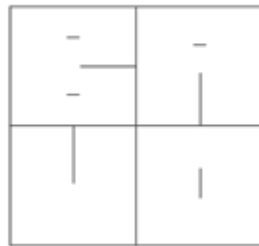


KONTEKSTI KULTURE

STUDIJE IZ HUMANISTIKE I UMJETNOSTI

BROJ I
2023.





DRUŠTVO
ZA
KULTURNI
RAZVOJ
BAUO

KONTEKSTI KULTURE | CONTEXTS of CULTURE
Studije iz humanistike i umjetnosti | Studies in Humanities and Arts

ISSN 3027-4222 | Štampano izdanje | *Printed Edition*
ISSN 3027-4818 | Elektronsko izdanje | *Electronic Edition*

Izdavač | *Publisher*

Društvo za kulturni razvoj „Bauo“ | *Association for Cultural Development “Bauo”*

Za izdavača | *For the Publisher*

Dušan Medin

Naučni odbor | *Scientific Editorial Board*

Eđidio Ivetić (Italija), Dragana Radojičić (Srbija), Boris Kavur (Slovenija),
Martina Blečić Kavur (Slovenija), Tanja Petrović (Slovenija), Ljiljana Gavrić (Srbija),
Zlata Marjanović (Srbija), Koraljka Kuzman Slogar (Hrvatska), Amra Sačić Beća
(Bosna i Hercegovina), Nenad Vujadinović (Crna Gora), Edin Jašarović (Crna Gora)

Urednici | *Editors*

Dušan Medin | Stanka Janković Pivljanin



Ministarstvo
prosvjete, nauke
i inovacija

Objavljeno uz podršku Ministarstva prosvjete, nauke i inovacija Crne Gore
u okviru Konkursa za sufinansiranje naučnoistraživačke djelatnosti u 2023. godini

*Published with the support of the Ministry of Education, Science and Innovation of Montenegro
as part of the Competition for co-financing scientific research activities in 2023.*

KONTEKSTI KULTURE
STUDIJE IZ HUMANISTIKE I UMJETNOSTI

CONTEXTS *of* CULTURE
STUDIES IN HUMANITIES AND ARTS

I

PETROVAC NA MORU
MMXXIII

SADRŽAJ | CONTENT

Riječ urednika | 7 | *A Word from the Editors* | 10

KODOVI UMJETNOSTI | CODES of ART

Boris Kavur | The Dance of Dots and Lines: The Common Archaeological Unease with a Specific Aspect of Prehistoric Art | 15

Martina Blečić Kavur | *Efeb u aristokratskom lovu* iz Lisijevog polja | 27

Milena Ulčar | Refashioning the Reliquaries in the Early Modern Bay of Kotor | 45

SEMANTIKA PROSTORA | SEMANTICS of SPACE

Roberto Golović | From Rhizon to Risinium: Short Insights into Transformation of an Illyrian Capital to Roman Municipium from a Perspective of Urban Archaeology | 61

Gordana Ljubanović | Kako su u *Budvanskim analima* don Krsta Ivanovića antički Budvani postali Liburni | 75

Luka Rakojević | Život jednog trga: nikšićki trg kroz vrijeme | 87

RASLOJAVANJA i SPAJANJA | LAYERINGS & MERGINGS

Savo Marković | Prilog poznavanju višeg društvenog staleža Budve: Ferro i Barunović | 101

Mirjana Blagojević | O mirazu u Budvi, Kotoru i Paštrovićima u srednjem
veku | 131

Milko Štimac | Preteče akcionarstva u Boki prema ispravama kotorskih
notara | 143

Uputstvo za autore | 151 | *Guidelines for the Authors* | 153

EFEB U ARISTOKRATSKOM LOVU IZ LISIJEVOG POLJA

Martina Blečić Kavur¹
Univerza na Primorskem
Fakulteta za humanistične študije
Oddelek za arheologijo in dediščino
Koper, Slovenija

*Takvi su konji na kojima su prikazani bogovi
i heroji kako jašu, a ljudi koji njima dobro upravljaju
daju veličanstven izgled konja u pokretu.*

Ksenofont, *O jahanju*, XI, 7

Sažetak: Jantarni pločasti privjesak s figuralnom scenom istražen je tijekom zaštitnih istraživačkih radova 1983. godine u devastiranom tumulu u Lisijevom polju kod Berana. U plitkom reljefu skladno su i dinamično prikazane tri figure – konjanika (efeba), konja i psa. Riječ je o malom umjetničkom djelu, koje se, premda bez neposrednih paralela, pripisuje umjetnosti arhajskog stila. Jantarni privjesak golog efeba na konju nije samostalna, zasebna scena, već je kontekstualiziran pratećim atributima, prije svega lovačkim psom, te dodatnim privjescima zeca i vepra. Iako je efeb na konju sa psom čest likovni koncept koji simbolizira poletnog adolescenta u aristokratskom lovu, jedini je takav primjer na području središnjeg i zapadnog Balkana, a datira iz druge polovice VI stoljeća pr. Kr. U članku se ponovno vrednuje kontekst nalaženja, zatim se stilski i ikonografski obrađuje figuralni koncept, koji se, uz komparativnu analizu pratećih privjesaka zeca i vepra, kontekstualizira unutar umjetnosti arhajskog stila. Predstavljene su nove mogućnosti interpretacije njegovog značenja i kao privjeska i kao obilježja pokojnika kojemu je najvjerojatnije pripadao.

Ključne riječi: Lisijevo polje, željezno doba, obredne prakse, jantarna plastika, ikonografija, efeb na konju

¹ martina.blecic.kavur@upr.si.

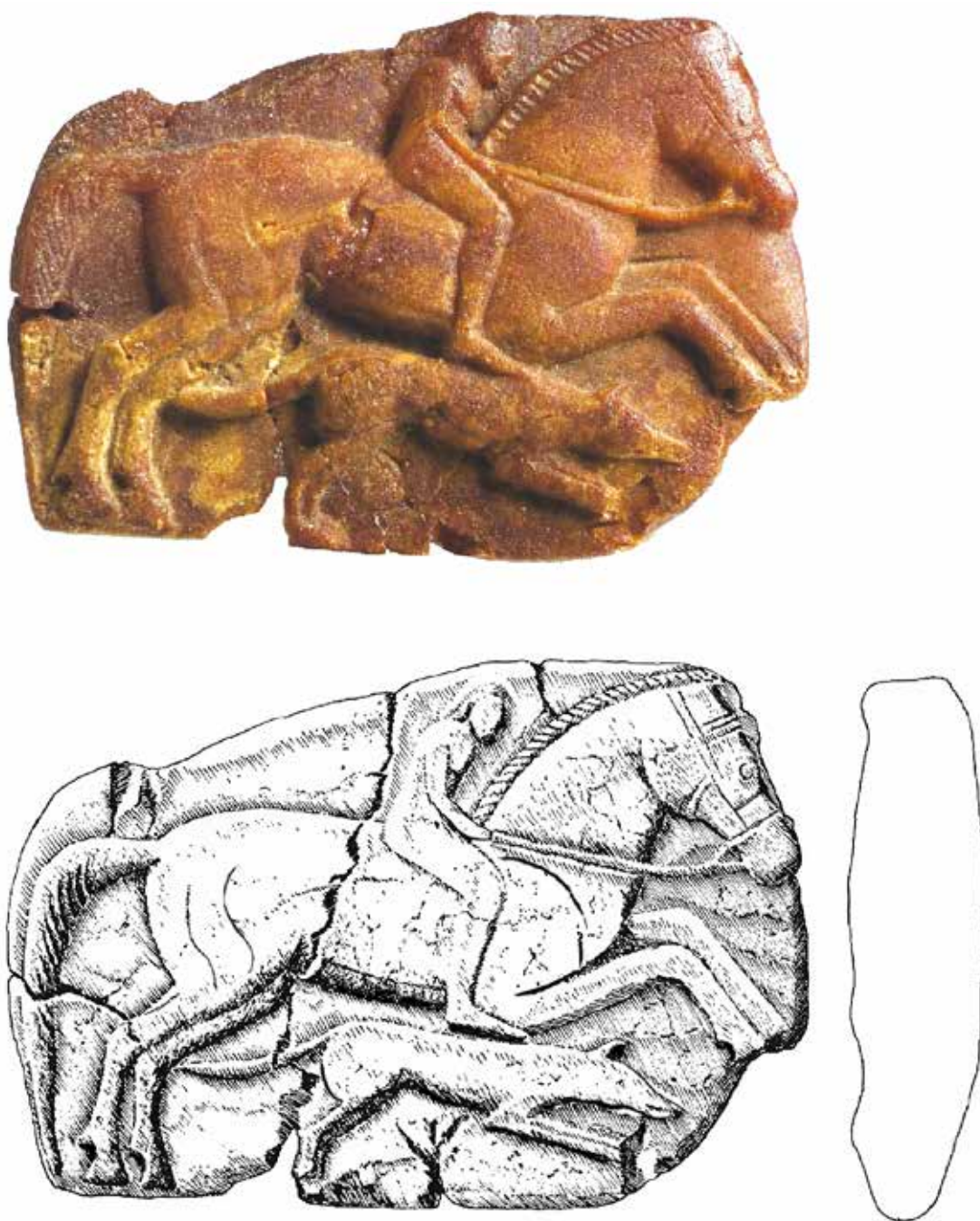
UVOD

Prostor današnje Crne Gore, unatoč dosadašnjem opsegu istraživanja, arheološki je i dalje *terra incognita*. No posve je sigurno kako i postojeća arheološka baština, iz različitih epoha i kultura, svjedoči o iznimnom potencijalu kojeg svaka crnogorska regija odražava na svojstven način. Usredotočiti ću se stoga na sjeveroistočni prostor, gdje su, u Lisijevom polju kod Berana, zaštitnim istraživanjima u dvije kampanje, 1983. i 1990. godine, dokumentirana četiri tumula. Riječ je o monumentalnim grobnim konstrukcijama unutar kojih je bilo smješteno po nekoliko grobova (2–3). Tumuli, različitih dimenzija, uglavnom su bili skeletnog, ali i pallejinskog obreda pokopavanja. Kod većine se pretpostavljala osnovna konstrukcija iz brončanog doba (pallejinski ukopi), te naknadne intervencije i pokopavanja iz starijeg željeznog doba (skeletni ukopi). Obilježje tri željeznodobna tumula ponajprije je centralni grob, koji je mogao biti pojedinačan ili dvojni, s vanjskim vijencima od oblutaka (Marković 1984; Marković 1997: 254–255; Marković 2006). Dva su tumula bila prilično devastirana, a najzanimljiviji je svakako i najmanji, u kojemu je prikupljena iznimna količina od 105 raznovrsnih predmeta. Ta izuzetna materijalna kultura, iz mnogih perspektiva, bila je dijelom opsežnih znanstvenih rasprava. Tipološko-stilskom analizom i komparativnom metodom predmeti su smješteni u vrijeme starijeg željeznog doba, u kraj VI i početak V st. pr. Kr., te tradicionalno pripisani glasi-načkom kulturnom krugu (Srejšević & Marković 1981: 72–79; Marković 1984: 82–84; Marković 1997; Marković 2006: 227, 247, 253–255, 257–258; Marković 2015: 27, 30–31; Palavestra 1993: 160; Palavestra 2006a: 30).

Brončani predmeti, raznih karakteristika i značenja, kvantitativno dominiraju, te ih većina pripada dekorativnim elementima nošnje i nakita (fibule, lančići, narukvice, aplikacije, perlice, privjesci...). Prisustvo dviju ke-

ramičkih posuda, te dvaju željeznih vrhova kopalja istraživače je, kao i mnoge autore čiji su radovi uslijedili, uvjeravalo kako je u tom malom tumulu bio samo jedan, i to dvojni pokop muškarca i žene. Ženskoj pokojnici se, bez ikakvih dvojbi, pripisivala većina nakita i dekoracije, dok su se oružje i pojedini dijelovi nošnje atribuirali pokojniku muškoga spola.

Uz osobu ženskoga spola povezivala se je, međutim, i značajna količina od 40 jantarnih predmeta koji, se ne ističu samo osobitom tipološkom različitosti, već i zanatskom kvalitetom izrade. Najzastupljenije su kvadratne i trokutaste perle, zatim perle u obliku mješina ili bule, bikonične i rebraste. Sve su tipološki klasificirane i dobro prostorno određene unutar distribucije jantara na prostoru središnjeg Balkana (Palavestra 1993: 161; Palavestra 1997). Najintrigantnije svakako su figuralno obrađene veće ploče u plitkom reljefu. Horizontalno su perforirane, čime su funkcionalno određene kao privjesci na ogrlici ili kao složen kompozitni pektoralni nakit. U većoj mjeri očuvan je plastično profiliran privjesak s prikazom glave, umjetnički pripisan arhaiskom stilu izvedbe (Srejšević & Marković 1981: 70, fig. 2, Pl. V: 6; Palavestra 1993: T. VIII, 95e; Pantović 2006: 352–353, k. 575), kojeg detaljnijim pregledom možemo slijediti i kod ostalih primjera; bolje očuvanog pravokutnog privjeska s prikazom zeca, te oskudnijeg, ali u cijelosti obrađenog privjeska u obliku vepra (Srejšević & Marković 1981: 70, Pl. V: 1–2; Palavestra 1993: T. XI, 99, 100; Marković 2015: 31, sl. 34). Ipak, najveličanstveniji i najkompleksniji je, gotovo u cijelosti održan veći pločasti privjesak (Srejšević & Marković 1981: 70, fig. 1, P. V: 5; Palavestra 1993: T. VII, 91; Marković 2015: 30, sl. 33). Na njemu je predstavljena jedina žanr-scena, tj. reljefna slika sa skladno ukomponirane čak tri figure, koja, priređena u tom dragocjenom materijalu i mediju, nema neposrednih analogija u starome svijetu Europe. Tom privjesku biti će posvećena ova studija, koja će pružiti detaljan opis figuralne slike, zatim stilsku i komparativnu analizu,



Sl. 1. Jantarni privjesak s plitkim reljefnim prikazom efeba u aristokratskom lovu na konju s lovačkim psom iz Lisijevo polja (Pantović 2006; Srejović i Marković 1980)

uključujući privjeske zeca i vepra, te ponuditi nove mogućnosti interpretacije njegovog ikonografskog, simboličko-semantičkog konteksta.

KONJANIK I NJEGOV PAS

Tamnocrvena neprozirna jantarna ploča reljefno je obrađena i zaglađena

samo s jedne strane (sl. 1). Nepravilno trapezastog je oblika, veličine 8,6 x 4,4–6 cm, vodoravno perforirana i tek minimalno oštećena (Pantović 2006: 352, k. 574). Figuralni prikaz ostao je stoga gotovo intaktan, pa se lako i detaljno „čita“. Samim materijalom uvjetovana je već i oblikovnost predmeta, na kome je minucioznim rezbarenjem postignut plitki reljefni

oblik, čiju plastičnost i iluziju tjelesnosti dodatno potencira prvobitna sjajnost i/ili prozirnost plohe.

Površinom i veličinom privjeska dominira figura konja usmjerenog udesno, određujući time orijentaciju čitavog djela. Izrez ploče slijedi njegove proporcije, osobito repa, stražnjeg dijela tijela, glave i prednjih nogu, što joj i determinira nepravilan oblik, te razvedenost. Konj je impozantan, položajem istegnut i blago uzdignut. Prednje i stražnje noge su spojene u galopu, dok je unutrašnja noga dočarana umjerenije i u projekciji dublje. Prikazati stražnje noge ispružene unatrag, dok istovremeno dodiruju tlo, a prednje izbačene prema naprijed od tla, preferirani je način prikazivanja „letećeg konja“, čime se ostvaruje dinamičnost razvijena do prisilne slike života, tzv. žanrovske scene. Detaljno su izrezbarena kopita, dlaka blago spuštenog i izvijenog repa, te pošišana ili, možda, u pletenici uređena griva. Pojedini anatomske dijelovi naglašeni su na stražnjim nogama polukružnim udubljenjima, simulirajući napetost mišića. Konjska oprema glave s uzdama, trakama i zauzdama dosljedno je dočarana tankim, ali precizno oštrim urezivanjem. Na glavi je polukružnom izrezanom linijom prikazano veliko oko i manje, unazad povijeno uho. Time je predstavljen prilično realističan prikaz konja kao dominantne figure motiva, ali i figure koja diktira kako perspektivu, tako i dinamičnost ploče.

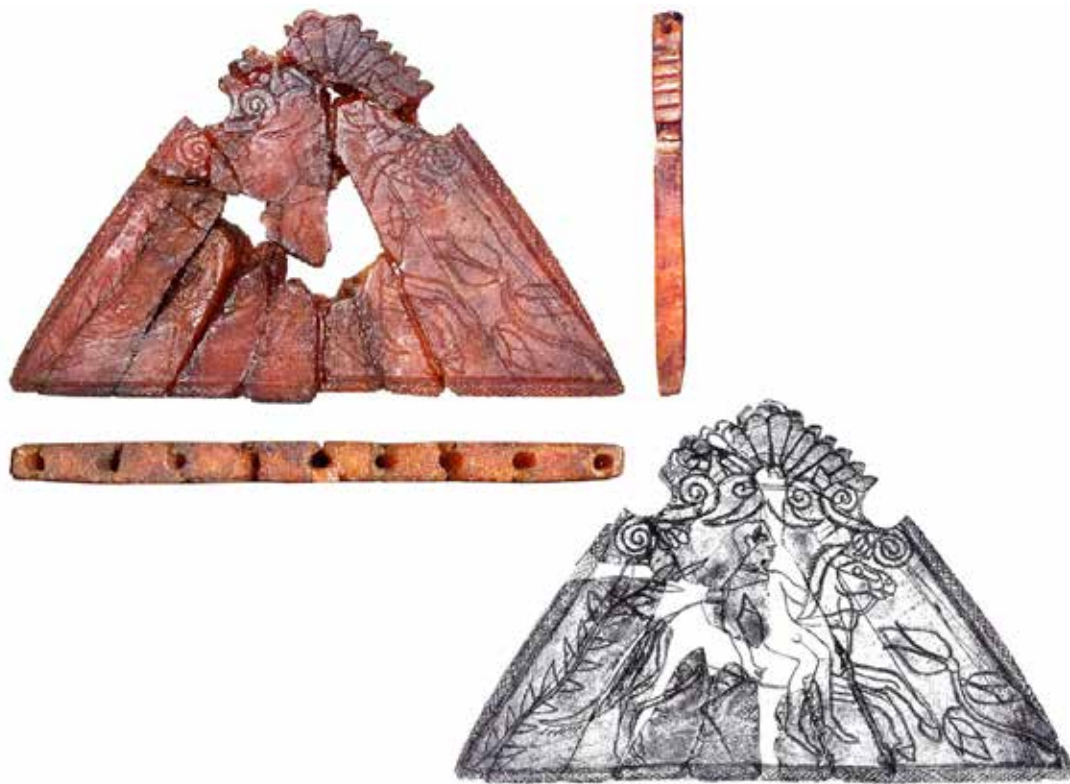
Konja zauzdano drži konjanik, koji je postavljen na njegova leđa, bez sedla (sl. 1). Tijelo je u cijelosti predstavljeno u „S“ profilnoj liniji, pognuto prema naprijed, tj. prema liniji konjskog vrata u istoj usmjerenosti. Glava je također u profilu, okrenuta udesno. Za razliku od konja, konjaniku je dodijeljeno manje likovnih obilježja. Ruke i jače noge pojednostavljeno su izrezane, prsti ruke gotovo se ne raspoznaju, a noge i stopala izduženo su i zašiljeno pomaknuti unaprijed, privijajući se tik uz rebra konja, uobičajenog držanja pri galopu. Na-

ime, najpouzdaniji način upravljanja konjem bilo je upravo prenošenje težine, stiskanje bedara i držanje uzda. Na tijelu konjanika ističe se zatim goli torzo, na glavi nos i frizura. Kosa je poluduga, do vrata, valovito prati liniju čela i zalazi iza uha, a na zatiljku je zaobljeno podignuta, simulirajući hitrost pokreta. Konjanik je prikazan kodificirano jasno u tzv. specifičnoj adolescenciji, kao mladić bez brade, tj. efeb, s kraćom kosom i u potpunosti gol,² bez osjetnijih anatomske karakteristika, izuzev poprsja s bradavicom, ali s velikom pozornošću na proporcije.

Konjanikovo tijelo ispunjava površinu iznad, a pas u trku onu ispod konja (sl. 1). Kao i kod prethodnih figura, životinja je u cijelosti prikazana u profilu i usmjerena udesno. Svojim položajem i proporcijama ne upotpunjuje samo očiti prostor već daje dodatnu dimenziju aktivnom prizoru, još više potencirajući dubinu djela. Osnovnim naznakama istaknut je gibak lovački pas, izdužene njuške, kratkih i zašiljenih ušiju postavljenih unaprijed, te dugačkog blago povijenog repa. Anatomske je možda bio dočaran i dio trbuha. Prednje i stražnje noge simetrično su prikazane, s prednjim podignutim u trku lova na vjerojatno divlju životinju.

Raskošan jantarni, figuralno ukrašen privjesak odlikuje se karakteristikama plastičnog morfološkog stila izvedbe. Dijagonalna kompozicija, dinamika i produbljena perspektiva, te usklađenost omjera figuralnih predstava, sežući do živog ruba, naglašavaju dojam beskonačnosti, ali i kreativnog, metafizičkog reda. Izuzev tehnika i likovnosti djela, kanonizirano opredijeljeni figuralni motivi (nagi, golobradi efeb, poluduga kosa, pas ispod konja u galopu...) integriraju ga s idealima umjetnosti arhajskog doba.

² Ponuđena je i interpretacija jahača s kacigom i čizmom (Pantović 2006: 352), što se podrobnijom analizom predmeta ipak ne može potvrditi, a time niti prihvatiti.



Sl. 2. Efeb na konju urezan na jantarnoj pločici s pektoralnog nakita iz Novog Pazara (Palavestra 2006)

Budući da je riječ o privjesku realističnog kompozitnog prikaza iznimnog umjetničkog obrta, provincijalni karakter nije mu moguće pripisati, već ga valja smatrati vrhunskim uratkom onodobne umjetnosti – pravim remek-djelom (Palavestra 1993: 160). Likovna ekspresija svakako je preuzeta iz mitologije šireg prostora, koja mu daje razlog opstojnosti kao takve i koja ga definira u konceptu tzv. aristokratskog lova. Međutim, iako prostorno fiksiran, konceptualno se privjesak čini nepotpunim. On mora biti povezan u garnituru preostalog ansambla privjesaka koji su s njime pronađeni kao svjesno odabrani prilozi za transcendentalni obred prelaska upravo tog pokojnika. Prvenstveno su to svojstvene lovne životinje vepar i zec, nabijene ambivalentnim simbolizmom, čime će se, u oku promatrača, kreirati cjelovita predodžba metaforičke, ali nedjeljivo povezane narativne scene onodobne ideološke (mitsko-religijske) paradigme. Valja se stoga složiti s Palavestrom, koji u njima vidi raskošniji kompozitni pek-

toralni nakit (Palavestra 2003: 220; Palavestra 2006a: 55), jer tako čine skup povezanih informacija, koji, u semantičkom i semiotičkom smislu, reprezentiraju kako pokojnika, tako još više zajednicu živih, koja je obred njegova pokopa sprovela.

IKONOGRAFSKA I KOMPARATIVNA ANALIZA

Odabir simbola, baš kao i znakova, u vizualnoj umjetnosti bilo koje epohe nikada nije bio isključivo estetski, odnosno puko dekorativan ili tek slučajan, pa to neće biti niti privjesak iz Lisijevog polja. Tomu nije bilo mjesta osobito u složenim posmrtnim ritualima i kodificiranim votivnim praksama kojima se legitimizirao status istaknutog pojedinca. Uloga simbola bila je upravo u međusobnom povezivanju i djelovanju jednog znakovnog sustava na drugi u određenoj sintaksi komunikacijskog ophođenja. Izražavajući transmisije doživljaja kako osobnih, tako i kolektivnih isku-



Sl. 3. Brončane aplike četiri efeba na konjima s vrata volutnog kratera iz Trebeništa, grob 8 (Blečić Kavur 2024)

stava postali su posredovano ponašanje čovjeka (Moris 1975; Eco 1979), ponajviše između aristokracija različitih heterogenih zajednica. Obimna likovna i literarna tradicija sugerira kako sagledati simboliku sinteze konjanika i psa u dimenziji bitno mitske reprezentacije osebnog značenja i simboličke poruke. Jer, nagi efebi na konjima imali su posebno mjesto u okviru autohtone ikonografije grčke i makedonske višedimenzionalne vizualne umjetnosti VI i V stoljeća pr. Kr. (tradicija o kultu konjanika cf. Dimitrova 2002; Liapis 2011; Sakellariou 2015; cf. Blečić Kavur 2024).

Najbližeg efeba na konju, dočaranog u istom mediju, možemo vidjeti urezanog na trokutastom pektoralnom privjesku iz Novog Pazara (Palavestra 2003: 217, fig. 3a–3b; Palavestra 2006b: 102, fig. 47, no. 2) (sl. 2). Na njemu je nagi mladić, poluduge kose, kontekstualiziran bogatim, ali neurednim floralnim motivima u prilično nesustavno dekoriranoj površini čitavog privjeska i za jantar ne tako ti-

pičnoj tehnici urezivanja. Na gornjem kutu prepoznatljiv je motiv kompozicije palmete i lotusa, toliko emanentan arhajskoj umjetnosti. Premda su usmjerenost i dinamika konjskog galopa iste, glava konja vrlo detaljno prikazana, a griva uređena kao i kod našeg privjeska, mnogo je tu različitih poteza koji se likovno i estetski između sebe razilaze. Položaj tijela efeba postavljen je unatrag, ali nije uspravan, već je ležeran i opušten. Sudeći prema predloženoj rekonstrukciji, upravo na tom dijelu najviše oštećenog privjeska, noge mladića paralelno su postavljene s prednje, vidljive strane konja. On samo lijevom rukom drži uzde, jer u desnoj, koja je spuštena na bedro, drži palicu. Aleksandar Palavestra ponudio je interpretaciju mogućeg prikaza mladića s akrobatskim pozama tzv. *anabates*, referirajući na srodne prikaze u crnofiguralnom slikarstvu, s jedne, i situlskoj umjetnosti, s druge strane (Palavestra 2003: 217; Palavestra 2006b: 100–103, 112). Međutim, tako ćemo ga znatno teže moći razumjeti u povezanosti s

parom konfrontiranih sfingi, na drugoj strani medalje, tj. istog privjeska. Vjerojatnije je i u tom primjeru riječ o efebu i o zagoneci smrti, koju, u prenesenom značenju demon sfinge, kao simbolični zaštitnik pokojnika, i predstavlja. Napokon, novopazarski privjesak odaje dojam provincijalnog mimetičkog poteza, svojstvenog znatno više graviranoj umjetnosti na uporabnim metalnim predmetima toga vremena, osobito Etrurije i južnoitalskog prostora (Palavestra 2003; Palavestra 2006b: 97–98: 102).

Sljedeće primjere nalazimo kod brončanih aplika efeba na konjima, ukrasima luksuznih posuda. Prva je i svakako najbliža grupa od čak četiri efeba na brončanom volutnom krateru arhajske toreutike iz trebeničkog groba 8 u zaleđu Ohrida (Blečić Kavur 2024: 21–22) (sl. 3). Nagi konjanici na konjima u galopu, također usmjereni udesno, aplicirani su na frizu cilindričnog vrata. Prikazani su u kompozitnoj pozi i u specifičnoj adolescenciji, a stopala im ne prelaze preko trbuha konja ili se oko njega pripijaju, upravo kao i predmetni efeb iz Lisijevog polja. Njima valja pridružiti i vrlo srodan primjerak brončane aplikacije i iz svetišta Dodone (Hitzl 1982: T. 30: 6; Hitzl 1983: Abb. 6; Stibbe 2000: 91; Чаусидис 2010: 164, T. II: 4). Svi su ti efebi pomno i opsežno stilski definirani, te obrtnički i kronološki

interpretirani. No i oni odudaraju od našeg konjanika, ponajviše uspravnim položajem gornjeg dijela tijela, okomitim vratom i glavom okrenutom prema promatraču, stječući time dosljednu frontalnost arhajskog stila. Poput efeba iz Novog Pazara, lijevom rukom drže uzde, a u desnoj palicu položenu na konjsko bedro. Najrodnijeg efeba pronaći ćemo tako kod brončane aplikacije iz Fleischman kolekcije (True 1994: no. 18). Ondje je glava konjanika također okrenuta udesno, torzo je s naglašenim prsima i bradavicom, a uzde drži objema rukama. No sama završna izvedba i ukočen položaj tijela udaljuje ga od predmetnog konjanika (sl. 4).

Motiv efeba na konjima u pokretu, samostalno ili u povorci, bio je inače čest u lakonskom, boecijskom i atičkom slikarstvu od VI stoljeća pr. Kr. nadalje (Hitzl 1982: 266–270; Hitzl 1983: Abb. 4–5; Rolley 1982: 62–66; Rolley 1998: 295–296; Barringer 1996: 56–58; Stibbe 2000: 90–98; Blečić Kavur 2024: 21; Delpet & Willekes 2023: 14), premda ih susrećemo već od VII stoljeća pr. Kr., što jasno argumentira npr. ulomak kretske amfore (ili pitosa) s reljefnim prikazom konjanika u letećem galopu, najvjerojatnije postavljenog također na cilindričnom vratu posude (Pevnick 2017). Vrijedan je svakako usporedbe i crnofiguralni beocijski kantaros (Metropolitan



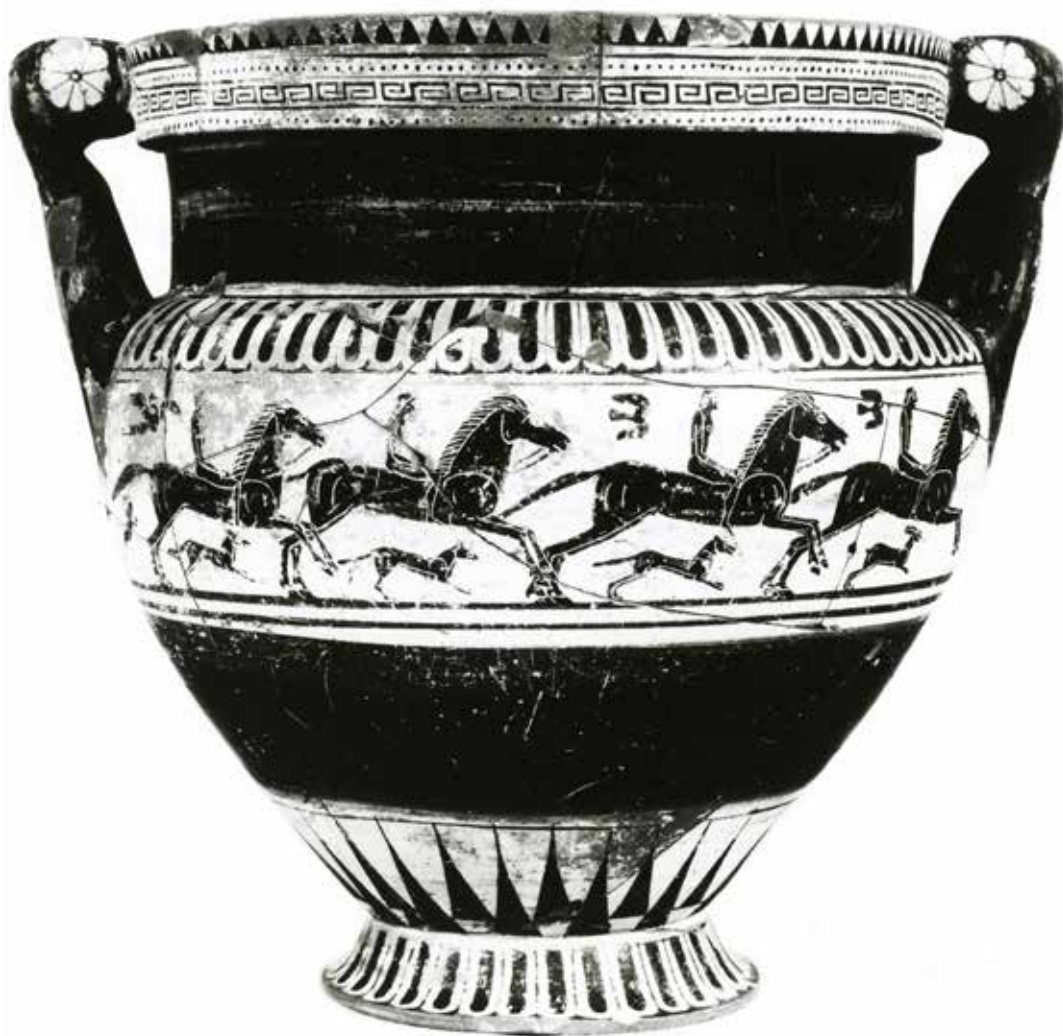
Sl. 4. Brončana aplikacija efeba na konju iz Fleischman kolekcije (True 1994)



Sl. 5. Panatenajska amfora Leagros grupe s prikazom tri efeba na konjima u utrci (Pevnick 2017; Metropolitan Museum of Art, 07.286.80)

Museum of Art, 06.1021.28; Kilinski 1990: 21, pl. 20: 1–2), s prikazom također četiri efeba sa svake strane cilindričnog vrata, jer se ondje mogu slijediti osnove likovne tehnike (osobito urezivanja) i konvencije prikazivanja

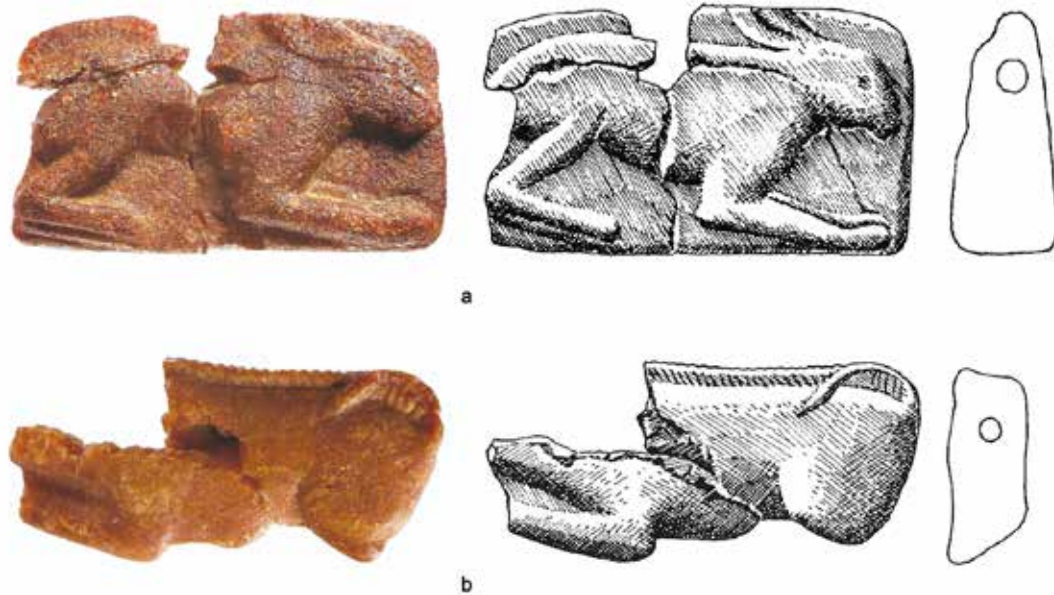
željenih figura. Efebi se tako odlikuju istom frizurom, naglašenijom profilacijom nogu i držanjem uzda kakve pratimo i kod efeba iz Lisijevog polja. Upravo tako su i garnitura glave, kao i anatomske dijelove konja prikazani



Sl. 6. Lakonski crnofiguralni krater iz groba 16 nekropole Terravecchia, Grammichele, s prikazom lova na zeca (Bacci 1988; Stibbe 1996)

s gotovo istom pozornošću na detalje, ali drugačije poze, odnosno držanja tijela. Ipak, najbolje paralele „jantarnom efebu“ možemo slijediti kod crnofiguralne atičke produkcije druge polovice VI stoljeća pr. Kr., kako za prikaz i tehničku izvedbu konjanika, tako i za konja, npr. kod atenske crnofiguralne hidrije s prikazom Ahilejeve zasjede Troilu (Villa Giulia, 50757; Krauskopf 1977: abb. 14). Više srodnosti naći ćemo i pri tzv. panatenskim nagradnim amforama kraja VI stoljeća pr. Kr, ali isključivo zbog prikazivanja efea na konjima i grafičkih rješenja, budući da su motiv i smisao amfora potpuno drugačiji. Naime, riječ je o trofejnim posudama za pobjednika panatenejskih igara, na

kojima su se Grci odmjeravali u raznim sportskim disciplinama. Među njima iznimno popularne bile su konjske utrke i utrke konjskih kola, ali i natjecanje, tzv. *anabates* (Delpeut & Willekes 2023: 9–10), u čiji bismo kontekst mogli nekako uvrstiti i efea iz Novog Pazara, kada na drugoj strani ne bi imao dvije sfinge. Jer, na amforama je s jedne strane po pravilu bila vizualno predstavljena Atena Promahos u vojnoj opremi, a s druge strane posude uvijek je bio prikaz sportske discipline u kojoj je vlasnik trofeja pobijedio (Schertz & Stribling 2017: 4–6). Specifična amfora pripisana skupini Leagros (Metropolitan Museum of Art 07.286.80; Boardman 2007: fig. 300; Pevnick 2017: 73–74, sl.



Sl. 7. Jantarni privjesci s reljefnim prikazom zeca (a) i vepra (b) iz Lisijevog polja (Pantović 2006; Srejšević i Marković 1980)

53) ovdje je vrlo bitna zbog prikaza torza konjanika u pognutom položaju prilikom utrke trojice konjanika koji ulaze u cilj (sl. 5). Njihova tijela su savijena, s naznačenom napetošću mišića torza, prsi i bradavice, ali prilično udaljena od konjskog vrata.

Kako god bilo, baš kod svih je primjera riječ o kanoniziranoj formi vizualne identifikacije mlađih muškaraca, koji još nisu prošli obred inicijacije i koji nisu smjeli punopravno nositi oružje ili prisustvovati banketima (Blečić Kavur 2024: 20), mada su mogli sudjelovati na sportskim igrama. Ali, svi su oni, kao vlasnici konja ili konjanici, zauzimali najvišu stepenicu helenskog, osobito atenskog i spartanskog društva, kako po rođenju, tako i po bogatstvu (Delpeut & Willekes 2023: 8–9). Taj će se društveni rang uvijek iznova odražavati u prizorima na atičkim vazama s prikazima atenskih ljudi sa svojim konjima, a koji se, u slobodno vrijeme, bave lovom ili brojnim drugim aktivnostima kao isključivo statusnim simbolom (Schertz & Stribling 2017; Pevnick 2017).

U tom smislu, kompoziciju privjeska

upravo definira prateći lovački pas u napadajućem zanosu, i time krunski motiv klasične lovačke scene aristokratske vrijednosti. Susrećemo ih na brojnim primjerima i u različitim medijima umjetničke produkcije toga vremena, te su detaljno vrednovani u mnogim literarnim izvorima (cf. Barringer 2001; Kmeťová 2005; Štefan 2021). Lov je bio jedna od glavnih razbibriga Grka, pa i Etruščana, ali se i formirao kao institut inicijacije u društvo odraslih muškaraca ratnika i emanantan je spartanskom društvu, što ujedno objašnjava toliku zastupljenost u njihovoj umjetničkoj ekspresiji (Bacci 1988; Barringer 2001: 95–97). Usporedbe radi, odličan je primjer crnofiguralnog kratera iz Terravecchia kod Grammichelea na Siciliji, jednim od najljepših primjera takvog tipa luksuznih posuda na „Zapadu“ (sl. 6). Pripisan je lakonskim radionicama, tj. „slikaru kratera Grammichele“ i datiran oko 560. pr. Kr. (Bacci 1988: 7–11, T. II, fig. 11, 14–15; Stibbe 1996: 172–174, abb. 94; Capozzoli & Osanna 2009: 158–160, fig. 17–18). Figuraciju čini niz od četiri nenaoružana efeba na konjima usmjerenima udesno, ispod kojih trče dva psa, a iznad njih lete ptice. Psi su

pak fizičkim obilježjima klasificirani kao vrsta spartanskih lovačkih pasa (Bacci 1988: 8), koje krasi izdužena njuška, kratke ravne uši, duge noge i duži blago povijen rep, karakteristike koje su definirano prikazane i na privjesku iz Lisijevog polja.³ S obzirom na kontekst nalaženja, zanimljiv je također podatak da krater potječe iz neobično bogate grobnice 16, s mnogo keramičkih posuda, pripisane autohtonom aristokratu druge polovice VI stoljeća pr. Kr. (Bacci 1988: 13). Najvažnijim se ovdje ipak čini istaknuti kako čitava scena dočarava zapravo potenciranu hajku na (maloga) zeca (bez ikakvih pomagala)!

A zec je ovjekovječen upravo na sljedećem reljefnom privjesku iz Lisijevog polja, dužine 4,6 cm (Pantović 2006: 354, k. 576) (sl. 7a). Iako oštećen, dovoljno je očuvan i stoga osnovno raspoznatljiv glede anatomskih obilježja i položaja tijela. Veliko tijelo i dugačke uši opredijeliti će ga divljem zecu, a položaj dugih spojenih nogu, prednjih ispruženih, stražnjih skvrčenih, u položaj čučnja, odnosno odskoka. Povezati se može uz kompozitni pektoralni nakit zajedno s prvim pločastim privjeskom zbog ideološke paradigme svojstvene tom vremenu i umjetnosti, apostrofirajući ujedno njegovu poziciju u grobu, koja svakako nije bila slučajna. Naime, motiv zeca, u različitim scenskim okolnostima, bio je omiljenom temom slikarstva arhajskog doba, ali ne tek kao dekorativni element mitološke predstave. Po pravilu je smješten u žanr-scenu kao plijen lovaca i/ili kao poklon pri udvaranju pederasta. Uključivanjem upravo pasa koji gone zečeve ostvaren je samo još jedan način na koji lovne scene izravno aludiraju na slike udvaranja (Barringer 2001: 71–73, 83, 97), čime se stvara njihova metaforična, ali i dalje prepoznatljiva alternativa. Zec je simboličko-semantički po-

primio ambivalentnu ikonografsku ulogu, preuzetu od njegovog načina života „kako iznad, tako i ispod“, simultano dakle izrazito ktioničkog i naglašeno erotskog karaktera, u smislu beskonačnog optoka života i smrti (Causey 2019: 116). Međutim, jantarni privjesci zečeva u čučnju nalaze se u grobovima bogatih etruščanskih žena i djece / mlađih osoba. Također su bili dijelom većih kompozitnih garnitura, osobito pektoralnog nakita, čija je namjena bila prvenstveno apotropejska i profilaktička (Causey 2019: 60–63, 210–211).

Nadalje, iz aspekta aristokratskog lova i ktioničnosti, ključnu ulogu odigrati će i drugi priložen privjesak u obliku vepra. On se afirmativno uklapa u arhetipsku priču ovjekovječenu u legendarnoj sceni lova na kalidonskog vepra i njene izvedenice. Privjesak vepra, dužine 4,8 cm, zacijelo je najslabije očuvan, i to stražnjim dijelom tijela, jasno raspoznatljivog blago uvijenog repa i izdignutih čekinja (Pantović 2006: 354, k. 577) (sl. 7b). Na središnjem Balkanu poveznicu možemo vidjeti, osobito u izvedbi detalja i poziciji tijela, kod srebrnih aplikacija veprova iz grobova u Atenici i Zagrađu, određenima također arhajskom stilu druge polovice VI stoljeća pr. Kr. i opusu halkidiških i/ili makedonskih radionica koje su stvarale pod snažnim atičkim „patronatom“ (Blečić Kavur & Pravidur 2012: 61–62). O povezanosti efeba na konju i borbe vepra s lavovima na ilirskim kacigama druge polovice VI stoljeća pr. Kr. već je bilo mnogo rasprave (Blečić 2007; Blečić Kavur & Pravidur 2012: 54–63; Blečić Kavur 2024: 18–21). Dokazano je da su veprovi s kaciga iz Trebeništa, Olimpije i Gavojdije, te oni iz Atenice i Zagrađa, a vjerojatno i iz Vičje luke, predmeti istih radionica i iste namjene. Pridružiti im se mogu i silne diskusije o monumentalnoj, nešto mlađoj, srebrnoj pojasnoj ploči iz Loveča u Staroj Zagori (Štefan 2021), također s prikazom lova na vepra, međutim u simetričnom prikazu i s lovačkim psom, premda bez efeba. No jantarni vepar iz Lisijevog polja bio je pripri-

³ Capozzoli i Osanna uspoređuju upravo prikaz na krateru s privjeskom iz Lisijevog polja, kao likovno i estetski najbližem primjeru lovne scene (Capozzoli & Osanna 2009: 159, bilješka 65).

san južnoitalskom stvaralaštvu (Palavestra 1993: 161–162, 235, 259; Palavestra 1995: 41; Palavestra 2006a: 55), premda se ondje ne nalaze srodni, već u potpunosti različiti jantarni privjesci s prikazom te iznimne životinje (npr. Causey 2019: 232–233, fig. 43).

Poseban izazov za lovca i njegova lovačkoga psa, bez obzira na to o kojem je vremenu riječ, oduvijek je bio uhvatiti i još k tomu usmrčiti vepra, obilježavajući tim činom doista divlju žrtvu kraljevskoga lova (Andronicos 1999: 117–118; Theodossiev 2000: 198; Eibner 2001: 243; cf. Barringer 1996). Apsolutna neustrašivost i superiornost u odnosu prema drugim životinjama najvažnija je veprova karakteristika. Zbog tih osobina postao je simbolom moći, neustrašivosti i autoritativnosti, bilo duhovnog, kako se često simbolički interpretira, bilo fizičkog ili čak heroiziranog karaktera u spektru mogućih poimanja (Vermeule 1979: 88–91; Barringer 1996; cf. Eibner 2001; Kmeťová 2005; Blečić Kavur 2024: 19–20).

Asociramo li dakle naizgled odvojene figurativno-simboličke scene, otvara nam se kompleksni sustav plošnih i prostornih elemenata vizualnog slikovnog jezika, njihovih interakcija i djelovanja prema korisniku i/ili promatraču, odnosno likovna naracija u jasnoj povezanosti dviju mitski uvriježenih konvencija koje aludiraju na onostrano. A to je efeb na konju s lovačkim psom (pas kao nagovještaj smrti), te amblemi zeca i vepra (žrtve), koji su na različite načine bili simbolom liminalnog stanja, prijelaza i znaka/obilježja inicijacija muškaraca, poglavito u likovnim sepulkralnim konvencijama grčke i makedonske umjetnosti. Tako su i zec i vepar, kao ambivalentni simboli smrti/ktoničnosti i besmrtnosti/vitalnosti, heroizirali vrlog pokojnika, pogotovo mladog muškarca, koji nije ili je tek iniciran u društvo odraslih punovrijednih muškaraca, legitimirajući time i njegov društveni status (Theodossiev 2000: 197–198; Blečić 2007: 88–89; Blečić Kavur 2024: 19). To upravo

i jest bila odlika aristokratskog lova, te svakako stvarnih životinja iz njihovog prirodnog ambijenta.

ZAKLJUČAK

Jantarni privjesak nagog efeba na konju nije dakle samostalna, odvojena scena, već je kontekstualizirana s pratećim atributima, primarno lovačkog psa, a sekundarno, vjerojatno na nekad kompozitnom pektoralnom nakitu, s privjescima zeca i vepra. Te su mimetičke slike fizički razdvojene, ali su i nedjeljivo povezane u ezoteričnu cjelinu. Preplet uočljivo božanskoga i ljudskoga, baš kao i čitanja, te tumačenja onoga što je „slici“ pripisano na imanentan način, izvan je strogih kulturnih obrazaca (Paić 2017), a njen je značaj stoga neosporno određen kontekstom i predmetom, ne samim apstraktnim načelom (Hurwit 2007; cf. Delpeut & Willekes 2023).

Pa iako je efeb na konju s psom učestali likovni koncept koji simbolizira poletnog adolescenta u aristokratskom lovu, jedini je i dalje takav primjer na srednjem i zapadnom Balkanu druge polovice VI stoljeća pr. Kr. Upravo u to vrijeme konstituira se narativan tip scene u reljefnoj skulpturi, kada su se umjetnici sve više zanimali za figuralni prikaz, posebno ljudske figure u pokretu. Uvedeni su istočnjački slikovni motivi – kompozicije palmeta i lotosa, lov na životinje i fantastična bića/zvijeri (npr. Boardman 1991; Osborne 1998; Stibbe 2000). Međutim, efeb kao konjanik progresivno se razvio u ikonografski idealiziran tip slike za prikaz heroizacije pokojnika. Oslobođen svojih ljudskih slabosti, on prelazi u druge ontološke ili više božanske sfere i općenito je identificiran kao *heroj konjanik* ili *heroj na konju* čitavog starog svijeta (LIMC VI–1, *Heros Equitans*; cf. Чаусидис 2010: 164–166; Liapis 2011). Idealiziranje se moglo amplificirati i tzv. herojskom nagošću, konvencijom koja dobiva središnje mjesto u geometrijskoj vizualnoj grčkoj kulturi, ali koja u arhajskoj umjetnosti postaje iznimno kom-

pleksna i višeznačna, odražavajući sve moguće reprezentacije arhajskog elitnog društva, te njihove realnosti (Stewart 1990: 105–106; Osborne 1997). U tom smislu, a s obzirom na predmete i mjesta njihovih nalaženja, ponajviše u grobnim kontekstima, (nagi) konjanici na konjima, u samostalnim prikazima ili obogaćeni dodatnim simbolima i/ili atributima, svakako su povezani s podzemnim, ktoničkim svijetom kojeg i najavljuju i zastupaju (Liapis 2011). Pored svih paradigmi o muškoj golotinji arhajskog doba grčke umjetnosti, nagi je konjanik mogao predstavljati i palog pokojnika, bez obzira na to tko je on zapravo bio (Hurwit 2007: 55–58).

Budući da nam je poblizi kontekst arheološkog zapisa ovdje problematiziranih jantarnih privjesaka iz Lisijevog polja zagonetan i nedovoljno jasan, stoga je i sam zaključak tek jedan u nizu mogućih interpretacija. Grupa privjesaka mogla je, kako je već predstavljeno, biti dijelom kompozitnog pektoralnog nakita koji se tradicionalno povezivao uz istaknutije ženske članice zajednice, a simbolizirao je bogatstvo, status i identitet pokojnica (Blečić Kavur 2018: 54–55). Međutim, sam (pomni) odabir motiva jantarnih privjesaka taj će nakit ipak više povezivati uz mladiće kojima su teme aristokratskog lova na zeca ili vepra bile imanentne. Možda se zato i u ovom primjeru može u pretpostavljenom dvojnem ukopu muškarca i žene razmišljati zapravo o ukopu mlađeg muškarca, adolescenta (vjerojatno u krvnom srodstvu sa ženskom pokojnicom), kojemu su točno tako odabrani uvoženi, visokoumjetnički izrađeni predmeti bili priloženi u grob u vrijeme druge polovice VI stoljeća pr. Kr.? Sličnu situaciju, kako je predloženo, poznajemo iz etruščanskih aristokratskih grobova djece/mladih.

Prema izvedbenim obilježjima, te vrlo srodnim likovnim konceptima u različitim medijima, jantarni privjesak efebua u lovu, s pridruženim privjescima zeca i vepra, a vjerojatno i glave, najvjerojatnije će biti produkt lakonskih

(ili lakoniziranih) radionica. U njihovoj umjetničkoj produkciji, takve scene dosljedno se prate u ikonografskoj tradiciji. Izvjesno je, i već više puta dokazano, kako su upravo lakonski obrtnički centri kreirali predmete vrhunske umjetničke kvalitete (od bronce, ali i slonovače i zlata)⁴ i distribuirali ih „barbarskim“ elitama, kako Balkana tako i italskog prostora (Stibbe 2000: 99–101). Ipak, za razumijevanje ovog konteksta sama provenijencija i nije toliko esencijalna, jer količina, varijabilnost i izbor figuralnih predmeta, zajedno s ostalim predmetima nošnje i nakita, nedvojbeno svjedoče o bogatom, ali uistinu iznimnom pokopu lokalne aristokracije. Sve zajedno naslovljava da su i likovno-estetski te simboličko-semantički određene konvencije importirane iz šireg arhajskog svijeta bile potpuno prihvaćene u nepromijenjenom konceptu i razumijevane na opsežnom prostoru heterogenih centralnobalkanskih kulturnih zajednica (Babić 2007; Blečić Kavur 2024). Jer komunikacija između elita vršila se pomoću tih ponavljajućih znakova koji su kreirali misaone predodžbe o onome što su ti predmeti označavali i tako sudjelovali u njihovoj permanentnoj izgradnji „svijeta“ (Gadamer 2003: 102).

BIBLIOGRAFIJA

Andronicos, Manolis. 1999. *Vergina: The Royal Tombs and the Ancient City*. Athens: Ekdotike Athenon S. A.

Babić, Staša. 2007. „Translation Zones or Gateway Communities Revisited: The case of Trebenište and Sindos“.

⁴ Jantar, kao relativno mekan materijal, bio je idealan za rezanje i rezbarenje osobito nakitnih oblika. Majstori-umjetnici koristili su različite alate za stvaranje željenog oblika i rezbarenog dizajna. S obzirom na to da su bili vrlo vješti u rezbarenju mnogo tvrdih materijala, drva, slonovače, kosti i rogova, jantar nije predstavljao poseban izazov njihovim sposobnostima (Stibbe 1996: 114–115; Stibbe 2000: 22; cf. Naso 2013: 270).

- In: Galanaki, Ioanna, Tomas, Helena, Galanakis, Yannis & Robert Laffineur (eds) *Between the Aegean and Baltic Seas: Prehistory across the borders*. AEGAEUM 27: 57–61.
- Bacci, Giovanna Maria. 1988. „Un nuovo cratere laconico figurato da Terravecchia di Grammichele“. *Bullettino d'Arte* 47: 1–16.
- Barringer, Judith M. 1996. „Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted“. *Classical Antiquity* 15(1): 48–76.
- Barringer, Judith M. 2001. *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Blečić, Martina. 2007. „Status, symbols, sacrifices, offerings. The diverse meaning of Illyrian helmets“. *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* XL: 73–116.
- Blečić Kavur, Martina. 2018. „Pectoral pendants from Grobnik in the context of the Iron Age symbol aesthetics“. *Histria archaeologicae* 49: 39–58.
- Blečić Kavur, Martina. 2024. „Archaeology and iconography's of the social elite on the example of the Trebenish-ta Grave 8“. In: Jakimovski, Antonio & Elizabeta Dimitrova (eds) *75 Year Jubilee of the Institute of Art History and Archaeology, 12th–14th October 2022, Dobjran*. Skopje: Ss Cyril and Methodius University in Skopje, Faculty of Philosophy, 179–206.
- Blečić Kavur, Martina & Andriana Pravidur. 2012. „Illyrian helmets from Bosnia and Herzegovina“. *Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine u Sarajevu* 53: 35–136.
- Boardman, John. 1991. *Athenian Black Figure Vases*. New York: Thames & Hudson.
- Capozzoli, Vincenzo & Massimo Osanna. 2009. „Da Taranto alla mesogaia nord-lucana: le terrecotte architettoniche dell'anaktoron di Torre di Satriano“. *Ostraka – Rivista di antichità* 18: 141–174.
- Causey, Faya. 2019. *Ancient carved ambers in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Чаусидис, Никос. 2010. „Требенишките кратери и митот за Кадмо и Хармонија“. *Macedoniae Acta Archaeologica* 19: 157–175.
- Delpeut, Lonneke & Carolyn Willes. 2023. „Realism as a Representational Strategy in Depictions of Horses in Ancient Greek and Egyptian Art: How Purpose Influences Appearance“. *Arts* 12: 57.
- Dimitrova, Nora. 2002. „Inscriptions and Iconography in the Monuments of the Thracian Rider“. *Hesperia* 71(2): 209–229.
- Eco, Umberto. 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eibner, Alexandrine. 2001. „Die Eberjagd als Ausdruck eines Heroentums? Zum Wandel des Bildinhalts in der Situlenkunst am Beginn der Latènezeit“. In: Gediga, Bogusław, Mierzwinski, Andrzej & Wojciech Piotrowski (eds) *Sztuka epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej*. Wrocław: Gediga, Bogusław, Mierzwinski, Andrzej & Wojciech Piotrowski (eds) *Sztuka epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej*. Wrocław-Biskupin: Polska Akademia Nauk, Oddział we Wrocławiu, 231–279.
- Gadamer, Hans-Georg. 2003. *Ogledi o filozofiji umjetnosti*. Zagreb: AGM: Biblioteka Meta.
- Hitzl, Konrad. 1982. *Die Entstehung und Entwicklung des Volutenkraters von den frühesten Anfängen bis zur Ausprägung des kanonischen Stils in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei*. Frankfurt am Main: Lang.
- Hitzl, Konrad. 1983. „Bronzene Applik vom Hals eines Volutenkraters in Mainz“. *Archäologischer Anzeiger* 1: 5–11.

- Hurwit, Jeffrey. 2007. „The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art“. *American Journal of Archaeology* 111(1): 35–60.
- Kilinski, Karl. 1990. *Boeotian Black Figure Vase Painting of the Archaic Period*. Mainz am Rhein: Von Zabern.
- Kmeťová, Petra. 2005. „Pes ako súčasť loveckých motívov vo figurálnom umení doby halštatskej“. In: Etela Studeníková (ed.). *Južné vplyvy a ich odraz v kultúrnom vývoji mladšieho pravěku na strednom Dunaji*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 106–139.
- Krauskopf, Ingrid. 1977. „Eine attisch schwarzfigurige Hydria in Heidelberg“. *Archäologischer Anzeiger* 31(4): 13–37.
- Liapis, Vayos. 2011. „The Thracian Cult of Rhesus and the Heros Equitans“. *Kernos* 24: 95–104.
- LIMC VI–1. *Heros Equitans*. 1992. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae Limc. VI. 1–2 Kentauroi Et Kentaurides – Oiax Et Addenda Hekate Hekate (in Thracia) Heros Equitans Kakasbos Kekrops*. Zürich: Artemis.
- Marković, Čedomir. 1984. „Ukrasni predmeti iz kneževskog groba sa lokaliteta Lisijevo polje kod Ivangrada“. U: Benac, Alojzije (ur.). *Duhovna kultura Ilira / Culture spirituelle des Illyriens. Posebna izdanja Centra za balkanološka ispitivanja* 67(11): 81–87.
- Marković, Čedomir. 1997. „Humke u Lisijevom polju“. U: Lazić, Miroslav (ur.). *ANTIΔΩPON Dragoslavo Srejović completis LXV annis ab amicis collegis discipulis oblatum*. Beograd: Centar za arheološka istraživanja Filozofskog fakulteta, 323–337.
- Marković, Čedomir. 2006. *Arheologija Crne Gore*. Podgorica: CID.
- Marković, Čedomir. 2015. „Kulturni predmeti i simboli iz praistorije Crne Gore“. *Архивски записи* 21(1): 9–34.
- Moris, Čarls. 1975. *Osnove teorije o značima*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Naso, Alessandro. 2013. „Amber for Artemis. Preliminary Report on the Amber Finds from the Sanctuary of Artemis at Ephesos“. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 82: 259–278.
- Osborne, Robin. 1997. „Men without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art“. *Gender & History* 9(3): 504–528.
- Osborne, Robin. 1998. *Archaic and Classical Greek Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Paić, Žarko. 2017. „Slika – Znak – Događaj: Suvremena umjetnost kao doba bez povijesti“. U: Lah, Nataša i Miško Šuvaković (ur.). *Teorija umetnosti kao teorija vrednosti*. Beograd: Orion Art, 13–89.
- Palavestra, Aleksandar. 1993. *Praistorijski čilibar na centralnom i zapadnom Balkanu*. Beograd: Balkanološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti.
- Palavestra, Aleksandar. 1995. „Strongholds of Power: The Territorial Aspect of the Princely Tombs of the Early Iron Age in the Central Balkans“. *Balkanica* 26: 35–56.
- Palavestra, Aleksandar. 1997. „Prehistoric Amber and Glass Beads from Kosovo“. *Balkanica* 28: 15–43.
- Palavestra, Aleksandar. 2003. „A Composite Amber Jewelry Set from Novi Pazar“. In: Beck, Curt W., Loze, Ilze B. & Joan M. Todd (eds). *Amber in archaeology: proceedings of the Fourth International Conference on Amber in Archaeology*. Riga: Institute of the History of Latvia Publishers, 213–223.
- Palavestra, Aleksandar. 2006a. „Amber in Archaeology“. In: Palavestra, Aleksandar & Vera Krstić (eds.) *The magic of Amber*. Belgrade: National Museum, 32–85.
- Palavestra, Aleksandar. 2006b. „Catalogue of Amber Objects from Novi

- Pazar – Commentaries“. In: Palavestra, Aleksandar & Vera Krstić (eds). *The magic of Amber*. Beograd: National Museum, 94–287.
- Pantović, Tamara. 2006. „Catalogue of Amber Objects from the Area of Serbia and Montenegro – Lisijevo polje“. In: Palavestra, Aleksandar & Vera Krstić (eds). *The magic of Amber*. Beograd: National Museum, 352–385.
- Pevnick, Seth D. 2017. „Riders and Victors: Competing on Horseback in Archaic and Classical Greek Art“. In: Schertz, Peter & Nicole Stribling (eds). *The Horse in Ancient Greek Art*. Middleburg: National Sporting and Library Museum, 65–79.
- Rolley, Claude. 1982. *Les vases de bronze de l'archaïsme récent en Grande Grèce*. Naples: Publications du Centre Jean Bérard.
- Rolley, Claude. 1998. „Les bronzes grecs et romains: recherches récentes“. *Revue Archéologique* 2: 291–310.
- Sakellariou, Antonios. 2015. *The Cult of Thracian Hero. A Religious Syncretism Study with Deities and Heroes in the Western Black Sea Region* (PhD Dissertation). Thessaloniki: International Hellenic University.
- Schertz, Peter & Nicole Stribling (eds.) 2017. *The Horse in Ancient Greek Art*. Middleburg: National Sporting and Library Museum.
- Stefan, Maria-Magdalena. 2021. „Dogs in Late Iron Age Thrace. Symbolic Image and Ritualized Materiality“. *Dacia* 65: 29–86.
- Stewart, Andrew. 1990. *Greek Sculpture: An Exploration*. New Haven: Yale University Press.
- Stibbe, Conrad. 1996. *Das andere Sparta*. Mainz am Rhein: Zabern.
- Stibbe, Conrad. 2000. *The Sons of Hephaistos: Aspects of the Archaic Greek Bronze Industry*. Rome: L'Erma di Bretschneider.
- Srejović, Dragoslav & Čedomir Marković. 1980. „A Find from Lisijevo Polje near Ivangrad (Montenegro)“. *Archeologica Iugoslavica* 20–21: 70–79.
- Theodossiev, Nikola. 2000. „The Dead with Golden faces. II. Other evidence and connections“. *Oxford Journal of Archaeology* 19(2): 175–209.
- True, Marion. 1994. „Cat. No. 18. Applique in the Form of a Horse and Rider“. In: Harris, John (ed.). *A Passion for antiquities: Ancient art from the collection of Barbara and Lawrence Fleischman*. Malibu: J. Paul Getty Museum, 58–59.
- Vermeule, Emily. 1979. *Aspect of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley: University of California Press.

EPHEBE IN ARISTOCRATIC HUNT FROM LISIJEVO POLJE

Abstract: An amber pendant with a figural scene was discovered in 1983 during rescue excavations in a destroyed burial mound in Lisijevo polje near Berane. The flat relief harmoniously and dynamically depicts three figures – a rider (ephebe), a horse and a dog. It is a small work of art which, although there are no direct parallels, is attributed to the art of the Archaic style. The amber pendant of a naked ephebe on a horse is not an independent, separate scene, but is placed in a context with accompanying attributes, above all a hunting dog and additional hare and wild boar pendants. Although the ephebe on horseback

with a dog is a common artistic concept symbolising a dashing adolescent in an aristocratic hunt, this is the only example of its kind in the central and western Balkans, dating to the second half of the 6th century BCE. The paper re-evaluates the find context and then deals stylistically and iconographically with the figural concept, which is contextualised with a comparative analysis of the accompanying hare and boar pendants in the art of the Archaic style. New interpretations of its meaning are presented, both as a pendant and as a sign of the deceased to whom it probably belonged.

Keywords: Lisijevo polje, Iron Age, ritual practises, amber sculpture, iconography, ephebe on horseback

Izdavač | *Publisher*

Društvo za kulturni razvoj „Bauo“ | *Association for Cultural Development „Bauo“*
Krš Medinski 1, 85300 Petrovac na Moru, Crna Gora | *Montenegro*
www.kontekstikulture.me | www.bauo.me

Lektura i korektura | *Language Editing*

Jasmina Bajo | Katarina Pišteljić

Prevod, lektura i korektura (engleski) |
Translation and Language Editing (English)

Milica Stanić Radonjić

Dizajn i prelom | *Design and Layout*

MM Digital d. o. o., Budva

Štampa | *Printed by*

Opus3, Podgorica

Tiraž | *Circulation*

100

CIP – Каталогизacija y publikaciji
Национална библиотека Црне Горе, Цетиње
ISSN 3027-4222 = Konteksti kulture
COBISS.CG-ID 27838724

Copyright © Društvo za kulturni razvoj „Bauo“, 2023.

ISSN 3027-4222



9 773027 422001 >