

## ZOOMORFNÉ PRVKY V ĽUDOVEJ DEKORATÍVNEJ TRADÍCIÍ (Kultúrnohistorický kontext)

OLGA DANGLOVÁ

*Mgr. Olga Danglová, CSc., Ústav etnológie SAV, Jakubovo nám. 12, 81364 Bratislava, Slovakia*

The writer deals with zoomorphic elements which occupied key position in Slovak decorative expression. She suggests that they had grown from magic, mythic and historical roots and iconographic traditions, which helped keep their symbolic codes together. Despite the fact that the original meaning of these codes had long vanished, their visual representations preserved their vigour throughout centuries.

**Kľúčové slová:** ľudová dekoratívna tradícia, zoomorfná ornamentika, motívy jeleňa, baránka, barana, hada, koňa, leva, ryby, jednorozca.

**Key words:** folk decoration tradition, zoomorphic ornamentation, motifs of stag, lamb, ram, snake, horse, lion, fish and unicorn.

Zvieratá boli odpradáva prírodnou súčasťou sveta, ktorý človeka obklopoval. Boli nebezpečné, ale zároveň človeku nápomocné. Boli zdrojom potravy a predmetom lovu. Stelesňovali niektoré ľudské vlastnosti, ale i vlastnosti, ktoré sa zdali byť obdivuhodné a nedosiahnuteľné, silu, mrštnosť, rýchlosť, schopnosť lietať. I preto sa stali predmetom kultu a mágie. Hoci sa nikdy presne nedozvieme, prečo sa praveký človek – autor paleolitických malieb a rytín, ktorých početné ukážky sa zachovali na stenách jaskýň objavených vo Francúzsku, Španielsku – rozhodol namaľovať na steny svojich skalných príbytkov bizónov, mamutov, kone a celú plejádu ďalších zvierat, náznaky svedčia, že zámerom bolo kultové uctievanie. Praveký človek-lovec pravdepodobne veril, že zviera znázornené maľbou, kresbou, rytinou dokáže zaručiť úspech lovu. Iste k tomu pristúpil i moment radosti z kreácie, zo schopnosti zobrazit' videné, z dekoratívneho účinku, ktorý vyvolali kresbami ozdobené steny.

Ak by sme chceli odkryť kultúrnohistorické stopy zoomorfných motívov v ľudovej dekoratívnej tradícii na Slovensku a spôsob ich navrstvovania, nesmieme vynechať stopu vedúcu k antickej tradícii. Privedie nás k odhaleniu náznakov vzdialenej obsahovej spätosti ľudového ornamentu s antickou symbolikou. Zvieratá sa v antickej mytológii často spájali s nadprirodzeným, božským, boli výrazom božského zjavenia, symbolom božstva,

i preto v zobrazeniach často vystupovali v spojitosti s božstvom. Ženské antické bohyne, grécka Héra, rímska Junóna boli spodobované v sprievode páva, ktorý už v antike asocioval krásu a pýchu. Had sa objavoval v námetoch a zobrazeniach ako symbol zla a temnoty. Preto boli bohovia Herkules a Apolón znázorňovaní práve s súboji s hadom, drakom. Na druhej strane bol had aj symbolom pozitívnej sily, plodnosti a obnovy života, a preto sa stal atribútom Dia. V ľudovej predstavivosti a ornamentálnych zobrazeniach sa niekedy stretne so zoomorfnými prvkami v súvislostiach a významoch blízkyh antickej symbolike. Sú to pravdaže vzdialené ohlasy.

Ďalšou kultúrohistorickou vrstvou, ktorá výrazne ovplyvnila európsku i našu ľudovú dekoratívnu tradíciu, bola kresťanská ikonografia a symbolika. V mnohom nadviazala na antické dedičstvo. Ak sa vrátíme k príkladu hada, ten bol podľa biblickej interpretácie opäť reprezentantom zla, predstaviteľom pokušenia a hriechu. V kresťanskom umení stelesňoval diabla a zobrazoval sa ako drak s hadími údami. V známej, často opakovanej situácii, Panna Mária šliape na hada, symbolizujúceho hriech a zlo. Na druhej strane, v inej významovej súvislosti, mohol had nadobudnúť i pozitívne črty. Ak bol napríklad ovinutý okolo stromu života, znázorňoval múdrosť a dobrotivosť. V ľudovej dekoratívnej tradícii najväčšiu obľubu získalo zobrazenie hada v súvislosti s biblickým príbehom o Adamovi a Eve. Podobných príkladov adaptácie biblických zlomkov by sa našlo množstvo.

V stredovekom umení mal vo vzťahu ku kresťanskej, najmä zoomorfnej symbolike značný význam spis, ktorý vznikol okolo roku 200 pod menom *Physiologus*. Bol to spis, ktorý by sa dal charakterizovať ako prírodovedno-náboženský. V duchu ranostredovekých predstáv sa v ňom príroda vysvetľovala a zdôvodňovala cez prizmu náboženského videnia. Kniha bola preložená do viacerých jazykov a obsahovala množstvo ilustrácií, ktoré zohrali významnú úlohu pri formovaní a utvrdzovaní zoomorfných symbolov a ikonografických schém. Na *Physiologusa* v neskorších storočiach nadviazali tzv. bestiáriá – z lat. beštia – div, zviera, knihy, v ktorých sa zvieracie vlastnosti alegoricky interpretovali a karikovali ako vlastnosti ľudskej. Bestiáriá nestavali na prírodovedných klasifikáciách a opisoch zvierat. Skutočnosť a fantázia sa v nich zlievali. Reálne zvieratá – had, jeleň boli popisované vedľa bájných, neskutočných, fantastických – jednorožec, fénix. Podstatné boli morálne analógie, ktoré sa odvodzovali od dobrých alebo zlých zvieracích vlastností. Zvieratá ako nositelia dobrých vlastností stelesňovali Cirkev, Krista, ako nositelia zlých vlastností spodobovali diabla a hriech.

Zvieratá ako personifikácie ľudských charakterových vlastností – Istivosť – liška, sila a majestát – lev sa stali súčasťou európskej tradície zvieracích Ezopových bájok, ktorá pretrvala od stredoveku prakticky až po súčasnosť. Na našom území sa ilustrované mravoučné príbehy zachovali v podobe unikátnych renesančných tlačí, pochádzajúcich z Prostějovskej tlačiarne z roku 1586. Podobné renesančné drevorezy neskôr používala Škarniclova tlačiareň v Skalici, z jej dielne vyšli i početné tituly určené pre široké ľudové vrstvy. Napokon i v slávnom Komenského svete obrazov – *Orbis Pictus*, ktorý vyšiel v Levočskej tlačiarňi v r. 1685, zaujíma svet zvierat významné miesto (*Encyklopédia Slovenska* VI.:1982, 83; Kovačevičová, S.: 1974, 23,24).

Ako vidno z predchádzajúceho, pripisovanie vlastností a z nich vychádzajúcej symboliky určitým zvieratám, sa formovalo v priebehu stáročí a postupne sa utvrdzovalo a vrasťalo do predstáv, písaného slova i vizuálnej kultúry.

Určujúci pre ľudovú ornamentálnu tradíciu bol vplyv historických slohov. Už od čias renesancie sa presadzoval takmer masovou formou prostredníctvom vzorníkov, ktoré sa začali objavovať a šíriť na talianskom, francúzskom a nemeckom teritóriu. Od roku 1527 vyšli v Benátkach tri vzorníky – Taglienteho, Yoppuinov a Vavassoreho, ktoré okrem iných

obsahovali i zoomorfné motívy. Najsilnejší vplyv na dekoratívne umenie v krajinách strednej Európy mal vzorník Johanna Sibmachera *Schon Neues Modelbuch*, publikovaný v Norimbergu r. 1597. Sibmacher vniesol do svojho vzorníka aj impulzy z heraldiky, ktorej podstatnou zložkou boli i zoomorfné elementy. Vzorníky nadobudli v Európe značnú obľubu, vyšli v pôvodných i prepracovaných mutáciách a ovplyvnili charakter vzorovania nielen textilného dekóru, ale prostredníctvom šablón a foriem prenikli aj do iných remeselných odvetví – medovníkárstva, kovospracujúcich remesiel. Stopy vedúce k renesančným vzorníkom možno vysledovať v dekoratívnych formách na našom území ešte v 20. storočí (Pražák, V.:1939, 71-100).

V používaní zoomorfných prvkov v ľudovej ornamentálnej tradícii sa dá zistiť i sprostredkovaný vplyv heraldiky, ktorá značnou mierou prispela k utvrdeniu a zovšeobecneniu zoomorfných motívov. Zavedenie erbov v Európe súviselo s križiackymi výpravami v 11. a 12. storočí a s rozvojom inštitúcie rytierstva a poriadania rytierskych turnajov. Družiny šľachtických bojovníkov sa medzi sebou odlišovali erbami. V Uhorsku sa rytierstvo rozvinulo v 13. stor. v spojitosti s bandériami – jazdeckými vojenskými oddielmi, vedenými šľachtou. Od 13.-14. storočia sa erby začali používať aj pri označovaní miest. Heraldické zoomorfné zobrazenia, aj vo svojich historicky neskorších verziách, sprítomňovali stredoveký svet mystiky, alegórií, symboliky. K niektorým z nich sa viazali povesti, cez ktoré presvitala až archaická vrstva totemického odvodzovania rodu od zvieracích predkov (Fügedi, M.: 1993,13).

V priebehu vývinu sa heraldické znaky a zoomorfné motívy, ktoré ich sprevádzali, začali objavovať na najrozličnejších predmetoch každodenného použitia, nábytku, textíliách, pričom sa do popredia čoraz viac dostával ich dekoratívny kontext. V 17. a 18. stor. prenikli i do remeselných výrobkov, určených pre meštianske a neskôr zámožnejšie roľnícke vrstvy (Fügedi, M.: 1993, 14). V tejto fáze našli na Slovensku najsilnejšie zastúpenie v maľbe na keramike.

Ďalej sústredíme pozornosť na jednotlivé zoomorfné prvky, také, ktoré v ľudovom dekoratívnom prejave nadobudli stabilnú pozíciu. (Zo zorného uhla vynecháme motív vtáka, ktorému už bol na stránkach Slovenského národopisu venovaný osobitný príspevok: Danglová, O.:1998, 411-429.) Budeme sa snažiť priblížiť a naznačiť ich pôvodné magické, mýtické, historické korene, ikonografické tradície, ktoré boli tmelom symbolických kódov zoomorfných prvkov. A hoci tieto kódy postupom vývinu stratili svoj pôvodný význam a zmysel, je zaujímavé, s akou vytrvalosťou sa po stáročia udržala pri živote ich vizuálna podoba.

## **JELEŇ**

Ušľachtilé, mrštné zviera spanilého vzhľadu, považované za kráľa lesov. Zviera, okolo ktorého sa v priebehu histórie sústredilo množstvo mýtov, povestí, legiend, obyčajov a čarov. Svojím zjavom upútalo už človeka prehistorickej doby a stalo sa pravdepodobne už vtedy súčasťou jeho magického sveta. Svedčia o tom prehistorické rytiny a jaskynné maľby z južného Francúzska, kde medzi prevažujúcimi námetmi lovných zvierat, ku ktorým patrili bizóni, kone, mamuti, nájdeme i jeleňa, dokonca zobrazenia človeka s maskou jeleňa. Predpokladá sa, že sa tieto obrazce zrodili a rozvíjali v súvisi s lovom, mohli byť spomienkami na lov alebo magickou prípravou na lov (Pijoan, J.: 1977, 9-33).

Viacere európske a ázijské kultúry pripisovali jeleňovi zázračné vlastnosti. Bol pre nich kultovým, totemickým zvieratom. Podľa predstáv euroázijských stepných národov sprevá-

dzal duše zomrelých na druhý svet. Preto sa stal pre nich jedným z najčastejších a najobľúbenejších figurálnych námetov. Starovekí prírodovedci tvrdili, že jeleň dokáže svojím dychom vyhnať zo skrýše hada, potom ho rozdupe kopytami a požrie. Na túto predstavu nadviazala zrejme neskoršia kresťanská symbolická interpretácia, podľa ktorej jeleň zabíjajúci hada signalizoval víťazstvo dobra nad zlom (Fügedi, M.:1993, 77).

Antický človek oceňoval mrštnosť jeleňa, jeho ťažkú ulapiteľnosť a bystré zmysly. Zvolil si ho preto za reprezentanta jedného z piatich zmyslov – sluchu a jednej zo štyroch cností – obozretnosti. Zaradil ho medzi atribúty antických bohýň lovu – gréckej Artemis a rímskej Diany (Encyklopédia antiky 1974: 79,80,144).

V staroveku a stredoveku bol jeleň obetný zvieraťom. Zámerom obete boli zrejme plodonosné a apotropajné ciele. Skutočné živé obete boli postupne nahradené figurálnym pečivom, ktoré sa u časti západných Slovanov pieklo na hody (Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska: 1995, I., 218).

Jeden z významov jeleňa v kresťanskej symbolike možno odvodiť z Dávidovho biblického žalmu: “Ako jeleň baží po tečúcej vode, tak baží po tebe moja duša”, ktorý sa v kresťanskej liturgii viazal ku krstu. V symbolickom spojení tak jeleň znamenal dušu pokrsteného, alebo stelesňoval samotnú kresťanskú vieru. Z toho je potom zrejmé, prečo bol obraz jeleňa pijúceho z prameňa tak častým námetom na kaplnkách, kde sa vykonával krst. (Takács, B.: 1986, 72; Fügedi, M.: 1993,78). Ďalší význam nadobudol jeleň v alegorickom spojení, podľa ktorého jeleň – Ježiš Kristus bol poraziteľom hada – satana.

Kresťanské legendy zachytávali jeleňa i v ďalších symbolických kontextoch. Skutočnosť, že jeleň každoročne obnovuje parošie, sa stala podkladom analógie o obnove krstom. Z tejto analógie vychádzali i legendy zo života svätcov – Eustacha a Huberta. Dej prvej legendy sa odohrával v Grécku v 7. storočí: pohan Placidus sa stretne pri poľovačke s jeleňom so žiariacim krížom medzi parohmi. V jeho živote to znamená kajúcny obrat ku kresťanskej viere. Pri krste prijme meno Eustachius. Príbeh sa neskôr v 15. storočí situoval do Holandska a stal sa základom rozšírenej legendy o svätom Hubertovi, patrónovi poľovačky, poľovníkov, poľovníckych spolkov a streleckých združení, ktorého v zobrazeniach sprevádza jeleň so svietiacim krucifixom na hlave. 3. november – deň svätého Huberta sa podnes oslavuje veľkou poľovačkou (Peesch, R.: 1981, 130, 131). V dekoratívnom umení západnej Európy sa často jeleň s krucifixom objavoval samostatne pod názvom Hubertov jeleň.

Aj v rozprávkach a legendách známych na území Slovenska vystupuje biely jeleň s krížom medzi parohmi, s hviezdou na čele a na hrudi ako zázračný jeleň, pomocník človeka v nešťastí. Podľa ďalších interpretácií a zobrazení jeleň, nesúci v papuli halúzky s listami alebo žaludmi, navodzujúcimi asociácie na strom života, prináša omladenie, ozdravenie a dlhý život. Týmto interpretáciám je blízke i chápanie jeleňa ako symbolu mužskej potencie.

V strednej a západnej Európe bola a doposiaľ je pozícia jeleňa výlučná i tým, že jelenie parohy patria k najžiadanejším loveckým trofejám. Hony na zver, poľovačky boli statusovým symbolom šľachtickej vrstvy. Už v 16. a 17. storočí si zámožná šľachta zriaďovala poľovnícke revíre, letohrádky a poľovnícke zámky, kde zhromažďovala a stavala na obdiv svoje lovecké trofeje. Na Slovensku boli takéto zámky medzi inými v Betliari, Plaveckom Podhradí, Rozhanovciach, Slovenskom Mederi, Topoľčiankach. Poľovnícke scény, lovná zver, spomedzi nej najmä jelene, sa stali častým námetom žánrovej maľby (Teren, Š., Rusina, I., Molnár, L.: 1988, 156-187). Neskôr, najmä v 19. a I. polovici 20. storočia, si tento námet obľúbili i nižšie sociálne vrstvy.

Relatívne často sa figúra jeleňa využívala v heraldike. Uhorský šľachtický rod Pálffyovcov, ktorý mal svoje panstvá na území Slovenska, mal vo svojom erbe skáčuceho jeleňa

a drevené koleso. I to mohol byť jeden z vizuálnych prameňov, ktorý ovplyvnil prítomnosť jeleňa ako motívu v ľudovej ornamentike.

V ľudovom dekoratívnom umení Európy získal jeleň uplatnenie v rôznych materiáloch a technikách. Stretáme sa s ním prakticky všade v textilnom dekóre – na tkaninách, výšivkách, kobercoch. Silne je zastúpený v ruskej výšivke, kde vytvára jednak charakteristické geometrické kompozície, založené na lomených líniiach, vychádzajúcich z tvaru rohov, jednak zvláštne archaické obrazce kreslené mäkkými líniami, v ktorých vystupujú dva symetricky proti sebe postavené jelene spojené jedným pozdĺžnym telom (Maslova, G. S.:1978, 74-79). Patrí k častým figurálnym motívom maľby na hrnčiarskych a fajansových tanieroch predovšetkým nemeckej a rakúskej proveniencie. V nemecky hovoriacich krajinách tvoril súčasť dekóru maľovaného nábytku. Symetricky vpletený do hustého rastlinného dekóru vystupoval ako centrálny motív kazetovo usporiadanej kompozície (Fügedi, M.: 1993,80, Bossert, H. TH.: 1968, tab.11, 18). Jeleň bol po stáročia i obľúbeným motívom textilnej ornamentiky, objavoval sa vo vzoroch orientálnych hodvábov a brokátov, v rytmicky pásovo usporiadaných vzoroch renesančných tkanín. V tejto podobe ho prevzalo prostredníctvom vzorníkov i cechov tkáčstvo na území Uhorska. Malonyay D. v publikácii Palóc múvészete uvádza ilustráciu bakačínu z Bazinboli, známeho tkáčskeho centra bratislavskej župy. Bakačín je husto pokrytý pravidelným pásovým vzorom s leitmotívom jeleňov a laní, rytmicky vrastených do štylizovanej rastlinnej kompozície, z ktorej sa dá dešifrovať strom života. Zoomorfne figúry sú usporiadané v pásoch raz hlavou hore, raz hlavou dole (Malonyay, D.: 1922, obr. 82). M. Fügedi konštatuje, že vzory v podobnom duchu ale zjednodušenom podaní zdedili a prevzali v 19. a 20. storočí remeselní tkáči, produkujúci pre vidiek a ženy, ktoré tkali pre vlastnú potrebu (FÜGEDÍ, M.:1993,83). Z územia Slovenska sme však príklady tohto druhu nezaznamenali.

Zato vo výšivke sú príklady motívu jasne preukázateľné a stopy opäť vedú k vzorníkom renesančnej a barokovej doby. Zdobný prvok stojaceho alebo ležiaceho jeleňa je zastúpený napr. v Sibmacherovom vzorníku z roku 1597. Takmer kópiou prevzatej predlohy zo vzorníka Sibmachera je výšivka v sieti, pochádzajúca pravdepodobne z 18. storočia, ktorej reprodukciu publikovala E. Toranová vo svojej knihe Výšivky minulých storočí.<sup>1</sup> Prítom to nie je ojedinelý príklad. Doklady podobných zobrazení na sieťovaných vložkách z Gemera, Spiša, pochádzajúcich zo 17. , 18., ale i 19. storočia nájdeme aj v depozitároch



1. Naivne ornamentalizujúco podaná figúra jeleňa. Detail je súčasťou rozsiahlejšej kompozície pozostávajúcej z rastlinných prvkov a motívu monštrancie. Stonkový a plochý steh červenou a bielou bavlnenou niťou na konopnom plátne. Plachta na posteľ. Horná Krupá. Koniec 19. stor. SNM Martin, i.č. 1562/K.

Néprajzi múzea v Budapešti a Slovenského národného múzea v Martine. V ďalšom vývine ľudovej výšivky sa pôvodne symetricky riešený renesančný obrazec dvojice jeleňov postupne uvoľňoval a prispôboval po štýlovej i technologickej stránke okoliu rastlinnej kompozície (obr. 1).

Motív jeleňa našiel uplatnenie i vo vzorovanej modrotlačí. Zvlášť obľúbený bol na nemeckom teritóriu, ale nájdeme ho i medzi vzorkovými formami, používanými a zhotovovanými na Slovensku. V modrotlačiarскеj dielni v Hranovnici napr. ešte v 1. polovici 20. storočia tlačili vzory, ktoré boli kombináciami žánrových výjavov poľovníckych scén s charakteristickými modrotlačovými motívmi šachovníc, stromčekov, vtákov. Predloha vzorovej formy, vyrobenej priamo v Poprade-Velkej bola pravdepodobne českej proveniencie.<sup>2</sup>

Dielňa v Hranovnici tlačila v prvej polovici 20. storočia pre odberateľov zo Spiša i ďalší druh modrotlačového vzoru s motívom jeleňa. Výrobcom formy bol opäť hranovnický rezbár. Charakterom dekóru to však už bola forma vyslovene ľudová, nezávislá od predlôh modrotlačiarских foriem, ktoré dodávali na Slovensko profesionálni výrobcovia z Čiech. Preukazovala čitateľnú nadväznosť na výšivkovú ornamentiku.<sup>3</sup>

Dá sa predpokladať, že pečenie medovníkov v tvare jeleňa bolo motivované kresťanskou symbolikou. Svedčí o tom i rezbárska forma pochádzajúca z rožňavskej dielne, kde sú pod figúrou jeleňa iniciálky Ježiša Krista (Fügedi, M., 1993, 80). Napokon samotný rozvoj medovníkárstva súvisel s protireformáciou. Medovníky boli žiadaným artiklom púťi a jarmokov, ktoré zohrávali významnú úlohu v sociálnom a náboženskom živote 17. a 18. storočia (obr. 2).

Prvé stopy zobrazenia jeleňa na keramike siahajú do obdobia stredoveku. Bežiaci, skáčuci jeleň patril k obľúbeným zdobným prvkom stredovekých kachlíc (Fügedi, M., 1993, 91). Značné uplatnenie našiel o storočia neskôr v habánskej keramike. Najskôr, ako o tom svedčia doklady zo 17. storočia, sa maľoval na plochách stien hranatých fľaškovitých nádob, neskôr od 18. storočia na tanieroch a džbánoch ako ústredný alebo sprievodný motív dekoratívnej kompozície. Varianty motívov jeleňa na fajansových tanieroch a misách svedčia o majstrovskom narábaní so štetcom. Kresbový obrys zachytáva figúru jeleňa s maximálnou úspornosťou, zároveň s obdivuhodným citom pre realizmus. Jeleň je zachytený v ľadnom skoku, behu, pootočení. Pohyb tela zvierata je v dokonalej súhre s nepokojnými, ohýbajúcimi sa líniami rastlinného dekóru, ktorý ho obklopuje (obr. 3).

Motív jeleňa sa stal súčasťou ornamentálnej skladby i v ľudovom rezbárstve. Najčastejšie mal kresbový charakter, bol rytý nožíkom a podaný v jednoduchom primitívnom náznačkovom. Postava bola väčšinou zobrazená jednotlivo alebo spolu s ďalšími zvieracími figúrami, nie už na renesančný spôsob v symetricky usporiadanej dvojici podľa centrálnej osi s ústredným motívom stromu života. V takejto podobe bol jeleň, ako jeden spomedzi ostatných ďalších prvkov, včlenený do celku skladby geometrického alebo rastlinného dekóru na valkách a mangľovacích piestoch. Na starších pamiatkach z konca 18. a začiatku 19. storočia ho možno nájsť i v susedstve sakrálnych motívov – najčastejšie iniciálok Panny Márie, Ježiša Krista. Podobne po technologickej i kresbovej stránke postupovali pri zobrazovaní figúry jeleňa rezbári-pastieri pri dekorovaní predmetov z dreva, najmä palíc. Pri tom sa niekedy snažili obrazom jeleňa navodiť situáciu poľovníckej scény (obr. 4).

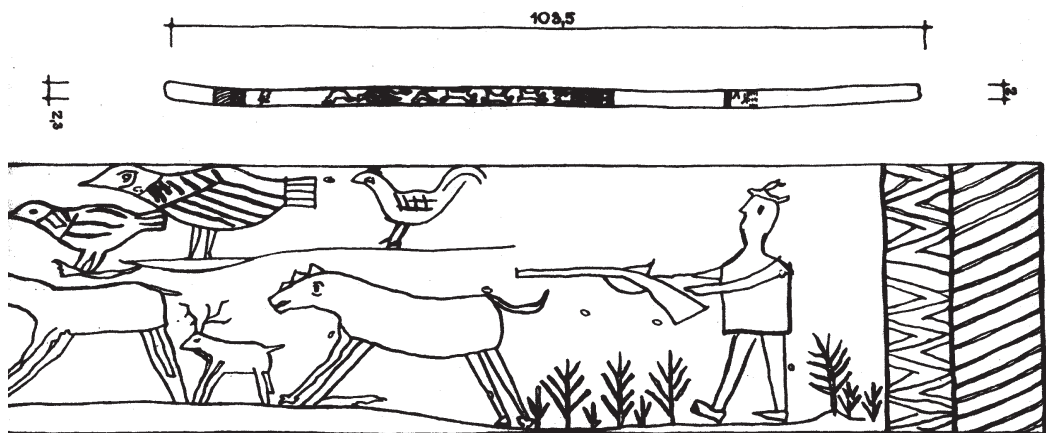
Motív jeleňa sa objavoval aj v náročnejšej rezbárskej zdobnej technike – reliéfnej rezbe. Zaznamenaný je ako jeden z dekoratívnych prvkov na pastierskych hudobných nástrojoch – fujarách a vyskytuje sa i v repertoári zoomorfných foriem na syry, ktoré vyrezávali pastieri na spôsob negatívneho reliéfu.<sup>4</sup> Najvýraznejší je však na črpačkách, malých drevených nádobkách lyžicového tvaru, ktoré používali na pitie vody pastieri, poľovníci, les-



2. Medovníková forma slimákovitého tvaru s centrálnym motívom jeleňa v kruhovom rámcí. Jemná, precízna reliéfná rezba naznačuje, že bola vyrobená pre mestských konzumentov. Banskoštiavnická dielňa. 19. stor. Néprajzi múzeum Budapešť, čís. neg. 80955.



3. Motív bežiacoho jeleňa. Fajansový tanier. Západné Slovensko. Začiatok 19. stor. SNM Bratislava, i.č. E 5521.



4. Jeleň ako súčasť jednoducho vykreslenej loveckej scény so strielajúcim poľovníkom, honenou zverou a stromčekmi naznačujúcimi les. Rytá výzdoba z pastierskej palice. Archív grafickej dokumentácie, SNM Martin, čís. neg. 96840.

níci a drevorubači. Boli súčasťou osobnej výbavy, nosili sa upevnené za pásom. Majiteľ a výrobca črpačky bol spravidla jedna a tá istá osoba.

## BARÁNOK – AGNUS DEI

Symbolika vzťahujúca sa na baránka, je odvodená z jeho charakteristiky ako tvora pros-tého, nevinného, trpne znášajúceho usmrcovanie. Baránok bol obetným zvieraťom v sta-roveckých obradoch Blízkeho východu, v religijných sviatkoch a svadobných obradoch Rimanov. Spaľovanie jahniat a baranov praktizovali vo svojich kultových zvykoch Židia. Pôvodná skutočná obeť sa neskôr stala v kresťanskom svete symbolom Kristovej smrti ako zástupnej obete za ľudstvo. Podnes ju pripomína i zvyk jedenia jahňacieho alebo kozľacieho mäsa na Veľkú noc (Forstner, D., 1990, 257, 258).

V kresťanskom umení západného rítu patrí zobrazenie baránka k najstarším a najfrek-ventovanejším symbolom Krista. Podnetom jeho utvrdenia, uchovávanania a častého opako-vania v cirkevnej výšivke, mozaike, rytom dekóre v kameni a dreve bolo nariadenie pá-peža Sergiusa I. zo 7. storočia, podľa ktorého sa pri prijímaní mala odriekať modlitba “Baránok Boží, ktorý snímaš hriechy sveta, odpusť nám naše viny” (Takács, B., 1986, 49). V cirkevnom umení východného rítu sa motív baránka objavuje len zriedka. V roku 692 synoda v Konstantinopole vydala zákaz jeho zobrazovania.

Na pomerne zložitú symboliku Agnus Dei nadväzuje ikonografická viacznačnosť. Jest-juje viacero typov a viacero atribútov prítomných v zobrazení: Baránok má okolo hlavy svätožiaru, čo symbolizuje obeť, ale zároveň i oslavu Kristovho víťazstva. Baránok, naj-častejšie sediaci, drží kríž, z rany na boku mu vyteká krv, ktorá sa zachytáva v kalichu – to je zas pripomienka Ukrižovania. Pridaním cirkevnej zástavy ku krížu sa symbol Ukrižova-nia transformuje do symbolu Vzkriesenia. Baránok, obvykle so zviazanými nohami, je jedným z darov pastierov pri scénach Narodenia Krista. Symbolizuje jeho budúcu obeť. Starokresťanské umenie zobrazovalo apoštolov ako dvanásť oviec s Baránkom Božím upros-tred (Hall, J., 1991, 76).

Je pochopiteľné, že zobrazenie baránka, ktorého podstata bola zviazaná s náboženskou interpretáciou, zdôrazňujúcou raz súvislosti Kristovej obete, inokedy Kristovho víťazstva a Vzkriesenia, sa uplatňovalo v krajinách Európy, ako i na našom území predovšetkým na predmetoch, používaných pri bohoslužbách – nádoby, kalichy, cirkevné textílie, alebo v inom kontexte súvisiacom s religiozitou – formy na pečenie oblátok, medovníkov, veľ-konočných koláčov. Pritom si motív Agnus Dei neprisvojila len katolícka, ale i reformova-ná cirkev.

K značnému rozšíreniu motívu opäť prispeli rozsiahlo distribuované renesančné vzor-níky. Ak porovnáme baránka uverejneného v Sibmacherovom vzorníku z r. 1601 so zoo-morfným vzorom výšivky v sieti z 18. storočia, pochádzajúcej z Horného Uhorska, teda z dnešného územia Slovenska – výšivka sa nachádza v múzeu v Ostrihome medzi pred-metmi deponovanými v tzv. Ipeľskej zbierke, vidíme, že sú takmer identické. Nadväznosť vzoru výšivky v sieti na predlohu je priamočiara (Fügedi, M., 1993, obr. 208, 209). Vyplý-va to iste z charakteru technológie – vzor sa reprodukoval pomocou počítania voľných a plných okienok predlohy a prenášal sa na sieť. Podobným spôsobom sa realizoval i v tka-nej podobe na bakačinoch z 15. a 16. storočia (Bobrovsky, I., 1975, 182, 186). Baránok ako súčasť vzorovania technologicky založeného na počítaní nití a ôk v sieti je vykreslený podľa renesančnej “mustry” najčastejšie v postoji dvoch proti sebe stojacich zvierat, dr-žiacich kríž so zástavou. Kompozícia je rytmicky členená kvetinovým krom alebo talian-



skou vázou, ktoré dotvárajú priestor medzi zoomorfnými prvkami. Alebo je zvieracia figúra centrom rastlinnej kompozície, z ktorej vyrastajú úponky ukončené kvetmi. Vo vývinove mladšom, dalo by sa povedať “ľudovejšom” spôsobe adaptácie motívu, vytvárajú zoomorfné figúry, radené jedna za druhou v pravidelných odstupoch, obrátené jedným smerom, disciplinovaný pásový vzor (obr. 5).

O tom, že sa baránok v ľudových poverových predstavách značne zakorenil, svedčí na Slovensku i zvyk jedenia jahňacieho alebo kozľacieho mäsa na Veľkú noc, pečenie veľkonočného koláča v tvare baránka, zdobeného polevou z cukru a vaječného bielka, napodobňujúcou bielu srst', tvarovanie ovčích syrov do podoby veľkonočného baránka, používanie paškálovej sviečky s motívom baránka.

## BARAN, ČAP

Archeologické pozostatky dokazujú, že v staroveku patril k uctievaným zvieratám. Pravdepodobne bol symbolom sily – vychádzalo sa zrejme z asociácie barana ako vodcu stáda a z vedomosti o údernej sile jeho rohov. Mohol to byť dôvod, prečo niektorí grécki bohovia prevzali na seba práve podobu barana. Bol i symbolom plodnosti, vo zverokruhu spadá znamenie barana na začiatok jara, čas rozpuku, bujnenia vegetácie. Rovnako ako baránok patril k obetným zvieratám. Jeho hlava sa často objavovala v gréckom a neskôr i v rímskom umení na chrámových dekoráciách, oltároch ako reflexia na barana ako rituálnu obeť (Forstner, D., 1990, 258; Lewis, P., Darley, G., 1986, 24, 25).

Baran ako obetné zviera sa spomína i v biblickom príbehu o obetovaní Izáka. Boh prikázal Abrahámovi obetovať syna Izáka, aby vyskúšal jeho vieru. Keď Abrahám zviazal Izáka, položil ho na oltár a vytiahol nôž, zjavil sa anjel a zadržal Abrahámovi ruku so slovami: “Poznal som, že si bohabojný, lebo si mi neodoprel svojho vlastného syna.” Nato sa Abrahám pootočil a zbadal barana, uviaznutého v kroví. Vzal ho a obetoval miesto svojho syna. Podľa biblickej interpretácie Abraháмова obeť znamenala predobraz ukrižovania, obetovania Krista Bohom Otcom. Príbeh zachytený v Biblii sa stal námietom kresťanského umenia a ustálil do stereotypnej ikonografickej schémy, podľa ktorej je Abrahám zobrazený s nožom v ruke, niekedy s druhou rukou zakrývajúcou Izákovi oči. Izák kľací alebo leží. Anjel zadržuje Abrahámovi ruku a zároveň ukazuje na barana. V takejto podobe zachovali figurálny výjav i sieťované vložky z antipendíí, z ktorých najstaršie pochádzajú zo 17., mladšie z 18. a 19. storočia (obr. 6). Tradovaním sa zobrazenie námietu nevyvíjalo. Zachovalo si takmer nezmenenú podobu. Svedčia o tom exempláre, ktoré sa zachovali v depozitári Slovenského národného múzea v Martine a Iparmúvészeti múzea



5. Baránky radené za sebou v pásovej kompozícii, pod nimi zajačiky. V priestore pod baránkami dvojica hadov – grifov. Krížiková výšivka na konopnom plátne. Kútna plachta. Viničné. Rok 1897. SNM Martin i.č. 25767.



6. Biblický motív Obetovanie Izáka s motívom barana ako zámennej obete. Sieťovaná vložka z antipendia. Gemer. 17. stor. SNM Martin, i.č. 16945.



7. Súboj baranov. Dekoratívny účinok plastiky spočíva v zrkadlovom obraze dvoch oproti sebe stojacich, do seba zaklinených zvieracích postáv. Detail z črpáka detvianskeho typu. Stredné Slovensko. Nedatované. SNM Bratislava, i.č. E 2776.

v Budapešti. Takmer všetky pochádzajú z Gemera, prípadne zo Šariša (Stehlíková, M., 1966, 73; Recehízmészék, 1982, 11).

Zobrazenie baránka a barana v ľudovom umení niekedy na prvý pohľad splýva, baránok je však vo väčšine prípadov spodobovaný v ustálenej schéme nadväzujúcej na biblickú symboliku, s príznačnými atribútmi – svätožiarou, zástavou a krížom. Z celkom odlišných pohnutí pramení spodobovanie baránkov, baranov a oviec v pastierskom rezbárstve. Pastieri sa celkom prirodzene pri zdobení pastierskych hudobných nástrojov, predmetov, náradia inšpirovali dôverne známymi situ-

áciami každodenného života a vo svojich rezbárskych výtvoroch stvárňovali žánrové výjavy alebo aspoň náznaky žánrových výjavov pasenia, dojenia oviec.

Hlava barana so špirálovite zahnutými rohmi svojím tvarom priamo inšpirovala k dekoratívne využitiu. V 18. storočí bola všeobecne rozšíreným architektonickým prvkom, tvoriacim súčasť slohovej výzdoby exteriéru a interiéru domu, nábytku. Do tvaru baranej hlavy sa formovali rúčky keramických a kovových nádob (Lewis, P., Darley, G.:1986, 25). Podobným spôsobom využívali baranie hlavy i pastieri pri dekorovaní palíc, ktorým pripisovali značný, často magický význam. Verilo sa, že strata, ukradnutie palice mohli spôsobiť škodu pastierovi i jeho stádu. Pastieri si preto palice radšej nekupovali, ale sami zhotovovali (Komorovská, M.: 1987, 18). Pastieri pri rezbe vyvinuli osobitný schematický spôsob stvárňovania zoomorfného motívu. Do podoby baranej hlavy vyrezávali najmä rúčky ovčiarskych palíc hákovitého tvaru, ktoré okrem opory a ochrany slúžili predovšetkým na chytanie oviec. Rúčky hákových palíc tzv. "kratáčov", ktoré používali detviaski pastieri, boli ukončené hlavou kozla, alebo kozy. Tvar háku sa dosahoval naseknutím alebo ohnutím prútu v procese rastu, alebo sa pri tvarovaní palice využívali prírodné hrčové útvary, koreňové deformáty, nepravidelnosti a rany v dreve, ktoré sa potom dotvárali do zoomorfného podoby. Rozšírenie hákových palíc sa viazalo na južnejšie položené oblasti Slovenska a Podkarpatskej Rusi a plynule nadväzovalo na používanie podobných druhov palíc na území Maďarska. V horských oblastiach Slovenska používali pastieri valašky alebo kyjakovité palice.

Výtvarne iným spôsobom bol motív barana, ovce, capa, kozy riešený pri dekorovaní úch stredoslovenských črpákov (obr. 7). V stredoslovenskom regióne sa tradícia zdobenia úch črpákov zvieracími postavami rozvinula do skutočného rezbárskeho majstrovstva, vynikajúceho i v kontexte európskej ľudovej výtvarnej tradície. Zoomorfné motívy na uchách črpákov boli pôvodnejšie a staršie ako neskoršie zložitejšie figurálne kompozície vykresľujúce život a prácu na salaši. Medzi prvými motívmi, ktoré si pastieri vybrali, boli pochopiteľne ovca a pes, zvieratá, ktoré mali pre nich najväčší význam. V 19. storočí a na začiatku 20. storočia boli zobrazované značne schematicky a staticky, niekedy nezrozumiteľne, takže nebolo jasné, o aké zviera vlastne ide, až neskôr sa spôsob stvárnenia stal realistickjším a dynamickejším a zvieratá boli zachytené v skutočnej situácii – ovca s jahniatkami, ovca lížuca soľ, ovca pri dojení, strihanie ovce a.i.

Ako samostatné plastiky patrili ovce k najčastejším zvieracím figúram, tvoriacim súčasť betlehemov. V maľovanej podobe boli zachytené na maľovaných prospektoch – papierových pásoch pomaľovaných pastierskymi výjavmi, ktoré sa umiestňovali na čelo dosky, kde bol rozložený betlehem. Tieto tzv. maľované salaše patrili k výtvarným špecifikám stredoslovenskej oblasti, ich výskyt sa koncentroval do okolia Banskej Štiavnice a Banskej Bystrice, teda do oblasti s rozvinutým ovčiarskym. Pritom autormi plastík i maľovaných pastorálnych scénok boli baníci a betlehemy sa umiestňovali počas Vianoc predovšetkým v baníckych domácnostiach (Plicková, E.:1982).

## HAD

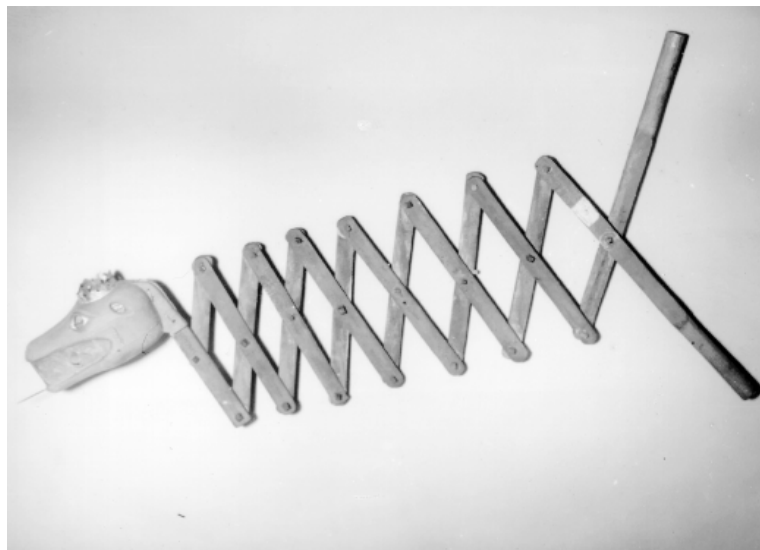
Význam hada ako univerzálneho symbolu siaha k počiatkom kultúrnych dejín. Podľa verských predstáv rôznych národov stelesňoval božstvo a démonické sily. Bol posvätným zvieratom uctievaným pod rôznymi menami, v rôznych situáciách. Paleta jeho významov bola mnohoznačná a protichodná. Pre Egypťanov stelesňoval duše predkov – ozdoby hláv faraónov boli preto formované na spôsob pripomínajúci hada. Podobné symbolické pred-

stavy evokoval u Slovanov. V ľudovom prostredí na Slovensku sa ešte donedávna biely alebo šedý had považoval za domáceho hada, ochráncu domu. Sídlil pod ohniskom, prahom alebo stolom a jeho pôvod sa odvodzoval z duše prvého gazdu, ktorý žil v novopostavenom dome a po smrti sa stal jeho ochranným démonom. Jeho prítomnosť bola zárukou prosperity domu a hospodárstva (Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska I.: 1995, 157,158).

V antických mýtoch a zobrazeniach had vystupoval v scénach boja so smrťou ako symbol zla a temnoty – Herkules hrdúsi hadov, Apolón zabíja hada – draka Pythóna. Zároveň i ako pozitívny symbol životnej sily – atribút boha Dia, plodnosti a obnovy života – v súvisi s gréckou bohyňou úrody Athénou. Skutočnosť, že had periodicky stráca a obnovuje svoju kožu, navodzovala predstavu znovuzrodenia a vyliečenia a spájala sa s bohom lekárstva Asklépiom, znázorňovaným s palicou ovinutou hadom. Asklépiov kult prevzali Rímania, rozšíril sa v rímskych provinciách a ako o tom svedčia predmetné pamiatky, ujal sa aj v ostatných krajinách Európy. Had skrútený do kruhu s chvostom v papuli bol zas astrálnym znakom. Spodoboval večnosť a spájal sa s bohom Saturnom, zosobňujúcim čas a s Janusom, bohom nového roku.

Východiskom kresťanskej symboliky hada ako reprezentanta pokušenia, hriechu, kacírstva bol biblický príbeh o Adamovi a Eve, rajskej záhrade a hadovi nabádajúcom odtrhnúť zakázané jablko zo stromu poznania. V tomto zmysle je had spodobením satana. Aj v kresťanskom umení nadobúda diabol črty draka s hadom obkrútenými údmi. Panna Mária šliapúca na hada naznačuje prekonanie hriechu, porážku protestantizmu, v podobnom význame je had znázorňovaný pri päte kríža. Zatiaľ čo had, znázornený spolu so stromom poznania, symbolizuje diabla, ovinutý okolo stromu života nadobúda pozitívne črty – stesňuje múdrosť a dobrotivosť (Cooper, J.C.: 1986, 160-165; Hall, J.: 1991, 149; Lewis, P., Darley, G.:1986, 276). Vplyv kresťanských legiend sa odrazil i v ľudových predstavách o hadovi pokušiteľovi. Satan v podobe hada zvedol Adama a Evu na priestupok voči božiemu zákonu. Za svoj hriech boli Adam a Eva vyhnaní z raja a ich potomstvo bolo zaťažené dedičným hriechom. Motív Adama a Evy, často zobrazovaný v ľudovom umení, sa objavuje i vo vianočnej hre chodenia s hadom, ktorého hlavnou rekvizitou je rozťahovací had, zhotovený z drevených doštičiek. Na hlave mal zvyčajne korunku, do ktorej sa nastokovala horiaca sviečka a na jazyku mal napichnuté jablko (Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska I.: 1995, 157,158) (obr. 8).

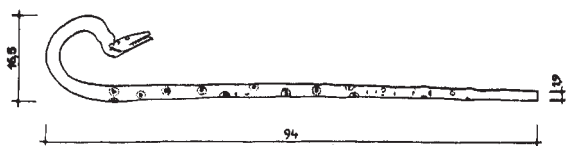
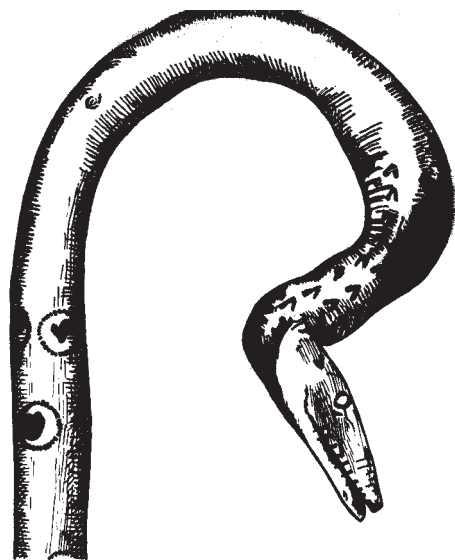
Ludia žijúci v spätosti s prírodou, zvlášť pastieri pri pasení stád, mali možnosť pozorovať hada v prirodzenom prostredí. Budil dojem tajomného zvierata pre svoj vzhľad, slizké hladké telo, vlnivý mrštný pohyb, hypnotizujúci pohľad, život v skrýšach a nebezpečné jedovaté uštipnutie. Možno i preto hral významnú úlohu v poverových predstavách pastierov a pastieri -rezbári ho často a s obľubou zobrazovali v presvedčení, že palica s obrazom hada nadobudne magickú silu. Podľa zistení A. Václavíka držadlo palice formované do tvaru hada evokovalo autoritu a odkaz predkov. Podobný výklad prítomnosti motívu hada na pastierskej palici nebol ohraničený územím Slovenska, bol známy aj v iných krajinách Európy a vzťahoval sa aj na artefakty nesúvisiace s pastierstvom. V Tirolsku bol napr. had ako symbol predkov zobrazovaný na svadobných paliciach (Václavík, A.:1938, 63,64). Pozitívne stanovisko k hadovi vychádzalo aj z poverovej predstavy o hadovi ako ochrancovi ohniska. Keďže ohnisko bolo centrom domu, had prinášal šťastie i jeho obyvateľom. Aj preto sa v zbierkach európskeho ľudového umenia stretáme s predmetmi, formovanými do tvaru hada alebo vyznačenými obrazom hada s korunkou, ktoré nejakým spôsobom súviseli s ohniskom, varením na ohnisku (Peesch, R.: 1981, 138). Had s korunkou bol i podľa interpretácie ľudových rozprávok bytosťou prinášajúcou šťastie.



8. Rekvizita dreveného rozťahovacieho hada, používaná pri vianočnej obchôdzke. Slovensko. Nedatované. SNM Martin, i.č. 13145.

9. Rúčka palice tvarovaná v podobe hadej hlavy. Banská Štiavnica. Nedatované, SNM Martin, čís. neg. 96301.

10. Palica dekorovaná reliéfne tvarovaným telom hada, vinutom ponad rytý antropomorfný a zoomorfný dekór. Liptovský Trnovec. Nedatované. SNM Martin, čís. neg. 126246.





11. Črpačka s uchom v tvare hada zvinutého do kľbka. Nádobka zdobená plochým reliéfnym rastlinným dekórom. Telgárt. Zo zbierky J. Jankó z r. 1897. Néprajzi múzeum Budapešť, i.č. 10375.

Iný spôsob vysvetlenia prítomnosti motívu hada na paliciach vychádza z jeho chápania ako zápornej bytosti. Podľa kresťanských predstáv bol symbolom diabla. Zobrazením hada, diablovho spojenca bolo možné diabla prekabátiť, predísť jeho intrigám a zlu. Huculi verili, že palica, ktorou zabije človek na jar hada, získava čarodejnú moc a dá sa pomocou nej odvrátiť ladovec. Zvláštna moc sa pripisovala kožiam, získaným z hadov, zabitých pred sviatkom sv. Juraja (Václavík, A.:1938, 60-67). Základom námetu legendy o sv. Jurajovi je zabitie draka symbolizujúceho zlo a pohanstvo. I to by mohol byť jeden z dôvodov, prečo medzi muzeálnymi pamiatkami na Slovensku, ale i v iných európskych krajinách – Srbsku, Španielsku nájdeme palice potiahnuté hadou kožou a množstvo palíc tvarovaných alebo dekorovaných do podoby hada.

Na druhej strane záznamy rozhovorov D. Malonyaiho, uskutočnené začiatkom 20. storočia s maďarskými pastiermi, svedčia o tom, že už vtedy rezbári vysvetľovali prítomnosť motívu hada na paliciach celkom prozaicky. Motív používali jednoducho preto, lebo ho poznali, alebo preto, že sa im zdal dekoratívne výrazný a už zďaleka ho bolo vidno (Malonyay, D.:1912, 116) (obr. 9, 10).

Hra a s telom hada je výtvarne najpútavejšia a rezbársky najdotiahnutejšia pri tvarovaní úch črpačiek, kde je had najčastejšie riešený ako samostatná plastická figúra. Telo nádoby je väčšinou zdobené plytkou reliéfnou rezbou (obr. 11).

Osobitým spôsobom je riešený motív hada na severoslovenských črpákoch. Na najstarších formách je zachytená podoba ochranného mýtického hada s korunkou. Korunka je niekedy nahradená výčnelkom, výbežkom zdobeným vruborezom. Schematické štylizované riešenie výčnelku zvädza k rozmanitým interpretáciám, podľa ktorých je výčnelok

považovaný raz za hrebeň kohúta, inokedy konskú hrivu alebo páviu korunku (Komorovská, M.: 1982,20, 21). Motív hada sa vývinom schematizoval, fragmentarizoval a časom stratil svoj pôvodný vzhľad i symbolický význam.

Ojedinele sa motív hada objavuje aj na iných predmetoch dekorovaných rezbou – pastierskych fujarách alebo piestoch – daroch lásky. Názvom “hádk”, “hadia cesta” sa často označovali vlnovkovité, cikcakovité vzory v textilnom, rezbárskom, keramicom dekóre.

## KŔN

V kultúrach mnohých národov bol kŔn kultovým zvieratom, ambivalentným symbolom slnka, mesiaca, života a smrti, múdrosti, ušľachtlosti a ďalších pozitívnych vlastností. Bol posvätným zvieratom mnohých antických, slovanských a germánskych bohov. Kone ťahali triumfálne vozy mytologických postáv. V najznámejšej súvislosti, vychádzajúcej z gréckej mytológie, vystupoval ako okridlený kŔn Pegasus – symbol slávy. Známe zvolanie zo Shakespeara: “Kráľovstvo za koňa” vystihuje jeho výnimočné postavenie medzi zvieratmi. Pre kráľov, šľachticov, bojovníkov bol v minulosti jedinečným pomocníkom v boji a v rýchlej preprave z miesta na miesto. Z toho sa vyvinul i zvyk klásť koňa do hrobu spolu s jazdcom, ktorý prevzali Slovania od Avarov. Od antiky sú známe jazdecké sochy, pomníky a obrazy zachytávajúce kráľov a vodcov v sedle na koni, riadiacich bitku. V kresťanskej ikonografii je ako jazdec na koni spodobený svätý Juraj zabíjajúci draka – diabla.

V staroveku boli kone i obetnými zvieratmi, zabíjali sa, spaľovali alebo hádzali do vody. Značne bola rozšírená viera, že konská hlava alebo lebka skrýva v sebe ochrannú moc, dokáže odvrátiť zlé sily, živelné pohromy, choroby dobytku, prináša šťastie (Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska, I.: 1995, 269). Pravdepodobne tu možno hľadať vysvetlenie, prečo sa v európskej výtvarnej tradícii objavuje tento zoomorfný motív ako architektonický prvok. Hlava koňa, alebo najčastejšie dve odvrátené konské hlavy zobrazené z profilu, sa umiestňovali na štítoch domov. Forma zobrazenia mala pritom svoje konštrukčné opod-



12. Ucho črpáka profilované rezbou naznačujúcou hlavu koňa. Párnica. Koniec 19. stor. SNM Bratislava, čís. neg. 28553.



13. Črpák východoslovenského typu s uchom ozdobeným zoolo-  
morfným motívom. Spiš. Zo zbierky Otta Hermana z r. 1898.  
Néprajzi múzeum Budapešť, i. č. 16163.

spolu s inými predmetmi z dreva vyrábali pastieri v zimných mesiacoch, keď mali viac voľného času. Ich výskyt bol sústredený do regiónu Liptova. Práve tu sa uchá črpákov tzv. severoslovenského typu stvárnili podobným plošným doštičkovým spôsobom a zoolo-  
morfné riešenie ucha sa vyvinulo pravdepodobne zo štylizovanej hlavy predstavujúcej hada, draka, k štylizovanej hlave koníka (obr. 12).

Koník ako dekoratívny motív patril k archaickým spôsobom zdobenja úch črpákov v škandinávskych krajinách a v Rusku. Takto zdobené črpáky sa nepoužívali každodenne, boli určené výlučne pre obradové a rituálne príležitosti. V celkom inej podobe, plasticky zachycujúcej už nielen časť, ale celé telo zvierata, sa motív koňa uplatňoval na východoslovenských črpádoch zo začiatku 19. storočia, pochádzajúcich z okolia Spišskej Novej Vsi. V Néprajzi múzeu v Budapešti sú črpáky tohto druhu zastúpené v zbierke Otta Hermana z roku 1898 s lokalitou výskytu Námestovo. Pravdepodobne pochádzali z dielne jedného autora. Nesú stopy charakteristického, takmer individuálneho rukopisu výraznej rezbárskej osobnosti. Boli vytvorené s obdivuhodným citom pre plastické stvárnenie jednotlivých motívov i celej kompozície, dômyselne sa odvíjajúcej od oblúka ucha črpáka (obr. 13). Neprerušená tradícia rezbárstva v spišskej obci Závadka zachovala tento typ výroby a výzdoby črpákov do súčasnosti (Komorovská, M.:1982,19).

Koník, jazdec na koni patrili k častým námetom v repertoári medovníkárskych figurálnych tém. V podobe husára na koni boli ohlasom, reminiscenciou na jazdecké sochy vodcov. Zachytávali bojovníkov sediacich na koni v hrdinskej pozícii. Medovníky v tvare koníkov a husárov patrili k obľúbeným spomienkovým darčekom, hračkám, ktoré sa nosili chlapcom z jarmokov ( obr. 14).

statnenie. Hlavy dekoratívne ukončovali prekrížené trámy domového štítu. Kôň ako architektonický prvok bol známy najmä na území obývanom nemeckým etnikom, vyskytoval sa však aj v iných oblastiach Európy. Na Slovensku nebol rozšírený.

Na podobnom princípe rezbárskeho tvarovania profilovania odvrátených konských hláv sa vyrábali aj svietniky. Pozoruhodné je putovanie motívu a napokon i celého spôsobu realizácie formy po rôznych krajinách Európy. Doposiaľ nie je známe miesto, ktoré by mohlo byť epicentrom výroby, ani nie sú známe spôsoby šírenia tohto druhu svietnikov podomovým obchodom či prevzatím formy z predkreslenej predlohy. So svietnikmi stojacimi na štyroch nohách ukončených konskými hlavami sa stretáme v Nórsku, Slavónsku, Maďarsku (Bossert., Th.: 1962, tab. 6,14, tab. 33, 12). Na Slovensku ich



Motív koňa a jazdca, vkomponovaný do bohatej figurálnej skladby prelamovanej rezby na operadlách lavíc a stoličiek bol výrazným špecifikom Novohradu. Vyskytoval sa na operadlách lavíc a stoličiek v maďarských i slovenských obciach bývalej župy. Meno autora rezieb je známe. Bol ním chýrny rezbár Ján Bertók, pôsobiaci ako výrobca v 80. rokoch 19. storočia v obci Piliny.

Od 18. storočia, obdobia najväčšieho rozkvetu maľby na západoslovenskej fajanse, sa dedičstvo pôvodne habánskeho spôsobu dekorovania rastlinnou ornamentikou začalo prelínať s inými druhmi podnetov zvonka, inšpirovaných drevorezovými, tlačnými, neskôr litografickými obrazmi. Maľba nadobudla miestami až naratívny charakter, začali sa v nej uplatňovať figurálne motívy alebo celé výjavy s figurálnymi motívmi, medzi ktorými získalo uplatnenie i zobrazenie koňa. V jednoduchšom schematickejšom podaní, nesúcom kresbový vplyv drevo-rezných predlôh, sú na keramických tanieroch, džbánoch vykreslení jazdci, husári na koňoch. V zložitejších figurálnych kompozíciách, ktoré začínajú byť nezávislé od zaužívaných dekoratívnych schém, vystupujú v realistickjších situáciách pri orbe, tahaní voza, bitevných a loveckých scénach.



14. Forma na medovník v tvare konika. Stredné Slovensko. Nedatované. Archív Ústavu etnológie SAV, i.č. 2474.

## LEV

Vo všeobecnosti ho v rôznych kultúrnych prostrediach považovali za kráľa zvierat. Pre jeho vlastnosti – silu, odvahu, pýchu, vznešenosť, majestátnosť získal v symbolike prvoradé miesto. Verilo sa, že je natoľko bdely a ostrážitý, že nikdy nezavrie oči, dokonca ako mláďa prichádza na svet s otvorenými očami. Z toho pochádzala nadväznosť leva na solárnu symboliku. Podľa starovekých predstáv bol stelesnením Boha, božskej moci. Výrazom toho sú podnes levy na bráne v Mykénach, držiace stĺpy slnka. Podľa islamských a egyptských mýtov bol ochrancom proti diablu, aj preto sa skulptúry spodobujúce strážiaceho leva umiestňovali pri vstupných dverách, bránach, schodiskách, studniach. Staroveký človek asocioval obraz boja leva s hadom s bojom dobra s zlom.

Kresťanstvo zaujalo k postave leva a jeho zobrazovaniu ambivalentný postoj, podľa toho, či lev využíval svoje vlastnosti v pozitívnom alebo v negatívnom kontexte. V negatívnych súvislostiach vystupoval ako krvilačný zlý démon, diabol. Tak ho zobrazovalo ranokresťanské umenie. V pozitívnych súvislostiach spodoboval Kristovo vzkriesenie. Interpretácia nadväzovala na príbeh zachytený v stredovekých bestiáriách, podľa ktorého malé levičatá ležia tri dni po narodení mŕtve, pokiaľ ich neprivedie k životu vlastným

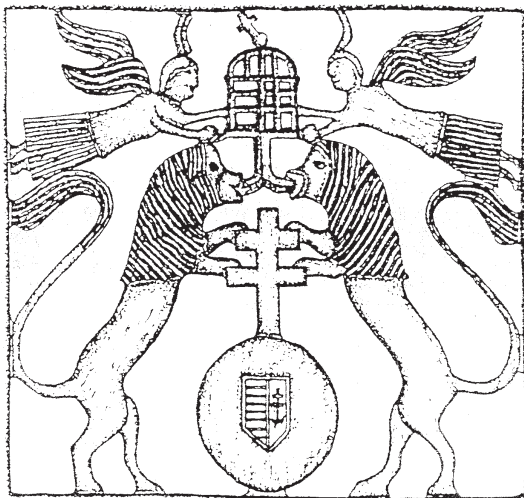
dychom otec lev. Ďalšia pozitívna súvislosť čerpala z kresťanskej legendy, opisujúcej leva ako zviera spiace s otvorenými očami. Physiológus v bdelosti a ostražitosti leva videl alegóriu: “Takto spí Telo Pána na kríži, po jeho pravici ho však stráži Boh Otec.” (Fügedi, M., 1993, 102). V narážkach na tieto súvislosti sa figúra leva samostatne alebo ako súčasť ornamentálnej kompozície zobrazovala na náhrobníkoch, kazateľniciach, kostolných vstupoch, hlavicích stĺpov (A keresztény művészet lexikona, 1986, 251; Lewis, P., Darley, G., 1986, 189).

Atribúty leva – moc, vznešenosť, sila ho predurčili k symbolike víťazstva i v heraldickom aspekte. Stal sa favorizovaným emblémom imperiálnych vlád, často sa vyskytoval v erboch európskych šľachtických rodov, prisvojili si ho ako znak českí kráľi, podnes je znakom českého štátu. Ako heraldické zviera je väčšinou silne štylizovaný, spodobený vždy z profilu ako vzpínajúci sa alebo kráčajúci, najčastejšie v pozícii dvoch proti sebe stojacich zvierat.

Heraldické spodobenie leva si osvojili v strednej Európe i cechy ako vzor pre svoje emblémy. Nájdeme ho na cechových artikulách – písomnostiach právne dokladajúcich existenciu cechu, symbolizujúcich legálnosť a česť cechu, cechových pečatiach a insígniách – predmetoch, vyjadrujúcich prestíž cechu, ktoré sa používali pri reprezentácii cechu navonok. K takýmto predmetom patrili zvolávacie tabule, ktorými sa ohlasovali cechové schôdze, cechové truhlice, slúžiace na ukladanie písomností cechu, zástavy, cechové nádoby, ktoré sa používali pri cechových zábavách a hostinách. Najmä na cechových nádobách – džbánoch, črpákoch, tanieroch, pokáloch, ktoré na Slovensku vyrábali Habáni, sa heraldický symbol s motívom leva objavuje veľmi často. Oproti sebe stojace levy držia v labách cechový znak, ktorý upozorňuje na charakter remesla znázornením špecifických výrobkov a výrobných nástrojov. Nad znakom, v duchu prepisu heraldickej predlohy, môže ale nemusí byť spodobená koruna. Jasná nadväznosť cechových emblémov na heraldiku šľachtických rodov vychádza pravdepodobne zo skutočnosti, že príslušníci cechov sa v Uhorsku považovali za privilegovanú sociálnu vrstvu. Svedčí o tom i fakt, že často patrili k drobnej vidieckej šľachte (Nagybákay, P.: 1965, 175; Fügedi, M.: 1993, 105) (obr. 15). Prítomnosť leva na cechových predmetoch mala ešte ďalšie opodstatnenie. Bol to dôkaz, že ide o “majsterštuk” – špičkový remeselný výrobok. Musel ho zhotoviť tovariš, ak chcel dokázať svoju zručnosť a spôsobilosť stať sa členom cechu (Nagybákay, P.: 1965, 359). V niektorých prípadoch nadobudlo zobrazenie leva na habánskych nádobách a tanieroch predovšetkým dekoratívny zámer.

Figúra leva upútala i rezbárov – pastierov, ako o tom svedčia i niektoré príklady plastickej rezby úch črpákov. V pestrom repertoári zoomorfných plastík patrila však lev skôr k zriedkavejším. Motív leva s odkazom na heraldickú predlohu dvojice levov nájdeme i na palóckych pastierskych nádobách, najmä črpačkách. Dá sa rozpoznať i v bohatej figurálnej rezbárskej prelamovanej výzdobe operadiel a stoličiek, ktorá sa rozvinula na prelome storočia a stala sa obľúbenou a rozšírenou v maďarskej i slovenskej časti bývalej Novohradskej župy (obr. 16).

Početné variácie motívu dokladajú i pamiatky orientálnych textílií, byzantských hodvábov a brokátov, kde bola dvojica levov spodobená vedľa stromu života, prípadne v sprievode ďalších zvierat – jeleňa, vtákov. Motív figuroval i v repertoári renesančných vzorníkov, uplatňoval sa najmä v tkanom dekóre a v takejto podobe sa stal známym i v ľudovom prostredí. Tkaniny so vzorom leva boli produktom predovšetkým talianskych a nemeckých tkáčskych dielní. Na území Uhorska, kde k výsadám cechového tkáčstva patrila i možnosť uplatňovať figurálny dekór, dvojica levov so stromom života uprostred našla svoje



15. Pečať garbiarskeho cechu s heraldicky poňatou dvojicou levov a znakmi garbiarskeho remesla. Sabínov. 19. stor. Ilustrácia prevzatá z *Etnografického atlasu Slovenska*.

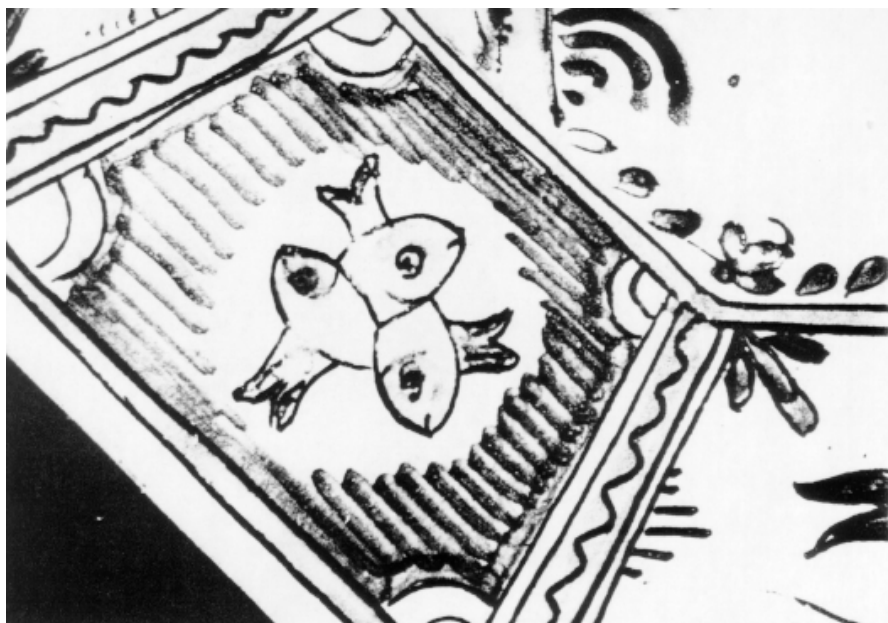
16. Dvojica levov držiaca korunovačné jablko. Nad hlavami levov anjeli so štátnym znakom Uhorska. Autorom rezby je Pál Lorinc. Novohrad. Prelom 19. a 20. stor. Ilustrácia podľa Fügedi, M.: 1993, obr. 145.

miesto v škále zoomorfného vzorovania bakačínov zo 17. storočia a ojedinele i v historickej výšivke (Fügedi, M., 1993, 116-119).

## RYBA

So zobrazením rýb sa stretáme už v pravekých kultúrach. Svoje zastúpenie mali napr. v egyptskej mytológii a umení. V predkresťanskej dobe bola ryba symbolom plodnosti, života, jeho neustáleho odovzdávania, pokračovania (Fügedi, M., 1993, 135). Pri konštruovaní symbolu sa zrejme vychádzalo z asociácie o nezvyklej plodnosti rýb. V kresťanskej symbolike znamenala krst, pričom veriaci boli považovaní za rybičky – “pisciculi” a krstiteľnica v latinčine “pisciana” znamenala rybník. Okrem toho písmeňá gréckeho slova ryba tvoria začiatkové písmeňá gréckych slov Ježiš Kristus Boží Syn Spasiteľ. Ryba sa tak stala aj symbolom Krista a ako taká sa objavovala už na pamiatkach starokresťanského umenia. Tri ryby s vzájomne prepojenými telami a chvostami do tvaru trojuholníka boli symbolom svätej Trojice, božej prozreteľnosti. Podobné typy vyobrazení sa objavovali už na starokresťanských krčahoch, používaných pri krste. Ich možným predobrazom by mohli byť i zobrazenia troch rýb s jednou hlavou a jedným spoločným okom, nachádzajúce sa na egyptských fajansových čašiach (Forstner, D., 1990, 298).

Zvláštne postavenie medzi rybami mal delfín. V antike sa považoval za múdreho sprievodcu bohov a dobroprajného sprievodcu človeka. V Biblii sa spomína v spojitosti s príbehom o Jonášovi, ktorého prehltila “veľká ryba”. Rybu v tomto kontexte predstavovala v zobrazeniach morská obluda alebo delfín. Zobrazenie delfína sa stalo zvlášť obľúbeným v období renesancie. Delfín sa objavoval ako architektonický prvok, ako súčasť dekoratív-



17. Trojica do seba zaklinených rýb. Malba z keramického taniera F. Kostku. Stupava. Prvá pol. 20. stor. SNM Martin, čís. neg. 5730.

nej kompozície, ktorej obmeny prinášali renesančné vzorníky. Podľa nich bol delfín spodobený v charakteristicky renesančnom dekoratívnom riešení proti sebe stojacej zoomorfnej dvojice, v strede ktorej bol umiestnený kvetinový ker. Odkazom na renesančnú predlohu tohto typu je antipendium zo 17. storočia z územia Slovenska (Fügedi, M., 1993, 136).

Ryba sa v európskej tradícii spájala s pôstom, bola znakom pôstneho obdobia. Objavovala sa preto najmä na tanieroch, misách, nádobách používaných v období pôstu. Niektoré nádoby ako celok, napr. pekáče, formy na perníky, v Čechách a Sliezske formy na maslo boli tvarované do podoby ryby. Ryby – perníky sa dávali do daru pri svadbe alebo pri príležitosti Nového roku (Peesch, R., 1981, 138; Schmidt, L., 1976, 20) (obr. 17).

V dekoratívnej tradícii na Slovensku patrila ryba k málo frekventovaným motívom. Zriedkavo sa objavovala v malbe na keramike v spomínanej forme troch vzájomne do seba zaklinených rýb – trojice v jednom ako symbolu svätej Trojice, alebo ako vírbel znázorňujúci pomocou zvieracích tel krúživý, vírivý pohyb, ktorým sa naznačoval večný kolobeh, pohyb času. Ojedinele sa vyskytovala ako dekoratívny motív v rezbárstve.

## JEDNOROŽEC

Bájne zviera s jedným rovným, alebo špirálovite skrúteným rohom, s telom podobným koňovi. Tak znázorňovali jednorožca Egypťania a Peržania, pre ktorých bol symbolom čistoty. Prakticky od staroveku až po 17. storočie ľudia verili v jestvovanie jednorožca ako skutočnej bytosti. Nemecký prírodovedec W. Müller bol ešte roku 1826 presvedčený o je-

ho reálnej existencii v dávnej minulosti. Odvolával sa pritom na nálezy afrických jaskynných malieb, zachycujúcich podobne vyzerajúce zvieratá. Z anatomickeho hľadiska sa však dnes považuje jestvovanie takýchto zvierat za vylúčené. Africké jaskynné maľby zachycujú pravdepodobne nosorožcov alebo zebry. Zaujímavé je, že i Physiologove opisy jednorožca ako monštruózneho zvierata pripomínajú črty nosorožca.

V stredovekom a kresťanskom umení patril jednorožec k často spodobovaným zvieratám. Od 12. storočia figuroval v zobrazeniach rajskej záhrady Edenu ako jeden z množstva zvierat obklopujúcich Adama. Kresťanská symbolika ho adaptovala napriek falickým asociáciám v súvisi so starovekou legendou o panenskej bohyni matke, podľa ktorej mal jednorožec ako mýtické zviera zázračnú schopnosť očistiť svojím rohom všetko, čoho sa dotkol. Chytíť ho však mohla len panna. Kresťanská interpretácia túto predstavu prevzala. Jednorožec sa stal symbolom nepoškvrnitosti a cudnosti Panny Márie podľa výroku Physiologa: “Pán Ježiš Kristus, ktorý je jednorožcom duchovne, vstúpil do lona Panny Márie.” Jednorožec spočívajúci na prsiach panny symbolizoval vtelenie Krista. Zobrazenia podobného druhu sa zachovali v románskych a gotických chrámoch. Ako profánna alegória čistoty sa jednorožec vyskytoval na neskorostredovekých a ranorenesančných tapisériách, tkaných obvykle pri príležitosti zásnub.

Jednorožec bol zaradený medzi heraldické zvieratá, kde reprezentoval ideál rytierstva. Prenikol i do erbov uhorských šľachtických rodov Báthoryovcov, Kereszturyovcov, Rádayovcov. Podľa legendy prášok z rohu jednorožca bol vynikajúcim protijedom. Liečili sa ním všetky druhy otráv. I preto sa stal znakom lekárnikov (Hall, J., 1991, 327,328; Lewis, P., Darley, G., 1986, 304; Takács, B.: 1986, 68-72).

Motív jednorožca patril k obľúbeným tkaným a vyšívaným vzorom renesančných textílií. Podobne ako pri stvárňovaní iných zoomorfných námetov bol zobrazovaný v páre, v strede so stromom života alebo studňou. Takto ho zaznamenáva i Sibmacherov vzorník



18. Motív jednorožca z bohatej kvetinovej a zoomorfnej maľby na šesťbokej habánskej flaši. Slovensko. 17. Storočie. Ilustrácia prevzatá z: Kalesný F.: 1981, *Habáni na Slovensku*. Bratislava, obr. 190.

“Neues Modelbuch in Kupfer gemacht” z roku 1601, prostredníctvom ktorého sa rozšíril i na našom území. Jedným z príkladov adaptácie renesančného vzoru je i výšivka v sieti, ktorou bolo ozdobené antependium z územia Slovenska zo 17. storočia. Uverejnila ju vo svojej publikácii M. Fügedi (Fügedi, M., 1993, 153, obr.197).

Inou výšivkovou technikou a v inom formálnom vyznení je dvojica jednorozcov spodobená na plachte z Gemera, pochádzajúcej zo 17. storočia. Figúry zvierat tu pripomínajú skôr telá jeleňov a reminiscencia na jeleňa je naznačená i rekvizitou – vetvičkou, ktorú nesú zvieratá v papuli. Jednorozce s korunkami nad hlavami sú spojené rohmi. Stred ornamentálnej skladby spája a zároveň oddeľuje centrálna vetva kvetinového kra, vrcholiaca granátovým jablkom. Kompozícia je príkladom charakteristicky renesančného spôsobu riešenia zoomorfného motívu v predkreslenej výšivke, rozšíreného najmä v nemecky hovoriacich krajinách, kde sa udomácnila i v dekóre výšivky a modrotlačie, používanej i v ľudovom prostredí (Fügedi, M., 1993, 153). O jeho jestvovaní v ľudovom textilnom dekóre na Slovensku nemáme priame dôkazy. V prípade gemerskej plachty zo 17. storočia pravdepodobne ide o artefakt používaný v meštianskom alebo aristokratickom prostredí.

Motív jednorozca ojedinele prinášajú i staršie pamiatky habánskej keramiky zo 17. a 18. storočia (obr.18).

Úplný výpočet zoomorfných motívov predchádzajúcim popisom nekončí. Ako súčasť dekoratívnej skladby, žánrových výjavov alebo samostatný plastický či maliarsky námet sa v textilnom, rezbárskom a keramickom dekóre uplatnili i zobrazenia ďalších zvieracích druhov, ktoré však čo do frekvencie zastúpenia, kultúrnohistorickej dôležitosti motívu doloženej dĺžkou tradovania, nemajú v ľudovom dekoratívnom prejave na Slovensku takú váhu ako predchádzajúce, preto sme sa o nich nezmienili zvlášť.

V spätnom zrkadle možno vývin zoomorfnéj ornamentiky charakterizovať v týchto vývinových postupnostiach. V ľudovom dekoratívnom prejave staršej vývinovej vrstvy, ktorú charakterizuje geometrická ornamentika, sa zoomorfné motívy objavujú len zriedka, najčastejšie v podobe geometricky štylizovaných vtáčích motívov. Zoomorfné motívy sa stávajú viac frekventovanejšími v koexistencii s novšou vývinovou vrstvou, ktorú v ľudovej dekoratívnej tradícii predstavuje rastlinná ornamentika. Zvieracie motívy, najmä v textilnom a rezbárskom dekóre, sa včleňujú do rastlinnej skladby, berú na seba znaky vegetatívnej podoby, prispôsobujú sa v líniiach a tvaroch rastlinnému okoliu. Stávajú sa prirodzenou súčasťou osovej skladby kvetinového kra, najčastejšie v pozícii proti sebe postavenej alebo odvrátenej dvojice zvierat. V tejto kompozičnej podobe jasne rezonujú stopy renesančného dekoratívneho cítenia. Iným spôsobom sú zvieratá votkané do figurálnych kompozícií, žánrových výjavov v malbe na keramike. Tu sa stávajú dôležitým prvkom námetu, ilustrujúceho situácie každodenného života, poľovnícke, bitevné výjavy.

Zobrazenie zvierat je napokon dotiahnuté v niektorých prípadoch do štádia samostatného zobrazenia, špecifickým spôsobom dekorujúceho predmet. Napríklad zoomorfná plastika ako výrazný motív na pastierskych črpákoch, črpačkách, paliciach. Alebo je do zoomorfnéj podoby dekorovaný predmet ako celok – to je prípad medovníkov, drobnej figurálnej keramiky, úľov.

Čo sa týka symboliky, obsahu zoomorfných motívov, toho, či je istý motív nositeľom informácie, alebo je to len púhy element, jeden z mnohých v dekoratívnom celku, o tom sa dá uvažovať z prípadu na prípad. Je pravda, že zobrazenia zvierat, zoomorfné prvky, ktoré v transformovanej podobe nájdeme i v ľudovom výtvornom prejave, boli v dávnej minulosti nositeľmi bohatých mytologických, poverových, erotických významov. V niektorých prípadoch určite i ľudový tvorca vychádzal pri dekorovaní a tvarovaní predmetov zo sym-

bolických zámerov. Naznačujú to niekedy súvislosti medzi funkciou predmetu a výberom zoomorfnej motiviky – napríklad umiestnenie hada na pastierskych nádobách a paliciach. Vcelku je ale významová stránka zoomorfných motívov, zvlášť na pamiatkach, ktoré poznáme už iba v podobe muzeálnych materiálov, ťažko rozlúštiteľná. Je možné, že zoomorfné motívy, ktoré mali svoje stabilné miesto v kultúrnej histórii, boli známe v antike, v kresťanskej symbolike, mali svoje miesto v heraldike, sa do ľudovej výtvarnej kultúry dostali síce cez adaptáciu ikonografickej tradície, tá bola však prevzatá viac po vizuálnej, než po obsahovej stránke. V ďalšom tradovaní potom prefiguráciami a fragmentáciami začali zoomorfné motívy žiť svojím vlastným životom.

#### POZNÁMKY

- 1 Porovnaj TORANOVÁ, E.: 1984, obr. 63.
- 2 Porovnaj vyobrazenie detailu modrotlačovej perinovej tkaniny s motívmi jeleňa a poľovníka z dielne Poprad-Velká z roku 1950. In: VYDRA, J.: 1954, obr. 64.
- 3 Porovnaj vyobrazenie modrotlačovej tkaniny s motívmi jeleňa, pávov, stromu života z dielne v Hranovnici z r. 1949. In: VYDRA, J.: 1954, obr. 63.
- 4 Porovnaj vyobrazenie formy na syr a detailu rezbárskej výzdoby fujary. In: KOMOROVSKÁ, M.: 1987, obr. 95, 222b.

#### LITERATÚRA

- A keresztény művészet lexikona, 1986. Zostavovateľ Seibert, J. Budapest.
- BOBROVSZKY, I.: 1975, Későközépkori és reneszánsz szövésművészet Magyarországon. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Red. GALAVITS, G. Budapest.
- BOSSERT, H., TH.: 1962, Ornamente der Volkskunst. Gewebe-Teppiche-Stickereien. Tübingen.
- BOSSERT, H. TH.: 1968, Ornamente der Volkskunst. Keramik-Holz-Mettal. Tübingen.
- COOPER, J., C. : 1986, Lexikon Alter Symbole. Leipzig.
- DANGLOVÁ, O.: 1998, Motív vtáka v ľudovej dekoratívnej tradícii. Slov. Národop. 46, 4, 411-429.
- Encyklopédia antiky: 1974, Praha. Academia.
- Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska I., II.: 1995, Bratislava.
- Encyklopédia Slovenska VI.: 1982, Bratislava.
- HALL, J.: 1991, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha.
- FORSTNER OSB, D.: 1990, Świat symboliki chrześcijańskiej. PAX. Warszawa.
- FÜGEDI, M.: 1993, Állataábrázolás a magyar népművészetbe. Miskolc.
- KALESNÝ, F.: 1981, Habáni na Slovensku. Bratislava.
- KOMOROVSKÁ, M.: 1982, Črpáky v slovenských múzeách. Bratislava.
- KOMOROVSKÁ, M.: 1987, Pastierske umenie. Bratislava.
- KOVAČEVIČOVÁ, S.: 1974, Knižný drevorez v ľudovej tradícii. Tatran, Bratislava.
- LEWIS, P., DARLEY, G.: 1986, Dictionary of Ornament. London.
- MALONYAY, D.: 1912, A magyar népművészete. Negyedik kötet. A Dunántuli magyar népművészete. (Veszprém, Zala, Somogy, Tolna).

- MALONYAY, D.: 1922, *Palóc művészete*. Budapest.
- MASLOVA, G. S.: 1978, *Ornament ruskoj narodnoj vyšivky*. Moskva.
- NAGYBÁKAY, P.: 1965, *Veszprémi és Veszprém megyei céhkorsók, A Veszprém megyei múzeum Közleményei 4*, 139-204.
- PEESCH, R.: 1981, *Ornamentik der Volkskunst in Europa*. Leipzig.
- PIJOAN, J.: 1977, *Dějiny umění*. Praha.
- PLICKOVÁ, E.: 1982, *Maľované salaše*. Tatran, Bratislava.
- PRAŽÁK, V.: 1939, *Talianske ornamenti a techniky cinquecenta v slovenskej ľudovej výšivke*. *Národopisný zborník 1*, 3-27.
- RECEHÍMZÉSEK: 1982, *Katalóg výstavy*. Iparművészeti múzeum Budapest.
- SCHMIDT, L.: 1976, *Volkskunst in Zeichen der Fische*. Wien.
- STEHLÍKOVÁ, M.: 1966, *Ludové zdobené plachty*. Martin.
- TAKÁCS, B.: 1986, *Bibliai jelképek a magyar református egyházművészetben*. Budapest.
- TEREN, Š., RUSINA, I., MOLNÁR, L.: 1988, *Lov a zver vo výtvarnom umení*. Bratislava.
- VÁCLAVÍK, A.: 1936, *Tradiície ľudovej drevorezby*. Bratislava.
- VÁCLAVÍK, A.: 1938, *Slovenské palice*. Turčiansky Sv. Martin.

## **ZOOMORPHIC ELEMENTS IN FOLK DECORATION TRADITION: CULTURAL AND HISTORICAL CONTEXT**

### *Summary*

The tradition of ascribing particular properties to certain animals and consequently symbolism based on them are of ancient origin. During centuries they were gradually winning positions and getting consolidated until they became part of images, written word and visual culture. The study traces cultural importance and historical development of zoomorphic motifs in folk decoration tradition in Slovakia. These motifs seem to be remote echoes of antique mythology and early medieval ideas, according to which animals were judged through a prism of religious ethics interpretations. Heraldry and historical styles became most influential during Renaissance and after as they were widely disseminated by means of sample books distributed on the Italian, French and German territories. In central Europe, a sample book *Schon Neues Modelbuch* by Johann Sibmacher, also introducing zoomorphic patterns and published in Nuremberg in 1597, belonged with the most popular. The inspiration drawn on Renaissance sample books which was identified in decorative forms in folk culture on the territory of Slovakia can still be discovered in the 20th century.

The study does not analyse all zoomorphic motifs to be found in folk decoration expression but concentrates on those which did not succumb to change and retained their position stable over a long period and, due to this fact, became culturally and historically interesting, or on those which appeared most frequently. For these reasons, the study deals with the depictions of stag, lamb, ram, snake, horse, fish, lion and unicorn.

In the folk decoration tradition of the earlier period, which is characteristic of geometric ornamentation, zoomorphic motifs are very rare. They are more frequent in the later period, which is represented in folk decorative tradition by vegetal ornamentation. Especially in the decoration of fabrics and woodcuts, animal motifs are part of vegetal compositions and their



shapes accommodate to their surroundings. They appear as part of the axial composition of the flower-bush, usually as a pair of animals standing in averted or reverted positions to each other. These arrangements clearly reflect the influence of Renaissance feeling for decoration. In genre scenes captured in paintings or on ceramics, animals are incorporated into figural compositions in different ways. For instance, in these examples they illuminate everyday life situations, or hunting and battle scenes. In several cases, the depictions of animals become independent of the surroundings; in a particular manner as zoomorphic statuettes, they embellish various objects, such as shephard's ladles and pitchers, or sticks. Sometimes, the whole objects, such as a piece of ginger bread or minor figural pieces of ceramics and also bee-hives are shaped into zoomorphic forms. The question of symbolic meaning and content of zoomorphic images, no matter whether the particular motif conveys information or stands exclusively for a decorative element, as one of many in the whole, can only be answered if each example is examined attentively. It is an undeniable fact that in the past all depictions of animals, zoomorphic elements, the transformations of which can be discovered even in folk art, conveyed a message of their own, relating to mythology, superstitions and erotics. In several cases folk artists when decorating and shaping various objects employed them as symbols. They sometimes indicate the interrelation between the function of the artifact and the choice of zoomorphic motif, e.g. a depiction of snake on shephard's vessels and sticks.

In general, it is rather difficult to decipher the meaning of zoomorphic motifs, especially in monuments we know only as museum artifacts. It seems probable that zoomorphic motifs had their stable position in cultural history, were known in antiquity, appeared in Christian symbolism, and heraldry; they may have been implemented to the folk art by means of adapting rather the visual side than the content of iconographic tradition. In a later period, due to prefigurations and fragmentations, the zoomorphic motifs adopted development of their own.