

FRAGMENT ŽENSKJE GLAVE U TROGIRU I NJEZINO MJESTO U RIMSKOJ SKULPTURI

N e n a d C a m b i

UDK 73.032.6 "02"
Izvorni znanstveni rad
Nenad Cambi
Filozofski fakultet u Zadru

U ovom se radu raspravlja o iznimno važnom fragmentu jedne ženske glave koja se čuva u Muzeju grada Trogira. Riječ je o skulpturi izrađenoj od svijetložutog mramora koji po svoj prilici potječe iz Afrodizije u Kariji. Glava pokazuje izraziti patos kojim se odlikuju kipovi grčkog majstora Skopasa. Stilski je srodna jednoj glavi i čitavoj skulpturi iz Aequuma koje su izrađene od istog materijala. Trogirska glava datira se u ranije 3. st. za razliku od ekvumskih kipova koji pripadaju vremenu oko i iza sredine 3. st.

U Muzeju grada Trogira čuva se jedan razmjerno veliki fragment ženske glave (inv. br. 658) koji, iako je dosta oštećen, pokazuje znakove visoke umjetničke vrijednosti i vrlo jasne stilističke odrednice.* Do sada glava nije objavljena. Visoka je 0,30, široka 0,23, duboka 0,23 m. Dimenzije pokazuju da je riječ o nadnaravno velikoj skulpturi koja je približno za trećinu veća od prosječne ljudske veličine, a budući da je riječ o ženskoj glavi, taj je odnos čak i nešto veći. Nadnaravna veličina kao i umjetnička vrijednost govore u prilog pretpostavci da se radi o vrlo važnoj skulpturi koja je morala imati vrlo istaknuto mjesto u nekom javnom zdanju. Nije na žalost poznato mjesto nalaza. Prema obliku lomova na desnoj strani čela te obliku kose možda bi se glava s malom dozom hrabrosti mogla usporediti s dosta skromnim crtežom na jednom listu iz ostavštine Ivana Luke Garagnina na kojem je narisana veći broj arheoloških spomenika za koje se navodi da se dijelom čuvaju u Solinu, a dijelom u Trogiru, ali svi potječu iz Salone.¹

Oblik lica se, doduše, ne podudara u potpunosti jer je ono na spomenutom crtežu usko i izduženo, a ono trogirskog fragmenta je zaobljeno i punašno. Međutim, crtež je vrlo skicozan i očito amaterski rad koji je primarno imao dokumentarni karakter i nije vodio računa o stvarnom obliku, što se može provjeriti i

* Zahvaljujem Muzeju grada Trogira što mi je dopustilo objavu glave.

¹ I. BABIĆ, *Contribution à la connaissance de l'histoire de la documentation graphique des monuments archéologique de Salone*, VAHD 77, 1984, str. 147, tab. XVIII, VII.

na drugim nacrtanim spomenicima. Ako crtež doista prikazuje glavu o kojoj se ovdje govori, to znači da ona potječe iz spomenute zbirke, odnosno iz Salone. Ona je po svoj prilici bila otkrivena u termama ili nekoj drugoj građevini u blizini foruma gdje je iskapao Garagnin.²

Glava je oštećena kao što je to često slučaj kod antičkih skulptura. Od sredine tjemena koso je rascijepljena, tako da je nestao desni dio čela iznad desnog oka pa približno do visine jagodične kosti. Očuvan je ipak manji dio uha. Uška je nestala, ali su se očuvali šupljina unutar ušne školjke i zvučnik. Ovakvo je oštećenje moralo nastati udarcem po glavi, tako da je skulptura pukla po mramornoj veni. Vjerojatno je po srijedi namjerno oštećenje. Stražnji dio glave je gotovo do čela odlomljen, tako da nedostaje čitavo tjeme i zatiljak. Glava po sredini svoje debljine jednostavno nije mogla sama od sebe puknuti a da nije dobila snažan udarac. No vidljiva su i druga oštećenja. Nos je otučen sve do korijena, a vrh brade odlomljen. Od nosa se još vide samo dna dviju rupica nozdrva. Odlomljena je i resica lijevog uha. Površina glave je razmjerno dobro očuvana i glatka sa žučkastom patinom, ali se zapažaju oštećenja u bjeloočnicama, na obrvama i čelu. Tu se zapravo vidi razrovana površina. Nema rekonstrukcija ili dopuna.

Unatoč spomenutim oštećenjima jasno je da je glava prikazivala mlađu ženu zaobljena lica bez bora. Glava je nagnuta na desno rame i zabačena unatrag, tako da su oči upravljene naviše, kao da osoba gleda prema gore. Frizura je imala razdjeljak na sredini tjemena, a guste su mase kose bačene postrance i usmjerene unazad. Oči su široko rastvorene, a usta lagano otvorena. Duboki se urezi vide u kutovima. Iako se zbog oštećenja ne vidi, vrlo je vjerojatno da su vlasi što dolaze sa strana bile sjedinjene i uhvaćene u pundu.³ Kosa je pokrivala uši do polovice, što je obostrano dobro vidljivo. Pramenovi su dugi, valoviti i kovrčavi.

Tehnika izvedbe skulpture pokazuje visok stupanj kontrastnog podcrtavanja. Površina kože je bila vrlo jako ispolirana i zbog toga sjajna. Planovi lica su glatki i neznatno raščlanjeni, tako da skulptura djeluje kompaktno i zaokruženo. Detalja je malo. Gotovo se čitavo lice doima kao svijetla površina uz neke tamne akente (usta, kutovi očiju). Usta su bila izrađena dužim potezom brzorotirajućeg svrdla kojemu je pravac malo zaobljen. Dublji je kanal obrubljavao gornje kapke. U kutovima očiju je tamna točka. Usred bjeloočnice polukružno je urezan krug šarenice koji se podvlači pod gornji kapak. Njegova donja linija samo se dodiruje donjeg kapka. U šarenici je polumjesečasto uparana zjenica. Ona je bila duboko usječena, ali se taj efekt danas ne doživljava na izvoran način jer je gornja površina oka izlizana.

Pramenovi kose bili su također izrađeni brzorotirajućim svrdlom. Kanali su vrlo duboki i imaju oblike dužih ili kraćih krivulja. Kanali su u svom prirodnom toku prekidani tako da je među njima ostao duži ili kraći komadić mramornog tkiva iza kojega se kanal ponovno nastavljao. Spomenuti je komadić mramora međusobno odvajao kanale i povezivao gornji i donji pramen. Pramenovi se zavlače jedan pod drugi, čime se ipak stvaraju dva plastička plana. Pramenovi

² Usp. I. BABIĆ, o.c. 133 i d. I.L. Garagnin je iskapao u blizini foruma (terme) i u amfiteatru u Saloni. Vjerojatnije je da je glava otkrivena u termama.

³ Naime to je jedina mogućnost, iako punda nije očuvana. Na to upućuje činjenica što se na vratu ne zapažaju tragovi vlasišta.



Fragment ženske glave, rano 3. st., Muzej grada Trogira

imaju snažan vizualni efekt koji nedvojbeno čini akcent skulpture, ali postupak nije prirodan i doima se artifičijelno. Iako je jako oštećen, ipak se jasno uočava da je na tjemenu i zatiljku bio koso položen vijenac. Od vijenca se vide zaobljeni i oštri listovi te bobice. Jedan se oštri list pruža izvan linije vijenca, što se dobro vidi na lijevom profilu. Vrsta listova zbog oštećenja nije prepoznatljiva, ali izgleda da su vijenac činili lovor (zaobljeniji listovi) i masline ili mirte (oštriji listovi). Dva su kraka vijenca bila vjerojatno povezana vrpcom koja je padala straga na zatiljak kao što je to bilo uobičajeno, ali se tragovi toga nisu očuvali.

Tehnika rada određuje trogirskoj skulpturi njezino stilističko, a primjereno tomu i kronološko mjesto unutar rimske umjetnosti. Nema dvojbe da je skulptura nastala iza tzv. stilske promjene koja je u rimskoj umjetnosti počela oko godine 180.,⁴ a koju na službenoj razini određuje stup Marka Aurelija u Rimu.⁵

⁴ O stilskoj promjeni prvi G. RODENWALDT, *Über Stilwandel in der antoninischen Kunst. Abhandlungen Berliner Akademie der Wissenschaften* 1935, str. 3 i d. Poslije o tom fenomenu raspravljaju i mnogi drugi autori. R. TURCAN, *L'art romain*, Paris 2002, str. 163 i. d. malo umanjuje "rimski" karakter stilske promjene, ali očito ga ipak prihvaća. Nema dvojbe da je fenomen zahvatio čitavo carstvo. Iako je svrdlo na Istoku bilo u upotrebi već ranije, ipak se masovnija pojava svijetlo-tamnih kontrasta razvila u Rimu.

⁵ O Markovu stupu u Rimu, G. BECATTI, *La colonna di Marco Aurelio*, Roma 1955, passim; H.W. BOEHME, *Archologische Zeugnisse zur Geschichte der Markomannen Kriege*

Kontrastiranje tamnim efektima na briljantno zaglađenoj površini inkarnata je naglašena karakteristika skulpture toga doba, koja se zapaža na carskim portretima čak i nešto ranije.⁶ Međutim, ova se glava ne smije stilistički uspoređivati ni s Markovim stupom ni drugom skulpturom izrađenom u Rimu. Ona, naime, više podsjeća na tehniku i kipove koji se javljaju na istočnom dijelu carstva. Atičke radionice koje djeluju na obroncima Pentelika i Himeta kraj Atene prihvaćaju spomenuti kontrastni način obrade površine skulpture oko godine 200., a zapaža se na reljefima sarkofaga⁷ te na slobodnoj i utilitarnoj skulpturi.⁸ Očito je da sve vrste tih predmeta izrađuju iste atičke radionice.⁹ Za postizanje toga cilja najvažniji je alat brzo rotirajuće svrdlo. Razlog stanovitog zakašnjenja kiparske radionice istočnog dijela Carstva u odnosu na Rim leži u činjenici što njezini majstori bijahu odaniji klasičnom načinu klesanja dljetom i čekićem pa su se teško privikavale novoj likovnoj viziji koja inzistira na ekspresionističkom izrazu. U Maloj Aziji se takva tehnika primjenjivala i nešto ranije na nekim skulpturama,¹⁰ iako na sarkofazima dokimejske (ranije obično nazivane glavne) produkcije dolazi do znatnije upotrebe približno u isto doba kao i u Ateni.¹¹ Međutim, u Maloj Aziji je postojao veći broj radionica, iako sve pokazuju znatnu mjeru srodnosti i pri- anjanja spomenutoj stilističkoj karakteristici.

Nije lako utvrditi radioničku atribuciju trogirске glave, iako je očito pripadala orijentalnom umjetničkom krugu. Bilo bi to potpuno jasno kad bismo znali o kakvoj se vrsti mramora radi. Kako su kod nas istraživanja mramora u povojima, osobito kad se radi o petrografskoj razini, valja se poslužiti makroskopskim promatranjem. Svijetložučkasta patina mjestimično je tamnija, ponegdje bljeđa. Na lomu je mramor bjelkast i osrednje krupnog zrna. Riječ je o vrsti koja se nije osobito često koristila u Dalmaciji. Taj mramor nije prokoneški, nije pentelički, a nije ni kararski koji su se vrlo mnogo upotrebljavali na ovim prostorima, pa ih znamo prepoznati.¹² Vanjskim izgledom najviše podsjeća na mramor od kojega je rađena

(166-80 n. Chr.), Jahrbuch des Zentralmuseums Mainz 22, 1975, 153 i d.; B. ANDREAE, *L'art de l'ancienne Rome*, Paris 1973, 253, sl. 98, 534-536. D.E.E. KLEINER, *Roman Sculpture*, Yale University 1992, str. 295 i d.

⁶ Usp. na primjer pramenove na čelu portreta Antonina Pija. Na preostalim dijelovima kose nema svrdlanih kanala. Usp. K. FITTSCHEN - P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Mainz 1985, str. 63, br. 59, tab. 67-69.

⁷ H. WIEGARTZ, *Kaiserzeitliche Sarkophage in Myra*, Arch Anz. 1971, str. 199 i d.; G. KOCH - H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, Handbuch der Archäologie, München 1982, str. 465 i d.

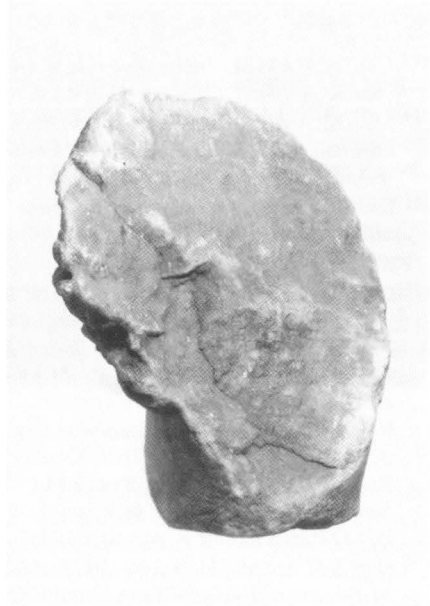
⁸ Usp. Th. STEFANIDOU-TIVERIOU, *Trapezofora me plastike diakosmese he atike amada*, Athena 1993, str. 164 i 175 i d.

⁹ Usp. Th. STEFANIDOU-TIVERIOU, o.c. passim.

¹⁰ Usp. na primjer na reljefima Sebasteiona u Afrodiziji R.R.R SMITH, *Simulacra gentium: the ethne from Sebasteion at Aphrodisias*, Journal of Roman Studies LXXVII, 1987, str. 50 i d., tab. VI.

¹¹ H. WIEGARTZ, *Kleinasiatische Säulensarkophage*, Berlin 1965, usp. kronološku tablicu na str. 47 na kojoj isprekidana crta označava stilsku promjenu.

¹² O vrstama mramora koji su se najčešće upotrebljavali u Dalmaciji usp. J.B. WARD PERKINS, *Dalmatia and the Marble Trade*, Disputationes Salonitanae 1, 1970, Split 1975, str. 38 i d.



Fragment ženske glave, rano 3. st., Muzej grada Trogira

plastika koju su oblikovali majstori iz Afrodisije u Kariji (Mala Azija). Po stilskim karakteristikama i mramoru taj fragment podsjeća na dvije skulpture otkrivene u Čitluku kod Sinja (*Aequum*). Radi se o glavi božice s dijademom¹³ te gotovo čitavom kipu Dijane Lucifere.¹⁴ Afrodisijski su majstori djelovali i u Dioklecijanovoj palači, na ulaznim vratima u Mauzolej¹⁵ te na frizu okruglog hrama s frizom životinja koje se provlače kroz zavoje vitica.¹⁶ Moguće je da ima još dekorativne plastike koju su radili ti kipari, ali često nije moguće pristupiti blizu mjesta na koja se bila postavljala, kao na primjer frizu tzv. Malog hrama, da bi se ispitao izgled reljefa i vrsta kamena. Afrodisijski su majstori iznimno mnogo djelovali izvan svoga zavičaja i bili angažirani na mnogim projektima,¹⁷ kao na primjer u izradi raznovrsne plastike u Lepcis Magna,¹⁸ a imali su i znatno iskustvo sa službenom skulpturom, što potvrđuju izvanredni reljefi carskog svetišta (Sebasteiona) u rodnom gradu.¹⁹

Spomenutim skulpturama iz Aequuma gotovo su na isti način izrađeni pramenovi kose. Naime, u kosi glave božice s dijademom pojavljuju se vrlo slični duboki i tamni kanali koji ne kontinuiraju po čitavoj dužini nego se prekidaju dužim i kraćim ostavljenim dijelovima mramora kojima se pramenovi međusobno povezuju. Iako se pramenovi ne prepliću, prekinuti kanali s ostavljenim dijelovima površine u vlasištu stvaraju dojam ispremiješanosti vlasi. Riječ je, dakle, o identičnom kiparskom postupku kojim se postiže čipkasti dojam prošupljenosti površine. Kod trogirke je glave taj postupak ipak manje shematski. Izgleda, naime, da je imao nešto prirodniji tok pramenova. Promotrimo li pak drugu ekvumsku skulpturu, doći ćemo do istog zaključka, ali je vidljiv za jedan stupanj odmakliji proces s više shematizacije. I u kanalima njezine kose nalaze se prekidni kanala. Tu se zapažaju samo prekidi toka kanala, a pramenovi su složeni uredno i nemaju

¹³ Usp. N. CAMBI, *Atička skulptura u Arheološkoj zbirci Franjevačkog samostana u Sinju*, "Kačić" 17, Split 1985, str. 424 i d., sl. na str. 425.

¹⁴ M. ABRAMIĆ, *Antike Kopien griechischer Skulpturen in Dalmatien*, Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte I, Festschrift für Rudolf Egger, Klagenfurt 1952, 318 i d., tab. V a; N. CAMBI, o.c. str. 426 i d., sl. na str. 427.

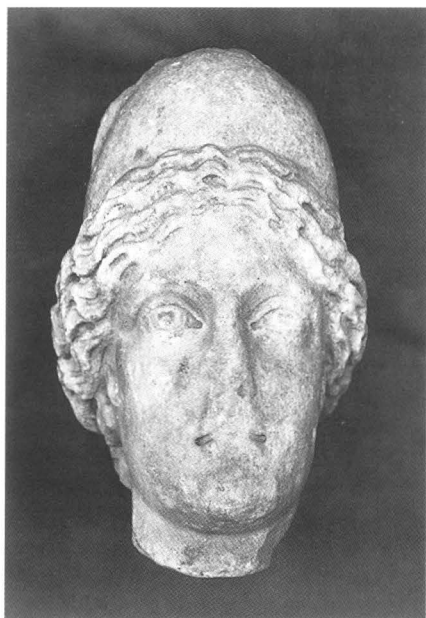
¹⁵ Sh. McNALLY, *Architectural Ornament of Diocletian's Palace at Split*, BAR Intern. Stud. 639, Oxford 1996, str. 32, sl. 55-57.

¹⁶ Sh. McNALLY, o.c. str. 33, sl. 73.

¹⁷ O tim majstorima usp. M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *La scuola di Afrodizia*, Roma 1943, passim. O kasnoj produkciji raznih mitoloških, ali i drugih reljefa usp. M. BERGMANN, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Wiesbaden 1999, str. 61 i d. Ovaj posljednji rad jasno pokazuje afrodisijske domete i daleko na zapadu Carstva.

¹⁸ R. BARTOCCINI, *L'arco quadrifronte dei Severi a Leptis Magna*, Africa Italiana 4, 1931, 32 i d; J.B. WARD PERKINS, *Severan Art and Architecture at Lepcis Magna*, Journ. of Rom. Stud. 38, 1948, str. 59 i d; J.M.C. TOYNBEE and J.B. WARD PERKINS, *Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art*, Papers of British School Rome 18, n.s. 1950, 1 i d.; D.E.E. KLEINER, o.c. str. 340 i d.

¹⁹ Usp. R.R.R. SMITH, o.c. str. 50 i d., tab. I-X; Id. *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias*, Journ. of Rom. Stud. LXXVII, 1987, str. 88, tab. III-XXVII; Id. *Myth and Allegory in the Sebasteion, Aphrodisias Papers. Recent Works and Sculpture*, ed. Ch. Roueche-K.T. Erim, *An Arbor*, 1990, str. 89 i d., sl. 1-12.



Glava božice s dijademom iz Aequuma, sredina 3. st. Arheološka zbirka Franjevačkoga samostana u Sinju

više planova. Sve se praktično nalazi na istoj ravnini. Prekid kanala je samo optički efekt i njegova se izvorna namjena posve izgubila kao što je često slučaj u razvojnem putu rimske plastike.

Usporedimo li i druge tehničke elemente svih spomenutih skulptura, možemo utvrditi da se i one podudaraju. Na isti su način izrađene oči: šarenice su označene polukružnom ugrebenom linijom, dok su zjenice oblika udubljenog polumjeseca. Na isti je način ugrebena donja i gornja okvirna linija gornjeg kapka. Razlika je samo u tome što su dublje jedne i druge obrisne linije. U istoj su maniri izrađene i nozdre, odnosno usta. Prema tome, može se zaključiti da sve tri skulpture imaju isto radioničko podrijetlo, ali ne i istu ruku. One su očito izrađene približno u slično ali ipak ne i isto vrijeme. Spomenuti prekinuti kanali vrlo su izrazito svojstvo koje pokazuju brojni kipovi izrađeni u gradu Afrodiziji u Kariji, približno u jednom dužem periodu između kraja 2. i početka 5. stoljeća.²⁰ Stoga se trogirsku glavu može svrstati u istu skupinu koju najvjerojatnije klešu afrodizijski

²⁰ K. T. ERIM, *Aphrodisias. A Guide to the Site and Its Museum*, Istanbul 1997, (5th edition), str. 86, sl. 119 (kasno 2. st.); str. 105, sl. 141 (kasno 2. st.); str. 72, sl. 107 (5. st.). Doduše ti se elementi javljaju u Rimu, ali ipak znatno rjeđe. Usp. na primjer portrete Marka Aurelija, A. SCHOLL, *Die antiken Skulpturen in Farnborough Hall*, Mainz 1995, tab. 30 ili sarkofage, gdje se češće pojavljuju, kao primjer na nekim fragmentima usp. A. LINFERT, *Die antiken Skulpturen des Musée Municipal von Château-Gontier*, Mainz 1992, tab. 38, 6; 40, 1 i dr.

majstori. Druge se radionice takvim efektom služe prilično rijetko. Međutim, valja upozoriti (da ne bi bilo zabune) kako afrodizijski majstori u zavičaju klešu i kipove koji nemaju uopće kanala izrađenih pomoću brzorotirajućeg svrdla.²¹ Reljefi iz Dioklecijanove palače pokazuju ipak nešto različit vanjski aspekt, jer su to arhitektonski elementi koji su ukrašeni gotovo isključivo dekorativnim motivima. Sve te skulpture pokazuju da su afrodizijski majstori imali značajniju ulogu na dalmatinskom području nego što se to do sada smatralo.

Mnogo teži problem od podrijetla skulpture jest odgovor na pitanje koga skulptura prikazuje. Već je bilo rečeno, u vezi s dimenzijama glave, da ti kipovi upozoravaju na njezinu važnost, ali ipak one ne rješavaju ključno pitanje atribucije. Jedini je put krenuti od izraza, položaja glave i jedinog atributa - vijenca. Na žalost, sve je to nedovoljno. Vijenac je vrlo općenit atribut koji imaju mnogi likovi od božanstava, pratitelja božanstava, heroiziranih pojedinaca i pokojnika, vladara, do pjesnika, svećenika, natjecatelja i nekih drugih kategorija privatnih osoba.²² Naravno, postoji niz različitih vrsta i tipova vijenaca koji su različito izrađeni i načinjeni od različitog materijala. Prema tomu vijenci nemaju uvijek isto značenje. Među ženskim božanstvima i privatnim osobama nema česte upotrebe vijenca. Vijenac je na glavama na primjer Muza, nekih personifikacija, pratitelja božanstava, pjesnikinja, glazbenica, poslužiteljica pri gozbama i sl. Zbunjuje pri tomu što je glava velikih dimenzija, a kod svih prije spomenutih, osim Muza kakvih ima osobito u Rimu, kipovi rijetko nadilaze normalan stas. Idealna glava i vijenac navode samo na konstataciju da nije riječ o privatnoj osobi.

Drugi spomenuti elementi mogu još manje poslužiti u svrhu atribucije. Doduše, valja upozoriti na to da oči trogirske glave pokazuju vrlo izražajan patos. U tome se pogledu ona razlikuje od glava božanstava iz Aequuma s kojima smo je uspoređivali, jer su kod njih oči mirne i bez osobitog iskazivanja emocija. Njihove oči izražavaju smirenost, dostojanstvo i tipičnu afrodizijsku slatunjavost. Naprotiv, oči trogirske glave su široko otvorene i upravljene u visinu, što je u skladu s nakrivljenim položajem glave unatrag i na desno rame. Emociju pokazuju i rastvorena usta, što se može zapaziti i na ekvumskim glavama, ali je kod prve šira i zatamnjenija usna šupljina. Duboki patos nije naravno u suprotnosti s pretpostavkom da je riječ o božanstvu, ali je imanentan nekim drugim likovima koji u svojem djelovanju uključuju ekstazu, kao što je slučaj s polubožanstvima ili menadama i sličnim mitološkim bićima.

Koga onda trogirska glava prikazuje? Na to je pitanje nemoguće ponuditi precizan odgovor. Ako je pak nemoguće pouzdano odgovoriti na pitanje atribucije, može se ipak nešto više kazati o umjetničkom podrijetlu uzora. U arhaisko i klasično doba razvoja grčke umjetnosti patos nema nikakvu ulogu. Psihološko i emotivno stanje osobe je potpuno nevažno. Klasično dostojanstvo Mirona, Fidije i Polikleita i brojnih drugih ne predstavlja posebno stanje, nego jedino nedostatak patosa. U kasno klasično doba patos počinje igrati vidnu ulogu. Umjetnici kao

²¹ K.T. ERIM, o.c. str. 75, sl. 109; str. 90, sl. 123; 94, sl. 127 i brojne druge.

²² O vijencu usp. G.T. HILL, *Priester Diademe*, Jahreshefte des Österreich. archäol. Instituts 2, 1899, str. 245 i d.; K. BAUS, *Der Kranz in Antike und Christentum*, Bonn 1940, passim; J. RUMSCHEID, *Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit*, Tübingen 2000, passim.



Kip Dijane Lucifere iz Aequuma, druga polovica 3. st., Arheološka zbirka Franjevačkoga samostana u Sinju

Skopas, u većoj mjeri,²³ i Lizip u nešto manjoj, prikazuju bogove,²⁴ heroje i obične ljude u trenutku kad proživljavaju zbivanja i događaje. Oni se muče, trpe, pate, oni su potreseni, rezignirani, oduševljeni ili razgaljeni. Čak i kad je riječ o mitološkim bićima, opravdanje za patos moglo se naći u mitologiji. Naime, i bogovi i heroji pate kao i ljudi, a pogotovo ako su načinili djela zbog kojih su zaslužili kaznu, kao što bijaše slučaj s Heraklom. Heroji iskazuju i umor i to ne samo gestom nego i izrazom. Zanimljiv je i vrlo jasan primjer tome dobro znana glava Herakla iz Aequuma²⁵ koju je čak i pogrešno vrednovao jedan arheolog koji je kao ideal ljepote smatrao samo ono bezizrazno dostojanstvo rane klasičke. Međutim, to je stav toga doba razvoja arheologije što ga nije zastupao samo on. Smatralo se da je glava ružna i na njoj nije bio prepoznat Skopasov likovni rukopis.²⁶

Zbog toga o atribuciji glave zapravo ne smijemo kazati ništa više od onoga što proizlazi iz nepobitne činjenice da glava pripada izvornoj umjetničkoj inspiraciji, bliskoj Skopasovoj umjetnosti, dakako u jednoj dalekoj rimskoj, afrodizijskoj varijanti koja je ipak uspijevala zadržati drevne značajke koje toliko impresivno odaju oči. Oči trogirske glave ne pokazuju ni patnju, ni očaj, ni tugu, nego ekstazu i divljenje. Među poznatim Skopasovim kipovima nije bilo moguće pronaći neku izravnu paralelu. Od svih njegovih kipova možda je izrazom najbliža njegova Menada, ali ona ima zabačenu glavu unazad i posve drugačiji oblik kose koja je duga i pružena niz ramena i leđa.²⁷ Na žalost poznat je samo razmjerno mali broj bilo originala bilo kopija koje potječu od Skopasa. Osim fragmenata skulpturalne dekoracije hrama Atene Aleje u Tegeji²⁸ i reljefa friza Mauzoleja u Halikarnasu,²⁹ sve ostalo je došlo posredstvom rimskih kopija. Afrodizijski su majstori radili na temelju originala iz ranije grčke prošlosti, što jasno pokazuju brojni očuvani kipovi, a možda najizravnije onaj što je nastao prema Polikletovom Diskoforu koji bez ostatka reproducira izvorni oblik glave, tijela i pokret originala,³⁰ ali najviše ima onih kipova koji su u većoj ili manjoj mjeri prerada ili potpuna razrada klasičnih ili helenističkih uzora,³¹ ponekad prepravljenih do te mjere da treba govoriti o novim kreacijama. Ako za trogirsku glavu smijemo reći da se oslanjala na Skopasa, za ekvumske se skulpture to ni u kojem slučaju ne može ustvrditi. Izvor tih kipova nije moguće danas pronaći. One su nedvojbeno standardizirani tipovi koji su podliježali većim ili manjim izmjenama, ali unatoč tomu ikonografski prepoznatljivi.

²³ O Skopasu usp. M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1977, (sec. printing), str. 23 i d.; A. STEWART, *Skopas of Paros*, Park Ridge New Jersey 1977, passim; Id., *Greek Sculpture*, Yale University 1990, 183 i d.

²⁴ O Lizipu usp. M. BIEBER, o.c. str. 30 i d.; P. MORENO, *Testimonianze per la teoria di Lisipo*; Id, *Lisipo I*, Bari 1974, passim; A. STEWART, *Greek Sculpture*, str. 186.

²⁵ M. ABRAMIĆ, oc. str. 306 i d., tab. II, l. N. CAMBI, o.c. str. 418 sa sl.

²⁶ H. BULLE, *Der schöne Mensch im Altertum*, München 1912, str. 486, sl. 147.

²⁷ A. STEWART, *Greek Sculpture*, str. 183, sl. 547.

²⁸ A. STEWART, *Greek Sculpture*, str. 182, sl. 542-545.

²⁹ A. STEWART, *Greek Sculpture*, str. 183, sl. 529-531.

³⁰ Usp. *Aphrodisias Guide de Musée*, Ankara 1988, str. 42, br. 83, sl. na str. 43; K.T. ERIM, *Aphrodisias*, str. 95, sl. 130.

³¹ O eklekticizmu afrodizijskih majstora usp. M. FLORIANI SQUARCIAPINO, o.c. str., 102.



Glava Dijane Lucifere iz Aequuma, Arheološka zbirka
Franjevačkoga samostana u Sinju

Stoga bi se smjelo kazati da su ekvumski kipovi odvjeteći nepoznatih helenističkih uzora.

Prema tomu trogirski je glava pripadala čitavom kipu za koji se smije kazati da je skopadičke derivacije ili možda, točnije, skopadičke inspiracije. Kojem je umjetnikovom izvorniku pripadao i u kakvom je ambijentu stajao, problematično je, ali monumentalnost, vrsnoća i mramor otkrivaju znakove aulične reprezentativnosti. Bilo bi zanimljivo kad bi bilo moguće utvrditi izvorni likovni program prostora kojemu je kip pripadao.

Važno je odgovoriti i na pitanje kada ovu glavu valja datirati. Već je rečeno da ona pripada vremenu iza stilske promjene u kasnijem principatu. Čini se da bi metodološki bilo najispravnije poći od usporedbe s dvije ekvumske glave, ali i sa skulpturama koje rade afrodizijski majstori po rimskom svijetu. Međutim, skulpturama valja utvrditi međusobni relativni slijed. Po načinu izrade kose trogirski bi glava morala biti prva u nizu. Na to upućuje postupni gubitak plastične vrijednosti zbog koje se pramenovi pretvaraju u jednodimenzionalni niz kojemu je glavna zadaća dati vizualni ugodaj kontrastnih efekata. Najmlađi je kip Dijane Lucifere koji bi trebalo, na temelju ukočenog zurećeg pogleda što dominira licem, svrstati duboko u drugu polovicu 3. stoljeća. Ovaj posljednji kip valja analizirati i u kon-

tekstu plastike tijela, što na žalost nije moguće jer se kod ostala dva to nije očuvalo. Naime, kako je u pitanju čitav kip kojem nedostaju samo neznatni dijelovi, može se vidjeti kakvog su karaktera nabori haljina. Vjerojatno je da su sličan način prikazivanja imala i tijela drugih dviju glava. Iako je draperija prikazana s duboko udubljenim kanalima koji su uglavnom rađeni brzorotirajućim svrdlom, ipak se tu ne zapaža gusto ispreplitanje kanala i žljebova kao u kosi. Igra svjetla i sjene postoji, ali umjesto tamnih kontrasta dominiraju široke i uglačane svijetle površine. Na taj su način međusobno svjetlosno i plastički suprotstavljene glava i kosa prema tijelu i draperiji. Ekvumska glava s dijademom sigurno je starija što upozorava na njezin nastanak u vrijeme kasnijih Severa ili u rano doba vojničkih vladara. Trogirska je glava vrlo bliza skulpturama u Lepcis Magna iz doba severske dinastije, što bi upućivalo na vrijeme oko godina 210-220.³²

Ima još jedna važna i neobična pojedinost koja proizlazi iz baštine antičkih spomenika u Dalmaciji. Iz Salone, naime, potječe vrlo važan sarkofag na kojem je prikazan mit Hipolita i Fedre otkriven na Manastirinama.³³ Taj je sarkofag po svoj prilici također izrađen od afrodizijskog mramora.³⁴ Njegova su površina i lom vrlo slični onima na trogirskoj glavi. Još je važnije što kanali u kosi većine likova pokazuju i identičan način prekidanja njihova toka i kasniji nastavak. Glave imaju i tipičnu sladunjavost kao i ekvumske skulpture, ali je njihova shematičnost naglašenija. To jasno pokazuje da se sarkofag mora datirati u početak 4. stoljeća.³⁵ Međutim, taj je sarkofag izrađen u Rimu, u tamošnjim radionicama, ali majstori koji su radili niz takvih primjeraka nedvojbeno su orijentalnog podrijetla. Oni su dali pečat formi i izrazu reljefa sarkofaga. Za salonitanski sarkofag, prema tomu, može se ustvrditi da pokazuje sličnost po tretmanu vlasišta s afrodizijskim skulpturama u Dalmaciji. Nećemo biti daleko od istine ako i za takav primjerak pretpostavimo da su ga radili afrodizijski majstori, ali u Rimu, odakle je eksportiran za Dalmaciju.

Sve tri skulpture, dakle, pripadaju važnim dalmatinskim gradovima i pokazuju da su u 3. stoljeću na ovom području postojale statue koje su radili majstori iz Afrodizije. Dalmacija je, smije se kazati, postala za njih mjesto gdje su mogli proširiti djelatnost. Ipak valja kazati da je afrodizijska prisutnost bila ograničenog karaktera. Jesu li Afrodizijci radili kao putujući majstori ili su pak već gotovi kipovi stizali morskim putem do dalmatinskih luka, a potom i na određite? Valja imati na umu dvije stvari. Ako su Afrodizijci uistinu boravili u Dalmaciji, tada su morali imati čvrstu vezu sa zavičajem zbog nabave materijala. Ako su pak kipovi izravno nabavljani kao gotov produkt, morala je postojati čitava organizacija naručivanja, prevoženja i prihvaćanja kipova. O boravku ljudi iz Afrodizije u Dalmaciji ima i

³² Usp. R. POLIDORI, A. De VITA, G. Di VITA-EVRARD, L. BACCHIELLI, *Libya the Lost Cities of the Roman Empire*, Köln 1999, str. 108 i d., sl. na str. 133, 137, 137, 139, 140. Usp. također i reljefe pročelja scene teatra u Sabrati ibidem sl. na str. 189.

³³ O stilskim i kronološkim karakteristikama toga sarkofaga usp. G. KOCH, *Zum Hippolytossarkophag aus Salona*, VAHD 77, 1984, *Disputationes Salonitanae* II., str. 151 i d., tab. XIX, XX, XXIV.

³⁴ Usp. J.B. WARD PERKINS, o.c. str. 38 i d.

³⁵ G. KOCH, o.c. str. 157 i d.

jedno epigrafičko svjedočanstvo,³⁶ ali nije poznato je li osoba podrijetlom baš iz karijske Afrodizije, jer je gradova takvog imena bilo više, a isto se tako ne zna kojim se zanimanjem taj čovjek bavio. S obzirom na razgranatost posla što su ga ti kipari razvili, ne bi bilo čudno da je riječ o njima.

Za sada se može kazati da je djelatnost afrodizijskih majstora u Dalmaciji bila razvijena na početku 3. stoljeća i da je trajala do početka 4. stoljeća. Prije i poslije toga nema više svjedočanstava. Međutim, valja kazati da u Dalmaciji tijekom 4. stoljeća još postoji samo rimski i prokoneški import. Posljednji se nastavlja i nakon kraja 4. stoljeća kada nestaje importa iz Rima. U to doba uglavnom su se uvozili još samo sarkofazi, a od prokoneškog mramora u 5. i 6. stoljeću izrađivali su se i dijelovi crkvenog namještaja. Sve su ostale radionice prestale izvoziti za široko sredozemno tržište. Zbog toga postupno, osobito kad je riječ o sarkofazima, lokalna bračko-salonitanska kooperacija postaje sve važnija pa čak i eksportira na suprotnu, talijansku obalu Jadrana.

³⁶ Usp. E. IMAMOVIĆ, *Antički kulturni i votivni spomenici na području Bosne i Hercegovine*, Sarajevo 1977, str. 456, br. 240, sl. 240. Tu usp. i drugu literaturu.

THE FRAGMENT OF A FEMALE HEAD IN TROGIR (DALMATIA) AND ITS PLACE IN ROMAN SCULPTURE

Nenad Cambi

A fragment of a large woman head is kept in the Town Museum of Trogir (0,30 h. 0,23 w. and 0,23 d.) Very probably it was found in Salona. The head must have been slightly bent to the right and back, since the eyes are turned upwards. Woman's hair is wavy and curly. The locks were rendered by drill which produced characteristic dark and light effects. Channels were deep and rather short with small struts left in them. So that upper and lower locks were connected. The drill work is the main accent of the sculpture. A wreath consisting of rounded and pointed leaves was put on the top of the head.

Obviously the Trogir head was of oriental production. The marble is not known, but it resembles the marble from Aphrodisias (Caria). A woman's head with diadem and the complete sculpture of Diana Lucifera with torches in both hands from Aequum (now in Franciscan monastery in Sinj) are made from the same marble. They are stilistically very close as well. Hairs of both sculptures are rendered in the same way as on the Trogir head. The best parallels could be found in Aphrodisias as well as in other parts of Roman world where these sculptors were active.

It is impossible to discern to whom the Trogir head belonged. The wreath is not a decisive element for such a conclusion, since many mythological, official and private persons wore it.

Trogir head reveals deep pathos characteristic of Scopadic sculpture and its derivations. The sculptures of Aphrodisias were often made after Classical or Hellenistic originals. Aequum sculptures do not show, however, clear Hellenistic patterns and probably belonged to Roman stereotypes.

A very fine Hypolithus sarcophagus from Salona (Manastirine) according to J.B. Ward Perkins was also carved from Aphrodisias marble, but the sarcophagus was done in Rome in the early 4th century AD. Since every sort of marble required craftsmen's skill to carve it, it is very likely that the sarcophagus was executed by sculptors from Aphrodisias who settled in Rome at the end of the 3rd century AD.

The Trogir head is obviously earlier than both Aequum sculptures. It should be dated in the first decades of the 3rd century AD. Aequum head with diadem was two or three decades younger, while the statue of Diana belonged to the period after AD 250. Chronological sequence of sculptures is based on the stage of drilling work and their schematization.

Aphrodisiac sculptors were active in Dalmatia during the 3rd and early 4th centuries AD. They also executed several decorative reliefs in Diocletian's palace. Their activity and import ceased at the beginning of the 4th century AD.