



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

STANE GABROVEC

UMETNOST ILIROV V PRAZGODOVINSKEM OBDOBJU NA PODROČJU SEVEROZAHODNE IN SEVERNE JUGOSLAVIJE

K naslovu svojega predavanja moram dati takoj na začetku dve pojasnili. Prvo zadeva geografsko omejitev teme in drugo njeno vsebino. Obravnavali bomo predvsem severozahodno in severno področje Jugoslavije in o umetnosti bomo govorili v merilih, ki se običajno uporabljajo v prazgodovinski arheologiji. Ne gre torej za visoko umetnost, ampak predvsem za figuralno oblikovanje, ki kaže bolj kot druga materialna kultura na duhovna prizadevanja, na duhovno kulturo prebivalstva. To pa je prav tema našega simpozija.

Na prostoru, ki ga bomo obravnavali, imamo naslednje kulturne province: istrsko, jugovzhodno alpsko z več skupinami (ki se prav v umetnostnem oblikovanju med seboj razmeroma močno ločijo)¹ in jugoslovanski podonavski prostor, to se pravi Basarabi oz. bosutski kulturni kompleks². Posebej moramo imenovati daljsko skupino³ kot nadaljevanje žarnogrobiščne kulture, v kateri pa v halštatskem obdobju dobro zaznavamo tako vplive Basarabi kot jugovzhodne alpske in glasiške kulture. Področje obsega torej prostor, ki ga — razen Istre — v nasprotju z balkanskimi provincami, še obravnavamo v okviru srednjeevropske halštatske kulture. Hkrati pa je tudi področje

¹ Za razdelitev cfr. S. Gabrovec, Arh. vest. 15/16, 1964/65, 21 ss. B. Čović-S. Gabrovec, *Âge du fer. Époque préh. et protohist. en Yougoslavie. Recherches et résultats*. Beograd 1971, 325 ss.

² Die ältere Eisenzeit in Wojwodina und ihre Verbindungen mit anderen benachbarten Gebieten (Materiali 19). 1981; N. Tasić, *Starije gvozdeno doba*. V: Praistorija Vojvodine (1974) 257 ss.

³ Z. in K. Vinski, Arh. rad. i raspr. 2, 1962, 263 ss. K. Vinski, *Kultura polja sa žarama u sjevernoj Hrvatskoj* (1973), 158 ss.

je, ki ga v jugoslovenskem prostoru ravno nimamo za ilirskega⁴, niti v tolmačenju Ilirov v širšem smislu. Izjemo bi smeli videti le v enem primeru: centralni slovenski halštatski prostor — jedro jugovzhodnoalpske halštatske kulture — tako imenovano dolenjsko skupino, smemo pripisati Ilirom. Glavni in skoraj edini argument za to je način pokopa v družinskih gomilah, ki ga v zelo podobni obliki srečamo na Glasincu in v Albaniji, torej na klasičnem področju Ilirov. Skromnejše pa so druge povezave.

Na tem prostoru živi pred železno dobo klasična kultura žarnih grobišč. Izjema je Istra — mislim na čas klasičnih istrskih nekropol Nesactium, Picugov, Pule, Limske gradine — ki ima samostojno podobo vidno v ornamentalnem zakladu, pa tudi v oblikah keramike⁵. Vendar lahko za celotni prostor rečemo, da pozna klasično žarnogrobiščno simboliko, katere zaklad poznamo⁶: glavno vlogo imajo v njem upodobitve ptiča, goveda z drobnico, raznovrstni vendar dobro opredeljivi obeski. Živalska simbolika lahko nastopa samostojno, ali pa kot sestavni del najrazličnejših obeskov in posod. Posebej naj omenim motiv sončne ladje. V okraševanju bronastih predmetov uporablja kultura žarnih grobišč predvsem tehniko iztolčenih bunčič in pik, gravura je redkejša, vendar jo dobimo predvsem v Istri. Človeška figura je skoraj neznana, kadar nastopi je močno stilizirana. V tej zvezi naj predvsem omenim glinasto plastiko, ki očitno zopet nastopi bolj na koncu žarnogrobišnega obdobja, ki pa je površno, slabo oblikovana. Mislim na najdišča kot so Ptuj⁷, Maribor⁸ (sl. 1, 6), Ormož (sl. 1, 1—5)⁹, Brinjeva gora¹⁰, Picugi¹¹, Donja Dolina¹²; že izven našega prostora Ripač¹³, v katerih se očitno že kažejo nove tendence po upodabljanju človeka, tendence, ki jih po antropomorfem oblikovanju v kulturi Dubovac ne poznamo več. Danes ne moremo v vseh primerih vedeti, ali je preprosto antropomorfno oblikovanje v glini še stara tradicija, ali pa že izraz novih tendenc, ki se bodo uveljavile v železni dobi.

Težnja po figuralnem oblikovanju se kaže tudi v ornamentu vrezanih živalskih figur na keramiki, ki ga dobimo v nekaterih primerkih tako v Istri (Nesactium, sl. 2, 1 in Picugi, sl. 2,2) kot v Ljubljani (sl. 2, 4)¹⁴. Ornament

⁴ Simpozijum o teritorialnom i hronološkom razgraničenju Ilira u praistorijsko doba (1964). Predvsem razpravi Z. Marića (str. 177 ss.) in S. Gabrovca (str. 215 ss.).

⁵ Najboljši vpogled daje sedaj K. Mihovilić, *Nekropola Gradine iznad Limskog kanala*. Histria arch. 3/2, 1972.

⁶ Najboljši pregled: G. Kossack, *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas*. Röm.-Germ. Forsch. 20, (1954).

⁷ Ptuj: J. Korošec, *Prazgodovinska naselbina na Ptujem gradu*, (1951), 73.

⁸ H. Müller-Karpe, *Beiträge zur Chronologie*. Röm.-Germ. Forsch. 22, (1959), Taf. 120, 45.

⁹ B. Perc, *Ptujski zb.* 2, 1962, 202 ss.

¹⁰ S. Pahič, *Arh. vest.* 32, 1981, 109, sl. 26.

¹¹ J. Mladin, *Diadora* 9, 1980, sl. 2, 8.

¹² Č. Truhelka, *WMBH* 9, 1904, 46 ss. 11, 1909, 21 s.

¹³ J. Korošec, *Glasnik* (Sarajevo) 7, 1952, 231 ss.

¹⁴ Nesactium: A. Pusch. *Atti e Mem.* 22, 1905, 83 fig. 56. Picugi: *Umetnost alpskih Ilirov in Venetov* (1962), 111, tab. 48, 1. Kot najdišče je napačno naveden Most na Soči. Ljubljana: J. Puš, *Žarnogrobiščna nekropola na dvorišču SAZU v Ljubljani* (1971), tab. 5, 1; 10, 5a. M. Slabe, *Situla* 20/21, 1980, 77 ss.

moramo povezati s podobnimi upodobitvami v Italiji¹⁵, kjer ga dobimo pogosto vrezanega tudi na kovinskih predmetih (nožnice meča). Risbe spominjajo v svojem stilu tudi na stenske risbe v Črni gori in na druge podobne upodobitve, na katere sta že opozorila Garašanin¹⁶ in Hänsel¹⁷. Živalske risbe na posodah poznamo v tem času v svetolucijski skupini (Kobarid, sl. 2, 3), pogosto izvedene tudi v tehniki žebličenja (Most na Soči, sl. 2, 6-7).

Pravkar opisano figuralno oblikovanje, ki smo ga ugotovili že na koncu bronaste dobe v okviru kulture žarnih grobišč, se nadaljuje tudi na začetku starejše železne dobe. Uveljavlja se nov živalski repertoar, predvsem konj, jelen, ovca, izdelan v bronu (pogosto kot obesek) in v glini. Za severovzhodno področje Jugoslavije je gradivo zbral R. Vasić¹⁸ — kosi seveda niso v vsakem primeru kronološko točno opredeljivi. S slovenskega področja moramo omeniti predvsem plastiko, v kateri med žarnogrobiščnimi pticami sedaj nastopa predvsem konj, dvakrat na kolesih¹⁹, plastiko, ki jo lahko dobro datiramo na sam začetek halštatskega obdobja, (stopnja Podzemelj). Primerjava z živalskimi posodami v Ljubljani²⁰, gr. 54, dobro kaže na premik v oblikovanju. Ljubljanski posodi sta bolj vezani žarnogrobiščno, čeprav lahko že žarnogrobiščno v italiskem modelu. Izvir nove plastike moramo iskati v več smereh: v tako imenovanem trakokimerijskem pritisku, ki ga v tem času ugotavljamo predvsem v pojavu konjske opreme in v nastopu predrte tehnike, drugič pa tudi že v grškem svetu, kjer je konjska plastika (predvsem glinasta) v geometrijskem obdobju pogostna²¹. Upodabljanje je razmeroma enotno na celotnem prostoru od Donave do Jadranskega morja; posameznih kulturnih provinc še ne moremo ločiti. Nasproti živalski plastiki antropomorfna na začetku halštatskega obdobja skoraj zamre. Skromne risbe iz Metlike (sl. 2, 5)²² kažejo še večjo oblikovalno nemoč in poenostavljeno stiliziranje kot risbe iz Istre in svetolucijske skupine²³, ki kažejo večjo bližino mediteranskim vzorcem.

Drugače je z umetnostjo v razvitem halštatskem obdobju. V njem se razvije umetnost, ki ima samostojen značaj in ki je značilna za določene province. Za prostor, ki ga obravnavamo je pomembna predvsem situlska umetnost in plastično oblikovanje.

¹⁵ H. Hencken, *Tarquinius, Villanovans and early Etruscans* (1968), 117, fig. 106e; 195 fig. 176e. f; 285 fig. 268. K. Kilian, *Zu den frühisenzeitlichen Schwertformen der Apenninhalbinsel*. PBF. XX, 1 (1974) 53.

¹⁶ Germania 46, 1968, 213 ss.

¹⁷ Actes du VIII^e Congrès d. Sc. Préh. et protohist III. Beograd (1973), 112 ss.

¹⁸ Balcanica 8, 1977, 43 ss.

¹⁹ J. Dular, Podzemelj (1978), tab. 29 in 30. Dragatuš: G. Smitzer, Arh. vest. 24, 1973, 788, tab. 1—2.

²⁰ F. Starè, *Ilirske najdbe železne dobe v Ljubljani* (1954), 63, tab. 47. M. Budja, Situla 20/21, 1980, 85 ss.

²¹ Problematiko začetkov halštatskega figuralnega oblikovanja v Srednji Evropi obravnava W. Torbrügge, *Figürliche Zeichnungen der Hallstattzeit aus Nordostbayern und ihre Beziehungen zur antiken Welt*. Festschrift M. Spindler (1969), 1 ss. Hallstattzeitliche Terrakotten von Fischbach-Schirndorf in der Oberpfalz. Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie. Festschrift J. Werner (1974), 57 ss. Za glinasto plastiko v Olimpiji: W. D. Helmeyer, *Frühe olympische Tonfiguren*. Olymp. Forsch. 7 (1972), 20 ss.

²² J. Dular, Arh. vest. 30, 1979, 65 ss.

²³ Kobarid: C. Marchesetti, *I castellieri preist. d. Trieste* (1903), tav. 17, 2. Most na Soči: isti, Boll. Soc. Adr. 15, 1893, tav. 7.

O situlski umetnosti bo posebej govoril T. Knez in dal celotno problematiko z literaturo, tako da se v našem predavanju lahko omejimo le na nekatera vprašanja, predvsem, kako smemo razumeti njen nastanek, pod kakšnimi vplivi je nastajala, kaj nam pove o duhovni kulturni nosilcev. Je njena povezava ilirska, izraz ilirske duhovne kulture?

V situlski umetnosti²⁴ ločimo dve veliki skupini: klasično in skupino Kleinklein-Sesto Calende (v nadaljevanju bomo govorili le o skupini Kleinklein, ker je Sesto Calende že izven prostora naše obravnave). V okviru prve govorimo o situlski umetnosti v ožjem smislu, za katero je značilno predvsem antropomorfno upodabljanje (klasična predstavnika te vrste sta situli z Vač in Certose), in situlsko umetnost estenskega kroga, v katerem so pogostnejše in značilnejše rastlinske in živalske upodobitve. Obojno upodabljanje lahko ločimo še po nekaterih drugih stilnih elementih, ki jih je dobro analiziral O.-H. Frey. Med klasično situlsko umetnostjo in skupino Kleinklein pa so razlike večje, predvsem v tehniki izdelave in v stilu; vse upodobitve so izvedene v žarnogrobišni tehniki iztolčenih pik in bunčic. Različen pa je tudi vsebinski svet upodobitev. Bistvena povezanost med njima pa je pripoved, volja in potreba po figuralnem pripovedovanju. In glede na to smemo vključiti v našo umetniško zvrst še pripovedovanje na keramiki, ki ga najboljše poznamo iz upodobitev na keramičnih posodah v Sopronu²⁵.

Na kratko moramo na začetku omeniti problem datacije situlske umetnosti. Raziskave zadnjih let so jasno pokazale, da je začetek situlske umetnosti v vseh provincah, kjerkoli nastopa, praktično istočasen, in sicer sega v zadnja desetletja sedmega stoletja. To velja za klasično situlsko umetnost v ožjem smislu, za Bologno, Este in jugovzhodne Alpe. Prav tako pa tudi za skupino Kleinklein in pripoved na glinastih posodah v Sopronu.

Ta nenaden istočasen izbruh pripovedovanja na tako širokem prostoru in v tako različnih, med seboj oddaljenih prostrih nam pove, da posamezne pripovedne province niso med seboj v odvisnem razmerju, razmerju očeta do otrok, ampak v enakopravnem bratskem. Pač pa so vse skupaj v odvisnem razmerju do tretjega, mediteranskega prostora, iz katerega je nova pripoved črpala. Razlike med njimi dobro kažejo, v kakšni obliki in s kakšno intenziteto so posamezne province na robu mediteranskega sveta pripoved sprejemale. Prav tako pa se vidi, da izvir ni bil vedno isti.

Izvir klasične situlske umetnosti je jasen. Iskati ga moramo v etruščanskem svetu orientalizirajočega stila. Iz njega so vzeti vsi glavni elementi. Pri tem je seveda jasno, da orientalizirajoči etruščanski svet ni originalen. V njem je tudi grška in orientalna komponenta²⁶, ki je vzrok, da često pove-

²⁴ Od številne literature naj navedem le obe temeljni deli: W. Lucke-O.-H. Frey, *Die Situla in Providence*. Röm.-Germ. Forsch. 26 (1962) in O.-H. Frey, *Die Entstehung der Situlenkunst*. Röm.-Germ. Forsch. 31, (1969). V nadaljnjem citiram: *Situlenkunst*. Za razmerja z Etruščani sedaj predvsem, L. Bonfante, *Out of Etruria. Etruscans Influence North and South*. BAR. Int. Scr. 103, (1981). Za nadaljnjo literaturo glej članek T. Kneza v tem zvezku.

²⁵ S. Gallus, *Die figuralverzierten Urnen von Sopron Burgstall*. Arch. Hung. 13, (1934). A. Persy-Eibner, *Hallstattzeitliche Grabhügel von Sopron (Ödenburg)*, 1980.

²⁶ O orientálnih podlogah glej predvsem E. Di Filippo Balestrazzi, *Nuovi confronti. v: Este e la civiltà paleoveneta a cento anni dalle prime scoperte* (1980), 153 ss. Z nadaljnjo literaturo.

zujemo situlsko umetnost s prednjeazijskim svetom. Paralele so lahko številne, vendar je model, iz katerega je situlska umetnost vse to dobila, nedvomno etruščanski. Navedimo samo nekaj zgledov: živali iz spodnjega friza so splošno orientalne, vendar v obliki, kot jih je prevzela situlska umetnost, so tipično etruščanske. Tako lev, ki požira človeško nogo (sl. 3, 7), rastline, ki vise živalim iz ust (sl. 3, 8). Ornament s čelade na Magdalenski gori je gotovo etruščanskega izvora (sl. 3, 3).

Da pa je med etruščanskim modelom in jugovzhodnimi Alpami še eno posredništvo, je možno. V tem primeru mislimo predvsem na Este. Če damo pri nastanku situlske umetnosti prednost estenski kulturi, to ni toliko zaradi datacije kot zaradi večje razvitosti in bogastva sočasne estenske kulture, zaradi središčnega mesta v razprostranjenosti²⁷, pa tudi zaradi nekaterih čisto arheoloških pokazateljev²⁸. To velja predvsem za situlske pokrove, medtem ko fragment čelade z Magdalenske gore še vedno ne vodi nedvoumno v estensko smer²⁹.

Klasični slovenski situlski spomeniki pa seveda niso iz konca 7. stol. ampak iz petega. Kar sedaj slovensko situlsko umetnost bistveno označuje, je ravno dejstvo, da je zrasla iz tega starega orientalizirajočega stila, ki ga v izvirnem etruščanskem prostoru v petem stoletju ni nikjer več. Etruščanska umetnost poznega šestega in petega stoletja nima nič več orientalizirajočega. Prevzemala je grški razvoj, najprej korintski, nato jonski, končno atiški, kar prazgodovinski svet severno od Apeninov ni storil. Klasična slovenska situlska umetnost petega stoletja torej ne raste več iz istodobnega kontakta, ampak iz svojih korenin, čeprav niso bile originalne, pač pa prisvojene. V tem smislu situlska umetnost ni napredna ampak arhaična, kot jo je že od vsega začetka dobro označil J. Kastelic³⁰. Njena originalnost je drugeje: s prevzeto formalno govorico je ustvarjalcu uspelo oblikovati teme po svojem izboru, na originalen svojstven način. Domači elementi so znani: bojevniki nosijo domače orožje, se bojujejo v domači tehniki (sl. 3, 1), nastopajoči nosijo domačo obleko in pokrivala (sl. 3, 4—5), igrajo na domača godala (sl. 3, 5), sedijo na domačih stoli (sl. 3, 5), tuje živali, za katere smo rekli, da so prevzete iz orientalizirajočega repertoarja, so pogosto zamenjane za domače, ali pa dobe domače attribute: lev na situli z Vač (sl. 3, 7) ima volčji rep, dvoboj z ročkami (sl. 3, 6) je gotovo domač, ker ga ne poznajo ne grške, ne etruščanske upodobitve³¹. Originalost se kaže tudi v domačem, lokalnem razvoju situlske umetnosti. Situlska umetnost je bila na svojem začetku enotnejša kot v svojem razvoju: estenski prostor jo razvija v svoji varianti, slovenski v svoji. Pri tem je zanimivo, da je slovenski sedaj bližji Bologni, čeprav so tudi tu v izboru tem razlike. Najpovednejša je v prikazu bojevnikov: bojevniki na situlah v Bologni že kažejo nov način vojskovanja, v falangi (sl. 3, 2), ki se je pod vplivom Grčije uveljavil v sedmem stoletju, medtem ko ostaja bojevnik v jugovzhodnih Alpah pri dvoboju (sl. 3, 1), pri

²⁷ O.-H. Frey, *Situlenkunst* Abb. 23.

²⁸ Nanje je opozoril H. Polenz, *MAG* 108, 1978, 127 ss.

²⁹ Kakor misli npr. M. Egg, *Situla* 20/21, 1980, 241 ss.

³⁰ J. Kastelic, *Umetnost alpskih Ilirov in Venetov*, (1962), 38.

³¹ Analize glej pri W. Lucke-Frey, o. c., 17 ss. Zadnje analize je izdelala L. Bonfante, o. c., ki vidi močnejše etruščanske vplive, predvsem iz sev. Etrurije, iz Chiusija. Ista, *Etruscan Dress*, (1975).

starem homerskem načinu bojevanja³². Različno je tudi gradivo, na katerem nastopajo situlske upodobitve. V obeh prostorih sicer na situlah, so pa različnih variant. Sicer pa jih imamo v Bologni še na tintinabulu³³, tipično bolonjskem kosu, in na ogledalu, medtem, ko v slovenskem prostoru na pravokotnih pasnih sponah, ki so zopet tipični kos dolenjske moške nošnje. Kljub temu pa seveda tudi bolonjska situlska umetnost ni sodobna. Na to je O.-H. Frey dobro pokazal³⁴. G. Colonna sploh misli, da so certoško in situlo, ki jo hrani Providence, po naročilu domačinov izdelali mojstri severno od tedaj že etruščanske Bologne³⁵.

V svoji klasični obliki je torej situlska umetnost jasno omejena na prostor severno od Bologne do Alp in do Novega mesta na vzhodu: kljub svoji enotni tehnično-stilni govorici kaže na samostojni razvoj v posameznih provincah.

Drugače je sedaj s situlsko umetnostjo tipa Kleinklein³⁶. Njene spomenike v Jugoslaviji sami sicer ne poznamo, sodijo pa v posebno skupino Kleinklein-Martijanec, ki sega tudi na jugoslovanski prostor. Obravnavati jo moramo, ker z njo dobro razložimo položaj jugoslovanskega jugovzhodnoalpskega prostora, ki že močneje gravitira proti Panoniji.

Njen stil stoji jasno v tradiciji kulture žarnih grobišč in nima nobene povezave s klasičnim situlskim stilom. Figure so izdelane v tehniki iztolčenih bunčic in pik in so neplastične. Razlika je tudi v jasnosti pripovedi. Zgradba klasične situlske umetnosti je kljub nekaterim mašilom jasna in urejena, pripoved združena v logične skupine, ki imajo svojo pripovedno vsebino. Temu nasproti te urejenosti v Kleinkleinu ni: imamo lahko popolno neorganizirano nametanost (npr. cista B Kröllkögel), kjer prizore komaj ločimo med seboj, figure stoje pogosto tudi na glavi.

Pripoved je delno še žarnogrobiščna, omeniti moramo predvsem motiv sončne ladje in sončnega kolesa (sl. 4, 5—6). Med novimi motivi imamo take, ki jih pozna klasična situlska umetnost: dvoboj v boksu z ročkami, enako oborožitev (velik ovalni ščit, bojno sekiro, sulice), jezdeca na konju (sl. 4, 1—2), v ornamentu rozeto, dobimo pa tudi take ki so klasični situlski umetnosti tuji: motiv ribe-človek (sl. 4, 2), kače, zajca in lisice, žene z dvignjenimi rokami v molitveni drži (sl. 4, 3), kar je zelo pogostvo v grški slikariji; upodobljene so živali, ki gledajo nazaj, kar klasična situlska umetnost nikoli ne upodablja, jelen ima eden ali dva rogova, glavo rahlo sklonjeno — etruščanski tipi imajo dvignjeno glavo, rogovi so vzporedni s hrbtom (sl. 4, 1—2). Živalim v Kleinkleinu nikoli ne vise rastline z gobca, kot smo to videli v klasični situlski umetnosti in njenih etruščanskih podlogah. Kozli so v Kleinkleinu upodobljeni različno, imajo lahko dva rogova in brado, v klasični

³² O.-H. Frey, *Arh. vest.* 24, 1974, 621 ss.

³³ G. Morigi Govi, *Archaeologia classica* 23/2, 1971, 211 ss. Ogledalo: O.-H. Frey, *Situlenkunst*, 111.

³⁴ O.-H. Frey, *Situlenkunst*, 88 ss.

³⁵ G. Colonna, *Rapporti artistici tra il mondo paleoveneto e il mondo etrusco. Este e la civiltà paleoveneta a cento anni dalle prime scoperte* (1980), 182 ss.

³⁶ W. Schmid, *Präh. Zeitschr.* 24, 1933, 219 ss. H.-H. Frey, *Situlenkunst*, 68 ss. z analizo izvora upodobitev na situlah Kleinkleina, ki je podlaga tudi naših izvajanj.

situlski umetnosti imajo vedno nazaj nagnjeno glavo, le en rog in ne poznajo brade. V Kleinkleinu imamo tudi dvojno flavto, lira je simetrična (sl. 4, 4). V ornamentu nimamo nobenih rastlinskih okrasov etruščanskega izvora, pač pa ornament visečih trikotnikov (sl. 4, 1), ki ga poznamo na keramiki vzhodnega grškega prostora.

Vsi sedaj omenjeni elementi povezujejo Kleinklein z grškim prostorom. Imamo pa tudi motive, ki so samostojni: medvedji lov (sl. 4, 1) (medved je grški in etruščanski umetnosti tuj), motiv 2 lovcev, ki nosita na drogu race, jelena, ki ima dva rogova, bika z rogovi, ki so polmesečasto razpeti (sl. 4, 1).

Pripoved situlske umetnosti tipa Kleinklein ima torej različen stil (ki je vezan žarnogrobiščno), delno pa tudi lastno vsebino pripovedi. V njej kljub ostankom žarnogrobiščne vsebine prevlada nova »mediteranska«, vendar ne v etruščanskem modelu ampak bolj v grškem.

Če gremo sedaj še bolj proti vzhodu, dobimo v Sopronu³⁷ še tretji center pripovedovanja, ki je prav tako povezano s pripovedjo situlske umetnosti. Tudi Sopron je že izven jugoslovanskega prostora, kultura, kateri pripada (kalendarberška skupina), pa je najožje povezana s halštatsko kulturo v severni Jugoslaviji (skupina Kleinklein-Martijanec, Bosut-Basarabi), predvsem pa je vključitev njegove umetnosti v našo obravnavo opravičena zaradi situlske umetnosti same.

Stil sam po svoji tehnični strani nima nobene povezave več s klasično situlsko umetnostjo. Predvsem gre za upodabljanje na keramiki, ki zahteva svoj način upodabljanja. V širšem smislu bi seveda lahko govorili o neki povezavi, predvsem s Kleinkleinom, katere podlaga je primitivno izražanje, reducirano le na glavne oznake nasproti zahtevnejšim podlogam. Drugače pa je z vsebinsko pripovedjo: tu so nekatere povezave presenetljive. Na prvem mestu je potrebno omeniti prizor žena, ki predejo in tko (gom. 27, sl. 5, 2), ki ima v grobu »tomba degli ori« iz Bologne³⁸ svojo najboljšo paralelo. Pri novi preparaciji je bila na tintinabulu iz tega groba odkrit opisani prozor, izveden v klasičnem stilu situlske umetnosti. Grob lahko zanesljivo datiramo vsaj v drugo polovico sedmega stoletja in je s tem tudi eden najstarejših situlskih spomenikov sploh, če ne sploh najstarejši. Gotovo pa najstarejši v Bologni, ki je do sedaj poznala le mlajše situlske spomenike (po letu 500). Spomenik prinaša v situlsko umetnost popolnoma novo vsebino, ki je poznejša situlska umetnost ni prevzela, ima pa svojo dobro paralelo prav v našem grobu iz Soprona. V povezavi s Kleinkleinom moramo omeniti ženske figure z dvignjenimi rokami v molitveni drži, igralce na liro in njihove instrumente (sl. 2, 2). V širšem smislu bi lahko omenili motiv lova (sl. 2, 1), vendar je oblikovan že popolnoma po svoje, tako da ga lahko štejemo kot posebnost Soprona. Upodobitve voza s štirimi kolesi (z različno interpretacijo, kaj je na njem upodobljeno), dveh parov oseb v metopah posode iz istega groba (zopet z različno interpretacijo), žrtvenega prizora sicer nimajo primerjav na situlskih upodobitvah Kleinkleina, pač pa v plastiki njegovega prostora. Upodobitve v Sopronu se tudi v svoji pripovedni vsebini nasproti situlski umetnosti tipa Kleinklein delno razlikujejo, kontakti pa so močni, posebej še če pritegnemo v primerjavo še plastično upodabljanje skupine

³⁷ Glej op. 25.

³⁸ Glej op. 33.

Kleinklein in Brega, o katerem bomo še govorili. Kontakti so močni prav v prizorih, ki povezujejo oba prostora z upodobitvami grške geometrike in arhaike. Izjema je prizor preje in tkanja, ki je tako presenetljivo povezan z Bologno. Ostaja pa še vedno vprašanje, če je od nje tudi odvisen. Morda moramo iskati tudi za to upodobitev podloge v grškem prostoru, kjer je važna vloga preje in tkanja pri ženah višjega sloja dobro znana že iz literature. Manj pogostni so ustrezni prizori na grški keramiki iz tega časa. Nekaj jih navaja C. Morigi Govi pri objavi tintinabula iz Bologne.

Analiza pripovedne govorice v treh inačicah na prostoru, ki ga obravnavamo, lahko da najboljši odgovor, kako moramo razumeti umetnost v severozahodnem in severnem delu Jugoslavije.

Nova in vsemu prostoru od Jadrana do Donave je skupna antropomorfna govorica, ki je v tehnički izdelavi in stilu vsakokrat različna, močnejša pa je povezava v vsebini. Izvor te govorice je jasen. Prihaja iz mediteranskega sveta, od vzhodnega in zahodnega Sredozemlja. Pri tem je danes predvsem jasen izvor klasične situlske umetnosti v etruščanskem modelu sedmega stoletja. Situlska umetnost Kleinkleina ima dosti močnejšo žarnogrobiščno dediščino, mediteranski element pa prihaja predvsem iz grškega prostora pozne geometrike, očitno je vir nekaj starejši kot za klasično situlsko umetnost.

Da se pojavi na vseh treh, med seboj tako oddaljenih prostorih podobna govorica, istočasno v tako različni tehnični izvedbi in različnih stilih, lahko razložimo le z izredno močnim izžarevanjem novih idej Mediterana. Vodeči sloj, nosilec nove umetnosti, je bil tako prevzet od novih idej, da jih je moral uveljavljati in izraziti. Z njimi je izrazil sebe in svojo moč, postale so znamenje njegove moči. Izrazil pa se je s tistimi tehničnimi možnostmi, s tistim znanjem, ki ga je pač imel.

Materialni in duhovni vplivi ne tako vedno istočasno. Običajno prehajajo iz višjih kultur v nižje predvsem pridobitve materialne kulture (npr. prodobivanje novih kovin in njihove predelave, nove tehnike) ne pa tudi duhovne, ki so le-te pogosto šele omogočile. V našem primeru pa so pripovedne scene predvsem dokaz razširjanja novih idej, ne materialnih pridobitev.

Da je pri tem prišlo takoj do mešanja novih idej s starim substratom, je razumljivo. V novi umetnosti moramo videti začetke dvogovora prazgodovinskega sveta z mediteranskim, ki postaja zgodovinski. Dvogovor, ki je različno uspel. Kaže različno sprejemljivost, različne tehnične možnosti, pa tudi na različne kontaktne prostore. Zato imamo novo govorico v treh inačicah: klasično situlsko, tipa Kleinklein in Sopron. V tem dvogovoru ima v prazgodovinskem svetu jugovzhodni alpski in panonski prostor ključno pozicijo. Iz njega prodira figuralno oblikovanje po reki Donavi še daleč na sever in severozahod³⁹.

Po teh izvajanjih, ki so nam pokazala, da situlska umetnost ni samo stvar tehničnega stila, njeno razširjanje ne samo razširjanje nekega tehničnega znanja, lažje zastavimo važno osrednje vprašanje: kaj nam nova pripoved različnih variant situlske govorice želi povedati, kakšno je njeno

³⁹ Figuralne risbe na glinastih posodah v kalenderberški skupini je zbral C. Dobiat, *Das hallstattzeitliche Gräberfeld von Kleinklein und seine Keramik*. Schild von Steyr. Beiheft 1 (1980). W. Torbrügge, op. 21.

sporočilo. Odgovori na ta vprašanja so bili zelo različni. Poznamo dve osnovni tezi, profano in kultno-religiozno. Po prvi pripoveduje situlska umetnost o vsakdanjem, profanem življenju vrhnjega sloja⁴⁰. Lucke je postavil situlsko umetnost prav v nasprotje s kultno in mitično pripovedjo Grkov, Etruščanov in Orienta. Odklonil je tudi vsako povezavo z grobnim kultom. Nasprotno je G. Kossack⁴¹ želel pokazati predvsem povezavo z grobnim kultom in z njim povezanimi religioznimi predstavami. H. Müller-Karpe⁴² misli celo več. Na podlagi upodobitev v Kleinkleinu vidi v situlski umetnosti uveljavljanje mitičnega gledanja tudi na robu mediteranskega sveta. S tem tudi prodora nove zavesti v prazgodovinskem evropskem prostoru, ki jo upodabljanje mitov izraža. Razvoj torej, ki je bil porojen v tretjem tisočletju v prednje — in maloazijskih kulturah, prešel v drugem v kretske-mikenski svet, se posebej močno uveljavil v arhaični Grčiji, je sedaj prisoten tudi v prazgodovinski Evropi — seveda le v predelih ki, so na mejah mediteranskega sveta in v plodnem stiku z njim.

Pri preverjanju teh dveh ekstremnih tez se moramo zavedati, da je nova govorica, ki jo je prevzel naš prazgodovinski svet, v izvornem svetu imela predvsem kultni oz. religiozni pomen, simboli so bili v službi kulta oz. mita: lev, jelen, sfinga, konj, voz, konjenik, scene žrtvovanja, simpozija, lova, tekme, igre, upodobitve preje in tkanja. Da na drugi strani novi simboli, nova pripoved tudi nadomesti prejšnjo žarnogrobiščno simboliko, ki je bila prav tako v službi religioznih idej. Zato ima že čisto iz teoretičnega razmisleka religiozno-kultno tolmačenje situlske umetnosti prednost. Pri tem pa nastopi takoj vprašanje, koliko je kultno-religiozna vsebina lahko bila razumljena in sprejeta v originalni obliki, koliko so bili sprejeti tudi sami miti.

Pri tem je potrebno takoj ugotoviti, da je bila usoda nove antropomorfnе pripovedi v drugi polovici 7. stol. na prostoru od Alp do Panonije različna. V severnoitalskem in centralno slovenskem prostoru ustvari tradicijo: sprejeta na koncu sedmega stoletja živi vse do 4. stol., torej dobrih 200 let, in živi, kot smo ugotovili, iz svojih lastnih, čeprav od drugod sprejetih korenin. V Kleinkleinu in Sopronu je bistveno drugače: tu je njen začetek tudi že njen konec. V nasprotju z Dolenjsko na tem prostoru antropomorfno pripovedovanje ni poglavalno družbenih korenin.

Klasična situlska umetnost sicer ni mogla uveljaviti novega mitološkega mišljenja, upodablja pa zanesljivo slavnostno dogajanje (»praznik situl«), ki je religiozno utemeljeno oz. v zvezi s kultom. Ne prikazuje torej kakršnegakoli dogajanja, ampak kultno-religiozno, ki je očitno dobivalo že svoje predpise, postalo ponavljajoči se ritual. V tem smislu moramo razumeti 200 let situlske umetnosti dolenjskega kroga že tudi kot zgodovinski spomin, ki ustvarja skupno zavest: enega izmed elementov, ki je potreben za urbano, zgodovinsko družbo. Zaradi tega so tudi razumljivi arhaični elementi situlske umetnosti petega stoletja. Za certoško situlo jih je dobro naštel O.-H. Frey, za slovenske spomenike velja podobno: njen svet je ostal svet orientalizirajočega stila iz konca sedmega stoletja, dokler na koncu petega in v četrtem

⁴⁰ Tako Lucke v: Lucke-Frey, o. c. 48 ss. in K. Kromer, *Situla*, 20/21, 1980, 225 ss.

⁴¹ *Gräberfelder der Hallstattzeit an Main und fränkischer Saale*. Materialhefte z. Bayer. Vorgesch. 24 (1970) 155 ss.

⁴² *Das vorgeschichtliche Europa* (1968) 143 ss.

ne zamre. Do pravega mitičnega mišljenja, do prave zgodovinske pripovedi ni prišlo, to se pravi družba je ostala v predurbanih strukturah. V tem je bistvena razlika z etruščansko družbo, ki je svoj orientalizirajoči stil 7. stol. razvijala naprej, razvijala svoje mišljenje v kategorijah mita in nove družbene strukture. Zdi se tudi, da se vsaj delno izgublja religiozna in kulturna utemeljenost praznika situl. To nam da dobro slutiti upodobitev veljaka na pozni situli iz Kuffarna, veljaka, ki sedi na prestolu in mu žene prinašajo pijačo (sl. 3, 10), če ga primerjamo z ustreznim prizorom na starejših situlah iz Slovenije (n. pr. Vače, sl. 3, 9). V zadnjem primeru je dobro videti resno držo, za možem na prestolu sedi drugi mož z žezlom, ki ima gotovo kultni pomen, medtem ko je v prizoru s kuffarnske situle predvsem poudarjen užitek nad obilnim in dobrim pitjem. V tem smislu je tudi razumljivo, da izginejo prizori, ki so imeli gotovo predvsem kulturno-religiozni značaj. V Sloveniji se uveljavijo predvsem moški prizori, izginejo pa vsi ženski. Njihov značaj pa je tak, da je med kulturno-religiozno in profano sfero težko ločiti.

Za tolmačenje situlske umetnosti v kulturno-religioznem smislu je sedaj predvsem pomembno novo odkritje figuralnih upodobitev v zatrepu svetišča v Murlo-Poggio Civitate (sl. 6)⁴³, upodobitev, katerih povezava s situlsko umetnostjo je nedvomna. Svetišče je datirano v 6. stol.

Ob situlski umetnosti je plastično upodabljanje manj znano, čeprav igra prav tako pomembno vlogo. Posebej še, če upoštevamo, kar je edino smiselno, celotni jugovzhodni alpski prostor⁴⁴ v mejah halštatskih kulturnih provinc in ne samo v mejah današnje SR Slovenije. Pokaže se pa tudi v tem primeru, da je med dolenjsko-svetolucijsko skupino in vzhodnimi (Breg-Kleinklein-Martijanec) precejšnja razlika, podobno kot smo jih lahko ugotovili že v situlski umetnosti.

Najprej bomo obravnavali drobno kovinsko plastiko z Dolenjske in Primorske: moški kipec bojavnika z Vač⁴⁵ (sl. 7, 1), žensko figurico iz Stične (sl. 7, 2)⁴⁶, kipec z neznanega dolenjskega najdišča (sl. 7, 3)⁴⁷ in bojavnika iz Idrije pri Bači (sl. 7, 4)⁴⁸. Ne upoštevam pa plastike iz Breznika in Drage⁴⁹. V prvem primeru je najdiščni podatek napačen in je vprašljivo tudi slovensko poreklo, pa tudi v drugem primeru so podatki nezanesljivi in vsekakor brez znanega arheološkega konteksta.

Kipec faličnega vojaka s čelado z Vač (sl. 7, 1) je kvalitetno delo. Izdelava je realistična z individualnimi potezami. Opozorim naj le na poudarjeno muskalaturo rok, stegen, ramen, na realistično izdelavo čelade skleda-

⁴³ K. M. Philips, *AJA* 71, 1967, 133 ss. *Archaeology* 21, 1968, 252 ss. J. B. Macintosh, *Röm. Mitt.* 81, 1974, 15 ss. T. N. Glanz, *Röm. Mitt.* 81, 1974, 1 ss.

⁴⁴ Najnovejše delo posvečeno vzhodnoalpski bronasti plastiki je: L. Aigner Foresti, *Der Ostalpenraum und Italien: ihre kulturelle Beziehungen im Spiegel der anthropomorphen Kleinplastik aus Bronze des 7. Jhs. v. Chr.*, (1980).

⁴⁵ F. Starè, *Arh. vest.* 13/14, 1962/63, 383 ss.

⁴⁶ P. S. Wells, *Archaeol. News* 7/4, 1978, 73 ss. Isti, *The Emergence of Iron Age Economy. The Mecklenburg grave Groups from Hallstatt and Stična*. *Bulletin* 33, (1981), 149, fig. 29.

⁴⁷ F. Starè, *l. c.* ris. 2.

⁴⁸ J. Szombathy, *Mitt. d. präh. Komm.* 1, 1903, 395 s. Fig. 9. M. Guštin, *Situla* 20/21, 1980, 251 ss.

⁴⁹ Oboje je vključil v svojo, za našo obravnavo pomembno studijo, F. Starè, *Etruščani in jugovzhodni predalpski prostor* (1975), 38 ss. in 46 ss.

stega tipa. Po teh svojih znakih je skoraj izjema med številnimi faličnimi upodobitvami vojakov v severnoitalskem in alpskem svetu. Prav zaradi svojega realizma ga Frey⁵⁰ stavlja že v šesto stoletje, čeprav bi čelada ki jo nosi, zahtevala starejšo datacijo, že sedmo stoletje. Vsekakor ne sodi več v poznogeometrijsko tradicijo drugih plastičnih upodobitev.

Prav isto moramo reči za ženski kipec iz Stične (sl. 7, 2), ki ga zaradi realistične upodobitve obleke lahko primerjamo z upodobitvami na situlah. Z upodobitvijo diadema na glavi, ovratnico pa je še v ožji povezavi z nošo, ki jo poznamo iz domačih grobov, npr. iz same Stične. Figurica ima svoje paralele v alpskih kosih, posebej naj navedem kipec iz Parzin-Spitze⁵¹. P. S. Wells govori prav o tipu Parzin-Spitze. Gre za votivno figuro, po drži rok za tip molilk. Kipec izhaja vsekakor iz orientalizirajočih etruščanskih podlog, podobno kot upodobitve na situlah, s čimer pa ni rečeno, da ne bi bil izdelan tudi pozneje, podobno kot večina situlskih izdelkov. Celo verjetno je. Grobna celota je v obliki, kot jo podaja P. S. Wells, neverjetna.

Poznamo pa še tretji kvalitetni izdelek, vojaka-glasnika iz Idrije pri Bači (sl. 7, 4). Tudi v tem primeru je upodobitev realistična in individualna. Obleko poznamo iz nošnje na situlah, čelada je izdelana v takem realizmu, da lahko ne samo ugotovimo njen tip, ampak tudi varianto tipa. Zapestnica na roki in nanožnica na nogi naravnost šolsko odsevata nošnjo negovskega horizonta⁵², kakor je potrjena v grobnih celotah in kamor tudi sodi grob s kipcem. Kipec je moral torej priti kmalu po izdelavi v grob. Imeti ga moramo za pravega predstavnika domače umetniške tradicije, ki je zrasla iz orientalizirajoče tradicije in ki je v tem primeru prevzela tudi pridobitve sodobnega plastičnega ustvarjanja.

V drugo smer nas vodi kipec iz neznanega najdišča Dolenjske (sl. 7, 3), ki ga objavlja Starè. Po drži svojih rok sodi v vrsto moških in ženskih figur zgodnjega orientalizirajočega stila iz začetka 7. stol⁵³. Najboljšo paralelo imamo iz znanega depoja S. Francesco v Bologni, živi pa seveda v številnih podobnih upodobitvah še tudi v poznejšem času.

V Italijo nas vodijo tudi figurice iz Šmarjete (sl. 7, 5) — najdišče ni povsem zanesljivo — ki jih hrani Prazgodovinski institut na Dunaju in ki jih je pred kratkim objavila A. Dular⁵⁴. Za figurice navaja A. Dular dobre paralele v Etruriji (tip Esquilino v Umbriji) in jih datira na podlagi najdbe v svetišču Ancaran v Umbriji in z Monte Capra v peto stol. Figurice so izdelane shematično in množično-podobne bi mogli navesti tudi iz picenskega in estenskega prostora, kjer so lahko še starejše. Identičen kos poznamo tudi iz Keszthely-Dobogó⁵⁵. Zaradi shematične izdelave v njih ne moremo videti kake posebne umetniške smeri. V drug kontaktni prostor pa nas vodi kovinski ročaj v obliki bika iz Brežic (sl. 7, 7), ki ga objavlja F. Starè⁵⁶.

⁵⁰ *Situlenkunst* 90 s.

⁵¹ P. S. Wells, *Arch. News* 7/4, 1978, 79. Fig. 5.

⁵² Cfr. H. Hencken, *Situla* 14/15, 1974, 119 ss.

⁵³ L. Aigner Foresti, o. c. 43 ss. Taf. 8, 3. 4.

⁵⁴ *Situla* 20/21, 1980, 263 ss.

⁵⁵ L. Horvath, *A Veszprém meg. muz. Közleményei* 11, 1972, 75 ss. Na kos me je opozoril M. Guštin, za kar se mu najlepše zahvaljujem. Za figurice iz Picena: D. G. Lollini, *La civiltà picena*. Popoli e civ. d. Italia antica V (1976), tav. 139. Padova: Padova preromana (1976) tav. 30, 2; 35. 37.

⁵⁶ F. Starè, *Arh. vest.* 4, 1953, 197 s. Tab. 1.

Upodabljanje bika je v halštatskem obdobju značilno za vzhodnoalpski prostor (v nasprotju z jugovzhodnim alpskim), kjer stoji v tradiciji kulture žarnih grobišč. V tem smislu ne bo naključje, da je bi najden prav na robu panonskega prostora.

Važnejše je drugo figuralno oblikovanje, ki je vezano na fibule in obeske. Dolenjska in svetolucijska skupina poznata celo vrsto živalskih fibul, katerih lok je oblikovan v obliki različnih živali: konja (sl. 8, 1—2), psa, (sl. 8, 6), račke, pa tudi sfinge in konjske vprege⁵⁷ (sl. 8, 5). V to vrsto moramo prišteti tudi fibule s koščeno oblogo, ki imajo na vrhu pritrjenega konjička, ali pa celo človeške figurice (sl. 8, 3—4), kot kaže primerek z Vač⁵⁸. Pojav in razprostranjenost živalskih fibul odseva prav isti kulturnohistorični položaj kot situlska umetnost: redke najstarejše živalske fibule dobimo na podlagi italjskih vzorcev že na koncu 7. stol. oz v času okoli 600 (fibule s koščeno oblogo), dokaj številnejše pa nastopajo kot domač izdelek s peresovino v petem stoletju. Fibule z račko na loku kažejo, da živi žarnogrobiščna simbolika tudi v oblikovanju fibul še naprej v razvito halštatsko obdobje. Motiv ptice nastopa pogosto tudi na drugih zvrsteh fibul. V petem stoletju so pogoste fibule, katerih noga se končuje v konjski oz. ovnovi glavi⁵⁹. Posebno upodabljanje ovna je v mlajšem halštatskem obdobju zelo pogosto in ni omejeno samo na fibule. Omenim naj le znano kozico iz stiškega naselja⁶⁰ in pogostne steklene jagode v obliki ovnove glavice⁶¹. Posebej moramo omeniti antropomorfno stekleno jagodo z Mosta na Soči (Sv. Lucija)⁶².

Sinkretizem žarnogrobiščne simbolike z novo antropomorfno govorico pa najboljše kažeta obeska z Vinkovega vrha⁶³ in Šmarjete (sl. 9, 1—2)⁶⁴. Star žarnogrobiščni simbol sonca, kolo, prehaja na obesku z Vinkovega vrha na vrhu v človeško figuro, v Šmarjeti pa nekdanje kolo ne vežejo več prečke, ampak človeška figura. Nasproti temu je preoblikovanje žarnogrobiščnih trapeznih in trikotniških obesov v shematizirano človeško figuro, kot je to tako pogosto v japonsko-liburnijskem svetu, redko. Omenim lahko le dva taka obeska iz Tolmina in Podzemlja (sl. 9, 5—6)⁶⁵, od katerih je tolminski zelo star (8. stol.). Nasprotno pa ima našivek vojaka v obliki vojaka s ščitom s Podzemlja (sl. 9, 3)⁶⁶, iz Nina poznamo podoben kos, skupno poreklo v Italiji.

⁵⁷ Zadnja obravnava s karto razprostranjenosti in literaturo: M. Guštin, Var. arch. Posavski muzej Brežice 1, 1974, 87 ss.

⁵⁸ Npr. Stična: S. Gabrovec, Arh. vest. 15/16, 1965, 21 s. tab. 10, 4. Figura je narisana s pogledom proti nogi. Pravilno bi bilo, kot je opozoril Starè, *Etruščani*, 50, op. 240, proti peresovini. Vače: F. Starè, *Vače*. Arh. kat. 1 (1955) 25. Tab. 34, 1—3. isti, *Etruščani* (1975), 49 s. Tab. 16, 2—3.

⁵⁹ S. Gabrovec, Arh. vest. 17, 1966, 30 s. Karta 2.

⁶⁰ S. Gabrovec — O. H. Frey — S. Foltiny, Arh. vest. 20, 1969, 177 ss. Sl. 7, 3. S. Foltiny, MAG 100, 158 ss.

⁶¹ Npr. F. Starè, Arh. vest. 4, 1953, 264 ss. tab. 4.

⁶² C. Marchesetti, Boll. Soc. Adr. 15, 1893, tav. 29, 9.

⁶³ V. Starè, Arh. vest. 15/16, 1965, tab. 18, 17. G. Kossack, *Symbolgut*. Röm.-Germ. Forsch. 20 (1954), Taf. 17, 4.

⁶⁴ V. Starè, *Prazgodovinska Šmarjeta*. Kat. in mon. 10 (1973), tab. 33, 17.

⁶⁵ D. Svoljšak, Goriški letnik 7, 1980, 9 ss. Sl. 2, 1 in 2, 2.

⁶⁶ J. Dular, Podzemelj. Kat. in Mon. 16 (1978), tab. 41, 1. F. Starè, *Etruščani*, tab. 17, 1—2.

Posebno mesto v oblikovanju imajo skitske svastike, ki nastopajo v dolenski halštatski kulturi razmeroma pogosto od konca 6. stol. naprej⁶⁷. Zanimivo pa je, da so skitske paralele na vzhodu mlajše — najboljša paralela iz Craiove je šele iz 4. stol., tako da moramo domnevati, da je njih vrzodni izvor starejši, predskitski, za kar imamo v depolu iz Ugre tudi oporo. Zanimivo je, da drži na eni izmed takih svastik z Magdalenske gore (sl. 9, 4)⁶⁸ žival v gobcu človeško nogo. Motiv torej, ki ga dobro poznamo iz situlske umetnosti in za katerega smo rekli, da je etruščanski. Svastika zopet dobro potrjuje, da je znal obrtnik dolenskega halštatskega kroga s privzetimi motivi ustvariti samostojno delo. V primeru obeskov z Vinkovega vrha in Šmarjete je združil žarnogrobišni sončni simbol z antropomorfim, v našem pa vzhodni z italiskim — orientalizirajočim.

Da je dolenski umetni obrtnik dobro spremljal sodobno umetnostno dogajanje, dobro kažejo našivki v obliki mačje glavice iz Šmarjete (sl. 9, 7)⁶⁹, ki kažejo že izrazite poteze keltskega zgodnjelatskega stila.

Izven prostora dolenske in svetolucijske skupine moramo ovrednotiti dvoje pomembnih plastičnih stvaritev: svinčeno plastiko na Koroškem in kulni voz iz Strettwega.

V prvem primeru⁷⁰ gre za antropomorfne svinčene figurice — že kovina sama, iz katere so izdelane, govori za domače poreklo. Breg leži v območju bogatih koroških svinčenih rudnikov. Figure so vlite, nekatere izrezane iz svinčenega bloka (tako figurice k vozičku), izdelava je slaba, prav tako tudi ohranjenost. Poznamo polnoplastične figure in polplastične. Med prvimi moramo omeniti antropomorfne moškega in ženskega spola (sl. 10, 4—5), konjenike, konje, živalske figurice, voz, ki ga vleče dvanajst konj. Med polplastičnimi imamo zopet konjenike (dveh tipov, sl. 10, 3), ptiče in uokvirjeno moško figuro. Med temi so gotovo take, ki so bile nalepljene na keramiko.

Od polnoplastičnih naj predvsem omenim ženske figure, ki nosijo posodico na glavi (sl. 10, 5), ali pa v roki pred seboj. Večina pa ima roke ob telesu, običajno jih razlagajo kot žene žalovalke. Oba dobro opredeljena tipa z darilno posodico imata svoj izvir na etruščanskem prostoru že na koncu 8. oz. začetku 7 stol. (Vetulonia, Narce, Novilara)⁷¹, figurica z daritveno posodico v roki ima v keramiki svoje korenine že v 10. stol. v Rimu, kjer je Müller-Karpe izjava še iz starejših poznomikenskih podloga⁷².

Konjeniki so dvojnega tipa. Prvi so bolj statični, drugi v zagonu (sl. 10, 3). Zadnje lahko dobro primerjamo s starejšimi risbami, ki izhajajo iz grške geometrične tradicije, ki vpliva seveda tudi na podobno italško plastiko, ki jo dobimo tako pogosto od 8. stol. dalje tako v glini (npr. Bologna,

⁶⁷ K. Kromer, *Situla 1*, 1960, 111 ss. S. Gabrovec, *Symposium zu Problemen der jüngeren Hallstattzeit in Mitteleuropa* (1974) 163 ss. Abb. 4. O.-H. Frey, *Die Hallstattkultur*. Symposium Steyer 1980 (1981) 227 ss.

⁶⁸ O.-H. Frey, o. c. 227. Abb. 1; 2, 1.

⁶⁹ V. Starè, *Prazgodovinska Šmarjeta*. Kat. in Mon. 10 (1973), tab. 18, 1—4.

⁷⁰ W. Modrijan, *Carinthia I*, 140, 1950, 91 ss.

⁷¹ L. Aigner Foresti, o. c. 46 s. Taf. 19, 7. 8. 56 s. Taf. 13, 1. Cfr. tudi take figure v Olympiji, H. Müller-Karpe, *Vom Anfang Roms* (1959), Taf. 22, 14.

⁷² H. Müller-Karpe, o. c. 51 s.

grob z askosom)⁷³ kot v kovini, npr. na etruščanski trinožnikih⁷⁴. V vzhodno-alpskem, halštatskem prostoru moramo omeniti predvsem znano posodo iz Gemeinlebarna⁷⁵. Gre vsekakor za tradicijo, ki je starejša kot orientalizirajoči etruščanski stil. Konjeniki nimajo zveze s konjeniki upodobljenimi na situlah. Podobno velja za voz z vprego 12 konj. Štirikolesni voz lahko primerjamo z risarsko upodobitvijo v Sopronu, ki ima svoje korenine v grški geometrijski sferi. Z njo se lahko druži še žarnogrobiščna tradicija štirikolesnih voz. V nasprotju z vozovi na dveh kolesih na situlah, ki imajo drugačen izvor.

Najslavnejši spomenik pa je kultni voz v Strettwegu⁷⁶. Razumljivo je, da ga ne moramo obravnavati podrobno in se kritično soočiti s številno literaturo, ki je ob njem nastala. V našem pregledu so važne komponente, iz katerih ga lahko razumemo. Štirikolesni voz z motivom sončnega kolesa na dnu stoji v tradiciji kulture žarnih grobišč, lahko seveda že v italiskem modelu. Vse drugo, ženske in moške figure so nastale že pod vplivom pozne grške geometrike oz. arhaike, bodisi v grškem modelu (cfr. sl. 10, 1—2), bodisi v italiskem. Tu nam še vedno manjka podrobnih analiz, ki bi lahko zanesljivo pokazale na podloge. Posameznosti so zopet domače, tako predvsem oborožitev (ovalni ščit, sekira delno čelada). V svoji kompoziciji je enkraten. Komponente, iz katerega ga moramo razumeti, so komponente situlske umetnosti tipa Kleinklein, čeprav gre za neprimerno kvalitetnejše delo.

V okviru plastike moramo obravnavati posebej še znamenito kamnito plastiko iz Nesakcija⁷⁷, ki ima v našem prostoru enkratno mesto. Tudi v tem primeru nam gre predvsem za kulturnohistorično situacijo, iz katere moramo istrsko plastiko — v glavnem je iz Nesakcija — razumeti, ne da bi se mogli spuščati v celotno analizo in kritično obravnavati že povedana mnenja.

Med spomeniki poznamo plošče z geometrijskim ornamentom, med katerim prevladuje meander in spirala, ter pravo plastiko, bodisi reliefno, bodisi samostojno. V zadnji skupini omenimo predvsem dva moška oprsja z rokami tesno ob telesu in uvitimi v komolcih ter položenimi na prsi; spodnji del moške figure; blok, na katerem je gol itifalični moški na konju, spredaj pa v visokem reliefu lik doječe in rodeče žene, in dvojno žensko glavo. V reliefni plastiki pa visoke noge, izdelane v globokem reliefu.

⁷³ O. Montelius, *Civ. prim. pl.* 81, 2 (Benacci gr. 525). G. Kossack, *Symbolgut*, Taf. 14, 11.

⁷⁴ Npr. Vetulonija: H. Hencken, *AJA* 61, 1957, 2. Taf. 1, 1—2. L. Aigner Foresti, 59, Taf. 13, 5.

⁷⁵ J. Szombathy, *Mitt. Präh. Komm.* 1, 1903, 49 ss. Fig. 26—39.

⁷⁶ W. Schmid, *Der Kultwagen von Strettweg*. Führer z. Vorgesch. 12, (1934). W. Modrijan, *Ipek* 24, 1974/77, 91 ss. (zadnja podrobna objava z odlično slikarsko dokumentacijo).

⁷⁷ Od literature naj navedem le glavne obdelave. A. Puschi, *Atti e Mem.* 22, 1905. M. Hoernes, *Jb. Zentr. Komm.* NF 3, 1905, 325 ss. Isti, *Urgeschichte d. bildenden Kunst in Europa* (1925) 472 ss. B. Tamaro, *Bull. Pal. It.* 47, 1927, 116 ss. J. Mladin, *Umjetnički spomeniki prahistorijskog Nesakcija* (1964). Zadnje delo je nenatiskana disertacija. J. Fischer, *Die vorrömischen Skulpturen von Nesactium*. Berlin 1981. Avtorica mi je dala svoje delo v pogled, za kar si ji tudi na tem mestu zahvaljujem. Nekatere njenih rezultatov v naslednjem posebej navajam. Slikovnega gradiva v svoji razpravi ne prinašam, dobro je dostopno v citirani literaturi.

Najbližji kontaktni prostor za istrske spomenike je srednja Italija na svoji jadranski strani. Tu dobimo najboljše paralele za plošče z geometrijskim spiralnim ornamentom. Mislim predvsem na spomenike iz Novilare in okolice, ki jih je že 1. 1895 objavil E. Brizio⁷⁸. Enako velja tudi za istrsko plastiko. V gradivu, ki smo ga v zadnjem času spoznali z jadranskega srednjeitalskega področja po zaslugi V. Cianfaranija⁷⁹, dobimo najboljše primerjalno gradivo. Navedem naj le oprsje iz Atesse, noge iz Collelonga (»gambe del diavolo«) in konjeniško plastiko iz Triventa⁸⁰.

Plošče iz Novilare, ki smo jih primerjali z istrskimi, imajo poleg geometričnega okrasa tudi figuralni okras in napise. S tem pa jih lahko povežemo s širšo skupino nagrobnih stel, ki se v tem času pogosto pojavijo v Italiji. Omenim naj le daunijske stele (7. in 6. stol.)⁸¹ in bolognske (8-6. st.)⁸². S tem želimo le poudariti, da italški spomeniki v nasprotju z istrskimi ne nastopajo izolirano, ampak v sklopu širšega kulturno-historičnega pojava.

Za moško plastiko imamo dobro primerjavo poleg v srednjeitalskih kosih še v nagrobniku iz Hirschlanda⁸³. Vsa oprsja imajo roke strogo ob telesu, v komolcu uvite in položene na prsi oz. v naročje, oblikovana so neplastično, brez muskulature v nasprotju s spodnjim delom telesa, ki je oblikovan plastično, mnogo bolj kvalitetno. Tudi v tem primeru se mi zdi primerjava s srednjo Italijo odločilna. V nasprotju z Istro pa lahko srednjeitalsko plastiko zopet vključimo v domač razvoj, ki sega od preprostih kosov, kot je kip iz Atesse, do kvalitetnih primerkov iz Capistrana. Prav tako je v omenjenem prostoru izbor plastike številnejši in pestrejši.

Le malo drugače je z blokom s konjenikom in upodobitvijo doječe in rodeče žene. V tej kombinaciji je unicum. Prav isto pa velja tudi za sam ženski relief. Primerjave, ki jih avtorji navajajo iz kroga kurotrofov-mater, ki hranijo otroka-lahko le posredno primerjamo. Kurotrofi so pogostni v južni in centralni Italiji⁸⁴ (plastika iz Megare Hyblae je posebno lep primer). Navedemo pa lahko tudi doječo ženo iz Sparte, ki jo od Hoernesa dalje navajajo kot primerjavo za istrsko plastiko⁸⁵.

Tudi za upodobitve konjenika imamo paralele (čeprav ne direktne) v Srednji Italiji, od koder smo že omenili oba konjenika iz Triventa. Konjeniško plastiko dobimo tudi v Grčiji in Etruriji, kjer nastopajo tudi hipokampi⁸⁶.

⁷⁸ E. Brizio, *Mon. ant.* 5, 1895, 85 ss. Paralelno gradivo poznamo tudi iz Bolgarije: B. Hänsel, *Germania* 47, 1969, 62 ss.

⁷⁹ V. Cianfarani, *Antiche civiltà d'Abruzzo* (1969). *Culture arcaiche dell'Italia medio-adriatica*. *Pop. e Civ. d'Italia ant.* V (1976) 11 ss.

⁸⁰ V. Cianfarani, *o. c.* (1976) 83 s. tav. 91; 80, tav. 90; 85, tav. 96—97.

⁸¹ M. L. Nava, *Stele daunie* 1 (1980).

⁸² Meller-Padovani, *Le stèle villanoviane di Bologna* (1977).

⁸³ H. Zürn, *Germania* 42, 1964, 28 ss. Isti, *Hallstattforschungen in Nordwürttemberg* (1970) 67 ss. Taf. A.

⁸⁴ T. Hadzisteliou Price, *Kourotrophos. Cults and Representations of the Greek Nursing Deities* (1978). B. Neutal, *AA* 1954, 541 ss. J. Boardman, *The Greeks Overseas* (1980), 177.

⁸⁵ T. Hadzisteliou, *o. c.* 140 s. H. Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst* (1925), 476. Pri nas R. Vasić, *Živa antika* 15, 1965, 151 ss.

⁸⁶ A. Hus, *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque*. (1961), 176 ss. 333 ss. Pravi konjenik: A. Hus, *La statuaire en pierre arch. de Vulci*. *La civiltà arcaica di Vulci* (1977), 38 Nr. 2.

Grški konjeniki imajo noge izdelane v polni plastiki, etruščanski in seveda tudi nesakcijski polplastično. Grški konjeniki so oblečeni, srednjeitalski nosijo plašč. Etruščanski so goli, v Nesakciji je upodobljen poleg tega s falosom, kar ga povezuje s številno miniaturno plastiko vojščakov v alpskem prostoru. V drobni plastiki poznamo konjenika izdelanega iz kosti iz Nesakcija samega, in z Vač⁸⁷. Primerjava je pomembna v toliko, kolikor kaže, da je bil motiv konjenika širše poznan. Znano je tudi, da so Etruščani drobno plastiko, ki nastopa v Grčiji le v drobni plastiki ali na vazah prenašali v veliko skulpturo (tako hipokampe in sfinge).

Dvojna ženska glava iz Istre ima svojo dobro paralelo predvsem v dvojni glavi iz Orvieta⁸⁸ — edini veliki plastični dvojni gavi iz arhajskega obdobja, kot ugotovlja J. Fischer. Tudi drugo primerjalno gradivo, ki ga v tej zvezi navaja J. Fischer, potrjuje povezavo istrske glave z etruščansko.

Tako smo s primerjalnim gradivom iz Italije — navajali smo ga le v izboru — dobili za istrske spomenike razmeroma solidno datacijo, kulturnohistorično uvrstitev in končno tudi razlago za njeno funkcijo.

Datacija. Eden izmed kamnitih spomenikov s spiralnim okrasom iz Novilare (grob 42)⁸⁹ je bil najden in situ. V spremnem gradivu je imel še kose poznega osmega stoletja (lunasto britev, bronast nož), pa tudi že železen ukrivljen meč in železno sulico, 4 kačaste fibule, kar kaže, da smo že v sedmem stoletju, vendar zanesljivo še pred horizontom s sestavljeno čelado, ki tako dobro povezuje Picenum z našim horizontom Stična 1 (konec sedmega stoletja). Tako je datacija, ki jo predlaga za grob 42 tudi K. W. Benhauer v svoji disertaciji (prva polovica 7. stol.) tudi iz vidika našega prostora razumljiva in sprejemljiva. V ta čas bi postavili tudi spomenike s spiralo in svastiko iz Nesakcija, pri čemer lahko računamo na izdelavo v času celotnega stoletja. Vsekakor je izdelava nesakcijskih spomenikov kvalitetnejša kot novilarških. S tem dejstvom pa komaj lahko utemeljujemo starejšo ali mlajšo datacijo.

Plastika srednje Italije ne daje tako močne opore za datacijo, kot jo daje grob 42 za geometrično ornamentirane stele. Cianfarani jo stavlja v 6. stol., na konec tega stoletja predvsem že razvitejšo, polno plastiko (vojak iz Cappistrana) v nasprotju s starejšo v plitvem reliefu. Dvojna glava ima zaradi primerjav z Orvietom in Vulcijem zopet dosti zanesljivo datacijo v začetek 5. stoletja. Tako bi lahko zaključili: Skulptura nastopi v Nesakcijo v sedmem stoletju (stele z geometrijsko ornamentiko) in se nadaljuje še v šesto. V tem stoletju lahko računamo tudi že s plastiko, ki sega, kakor dokazuje dvojna glava, kolikor je dejansko iz Istre, vse v čas okoli leta 500.

Kulturnohistorično uvrstitev smo nakazali že s podanimi primerjavami. Plošče z geometrijskim ornamentom sodijo po svoji kvaliteti v sam vrh v svoji vrsti. V ornamentu svastike je tudi enkratna. Direktno povezavo z nagrobno stelo v Mikenah moramo odbiti. Že čisto tehnično je mikenska spirala izvedena plastično, medtem ko je istrska (pa tudi italska in bolgarska) vglobljena. Predvsem pa bi bil kamnit spomenik te vrste v prazgodovinski Srednji Evropi srednje oz. pozne bronaste dobe popolnoma tuj.

⁸⁷ A. Puschi, *Atti e mem.* 22, 1905, 149 Fig. 93. Starè, *Vače. Arh. kat. Slov.* 1, (1955), tab. 75, 23. E. T. Haevernick, *JbRGZM* 5, 1958, Taf. 4, 3—5.

⁸⁸ A. Hus, *Recherches* (1961) 84, pl. 37.

⁸⁹ E. Brizio, *Mon. ant.* 5, 1895, 299.

Do sedaj nimamo dokazanih nobenih mikenskih vplivov v Istri in na naši jadranski obali, čeprav vemo, kako intenzivni so bili vplivi mikenske kulture na prazgodovinsko Evropo vse do Podonavja na eni strani, v Italijo na drugi, pa celo vse do evropskega severa. Tako moramo razumeti tudi istrske kamnite spomenike v zvezi z že omenjenim pojavom nagrobnih stel v Italiji, posebno na jadranski strani srednje Italije. Pojav podobne plastike v Bolgariji⁹⁰ bi sicer lahko kazal v povezavi z Istro in Italijo na izvir v Mikenah. Seveda pa tudi v tem primeru ne gre za nobeno direktno povezavo, ampak za podoben odsev mikenske kulture, kot se kaže v maskah iz Kleinkleina in Trebeništa⁹¹. Problem, ki bi zahteval posebno obravnavo.

V plastiki je povezava s srednjo jadransko Italijo nedvomna. Ozka povezava v oblikovanju moške plastike s srednjo Italijo skoraj izključuje direktni kontakt z grškimi kurosi, kot so ga pogosto domnevali. Grški kuros je predvsem v legi svojih rok, ki gredo v prostor, svojih nog, ki težijo v korak, drugačen. Prav tako seveda odpade južnonemški prostor s Hirschlandom kot izvirni prostor. Dobro pa potrjuje iz svoje strani domovino tega tipa v Italiji. V svoji disertaciji izključuje J. Fischer direktno povezavo z Grčijo tudi za jadranski srednjeitalski prostor in vidi v njej bolj vplive etruščanske plastike, predvsem za srednjeitalske kvalitetnejše kose. To velja predvsem tudi za dvojno glavo z neznanega najdišča v Istri, ki jo lahko razumemo iz direktnih kontaktov z etruščanskim prostorom, brez posredništva srednjeitalske obale.

In dotakniti se moramo končno še namena istrske plastike. Čemu je služila, del česa je bila? O tem so bila izrečena različna mnenja, običajno vidijo v njej ostanke svetišča. Razumljivo je, da se temu problemu ne moremo na tem mestu globlje posvetiti. Vendar imamo komaj zadostne dokaze za svetišče. Predvsem nam manjkajo vsake primerjave s svetišči v prostoru, s katerimi je imela, kot smo ugotovili, Istra najožje kontakte. Na podlagi primerjalnega gradiva se predvsem vsiljuje misel na grobno arhitekturo. To velja predvsem za plošče z geometričnim ornamentom. V svoji disertaciji pa sedaj J. Fischer dokazuje tudi za plastiko, tako italsko kot istrsko, funkcijo grobnih stel, funkcijo, ki jo v Italiji ohrani vse do razvite plastike, kot je npr. znameniti kip bojevnika iz Cappistrana. Tudi primerjalna plastika iz etruščanskega prostora je bila nagrobna. To velja tudi za konjenika — konjeniška plastika iz Vulcija je bila najdena v grobni kameri. Tudi kurotrofoiki kipi mater dojk, ki jih lahko najboljše primerjamo z žensko reliefno plastiko v Nesakciju, so v južni Italiji del grobne arhitekture. Dvojna glava iz Orvieto, ki smo jo primerjali z istrsko in njene sorodnice, prav tako. V tem primeru lahko ugotovitve le navajam in se sklicujem na dokumentacijo, ki jo prinaša v svoji disertaciji J. Fischer. Kose ornamentiranih plošč z žlebiči rekonstruira J. Fischer kot grobne skrinje in navaja v svojem delu tudi primerjalno gradivo za ornamentirane grobne skrinje, ki so lahko po njeni rekonstrukciji ornamentirane tudi v notranjosti.

Tako smo skušali razložiti istrsko plastiko, glavno značilnost v umetnosti železne dobe Istre. Drugo umetnostno oblikovanje lahko omenimo le

⁹⁰ B. Hänsel, *Germania* 47, 1969, 62 ss.

⁹¹ W. Schmid, *Präh. Zeitschr.* 34, 1933, 219 s. Abb. 32. Trebenište: Lahtov, *Problem trebeniške kulture* (1965), 76 ss., z nadaljnjo literaturo.

na kratko. V situlskih spomenikih je Istra najožje povezana s Slovenijo in Este⁹², v drobni plastiki, ki jo je pred kratkim objavil J. Mladin⁹³, pa je skoraj ože navezana na zahodni balkanski prostor, predvsem na Liko.

V osmem stoletju prevzame celotni prostor severne in severozahodne Jugoslavije, ki smo ga obravnavali, novo figuralno govorico, v kateri nastopajo sedaj nove živali (predvsem konj, jelen) in človek. Ta težnja je splošna in nastopi skoraj v enaki obliki na celotnem prostoru. To velja predvsem za risbe na keramiki, ki kažejo na grške poznogeometrijske vzorce. Podobno bo veljalo tudi za plastiko, posebno za konja, vendar zaradi slabe oz. neznačilne izdelave težko spoznamo pobude. W. Torbrügge⁹⁴ je s podrobno analizo zelo dobro dokazal grško poreklo za risarsko kot plastično oblikovanje podonavskega prostora, pokazal na grške vzorce, ki so prodirali po Donavi do Nižje Bavarske in Oberpfalza v dolino Naabe (halštatska plastika iz Fischbacha in Schirndorfa). Da moramo na zahodu računati tudi z grško geometriko v italiskem modelu je razumljivo. Hänsel⁹⁵ je pri obravnavi bolgarskih jamskih upodobitev domneval tudi posebno balkansko pot za prodor figuralnega oblikovanja v podonavski prostor. Pri uveljavitvi nove živalske figuralike (konja, jelena) je gotovo pomagal tudi trakokimirejski fenomen, ki je uveljavil konja tudi kot znak statusa vodečega sloja.

V razvitem halštatskem obdobju (po 1. 700) pride v nasprotju s prejšnjim umetniško enotnim prostorom do formiranja jasnih umetniških provinc, ki so hkrati tudi kulturne province oz. skupine. Vzhodni del (skupina Klein-klein-Martijanec, kalenderberška skupina) živi še naprej iz poznogeometričnih oz. arhaičnih grških vzorcev, orientalizirajoči vplivi so dosti šibkejši, zdi se, da tudi nekaj starejši, Italija ima v njih manjši vpliv. Vplivi so močni predvsem v sami vsebini pripovedi, tehnično pa so izvedeni v dokaj nebogljeni govorici, če izvezamo vrhunsko plastiko. Nova pripovedna umetnost se uresniči v eni generaciji, boljše v eni kronološki stopnji in nato skoraj brez sledu izgine. Poznejše figuralno oblikovanje v panonsko-podonavskem prostoru (npr. zapestnice tipa Čurug⁹⁶ iz konca halštatskega obdobja) nastaja pod sodobnimi grškimi vplivi in nima s staro domačo tradicijo nobene zveze.

Popolnoma drugače je v dolenski in čeprav manj izrazito tudi v svetolucijski skupini. Tu je prišla vzpodbuda tako za situlsko kot za plastično umetnost iz etruščanskega prostora, za časa orientalizirajočega stila. Umetnost, ki je iz tega kontakta nastala, je tudi ustvarila skoraj 200 let staro tradicijo. Rasla je iz tega prvega kontakta, dosti manj pa iz sodobnih povezav.

Drugačen je zopet kontaktni prostor Istre, ki je približno v istem času kot jugovzhodnoalpski prostor situlsko umetnost, začela ustvarjati svoje kamnite spomenike. Po našem sedanjem vedenju je Istra v svoji plastiki najožje povezana s srednjo Italijo na jadranski strani, ki je imela s svoje strani povezavo z Etruščani. Kolika je bila povezava Istre z Etruščani tudi direktna, je za zgodnejši čas težko reči, nedvomno pa jo moramo videti

⁹² W. Lucke-O.-H. Frey, *Die Situla of Providence*. Röm. Germ. Forsch. 26 (1962), 76 ss. O. H. Frey, *Situlenkunst* 57. 110.

⁹³ Diadora 9, 1980, 165 ss. Za povezavo z japonsko-liburnijskim krogom: F. Lo Schiavo, *Il gruppo liburnico-japodico* (1970) 466 s. Tav. 37.

⁹⁴ Op. 21.

⁹⁵ Op. 17.

⁹⁶ D. Garašanin, *Katalog metala* (1954) tab. 40, 28—31.

v dvojni glavi iz časa okrog 500. To pa hkrati dokazuje, da moramo v Istri v nasprotju z Dolenjsko računati tudi v petem stoletju z močnejšimi sodobnimi kontakti z Etruščani, kar potrjuje tudi druga materialna kultura, npr. pahljače⁹⁷, črna atiška keramika iz groba 12⁹⁸. Prav tako veže Istro s srednjo Italijo na jadranski strani še cela vrsta drugih elementov materialne kulture, npr. »apulska« keramika⁹⁹.

Vsi ti kulturni kontakti, ki smo jih ugotovili v svetu umetnosti, dobro kažejo in potrjujejo splošno kulturno podobo, s katero so opredeljene posamezne province. Tudi v oborožitvi smo lahko ugotovili podobne meje grških in italjskih vplivov, kot jih kažejo umetnostni vplivi¹⁰⁰. Prav tako je uporaba reoksidacijskega žganja keramike in uporaba počasnega vretena, ki je bilo prevzeto iz Italije, prevladalo prav na prostoru situlske umetnosti, ne pa drugod¹⁰¹.

Nova figuralna govorica, v kateri dobi pomembno mesto tudi človek, je seveda le del sprememb, katerih rezultat je novo obdobje, začetek starejše železne dobe, v srednjeevropskem klišeju, halštatskega obdobja. Nova figuralna govorica je duhovni izraz novega, »halštatskega« fenomena. Nastala je, kakor smo videli, kot dvogovor prazgodovinskega sveta z grškim in italjskim, ki v tem času postajata zgodovinska. Del tega novega dvogovora je tudi tako imenovani trakokimerijski pojav, ki v mnogočem dvogovor pospeši: na eni strani s tem, da razbije prejšnji enotni svet kulture žarnih grobišč, na drugi pa uvede nekatere elemente prednjeazijskih kultur, ki so mediteranskim skupni. Predvsem pa pospeši razvoj novega vodečega sloja in mu posreduje tudi znake njegovega statusa; konjska oprema je zunanji znak vodečega sloja nove družbe.

Nosilec stikov z mediteransko kulturo in pobudnik nove umetniške govorice je namreč vodeči sloj. Kako je novo govorico, novo umetnost uresničeval, na tem mestu ne moremo govoriti: gotovo je imel pri tem močno vlogo domači obrtnik pod njegovo zaščito, kot tudi potujoči umetni obrtniki, ki jih je lahko poklical k sebi, da so mu izvedli njegova naročila. Pri tem lahko zanesljivo suponiramo, da pomeni prevzem nove figuralne govorice tudi srečanje z njeno vsebino, za katero smo rekli, da je bila vezana na kultno-religiozno in mitično vsebino. Pripovedni in slikarski motivi niso potovali sami, ampak so potovali skupaj s svojo vsebino. Kakšno vsebino je imela ta govorica, v koliki meri so jo nova ljudstva razumela, kako je bila prevedena v domači jezik, so seveda vprašanja, na katera težje odgovarjamo. Vsekakor so sprejeli mediteransko govorico že v zelo omejenem ozkem izboru. Eno je gotovo: mitične govorice prazgodovinski svet na našem prostoru ni usvojil in je ni razvijal naprej. Podobe, ki jih dobimo predvsem v vzhodnoalpski skupini, v Kleinkleinu, Strettwegu, Sopronu so lahko iz mitičnega sveta, pripoved o herojih, kar tako odločno trdi H. Müller-Karpe, vprašanje

⁹⁷ K. Mihovilić, *Situla* 20/21, 1980, 279 ss.

⁹⁸ A. Puschi, *Atti e mem.* 22, 1905, 104 ss.

⁹⁹ Š. Batović, *Jadranska obala u protohistoriji* (1976), Karta 5.

¹⁰⁰ S. Gabrovec, *Die ältere Eisenzeit in der Wojwodina und ihre Verbindungen mit anderen donauländischen und nachbarten Gebieten*. *Materiali* 19 (1981), 155 ss. Isti, *Der Beginn der Hallstattkultur und der Osten*. *Die Hallstattkultur* (1980), 30 ss. Karta na str. 48.

¹⁰¹ J. Dular, *Halštatska keramika v Sloveniji* (1982), 147.

pa je že, koliko so bile razumljene v originalnem pomenu, vsekakor mitični svet ni postal nosilec nove duhovne zavesti. S tem pa tudi ne povezovalc širšega prostora, nadrodovnega gledanja, ni postal spremljevalec prehoda v urbano družbo, kakor se je to zgodilo v Grčiji in Italiji.

Le v dolenski, delno v svetolucijski skupini je nova umetnost ustvarila tradicijo, pa tudi v njej ni prišlo do mitičnih upodobitev. Upodobljen je domač praznik, v katerem nastopa gospod in njegov konj, njegov služabnik, vojak, rapsod, dvobojevnik. Kossack¹⁰² govori o »šifriranih« upodobitvah, ki so v svojih ponavljajočih se scenah le okrajšave, »šifre« za celotno praznično zgodbo¹⁰³. Tako kot je mitična scena okrajšava, »šifra« za celotno mitično pripoved. Očitno pa zgodovinski spomin, ki ga je ustvarjala situlska umetnost, ni mogel preseči ozkih družinsko-rodovnih meja in ustvariti nadrodovno zavest, kar je v grško-etruščanskem svetu lahko doseglo mišljenje v kategorijah mita. V jugovzhodnih Alpah tudi ne poznamo svetišč, ki so prav tako združevala širše, nadrodovne skupnosti. V tem smislu ima tudi teza, da moramo v istrskih kamnitih spomenikih videti sepulkrarno arhitekturo ne pa svetišča, svojo težo za naše gledanje na družbeno strukturo prebivalstva. Niti v dolensko-svetolucijski, niti v istrski skupnosti ni prišlo do formiranja urbane družbe.

Intenzivnost sprejetja nove umetnostne govorice, pa je bila v prostoru, ki ga obravnavamo, različna. Predvsem lahko ugotovimo, da se je novo figuralno oblikovanje najgloblje in najširše uveljavilo v dolensko-svetolucijski skupini, kjer so živalski in antropomorfni simboli postali splošna last in niso omejeni le na knežji horizont. Gotovo: le v njem dobimo situle, figuralno ornamentirane pasne spone; število živalskih fibul najrazličnejših vrst, živalskih in antropomorfnih obeskov, figuralnih steklenih jagod pa je izredno veliko in jih dobimo tudi v manj bogatih grobovih. V dolenskem in soškem prostoru je prišlo do globljega prodora nove kulture med širše sloje, postala je splošna last in ustvarila, kot smo tolikokrat poudarili, domačo tradicijo. Tradicijo, iz katere je rasla tudi halštatska družba dolenske skupine, njen vodeči sloj, ki se je v novi govorici situlske umetnosti najboljše izrazil. Te govorice pa ni razvijal naprej, ostala je zaprta, kot je ostala zaprta tudi družbena struktura in njen vodeči sloj. Zato ima peto stoletje manj importa, pa tudi manj sprejemanja sodobnih tokov.

Za naše vprašanje duhovne kulture, o kateri razpravlja naš simpozij, pa je predvsem pomembno dejstvo, da ni prišlo do formiranja širše nadrodovne zavesti kot kohezije večrodovne skupnosti. Skupni duhovni prostor je ozek, omejen na posamezne skupine. Predvsem pa ni vezan na ilirski svet. Novo duhovno prebujanje, ki se izraža v novi umetnosti, ne pogloblja ilirske skupnosti. Skupnost je drugačna: severnoitalska-jugovzhodnoalpska, istrska-srednjeitalska. Če se naj bi z začetkom halštatskega obdobja v dolenski skupini uveljavil ilirski jezik in so se nosilci dolenske skupine razumeli s svojim ilirskim jedrom, je bilo to razumevanje na koncu halštatske kulture težavnejše.

¹⁰² G. Kossack, *Gedanken zur Periodisierung der Hallstattzeit*. Die Hallstattkultur. Symposium Steyr 1980 (1981) 35 ss.

¹⁰³ V tem smislu prizori na situlah ne sodijo le k grobnemu kultu, ampak so tudi del rodovnega praznika. Cfr. A. Eibner, *Darstellungsinhalte in der Kunst der Hallstattkultur*. Die Hallstattkultur. Symposium Steyr 1980 (1981), 261 ss.

ZUSAMMENFASSUNG

DIE KUNST DER ILLYRIER IM VORGESCHICHTLICHEN ZEITRAUM

Das Referat erörtert die illyrische Kunst im nordwestlichen und nördlichen Teil Jugoslawiens. In der Eisenzeit, die uns betreffs der Frage der vorgeschichtlichen illyrischen Kunst vor allem interessiert, umfasst das oben erwähnte Gebiet Istrien, die südostalpine Hallstattprovinz und den Bereich der Bosut- bzw. Basarabigruppe. Zwischen beiden lebt noch die von der Urnenfelderkultur geprägte Dalj-Kultur, die einzelne Hallstattelemente übernimmt, ohne ihre urnenfelderzeitliche Grundlage zu ändern.

Demnach umfasst dieses Gebiet den Raum, der (ausser Istrien) im Gegensatz zu den Balkanprovinzen noch im Rahmen der mitteleuropäischen Hallstattkultur behandelt wird. Zugleich ist dies jedoch auch das Gebiet, das wir im jugoslawischen Raum gerade nicht als illyrisch ansehen, nicht einmal in der Deutung der Illyrier in breiterem Sinne⁴. Eine Ausnahme gibt es auch in diesem Fall: der zentralslowenische Hallstattraum — der Kern der südostalpinen Hallstattkultur — die sogenannte Dolenjsko-Gruppe, darf den Illyriern zugeschrieben werden. Das hauptsächlich (und fast einzige) Argument dafür ist die Bestattungsweise in Familiengrabhügeln, die in sehr ähnlicher Form auf Glasinac und in Albanien anzutreffen sind, also im klassischen Gebiet der Illyrier. Bescheidener sind hingegen die anderen Verknüpfungen.

Im 8. Jahrhundert übernimmt der ganze eben erörterte Raum des nördlichen und nordwestlichen Jugoslawiens eine neue Figuralsprache, in der jetzt neue Tiere (vor allem das Pferd, der Hirsch) und der Mensch auftreten. Diese Tendenz ist allgemein und zeichnet sich nahezu in gleicher Form im gesamten Raum ab. Dies gilt vor allem für die Zeichnungen auf der Keramik, die auf griechische spätgeometrische Vorbilder hinweisen. Ähnliches wird wohl auch für die Plastik gelten, namentlich fürs Pferd, doch sind infolge der schlechten bzw. uncharakteristischen Ausführung die Anregungen schwer zu erkennen. W. Torbrügge⁹⁴ hat mit seiner eingehenden Analyse sehr gut die griechische Herkunft für das zeichnerische, wie auch das plastische Gestalten des Donauraumes bewiesen sowie auf die griechischen Vorbilder hingewiesen, die auf der Donau bis nach Niederbayern und in die Oberpfalz ins Naabetal drangen (Hallstattplastik aus Fischbach und Schirndorf). Dass im Westen auch mit der griechischen Geometrik im italischen Modell gerechnet werden muss, ist verständlich. Hänsel⁹⁵ hat bei seiner Besprechung der bulgarischen Höhlenabbildungen für das Eindringen des figuralen Gestaltens in den Donauraum auch einen Weg über die Balkanhalbinsel angenommen. Der neuen Tierfiguralik (dem Pferd, Hirsch) hat zweifellos auch das thrakokimmerische Phänomen zum Durchbruch verholfen, das überdies das Pferd als Statussymbol der führenden Schicht zur Geltung gebracht hat.

In der voll entwickelten Hallstattzeit (nach dem J. 700) kommt es im Gegensatz zum früher in kultureller Hinsicht einheitlichen Raum zum Formieren von sich deutlich abzeichnenden Kunstprovinzen, die zugleich auch Kulturprovinzen bzw. -gruppen darstellen.

Der östliche Teil (die Gruppe Kleinklein-Martijanec, die Kalenderberggruppe) lebt noch weiterhin von spätgeometrischen bzw. archaischen griechischen Vorbildern; die orientalisierenden Einflüsse sind bedeutend schwächer und scheinen auch etwas älter zu sein, während Italien darin einen kleineren Einfluss ausübt. Die Einflüsse kommen stark vor allem im Inhalt der Erzählung zum Ausdruck, wogegen sie künstlerisch recht unbeholfen ausgedrückt sind. Die neue narrative Kunst wird innerhalb einer Generation realisiert, oder besser gesagt, in einer chronologischen Stufe, um dann fast ohne Spuren zu hinterlassen zu verschwinden. Die spätere figurale Gestaltungsweise im pannonisch-donauländischen Raum (z. B. Armringe des Typs Čurug⁹⁶ aus der ausgehenden Hallstattzeit) verdankt ihre Entstehung zeitgenössischen griechischen Einwirkungen und steht mit der alten einheimischen Tradition in keinerlei Verbindung.

Völlig anders verhält es sich in der Dolenjsko- und, obwohl weniger ausgeprägt, auch in der Gruppe von Sv. Lucija. Hier gelangte die Anregung sowohl

für die Situlen- als auch für die plastische Kunst aus dem etruskischen Raum, zur Zeit des orientalisierenden Stils. Die aus diesem Kontakt hervorgegangene Kunst hat auch eine fast 200 Jahre währende Tradition geschaffen. Sie wuchs auf der Grundlage dieses ersten Kontaktes, viel weniger dagegen aus zeitgenössischen Verbindungen.

Anders wieder ist der Kontaktraum Istriens, das ungefähr zur selben Zeit wie der südostalpine Raum seine Situlenkunst, seine Steindenkmäler⁷⁷ zu schaffen begann. Unserem gegenwärtigen Wissen nach ist Istrien in seiner Plastik am engsten mit Zentralitalien an der Adriaseite⁷⁹ verbunden, das seinerseits mit den Etruskern verknüpft war. In welchem Ausmass die Verbindung Istriens mit den Etruskern auch direkt war, lässt sich für die Frühzeit schwer sagen, ohne Zweifel muss sie jedoch im Doppelkopf aus der Zeit um das J. 500 gesehen werden⁸⁸. Das beweist aber zugleich, dass in Istrien im Gegensatz zu Dolenjsko auch im 5. Jahrhundert mit stärkeren zeitgenössischen Kontakten mit den Etruskern zu rechnen ist, was auch die übrige materielle Kultur bestätigt z. B. die Fächer⁷⁷ und die schwarze attische Keramik aus Grab 12⁹⁸. Ebenso ist Istrien mit Zentralitalien an der Adriaseite noch durch eine ganze Reihe anderer Elemente der materiellen Kultur verknüpft, z. B. durch die »apulische« Keramik⁹⁹.

Alle diese Kulturkontakte, die wir in der Welt der Kunst festgestellt haben, zeigen klar und bestätigen das allgemeine kulturelle Bild, durch welches die einzelnen Provinzen bestimmt sind. Auch in der Kriegerausrüstung konnten ähnliche Zonen zwischen griechischen und italischen Einflüssen festgestellt werden¹⁰⁰, wie sie sich in den Kunsteinwirkungen zeigen. Desgleichen überwog das sog. Reoxydationsverfahren bei der Erzeugung der Keramik und die Verwendung der langsam drehenden handbetriebenen Töpferscheibe¹⁰¹ eben im Raum der Situlenkunst, nicht jedoch andernorts.

Die neue Figuralsprache, in der auch dem Menschen ein bedeutsamer Platz zugeteilt wird, ist allerdings nur ein Teil jener Wandlungen, deren Resultat die neue Epoche ist, der Beginn der Alteisenzeit, im mitteleuropäischen Klischee Halstattzeit genannt. Die neue Figuralsprache ist der geistige Ausdruck des neuen, »hallstattischen« Phänomens. Sie entstand, wie wir gesehen haben, als Zwiegespräch zwischen der vorgeschichtlichen Welt und der griechischen und italischen. Ein Teil dieses neuen Dialogs ist auch das sogenannte thrakokimmerische Phänomen, das den Dialog in mancherlei Hinsicht beschleunigt: einerseits indem es die frühere einheitliche Welt der Urnenfelderkultur zertrümmert, andererseits indem es einige elemente der vorderasiatischen Kulturen einführt, die den mediterranen gemeinsam sind. Vor allem veranlasst es jedoch die beschleunigte Entwicklung der neuen führenden Schicht und vermittelt ihr überdies ihre Statussymbole; das Pferdegeschirr ist in der Grabausstattung das äussere Zeichen der führenden Schicht der neuen Gesellschaft.

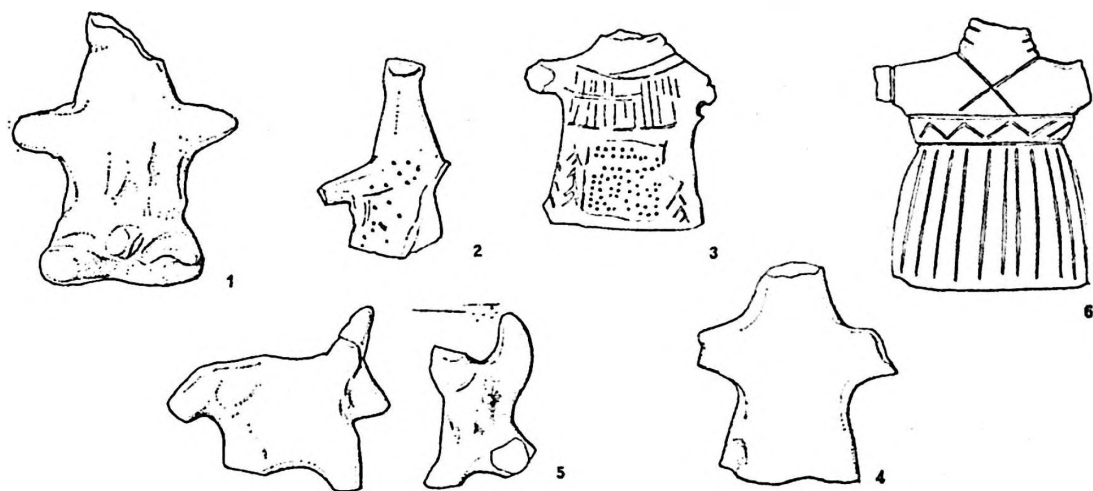
Der Träger der Kontakte mit der mediterranen Kultur und Anreger des neuen Kunstaustauschs ist nämlich die führende Schicht. Wie sie die neue Sprache, die neue Kunst realisierte, kann an dieser Stelle nicht besprochen werden: sicher spielte dabei eine wichtige Rolle der einheimische Handwerker unter ihrem Schutz, wie auch die wandernden Meister, welche die führende Schicht zu sich rufen konnte, damit sie ihre Aufträge ausführten. Dabei kann einwandfrei supponiert werden, dass die Übernahme der neuen Figuralsprache auch das Treffen mit ihrem Inhalt bedeutete, für den wir oben sagten, dass er an den kultreligiösen und mythischen Inhalt gebunden war. Die zeichnerischen Motive wanderten nicht allein, sondern zusammen mit ihrem Inhalt. Was für einen Inhalt diese Bilder hatten, in welchem Ausmass sie von den neuen Völkern verstanden wurden, wie ihr Inhalt in die heimische Sprache übersetzt wurde, sind allerdings Fragen, deren Beantwortung schwieriger ist. Jedenfalls wurde die mediterrane Bildwelt in einer bereits sehr begrenzten Auswahl übernommen. Eines steht fest: die vorgeschichtlichen Völker haben sich die mythische Sprache nicht zu eigen gemacht und sie nicht weiter entwickelt. Die Darstellungen, die sich vor allem in der ostalpinen Gruppe finden, in Kleinklein, Strettweg, Sopron können der mythischen Welt, der Erzählung über Heroen entstammen, was mit solcher Entschiedenheit von H. Müller-Karpe behauptet wird, es ist jedoch schon fraglich, inwieweit sie im originalen Sinn verstanden wurden; jedenfalls wurde die mythische Welt nicht Träger des neuen geistigen Bewusstseins. Eines Bewusstseins, das die Grenzen

der Sippengegnung überwinden, das mehrere Sippen in eine engere geistige und gesellschaftliche Gemeinschaft verbinden könnte. So kam es zu keinem politisch organisierten Gemeinwesen, wie bei den Griechen und Etruskern.

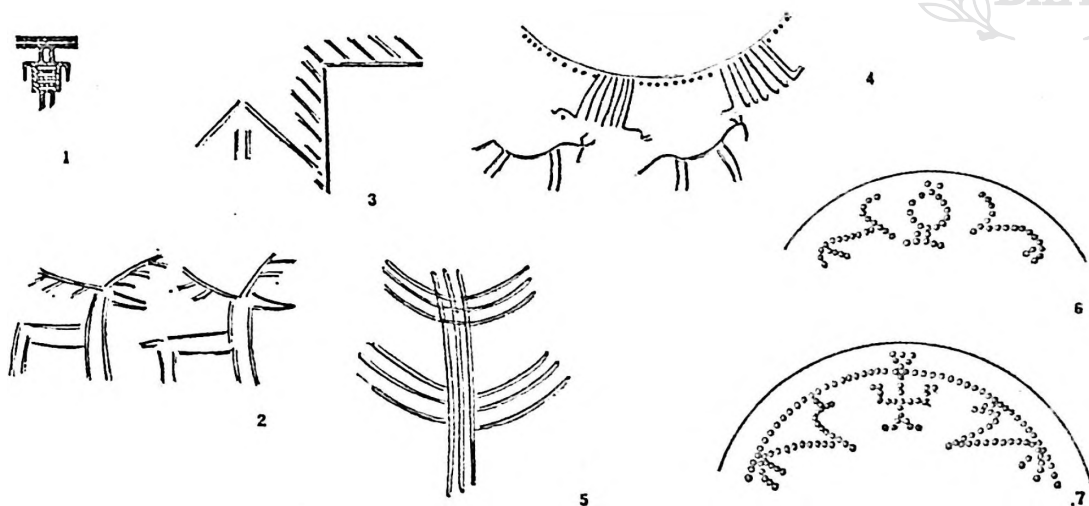
Lediglich in der Dolenjsko- und zum Teil in der Gruppe von Sv. Lucija brachte die neue Kunst eine Tradition hervor, doch auch darin kam es nicht zu mythischen Darstellungen. Dargestellt wurde das heimische Fest, wobei der Herr samt seinem Pferd, sein Diener, der Krieger, der Rhapsode, der Zweikämpfer auftreten. Kossack¹⁰² spricht von »chiffrierten« Darstellungen, die mit ihren sich wiederholenden Szenen nur Abkürzungen sind, »Chiffren« für die ganze festliche Erzählung. So, wie die mythische Szene eine Abkürzung ist, eine »Chiffre« für die ganze mythische Erzählung. Offensichtlich war jedoch das durch die Situlenkunst geschaffene geschichtliche Gedächtnis nicht imstande, sich über die enggesteckten Grenzen von Familie und Stamm zu schwingen und ein über der Stammeeszugehörigkeit stehendes Bewusstsein zu schaffen, was in der griechisch — etruskischen Welt durch das Denken in den Kategorien des Mythos ein Leichtes war. Desgleichen sind in den Südostalpen keine Heiligtümer erwiesen, welche ebenso breitere, über den Stämmen stehende Gemeinschaften vereinten. In diesem Sinn hat auch die These, dass in den istrischen Steindenkmälern eine Sepulkralarchitektur zu sehen ist und nicht Heiligtümer, bei unserer Auffassung der Gesellschaftsstruktur der damaligen Einwohnerschaft ein gewisses Gewicht. Weder in der Gemeinschaft von Dolenjsko — Sv. Lucija noch in der istrischen ist es zur Formierung einer städtischen Gesellschaft gekommen.

Die Intensität der Aufnahme der neuen künstlerischen Sprache war hingegen im erörterten Raum unterschiedlich. Vor allem lässt sich feststellen, dass die neue figurale Gestaltungsweise am tiefsten und breitesten in der Gruppe von Dolenjsko und Sv. Lucija zur Geltung gelangte, wo Tier- sowie anthropomorphe Symbole zum Allgemeingut wurden und sich nicht nur auf die Fürstengräber beschränkten. Es ist unbestreitbar: nur in diesen finden sich Situlen und figuralornamentierte Gürtelbeschläge; die Zahl von Tierfibeln der verschiedensten Gattungen, der Tier- sowie anthropomorphen Anhänger, der figuralen Glasperlen ist jedoch ausserordentlich gross und sie sind auch in den weniger reichen Gräbern anzutreffen. Im Raum von Dolenjsko und im Sočagebiet kam es zu einem tieferen Durchbruch der neuen Kultur unter die breiteren Schichten, sie wurde zum Allgemeingut und erschuf, die heimische Tradition. Die Tradition, aus der auch die hallstättische Gesellschaft der Dolenjsko-Gruppe wuchs, ihre führende Schicht, die sich in der neuen Sprache der Situlenkunst am besten ausgedrückt hat. Diese Sprache entwickelte sie indes nicht weiter, sie blieb in sich geschlossen, so wie auch die Gesellschaftsstruktur und ihre führende Schicht in sich geschlossen verblieben. Infolgedessen weist das 5. Jahrhundert sowohl weniger Import als auch weniger Übernahme der zeitgenössischen Neuigkeiten auf.

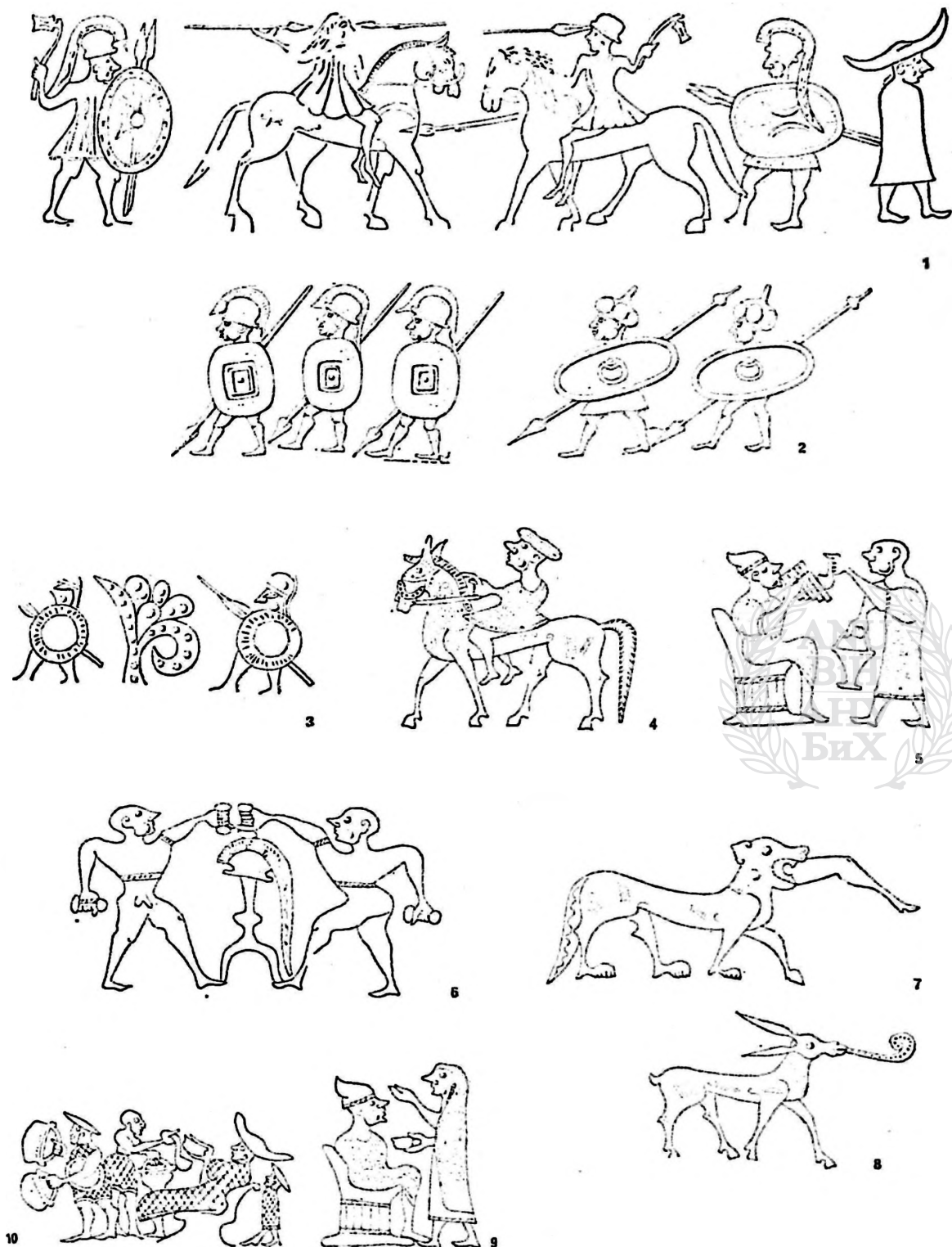
Für unsere Frage der geistigen Kultur, welche in diesem Symposium erörtert wird, ist jedoch vornehmlich die Tatsache wichtig, dass es nicht zur Formierung eines breiteren, über den Stämmen stehenden Bewusstseins als einer Kohäsion einer mehrstämmigen Gesellschaft gekommen ist. Der gemeinsame geistige Raum ist schmal, auf einzelne Gruppen beschränkt. Vor allem ist er jedoch nicht an die illyrische Welt gebunden. Das neue, sich in der neuen Kunst äussernde geistige Erwachen vertieft die illyrische Gemeinschaft nicht. Die Gemeinschaft ist von anderer Art: norditalisch-südostalpin, istrisch-zentralitalisch. Falls am Beginn der Hallstattzeit in der Gruppe von Dolenjsko die illyrische Sprache zur Geltung gekommen sein sollte und sich die Träger der Dolenjsko-Gruppe mit ihrem illyrischen Kern verständigen konnten, war diese Verständigung am Ausgang der Hallstattkultur schwieriger.



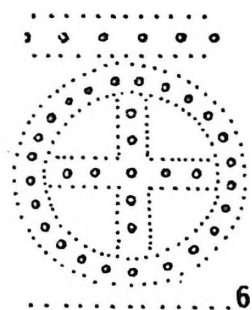
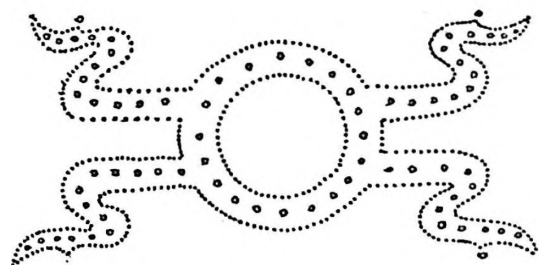
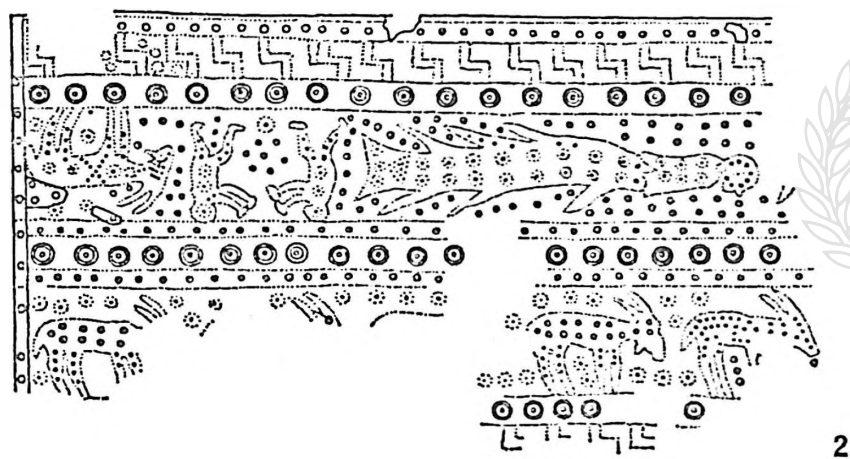
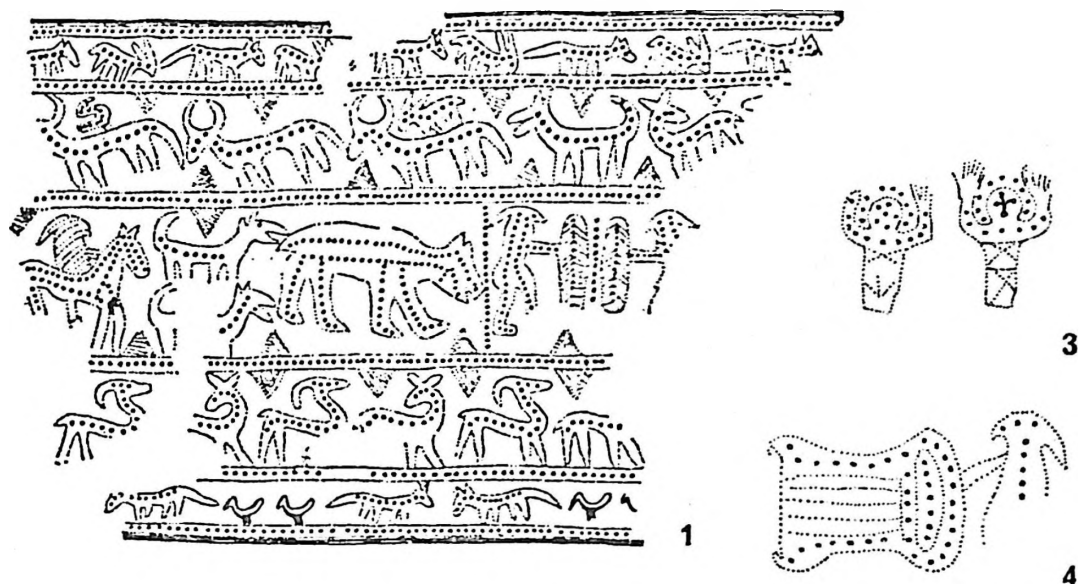
Sl. 1 — Glinasta plastika: 1—5: Ormož, 6: Maribor. M. 1:2
(Po B. Perc in H. Müller-Karpe; risba D. Grosman)



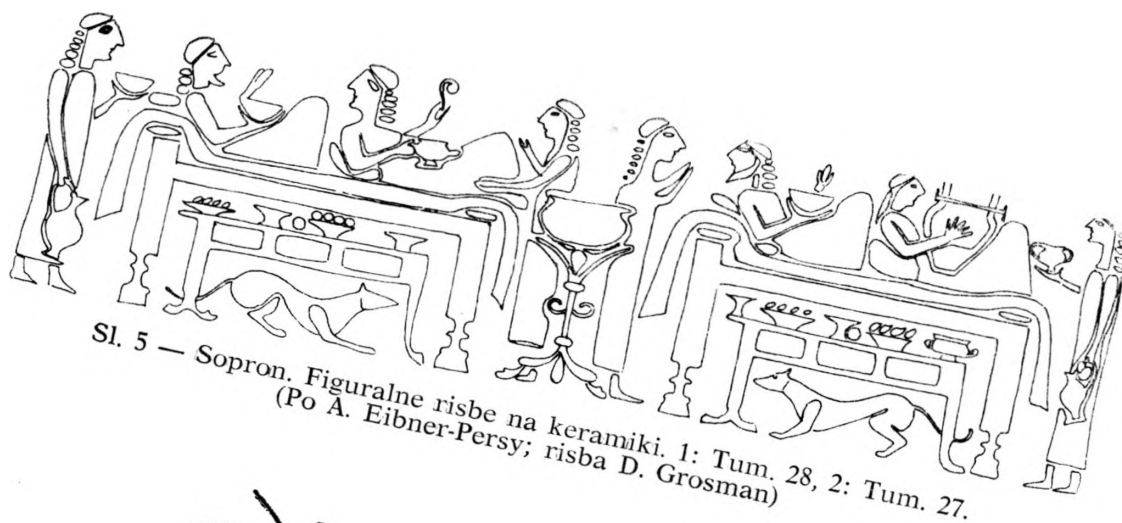
Sl. 2 — Figuralne upodobitve na keramiki: 1: Nesactium, 2: Picugi, 3: Kobarid,
4: Ljubljana, 5: Metlika, 6—7: Most na Soči (Sv. Lucija).
(Po A. Pusch, C. Marchesetti in J. Puš; risba D. Grosman)



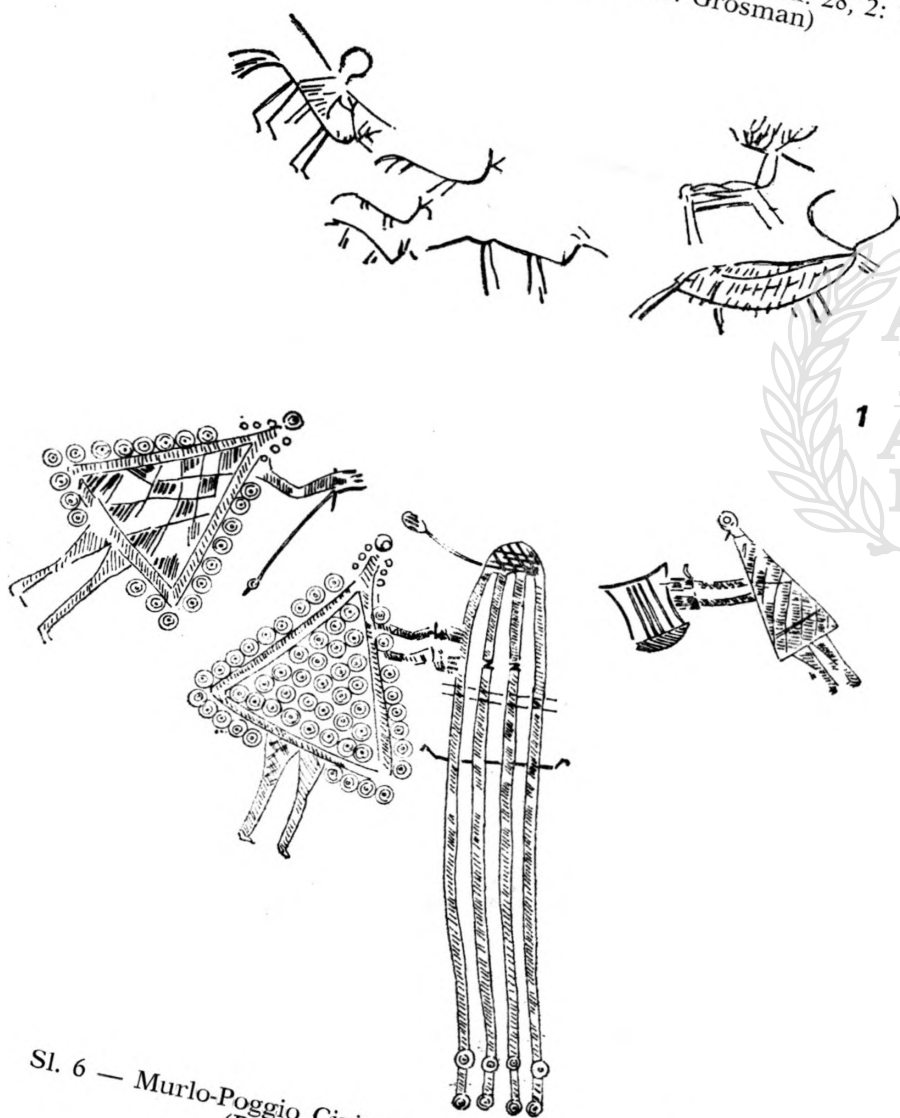
Sl. 3 — Figuralne upodobitve v situlskem stilu: 1: Vače (iz pasne sponje) 2: Bologna—Certosa (iz situle), 3: Magdalenska gora (detajl iz čelade), 4—9: Vače (detajli iz situle), 10: Kuffarn (detajl situle)
(Po O.-H. Frey, M. Egg, F. Stare; risba D. Grosman)



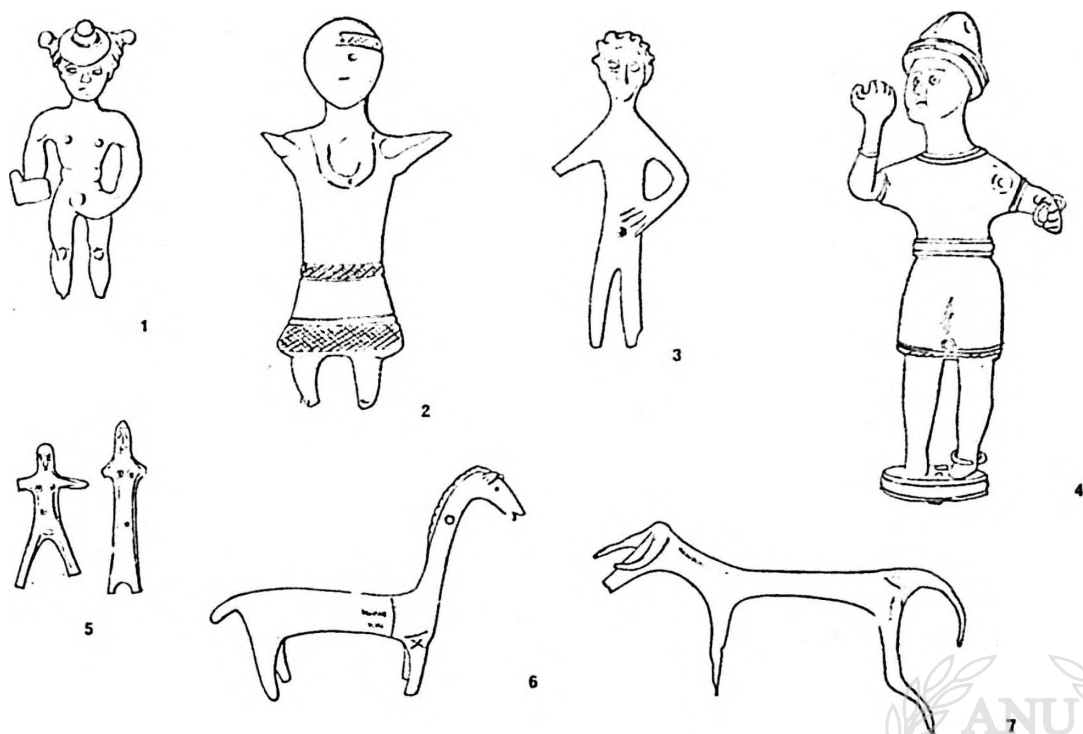
Sl. 4 — Kleinklein
(Po W. Schmidu in O.-H. Frey)



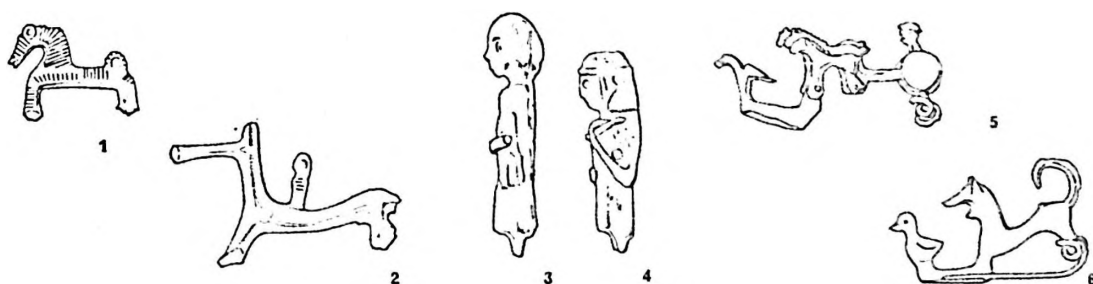
Sl. 5 — Sopron. Figuralne risbe na keramiki. 1: Tum. 28, 2: Tum. 27.
(Po A. Eibner-Persy; risba D. Grosman)



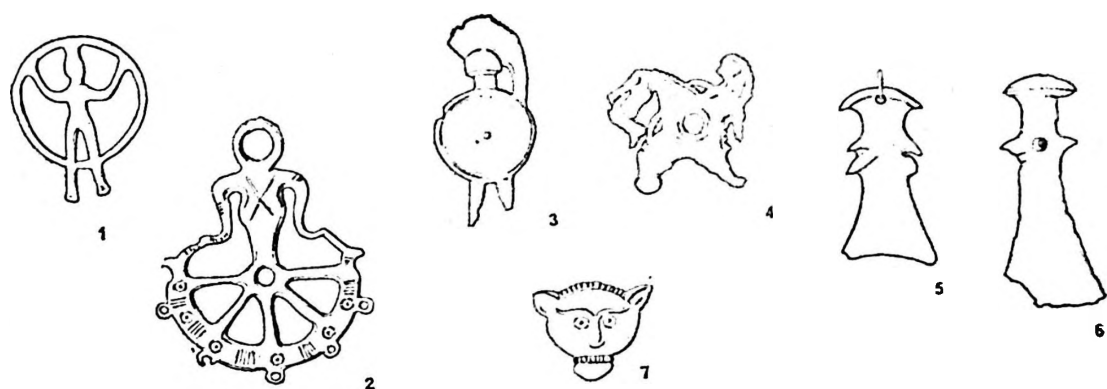
Sl. 6 — Murlo-Poggio Civitate. Friz iz terakote.
(Po L. Bonfanti)



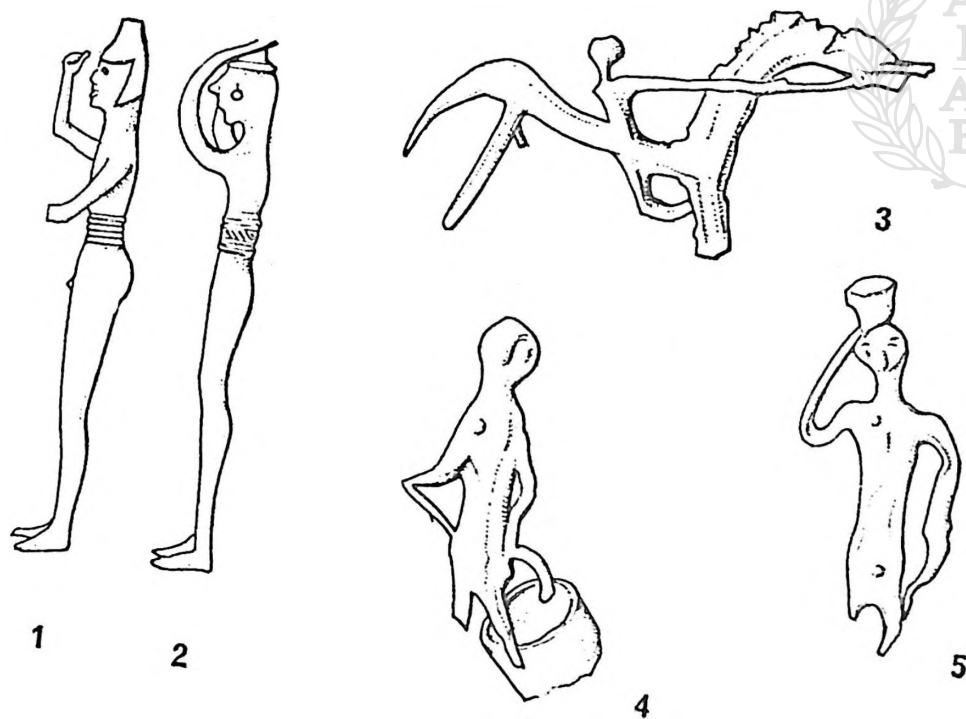
Sl. 7 — Bronasta plastika: 1: Vače, 2: Stična, 3: neznano najdišče Dolenjske, 4: Idrija pri Bači, 5: Šmarjeta (?), 6: Vinkov vrh, 7: Brežice. M. 1:2.
(Po F. in V. Stare, P. S. Wells, M. Guštin in A. Dular; risba D. Grosman)



Sl. 8 — Figuralne fibule: 1: Boštanj, 2: Rižnik, 3—4: Vače (figurici na kosčeni fibuli), 5: Magdalenska gora, 6: Zagorje. M. 1:2.
(Po M. Guštin, F. Stare, S. Gabrovec; risba D. Grosman)



Sl. 9 — Figuralni obeski in našivki: 1, 7: Smarjeta, 2: Vinkov vrh, 3,5: Podzemelj, 6: Tolmin. M. 1:2
(Po V. in F. Stare, O.-H. Frey in D. Svoljšak; risba D. Grosman)



Sl. 10 — Figuralna plastika: 1: Olympia, 2: Stettweg, 3—5: Frög (Breg).
(Po N. K. Sandars in W. Modrijan; risba D. Grosman)