

Dama iz Čikata
The Lady from Čikat
Dama iz Čikata



MARTINA BLEČIĆ KAVUR

DAMA IZ ČIKATA
THE LADY FROM ČIKAT
DAMA IZ ČIKATA

Dama iz Čikata
The Lady from Čikat
Dama iz Čikata

Martina Blečić Kavur



KOPER
2 0 1 4



Lošinjski muzej



Kultura



Republika
Hrvatska
Ministarstvo
kulture
*Republic
of Croatia
Ministry
of Culture*



Sadržaj ▪ Contents ▪ Vsebina

Uvod ▪ Introduction ▪ Uvod | 9

Dama ▪ The Lady ▪ Dama | 11

Ikonografija ▪ Iconography ▪ Ikonografija | 19

Interpretacija ▪ Interpretation ▪ Interpretacija | 37

Bibliografija ▪ Bibliography ▪ Bibliografija | 43

↖

Uvod ■ Introduction ■ Uvod

S otoka Lošinja, najjužnijeg većeg otoka na Kvarneru i na Gornjem Jadranu, potječe antropomorfna sitna plastika, tzv. *dama iz Čikata*. Nažalost, arheološki kontekst njezina nalaženja nije poznat. Smatra se da je kao pojedinačni nalaz nađena 1975. godine, vjerojatno, prilikom gradnje turističkog kompleksa *Villa Diana*, uz sami obalni dio jedne od najljepših uvala na prostoru otoka Lošinja (*sl. 1*). Figurica se, prilikom prijašnjih objava,¹ nalazila još u privatnom posjedu obitelji Stojana Dimitrijevića, nekadašnjeg profesora prapovijesne arheologije na zagrebačkom Filozofskom fakultetu, i naknadno je, 2002. godine, predana u Lošinjški muzej gdje je i danas smještena.² Riječ je o vrlo zanimljivoj i nadasve jedinstvenoj keramičkoj skulpturi koja potječe iz željeznodobnih kultura istočne obale Jadrana posljednjeg prapovijesnog ti-sućljeća stare ere.³

1 Kukoč 1985; Majnarić-Pandžić 1998, 317–318, sl. 140.

2 Čus-Rukonić 2003.

3 Blečić Kavur 2012. Studija je u izvornom obliku objavljena kao članak u *Arheološkom vestniku*.

From island of Lošinj, the southernmost major island in the Kvarner region and the Upper Adriatic, originated small anthropomorphic figurine, i.e. *Lady from Čikata*. Unfortunately the context of its discovery is not known at all. However, it is believed that it was discovered as an isolated find in 1975, most probably during the construction of the tourist complex *Villa Diana* along the coastal part of one of the most beautiful bays of the island Lošinj (*fig. 1*). The figurine was, during previous publications,¹ kept in the private property of the family of Stojan Dimitrijević, a former professor of Prehistoric archaeology at the Faculty of Philosophy in Zagreb, while in 2002 it was handed over to the Lošinjški muzej where it is kept today.² This unique and very interesting find is the only ceramic figurine discovered on the territory of Iron Age cultures on the eastern coast of the Adriatic in the last prehistoric millennium BC.³

1 Kukoč 1985; Majnarić-Pandžić 1998, 317–318, sl. 140.

2 Čus-Rukonić 2003.

3 Blečić Kavur 2012. The original article was published in the *Arheološki vestnik*.

Z otoka Lošinja, najjužnjega većega otoka na Kvarnerju in na Gornjem Jadranu, izvira antropomorfna figurica, t. i. *dama iz Čikata*. Žal arheološki kontekst njenega odkritja ni znan, domneva pa se, da je bila odkrita kot posamična najdba leta 1975, najverjetneje ob gradnji turističnega kompleksa *Villa Diana* ob obali enega najlepših zalivov na otoku Lošinju (*sl. 1*). Figurica se je v času prejšnjih strokovnih objav¹ nahajala v lasti družine Stojana Dimitrijevića, nekdanjega profesorja prazgodovinske arheologije na zagrebski Filozofski fakulteti. Pozneje, leta 2002, je bila predana Lošinjškemu muzeju, kjer se nahaja še danes.² Gre za izjemno zanimiv ter edini poznani primerek keramične figurice s prostora železnodobnih kultur vzhodne obale Jadrana zadnjega prazgodovinskega tisočletja pred našim štetjem.³

1 Kukoč 1985; Majnarić-Pandžić 1998, 317–318, sl. 140.

2 Čus-Rukonić 2003.

3 Blečić Kavur 2012. Članek je bil, v svoji prvotni, obliki objavljen v *Arheološkem vestniku*.



Slika 1. Otok Lošinj i položaj uvale Čikat (prilagodeno prema Google Earth 2013).

Figure 1. Island of Lošinj and the location of the Čikat Bay (adapted from Google Earth 2013).

Slika 1. Otok Lošinj in lega uvale Čikat (prilagojeno po Google Earth 2013).

Dama ■ The Lady ■ Dama

Ta sitna, puna plastika obilježava statu visine 10,4 cm, najveće širine u predjelu ramena od 6,6 cm, te promjera glave od 4,8 cm (*sl. 2–5*). Figura je tretirana vrlo pojednostavljeno ali istodobno, istaknutom pozom, naznačenim gestama i znakovljem, ozbiljno i svečano, mogli bismo reći čak i intimno, neposredno ovjekovječujući decentni, ukočeni ženski lik. Plastika je modelirana u glini s podosta primjesa, ponajviše usitnjenog kamena vapnenca i/ili kvarcita, pa je sama keramika prilično grube fature, na dijelovima nezgrapno i zdepasto izvedena (*sl. 2–3*). Naime, to je i samome autoru toga djela otežavalo ili prilično ograničavalo mogućnost preciznijeg ili profinjenijeg izvođenja kako akta i proporcija, tako i brojnih detalja koji su na njemu prikazani. Zbog osobitosti materijala, figura ima i izrazito hrapavu površinu koja je danas na mjestima manje ili više oštećena. Navedene joj primjese zapravo pospešuju vizualnu dinamiku koja se, u određenim perspektivama, reflektira presijavanjem ili izmjenom tonova, čime otvara živost čitave površine. No, površina nije

This small massive figurine is a statuette of only 10.4 cm in height, broadest in the shoulder region at 6.6 cm and with a head of 4.8 cm in diameter (*figs. 2–5*). The figurine is treated in a very simplified manner, presenting a distinct pose with indicative gestures and symbols, serious and ceremonial, focusing directly on the eternalisation of a decent, stiff female image. The figurine was made from clay with many additives, mostly with crushed limestone or quartz, creating pottery of a relatively rough facture, in some parts clumsy and stockily finished (*figs. 2–3*). This also constrained, or at least to a large degree limited, the author of this work to precisely and refinedly elaborating the figure itself and its proportions. Due to the characteristics of the material, the figurine has acquired a coarse surface which is today on several spots more or less damaged. The additives in the pottery actually accelerate the visual dynamics which in specific perspectives reflects with lustre and the change of shades, thus again creating the vivacity of the whole surface. Yet, the surface is not uniform, since individual parts were

Majhna polna plastika je visoka le 10,4 centimetrov, v predelu ramen meri 6,6 cm, premer glave pa je 4,8 cm (*sl. 2–5*). Figurica je obravnavana zelo poenostavljeno, vendar s svojo povdarsjeno držo, naznačenimi gestami in znaki deluje resno in svečano, lahko bi rekli celo intimno, oblikujoč decentni, togi ženski lik. Figurica je modelirana iz gline s številnimi primesmi, predvsem zdrobljenim apnencem in/ali kalcitom, kar posledično ustvarja dokaj grobo fakturo keramike. Tako so nekateri deli upodobitve izdelani nevesče in čokato (*sl. 2–3*). Njena tekstura je že njenemu izdelovalcu otežkočala ali vsaj močno omejevala možnost bolj natančne in prefinjene izdelave akta in njegovih proporcev kot tudi posameznih na njem prikazanih detajlov. Zaradi značilnosti materiala ima figurica izrazito hrapavo, danes na številnih mestih tudi bolj ali manj poškodovano površino. Navedene primesi pravzaprav pospešujejo vizualno dinamiko, ki se v različnih pogledih kaže z odsevanjem ter spremembami barvnih tonov, s čimer omogoča živost celotne površine. Vendar površina ni povsod



Slika 2. Dama iz Čikata (Lošinjski muzej, inv. br. LM 750, Foto: Arhiv Lošinjskog muzeja).
Figure 2. Lady from Čikat (Lošinjski muzej, Inv.nr. LM 750, Photo: Arhiv Lošinjskog muzeja).

Slika 2. Dama iz Čikata (Lošinjski muzej, inv. LM 750, foto: Arhiv Lošinjskega muzeja).

svugdje jednaka, budući da su pojedini dijelovi i dodatno obrađivani, izdvajanjem ušiju ili pletenice, ili pospješivani izvedbama i zahvatima u drugim tehnikama i u drugačijim odnosima, npr. urezivanjem, poliranjem i premazivanjem.

Budući da glina dozvoljava potpunu kontrolu prilikom oblikovanja i dodavanjem mase, za razliku od drugih klasičnih materijala, idealna je za slobodniji pristup izradi djela, pogotovo detalja i eksperimentiranju, što se odražava i na samoj čikatsoj figurici. Temeljem činjenica, djelo je vjerojatno bilo realizirano progresivno, u procesu od vidljivo nekoliko postupaka; modeliranjem figure u samoj glini prikazani su osnovni elementi tjelesnosti i funkcionalnih detalja. Figura je izrađena u barem tri, naknadno spajana dijela (glava, trup, noge), koja u gornjem dijelu, tj. na kaloti, i u predjelu trupa, tj. u pupku, imaju kružne perforacije (*sl. 3–5*). Tijelo je zato iznutra šuplje što je tehničko rješenje kojim se sprečavalo pucanje voluminozne keramike prilikom sušenja/pečenja. S obzirom na isto, spojene su noge, na najtanjem dijelu polomljene. Naknadno su dovršavani i dekorativni elementi, vjerojatno i premazivanje čitave površine te eventualno dodavanje ukrasa od drugih materijala.

Morfološki, tijelo statue prikazano je cilindrično, robusno i zaobljeno, ali izrazito plitko poput reljefa, čiju plastičnost, osim površine, naglašava kontrast svjetla i sjene na određenim blago izvedenim prijelazima (*sl. 2–4*). Tako je ostvarena dojmpljivija iluzija tje-

also additionally treated – with the exposure of the ears and the braid, or further accentuated with executions and interventions in different techniques and in different relations – as for example the incising, polishing and coating.

Since clay permits total control during the forming and adding of the mass, unlike other traditional materials, it is perfect for a liberal approach to the fabrication of the work, especially in the details and experimentation, which is reflected on the figurine from Čikat itself. Based on the facts, we can assume a progressive realization of the figurine. With the modeling in clay the basic elements of corporeality with the functional details were produced. The figurine was composed of at least three, consequently fused parts (the head, the trunk and the legs), which on its upper part, (calotte) and on the frontal part of the trunk, have circular perforations (*figs. 3–5*). The empty cavity inside the body is a technical solution preventing the voluminous pottery from bursting during the drying/firing. Therefore the added legs were broken off on the thinnest part where they were fused to the body. Finally the decorative elements were executed – most probably also the coating of the whole surface and the eventual adding of decorations from other materials.

Morphologically the body is presented as a cylindrical, robust and rounded mass, formed in an extremely low relief. Its plasticity emphasizes the contrast of light and

enaka, saj so bili nekateri deli še dodatno obdelani – ločeno so obdelana ušesa in lasje, spleteni v kito, drugi deli pa obdelani z drugimi tehnikami in drugačnimi odnosi do površine – na primer z vrezovanjem in poliranjem oziroma premazovanjem.

Glede na to, da glina dopušča popolno kontrolo v procesu oblikovanja in dodajanja mase, je za razliku od drugih klasičnih materialov idealna za svobodnejši pristop k oblikovanju izdelka, predvsem detajlov ter eksperimentov, kar se odraža tudi na čikatsoj figurici. Na osnovi navedenih dejstev lahko domnevamo, da je bila izdelovana postopoma – v procesu lahko opazujemo nekaj zaporednih postopkov. Z modeliranjem figure iz gline so bili prikazani osnovni elementi telesa ter funkcionalni detajli. Figura je bila izdelana iz najmanj treh, kasneje spojenih delov (glava, trup in noge), ki imajo v zgornjem delu, to je na vrhu glave ter v predelu trupa, to je v popku, okrogle odprtine (*sl. 3–5*). Telo je znotraj votlo, kar je bila tehnična rešitev pri izdelavi. S tem so preprečili pukanje keramike v procesu sušenja/žganja. Ker so bile noge na telo prilepljene, so se na mestu spojitve tudi odlomile. Naknadno pa so bili dokončani dekorativni elementi, verjetno tudi premaz celotne površine ter morebitno dodajanje okrasja iz drugih materialov.

V morfološkem smislu je telo figurice prikazano cilindrično, robustno in zaobljeno, vendar hkrati kot plitev relief, tako da poleg same površine povdarja njeno plastičnost tudi kontrast svetlobe in senc na posameznih, blago izvedenih prehodih med



Slika 3. Dama iz Čikata, prednja i stražnja, gornja i donja strana
(Lošinjski muzej, inv. br. LM 750, Foto: Arhiv Lošinjskog muzeja).

Figure 3. Lady from Čikat, the front and back, upper and lower part of the figurine
(Lošinjski muzej, Inv. nr. LM 750, Photo: Arhiv Lošinjskog muzeja).

Slika 3. Dama iz Čikata, sprednji in zadnji, zgornji in spodnji del figurice
(Lošinjski muzej, inv. LM 750, foto: Arhiv Lošinjskega muzeja).

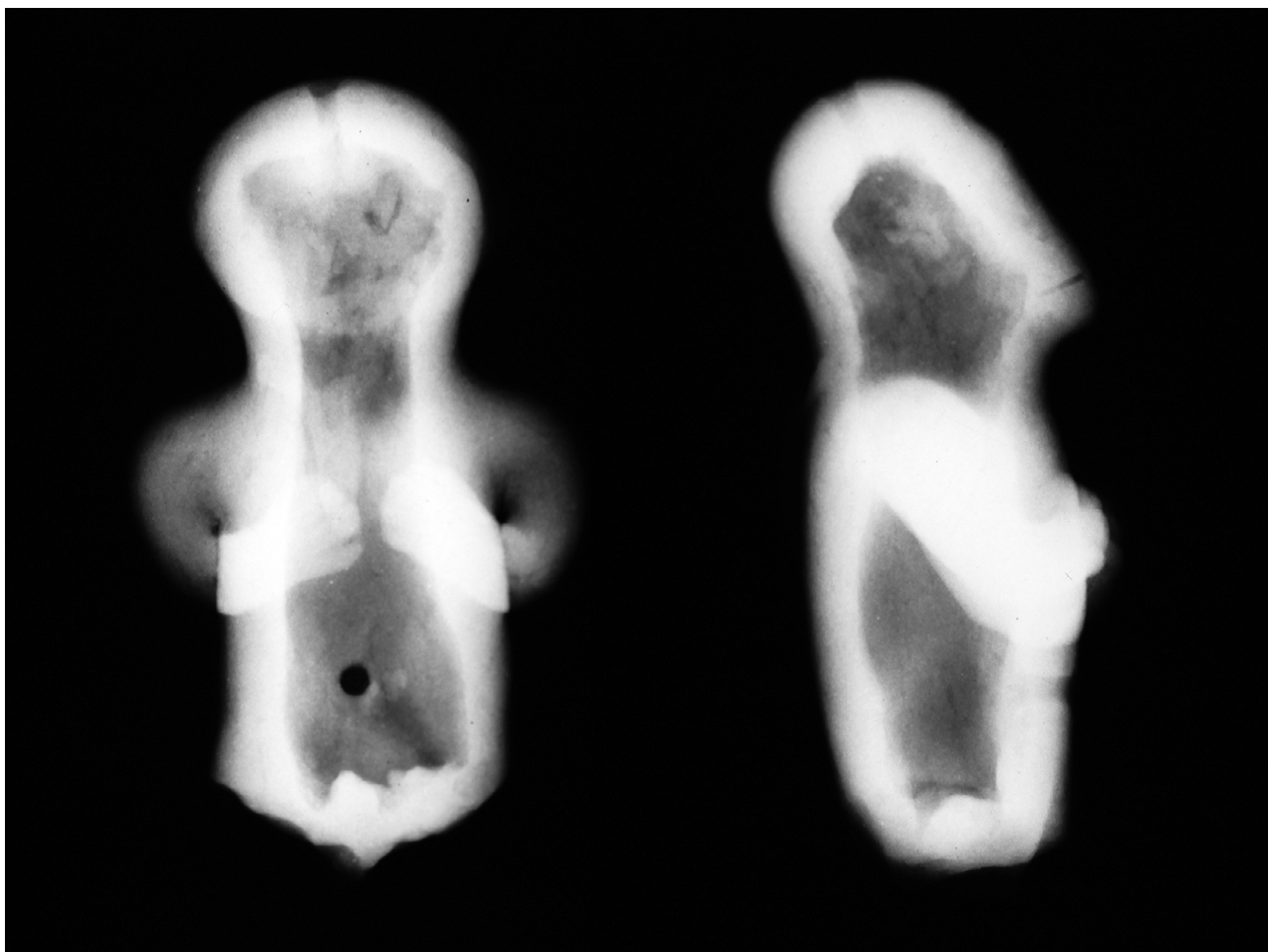
lesnosti i voluminoznosti, ponajviše u prsnome dijelu tijela, potpuno izostavljenih ili negiranih samih prsi. U njegovoj cjelini nedostaju donji ekstremiteti i lijevo uho. Iz tijela izbijaju jedino zaobljena ramena i naglašene ruke te na kratkom, a širokom, vratu predimenzionirano postavljena sferična glava. U prvome su planu, međutim, jasno modelirane ruke položene dakle izravno, simetrično preko prsi. Premda bez detaljnijih anatomskih detalja, posebno imaju obrađenu šaku s masivno, neskladno i neprecizno prikazanim prstima. U plitkome je reljefu, vrlo plošno i shematski, izrađen frontalni dio glave koji je izvučen i povišen u predjelu donje čeljusti, gdje je ona i najviše oštećena. Blago reljefno prikazan je nos, dok su usnice naznačene tek urezivanjem. Na čeonom dijelu glave figure nalazi se plitko udubljenje, vjerojatno povezano s realističnim oblikovanjem same frizure. Riječ je o pletenici koja je spuštена do ramena, ali u jednoj kitici, »Y« oblika, pada do polovice leđa i zasigurno je na tome dijelu odlomljena (sl. 3-5). U plitkome reljefu naznačena je i središnja linija stražnjice. Završnom obradom, tj. urezivanjem istaknute su, izuzev usnica, realistično i/ili s ukrasima isticana pletenica, vulva i narukvice na obje ruke (sl. 2-5). To su dakle elementi, poneki vrlo dobro razvidni i u pogledu figure iz profila, koji će biti odlučujući pri pokušaju približeg definiranja te interpretiranja te jedine sitne antropomorfne pune plastike s područja Kvarnera, kao i iz čitavog istočnojadranskog priobalja.

Figurica naime, kako se vidjelo iz njezina opisa, nema živahan odnos volumena i pro-

shade on the smoothly elaborated transitions (figs. 2-4). In this way an impressive illusion of voluminosity was created, mostly in the thoracic part with the complete negation of the breasts. Despite its completeness, the lower extremities and the left ear are missing. Only the shoulders are protruding from the body together with the emphasized hands and, positioned on a short neck, the oversized spherical head. The clearly modeled hands are placed in the foreground directly and symmetrically across the chest. Although lacking the anatomical details, they have a specially modeled palm with massive and disproportionately represented fingers. The face is modeled in low relief, very flat and schematic. Only the frontal part is elaborated, protruding and elevated on the portion of the lower jaw – exactly on the spot where it is also damaged. The nose is represented in low relief, while the lips are indicated only with incisions. On the frontal part of the head a shallow hollow is located, most probably connected to the realistic modeling of the hairstyle which is missing. The latter is presented in the form of a braid let loose on the shoulders in a single »Y« shaped form falling to the middle of the shoulders (figs. 3-5). Also the central line of the buttocks is indicated only in low relief. With incising, besides the realistic and/or decorative braid, the nostrils, vulva and bracelets on both hands were represented (figs. 2-5). These are the elements, which will be decisive in the attempt at a closer interpretation of this anthropomorphic figure.

ploskvama (sl. 2-4). Tako je ustvarjena moćna iluzija telesnosti i voluminoznosti, predvsem v delu oprsja brez oblikovanih prsi, ki so skoraj negirane. Plastiki manjkajo spodnje okončine ter levo uho. Iz telesne mase izstopajo le zaobljena ramena, poudarjene roke ter na kratkem, a širokem vratu postavljena predimenzionirana glava. V ospredju stojijo roke postavljene simetrično preko prsi. Brez izdelanih anatomskih detajlov imajo posebej obdelano le dlan z neskladno in nenatančno prikazanimi prsti. V plitvem reljefu je zelo ploščato in shematsko izdelan sprednji del glave, ki je izvučen in povišan v predelu spodnje čeljusti, ki je zato tudi najbolj poškodovana. Nos je le blago prikazan v reljefu, medtem ko so ustnice prikazane zgolj z vrezom. Na čelnem delu glave se nahaja plitva vdolbina, najverjetneje povezana z realistično oblikovano frizuro. To predstavlja kita, ki je spuščena na ramena ter v obliki črke »Y« pada do sredine hrbta, kjer je odlomljena (sl. 3-5). Prav tako je v plitvem reljefu nakazana tudi središnja linija zadnjice. S končno obdelavo, z vrezovanjem, so bile poleg ust poudarjene tudi realistično in/ali z okraši oblikovana kita, vulva ter zaplestnice na obeh rokah (sl. 2-5). To so torej elementi, nekateri zelo dobro vidni tudi pri stranskem pogledu na figuro, ki bodo odločilnega pomena pri poskusu natančnejšega definiranja in interpretiranja te edine male antropomorfne polne plastike s područja Kvarnerja oz. celotnega vzhodnojadranskega obalnega pasu.

Figurica namreč ne kaže, kot je to razvidno iz njenega opisa, živahnega odnosa volumena s prostorom. Ta lastnost izhaja predvsem



Slika 4. Dama iz Čikata, rentgenski snimci
(Lošinjski muzej, Inv. br. LM 750, Photo: Arhiv Lošinjskog muzeja).

Figure 4. Lady from Čikat, X-ray pictures
(Lošinjski muzej, Inv. nr. LM 750, Photo: Arhiv Lošinjskog muzeja).

Slika 4. Dama iz Čikata, rentgenski posnetki
(Lošinjski muzej, inv. LM 750, foto: Arhiv Lošinjskega muzeja).

stora. Tomu ponajviše pridonosi linearnost i kompaktnost kontura, te zatvorenost i skučenost mase, zbijene i plošno istanjene na nekim dijelovima, poglavito glave i tijela. Omeđuje je, međutim, više ploha koje su prilično zategnute, ali zaobljene i meke, ostvarenim blažim prijelazima iz jedne u drugu. Time je uvjetovana i kompozicija umjetničkog djela koja je simetrična i shematizirana ali uravnotežena, u perspektivi statična i kruta ali odaje aktivan čin decideranog koncepta antropomorfno, idealiziranog motiva žene, *dame* iz Čikata (sl. 2–5).

Formalna raščlamba svih bitnih osobitosti figurice iz Čikata uvjerava kako njezinu idejnu i stvarnu kreaciju ne možemo tražiti u autohtonom stvaralaštvu tadašnje cresko-lošinj-ske otočne skupine, niti povezati uz produkciju liburnskog kulturnog kruga, kako se to domnjivalo ranije.¹ Jer, pored činjenice što je ona i dalje jedinstveni poznati primjerak na prostoru željeznodobnih kultura istočne obale Jadrana, oblikovnost, likovnost te kodeks shematizirano–simboličkog zapisa tog sitnog umjetničkog djela ukazuju na bliskost umjetnosti etrurskog djela *koiniziranog* orijentalizirajućeg stila i njegova znatnijeg širenja tijekom 7. st. pr. Kr.²

- 1 Kukoč 1985, 12; Majnarić-Pandžić 1998, 317; Ćus-Rukonić 2003.
- 2 Navode se samo osnovni naslovi koji donose općeniti pregled na temu željeznodobnog *Orientalizirajućeg* srednje Italije te imaju zastupljenu svu važniju stručnu literaturu, npr. Cristofani 1978, 64–80; Brendel 1995, 49–109; Torelli 1997a, 69–103; Colonna 2000; Delpino, Flourentzos 2000; Naso 2001; Torelli (ed) 2001; Spivey 2006, 40–52; Zanimljive rasprave vidjeti kod najnovijih radova Annette Rathje (2010) i Alberta Nijboer (2010).

rine from the territory of the bay of Kvarner as well as from the complete eastern Adriatic coastal belt.

The figurine does not have a lively relation between the volume of the figure and the space surrounding it. This is mostly caused by the linearity and compactness of the contours and the reticence and contractiveness of the mass, which is compressed and flat in some portions of the head and the body. The mass is meanwhile restricted with several surfaces which are rather stretched but also rounded and softened with smooth transitions from one to another. This also conditions the composition of the artistic work itself, which is symmetrical and schematized, but balanced – static and stiff in perspective but transmitting an active act of a reconciled concept of an anthropomorphic, idealized motif of a female – of the *Lady* from Čikat (figs. 2–5).

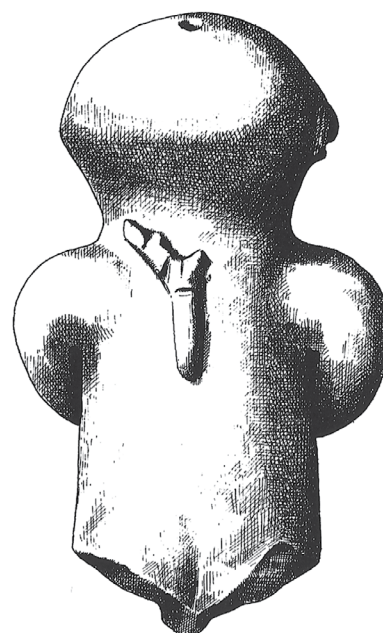
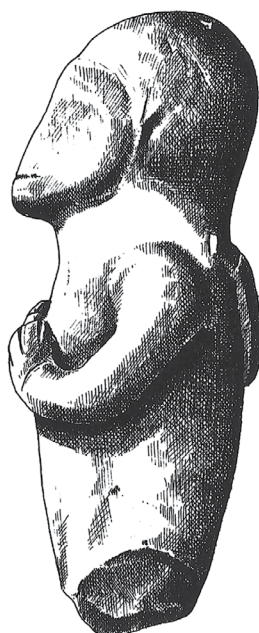
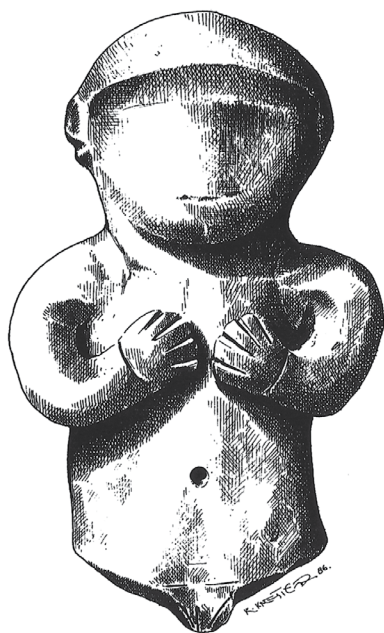
The formal analysis of the figurine from Čikat demonstrates persuasively that her ideological and material creation cannot be sought for in the autochthonous creativity of the contemporary Cres–Lošinj archipelago, nor could we link it to the production of the Liburnian cultural circle.¹ Since, beside the fact that she is still the only known example on the territory of the Iron Age

- 1 Kukoč 1985, 12; Majnarić-Pandžić 1998, 317; Ćus-Rukonić 2003.

iz njene linearnosti in kompaktnosti potez ter zaprtosti in stisnjenosti mase – zbite in na posameznih delih, predvsem v partijah glave in telesa, ploskovito stanjšane. Zamejuje jo sicer več ploskev, ki so dokaj zategnjene, vendar zaobljene in mehke, ustvarjene z blagimi prehodi iz ene v drugo. S tem je pogojena tudi sama kompozicija umetnine, ki je simetrična in shematizirana, vendar uravnotežena, v perspektivi statična in toga, s čimer odkriva svoj aktiven posvetilni koncept antropomorfne, idealiziranega motiva ženske – *dame* iz Čikata (sl. 2–5).

Formalna analiza vseh pomembnih značilnosti figurice iz Čikata prepričljivo kaže, da njene idejne in dejanske kreacije ne moremo iskati v avtohtoni ustvarjalnosti tedanjske creško-lošinj-ske arhipelaga, niti je ne moremo povezati s proizvodnjo liburnskega kulturnega kroga, kot se je to domnevalo v preteklosti.¹ Poleg dejstva, da gre še vedno za edini znani primer s prostora željeznodobnih kultur vzhodne obale Jadrana, kažejo oblikovnost, likovnost ter kodeks shematiziranega simboličnega zapisa tega majhnega umetniškega dela podobnosti z umetnostjo etruščanskega dela *koiniziranega* orijentalizirajućega sloga in njegove širitve v 7. st. pr. n. št.²

- 1 Kukoč 1985, 12; Majnarić-Pandžić 1998, 317; Ćus-Rukonić 2003.
- 2 Navajamo samo osnovne naslove, ki prinašajo splošni pregled na temo željeznodobnega *orijentalizirajućega* obdobja srednje Italije ter vsebujejo vso važnejšo strokovno literaturu – npr. Cristofani 1978, 64–80; Brendel 1995, 49–109; Torelli 1997a, 69–103; Colonna 2000; Delpino, Flourentzos 2000; Naso 2001; Torelli 2001; Spivey 2006, 40–52. Zanimive rasprave so tudi v najnovjših delih Annette Rathje (2010) in Alberta Nijboerja (2010).



cultures on the eastern coast of the Adriatic, the form, artistic elaboration and the code of the schematical/symbolical record of this small artistic product exhibit closeness to the art of the Etruscan part of the Orientalizing style *koiné* and its expansion during the 7th cent. BC.²

Slika 5. Dama iz Čikata
(prema Majnarić-Pandžić 1998).

Figure 5. Lady from Čikat
(according to Majnarić-Pandžić 1998).

Slika 5. Dama iz Čikata
(po Majnarić-Pandžić 1998).

² Only the fundamental works presenting general overviews of the Iron Age Orientalizing period of central Italy and including the major contributions in scientific literature are presented. For example Cristofani 1978, 64–80; Brendel 1995, 49–109; Torelli 1997a, 69–103; Colonna 2000; Delpino, Fiorentzos 2000; Naso 2001; Torelli (ed.) 2001; Spivey 2006, 40–52; See interesting discussions in the works of Annette Rathje (2010) and Albert Nijboer (2010).

Ikonografija ■ Iconography

Ikonografija

Morfološki opis, tj. potpis, prikazuje djelo u tjelesnoj nagosti, bez određene odjeće. Međutim, opaža se kako, i takva kakva jest, *dama* iz Čikata nije u potpunosti prikazana naga, niti bez »neke posebnosti«. ¹ Navedeno se čini realnim, ukoliko pored zauzete poze i atribute, karakteristične frizure i naznačenih estetskih elemenata koje bi mogli biti pripisani nakitnom ansamblu, te samu otmjenu ili sakralnu »nagost«, podrazumijevamo dijelom specifične nošnje onodobnog stilskog koncepta antropomorfne umjetnosti. ²

Kodificirani prikaz atributa, iako snažno reduciran, iščitava se ponajprije iz prikaza nakitnog ansambla. Polukružne će tako linije/brazde ispod cijele šake, izvedene dubokim i debelim urezima, imati znatno veći simbolički značaj od čistog izvedbenog rješenja (*sl. 2–5*). Valjalo bi ih razumijevati kao ukras narukvica, budući da je figura prikazana bez odjeće, i s obzirom da kod svih poznatih primjeraka etruske orijentaliziraju-

1 Kukoč 1985, 5–6; Majnarić-Pandžić 1998, 317.

2 Bonfante 1989; 1993; 2000.

Morphological description, i. e. the signature presents the work in its corporal nudity without any traces of specific clothing. However, it can be observed that the *Lady* from Čikat is not completely naked, nor without »any peculiarity«. ¹ This seems real if, beside the presented pose and attributes, the characteristic hairstyle and aesthetic elements, which could be ascribed to the jewelry ensemble, we understand the elegant or sacral »nudity« as a part of the specific attire of the contemporary stylistic concept of anthropomorphic art. ²

The codified presentation of the attributes, although strongly reduced, can be recognized, first of all, from demonstration of the jewelry ensemble. In this perception the semicircular lines/grooves below the fist will have a considerably more important symbolical character than just being a solution of the realization (*figs. 2–5*). They should be perceived as a decoration indicating the presence of bracelets,

1 Kukoč 1985, 5–6; Majnarić-Pandžić 1998, 317.

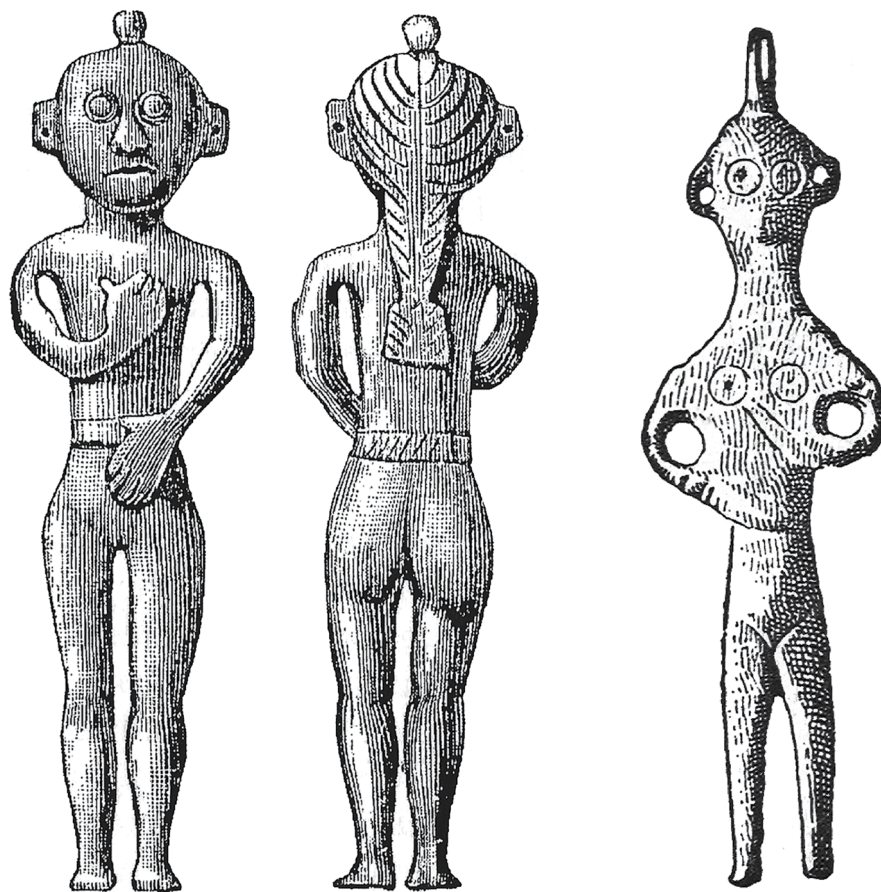
2 Bonfante 1989; 1993; 2000.

Morfološki opis oziroma *podpis* prikazuje golo telo brez kakšne obleke. Vseeno pa lahko opazimo, da *dama* iz Čikata ni prikazana ne polnoma gola, niti brez »kakšnih posebnosti«. ¹ To se zdi realno, v kolikor poleg drže tudi atribute, zelo značilno frizuro in poudarjene estetske elemente, ki bi jih lahko pripisali nakitu, ter izbrano oziroma sakralno »goloto« razumemo kot del svojevrstne noše takratnega slogovnega koncepta antropomorfne umetnosti. ²

Kodificirani prikaz atributov, čeprav močno okrnjen, lahko razberemo najprej iz jasno prikaznega nakita. Tako imajo polkrožne črte/brazde v zapestjih, izdelane z globokima ter debelima vrezoma, znatno večji simbolni pomen od samo izvedbene rešitve (*sl. 2–5*). Treba bi jih bilo razumeti kot zapestnice predvsem zato, ker je figura prikazana brez obleke, upoštevati pa je treba tudi dejstvo, da pri vseh znanih primerih drobne etruščanske orijentalizirajoče plastike dlani niso ločene od ostalega dela

1 Kukoč 1985, 5–6; Majnarić-Pandžić 1998, 317.

2 Bonfante 1989; 1993; 2000.



Slika 6. Novilara – Srevici, grob 83, brončana figurica (prema von Hase 2003).

Figure 6. Novilara – Srevici, grave 83, bronze statuette (according to von Hase 2003).

Slika 6. Novilara – Srevici, grob 83, bronasta figurica (po von Hase 2003).

Slika 7. Rimini, Spadarlo, brončana figurica (prema Babbi 2008).

Figure 7. Rimini, Spadarlo, bronze statuette (according to Babbi 2008).

Slika 7. Rimini, Spadarlo, bronasta figurica (po Babbi 2008).

će sitne plastike šake nisu odvajane od ruku urezivanjem linija, nego je to isključivo prikaz ukrasnog elementa; ili završetka odjeće ili upravo narukvica. Isto se odnosi i na možebitne ukrase za kosu na pletenici, a da ona nije umotana u prekrivalo ili maramu.³ Ukoliko pak ušnu resicu ne iščitavamo samo kao odlomljenu ili oštećenu (*sl. 3–5*), nego u njoj vrlo eksplicitno prepoznajemo asocijaciju na nekada namjerno probušene i/ili ostavljene otvore u ušnim resicama, a u koje su se uobičajeno dodavale naušnice od drugih, metalnih, materijala, tada se i na tom primjeru jasno pokazuje tzv. prikriveni simbolizam naoko bezizražajnog ili uobičajenog detalja.

Formalno bi stoga, u komparativnoj analizi, glede uobičajenog dekora na takvim sitnim plastikama a posebice glede pridodanih naušnica, *dama* iz Čikata imala paralelu kod brončane figurice iz picenske nekropole Novilare–Servici, nađenoj u relativno bogatom ženskom grobu 83 (*sl. 6*). Shodno kontekstu repertoara nalaza grob je datiran u 7. st. pr. Kr.⁴ Novilarska statua žene ima istaku na kaloti, tijelo plošno modelirano i likovno naznačeno, ali jednu ruku drži na predjelu abdomena i ima jasno naznačen pojas. Karakteristike lica i frizure također su realistično prikazane, dok su otvori na ušima ostali sasvim postoјano očuvani,⁵ zbog čega se u

since the figurine is presented without any clothing. Reconsidering the fact that in all known examples of Etruscan Orientalizing small figurines the fists are not separated from the hands by incised lines, but the latter are exclusively the depictions of decorative elements – presenting the ending of the clothes or the bracelets. The same goes also for the decoration of the braid of hair, since the latter is not wrapped in the cover of a scarf.³ If we do not perceive the ear lobe as just broken or damaged (*figs. 3–5*), but recognize in it explicitly the association to the once pierced and/or left openings, into which compound earrings made from other, metallic raw materials were added, then we can clearly observe in this case the so-called concealed symbolism of an – at the first glance – expressionless or common detail.

That is why, formally, in a comparative analysis regarding the usual decoration on such small figurines and especially regarding the added earrings, the *Lady* from Čikat has a close comparison in the bronze figurine from the Picenian necropolis of Novilare–Servici which was discovered in a rich female grave 83 (*fig. 6*). Regarding the context of the repertory of finds, the grave was dated to the 7th cent. BC.⁴ The figurine from Novilare has a protuberance on the calotte, the body is flat and artistically accentuated, but it holds one hand on the abdomi-

rok z vrezanimi linijama, ki so vedno uporabljene za prikaz okrasa – zaključka obleke ali prav zapestnic. Isto velja tudi za morebitne okraske na kiti, pri čemer slednja ni zavita v prekrivalo ali ruto.³ Če ušesno mečico ne beremo zgolj kot odlomljeno ali poškodovano (*sl. 3–5*), ampak v njej jasno prepoznamo asocijacijo na nekdanj namerno probodene in/ali puščene odprtine v ušesnih mečicah, v katere so navadno vstavljali uhanne iz drugih, kovinskih, materialov – potem se tudi v tem primeru jasno kaže tako imenovani prikriti simbolizem na prvi pogled brezizražnega oziroma običajnega detalja.

Formalno bi zato, če primerjamo običajen okras na takih malih plastikah, predvsem pa zaradi dodanih uhanov, *dama* iz Čikata imela primerjavo v bronasti figurici s picenske nekropole Novilare–Servici, odkriti v relativno bogatem ženskem grobu 83 (*sl. 6*), ki je bil na podlagi celotnega repertoarja datiran v 7. st. pr. n. št.⁴ Novilarska figurica ženske ima na kaloti izrastek, telo ploščato modelirano in likovno poudarjeno, eno roko pa drži v predelu trebuha z jasno označenim pasom. Značilnosti obraza in frizure so prav tako realistično prikazane, luknje v ušesih pa so ostale ohranjene v celoti,⁵ zato se, gledano primerjalno, ta figurica tudi nekoliko oddaljuje od čikatskega primerka. Novilarska figurica kaže značilno držo in

3 S. Kukoč se ne odločuje za interpretacijo predstavljenoga, već dopušta mogućnost prikaza kape/marame ili frizure/pletence (Kukoč 1985, 11).

4 Beinhauer 1985, t. 134B; 135; 136; vidjeti i: Lollini 1976, 174–175, fig. 23.

5 Beinhauer 1985, t. 135; 1497; von Hase 2003, 368–370, fig. 6; Babbi 2008, fig. 128G.

3 S. Kukoč does not interpret the presented feature but permits the possibility of a representation of a cap/scarf or haircut/braid (Kukoč 1985, 11).

4 Beinhauer 1985, t. 134B; 135; 136; See also: Lollini 1976, 174–175, fig. 23.

3 S. Kukoč se ne odloči za interpretacijo predstavljenega, ampak dopušča možnost prikaza kape/rute oziroma frizure/kite (Kukoč 1985, 11).

4 Beinhauer 1985, t. 134B, 135, 136; glej tudi: Lollini 1976, 174–175, sl. 23.

5 Beinhauer 1985, t. 135; 1497; von Hase 2003, 368–370, sl. 6; Babbi 2008, sl. 128G.

komparativnoj raščlambi i nekoliko udaljuje od čikatskog primjerka. Novilarska figurica ima karakterističnu pozu kao i gestu picenskog »orijentalizirajućeg« stila,⁶ s egzaktnom namjenom ukrasnog privjeska na pektoralima tipa Numana.⁷ U smislu istaknutih atributa, srodnija brončana figurica potječe i iz Riminija, Spadarolo (*sl. 7*), koja ima identičnu pozu i istaknutu gestu, ali nema naznačenih elemenata odjeće a prsa su prikazana urezanim koncentričnim kružnicama.⁸

Vrlo srodna keramička figurica poznata je nadalje i iz Nyergesújfala. Čuva se u Nacionalnom muzeju u Budimpešti, bez poblizih podataka o mjestu nalaženja. Ona je također prilično oštećena, ali su joj jasno vidljivi otvori na ušnim resicama, i frizura koja je na ledima puštena u jednostrukoj pletenici. Interpretirana je upravo kao posljedica kulturnih kontakata i utjecaja s prostora ital-skih Picena.⁹

Morfološka i likovna rješenja u izvedbi glave čikatske *dame* ukazuju, međutim, na nešto bliskije paralele kod istovremenih primjeraka keramičkih kanopskih urni iz Etrurije. One nerijetko imaju naglašenu liniju na čeonom dijelu iznad lica, brojne otvore za naknadno umetanje drugih ukrasa, a u pravilu, kada su prikazivane ženske fi-

nal area and has a clearly marked belt. The characteristics which distance it in a comparative analysis from the Čikat figurine are the face and the hair, which are realistically presented, and the holes in the ear lobes, which are completely preserved.⁵ The figurine from Novilara exhibits the typical pose and gesture of the Picenian »Orientalizing« style,⁶ with the exact intention of it being a decorative pendant on the pectorals of the Numana type.⁷ Regarding the revealed attributes, a similar bronze figurine comes from Rimini, Spadarolo (*fig. 7*). It exhibits the same pose and gesture, but does not have the marks representing the clothing, and the breasts are represented with just incised concentric circles.⁸

A similar ceramic figurine is further known from Nyergesújfal. It is preserved in the National museum in Budapest without any detailed information about its place of discovery. Although it is quite damaged, the holes in the ear lobes are still visible as well as the hair which runs down the back in a braid. It was interpreted as the consequence of cultural contacts with and influences from the territory of the Italic Piceni.⁹

gesto picenskoga »orijentalizirajućega« sloga⁶ in funkciju okrasnega obeska na pektoralu tipa Numana.⁷ Glede na izpostavljene atribute izvira sorodna bronasta figurica iz Riminija, Spadarolo (*sl. 7*). Ima enako držo ter gesto, vendar nima označenih elementov obleke, prsi pa so prikazane z vrezanimi koncentričnimi krožnicami.⁸

Zelo sorodna keramična figurica je poznana tudi iz Nyergesújfala. Hrani se, brez natančnejših podatkov o kraju odkritja, v Narodnem muzeju v Budimpešti. Tudi ta je dokaj poškodovana, vendar so še vedno jasno vidne luknje v ušesnih mečicah ter frizura pri kateri so lasje na hrbtu spuščena v obliki kite. Figurica je bila interpretirana kot posledica kulturnih stikov ter vplivov s prostora ital-skih Picenov.⁹

Morfološke in likovne rešitve glave čikatske *dame* kažejo na nekoliko bližje primerjave s sočasnimi primerki keramičnih kanopskih urn iz Etrurije. Slednje imajo neredko poudarjeno linijo na čelu nad obrazom, številne odprtine za vstavljanje drugih okrasov ali materialov, in pri ženskih figurah praviloma prebodena ušesa z uhanji iz preproste bronaste žice, včasih pa celo iz žice iz plemenitih kovin (*sl. 8*). To obdobje razvoja in vzpona antropomorfnega

6 Colonna 1992, 110–117.

7 Tabone 1990, 88. Unatoč tomu, paralelu s tom sitnom brončanom plastikom isticala je još i S. Kukoč, doduše isključivo u interpretiranju pletenice kao kronološke determinante, koja se nije pokazala u potpunosti pouzdanom (Kukoč 1985, 11).

8 Babbi 2008, Fig. 128F.

9 Szabó 1983, 229, fig. 22–26.

5 Beinhauer 1985, t. 135: 1497; von Hase 2003, 368–370, fig. 6; Babbi 2008, fig. 128G.

6 Colonna 1992, 110–117.

7 Tabone 1990, 88. Despite that, this small bronze figurine was mentioned as a parallel already by S. Kukoč, who used it exclusively in the interpretation of the braid as a chronological determinant, which did not stand as being completely reliable (Kukoč 1985, 11).

8 Babbi 2008, Fig. 128F.

9 Szabó 1983, 229, fig. 22–26.

6 Colonna 1992, 110–117.

7 Tabone 1990, 88. Kljub temu pa je primerjavo s to malo bronasto plastikom poudarjala že S. Kukoč, čeprav zgolj pri interpretaciji kite kot kronološki opori, ki pa se ni pokazala kot povsem zanesljiva (Kukoč 1985, 11).

8 Babbi 2008, sl. 128F.

9 Szabó 1983, 229, sl. 22–26.

gure, imaju probušene uši s naušnicama od jednostavne brončane žice ili čak od žice plemenitih kovina (*sl. 8*). U to se vrijeme razvija *antropomorfo* u etruščanskoj umjetnosti, iako je i tada lice počesto prikazano spljošteno poput maski, povezano isključivo i samo s općom koncepcijom ljudskog oblića.¹⁰ U tome pravcu treba posebno naglasiti sličnost s urnom iz Castiglione del Lago, datiranom u drugu polovicu 7. st. pr. Kr.¹¹ (*sl. 8*) koja, ne samo morfologijom i stilistikom glave, već i stava i geste, tj. ekstremiteta i položaja ruku, doista snažno podsjeća na našu čikatsku statuu.

Izuzev antropomorfiziranih kompleksnih i kompozitnih urni i posuda, u Etruriji se, u različitim oblicima i namjenama, pojavljuje u znatnijem broju i antropomorfna keramička plastika. Ona je osobito izražajna već od početka 7. st. pr. Kr. kada se izdvaja u lokalnoj produkciji orijentalizirajućeg stila. Izrađivali su je kao statusni simbol za ukrašavanje interijera bogatih, kneževskih ženskih grobnica.¹² Najveći broj sitnih keramičkih statua poznat je iz grobnice Regolini-Galassi u Cerveteriju (*sl. 9*). Ondje su nađena čak 33 primjerka, izrađena bucchero tehnikom.¹³ Nadalje, u Tarquiniji, u izni-

10 Cristofani 1978, 180–181; Brendel 1995, 107–109; Briguet 1998, 127; Steingraber 2003, 81–82.

11 Brendel 1995, 107, fig. 74, 75; Briguet 1998, sl. IV–46; Haynes 2000, 106, fig. 89; Minetti 2004, 431.

12 Cristofani 1978, 106–107; Damgaard Andersen 1993, 29–30; Sciacca 2000, 306; Naso 2001, 122–123; Babbi 2008, 167–168.

13 Haynes 2000, 79, fig. 60; Sciacca 2000, 306; Bonfante 2003, fig. 62; Babbi 2008, 148–149, t. 31, fig. 25C; Di Fazio 2011, 718.

Morphologic and artistic solutions in the shaping of the head indicate somewhat closer parallels to the contemporary examples of ceramic canopic urns from Etruria. They have an accentuated line on the forehead above the face, and numerous holes for the insertion of other decorations, almost as a rule, when female figurines are portrayed; they have pierced ears with earrings made from simple bronze wire or sometimes even wire made from precious metals (*fig. 8*). This is the period of the development of anthropomorphic depiction in Etruscan art, although the face was depicted flattened almost as a mask, linked exclusively with the general conception of the human face.¹⁰ In this direction one should accentuate the similarity with the urn from Castiglione del Lago dated to the second half of the 7th century BC (*fig. 8*) which, not only with the morphology and style of the head, but also with its figure and gesture really strongly resembles our statue.

In Etruria, beside the anthropomorphic complex and composite urns and vessels, anthropomorphic statuettes also appear numerous in different forms and purposes. They became distinctive from the beginning of the 7th century BC in the local production of the Orientalizing style. The intention of their production was primarily the creation of a status symbol oriented towards the decoration of interiors of rich,

10 Cristofani 1978, 180–181; Brendel 1995, 107–109; Briguet 1998, 127; Steingraber 2003, 81–82.

11 Brendel 1995, 107, fig. 74, 75; Briguet 1998, fig. IV–46; Haynes 2000, 106, fig. 89; Minetti 2004, 431.

prikazovanja v etruščanski umetnosti, pa čeprav se je takrat obraz pogosto prikazoval sploščen kot maska, je povezano izključno in samo s splošnim konceptom človeškega obraza.¹⁰ V tej smeri je treba posebej poudariti podobnost z urno iz Castiglione del Lago, datirano v drugo polovico 7. st. pr. n. št.¹¹ (*sl. 8*). Ta s svojo morfologijo in slogom glave, pa tudi s svojo držo in gesto – to je s položajem rok, zares močno spominja na našo čikatsko figurico.

Se pa v Etruriji poleg antropomorfiziranih kompleksnih in kompozitnih urn ter posod od začetka 7. st. pr. n. št. naprej pojavlja v različnih oblikah ter funkcijah tudi številna antropomorfna keramična plastika zlasti orijentalizirajočega sloga. Izdelovala so je kod statusni simbol za krašenje notranjosti bogatih, knežjih ženskih grobnic.¹² Največje število majhnih keramičnih figuric je znanih iz grobnice Regolini-Galassi v Cerveteriju (*sl. 9*) – odkritih je bilo kar 33 primerkov, izdelanih z bucchero tehniko.¹³ V izjemni grobnici Poggio Gallinaro v Tarquiniji je bilo odkritih 5 figuric izdelanih v enaki tehniki,¹⁴ ki so občutno bližje

10 Cristofani 1978, 180–181; Brendel 1995, 107–109; Briguet 1998, 127; Steingraber 2003, 81–82.

11 Brendel 1995, 107, sl. 74, 75; Briguet 1998, sl. IV–46; Haynes 2000, 106, sl. 89; Minetti 2004, 431.

12 Cristofani 1978, 106–107; Damgaard Andersen 1993, 29–30; Sciacca 2000, 306; Naso 2001, 122–123; Babbi 2008, 167–168.

13 Haynes 2000, 79, sl. 60; Sciacca 2000, 306; Bonfante 2003, sl. 62; Babbi 2008, 148–149, t. 31, sl. 25C; Di Fazio 2011, 718.

14 Haynes 2000, 81–82, sl. 64; Sciacca 2000, 305–306, sl. 421–423; Negroni Catacchio 2007, sl. 25; Babbi 2008, 147–148, t. 30, sl. 25A–B; Di Fazio 2011, 718).



Slika 8. Chiusi, kanopske urne iz nalazišta Castiglione del Lago i Dolciano
(prema Brendel 1995; Briguet 1998; Haynes 2000).

Figure 8. Chiusi, canopic urns from Castiglione del Lago and Dolciano
(according to Brendel 1995; Briguet 1998; Haynes 2000).

Slika 8. Chiusi, kanope z najdišč Castiglione del Lago in Dolciano
(po Brendel 1995; Briguet 1998; Haynes 2000).

mnoj grobnici Poggio Gallinano, zabilježeno je 5 figurica izrađenih istom tehnikom,¹⁴ a koje su osjetno bliže čakatskom primjerku (*sl. 10*). Podudarnosti tih figura vidljive su u zauzetosti pozi i gesti, te po položaju glave, s posebnim osvrtom na izradbu i oblikovanje čeljusti i karakteristika lica, te, napokon, po prikazu kodificiranih atributa.¹⁵ Za razliku od čakatskog i novilarskog primjerka, opisane figurice na sebi nose *perisoma* koja je u struku svezana pojasom.¹⁶ Kao i kod većine drugih etruščanskih sitnih plastika žena, na kojima se jasno prepoznaju odjeća, obuće i nakit, ali i primjetno drugačije frizure, odražavaju statusne simbole primijenjene za onostrani život.¹⁷ Frizure su u pravilu bile izrađene od dvije pletenice koje padaju preko ramena na izrez.¹⁸ Osim kod figurica iz spomenute grobnice Regolini Galassi navedene su karakteristike prisutne i kod fi-

princely female tombs.¹² The largest number of small ceramic figurines is known from the Regolini–Galassi tomb in Cerveteri (*fig. 9*). There 33 examples produced with the bucchero technique were discovered.¹³ Further in Tarquinia, in the extraordinary tomb of Poggio Gallinano, 5 figurines produced with the same technique were discovered¹⁴ – formally they resemble the figurine from Čikat (*fig. 10*). They exhibit the same pose and gesture, position of the head with a similar manufacture and shaping of the jaw and the characteristics of the face, and finally, they exhibit the same coded attributes.¹⁵ Contrary to the Čikat and Novilara examples, the figurines wear a perizoma which is tied up at the waist.¹⁶ As in the

čikatskemu primerku (*sl. 10*). Podobnosti so vidne tako v njihovih pozah ter gestah kot tudi v položaju glave ter izdelavi in oblikovanju čeljusti in značilnosti obraza, pa tudi v prikazu kodificiranih atributov.¹⁵ Za razliko od čakatskega in novilarskega primerka nosijo opisane figurice na sebi *perisoma*, ki je v pasu prevezana.¹⁶ Tako kot pri večini drugih etruščanskih malih ženskih plastik, na katerih se jasno prepoznava obleka, obutev in nakit ter tudi opazno drugačne frizure, vse to izraža statusne simbole, uporabljene za onostranstvo.¹⁷ Frizure so bile praviloma sestavljene iz dveh kit, ki sta padali preko ramen v obliki črke V.¹⁸ Razen pri figuricah iz grobnice Regolini–Galassi so navedene značilnosti prisotne tudi pri figurici iz slonovine iz grobnice Barberini v Praenestah.¹⁹ Njihove izvedbene in slogovne značilnosti kažejo, da je v času orijentalizirajočega sloga z začetka 7. st. pr. n. št. moralo

14 Haynes 2000, 81–82, fig. 64; Sciacca 2000, 305–306, fig. 421–423; Negroni Catacchio 2007, fig. 25; Babbini 2008, 147–148, t. 30, fig. 25A–B; Di Fazio 2011, 718). Figurice su visine od 8 do 10 cm.

15 Sa područja Chiusija poznate su, naravno u istoj pozi i gesti, minijaturne ženske figure prikazane na kompleksnim situlastim posudama tzv. tipa Gualandi–Paolozzi (Colonna 2000, 63; Haynes 2000, 82, Fig. 64; Babbini 2008, 164, Fig. 143G–H).

16 Richardson 1983, 18–20; Bonfante 2003, 19–29. *Perisoma* je često prikazana na tijelima orijentalizirajuće etruščanske umjetnosti, gdje se nosila upravo kao i u ostalom dijelu Sredozemlja, najčešće povezana uz odjeću muškarca, budući da su žene uglavnom prikazane u različitoj odjeći za kupanje. *Perisoma* je bila jednako prihvaćena kako u onodobnoj modi tako i u umjetnosti a održala se znatno duže i nakon uvođenja umjetničkog kanona »muške nagosti« u Grčkoj (Bonfante 1993, 48; Bonfante 2000, 276; Bonfante 2003, 28–29, 84–85, 218).

17 Bonfante 1993, 48–49; Bonfante 2003, 220–222.

18 Negroni Catacchio 2007, 549–551, fig. 23; 24.

12 Cristofani 1978, 106–107; Damgaard Andersen 1993, 29–30; Sciacca 2000, 306; Naso 2001, 122–123; Babbini 2008, 167–168.

13 Haynes 2000, 79, fig. 60; Sciacca 2000, 306; Bonfante 2003, fig. 62; Babbini 2008, 148–149, t. 31, fig. 25C; Di Fazio 2011, 718.

14 Haynes 2000, 81–82, fig. 64; Sciacca 2000, 305–306, fig. 421–423; Negroni Catacchio 2007, fig. 25; Babbini 2008, 147–148, t. 30; fig. 25A–B; Di Fazio 2011, 718). The figurines measure from 8 to 10 cm in height.

15 From the territory of Chiusi are known, of course in the same pose and displaying the same gestures, miniature female figures represented on complex situla-like vessels of the so-called Gualandi–Paolozzi type (Colonna 2000, 63; Haynes 2000, 82, fig. 64; Babbini 2008, 164, fig. 143G–H).

16 Richardson 1983, 18–20; Bonfante 2003, 19–29. *Perisoma* is often represented on the bodies in the Etruscan Orientalizing style art where, as in the rest of the Mediterranean, it was worn by men, since females were represented in different forms of bathing suits. *Perizoma* was equally accepted in contemporary fashion as well as in art, but also remained longer in use even after the introduction

Figurice so visoke od 8 do 10 cm.

15 S područja Chiusija so poznane minijaturne ženske figure z enako držo in gestami, prikazane na kompleksnih situlastih posudah ti. tipa Gualandi–Paolozzi (Colonna 2000, 63; Haynes 2000, 82, sl. 64; Babbini 2008, 164, sl. 143G–H).

16 Richardson 1983, 18–20; Bonfante 2003, 19–29. *Perisoma* je pogosto prikazana na telesih orijentalizirajuće etruščanske umjetnosti, kot tudi v ostalom delu Sredozemlja, najpogosteje kot moška obleka – glede na to, da so bile ženske navadno prikazane v različnih kopalnih oblekah. *Perisoma* je bila enako sprejeta v tedanji modi kot tudi umetnosti ter se je obdržala še dolgo po uveljavitvi umetniškega kanona »moške golote« u Grčiji (Bonfante 1993, 48; id. 2000, 276; id. 2003, 28–29, 84–85, 218).

17 Bonfante 1993, 48–49; id. 2003, 220–222.

18 Negroni Catacchio 2007, 549–551, sl. 23, 24.

19 Bonfante 2003, 176, sl. 62, 63; Babbini 2008, 166, sl. 148B.



Slika 9. Cerveteri, Regolini-Galassi, bucchero figurice (prema Sannibale 2013)..

Figure 9. Cerveteri, Regolini-Galassi, statuettes in bucchero (according to Sannibale 2013).

Slika 9. Cerveteri, Regolini-Galassi, bucchero figurice (po Sannibale 2013).

gurice od slonovače iz grobnice Barberini v Praeneste.¹⁹ Njihova izvedbena i stilska obilježja sugeriraju kako je u vrijeme orijentalizirajućeg stila početnoga 7. st. pr. Kr. moralo doći do znakovite promjene u modi, pa tako i u oblikovanju frizura. Opsežno obrađujući tu tezu, Nuccia Negroni Cattacchio povezuje, ikonografskim repertoarom, tu sitnu plastiku s prizorom tkalja i predilja na prijestolju iz Verucchia (*sl. 11*), gdje su sve one prikazane upravo s jednom pletenicom.²⁰ S obzirom na navedeno, autorica je potaknula promišljanja i o mogućoj pripadnosti tih žena nekom specifičnom socijalnom statusu? No, Larissa Bonfante je već ranije dokazala kako i frizura čini, tj. određuje karakteristike mjesne nošnje, pa je tako za rano 7. st. pr. Kr. značajna dugačka pletenica koja pada niz leđa, a koju će sredinom istog stoljeća zamijeniti moda tzv. *sirijskih kovrča*, odnosno dvostruke pletenice koje padaju na izrez s prednje strane.²¹ U usporedbama karakterističnih frizura s pletenicom vrijedno je zato istaknuti još i piksidu iz tumula I u Paniji kod Chiusia (*sl. 12*).²² Impresivna posuda izrađena je u slonovači, datirana u treću četvrtinu 7. st. pr. Kr., i, u etruščanskoj obradi, predočava epizode iz grčkog mita o Odiseju. U čitavom repertoaru njezina je ikonografija shvaćena kao prikaz pokojnikova putovanja u onostrani svijet, uzvišenom po, novom, modelu mit-

majority of other Etruscan small figurines depicting females on which the clothes, shoes, jewelry and hairstyle are clearly recognizable, they reflect symbols of status used for the afterlife.¹⁷ The hairstyles were generally made from two braids falling across the shoulders down to the décolletage.¹⁸ Besides the figurines from the mentioned Regolini-Galassi tomb, the listed characteristics are present also in the figurines made from ivory from the Barberini tomb in Praeneste.¹⁹ Their realization and stylistic features suggest that in the period of the Orientalizing style at the beginning of the 7th cent. BC a change in fashion must have taken place which was also reflected in the hairstyle. Explaining extensively this thesis, Nuccia Negroni Cattacchio linked, with its iconographic repertoire, these small figurines with the depictions of weavers and spinners on the throne from Verucchio (*fig. 11*) where they were all depicted with a single braid.²⁰ In regard to the above listed, the author hypothesized about a possible affiliation of these females to a specific social status. It was actually, Larissa Bonfante who had already demonstrated how the hairstyle creates or actually determines the characteristics of local fashions. In this

priti do veće spremembe v modi ter posledično tudi v oblikovanju frizur. Ko Nuccia Negroni Cattacchio zgovorno in obsežno razlaga to tezo, povezuje je to malo plastiko s njenim ikonografskim repertoarjem – s prizorom tkalk in predilk na prestolu iz Verucchia (*sl. 11*), kjer so slednje prikazane z eno kito las.²⁰ Glede na to je avtorica predlagala, da bi pri teh ženskah morda šlo za nek poseben družben položaj. Sicer pa je Larissa Bonfante že prej dokazala, da tudi frizura ustvarja, oziroma določa značilnosti lokalne noše. Tako je prav za 7. st. pr. n. št. značilna dolga enojna kita, ki pada po hrbtu. V sredini istega stoletja jo zamenja moda tako imenovanih *sirijskih kodrov* oziroma dvojnih kit, ki padajo v obliki črke V spredaj.²¹ Zato je pri primerjavah značilnih frizur z enojno kito pomembno izpostaviti še piksidu iz tumula I v Paniji pri Chiusiju (*sl. 12*).²² Impresivna posoda je bila izdelana iz slonovine, datirana je v tretjo četrtino 7. st. pr. n. št. in v etruščanski maniri prikazuje poglavja iz grškega mita o Odiseju. V celotnem repertoarju je njena ikonografija razumljena kot prikaz pokojnikovega potovanja v onostranstvo, ki je po novem modelu mitске heroizacije tirenske elite prikazano kot vzvišeno.²³ Na njenem četrtem registru je med ostalimi prizori prikazana tudi povorka štirih žalujočih žena (*ibrenas*), interpretiranih kot svečnice, ki, čeprav popolno-

of the artistic canon of »male nudity« in Greece (Bonfante 1993, 48; 2000, 276; 2003, 28–29, 84–85, 218).

19 Bonfante 2003, 176, fig. 62; 63; Babbi 2008, 166, fig. 148B.

17 Bonfante 1993, 48–49; Bonfante 2003, 220–222.

20 Kossack 1998, 134–137; Torelli 1997b, 59–73; Nielsen 1998, 70–73; Boiardi, von Eles 2002, 255–268; Bonfante 2003, 214, B1.

18 Negroni Cattacchio 2007, 549–551, fig. 23; 24.

21 Bonfante 2003, 70, 83–84, 87.

19 Bonfante 2003, 176, fig. 62; 63; Babbi 2008, 166, fig. 148B.

22 Briguet 1998, 106, sl. IV–19; Colonna 2000, 63–65.

20 Kossack 1998, 134–137; Torelli 1997b, 59–73; Nielsen 1998, 70–73; Boiardi, von Eles 2002, 255–268; Bonfante 2003, 214, B1.

20 Kossack 1998, 134–137; Torelli 1997b, 59–73; Nielsen 1998, 70–73; Boiardi, von Eles 2002, 255–268; Bonfante 2003, 214, fig. B1.

21 Bonfante 2003, 70, 83–84, 87.

22 Briguet 1998, 106, sl. IV–19; Colonna 2000, 63–65.

23 Menichetti 2001, 215–216, 218.



Slika 10. Tarquinia, Poggio Gallinaro, bucchero figurice
(prema Negroni Catacchio 2007).

Figure 10. Tarquinia, Poggio Gallinaro, statuettes in bucchero
(according to Negroni Catacchio 2007).

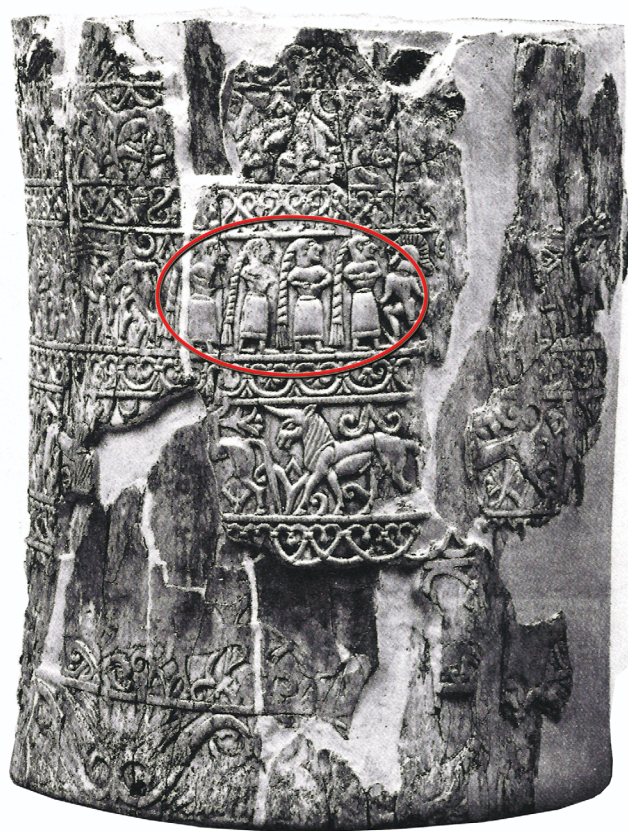
Slika 10. Tarquinija, Poggio Gallinaro, bucchero figurice
(po Negroni Catacchio 2007).

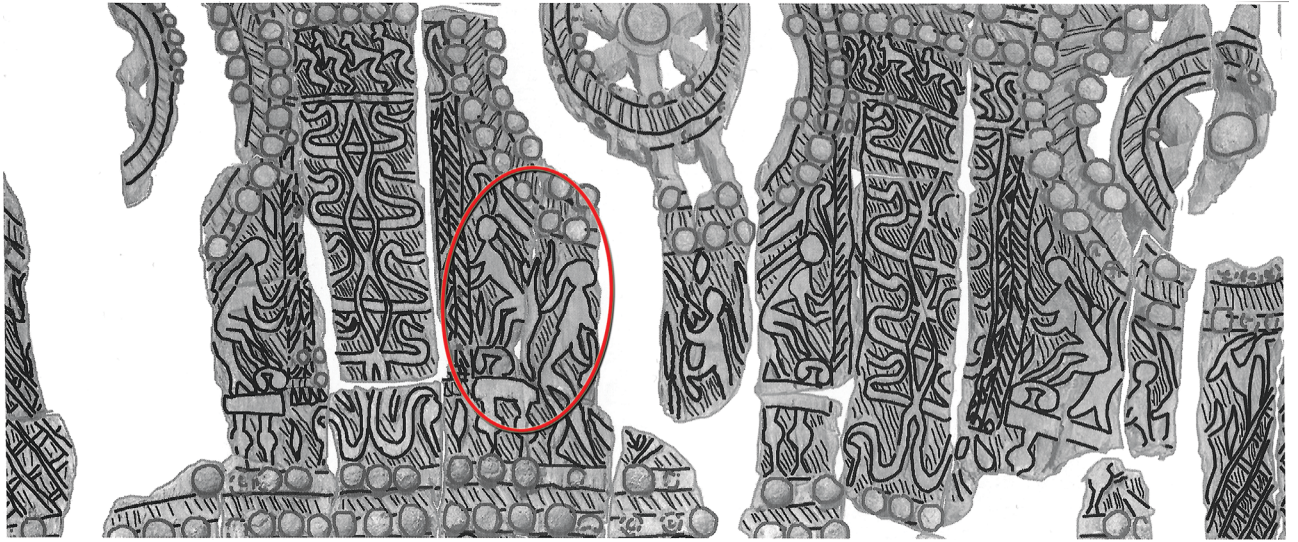


Slika 11. Chiusi, Pania, piksida iz slonovače (prema Colonna 2000).

Figure 11. Chiusi, Pania, ivory paxis (according to Colonna 2000).

Slika 11. Chiusi, Pania, slonokoščena piksida (po Colonna 2000).





Slika 12. Verucchio, drveno prijestolje i detalj (prema Boiardi, von Eles 2002).

Figure 12. Verucchio, wooden throne and detail (according to Boiardi, von Eles 2002).

Slika 12. Verucchio, lesen prestol in detalj (po Boiardi, von Eles 2002).



ske heroizacije tirenske elite.²³ Na njezinom je četvrtom registru, između ostalih scena, prikazana i povorka od četiri žalujuće žene (*threnos*), interpretirane kao svećenice koje, iako u potpunosti odjevene, nose dugačke pletenice na leđima i drže obje ruke položene na prsa (*sl. 12*).²⁴

Napokon, ikonografija tako predstavljenih poza i gesti, ruku na prsnome dijelu (izravno, gore, dolje ili po sredini), predstavlja etruščansku adaptaciju izvorno istočnome-diteranskih, posebno levantskih estetski kanoniziranih motiva.²⁵ Levantski motivi su tu premoć stekli zbog različitih okolnosti,²⁶ pri čemu istupaju svakako sirijski motivi ponajprije krilatih »nagih« božica plodnosti koje podržavaju svoja prsa, kao što je to poznato kod npr. Božice iz Karkemisha.²⁷ Ipak, misli se kako je to nerado adoptirana forma u Etruriji što pak ilustrira mala, elegantna figurica od slonovače iz Circolo della Fibula u Marsiliana D'Albegna (*sl. 13*). Ona se, unatoč podudarnostima i uzorima, tj. izravnom utjecaju sjevernosirijskog stvaralaštva, smatra lokalnom kreacijom.²⁸ Iz-

way it was at the beginning of the 7th cent. BC that a long braid falling along the back was characteristic, but it became replaced in the middle of the century by the fashion of so called »*Syrian curls*«, i.e. of double braids falling into the décolletage in the front.²¹ When comparing the characteristic haircuts with a single braid one should also consider the pixis from mound I in Pania near Chiusi (*fig. 12*).²² This impressive vessel, made from ivory and dated to the third quarter of the 7th cent. BC, presents, in the Etruscan manner, the episodes from the Greek myth about Odysseus. In the repertory its iconography is considered as being the presentation of the voyage of the deceased into the afterlife – presented as the departure of a noble person, according to the new model of mythological heroisation used by the Tyrrhenian elite.²³ On her fourth register, among other scenes, is depicted a procession of four mourning woman (*threnos*), interpreted as being priestesses which, although completely dressed, wear long braids on their backs and hold both hands placed on their breasts (*fig. 12*).²⁴

Finally the iconography of such presented poses and gestures with hands on the chests (straight, up, down or in the middle) presents the Etruscan adaptation of originally eastern Mediterranean, especially Levantine esthetically canonized motifs.²⁵

21 Bonfante 2003, 70, 83–84, 87.

22 Briguet 1998, 106, fig. IV–19; Colonna 2000, 63–65.

23 Menichetti 2001, 215–216, 218.

24 Haynes 2000, 110–111, fig. 91; Bonfante 2003, 177, fig. 70; Babbì 2008, 164, fig. 144A.

25 Bonfante 1989, 545–546, 548, 558–562; Miller

ma oblačene, nosijo na hrbtu dolge kite ter imajo roke položene na prsi (*sl. 12*).²⁴

Končno pa predstavlja ikonografija tako predstavljenih drž in gest, to je rok na prsih (ravno, pod, nad ali pa na sred), etruščansko preureditev izvorno vzhodnosredozemskih, predvsem levantskih estetsko kanoniziranih motivov.²⁵ Levantski motivi so to premoć dobili zaradi različnih okoliščin,²⁶ pri čemer izstopajo vsekakor sirijski motivi krilatih »golih« boginj, kakršna je npr. Boginja iz Karkemisha.²⁷ Vseeno pa se misli, da so v Etruriji le nerado uporabljali ta model, kar ponazarja mala in elegantna figurica iz slonovine iz Circolo della Fibula v Marsiliana D'Albegna (*sl. 13*), ki jo, kljub podobnosti ter neposrednemu vplivu severnosirske kreativnosti, smatrajo za lokalno stvaritev.²⁸ Omenjena skupina figuric iz Poggia Gallinara (*sl. 10*) predstavlja glede na samostojno izvedbo drž in položajev te-

24 Haynes 2000, 110–111, sl. 91; Bonfante 2003, 177, sl. 70; Babbì 2008, 164, sl. 144A.

25 Bonfante 1989, 545–546, 548, 558–562; Miller Ammerman 1991, 220–226; Colonna 1992, 108–112; MacIntosh Turfa 1998, 66–69; Lesure 2011, 200–201.

26 Pomembno vlogo pri tem je odigrala sama diaspora tako imenovanih orientalcev, predvsem elite in obrtnikov–mojstrov (Naso 2001, 122; Magness 2001).

27 Npr. Winter 2010, 340–342, sl. 3; splošno o tej temi glej: Marinatos 2000.

28 Bonfante 1993, 49; Cianferoni 2000; Bonfante 2003, sl. 153, 161–162; Babbì 2008, 165, sl. 146F. To dokazuje tudi dejstvo, da je bila figurica prvotno prekrita z zlatimi lističi, tako njene prsi kot tudi genitalije niso bile vidne. O severnosirijskih vplivih glej: Colonna, von Hase 1986; ter novejši pristop k temi v: van Kampen 2010.

23 Menichetti 2001, 215–216, 218.

24 Haynes 2000, 110–111, fig. 91; Bonfante 2003, 177, fig. 70; Babbì 2008, 164, fig. 144A.

25 Bonfante 1989, 545–546, 548, 558–562; Miller Ammerman 1991, 220–226; Colonna 1992, 108–112; MacIntosh Turfa 1998, 66–69; Lesure 2011, 200–201.

26 Veliku je ulogu u tome odigrala sama dijaspora tzv. orijentalaca, poglavito elite i obrtnika–majstora (Naso 2001, 122; Magness 2001).

27 Npr. Winter 2010, 340–342, fig. 3; općenito na tu temu vidjeti kod: Marinatos 2000.

28 Bonfante 1993, 49; Cianferoni 2000, 132–133, k. 88; Bonfante 2003, fig. 153, sl. 161–162; Babbì 2008, 165, fig. 146F. To dokazuje i činjenica što je figurica pr-



Slika 13. Marsiliana D'Albegna, Circolo della
Fibula, figurica od slonovače
(prema Cianferoni 2000).

Figure 13. Marsiliana D'Albegna, Circolo
della Fibula, ivory statuette
(according to Cianferoni 2000).

Slika 13. Marsiliana D'Albegna, Circolo della
Fibula, slonokoščena figurica
(po Cianferoni 2000).

Slika 14. Populonia, Poggio alla Guardia,
jantara figurica (prema Negroni
Catacchio 2007).

Figure 14. Populonia, Poggio alla Guardia,
amber figurine (according to Negroni
Catacchio 2007).

Slika 14. Populonia, Poggio alla Guardia,
jantarna figurica (po Negroni
Catacchio 2007).



dvojena grupa figurica iz Poggio Gallinaro (*sl. 10*), prema samostalno postavljenoj pozici i drži tijela, predstavlja, međutim, ondje prvu tako zabilježenu pojavu.²⁹ Riječ je o jednoj od najstarijih izvedbi u mjesnoj bucchero tehnici.³⁰

Prema etruščanskom shvaćanju umjetničkoga stila te sustavu simbola ikonografske vrijednosti, ženske figure treba prikazivati odjevene te prsa učiniti nevidljivima. Ponekad je to dovoljno jednostavnim pokrivanjem s pletenicama ili s rukama, zbog čega je izvorni motiv podosta preuređen.³¹ Etruščanske statue, ako izuzmemo monumentalnu kamenu skulpturu iz Orvicta,³² nisu stoga nikada bile prikazane u potpunoj aristokratskoj ili heroiziranoj nagosti, što je bio primjer s razvijenim grčkim klasičnim radovima.³³ U svakom slučaju, prikaz »stojeće nage božice« na prostoru Etrurije prilično je rijedak. Kada se i pojavljuje takav »panmediteranski« motiv,³⁴ pojavljuje se u smislu obilježavanja statusa i značaja pokojnice, a ne u smislu religioznih ili kulturnih

The Levantine motifs gained this supremacy due to different circumstances,²⁶ among which most popular are the motifs of Syrian winged »naked« goddesses of fertility holding their breasts, as known for example in the Goddess from Carchemish.²⁷ Still it is believed that this is an unwillingly adopted form in Etruria, as illustrated by the small and elegant figurine made from ivory from Circolo della Fibula in Marsiliana D'Albegna (*fig. 13*) which, despite the correspondence and the origins, is considered as being a local creation.²⁸ A separate group of figurines from Poggio Gallinaro (*fig. 10*), according to their original pose and poise, present there the first such documented appearance,²⁹ one of the oldest productions in the local bucchero technique.³⁰ According to the Etruscan perceptions of artistic style and systems of symbolic iconographical values, female figurines should be represented as clothed with breasts made almost

Ammerman 1991, 220–226; Colonna 1992, 108–112; MacIntosh Turfa 1998, 66–69; Lesure 2011, 200–201.

26 A major role was played by the diasporas of the so called Orientals – mostly of the social elite and tradesmen/masters (Naso 2001, 122; Magness 2001).

27 For example see Winter 2010, 340–342, fig. 3; generally see: Marinatos 2000.

28 Bonfante 1993, 49; Cianferoni 2000, 132–133, cat. no. 88; Bonfante 2003, fig. 153; 161–162; Babbi 2008, 165, fig. 146F. This is demonstrated by the fact that the figurine was initially covered with golden leaves and consequently neither her breasts nor her genitals were visible. For the north–Syrian influences see: Colonna, von Hase 1986; and a novel approach: van Kampen 2010.

29 Babbi 2008, 163–165.

30 Bartoloni 2009, 164.

les prvi tam zaznani pojav.²⁹ Gre za eno između najstarejših izvedbi u lokalni bucchero tehnici.³⁰

Skladno z etruščanskim pojmovanjem umetniškoga sloga in sistema simbolov ikonografske vrednosti je bilo potrebno ženske figure prikazovati oblečene ter prsi narediti nevidne. Včasih je zadostovalo preprosto prekrivanje s kitami ali z rokami, zato je bil osnovni motiv dokaj spremenjen.³¹ Etruščanski kipi, če izuzmemo monumentalno kamnito skulpturo iz Orvicta,³² niso bili nikoli prikazani v popolni aristokratski oziroma heroizirani goloti, kot je bil to primer z razvitimi grškimi klasičnimi deli.³³ V vsakem primeru je prikaz »stoječe gole boginje« na prostoru Etrurije dokaj redek. Tudi kadar se pojavlja tak »pansredozemski« motiv,³⁴ gre za označevanje statusa in pomena pokojnice, ne pa za religiozne ali kulturne predstave, ki so bile v navadi v Etruriji tega časa.³⁵

Tako je tudi pri mali plastiki iz Populonije iz Circola dei Monili v Poggio alla Guardia

votno bila prekrivena sa zlatnim listićima, pa niti njezina prsa, niti genitalije, nisu bili vidljivi. O sjevernosirijskom utjecaju vidjeti kod: Colonna, von Hase 1986; i noviji pristup temi kod: van Kampen 2010.

29 Babbi 2008, 163–165.

30 Bartoloni 2009, 164.

31 Richardson 1983, 19–20; Bonfante 1993, 48; 2003, 71, 82–84, f.n. 45; 2009, 188–190.

32 Npr: Miller Ammerman 1991, 218; Bonfante 1993, 49; Spivey 2006, fig. 13; Simon 2006, 47–48, fig. IV, 4 – s navedenom starijom referentnom literaturom.

33 Bonfante 1989; 2003, 21.

34 Marinatos 2000, 1–34; Lesure 2011, 11–12, 156–206.

29 Babbi 2008, 163–165.

30 Bartoloni 2009, 164.

31 Richardson 1983, 19–20; Bonfante 1993, 47–50; id. 2003, 71, 82–84, op. 45; id. 2009, 188–190.

32 Npr: Miller Ammerman 1991, 218; Bonfante 1993, 49; Spivey 2006, sl. 13; Simon 2006, 47–48, sl. IV–4 – z navedeno starejšo referentno literaturom.

33 Bonfante 1989; id. 2003, 21.

34 Marinatos 2000, 1–34; Lesure 2011, 11–12, 156–206.

35 Miller Ammerman 1991, 217–218; prim. Bonfante 1993, 48–52; id. 2000, 274; id. 2006; Krauskopf 2006; Di Fazio 2011.

predodžbi koje su bile prakticirane u Etruriji toga doba.³⁵

Primjer je to i kod sitne plastike iz Populonije, iz Circolo dei Monili u Poggio alla Guardia (*sl. 14*).³⁶ Riječ je o maloj jantarnoj statui koja je morfološki, stilski i ikonografski najrodnija čikatskom primjerku. Tijelo je prikazano zdepasto, neproporcionalno i tjelesno nago, a njezina se »nošnja« ipak odlikuje bogatom nakitnom garniturom koja se daje lijepo prepoznati, od više ogrlica do više narukvica.³⁷ Izuzev položaja ruku, na statui je također izražena dugačka pletenica do pojasa, ukrašena ukošenim i vodoravnim urezima, kao i kod čikatske figure. No, oblikovanje šake i izduženih prstiju, kao i blago raširene noge, te ruke položene ispod prsi ipak će je razlikovati od *dame* iz Čikata. Navedena je statua često bila uspoređivana s jantarnom sitnom plastikom, kao privjeskom iz Satricuma, grobnica VI³⁸ koja je doduše sva osjetno lošije izvedbe od populonijskog primjerka (*sl. 15*). Valja ovdje spomenuti i jantarne privjeske u obliku ženskih figura iz ascolanskog područja (*sl. 15*). Jedna je minijatura figurica, visine samo 4 cm, prikazana u stojećem položaju s karakterističnom gestom položnih ruku na prsima, ali joj je glava i kosa

35 Miller Ammerman 1991, 217–218; usp. Bonfante 1993, 48–52; 2000, 274; 2006; Krauskopf 2006; Di Fazio 2011.

36 Negroni Catacchio 1989, 661, fig. 477–478; 1993, 191, sl. 2d.

37 Negroni Catacchio 2007, 540, fig. 11c.

38 Bartoloni 1976, 342–343, t. XCIV: 2–3; Negroni Catacchio 1989, 661, fig. 480; 1993, 191, sl. 3a; Babbì 2008, fig. 128E; Nijboer 2010, 8, fig. 5.

invisible. Sometimes this could be achieved by simply covering them with braids or hands – consequently the original motif being largely modified.³¹ Etruscan figurines, if we exclude the monumental stone sculpture from Orvieto,³² were never represented in a complete aristocratic or heroic nudity, as was the case with the developed Greek classical works.³³ In every case the representation of a »standing naked goddess« is relatively rare on the Etruscan territory. And when such a »pan Mediterranean« motif appears,³⁴ it does so as an element signifying the status and character of the deceased and not only in the sense of religious or cultural convictions which were practised in Etruria of that period.³⁵

This is the case with the small figurine from Populonia, from Circolo dei Monili in Poggio alla Guardia (*fig. 14*).³⁶ It is made from amber, which most closely resembles morphologically, stylistically and iconographically the figurine from Čikat. The body is stumpy, disproportional and physically naked, but its »attire« is distinguished by a clearly recognizable rich set of jewelry con-

31 Richardson 1983, 19–20; Bonfante 1993, 47–50; 2003, 71, 82–84, f.n. 45; 2009, 188–190.

32 For example: Miller Ammerman 1991, 218; Bonfante 1993, 49; Spivey 2006, fig. 13; Simon 2006, 47–48, fig. IV, 4 – with listed older referential literature.

33 Bonfante 1989; 2003, 21.

34 Marinatos 2000, 1–34; Lesure 2011, 11–12, 156–206.

35 Miller Ammerman 1991, 217–218; compare: Bonfante 1993, 48–52; 2000, 274; 2006; Krauskopf 2006; Di Fazio 2011.

36 Negroni Catacchio 1989, 661, fig. 477–478; 1993, 191, fig. 2d.

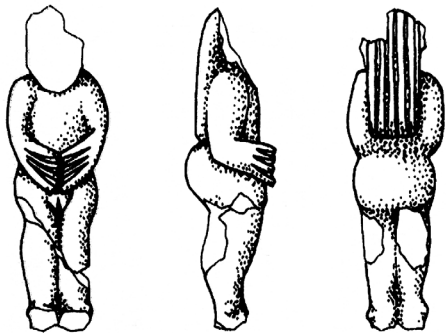
(*sl. 14*).³⁶ Gre za majhen jantarni kipec, ki je oblikovno, slogovno in ikonografsko nabolj podoben čikatskemu primerku. Telo je prikazano čokato, neproporcionalno in golo, vendar se njena »noša« vseeno odlikuje z bogato nakitno garnituro, ki je lepo prepoznavna oziroma sestavljena iz več ogrlic in zapestnic.³⁷ Razen položaja rok je na figurici prav tako kot na čikatski izražena dolga, s poševnimi in vodoravnimi vrezi okrašena kita las, ki sega do pasu. Oblikovanje dlani in podaljšanih prstov kot tudi rahlo razširjene noge ter roke, položene pod prsi, pa jo od *dame* iz Čikata razlikujejo. Navedena figurica je bila večkrat primerjana z malo jantarno plastiko ter z obeskom iz Satricuma, grobnica VI,³⁸ ki pa je občutno slabše izdelana kot primerek iz Populonije (*sl. 15*). Tukaj je potrebno omeniti tudi jantarne obeske v obliki ženskih figur s področja Ascolija (*sl. 15*). Ena miniaturna figurica, visoka zgolj 4 cm, je prikazana v stojećem položaju z značilno gesto na prsa položnih rok, vendar ima glavo in lase pokrite z ruto/tančico, ki ji pada po hrbtu. Glede na formalne značilnosti je umeščena v 7. st. pr. n. št. ter povezana s severnosirijskim vplivom, ki pa ni bil nujno posredovan preko Etrurije.³⁹

36 Negroni Catacchio 1989, 661, sl. 477–478; id. 1993, 191, sl. 2d.

37 Negroni Catacchio 2007, 540, sl. 11c.

38 Bartoloni 1976, 342–343, t. XCIV: 2–3; Negroni Catacchio 1989, 661, sl. 480; id. 1993, 191, sl. 3a; Babbì 2008, sl. 128E; Nijboer 2010, 8, sl. 5.

39 Naso 2000, 132–133, t. 29; MacIntosh Turfa 2005, 225–227, kat. št. 240–242.

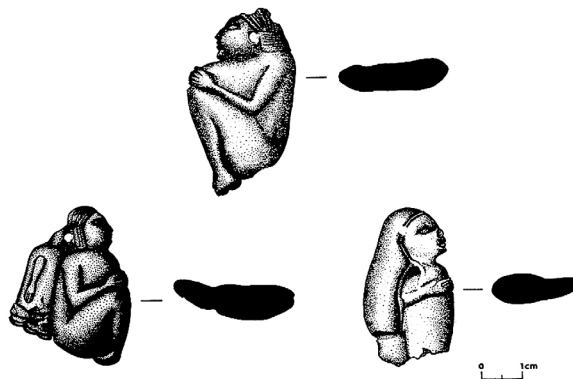


prekrivena maramom/velom koji pada niz leđa. S obzirom na formalne karakteristike smještena je u vrijeme 7. st. pr. Kr. i povezana uz sjevernosirijski utjecaj, ne nužno etrurskog posredništva.³⁹

sisting of several necklaces and bracelets.³⁷ With the exception of the position of the hands, the figurine has a modeled braid falling all the way to the waist, decorated in the same manner as in the figurine from Čikat. But still, the forming of the fist and elongated fingers as well as widened legs and hands placed below the breasts create a difference in regard to the *Lady* from Čikat. The figurine was often compared to small amber figurines such as the pendant from Satricum, tomb VI³⁸ which is actually less well made than the example from Populonia (*fig. 15*). One should also mention the amber pendants in the form of female heads from the territory of Ascoli (*fig. 15*). One miniature figurine, only 4 cm in height, is represented standing with the characteristic gesture of hands placed on the breasts, while the head and hair are covered with a scarf/

³⁷ Negroni Catacchio 2007, 540, fig. 11c.

³⁸ Bartoloni 1976, 342–343, t. XCIV: 2–3; Negroni Catacchio 1989, 661, fig. 480; 1993, 191, fig. 3a; Babbi 2008, fig. 128E; Nijboer 2010, 8, fig. 5.



Slika 15. Jantarne figurice iz nalazišta Satrico i Ascoli(?) (prema Babbi 2008; Naso 2000).

Figure 15. Amber figurines from Satrico and Ascoli(?) (according to Babbi 2008; Naso 2000).

Slika 15. Jantarne figurice z najdišč Satrico in Ascoli(?) (po Babbi 2008; Naso 2000).

³⁹ Naso 2000, 132–133, t. 29; MacIntosh Turfa 2005, 225–227, 241, k. 240–242

veil falling down her back. Regarding the formal characteristics it was dated to the 7th cent. BC and connected to the north-Syrian influence – not necessarily with Etruscan mediation.³⁹

39 Naso 2000, 132–133, t. 29; MacIntosh Turfa 2005: 225–227, 241, cat. no. 240–242.

Interpretacija ■ Interpretation

Interpretacija

Dama iz Čikata frontalna je, apstraktna i nepomična figura kojoj položaj ruku može, shodno etruščanskoj ideji, odavati samo uljudno držanje (*sl. 2–5*). Ali, on može biti i ceremonijalan, povezan uz neku religioznu/obrednu namjenu što je, za sada i s obzirom na okolnosti, teže odlučnije interpretirati? No, ukoliko prihvatimo da položaj ruku, s narukvicama, nije učtivost niti ikonološki iskaz stidljivosti, već izraz visoko razvijenog sistema simbola koji je za izvorno društvo nosio određeno značenje, tada treba ponovno obratiti pozornost na još nekoliko važnih detalja. Riječ je naime o perforacijama koje se nalaze na tjemenu, pupku i u ušnim resicama figure. Izuzet tehničkog rješenja izradbe figure, i sukladno etruščanskim kompozitnim glavama, posebice onima s kanopskih urni (*sl. 8*), zbog što realističnijeg dočaravanja, uglavnom su postojeće rupice i funkcionalno korištene za pričvršćivanje kose, dodatnih ukrasa ili dijelova lica/tijela, maski, oslikavanja i sl.¹ Takva mogućnost može biti primjenjiva

¹ Brendel 1995, 109.

The *Lady* from Čikat is a frontal, abstract and immobile figurine in which the position of the hands according to the Etruscan idea can create a courteous attitude (*figs. 2–5*). But the position could also be a ceremonial one, linked to a ritual/ceremonial purpose – a hypothesis which, due to the present circumstances, is hard decisively to interpret. However, if we accept that the position of the hands with bracelets is not an expression of discretion or modesty, but an expression of a developed symbolical system which had a meaning and was understood by the original society, then we should again focus our attention on another important detail. We are speaking about the perforations located on the top of the head, in the area of the navel and in the ear lobes. Besides the technical solutions in the process of the production of the figurine, and according to the Etruscan composite heads, especially those from the canopic urns (*fig. 8*), the existing perforations were, for the goal of realistic presentations, functionally used for the fixing of modeled hair, additional decorati-

Dama iz Čikata je frontalna, apstraktna in nepomična figura, katere položaj rok v skladu z etruščanskimi idejami izraža predvsem vljudno držo (*sl. 2–5*). Vendar pa je lahko ta položaj tudi obreden, povezan z njenim religioznim/ritualnim namenom, kar pa je danes, glede na okoliščine najdbe težje pojasniti. Če sprejmemo, da položaj rok z zapestnicami ni ne izraz vljudnosti kot tudi ne ikonološki prikaz sramežljivosti, ampak odsev visoko razvitega sistema simbolov, ki je imel za izvorno družbo določen pomen, je treba našo pozornost usmeriti na še nekaj nezanemarljivih detajlov. Gre za luknje, ki se nahajajo na temenu, v popku ter v ušesnih mečicah figurice. Razen tehnične rešitve izdelave figure ter v skladu z etruščanskimi kompozitnimi glavami, predvsem tistimi s kanopskih urn (*sl. 8*), kot tudi realističnejšega prikazovanja, so bile obstoječe luknjice tudi funkcionalno uporabljane za pritrditev izdelanih las, dodatnih okrasov ter delov obraza/telesa, mask, poslikav ter podobnih detajlov.¹ Morda je

¹ Brendel 1995, 109.

i na čikatsku figuricu, po kojoj bi u perforaciji u tjemenu mogla biti pridodana kosa i/ili određeni ukrasi, a u perforaciju na trbuhu prekrivalo za donji dio tijela ili neki oblik *perisoma*. Kako smo vidjeli iz predočene analize, to uopće ne bi trebalo biti nemoguće ako, izuzev kompozitne ukrasne uloge, u tomu razumijevamo i različitost njihova semantičkog korištenja.² *Dama iz Čikata* najvjerojatnije je bila odjevena, kao uostalom i sva ovdje pokazana sitna plastika istih obilježja, ali je po određenoj, sakralnoj ili svetoj potrebi mogla biti i razgoličena u predjelu genitalija. One su anatomske prikazane ispravno i realno što je, *nota bene*, odlika etruščanskog likovnog stvaralaštva.³ Nadalje, izvjesna je mogućnost i nekad okačenih naušnica na ušnim resicama te statue. Ako je *dama iz Čikata* uistinu nosila naušnice, pogotovo od plemenitih kovina, tada bi nam mogla pokazivati i sva ona osnovna svojstva posvećenosti, duhovnosti i religioznosti mediteranskih kulturnih tradicija, koje je na primjeru središnje ženske »gole«⁴ Božice s kulturnih kolica iz Strettwega dokazivala Biba Teržan,⁴ a znatno prije ukazala na njihovu izravnu povezanost s etruščanskim prostorom, odnosno s njihovom idejom i stvaralačkom misli, Luciana Aigner Foresti.⁵ Pridružiti tomu treba i smisao da je, pored uvriježenih predilja ili tkalja kao gospodarica kuće – *Penelope*, uz isticanje i pripadnost velikom prestižu,

ons and parts of the face/body, masks,...and similar.¹ Such a possibility could be applied also to the figurine from Čikat which could have had added specific decorations or hair into the perforation on the head and some clothing or a form of perizoma into the perforation in the navel. As seen in the presented analysis, this is not impossible if, besides the composite decorative role, we perceive in it also the difference in their semantic use.² We can assume that the *Lady* from Čikat was most probably dressed, just as all the here presented figurines with similar attributes, but her genitals – from in a specific, sacral or sacred necessity – could also have been stripped. This part of the statue is correctly and realistically presented which is, *nota bene*, a characteristic of the Etruscan artistic production.³ If the *Lady* from Čikat wore earrings, especially from precious metals, then it could demonstrate all the basic characteristics of consecration, spirituality and piety of the Mediterranean cultural traditions, which were demonstrated by Biba Teržan on the case of the central »naked«⁴ Goddess from the cultic wagon from Strettweg,⁴ and much earlier by Luciana Aigner Foresti, who demonstrated its direct connection to the Etruscan territory, its ideas and creative thoughts.⁵ It is also necessary and sensible to add that, beside the spinning and weaving ladies as mistress

bila taka rešitev uporabljena tudi na čikatski figurici, pri kateri bi lahko bili v odprtini na temenu pričvrščeni lasje ali nek okras, v odprtini na trebuhu pa prekrivalo za spodnji del telesa oziroma neka oblika *perisome*. Kot smo videli iz analize to sploh ni nemoguće, posebej če razen ukrasne vloge v tem razumemo tudi različnost njihove semantične uporabe.² Tako je bila *dama iz Čikata* najverjetneje oblečena, tako kot tudi vsa druga predstavljena majhna plastika enakih značilnosti, ali pa je bila zaradi neke svečane ali svete potrebe gola v predelu genitalij. Te so anatomske pravilno prikazane, kar je, *nota bene*, tudi odlika etruščanske likovne ustvarjalnosti.³ Dalje obstaja možnost, da so v ušesnih mećih te figurice bili zataknjeni uhani. Če je *dama iz Čikata* zares nosila uhane, predvsem iz plemenite kovine, potem bi v njej lahko prepoznali vse tiste osnovne značilnosti posvećenosti, duhovnosti in religioznosti sredozemskih kulturnih tradicij, ki jih je na primeru osrednje ženske figure, »gole«⁴ Boginje s kulturnega vozićka iz Strettwega, dokazovala Biba Teržan⁴; že znatno prej pa pokazala njeno neposredno povezanost z etruščanskim prostorom oziroma njihovimi idejami in ustvarjalno mislijo Luciana Aigner Foresti.⁵ Temu je potrebno in smiselno, poleg predilk in tkalk kot gospodaric hiše – *Penelope*, ob izpostavljanju ter pripadnosti velikemu prestižu, bogastvu oz. najvišjemu družbenemu polo-

2 Usp. npr. sa polivalentnim znaćenjem Venere iz Orvieto (Bonfante 1993, 49–50).

3 Bonfante 1993, 49.

4 Teržan 2003, 68, 70–71; 2011, 241, fig. 1–3.

5 Aigner Foresti 1992, 156, 162–163, kat. 242.

1 Brendel 1995, 109.

2 Compare with the polyvalent meaning of the Venus from Orvieto (Bonfante 1993, 49–50).

3 Bonfante 1993, 49.

4 Teržan 2003, 68, 70–71; 2011, 241, fig. 1–3.

5 Aigner Foresti 1992, 156, 162–163, cat. 242.

2 Primerjaj npr. s polivalentnim pomenom Venere iz Orvieto (Bonfante 1993, 49–50).

3 Bonfante 1993, 49.

4 Teržan 2003, 68, 70–71; id. 2011, 241, sl. 1–3.

5 Aigner Foresti 1992, 156, 162–163, kat. št. 242.

bogatstvu, tj. najvišem socijalnom statusu, značenje žena s jednom pletenicom obilježavalo i moguće »svećenice« s posebnim utjecajem u ritualnim i duhovnim obredima?⁶ Zato će nam žalujuća povorka »svećenica« s pikside iz Panije (*sl. 12*), uz poznate kontekste mjesta i načina deponiranja pojedinih, ovdje navedenih figurica,⁷ sugerirati kako u tim samostalnim sitnim plastikama doista valja razumijevati žalujuće duhovnice koje su u stilu etruščanske »*grammatica del dolore*« oplakujući »bdjele« i tako ostvarivale vječnost pogrebnog rituala istaknute pokojnice.⁸

Odsustvo podataka o arheološkom kontekstu nalaženja, odsustvo ikakvog mogućeg diakronog slijeda takvoj vrsti sitne antropomorfne keramičke plastike na prostoru sjevernoga Jadrana i Kvarnera, a isključivo tipološko-stilska analiziranje onemogućuje konkretniju interpretaciju ili moguću namjenu *dame* iz Čikata. Ipak, ona je, kao *specifičan subjekt*, imala dakle predočene elemente koji su poticali prepoznavanje njezine socijalne kvalitete.⁹ Njezini, u svakom smislu impersonalni, kodificirani atributi dodatno sugeriraju na njezinu karakterizaciju kao važnog ritualnog, *ex voto* objekta koji se mogao pojavljivati samostalno ili uz druge, različite sadržaje. Odlomljene,

of the house – as *Penelope*, the exposure and the demonstration of affiliation of great prestige and richness – in other words the highest social status – the significance of females with a single braid must have marked perhaps the »priestesses« with special influences in ritual and spiritual rites.⁶ For this reason the mourning procession of »priestesses« from the pixis from Pania (*fig. 12*), with known contexts of the place and way of deposition of the individual figurines here listed,⁷ will suggest that in these individual small figurines we should really observe the mourning priestesses which were in the style of the Etruscan »*grammatica del dolore*« lamenting and watching over and in this way ensuring the eternity of the burial rite of an exposed deceased.⁸

The absence of data about the archaeological context of discovery, the absence of any possibility of diachronous tracing of such anthropomorphic ceramic figurines on the territory of the northern Adriatic and Kvarner and exclusively typological and stylistic analyzing makes impossible any concrete interpretation or recognition of a possible purpose of the *Lady* from Čikat. Still it contained, as a specific subject, exhibited elements which triggered the recognition of its social quality.⁹ Codified attri-

žaju, pridružiti tudi možnost, da so ženske z eno kito las označevale tudi morebitne »svećenice« s posebnim vplivom v ritualnih in duhovnih obredih.⁶ Zato nam žaljuća povorka »svećenica« s pikside iz Panije (*sl. 12*), skupaj s poznanimi konteksti lokacije ter načina deponiranja posameznih tukaj navedenih figuric,⁷ nakazuje, da je moguće v teh samostojnih malih figuricah zares videti žaljuće duhovnice, ki so v slogu etruščanske »*grammatica del dolore*« objokujući bede in tako ustvarjale večnost pogrebnega rituala izpostavljene pokojnice.⁸

Odsotnost podatkov o arheološkem kontekstu odkritja, nemogućnost diahronoga zasljedovanja take vrste male antropomorfne keramične skulpture na prostoru severnoga Jadrana in Kvarnerja in izključno tipološko-stilska analiza ne omogućavaju konkretnije interpretacije ter določitev morebitno funkciju *dame* iz Čikata. Vendar je ta figurica kot *specifičan subjekt* imela tu predstavljene elemente, ki so vzbujali prepoznavanje njene socialne kvalitete.⁹ Njeni vseh ozi-rih brezosebni kodificirani atributi dodatno nakazuju, da gre za pomemben ritualni *ex voto* predmet, ki se je lahko pojavljal samostojno ali pa skupaj z drugimi vsebinami. Odlomljene, toda spojene noge ter blago zakrivljen položaj kažejo, da *dama* ni

6 Torelli 1997b, 59–73; Boiradi, von Eles 2002, 262–264, 270–271; Negroni Catacchio 2007, 554–555, usp. Gleba 2009, 80–81.

7 Babbi 2008, 46–48; Di Fazio 2011, 717–718, 721.

8 Damgaard Andersen 1993, 30–32, 56; Torelli 1997b, 31; Di Fazio 2011, 720–723.

9 Na što lijepo za etruščanek primjerke obrazlaže Di Fazio (2011, 721–723).

6 Torelli 1997b, 59–73; Boiardi, von Eles 2002, 262–264, 270–271; Negroni Catacchio 2007, 554–555; compare Gleba 2009, 80–81.

7 Babbi 2008, 46–48; Di Fazio 2011, 717–718, 721.

8 Damgaard Andersen 1993, 30–32, 56; Torelli 1997b, 31; Di Fazio 2011, 720–723.

9 Which is nicely explained for the Etruscan example by Di Fazio (2011, 721–723).

6 Torelli 1997b, 59–73; Boiardi, von Eles 2002, 262–264, 270–271; Negroni Catacchio 2007, 554–555, prim. Gleba 2009, 80–81.

7 Babbi 2008, 46–48; Di Fazio 2011, 717–718, 721.

8 Damgaard Andersen 1993, 30–32, 56; Torelli 1997b, 31; Di Fazio 2011, 720–723.

9 Kar za etruščanske primerke lepo razloži Di Fazio (2011, 721–723).

ali spojene, noge, te blago zakrivljeni položaj, anticipiraju činjenicu da *dama* nije mogla stajati samostalno, nego na malom postolju ili prikačena, izolirana ili u kombinaciji s više ukrasa, no isključivo namijenjena unutarjem prostoru, u arhitekturi povezana uz ukras interijera ili namještaja.¹⁰ Slijedeći dakle analogije, čikatska je *dama* mogla biti zavjetovana u mjesnoj, ali bogatoj i važnoj ženskoj grobnici.

Stilskom analizom i ikonografskim sadržajem u odnosu na plastike poznate iz istočne obale Jadrana i njezina zaleda, čikatska je sitna puna plastika bila određena vremenu 7./6. st. pr. Kr. starijeg željeznog doba i definirana kao osamljeni, jedinstveni primjerak bez konkretnih paralela, a stilski tretirana kao izraz samosvojnog likovnog izražavanja.¹¹ Međutim, kako je raspravljeno; oblikovno, stilski i tematski vrlo bliske paralele čikatskoj *dami* nalaze se kod sitne plastike iz Etrurije, izradene u različitim materijalima, od keramike do egzotičnih i raskošnih materijala slonovače i jantara (*sl. 8–10; 13–15*).¹² Sukladno njima, tj. ikonografskom programu, *damu* iz Čikata ne možemo vidjeti u mjesnoj interpretaciji etruščanskih uzora. Valjalo bi ju doista smatrati proizvodom etruščanskih ateljea i njihovih majstora iz prve polovice 7. st. pr. Kr. jer od njihovih radova ne odudara niti stilski niti razinom izvedbe. No, kako predložene analogije i nisu podudarne u apsolutnosti ikonografije detalja, ne očekujući ujedno niti

butes, which were registered on her, and which are impersonal in all the examples, further suggest its characterization as an important ritual, *ex voto* object which could appear independently or with other, different contents. Broken but joint legs and a slightly curved statue anticipate the fact that the *Lady* could not stand independently, but had to be fixed to a small socle or attached, isolated or in combination with several ornaments, and exclusively intended for an inner space, in architecture connected to the decoration of the interior or of the furniture.¹⁰ Following the analogies, the *Lady* from Čikat could have been dedicated in a local, but rich and important female tomb.

With the stylistic analysis and iconographical content in relation to figurines known from the eastern Adriatic coast and its hinterland, the figurine from Čikat was dated to the 7th/6th cent. BC and defined as an isolated, unique example without any parallels. It was stylistically treated as a reflection of the original artistic expression.¹¹ However, as discussed, formally, stylistically and thematically very close parallels to the *Lady* from Čikat could be observed in the small figurines from Etruria where they are made from similar materials, from pottery to the exotic and luxurious ones such as amber and ivory (*figs. 8–10; 13–15*).¹² In accordance with these, i.e. in its iconographical program and stylistic character-

mogla stati samostojno, ampak na majhnem podstavku ali pa pripeta, izolirana ali pa v kombinaciji z več okraski, vedno pa namenjena notranjemu prostoru ter v arhitekturi povezana z okraševanjem notranjosti ali pohištvu.¹⁰ Po analogijah je bila lahko čikatska *dama* pridana kaki lokalni, vendar bogati in pomembni ženski grobnici.

Na podlagi slogovne analize in njene ikonografske vsebine v odnosu na skulpture z vzhodne obale Jadrana ter iz njenega zaledja je bila čikatska plastika pripisana času 7./6. st. pr. n. št. starejše železne dobe ter definirana kot osamljen, enkratni primerek brez konkretnih paralel. Tako je bila slogovno obravnavana kot izraz samosvojega likovnega izražanja.¹¹ Vendar je analiza pokazala, da najdemo slogovno in tematsko zelo podobne primerjave čikatski *dami* znotraj spektra male antropomorfne plastike Etrurije, ki je bila izdelana iz različnih materialov – od keramike do eksotičnih in raskošnih materialov, kot sta slonovina in jantar (*sl. 8–10; 13–15*).¹² Posledično, upoštevajoč ikonografski program in stilske značilnosti, *dame* iz Čikata ne moremo prepoznati kot lokalno interpretacijo etruščanskih virov, saj od njih ne slogovno ne po ravni izdelave ne odstopa. Treba jo je razumeti kot proizvod etruščanskih delavnic in njihovih mojstrov iz prve polovice 7. st. pr. n. št. Ker pa predstavljene analogije glede ikonografskih detajlov vseeno niso absolutno identične ne pričakujemo, da bomo našli njeno dvoj-

10 Bartoloni 2000, 277.

11 Kukoč 1985, 10–12; Majnarić–Pandžić 1998, 318.

12 Negroni Catacchio 2007, 540, 550, fig. 11e; 25.

10 Bartoloni 2000, 277.

11 Kukoč 1985, 10–12; Majnarić–Pandžić 1998, 318.

12 Negroni Catacchio 2007, 540, 550, fig. 11e; 25.

10 Bartoloni 2000, 277.

11 Kukoč 1985, 10–12; Majnarić–Pandžić 1998, 318.

12 Negroni Catacchio 2007, 540, 550, sl. 11e, 25.

postojanje njezine dvojnice, ona nam se ipak predstavlja kao djelo unikatne likovne kreacije onodobnog stilskog koncepta.

U stvarnosti, *dama* iz Čikata jedan je od iznimno vrijednih odraza onodobnih kulturnih i posredničkih odnosa koji su se odvijali prekomorskim komunikacijama na prostoru sjevernoga Jadrana. Možda je u tomu svojevrsnu ulogu odigrao prostor Pice-na? Ipak, čini se mnogo vjerojatnijim, zbog dobro potvrđenog prestiža takvih simboličkih subjekata kao objekata kod njihovih »imatelja« te zbog njihovog prepoznavanja u cirkuliranju dobara u sistemu privilegiranih odnosa ili saveza eminentnijih osoba po principu razmjene darova,¹³ tu je ulogu najvećim dijelom morao odigrati Verucchio, etruščansko središte *na granicama* i enklava na Jadrano.¹⁴ Iako za sada jedinstveni primjerak, njezino nalaženje i ne bi trebalo predstavljati preveliko iznenađenje ili potpunu novost, glede na to da brojne importirane predmete etruščanskih radionica poznajemo iz istarskih nekropola, posebice najbližeg i s Kvarnerom nedjeljivo povezanog Nezakcija.¹⁵

U tom posredničkom pravcu, preko kvarnerskog otočnog (lošinjsko-creskog-krčkog) otočja, možda možemo razumijevati i pojavu sitne plastike od roga iz grobova iz Vača,¹⁶ budući da se toj skulptu-

istics, one cannot observe the *Lady* from Čikat as a local interpretation of Etruscan patterns. Since it does not differ either stylistically or in elaboration, it should really be considered as a product of Etruscan workshops and their masters from the first half of the 7th cent. BC. But since the presented analogies do not correspond completely in the iconographical details – and without the expectation of a discovery of a double – it is considered as a product of a unique artistic creativity of the contemporary stylistic concepts.

In reality, the *Lady* from Čikat is one of the extraordinary valuable reflections of the contemporary cultural and mediatory relations which were running with maritime communications over the territory of the northern Adriatic. Perhaps in all of this the territory of Picenum played a crucial role? Still it seems more plausible that, due to the well confirmed prestige of such symbolic artifacts as objects owned by their possessors and their recognisability in the circulation of goods in the system of privileged relations or alliances of eminent persons exchanging gifts,¹³ this role was most likely played by Verucchio – an Etruscan center *on the borders* and an enclave on the Adriatic.¹⁴ Although a unique example for the moment, its discovery should not be a too big surprise or a complete novelty, since imported artifacts from the Etruscan work-

nic. Kaže se nam kot delo unikatne likovne stvaritve takratnih slogovnih konceptov.

Dama iz Čikata je bila dejansko eden izmed izjemno pomembnih odrazov tedanjih kulturnih in posredniških odnosov, ki so potekali s čezmorsko komunikacijo na prostoru severnega Jadrana. Morda je v vsem tem odigral svojevrstno vlogo prostor Picena. Vendar se zdi veliko bolj verjetno, prav zaradi dobro znanega prestiža takih simbolnih subjektov kot predmetov pri njihovih »lastnikih« ter zaradi njihove prepoznavnosti v procesu obtoka dobrin v sistemu privilegiranih odnosov ali zvez eminentnejših oseb, utemeljenih na principih zamenjave darov,¹³ da je to vlogo v največji meri moral odigrati Verucchio, etruščansko središče *na mejah* ter njegova enklava na Jadrano.¹⁴ Čeprav je do sedaj edinstven predmet, njeno odkritje ne bi smelo biti preveliko presenečenje ter popolna novost glede na številne neposredno uvožene predmete etruščanskih delavnic, ki jih poznamo iz istrskih nekropol, predvsem z najbližjega, s Kvarnerjem neločljivo povezanega Nezakcija.¹⁵

V tej posredniški smeri, preko kvarnerskega arhipelaga (lošinjsko-cresko-krški), morda lahko razumemo tudi pojav male rožene plastike iz groba v Vačah,¹⁶ glede na to, da tej skulpturi kot očitnemu okrasnemu delu interjerja, to je bogatega pohištva, lah-

13 Raspravu na tu temu vidjeti u novijem pristupu kod: Maras, Sciacca 2011.

14 Shvaćenog u smislu G. Sassatellijeve sintagme: »centro etrusco di frontiera« (1996).

15 Mihovilić 1986; 1988; Cambi 2002, 15–17.

16 Starè 1975, 237–238, 2.42, t. 16: 2–3; 26.

13 See the discussion on this topic in the modern approach by: Maras, Sciacca 2011.

14 Considered in the sense of G. Sassatelli's concept of »centro etrusco di frontiera« (Sassatelli 1996).

13 Razpravo o tej temi glej v novejšem pristupu pri: Maras, Sciacca 2011.

14 Razumljeno v smislu G. Sassatellijeve sintagme: »centro etrusco di frontiera« (Sassatelli 1996).

15 Mihovilić 1986; id. 1988; Cambi 2002, 15–17.

16 Starè 1975, 237–238, 2.42, t. 16: 2–3, t. 26.

ri, kao evidentno ukrasnim dijelovima interijera, tj. bogatoga namještaja, paralele mogu pronaći upravo u Verucchiu, grobnica B/1971 Lippi, gdje nalazimo vrlo srodne ženske figurice izradene u drvu.¹⁷ Naprotiv, taj će nam pomorsko-otočni koridor nesumnjivo predstavljati pak smjer nešto mlađeg, ali izrazitijeg, i arheološkim podacima potkrjepljenijeg prodora arhajskog umjetničkog ostvarenja Etrurije sve do Japoda i njihove umjetničke baštine, gdje nam se posebno predstavljaju jantarne sitne ženske glavice spinske produkcije.¹⁸

shops are known from the Istrian necropolis, especially from the closest Nesactium, indivisibly connected with the Kvarner.¹⁵

We can perhaps, in this relation, across the archipelago of Kvarner (Lošinj-Cres-Krk), understand also the appearance of the small figurines manufactured from horns in the graves in Vače,¹⁶ since in this sculpture, evidently in the decoration of the interior, of the rich furniture, parallels could be observed in Verucchio in the tomb B/1971 Lippi, where very similar figurines made from wood were discovered.¹⁷ On the other hand this maritime – islands corridor will definitely represent the direction of a somewhat younger, but more distinctive – and in the archaeological record substantiated – irruption of the archaic artistic creations from Etruria all the way to the Iapodes and their artistic heritage, where most evident are the small amber female heads produced in Spina.¹⁸

ko najdemo primerjave prav v Verucchiu, v grobnici B/1871 Lippi, kjer so bile odkrite zelo podobne figurice, izdelane iz lesa.¹⁷ Na drugi strani pa nam bo prav ta pomorsko-otoški koridor predstavljal smer nekoliko mlajšega, vendar izrazitega in z arheološkimi podatki podkrepljenega prodora arhajskega umetniškega ustvarjanja Etrurije vse do Japodov ter njihove umetnostne dediščine, kjer je treba še posebej opozoriti na male jantarne glavice spinske produkcije.¹⁸

¹⁷ Bentini 2006, 23–24.

¹⁸ Balen-Letunić 2004, 238, sl. 26, kat. 35,3–35,8; Bakarić 2008: sl. 2, 7, 12; usp. Negroni Catacchio 1989, 662, fig. 473; Cambi 2002, 18–20.

¹⁵ Mihovilić 1986; 1988; Cambi 2002, 15–17.

¹⁶ Starč 1975, 237–238, 242, t. 16: 2–3; 26.

¹⁷ Bentini 2006, 23–24.

¹⁸ Balen-Letunić 2004, 238, fig. 26, cat. 35,3–35,8; Bakarić 2008: fig. 2, 7, 12; compare Negroni Catacchio 1989, 662, fig. 473; Cambi 2002, 18–20.

¹⁷ Bentini 2006, 23–24.

¹⁸ Balen-Letunić 2004, 238, sl. 26, kat. št. 35,3–35,8; Bakarić 2008: sl. 2, 7, 12; prim. Negroni Catacchio 1989, 662, sl. 473; Cambi 2002, 18–20.

Bibliografija ■ Bibliography

Bibliografija

- AIGNER-FORESTI, L. 1992, Vorgeschichtliche Beziehungen zwischen Italien und Zentraleuropa, in: M. Pallottino (ed.), *Die Etrusker und Europa*, 158–167, Milano.
- BABBI, A. 2008, La piccola plastica fittile antropomorfa dell' Italia antica, dal Bronzo Finale all' Orientalizzante, *Mediterranea. Supplemento I*, Pisa – Roma.
- BAKARIĆ, L. 2008, Kompolje grob 47 – nova interpretacija / Kompolje grave 47 – a new interpretation, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* 41, 37–60.
- BALEN-LETUNIĆ, D. 2004, Japodi, in: D. Balen-Letunić (ed.), *Ratnici na razmeđu Istoka i Zapada. Starije željezno doba u kontinentalnoj Hrvatskoj / Warriors at the crossroads of East and West*, 211–257, Zagreb.
- BARTOLONI, G. 1976, Satricum, Tomba VI (k. 112, in: G. Colonna (ed.), *Civiltà del Lazio primitivo*, 342–345, Roma.
- BARTOLONI, G. 2000, La donna delle Principe, in: C. Morigi Govi (ed.), *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, 271–277, Bologna.
- BARTOLONI, G. 2009, The Earliest Etruscan Toast. Considerations on the Earliest Phases of Populonia, in: M. Gleba, H. Becker (ed.), *Votives, places, and rituals in Etruscan religion. Studies in honor of Jean MacIntosh Turfa, Religions in the Graeco-Roman World 166*, 159–169, Leiden – Boston.
- BEINHAEUER, K. W. 1985, Untersuchungen zu den eisenzeitlichen Bestattungsplätzen von Novilara (Provinz Pésaro und Urbino/Italien): Archäologie, Anthropologie, Demographie; Methoden und Modelle, Frankfurt a. M.
- BENTINI, L. 2006, Gli arredi in legno della Tomba Lippi B/1971, in: L. Bentini, P. von Eles, P. Poli, A. Stauffer, T. Trocchi (ed.), *Il potere e la morte: aristocrazia guerrieri e simboli, Guide artistiche e architettoniche* 6, 23–24, Verucchio.
- BLEČIĆ KAVUR, M. 2012, Dama iz Čikata / *The Lady* from Čikat, *Arheološki vestnik* 63, 57–77.
- BOIARDI, A., ELES, P. von 2002, Il Trono della tomba 89 come strumento di comunicazione: proposta per una analisi ed una interpretazione, in: P. v. Eles (ed.), *Guerriero e sacerdote. Autorità e comunità nell'età del ferro a Verucchio. La Tomba del Trono, Quaderni di Archeologia dell'Emilia Romagna* 6, 248–268, Firenze.

- BONFANTE, L. 1989, Nudity as a Costume in Classical Art, *American Journal of Archaeology* 93, 543–570.
- BONFANTE, L. 1993, Etruscan Nudity, *Source. Notes in the History of Art* XII/2, 47–55.
- BONFANTE, L. 2000, Classical nudity in Italy and Greece, in: D. Ridgway, F. R. Serra Ridgway, M. Pearce, E. Herring, R. D. Whitehaus, J. B. Wilkins (ed.), *Ancient Italy in its Mediterranean Setting. Studies in honour of Ellen Macnamara*, *Accordia Specialist Studies on the Mediterranean* 4, 271–293, London.
- BONFANTE, L. 2003, *Etruscan dress*, Baltimore – London.
- BONFANTE, L. 2006, Etruscan Inscriptions and Etruscan Religion, in: N. Thomson de Grummond, E. Simon (ed.), *The religion of the Etruscans*, 9–26, Austin.
- BONFANTE, L. 2009, Ritual Dress, in: M. Gleba, H. Becker (ed.), *Votives, places, and rituals in Etruscan religion. Studies in honor of Jean MacIntosh Turfa*, *Religions in the Graeco-Roman World* 166, 183–191, Leiden – Boston.
- BRENDEL, O. 1995, *Etruscan art*, New Haven – London.
- BRIGUET, M-F. 1998, Art, in: L. Bonfante (ed.), *Etruscan life and afterlife. A handbook of Etruscan studies*, 92–173, Detroit.
- CAMBI, N. 2002, *Antika. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj* 2, Zagreb.
- CIANFERONI, G. C. 2000, Statuetta femminile, cat. 88, in: C. Morigi Govi (ed.), *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, 132–133, Bologna.
- COLONNA, G. 1992, Apporti etruschi all'orientalizzante "Piceno": il caso della statuaria, in: *La Civiltà Picena nelle Marche. Studi di onore di G. Annibaldi*, *Contributi presentati al Convegno sulla Civiltà Picena nelle Marche*, Ancona 1988, 92–127, Ripatransone.
- COLONNA, G. 2000, La cultura Orientalizzante in Etruria, in: C. Morigi Govi (ed.), *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, 55–66, Bologna.
- COLONNA, G., HASE, F.-W. von 1986, Alle origini della statuaria etrusca: La Tomba delle Statue presso Ceri, *Studi Etruschi* 52, 13–59.
- CRISTOFANI, M. 1978, *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo*, Storia dell'arte Einaudi, Torino.
- ĆUS-RUKONIĆ, J. 2003, *Iz muzejske dokumentacije*, Arhiv lošinjskog muzeja, Mali Lošinj.
- DAMGAARD ANDERSEN, H. 1993, The Etruscan Ancestral Cult – Its Origin and Development and the Importance of Anthropomorphization, *Analecta Romana Instituti Danici* 21, 7–66.
- DELPINO, F., FLOURENTZOS, P. 2000, Tra Oriente ed Etruria. I modelli e la formazione della cultura Orientalizzante, in: C. Morigi Govi (ed.), *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, 91–101, Bologna.
- DI FAZZIO, M. 2011, "La morte è dura; ancora più duro il cordoglio". Primi appunti da una indagine sul pianto rituale nel mondo etrusco, in: V. Nizzo (ed.), *Dalla nascita alla morte. Antropologia e archeologia a confronto*, *Atti dell'Incontro Internazionale di Studi in Onore di Claude Lévi-Strauss*, Roma, Museo Nazionale Preistorico - Etnografico "L. Pigorini", 22. 05. 2010, 717–726, Roma.

- ELES, P. von 2002, Il Trono della tomba 89 come strumento di comunicazione: proposta per una analisi ed una interpretazione, in: P. v. Eles (ed.), *Guerriero e Sacerdote. Autorità e comunità nell'età del ferro a Verucchio. La Tomba del Trono*, *Quaderni di Archeologia dell'Emilia Romagna* 6, 268-272, Firenze.
- GLEBA, M. 2009, Textile Tools in Ancient Italian Votive Contexts: Evidence of Dedication or Production?, in: M. Gleba, H. Becker (ed.), *Votives, places, and rituals in Etruscan religion. Studies in honor of Jean MacIntosh Turfa*, *Religions in the Graeco-Roman World* 166, 69–84, Leiden – Boston.
- HAYNES, S. 2000, *Etruscan Civilization. A Cultural History*, Los Angeles.
- HASE, F.-W. von 2003, Il guerriero di Hirschlanden. La problematica della genesi della statua-stele alla luce di vecchie e recenti scoperte, in: *I Piceni e l'Italia Medio-Adriatica, Atti del XXII Convegno di studi Etruschi ed Italici, Ascoli Piceno-Termo-Ancona 2000*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 361–378, Pisa – Roma.
- KOSSACK, G. 1998, Pictures of Life, Mythical pictorial narrative and pictures of cultic feasts. Remarks on pictorial scenes on the Throne-back from Verucchio, in: B. Hänsel, A. F. Harding (ed.), *Towards Translating the Past. Georg Kossack Selected Studies in Archaeology*, 129–144, Rahden – Westfalen.
- KRAUSKOPF, I. 2006, The Grave and Beyond in Etruscan Religion, in: N. Thomson de Grummond, E. Simon (ed.), *The religion of the Etruscans*, 66–89, Austin.
- KUKOČ, S. 1984 – 1985, Prapovijesni antropomorfni kipić s Čikata na otoku Lošinj, *Radovi filozofskog fakulteta u Zadru* 11, 5–12.
- LESURE, R. G. 2011, *Interpreting Ancient Figurines: Context, Comparison, and Prehistoric Art*, Cambridge.
- LOLLINI, D. 1976, La civiltà Picena, in: *Popoli e civiltà dell'Italia antica* 5, 107–195, Roma.
- MACINTOSH TURFA, J. 1998, International Contact: Commerce, Trade, and Foreign Affairs, in: L. Bonfante (ed.), *Etruscan life and afterlife. A handbook of Etruscan studies*, 66–91, Detroit.
- MACINTOSH TURFA, J. 2005, *Catalogue of the Etruscan gallery of the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*, Philadelphia.
- MAGNESS, J. 2001, A Near Eastern Ethnic Element Among the Etruscan Elite?, *Etruscan Studies: Journal of the Etruscan Foundation* 8/1, 79–117.
- MAJNARIĆ-PANDŽIĆ N. 1998, Liburnska grupa u starije željezno doba, 9.-4. stoljeće prije Krista, in: S. Dimitrijević, T. Težak-Gregl, N. Majnarić-Pandžić, *Prapovijest. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj* 1, 306–318, Zagreb.
- MARAS, D., SCIACCA, F. 2011, Ai confini dell'oralità. Le forme e i documenti del dono nelle aristocrazie orientalizzanti etrusche, in: V. Nizzo (ed.), *Dalla nascita alla morte. Antropologia e archeologia a confronto, Proceedigs of the Congress in memory of C. Lévi-Strauss*, Roma, Museo Nazionale Preistorico-Etnografico "L. Pigorini", 22. 05. 2010, 703–713, Roma.
- MARINATOS, N. 2000, *The goddess and the warrior: the naked goddess and Mistress of Animals in early Greek religion*, London – New York.

- MENICHETTI, M. 2001, Political Forms in the Archaic Period, in: M. Torelli (ed.), *The Etruscans*, 205–225, London.
- MIHOVILIĆ, K. 1986, *Histri i Etruščani / Histri ed Etruschi*, Monografije i katalozi 2, Pula.
- MIHOVILIĆ, K. 1988, *Histri i Etruščani/ Histrians and Etruscans*, Monografije i katalozi 5, Pula.
- MILLER AMMERMAN, R. 1991, The Naked Standing Goddess. A Group of Archaic Terracotta Figurines from Paestum, *American Journal of Archaeology* 95, 203–230.
- MINETTI, A. 2004, *L'orientalizzante a Chiusi e nel suo territorio*, Roma.
- NASO, A. 2000, *I Piceni. Storia e archeologia delle Marche in epoca Preromana*, Biblioteca di Archeologia 29, Milano.
- NASO, A. 2001, The Etruscan Aristocracy in the Orientalizing Period: Culture, Economy, Relations, in: M. Torelli (ed.), *The Etruscans*, 111–129, London.
- NEGRONI CATAACCHIO, N. 1989, *Lambra: produzione e commerci nell'Italia preromana*, in: G. Pugliese Carratelli (ed.), *Italia omnium terrarum parens, La civiltà degli Enotri, Choni, Ausoni, Sanniti, Lucani, Brettii, Sicani, Siculi, Elimi*, 659–696, Milano.
- NEGRONI CATAACCHIO, N. 1993, The production of amber figures in Italy from the 8th to the 4th centuries BC, in: C. W. Beck, J. Bouzek (ed.), *Amber in Archaeology. Proceedings of the Second International Conference on Amber in Archaeology, Liblice 1990*, 191–202, Praha.
- NEGRONI CATAACCHIO, N. 2007, *Le vesti sontuose e gli ornamenti. Monili d'ambra e di materie preziose nelle tombe femminili di età orientalizzante e arcaica in Italia*, in: M. Blečić, M. Črešnar, B. Hänsel, A. Hellmuth, E. Kaiser, C. Metzner-Nebelsick (ed.), *Scripta praehistorica in honorem Biba Teržan, Situla* 44, 533–556, Ljubljana.
- NIELSEN, M. 1998, Etruscan women: a cross-cultural perspective, in: L. Larsson Lovén, A. Strömberg (ed.), *Aspects of Women in Antiquity, Proceedings of the First Nordic Symposium on Women's in Antiquity, Göteborg* 12. – 15. 06. 1997, 69–84, Jonsered.
- NIJBOER, A. 2010, Italy, its interconnections and cultural shifts during the Iron Age, in: *Atti XVII Congresso Internazionale di Archeologia Classica. Incontri tra Culture nel Mondo Mediterraneo Antico. Roma, Palazzo della FAO, Settembre 22–26, 2008*, *Bollettino di Archeologia on line* 1 (Vol. speciale), 1–22, Roma.
- RATHJE, A. 2010, Tracking down the Orientalizing, in: *Atti XVII Congresso Internazionale di Archeologia Classica. Incontri tra Culture nel Mondo Mediterraneo Antico. Roma, Palazzo della FAO, Settembre 22–26, 2008*, *Bollettino di Archeologia on line* 1 (Vol. speciale), 23–30, Roma.
- RICHARDSON, E. 1983, *Etruscan Votive Bronzes, Geometric, Orientalizing, Archaic*, Mainz a. R.
- SANNIBALE, M. 2013, *Orientalizing Etruria*, in: J. MacIntosh Turfa (ur), *The Etruscan World*, 99–133, London – New York.
- SASSELLI, G. 1996, Verucchio, centro etrusco “di frontiera”, *Ocnus* IV, 249–271.
- SCIACCA, F. 2000, Tre statuette femminili (cat. 421–423), in: C. Morigi Govi (ed.), *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, 305–306, Bologna.

- SIMON, E. 2006, Gods in Harmony: The Etruscan Pantheon, in: N. Thomson de Grummond, E. Simon (ed.), *The religion of the Etruscans*, 45–65, Austin.
- SPIVEY, N. 2006, *Etruscan Art*, London.
- STARĚ, F. 1975, Etrušćani in jugovzhodni predalpski prostor, *Razprave i. razreda SAZU* 9/3, 193–302.
- STEINGRÄBER, S. 2003, Anthropomorphisierung der Kunst, Ahnenkult und bildliche Darstellungen von Ahnen in etruskischen und unteritalischen Grabgemälden aus vorrömischer Zeit, *Bulletin of the Institute for Mediterranean Studies* 1, 79–120.
- SZABÓ, M. 1983, Rapports entre le Picenum et l'Europe extra-Méditerranéenne a l'Age du Fer, *Savaria* 16, 223–241.
- VAN KAMPEN, I. 2010, La statuaria e il rapporto con l'ambiente Nord Siriano, in: *Atti XVII Congresso Internazionale di Archeologia Classica. Incontri tra Culture nel Mondo Mediterraneo Antico*. Roma, Palazzo della FAO, Settembre 22-26, 2008, *Bollettino di Archeologia on line* 1 (Vol. speciale), 28–34, Roma.
- TABONE, G. P. 1990, Bronzistica a figura umana dell'Italia preromana nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano, *Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano. Notizie dal chiostro del monastero maggiore, Supplementi* 6, Milano.
- TERŽAN, B. 2003, Goldene Ohringe in der spät Bronze- und frühen Eisenzeit – Zeichen des Sakralen?, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2003, 68–82, Nürnberg.
- TERŽAN, B. 2011, Hallstatt Europe: Some aspects of religion and social structure, in: G. R. Tsetschladze (ed.), *The Black Sea, Greece, Anatolia and Europe in the First Millennium BC*, *Colloquia Antiqua* 1, 233–264, Leuven, Paris, Walpole, MA.
- TORELLI, M. 1997a, *Storia degli Etruschi*, Roma – Bari.
- TORELLI, M. 1997b, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano.
- TORELLI, M. 2001 (ed.), *The Etruscans*, London.
- WINTER, I. J. 2010, *On Art in the Ancient Near East, Vol. 1. Of the First Millennium B.C.E.* – Leiden – Boston.

Martina Blečić Kavur
Dama iz Čikata / The Lady from Čikat / Dama iz Čikata
Strokovna monografija

Recenzenta ■ dr. Andrej Gaspari, dr. Ivan Radman Livaja

Uredil, oblikovanje in prelom ■ dr. Jonatan Vinkler

Prevod ■ dr. Boris Kavur

Lektura ■ Jerica Kavur

Izdala in založila ■ Univerza na Primorskem, Založba Univerze na Primorskem, Titov trg 4, 6000 Koper

Koper 2014

© 2014 Martina Blečić Kavur

Tisk ■ Kolorklinika, Zagreb

Naklada ■ 300 izvodov

Publikacija je bila izdana s podporo programa *Culture* Evropske unije.



CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

903-033.64(4975Lošinj)◀638◀(0.034.2)

BLEČIČ-Kavur, Martina

Dama iz Čikata [Elektronski vir] = The lady from Čikat = Dama iz Čikata : strokovna monografija / Martina Blečić Kavur
; prevod Boris Kavur. - El. knjiga. - Koper : Založba Univerze na Primorskem, 2014

Način dostopa (URL): <http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-6832-70-0.pdf>

Način dostopa (URL): <http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-6832-71-7/index.html>

ISBN 978-961-6832-70-0 (pdf)

ISBN 978-961-6832-71-7 (html)

272932352



Založba Univerze na Primorskem
www.hippocampus.si
ISBN 978-961-6832-70-0