

JOŠ JEDANPUT O LIZIPOVIM DJELIMA U DALMACIJI U povodu izložbe u Rimu

NENAD CAMBI
Filozofski fakultet u Zadru
Faculty of Philosophy in Zadar

UDK/UDC: 73.032 Lizip
Stručni članak
Professional paper

Primljeno: 1995-11-13
Received

U Rimu je u proljeće održana velika izložba "*Lisippo. L' arte e la fortuna*". Izložbu je pratio veliki katalog. Na izložbi je zastupljen samo jedan jedini rad iz Dalmacije, čuveni reljef Kairosa iz Trogira.

Ovaj rad, međutim, nije ni prikaz ni recenzija izložbe i kataloga, nego ima cilj da ispita kako je prikazan Kairos i da ispita je li bilo mjesta za još neke radove iz Dalmacije. Prema tome, to je bio povod za još jednu raspravu o Lizipu i njegovim odjecima na istočnoj obali Jadrana.

Očito je da ne možemo biti zadovoljni kako se tretiraju naši spomenici prigodom velikih svjetskih projekata. Krivicu ne snose samo organizatori, nego i naši istraživači, jer premalo populariziraju naše spomenike u stranim, a i našim, publikacijama, osobito monografijama.

U proljeće 1995. godine u Rimu je svečano otvorena velika izložba "*Lisippo. L' arte e la fortuna*" pod pokroviteljstvom predsjednika Republike Italije, a zamislio ju je i realizirao, uz pomoć brojnih suradnika, Paolo Moreno, redoviti profesor klasične arheologije na Sveučilištu Roma II, čovjek koji je sasvim pouzdano najveći dio svoje radne energije utrošio na proučavanje života i djela grčkoga kasnoklasičnog kipara Lizipa. O Lizipu se razmjerno mnogo zna. On je očito mnogo stvarao, dugo živio, a njegova slava bijaše zaista velika. Postojalo je još u antici mišljenje da je on najveći kipar toga doba.¹ Njegova slava bila je u najmanju ruku ravna onoj Fidije.

Izložba je sadržavala veliki broj eksponata, a katalog je vrlo opsežan, ima 519 stranica velikoga formata i obuhvaća sve poznate Lizipove radove koje je

¹ Vijesti o Lizipu kao vrhuncu grčke umjetnosti čini se da potječu od Xenokrata, kipara i majstorova učenika te pisca o umjetnosti. O tome usp. R. BIANCHI BANDINELLI, 1976, 55 i d.

stvarao kroz dugi niz godina, te Lizipove odjeke kasnije, pa čak i u renesansi i znatno kasnije.²

Katalog je podijeljen na nekoliko dijelova. U prvom Moreno i suradnici obrađuju tipove pojedinih skulptura, u drugom trag Lizipa poslije smrti, pa Lizip u Rimu. Zatim slijedi sudbina kipa Lizipa Farneze u skulpturi 16. i 17. st. Potom se obrađuju grafički prikazi Herakla Farneze i konačno sudbina Herakla Farneze u 18. i 19. st. U tom su poglavlju, naime, obrađeni prikazi u slonovači, na kamejama i gemama, u vosku i na medaljama iz tih kasnijih stoljeća. Peti dio posvećen je odnosu i usporedbi Michelangela i Lizipa. Nema nikakve dvojbe da je katalog predviđen da bude sveobuhvatna obrada skulptura jednog čuvenog kipara, slično kao što je nedavno na jednoj izložbi u Njemačkoj bio obuhvaćen Polikletov opus.³ Među djelima koja se nalaze na izložbi ima onih koji se obično smatraju Lizipovim djelima, a ima i onih koja se često ne drže za njegova ostvarenja.⁴

Ovaj prilog, međutim, nije ni prikaz ni recenzija izložbe i kataloga, kako bi se moglo činiti prema uvodu. Cilj ovoga rada je da pokaže kako su na izložbi prošli kipovi i druga plastika Lizipove derivacije iz naših krajeva i da izložba bude povod za još jedan osvrt, ali s novim pogledima i razmišljanjima.

Neusporedivo najpoznatiji takav spomenik je Kairos, danas u zbirci ženskoga benediktinskog samostana u Trogiru.⁵ Taj reljef, usprkos činjenici što je samo mali dio negdašnje cjeline, najbolji je i najstariji refleks čuvene Lizipove umjetnine pa je logično da se on našao na izložbi i u katalogu.⁶ Međutim zanimljivo je pokazati kako je Kairos bio prikazan javnosti. S time već ne možemo biti zadovoljni. Nevolje su započele još tijekom priprema za izložbu. Priređivači su, naime, željeli dobiti original, ali trogirске benediktinke ne samo što se s time nisu složile, nego nisu dozvolile ni da se načini novi, kvalitetniji odljev. Mene su osobno pitale za savjet kako da postupe, ali, unatoč nastojanju da ih uvjerim u potrebu posudbe originala, ipak ih nisam uspio nagovoriti. Budući da su više puta prevarene, njihov je oprez više nego shvatljiv. Još su uvijek, na žalost, u prodaji brojni nelegalni odljevi odljeva, često vrlo dvojbene kvalitete, čime su one moralno i materijalno oštećene. Susrevši se kasnije u Rimu, nekoliko mjeseci prije izložbe, s profesorom Morenom, koga već dugo poznajem, iznio sam mu neraspoloženje benediktinki prema posudbi Kairosa. On se tome čudio i uvjeravao me kako će sve biti u redu, jer će to ići službenim talijansko-hrvatskim kanalima. Poslije povratka iz Rima, ponukan vlastitom savješću, još sam jedanput pokušao uvjeriti časne sestre da bi i njima i državi bilo korisno da posude reljef, ali one se s

² P. MORENO, 1995, 1 i d.

³ Polyklet. *Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellung im Liebighaus. Museum der alter Plastik Frankfurt am Main*, Mainz 1990.

⁴ O problemima drugih atribucija Lizipu ne bih ovdje raspravljao. Upozorio bih kao na vrlo karakterističan, Morenov pokušaj da utvrdi nove atribucije. To je njegova decidirana tvrdnja da mu je pošlo za rukom identificirati, u izvorima poznati Lizipov kip Dema, u izvanrednoj skulpturi Šakača iz rimskoga muzeja u Dioklecijanovim termama, dosada neprijeporno datiranoj u doba helenizma. Dakle, Morenova nova atribucija gura kip za dva stoljeća ranije.

⁵ Osnovna literatura o trogirskom Kairosu je M. ABRAMIĆ, 1928-29, 1 i d.; ISTI, 1930, 1 i d.; N. CAMBI, 1980-81, 7 i d.; ISTI, 1988, 37 i d. Ja sam postupio slično kao i Abramčić. Svoje sam rezultate objavio na hrvatskom jeziku, a potom i na engleskom.

⁶ P. MORENO, 192, br. 4, 28, 1.

time nisu složile, a nisu prihvatile ni prijedlog da Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Splitu, ne Talijani, napravi bolju kopiju.

Organizatore izložbe, dakako, ne opravdava činjenica što nisu dobili ni original ni novu, bolju kopiju, to što su u katalogu otisnuli sliku vrlo lošega i gotovo izgriznenog odljeva koji visi na jednom od pilona zapadnoga dijela lapidarija splitskog Arheološkog muzeja. Ni u kojem slučaju takav odljev i takva fotografija ne mogu prikazati kvalitetu i vrijednost trogirskoga reljefa. Odlučivši se na ove retke još sam jedanput pošao vidjeti original i uvjerio se ne samo u visoku kvalitetu originala, nego i u znatnu kvalitetnu razliku između originala i kopije. Jedinicu u katalogu napisao je osobno P. Moreno, koji je razmjerno davno bio u Dalmaciji i vidio Kairosa u Trogiru, pa čudno što kao mjesto čuvanja navodi "Museo Archeologico di Trau".⁷ Čak su i službeni dopisi upućivani Benediktinskom samostanu sv. Nikole u Trogiru, što znači da mu nije bilo nepoznato mjesto čuvanja. To nedvojbeno odaje nedovoljnu točnost i nonšalanciju. Još je jedan propust pričinjen u spomenutoj kataloškoj jedinici. Iako se na kraju, kao što je to uobičajeno, navodi opširna bibliografija o tome reljefu, ipak se prešućuje rasprava u kojoj je prvi put objavljen Kairos. Nije, naime, u skladu sa znanstvenim običajima da se tako postupa, to više što je M. Abramić ispravno shvatio i protumačio reljef, a rad je objavio na hrvatskom, i na njemačkom jeziku u uglednom austrijskom časopisu.⁸ M. Abramić je i datirao reljef točno u ono vrijeme kao i Moreno u katalogu,⁹ tj. u 1. st. prije Kr.¹⁰ Ono što je još gore, to je da u vrlo opširnoj literaturi na kraju kataloga Moreno nije naveo bibliografsku jedinicu s prvom objavom reljefa.¹¹ To je još neobjašnjivije, jer P. Moreno u jednom kratkom ali sintetskom radu o Kairosu, koji je izišao tek nekoliko godina prije izložbe, spominje Abramića i to njegov rad na njemačkom jeziku.¹² Nema dvojbe da se radi o jednoj nedosljednosti koju nije trebao počinuti. U svakom slučaju bilo je logičnije da je citirao Abramića nego, recimo, mene osobno. Doduše, ja sam objavio jedan rad o Kairosu na stranom jeziku, ali je on samo jedan u nizu, a ne prva objava pa je bilo mnogo ispravnije da je naveo Abramića.¹³

Kad je već naveo moj rad i ispod kataloške jedinice i na kraju u popisu literature, bilo bi za očekivanje da se njime i poslužio, ali to nije slučaj. U mom radu dvije su bitne stvari. To su neki novi rezultati. Prvi je da reljef po svoj prilici nije izvorno nađen u našim krajevima, nego da je kolekcionarskom djelatnošću donesen, a drugi je što sam pokušao dokazati da se on datira u neposredno postliziopovsko doba, u rano 3. st. prije Kr. Međutim, P. Moreno prvi rezultat ne spominje, što je donekle shvatljivo, jer mu nije bitan. Drugi pak ne uzima u obzir, ali ni u jednom njegovu radu, pa čak ni u ovom posljednjem nema obrazloženja zašto je - po njegovu mišljenju - Kairos nastao u 1. st. prije Kr. Iako to ne navodi, čini se kao da se povodi upravo za Abramićevom datacijom, jer ga je on tako

⁷ ISTI 1995, l.c.

⁸ Usp. bilj. 5.

⁹ M. ABRAMIĆ, 1928-29; ISTI, 1930, 2.

¹⁰ P. MORENO, 1995, 193. br. 4. 28. 1.

¹¹ ISTI, 1995, l.c.

¹² ISTI, 1990, 920.

¹³ Usp. bilj. 5.

datirao.¹⁴ On ni na jednom mjestu ne pobija moju dataciju, što bi bilo za očekivanje, ako se s njom doista ne slaže. Iako Moreno ponekad navodi različito datiranje nekih spomenika, ovom se prigodom nije poslužio tom metodom.

Ovdje bih još jedanput naveo razloge koji su me naveli da Kairosa datiram ranije nego što je to uobičajeno. Meni zapravo uopće nije jasno zašto bi se taj reljef datirao u 1. st. prije Kr.¹⁵ On nema sličnosti ni tematski, ni stilski, a niti po rasporedu likova s reljefima kasnohelenističkoga doba, osobito s neoatičkim stilom.¹⁶ Naprotiv, meni se čini da mnogo više podudarnosti u svim elementima trogirski Kairos pokazuje s reljefom atleta iz Atene koji strigilima s tijela stružu ulje i prašinu.¹⁷ Taj prikaz, naimie, pokazuje istu dubinu reljefa, rijetke figure, slično oblikovanu muskulaturu likova, slično obrubljene figure, prignute stavove likova, detalje površine, izvedbu, pa čak je i veličina figura slična. Zašto bi se taj reljef, prema Morenu a i drugima, datirao u doba oko 300. godine, a naš u 1. st. prije Kr., dakle gotovo dva stoljeća kasnije?¹⁸ To je pitanje još akutnije ako se ima u vidu da su oba reljefa po svoj prilici služila istoj namjeni. Doduše, atenska je skulptura pripadala bazi nekoga kipa atleta. Njena debljina je oko 0,90 m, dok je trogirski reljef očito služio kao tanka oplata neke jezgre (deblj. 0,4 cm), vjerojatno također neke baze kipa, što se vidi po ostacima klinova kojina se ploča pričvršćivala.

Nedvojbeno je, dakle, da postoji srodnost tih dvaju reljefa. U spomenutom članku pretpostavio sam da je i reljef trogirskoga Kairosa zapravo jedna takva studija pokreta i pogleda na Lizipovu kreaciju, kao što je to bio i slučaj s atenskim reljefom i Apoksiomenosom.¹⁹

Osim trogirskoga fragmenta postoje još dva prikaza Kairosa koja se uspoređuju i iskorištavaju kad je riječ o tom polubožanstvu-demonu. Prvi je mali fragment pronađen na Akropoli u Ateni,²⁰ te torinska ploča koja je najcjelovitija.²¹ Na prvom fragmentu očuvao se samo dio noge s krilcima. Očuvan je i dio tijela oko pojasa. Ovaj reljef je sličan trogirskome, ali je ipak znatno nespretniji i nekvalitetniji, tako da usporedba s njim nije sasvim ispravna. Čini se da je tijelo ovoga Kairosa bilo uspravnije nego tijelo trogirskoga, koje je znatno svijenije prema naprijed, a to bi značilo da im nije bio identičan položaj. Torinski je pak reljef sačuvan u cjelini. On je ikonografski dosta srodan trogirskom Kairosu. O tome se reljefu dosta pisalo i u novije doba. Još nedavno je bilo pokušaja da ga se okvalificira falsifikatom, osobito stoga što ima pri vrhu zakrivljena krilca,²² i ubrzo opet da je riječ o originalu, dakako kopiji iz rimskoga doba, jer se takav

¹⁴ Usp. bilj. 9.

¹⁵ O tome podrobnije usp. N. CAMBI, 1980-81, 10 i d.; ISTI, 1988, 39 i d.

¹⁶ O klasicističkoj struji u helenističkoj plastici usp. nedavno J.J. POLLITT, 1990, 17 i d. Meni osobno takav klasicizam u kasno helenističkoj umjetnosti nije poznat.

¹⁷ Za to djelo J.J. POLLITT, 1990, 55, kaže; "Another son (odnosi se na Lizipa) Deippos did a Perixyomenos, "A man scraping himself all over with a strigil", a work which sounds as if it was in the tradition of the Apoxiomenos". O tome usp. također i M. BIEBER, 1967, 32, sl. 77.

¹⁸ P. MORENO, 1995, 200, br. 4. 29. 3.

¹⁹ G. HAFNER, 1969, 216.

²⁰ P. MORENO, 1995, 193, br. 4. 28. 2.

²¹ ISTI, 1995, 193, br. 4. 28. 3.

²² M. BARRA BAGNASCO, 1976-77, 11 i d.

oblik krilaca nalazi na prikazima iz kasnijega doba (atički sarkofazi).²³ Da je riječ o originalu već je i Abramić pretpostavljao.²⁴ Studije do kojih sam mogao doći u posljednje doba onih autora koji su, uz Morena, najviše prodrli u lizipičke probleme, kao što su A. Stewart²⁵ i J. J. Pollitt,²⁶ također ne dvoje o autentičnosti torinskoga spomenika, rimske kopije helenističkoga originala. Moreno navodi da je riječ o fragmentu sarkofaga.²⁷ To je teoretski moguće jer je već davno zapaženo da se na bočnim stranama atičkih sarkofaga javljaju mnogi mitološki prikazi, pa čak i neki koji svoja ikonografska rješenja traže na poznatim originalima.²⁸ Međutim, da bi se o tome dalo iskazati valjan sud, bilo bi dobro reljef pregledati sa svih strana, da se vidi postoji li produžetak donje stranice sanduka, što mi do sada nije bilo moguće. S druge strane, nijedna do sada objavljena fotografija nije dovoljno kvalitetna da pruži dovoljno vjerodostojnosti za provjeru jedne takve tvrdnje. Čini se da se pod nogama Kairosa vidi traka stajne podloge-zemlje, kao što je to slučaj na mnogim atičkim sarkofazima iz doba druge polovice 2. st. po Kr.,²⁹ ali je ipak sumnjiv donji dio baze navodnoga sanduka, koji je sasvim ravan, s dosta jakim udarcima zubatoga dljetca, bez profilacije i dekora.³⁰ U sadašnjem trenutku, bez autopsije, mogao bih samo kazati da vjerujem da se radi o autentičnoj rimskoj kopiji. Je li u pitanju desna bočna strana atičkoga sarkofaga, ne bih se još usudio iznijeti svoje mišljenje.

Na izložbi i u katalogu nisu se našle ni dvije geme iz naših krajeva koje pokazuju lik Kairosa. Prvu gemu, na kojoj se javlja dosta rustično prikazani Kairos, objavio je M. Suić. Riječ je o nagom Kairosu s golim zatiljkom i čuperkom naprijed, s vagom koju za igo drži u lijevoj ruci. Ona nije na oštrici britve, a mačem pokazuje pretezanje jedne strane vage.³¹ To se lijepo zapaža unatoč lošoj kvaliteti rezanja. U autentičnost prikaza nema razloga sumnjati.³² Ni Moreno nije u nju sumnjao. U jednom svom ranijem radu on drži da je ona jedna zamućena i kasnija varijanta.³³ Logično je, dakako, što je nije uzeo u obzir za izložbu.

²³ F. CARINCI, 1985-86, 63 i d.

²⁴ Važno je upozoriti da je na taj reljef već pred više od četrdesetak godina skrenuo pažnju M. Abramić, da je dao načiniti mramornu kopiju (nad akademskoga kipara Andrije Krstulovića) i da ju je dao izložiti u postavi Arheološkoga muzeja u Splitu, gdje je stajala do nove postave 1970. godine. Usp. M. ABRAMIĆ, 1928-29, sl. 3.

²⁵ A. STEWART, 1990, 187 i d., sl. 555.

²⁶ J. J. POLLITT, 1990, 55 i d.

²⁷ P. MORENO, 1995, 193, br. 4. 28. 3.

²⁸ Usp. na primjer nekoliko sarkofaga s prikazom Lede i labuda (vjerojatno prema Timotejevu originalu), među kojima je najvažniji sarkofag iz Kefisije, gdje se taj prikaz javlja na bočnoj strani. Usp. C. ROBERT, 1890, 9 i sl. Usp. također i G. KOCH - H. SICHTERMANN, 1982, 415. I Torinski reljef, ako je pripadao sarkofagu, mogao je tvoriti samo desnu bočnu stranu.

²⁹ O tzv. eksperimentalnoj fazi u produkciji atičkih sarkofaga usp. H. WIEGARTZ, 1975, 181 i d.

³⁰ Atički sarkofazi imaju redovno bogato profiliranu, a najčešće i dekoriranu, razmjerno visoku bazu. Međutim, nije isključeno da je kasnije profil otučen.

³¹ M. SUIĆ, 1954-57, 1 i d. sa sl. Autor je dosta neprecizno prikazan predmet u desnoj ruci uspješno interpretirao kao mač.

³² Gema potječe iz Bumuma, koji je poslije antike napušteno a više nikad obnovljeno naselje.

³³ P. MORENO, 1990, 923, br. 11.

Drugačiji je slučaj s gemom koju sam otkrio u Arheološkom muzeju u Splitu i objavio u prije spomenutim radovima.³⁴ Ta gema je nedvojbeno autentična i daje sigurnu ikonografiju. Tu se vidi nagi mladić, krlca na leđima, čuperak, goli zatljak i vaga. Vagu također drži u ruci za igo. Lijevom rukom ne dodiruje tezuluju kao na trogirskom fragmentu, nego je ruku odmakao od tijela i pokazujući smjer pretezanja tezulje. Taj stav upozorava kao da ocjenjuje da će vaga pretegnuti na jednu stranu, ali se balans još nije porometio. To je prikaz koji je znatno bliži izvornoj Lizipovoj varijanti u usporedbi sa zadarskim primjerkom. U ranijem radu Moreno još ne zna za moj rad i ne navodi ga u bibliografiji, niti navodi gemu.³⁵ U katalogu, kao što je ovdje već rečeno, zna za moj rad, ali gemu uopće ne spominje.³⁶ To je čudno, jer je gema sigurno barem jednako zanimljiva i kvalitetna kao što su one koje on donosi u katalogu.³⁷ Ovih nekoliko spomenika s likom Kairosa iz naših krajeva očito pokazuju da se Dalmacija ne može izostaviti kad je u pitanju rasprava o Lizipovu Kairosu i s pravom nam mora biti žao da ih nije više prikazano na izložbi i uključeno u katalog.

Jedno od vrlo važnih Lizipovih djela, koje je imalo vrlo dubokoga odraza i u kasnijoj skulpturi, je ono Umornoga Herakla. Daljnjoj sudbini toga kipa posvećeno je nekoliko poglavlja u katalogu. P. Moreno je toj skulpturi pridavao posebno značenje i on je, za razliku od drugih, smatrao da je Lizip izradio čak tri varijante te teme,³⁸ a ranijoj umjetnosti je pak pripisao lik Umornoga Herakla iz Kopenhagena.³⁹ Kip prikazuje snažno Heraklovo tijelo koje se umorno, poslije donošenja Hesperidskih jabuka, oslonilo na toljagu koja se ugnijezdila pod njegovim lijevim pazuhom. Ta ista ruka pružila se niz toljagu, glava se nagnula na to rame. Jedna noga nosi težinu tijela, dok je druga ispred, više ili manje odmaknuta od druge. To je vrlo zanimljiva piramidalna kompozicija s tri uporišne točke. Lizip se igra balansom masa, ritmom tijela, udova i glave te harmonijom njihovih međusobnih odnosa, što su opće karakteristike toga majstora. Iako je ovo djelo u osnovi vizualizacija jednog od najvažnijih Heraklovih djela, Donošenje jabuka Hesperida, ono je zapravo negacija herojstva i trijumfa. Heroj čak skriva jabuke za leđima. One su nebitne, a sve što izranja pred gledateljem je umorom shrvani Heraklo. To je očito jedna sasvim neobična vizija deheroiziranoga Herakla. Međutim, da li je Lizip zaista izradio tri varijante jednoga te istog motiva, teško je reći. Čini se da se mišljenja o tome dosta razlikuju.⁴⁰ Lizip nije nikada bježao od razrade svojih likovnih ostvarenja, jednoga te istoga ikonografskog predložka. U ovom slučaju bilo bi neobično to što je on razrađivao tuđi likovni iznalazak, ako on sam nije tvorac kopenhaskoga kipa.

³⁴ N. CAMBI, 1980-81, 13, tab. II; ISTI, 1988, 41, tab. VIII, 3.

³⁵ Za razliku od one iz Burnuma (usp. bilj. 33), splitska se gema ne navodi. Nije isključeno da je članak napisan prije nego je objavljen moj rad na Kongresu klasične arheologije u Ateni, jer se često svesci LIMC-a objavljuju s dosta zakašnjenja.

³⁶ Usp. bilj. 6.

³⁷ P. MORENO, 1995, 195, br. 4. 28. 4.

³⁸ ISTI, 1995, 51 i d., 103 i d., 242 i d.

³⁹ ISTI, 1995, 51.

⁴⁰ Da ne navodim brojna djela, spomenuo bih samo ovdje već citirani, sasvim novi rad A. STEWART, 1990, 190, koji samo govori o tipu Famese-Piui i donosi primjerak iz Pariza (sl. 566).

I u Saloni je pronađen jedan fragment kipa Umornoga Herakla, koji je izrađen od sivkastoplavog mramora.⁴¹ Nije bilo očekivati da će organizatori Lizipove izložbe uključiti ovaj fragment, jer je samo torzo s gornjim dijelom nogu, ali su ga mogli spomenuti u bibliografiji. Pitanje je samo da li su oni ipak mogli znati za radove tiskane na hrvatskom jeziku. Da je, međutim, postojala čvršća suradnja u svezi s brojnim problemima o kojima je prije bilo riječi, sigurno bi bili saznali i o tom fragmentu i tako proširili broj replika toga Lizipova kipa, a time dublje posegnuli u spoznaju o sudbini majstorovih djela i u rimsko doba, što bijaše jedna od nakana autora izložbe.

Ako su doista postojala tri tipa Lizipova Umornoga Herakla, postavlja se pitanje kojem je od njih pripadao naš fragment. To, dakako, nije lako utvrditi s obzirom na fragmentarnost. Ipak, nama dvojbe da nije riječ o tipu Pitti-Farnese, jer ovaj pokazuje nešto drugačiji položaj nogu, koje su postavljene praktički jedna pred drugu.⁴² Heroj ne može pasti samo zbog toga što se oslanja na toljagu, široko odmaknutu od nogu. U slučaju salonitanskoga fragmenta jasno je da su noge znatno šire rastavljene pa po svojoj prilici njemu nije pripadao.

Druga dva tipa Umornoga Herakla su tip Argos⁴³ i dosta slični tip Sulmona-Antikitera.⁴⁴ Male su njihove međusobne razlike. Položaj tijela praktički je isti, samo što je kod tipa Sulmona-Antikitera toljaga odmaknutija od ujeta i čitava je pokrivena kožom lava s grivom i glavom koja je sprijeda vidljiva. Na tipu Argos toljaga je odmaknutija i kosije položena u odnosu na tijelo, jer počiva na maloj hridini. Kako se na našem fragmentu očuvao samo mali dio toljage, to bi pripisivanje tipu Argos bilo vjerojatnije zbog činjenice što se ne vidi lavlja griva. Lavlja glava s grivom bila je straga prikazana, ali se glava nije očuvala. Osobno sam skloniji pretpostavci da uopće nisu ni postojala tri tipa Umornoga Herakla, nego da se radi o varijantama koje su mogle nastati u helenističko ili još vjerojatnije u rimsko doba. Pogoto su beznačajne razlike među Morenovim tipovima Sulmona-Antikitera i Argos. Nešto je drukčiji samo Farnese-Pitti, ali i te razlike nisu osobito velike.

Što se tiče izvedbe valja upozoriti da naš fragment po vrsnoći približno odgovara kipovima iz Arga (po kojem je i nazvan navedeni tip)⁴⁵ i drugim primjercima.⁴⁶ Zapaža se približno slična modelacija muskulature ramena lijeve ruke te trbušnih mišića. Očito je da je salonitanski fragment bio slične veličine kao i rimski, dakle nešto oko 1,20 m i da oba pripadaju vremenu oko sredine 2. st. S obzirom da se radi o sivkastoplavkastom mramoru koji je po karakteristikama blizak kararskom, vjerojatno valja računati da je taj fragment importiran iz Rima.

Sigurno je da su i drugi kipovi i reljefi Herakla iz Dalmacije nastali kao derivacije Lizipovih kreacija, ali su oni ipak toliko daleko od izvora da je o tome teško govoriti. Popularnost Heraktova lika bila je tolika da je nužno dovodilo do ugledanja na čuvene originale, ali i na logično udaljavanje, prigodom izradbe novih

⁴¹ N. CAMBI, 1983-84, 35 i d., tab. II, 1-2.

⁴² P. MORENO, 1995, 242, br. 4. 36. 3-4.

⁴³ ISTI, 1995, 51 i d., br. 4. 4. 2.

⁴⁴ ISTI, 1995, 103. br. 4. 14. 1.

⁴⁵ ISTI, 1995, 51, br. 4. 4. 2.

⁴⁶ ISTI, 1995, 51 i d., br. 4. 6. 1, 4. 10. 1, 4. 11. 1 itd.

kipova. To je osobito dobro uočljivo kad je riječ o prikazima serije Heraklovih djela. O takvima ovdje neće biti riječi.

Treći odbljesak Lizipova umijeća u Dalmaciji je glava s plintom na tjemenu, što jasno upućuje da je služila kao arhitektonski element, najvjerojatnije kao telamon, nađena u blizini Porta Caesarea u Saloni. Nema nikakve dvojbe da je glava prikazivala Aleksandra Velikoga. S njom je zajedno otkrivena još jedna glava, koja je po svoj prilici prikazivala jednog ptolomejskoga princa.⁴⁷ O ovoj posljednjoj se ovdje neće raspravljati, jer s Lizipom nema nikakve veze.

Aleksandrova glava pokazuje vrlo karakteristične detalje njegove fizionomije i to upravo one koji se pripisuju Lizipu. To su krupne, široko otvorene oči s dubokim patosom. Fini oval pravilnoga lica, izbočene supraorbitalne kosti, zatim tipična anastole kosa koja se izdiže na čelu. Ovakav lik stvorio je Lizip, koji i bijaše dvorski Aleksandrov kipar.⁴⁸ Ovoj glavi je najbliža herma Azara, na kojoj se i nalazi determinirajući natpis.⁴⁹ Ono što sam napisao pred više od petnaest godina za ovu glavu, stoji i danas. To je, dakle, jedna rimska kopija upotrijebljena kao element za ukrašavanje arhitekture, a prema Lizipovu originalu.⁵⁰

Ova se glava, dakako, nije trebala naći na izložbi kad se nije našla ni Azara herma,⁵¹ ali je značajno za rimsku recepciju Lizipa, a za nas je svakako važna činjenica što je Lizipova baština bila prisutna u Dalmaciji, da je upotrebljavaju i domaći majstori, kojima valja pripisati taj rad, i da se javlja čak na jednom javnom spomeniku kao što su Porta Caesarea ili u neposrednoj blizini, gdje je po svoj prilici stajala kao dekoracija u jednoj od promjena iz prvih desetljeća 2. st.⁵²

Još se jedanput pokazalo da je naša antička baština slabo poznata stranim istraživačima, pa čak i kada rade takve ozbiljne projekte kakva je Lizipova izložba u Rimu. U ovom je slučaju to neobičnije što je organizator donekle poznavao i rezultate, te naše istraživače osobno. To je šteta za čitavu problematiku, a osobito za našu baštinu. Međutim, nije krivnja samo stranih istraživača, nego i naše slabe prisutnosti u međunarodnim publikacijama i javnosti. Treba nastojati da se naša znanost i naši spomenici što je moguće više približe stranoj javnosti. Ako to mi ne načinimo, neće nitko drugi za nas.

⁴⁷ N. CAMBI, 1976-77, 183 i d., tab. I-III.

⁴⁸ PLUTARH, *Moralia*, 335 A-B, 369 D.

⁴⁹ Brojni su radovi o hermi Azara; usp. N. CAMBI, 1976-77, bilj. 2 i 7. Kad sam se u ovom radu najviše oslanjao na rad A. Stewarta, onda ću i ovdje citirati njegovo mišljenje na str. 188 i sl. 562.

⁵⁰ N. CAMBI, 1976-77, 186.

⁵¹ P. Moreno nigdje ne navodi razlog zbog čega nema na izložbi herme Azara (Louvre), a koja potječe iz Tivolija i nosi natpis koji je definira kao Aleksandrovu.

⁵² N. CAMBI, 1976-77, 191 i d.

LITERATURA

- ABRAMIĆ, M., 1928-29. - Mihovil Abramić, Novi reljef božanstva Kairos iz Trogira, *VAHD*, 50.
- ABRAMIĆ, M., 1930. - Mihovil Abramić, Ein neues Kairos Relief, *Oster. Jahreshefte*, 26.
- BARRA BAGNASCO, M., 1976-77. - Maria Barra Bagnasco, Il rilievo torinese del Kairos, *Boll. Soc. Piemont. Belle Arti*, n.s. 30-31.
- BIANCHI BANDINELLI, R., 1976. - Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Introduzione all' archeologia*, Roma-Bari.
- BIEBER, M., 1967. - Margaret Bieber, *The Sculpture of Hellenistic Age*, New York
- CAMBI, N., 1976-77. - Nenad Cambi, Dvije antičke glave-telamona iz Salone, *RFFZd*, 16(7).
- CAMBI, N., 1980-81. - Nenad Cambi, Kairos, *RFFZd*, 20(9).
- CAMBI, N., 1983-84. - Nenad Cambi, Odjeci Skopasa i Lizipa na skulpturama Herakla iz Dalmacije, *RFFZd*, 23(10).
- CAMBI, N., 1988. - Nenad Cambi, The Relief of Kairos from Trogir (Dalmatia), *Praktika tou XII Diethnous Klassikes arhaiologias*, Athena.
- CARINCI, F., 1985-86. - F. Carinci, Eros e Anteros. Alcune osservazioni a proposito di un rilievo della Galleria Collona, *Riv. Instit. Archeol. e Storia d' Arte*, 8-9.
- HAFNER, G., 1969. - German Hafner, *Kreta i Helada*, Rijeka.
- KOCH, G. - SICHTERMANN, H., 1982. - Guntram Koch - Hellmut Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Handbuch der Archäologie, München.
- MORENO, P., 1990. - Paolo Moreno, Kairos, *Lexicon Iconograph. Mythol. Classicae*, Basel.
- MORENO, P., 1995. - Paolo Moreno, *Lisippo. L' arte e la fortuna*. Progetto di Paolo Moreno, Fabbri editori.
- PLUTARH, *Moralia*.
- POLLITT, J.J., 1990. - Jerome Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge Mass. 1986. (rep. 1990.).
- POLYKLET. *Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellung im Liebighaus. Museum der alter Plastik Frankfurt am Main*, Mainz 1990.
- ROBERT, C., 1890. - Carl Robert, *Antike Sarkophag Reliefs II*, Berlin.
- STEWART, A., 1990. - Andrew Stewart, *Greek Sculpture*, New Haven and London.
- SUIĆ, M., 1954-57. - Mate Suić, Novo o Kairosu, *VAHD*, 56-59, 1954-57 (*Antidoron Michaeli Abramić*, I).
- WIEGARTZ, H., 1975. - Hans Wiegartz, *Reliefsarkophage in der Nikolaoskirche in J. Borchard u.a. Myra*. Eine lykische Metropole. *Istamb. Forschung* 30, Berlin.

Nenad Cambi: ONCE MORE ON THE LYSIPPUS'S WORKS OF ART IN DALMATIA
(On the Occasion of the Exhibition in Rome)

S u m m a r y

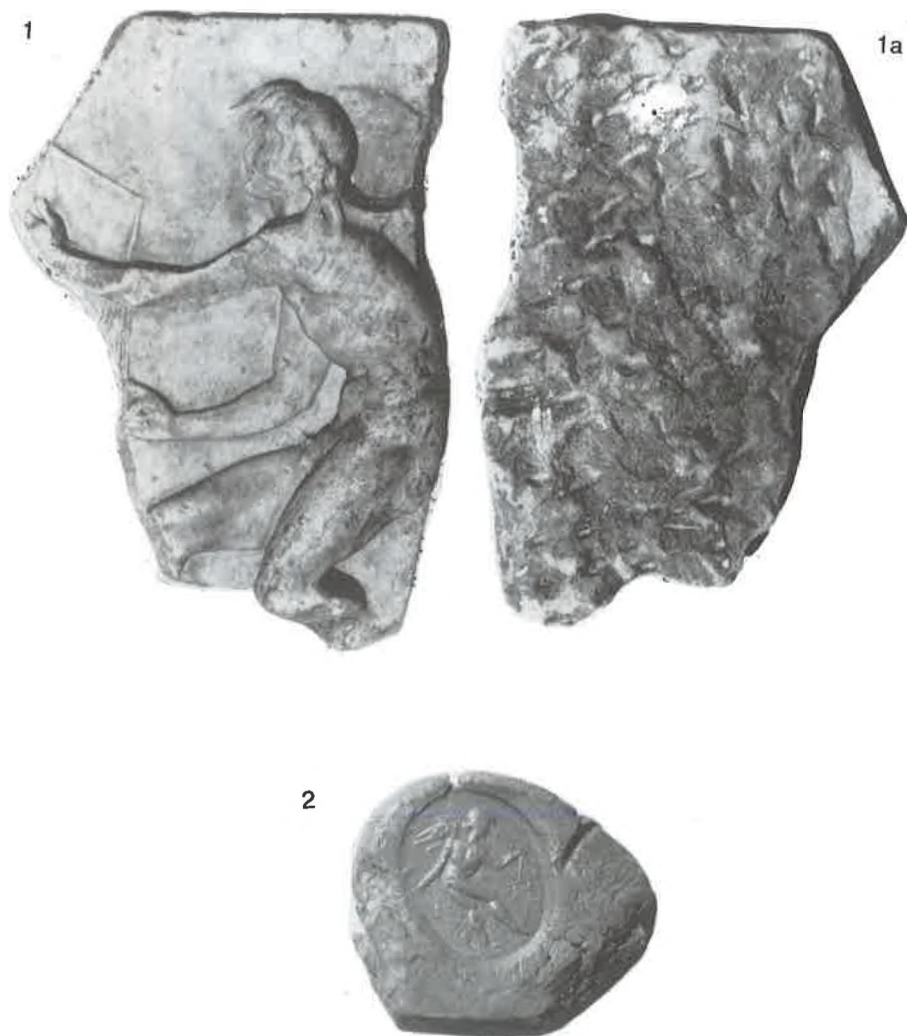
Exhibition "Lisipo. L'arte e la fortuna" took place in spring 1995 in Rome (Italy), organised by Paolo Moreno, well-known Italian researcher. There are more copies of Lysippus's work in Dalmatia, but the relief of Kairos was the only one exhibited in Rome. However, this relief didn't receive due presentation. The truth is that nuns of the order of St. Benedict from Trogir didn't want to lend the original to be exhibited and didn't allow making a new and better copy as well. Nevertheless, this is not an excuse for the exhibition and Catalogue authors for publishing a photograph of poor and corroded casting from Archaeological museum in Split. Apart from that, there were some other incorrect acts. The original keeping-place wasn't mentioned, at all. In the second place, there was no mentioning of a person who identified the relief and correctly studied it (M. Abramić). Further more the Catalogue dated the relief in the 1st century BC which probably isn't true. In this paper, after the analysis and comparison with some other reliefs, the author dates the Kairos relief in early 3rd century (post-Lysippian period).

Gems from Dalmatia were not exhibited, although organisers must have known about them. Their quality is no worse than the one of Lysippus's works, and, indeed, one gem almost reaches the quality of his originals.

The torso of Fatigued Hercules from Salona, already published in Croatia and reliably attributed to Lisipos' archetype, also wasn't included at the Exhibition. It is rather understandable, since there are many copies of the same sculpture, of the same, or even better quality. Nevertheless, in this paper the author analyses this sculpture once again.

Finally, the author analyses one head-telamon of Alexander the Great, already published in Croatian language. It was made after the famous Lysippus's portrait. It is certain that organizers of the Exhibition didn't hear for this sculpture either. However, it would be very hard to expect this head to appear at the Exhibition, since even well-known herma Azara (Louvre) was excluded, too.

The purpose of this paper is to draw attention to existence of Lysippus's copies in Dalmatia. It also wants to draw attention to Exhibition authors' omissions and to point out the need for better incorporation of our science in world projects becoming thus more accessible to everyone.



T. I. Reljef Kairosa iz Trogira (Arheološki muzej u Splitu): 1. prednja strana; 1a. stražnja strana. 2. Gema s prikazom Kairosa (Arheološki muzej u Splitu).

Pl. I. The Kairos relief from Trogir (Archaeological Museum in Split): 1. front side; 1a. rear side. 2. A gem with the image of Kairos (Archaeological Museum in Split).

1



1a



T. II. Umorni Heraklo (Arheološki muzej u Splitu): 1. prednja strana; 1a. stražnja strana.
 Pl. II. *The Fatigued Hercules* (Archaeological Museum in Split): 1. front side.; 1a. rear side.

1



1a



T. III. Glava Aleksandra Velikog, Salona (Arheološki muzej u Splitu): 1. prednja strana; 1a. profil.

Pl. III. The head of Alexander the Great, Salona (Archaeological Museum in Split): 1. en face; 1a. profile.