

SUR UNE COMPOSANTE ORIENTALE DANS L'ART DE L'ADRIATIQUE SEPTENTRIONAL

PAVLE MIJOVIĆ

Arheološki inštitut, Beograd

T. 1—24: pp.496—519

Ce dont je tiens à parler dans la présente communication ne concerne pas la problématique déterminée d'un ou de plusieurs ouvrages qui pourraient être analysés par la méthode dite de typologie horizontale. On voit déjà d'après le titre même qu'il s'agit d'une composante dans l'art qui sous-entend un large diapason chronologique et un domaine d'expansion relativement étendu. Il ne s'agit donc pas, quoique je m'en serve, de la méthode dite de la chronologie verticale. En réalité, lorsqu'on parle de la composante orientale dans l'art de l'Adriatique septentrional, on songe aux théories et hypothèses déjà connues, effleurant ainsi en même temps les questions de provenance non résolues. Si chaque recherche nouvelle ne donne pas prétexte à étayer telle ou telle thèse, elle enrichit néanmoins nos connaissances par des faits qui peuvent devenir une qualité nouvelle à un moment donné. Sans prétendre à un tel rôle, j'ai voulu, en exposant les réflexions auxquelles j'ai été porté ces dix dernières années au cours de voyages d'étude dans les pays riverains de la Méditerranée, faire part de quelques unes de mes observations sur le phénomène en question.

Tout d'abord qu'il me soit permis de faire ressortir un »dégrisement«, qui ne s'est opéré ni rapidement ni aisément. Instruits, puis accoutumés à taxer de »décadence« l'art de la période allant du Bas-Empire au préroman et d'évoquer en soupirant »l'âge d'or« qui l'avait précédé, nous nous faisons difficilement à l'idée de placer l'art dit »barbare« sur un pied d'égalité avec le »sublime« art classique. Or, en fait, nous avons omis de découvrir les nouveaux critères esthétiques d'un style qui bien que composite n'avait pas moins de valeur que les autres, les styles »purs«, tout comme — que l'on me passe ce parallèle — l'ordre composite n'est nullement moins beau que les ordres dorique ou ionique.

Considéré sous ce jour nouveau, par exemple, l'art de Ravenne, en un siècle seulement — depuis que l'empereur Honorius a transféré sa capitale de Rome à Ravenne (en 402), depuis que cet art, sous le régence de Galla Placidia a essayé de perpétuer la tradition de l'antiquité romaine, depuis que sous Justinien il a connu sa transformation nouvelle en »art impérial« byzantin, depuis qu'avec l'arrivée des Ostrogoths et la transformation de Ravenne en

leur capitale il est devenu le pilier d'un art »barbare«¹ jusqu'alors méprisé — l'art de Ravenne, disons-nous, et du cercle sur lequel il exerce son influence, devient le médium d'une nouvelle symbiose de l'Orient et de l'Occident. Un élément à titre d'illustration: reprenant des mosaïques de la basilique de Constantin et du mausolée de sainte Constance, à Rome, la couleur azur sur fond blanc (dans la partie de la mosaïque Amours vendangeurs), il prolonge cette monochromie sur fond blanc dans la mosaïque récemment découverte de la basilique Saint-Sévère à Classe, du VI^e siècle, et termine également avec une mosaïque monochrome sur fond blanc à S. Giovanni Evangelista au XIII^e siècle.² Cette tradition orientale, l'art de Ravenne et de l'Adriatique septentrional la diffusera comme une de ses caractéristiques essentielles. Du legs romain encore tire sa racine le mode de décoration de l'intérieur du mausolée de Galla Placidia, sur fond bleu sombre. Ou bien: lorsque aux flancs des grandes absides semi-circulaires des églises Galla Placidia, S. Giovanni Evangelista, Santa Agata Maggiore et Sainte-Croix à Ravenne, p. e. fut ajoutée un compartiment quadrangulaire, prothesis et diaconicon — coutume orientale, cela put paraître alors, en comparaison de la basilique romaine, comme quelque chose de laid, contre nature, artificiellement greffé et hors du code de la symbolique des temples. Or, ses additions, empruntées à l'Orient, sont devenues des parties inséparables des sacristies en Occident. Ou bien encore: pourrait-on concevoir l'apparition de la fenêtre bilobée romane, qui sera suivie des fenêtres bilobées gothique et Renaissance, sans les fenêtres bilobées du mausolée de Théodoric (T. 1: 1)? Or, il est indubitable que cette nouveauté en architecture n'a pas été empruntée par Ravenne à l'Antiquité mais qu'elle a été apportée d'Orient par l'art barbare, concrètement, en l'occurrence, par l'art ostrogoth. Si nous ajoutons encore un exemple à ceux qui précèdent: l'apparition des consoles romanes, sur lesquelles s'appuient deux arches au lieu de reposer sur des piliers, de façon que l'octogone se mue en une base quadratique au moyen de 4 absidioles aux quatre faces des deux baptistères, des orthodoxes (vers l'an 450) et des ariens (début du VI^e siècle) — il est facile de se convaincre que la symbiose de l'Orient et de l'Occident dans l'art de Ravenne et de presque tout l'Adriatique septentrional constitue son moment de création de plus grande valeur. Comme dans les exemples exposés, l'»art de Ravenne« s'est presque dans tous les domaines enrichi de barbarismes de l'Orient, où l'architecture avait suivi son évolution propre, primordiale, hors des canons des styles gréco-romains. Dans cette architecture en marge des styles, il est possible de trouver maintes solutions plus souples pour les constructions, directement et empiriquement issues des besoins intimes de l'homme.

Le second dégrèvement se rapporte au chemin par lequel l'art a rayonné de l'Orient vers la région de Ravenne et de l'Adriatique du nord. Habitué également, dans notre romantique jeunesse, en nous fiant aveuglément à quelque donnée écrite conservée à croire que ce chemin venait directement de Palestine et de Constantinople, nous nous privions de la possibilité de faire plus de lumière sur nombre d'éléments d'autre provenance, »inopinément« et »artifi-

¹ P. Ducati, *L'Arte classica* (Torino 1927) 760 ss.

² R. O. Farioli, *Ambientazione e idee informatrici del mosaico pavimentale ra-*

vennate, con particolare riferimento ai mosaici rinvenuti a Classe, *XVIII Corso di cultura sull' arte Ravennate e Bizantina* (Ravenna 1971) 419—473.

ciellement« intercalés, toujours selon le préjugé en question. Aujourd'hui, après les observations de ces dernières années, nous pouvons constater avec satisfaction que la richesse des variétés dans ce secteur est due autant aux influences de l'Afrique du Nord et des Balkans qu'aux influences directes du Proche-Orient et que les premières ne sont ni moins puissantes ni moins importantes que les secondes.

De l'hellénisme à nos jours les deux courants de l'art, l'officiel et le vulgaire, assument et transmettent à leur manière la mutation de la nature végétale en l'homme et l'animal, sans nul doute sous l'influence des »Idylles« bucoliques et pastorales de Théocrite et la poésie de Nicandre de Colophon. Ce goût sera particulièrement adopté à l'époque du Baroque. La jonction fantastique du monde végétal et du monde zoomorphe ne se limitera toutefois pas seulement à l'art représentatif. Elle pénétrera aussi dans l'art issu de la création populaire, tout comme en emprunte aussi parfois à celle-ci quelque détail du folklore, tels que les sujets nilotiques par exemple. On a fort peu remarqué jusqu'ici un autre courant encore: l'infiltration du »barbarisme« dans l'art officiel. Ce processus est persistant et de très longue durée, comme on peut facilement s'en convaincre en suivant l'entrelacs, par exemple, dont l'origine doit être recherchée dans l'art mésopotamien. Tel est le »Noeud gordien« à trois brins, qu'il soit sans extrémités, comme sur un anneau de l'âge de bronze de Pantalica, en Sicilie (T. 18: 1), ou qu'on en voie les extrémités comme sur une statue d'empereur romain au Musée de Bitolj, en Macédoine (T. 8), jusqu'à la croix de Santa Maria in Valle du IX^e siècle. Le premier dénote une symbolique typiquement orientale, mais aussi une provenance artistique remontant à l'une des civilisations les plus anciennes, celle des Sumériens. Outre dans l'art de la mosaïque romaine et de la mosaïque paléochrétienne, où il fut à l'honneur lorsqu'il fut transformé sous le symbole des »pains croisés«, *sacrificium christianorum* (T. 3), dans les miniatures médiévales et dans la sculpture en bas-relief préromane, il est apparu, inchangé, sur tout un groupe de chapiteaux dans le Lapidarium médiéval de Pula (T. 18: 2).

Le noeud à extrémité libres fut également adopté par la symbolique christianisée. Prenant les exploits d'Alexandre comme matière didactique, les écrivains et les artistes chrétiens considèrent la sagacité dont l'empereur fit preuve en tranchant le Noeud gordien comme une qualité particulière: c'est la sagesse qui depuis Salomon est la caractéristique de l'iconographie impériale. Le noeud entre en vogue principalement sous l'influence de l'art barbare. Comme on le sait, les barbares furent de tous temps représentés avec une robe d'une seule pièce et toujours serrée à la taille. Dans l'art grec et dans l'art romain, il est vrai, l'himation et la stola étaient noués à la taille par une ceinture. Tout à fait contrairement à ce que l'on peut voir, par exemple, sur l'armure de la statue d'Auguste de Primaporta (maintenant au Musée du Vatican)³ — *emblemata* — cette copie d'une statue romaine arbore quelque chose qui est incompatible avec le cuirasse. Le chemin par lequel cet orientalisme a pénétré en Occident est révélé par un même motif sur le colosse dit de Barletta.⁴ La gigantesque statue en bronze de l'empereur Théodose le Grand II (379—395) ou Théodose

³ Au Braccio Nuovo du Musée Chiaramonti dans la niche ronde.

⁴ Chez l'église Santo Spirito.

(408—450), coiffée d'un diadème et tenant un globe dans la main, ornait une place de Constantinople, d'où, faisant route pour Venise, elle fut embarquée sur un navire qui fut coulé près de Barletta. Bien que dans une attitude de guerrier, l'empereur est sans *emblemata* à la ceinture comme un trait de mode, l'art chrétien, dans une réplique tout à fait barbarisée de l'«iconographie impériale», le représente de la façon la plus typique sur une croix lombarde avec représentation de la Crucifixion, à Santa Maria in Valle (T. 9). Sur ce crucifix, le pézizonium du Christ forme un noeud avec des éléments d'entrelacs. Nous retrouvons le même motif sur la sculpture mérovingienne del «élus» sur un sarcophage de la crypte nord de l'abbaye de Jouarre, du VII^e siècle⁵ — ce qui, dans les deux cas, montre comment ce motif a eu son aboutissement logique.

Le motif montrant une figure anthropomorphe sortant d'un tronc ou d'un bouquet de fleurs connaît une évolution semblable. Il apparaît sur la mosaïque du «mausolée» de Galla Placidia, dans l'idyllique atmosphère de la bienheureuse vie d'outre-tombe au Paradis, idylle empruntée par l'art chrétien à l'art hellénistique, surtout d'après les images des tombeaux. Là, les quatre apôtres debout «naissent» littéralement de la vignette, comme auparavant, dans l'art romain de la mosaïque, maints motifs du répertoire décoratif symbolique sortaient, comme une excroissance organique, de divers entrelacs de ramilles, de touffes de fleurs et de rameaux de vigne (T. 24: 1). De l'exemple de Ravenne tire certainement son origine l'Arbre de Jessé ou Généalogie du Christ, dont la représentatiton la plus ancienne, du XI^e siècle, avait été conservée à Bethléem. C'est sur le modèle de l'Arbre de Jessé qu'apparut dans la peinture serbe du XIV^e siècle la Généalogie dynastique des Nemanjić (Vierge de Ljeviška, Gračanica [T. 24: 2], Dečani, Peć et Matejča).

Ce motif sera repris par le Bas-Empire dans les Balkans, où fut trouvé le facteur ethnique autochtone illyrien. La manière dont il est adopté et modifié est le mieux illustrée par un exemple du VI^e siècle sur la stèle d'Aurélius Severus de Municipium S... (Pljevlja, au Monténégro). Le cartouche de cette stèle à riche ornementation végétale d'une famille aborigène montre un double Noeud gordien formé par deux vignettes qui se rejoignent, motif fréquent des entrelacs en bas-relief du préroman. Dans l'angle inférieur gauche surgit des deux rameaux une tête d'homme casquée, de profil (T. 18: 3) — chose fort rare sur le territoire des Balkans. Naturellement, il n'est point difficile d'entrevoir ce que copia sur cette stèle le maître aborigène, tailleur de pierre qui pouvait avoir sous les yeux quelque ancienne représentation en relief d'une plus nette symbolique de la transmutation hellénistique de la nature végétale en une figure humaine et inversement. L'explication de ce phénomène a été donnée par Webster d'après l'exemple du même ensemble de composition de la tête d'Aura (AYPA), qui s'élève d'une touffe de fleurs et de rameaux de vigne sur le vase dit de Tarente au British Museum, du milieu du IV^e siècle avant notre ère.⁶ Il a trouvé la clé de cette symbolique d'après l'inscription AYPA — «Zéphyr». De tels sujets, selon lui, se basent sur les propos de Socrate au sujet de la «brise des régions saines», qui plait à la santé et aux sens de la jeunesse. Les

⁵ On pense que la ceinture qui leur ceint les reins distingue les élus.

⁶ B. L. Webster, *Helenizam* (trad. en serbo-croate, Novi Sad 1970) 17, 20, 65, 199, 200, 202; Tab. sur la page 16.

»Régions saines« — ce sont le Jardin des Hespérides ou Ile des heureux, où la brise peut apporter la santé ou ramener les morts à une vie d'éternelle félicité. Ce n'est pas par hasard que de pareils sujets — que ce soit sur une urne cinéraire, sur une stèle, sur la mosaïque d'un mausolée ou sur la fresque de la composition du Jugement dernier — sont toujours de caractère funéraire. Déterminer le chemin suivi par ce courant est beaucoup plus difficile. Mais, qu'il ne soit pas venu seulement directement de l'Orient dans l'Adriatique du nord, où l'art de l'entrelacs fut florissant, c'est ce que démontre aussi la nouvelle transformation qu'il subit sur ce même territoire. Un exemple en est la croix surgissant de l'entrelacs de vigne au lieu du globe ce qui n'est rien d'autre que le remplacement du symbole-anthropomorphe sur la stèle en question — par le symbole chrétien (celui du Christ en croix) — sur une stèle à bas-relief de Prevlaka, Boka Kotorska, du IX^e siècle.⁷

Bien que ce chemin Orient-Balkans-Occident reste encore à démontrer par des recherches sur tout le matériel connu jusqu'ici, l'on peut d'ores et déjà dire avec certitude que cette composante — la transformation de l'art de l'entrelacs sur le territoire à facteur ethnique illyrien, puis plus tard illyrien et slave — ne doit pas être négligée comme jusqu'ici.

Comme ce détail, il en va de même de la draperie sur les reliefs, depuis la scène de Palmyre (T. 10) jusqu'aux stèles du Musée de Bitolj déjà cité, et particulièrement jusqu'aux stèles de l'Afrique du Nord, en Italie et en Dalmatie,⁸ surtout lorsqu'il s'agit des primitifs tailleurs de pierre autochtones. Cet art superficiel, linéaire, devient, comme on sait, le mode universel d'expression plastique par une symbolique oubliée ou une symbolique partiellement empruntée aux religions orientales préchrétiennes. Au temps des luttes iconoclastes l'ornementation géométrique et abstraite vit s'ouvrir une large voie de pénétration en Occident par l'art byzantin et l'art préroman. Au demeurant, toute la »draperie« dans cette évolution pourrait se réduire à deux variantes: a) celle qui imite l'art classique grec et romain en faisant ressortir les menus plis des vêtements, et b) celle qui n'accuse que les gros plis. La première devient »la plus barbare« dans l'art lombard de Cividale, comme par exemple sur les représentations en reliefs de l'autel du dux Ratchis à San Giovanni Evangelista, vers 740 (T. 11). On demeure confondus devant l'uniformité de ces lignes demi-pleines sur des exemplaires originaux — la statue paléocopte d'une femme trouvée à Haulta, maintenant au Musée d'Addis-Abéba (T. 13), et les figures de quatre défunts sur une pierre tombale illyro-romaine trouvée à Zenica, actuellement au Musée national de Sarajevo (T. 14). Nous pouvons suivre la seconde également dans les reliefs de Palmyre, avec la représentation du méhariste (T. 22: 1) jusqu'à, par exemple, un chapiteau figuratif dans l'église Saint-Thomas à Pula, du XI^e siècle. Dans un certain sens, le chemin allant de l'exemple initial à l'exemple terminal passe indubitablement aussi par l'Afrique, par exemple par les draperies linéaires des vêtements des figures de la mosaïque d'Achille à Tipasa.⁹ De même que dans les bas-reliefs, on voit

⁷ P. Mijović, *Sur la trace des cultures antiques et médiévales du Monténégro* (en serbo-croate, Titograd 1970) fig. 1^o

⁸ Particulièrement sur le bas-relief

à entrelacs de l'effigie d'un souverain croate, dans le Baptistère de la cathédrale du Split.

⁹ J. Lassus, *Réflexion sur la Technique de la Mosaïque* (Les Conférences-

s'exprime dans les plis linéaires des draperies de la mosaïque et des fresques une antithèse de la transparence, ce qui est la caractéristique en premier lieu de l'Antiquité et de l'art qui se greffe sur elle. Il suffit de comparer, par exemple, le vêtement d'Europe sur la mosaïque des Amours de Jupiter à Lecourbe, en Algérie (T. 23: 1), et sur la fresque de Dečani, du XIV^e siècle (T. 23: 2) — l'un et l'autre en draperies souples et transparentes — pour s'apercevoir que la question de la transparence a toujours été aussi capitale pour les artistes que le modelé et l'interprétation du nu.

Puisque nous en sommes à la représentation en relief en tant qu'expression du linéaire et de l'abstraction, il ne sera pas superflu de rappeler que les barbares ont joué un rôle particulier dans le conflit entre l'iconoclasme byzantin et l'abstraction géométrique et végétale orientale. En perdant une de ses dimensions — la plénitude — la sculpture qui est devenue relief, a en fait, dématérialisé la nature qu'elle représentait; or, la dématérialisation de l'art est précisément l'intention du spiritualisme chrétien. La façon dont ce processus s'est opéré ne pourrait être nettement suivie sans l'intercession du barbarisme. Ce n'est qu'après avoir été barbarisé que l'art chrétien des VII-XII^e siècles put être dématérialisé à nouveau, c'est-à-dire rapproché de l'essence du spiritualisme chrétien (T. 20, 21). Nous pouvons suivre une de ses composantes en tant que provenance sur les chapiteaux du portail central du palais dit de Théodoric à Ravenne, peut-être de la fin du VII^e ou du début du VIII^e siècle (T. 19: 1). Là, la décoration dématérialisée se fond dans la forme dématérialisée des chapiteaux sous forme de cubes sur les faces desquels le chapiteau est »gravé«. Les chapiteaux dits cubiques du roman et les représentations de chapiteaux sur les reliefs du préroman ne sont rien d'autre que l'aboutissement logique de ce processus (T.19: 2).

La dérivation du motif oriental du *sole a ruota* connaît elle aussi non évolution en cours de route par les Balkans ou l'Afrique du Nord. Le trait religieux remonte à l'ancienne Égypte encore, connu par exemple de la scène »Akhenaton et sa famille se prosternant devant le disque solaire d'Aton«,¹⁰ et jusqu'aux dernières traces du culte du Soleil. Même lorsque le »sole radiante« prend la forme du motif »fiori a petali«, c'est-à-dire lorsque, sous l'influence du processus sus-mentionnée, s'opèrent les mutations d'une nature en l'autre — on peut toujours retrouver le cheminement originel et les arrêts chemin faisant d'un territoire à l'autre, comme par exemple sur les bas-reliefs de Thèbessa (antérieurs à l'an 508) (T. 19: 3) ou sur le stucage des arcades de la basilique d'Euphrasius à Poreč¹¹ ainci-que sur un relief lombard, fort barbarisé (T. 19: 4). Au demeurant, c'est par le caractère qu'obtiennent en Afrique du Nord les combinaisons de l'entrelacs et des motifs hérités des arts hellénistique et romain que le style dit »de Thèbessa« est connu.

Le chemin nord-africain par lequel cette composante de l'art pénètre jusqu'à l'Adriatique septentrional peut-être pourrait être exploré aussi d'une manière qui n'a pas été usitée jusqu'ici. Par exemple: recherche de certaines

visites du Musée Stéphane Gsell, Alger 1957) fig. 17.

¹⁰ A. Erman, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum* (Tübingen 1923) fig. 149.

¹¹ A. Šonje, *Gli stucchi della Basilica Eufrasiana di Parenzo, Felix Ravenna*, fasc. 44 (giugno 1967) fig. 2, 5, 6.

possibilités de pénétration de l'art wisigothique »barbare« à Ravenne par le sol africain également. L'exemple que je puis citer maintenant n'est peut-être pas le plus heureux — une effigie métallique en relief trouvée en Sicile (T. 14), mais avec toutes les traces de provenance orientale et, qui plus est, nord-africaine — mais il est à même par son style d'encourager les investigations dans ce sens. Comparé au point de vue style avec l'ornementation du tombeau de Théodoric à Ravenne — il ne laisse aucun doute sur sa filiation et son sens magique. Et l'une et l'autre représentent les »yeux magiques«, sans égard au fait que l'une est anthropomorphe, et l'autre géométriquement stylisée. Ces »yeux«, lorsqu'ils pénètrent dans l'art mérovingien, comme par exemple sur la représentation du Christ entre deux anges sur le reliquaire de Saint Lindger, dans l'église Saint-Lindger à Essen-Werden, du VIII^e siècle (T. 15), ou dans l'art lombard, comme par exemple sur le Christ crucifié sur une croix à Santa Maria in Valle (T. 17), ne changent rien à la stylisation.

D'autres exemples de la pénétration de l'orientalisme par l'Afrique du Nord sont plus certains. A Hippone-la-Royale, l'actuelle Anaba en Algérie, un panneau décoratif du proscenium est orné de vingt fleurons en forme d'octogone.¹² L'espace compris entre eux est rempli d'une bande combinée avec une grecque, symbole des cultes stellaires en Orient. Cette plinthe est datée du I^{er} siècle, mais un peu plus tard on trouve la même représentation sur un calcaire lacuneux à Duklja (Doclea) Monténégro (T. 6: 1). Duklja était, à l'époque des Vespasiens, un municipe et l'un des centres de la province de Dalmatie, si bien que sa liaison avec l'Afrique du Nord peut être conçue aussi sous une ligne directe. Un fragment de mosaïque dans la même manière dans le sacello di San Vitale du temps de Galla Placidia, c.-à-d. du deuxième quart du V^e siècle (T. 7: 1), indique combien longtemps ce motif demeure inchangé. Il ne changera pas non plus lorsqu'il sera repris par les Lombards — par exemple, sur un fragment de pluteus au Museo del Sannio de Bénévent, de la première moitié du IX^e siècle (T. 7: 2).

Il a été question déjà de l'emprunt du fond blanc des mosaïques de Ravenne à San Severo d'un même mode d'ornementation à Santa Constanza, ce qui est également une manière orientale. L'Afrique septentrionale, qui jusqu'ici a été traitée le plus souvent comme une province romaine ou byzantine, constitue une très importante étape sur la voie de l'Orient à l'Occident, ou bien, concrètement, vers l'art de Ravenne. Par rapport aux métropoles ou aux centres d'un grand cercle artistique, ces étapes n'avaient pas à nos yeux de prestige quant aux possibilités d'apporter quelque contribution à l'art. Mais l'exemple que je vais montrer maintenant — l'identité des motifs et de la technique d'exécution des mosaïques à Cherchell (T. 1: 2; 3; 6: 2; 20) en Algérie avec ceux de San Giovanni Evangelista de Ravenne (T. 5) déjà cités — nous persuade que même des mosaïstes ravnennates aussi tardifs n'hésitaient pas à se rallier à des innovations d'Afrique. Ces exemples montrent bien qu'il importe, et comment! de prendre aussi en considération les chemins »barbares« par lesquels sont venus d'Orient dans la contrée en question, maints motifs, et avec eux la force vitale avec laquelle l'art de l'Adriatique septentrional a été régénéré.

¹² E. Marec, *Hippone-la-Royale* (Alger 1950) fig. 41.

Orientalne prvine v umetnosti ob severnem Jadranu

Avtor obravnava regionalno in časovno spreminjanje nekaterih umetnostnih motivov, ki so prišli iz Orienta v severnojadranski prostor. Ob tem se kritično dotakne doslej veljavne doktrine, da so bili ti elementi importirani samo po direktni poti iz Orienta. Po široki analizi metamorfoz, ki so jih ti motivi doživeli, je avtor prišel do prepričanja, da se je severnojadranska umetnost bogatila tudi po poti čez Balkan in čez severno Afriko.

Najprej je po njegovem mnenju treba priti do prepričanja, da umetnostno snovanje v času od poznorimskega cesarstva do predromanike ni bilo barbarstvo, kot nekateri tožijo, temveč da to kompozitno umetnost lahko kot enakovredno postavimo ob stran vzvišeni in čisti klasiki.

Ravenska umetnost je namreč potem, ko je cesar Honorij prenesel sedež iz Rima v Raveno, skušala nadaljevati antično rimsko tradicijo. In ko je pod Justinijanom postala bizantinska »cesarska umetnost«, ter po prihodu Ostrogotov bila steber vse dotlej zaničevane »barbarske umetnosti«, je tako navsezadnje postala trdna vez med Vzhodom in Zahodom, ker je odprto sprejemala enako zahodne kot bizantinske elemente.

Naivno je misliti, da so ti vplivi prihajali naravnost iz Palestine ali iz Bizanca. Če bi tako mislili, bi si zaprli možnost racionalne razlage številnih tujih pojavov v tej umetnosti. Danes že celo lahko dokažemo, kaj vse se je teh elementov oprijelo na poti čez Balkan ali čez severno Afriko.

Vse od helenizma pa do danes sta oba umetniška tokova, »uradni« in »ljudski« prevzemala in vsak po svoje asimilirala motiv preraščanja rastlinskih elementov v človeške ali živalske figure. Toda malokdo je opazil tudi prevzemanje barbarizmov v visoki umetnosti. Pleteničje in trakovno okrasje ima svoj izvor že v Mezopotamiji. Motiv gordijskega vozla je bil živ od Sumerijcev do bronaste dobe na Siciliji in tja do srednjega veka v Puli, prevzelo pa ga je tudi krščanstvo.

Motiv izraščanja antropomorfnih figur iz drevesa ali kite zelenja je prišel v krščanstvo z rimskih nagrobnikov — na primer v mavzolej Galle Placidie in po istem zgledu tudi v rodovno drevo Jessetovo v srbski genealogiji Nemanjičev iz 14. stol. Prevzeli in preoblikovali so ga že prej Iliri. (najdišče: Plevlja, Črna gora). Po nekem podobnem motivu na vazi iz Taranta izrašča iz vinjete le glava z napisom AYPA (= Zephyr), kar naj bi morda pomenilo blagodejni vetrič in radosti onostranstva. V nadaljnjem razvoju nadomesti človeško glavo krogla ali križ.

Podobno preobrazbo so doživljale gube pri obleki na reliefih, in to v Palmiri, v severni Afriki, na Balkanu, v Dalmaciji in v severni Italiji. To je postalo kamnoseška moda, izposojena pri orientalskih, delno celo pri predkrščanskih religijah. Takšna abstraktna ornamentika je še posebno zaživel v dobi ikonoklastičnih bojev v bizantinskem kulturnem krogu. V tem sta se izoblikovali dve veji — klasična, ki poudarja tudi tanjše gubice, druga pa vidi le velike. In prav prva je postala najbolj »barbarska« v langobardski umetnosti (Sv. Janez Evangelist, Čedad), in se prav osupljivo ujema s paleokoptsko (Haulta). Isto tehniko zasledimo še na nagrobniku v Zenici, pri kamelarju iz severne Afrike in v Puli (cerkev sv. Tomaža iz 11. stol.). Enakšen razvoj kot na reliefih so gube doživljale tudi na mozaikih (Evropa na mozaiku, ki predstavlja Jupitrove Ljubezni in na freskah v Dečanih). Medtem ko so klasične draperije z občutkom presojnosti namigovala na goloto, je ikonoklazem s pobijanjem polnosti in plastičnosti, dematerializiral naravo. In prav

ta transcendentizem je ustrezal krščanskemu spiritualizmu. Tako je v tedanjem umetnostnem boju imel pomembno vlogo tudi »barbarizem«, ki je nehote poduhovljal krščansko umetnost od 7. do 12. stoletja.

Orientalni motiv sonca na kolesih ali na vozu je doživljal enako usodo. Že v starem Egiptu je ta motiv nosil religiozni pečat. Preobrazba pa je šla od sonca z žarki do sonca s cvetnimi listi, torej je tudi sonce dobilo docela drugo naravo. Primeri: Tebesi — Evfrazijeva bazilika v Poreču — Sicilija — Teodorikov mavzolej. Motiv z »magičnimi očmi« v kleščnem frizu je geometrično stilizirani antropomorfní motiv »magičnih očí« s Sicilije. Prišel pa je prav tako iz Orienta preko severne Afrike.

Listni motiv v obliki rozete (cveta) srečamo tako v severni Afriki kot v Duklji, in tudi v Raveni je bil še sprejemljiv.

Bela podlaga mozaikov v Raveni je tudi nedvomni izposodek iz Orienta.

Navedeni primeri dokazujejo, kako pomembno je, da pri iskanju izvora umetnostnozgodovinskih motivov upoštevamo tudi »barbarske« poti, po katerih so prihajali orientalski umetnostni motivi na Zahod, in kako pomemben je delež severne Afrike in Balkana v umetnostnem snovanju severnojadranske umetnosti.