

Dražen Maršić

## O ikonografiji i atribuciji salonitanskoga lorikata

Dražen Maršić  
HR, 23000 Zadar  
Sveučilište u Zadru  
Odjel za arheologiju  
Obala kralja Petra Krešimira  
IV. br. 2

Raspravlja se o salonitanskom kipu u oklopu (*loricatus, statua loricata*) koji je sredinom 19. stoljeća završio u privatnoj kolekciji u Grazu, a godine 2010. na aukciji brokerske kuće Sotheby's prodan je novom američkom vlasniku. Razmatraju se teme mogućega mjesta nalaza kipa, forme i ikonografije, tehnologije izrade, izvornoga izgleda, datacije i atribucije te radioničkoga podrijetla. Zaključne su teze interpretacije da je kip nastao u nekoj od radionica u Italiji, moguće u samome gradu Rimu, te da dataciju, osim u predloženo Tiberijevo doba, možda treba protegnuti i u kasnije klaudivjevsko doba.

Ključne riječi: *loricatus*, Salona, ikonografija, tropej

UDK: 904:730>(497.5 Solin)“652”

Izvorni znanstveni članak  
Primljeno: 21. svibnja 2014.

### 1. Uvod

Godine 2010. svekoliku hrvatsku javnost, a napose arheološku i kunsthistoričku akademsku zajednicu, iznenadila je informacija o kipu u oklopu (*loricatus*) salonitanskoga podrijetla koji se pojavio na dražbi slavne aukcijske (brokerske) kuće Sotheby's sa sjedištem u New Yorku. Od objave W. Schmida iz daleke 1924., u radu posvećenom F. Buliću, bilo je poznato da se nalazi u privatnoj kolekciji u Grazu, ali od tada o njemu nije bilo nikakvih informacija i nije bilo jasno je li u međuvremenu nestao ili čak nepovratno uništen. Tako se dogodilo da je vijest o skorašnjoj dražbi nosila u sebi i malu klicu radosti, ali još više tuge zbog gubitka i nemogućnosti povratka tako vrijednog spomenika.

Kip je doskora dobio novoga vlasnika za iznos koji ću ovom prigodom izostaviti, ali njegovo ime, prema dostupnim podacima, nije nikada objavljeno. No preko informacija koje se o kipu mogu pronaći na internetu neprieporno je da je kupac Frederick J. Iseman Art Trust, zaklada uglednoga njujorškog biznismena F. J. Isemana. Najkasnije tijekom 2011. kip je dobio na posudbu znameniti Metropolitan Museum of Arts u New Yorku i izložen je na ulazu u tzv. grčko i rimsko krilo, gdje je u svibnju 2012. i nastala

ovdje priložena fotografija (sl. 1).<sup>1</sup> Zatim je završio na posudbi kod Yale University Art Gallery i prema podacima dostupnima na mrežnoj stranici ustanove predviđeno je da tu bude izložen do kraja 2015.<sup>2</sup> U svibnju 2014. predavanje o kipu trebao je održati ugledni njemački znanstvenik Paul Zanker, jedan od najvećih svjetskih autoriteta na području rimske skulpture i carskoga portreta. Stanje kipa je uglavnom nepromijenjeno i čini se da nije doživio znatnije restauratorske zahvate. Vidljivo je tek da su mu u natkoljenice uglavljene dvije šire cijevi od plemenitog čelika (prokroma), koje su učvršćene na šire kubično postolje koje s kipom sada predstavlja jednu (pokretnu) cjelinu.

Kipu su posvećene dvije temeljne (pojedinačne) rasprave, jedna pred točno devedeset godina, a druga 2009. dok se kip još nalazio u Grazu, obje iz pera austrijskih stručnjaka: W. Schmida i E. Pochmarskoga.<sup>3</sup> Naravno, posvećeni su mu manji prilozi i crtice u mnogim drugim studijama o rimskim oklopljenim kipovima, prikazima tropeja ili Solovu kultu (zbog prikaza u gornjem panelu oklopa), među kojima posebnu važnost ima visoko cijenjena monografija K. Stemmera.<sup>4</sup> Zaveden je i u znameniti

1 Podaci na mrežnoj stranici <https://www.flickr.com/photos/59414209@N00/7239373940/> (pregledano 18. ožujka 2014.).

2 Podaci na mrežnoj stranici <http://artgallery.yale.edu/ancient-art> (pregledano 18. ožujka 2014.).

3 W. Schmid 1924, str. 45 i d., sl. 1 i tab. 5; E. Pochmarski 2009, str. 103 i d., sl. 1-20.

4 K. Stemmer 1978, str. 56-57, kat. V 1, passim, tab. 34, sl. 1.



Slika 1.  
Solini lorikat izložen u Metropolitan Muzeju godine 2012.

toj bazi podataka *Arachne*, koju vode Njemački arheološki Institut (DAI) i Arheološki Institut Sveučilišta Cologne, kao predmet br. 32209, ali bez fotografije i s pogrešnim navodom o mjestu čuvanja (Arheološki muzej u Zagrebu).<sup>5</sup> Činjenica da su tri najvažnija priloga objavljena na njemačkom jeziku i da je kip još uvijek relativno slabo poznat hrvatskoj znanstvenoj javnosti, dok je s druge strane riječ o zacijelo najvrjednijem našem spomeniku koji je završio izvan granica, kumovala je odluci da mu se konačno posveti radi na hrvatskom jeziku. Razlozi su i interpretativne naravi, jer se po mome sudu nije moguće složiti sa svim tumačenjima tehnike izrade kipa i složene ikono-

grafije reljefa oklopa, a neki od likovnih sadržaja još uvijek nisu dovedeni do zadovoljavajuće razine interpretacije ili pak nisu adekvatno upotrijebljeni kao dodatni kronološki reperi. Takva mjesta bit će posebno naglašena u radu. Budući da autopsija kipa u ovom trenutku nije bila moguća, sve priložene fotografije preuzete su s interneta.

## 2. Mjesto nalaza

Lokalitet na kojemu je kip otkriven do 2010. bio je poznat samo putem nesigurne usmene predaje s početka 20. stoljeća. Slijedeći Schmidovu objavu većina starijih autora navodi Salonu kao vjerojatno ili sigurno mjesto nalaza.<sup>6</sup> Ta se informacija pokazala točnom kada se kip početkom 2010. našao na stranicama aukcijske kuće Sotheby's s informacijom kako ga je sredinom 19. stoljeća u Splitu nabavio kolekcionar Aloys Maximilian Neumann (1829. – 1906.).<sup>7</sup> Pozadinu te informacije koja je mogla doći samo iz kruga prodavatelja objavio je doskora *The New York Times*, u članku S. Melikian od 18. lipnja 2010. (dostupnom na internetskim stranicama), pod naslovom *When Roman Statues Play Pranks*.<sup>8</sup> Autor članka navodi kako je po riječima prodavateljeva oca kip nabavljen oko 1857. od jednoga kolekcionara u Splitu, po čijim je informacijama otkriven u pet kilometara udaljenoj Salonu. Otkriven je navodno s još jednim torzom koji je završio u Arheološkom muzeju Zagreb (ovdje bi međutim mogla biti riječ o povratnoj informaciji W. Schmida za koju danas pretpostavljamo da je netočna). Najinteresantniji i upravo filmski dio priče jest podatak što se s kipom događalo posljednjih šezdesetak godina. Pred kraj Drugoga svjetskog rata, a prije ulaska Crvene armije u Austriju, kip je radi zaštite od pljačke postavljen u uski prostor između dvojih vrata koja su spajala dvije sobe i zatim je cijeli prostor zazidan i ožbukano. Tu je stajao »zaboravljen« sve do trenutka kada je obitelj bila prisiljena započeti radove na obnovi zgrade. Ubrzo su se odlučili na prodaju i daljnji je tijek događaja dobro poznat. Autor se na jednome mjestu izruguje s »pametnim momcima« iz Austrije koji su dostavom izvozne licence dopustili da to izvanredno djelo napusti zemlju umjesto da završi u glasovitom Kunsthistorisches Muzeju u Beču.

O poblížem položaju na kojemu je kip mogao biti otkriven također su iznijete određene prosudbe i prije negoli je postalo neprijeporno da uopće potječe iz Salone. U radu iz 2009. Pochmarski je iznio konstataciju da se »u

5 <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/32209> (pregledano 22. travnja 2014.).

6 Stav svih autora o tome donosi E. Pochmarski 2009, str. 103, bilj. 4.

7 <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.pdf.N08644.html/f/37/N08644-37.pdf> (pregledano 24. travnja 2014.).

8 [http://www.nytimes.com/2010/06/19/arts/19iht-melik19.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/06/19/arts/19iht-melik19.html?pagewanted=all&_r=0) (pregledano 24. travnja 2014.)

posljednje vrijeme s velikom sigurnošću kao mjesto nalaza spominje jedan od dvojnih hramova na sjevernoj strani salonitanskog foruma.<sup>9</sup> Budući da je ta tvrdnja zbog očite i konkretne materijalne vrijednosti svoje mjesto našla u aukcijskom katalogu kuće Sotheby's, kod novoga vlasnika, kao i aktualnih izlagatelja, potrebno ju je podrobnije pretresti.

Pochmarski tvrdnju o navodnom mjestu otkrića potkrepljuje citatom rada J. Jeličić,<sup>10</sup> no u njezinu tekstu nigdje eksplicitno ne stoji da je kip otkriven na salonitanskom forumu, a kamoli u jednom od tamošnjih hramova.<sup>11</sup> Ona zapravo prenosi pretpostavku D. Rendića-Miočevića – motiviranu interpretacijom carskoga natpisa iz podruma Dioklecijanove palače, po njemu donijetog s foruma iz Salone – da je izgradnjom hramova-blizanaca »obilježen« uspješan završetak Batonova ustanka (tj. da ih suprotno Dyggveovu mišljenju valja datirati u sam početak 1. stoljeća), da je otkriveni natpis stajao na jednom od hramova, te da je s tim zahvatom moguće povezati i postavljanje dvaju kipova u oklopu, onoga koji je tema ovoga rada i već spomenutoga torza iz Arheološkoga muzeja u Zagrebu (koje uzgred naziva Augustom i Tiberijem).<sup>12</sup> Iako navodi podatak da je kip iz Zagreba podrijetlom s Visa, a ne iz Salone, o čemu će još biti govora, Jeličić pristaje uz Rendićevo tumačenje i štoviše tvrdi da je Augustovu kipu par mogao tvoriti drugi sličan Tiberijev kip (koji nije otkriven).<sup>13</sup> Iz navedenoga je jasno da podatak o mjestu nalaza, kako ga navodi Pochmarski, nije sretno otkriveni podatak iz starije rukopisne ili usmene predaje, već (re)konstrukcija koja je možda razumno postavljena i moguća, ali je ničim nije moguće dokazati, barem ne do sretnog otkrića nedostajućih dijelova kipa. Moguće je da Pochmarski nije dobro razumio smisao hrvatskoga teksta, jer Rendić-Miočević kao moguće mjesto izlaganja kipova vidi prostor između malih hramova (tzv. tribinu), Jeličić uopćeno govori da su stajali na forumu, a Pochmarski ih neočekivano vezuje uz dvojne hramove, što je Rendić-Miočeviću samo kronološka poveznica. Da se veza kipa s prostorom foruma i tamošnjim građevinama nije nikako mogla uspostaviti već u 19. stoljeću, svjedoči pak činjenica da je točan smještaj foruma poznat tek od Dyggveovih istraživanja tridesetih godina 20. stoljeća.

Iz navedenoga proizlazi zaključak da kip sigurno potječe iz Salone te da je po svoj prilici otkriven na širem



Slika 2.

Tri-četvrtinski prikaz solinskog lorikata

prostoru foruma ili njegovih adjacencija, pri čemu se međutim nipošto ne smije isključiti pretpostavljeni položaj kurije niti sjevernije smještena kupališta.

### 3. Forma i ikonografija

Sačuvana su dva savršeno spojena dijela nekadašnjega kipa između kojih je široka i prilično jasno uočljiva fuga. Gornji dio uključuje torzo s dijelovima nadlaktica, izrađen do kraja plastičnoga ruba oklopa, a donji bedra i obje natkoljenice s pripadajućim dijelom oklopa (metalnim pterigama i kožnim trakama) i nošnjom ispod njega

9 E. Pochmarski 2009, str. 103.

10 E. Pochmarski 2009, str.103, bilj. 5.

11 J. Jeličić-Radonić 2008, str. 84 i d.

12 D. Rendić-Miočević <1952>, str. 170 i d., osob. str. 172-175.

13 J. Jeličić-Radonić 2008, str. 84-85, sl. 2.



Slika 3.  
Gornji dio torza solinskoga lorikata s prikazom Solove zaprege

(sl. 1-2). Sačuvana visina kipa iznosi 1,10 m,<sup>14</sup> iz čega se s punim pravom izvodi zaključak da je bio izrađen otprilike u prirodnoj veličini. Prikazan je u kijastičkoj pozi: stoji na desnoj nozi, a lijeva je izbačena u koljenu, desni bok je stoga podignut u odnosu na lijevi, no desno rame spuštено u odnosu na lijevo.<sup>15</sup> Obje ruke su nekoć bile položene blizu tijela, a lijeva savijena u laktu i gurnuta naprijed i u stranu. Osim »metalnoga« oklopa (*lorica musculata*) s dva reda zglobnih pteriga, kojega je rub na vratu i bokovima istaknut plastičnim okvirom, nošnju kipa čine kratka tunika vidljiva iznad koljena i na nadlakticama, kožnata podstava/oklop s bedrenim i ramenim trakama (pterigama) koje završavaju resicama te ogrtač (*paludamentum*) vidljiv na lijevom ramenu i leđima. Dva detalja nošnje zbog oblikovanja vrijedi posebno istaknuti. Prvi je tunika koja iznad desne natkoljenice pada u fino modeliranim okomitim naborima dok je na lijevoj nozi prebačena preko (ispred) koljena i oblikom nabora prati njegov pokret (sl. 1-2). Drugi su detalj kožnate pterige na ramenima koje su izrađene kao dva reda traka s resicama na krajevi-

ma. One na desnom ramenu odvojene su dubokim i brižljivo svrdlanim kanalima (posebno u gornjem redu, sl. 3), koji u toj mjeri nisu prisutni na lijevome ramenu. Ogrtač je na prednoj strani vidljiv samo u okrajku na lijevom ramenu, odakle pada na leđa u dva skupa nabora; jedan manji je okomito spušten, a drugi pada iza nadlaktice i očito je bio prebačen preko nedostajuće podlaktice ruke, i to s njezine vanjske prema unutrašnjoj strani. Na spoju između donjega i gornjega dijela oklopa, otprilike na sredini stražnje strane, nalazi se utor za koji je Schmid pretpostavio da je služio za učvršćivanje kipa uza stražnji zid ili postavljanje u niši.<sup>16</sup>

Od dviju naramenica (*epomides*) koje su u stvarnosti bile aplicirane na stražnjem dijelu oklopa i služile za povezivanje s prsnim dijelom, vidljiva je ona na desnom ramenu, dok je nasuprotna u polovici širine pokrivena draperijom ogrtača (sl. 3). Naramenice su inače tipičnoga oblika s pravokutnim istakom na kojemu su mehanizmi za učvršćivanje. Riječ je o dvjema dvostrukim alkicama na svakoj strani koje su okruglim zakovicama pričvršćene za na-

14 W. Schmid 1924, str. 45 donosi visinu 1,10 m; istu dimenziju prenosi K. Stemmer 1978, str. 56, a E. Pochmarski 2009, str. 104 donosi sve dimenzije: visinu 1,106 m, visinu gornjega dijela 0,625 m, širinu 0,62 i debljinu 0,60 m.

15 Kao što je i uvriježeno u studijama ovakve vrste, svi navodi o dijelovima tijela (lijevo-desno) donose se iz perspektive kipa, a ne iz perspektive promatrača.

16 W. Schmid 1924, str. 47, bez slike. Jedinu sliku navedenoga mjesta donosi E. Pochmarski 2009, str. 104, sl. 3.

ramenicu i oklop te su povezane vezicama. Desna je naramenica ukrašena motivom palmete,<sup>17</sup> dok je na lijevoj bilo mjesta za samo nekoliko listića palme. Rubovi naramenica istaknuti su jednostavnim ravnim okvirom.

Reljefna dekoracija oklopa koncipirana je u dva dijela odvojena valovitom linijom nalik motivu pasjega skoka (položenom neposredno ispod grudiju), čija je svrha, čini se, simbolizirati morsku površinu (sl. 1-3). Gornji dio ispunja frontalno prikazani Solov (Helijev) četveropreg (sl. 3). Po par konja okrenut je u svaku stranu i prednjim nogama se propinju (izranjaju) iznad valovnice. Unutarnji par konja pogledava prema božanstvu koje na glavi nosi radijalnu krunu s osam zraka i vidljivo je u isječku polufigure. Glava desnoga vanjskoga konja pokrivena je draperijom ogrtača. Bog je raširio ruke u kojima drži uzde, ali se taj detalj zbog figura konja ne vidi. Kola su otvorenog tipa s jednom okomitom i jednom vodoravnom gornjom prečkom, čiji spoj ispunja ukras u vidu lavlje glave na čiji

ustima visi alka.<sup>18</sup> Odjeća mu je krajnje stilizirana, ali se čini da uključuje donje odijelo koja pada preko ramena i ogrtač prebačen preko lijeve ruke. Kosa mu je prikazana u dugim valovnicama koje padaju do vrata.

Ispod valovnice je prikaz tropeja s Viktorijama / Nikama (sl. 4). Krilate božice pobjede stoje na plitkim reljefno istaknutim bazama (koje su dijelom oslonjene na vitice) i postavljaju dva štita – lijevi izduženi šesterokutni i desni ovalni – dok su ispod tropeja odložena još tri istovjetna štita – dva šesterokutna na lijevoj strani, koji su naslonjeni jedan na drugi i vide se samo u profilu,<sup>19</sup> i treći ovalni zdesna. Prvi su pojednostavnjene »iskucane« dekoracije uokolo ruba, a ovalnom je rub jasno izveden ravnim okvirom, perlantom trakom i unutarnjim dekorom nalik pasjem skoku, dok mu je umbo uokviren urezanim linijom i perlantim profilom, a samo ispupčenje nazubljenim perlantim motivom nalik kruni zidina.<sup>20</sup> U donjemu dijelu, dijelom iza tropeja, pridodaju se još dvije elegantne vitice i nadolje okrenuta palmeta.



Slika 4.  
Donji dio torza solinskoga lorikata s prikazom tropeja

17 E. Pochmarski 2009, str. 105 izričito navodi da je riječ o sedmerolisnoj palmeti.

18 Najbolji opis toga detalja scene donosi W. Schmid 1924, str. 46.

19 W. Schmid 1924, str. 56 govori o samo jednom štitu. Da je riječ o više, tj. najmanje dva štita, uočava i E. Pochmarski 2009, str. 106.

20 Detaljima dekoracije štitova dosada nije posvećena adekvatna pažnja.



Slika 5.  
Detalj s pokrivalom i odjećom tropeja te desnom Viktorijom

Tropej je formiran od nižega debla podrezanih grana na koji je nataknuo kraće odijelo koje podsjeća na tuniku i povezano je u struku te pokrivala koje je nataknuo na vrh panja (sl. 4-5). Čvorasta struktura debla fino je predložena s tri bušene rupice,<sup>21</sup> a još jedna rupica izbušena je na više položenoj podrezanoj grani. Pokrivalo prema Schmidu treba prepoznati kao kožnu kapu učvršćenu vrpcom, u čemu ga slijede i kasniji autori.<sup>22</sup> Scena ukrašavanja tropeja oružjem krajnje je živopisna (sl. 4). Lijeva Viktorija prikazana je sprijeda, donjega dijela tijela u tri-četvrtinskoj pozi (u okretu nalijevo), ali gotovo *en face* prikazana torza, i glave usmjerene prema tropeju, u desnom profilu. Gornji dio lica od nosa do vrha tjemena je oštećen. Krila su joj visoko podignuta s fino naznačenim perjem. Draperija donjega odijela, zacijelo nekakve lagane tunike, dražesno klizi s lijevoga ramena otkrivajući lijevu dojku, dio draperije (?) prebačen je preko lijeve ruke odakle visi sve do koljena, a ogrtač šaljivo klizi po bokovima i učvršćen je čvorom postavljenim točno ispred erogene zone. Lijevom rukom Viktorija drži predmet koji Schmid prepoznaje kao držač štita, no Stemmer u njemu s pravom vidi veliki čavao ili neku vrstu klina koji pribija s jasno vidljivim čekićem u visoko zamah-

nutoj desnoj ruci (sl. 5).<sup>23</sup> Ispod lijeve ruke jasno se vide dva vodoravna proreza na štitu, koja zasigurno predstavljaju držač s unutarnje strane, tako da Schmid oko njegova postojanja ipak nije pogriješio. Iznad držača i ispod njega jasno se naslućuju pokušaji prikazivanja nekakva dekora, ali njihov karakter zbog maloga formata nije moguće odgonetnuti. Za donji se tek može ustvrditi da je oblika manje-ga okruglog polja (svojevrsnog klipeja), a primjećuje se i prilično stilizirana dekoracija rubom štita izvedena u obliku kockastih perlica. Desna Viktorija je prikazana s leđa, u tri-četvrtinskoj pozi, u okretu nadesno prema tropeju, s osloncem na lijevoj nozi i desnom savijenom u koljenu. Glava joj je također prikazana u profilu, ali lijevom. Detalji fizionomije i češljanja kose dosta su dobro prikazani i očuvani (sl. 5). Profil lica formiraju dvije linije – jedna se od čela ravno spušta prema vrhu nosa, a druga se od nosa i gornje usnice uvlači prema bradi. Kosa je počešljana po sredini tjemena i bačena postrance te na potiljak, a od sredine čela se izvlači i nekoliko pramenova koji idu preko ušiju i gurnuti su na potiljak, očito su svezani u neku vrstu obruča iz kojega je kosa izvučena i svezana u čvor, a jedan mali jedva vidljivi uvojak spušta se niz vrat prema lijevom krilu.<sup>24</sup> Valov-

21 E. Pochmarski 2009, str. 106.

22 O karakteru odijela i pokrivala usp. W. Schmid 1924, str. 46, 49 i d. koji u pokrivalu vidi kapu od kože ili krzna (njem. *haube*), tipičnu za keltske narode, i K. Stemmer 1978, str. 56 koji koristi izraz *fellmütze* (poljska kapa). Usp i E. Pochmarski 2009, str. 106 koji se ne protivni takvom prepoznavanju »pokrivala« tropeja i također govori o kapi (*mütze*).

23 W. Schmid 1924, str. 46; K. Stemmer 1978, str. 56. S takvim se tumačenjem scene slaže i E. Pochmarski 2009, str. 106.

24 Dosta uopćeni karakter frizure spominje E. Pochmarski 2009, str. 106.

nice na ušima nešto su plastičnije modelirane. Odjeća se sastoji od dva odijela. Donje odijelo je tunika širokog kroja koja pokriva gornji dio tijela i formira rukave, a gornje je odijelo ogrtač koji je drapiran oko bokova i nabori mu se jasno vide na leđima. Lijevo krilo je u neprirodnom položaju, očito iz razloga da svojom površinom ne zakrije znatan dio lika. U rukama Viktorija drži ovalni štit koji podiže i sprema ga se okačiti na tropej. Na strani okrenutoj prema gledatelju istaknut je umbo štita okružen stiliziranom deveterokrakom zvijezdom, a duž ruba štita naznačen je dekor nalik kruni gradskih zidina (cik-cak linija).

Ispod reljefno istaknutog pupka, u samome dnu prsnog dijela oklopa, prikazana je prema dolje okrenuta palmeta formirana od devet listova i dviju manjih voluta na krajevima, a svi su povezani polukružnom trakom (sl. 4). Iznad nje se u gornjem dijelu pridodaje još jedan par voluta, povezan ravnom spojnom trakom, iz koje se pak razdvajaju dvije elegantne akantove vitice koje okreću svaka u svoju stranu, uvijaju se, formiraju medaljone i penju u pravcu oba pazuha. Smjer i izvedba vitica i pripadajućih medaljona identični su na obje strane (sl. 6-7). Vitice se najprije spuštaju ispod štitova i baza s Viktorijama, penju se u razinu njihovih nogu i formiraju prve medaljone koji su jednostavnije izvedbe s akantovim listovima kao popunom. Drugi i treći medaljon na svakoj strani su u istoj visini, prvi se uvija prema sredini oklopa, a drugi prema vani, i ispunjeni su jednostavnijim cvjetovima – rozetama. Po jedan medaljon iznad njih je s već nešto kompleksnijim prikazom rozete koji teži da prikaže i drugi red latica cvijeta, a posljednji medaljoni na vrhu nose prikaze rozeta sa središnjim tučkom i po dva reda gusto zbijenih listova.<sup>25</sup> Vitice na svakoj strani završavaju trolisnim polupalmetama krajeva okrenutih prema bočnom spoju oklopa. Cijelim putem iz vitica izbijaju manji ili veći listovi.

Ispod istaknutoga okvira reljefnoga oklopa nalaze se dva reda »metalnih« pteriga sa »zglobnom« konstrukcijom (tzv. šarnirom). Prostor iznad zglobova svih pteriga prednje strane do ruba oklopa ispunjen je dekorom vegetabilnoga karaktera. Izmjenjuju se tri motiva: nasuprotno postavljene vitice s palmetom okrenutom prema gore, identične vitice s rozetom i stilizirani trolisni lotos s po-

krajnjim listovima okrenutim prema dolje (sl. 8, 10-11). Pterige su nešto izduženije forme s izrazito jezičastim završecima. Rub im je formiran od uskoga ravnog vanjskog okvira i unutarnjega motiva gusto nanizanih perlica (sl. 8-9). Središte im ispunja dekor čiji je vegetabilni dio izveden u nižem reljefu, a onaj animalnoga i antropomorfno-ga karaktera u višem reljefu, kao posljedica imitacije pravih aplika s brončanih kipova (sl. 9). Opis pteriga koji slijedi donosi se od lijeve prema desnoj strani (gledano prema kipu). Na pterigama gornjega reda prvu slijeva (na desnom boku i malo otraga) ispunja teško određiva kosmata i bradata glava (sl. 9).<sup>26</sup> Nadesno se pravilno izmjenjuju pterige s dvostrukim ovnujskim glavama u kombinaciji s obješenom palmetom (četiri puta) i pterige s risovom ili grifonovom glavom s dvostrukim lotosovim cvjetovima i rozetom (tri puta – jednom i na središnjoj pterigi) (sl. 9-11).<sup>27</sup> Pteriga na lijevom boku, otprilike nasuprot one s bradatom protomom, nije ukrašena (sl. 11). Razlog je očito taj što ju je najvećim dijelom zakrivala draperija okomito spuštenog ogrtača pa se nije vidjela (ona ispod nje samo je ugrubo naznačena – sl. 11). O tome će detalju još biti riječi. U donjim pterigama naizmjenično su prikazani plamenasta palmeta sa sedam do devet listova koja izrasta iz vodoravne perlaste trake i *gorgoneia* (po četiri puta) (sl. 9-11).<sup>28</sup> *Gorgoneia* su prikazani bez krilaca u kosi i s čvrstim izbačenim obrazima. Kosa im je modelirana u plastičnim paralelno poredanim valovnicama koje padaju preko ušiju (sl. 9). Na leđima kipa pterige se visinom smanjuju u odnosu na one s prednjice, a dekor je naznačen, ali u plitkim grubim linijama. Počevši od neukrašene na lijevom boku, nižu se pterige s prikazom Gorgone, dvostruke ovnujske glave, palmete i ponovno ovnujske glave. U donjemu redu su iza poludovršene pterige jedna s palmetom, jedna s gorgonejem i ponovno dvije s palmetama. Vidljivo je da u rasporedu dekora poleđine nema određene pravilnosti i da su kombinirani motivi oba reda pteriga na prednjici.

Tri su glavna pitanja vezana uz naprijed opisani kip. Prvo se tiče tehnologije izrade, tj. pitanja od koliko je dijelova kip bio izrađen (spojen) i na kojoj mu je strani stajao potporanj, drugo je pitanje vrijeme izrade i osobe koju je prikazivao, a treće je pitanje radioničkoga podrijetla.

25 Specifičnosti u izvedbi rozeta do sada nisu bile predmet interesa.

26 W. Schmid 1924, str. 45, sl. 1 prepoznaje je kao glavu Hada koji nosi *polos*. K. Stemmer 1978, str. 57 preuzima njegovo mišljenje. E. Pochmarski 2009, str. 107 smatra da bi mogao biti posrijedi prikaz glave riječnoga boga.

27 W. Schmid 1924, str. 45 životinjske protome prepoznaje kao panterse glave, dok ih K. Stemmer 1978, str. 57 (shema), 163 (J) vidi kao glave risa ili grifona.

28 O terminu i motivu »plamenaste palmete«: K. Stemmer 1978, str. 57 (shema), 163 (O).



Slika 6.  
Prikaz tropeja i akantove vitice na lijevoj slabini



Slika 7.  
Prikaz tropeja i akantove vitice na desnoj slabini



Slika 8.  
Pterige na prednjici solinskoga lorikata



Slika 9.  
Pterige na desnom boku solinskoga lorikata



Slika 10.  
Tri-četvrtinski prikaz metalnih pteriga zdesna



Slika 11.  
Tri-četvrtinski prikaz metalnih pteriga slijeva



#### 4. Tehnologija izrade i izvorni izgled

U prvoj ozbiljnijoj studiji o kipu Schmid je izrazio mišljenje da je bio izrađen iz šest dijelova radi lakšega transporta (dva sačuvana dijela, glava, potkoljenice (?!), desna ruka i podlaktica lijeve), iz čega se podrazumijeva da bi bila riječ o importu.<sup>29</sup> Na istome mjestu naveo je i mišljenje da je potporanj bio uz lijevu nogu i da je preko njega padala i draperija ogrtača. Stemmer radi previd i uopće ne spominje kompozitnu narav kipa, zbog čega ga i ne uzima kao primjer u raspravi o tehnikama izrade gdje bi zasigurno našao mjesto. Njegov se stav može tek posredno iščitati iz činjenice da je kip svrstao u shemu V<sup>30</sup> za koju su karakteristični desna stojeća noga, lijeva u pokretu, naprijed gurnute ruke i ogrtač čiji je jedan okrajak vidljiv na lijevom ramenu, odakle pada na leđa, niz nadlakticu lijeve ruke i odatle je prebačen naprijed na njezinu podlakticu. Svi kipovi navedene sheme imaju bez iznimke potporanj uz desnu stajaću nogu, što je lako vidljivo uvidom u brojnu usporednu građu.<sup>31</sup> Štoviše, i kod svih drugih statuarnih shema potporanj je u pravilu uz nogu koja nosi težinu tijela.<sup>32</sup> U svojoj nedavnoj reviziji E. Pochmarski je s pravom kritizirao Schmidovu tezu o potpornju i prvi jasno zauzeo stav da se taj element morao nalaziti uz desnu nogu i da je na njega mogla biti oslonjena i desna podlaktica.<sup>33</sup> Nema sumnje da je glede prvoga potpuno u pravu; potporanj je gotovo sigurno morao stajati iza desne noge, no je li preko njega padala i desna ruka ne može se pouzdano tvrditi (vjerojatnije je da nije).

Budući da je bio u prilici izvršiti autopsiju kipa prije aukcije, Pochmarski je podvrgao reviziji i Schmidovu tezu o izradi kipa iz šest dijelova, a od velike je važnosti dopuna detalja, kojega je uočio Schmid, o izradi torza iz dva dijela (gornjega s oklopom i donjega s pterigama i nogama) od dvije navodno različite vrste mramora – gornjega od bijeloga i donjega od sivkastijega mramora slične osrednje veličine kristala.<sup>34</sup> Nakon provedene analize ustvrdio je da podlaktice nisu razdvojene od nadlaktica, već su s njima bile izrađene iz jednoga komada i odlomljene (!), da je utor za žljezni klin u de-

snjoj nadlaktici (ispod tunike) možda ostatak antičkoga ili poslijeantičkoga restauratorskog zahvata te da lijeva ruka nije predviđena za spajanje s podlakticom već je s njome također bila izrađena iz jednoga komada, ali je zbog loma mjesto prijeloma kasnije zaglađeno.<sup>35</sup>

Mišljenja sam da je u ponuđenoj interpretaciji previđeno nekoliko bitnih detalja. Prvi je taj da je lijeva ruka bila savijena u laktu, da je preko nje očito padala draperija ogrtača (prebačena s vanjskoga na unutarnji dio podlaktice) i da je potporanj bio na suprotnoj strani, za što se sve zauzima i Pochmarski. To onda znači da je ruka nosila znatnu težinu, tim više što je mogla držati i neki atribut (bodež?). Izraditi je u jednom komadu s torzom bez ikakva potpornja ili instalacije za ojačanje bilo bi unaprijed osuđeno na neuspjeh i ruka bi se odlomila. Budući da se na lijevom boku ostaci instalacije za ojačanje (poprečne spojke) ne vide, jasno je da u toj visini sigurno nije postojala. S druge strane, metalne pterige i kožne trake podstave na lijevom boku pokazuju jasne tragove nedorađenosti (sl. 11), što sigurno ima veze s padom ogrtača, ali ne mora nužno ukazivati na monolitnu izradu ruke. Naime, zapešće ruke ispred draperije bilo je izbačeno naprijed, nije smetalo pri izradi reljefa, pa je moglo biti i posebno izrađeno, što je, smatram, i bio slučaj i poznato je rješenje na mnogim primjerima.<sup>36</sup> Sva druga rješenja teško su moguća jer su u koliziji s više puta spomenutom izradom tijela kipa iz dva dijela: npr. možebitno postojanje poprečne spojke na potkoljenici ili jednoga tanjeg potpornja na koji se oslanjala draperija na prednjoj desnoj strani (gledano prema kipu), kakvoga npr. nalazimo na Trajanovu kipu izloženom u Fogg Art Muzeju.<sup>37</sup> Prema tome, gotovo je sigurno da Pochmarski nije u pravu glede monolitne izrade lijeve ruke.

Drugi zanemareni detalj je izvorni položaj lijeve ruke. Ona je očito stajala u obješenom i možda tek malo naprijed izbačenom i od tijela udaljenom položaju, što sugerira linija ramena i dijela nadlaktice. Ako nije stajao u lijevoj ruci, u njoj je mogao biti prikazan i neki od atributa. Takvo držanje i težina ponovno ugrožava ruku izrađenu u jednom komadu s tijelom, zbog čega smatram da to nije

29 W. Schmid 1924, str. 47.

30 K. Stemmer 1978, str. 56 i d.

31 K. Stemmer 1978, tab. 34 i d.

32 Rijetki su slučajevi da je potporanj uz nogu u pokretu ili iza nje. Za takav primjer usp. kip M. Holkonija Rufa iz Pompeja: P. Zanker 1988, str. 328, sl. 259. Kip je zanimljiv i stoga jer je kopija kipa Marsa Ultora: P. Zanker 1988, str. 198 i d., sl. 155a-b. Usprkos tome potporanj je uz drugu nogu, a postoje i manje razlike u izradi oklopa i detalja s pterigama.

33 E. Pochmarski 2009, str. 104.

34 E. Pochmarski 2009, str. 104 i d.

35 E. Pochmarski 2009, str. 104.

36 Usp. npr. K. Stemmer 1978, tab. 2, sl. 1 (Cherchel), tab. 6, sl. 3 (Ostija), itd. Dobru ilustraciju kipa iz Cherchela donosi i C. C. Vermeule 1980, str. 101, sl. 58.

37 Usp. K. Stemmer 1978, str. 58-59, kat. V 4, tab. 35, sl. 3; C. C. Vermeule 1980, str. 95-96, sl. 55.

bio slučaj. Da je tome tako pokazuje i potpuna doradenost pteriga na desnom boku (sl. 9). Da je ruka kojim slučajem bila izrađena iz jednoga komada, one se u jednom dijelu ne bi mogle izraditi do kraja, kao što je to slučaj na lijevom boku. Taj detalj je Pochmarskom promakao. Zakrivljanje spoja izbačenim rubom tunike logičan je pak izbor poznat na mnogim carskim skulpturama istočne jadranske obale.<sup>38</sup> Prema tome, kip je izvorno morao biti izrađen od najmanje pet dijelova: torza s nadlakticama (1), baze s potpornjem, nogama i bedrima (2), glave (3), većega dijela desne ruke (4) i zapešća lijeve ruke (5). Kakvom vrstom instalacije su spojena dva preživjela dijela kipa nije poznato jer ispitivanje te vrste nije nikada provedeno. U izvornom i cjelovitom stanju kip je impostacijom, položajem potpornja, držanjem ruku i padom ogrtača (tj. shematski) mogao izgledati poput lorikata iz berlinskoga Državnog muzeja.<sup>39</sup>

O pitanju je li kip bio oslikan i nalaze li se na njemu ostatci boja, u dosadašnjoj literaturi nema podataka. S obzirom da su primjeri takve prakse relativno česti, tragovi boja ne bi bili nimalo neočekivani. S fotografija njihove ostatke nije moguće zamijetiti.

## 5. Datacija i atribucija

Metodološko polazište svoga istraživanja Schmid je objasnio u prvim redcima rada riječima da na vrijeme postanka salonitanskoga kipa i osobu koju je prikazivao najbolje upućuje ikonografija (reljef) oklopa.<sup>40</sup> Glavnu pažnju posvetio je prikazu tropeja i zaključio da je ikonografski – odijevanjem u tuniku i pokrivanjem s »kapom učvršćenom trakom« – blizak istovjetnim prikazima u obrtu, gliptici i kamenoj plastici Augustova doba (gemma Augustea, gladijatorski šljem iz Pompeja, gardunski tropej i dr.).<sup>41</sup> Ostalih dijelova ikonografije tek se usputno dotakao, nešto više onih na pterigama, a vrlo malo prizora Solove zaprege. Posebice je bilo važno opažanje da se sličan prikaz tropeja pojavljuje i na ranije spomenutom

kipu iz Arheološkoga muzeja Zagreb (tzv. torzo II u njegovu radu), za kojega je tada vladalo uvjerenje da također potječe iz Salone (danas znamo da je iz Ise – Visa),<sup>42</sup> a koji je dobio veoma važno mjesto u predloženoj interpretaciji i pretpostavljenoj kronologiji; za Schmidu je on replika solinskoga kipa nastala u kasnijim godinama Tiberijeve vladavine.<sup>43</sup> Dva su najvažnija zaključka u Schmidovu radu glede datacije i atribucije solinskoga kipa: da je posrijedi imitacija nekoga brončanog kipa iz kasnijega Augustova doba, te da je vjerojatno pripadao Tiberiju kojeg je slavio kao pobjednika nad Panoncima i Delmatima (ustanak iz 6. – 9. godine).<sup>44</sup>

Stemmerov je metodološki pristup proučavanju kipova u oklopu, pa tako i solinskoga, mnogo složeniji i neophodno ga je ukratko pojasniti, ne zbog protuteže Schmidovu, već zato što ima implikacije na uporabu komparativno-tipološke metode. Stemmer smatra da smo, suočeni s činjenicom da je većina izvornih modela (prototipova) oklopljenih kipova izgubljena ili nedokučiva, prisiljeni na kreiranje apstraktnoga načela podjele kipova na sheme, pri čemu bi jednu shemu određivali stav tijela, položaj ruku te položaj i drapiranje ogrtača.<sup>45</sup> Rezultat je stvaranje dvanaest temeljnih tipova (*Grundtypen*) označenih rimskim brojevima I do XII i još šest od njih zavisnih varijanti (nekad primjercima i brojnijih – npr. IIa i XIIa). Svaki od temeljnih tipova uključuje određeni broj kipova kao predajnih oblika jednoga jedinog tipa nastalog prema vrlo ranom zajedničkom prototipu među kojima se nalaze oni koje Stemmer naziva »prethodnici« replika, replike ili slobodnije kopije, ali i verzije i nove kreacije (transformacije) prototipa.<sup>46</sup> Prema dekoraciji prsnoga dijela oklopa svaki se tip dalje dijeli na niz tipova i verzija (podtipove), u čijem određivanju likovne teme postaju presudan kriterij; izgled i dekoracija »metalnih« pteriga, oblik i duljina kožnih traka / pteriga sporednoga su značenja.<sup>47</sup> Teme i motivi prsnoga dijela oklopa po Stemmeru nemaju isto značenje. Postoje motivi koji nisu u vezi s pripadajućom

38 Usp. npr. istovjetan spoj desne ruke Tiberijeve kipa iz Nina: M. Kolega 1998, str. 87 i d., sl. 3; N. Cambi 1998, str. 47, sl. 6, gdje se donosi i starija literatura. Idenitičan spoj ima i tzv. August iz svetišta u Naroni: E. Marin – M. Vickers 2004, str. 143 i d., sl. na str. 152, 153 i 155.

39 K. Stemmer 1978, str. 60-61, kat. V 8, tab. 36, sl. 4 (glava mladoga M. Aurelija nije izvorna; kip se datira u raspon od Klaudijeva do Trajanova doba, a Stemmer ga stavlja u kasnije Klaudijevo ili Neronovo doba). Ovaj primjer donosi se i stoga što oblikom i dekorom pteriga te kožnih traka predstavlja jednu od potencijalnih kronoloških usporedbi za to doba: E. Pochmarski 2009, str. 111.

40 W. Schmid 1924, str. 45.

41 W. Schmid 1924, str. 49 i d., sl. 3-7.

42 Podrijetlo kipa utvrdio je B. Gabričević 1968, str. 57 i d., bilj. 67. Kao komad s Visa kip navodi i K. Stemmer 1978, str. 78, kat. VII 5. Za interpretaciju usp. N. Cambi 1998, str. 53, sl. 24 i S. Ivčević 1998, str. 77 i d., sl. 2-3, gdje se donosi iscrpan prikaz povijesti izučavanja.

43 W. Schmid 1924, str. 49, 53.

44 W. Schmid 1924, str. 47 i d., 52-53.

45 K. Stemmer 1978, str. 2, 5 i d.

46 Za shemu V usp. K. Stemmer 1978, str. 71.

47 K. Stemmer 1978, str. 152 i d.

shemom, a postoje i oni koji su ovisni o shemi te se mogu podijeliti na glavne i sporedne.<sup>48</sup>

Solinski kip Stemmer je s još tridesetak primjeraka svrstao u shemu – temeljni tip V (nastao prema augustovskom prototipu) i ustvrdio da je »sigurno stariji od klaudijevskog torza iz Zagreba«, složio se s opservacijom da jasna i precizna izvedba reljefne dekoracije, posebice Viktorija na bazama, podsjeća na onu s brončanih primjeraka te je za Schmidovu objašnjenje sadržajne pozadine kipa i prikaza tropeja (veze s Tiberijem) istakao da nije protivno stilskoj analizi.<sup>49</sup> U zaključnom komentaru kataloškog dijela studije još je jednom ponovio slične konstatacije i kip stilski usporedio s fragmentom iz Granade i kipom iz Luvra (Stemmer V 24 i V 2).<sup>50</sup> U odnosu na Schmida, Stemmer je prema tome dataciju solinskoga, a s njime i zagrebačkoga kipa, ipak premjestio za koje desetljeće naprijed. Dok je za Schmida solinski kip Tiberijev, ali iz kasnijega Augustova doba, za Stemmera je prije svega iz Tiberijeva doba, iako ostavlja mogućnost da je mogao pripadati Tiberiju.

Osim što je dao kritički prikaz Schmidova i Stemmerova teorijskog modela,<sup>51</sup> Pochmarski ih je pokušao dopuniti i problemu datacije i atribucije solinskoga kipa pristupiti putem analize oblika i dekora pteriga u kombinaciji s rezultatima do kojih su došli njegovi prethodnici.<sup>52</sup> Navevši koje su osnovne karakteristike oblika i dekora pteriga i kožnih traka Augustova, Tiberijeva, kasnijega Tiberijeva i ranijega Klaudijeva doba, Klaudijeva doba, kasnijega Klaudijeva i Neronova doba te na kraju flavijevskoga doba, Pochmarski je za svako od njih ponudio najbolje usporedbe i zaključio da ta građa manjim dijelom potječe iz Tiberijeva i Klaudijeva vremena, a većim dijelom od kasnijega Klaudijeva doba vremena Flavijevaca (!). Ipak, pomalo neočekivano, na kraju je zauzeo stav identičan Schmidovu – da je kip nastao krajem Augustova doba, i to u Saloni (!), a bio postavljen u čast Tiberija i njegovih iliričkih pobjeda.

Drugi autori nisu tako svestrano analizirali kip i uglavnom su se koristili rezultatima prethodno spomenutih istraživača, no ipak nerijetko se u mišljenjima udaljavaju od njih. Navest ću samo one najvažnije. U radu u ko-

jem je obradio kip u oklopu iz minhenske Gliptoteke, J. Sieveking je prihvatio Schmidovu dataciju u Augustovo doba.<sup>53</sup> Nepotrebnu zbrku oko solinskoga i viškoga kipa stvorio je C. C. Vermeule (III) koji ih u studiji o helenističkim i rimskim oklopljenim kipovima donosi pod jednim kataloškim brojem (44), izražava »sumnju« da su posrijedi dva kipa i datira ih od oko 30. do oko 60. godine 1. stoljeća (pri tome Vermeule uopće ne citira Schmidov rad!).<sup>54</sup> I domaći autori zuzimali su o kipu različita stajališta. Iz Schmidove je interpretacije izrasla teza koju je prvi zastupao D. Rendić-Miočević da bi kip iz Augustova doba (solinski) mogao prikazivati samoga Augusta, a onaj iz Tiberijeva doba (u Zagrebu) Tiberija.<sup>55</sup> Kao što je već bilo prezentirano, ona je našla svoje pobornike i u novije doba.<sup>56</sup> Na tragu Schmidove i Stemmerove analize su pak redci koje je o kipu u više navrata napisao N. Cambi. Njegovo je opetovano mišljenje da je kip iz Tiberijeva doba i da je po svojoj prilici i pripadao Augustovu nasljedniku.<sup>57</sup>

Interpretacije i teze koje su o solinskom kipu podastri li Schmid, Stemmer, Pochmarski i drugi autori nije jednostavno dopuniti, a kamoli ih relativizirati ili obezvrijediti. Ipak, mišljenja sam da se nakon ponovnoga pretresanja nekih sadržajnih razina – prije svega ikonografske i stilske – ponuđenim tezama o dataciji i atribuciji mogu uputiti određene dopune i korekcije.

Općeprihvaćenoj Schmidovoj opservaciji da izvedba reljefa na oklopu podsjeća na onu s brončanih kipova nema se što posebno dodati ili oduzeti. No valja se zapitati ima li ta veza apsolutnu kronološku vrijednost. Uspoređujući izvedbu s onom na zagrebačkom torzu, Schmid je zapravo zauzeo stav o linearnom razvoju, kod kojega bi primjerci koji imaju »brončane« manire izvedbe i dekoraciju u dubljem i preciznijem reljefu bili stariji od onih bez takvih manira s plošnijom i manje detaljnom izvedbom. Taj pristup nije nelogičan, ali sam za sebe može biti upitan imamo li na umu da su pojedini formativni elementi oklopa u Augustovu razdoblju preuzimani s klasičnih uzora, a brončani kipovi Augustova doba postajali su pak prototipovi kasnijima.<sup>58</sup> Je li iz toga razloga moguće da se

48 K. Stemmer 1978, str. 123 i d., bilj. 349 (motiv valovnice podno Solove zapregel), 152 i d. (glavni i sporedni motivi), osob. 155 i d. (motiv tropeja), 158 i tablica Die Bildmotive des Brustschmuckes und ihre chronologische Verteilung.

49 K. Stemmer 1978, str. 56 i d., bilj. 170-171.

50 K. Stemmer 1978, str. 70.

51 E. Pochmarski 2009, str. 107 i d. (Stemmer), 109 (Schmid).

52 E. Pochmarski 2009, str. 109-112.

53 J. Sieveking 1931, str. 10, 20.

54 C. C. Vermeule 1959-1960, str. 39, kat. 44 (45).

55 Usp. bilj. 12. Tezu da kip iz Visa / Zagreba prikazuje samoga Tiberija zastupao je i B. Gabričević 1968, str. 58.

56 Usp. bilj. 11 i 13.

57 N. Cambi 1998, str. 49-50; 2002, str. 121; 2005, str. 29-30, sl. 131; 2013, str. 17, sl. 16, gdje autor smatra da je kip iz Visa / Zagreba nešto mlađi, tj. iz Klaudijeva doba.

58 Za jedan od takvih primjera usp. C. C. Vermeule 1959-1960, str. 18, gdje se navodi i dr. literatura (lik koji prima stjegove Parta na oklopu Prima Porta Augusta).

npr. na kipu iz Klaudijeva doba kao prežitci pojave formativni i stilski detalji Augustova vremena? Pochmarski je s pravom primijetio da Stemmer nigdje nije pobliže odredio značenje izraza »temeljni tip« u odnosu prema originalu ili prototipu, a ostalo je i nejasno u kojoj mjeri replike predstavljaju jedan tip u originalnom izgledu (!), a u kojoj se nove kreacije udaljavaju od prototipa.<sup>59</sup> Da linearni pristup ne treba uzeti zdravo za gotovo pokazuje primjer znamenitoga kipa iz Cherkela kojega dijelom karakteriziraju slični »brončani maniri« – primjerice figure u središnjem dijelu oklopa postavljene na baze – a od različitih je autora datiran u širok vremenski raspon od Augustova doba (!) pa sve do druge polovine 2. stoljeća po Kristu.<sup>60</sup> K. Stemmer, čije mišljenje zasigurno ima najveću težinu, datira ga u Klaudijevo doba, što bi išlo u prilog pretpostavci da se kipovi nastali prema brončanim prototipovima Augustova doba mogu pojaviti i tijekom kasnijeg 1. stoljeća po Kristu, a ne nužno samo u prvim godinama poslije kipa Prima Porta Augusta.<sup>61</sup> Schmid je na zaključak o augustovskom postanju solinskog kipa pored niza detalja navela i ikonografija tropeja na zagrebačkom kipu, za kojega je on vjerovao da također potječe iz Salone, na što s pravom upozorava i Pochmarski.<sup>62</sup> To nikaško ne treba smetnuti s uma, i pitanje je bi li Schmidovi zaključci ostali isti da je znao da je kip otkriven na Visu (*Issa*).

Osim u brončanim manirima i stilskim značajkama reljefa, glavnu potvrdu za predloženu dataciju i posebice atribuciju Schmid je našao u specifičnoj izvedbi motiva tropeja. Važnost likovne teme tropeja kao jedne od »glavnih tema« na lorikatima prepoznao je, kako smo vidjeli, i Stemmer. Međutim, u interpretaciji njegova karaktera (ili stupnja »karakterizacije«) dva se autora znatno razilaze. Dok je sama pojava tropeja s Viktorijama, zajedno s arheološkim kontekstom i sugestivnim razlozima, Schmidu dovoljna za povezivanje s Tiberijem, Stemmer opširno raspravlja o mogućem značenju toga prikaza na općoj razini i zaključuje da je simetrično postavljanje figura Viktorija / Nika dekorativno-simbolički prikaz bez kon-

kretno povijesne reference; alegorijski karakter imaju po njemu samo oni prizori tropeja u čijem podnožju čuče zatočeni barbari.<sup>63</sup> Mora se primijetiti da je i tropej s božicama pobjede bez zatočenika još uvijek samo jedna od ikonografskih izvedenica teme (u osnovi helenističkoga podrijetla) i stoga je pitanje u kojoj je mjeri Stemmerovo tumačenje prihvatljivo i primjenjivo na pojedinačnim spomenicima. Onako kako je koncipiran, prikaz tropeja na solinskom kipu na prvi pogled zaista ima malo veze sa spomenicima / prikazima koji se neprijeporno mogu povezati s Tiberijevim iliričkim pobjedama – čuvenom gemom Augustejom i gardunskim tropejem<sup>64</sup> – što je primijetio, po mome sudu opravdano, već Pochmarski.<sup>65</sup> Na oba spomenika naime ispod tropeja sjede parovi zatočenih barbara koji na kipu izostaju. Jedine dodirne točke postoje u izvedbi elegantnih vitica i štitova (posebice šesterokutnih), od kojih su zadnji na tropeju s Garduna okrenuti u odnosu na prikaz s kipa. Imajući u vidu te razlike nemoguće je ne postaviti sljedeće pitanje: da je naručiteljima ili majstorima koji su izradili solinski kip bilo važno povezivanje kipa s panonsko-delmatskim ustankom, ne bi li umjesto palmete u dnu oklopa također prikazali pobjeđene neprijatelje, kao što je to uostalom slučaj na znatno lošijem kipu iz Zagreba? S donošenjem ishitrenih zaključaka ipak valja pričekati jer se ne smije smetnuti s uma da je taj detalj mogao biti nadomješten izvedbom potporna u obliku figure zarobljenika, kao što je to npr. slučaj s akefalnim kipom iz Olimpije (Vespazijan?) kojemu je kićenje tropeja također središnji i glavni motiv oklopa.<sup>66</sup>

U prepoznavanju panonsko-delmatskoga (»ilirskog«) karaktera prikazanoga tropeja veliku važnost imala je identifikacija predmeta kojim je tropej pokriven. Schmid ga je odlučno prepoznao kao okruglu kožnu kapu po sredini poprečno privezanu vrpcom, upozorio da je sličan element nošnje tipičan za Kelte, kao i to da je prikazan na gardunskom tropeju (lijevi zarobljenik), što bi značilo da je »poljska« kapa bila i element »ilirske« nošnje, a cijelu je interpretaciju potkrijepio navodno identičnim prikazom kape

59 E. Pochmarski 2009, str. 108.

60 K. Stemmer 1978, str. 10 i d., bilj. 43, kat. I 5, tab. 2-3. Usp. bilj. 36.

61 K. Stemmer 1978, str. 12, 21.

62 E. Pochmarski 2009, str. 109.

63 K. Stemmer 1978, str. 156.

64 Gemma Augustea: E. Zwierlein-Diehl 2008, str. 98 i d., br. 6, sl. 38-65, osob. 108 i d. gdje autorica zauzima stav da gema prikazuje pobjedu Tiberija i Germanika nad Dačanima i Panoncima, ali helenističkim likovnim jezikom, te navodi da je kao pokrivalo tropeja upotrijebljena poljska kapa u funkciji kacige, najvjerojatnije od krzna. Gardunski tropej: N. Cambi 1984, str. 77 i d., sl. 1-5, osob. 82 i d., gdje se izrada datira u drugo desetljeće 1. stoljeća, a prikazi zarobljenika identificiraju kao Delmati i Panonci. N. Cambi 2005, str. 24, bilj. 52 (s bibliografijom!), sl. 21-24. Pregledno o povijesno-ikonografskoj vezi dvaju spomenika: M. Abramčić 1937, str. 7 i d., osob. 11 i d., sl. 1-7.

65 E. Pochmarski 2009, isto mj.

66 K. Stemmer 1978, str. 33, kat. III 4, tab. 17, sl. 4. Usp. i C. C. Vermeule 1980, str. 112, sl. 69.



Slika 12.  
Prikaz tropeja na kipu iz Visa / Zagreba

na kipu iz zagrebačkoga Arheološkog muzeja (sl. 12).<sup>67</sup> Stemmer je interpretaciju u cijelosti preuzeo, što ne čudi jer je sigurno kako kip nije vidio uživo. Osim što se o njegovoj sudbini u to vrijeme nije ništa znalo, potvrda je i jedina fotografija koju je preuzeo od Schmidta. Prihvatio ju je i M. Abramić u poznatoj raspravi o »predstavama Ilira na antiknim spomenicima«. <sup>68</sup> Schmidovu interpretaciju ikonografije tropeja odmjereno je analizirao tek Pochmarski koji je primijetio da na donijetim analogijama ima mnoštvo detalja koji u osnovi nisu usporedivi ili imaju malo veze s prikazom na kipu: na viškome kipu prikazana je po njemu samo okrugla kapa bez vrpce, prikaz na kacigi iz Pompeja ima malo veze s prikazom na kipu (s čime bih se u potpunosti složio), kapa s gardunskoga tropeja je s druge strane šiljastoga (koničnoga) oblika itd.<sup>69</sup> Zbog nemogućnosti uvida većina autora se o ikonografiji i njezinu značenju nije ni izjašnjavala i samo prenose ili prihvaćaju manje-više uvriježenu tvrdnju da je kip Tiberijev ili iz Tiberijeva doba.<sup>70</sup> Iako se nedostupnost kipa čini nepremostivom zaprekom u pokušaju analize tako sitnoga detalja, fotografije kuće Sotheby's objavljene na internetu, s mogućnošću velikoga povećanja (sl. 5), stvar ipak mi-

jenjaju. Već i površan pogled na spomenuti detalj pokazuje da je predmet prikazan na vrhu tropeja najlogičnije prepoznati kao kapu. Kako to često biva, moguća su i drukčija rješenja – npr. da je donji dio predmeta zapravo kapa kao neka vrsta podstave, a gornji jednostavna kasnolatenska kaciga poluloptaste forme, ili da je donji dio predmeta neka vrsta perike, a gornji dio kapa ili kaciga. Znači, moguće je da su posrijedi zapravo dva predmeta, no teza o kapi ipak je najuvjerljivija. Čini se kako je ovakvoj vrsti prikaza pokrivala tropeja, ako ne kao rodočelnik onda barem kao jedan od prethodnika, mogao poslužiti prikaz tropeja na unutrašnjem frizu hrama Apolona Sosijsanskoga u Rimu (sl. 13). Tamošnji je tropej prikazan na trijumfalnoj nosiljci (*ferculum triumphalis*), također je odjeven u običnu tuniku s ogrtačem oko ramena, a u funkciji pokrova po mom sudu služi debela vunena kapa (šubara) sličnoga oblika i visine kao i na kipu.<sup>71</sup> Čak joj je identičan i vodoravni procijep u kojemu Schmid vidi vrpču. Temeļjem navedene usporedbe Schmidovo čitanje ikonografije tropeja ocijenio bih kao uvelike prihvatljivo, no problem je što je dijelom odabrao loše analogije (posebice se to odnosi na gladijatorsku kacigu iz Pompeja).<sup>72</sup> Osim što je dobra sadržajna usporedba, prikaz tropeja s Apolnova hrama u Rimu je i dobar primjer da se izgled tropeja može, ali i ne mora uvijek odnositi na konkretnu (pojedinačnu) vojnu pobjedu. Drži se naime (ali bez konsenzusa) da je prikazani tropej dio trijumfalne povorke iz čuvenoga Augustova trostrukog trijumfa proslavljenog u tri dana 29. godine prije Krista, u čast Akcijske bitke, osvajanja Egipta, ali i ranijih pobjeda u Iliriku.<sup>73</sup> S obzirom na to da nema prepoznatljivih simbola Akcija i Egipta mogli bismo s pravom pretpostaviti da je u pitanju baš pobjeda u Iliriku, tim prije što iz Rimske povijesti Diona Kasija doznajemo da je prvi dan trijumfa August slavio pobjede nad Panoncima i Delmatima, Japodima i njihovim susjedima, ali kaže i da su slavljene pobjede nad nekim Germanima i Galima.<sup>74</sup> Nije bez važnosti napomenuti da neki drugi preživjeli elementi friza cele prikazuju prema tumačenju bitku Rimljana s Galima. Očito je dakle da se tropej referirao na pobjede nad različitim barbarskim narodima

67 W. Schmid 1924, str. 49 i d., sl. 2.

68 M. Abramić 1937, str. 12.

69 E. Pochmarski 2009, str. 109.

70 Usp. npr. N. Cambi 2013, str. 17, sl. 16 koji smatra da je kip Tiberijev i da prikazuje tropej podignut negdje u delmatskoj unutrašnjosti nakon slamanja ustanaka 6. – 9. godine. Dataciju u Tiberijeva doba, što ne znači nužno i pripisivanje kipa Tiberiju, prihvaćaju mnogi autori koji se kipa dotiču samo usputno. Njihov popis donosi S. E. Hijmans 2009, str. 397, kat. K2.6.

71 Usp. M. Bertolletti 1988, str. 144-145, br. 41, gdje se predmet opisuje kao »perici slično pokrivalo glave«. Usp. i P. Zanker 1988, str. 69, sl. 55.

72 W. Schmid 1924, nav. mj., sl. 4-5.

73 Usp. bilj. 71.

74 Cassius Dio, *Historia Romana*, 51, 21.



Slika 13.

Prikaz tropeja na fragmentu unutrašnjega friza hrama Apolona Sosijanskoga u Rimu

i da je njegov izgled pokušaj da se svi stave pod zajednički nazivnik. Debela kapa od krzna ima u tome očito veoma važnu ulogu.

Dovođenje u sumnju Schmidove teze da je tropej na kipu pokriven upravo »ilirskom« kožnom kapom slabi argumentaciju da tropej bezuvjetno treba vezati uz iliričke pobjede Tiberija i da kip pripada Tiberiju, ali takvu mogućnost još uvijek ne isključuje. Barem je nekoliko formativno-ikonografskih elemenata solinskoga kipa koji imaju vrlo dobro uporište i usporedbe na kipovima koji su sigurno ili s velikom vjerojatnošću datirani u Tiberijevo doba. To su prije svega oblik i dekor metalnih pteriga, izvedba dvostrukih ramenih kožnih pteriga i frizura desne Viktorije u sceni kićenja tropeja. Dva prvospomenuta detalja nalazimo zajedno npr. na kipu nepoznatog podrijetla koji se čuva u sklađištu Luvra.<sup>75</sup> Njegove su pterige malčice kraće i uže od augustovskih prototipova, ali su još uvijek duguljastog i jezičastog oblika i nisu previše zbijene, dekor prednjih pteriga je unificiran, ali izvedbe slične solinskom kipu (gornje prikazuju lavlje protome s palmetama, donje su s lotosovim cvijetom). Razlika je istaknutija kod donjega niza metalnih pteriga koje su dosta kraće od solinskih. Kožne trake gornjega reda na ramenima se fino izvijaju prema vani, iako

su one u donjem nizu također kraće. Zajednička je i pojava (oblikom slične) palmete ispod središnje teme oklopa. Generalna ocjena je da je pariški kip dosta lošije izrade i djeluje kruće i pomalo nezgrapne impostacije. Nažalost, ni on ne može poslužiti kao nepobitan dokaz vremena postanja solinskoga kipa jer mu datacija počiva ponajviše na stilskoj, iako dobro utemeljenoj analizi (Tiberijeva glava je moderna nadopuna). Stil češljanja desne Viktorije sa solinskog kipa razmjerno je unikatan ikonografski detalj, kao kronološki reper iskoristiv ponajprije zbog vrsne kakvoće prikaza (sl. 4-6). Prikazana je frizura koja je u modi kroz dosta dugo vremensko razdoblje, ali je u izvedbi valovnica preko ušiju (bez kovrča) s po jednim uvojkom sa svake strane koji se spuštaju na vrat i nešto šireg čvora na potiljku tipična upravo za kasnije Augustovo i Tiberijevo doba.<sup>76</sup>

Na solinskom kipu ima međutim i elemenata koji bi po mome sudu dataciju mogli pomaknuti koje desetljeće kasnije. Dva su od posebne važnosti: izvedba akantovih vitica s pripadajućim rozetama i tragovi svrdlanja. Izvedba akantovih vitica uglavnom je na tragu onih sa znamenite Are pacis: vitke su i elegantne, nisu previše gusto raspoređenih i mesnatih listova i nabijeno postavljenih cvjetova – rozeta. Međutim, završne rozete su jako bogate

75 K. Stemmer 1978, str. 57, kat. V 2, tab. 34, sl. 2, tab. 35, sl. 1.

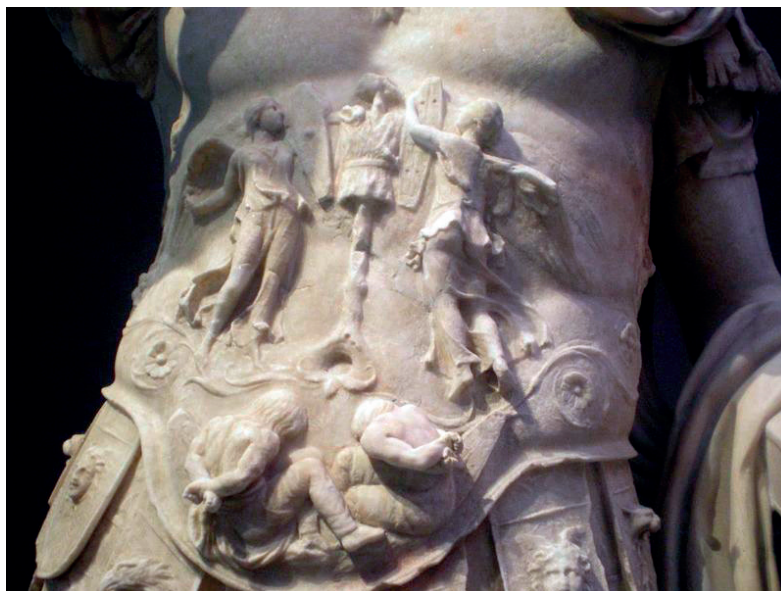
76 Za taj tip frizure usp. K. Polaschek 1972, str. 154 i d., sl. 6, br. 13 (ranije Augustovo doba), sl. 7, br. 8-9 (kasnije Augustovo doba), sl. 8, br. 2, 3 i d. (Tiberijevo doba). Od domaćih primjera usp. jednu manju, ali izvrsnu žensku glavu iz Nina: N. Cambi 2000, str. 47, br. 56, tab. 70-71. Stela obitelji Fufcius iz Salone (donji panel) potvrda je da se ova vrsta frizure pojavljuje i tijekom Klaudijeva perioda.

izvedbe s dva reda listova oko tučka. Takav se detalj osobito često javlja na kipovima kasnijega julijevsko-klaudijevskog postanja. Nalazimo ga npr. na dijelu torza iz Minturna koji Stemmer datira u Klaudijevo doba ili akefalnom kipu iz Arheološkoga muzeja u Veroni po Vermeuleu iz perioda od 30. do 60. godine.<sup>77</sup> U prvom slučaju vitičice izrastaju iz središnjega akantova busena, a u drugome iz palmete. Zanimljivi su i drugi detalji dekora. Na kipu iz Minturna središnja je tema oklopa Viktorijino kićenje tropeja i scena je po karakteru veoma slična solinskoj. Moguće je primijetiti i to da je desna Viktorija identične frizure kao i sestra joj na solinskom kipu. Na veronskom je pak kipu između ruba oklopa i pteriga izveden motiv pasjega skoka! Oba kipa nemaju motiv u gornjem dijelu oklopa, ali je to uvjetovano činjenicom da ga prekriva ogrtač spušten s desnog ramena zbog čega i pripadaju drugim statuarnim shemama. Ovi primjeri pokazuju da traganje za usporedbama solinskom kipu nikako ne smije biti ograničeno samo na primjerke iste sheme – temeljnog tipa.

Schmid i Stemmer ni jednom riječju ne spominju notornu činjenicu da je u izvedbi dekora solinskoga kipa primje-

tan trag upotrebe svrdla. To čini tek Pochmarski opisujući tri svrdlane rupice na panju tropeja.<sup>78</sup> No to nisu jedini tragovi svrdla. Čak i s fotografija koje je objavio Sotheby's i dopustio mogućnost njihova ekstremnog zumiranja (sl. 4, 8-11) evidentno je da su bušeni i pojedini dijelovi dekora gornjih pteriga. Bušeni su primjerice uvijeni završetci ovnujskih rogova, mjesto njihova dodira ili prostor oko njih, nozdrve risovih ili grifonskih glava i korijeni (prelasci) lotosovih listova (jedna do dvije rupice), a nekada i rozete ispod njih. Svrdlanje nije dominantno, ali je zastupljeno u mjeri većoj nego li je to slučaj na nekim kasnije datiranim primjercima lorikata, npr. onima iz ranijega flavijevskog doba.<sup>79</sup> Imajući u vidu da Stemmer za svrdlanje nije znao, a propustio je registrirati i kompozitnu tehniku izrade kipa (kakav je npr. prethodno spomenuti primjerak iz Minturna), koja se kao tehnološki fenomen po njemu može pratiti negdje od Klaudijeva pa do u Trajanovo doba,<sup>80</sup> pitanje je bi li kip datirao nešto malo kasnije da je bio svjestan tih činjenica.

Interesantnim se čini navesti jednu tehnološko-stilsku paralelu solinskoga kipa s Trajanovim kipom iz Gabija, danas u Luvru, koji je prema Stemmerovu mišljenju flavijev-



Slika 14.

Detalj Trajanova palimpsest kipa iz Gabija, danas u Luvru

77 Minturno: K. Stemmer 1978, str. 24, kat. II 3, tab. 11, sl. 4; Verona: C. C. Vermeule 1959-1960, str. 37, kat. 31A, tab. 6, sl. 19a; 1980, str. 56-57, sl. 18.

78 E. Pochmarski 2009, str. 106.

79 Npr. s akefalnim kipom iz Sabrathe koji se obično povezuje s Vespazijanom: K. Stemmer 1978, str. 62, kat. V 10, tab. 38.

80 K. Stemmer 1978, str. 127 s primjercima kataloških spomenika. Usp. i C. C. Vermeule 1959-1960, isto mj. (bilj. 77) koji kip iz Minturna smatra ranijim primjerkom navedene tehnike.

skoga postanja, a po Boschungu je možda i nešto stariji.<sup>81</sup> Naime, središnja je tema njegova oklopa ponovno tropej koji kite Viktorije, a pod tropejem sjede zarobljeni barbari. Zanimljivost je prikaza to što je dno debla naznačeno s tri svrdlane rupe, točno kao što je učinjeno na solinskom kipu (sl. 14). U sličnom su položaju i Viktorije, od kojih lijeva definitivno zamahuje rukom, ali ne stoje na bazama već su u lebdećem položaju. Dojam je da je torzo iz Luvra, kao i onaj iz Minturna, nastao na neprekinutoj radioničkoj tradiciji kojoj pripada i solinski kip.

Iako ga Stemmer uvrštava među teme od sporednoga značenja, prikaz Solove zaprege u gornjem dijelu oklopa svakako je jedan od potencijalno važnih kronoloških repa (sl. 3). Schmid mu nije posvetio dovoljno pozornosti. Istina, uočio je da se njegovom pojavom kip iz Salone povezuje s lorikatom iz Cerveterija (*Caere*), danas u Vatikanu (Lateranu), i još jednim iz Suse, izloženim u Torinu, ali ih je temeljem interpretacije njemu suvremene literature povezo s augustovskim i neposrednim postaugustovskim razdobljem. Zaključio da je ta scena u gornjem dijelu oklopa prethodila pojavi gorgoneja na istome mjestu te da je tzv. Kaligulin kipić iz Pompeja jedan od posljednjih takvih prikaza.<sup>82</sup> Iako od tada broj kipova s prikazom zaprege boga Sunca nije znatnije povećan, danas znamo da ih većina – ne i solinski – pripada Stemmerovoj shemi VIIa, da većina u donjemu dijelu oklopa ima palmetu s viticama te da osim Prima Porta Augusta većinom datiraju iz kasnijega klaudivijskog razdoblja.<sup>83</sup> Solinskom kipu likovno najbolje usporedbe i danas su kipovi u Vatikanu i Torinu. Interesantnima ih čini ne samo prikaz Solovih kola, od sredine oklopa odvojenih identičnim motivom pasjega skoka, nego i razmjerno srodan oblik metalnih pteriga (posebice na kipu iz Vatikana) te kombinacija animalnih protoma s palmetama i izvedba gorgona kao dijela njihova dekora. Kip u Vatikanu Stemmer pripisuje Kaliguli i datira ga od 39. do 41. godine, mlađi autori skloni su u njemu vidjeti Germanika ili Nerona, a po R.

Gergelu nosi prozirn timeru istočne vojne pobjede pod zaštitom boga Sunca i mogao bi pripadati Kaliguli ili još prije Klaudiju ili Neronu.<sup>84</sup> Razumno stoga izgleda stajalište C. C. Vermeula koji kipove u Vatikanu i Torinu stavlja u isti vremenski period od oko 30. do 60. godine i to u nizu par mjesta ispred solinskog kipa!<sup>85</sup> Dok bi po Stemmerovoj kronologiji solinski kip dakle bio najstariji poznati primjer teme frontalno prikazane Solove zaprege, po Vermeulu i novijim tumačenjima kipa u Vatikanu njezina pojava mogla bi biti dobrano mlađa nego li se to do sada mislilo.

## 6. Radioničko podrijetlo

Kako je već ranije spomenuto, po Schmidovu je mišljenju višedijelna izrada kipa motivirana lakšim transportom, što bi značilo da je u Salonu importiran i da se pretpostavljena izrada po nekom brončanom originalu dogodila najvjerojatnije u Rimu.<sup>86</sup> Stemmer je konstatirao da je sudeći po izvanrednoj kvaliteti kipa sigurno riječ o proizvodu radionica grada Rima!<sup>87</sup> Pochmarski je pitanju radioničkoga podrijetla kipa posvetio daleko najviše pozornosti motiviran otkrićem da su dva dijela kipa izrađena od dvije vrste mramora: gornji od bijeloga i donji od sivkastoga mramora slične osrednje veličine kristala.<sup>88</sup> U raspravi po pitanju jesu li oba dijela izvorni segmenti iste cjeline ili su tek naknadno spojeni, iskoristio je komparativnu građu i rezultate Stemmerova istraživanja te zaključio da na zajedničku pripadnost ukazuju stilske značajke i savršena impostacija, da su vjerojatno posrijedi radovi različitih kipara unutar iste radionice (!) te da takva praksa prije ukazuje na lokalnu salonitansku produkciju (!) koju se može datirati u kasnije Augustovo doba.<sup>89</sup>

Iako je teza o salonitanskom podrijetlu kipa primamljiva, tjera na razmišljanje i golica maštu, mišljenja sam da za nju ipak nema dovoljno dokaza i da je na ovom stupnju poznavanja toga problema ishitrena. Opažanje da je sačuvani dio kipa izrađen od dvije vrste mramora moglo bi biti točno, ali temeljeno samo na vizualnoj identifikaci-

81 K. Stemmer 1978, str. 14-15, kat. I 9, tab. 6, sl. 1-2; D. Boschung 2002, str. 46, br. 6.6, tab. 29, sl. 3, str. 47.

82 W. Schmid 1924, str. 49.

83 K. Stemmer 1978, str. 95 i d., br. VIIa 1, tab. 64, sl. 1-2 (Susa / Torino, ranije Klaudijevo doba); VIIa 2, tab. 65, sl. 1-2 (Cerveteri / Vatikan, Kaligulino doba); VIIa 3, tab. 65, sl. 3 (Cartagena, Tiberijevo doba?) i tabelarni prikaz likovnih motiva na grudima s kronološkim rasporedom. Popis svih kipova 1. stoljeća donosi S. E. Hijmans 2009, str. 396 i d., kat. K2.1 i d. koji Stemmerovu popisu pridodaje tzv. Kaligulin kipić iz Pompeja (K2.3, sredina 1. stoljeća) i kip iz Leccea (K2.8, kraj 1. – početak 2. stoljeća).

84 O nalazu i atribuciji kipa iz Cerveterija s mišljenjima u starijoj literaturi: D. Boschung 2002, str. 86, br. 25.8, tab. 69, sl. 2 (atribucije Germaniku i Neronu!), 89, bilj. 530 (tumačenje M. Fuchs da prikazuje Nerona). O ikonografiji kipa usp. također R. Gergel 2001, str. 196-197, sl. 12.6 i bilj. 18 gdje se s pravom uočava povezanost kipova iz Cerveterija i Torina. Kipove katalogizira i LIMC 4/1, str. 606, br. 213 (Torino, pred-Klaudijevo doba), br. 214 (Caere, Kaligulino doba) (C. Letta).

85 C. C. Vermeule 1959-1960, str. 38-39, br. 41 (Vatikan), br. 42 (Torino).

86 Usp. bilj. 29.

87 K. Stemmer 1978, str. 57.

88 E. Pochmarski 2009, str. 104 i d.

89 E. Pochmarski 2009, str. 109 i d., osob. 112.



ji u opasnosti je da previdi dobro znanu činjenicu da čak i mramor iz istoga kamenoloma – izvađen na različitoj dubini ili na neznatno udaljenim lokacijama – može ostaviti dojam različitoga podrijetla. Samo kao primjer navodim slučaj dvaju naronitanskih kipova o kojima će biti riječi kasnije (br. 11 i 12), čiji je mramor opisan kao bijeli s finim zrnem i sivi s prugama (br. 11), odnosno žućkasto-bijeli i sivkasto-bijeli (br. 12), da bi analiza pokazala da je riječ o istom penteličkom mramoru.<sup>90</sup> Čak i da je riječ o dvije vrste mramora ostaje nejasno što bi u tome bilo toliko neuobičajeno. U nedostatku materijala ili želji za koloritom radionice su mogle pribjegavati različitim rješenjima, a čak i carski kipovi nerijetko imaju glavu izrađenu od druge vrste mramora u odnosu na tijelo.<sup>91</sup> Što se pak tiče dvodijelne izrade tijela skulpture, ta tehnika na našim prostorima najbolje primjere ima upravo u carskoj statuarnoj plastici otkrivenoj u priobalju provincije i to među kipovima u herojskoj nagosti i togatima. Tako je primjerice u Saloni otkriven gornji dio kolosalnog sjedećeg kipa boga ili cara koji se u donjem dijelu spajao u visini zdjelice (*pelvis*), očito na način da je sačuvani i zaobljeni dio torza nasjedao na udubljenje u donjemu dijelu omotanom draperijom palija, a zasebno su mu bila izrađena i leđa.<sup>92</sup> Vrlo sličan fragment identične izrade potječe i iz Osora.<sup>93</sup> Akefalni kip cara u stojećem stavu i herojskoj nagosti spojen iz dva dijela, samo na prijelazu iz abdomena u *pelvis*, otkriven je na Visu (Issa).<sup>94</sup> S Visa potječe i jedan kip togata s usadnikom za glavu izrađen istom tehnikom.<sup>95</sup> U novootkrivenom carskom svetištu u Naroni otkrivena su najmanje tri kipa dvodijelnoga trupa – tzv. kipovi br. 11 (Germanik?) i 12 (Druz Stariji ili Mlađi?) te stari torzo iz zbirke u Vidu spojen s novootkrivenim fragmentom (bez atribucije) – a njihova je važnost tim veća jer je materijal od kojega su izrađeni grčki mramor (prva dva pentelički i treći cipollino mramor).<sup>96</sup> Ti primjerci su dakle siguran import i o tome ne može biti diskusije. Salonitanski je kip međutim jedini domaći primjer takve tehnike na oklopljenim kipovima. Detaljan popis tehnološki identičnih primjera-

ka iz svih dijelova Carstva donosi Stemmer (već je spomenuto, bez solinskoga!) i primjetno je da su zastupljeni kod gotovo svih statuarnih shema.<sup>97</sup> Prema Stemmeru se takav tehnološki postupak, već je spomenuto, može pratiti negdje od Klaudijeva do u Trajanovo doba.<sup>98</sup> Taj bi podatak mogao biti još jedan od potencijalnih argumenata u prilog pretpostavke da bi salonitanski kip mogao biti i nešto mlađega postanka od onoga koji je predložen. Treba međutim pripomenuti da naronitanski kipovi pokazuju da se spomenuta tehnika izrade na kipovima u herojskoj nagosti pojavljuje već u Tiberijevo doba.<sup>99</sup> O tome je li višedijelna izrada motivirana isključivo lakšim transportom ili i nekim drugim praktičnim razlozima – npr. da se kao i u slučaju brončanih kipova u tehnici »izgubljenoga voska« sačuvaju dobro odrađeni dijelovi ako što pođe po zlu – moglo bi se puno raspravljati, ali bi prešlo zamišljenu tematiku i opseg rada. Mislim da su Schmid i Stemmer dobro procijenili kvalitetu kipa i razloge takve pojave te bih se složio s mišljenjem da je riječ o importu.

Još bi jedan razlog govorio u prilog takvom tumačenju, a to je statistika geografske zastupljenosti kipova sheme V i prikaza Solove zaprege kao »sporednoga motiva« lorikata. Po Stemmeru primjerci sheme V poznati su u Rimu, Italiji i zapadnom Sredozemlju, što se ima shvatiti dokazom centralizirane produkcije prototipa i primjereka iz njega iznikloga temeljnog tipa.<sup>100</sup> Prikaza frontalno okrenute Solove zaprege kao gornjeg dijela reljefa oklopa u različitim je materijalima sveukupno manje od desetak i pokazuju sljedeću distribuciju: samo jedan primjerek je otkriven zapadnije od Italije (Cartagena), samo jedan istočnije (kip iz Salone), a svi drugi potječu iz Rima ili iz Italije. U kombinaciji s natprosječnom kvalitetom izrade, ta je statistika po mome sudu neumoljiva i pokazuje da mjesto izrade gotovo sigurno treba tražiti u nekoj od radionica Italije, lako moguće u samome Rimu. Na takav zaključak uostalom upućuje i izgled pteriga koje su bliže italskim modelima negoli modelima koji su sudeći po materijalu podrijetlom iz Grčke.

90 E. Marin et al. 2008, str. 381, 383 (A. Claridge, opisi), 390 (I. Roda, atribucija); E. Marin et al. 2009, str. 28, 30 (A. Claridge, opisi), 32 (I. Roda, atribucija).

91 Usp. kao primjer kip Livije iz naronitanskoga svetišta s integralnom glavom iz Oxforda (tzv. Oxford-Opuzen Livija), kojoj je tijelo izrađeno od penteličkoga mramora, a glava od parskog: E. Marin – M. Wickers 2004, str. 76 i d., sa sl.

92 N. Cambi 1998, str. 49, sl. 12; 2002, str. 121 (I), 51, sl. 16 (II).

93 N. Cambi 1998, str. 46-47, sl. 4.

94 S. Ivčević 1998, str. 77 i d., sl. 2-3; N. Cambi 1998, str. 53, sl. 24.

95 B. Gabričević 1968, str. 55 sa sl. na str. 56.

96 E. Marin et al. 2008, str. 350-351, 375 i d., sl. 19-21, 23-25 i sl. 28-31; 2009, str. 14, 20 i d., 28 i d., sl. 19-21, sl. 23-25 i sl. 28-31.

97 K. Stemmer 1978, str. 184 (natuknice »Beine mit Keilblock« i »unterhalb Panzerrand«). Za pojedinačno sačuvane polovice takvih kipova (gornje ili donje) usp. tab. 11, sl. 4; tab. 13, sl. 4; tab. 17, sl. 2; tab. 45, sl. 1-2; tab. 63, sl. 2.

98 Usp. bilj. 80.

99 Za dataciju usp. E. Marin et al. 2008, str. 353, 390-392; 2009, str. 15, 32-33.

100 K. Stemmer 1978, str. 122.

## 7. Umjesto zaključka

Zbog nedostatka čvrstih kronoloških pokazatelja (portreta, počasnoga natpisa i sl.) solinski kip u oklopu pripada brojnoj skupini akefalnih spomenika kojima su analiza i atribucija unaprijed osuđeni na parcijalan ishod. Analizom likovnih i stilskih elemenata vrijeme izrade može se s potpunom sigurnošću odrediti u julijevsko-klaudijevsko razdoblje, ali preciznija kronološka determinacija predstavlja velik problem. U arheološkoj literaturi vrijeme izrade kipa stavlja se u kasnije Augustovo doba, Tiberijevo doba, kao i u nešto širi vremenski okvir od kraja Tiberijeve vladavine do Nerona (30. – 60. po Kristu). Argumenti u prilog ranije datacije su izduženi i jezičasti oblik pteriga, izvedba dekora pteriga, a po mnogim autorima i minuciozna izrada reljefne dekoracije. U prilog ranije datacije govorila bi svakako i frizura desne Viktorije. Tragovi svrdlanja išli bi pak u prilog navedene ili nešto malo kasnije datacije (Kaligulino i Klaudijevo doba).

Tema Solove zaprege u gornjem dijelu oklopa ima relativno prozirnu alegorijsku funkciju, ali se teško može vezati uz konkretni događaj, a može se uzeti i kao dokaz preživjelog osjećaja za organsko jedinstvo dekora, svojstvena Augustovu ili neposrednom postaugustovskom razdoblju. No bez sumnje je da položaj teme ima veze i s odabirom statuarne sheme u kojoj je kip izrađen (Stemmer V), tj. s položajem ogrtača koji je na lijevom ramenu i ne ometa izradu dekora. Da je upotrijebljen tip s ogrtačem spušenim s desnoga ramena na grudi i prebačenim na lijevo rame to ne bi bilo moguće. S druge strane, prikaz Sola po prirodi stvari ne može naći svoje mjesto u donjem dijelu dekora; to je uostalom inaugurirano već na kipu Prima Porta Augusta gdje se Sol pojavljuje ispod boga neba (Caelus), a iznad glavne teme s predajom vojnih stjegova od Parta. Solinski kip se temom zaprege jasno naslanja na kip iz Prima Porte i povezuje s kipovima iz Cerveterija i Suse. U odnosu na njih koji su nešto tvrđe modelacije i impostacije, solinski kao da djeluje previše kitnjasta i razmetljiva držanja. To je možda stoga što je bio prikazan u hodu potpuno odtarečene i nazad bačene lijeve noge.

Motiv tropeja s Viktorijama svakako je odjek brojnih ranocarskih pobjeda nad barbarskim narodima, no ostaje otvoreno pitanje je li u slučaju solinskoga kipa ta tema poprimila opći dekorativni karakter ili je alegorija na Tiberijevu pobjedu nad Panoncima i Delmatima. Izostanak figura zatočenih barbara kao glavnoga načina identificiranja pobijeđenih naroda svakako baca sjenu na tu primamljivu tezu. Pristanemo li uz Stemmerovo tumačenje, vlasnik kipa prije bi mogao biti neki od krunskih prinčeva; u protivnom, najizgledniji kandidat je svakako Tiberije. Po Stemmeru solinski je kip usamljeni primjer s prikazom tropeja unutar – kako ga on definira – »tipa s Viktorijama«, a koji uz »tip s grifonima« formira dva (pod)tipa i varijacije statuarne sheme V. Stavljajući na čelo mjesto kataloške niza sheme V, kip bi kronološki bio suvremen najranijim primjercima brojnijega tipa s grifonima.<sup>101</sup> Konstatirajući da je kip jedini primjer ove statuarne poze s motivom tropeja još više težine daje podatak da se motiv tropeja sveukupno pojavljuje na još samo jednome kipu datiranom od Augustova do početka Klaudijeva doba (tj. viškoga kipa!) koji pak ispod tropeja prikazuje zarobljenike (II 1, Augustovo doba).<sup>102</sup> Drugim riječima, solinski kip je jedini iz razdoblja od Augustova do Klaudijeva doba ispod čijeg tropeja ne čuče zatočeni barbari!

Osobno držim da najviše što možemo zaključiti iz izvedbe reljefa salonitanskoga kipa jest činjenica da je neosporno riječ o izvrsnoj kopiji ili preradi nekoga kipa iz grada Rima i da se takva kvaliteta i uopće posezanje za uzorom mogu objasniti jedino željom da se carsku osobu ili potencijalnog nasljednika (!) predstavi u najboljem mogućem svjetlu. Što se kronologije tiče, smatram da je aktualna datacija u Tiberijevo doba dobro potkrijepljena, no isto mi se tako čini da neki elementi ikonografije i tehnike izrade, posebice uporaba svrdla i pojava teme Solove zaprege, dopuštaju i malo kasniju dataciju do sredine 1. stoljeća. Navod aukcijske kuće Stheby's da je posrijedi prikaz Augusta, Tiberija ili Klaudija u tom se smislu čini vrlo korektan.

101 K. Stemmer 1978, str. 72.

102 Usp. K. Stemmer 1978, str. 23 i d., kat. II 1, tab. 11, sl. 1 i tablica »Die Bildmotive ...«.

## Podrijetlo ilustracija

- Slika 1. <https://www.flickr.com/photos/59414209@N00/7239373940/>
- Slika 2-11. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/antiquities-n08644/lot.37.html>  
(obrada D. Maršić)
- Slika 12. Snimio D. Maršić
- Slika 13. [https://www.flickr.com/photos/roger\\_ulrich/6782486866/in/photostream/](https://www.flickr.com/photos/roger_ulrich/6782486866/in/photostream/)  
(obrada D. Maršić)
- Slika 14. [http://archeopterre.canalblog.com/albums/arles\\_avec\\_courant\\_d\\_art\\_avril\\_2009/photos/38015078-imgp2200\\_\\_resolution\\_de\\_l\\_ecran\\_.html](http://archeopterre.canalblog.com/albums/arles_avec_courant_d_art_avril_2009/photos/38015078-imgp2200__resolution_de_l_ecran_.html) (obrada D. Maršić)

## Literatura

- M. Abramić 1937 Mihovil Abramić, *O predstavama Ilira na antiknim spomenicima*, Časopis za zgodovino in narodopisje 32, Ljubljana 1937, 7-19.
- M. Bertoletti 1988 Marina Bertoletti, *Architekturplastik des Apollo-Sosianus-Tempels. Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. Juni – 14. August 1988, Berlin 1988, 140-148.
- D. Boschung 2002 Dietrich Boschung, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Monumenta artis Romanae, 32, Mainz am Rhein 2002.
- N. Cambi 1984 Nenad Cambi, *Gardunski tropej*, Cetinska krajina od prethistorije do dolaska Turaka, Znanstveni skup, Sinj, 3. – 6. lipnja 1980., Izdanja Hrvatskog arheološkog društva 8, Split 1984, 77-92.
- N. Cambi 1998 Nenad Cambi, *Skupine carskih kipova u rimskoj provinciji Dalmaciji*, Histria antiqua 4, Pula 1988, 45-61.
- N. Cambi 2000 Nenad Cambi, *Imago animi. Antički portret u Hrvatskoj*, Split 2000.
- N. Cambi 2005 Nenad Cambi, *Kiparstvo rimske Dalmacije*, Split 2005.
- N. Cambi 2013 Nenad Cambi, *Roman Military Tropaea from Dalmatia*, Radovi XVII. ROMEC-a Rimski vojni oprema u pogrebnom kontekstu (XVII Roman Military Equipment Conference), Zagreb 24<sup>th</sup> – 27<sup>th</sup> May 2010, Zagreb 2013, 9-21.
- B. Gabričević 1968 Branimir Gabričević, *Antički spomenici otoka Visa*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 17, Split 1968, 5-60.

- S. E. Hijmans 2009 Steven Ernst Hijmans, *Sol. The Sun in the Art and Religions of Rome*, Groningen 2009 (doktorska disertacija, <http://dissertations.ub.rug.nl/faculties/arts/2009/s.e.hijmans/>, pregledano 15. veljače 2013.).
- S. Ivčević 1998 Sanja Ivčević, *Carske statue s Visa*, *Histria antiqua* 4, Pula 1998, 75-84.
- J. Jeličić-Radonić 2008 Jasna Jeličić-Radonić, *Tragovi carskoga kulta u Saloni*, *Znakovi i riječi* 2 / *Signa et litterae* II, Zagreb 2008, 83-104.
- M. Kolega 1998 Marija Kolega, *Carski kipovi julijevsko-klaudijevske dinastije u Enoni*, *Histria antiqua* 4, Pula 1998, 85-91.
- E. Marin – M. Vickers 2004 Emilio Marin – Michael Vickers, *The Rise and Fall of an Imperial Shrine. Roman Sculpture from the Augusteum at Narona*, Narona, 6, Split 2004 (katalog izložbe).
- E. Marin et al. 2008 Emilio Marin – Amanda Claridge – Marija Kolega – Isabel Rodà, *Le cinque sculture inedite (nn. 5, 9-12). Giulia (?), Lucio e Gaio Cesare, Germanico, Druso e le ultime frammentarie dell'Augusteum di Narona*, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 80, 2007-2008, Vatican 2008, 341-392 (tiskano i kao: *Skulpture iz Augusteuma Narone (neizložene i neobjavljene 2004.)*, *Histria antiqua* 18/2, Pula 2009, 9-34).
- E. Pochmarski 2009 Erwin Pochmarski, *Der Torso einer Panzerstatue aus Salona in Grazer Privatbesitz*, *Histria antiqua* 18/2, Pula 2009, 103-114.
- K. Polaschek 1972 Karin Polaschek, *Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier und zur weiblichen Haartracht der iulisch-claudischen Zeit*, *Trierer Zeitschrift* 35, Trier 1972, 141-210.
- D. Rendić-Miočević <1952> Duje Rendić-Miočević, *Tri povijesna natpisa iz Dalmacije*, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* 53/1950-1951, Split <1952>, 167-180.
- W. Schmidt 1924 Walter Schmidt, *Torso einer Kaiserstatue im Panzer*, *Bulićev zbornik / Strena Buliciana. Commentationes gratulatoriae Francisco Bulić ob XV vitae lustra feliciter peracta oblatae a discipulis et amicis*, Zagreb – Split 1924, 45-53.
- J. Sieveking 1931 Johannes Sieveking, *Eine römische Panzerstatue in der Münchner Glyptothek*, *Winckelmanns programm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, 91, Berlin – Leipzig 1931.
- K. Stemmer 1978 Klaus Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978.
- C. C. Vermeule 1959-1960 Cornelius C. Vermeule, *Hellenistic and Roman Cuirassed Statues*, *Berytus* 13, Copenhagen 1959-1960, 1-82.
- C. C. Vermeule 1980 Cornelius C. Vermeule, *Hellenistic and Roman Cuirassed Statues*, Boston 1980.
- P. Zanker 1988 Paul Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, University of Michigan Press 1988.
- E. Zwierlein-Diehl 2008 Erika Zwierlein-Diehl, *Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum*, Wien 2008.

## Summary

Dražen Maršić

### On Iconography and Attribution of the Loricatus of Salona

Key words: loricatus, Salona, iconography, tropaeum

In 2010 the Croatian public was surprised by the news on the armoured statue (*loricatus*) of Salona that appeared in a Sotheby's auction. According to the information available on the Internet, the statue was bought by the Frederic J. Iseman Art Trust, a trust of the New York businessman F. J. Iseman. In 2011 the statue was lent to the Metropolitan Museum of Arts in New York, to have been displayed in their Greek and Roman Wing (Figure 1). Till the end of 2015 it is lent to the Yale University Art Gallery. It has been subjected to no significant restoration, except for the two steel pipes that are inserted in its upper legs and fixed in a wider cubic pedestal making a single (mobile) unit with the statue now. The facts that all the texts of importance on the statue are in the German language and that the statue is little known to the Croatian public, in spite of it being the most valuable monument that has ended up outside Croatia, have brought to the decision on dedicating it a paper in the Croatian language too. The reasons are, of course, of interpretative nature as well. Its former Austrian owners confirmed a previous tradition that the statue came from Salona. According to their story, it was acquired by their ancestor, Aloys Maximilian Neumann (1829-1906), in Split in the mid 19th century from an unknown collector, when he was told that the statue had been found in the five kilometres far Salona. In his paper from 2009, E. Pochmarski states that »lately as the place of its discovery with great certainty is being mentioned one of the double temples at the northern side of the Salona's forum«. However, a more detailed analysis of the information that lead Pochmarski to his conclusion indicates this is not an information from some older manuscript or oral tradition but a (re)construct that can be proven in no way. It is possible that Pochmarski misunderstood Croatian authors' texts, because D. Rendić-Miočević as the possible place of presentation (!) of the statue suggests the low structure between the small temples, J. Jeličić states generally that it stood at the forum, whereas Pochmarski unexpectedly relates it to the double temples, which Rendić-Miočević treats just as a chronological link. That the statue could not have been related to the forum as early as in the 19th century is indicated by the fact that the location of the forum in Salona has been known only since the Dyggve's researches performed in the 1930s. Conclusion, therefore, occurs that the statue does origin from Salona and that it was most probably discovered in the wider area of the forum, where as the location of discovery should be excluded neither the location of the curia nor of the baths further north.

W. Schmid deems the statue to have been made of six segments for easier transport, which means this is an import. According to him, the supporting element was by his left leg and covered by the robe drapes. K. Stemmer misses a detail and does not mention the statue's composite nature at all, wherefore he does not take it as an example in his paper on sculpturing techniques. His opinion can be indirectly read from his categorising it in the V scheme. All examples of this scheme, without exception, have their supporting elements by their right standing leg. In all other schemes, too, the support is normally by the body weight bearing leg. In his recent revision, E. Pochmarski rightly criticizes the Schmid's thesis on the support and is the first to take standing that this element must have been by the right leg and that it must have carried the right forearm as well. The support almost certain-

ly had to be behind the right leg, however whether the right arm was also on it cannot be stated with certainty (more probably it was not).

Pochmarski subjected to revision also the Schmid's thesis on the statue being made of six segments, and of great importance is the Schmid's noticing that the torso was made of two segments – of two allegedly different sorts of marble – the upper white and the lower rather greyish marbles, of similar medium sized crystals. Pochmarski deems the forearms not to have been detached from the upper arms, but that these had been made of a single piece and then broken (!), that the groove for iron insert in the right upper arm (below the tunic) has remained from a Roman time or later restoration, and that the left arm had not been designed to be connected with the forearm but that these had also made a single piece, but following the break the place of the break was smoothed.

The presented interpretation overlooked a few important details. The first one is that the robe drapes obviously were over the left arm and that this bore a significant weight, this moreover so as it could have held an attribute as well. Making it of a single piece with the torso was a failure from the beginning. The metal pteriges and leather straps of lining at the left hip show signs of being unfinished (Figure 11), this however not necessarily indicating a monolithic make of the arm. The wrist in front of the drape was protruded forward, did not hinder making the relief, wherefore it was probably made separately. The right arm was positioned hanging and perhaps just a little forward and apart from the body, and it could have held an attribute, unless it was in the left hand. Such posture and weight again put in danger the hand made as a single piece with the body. The pteriges at the right hip, however, are fully completed (Figure 9). If the arm were made of a single piece, it could not have been completed, as it is the case with the left hip. Covering the connection with the robe is a logical solution, known at numerous imperial statues. Thus, the statue had to be made of at least five sections: torso with upper arms (1), base with support, legs and thighs (2), head (3), larger part of the right arm (4), and the left wrist (5). It is not known by what kind of installation the two surviving segments were connected because this has never been examined. On whether the statue was painted and whether it contains paint traces, too, there are no information in the existing literature. According to Schmid, the statue of Solin was made as imitation of a bronze statue of the later Augustean period, and celebrated Tiberius as the defearer of the Pannonians and the Delmatae (the 6-9 AD uprising). Schmid finds the Illyrian character of the tropaeum in the head dress where he sees a field cap similar to that worn by the Celts (Figures 4-5), having recognised the same also at the statue of Vis/Zagreb (Figure 12). Stemmer too deems the statue to have been made after the Augustean prototype, and dates it to the Tiberian period, agreeing with the observation that the relief decoration reminds of that on bronze statues. About the Schmid's explanation of the contents of the back side of the statue and presentation of the tropaeum (connections with Tiberius) he says this does not contradict the stylistic analysis. Pochmarski returns to the Schmid's interpretation, deeming the statue to have been created at the end of the Augustean period and in Salona (!), to celebrate the Tiberius' Illyric victories. A somewhat wider dating, from around 30 till around 60, is advocated by C. C. Vermuele (III). Croatian authors took various stands about the statue. The Schmid's interpretation made source to the Rendić-Miočević's thesis that the statue of Solin could present August himself, and that in Zagreb (from Vis) Tiberius. The thesis has found its supporters in the recent times as well. The Schmid's and Stemmer's analysis are followed by the texts written on the statue on several occasions by N. Cambi. His repeated opinion is that the statue is from the Tiberius' period and that it most probably belonged to the August's successor.

Following repeated analysis of some contextual levels, the offered dating and attribution theses can be made certain additions and corrections. The generally accepted (Schmid's) observation that production of the relief reminds of that of bronze statues cannot be significantly objected, however the question is whether this connection has a precise chronological value. Is it possible that, for instance, on a Claudius period statue as reliefs appear formative and stylistic details of the Augustean period? Pochmarski correctly noticed that Stemmer at no place determined the meaning of the expression »basic type« relative to the original or the prototype, and it remains unclear as to what extent replicas represent a type in the original, and to what extent new creations depart from the prototype. While Schmid finds the very appearance of a tropaeum with Victorias, together with the discovery location and suggestive reasons, to suffice to relating it to Tiberius, Stemmer concludes that symmetrical positioning of Victorias / Nicas is a decorative-symbolic image with no historic reference; according to him, only the tropaea showing squatting imprisoned barbarians at the bottom have an allegorical character. Given the way in which it is conceived, the tropaeum at the statue really has little to do with the famous Gemma Augustea or the tropaeum of Gardun. The only common points are in the execution of the elegant curls and shields. If the orderers or the sculptors cared to relate the statue to the Pannonian-Delmatian uprising, would not have they presented at the bottom of the armour the defeated enemies (such as at the statue of Zagreb), rather than the palmetas? It is to be kept in mind that this detail could have been solved by execution of the support in the form of figure of a prisoner, such as, for instance, at the acephalic statue of Olympia.

In recognising the »Illyrian« character of the tropaeum, of great importance was identification of the tropaeum head dress, recognised by Schmid firmly as a round leather »field« cap (Figures 4-5). This interpretation was accepted by Stemmer, Abramić and others. This detail was analysed in a measured way by Pochmarski, who also accepted it, but also noticed that the analogies presented (by Schmid) have many mutually unrelatable details. Even a superfluous view shows the presented object is most logically identifiable as a cap, although some alternative interpretations are possible as well. If not as the originator, than at least as a predecessor of such presentation, could have been taken the tropaeum at the inner frieze of the temple of Apollo Sosianus in Rome (Figure 13). It is presented on the triumphant sedan-chair, also dressed in a tunic and a robe, its head dress obviously being a thick woollen cap. Identical is even the horizontal groove identified by Schmid as a stripe at the statue of Solin. Presentation of the tropaeum in the Apollo's temple is an example how the appearance of a tropaeum may, but does not have to, relate to a particular military victory. It is deemed, namely, that the presented tropaeum makes part of procession of the famous August's triple triumph of 29 BC. Since there are no recognisable symbols of Actium and Egypt, it can be rightly assumed that this is about a victory in Illyricum, moreover so since we have learned from Dio Cassius that on the first day of the triumph August celebrated his victories over the Pannonians and the Delmatae, the lapodes and their neighbours, but he also reports that victories over some other Germanic and Gallic peoples were celebrated as well.

Doubting the Schmid's thesis that the tropaeum is covered with an »Illyrian« cap still does not exclude the possibility of the statue belonging to Tiberius and that the tropaeum really symbolises victories over the Pannonians and the Delmatae. There are a few formative and iconographic elements having very firm foothold and comparisons with statues dated to the Tiberian period: form and decoration of the metal pteriges (Figures 8-11), execution of the double shoulder leather stripes (Figure 3), and in particular the hairstyle of the right side Victoria in the tropaeum decoration scene (Figure 5). The two former details

are found together, for instance, at the statue of unknown origin kept in Louvre depot and dated to the Tiberian period. The hairstyle of the right hand Victoria was fashionable over a very long period of time, the side fringes covering the ears (with no curls) with locks falling down the neck and a somewhat wider knot at the back of the head are typical for the Tiberian period.

On the statue there are also some details that could shift the dating a few decades later. Two of these are of particular interest: execution of the acanthus tendrils with the ending rosettes with two rows of leaves around the pestle (known from statues of the later, Julian-Claudian origin, e.g. of Minturn, Verona, etc.) and traces of drilling at the tropaeum trunk, decoration of the front upper and other pteriges, here present to an extent greater than at some later statues. It is interesting that execution of the three drilled holes in the trunk of the statue of Solin is repeated at the statue of Trajan from Gabi, today in Louvre, deemed by Stemmer to be of Flavian origin and by Boschung perhaps a bit older (Figure 14). Although being a topic of a lesser importance, presentation of the Solus' team in the upper part, with the dog jump motif as the separator, and with interesting iconographic comparisons, too, makes a possible orientation point for a somewhat later dating (Figure 3).

According to Schmid, making the statue of several sections is aimed to its easier transportation, that would mean that it was imported to Salona, that is, that its creation after a bronze original took place most probably in Rome. Because of its exceptional quality, Stemmer deems it to be produced in workshops of the city of Rome. Pochmarski concludes that the two sections of the torso have been made by two different sculptors within a single workshop (!) and that such practice indicates rather a local manufacture of Salona (!) that can be dated to the later Augustan period. Although appealing, such a theory seems overhasty and lacking footholds. The thesis on two sorts of marble is based on visual identification only, and even if correct it cannot make proof of local manufacturing. With regard to the statue body being made of two sections, the best examples of this technique are just in the imperial sculptures of the province's coastal area, among the statues of heroic nudity and in togas (e.g. Salona, Osor, Vis, Naronna). Of these, those from the sanctuary in Naronna are made of Greek marble (Pentelic and cipollino marbles) and are certainly imported. Statistics of geographical presence of statues of the scheme V and presentations of the Solus' team, too, support the thesis on the statue originating outside Dalmatia, most probably from Rome.