



Baština Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

Simpozijum Duhovna kultura Ilira : [Herceg-Novi, 4-6. novembra 1982]: Symposium Culture Spirituelle des Illyriens

Benac, Alojz (urednik)

1984.

Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/handle/123456789/820>

Preuzeto s Baštine Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/>

AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI BOSNE I HERCEGOVINE

POSEBNA IZDANJA

Knjiga LXVII

CENTAR ZA BALKANOLOŠKA ISPITIVANJA

Knjiga 11

SIMPOZIJUM

DUHOVNA KULTURA ILIRA

[Herceg-Novi, 4—6. novembra 1982]



Redakcioni odbor:

ALOJZ BENAC, BORIVOJ ČOVIĆ I EDINA ALIREJSOVIĆ

Urednik

ALOJZ BENAC,

redovni član Akademije nauka i umjetnosti
Bosne i Hercegovine

Tehnički urednik

ENES EKIĆ

Sarajevo

1984

DUJE RENDIĆ-MIOČEVIĆ

UMJETNOST ILIRA U ANTIČKO DOBA

Izlaganje o temi kako je definirana naslovom samo je nastavak izlaganja koje mu je prethodilo, a odnosi se na umjetničko stvaralaštvo istog subjekta kroz mnogo dublje, predantičko, razdoblje njegova života i kulturnog djelovanja, koje obilježava, uglavnom, protohistorijska (prapovijesna) faza davnih stanovnika istočnog Jadrana odnosno sjeverozapadnog dijela Balkana. Ipak, naslov ovoga priloga i ovih naših razmišljanja o spomenutoj temi treba, u obliku kako je dan, prihvatiti samo uvjetno, jer je već sama sintagma *umjetnost Ilira* dvostruko neprihvatljiva i u suprotnosti je s tezama na kojima se ono najbitnije, o čemu je i riječ u ovom prilogu, i temelji.

Neka nam bude dopušteno ukratko i pojasniti takav naš stav — a i ne samo naš — kad je riječ o *Ilirima* i o *njihovoj* umjetnosti. Danas, držimo, više nije potrebno dokazivati da etnonim »Iliri« suvremena znanost ne prihvaća ni u teritorijalnom ni u kronološkom pogledu kao definiranu etničku kategoriju, ponajmanje u značenju koje joj se htjelo, a i još uvijek pokušava, dati, a što se posebno odnosi na doba rimske antike, koja je već dosta temeljito razradila osnovna pitanja vezana uz ilirski etnos, kao i cjelokupan sustav tzv. ilirske etnonimije, a pojmu *Ilir* već poodavna dala sinonimno značenje pripadnika provincije koja je, kad je za to bilo još opravdanih povijesnih razloga, po njemu dobila ime (*Ilirik*, *Illyricum*). Uzmiljući, dakle, etnonim *Iliri*, u vremenu o kojem govorimo, kao reminiscenciju na jedno ranije, davno prohujalo vrijeme, kad je on doista bio eponimnim nazivom jedne konkretne, uže, etničke zajednice (ne ulazimo ovdje u tako diskutabilno pitanje značenja sintagme *proprie dicti Illyrii*, koja još uvijek čeka bolja, ali i jednostavnija, rješenja, no očito je da se u njoj barem reflektiraju stanja kad je etnonim *Illyrii* (*Illyrioi*) imao svoju individualnu etničku vrijednost), ali i u značenju koje bi se u kasnijim, i danas još važnim, primjerima povijesne etnonimije mogao komparirati s pojmovima

Germani, Slaveni, Romani i sl., moramo ga u ovom našem kontekstu prvenstveno zamijeniti pojmovima-etnonimima povezanim s područjima koja ćemo pratiti, dakle s Histrima, Japodima, Liburnima, Delmatima, Ardijejima, Enhelejima, Dezitijatima, Autarijatima, Daorzima i dr. Tu se, dakako, otvaraju neka nova pitanja o pripadnosti svih tih, većih ili manjih, etničkih zajednica, naroda ili drugih plemenskih organizacija, zajedničkom »ilirskom« kulturnom, jezičnom i etničkom supstratu, koji su mnogi kasniji antički pisci povremeno nazivali ilirskim imenom, mada s nejasnim i nedovoljno objašnjenim koncepcijama o etničkim prilikama na već spomenutim prostorima Jadrana i Balkana. Ako već zbog određenog kontinuiteta u etnonimskoj terminologiji moramo i ovdje, u našem daljem raspravljanju, pa makar samo iz praktičnih i tehničkih razloga, rabiti termin *Iliri* (dakako samo u spomenutom skupnom značenju, tj. sa širom etnonimskom vrijednošću) — činit ćemo to stavljajući ga među navodne znakove — naše će se izlaganje ipak odnositi na uža regionalna i etnička područja, koja u spomenutim užim »ilirskim« etnonimima imaju svoje poznate i priznate eponime, uključujući tu i one kojima se danas, s jedne ili s druge strane, osporava i sama pripadnost široj »ilirskoj« zajednici (Histri, Liburni, Japodi i dr.).

Druga osporavana vrijednost u sintagmi *umjetnost Ilira* odnosi se na određeno prejudiciranje u vrednovanju i definiranju karaktera umjetničke baštine s tog širokog »ilirskog« područja i na nedokazano — po nama i neprihvatljivo — anticipiranje suda o nekakvoj ilirskoj umjetnosti kao posebnom nacionalnom (etničkom) izrazu koji je posve izdvaja ne samo iz cjelokupnosti klasične grčko-rimske umjetnosti već i iz kategorije posebnih vrijednosti tzv. provincijalne umjetnosti, u kojoj se — uza sve specifičnosti pojedinih područja-provincija — ona iskazuje kao djelomična sinteza klasičnih i autohtonih kulturnih i, posebno, umjetničkih tradicija. Kao što nije lako prihvatiti tezu o nekim posebnim suvremenim »nacionalnim« umjetnostima, a pogotovo ne kad je riječ o antici, čini nam se da je mnogo pravilnije i opravdanije govoriti o »umjetnosti u Ilira« nego o »umjetnosti Ilira«, što adekvatno, dakako, treba primijeniti i kod raspravljanja o umjetnosti u pojedinih narodima te »ilirske« šire etničke zajednice, dakle o umjetnosti u Delmata, u Japoda itd. Umjetnost, kao sfera koja pripada jednoj od najsuptilnijih općih duhovnih vrijednosti čovjeka, ne bi se smjela automatski poistovjećivati s odgovarajućim duhovnim stvaralaštvom bilo kojega naroda, čije bi joj ime definiralo karakter i davalo etničku obojenost, ukoliko, dakako, ne postoje doista uvjerljivi razlozi i opravdanost za jednu takvu zaokruženu, homogeniziranu i samoniklu stvaralačku aktivnost i duhovnu tradiciju. Nema, međutim, nikakve sumnje da u stvaralaštvu ne samo pojedinih etnički različitih zajednica i njihovih područja već i užih njihovih dijelova postoje određene, veće ili manje, razlike i specifičnosti koje su manje rezultat etničke diferencijacije a više posebnih geografskih, društvenih, gospodarskih i, dakako, kulturnih prilika u kojima su živjele ili su se nalazile, a veoma često i osebujnih kulturnih tradicija na kojima se njihovo umjetničko stvaralaštvo, s individualnim karakteristikama, izgrađivalo ili, mnogo češće još, dograđivalo. Antika je posebno, kad je riječ o tzv. provincijalnoj umjetnosti, kao i kulturi uopće, veoma složeno razdoblje kako u pogledu njene materijalne tako i duhovne komponente, jer se u njoj stječu, nerijetko bez mogućnosti njihove točne diferencijacije, vrlo različite kulturne tradicije, koje se, grosso modo, svode na autohtone komponente kojima su temelj

prehistorijske i protohistorijske kulture određene regije, s jedne strane, a s druge strane antička klasična kultura u svojoj cjelovitosti kao jedinstveni univerzalni fenomen. Za područje koje je predmet ovog izlaganja ovom egzogenom adstratu barem jednim dijelom pripadaju oba poznata subjekta i eponimna faktora klasične civilizacije, i posebno njenog kulturno-umjetničkog aspekta, Grci i »Rimljani« (u tu kategoriju ide, dakako, široka lepeza pripadnika različitih narodnosti unutar rimske države, koji su i kao tek romanizirani nerimski element, svjesno ili nesvjesno, bili propagatori latinske, italske, jednom riječju rimske kulture). Potonji posvuda a prvi samo u širim zonama razvoja i utjecaja grčke kolonizacije, posebno samih grčkih gradova i stanovništva s jadranske obale. Kako, dakle, treba računati i s drugim, nerimskim, etničkim faktorima, osim Italaca i pravih Ramljana, u formiranju sloja koji je bio nosilac rimskih kulturnih tradicija, koje su imale snažan odraz i na razvoj umjetnosti, ne smije se nikako zanemariti ili potcijeniti uloga orijentalnog elementa u tim sredinama, koji je i tu, kao i drugdje, provincijalnoj kulturi, a umjetnosti posebno, davao sasvim originalna obilježja.

Ovdje će, dakle, biti riječi o umjetničkoj ostavštini s područja koja kasnija antička vrela, zahvaljujući postojanju provincije *Illyricum* — poslije nazvane *Dalmatia* — drže ilirskima, a stanovnike koji su tu živjeli, pretežno kao starosjedioci, *Ilirima*, koji bi — parafrazirajući poznatu povijesnu sintagmu *Illyrii proprie dicti* — mogli biti nazvani *Illyrii vulgo dicti*. Ovdje će, dakako, biti riječi i o razdobljima koja toj fazi u razvoju pojma »Iliri« prethode te će nam to dati prilike da nešto pokušamo kazati i o samom pitanju geneze te o vremenu javljanja i o prvim koracima hoda antike u tim prostorima, u kojima, nerijetko još, usporedo s Rimom i kulturnim manifestacijama što ih je on tu presađivao, živi i dalje se razvija autohtona protohistorija kao posljednje glasanje milenijske izuzetno bogate prethistorijske civilizacije. Time ćemo pokušati opravdati i nužnost uvođenja u znanstvenu povijesno-arheološku terminologiju i jednog novog pojma, koji nije samo kronologijske vrijednosti već je i svojevrstan fenomen koji se svrstava na pragu antike a odnosi se na još sasvim definirano razdoblje koje našoj rimskoj a i grčkoj (gdje je ona prisutna: kolonizacijska faza) antici prethodi — na protoantiku.

Ne ulazeći detaljnije u analizu pojedinačnih pojava klasične antičke spomeničke baštine u ilirskim zemljama (import), čini nam se opravdanim jače odjeke klasične antičke kulture — bilo da je riječ o izravnim bilo o posrednim utjecajima — vidjeti u postarhajskom periodu, posebno od 6. stoljeća dalje, kad se na velikim prostranstvima, koja predstavljaju istaknute punktove ilirskih etničkih teritorija, javljaju ili su barem sporadično zastupljeni, nalazi koji, više ili manje, čine određeni kulturno-kronološki horizont (6—5. st.), u koji bismo ponajprije uvrstili Nezakcij, Kompolje, Novi Pazar, Trebenište te poznate lokalitete u japodskom Pounju s bogatim inventarom specifičnih urni-osuarija. Ne osporavajući nalazima iz tih, pa i niza drugih, lokaliteta karakter koji ih — iako ne po unisonom sudu stručnjaka — svrstava u spomenuta završna razdoblja protohistorije, nije moguće u njima, kao izrazito novom kvalitetu, ne vidjeti početak ili rađanje jedne nove kulturne epohe, jednog novog umjetničkog htijenja, koje će se u okvirima antike i tu razvijati, na tim i takvim osnovama, svakako nadahnjivano suvremenim ili ponešto zakašnjelim utjecajima iz matica klasične kulture,

Grčke i Rima, gdje je razvojni proces antike već davno započeo i prošao svoj zenit, svoju umjetničku *akme*. Ako danas i nismo uvijek i sa sigurnošću u stanju odrediti ili razlikovati što je sve od onoga što obogaćuje našu domaću, posebno ilirsku, antiku import a što proizvod toga područja i njegova življa — mogli bi nas u tome ponekad pokolebati i tzv. polufabrikati koji su u te krajeve dospijevali očito s namjerom da svoj finalni oblik dobiju u sredini kojoj su bili namijenjeni (ne znamo ipak kome je taj zadatak bio povjeren, da li domaćem majstoru ili stranom, putujućem kakvom obrtniku koji je tome svakako bio vičniji) — čini nam se prihvatljivim poći od pretpostavke da je domaće, »ilirsko« stanovništvo bilo ako ne baš i naručiocem tog umjetničkog blaga a ono svakako njegovim konzumentom, a i to je značilo mnogo. To je potvrda da je na tim prostorima, i među življem koji ih je nastavao, postojala određena kulturna klima. Time je i u toj sredini počela jasno zračiti klasična antička kultura stvarajući tako prve i osnovne preduvjete za buduću još čvršću povezanost ilirskog tla s klasičnim antičkim svijetom, za još intenzivniji import i korištenje njime od strane »ilirskog« življa kao svakodnevnog mu potrebom, no isto tako i za njegovo vlastito umjetničko djelovanje i stvaralaštvo.

Analiza spomeničke baštine antičkog doba, koja se može dovesti u vezu s autohtonim življem ilirskih zemalja — osobito ako je ta veza izravno potvrđena kakvim zapisom (najčešće imenima ilirskog onomastičkog repertoara) — otkriva uočljivu genetsku višeslojnost. Ponekad je tu doista riječ o pravim remek-djelima umjetnosti poteklim iz uglednih majstorskih radionica, s jasnim obilježjima klasičnih tradicija, te im je domaći »ilirski« element mogao biti samo naručiteljem i korisnikom. Dakako, riječ je mogla biti samo o sloju »ilirskog« društva koji se uspio uzdići iznad razine sredine u kojoj je živio i koja ni u kakvom slučaju nije predstavljala prosjek tadašnjeg ilirskog društva. Mnogo češće su to ipak proizvodi osrednjih, no još uvijek prilično solidnih zanatskih radionica koje su i same radile po klasičnim predlošcima. Ove, ipak, nisu dostizale umjetničku razinu svojih uzora pa se njihovi proizvodi najčešće nisu izdizali iznad prosječnih ili nešto solidnijih zanatskih radova. Među stvaraocima takvih, ne manje vrijednih, zanatskih proizvoda — za razliku od prvih u kojima kao realizatore treba isključivo tražiti doseljene majstore iz jačih kulturnih sredina, koji su na ilirskom tržištu našli i te kako unosan posao i trajno zanimanje — bilo je ponajviše domaćih majstora, koji su ovladavši odgovarajućim zanatom, kao klesari, zlatari, mozaicisti, graditelji i slično, unosili u svoj rad i svoja djela i neka iskustva, kao i tehnička znanja i likovne interpretacije svoje »ilirske« sredine. Tu bi, čini nam se, kao izraziti primjer, i ponajprije, trebalo locirati i onog jedinog poimenično poznatog nam klesarskog majstora Maksimina¹, koji je ponosno signirao čak dva do nas doprla djela svoje radionice (*Maximinus sculpet*), koja je, sudeći po mjestima njihova nalaza, morala biti negdje u okolini Imotskoga, svakako u zaleđu velikih radioničkih centara u koje moramo ubrojiti i Salonu i Naronu, a možda i pokoju klesarsku radionicu koje su djelovale u vojnim logorima u tim prostorima, poput onih utvrđenih u Tiluriju i Novama (*Novae*). Maksiminova radionica, odnosno najvjerojatnije sam majstor Maksimin, kojega moramo smatrati romaniziranim

¹ O tome usp. D. Rendić-Miočević, *Dva antička signirana reljefa iz radionice majstora Maksimina*, Arheol. radovi i rasprave JAZU, sv. 4—5, 1969, str. 339 i 2.

domorocem — »Ilirom« — uspješno se ogledala u oba onda vladajuća umjetničko-likovna žanra: kultnoj i sepulkralnoj tematici, kojoj je dala jednu solidnu, no ponešto ipak lokalnu, interpretaciju »klasične« Artemide u liku rimske — ili rimsko-ilirske — Dijane i jednu mnogo suptilniju no već čistu rimsku varijantu jednog profanog, djevojačkog lika, mlade rano umrle djevojčice Lupe. Oba su ženska lika izrađena u tradicionalnoj tehnici reljefa, koja odlikuje i sve druge spomenike antičke plastike kao proizvod ilirske sredine, ili pak njoj namijenjene. Misleći na nju, našu pažnju posebno privlači u vapnencu isklesan reljef Dijane (T. II, 2), u kojoj, uza sve ikonografsko-shematske karakteristike tog klasičnog grčko-rimskog božanstva, treba ipak prepoznati njegovu »ilirsku«, točnije *d e l m a t s k u* interpretaciju (*interpretatio Illyrica* odnosno *Delmatica*) mada je uzaludno u tom zanatski dobro izvedenom likovnom prikazu tražiti elemente tradicijske »ilirske« u m j e t n o s t i koja se prvobitno nesumnjivo dokazivala u lako obradivim materijalima kao što je drvo ili, da ostanemo kod kamene građe, muljika.

Iako je Maksiminova radionica jedina po imenu majstora poznata klesarska radnja na ilirskom području, ona nije i jedina čije postojanje na osnovi prepoznatljivih elemenata možemo već sada s velikom sigurnošću ustanoviti. Anticipirajući unekoliko ono na što u ovom času želimo posebno ukazati, kad su u pitanju domaće »ilirske« radionice, htjeli bismo skrenuti pažnju i na činjenicu da su u ovo posljednje vrijeme ustanovljene dvije sigurne klesarske radionice — a među proizvedenim likovnim spomenicima ističu se upravo reljefi kultne tematike — koje su djelovale u poznatim već dalmatinskim (delmatskim?) kamenolomima, na otoku Braču, kraj Škripa, i u trogirskoj okolici, poviše stare isejske potkolonije. Na neospornom delmatskom području, posebno onom njegovu dijelu koji se nalazi istočno od dinarskog masiva, kao i na njegovim padinama prema poznatim zapadnobosanskim poljima, Livanjskom, Glamočkom i Duvanjskom, djelovale su za nas samo formalno anonimne klesarske radionice, koje su, međutim, prepoznatljive po svojim kompozicijskim, tehničkim, stilskim i ikonografskim vrijednostima. Zasad se jasno može izdvojiti i identificirati radionica tzv. opačičkih reljefa odnosno majstora opačičkih prikaza »Dijane« (?) i Silvana, s Glamočkog polja, koju uz jedinstvenu ikonografiju spomenute ilirsko-delmatske božice u stilskom izrazu karakteriziraju neproporcionalno velike jajolike glave s isto tako izrazito velikim trokutasto oblikovanim očima. Ti anepigrafski reljefi, od kojih su sačuvana dva čitava (T. II, 1) i jedan fragmentarni², moraju se, ako ne zbog drugoga a ono svakako zbog antiklasične ikonografije Dijane (?), koja još nije prihvatila tradicionalne grčko-rimske sheme božice-lovkinje, svrstati među najranije prikaze tog toliko popularnog i karakterističnog božanstva za kult domorodačkog delmatskog stanovništva. Slične radionice, no svakako zrelijih majstora, koji su se znatno približili svojim klasičnim uzorima, barem što se tiče ikonografije, prepoznavamo i drugdje na Glamočkom polju kao i na Livanjskom polju, iako ih zasad još ne možemo uže locirati. Njihova je posebna karakteristika u tome što su im majstorske ruke znale uspješno spajati klasične ikonografske sheme s do-

² Oba sačuvana reljefa su iz Opačića (Glamoč) — jednoga od njih, s likom izvornog delmatskog božanstva, kasnije identificirana s Dijanom, i njenih pratilica, najvjerojatnije ženskih numina, silvanâ, donosimo ovdje na tab. II 1 — onaj pak fragmentarni je iz glamočke Podgradine (v. D. Sergejevski, GZM LIV, sl. 24).

maćim, lokalnim likovnim izrazom i umjetničkim tradicijama, rimskog plastičnog reljefa s »ilirskim« tradicijama drvorezbarskog umijeća, a nadasve težnja da i nove, strane, preuzete kultne sheme osvježe i obogate kićenom domaćom nošnjom, koja je prikazanim likovima, bez obzira na njihovu genezu, dala nedvosmislen autohtoni pečat (*interpretatio Illyrica*). Na pragu smo tu, kao i kod mnogih primjera što nam ih nude radionice s Glamočkog i Duvanjskog polja — a njima moramo pribrojiti i likovna ostvarenja što ih je dalo delmatsko područje s »primorske« strane Dinare, uz gornju Cetinu — jednom osebujnom, spontanom likovnom izrazu koji nećemo neopravdano nazvati »ilirskom naivom«, za koju ćemo naći vrlo karakterističnih primjera i izvan spomenutog područja, no još uvijek u ilirskoj, pa i samoj delmatskoj sredini. Jedan reljef s prikazom Silvana, koji potječe sa samog perifernog područja delmatskih susjeda Liburna (Sonkovići kraj Skradina), danas u Arheološkom muzeju u Splitu a nekada u privatnom posjedu (zbirka Lukanović; T. I, 2) najočitije izražava te kontaminacijske osobine, gdje je tradicionalnom rimskom konceptu božanskog lika paniziranog Silvana, uz puno respektiranje njegove ilirsko-delmatske ikonografije, radionički dan izraz irealnoga, gotovo beživotnog bića s hipertrofiranim rukama koje s ramenima čine masivno oblikovan luk na koji je, odozgo, jednostavno nasadena glava — jedini donekle realistično prikazan dio kozonogog boga, dosta bliz primjerima iz kruga keltske umjetničke i likovne tradicije. Da ta »naiva« nije posljedica samo nevještog klesara koji se, poput majstora duvanjskog lika istog boga isklesanog u litici — ni reljef ni grafitto — želio ogledati u nečemu, čemu je mogao dati samo svoju imaginaciju, bez posjedovanja klesarskog iskustva i zanatske vještine, pokazuje i još poneki sličan primjer iz iste domene likovnog stvaralaštva s još neromaniziranog ilirskog područja, unutar kojega su te antiklasične likovne tradicije najspontanije izražavali Delmati, pripadnici velikog i složenog ilirskog etnosa koji su se i u drugim oblicima duhovnog života (u kultnoj sferi, i antroponimiji posebno) najdulje i najdjelotvornije suprotstavljali klasičnim rimskim interpretacijama i mnogobrojnim drugim utjecajima standardizirane antike, baš kao što su svoje suprotstavljanje rimskom osvajaču izražavali puna dva stoljeća na bojnopolju, kako svjedoče višekratne pobjede rimskih vojskovođa nad njima proslavljene nizom zabilježenih trijumfa u literarnim i epigrafskim povijesnim vrelima. Iste, manirističke oblike i karakteristike te »ilirске naive« pokazuju i neke složenije ikonografske sheme kultne umjetnosti šireg »ilirskog« područja, što može biti i putokaz utvrđivanju konkretnih radioničkih središta, ne toliko u smislu nekih pravih klesarskih radionica koliko užeg lociranja realiziranih oblika barbariziranih rimskih ikonografskih shema, klasičnog obilježja, koje su se spontano javljale i širile u određenom miljeu, svakako pod utjecajem viđenoga i već prihvaćenog u drugim, posebno urbanim sredinama. Kao posebnu karakteristiku te naive, koja je, međutim, našla odraza i u pravim radioničkim središtima, kojima su na čelu nesumnjivo bili vješti i tehnički obrazovani klesari-majstori, istakli bismo naglašeno isticanje, zapravo hipertrofiranje nekih odabranih dijelova posebno ljudskog tijela, pri čemu ponajprije mislimo na reljef iz Dragnića (Glamoč; T. III, 1) d. ruka! — što živo podsjeća na slične primjere umjetnosti stećaka, gdje je ta likovna sloboda klesara također imala neko simbolično značenje i nosila neku autorovu poruku, barem u svojim prvim fazama odnosno počecima. Sasvim je pak drugog karaktera naiva koju predstavlja

poznati lik ribara na maloj, dosta originalno komponiranoj steli iz Bola na Braču (T. VI, 3), koja se čuva u Arheološkom muzeju u Zadru, koja je inače jedinstvena kontaminacija zanatskoga (oblik i izvedba stele) i naive odnosno neukosti i nevještine osobe koja se tog dosta složenog zadatka prihvatila, i to posebno u koncipiranju glave, prikazane en face, kao i ruku, dok je, naprotiv, vrlo zrelo i realistički prikazan ribarov alat (osti), pa donekle i riba u koju su osti uperene.

Ovaj nas je posljednji spomenik i nehotice prebacio u sferu sepul-kralne umjetnosti domaćeg ilirskog življa, iako niti izdaleka nismo iscrpili započetu temu o njihovoj kulturnoj umjetnosti u kojoj kao prikazivane i omiljene subjekte uz već spomenute likove Silvana i njegove ženske alternacije, ili pratilice, Dijane nalazimo najčešće i druge ženske likove, koje ponajčešće interpretiramo kao nimfe ili naprosto božanstva (numina) šuma — silvane. O bogatstvu ikonografije u spletu spomenutih božanskih likova koji nam, uz pojavu i ponekog drugog, muškog, lika posuđena iz rimskog panteona, dočaravaju skromnu zajednicu likovno interpretiranih ilirskih — zapravo delmatskih u prvom redu — božanstava, a time i čitavu religijsko-kulturnu situaciju spomenutih balkanskih područja, pisali smo na drugom mjestu³ pa to ovdje nećemo ponavljati, iako bi detaljna ikonografska analiza, koju na ovom mjestu nije moguće primijeniti, dala izvanrednih podataka za temeljitije sagledavanje kako ilirske duhovne kulture uopće tako i posebno za poznavanje njihovih kultova, umjetničkih afiniteta i zrelosti, etnografsko-folklornih osobitosti (nošnja, ples⁴), a također i za praćenje postupnog ekonomskog preobražaja ilirskih krajeva, što je i te kako našlo odraza u interpretacijama (likovnim kao i epigrafskim) i ikonografiji prikazivanih likova kao duhovnoj nadgradnji povijesno-ekonomskih zbivanja i promjena (stočarstvo — zemljoradnja, tj. uzgoj žitarica te vinogradarstvo). Posebno u toj bogatoj ikonografskoj razradi treba spomenuti razne pojave i oblike kulturnog i likovnog sinkretizma (Silvan s obilježjem Herkula i, još češće, Libera, tj. Dionisa, a da i ne spominjemo njegovu praiskonsku panovsku (Pan) interpretaciju koja je najvjerojatnije i dala osnovu za njegovo kasnije ikonografsko i kulturno povezivanje s Dionisom).

Slijedeći trag spomenutog bolskog sepulkranog reljefa (stele) vratimo se ponovno sepulkralnoj umjetničkoj baštini šireg ilirskog područja, u kojemu će pored njegova delmatskog dijela, koji i u toj grani umjetnosti u njemu prednjači, posebno mjesto imati i limitrofno mu japodsko područje, posebno dio uz Unu, ali će i ostali dijelovi davnih ilirskih zemalja baš u toj oblasti stvaralaštva antici naših krajeva, kao i antici uopće, dati priloga koji zavređuju punu pažnju.

Kulturnu umjetnost antičkih Ilira karakteriziraju likovi ili skupine likova autohtonih božanstava, prikazanih u donekle izvornim ikonografskim kon-

³ *Ilirske predstave Silvana na kulturnim slikama sa područja Dalmata*, GZM, n. s. X, str. 5 i d.; *Neki ikonografski i onomastički aspekti Silvanove »panonsko-ilirske« kultne zajednice*, Vjesnik AMZ, 3. ser. XII—XIII, str. 105 i d. — Ovdje bismo, ne spominjući ostalu obimnu literaturu o tome, morali svakako spomenuti i vrijedan sintetski rad D. Sergejevskog: *Iz problematike ilirske umjetnosti*, Godišnjak Centra za balk. ispitiv., III/1, gdje je rezimirao svoja višegodišnja istraživanja i rezultate o toj materiji.

⁴ Nesumnjivo najzanimljiviji i najdokumentarniji je u tom pogledu poznati reljef iz Suhače (Livno) — v. tab. IV 2 — koji, uz to, nosi i sve značajke izvorne, domaće »ilirske« umjetnosti s ekspresijom čiste naive.

cepoiama (Opačići) ili iliriziranim ikonografskim shemama klasičnih, rimskih kulturnih koncepata. Kod sepulkralne umjetnosti te iste sredine moramo prije svega imati u vidu oblike spomenika — vezanih prvenstveno uz ritoš sahranjivanja — koji su, ako donekle isključimo i najčešći oblik među njima — stelu — već i sami, svojom tektonikom, nešto osebujno u antičkoj sepulkralnoj umjetnosti. Mislimo tu ponajprije na onaj posebni oblik osuarija koji se javlja kod Japoda (tzv. japodske urne) te na isto tako osebujne nadgrobne spomenike, također iz faze incineracije, koji se, kao *hapax*-tip javljaju kod Liburna (tzv. liburnski cipus) odnosno, u jednoj sasvim drugoj koncepciji, na nekoliko punktova južnog dijela ilirskog područja, počevši s juga u Apoloniji, a osobito bogato zastupljene u Dirahiju, do kod nas u području Rizona (*Risinnium*) i Budve. Cilindrično oblikovan cipus s koničnim završetkom (krovom ?), koji, po našem sudu, slično steli, oponaša kulturnu arhitekturu, no kružne osnove, iako je poznat samo na području koje su nastavali Liburni, sudeći po epigrafskim podacima, nije izravno povezan s liburnskim etničkim slojem, za razliku, na primjer, od velikih, monumentalnih stela izrađenih po klasičnim rimskim shemama, na kojima su, uza sve elemente započeta procesa romanizacije (osnovna koncepcija spomenika, dekorativni inventar, djelomično i obrada prikazanih likova u tradicionalnoj rimskoj shemi posebno bračnih parova), još uvijek prisutna domaća liburnska imena, mada već u romaniziranoj onomastičkoj formuli koja je, svakako jasan odraz civiteta. Tzv. južnoilirski cipus, oblika kocke ili kvadera nad kojim je najčešće visoki konični završetak, također kao spomenik stajao je nad grobom osoba koje su, barem kad je riječ o primjerima s našeg područja oko Bokotorskog zaljeva, već bile u posjedu civiteta i izgubile kontinuitet sa starom ilirskom onomastičkom tradicijom, koja je, međutim, gotovo stalno prisutna na južnijim ilirskim područjima, odnosno spomenutim nalazištima u Dirahiju i Apoloniji (legende su na grčkom jeziku, a spomenici iz 3/2. st.). Treba upozoriti — o tome smo također nedavno posebno pisali — da taj tip spomenika, koji ne bez razloga, s obzirom na izuzetan broj poznat s područja naseljena ilirskim življem, nazivamo »ilirskim« odnosno »južnoilirskim cipusom«, ima analogija u mnogo širem mediteranskom arealu, posebno u južnoj Italiji (*Magna Graecia*, posebno na Salentinskom poluo-toku), gdje ima i dosta varijanti.

Ipak, što se tiče umjetničkog i osobito likovnog oblikovanja te dekoracije, posebno mjesto u cjelokupnoj poznatoj nam spomeničkoj baštini sa šireg ilirskog područja pripada tzv. japodskim urnama — koje mi radije nazivamo osuarijima — a o kojima je i najviše do sada pisano i koje su predmetom kontinuiranog studija počevši od tridesetih godina kad ih je D. Sergejevski, malo nakon što su bile otkrivene, prikazao u berlinskoj publikaciji *Prähistorische Zeitschrift* (27, 1936). Nakon Sergejevskoga, koji je njihovu punu objavu dao nakon rata (u kojemu je najveći broj njih i stradao) u Glasniku Zemaljskog muzeja (n. s. 4—5, 1949—50) njima su se bavili i A. Stipčević, I. Čremošnik, R. Vasić, Z. Marić, B. Raunig, B. Čović, I. Šarić (novi nalazi iz Like), N. Cambi kao i potpisani, a ne smijemo, dakako, zane-mariti ni M. Hoernesa, koji je, i ne znajući o kakvom se tipu spomenika radi, objavio prvi poznati ulomak jednog osuarija (urne) iz Jezerina.

Kad je riječ o japodskim osuarijima — jedan je »od njih« ipak po svojim dimenzijama prešao granice tipične japodske urne pa ga se oprav-

dano smatra sarkofagom⁵, što je od izuzetnog značenja za praćenje kontinuiteta tih spomenika, jer pokazuje (a i ne samo on) da je umjetnička tradicija japodskih sepulkralnih spomenika, započeta negdje u predantičko, ili bolje protoantičko doba, trajala do u kasniju antiku kad je prevladao ritus inhumacije — imamo prije svega u vidu niz lokaliteta uz Unu oko Bihaća (stari *Raetinium* ?), među kojima se ističu Jezerine, Ribić, Ripač, Doljani, Založje te u Lici (Široka kula, Komić). Osnovni problemi japodskih urna-osuarija (i sarkofaga !) kreću se oko interpretacije njihova osebujnog oblika — s varijantama — i vremena nastanka. Što se tiče prvog problema, većina autora pretpostavlja, kako je to pomišljao još Sergejevski, na postojeće arhitektonske uzore (trebat će i to, po našem sudu, vezati uz kultnu arhitekturu koja se i sama nadovezuje na tradicionalnu stambenu arhitekturu toga područja, u drvenoj građi), dok je R. Vasić, čini nam se sasvim nepotrebno, i neuvjerljivo, oblik japodskih osuarija dovodio u vezu s riječnim tipom male lađe, u čemu je vidio posebnu simboliku baziranu na mitološkoj tradiciji antičkog svijeta u vezi s putovanjem pokojnika u podzemni svijet. Pitanje vremena nastanka i upotrebe tih spomenika mnogo je složenije i izaziva kontinuiranu raspravu s obzirom na iznesena vrlo suprotna mišljenja, koja idu od 6. st. pr. n. e. (Stipčević, Raunig i dr.) do prvih stoljeća carskog doba (Sergejevski, Čović). Jasno je danas barem toliko, što većina autora i uočava, da nemamo pred sobom spomenik koji je, bez obzira na vrijeme njegova nastanka u našim krajevima, trajao samo kraće vrijeme, jer se očito radi o duljem kontinuitetu unutar kojega se jasno zapažaju i njegove razvojne faze, posebno što se tiče likovne interpretacije prikazanih kompozicija, repertoara dekorativnih elemenata, a ponajprije upotrebe pisma (epitafa), koje je izravno preuzeto, s odgovarajućim shemama pročelja spomenika — tip stele sa zabatom i stupićima — od rimskih stela i titulusa. I sami smo nekada pokrenuli diskusiju o neodrživosti teze Sergejevskoga da japodske urne (sve) treba datirati u rimski carski period, negdje od 1. do 3. stoljeća n. e.⁶ Iako i danas vjerujemo da prvi takvi spomenici, rađeni tehnologijom koja nije bila u skladu s rimskom tradicijom obrade sepulkralnih spomenika (grafitto), nisu mogli nastati tek u rimsko vrijeme — svi poznati primjerci s epigrafskim blokom pokazivali su znatnu likovno-umjetničku regresiju, zanemarivanje dotada najkvalitetnijih dijelova spomenika s bogatom dekoracijom gotovo svih ploha, punom simbolike kao i reminiscencije na klasične grčke uzore — danas opravdano i sami postavljamo pitanje da li su i ti ponajbolji primjerci ilirske, japodske, sepulkralne umjetnosti, koja pokazuje određene likovno-ikonografske veze i sa situlskom umjetnošću, doista bili anepigrafski kako ih danas vidimo i nalazimo. Zaboravljena je ili mimoidena činjenica da je u istim područjima nađen veći broj poklopaca osuarija toga tipa na kojima su sačuvani epitafi.^{6a} Znači li to da su oni pripadali spomenutim tipovima, pa i poznatim nekim primjercima tih spomenika, jer je očito da su osuariji kojima su pripadali (na žalost, i jedni i drugi su danas uglavnom propali pa je mogućnost pobiljež

⁵ O tome je na ovom istom znanstvenom skupu gorovio N. Cambi (v. njegov prilog u ovom zborniku).

⁶ O tome je pisac ovih redaka podnio znanstveno saopćenje na jednom od prvih stručnih sastanaka Antičke sekcije b. Arheološkog društva Jugoslavije u Prištini.

^{6a} O tome raspravljamo u upravo izišlom radu: *O nekim zanemarenim komponentama kod »japodskih urni«*, Vjesnik AMZ, 3. ser., sv. XV, 1982, str. 1—10.

utvrđivanja praktično svedena na minimum) morali biti bez natpisa. No, da li su imali i dekoraciju ili figuralne grafitto-kompozicije kakve poznamo? Vjerojatno da jesu, iako je teško išta u vezi s time konkretno zaključiti, osim da su ti spomenici nastali i trajali u višestoljetnom rasponu, čiji bismo početak, iako ne fiksirajući ga, definirali protoantikom, a trajanje u kasnijoj antici gubi se, čini se, pretakanjem nekih njihovih elemenata u poznate tipove rimske dekoracije sarkofaga. Da izuzetan kvalitet crteža-grafitta sam po sebi i nije više odlučan elemenat za određivanje prioriteta ili rane geneze tih spomenika, pokazuje prije svega spomenuti sarkofag iz Založja, a također i epigrafska urna s vrlo dobrim i kvalitetnim prikazima dvoprega odnosno delfina iz Komića u Lici⁷. Da li za ranije početke ovog spomenika kao tipa i za njegovu ranu fazu figuralne dekoracije govori možda spomenik u obliku ženskog lika (T. VI,1; po Raunigovoj idol, po Cambiju grobni spomenik u obliku žene poput onoga, iz rimskog doba iz nekropole u Budvi (T. VI, 2), koji smo mi objavili govoreći o tipovima ilirsko-rimskog sepulkralnog spomenika s našeg područja⁸) teško je nešto sigurnije reći, iako je Raunigova upozorila na dekorativne elemente te figure — fibule — koje su tipične za 7—6. stoljeće, a osim toga prepoznala i neke ranije ukrasne elemente s tog lika koji su novijom njegovom verzijom bili eliminirani, no ne sasvim i izbrisani. Zaključili bismo razmatranje o ovom najvažnijem kompleksu ilirske spomeničke građe kod nas konstatacijom da su ti spomenici nepresušno vrelo za praćenje tipologije i razvoja sepulkralne umjetnosti ilirskog područja uopće i da, zasad jedinstveni na tim našim prostorima, opravdano očekuju nove potvrde i karike za tumačenje njihove pojave i razvoja, za koje za sada imamo određenih, no ne i pravih, analogija u malobrojnim stelama iz Novilare i ne tako davno otkrivenim antropomorfnim stelama iz okolice Manfredonie u južnoj Italiji (gdje se danas i čuvaju), poznatim kao »daunijske stele« (»stele daunie«⁹) koje se datiraju od kraja 7. do u 5. st.

Kontaminacijskim tipovima u ilirskoj sepulkralnoj umjetnosti antičkog, rimskog razdoblja, uz već spomenute primjerke japodskih osuarija (Komić; Jezerine, br. 7; Doljani, br. 10), uz brojne druge primjere s čitavog ilirskog područja, gdje to možda nije tako jasno izraženo, pribrojili bismo, iako s dužnim oprezom, i jedinstvenu za ta naša područja monumentalnu stelu iz Isakovaca na Glamočkom polju, koju je nedavno objavio I. Bojanovski (T. VII, 2), a gdje su likovi bračnih drugova (*Aelia Masso*, *P. Aelius Victor*) prikazani ne kao portreti u tradicionalnom smislu riječi već kao herme, na kojima je i odgovarajući natpis (epitaf) baš kao na spomenutom nadgrobnom spomeniku nepoznate žene iz Budve, na kojemu se natpis nije sačuvao (vjerojatno označen nekada samo bojom). Obje herme supružnika našle su tu mjesto u običnoj edikuli, pod kojom je natpis u profiliranom polju flankiranom tordiranim stupićima, koji inače, kako je poznato, redovito prate edikule s portretima. Tu je, dakle, sve dano u inverziji, možda i zato da se bolje istaknu same herme, a i da se dobije više prostora za njih, kao i za treću prikazanu osobu, njihova desetgodišnjeg sina, kojemu je posvećeno čitavo natpisno polje — a bio je valjda i povodom podizanju či-

⁷ O ličkim primjercima i varijantama te japodske sepulkralne umjetnosti v. rad I. Šarića, *Japodske urne u Lici*, Vjesnik AMZ, 3. ser. IX, str. 23 i d.

⁸ *La tombe illyro-romaine à la lumière des nouvelles fouilles et découvertes en Yougoslavie* Atti. VII Congr. Intern. Archeol. class, Roma 1961, vol. III, str. 143 i d.

⁹ Usp. M. L. Nava, *Stele Daunie*, I. II, Firenze 1980.

tavog spomenika — iako je njegov lik (ne herma!) smješten u niši nastaloj između dviju spomenutih hermi, koja potpuno prati njegove obrise te se čini kao da je smješten u posebno izrađenoj žari. Zanimljiva je i dekorativna ispunja u praznini između triju glava grančicom loze s dva grozda (simbolika ali i određena asocijacija na gospodarski aspekt te imućne obitelji), što je rijedak primjer kod figuralne dekoracije sepulkralnih spomenika (*horror vacui*), a ovdje je i u punom, no svjesnom, kontrastu sa she-matiziranim likovima pokojnika, gdje je sve svedeno na голу formu s jedva naglašenim elementima odjeće. Delmatsko područje ostavilo je malo novih, autohtonih elemenata u umjetničkom oblikovanju i dekoraciji sepulkralnih stela. Veću pažnju takvi spomenici zavređuju time što nam često prikazuju domaću nošnju prikazanih pokojnika, posebno žena, koje su i tu, kao i u antroponimiji, bile i ostale znatno konzervativnije i više vezane uz stare, izvorne tradicije. Pri tome su od posebnog značenja prikazi ženskih likova s maramama na glavi, što uostalom već poznamo i s kulturnih spomenika (Dijana, nimfe), na kojima se najčešće javljaju s tim tradicionalnim folklornim elementima. Nošnja žena karakteristično je obilježje sepulkralnih reljefa i s ostalih ilirskih područja. Već smo spomenuli monumentalne liburnske stele (T. VII, 1) u kojima je ženska nacionalna nošnja, kao i sačuvana liburnska imena uz prikazane likove, jedino epihorsko, liburnsko, obilježje tih rimskih nadgrobnih spomenika koji su se u domaćoj sredini, barem po tome, više afirmirali kao »liburnski« negoli spomenuti spomenici (cipusi), koji samo svojom isključivom pojavom na liburnskom području u znanosti nose epitet »liburnski«. Stele su i posebna odlika jednog izuzetno značajnog radioničkog središta, osobito u zrelijoj antici (da ne bismo upotrijebili izraz kasna antika, jer je još uvijek riječ o ritusu incineracije kojemu su ti spomenici služili), koji se afirmirao u području današnje Zenice. Ta je radionica morala dulje djelovati, jer uz portrete na sepulkralnim stelama, za koje se, čini se, specijalizirala, koji još pokazuju punu, ovalnu plastičnost likova (a vrlo su zanimljivi zbog izuzetno bogate i realno prikazane ženske nošnje, bogatijih slojeva — nakit), imamo tu čitavu gamu složenih portretnih kompozicija plošnog, antiklasičnog tretmana koji anticipira i tako reći već otvara seriju ranosrednjovjekovne plastike lišene treće dimenzije. Po tome ti spomenici nose obilježje zeničkog umjetničkog kruga, ili, drugim riječima, u stručnom su svijetu poznati kao »zeničke stele.« U južnoj Iliriji, današnjem albanskom području, sepulkralne stele imaju pretežno naglašeni figuralni karakter, i tu se ističu ženski portreti, mnogo češće prikazani sami, dakle ne u obiteljskim skupinama, a karakterizira ih izrazita plastičnost te obavezna narodna nošnja, koja posebno dolazi do izražaja u nekim glinenim skulpturama u živoj polihromiji.

Umjetnost ilirskog područja ne iscrpljuje se kamenom plastikom kojoj smo ovdje naznačili samo konture i akcentuirali neke više manje generičke oblike i primjere. No, ovdje nije moguće in extenso govoriti o svim granama te zanimljive umjetničke baštine čiji se proizvodi najvećim dijelom inspiriraju na klasičnim uzorcima, ali na domaćoj, ilirskoj tradiciji izgrađuju svoj posebni umjetnički izraz. Njega ćemo lako zapaziti na zlatnim (maske), srebrnim i brončanim (šljem s tauširanim srebrnim ukrasom) primjercima dragocjenosti iz Trebeništa, isto tako na zlatnim pektoralima i drugim ukrasnim predmetima iz Novog Pazara, pa u kasnijem, helenističkom, razdoblju na nakitu iz Gorice, koji (riječ je ponajviše o polufabrikatima) oponaša u

srebru figuralne, zoomorfne — teriomorfne i antropomorfne (negroidne) zlatne naušnice i drugi nakit tarentinskih i ostalih grčkih radionica. Zlatarskom tehnikom ovladali su i domaći, ilirski majstori, kako nam i izričito potvrđuje primjer majstora Messora, koji je signirao jednu kasnoantičku, križoliku i lukovičastu, fibulu nađenu u Saloni (*Messor fecit*¹⁰). Tu je, svakako, još prisutna stara tradicija ilirskog područja u obradi metala, kojega je, pa i onoga najplemenitijega (usp. piruščansku i delmatsku »koloniju« u rudarskom bazenu u Daciji u području grada Alburnusa (*Alburnus Maior*), a također i povijesne izvore, među kojima su i pjesnici Stacije i Marcijal) u provinciji Dalmaciji moralo biti u izobilju, isto kao i u južnim ilirskim krajevima, posebno u još nelociranom damastijskom kraju (*Damastion*). Metal je inače bio omiljena građa za razne ukrasne predmete, posebno dijelove (kopče, jezičci i dr.) pojasa koji su nosili ratnici ali i druge osobe, kako nam to ponajbolje ilustrira znameniti ulomak pojasa iz Donjih Selaca (Selcë; T. VIII, 3) u Albaniji, gdje vidimo prikaz borbe »ilirskih« ratnika (na glavi im ilirski šljem, u ruci štit makedonskog tipa), na konju, kao i pješaka, s nekim barbarskim vojnicima, koji bi, sudeći po načinu prikaza, mogli biti i Kelti. Drugi tip pasne spone, poznat već odavna iz Prozora u Lici (više primjeraka; T. VIII, 1, 2), a u novije vrijeme i iz Gostilja kod Skadarskog jezera i s Ošanića na donjoj Neretvi, čini već znatnu skupinu tih dragocjenih figuralno ukrašenih predmeta od bronce (možda nekada pozlaćenih?), koji i ako nisu proizvedeni na ilirskom području, čine baš kao i spomenuti nakit iz hercegovačke Gorice, poseban import, tj. proizvode vanilirskih radionica koje su radile, moglo bi se reći, isključivo za ilirsko tržište. I na njima najčešće vidimo prikazane ratnike, na kopnu ili na lađama (vidimo ih i kao konjanike, ukoliko u onom poznatom konjaničkom paru ne treba prepoznati braću Kastora i Poluksa), ali je preostala površina tih ukrasnih pločica — a to znači gotovo sva — ukrašena još dovoljno nerazjašnjenim simboličnim kompozicijama, u kojima prevladava krilata (ženska?) glava sa zrakastim »plaštem« okružena životinjskim likovima.

Na kraju, umjetnost ilirskog područja antičkog doba ne bi bila ni približno dobro prezentirana ako bismo ovaj sumarni prikaz lišili njenih posebnih vrijednosti koje nalazimo u prvoj pojavi povijesnog portreta vezana uz domaće, ilirske vladare, dakle osobe koje su u povijesti ilirskog etnosa verificirane kao stvarne i postojeće i koje su u povijesnim zbivanjima na jadranskim i balkanskim prostorima u trećem i drugom stoljeću prije naše ere imale zapaženu, pa i vodeću ulogu. Ilirski vladari koji su od petog do drugog stoljeća prije naše ere bili na čelu kraljevstvu što su ga formirali u tim južnim ilirskim prostorima nisu, kako smo na više mjesta pokazali, kovali novac koji bi trebalo smatrati novcem kraljevstva kojim su upravljali. Uostalom, veoma mali broj među njima ostavio je traga toj aktivnosti¹¹.

¹⁰ Vidi L. Jelić—F. Pulić—S. Rutar, *Guida di Spalato e Salona* (Vođa po Spljetu i Solinu), Zadar 1894, str. 164 (muzejski katalog N 459): »frammento di fibula coll'iscrizione Messor fecit. Utere felix.«

¹¹ Najranije ilirske emisije, potekle iz grčkih kovnica u Issi, ostavile su nam izvanredne primjere »portretnog« likovnog stvaralaštva na tradicijama grčkog, posebno sirakuškog graverskog izraza (kovnice), pa tako ističemo izvanredno prikazan lik božanstva (!) — v. tab. IX 1 — na jednoj od serija ilirskog dinasta Jonija (njegove su emisije pretežno prekovi u kojima vidimo taj isti lik). To je, dakle, primjer klasične umjetnosti koja se radala i razvijala na tlu Ilira te im nije bila ni nepoznata ni nedostupna, barem u urbanim sredinama u kojima je zračila helenska, kasnije rimska kultura i ponajviše, umjetnost.

Prvi je među njima bio tek Monunije, koji vlada na prijelazu četvrtog u treće stoljeće. No, ostavljajući po strani njegove emisije srebrnih statara, koje po tradicionalnoj tipologiji autonomna novca kuje s njegovim imenom kovnica u Dirahiju (*Epidamnos*), za pitanje o kojemu raspravljamo zanimljiv je samo njegov novac (poznat kao unikat što se čuva u Cabinet des Médailles u Parizu) kovan u nepoznatoj kovnici s helenističkim, Aleksandrovim tipovima¹². Ta veoma lijepo kovana srebrna tetradrahma ima u aversu, najvjerojatnije, Monunijev lik — glava prikazana u poznatoj ikonografiji Herakla — što bi bio, ako se ta pretpostavka bude mogla dokazati, prvi povijesni portret iz ilirske sredine. Njegov nešto kasniji nasljednik i posljednji zakoniti vladar ilirskog kraljevstva, Gencije, kuje novac u bronci, i to u kovnici ilirskih gradova Lissosa i Skodre, koje su do tada imale autonomne serije novca. I tu je, po sudu većine (sumnju izražava samo H. Ceka), prikazan vladarev lik, portret s karakterističnom kapom (*kausia*) na glavi. Ipak, pravu portretnu vrijednost čuva lik jednog ilirskog kralja, koji vlada jednim samo dijelom bivšeg ilirskog kraljevstva, svakako pod okriljem Rima. Riječ je o kralju Baleju¹³, koji je emitirao dvije serije novca sa svojim likom u aversu i likom Artemide u reversu. Njegova kovnica u Risnu emitirala je i srebrni kraljev novac s izvanredno graviranim njegovim portretom (najbolje sačuvani primjerci u muzejima u Londonu i u Berlinu) u kojemu ćemo svakako prepoznati izvorni kraljev lik. Primjerci novca u bronci iz iste kovnice tek se djelomično približavaju spomenutom liku, ali je nužno upozoriti na njihove barbarske imitacije, kod kojih je do izražaja došla sasvim druga likovna interpretacija i koncepcija portreta koja negira tradicionalne klasične vrijednosti ljudskoga lica (*kosa!*). Druga Balejeva kovnica djelovala je, čini se, na otoku Hvaru i na primjercima koje je ona emitirala lik vladara je znatno barbariziran, kao uostalom i lik Artemide na reversu, koji odaje, rekli bismo, spominjane već epihorske, ilirske, tradicije u umjetnosti uopće, a posebno u prikazivanju ljudskog lika i svih ikonografskih detalja na njemu (nošnja!)¹⁴.

Tema nas je ponekad zavela pa smo više govorili o Ilirima u umjetnosti antike i protoantike negoli o umjetnosti u Ilira, što je bila i intencija ovoga prikaza. No, nije uvijek lako ni jednostavno dijeliti ta dva pojma niti

¹² Primjerak smo nedavno interpretirali u raspravi *O tipologiji novca »kralja Monunija« i pitanju njegova identiteta* (Godišnjak Centra za balk. ispitiv., XIX/17, str. 97 i d. i tab. IV 2).

¹³ Najljepši primjerci njegova, u pravom smislu realističkog i vrlo kvalitetno radenog portreta — zasigurno rad grčkih gravera — dani su na njegovu srebrnu novcu iz risanske kovnice (citiramo primjerke u British Museumu i u Državnom muzeju u Berlinu te njima odgovarajući, no znatno oštećeni, primjerak iz Arheološkog muzeja u Zagrebu — njegov revers donosimo ovdje na tab. III 2). Ovdje reproduciramo barbarizirane varijante Balejeva novca iz obiju kovnica, risanske (tab. IX 4) i hvarske (tab. IX 2) kod kojih je izostala ne samo svaka ikonografsko-portretna sličnost sa spomenutim likovima na srebrnom novcu toga vladara već i s mogućnošću identificiranja njegova lika samo na osnovi danih »portretnih« crta. Primjera radi, na tab. III 3 dajemo revers s novca jedne brončane emisije iz risanske kovnice da bi se dobila usporedba s citiranim već likom Artemide sa srebrna novca iste kovnice (tab. III 2).

¹⁴ Ovdje ne prikazujemo lik s novca kralja Gencija, koji emitiraju ilirske kovnice u Skodri i Lissosu — karakterističan ikonografski elemenat je šešir izdužena oblika odnosno širokog oboda (*kausia*) — jer i u njegovim portretima (?) izostaju realističke crte, te su više manje šablonizirani.

u tom konglomeratu umjetničkih strujanja, prihvaćanja i davanja pred vebnom trpezom umjetnosti antike razlučivati kad su i gdje su »Iliri« bili subjektom a kad objektom tih tendencija. Činjenica je da su Iliri — nazovimo još jednom tim generičkim imenom, superetnonimom, i Histre (nezakcijska skulptura) i Japode (figuralni osuariji) i Liburne (tip cilindričnog cipusa) i Delmate (figuralni votivni spomenici) i sve druge brojne još i znatne etničke zajednice u južnoj Iliriji — u svoju duhovnu kulturu i stvaralaštvo ugradili i na zavidan pijedestal postavili umjetnost kao jedan od najizražajnijih vidova svoje duhovne a ne samo fizičke prisutnosti na tim prostorima gdje su u svom susjedstvu imali protagoniste antičke klasične kulture, Grke i Rimljane.*

RESUME

L'ART DES ILLYRIENS A L'EPOQUE ANTIQUE

Le syntagme »l'art des Illyriens« exige l'explication double: aujourd'hui nous ne pouvons pas parler des Illyriens comme d'une catégorie ethnique définie à l'époque antique (scientifiquement il est plus justifié parler des Iapodes, Liburnes, Histres, Delmates, Autariates, Ardiéens et des autres, comme des communautés ethniques déjà définies et des parties de l'ethnos éponyme »illyrien« situé dans les régions plus ou moins identifiées de l'Adriatique orientale et des Balkans), ni mettre en rapport l'art créateur de n'importe quelle de ces régions ou des communautés avec n'importe quel ethnos, lui attribuant de cette manière le caractère ethnique éponyme. Le thème dont on parle ici, est alors l'art chez les Illyriens, plus précisément encore l'art de la population autochtone »illyrienne« sur le territoire de l'*Illyricum* (plus tard la province *Dalmatia*), et des autres régions limitrophes (l'Istrie et une partie de la Pannonie), et surtout chez les Iapodes et les Delmates, auxquels, par rapport à l'héritage conservé historico-artistique, cette communication est avant tout consacrée.

Il s'agit, alors, de l'art provincial qui s'est développé et affirmé, avec quelques caractéristiques particulières, sur le sol des provinces et des régions mentionnées, mais, bien sûr, l'accent spécial est mis sur les composantes de cet art (comme partie intégrante de l'Antiquité), dont les indigènes »illyriens« sont avant tout les porteurs, à vraie dire, les créateurs et ensuite les usagers, consommateurs, parce que l'Antiquité — même par ses formes les plus classiques, étant formées sur les anciennes traditions grecques et romaines — devient d'une certaine manière leur propriété spirituelle, une partie de ce milieu. Par conséquent, il faut avoir en vue que lors de la formation de cet art antique provincial sur le sol »illyrien«, à côté du substrat autochtone, qui a fait la partie absolue de la population indigène, et, à côté de la présence des Grecs adriatiques, assez mal représentés, et des citoyens romains immigrés (peuplant surtout les centres urbanisés) y ont été présents les autres provinciaux et surtout les orientaux, en nombre qu'on ne peut pas négliger, qui ont tous contribué à la formation de cette culture illyro-romaine et avant tout à la formation de l'art fondant son identité provinciale sur les traditions classiques et préclassiques si hétérogènes.

Dans un tel héritage culturel et artistique de la période romaine, mais au point de vue ethnique de la population de l'Illyrie encore toujours liée à la pé-

* Najvećem broju ovdje objavljenih fotografija (table I, II, III 1, IV 2, V 1, VI 2, VII 1) autor je A. Rendić-Miočević; ostale su već bile korištene u stručnoj literaturi pa ih posebno ne imenujemo. — Crteži na tabli VIII, 1—2 su od V. Mažuranića, a oni na tabli VI 1 od K. Rončevića. Svima se i ovdje posebno zahvaljujem.

riode préantique, on peut remarquer assez visiblement deux tendances créatrices assez différentes, dont l'une, classique, suit le développement artistique de l'art hellénistique et romain (pour la plupart, mais pas généralement, l'importation) et l'autre qui démontre la tendance de résoudre les schémas classiques, les modèles et les thèmes — avant tout dans le domaine de l'art sépulcral et du culte — par les moyens pas conventionnels, anticlassiques, tant dans l'exécution technique (le relief peu profond, proche à la sculpture et la fabrication artistique en bois ou en pierre molle (marne), ce qui a été traditionnel pour les Illyriens, ainsi que dans la technique du graffite, presque inconnu de l'art classique de cette époque), que dans l'iconographie en guise de l'interprétation «moderne», populaire des figures, surtout des femmes (costume!). Quoiqu'il est difficile aujourd'hui faire des conclusions bien fondées et surtout définitives dans ce sens, il semble pourtant que certaines régions «illyriennes», c'est-à-dire leur population, ont démontré, par leur héritage de l'art très riche, qu'ils ont eu leurs propres traditions expressives et les préférences pour l'expression artistique, la construction des monuments étant partie de la culture spirituelle commune, donnant plus d'attention à l'une ou l'autre catégorie, ainsi que plus de caractéristiques locales et plus de traditions propres. Dans ce contexte il faut embrasser les formes connues spécifiques des monuments sépulcraux, les ossuaires (urnes), cippes, stèles et autres, qui apparaissent avec les caractéristiques particulières, accompagnant surtout dans la décoration et la narration artistique dans les différentes régions du territoire «illyrien». Il faut mentionner surtout le type de cippe cylindrique — cylindrico-conique — chez les Liburnes (soi-disant «cippe liburnien»), puis le cippe «sud-illyrien» qu'on trouve dans grande quantité à Dyrrhachium (dans les régions albanaises on le trouve même dans l'Appolonie lointaine), tandis que chez nous — mais de provenance plus récente que les précédents (continuité!) il apparaît aux environs de Risan et de Budva. Sa forme caractéristique est la base en cube, avec l'épithaphe, et la rallonge en forme du conus (le plus souvent rompu). L'autre monument sépulcral, encore plus caractéristique pour le milieu autochtone et de la phase d'incinération, est un ossuaire (urne) en pierre à la base quadrangulaire avec le couvercle adéquat (à deux pentes) apparaissant surtout chez les Iapodes et les Delmates, mais avec ses caractéristiques individuelles architectoniques et ornementales. Il est surtout intéressant, par sa forme tectonique tout à fait isolé, le type d'ossuaire iapodique, qu'on trouve le long de la rivière Una (dans le dernier temps on l'a pu identifier dans la région iapodique «classique» à Lika). Jugeant par les nombreux éléments de développement il a la continuité de durée plus profonde, commençant déjà aux temps préantiques (c'est l'époque protoantique), jusqu'à Rome, ce que confirment les exemplaires avec inscriptions, épithaphes, s'adaptant aux types de monuments sépulcraux romains: ossuaire, stèle, titulus etc. Il est intéressant aussi mentionner un monument de la vallée d'Una (Založje), lequel bien qu'avec la décoration traditionnelle narrative, appartient déjà à la catégorie des monuments du rite d'inhumation (sarcophage) et aussi un exemple du «cippe» figuratif ou le monument funéraire de la marne, construit par la même technique du graffite (autrefois interprété comme une partie d'urne-ossuaire et après comme terminus pour la datation de ces monuments sépulcraux particuliers). Les régions liburnienne et delmate ont présenté des variantes originales quant à la modification des schémas classiques (romains) des stèles sépulcrales, tant dans leur décoration que dans les compositions figurales et les portraits, où on peut bien remarquer une expression eclectique avec des traits évidents de l'interprétation de l'art plastique autochtone et de l'expression des modèles classiques. La basse Antiquité (IV^{ème} siècle) garde dans ce domaine ou mieux régénère ces schémas et tendances anticlassiques (le groupe connu des stèles de Zenica), étant présage d'une nouvelle époque de l'art postantique dans laquelle la caractéristique principale sera justement le traitement plat tant dans la présentation de la figure humaine que, encore plus, dans la décoration des surfaces des monuments (entrelacs).

L'art cultuel, spécialement dans la région des Delmates antiques, a laissé les exemples encore plus nombreux et plus expressifs de ces schémas synthétiques illyro-romains, tant dans la présentation des figures individuelles que dans les compositions cultuelles plus compliquées. L'interprétation plastique du panthéon modeste delmate, dans lequel a l'avantage Silvain (la figure de Pan — interprétation romaine de la divinité autochtone, au début seulement le protecteur des

forêts et des pâturages), puis Diana, divinité féminine que nous ne connaissons que sous le nom romanisé et les nymphes ou silvaines, quoiqu'avec l'iconographie traditionnelle gréco-romaine (l'exception en sont les reliefs du soi-disant atelier d'Opačići, c'est-à-dire de l'artisan d'Opačići; il s'agit des trouvailles d'Opačići sur la Plaine de Glamoč) démontrent beaucoup de solutions iconographiques additionnelles et en même temps manifestent une expression particulière anticlassique ayant que l'art sépulcral (cfr. la petite stèle provenant de Bol sur l'île de Brač) son équivalent dans l'art contemporain naïf. Il y faut, bien sûr, mentionner le petit relief de Silvain, provenant de Sonković, près de Skradin, aux confins delmato-liburniens et aussi le fameux relief provenant de Suhače (la Plaine de Livno), puis encore beaucoup d'autres monuments de la même Plaine comme des Plaines de Glamoč et de Duvno, ou bien de la zone adriatique de la région delmate avec de nombreuses autres compositions des mêmes divinités provenant des ateliers connus (*Maximinus sculpet*) ou inconnus, faites sur le niveau solide artisanal, mais pas toujours sur le niveau désirable de l'art.

Le pays qui a été déjà connu aux poètes romains et aux autres sources littéraires comme la région riche des mines d'or, d'argent, de fer etc. (mineurs delmates et pirustes dans les bassins miniers en Dacie !) a soigné et maintenu la tradition de décoration artistique du métal. Il faut mentionner l'affinité exceptionnelle de l'élément »illyrien« pour les produits en métal de destination utilitaire et décorative (situles de Nesactium), les fermoirs de ceinture, figurés, provenant de Prozor, de Ošanići, et de Gostilj — la place particulière occupe la petite plaque (fermoir de ceinture), provenant de Basse Selcë en Albanie avec les présentations des combats des Illyriens, c'est-à-dire des mercenaires illyriens dans les armées grecques avec les autres barbares — et aussi les bijoux en or provenant de Novo Brdo, Trebenište, Budva etc. (import) qui ont leurs variantes »locales« (?) dans les bijoux en argent provenant de Gorica en Herzégovine; il y faut ajouter aussi les objets de bijoux en ambre jaune (Prozor, Novo Brdo) étant seulement partiellement importation et partiellement produits locaux, ce que prouvent les demi-produits, découverts avec les produits mentionnés. Le métier d'orfèvre a en Illyrie des ateliers confirmés, ce que prouve aussi une fibule salonnaise avec le nom de l'artisan (*Messor fecit*).

Et encore quelques mots concernant une activité assez ancienne »du traitement du métal«. Il s'agit de la frappe des monnaies, émises des milieux illyriens — communautés tribales, c'est-à-dire leurs centres urbains, dynastes (le plus ancien Jonios, IV^{ème} siècle av. n. è.), rois (Monounios, Mytilos, Genthios, Ballaios — dernier après la chute du royaume illyrien) parmi lesquels Monounios, Genthios et Ballaios avec leurs portraits sur l'avvers, ce qui présente la première apparition du portrait dans ce milieu, qui va continuer jusqu'à l'époque romaine, surtout dans l'art sépulcral (stèles).



1

1. Lik Silvana iz Županjca (Duvno) — Zem. muzej, Sarajevo; 2. Reljef Silvana iz Sonkovića kod Skradina — Arh. muzej, Split.



2



1. Dijana s pratilicama iz Opačića (Glamoč) — Zem. muzej, Sarajevo; 2. Reljef Dijane iz ok. Imotskoga s potpisom majstora Maksimina — Arh. muzej, Split.



1



2



3

T. III

1. Reljef Dijane iz Dragnića (Glamoč) — samostan na Gorici, Livno; 2. Lik. Artemide na reversu Balejeva novca (srebro, kovnica Risan) — Arh. muzej, Zagreb.
3. Isto (bronca, kovnica Risan) — Arh. muzej, Zagreb.



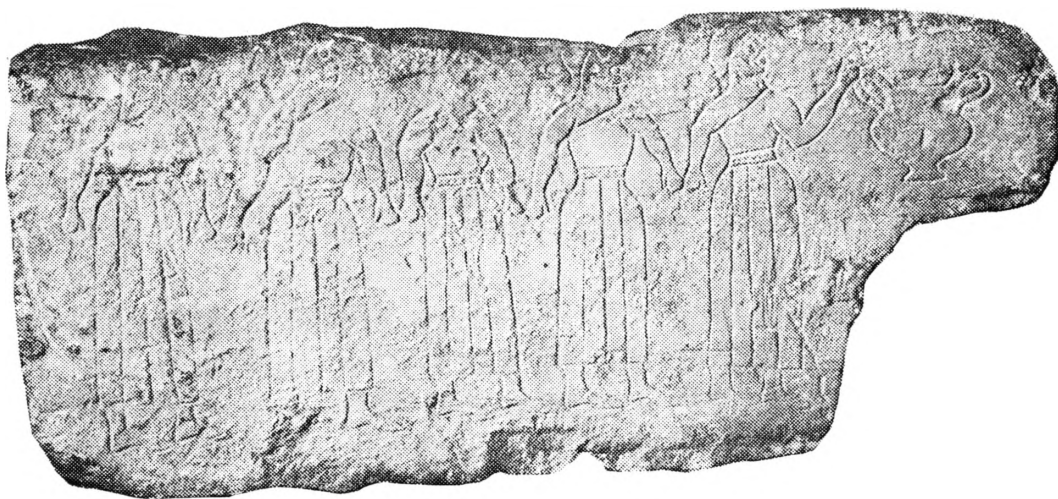
1



2



1. Reljef Silvana s nimfama iz Garduna — Arh. muzej, Split; 2. Reljef Silvana i Dijane s nimfama iz Suhaće (Livno) — samostan na Gorici, Livno.

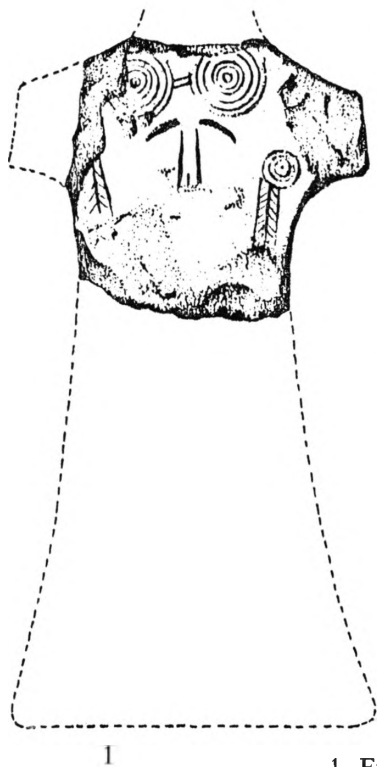


1



2

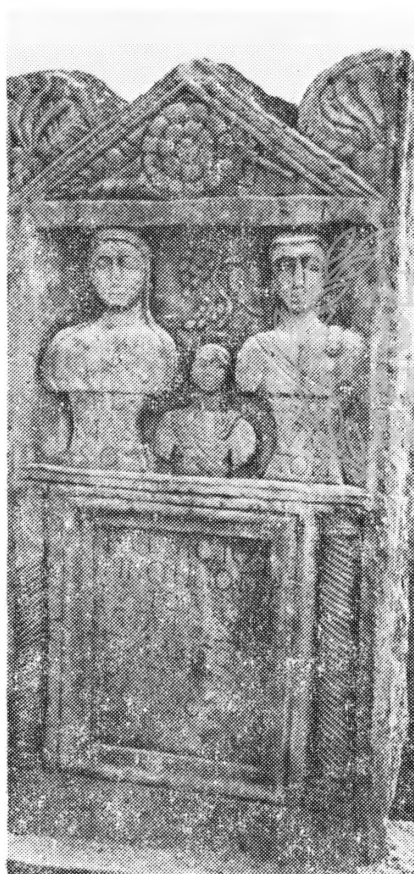
1. Bočna strana osuarija iz Ribića (Serg. br. 8) — Zem. muzej, Sarajevo; 2. Prednja (?) strana osuarija-sarkofaga iz Založja — Reg. muzej, Bihać.



1. Fragmentarni antropomorfni nadgr. spomenik (idol?) iz Golubića — Reg. muzej, Bihać; 2. Antropomorfni nadgr. spomenik iz Budve — Muzej, Cetinje; 2. Nadgr. stela iz Bola na Braču — Arh. muzej, Zadar.

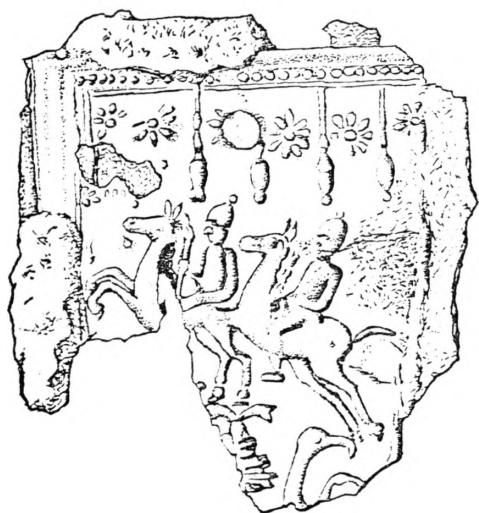


1

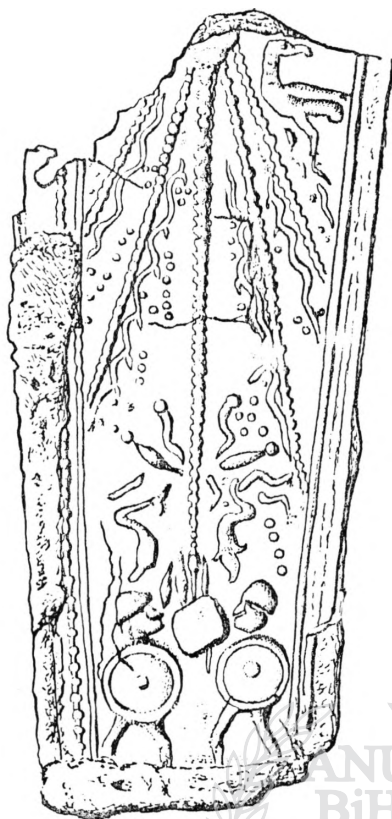


2

1. Gornji dio nadgr. stele iz Aserije — Arh. muzej, Zadar; 2. Nadgr. stela iz Isakovaca (Glamoč).



1



2



3

1. Fragment pojasne kopče iz Prozora (Lika) — Arh. muzej, Zagreb, 2. Isto (dio druge kopče) — Arh. muzej, Zagreb; 3. Detalj s pojasne kopče iz Albanije (Donje Selce — Selcë e Poshtme) — Arh. muzej, Tirana.

T. IX



1



2



4



3



1. Avers novca dinasta Jonija s likom božanstva — Arh. muzej, Zagreb; 2. Portret kralja Baleja («hvarska» emisija) — Arh. muzej, Zagreb; 3. Lik božanstva s rudarskog (?) novca iz Japre — Zem. muzej, Sarajevo; 4. Portret kralja Baleja («ri-sanska» emisija) — Arh. muzej, Zagreb.