire — sexagésimal — et les tracés régulateurs — basés sur le cercle et sur l'hexagone — utilisés par les auteurs du projet et par les réalisateurs du monument.

A l'aide de ces éléments, on a pu déterminer : l'inclinaison de toit, autour de 45 ° ; l'emplacement de la frise à armes, à savoir au-dessus de la corniche de la base hexagonale supérieure ; l'existence, sur deux faces symétriques de cette dernière, de deux inscriptions ; enfin, on a pu établir que le tambour, formé de deux demi-cylindres, se trouvait dans la fondation du trophée et ne faisait pas partie de son tronc, cependant que la cuirasse du trophée ne possédait pas une face antérieure et une face postérieure, mais deux faces symétriques pareilles.

Compte tenu du système modulaire et du tracé régulateur, reconstitués comme on l'a vu, le fait qu'il a existé à l'origine 54 métopes, dont 6 représentaient probablement l'empereur Trajan et jouaient donc un rôle directeur dans la composition, ainsi que la constatation que les métopes peuvent être groupées en séries de quatre ou de huit pièces *unitaires comme thème*, ont donné lieu à une nouvelle formule d'ordonnance des métopes, en six scènes comportant chacune neuf pièces. Chaque scène était composée de deux moments de quatre pièces chacun, placés symétriquement de part et d'autre d'une pièce centrale incluant l'empereur ; chacun de ces moments était constitué de deux paires de pièces identiques ou du moins très ressemblantes sous le rapport du thème comme du traitement.

La succession des scènes — Attaque de cavalerie, Lutte auprès des chars, Présentation de la population de la province et des prisonniers à l'empereur, Marche de cavalerie, Bataille, Acclamation impériale — révèle un parallélisme étonnant avec les scènes de l'épisode mésique de la Colonne Trajane (Cichorius, XXXIV—XLII). Il existe, en échange, une contradiction flagrante entre la Colonne et le Trophée en ce qui concerne la représentation des barbares : alors que sur la Colonne on distingue parmi les adversaires des Romains deux types de barbares (des Sarmates revêtus de cottes de mailles et des Daces) et que les personnages coiffés d'un *nodus* font partie des alliés — *symmachiarii* — des Romains, sur le Trophée on reconnaît trois types de barbares parmi les adversaires des Romains, à savoir des Daces, des Sarmates revêtus d'un *cafetan* et des Germains (?) à coiffure à *nodus*. Par ces détails, le Trophée est étrangement proche de la Colonne de Marc Aurèle. Or, comme les deux monuments ne sont évidemment pas contemporains, cette ressemblance doit avoir une autre raison, tenant en premier lieu à la genèse artistique du Trophée.

A ce point de vue, trois aspects doivent être pris en considération : d'abord, la conception d'ensemble du monument, de son « projet », pour employer un terme moderne. Le système modulaire, les tracés régulateurs, certaines analogies frappantes avec des monuments de Pergame, la préférence pour les rythmes compositionnels basés sur le chiffre six sont autant d'éléments qui indiquent pour auteur un artiste du niveau le plus élevé, doué de connaissances et d'une vision complexes et certainement touché par des influences orientales, ce qui rend plausible son identification avec Apollodore de Damas lui-même. Un second aspect est celui de l'exécution du monument. Le caractère rudimentaire des techniques — blocage d'*opus caementicium*, tolérances considérables dans la taille des pièces de parement, séparation de la composition architecturale et plastique en éléments relativement simples — indique une main-d'œuvre de niveau inférieur, provincial, du type des ateliers dits « de légion », ce qui explique une série de traits plus « barbares » que « classiques ». Un troisième aspect enfin est celui qui se rapporte aux caractères iconographique et de style des reliefs. Justement, les artisans du trophée possèdent un style provincial marqué, qui s'écarte des normes de la représentation classique gréco-romaine, utilisant un type de représentation plastique des réalités telles que celles-ci étaient « connues » par tradition d'atelier et par l'intermédiaire des cahiers de modèles, et non pas telles qu'elles étaient « vues » effectivement, type de représentation plastique non dénuée d'une certaine signification magico-religieuse.

Or, en rapportant ces réalisations à des *modèles* établis de façon certaine dans la pratique des artistes provinciaux de l'empire, il est permis de les rapprocher d'ateliers provinciaux — contemporains ou antérieurs chronologiquement — des provinces du Rhin et du Haut-Danube. Cette hypothèse au sujet de la provenance des artistes est de nature à expliquer les ressemblances signalées plus haut entre le Trophée et la Colonne de Marc Aurèle. Du reste, en ce qui concerne le style, on distingue nettement au moins deux ateliers distincts — Teohari Antonesco en distinguait cinq —, donc au moins deux origines différentes, ainsi que des phénomènes de contamination ou de transition d'un style à l'autre, peut-être dus à la collaboration, dans le cadre de la même pièce, d'artisans d'équipes différentes.

Ces circonstances concernant la réalisation artistique du monument — sources iconographiques variées, mélange des styles et des visions artistiques — ont déterminé une certaine confusion du langage artistique et imposent les plus grandes réserves quant au réalisme des représentations. En échange, elles sont à l'origine d'autres qualités de style: sincérité et spontanéité d'expression et, tout particulièrement, croyance dans la valeur magique de ces représentations qui correspondent à d'anciens rites transmis de génération en génération, et dans leur pouvoir d'influencer effectivement la réalité.

## IN—TEXTE

**Fig. 1** Le monument d'Adamclisi. *Dessin à la plume*

**Fig. 2** Les pièces tombées du monument sont charriées vers le port de Rasova. *Dessin à la plume*

**Fig. 3** Reconstitution du Monument triomphal, Tropaeum Traiani, d'Adamclisi — variante Georg Niemann, 1895

**Fig. 4** Reconstitution du Monument triomphal, Tropaeum Traiani, d'Adamclisi — variante Furtwängler

**Fig. 5** Reconstitution du Monument triomphal, Tropaeum Traiani, d'Adamclisi — variante Florea Bobu Floresco

**Fig. 6** Reconstitution du Monument triomphal, Tropaeum Traiani, d'Adamclisi — variante Radu Floresco

**Fig. 7** Coupe à travers la ruine du monument. Situation réelle

**Fig. 8** Stèle funéraire du cavalier Venatorix Duconis, de la Ala Longiniana (antérieure à 70 de n.è.). *Musée de Rhénanie, Bonn*

**Fig. 9** Stèle funéraire du cavalier Caius Romanus Capito de la Ala Noricorum Claudia. Mainz-Zahlbach, règne de Néron. *Musée de Mainz*

**Fig. 10** Développement du monument, reconstitué avec application de la trame et du rythme modulaires

**Fig. 11** Monument commémoratif de la victoire d'Attalos I<sup>er</sup> de Pergame sur les Galatiens (fin du III<sup>e</sup> siècle av.n.è.)

**Fig. 12** Monument commémoratif de la victoire du roi Attalos I<sup>er</sup> de Pergame sur les Galatiens (fin du III<sup>e</sup> siècle av.n.è.)  
Élévation

## HORS—TEXTE

1 Frise à rinceaux d'acanthé et volutes à têtes de dragon.

a. Pièce n<sup>o</sup> 15, manière I  
b. Pièce n<sup>o</sup> 30, manière II contaminée avec la manière I  
c. Pièce n<sup>o</sup> 11, manière II

2 Pièces de la frise.  
a. Pièce n<sup>o</sup> 14 — registre décoratif supérieur, manière I  
b. Pièce n<sup>o</sup> 1 — Pièce du commencement du registre inférieur  
c. Pièce n<sup>o</sup> 28 — Pièce terminale du registre inférieur

3 Pilastres.  
a. Pilastre n<sup>o</sup> 48, à cannelures  
b. Pilastre n<sup>o</sup> 48, à vrilles de lierre, manière I  
c. Pilastre n<sup>o</sup> 8, manière II

4 Métope VI. Officier supérieur à cheval terrassant un ennemi. Manière I

5 Métope X. Officier supérieur accompagné de deux militaires revêtus de cottes de mailles à franges de cuir à leur bord inférieur. Manière I

6 Pièce de balustrade

7 Métope XXXIX. Deux officiers supérieurs en tenue de voyage. Manière II

8 Métope XXXII. L'empereur en tenue de campagne. Manière II. Constitue la pièce centrale de la scène V

9 Métope XLIV. Deux officiers supérieurs marchant vers la droite, en tenue de campagne. Manière II. Le personnage de droite peut être identifié avec certitude à Trajan

10 Buste en marbre de Trajan. Découvert à Rome. *British Museum*

11 Métope XXVII. Deux officiers supérieurs romains en tenue de voyage. Manière I. Constitue la pièce centrale de la scène VI

12—19 Métopes XXXIII, XXIX, XIX, XXI, XXXV, XXXVI, XXXVII, et XXIV, représentant la seconde scène, celle du combat auprès des chars.

**L'ordre des métopes a été reconstitué en tenant compte du principe des paires de métopes semblables, de celui de la gradation dans l'action, ainsi que par analogie avec les scènes représentées sur la Colonne Trajane**

12 Métope XXXIII. Soldat romain faisant prisonnier un « barbare ». Manière I

13 Métope XXIX, faisant la paire avec la métope XXXIII. Autre scène de la capture d'un « barbare » par un soldat romain. Manière II

14 Métope XIX. Soldat romain transperçant un « barbare » de sa lance. Manière I

15 Métope XXI. Même sujet que la métope XIX. Manière II

16 Métope XXXV. Soldat romain assaillant un char barbare. Manière I

17 Métope XXXVI. Représente, comme l'image antérieure, la lutte auprès des chars : deux soldats romains attaquent des barbares barricadés sur un char. Manière II

18 Métope XXXVII. Le champ de bataille après le combat. Manière I

19 Métope XXXIV. Massacre après le combat. Manière I

20 Stèle funéraire de M. Valerius Ceclerinus à Cologne

21—28 Métopes XV, XIV, XII, XIII, XXVI, XL, XLI et XI, représentent la scène IV, celle de la marche vers la grande bataille. Ici aussi l'ordre, a été établi selon le principe des paires de métopes semblables (parfois presque identiques), du principe de la gradation de l'action de l'orientation du regard des soldats romains vers la métope impériale située au centre de la scène, enfin des analogies avec la Colonne Trajane

- 21** Métope XV. Représente six soldats (?), dont trois (?) *tubicini* (trompettistes). Manière I
- 22** Métope XIV. Trois soldats romains en marche vers la droite. Manière I
- 23** Métope XII. Groupe de trois *signiferi*, précédés de trois *antesignani*, en marche vers la droite. Manière I
- 24** Métope XIII. Groupe de *signiferi* et d'*antesignani* en marche vers la droite, image exactement pareille à la précédente. Manière I
- 25** Métope XXVI. Groupe de trois *signiferi* en marche vers la droite. Manière II
- 26** Métope XL. Scène presque identique à la précédente. Manière II
- 27** Métope XLI. Trois *cornicini* (cornistes) en marche vers la droite. Manière II
- 28** Métope XI. Trois cornistes en marche vers la droite, formant la paire avec l'image précédente. La composition est presque identique, mais les détails iconographiques et les caractéristiques du style sont nettement différents. Manière I
- 29 – 36** Métopes XX, XVII, XVI, XXXIV, XVIII, XXII, XXIII et XXI, constituant la scène V—la grande bataille
- 29** Métope XX. Lutte entre un soldat romain et un guerrier barbare. Manière I
- 30** Métope XVII. Soldat romain en lutte avec un barbare, alors qu'un second barbare, blessé, est hors de combat. Manière I
- 31** Métope XVI. Soldat romain venant de gauche en lutte avec un barbare, alors qu'un autre barbare, blessé, est étendu à leurs pieds. Manière I
- 32** Métope XXXIV. Constitue le pendant de l'image précédente, représentant la lutte entre un soldat romain et deux guerriers barbares. Manière I
- 33** Métope XVIII. Combat singulier entre un soldat romain et un guerrier barbare. Manière I, groupe a
- 34** Métope XXII. Constitue le pendant de l'image précédente, représentant le combat entre un soldat romain et un guerrier barbare, que le premier frappe de son épée. Manière I, groupe a
- 35** Métope XXIII. Scène de massacre; un soldat romain et trois barbares gisant sur le sol. Manière I
- 36** Métope XXXI. Sans être identique à la métope précédente, avec laquelle elle forme la paire, représente comme celle-ci un soldat romain liquidant la dernière résistance des barbares. Manière I
- 37** Groupe des tétrarques. Daté de 300—315 de n.è. *Basilique Saint-Marc de Venise*
- 38** Stèle du légionnaire C. Septimius de Pannonie. *Musée National Magyare, Budapest*. 180—200 de n.è.
- 39** Métope II. Cavalier s'élançant à l'attaque. Fait partie de la première paire de la scène I — attaque et combat de cavalerie. Manière II
- 40** Métope VIII. Constitue la première métope de la scène III — Présentation de la population civile et des prisonniers à l'empereur. Manière II
- 41** Métope XLIX. Deux femmes barbares, de province, venues saluer l'empereur. Fait partie de la scène III — soumission de la population civile et des prisonniers. Manière II
- 42** Métope XLVII. Fait partie de la scène III et formait la paire avec une pièce disparue. Représente un prisonnier barbare amené enchaîné devant l'empereur par un soldat romain. Manière II
- 43** Relief représenté sur un des côtés étroits d'un monument funéraire de Nickenich, Rhénanie. Daté de 40—55 de n.è. *Musée de Rhénanie, Bonn*
- 44** Socle de colonne, provenant probablement du camp romain de Mainz. Dernier quart du I<sup>er</sup> siècle de n.è. *Musée de Mainz*
- 45** Métope XLIV. Deux prisonniers romains amenés devant l'empereur par un soldat romain qui les tient par une chaîne. Forme la paire avec la métope XLV et fait partie de la scène de la soumission des provinciaux et des prisonniers amenés devant l'empereur. Manière II
- 46** Métope XXVIII. Deux soldats arme au pied. Fait partie de la dernière scène — L'Acclamation. Manière I, groupe a
- 47** Pièce de balustrade. Prisonnier lié à un arbre. Manière II
- 48** Pièce de balustrade n° II. Prisonnier lié à un arbre, regardant vers la gauche. Manière I
- 49** Pièce de balustrade n° VII, avec un prisonnier du même type que celui de la pièce n° II. Manière I
- 50** Pièce de balustrade n° X. Prisonnier lié à un chêne. Manière I, groupe a
- 51** Pièce de balustrade n° XI. Prisonnier lié à un érable (?). Manière II
- 52** Pièce de balustrade n° XVII. Prisonnier lié à un arbre. Manière I
- 53** Pièce de balustrade n° XVI. Prisonnier lié à un arbre. Manière I
- 54** Pièce de balustrade n° XIX. Prisonnier lié à un érable. Manière II
- 55** Pièce de balustrade n° XXII. Prisonnier du type à longue tunique, lié à un arbre. Transition entre les manières I et II
- 56** Pièce de balustrade n° XXIII. Prisonnier à la poitrine nue, lié à un arbre. La sculpture est due à un artiste de la manière II, mais avec le finissage d'un autre, et en partie à un artiste de la manière I
- 57** Pièce de balustrade n° XXV. Prisonnier à la poitrine nue et *nodus*, lié à un arbre. Manière I avec influences de la manière II
- 58** Pièce de balustrade n° XXVI. Prisonnier à longue tunique lié à un arbre au tronc lisse. Constitue une réplique très ressemblante, mais renversée, de la pièce de balustrade n° X. Manière I, groupe a
- 59** Le trophée, en état de dégradation avancé. Il était composé de deux pièces superposées, qui reconstituaient la statue apotropaïque, formée de deux faces identiques ayant comme élément central l'armure. Statue de captif debout. Manière II. La statue, avec son pendant, était placée devant le trophée, sur son axe, et était encadrée des deux statues de femmes barbares assises
- 60** Statue de femme assise, tournée vers la gauche. Manière II

Das Siegesdenkmal *Tropaeum Trajani* von Adamklissi war bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Gegenstand eingehender wissenschaftlicher Altertumsforschung. Veröffentlichungen in der Art von Reisebüchern aus der Feder eines L. von Moltke, des späteren deutschen Marschalls, und seines Kammeraden von Vincke-Moellendorf, des deutschen Geographen Peters und des französischen Ingenieuren Jules Michel, des Professors der Bonner Universität Carl Wutzer und, nicht zuletzt, des rumänischen Numismatikers Michel C. Soutzo bewahren interessante, wenn auch manchmal zu phantasiebeflügelte Notizen, Beobachtungen und Aufzeichnungen.

Die ersten systematischen Forschungen wurden jedoch erst nach dem Anschluß der Dobrogea an Rumänien von Grigore Tocilescu unternommen, der den Münchner Architekten Georg Niemann und den Wiener Archäologie-Professor Otto Benndorf zur Mitarbeit (1883—1895) heranzog. Das wichtigste Ergebnis dieser Forschungen: der erste Rekonstruktionsentwurf und der erste Deutungsversuch des Denkmals.

Nach Tocilescu wurden die Diskussionen mehr oder minder angeregt bis in unsere Tage weitergeführt. In ihrem Verlauf wurden weitere vier Rekonstruktionsvarianten, sowie unterschiedliche Deutungen in bezug auf die Bauzeit des Denkmals, die ethnische Zugehörigkeit der auf den Basreliefs dargestellten Barbaren und die Identifizierung der darauf berichteten Ereignisse vorgeschlagen.

Als Tocilescu seine Forschungen antrat, bot sich das Denkmal bereits als Ruine dar, mit einem *opus caementicium*-Kern, der unter den vom Parament gefallenen Steinresten teilweise begraben war. Manche davon befanden sich nicht mehr auf ihrem ursprünglichen Platz, viele fehlten überhaupt; verschiedene, unwissenschaftliche Eingriffe, oft zum Zwecke der Beraubung, hatten die Steinreste von ihren Plätzen entfernt. Einige wurden später als Brunnensteine bis zu 20 km weit vom Denkmal entdeckt. Diese Tatsache wurde von Tocilescu nur flüchtig vermerkt, denn er zog die Schlußfolgerung, daß eine Bestandsaufnahme der Ruinen — die er übrigens nicht mehr vornahm, — für den ursprünglichen Standort der Paramenteile gar nicht aufschlußreich gewesen wäre.

Von einer typologischen Analyse, der Bestandsaufnahme der Ruine und den Prinzipien der klassischen Architektur — so wie sie die mit den Forschungen in Adamklissi gleichzeitige Entdeckung von großen hellenischen Monumenten in Kleinasien definieren ließ, — ausgehend, entwarf Georg Niemann einen neuen Rekonstruktionsentwurf des Denkmals, der, obwohl er im Verlauf späterer Diskussionen zahlreiche Änderungen erfuhr, für jeden späteren Vorschlag die Grundlage bildet. Die Hypothese Niemanns vervollständigt durch den Vorschlag Benndorfs zur Anordnung der Metopen, begründete auf etliche ungenaue Beobachtungen — eigentliche Tiefe des zentralen Viereckturmes, die den Metopen auf der Ruine entsprechende Stellung der Emblekton-Schicht und konnte weder einige Teilstücke profilierten Steines rechtfertigen, noch die Weichinschrift auf eine einzige Seite des Sechsecks anbringen.

Auch der Vorschlag Benndorfs zur Anordnung der Metopen auf Grund vager Analogien zum kontinuierlichen Reliefband der Trajanssäule schien von Anfang an nicht genügend gründlich rechtfertigt zu sein.

Kurze Zeit nach Erscheinen der Monographie, die wir den drei erwähnten Wissenschaftlern verdanken, schlug Adolf Furtwängler eine weitere Rekonstruktionsvariante des oberen Teiles des Denkmals vor, jedoch mit einer hexagonalen, doppelt so hohen oberen Basis wie die erste. Furtwängler hatte aber nicht die Möglichkeit festzustellen, daß diese Basis nicht eine, sondern zwei Weichinschriften trug, und zwar auf zwei entgegengesetzten Seiten, und brachte deshalb den Waffenfries — rein baumäßig — falsch unter den Gesims der oberen Basis und einen aus zwei Halbzylindern bestehenden Tambour in den Stamm des Tropaeums an.

Ungefähr zur gleichen Zeit mit Furtwängler versuchte auch Teohari Antonescu eine eigene Variante auszuarbeiten, nachdem er überzeugend und genau die Mängel der Tocilescu-Benndorf-Variante der Metopenanordnung aufgezeigt hatte, durch Nachbildung der Ruinenlage im Moment ihrer Entdeckung auf Grund der Aussage der Arbeiter. Diese naive Vorgangsweise führte zwar nicht zum erwünschten Ergebnis. Antonescu gelang es aber trotzdem die Beziehung zwischen den Bildannalen auf dem Denkmal und der moesischen Episode der Trajanskriege gegen die Dazier nachzuweisen. Nach Antonescu ging es in der Diskussion vor allem um die Bestimmung der Bauzeit und die historische Deutung des Denkmals. Die bereits von Furtwängler eröffnete Diskussion wurde von Cichorius, Jänecke, Studniczka, Vulpe, Terri weitergeführt und hatte als Ergebnis — bis auf Studniczka — das Aufkommen von Zweifeln in bezug auf die Datierung des Denkmals in die Trajanszeit, und die Unterscheidung von drei typologisch verschiedenen Barbarengruppen, unter denen, außer den Daziern, verschiedene Forscher auch Bastarden, Sarmathen und sogar Thrazier entdeckt haben.

Die Diskussion wurde erst Anfang der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts durch die drei sukzessiven Ausgaben einer neuen Monographie des Fl. B. Florescu wiederaufgenommen. Dieser schlug eine neue Rekonstruktionsvariante vor, deren hauptsächlichste Neuheit darin besteht, daß zwischen zwei Brüstungsstücken mit Besiegten weitere zwei — und nicht nur eine wie in den vorangehenden Hypothesen — mit geometrischen Motiven eingeordnet werden. Die neue Variante zur Anordnung der Metopen begründet auf die Herstellung von Beziehungen zwischen den Ausmaßen einiger Details jeweilig von einem Steinstück zum andern und von einer Schicht zur andern, die das Abschätzen des Ausmaßes der fehlenden Stücke ermöglicht, und dadurch mit der Variante Tocilescus, die vom Autor an Hand genauer topographischer Beobachtungen erarbeitet wurde, in Einklang zu bringen ist. Die Vorgangsweise ließ im Ergebnis — in zwei aufeinanderfolgenden Ausgaben — zwei unterschiedliche Varianten bestimmen, bedingt durch die Entdeckung einiger noch unbekanntener Stücke.

Zu diesem fraglichen Rekonstruktionsversuch, der alle Fehlschlüsse der Vorgänger übernahm, ohne einen wesentlichen Beitrag zu leisten, kamen noch der Nachweis der Einheit des Denkmals durch Mörtel- und Felsenanalysen, sowie der Versuch zu beweisen, daß alle Barbarengruppen auf dem Monument Dazier sind, die eventuell in ihren Trachten von fremden, benachbarten Völkern beeinflusst wurden.

Wenn nun in der ersten Frage alle Fachleute übereinstimmen und so die Datierung des Siegesdenkmals zur Zeit Trajans möglich wurde, rief, im Gegenteil, der Versuch zur Identifizierung von Daziern in allen Barbarengruppen einstimmige Proteste der Wissenschaftler hervor. Mehr noch, als Reaktion traten neue Deutungshypothesen auf, wie die des Professors Radu Vulpe, der, zum Beispiel, in der durch die besondere Haartracht, mit Nodus, gekennzeichneten Gruppe Buren vom Stamme der Sueben zu entdecken wähnt, von denen eine Stelle aus Dio Cassius die Behauptung ermöglichen könnte, daß sie mit den Daziern verbündet waren.

Neue Beobachtungen an den Ruinen des Denkmals sowie an den Paramentstücken ließen den Verfasser dieses Buches, unter den Bedingungen dieser lebhaften Diskussionen und der Anregung zur Restaurierung des Monuments, eine neue Rekonstruktionshypothese und den Versuch einer neuen historischen Deutung ausarbeiten.

So ermöglichten die Analyse und neue Messungen an den Emblekton-Schichten die Feststellung, daß der aus den beiden Friesen und der Reihe mit Zwergpilastern alternierenden Metopen bestehende verzierte Gürtel sich nicht unter dem Gesimse, sondern zur Hälfte der Höhe des zylindrischen Tambours befunden hat. Die Umrechnung der Dimensionen der Stücke in römische Längenmaße sowie jener Bauelemente, die erhalten geblieben sind oder möglichst genau wieder hergestellt werden können (das Stereobat mit Stufen, der zylindrische Tambour, die sechseckigen Basen, der Kernbau des Tropaeums) gestatteten die Rekonstruktion des modularen — sexagesimalen — Systems und der — auf Kreis und Sechseck begründeten — reglierenden Trasse, die bei Projektierung und Bau von Monumenten verwendet wurden.

Diese Elemente ermöglichten es, die Neigung des Daches, die annähernd  $45^\circ$  betrug und den Standort des Waffenfrieses über dem Gesimse der oberen sechseckigen Basis zu bestimmen, sowie die Tatsache, daß auf dieser letzteren an zwei symmetrischen Seiten zwei Inschriften angebracht waren. Schließlich ließ es sich ebenfalls feststellen, daß der aus zwei Halbzylindern bestehende Tambour auf dem Fundament des Tropaeums lag und nicht zu dessen Kernbau gehörte und daß die Panzerung des Tropaion keinen vorderen und rückwärtigen Teil hatte, sondern zwei identische, symmetrische Seiten.

Durch die Vergleichung des modularen Systems und der reglierenden Trasse mit der Tatsache, daß es ursprünglich 54 Metopen gab, von denen sechs wahrscheinlich den Kaiser Trajan darstellten und demnach in der Komposition eine führende Rolle hatten, sowie durch die Feststellung, daß die Metopen in Serien von vier oder acht thematisch einheitlichen Stücken geordnet werden können, gelang eine neue Anordnung der Metopen in sechs Szenen zu je neun Stücken. Jede Szene besteht aus je vier symmetrisch links und rechts von einem kaiserlichen Stück angebrachten Elementen, und jedes Monument besteht aus je zwei thematisch oder in der Behandlung identischen oder sehr ähnlichen Stückpaaren.

Die Reihenfolge der Szenen: Der Angriff der Reiterei, Der Kampf der Streitwagen, Die Vorführung der Provinzbevölkerung und der Gefangenen vor dem Kaiser, Der Marsch der Reiterei, Die Schlacht, Die Akklamation des Kaisers erweisen einen überraschenden Parallelismus zu den Szenen der moesischen Episode auf der Trajanssäule (Cichorius XXXIV — XLII). Andererseits gibt es auch einen sichtlichen Unterschied zwischen Trajanssäule und Tropaeum in der Darstellung der Barbaren: während auf der Trajanssäule unter den Gegnern der Römer sich zwei Arten von Barbaren (die in Schuppenpanzer gekleideten Sarmaten und die Dazier) unterscheiden lassen, während jene mit Nodus-Haartracht zu den Alliierten der Römer gehören, erkennt man auf dem Tropaeum drei Barbarentypen unter den Feinden der Römer: Dazier, „Kaftan“-tragende Sarmaten und mit Nodus gekämmte Germanen (?). Diese Details bringen das Tropaeum überraschenderweise der Säule des Markus Aurelius näher. Da chronologisch die beiden Denkmäler nicht gleichzeitig entstehen konnten, muß ihre Ähnlichkeit auf andere Weise geklärt werden, vielleicht durch den künstlerischen Ursprung des Denkmals.

In diesem Hinblick müssen drei Aspekte unterschieden werden: der erste betrifft die allgemeine Konzeption des Denkmals, sein Projekt, um uns eines modernen Begriffes zu bedienen. Das Modular-System, die reglierenden Trassen, auffallende Analogien zu einigen Pergamentischen Monumenten, die Vorliebe für kompositionelle Rhythmen auf Grundlage von sechs sind eben Elemente, die einen Künstler von höherem Niveau, mit komplexem Wissen als Autor andeuten, dem ein orientalischer Einfluß bestimmt nicht fehlte und so einen Hinweis auf Appolodoros von Damaskus nicht unmöglich macht. Der zweite Aspekt betrifft die Ausführung. Einfache Verfahren — Blockieren des *opus caementicium*, Zuschneiden der paramentstücke mit großer Toleranz, Aufschlüsselung der plastischen und Baukomposition auf kleine, verhältnismäßig einfache Elemente — spricht vom Einsatz niedriger provinzieller Arbeitskraft aus den sogenannten „Legionswerkstätten“, wodurch übrigens eine Reihe von „barbarischen“, nichtklassischen Zügen erklärt sein würden. Schließlich bezieht sich der dritte Aspekt auf die ikonographischen und stilistischen Züge der Basreliefs. Eben dieser provinzielle, unklassische Zug des Stils der Baumeister des Tropaeums wird durch die Abweichung vom griechisch-römischen Illusion-



nismus, durch eine Art plastischer Darstellung der Wirklichkeit so wie man sie „kennt“ — aus der Atelliertradition und den Modellheften — und nicht wie sie von ihnen tatsächlich gesehen wurden, plastische Darstellungsweise, der es an einer gewissen magisch-religiösen Bedeutung nicht mangelt.

Dieser Hinweis auf bekannte Modelle (Schablone) in der Praxis der Provinzkünstler des römischen Reiches ermöglicht Annäherungen an die zeitgenössischen oder chronologisch früheren Provinzwerkstätten aus Reichsprovinzen am Rhein oder an der oberen Donau. Diese Hypothese über die Herkunft der Künstler dürfte auch die Ähnlichkeit zwischen dem Tropaeum und der Säule des Markus Aurelius erklären. Hinsichtlich Stil können mindestens zwei verschiedene Werkstätten deutlich unterschieden werden — Teohari Antonescu berief sich auf fünf —, also mindestens zwei verschiedene Herkünfte sowie zwei Möglichkeiten der gegenseitigen Beeinflussung oder des Übergangs von einem Stil zum andern, zurückzuführen auf die gemeinsame Arbeit von Meistern aus verschiedenen Arbeitsgruppen am selben Werkstück.

Dieses Zusammenspiel verschiedener Faktoren bei der Ausarbeitung des Monuments bewirkte eine gewisse Konfusion im künstlerischen Ausdruck — unterschiedliche ikonographische Quellen, Vermengung der Stile verschiedener Vision — und schließt von Anfang an die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit aus, bildet dafür die Grundlage für andersgeartete Vorzüge des Stils: Aufrichtigkeit, Spontaneität, Ausdrucksfrische und, darüber hinaus, Glaube an die Kraft der magischen Beeinflussung durch die Realität, die diese im Sinne uralter, traditionsmäßig überlieferter Riten vollzogenen Darstellungen in sich hatten.

## IM TEXT

**Abb. 1** Das Denkmal von Adamklissi. *Federzeichnung*

**Abb. 2** Vom Denkmal abgefallene Steinstücke werden zum Hafen Rasova geschleppt. *Federzeichnung*

**Abb. 3** Rekonstruktion des Siegesdenkmals „Tropaeum Trajani“ von Adamklissi — Variante Georg Niemann, 1895

**Abb. 4** Rekonstruktion des Siegesdenkmals „Tropaeum Trajani“ von Adamklissi — Variante Furtwängler

**Abb. 5** Rekonstruktion des Siegesdenkmals „Tropaeum Trajani“ von Adamklissi — Variante Florea Bobu Florescu

**Abb. 6** Rekonstruktion des Siegesdenkmals „Tropaeum Trajani“ von Adamklissi — Variante Radu Florescu

**Abb. 7** Sektion durch die Ruine des Denkmals. Tatsächliche Lage

**Abb. 8** Grabstele des Reiters Venatorix Duconix aus Ala Longiana. Bonn, vor dem Jahr 70 v.u.Z. *Museum des Rheinlandes, Bonn*

**Abb. 9** Grabstele des Reiters Caius Romanus Capito aus Ala Noricorum Claudia. Mainz — Zahlbach, aus der Zeit des Kaisers Nero. *Stadtmuseum Mainz*

**Abb. 10** Rekonstruierter Aufriss des Denkmals mit Anwendung des Senkbleis und des modularen Rhythmus

**Abb. 11** Gedächtnisdenkmal des Sieges des Atalos' I. von Pergamon über die Galater (Ende des 3. Jahrhunderts v.u.Z.)

**Abb. 12** Gedächtnisdenkmal des Sieges des Königs Atalos I. von Pergamon über die Galater (Ende des 3. Jahrhunderts v.u.Z.) *Schweiz*

## AUßERHALB DES TEXTES

**1** Frieße mit Akanthusblatt und Voluten mit Drachenköpfen

a. Stück Nr. 15, I. Art

b. Stück Nr. 30, II. Art, beeinflusst von der I. Art

c. Stück Nr. 11, II. Art

**2** Stück aus der Frieße

a. Stück Nr. 14 — Oberes dekoratives Register, I. Art

b. Stück Nr. 1 — Anfangsstück des unteren Registers

c. Stück Nr. 2 — Endstück des unteren Registers

**3** Pilaster

a. Pilaster Nr. 48 mit Kannelüren

b. Pilaster Nr. 48, mit Efeuranken I. Art

c. Pilaster Nr. 8, II. Art

**4** Metope VI. Höherer Offizier, beritten, zerschmettert einen zu Füßen des Pferdes gefallenen Feind. I. Art

**5** Metope X. Höherer Offizier zwischen zwei Soldaten in Panzerhemden mit Lederfransen am Schoß. I. Art

**6** Brüstungsstück

**7** Metope XXXIX. Zwei höhere Offiziere in Reisekleidung. II. Art

**8** Metope XXXII — der Kaiser in Kriegstracht, II. Art, — stellt das zentrale Stück der 5. Szene dar

**9** Metope XLIV. Zwei höhere Offiziere in Kriegstracht, nach rechts gehend. II. Art. Die Person rechts kann bestimmt als Trajan identifiziert werden

**10** Trajansbüste — Marmor. In Rom entdeckt. *British Museum*

**11** Metope XXVII. Zwei römische höhere Offiziere in Reitertracht. I. Art. Bildet das zentrale Stück der VI. Szene

**12—19** also die Metopen XXXIII, XXIX, XIX, XXI, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXIV — bilden die zweite Szene der Schlacht um die Streit-

wagen. Die Anordnung der Metopen wurde rekonstruiert im Sinne des Prinzips der sich ähnelnden Metopenpaare, der Steigerung der Handlung, so wie der Ähnlichkeit mit den Szenen von der Trajanssäule.

**12** Metope XXXIII. Gefangennahme eines „Barbaren“ durch einen römischen Soldaten. I. Art

**13** Metope XXIX. Gepaart mit der Metope XXXIII, stellt sie ebenfalls die Gefangennahme eines „Barbaren“ durch einen römischen Soldaten dar. II. Art

**14** Metope XIX. Römischer Soldat durchstößt einen Barbaren mit seinem Speiß. I. Art

**15** Metope XXI. Römischer Soldat ersticht einen Barbaren mit seinem Speiß.

**16** Metope XXXV. Römischer Soldat greift einen Streitwagen der Barbaren an. I. Art

**17** Metope XXXVI stellt, ebenso wie die vorangehende, den Kampf der Streitwagen dar. Zwei römische Soldaten greifen die auf dem Streitwagen barrikadierten Barbaren an. II. Art

**18** Metope XXXVII. Schlachtfeld nach der Schlacht. I. Art

**19** Metope XXIV. Massaker nach der Schlacht. I. Art

**20** Grabstele des M. Valerius Celerinus in Köln

**21—28** Metopen XV, XIV, XII, XIII, XXVI, XL, XLI und XI stellen die IV. Szene dar: den Marsch zur großen Schlacht. Auch in diesem Falle wurde der Ausschnitt abhängig von den sich ähnelnden — manche davon fast identischen — Metopenpaaren bestimmt, vom Prinzip der Steigerung der Handlung, von der Orientierung der Blicke der Soldaten im Verhältnis zur kaiserlichen Metope im Zentrum der Szene, schließlich — von der Ähnlichkeit mit der Säule

- 21 Metope XV stellt sechs (?) Soldaten von denen drei (?) ins Horn blasen. I. Art
- 22 Drei römische Soldaten gehen nach rechts. I. Art
- 23 Metope XII. Gruppe von drei Standartenträgern, denen drei Antesignantes vorangehen, gehen nach rechts. I. Art
- 24 Metope XIII. Gruppe von Standartenträgern und Antesignantes im Marsch nach rechts; ähnelt vollkommen der vorherigen Metope. I. Art
- 25 Metope XXVI. Gruppe von drei Standartenträgern im Marsch nach rechts. I. Art
- 26 Metope XL. Drei Standartenträger marschieren nach rechts; sie bildet das Paar der unmittelbar vorherigen Metope, der sie fast vollkommen ähnlich sieht. II. Art
- 27 Metope XLI. Drei Hornbläser marschieren nach rechts. II. Art
- 28 Metope XI. Drei Hornbläser marschieren nach rechts; sie bilden zusammen mit der vorherigen Metope ein Paar. Wenngleich die Komposition identisch ist, ikonographische Details und Stilzüge sind deutlich verschieden. I. Art
- 29—36 **Metopen XX, XVII, XVI, XXXIV, XVIII, XXII, XXIII, XXXI. Gemeinsam stellen sie die V. Szene dar—die große Schlacht**
- 29 Metope XX. Kampf zwischen einem römischen Soldaten und einem Barbaren. I. Art
- 30 Metope XVII. Römischer Soldat kämpft gegen einen Barbaren, während der zweite, verwundete Barbare, kampfunfähig gemacht worden ist. I. Art
- 31 Metope XVI. Ein römischer Soldat kommt von links, gegen einen Barbaren kämpfend, während ein anderer Barbare, verwundet, zu seinen Füßen liegt. I. Art
- 32 Metope XXXIV, ist das Paar der vorherigen und stellt den Kampf zwischen einem römischen Soldaten und zwei Barbaren dar. I. Art
- 33 Metope XVIII. Einzelkampf zwischen einem römischen Soldaten und einem Barbaren. I. Art, Gruppe a
- 34 Metope XXII, ist das Paar der vorherigen und stellt den Kampf zwischen einem römischen Soldaten und einem Barbaren dar, den der erste mit dem Säbel erschlägt. I. Art, Gruppe a
- 35 Metope XXIII. Massakerszene; ein römischer Soldat und drei Barbaren sind gefallen. I. Art
- 36 Metope XXXI, bildet das — zwar nicht identische — Paar der vorherigen Metope und stellt ebenfalls einen römischen Soldaten dar, der den letzten Widerstand der Barbaren zerstört. I. Art
- 37 Tetrarchengruppe. Datiert zwischen 300 und 315 u.Z. *Basilica San Marco — Venedig*
- 38 Stele des Legionärs C. Septimius aus Pannonien. *Ungarisches Landesmuseum, Budapest. Datiert 180—200 u.Z.*
- 39 Metope II. Reiter beim Angriff. Gehört zum ersten Teil der II. Szene — Angriff und Reitereischlacht. II. Art
- 40 Metope VIII, ist die erste Metope der III. Szene — Vorführung der Zivilbevölkerung der Provinz und der Gefangenen. II. Art
- 41 Metope XLIX. Ein Paar Barbarenfrauen aus der Provinz kommt dem Kaiser zu huldigen. Gehört zur III. Szene — Huldigung der Provinzbevölkerung und der Gefangenen. II. Art
- 42 Metope XLVII, gehört zur III. Szene — Huldigung der Zivilbevölkerung aus der Provinz und der Gefangenen vor Trajan, und ist das Paar eines verlorenen Stückes. Sie stellt einen gefangenen Barbaren dar, der von einem römischen Soldaten gefesselt vor den Kaiser gebracht wird. II. Art
- 43 Relief auf der schmalen Seite eines Grabmals von Nickenich, Rheinland. Datiert zwischen 40—55 u.Z. *Museum des Rheinlandes, Bonn*
- 44 Sockel einer Säule, wahrscheinlich vom römischen Kasturm von Mainz. Datiert im letzten Viertel des 1. Jahrhunderts u.Z. *Mainzer Stadtmuseum*
- 45 Metope XLIV. Zwei gefangene Barbaren werden von einem römischen Soldaten an der Kette zum Kaiser geführt, damit sie ihm huldigen. Die Metope bildet mit XLV ein Paar und gehört zur Szene: Huldigung der Provinzbevölkerung und der Gefangenen vor Trajan. II. Art
- 46 Metope XXVIII. Zwei bewaffnete Soldaten. Gehört zur letzten Szene, der Akklamation, I. Art, Gruppe a
- 47 Brüstungsstück — Gefangener, an einen Baum gebunden. II. Art
- 48 Brüstungsstück Nr. II — an einen Baum gebundener Gefangener, mit dem Blick nach links. I. Art
- 49 Brüstungsstück Nr. VII — mit einen Gefangenen gleichen Typs wie jener vom Stück Nr. II. I. Art
- 50 Brüstungsstück Nr. X — Gefangener an eine Eiche gebunden. I. Art, Gruppe a
- 51 Brüstungsstück Nr. XI — an einen Ahorn (?) gebundener Gefangene. II. Art
- 52 Brüstungsstück Nr. XVII — Gefangener, an einen Baum gebunden, I. Art
- 53 Brüstungsstück Nr. XVI — an einen Baum gebundener Gefangene. I. Art
- 54 Brüstungsstück Nr. XIX — an einen Ahorn gebundener Gefangene. II. Art
- 55 Brüstungsstück Nr. XXII — Gefangener des Typs mit langer Tunika, an einen Baum gebunden. Übergang von der I. Art zur II. Art
- 56 Brüstungsstück Nr. XXIII — Gefangener mit nacktem Oberkörper, an einen Baum gebunden. Es ist ein von einem Meister der II. Art gearbeitetes Relief an der eine andere Ausarbeitung und, zum Teil, eine der I. Art vorgenommen wurde
- 57 Brüstungsstück Nr. XX — Gefangener mit nacktem Oberkörper und *Nodus*, an einen Baum gebunden. I. Art mit Einflüssen der II. Art
- 58 Brüstungsstück Nr. XXVI — Gefangener mit langer Tunika an einen Baum mit glattem Stamm gebunden. Das Stück stellt eine umgekehrte, äußerst ähnliche Replik zum Brüstungsstück Nr. X dar. I. Art, Gruppe a
- 59 Das in einem Zustand vorgeschrittener Beschädigung erhaltene Tropaeum bestand aus zwei übereinandergestellten Stücken, die die apotropäische Statue wiederherstellten. Diese hatte zwei identische Seiten, deren zentrales Element das Panzer war. Standbild eines Gefangenen. II. Art. Die Statue, die ein identisches Paar hatte, stand vor dem Tropaeum, und zwar auf dessen Axe, an jeder Seite je eine der beiden sitzenden Barbarenfrauen
- 60 Statue einer sitzenden, nach links gekehrten Frau. II. Art

REDACTOR: VIRGIL BULMEZA  
TEHNOREDACTOR: TAMÁS KLÁRA

APĂRUT 1973;  
COLI DE TIPAR 5,5; PLANȘE TIPAR ÎNALT: 32  
C. Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7-08;  
C. Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7  
TIRAJ 1.500+30+140 EX. LEGATE.

ÎNTRERINDERA POLIGRAFICĂ „ARTA GRAFICĂ“  
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133  
BUCUREȘTI  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA





REDACTOR: VIRGIL BULMEZA  
TEHNOREDACTOR: TAMÁS KLÁRA

APĂRUT 1973;  
COLI DE TIPAR 5,5; PLANȘE TIPAR ÎNALT: 32  
C. Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7-08;  
C. Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7  
TIRAJ 1.500+30+140 EX. LEGATE.

ÎNTRERINDEREA POLIGRAFICĂ „ARTA GRAFICĂ“  
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133  
BUCUREȘTI  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA















În seria

# Comori de artă din România

au apărut:

**ARBORE**

**VORONEȚ**

**HUMOR**

**BRODERIA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ**

**PODOABE MEDIEVALE  
ÎN ȚĂRILE ROMÂNE**

**ARTA BRÂNCOVENEASCĂ**

**MOȘTENIREA ARTEI BIZANTINE  
ÎN ROMÂNIA**

**ICOANE VECHI ROMÂNEȘTI**

**ARHITECTURA POPULARĂ  
ÎN ROMÂNIA**

**ARME ÎN MUZEELE DIN ROMÂNIA**

**ARTA METALELOR PREȚIOASE  
ÎN ROMÂNIA**

Lei 40

# Comori de artă din România

---

## Ranuccio Bianchi-Bandinelli

«Totuși, din străfundurile acestui meșteșug artistic a fișnit unul dintre ansamblurile monumentale cele mai impresionante pe care dominația romană le-a lăsat în aceste provincii: Trofeul monumental de la Adamclisi, în Dobrogea . . . el ne arată cât a fost de facilă și spontană — fără să fie nevoie să se caute „influențele” altor civilizații artistice — transformarea modelelor încă din plin conforme tradiției elenistice, fie chiar sub aspectul său particular, roman de epocă imperială, în forme care par la prima vedere mai tardive, dacă nu chiar medievale. . . »

*ROME, LA FIN DE L'ART ANTIQUE, p. 311—317*

## Grigore Tocilescu

«Este clădirea cea mai mare și mai impunătoare ce antichitatea a lăsat-o țării noastre și una din cele mai însemnate din câte mărturisesc domnia universală a Romei dincoace de Alpi.

De multă vreme monumentul se află despuiat de podoaba care-l îmbrăca odinioară, de toate părțile; dar chiar în starea lui de astăzi, informă și rudimentară, se ridică ca o movilă colosală, care în mijlocul șesului larg și întins pare și mai mare decît este în realitate. »

*MONUMENTUL DE LA ADAMKLISI,  
TROPÆUM TRAIANI, p. 2*



---

Editura Meridiane