

НИКОС ЧАУСИДИС

ТРАНСФОРМАЦИИТЕ НА ИКОНОГРАФИЈАТА И СИМБОЛИКАТА ВО ПРАИСТОРИСКИОТ И СРЕДНОВЕКОВНИОТ НАКИТ НА БАЛКАНОТ

Во истражувањето на човековата културна историја накитот се јавува како еден од најчестите и најспецифични материјални остатоци, поради што овозможува просторно и временско диференцирање на древните културни комплекси и нивните групи. Неговиот карактер на специфичен наод се должи на бројните функции, што тој ги има служејќи му на човекот. Неколку од нив се примарни, како: семиотичката — за означување на полот, возраста и социјално-етничката припадност на личноста која го поседувала накитот, механичката — како конструктивен дел на облеката и опремата што човекот на себе ја носел; декоративната — како предмет кој естетски го дополнувал човековото тело; религиско-магиската — служејќи му на човекот како предмет во кој тој ги вградувал своите мисловни и емотивни впечатоци од околниот свет и со кој се стремел да воспостави равнотежа со него.

Во современиот научен пристап кон древниот накит сè поголемо значење ѝ се придава токму на оваа, последнава, но не и негова помалку значајна функција. Во светот се сè почести истражувањата при кои на накитот му се пристапува како на предмет во кој е наталожена духовната култура на човекот од минатото. При тоа се анализира неговата иконографска и симболичка структура, со постојан стремеж овие слоеви да се интерпретираат од аспектот на времето во кое дадениот накит настанал и е користен, главно за да се открие духовната атмосфера на таа епоха, која останала вградена во, инаку мртвиот, најчесто метален предмет.*

Надоврзувајќи се на веќе остварените вакви истражувања во Европа, во овој труд си поставивме за цел да проникнеме во симболиката и иконографијата на стариот накит кој е карактеристичен за територијата на Балканот, да определиме некои од основните иконографски типови и да ги расветлиме процесите на нивната трансформација.

* Покрај другите, ваквиот пристап кои древниот накит го применуваат Б. Рибакoв, Ж. Шевалје, А. Гербрант, О. Фрејденберг, чии дела користев во ова испитување.

Истражувањето на накитот, кај нас, најчесто завршува со неговата морфолошка анализа. При тоа се фаворизира уметничката страна на накитот: предметот се разлага на апстрактни геометриски сегменти (линија, топка, пирамида, цилиндар) или се означува со произволни асоцијации („гроздови“, „розети“, „јагоди“...), со што, навистина, се создава можност за типологизација на накитот, но, од друга страна, се урива можноста за негово гледање како единствена целост. Ваквата апстрактно-геометриска интерпретација му е својствена на современиот човек, но многу далечна и туѓа на човекот од минатото. Кај стариот накит навистина постојат геометриски елементи, но само како знакови кои се резултат на долговековното спонтано поедноставување-геометризирање на некогаш чисто фигуративните мотиви, поврзани во единствена иконографска целост.¹ Тие имаат точно определено симболичко и магиско значење, кое, грижливо пренесувано од поколение на поколение, најчесто им било добро познато на носителите на овие предмети.

Во овие епохи сè уште не може да се зборува за уметност, т.е. за естетска димензија на овие претстави, најпрвин поради фактот што во свеста на архаичниот човек, според современите сознанија, сè уште не постои дистинкција помеѓу она што постои стварно и она што е претставено симболички или низ знак.² За архаичната свест, човек маскиран во елен е навистина елен, нацртаното животно е живо животно, а изговореното име на божеството — негово вистинско присуство. Навлегувајќи во овој затворен круг, древниот човек започнува да ја практикува магијата. Задоволувањето на сите свои желби и потреби, од што бил лишен во стварноста, започнува да го прави самиот, на симболичен начин, што ние неоправдано, од денешен аспект, го нарекуваме уметност. Неоправдано, бидејќи мотивот кој ги побудувал овие дејности не било естетското доживување, туку желбата тие да се применат како вистина или посредно да доведат до она што го прикажуваат.

Современите проучувања на културните дејности на прасторскиот човек, како и на денешните „примитивни“ народи, покажуваат постојан стремеж во секој нивен производ да се вгради сиот, во тој момент познат универзум — во временска и просторна смисла. Оттука основниот мотив на сето духовно творештво на овие луѓе е создавањето и вечното циклично движење на светот што ги опкружува.³ Движењето, вечната промена тогашниот човек ги сфаќал како основен услов на животот: космичките циклуси (ден-ноќ, лето-зима), цикличниот живот на растенијата, цикличното јавување на животните во природата и промените во човековиот организам. Сите овие процеси тој се трудел да ги поддржува, потпомогнува, низ разни магиско-религиски обреди, кои, всушност, ги имитираат

¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant; Rječnik simbola, Zagreb, 1983 (за развојот на симболите види стр. V—XXIV).

² Ова гледиште, покрај другите, го застапува и O. M. Frejdenberg, Mit i antička književnost, Beograd, 1987, стр. 36, 71, 89, 100—102.

³ Исто, стр. 68, 89, 99—100; M. Elijade, Mit i zbilja, Zagreb, 1970, стр. 5—47; Б. А. Рыбаков, Язычество древних Славян, Москва, 1981, стр. 63, 195—205; истиот, Язычество древней Руси, Москва, 1987, стр. 200, 239, 475—495, 505, 527, 529, 563, 573, 589, 644, 669.

овие природни циклуси, и тоа низ песните и митовите кои ги опе-јуваат космичките промени и низ разни предмети и објекти на кои се претставени овие природни циклуси, во сите нивни фази и етапи. Станувајќи зависен од овие свои дејности, човекот започнува по-степенo нив длабоко да ги вградува во својот секојдневен живот. Тој ги носи со себе предметите на кои биле претставени животните циклуси, за да ја пренесе на своето тело нивната поддржувачка и апотропејска моќ. Затоа овие магиски елементи стојат во близината на оние делови од телото кои се „од особена важност“ или кои се чувствителни на некое зло. Постепено, овие предмети ќе добија и определена материјална вредност, а ќе се носат на телото и како симболи на материјалната, духовната и општествената моќ, служејќи му на сопственикот дури и како платажно средство.

За разлика од попримитивните и поедноставни магиски предмети со фетишистички карактер (главно, необработени предмети од природата), магиската моќ на накитот не ја прави само материјата од која е изработен, туку самата иконографија — претставата која ја прави или која е прикажана на него.⁴

Духовно-симболичкиот аспект на проучувањето на накитот, со својот пристап, уште повеќе ги зближува и другите сродни техники на поддржувањето и заштита на човековото тело, како што се тетовирањето и, посебно, везењето на облеката, кои во своите претстави покажуваат исти стремежи како и накитот.

Формите на прикажување на природата т.е. на космосот и неговото движење се различни во разни епохи и средини. Тие варираат во зависност од внатрешните искуства на луѓето и се менуваат со секоја промена на животната средина на човекот и на начинот на неговото егзистирање. Во овој труд е направен обид да се фиксираат и протолкуваат токму овие трансформации, наталожени во иконографијата и симболиката на праисторискиот и средновековниот накит (т. VIII).

„НЕБЕСЕН СВОД“

Движењето на сонцето е природен процес низ кој човекот најдобро можел да ги сумира своите претстави за светот: временски, како фиксирани стадиуми на движењето на сонцето, и просторно, како согледлив распон во којшто тоа движење се остварува.

Една од најстарите и најчести претстави универзумот го прикажува како плоча, која ја претставува Земјата, и небесен свод, кој неа ја наткрива и низ кој, по полукружна патека, се движи сончевиот диск. Под земното ниво се простираат мрачни и непознати хтонски предели низ кои сонцето патува ноќе, за да наутро повторно се јави на спротивната страна од хоризонтот.

⁴ За ваквото симболично значење на накитот (и облеката воопшто) види: О. М. Frejdenberg, n. d., стр. 46, 89, 93—100; Б. Рыбаков, н. д., 1981, стр. 53, 57—66; истиот, н. д., 1987, стр. 200—206, 527—529, 563, 573, 698. Мотивот на светлината и сјајните небесни тела во накитот го поддржувале и материјалите од кои накитот бил изработуван. За тоа се бирани зрна од скапоцени камења, килибар, стакло и благородни метали, кои ја рефлектираат светлината и го имитираат сјајот на сонцето и другите небесни тела.

На накитот од бронзеното и железното време патот на сонцето низ трите нивоа на космосот е најчесто прикажан со симболични зооморфни елементи. Во една група накит од Лужичката култура (VII в. пред н.е.) сончевите фази се прикажани како фигури на лебеди со тела во облик на сонце (т. I—1, 3). Тие се движат под небесната арка (дење) или под нивото на земјата (ноќе), каде на средината под зенитот е претставена стилизирана фигура во поза на оранта. Во овие епохи се јавува и мотивот на две птици со допчени клунови, кој во разни варијанти, како небесен и соларен симбол, ќе егзистира уште долго време (т. I—2, 10).⁵

И за накитот од североисточните предели на Европа во Средниот век (VII—XII в.) се карактеристични метални апликации со иконографија која низ зооморфни симболи ја претставува сликата на универзумот со приказ на дневниот соларен циклус (т. I—9, 12).⁶ Две стилизирани лосици или еленици стојат врз телото на едно фантастично животно (аждер), кое го симболизира подземјето. Со своите големи муцки тие го формираат небесниот свод. Средниот појас, помеѓу аждерот и небото го зафаќа земната зона, каде се претставуваат, единечно или групно, фигури на обични луѓе, шамани, животни и растенија. Движењето на сонцето е прикажано како штафетно пренесување на малиот диск од устата на едната лосица до другата, сè додека аждерот не го проголта сонцето, со што започнува неговото ноќно, невидливо движење. Новиот изгрев е претставен како повторно исфрлање на дискот од устата на аждерот. Оваа иконографија се совпаѓа и со претставата на космосот зачувана во фолклорот на народите кои некогаш живееле во овој дел на Европа.

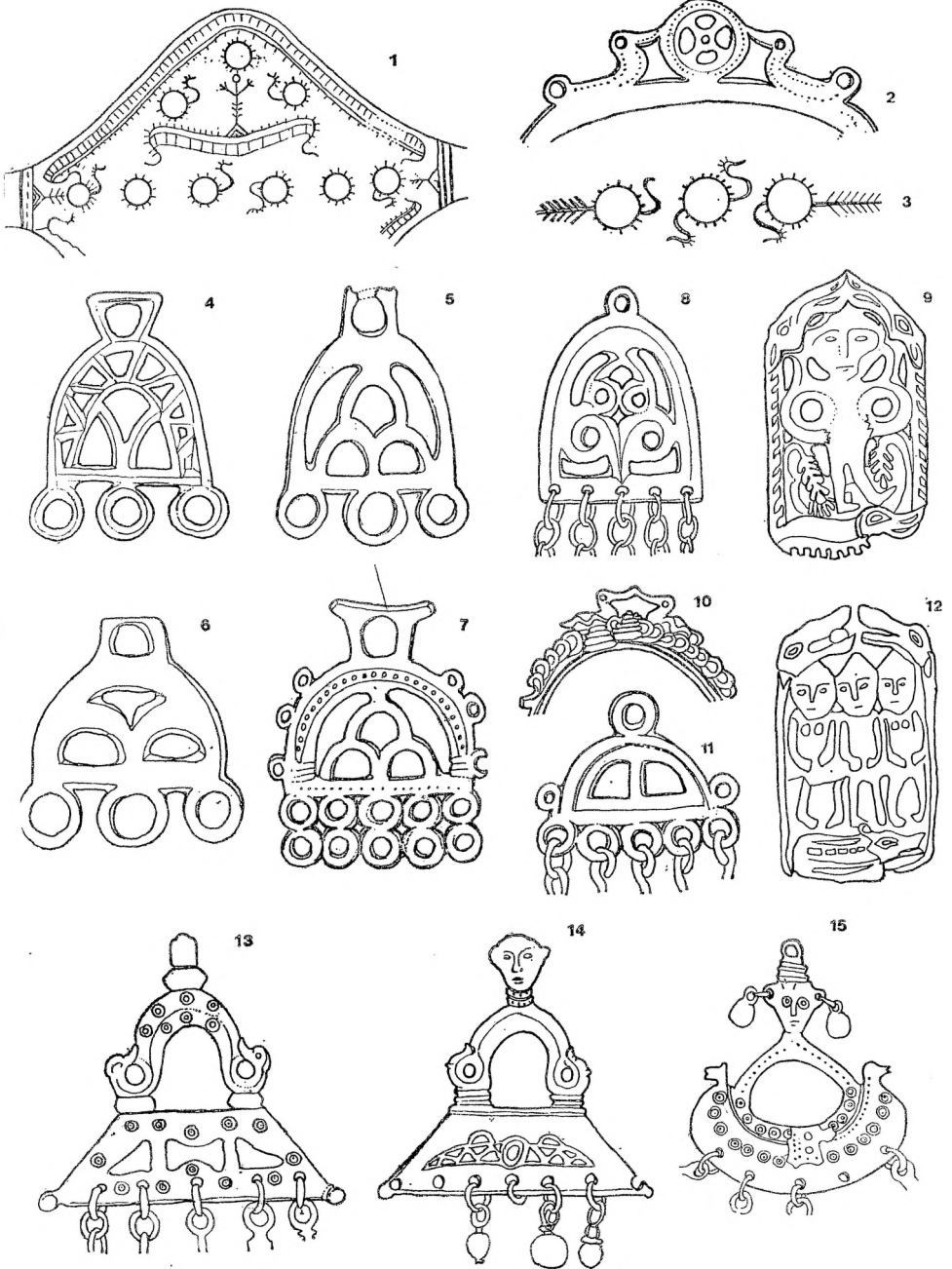
Оваа иконографија извира и од раносредновековниот накит од територијата на Балканот. Еден од највпечатливите примери е накитот од категоријата на полукружни ажурирани приврзоци, кои припаѓаат на т.н. „Комани“ — култура, а се датираат во VII—VIII век. Пронајдени се на локалитетите во Албанија, Црна Гора и Далмација, а во последно време и во пределите на Охридскиот басен⁷ (т. I—4, 5, 6, 7). Сложената геометриска композиција, како и местото каде што овој накит бил носен (во пределите на појасот), укажуваат на неговиот апотропејски карактер.

⁵ Илустрации: Б. Рыбаков, н. д., 1981, стр. 341; T. G. E. Powell, *Od prvih zemljoradnika do Kelta, Osvit civilizacije*, Beograd, 1969, стр. 365, сл. 18; овој мотив е застапен и на железнодобниот накит (види: *Praistorija jugoslovenskih zemalja, Željezno doba*, Sarajevo, 1987, Т. XL—16).

(Напоменуваме дека сите илустрации приложени во овој труд, заради полесно споредување, се прикажани во изедначени димензии, без да се почитува вистинскиот сооднос меѓу нивните размери).

⁶ Најнови толкувања за овој накит: Б. Рыбаков, н. д., 1981, стр. 60—71, со наведени митолошки аналогии од фолклорот; Л. В. Чижова, *Об одном сюжете культовых пластин Прикамья*, Советская архелогия, 1982, I, Москва, стр. 260—261.

⁷ В. Маленко, *Раносредновековна материјална култура во Охрид и Охридско*, Охрид и Охридско низ историјата. I, Скопје, 1985; I. Rajterić-Sivec, *Oris arheološkega stanja in povojna zariskovanja zgodnje-srednjeveške arheologije v Albaniji*, *Arheološki vestnik*, XXV, Ljubljana, 1976.



Мотивот на две птици со споени клунови го наоѓаме силно стилизиран и на овие средновековни приврзоци, поставен на врвот од полукружниот лак, кој го претставува небесниот свод. Освен своето симболично значење, овој мотив е воедно и ушка за прикачување на приврзокот. Фазите на негово стилизирање до апстракција ги следиме на следната категорија приврзоци од оваа култура (спореди со: т. II—5, 9, 12). Долната водорамна линија на полукружниот приврзок, од која се издига сводот, го означува нивото на земјата — хоризонтот. Средниот дел е ажуриран во форма на три полукружни сегменти, поврзани во една целина. Ценејќи ја оваа претстава во контекстот на општата симболика на ваквите предмети, може да се претпостави дека се тоа три изделени динамички фази од движењето на дневното сонце над хоризонтот: левиот полукруг — изгрев, десниот — залез и горниот (круг, заклонет од претходните два) — зенит (види т. I—5, 7). Под линијата на хоризонтот е претставен ноќниот, подземан пат на сонцето до новиот изгрев, прикажан исто така динамички, во облик на три или повеќе прстенчиња, нанижани во една линија. Овие прстени некогаш имале и конструктивна улога, како ушки за прикачување на останатите елементи од овој накит. На примерокот од Охрид (сл. 4) линијата на небесниот свод е двојна, дополнета со „цик-цак“ — мотив (идеограм на вода), со кој е означено небото со своите резерви на вода.⁸

Овие предмети се наоѓани како гробни прилози. Не ни е познато дали се исклучиво карактеристични за гробови со покојници од одреден пол. За некои примероци се знае дека биле носени во пределот на појасот.⁹

Типови на приврзоци по форма и време блиски на спомнатите наоѓаме и во пределите на Источна Европа, во областите околу долниот тек на реката Кама. Тоа е накитот од типот на „аркоидни шумовити приврзоци со спирални витици“ (т. I—8),¹⁰ кој го има истиот габарит како и нашите примероци. И тука е претставена полукружната линија на небесниот свод со полукружна ушка за закачување. На хоризонталната линија на основата е прикажано стилизирано растение во фаза на листање, со спирални витици и пупка. Оваа централна композиција од три ажурирани круга укажува на некаков, веројатно некогаш близок заеднички прототип, кој, за разлика од нашите, овде се развил во друга насока, добивајќи ново значење: „растение во раст“, „дрво на животот“ — симбол на повторното раѓање, воскреснување, плодност, нов циклус, што, сепак, симболички сосем се совпаѓа со сижето на нашата претходна претстава — раѓање на нов ден т.е. на нов живот и почеток на нов циклус. Сметаме дека овој мотив, со истата симболичка функција, го наоѓаме и на спомнатите зооморфни апликации (9), каде дрвото на животот е антропоморфизирано во митолошки лик — симбол на плодноста и на победата на животот, кој во победничка поза е застапат (и мо-

⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, n. d.

⁹ I. Rajterić-Sivec, n. d.; В. Маленко, н. д., стр. 292, 311 (овие приврзоци, како и други делови од накитот, авторот ги поврзува со сојузите на Словените и Аланите или други, блиски на нив племиња).

¹⁰ Е. А. Халикова, Больше-тиганский могильник, Советская археология, 1976, 2, Москва, сл. 6—23.

жеби танцува) над телото на хтонскиот змеј. Од истиот регион се познати и вакви примероци со петолисни флорални мотиви — симболи на растение во зенитот на својот развој.¹¹ Оваа група на приврзоци е носена исклучиво како женски и момински накит и тоа како додатоци на поголеми гарнитури кои во пар виселе од обете страни на градите, вплетени во плетенките од косата. Карактеристични се за подрачјето на Горно Прикамје и соседната Башкирија, од втората половина на VIII и IX век.

„СОЛАРЕН КРУГ“

Појавата на тркалото е продукт не само на практичните туку и на мистично-филозофските размислувања на праисторискиот човек. Тоа во себе ја носи симболиката на сонцето, но не толку на самиот сончев диск, колку на неговата динамика — на цикличното движење, како дневно така и годишно.¹² Во металната епоха тркалото е најраспространет соларен симбол. Го наоѓаме во разни варијанти, како круг, прстен и, најчесто, како круг со впишан крст, изолирано или вградено во разни претстави на митолошките „небесни кочи“. Често пати симболот на сончевото тркало е прикажан во придружба на животно, најчесто елен, коњ и птица. Тоа се веќе добро познатите животни, поврзани со небото, сонцето и неговите циклуси. Издвојуваме неколку вакви железнодобни наоди од јужните делови на Балканот, кои припаѓаат на групата „македонски бронзи“ (т. II—1, 2, 3).¹³ Животните — птица, елен, коњ (?) — се прикажани на надворешниот раб од тркалото и, како и во спомнатите шамански апликации, симболички ја претставуваат космичката сила, која, како и запрежните животни на земјата, го движи сонцето, т.е. соларното тркало, овозможувајќи ги дневните и годишните циклуси.

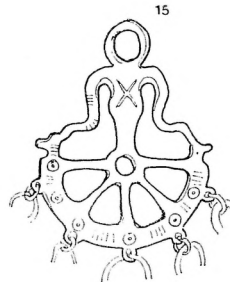
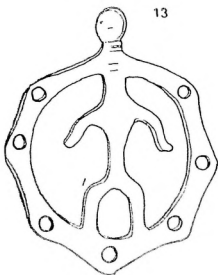
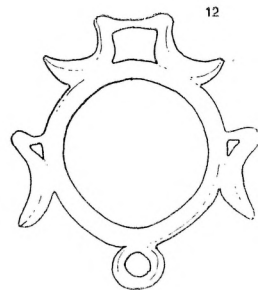
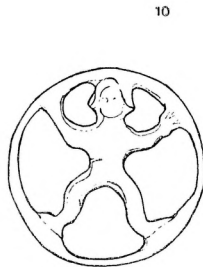
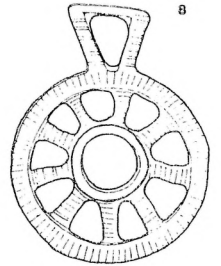
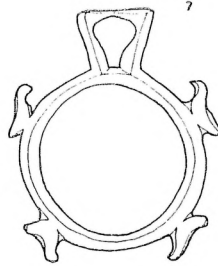
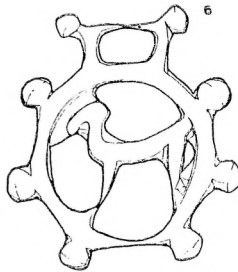
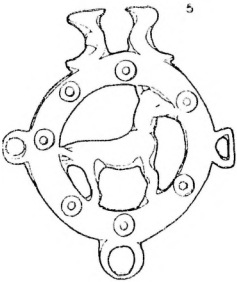
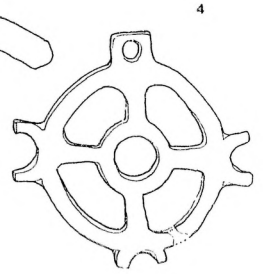
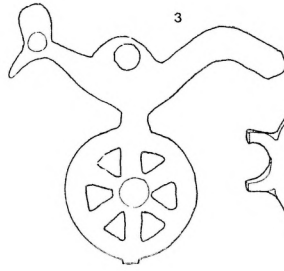
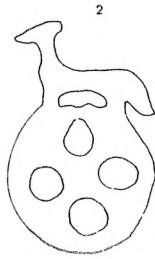
Идентичен симболичен приказ на сончевиот циклус, на Балканот наоѓаме повеќе од милениум подоцна, во накитот на раносредновековната „Комани“ — култура (т. II-5-9, 12).¹⁴ Се работи за лиени метални приврзоци во форма на ажурирани прстени со карактеристична трапезоидна ушка на горниот раб. Трите примероци од некрополата Калаја Далмацес се клучни за реконструкцијата на иконографијата и симболиката на овој накит. Имено, во овие примероци ги гледаме сè уште јасно зооморфните претстави кои во другите случаи се стилизирани до апстрактни мотиви или се сосем исчезнати. Примероците бр. 5 и 12 уште еднаш покажуваат дека мотивот на трапезна ушка на врвот, всушност, претставува стилизирана

¹¹ За овој симболичен флорален мотив види: Б. Рыбаков, н. д., 1987, стр. 575, 578, 703.

¹² J. Chevalier, A. Gheerbrant, n. d.

¹³ На овој накит подетално се осврнавме во одделен напис (види: Н. Чаусидис, Симболиката и култната намена на „македонските бронзи“, Жива антика, Т. 38 (1—2), Скопје, 1988. Приложените илустрации се според J. Bouzek, Graeco-Macedonian bronzes, Praha, 1974.

¹⁴ I. Rajterić-Sivec, n. d.; П. Мијовић, Мијелски накит и култна веровања, Старинар, XXI, Београд, 1972, стр. 60—69; Hëna Spahiu, Varreza arbërore e Kalasë së Dalmaces, Iliria, IX—X, Tirane, 1979—80, p. 46.



претстава на две птици со доближени или допрени клунови, што сè уште добро се препознава и на примерокот бр. 6. Овој мотив е карактеристичен и за претходниот тип на појасни приврзоци од оваа култура (т. I-4-7). Како што видовме (и како што натаму ќе видиме), мотивот на две птици или други животни свртени едно кон друго е еден од основните небесно-соларни симболи во накитот на праисториска и средновековна Европа (спореди т. I-2, 4-7, 10, 12; т. V-4, 6).

Движењето на сонцето по кружна патека е прикажано на овој накит на неколку начини: како прстенчиња, топчиња или стилизирани птици, нанижани на ободот на тркалото или како соларен идеограм (рибје око), втиснат на самиот прстен. Во два случаи, во прстенот, во техника на ажурирање е прикажано животно (коњ), кој, слично на халштатските „македонски бронзи“, со својата сила го движи циклусот.

Во соларниот карактер на коњот (односно, на кобилата) ја препознаваме териоморфната претстава на женското божество — господарка на вселената, небото и животните циклуси. На оваа претпоставка укажуваат и следните варијанти на овој тип накит, кај кои сите елементи се идентични, освен средишниот, каде што наместо животинската претстава (кобила) е претставена доминантна женска фигура со назначени гради, со раширени нозе и раце, во поза на оранта (т. II-9). Логично би било дека таа тука е поставена како замена на својата животинска хипостаза. Како и стилизираната оранта од железнодобната фибула (т. I-1), таа со својата поза го означува растот и зенитот на сонцето, а со раширените нозе (породилна поза) својата плодносна моќ. И на овие приврзоци зенитот е претставен со судирот на два соларни симболи (две птици), кои го означуваат „удвоеното сонце“.¹⁵ Прстенести приврзоци од овој период, со идентична иконографија, наоѓаме и многу посеверно, во пределите на денешна Унгарија (т. II-10, 11).¹⁶

Паралели на оваа иконографска претстава наоѓаме на неколку примероци поврзани со келтскиот културен круг (т. II-14, 15, 16). На првиот приврзок (15) долната половина е претставена како сончево тркало од чиј центар се издига женска фигура која со своите змијолико извиени раце го придржува тркалото, чии краци завршуваат во облик на животински протоми. На градите е прикажан нејзиниот знак — солидарниот крст во облик на „X“.¹⁷ Тркалото е украсено со соларни идеограми. Овој накит е дел од женската гарнитура која се носела на градите. Припаѓа на предметите кои се симбиоза на старите северозападни балкански железнодобни традиции и новопритојдените келтски елементи.¹⁸ Вториот примерок (14)

¹⁵ „Двојно сонце“ — симбол на летниот солстивиј (празник „Купала“): според Б. Рыбаков, н. д., 1987, стр. 736.

¹⁶ V. Popović, Byzantins, Slaves et autochtones dans les provinces de Prévalitane et Nouvelle Épire, Villes et peuplement dans l'Illyricum protobyzantin, Actes du colloque organisé par l'École française de Rome, 1984, Fig. 25, 34.

¹⁷ За значењето на овој знак: Б. Рыбаков, н. д., 1987, стр. 168.

¹⁸ F. Stare, Upodobitev rojstva na pektoralu iz Ulake na Notranjskem, Vjesnik Arheološkog Muzeja u Zagrebu, sv. IV, Zagreb, 1970, стр. 14—30 (авторот тука обраќа поголемо внимание на соларните елементи: птици, тркало, и на мотивот на пораѓање на едниот од приврзоците.

потекнува од каснолатенскиот период и претставува помала алка во која е поместена човечка фигура во поза на оранта.¹⁹ Третиот примерок (16) е раносредновековен, по потекло од Скандинавија, а ја претставува келтската богинка Фреја, типично матријархално божество, чиј култ, меѓу другото, бил поврзан со почитувањето на коњите. И на прикажаната претстава кругот (алката) што го окружува ова божество завршува со два животински (коњски ?) протомии. Тоа може да значи дека и двата претходни примероци покажуваат божество, според карактерот слично на келтската Фреја. Средновековниот примерок оваа богинка ја прикажува со стилизирани расчело и нозе и раце, прекрстени на stomакот. Една друга келтска богинка, Епона, наречена уште и „голема кобила“, може да се поврзе со оваа наша иконографска претстава. На една античка скулптура таа е претставена качена на коњ, со тордирана алка (венец ?) во раката.²⁰ Трагови на овие симболи и атрибути наоѓаме кај повеќе антички божества од грчкиот и римскиот пантеон, но не како нивни суштествени карактеристики, туку како сосем демитизирани атрибути.

Посебно е за нас интересна Немеза, која во својата автентична форма била почитувана како божество на свемирската рамнотежа и стражар кој го надгледува сиот ред и поредок, промените, како во светот така и во животот на човекот.²¹ Зборувајќи за Немесида, Гревс вели дека тркалото кое таа го држи на почетокот ја претставувало сончевата година, што се претпоставува и според името на нејзината римска партнерка Фортуна, често прикажувана со истиот симбол (според Гревс „Фортуна“ доаѓа од „вортумна“ — „таа која ја врти годината“). Грчкиот релјеф и римската статуета од Стоби токму на ваков начин го претставуваат ова божество (т. III-10, 11). Немеза била богинка нимфа. Во текот на годината се преобразувала во разни животни, што било прикажувано на пречките од тркалото што го држела. Нејзиното обично име било Леда, всушност само друг облик од Лете или Летона (според Гревс „лада“ значи жена). Во митовите Немеза се претставува како дива гуска, која бегалки од Зевс се вивнува во воздух. Зачната од него, таа ќе снесе јаце од кое ќе се родат Аполон и Артемида. На „птичјата“ епифанија на Немеза укажува и нејзиното почитување на Пелопонез, поврзано со култот на лебедите. Со оваа богинка е поврзана и Леда и раѓањето на Диоскурите од снесеното јајце.²²

¹⁹ Илустр.: Praistorija... види ф. 5), Т. LXXXVIII, 16. Фрапира сличноста на овој примерок со средновековниот (т. II—11).

²⁰ R. Cavendish, T. O. Ling, Mitologija (ilustrovana enciklopedija), Zagreb, 1982, стр. 173, 183, 184.

²¹ За култот на ова божество на територијата на Југославија: E. Imamović, Antički kultni i votivni spomenici na području Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1977, стр. 223—225; за Фортуна: стр. 158—159; за статуетата на Фортуна од Стоби: S. Düll, Die Götterkulte Nordmakedoniens in Römischer Zeit, München, 1977, s. 399—400, Abb. 63; грчкиот релјеф (т. III—10) според: P. Lavedan, Dictionnaire illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines, Paris, 1931, p. 693.

²² R. Grevs, Grčki motivi, I, Beograd, 1974, стр. 32, 126, 127, 208; за древните врски на култот на грчката Лете (на Делос) и „Хиперборејците“, види: Б. Рибак, н. д., 1981, стр. 409—417.

Божества со вакви атрибути на господарки на животните циклуси, претставувани во поза на оранта и родилка, кај Словените се небесните роженици (Лада и Љеља) и големата господарка Мокош. Во пози идентични како на нашиот накит тие се претставувани на словенските везови, а на познатиот каменен идол од Збруч, Лада (како и спомнатите келтски богинки) е прикажана со алка во раката, како покровителка на плодноста на природата, бракот и пошироко, покровителка на животните циклуси (т. III-12).²³

Метални приврзаци со иконографија и симболика блиска на нашите примероци наоѓаме и во пределите на југоисточна Европа и во севернокавказките подрачја. Издвојуваме неколку средновековни приврзаци (т. II-4, 13; т. III-1). Првиот, од Кисловодск (13), е атрибуиран како бронзен приврзок — идол, датиран во првата половина на VII век.²⁴ Два други, меѓусебно исти примероци (т. III-1) потекнуваат приближно од истиот период и според досегашната атрибуција ја претставуваат, наводно, фигурата на Богородица со дете (што не изгледа сосем уверливо на приложениот цртеж). Иако не сме уверени во точноста на оваа интерпретација, таа сепак логично се вклопува во етапите на трансформација на симболиката на овој накит од геометриска и животинска, преку паганско-антропоморфна претстава на матријархалното божество, до нејзина христијанска интерпретација како Богородица. Овој накит авторот го поврзува со периодот на христијанизација на овие подрачја во раниот среден век. Од овој регион ни се познати и геометриски варијанти на овој накит, кои го прикажуваат сонцето, т.е. неговиот циклус, како соларно тркало со осовина и четири пречки (т. II-4). Оваа варијанта е застапена и на Балканот, со примерокот од Мијелската некропола (т. II-8).²⁵

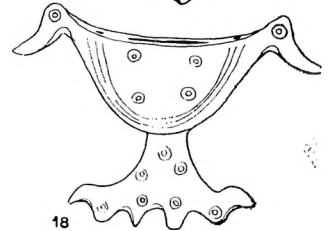
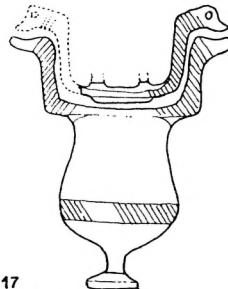
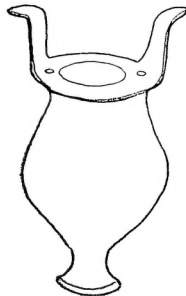
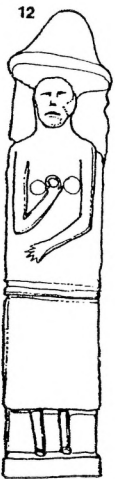
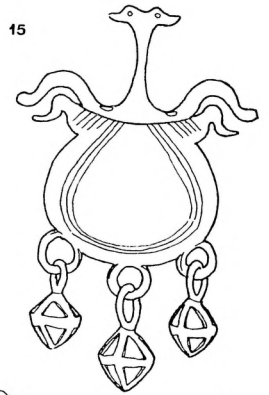
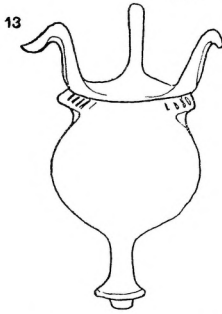
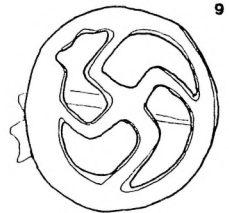
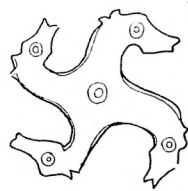
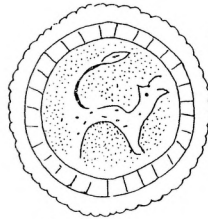
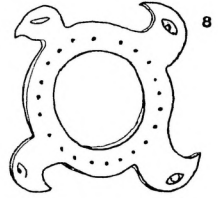
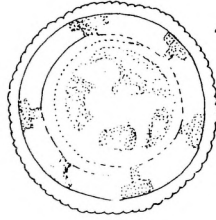
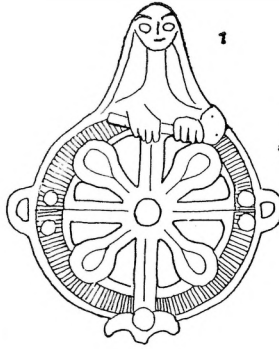
Правиме паралела и со една друга интерпретација на примероците од Мати и Охрид (т. II-9), според која оваа иконографска претстава е атрибуирана како една гностичко-манихејска интерпретација на паганското античко врховно женско божество.²⁶ Оваа теорија, секако, свои потврди може да најде и во примероците од Кавказ, каде што гностичко-манихејските влијанија, исто така, можеле да допрат и тоа од правецот на Иран и Ерменија, каде што овие еретички доктрини егзистирале со голем интензитет. Ако, во случајов, овие христијанско-еретички влијанија постоеле, тие секако само ги потхраниле и приспособиле кон своите идеи старите и добро познати традиционални божества и иконографии, кои биле длабоко вкоренети во верувањата и навиките на европското население, било да се тоа балканските староседелци или кавкаските народи.

²³ За словенската Лада: Б. Рыбаков, н. д., 1981, стр. 393—408; истиот, н. д., 1987, стр. 240—247, сл. 50—51.

²⁴ А. П. Рунич, Два Богатых раннесредневековых погребения из Кисловодской котловины, Советская Археология, 1977, I, Москва, стр. 248—257.

²⁵ М. Г. Магомедов, Раннесредневековые церкви верхнего Чирюрта, Советская археология, 1979, 3, стр. 186—202; Г. Е. Афанфсьев, Новые находки в Мокрой Балке близ Кисловодска, Советская археология, 1979, 3, Москва, стр. 171—184; П. Мијовиќ, н. д., Т. I—2.

²⁶ R. Petrović, Neki paganski spomenici iz Makedonije i Albanije iz VII-VIII века (реферат на меѓународниот симпозиум за паганската религија на Словените, одржан во Прилеп 1986 год.) (во печат).



Во европскиот средновековен накит постојат многу други типови кои спаѓаат во оваа категорија на претстави на динамичкото движење на сонцето. За северозападниот Балкан се карактеристични Кетлашките кружни брошеви, чија основна карактеристика повторно е прстенот со впишана розета или претстава на четвороножно животно (т. III-4, 5; спореди со т. II-5, 6). Прстенот е често пати расчленет, што може да биде трага од некогашното динамичко претставување на сончевите фази. Мотивот на два соларни симболи — свастиката и коњот — го наоѓаме во синтеза на една друга група накит од средновековниот период, за кој идентични паралели наоѓаме во железното време. Очигледно е дека и ова е пример за еден друг начин на симболично прикажување на овие циклуси (т. III-6, 7, 9). И во аварскиот круг е доста застапен мотивот на прстен околу чиј раб се ритмичко поставени птичји или, поретко, коњски протоми (т. III-8).²⁷

Општиот карактер и широката распространетост на овој иконографски мотив и неговото симболично значење уште повеќе го потврдуваат следните два примери, кои припаѓаат на многу пооддалечени културни традиции.

Во кругот на индиската религија, иконографскиот тип на божество претставено како господар на циклусите го наоѓаме во статуетата на Шива Натараџа (т. III-2). Тој е прикажан како господар на танцот, кој танцува врз телото на еден демон. Неговата игра ја претставува победата над духот на злото. Таа е од космичка важност како предигра за повторното создавање и воспоставување на божјиот ред. Пламениот венец, кој ја окружува неговата фигура, го претставува кругот на создавањето, уништувањето и повторното раѓање. Ваквиот украсен венец бил симбол со кој се славело ова божество.²⁸ Шива е тука претставен со четири раце, кои го означуваат и водат циклусот на создавањето и уништувањето.

Крајната, апстрактно-филозофска, дуалистичка форма на прикажување на овој мотив ја наоѓаме и во кинеската култура (т. III-3): во погонот на вечното огнено тркало е ставен симболот на „јин и јанг“, двете основни дуалистички компоненти, кои го движат универзумот.²⁹

„ЧЕТИРИТЕ СОНЧЕВИ ФАЗИ“

Древните луѓе верувале дека сите зла, магиите, болестите и уроците го напаѓаат човекот навлегувајќи во неговата утроба низ отворите на телото и облеката. Затоа, отсекогаш, најукрасени со везови и накит биле рабовите од облеката и нејзините отвори (ракави, крагни, ногавици, рабовите од кошулите и здолништата), по-

²⁷ Илустр. (сл. 4, 5): V. Šribar, V. Stare, *Od kod Ketlaške najdbe v Furlaniji?*, *Arheološki vestnik*, XXV, Ljubljana, 1976, sl. 2—10, 27; (сл. 6): *Praistorija...*, T. VIII—1; (сл. 7, 9): Z. Vinski, *Krstoliki nakit epohe seobe naroda u Jugoslaviji*, *Vjesnik arheološkog muzeja u Zagrebu*, 3 ser., sv. III, Zagreb, 1968, T. VIII; (сл. 8): А. П. Рунич, *Скальные захоронения в окрестностях Кисловодска, Советская археология*, 1971, 2, Москва, сл. 3—12.

²⁸ V. Ions, *Indijska mitologija*, Ljubljana, 1985, стр. 46—47.

²⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, n. d., стр. 733.

ради што овие везови секогаш носат силен апотропејски карактер. Главата, како „главно“ место и дел од телото со најмногу отвори, било најподложна на „зли ветрови“.³⁰ Затоа најповеќе биле китени со накит челото, косата, ушите и вратот. Од дијадемата, која го штитела челото и очите, виселе наушници. Како и сиот накит кој ја украсувал главата, така и наушниците ја содржеле симболиката на небото и сонцето, како апотропејски елемент. Според својата застапеност и разновидните облици, средновековните наушници посебно им даваат карактеристичен печат на археолошките култури кои им се припишуваат на Словените. Сите овие бројни варијанти, симболички гледано, претставуваат едно исто сиже — претстава на космосот со фазите од сончевиот циклус (т. VIII-6).³¹

Морфолошката анализа на една голема група примероци од овој накит, карактеристична за целото балканско подрачје (почнувајќи од VI па сè до доцнежниот среден век), покажува дека се работи само за неколку варијанти од основниот тип на наушници со јагоди. Овој накит, гледано во глобала, е составен од една, прстенесто свиена метална алка на чија долна половина се пронижани топчести, биконични или розетести сегменти — „јагоди“.³² Една од варијантите на овој тип се наушниците со четири јагоди, каде двете средишни се поставени една под друга: горната внатре во кругот што го формира алката, а другата, под неа — надвор од алката (т. IV-1, 2). Ако линијата на алката се земе како линија на земјата — хоризонтот, тогаш јагодата внатре во кругот го означува сонцето во зенит, јагодата под неа и под нивото на хоризонтот — нокното сонце, а двете странични — сонцето во изгрев и залез (спореди т. VIII-C).

И оваа композиција поседува повеќезначност, толку карактеристична за архаичната симболика. Имено, со развојот на варијантите од овој накит постепено ќе се појави и едно друго иконографско значење, кое го надополнува претходното. Четирите сончеви симболи (јагодите) ќе бидат доградени така што ќе формираат тело на фигура (женска), со кренати и раширени раце, која сметаме дека ја претставува „големата мајка“, господарка на вселената и на космичките циклуси, чие тело се протега од подземјето до небеските височини (т. IV-3-6). Горното сонце — зенитот ќе го претставува нејзиното лице (домен на небесната енергија), а подземното сонце — нејзината плодна утроба (домен на хтонската плодност). Двата краци на алката се нејзините две кренати и раширени раце — симболи на нејзината двојна природа: едната рака, во која го држи сонцето во изгрев, е рака на животот — на раѓањето, а другата, со сонцето во залез — рака на смртта. Со овие свои две својства ова божество го движи сиот универзум.

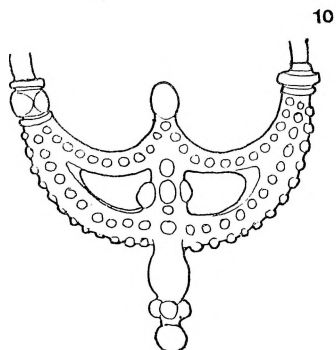
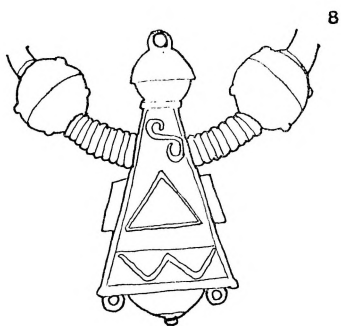
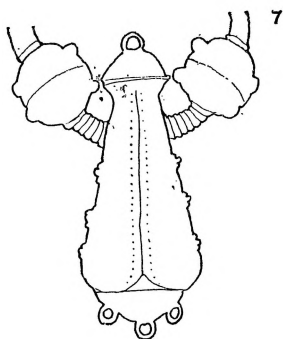
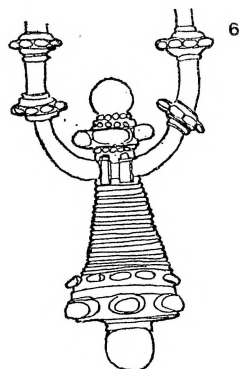
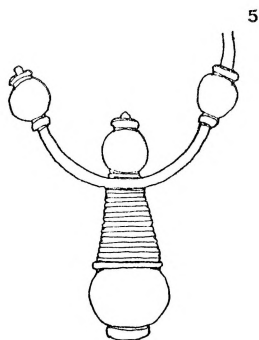
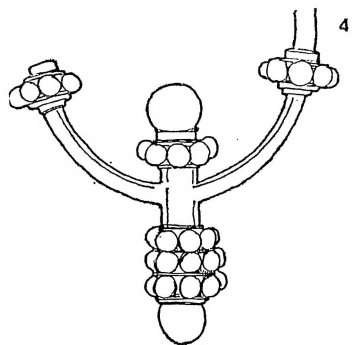
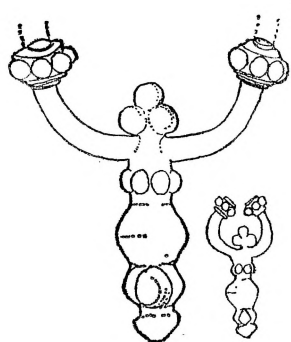
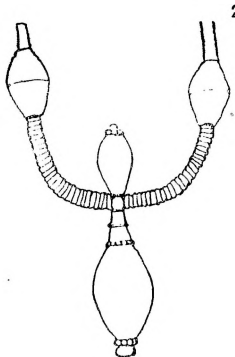
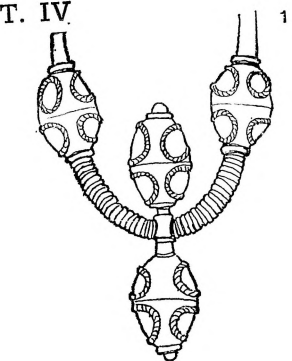
И тука повторно ја гледаме женската фигура — оранта, како и во претходните халштатски и средновековни приврзоци, вградена во кругот на животот и смртта (спореди т. II-9-15 и т. IV).

³⁰ Б. Рыбаков, н. д., 1987, стр. 506, 533 (накитот „од посебно значење“ често го изработувале ковачите, за кои се верувало дека можат да му вдахнат посебни магијски својства).

³¹ Исто, стр. 563, 573, 599.

³² Исто, стр. 572—574, 599; за симболиката на наушниците, стр. 520—532.

T. IV



Помеѓу главата и телото на оваа фигура често стојат групирани повеќе гранули, кои ги прикажуваат градите на божеството (т. IV-3), мултиплицирани со цел да го прикажат изобилството и непресуш-носта на нејзините небесни резерви на храна и влага.

Според степенот на антропоморфизација, од мотивот на „четирите сончеви фази“ најмногу се оддалечуваат примероците од средниот и западен Балкан кои припаѓаат на типот наушници со три јагоди и пирамидално продолжение (т. IV-7, 8). Тука четвртата јагода само делумно се насира на дното. Наместо тоа, од композицијата извира доминантниот пирамиден сегмент, кој го претставува корпулентното торзо на богинката (т.е. нејзината облека), на чиј врв е насадена топчеста глава. На примерокот од Бискупија (8) на торзото се назначени и идеограмите кои секогаш се поврзуваат со ова божество: двојните спирали (кои можеби ги означуваат градите) и водорамната „цик-цак“ линија на дното, како воден симбол. Не се ретки ни варијанти при коишто оваа иконографија е изгубена како плод на играта и слободната интерпретација на вештите и помалку вештите мајстори-златари, кои не ја знаеле или не ја почитувале основната симболика на овој накит. Затоа се чести додавањата на уште еден пар на странични јагоди (6), изоставувањата на некоја од нив итн.

Покрај овие наушници, како пример, поставуваме и една статуета на античкото женско божество (Кибела или скитската Аргимпаса), претставено во поза на оранта, со топчести задебелувања наместо дланки (т. IV-9).³³ Сметаме дека се работи за иконографски тип кој според својот карактер е близок на нашиот, што не значи и дека има директна генетска врска со средновековниот накит за кој овде станува збор.

Фигурата на небесното божество, во случајов со посебно акцентиран карактер на хранителка, извира од структурата на едната од варијантите на таканаречениот „лунулест тип“ на наушници, кои според својата морфолошка структура претставуваат една подваријанта на претходниот тип на наушници (т. IV-10). Од телото на фигурата излегуваат два пара краци. Горниот пар се раце на богинката со кои таа ја придржува земјата, прикажана со долниот пар краци. Под нејзините раце, на телото се претставени повеќе големи гранули — всушност мултиплицирани гради со кои божеството ја напојува земјата. Од страните, на краците се наоѓаат две помали задебелувања (изгрев и залез на сонцето), кои во оваа композиција секако имаат секундарно значење, поради што се помалку акцентирани. За ваквото објаснување на оваа композиција наоѓаме повеќе иконографски паралели кај другите индоевропски народи. Издвојуваме две: скулптурата на древната Хинду-богинка Маја — „извор на млечното море“, и критската богинка на природата, прикажана на сребрена апликација (т. IV-12, 11). Сличностите во ос-

³³ Т. В. Мирошина, Скифские калафы, Советская археология, 1980, 1, Москва, сл. 5—1; повеќето примероци на наушници: М. Bajalović-Hadžipešić, Nakit VIII—XVIII veka (katalog), Beograd, 1984; D. Jelovina, Starohrvatske nekropole na području između Rijeke, Zrmanje i Cetine, Split, 1976, T. XXI—7—10; T. LVII — 15, 16.

новната композицијска структура кај овие примероци е своевиден доказ и за староста на овој иконографски тип и за неговата општа присутност во евроазиските култури.³⁴

Оваа соларно-космичка симболика на наушниците е застапена и во структурата на ваквиот накит од територијата на источнословенските средновековни култури. Таков е случајот со типот на седмозрачни („семилучевие“) и седмолопатести („семилопастије“) наушници. Тука, динамиката на сончевиот циклус ја претставуваат два коњи, кои со своите муцки го придржуваат сонцето во зенит. Под нив се простира зоната на надземниот и подземниот свет.³⁵

„СЛИКАТА НА СВЕТОТ“ ОД „ЗООМОРФНИТЕ ФИБУЛИ“

На територијата на Источна Европа, поточно во Северното Причерноморје, во периодот на раниот среден век ќе се појават неколку варијанти на категоријата лачни фибули кои хронолошки егзистираат во VI—VII век. Тоа се таканаречените „зооморфни фибули“, кои во последно време со сè повеќе докази им се припишуваат на Словените. Ги наоѓаме и на територијата на Балканот (т. VI-9; т. VII-12), што е повод да се осврнеме на симболичната подлога и на овој накит.

Генезата на овие фибули (види т. V) нè води кон групата на таканаречените „прстести лачни фибули“, со многу поширока зона на распространетост. Новите толкувања покажуваат дека и овие фибули, во својата симболика и иконографија го носат „космичкиот“ карактер и идејата на циклично движење на сонцето низ универзумот. Според овие проучувања, зооморфните фибули ја следат концепцијата на постарите — прстестите, каде што небото било прикажано со горната полукружна плочка (т. V-1), а земјата со ромб (14) — типичен геометриски знак кој ја означува земјата. Динамиката на сонцето е прикажана со птицијите протоми, кои, според Рыбаков, во зависност од тоа во која насока се свртени, го прикажуваат растот или опаѓањето на сонцето. Во одделни примери започнуваат да се јавуваат и зооморфни елементи: аждер на местото на ромбот (13) — со исто симболично значење на хтонскиот принци, а на местото на небесниот свод — машка фигура (соларно машко божество — Дажбог) со птичи протоми (6) или женско божество кое со змии ги впрегнало небесните коњи (9, 10). На местото на аждерот се јавува полуантропоморфна женска фигура на хтонското божество („Мајка на земната влага“ — 11).³⁶

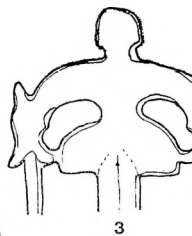
Овие интерпретации секако претставуваат голем чекор во толкувањето на симболиката на овие фибули и посебно на зооморфните елементи на нив. Поучени од овој метод и од новите резултати што до сега ги претставивме, ќе се обидеме да расветлиме уште некои детали и толкувања на симболиката на овој накит, кои сосем се

³⁴ За ликот на Маја: J. Chevalier, A. Gheerbrant, Rječnik simbola, стр. 412; за критската апликација: R. Higgins, Minoan and Mycenaean art, London, 1977, сл. 207.

³⁵ Б. Рыбаков, н. д., 1987, стр. 520—532, сл. 89.

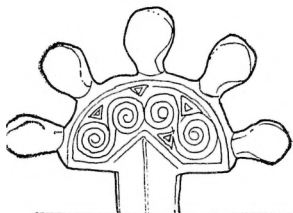
³⁶ За овие фибули, нивното симболично толкување и генезата: Б. Рыбаков, н. д., 1987, стр. 200—208.

nebo

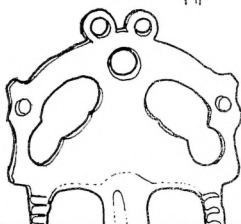


3

1



2

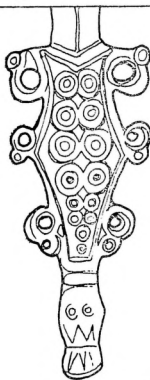


a

b



14

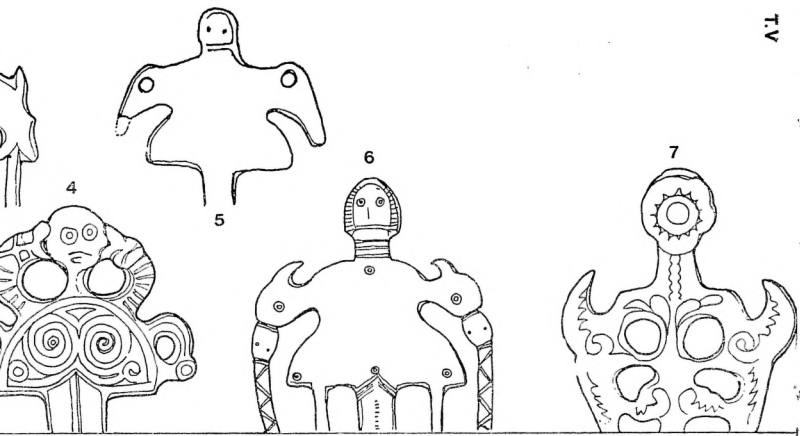


13

12



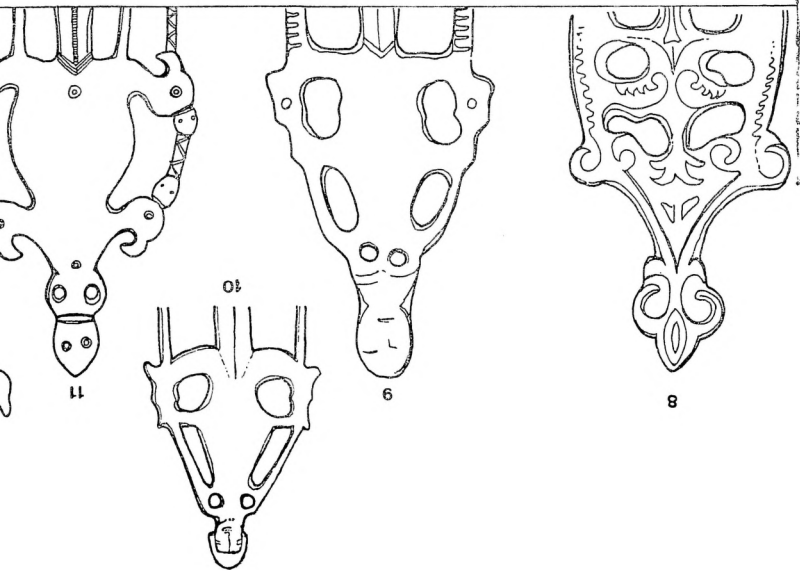
zemja



C

D

E



11

10

9

8

вклопуваат во основната структура што ја поставил Робаков. Ке се обидеме да ги поставиме и основните варијанти, односно форми на симболизацијата на овие сцени, кои воедно важат и за сите останати предмети кои овде ги обработуваме. Напоменуваме дека овие форми се појавуваат без каков и да е посебен хронолошки редослед, дури често помешани и на една иста фибула.

А. Геометриски стил (т. V-1, 14)

Небо: Од наведените примери забележуваме дека на голем дел од накитот небесниот свод се прикажува како полукруг на кој со кружни сегменти или врежани „рибји очи“ е означен дневниот пат на сонцето. Тоа соодветствува на првата фаза на овие фибули (т.е. на прстестите фибули кои се сметаат за прототипови на зооморфните). Имено, и тука небесниот свод е прикажан како полукруг со прстести задебелувања на работ, кои динамички го симболизираат дневниот бод на сонцето (спореди со т. I-7, 11; т. II-5, 6 ; т. VIII-A).

Земја: Земјата и подземјето се прикажани со долната ромбидна плочка по чии рабови, исто така, во некои примери се движи сончевиот диск или птиците. Земјата и небото се поврзани со лакот на фибулата.³⁷

Б. Зооморфен стил (т. V-2, 3, 13)

Небо: Небесниот свод се претворил во два коњски протомии, свртени спротивно еден на друг. По нивните лачно повиени вратови, кои го претставуваат небесниот свод, се движи дневното сонце, претставено со две мали прстенчиња (сл. 2) или со еден кружен сегмент (сонце во зенит) поставен на врвот (спореди т. V-3 со т. I-13, 14; т. VI-11, 12; т. I-9, 12).

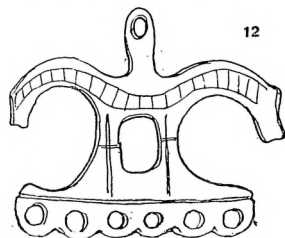
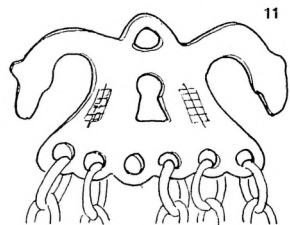
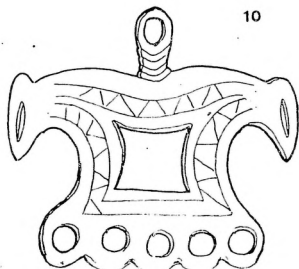
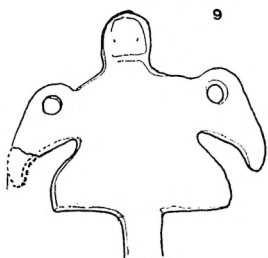
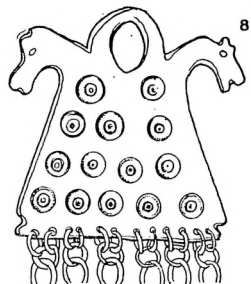
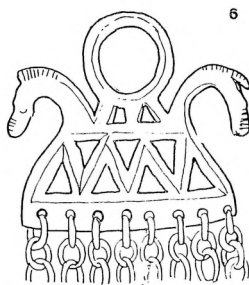
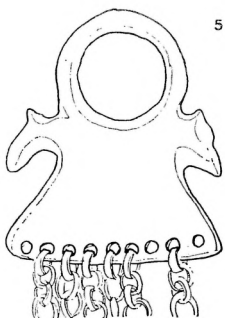
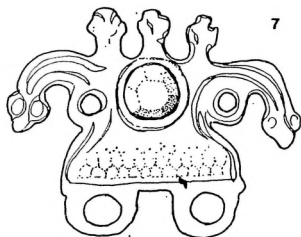
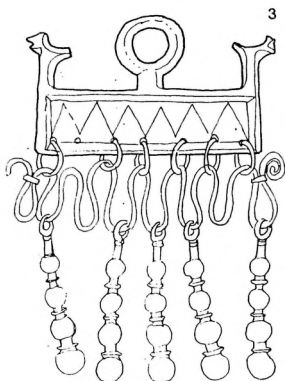
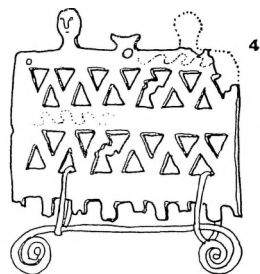
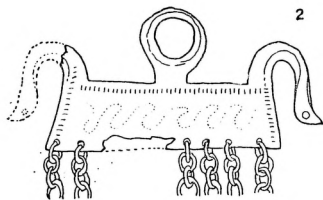
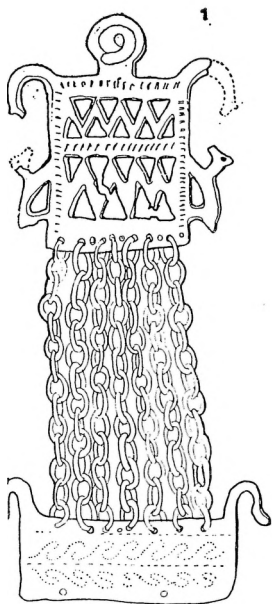
Земја: Земјата од ромб се претвара во издолжено тело на фантастичното животно, симбол на подземјето („Јашчер“ т.е. „Аждер“), кој ни е познат и од другите претходни примери (спореди со т. I-9, 12).³⁸

В. Антропо-зооморфна меѓуфаза (т. V-4, 11)

Небо: На небесниот свод, наместо кружниот сегмент (види сл. 3) се јавува сонцето во зенит, претворено во лице на небесното божество, чии раце во облик на животински протомии (змии или повејорјатно лебеди) ја потпираат главата. И ова е иконографски тип, веќе познат и од други примери (спореди т. I-1, 2). На женскиот пол на ова божество можеби укажуваат и двете спирали (дојки ?) на корпусот. Робаков смета дека се работи за машко божество.

³⁷ За оваа „фаза“ го прифаќаваме комплетно толкувањето на Робаков, н. д., 1987, стр. 198—206.

³⁸ Исто, стр. 201, 202, 206.



Земја: Предниот дел на „Аждерот“ се претвара во женска фигура со торквез, раце лачно свиени на половината и раширени нозе, кои завршуваат во облик на птичји (веројатно, и коњски) протомии. Тоа е женското htonско божество, „Мајка на земната влага“, која Рибакoв ја дефинира, но не ги споменува нејзините раширени нозе вооблик на протомии.³⁹ Задниот дел на телото на Аждерот сè уште е непроменет.

Г. Антропоморфен стил (т. V-5, 6, 9, 10)

Во оваа фаза се прикажани, сосем оформени, антропоморфните претстави на небесното и земното женско и машко божество.

Небо: Небото е претставено со божеството кое Рибакoв го атрибуира како Дажбог. И овој пат тоа е прикажано со птичји протомии како раце, кои, како што видовме, се основна карактеристика на небесните покровители. Се согласуваме дека на спомнатиот примерок му недостасуваат женски трибути, но поставуваме можност во други примероци да се наоѓа и женско небесно божество, кое го проследивме низ бројните претходни примери (спореди т. I-14, 15; т. VI).

Земја: И овде, во оваа фаза, следиме сосем оформени антропоморфни божества, кои го зафаќаат сиот долен дел на фибулата. Добро се забележуваат и благо раширените нозе, кои завршуваат со коњски или грифонски протомии. Ја следиме женската фигура на ова htonско божество, со назначени гради (веројатно паганословенската Мокош).⁴⁰

Д. Фаза на демитизација — флорализација (т. V-7, 8)

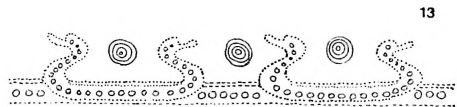
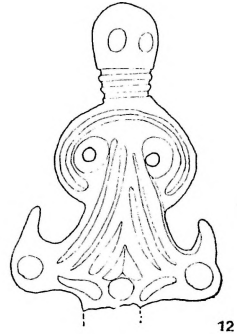
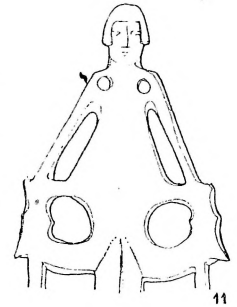
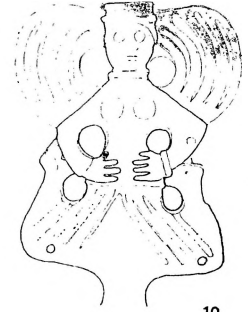
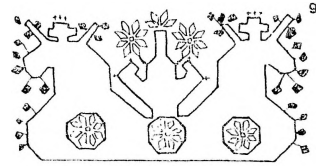
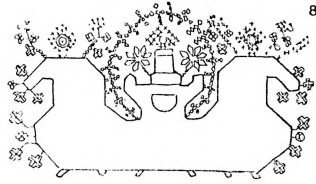
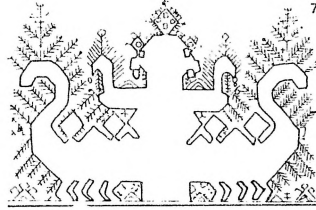
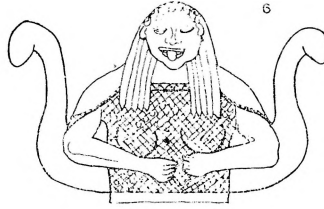
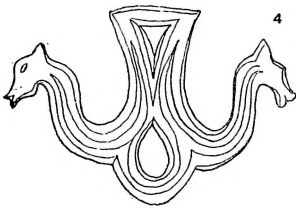
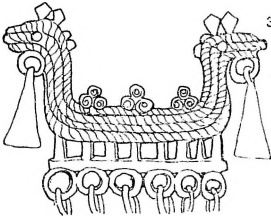
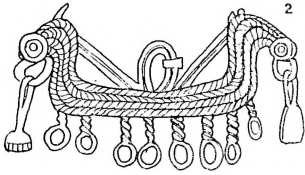
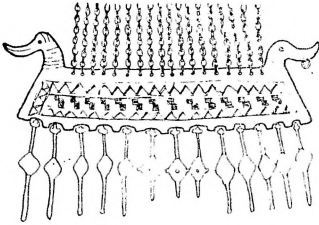
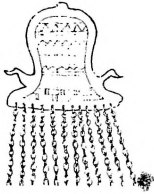
На Балканот засега ни се познати два примероци на накит од XVI—XVII век,⁴¹ во облик на брошеви, кои според својот габарит, основната структура и распоредот на апстрактните флорални елементи во голема мера личат на овие фибули (спореди т. V-7 со 6 и 8 со 11). На мајсторот или, поточно, на генерацијата на мајстори што ги изработувале очигледно не им биле познати или можеби интересни спомнатите сижеа и тие намерно или несакајќи нив ги претвориле во апстрактни гирланди и флорални мотиви, зачувувајќи ја само основната силуета на протитипот. Овој пример најречито говори за судбината на иконографијата на накитот и за процесите на нејзиното губење.

Корените на иконографијата на овие две божества со раце односно нозе во облик на животински протомии ги наоѓаме милениум и пол порано, во железнодобните култури на Балканот. Од ваквите наоди посебно се издвојува групата на пекторални приврзoци,

³⁹ Исто, стр. 203.

⁴⁰ Рибакoв смета дека на едниот од примероците е прикажано машко брадато божество, кое тој го поистоветува со „небесната зона“. Според својата издолжена фигура со раширени зооморфни нозе, сметаме дека се работи за htonско божество, прикажано во „земната зона“.

⁴¹ М. Вајаловиќ Hadži-Pešić n. d., стр. 137—138; Б. Радојковиќ, Накит код Срба, од XII до краја XVIII века, Београд, 1969, двата слични примероци ги атрибуира како „копча за појас“ и ги датира во XIII век, (види стр. 351, сл. 88).



формирани како плочести ажурирани бронзени брошеви од кои висат шумовити приврзоци (т. VI-1-6, 8; т. V-13, 15). Централната плочка е формирана во облик на квадрат, трапез или правоаголник, редовно од двете спротивни страни дополнета со животински протоми (коњи или птици). На горната страна се наоѓа прстен или ушка, за која плочката висела (прикачена со фибула или независно), главно на градите. На долниот раб редовно се наоѓаат отвори низ кои се протнати ланчиња или шумовити висулци. Овие низи, кај одделни типови, се спуштале во должина до 60 см и завршувале со друга плочка, исто така украсена со животински протоми, која стоела во пределот на абдоменот или гениталиите (т. VI-1; т. VII-1). Овој накит е пронајден на територијата на железнодобните култури на Јадранско-западнобалканската регија и на територијата на Југоисточноалпскиот регион.⁴²

Процесите на антропоморфизација на овој накит, како и на средновековните фибули, најјасно ги следиме низ неколку примероци од Словенија, кои претставуваат симбиоза на автохтоните балкански и новодојдените келтски занаетчиски и духовни традиции (т. I-13-15). И овде небесниот свод го прикажуваат два животински протоми, над чиј состав е поставено кружно задебелување кое го претставува пладневното сонце. Во следниот примерок (14), на истото место се јавува женска глава, која на композицијата ѝ дава антропоморфност. На тој начин, од структурата се јавува божество со раце во облик на животински протоми, кое со своето тело го гради небесниот свод и сонцето.

И на останатите примероци, иако не толку очигледно, ја забележуваме истата трансформација.

За континуитетот на оваа иконографска претстава сведочи и групата на средновековен пекторален накит со идентична иконографија, кој десетина векови по железнодобните примероци го наоѓаме на средновековните пекторални приврзоци од Североисточна Европа (т. VI-10, 11, 12).⁴³

На одделни примероци од спомнатиот железнодобен накит, се чини, е застапено и божеството со нозе во облик на животински протоми (т. II-15, т. VI-1, т. VII-1). Неговата генеза, во случајов, може да се постави во врска со симболот „сончева лаѓа“, чија иконографска структура покажува големи блискости со античките и средновековните претстави на ова божество, како и со современите етнографски паралели од народните везови од Источна Европа (т. VII).⁴⁴

⁴² За повеќето примероци од јадранско-западнобалканската регија види: *Praistorija ...* (види ф. 5), стр. 287—528; за примероците од Словенија: F. Stare, n. d., илустрации: *Praistorija ...*, т. XLV — 11, т. XLVIII — 7, 8, т. XLII — 8, сл. 24—4, т. XLI — 2; R. Drechler-Bižić, *Rezultati istraživanja japodske nekropole u Kompolju 1955—56 god.*, *Vjesnik arheološkog muzeja u Zagrebu*, ser. 3, sv. 2, Zagreb, 1961, т. XXXII — 4.

⁴³ Илустрации: Л. А. Голубева, *Коньковые подвески верхнего Прикамья, Советская археология*, 1966, 3, Москва, стр. 80—98.

⁴⁴ За бронзенodobниот мотив на „сончева лаѓа“ илустр.: Т. Г. Е. Powell, n. d.; за ваквите мотиви на словенските народни везови и воопшто за овој мотив: Б. Рыбаков, н. д., 1981, стр. 503—505.

За средновековните примероци — (сл. 2, 3): Л. А. Голубева, *Коньки-подвески междуречья Волги и Оки, Советская археология*, 1976, 2, Москва; сл. 2—4,

На јужниот дел од Балканот, слични процеси на антропоморфизација се засведочени во железнодобниот накит од групата на „македонски бронзи“. Тука следиме како приврзоците во облик на минијатурни бронзени садови со птичји протоми постепено добиваат облик на стилизирана женска фигура со раце во облик на птичји протоми (т. III-13-18; т. VIII-F).⁴⁵

*
* *
*

Накитот кој е обработен во овој труд, припаѓа на разни културни епохи и подрачја. Единствен медиум кој сите овие предмети ги поврзува е нивната иконографија, која низ неколку типични *симболични форми* го прикажува универзумот и неговите циклични промени. Во множеството на овој накит сосем јасно се издвојуваат неколку основни *иконографски типови* со своја карактеристична композиција. Прикажаните примероци покажуваат дека секој од овие типови се наоѓа во постојан процес на трансформација. Со следењето на промените во рамките на еден иконографски тип се уочуваат некои нивни основни законитости (види т. VIII).

Основно е правилото според кое, во рамките на дадените иконографски типови, трансформациите се одвиваат на ниво на „јазикот“, т.е. во симболизацијата на деталите, додека основната геометриска структура т.е. архитектониката, секогаш останува иста.⁴⁶ Благодареејќи на ваквата постојаност т.е. на издржливоста на композициониот костур, и покрај големите промени, иконографските типови можат да се следат и препознаваат. Тоа го овозможува нивното дефинирање, а со тоа и следење на трансформациите во рамките на секој иконографски тип.

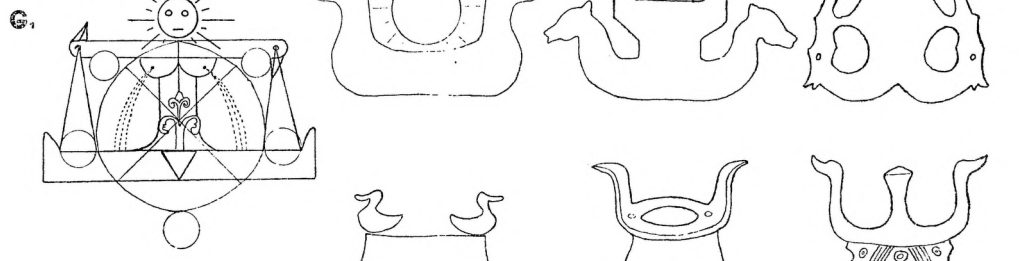
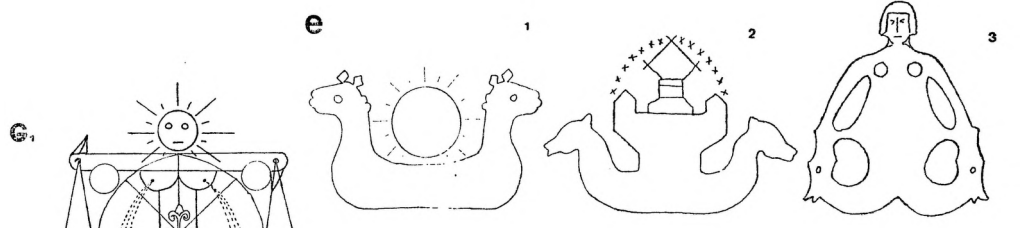
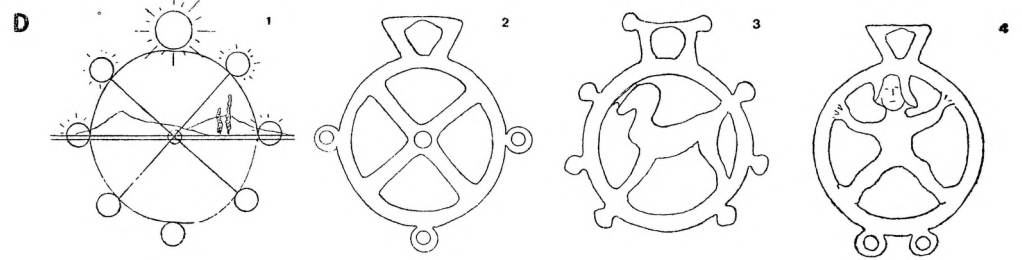
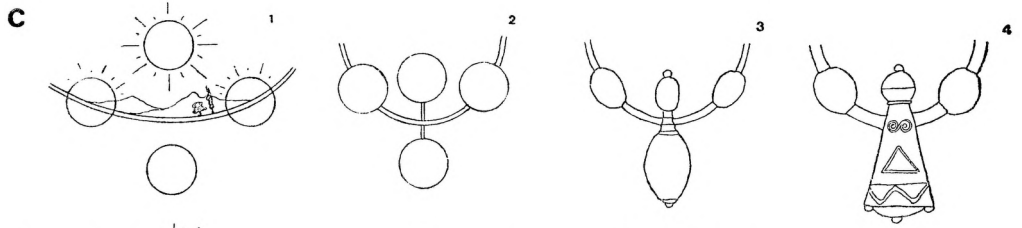
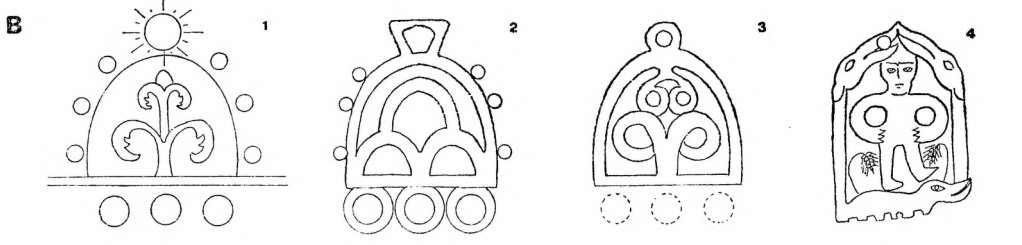
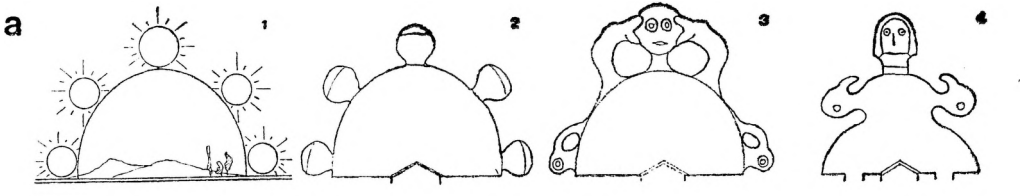
Овој пример е само уште една потврда на правилото според кое сите иновации во било кои домени на творештвото на древниот човек не ги напуштаат постојните форми, туку по секоја цена, во најголема можна мера, нив ги почитуваат и следат. За тоа говори и случајот со античката литература, религијата и социјалните процеси. Според О. Фрејденберг, „постепеното напредување на првобитните култури се потпира врз сето старо и преживеано, кое останува ненадминато во новото, актуелното“.⁴⁷

20): Л. А. Голубева, А. Б. Варянов, Полеые коньки-амулеты Древней Руси, Советская археология, 1978, 2, Москва, 228—239; D. Mrkobrat, Arheološki nalazi seobe naroda u Jugoslaviji, Beograd, 1980, T. LXXXVI — 4, CXXV — 15; (сл. 12, од Виничани, СР Македонија); Б. Бабиќ, Средновековното културно богатство на СР Македонија (каталог од изложба), Прилеп, 1974, 4; (за скитскиот примерок): Т. В. Мирошина, н. д., стр. 43.

⁴⁵ Иконографијата, симболиката и култната намена на овој накит ги обработивме детално во одделен напис: Н. Чаусидис, Симболиката и култната намена на „македонските борци“, ц. д., (ф. 13).

⁴⁶ Вакви процеси на трансформација на изразот, меѓу другото, се карактеристични и за византиските иконографски претстави. За ова види: В. А. Успенски, Poetika kompozicije. Semiotika Ikone, Beograd, 1979, стр. 272.

⁴⁷ О. М. Frejdenberg, н. д., стр. 34; за оние феномени: стр. 27, 59, 109, 152.



Веднаш се наметнуваат прашањата: дали трансформациите на иконографијата на накитот се сосем случајни; дали се траги на инвенцијата на мајсторите, на „модата“ или се последица на некакви промени во духовните движења на дадените епохи; дали овие трансформации се хаотични или имаат свој еволутивен тек?

Фактот што идентични иконографски претстави наоѓаме во железното време и во раниот среден век, како и во разни подрачја на Европа, негира било какви развојни етапи во рамките на историските епохи. Фактот што сите варијанти од еден иконографски тип егзистират паралелно во иста епоха, па дури и на еден ист предмет, покажува дека не се работи за еволуција со замена на постојните форми со нови, туку за паралелно постоење на разни облици на еден иконографски тип. Се покажува дека процесите на трансформација не се случајни, нити се плод на личната инвенција на мајсторите-производители. Едни исти процеси на трансформација (зооморфизација и, натаму, антропоморфизација на претставите) на идентичен начин се одвиваат во разни делови на Европа, со разлика од над десетина векови, што укажува на некакви општи законитости во нив. Се добива впечаток секоја од варијантите на еден иконографски тип, од основната структура на накитот го издвојува само оној потенцијално присутен слој кој за неа е актуелен и него го развива натаму докрај.

Хронолошкиот след на промените во определен иконографски тип досега археолошки не е докажан, но постојат аргументи и аналогни искуства од останатите области кои ги истражуваат древните митови и нивната симболика, според кои можат теоретски да се постават основните насоки на еволуција на иконографските претстави на накитот.

Како и во останатите облици на пројавување на човековата митолошка свест, линиите на еволуцијата на нашите иконографски претстави течат од „констатацијата на елементите кои го градат светот“, кон „барање на внатрешните причини кои доведуваат до негово движење“ и, на крај до „барање на логични врски кои ја градат неговата структура“.

Како што веќе напомниме, архаичните (предантички и пред-ренесансни) облици на визуелно „сликање“ немаат за цел да претстават еден исечок — кадар од просторот и времето. Обратно, кај нив постои стремеж во една слика (како и во една митолошка „прича“) да се сумираат буквално сите човекови видни и спознајни впечатоци од околниот свет, било да се просторни или временски. При „сликањето“, просторот се смалува и се сведува во две димензии. Заради целосноста на претставата, во неа се вградува и времето, претставено како траење на космичните процеси. Тоа и во нашите иконографски претстави се претставува како просторна димензија. Траењето на денот (односно годината) е прикажано со кинематографска постапка — расчленување на непрекинатото движење на определени фиксирани елементи на мирување. Низ одделните фази

на соларниот циклус е претставено неговото континуирано движење (т. VIII-A1, B1, C1, D1).⁴⁸

На прво место ги поставивме иконографските варијанти кои космосот го конципираат како стерилизирана геометриска претстава (т. VIII-A2, B2, C2, D2). Во овој тип речиси воопшто не постојат симболични елементи кои би ги поврзале одвоените фази и делови на космосот. Од овие композиции извира само еден стремеж — точно и објективно да се констатира формата на космосот и процесите во него:

На полукружните приврзоци и зооморфните фибули — над линијата на хоризонтот се извива линијата на небесниот свод, по кој се движи сонцето, прикажано стилизирано во облик на круг или топче (A2, B2). На сличен начин (C2) и на обетките, на линијата на хоризонтот, над неа и под неа се прикажани, во облик на топчиња, четирите основни фази на дневниот сончев циклус: изгрев, зенит, залез и ноќ (подземно сонце).

Во втората варијанта, основната структура на иконографијата добива зооморфни и флорални елементи (A3, B3, C3, D3). Значи ли тоа дека таа е секундарна во однос на претходната геометриска. На прв поглед се чини дека е така, бидејќи сите животински претстави се намерно накалемени или втопени во однапред познатата геометриска структура на композицијата (коњските вратови, на пример, се силно извиени за да го оформат небесниот свод). Но, на ова му противречи сознанието дека апстрактно-геометриските проекции воопшто не се карактеристични за раните облици на претставување. Тие се краен продукт на долгиот процес на чистење на примарните симболични претстави.⁴⁹ „Првобитниот човек го забележува во природата само она со што непосредно доаѓа во допир. Ете зошто за ловецот надворешната природа е неодоива од животното... Може да се каже дека содржината се образува од претставата за видливата природа (небо, воздух, земја, небесна светлост, вода) во животински облик“.⁵⁰ Имајќи го ова предвид, многу веројатно е дека обата слоја се јавуваат едновремено и егзистират паралелно во исти предмети. Само што симболичното претставување на космосот (низ животински, растителни и други елементи) е манифестираниот т.е. видливиот и свесен слој, а геометрискиот — негова внатрешна „арматура“, т.е. несвесна и невидлива структура, која дури подоцна ќе биде пројавена во човековата свест.⁵¹

Во зооморфните варијанти, за разлика од првите, не постои само стремеж за приказ на формата на космосот. Во овие претстави животните, се јавуваат со друга, дополнителна цел — да го прика-

⁴⁸ За присутноста на времето во митолошките и останатите „слики“ на светот: В. А. Uspenski, n. d., str. 332—333, 336—337; О. М. Freidenberg, n. d. str. 31, 39, 68, 100—101.

⁴⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, n. d., str. V—XXIV.

⁵⁰ О. М. Freidenberg, n. d., str. 30.

⁵¹ Чистите геометриски варијанти на иконографските претстави од нашиот накит не морале да бидат продукт на некакво свесно, т.е. „духовно чистење“ на претставите од симболи. Тие можеле да се јават и како продукт на рационализација на мајсторите кои го лиеле овој накит и кои, за да ја олеснат металуршката постапка, иконографијата ја лишиле од сите „деликатни“ зооморфни елементи.

жат она што низ геометриската слика не може да се претстави: движењето на универзумот и силите што тоа го остваруваат. На архаичниот човек му биле непознати апстрактните поими како „сила“, „движење“ или „равномерност“. Тој ги разбирал единствено во конкретна смисла, како својство на живите суштества. Не можејќи особините ликовно да ги прикаже изделено од нивните носители, тој во иконографијата ги вградува животните и растенијата — поистоветувајќи ги со космичките елементи и сили.⁵²

Во еден случај, самото сонце е прикажано како птица која кружи низ универзумот (т. I-1). „Сонцето-лебед“ се движи само од себе. Во друг случај (т. I-12), силата е надвор од сонцето. Него од уста на уста го пренесуваат двете еленици, кои го градат небото, сè додека земјата — прикажана како хтонски змеј — него не го проголта.

Во небесно-соларните митолошки претстави се јавуваат најразновидни животни во функција на симболи. Се наметнува прашањето кој бил критериумот при нивното одбирање. Во некои случаи пресудни биле заедничките својства, кои ги поистоветувале животното и природниот процес,⁵³ но во повеќето случаи се работи за спонтано воведување на старите високопочитувани тотемски животни во соларно-небесната симболика. Во овие ловечки и раноземјоделски зооморфни божества, во минатите епохи, била инвестирана голема енергија и емоција, која не дозволувала, со појавата на хелиолатријата, тие едноставно да бидат напуштени. Затоа овие божества ќе доживеат „преквалификација“ односно нивните домени ќе се доградат со нови, приспособени на новите услови на егзистенција и новите духовни погледи.⁵⁴

Зооморфните симболи на нашиот накит се јавуваат најчесто во пар, со симетрично поставени единки. Така, едната еленица го крева сонцето кон зенитот, додека другата го спушта. Аждерот со едната глава го јаде сонцето, а со другата го исфрла. И според архаичните сфаќања, процесите во природата не се еднонасочни, туку расчленети на две половини — како прогрес и регрес, кои очигледно се водени од две сили со спротивни тенденции. Затоа и во нашата иконографија нив ги прикажуваат два одделни симболични ликови — во случајов животни неопходни за постоењето и траењето на секој циклус.

Некаде во, оваа група, помеѓу геометриските и останатите иконографски претстави, треба да се постават и претставите симболизирани низ предметите кои се плод на човековата културна дејност: тркалото, лагата, вагата и керамичкиот сад (т. VIII — D, E, F, G). Паралелно со утилитарните функции, овие предмети од секогаш во себе носеле и длабоко симболично значење. Таков е случајот со тркалото и лагата, кои во нашата иконографија го носат значењето на

⁵² O. M. Frejdenberg, n. d., str. 36, 39.

⁵³ На пример, лебедот, како и сонцето, е светол; во природата се јавува циклично, се движи по небото и во водата...

⁵⁴ За процесите на преживување на старите симболи и божества во нови услови, види: J. Chevalier, A. Gheerbrant, n. d., str. V—XXIV; O. M. Frejdenberg, n. d., str. 34—35, 59; B. Рыбаков, н. д., 1981, стр. 597—598.

движење, брзина и, во првиот случај (тркалото), повторување.⁵⁵ Лаѓата се прикажува секогаш со два клуна, во облик на животински протоми, и со сончевиот диск, кој натоварен на неа, плови по небото или низ подземјето (E1). Двата предни симетрични клуна укажуваат на споменатата дуалистичка структура на овие митолошки слики. Дуалистичката структура извира и од ваѓата, која се јавува како симбол на редот, рамнотежата, мудроста и хармонијата. Нејзината основна симболика, како и симболиката на керамичкиот сад, најсилно извира во следната — антропоморфна форма на нашите иконографски претстави.

Третата варијанта на иконографските претстави се јавува како повторна семантизација на старите слики, при што сите промени повторно се одвиваат во истата геометриска архитектоника на дадените иконографски типови. За разлика од претходните претстави, каде основно ниво на симболизирање се силите кои го предизвикуваат движењето, во овие варијанти се јавува тенденција за натамошно фузионирање и каузализирање на космичките процеси и на силите кои ги движат. Во спојот на геометриските и зооморфните елементи и симболите во облик на човековите технички производи, постепено се јавува човековото тело, како медиум кој ги поврзува сите нив во една целост, како тело кое ги гради сите овие космички елементи (т. VIII — A4, B4, C4, D4 E3, F3, G1). Тоа е прафигурата на антропоморфното божество, кое со своето тело го гради универзумот.

Со неговата појава зооморфните претстави не се губат. Тие сега ги симболизираат силите што божеството ги поседува и дејствијата кои ги презема. Тие се негови нозе или раце, со кои дава и зема, со кои гради и урива, доаѓа и си оди.

Основниот мотив за појавата на човековата фигура во овие претстави се повторно внатрешните својства кои таа во себе ги носи и нивното симболично значење, кое низ животните не било можно да се прикаже. Тоа се: мислата, логиката, редот, хармонијата. Човекот се јавува како разрешување и логично затворање на дуализмот, пројавен во зооморфните претстави, кои со неговата појава, во претставите, не егзистираат веќе како засебни ликови, туку како хипостази на една сила и личност која ги држи во рамнотежа. И покрај сè, секое утро или секоја пролет таа повторно го воведува сонцето во нов циклус, повторно го пробудува живиот свет и го воспоставува редот во сиот универзум. Во овие претстави, сфаќајќи го редот и рамнотежата во себе, архаичниот човек се воведува себе самиот во центарот на универзумот, како симбол на редот и мудроста која стои и раководи со сите космички сили.

Според Франк-Каменеcki, антропоморфизацијата на природата и на космичките појави служи за изразување на идеите и општите заклучоци кои сè уште не се формулирани низ апстрактни поими. Тој смета дека спознајната функција на „сликата“, која ѝ претходи и го подготвува настанувањето на апстрактните поими, во извесна мера учествува и во создавањето на митот.⁵⁶

На тој начин во митологијата се јавува тројното женско бо-

⁵⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, n. d.

⁵⁶ Овие идеи ги застапува и O. M. Frejdenberg, n. d., str. 102, 112—113, 221.

жество. Во него се инкарнирани двете, во прво време зооморфни, дуалистички сили, и третата, која нив ги обединува и ги држи во рамнотежа. Натаму (пред сè, во антиката) двете неразделни дуалистички хипостази се одвојуваат од телото на централната фигура, како нејзини придружници, кои во подоцнежните иконографски претстави го фланкираат главното божество.

На нашиот накит ова божество извира од сите иконографски претстави:

На *зооморфните фибули*, нејзината фигура со зооморфни раце извира од небесниот свод или фигурата со зооморфни нозе од телото на хтонскиот змев. На ист начин таа се јавува на железнодобните и средновековните пекторални брошеви. Во овие претстави нејзиното тело стои како централен космички столб, а двете раширени раце — како лостови кои го креваат сонцето кон небото или го спуштаат во подземјето (т. VIII—VG1). Во внатрешната структура на оваа иконографска претстава се раѓа конкретната слика на ватата и нејзиното апстрактно значење како симбол на редот, рамнотежата и мудроста.

На железнодобните „македонски бронзи“ гледаме како богинката со птичји раце се појавува од приврзоците во облик на минијатурен бронзен сад, со птици на ободот (т. VIII-F3). Од ободот на садот, кој ја симболизира нејзината утроба, полна со светата небесна течност, во млазевите се цедат вечните небесни потоци кои го хранат самиот живот на земјата.

Во претставите на соларното тркало, фигурата на божеството се појавува во тркалото како симбол на силата која ги движи космичките циклуси и раководи со нивниот ритам и постојаност. Со својата фигура, самото божество ги твори своите симболи: крстот т.е. знакот „X“ (спореди: D2 и D4).

На средновековните наушници (C4), нејзината фигура се јавува како синтеза на четирите фази на дневниот соларен циклус. Богинката се протега помеѓу небото и подземјето, а со своите раширени раце го крева и спушта сончевиот диск. Сонцето во зенитот е нејзиното лице, а подземното сонце — нејзина утроба.

Во претставите на „сончевата лаѓа“ (E3) настанува стопување на овој симбол со претставите на богинката родилка, прикажана во породилна поза, со раширени нозе. Нејзиното лице тука го добива значењето на сончев диск, додека нозете се свиткуваат во облик на лаѓа и добиваат зооморфен изглед.

Во оваа врховна богинка — господарка на светот (буквално „Голема“ Мајка) — се собрани речиси сите природни процеси неопходни за човековата егзистенција (види т. VIII-G1):

— Со своите раширени нозе и плодната утроба таа во претставите буквално ја гради недогледната земјина површина, што водно го симболизира нејзиниот домен на раѓање на животот.

Со горната половина на телото таа го гради небото со сите негови домени:

— Со своите непресушни гради, од кои постојано течат небесните потоци (дожд), таа го храни сето она што е веќе родено од земјата.

— Нејзиното сјајно лице го претставува сончевиот диск, кој го осветлува и огрејува светот.

— Со своите раце ги движи соларните и сите други животни циклуси во природата.

— Со својата мудрост и смисол за ред, таа раководи со овие циклуси и демне над сите закони во природата.

Сите овие карактеристики ги наоѓаме, одделно или заедно, скриени во ликовите на голем број женски божества во сите индоевропски пантеони. Такви се, на пример, Тројната Хеката, „Змијската Богинка“, Кибела со своите лавови, Тројната Горгона и Диоскурите со својата женска покровителка. Доменот на водителка на циклусите особено е издиференциран во ликот на Немеза, Фортуна-Тихе, келтската Епона или словенската Лада.

Секако најилустративен од сите е примерот со академската богинка Тиамат. Според митовите, јунакот Мардук го убива ова женско божество, го преполовува нејзиното тело и од горниот дел го прави небесниот свод, каде уредува пребивалишта за големите богови, во облик на сјајните небески тела, а од долниот дел ја создава земјата и натаму билките и животните.⁵⁷ Во грчката митологија, сите карактеристики на ова божество ги носи титанката Темида (дур и по името блиска на Тиамат). Таа е олицетворение на вечните закони кои владејат во космосот, како и на хармоничните односи меѓу луѓето. Според Р. Гревс, тоа е Големата Богинка, воспоставувач на годишниот циклус. Нејзиниот атрибут — вагата — во прво време ја претставува самата неа. Како и на нашите претстави, Темида е космичка оска — столб на светот, кој се протега од небото до земјата, и со своите раце ги движи но и уравнотежува сончевите фази — светлоста и мракот, животот и смртта. Со формирањето на етичките идеи, таа станува судија меѓу доброто и злото.⁵⁸

Повеќето од овие карактеристики ги наоѓаме и кај тројната Горгона. Како и Тиамат, таа е убиена од митолошкиот јунак Персеј. Според митовите, Атена на Асклепије му дава две вида крв од Горгона-Медуза: крвта од нејзината лева вена уништувала секаков живот, додека од десната оживувала сè мртво.⁵⁹ Тоа е доказ повеќе за нејзината биполарна природа, прикажана низ двете раце и крвта што течела низ нив: левата рака е рака на смртта, а десната — рака на животот.

Овие митови како да ја илустрираат натамошната судбина на овие стари божества. Во поголемиот дел на индоевропските пантеони настапува процес на патријархализација. На местото на „Големите Богинки“ стапуваат врховните патријархални божества, кои ги преземаат, речиси, сите нивни стари домени и карактеристики.

⁵⁷ Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd, 1983, str. 206.

⁵⁸ Д. Срејовиќ, Цермановиќ-Кузмановиќ, *Речник грчке и римске митологије*, Београд, 1979, стр. 410; R. Greys, *Grčki mitovi*, Beograd, 1974, str. 55, 326, 328; J. Chevalier, A. Gheerbrant, n. d., str. 735—736.

⁵⁹ Д. Срејовиќ, А. Цермановиќ-Кузмановиќ, n. d., стр. 57, 98.

TRANSFORMATION OF THE ICONOGRAPHY AND SYMBOLISM
OF PRE-HSTORIC AND MEDIAEVAL JEWELLERY
IN THE BALKANS

Summary

The jewellery which is dealt with in this paper belongs to different cultural periods and regions. The one thing which links all these objects is their iconography, in which, in several typical symbolic ways, the universe and its cyclic changes are depicted. All of this can be seen through its various iconographic types with their characteristic compositions: »the firmament« as a vertical section of the world with a semi-circular heaven and the horizontal line of the earth out of which grows »the tree of life«; »the solar circle« as a universal spatial and temporal image of the cosmic cycles; »the four phases of the sun« as an image of the four static phases of the solar cycle (dawn, day, sunset, night). The symbolic image of the universe comes from the mediaeval »zoomorphic fibulas« where, at the two ends of the fibula, the heavens and the earth are represented. The majority of these compositions are to be found in three variants (i.e. symbolic forms) which we consider to be a reflection of the function of the symbol, that is to say of what the symbol's purpose was. The geometric variant uses virtually no symbols but, rather, realistic geometricised images. Its purpose is a statement of the cycle and its phases. The zoomorphic variant depicts the dynamics, that is the force which moves the cosmic elements. The anthropomorphic variant, introducing the human being as a symbol reveals its basic purpose, which is the representation of order and laws, i.e. the reason which governs all cosmic elements, forces and processes. In these images are to be found man's first technical inventions in the form of symbols: »the ship« and the wheel, as symbols of dynamics or movement; the vessel as the source of the vital powers; the scales as a symbol of order, law and harmony. All these images may be seen right through from pre-historic, late Roman and mediaeval jewellery (and other object) up to the folk crafts of contemporary European peoples. These images are also present in the orally transmitted mythological traditions of the Indo-European peoples.

The identical nature of such iconographic images in different cultures, distant from each other both in time and space, negates their »accidental« character as being the result of the personal creation of the individual. On the contrary, it proves the universality of their nature, deeply permeated by its inner rules and laws. They govern the transformation of these images and this leads to the achievement of the same results in different times and in different places.