

### III. IKONY PRVEJ POLOVICE 17. STOROČIA

Ikonopis 17. storočia na východnom Slovensku mal veľa tvorivých smerovaní a prístupov k tvoreniu obrazov. Niektoré z nich sú spoločné s ukrajinskou Haličou a Zakarpatskom, ale sú aj vlastné, neopakovateľné prejavy, zvlášť v ľudovom prúde. Ide tu nie o nejaké špecifické regionálne alebo ikonografické osobitosti, ale, najskôr, o prínos jednotlivých dielní a ikonopiscov do chápania misie ikony s dôrazom na jej naratívny charakter. Takáto rôznorodosť tvorivých prístupov bola, podľa všetkého, podmienená i tým, že v Uhorsku „*nebolo v 16. a 17. storočí jednoty, ale jednotlivé národnosti Uhorska si samy vytvárali svoje vlastné duchovné a kultúrne prostredie*“<sup>30</sup>.

Rusíni (Ukrajinci) východného Slovenska v 16. storočí, ako sme sa už mohli presvedčiť, a tiež v neskoršom období, podporovali a rozvíjali aktívne styky s ukrajinským národným spoločenstvom ďaleko za hranicami Slovenska, uvedomujúc si, súčasťou ktorého celku sú oni sami. Ikonopisné pamiatky, rukopisné a tlačené knihy, archívne dokumenty svedčia o identickosti kultúry, jej základov s ukrajinským masívom. Hoci len letmá prehliadka cerkvi a archívov, listín, ktoré sa týkajú Rusínov, poskytuje toľko faktov, že tvrdenia niektorých slovenských historikov, ako napríklad Ľudovíta Haraksima<sup>31</sup>, ktorý napísal, že: „*Rusíni – Ukrajinci bývalého Uhorska po stáročia žili nielen odtrhnuto od väčšiny svojho národa, ale ani neudržiavali s ním živšie duchovné a kultúrne kontakty*“ objektívne neobstoja.

V prvej polovici 17. storočia boli postavené početné drevené pravoslávne cerkvi, čo, samozrejme, vyvolalo nevyhnutnosť tvorby potrebnej ikonopisnej časti chrámov, ktorá bola neodmysliteľná pri liturgických obradoch. Pretože ľvivské, przemyské, rybotyčské a iné cechové či monastierske ikonopisné dielne neboli schopné uspokojiť zvýšený dopyt, vznikli podmienky pre široký prienik produkcie ľudových ikonopiscov z miestneho obyvateľstva alebo ikonopisných skupín, putujúcich z miesta na miesto, v závislosti od objednávok. Církevný dozor, autorita vyššieho duchovenstva bola veľmi oslabená alebo takmer neznateľná, čo umožnilo vznik početných ikonografických variantov, ktoré vychádzali zo vzorov 16. storočia, či dokonca starších, čo niekedy môže komplikovať datovanie pamiatok.

30 VARSÍK, B.: *Zo slovenského stredoveku. Výber historických štúdií a článkov z rokov 1946-1968*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1972, s. 37.

31 Haraksim, Ref. 2, s. 304.

### III.1. Kráľovské dvere

Zo začiatku 17. storočia pochádza rad Kráľovských dverí, ktorých sa zachovalo nepomerne viac, ako predtým. Na pravej časti Kráľovských dverí z Krajného Čierneho<sup>32</sup>, ktorá je ostro zavŕšená, je v hornej tretine vyobrazenia Panny Márie zo Zvestovania, ktorá stojí na pozadí architektúry s prekríženými rukami na hrudi. Práve prestala čítať knihu, aby si vypočula zvesť. Jej výraz je pokojný, bez dynamického prekvapenia. Nižšie je vyobrazený sediaci evanjelista Marek, ktorý píše začiatkové slová Evanjelia. Unikátnosť tejto pamiatky v rámci východného Slovenska spočíva v tom, že evanjelista Ján je zobrazený na ostrove Patmos spolu s Prochorom zapisujúcim jeho slová. Evanjelista gestom pravej ruky ukazuje na segment kruhu, symbol Boha, a súčasne na archanjela Gabriela, postava ktorého bola na druhej polovici dverí. Dôležitosť osoby Prochora je zdôrazňovaná ešte aj tým, že drapérie jeho odevu takmer presne kopírujú záhyby oblečenia apoštola Marka, s ktorým ho ikonopisec takýmto spôsobom porovnáva. Na východnom Slovensku sú iba dve podobné pamiatky. Plochy vyobrazení sa navzájom prelínajú, tenké linky medzi jednotlivými časťami tomu vôbec nebránia, vzniká tak jeden celok – Evanjelium. Súzvuk rumelky, jej ohnivých škvŕn, okrov a bieloby vytvárajú dekoratívno – harmonický celok. Tie isté dekorativizujúce tendencie sa prejavujú aj na sever od hrebeňa Karpát v prostredí obývanom Rusínmi<sup>33</sup>.

O intenzite vzájomných vzťahov Rusínov (Ukrajincov) v pohraničných oblastiach medzi sebou najlepšie vypovedajú ikony určené pôvodne do cerkví na území terajšieho Poľska, ktoré sa v súčasnosti nachádzajú na slovenskej strane hranice. Patria sem, v prvom rade Kráľovské dvere z Leľuchova<sup>34</sup>, datované rokom 1628, ktoré pred krádežou v roku 1995 boli v drevenej cirkvi v Lukove – Venecii. (Podľa miestnej legendy, na začiatku 18. storočia bol sem prevezený dokonca celý chrám). Ikonopisec, ktorý ich vytvoril, orientoval sa pri tom na staršie predlohy z 15. – 16. storočia<sup>35</sup>. Niektoré prvky, ktoré sa na nich vyskytujú, zvlášť ornamentika, sú aj na iných ikonách východného Slovenska, ktoré patria do tzv. mušynského okruhu pamiatok.<sup>36</sup>

32 SNM - Múzeum ukrajinsko-rusínskej kultúry (ďalej: MURK), Svidník, inv. č. 179/68, 134,1x39,4 cm.

33 BISKUPSKI, R.: Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej polowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie. *Polska Sztuka Ludowa*, XXXIX, 1985, nr 3-4, s. 166.

34 TKÁČ, Š.: *Ikony zo 16.-19. storočia na severovýchodnom Slovensku*. Bratislava: Tatran 1980, s. 162, 163.

35 СВІЩІЦЬКИЙ, І.: *Иконостас Галицької України XV-XVI віків*. Львів: 1928, іл. 108, 153.

36 SZANTER, Z.: XVII-wieczne ikony w Kluczu Muszyńskim. *Polska Sztuka Ludowa*, XL, 1986, nr 3-4, s. 179-196.

Obidve krídla dverí sú namaľované na celistvých doskách, ktoré hore sú vyrezané do tvaru oslieho chrbta. Na Zvestovaní sú vyobrazené postavy archanjela Gabriela a Panny Márie, ktorá sa modlí pred otvorenou knihou. Postavy štyroch evanjelistov na osobitných plochách vychádzajú z toho istého sumárneho chápania obrazu, ktoré sa uplatnilo už na starších vyobrazeniach evanjelistov Matúša<sup>37</sup> a Marka z toho istého objektu<sup>38</sup>. Dole, za chrbátom apoštola Lukáša, je pomerne rozsiahly text: „СИ ЦРСКІИ ДВЕРІ ПОСТАВИЛ РАБ БОЖІЙ/ПЕТРЪ ШОЛТИС ЛЕЛЮХОВСКІЙ/ ПОСПОЛУ ИЗ ЖЕНОЮ СВОЕЮ НАСТАСІЮ/ЗА СВОЕ ЗДОРОВЯ И ЗА ВТПУЩЕНІЕ ГРІХОВ СВОИХ ДО ЦРКВИ/ ЛЕЛЮХОВСКОЙ КУ ХРАМУ СТГО/ВЕЛИКО МУ:ДЕМИТРІЯ:/РО БОЖАХКН“ (1628). Nápis, ktoré sú aj na iných ikonách, a nielen na východnom Slovensku, mali veľký význam<sup>39</sup>.

Až do začiatku 19. storočia ikony na východnom Slovensku boli toho typu, kde sa akcentoval dej, epický prvok. Slová, často skracované a variované, sú spájané do istého celku, výroku, dotvárajú nielen symbolický význam vyobrazenia, ale i dekoratívny charakter kompozície a nemožno ich oddeliť od postáv. K podobným častiam ikon sa plne vzťahujú myšlienky Dimitrija Lichačova: „Slovo iba zriedkakedy preniká do obrazov realistických škôl, zato sa s ním veľmi často stretávame v štylizovanom maliarstve, ktoré nechce zachycovať prehavý okamih, ale niečo „večného“. Slovo zastavuje na obraze čas. Vpisuje sa do erbu ako devíza – ako večná pripomienka nemennej podstaty symbolicky pojatého predmetu. Objavuje sa na ikonách preto, aby vyjadrilo podstatu zobrazovaného javu, a to podstatu nemennú“.<sup>40</sup> Všetci evanjelisti majú pred sebou otvorenú knihu so začiatočnými slovami svojich textov.

Kráľovské dvere z Lukova – Venecie sú príkladom tvorivého prístupu vo vyobrazovaní sediacich postáv podriadených istému stereotypu. Architektonické pozadie tvoria varianty foriem, ktoré sú, v zásade, akýmsi zrkadlovým odrazom jedno druhého. Harmonické párové spojenie postáv porušuje evanjelista Ján, ktorý sa odvrátil od píšuceho Prochora, aby vystrel ruku k Bohu.

Iný prístup chápania a využitia umeleckých prostriedkov si zvolil autor Kráľovských dverí v Ruskej Bystrej z prvej polovice 17. storočia. Všetky postavy sú namaľované ešte plošnejšie, s nevýrazným členením drapérií. Panna Mária prijí-

37 KELETIOVÁ, M.: Ikony severného a východného Slovenska. *Výtvarníctvo-fotografia-film*, 1985, č. 7, s.8.

38 KELETIOVÁ, M.: Ikonová tvorba na Slovensku. In: GLATZ, A.C.-KELETIOVÁ, M.-ZMETÁKOVÁ, D. a kol.: *Umenie Slovenska. Stále expozície Slovenskej národnej galérie*. Bratislava: Slovenská národná galéria 1994, s.144.

39 AVENARIUS, A.: *Byzantský ikonoklazmus 726-843. Storočie zápasu o ikonu*. Bratislava: Veda 1998, s.47.

40 LICAČOV, D.S.: *Poetika staroruskej literatury*. Praha: Odeon 1975, s. 31.

ma správu prudko gestikulujúc, jednou rukou ukazuje na archanjela, druhou hore na Ducha Svätého. Neproporčne pridlhé ruky odlišnej veľkosti spolu s územčitosťou všetkých figúr približujú nám svet jednotlivých ľudí, pre ktorých je dôležitejšia udalosť, než to, ako ju vyobrazili. Evanjelisti v porovnaní s predchádzajúcimi Kráľovskými dverami sú ešte viac izolovaní do osemuholníkových plôch. Zrezané rohy štvorcov zaplnil rastlinný ornament, ktorý od svetlého pozadia svätých oddeľuje dvojité bordúry. Takto Kráľovské dvere získavajú na dekoratívnom riešení. Analogické riešenie bolo použité na Kráľovských dverách v Krivom<sup>41</sup>, kde pozadie Zvestovania je vôbec bez architektúry, s dôrazom sa kresbu siluety a ornament, a Kráľovských dverách v Kalnej Roztoke zo začiatku 17. storočia /il. 3/. Autor Kráľovských dverí v Uličskom Krivom /il. V/ venoval zobrazeniu ornamentu a štyroch cherubínov nad evanjelistami toľko miesta, že začínajú dominovať, aj keď sú to druhoradé prvky.

Tento proces smerujúci k otvorenému dekorativizmu pokračoval aj ďalej a v 18. storočí ho uzavrel súvislý ažúrový ornament, v ktorom sa Zvestovanie a evanjelisti takmer strácajú. Začiatok podobných snáh môžeme spájať s Kráľovskými dverami z Kurova, ktoré sú datované rokom 1652<sup>42</sup>. Eucharistický motív viniča s hroznom a výhonkami vytvára celistvý ornament zrkadlovo symetricky rozdelený na dve vertikálne



3 Kráľovské dvere. Začiatok 17. stor. Drevená Cerkva sv. Jána Krstiteľa, Kalná Roztoka, časť Kalná.

41 BOŽOVÁ, J. - GUTEK, F.: *Drevené kostolíky v okolí Bardejova*. Bardejov: SAJANCY 1997, s. 115.

42 Grešlík, Ref. 18., s. 49.

časti. Vďaka ažúrovej rezbe spojenej s perforovaním Kráľovskej dvere sú akousi bránou aj pre veriacich – laikov, ktorí takto majú možnosť sledovať aj to, čo sa deje za nimi, v oltárnej časti chrámu.

Z reverznej strany týchto Kráľovských dverí, pod vyobrazením Panny Márie sa zachoval zaujímavý nápis: „*РОКУ БОЖИЯ АХНВ/МЦА ИЮНЯ КГ СИИ ВРАТА [ГОС]ПОДНЯ СОВРУЖИЛ РАБЪ БОЖИЙ МНОГО ГРИ/ШНИЙ ИЯКОВ КАМЯНОБРОДСКІ В СЕЛИ КУРОВИ/ И ЗА НАКЛАДОМ ГРОМАДЫ ВЕСИ КУРОВСКОЙ*“.<sup>43</sup>, z ktorého vyplývajú dôležité súvislosti. Okrem iného dosvedčuje, že dedičania materiálne stáli tak, že si mohli dovoliť objednať ikonu u solídneho majstra, ktorý v odbornej literatúre doposiaľ nebol známy<sup>44</sup>. Podľa textu mohol by pochádzať z dediny Kamjanobrid, ktorý je pri Javorive neďaleko Lviva, čo by naznačovalo ďalšie možné prepojenie ikonopiscov západnej Ukrajiny a objednávateľov na východnom Slovensku. Autor umiestňuje svoje postavy do interiérov, kde sú presvedčivo realisticky zobrazené rôzne predmety. Pri archanjelovi Gabrielovi je, napríklad, košík s vlnou, pred Pannou Máriou stojí váza s ľaliovými kvetmi. Maliar sa snaží zachytiť objem, plastické vzťahy priestoru. Na oknách jednotlivých izieb so Zvestovaním a evanjelistami sú vyobrazené rôzne varianty vtedajších ornamentálnych kovaných mreží, ktoré pomáhajú, spolu s inými prvkami, vytvárať emocionálnu náladu spájajúcu nebeskú dokonalosť a harmóniu s pozemskými, ale vycibrenými detailmi.

Emocionálny prvok bol v ikonopise 17. storočia zvlášť zdôrazňovaný. Aj z tohoto hľadiska ho analyzuje Antonij Radyvylovskij vo svojom diele *Vinec Chrystov* z roku 1688, kde, okrem iného, zaznamenáva jeho hlavné poslanie:

„*Že obrazy v cerkvi svätej sú potrebné a česti hodné, sú na to tieto príčiny: prvá na pripomenutie, že obrazy nám pripomínajú samotných svätých, ktorých vyjadrujú. Druhá na povzbudenie zbožnosti, lebo pozerajúc sa na obrazy svätých rastie v nás zbožnosť. Tretia na poučenie, lebo zo zhladnutia svätých neznali ľudia nájsť náuku, akoby v nejakých knihách, ako majú žiť. Štvrtá na nasledovanie, lebo prizerajúc sa na obrazy svätých, berieme si k srdcu nasledovanie cností, pretože každý zo svätých na obraze, namaľovanom na akomkoľvek materiále, prihovára sa k nám: horliví mi buďte, ako ja som Kristovi*“<sup>45</sup>.

V západoukrajinskom ikonopise 17. storočia sa dostáva práve jeho emocionálna zložka na úkor dogmatickej. Bol to, v podstate, zákonitý dôsledok toho, že celkove, vrátane východného Slovenska, bola v pravoslávnej cirkvi zložitá situácia. Ako písal Mychajlo Lučkaj, „*kňazi v tom čase boli amorálni, zabudnúc na svoj stav, mali po dve manželky, nie div, že zbavení duchovnej a morálnej kultúry,*

43 Grešlík, Ref. 18, s. 49.

44 Napríklad: Frický, Ref. 29, il. 50.

45 Citované podľa: Жолтовський, Ref. 9, s. 11.

oddávali sa telesnému pôžitku, čo by, pravdaže, nerobili, keby mali stáleho biskupa, ktorý by dbal na cirkevnú disciplínu<sup>46</sup>.

Také okolnosti spolu s pochopiteľným tlakom katolicizmu umožňovali ľahší, aspoň čiastočne, prienik do ikonopisu západných elementov. Súčasne vzniká a pretrváva proces reagujúci na to opačne: posilnenie snáh osvojiť si západnú kultúru s cieľom jej neskoršieho využitia v boji proti katolicizmu<sup>47</sup>, čo sa odrazilo predovšetkým v polemickej literatúre.

Emocionálnosť ikony bola osobitne preferovaná maliarmi, ktorých neobmedzovali cechové alebo monastierske reglementy. V priebehu celej zložitej evolúcie ukrajinského ikonopisu jedným zo základných prvkov jeho formovania bola ľudová viera, ktorá „túžila prispôbiť pozemskej skutočnosti to, čo cirkev pokladala za vlastné iba nadpozemskému svetu“<sup>48</sup>. Táto črta je príznačná osobitne pre najzápadnejšie pamiatky ukrajinského ikonopisu, vrátane toho na východnom Slovensku.

Najzápadnejšia časť ukrajinského výtvarného umenia, v porovnaní s tvorbou stredísk, ktoré sa nachádzajú vo východnej časti Ukrajiny, predsa len ešte pomerne dlho si vedome zachovala konzervativizmus vo vzťahu k novým prejavom západoeurópskej kultúry. Zmeny, ktoré pozorujeme v Ľvive koncom 16. storočia v tvorbe Fedira Seňkovyča<sup>49</sup>, keď Bohorodička nie je vyobrazená v prísne podanom type Hodegetrie, takom obľúbenom predtým, ale ako idealizovaný obraz pozemskej matky – ženy, sa na východnom Slovensku ešte dlho neobjavil. Tu pokračujú vo využívaní práve typu Bohorodičky Hodegetrie, možno aj v dôsledku trvalého náboženského a sociálneho útlaku. Také obrazy vznikali za pomoci jemne naznačenej plastickej modelácie formy a dominancie kresby, ktorá sa najviac uplatnila v grafickom podaní záhybov drapérie.

V spojitosti so záverom osídľovania na tzv. valašskom práve začiatkom 17. storočia a vznikom nových dedín s rusínskym obyvateľstvom, objavila sa nutnosť vyhotoviť ikonostasy do čoraz početnejších interiérov cirkevných stavieb. Pretože nie všetci, ktorí túto potrebu uspokojovali ovládali patrične odborné postupy, pri väčšom počte autorov dochádza k znižovaniu umeleckej úrovne ikon. Knihy, ktoré čoraz viac boli dostupné dedinskému obyvateľstvu<sup>50</sup>, obsahovali často grafické vyobrazenia, ktoré s obľubou boli využívané ako vzory aj v ikonopise. K takému procesu sa autori ikon stavali, spravidla, tvorivo, po svojom,

46 Сак, Ref. 20, s. 234.

47 Жолтовський, Ref. 9, s. 17.

48 Жолтовський, Ref. 9, s. 13.

49 ВУЙЦИК, В.: Новознайдений твір Федора Сеньковича. *Образотворче мистецтво*, 1972, № 2, s. 28-29.

50 ПАНЬКЕВИЧ, І.: Матеріали до історії мови південнокарпатських українців. In: *Vedecký zborník Múzea ukrajinskej kultúry vo Svidníku 4. Kn. 2.* Bratislava-Prešov: SPN - OUL 1970.

takže v celom západoukrajinskom ikonopise nenájdeme dve rovnaké ikony. Knihy, ilustrácie ktorých mohli poslúžiť ako predlohy, sa v cerkvách východného Slovenska zachovali až do 20. storočia. Ikonopisci si z nich vybrali nielen kompozičné vzory, ale tiež ornamenti a nápisy. Autori ilustrácií sa zase inšpirovali neskorogotickými alebo renesančnými originálmi<sup>51</sup>.

### III.2. Ikony tzv. mušynského okruhu

K ikonám, ktoré sa opierajú o vzory zo 16. storočia patrí Ukrižovanie z Tročian (1634) a iné pamiatky tzv. mušynského okruhu, ktoré začala dôkladne študovať Zofia Szanter<sup>52</sup>. Prevažná väčšina takých ikon sa zachovala neďaleko miesta svojho pravdepodobného vzniku (Szczażnik, Jastrzębyk, Leľuchov, Stawisza, Zubrzyk, Nova Wieś, Brunary Wyzne v Poľsku a Tročany, Matysová, Lukov – Venecia a Prikra na Slovensku). Tročianske Ukrižovanie bolo pôvodne kúpené, ako sa uvádza v nápisе na ikone, do cerkvi v dedine Rjašov (slovenský názov – Rešov). Táto lokalita bola Š. Tkáčom stotožnená dokonca s poľským mestom Rzeszów<sup>53</sup>. Na tento omyl poukázala Z. Szanter<sup>54</sup>, ale aj ona chybne uvádzala túto dedinu neďaleko Bardejova ako Raškovice pri Ostrave v Sliezske<sup>55</sup>. Prvý na tieto závažné nepresnosti upozornil Mikuláš (Mykola) Mušynka<sup>56</sup> a uviedol to na správnu mieru. Text, ktorý zaberá takmer celú plochu medzi križom a apoštolom Jánom, uvádzame v preklade v plnom znení: „*Zmiluj sa nado mnou, Bože, požehnanie veľkého milosrdenstva Tvojho, k Tebe, Bože, mám nádej a všetko svoje úfanie kladiem. Vypočuj si prosby moje, Bože ľútostivý, a keď nie, dosiahne Ťa môj plač žalostivý. Tento obraz kúpil mnohohriешny sluha Boží Teodor Temeš, kňaz rešovský, starého popa Ivana Temeša vnuk. Za svoje zdravie a za odpustenie hriechov rodičov svojich do cerkvi rešovskej Presvätej Bohorodičky roku Božieho 1634 mesiaca januára dňa 23*“. („ЗМИЛУЙСЯ НАДО МНОЮ БЕ ВЕЛМИ ВЕЛИКОГО МЛСРДЯ ТВОЕГО/ В ТОБИ БЕ НАДІЮ МАЮ./ ВШИТКО ДУФАНЯ СВОЕ ПО/КЛАДАМ УСЛЫШ ПРОСБЫ МОИ БЕ ЛЮТОСТИВИЙ АНЕ ТАЙ ТЯ/ МОЙ ПЛАЧ ДОСЯЖЕ ЖАЛО/СЛИВИЙ./ СІЙ ВБРАЗ КУПИЛ АЗЪ/ МНОГО ГРИШНИЙ РАБ БО/ ОЕОДОР ТЕМЕШ СЩЕНИК РЯШОВСКІЙ. СТАРОГО ПОПА/ ИВАНА ТЕМЕША ВНУК ЗА СВОЕ/

51 MATĚJČEK, A.: *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450*. Praha: 1950, il. 202; RADOCSAY, D.: *Gotische Tafelmalerei in Ungarn*. Budapest 1963, il.28.

52 Szanter, Ref. 36.

53 Tkáč, Ref. 34, s. 66.

54 Szanter, Ref. 36, s. 196.

55 Szanter, Ref. 36, s. 187.

56 МУШИНКА, М.: Чиї це ікони: словацькі, карпатські, костельні чи українські? *Journal of Ukrainian Studies* 6, 1981, No 1 (Toronto), s. 79-89.

ЗДОРОВЯ И ЗА ВЪПЩЕНІЕ/ ГРІХОВ/ РОДИЧОВ СВОИХ/ ДО ЦРКВИ РЯШОВСКОЙ КУ ХРАМУ/ ПОКРѢ ПРСТОИ/ БЦИ/ РѢ :БО АХЛД/ МЦЯ ГЕНВАРЯ/ ДНЯ КГ:“).

V spojitosti s nápisom takého druhu je nevyhnutné podčiarknuť slová kňaza o jeho „*prosbách*“ a nie modlitbách k Bohu, ktorý by sa mal nad ním zmilovať. Keď sa tak nestane, dosiahne Ho jeho „*pláč žalostivý*“. Dôraz sa teda kladie na silu emocionálneho vplyvu plaču človeka, na jeho prosby k Bohu, jav, ktorý ešte raz, slovami samotného objednávateľa, potvrdzuje citový vzťah „*kňaza, starého popa vnuka*“ k ikone, a prostredníctvom nej aj k Všemohúcemu.

Ikona Ukrižovania z Tročian<sup>57</sup> patrí do tej skupiny ikon ako Ukrižovanie zo Szczawnika<sup>58</sup> a Czarnej<sup>59</sup>. Gestá Bohorodičky a Jána vytvárajú osobitný rytmus rovnováhy, keď všetka pozornosť sa sústreďuje na ukrižovaného Krista, vyobrazenie ktorého je ešte symbolicky zvýraznené kontrastom svetlého tela na tmavom pozadí kríža, ktorý je akýmsi stelesnením rajského stromu („*МЛ ПБ*“). Všetky postavy sú výrazne zoštíhlené, vytvárajú nežno – láskavú melancholickú náladu. Pre autora ikony je charakteristické vytríbený cit pre mieru, schopnosť zoslabovať alebo zostrovať jednotlivé časti kompozície, aby v konečnom dôsledku vystúpil na prvý plán Ukrižovaný. Tak, napríklad, anjeli, zachytávajúci do čaší kvapkajúcu krv z rán Krista, sú zobrazení takmer celkom iba líniou. Sú zviditeľnení iba do tej miery, do akej je to potrebné a podobajú sa skôr na akési lietajúce tiene.

Podľa vzoru jedného ikonografického typu boli tiež tvorené ikony Bohorodičky Hodegetrie. Niektoré z nich sú dokonca datované, čo umožňuje naznačiť, aspoň približne, vývin a zmeny, ktorými tento typ prešiel v priebehu prvej polovice 17. storočia. Ikona Hodegetrie zo Szczawnika je z nich najstaršia (okolo roku 1631)<sup>60</sup>. Tradičná kompozičná schéma Márie s Dieťaťom na rukách a prorokmi okolo nich v tvare písmena U podáva, hoci idealizovaný, ale predsa len pozemský obraz matky a dieťaťa. Napriek tomu, že Ju korunujú dvaja anjeli, zostáva živou bytosťou, podobne ako na ikonách z Leľuchova z polovice 17. storočia<sup>61</sup>, Zubrzyka z prvej polovice 17. storočia<sup>62</sup> a Lukova – Venecie z roku 1654<sup>63</sup>, ktorá pôvodne bola určená, ako nasvedčuje dedikačný nápis, do cerkvi v Novej Vsi (pravdepodobne na území Poľska). Na uvedených ikonách našli uplatnenie zaujímavé variácie jedného typu vyobrazenia so zanedbateľnými štylistickými a iko-

57 Tkáč, Ref. 34, il. 75-79.

58 KLOSIŃSKA, J.: *Ikonymuseum Recklinghausen: Ikonen aus Polen* (Katalog zur Ausstellung vom 12.6.-31.7.1966). Eigenverlag, o.O., o.J., il. 82.

59 Biskupski, Ref. 33, s. 172, il.37.

60 Kłosińska, Ref. 57, il. 79.

61 SZCZEPANEK, T.: *Ikony Muzeum w Nowym Sączu*. Kraków: 1969, il. 13.

62 Biskupski, Ref. 33, il. 40.

63 Tkáč, Ref. 34, il. 86.

nografickými odlišnosťami. Ak na szczawnickej ikone lineárnosť predsa len je trochu pritlmená, na ďalších dvoch celkom dominuje. Nehľadiac na to, že západný vplyv tu nie je veľmi znateľný, je na nich, okrem leluchovskej ikony, vyobrazenie Krista so zatvoreným Evanjeliom namiesto zvitku.

K tomu istému okruhu pamiatok spojených s mušynskými majstrami patrí ešte rad ikon z lemkovských cerkví v Poľsku (Jastrzębyk) a Slovenska, ktoré spája spoločné podanie „poľudšteného“ obrazu svätých a využitie rovnakých výtvarných prostriedkov a jednotlivých prvkov ornamentálneho riešenia pozadia a orámovania ikon.

V čase, keď vznikajú ikony s akcentovanou siluetou a celistvou formou, ako napríklad Mandylion z Príkrej<sup>64</sup> /il. 4/ s rozpracovaným pravidelným rytmom záhybov drapérie, čo pomáha zdôrazniť viac prísnosť než láskavosť výrazu tváre Krista, s charakteristickým pre mušynské ikony trigramom „OWN“ v Jeho nimbe, objavuje sa ikona celkom iného zloženia.

Ikona evanjelistu Lukáša z Tročian s datovaním „АХЛИ“-1638<sup>65</sup> /il. na obálke/ zhmotňuje snahu podať sa ploche tabule čím viac detailov, v dôsledku čoho nastáva rozdrobenie formy veľmi hustou jemnou šrafúrou na drapérii, zelenej „lúke“ za svätým so žiarivými červenými kvetmi a zoštíhlenými štruktúrami nebeskej architektúry s ľahko načrtnutým horizontálnym členením. Dekorativnosť ikony je umocnená bohatým vtláčaným ornamentom na pozadí strednej časti a rastlinnými maľovanými motívmi, ktoré boli obľúbené a veľmi rozšírené v tvorbe ikonopiscov 17. storočia nielen na Ukrajine, ale i v Bielorusku<sup>66</sup>, kde však historici, azda v dôsledku mechanického preberania určitých pojmov z publikácií slovenských<sup>67</sup> a nemeckých autorov<sup>68</sup> píšú o ikonách na východnom Slovensku ako o „pamiatkach českého ikonopisu“<sup>69</sup>. Starostlivo sú prekreslené i tie najmenšie záhyby odevu s akcentom na ornamentálnosť celej kompozície. Súzvuk červenej, zelenej, modrej a žltej farby v spojení s leskom zlátenia uvádza nás do ticha stredovekého skriptória a opisovačov kníh, z nástrojov ktorých vzniklo na stole sv. Lukáša skromné zátišie. Stredoveký prístup k vyjadreniu priestorových vzťahov sa prejavil v zobrazení nôh apoštola a kresla, na ktorom sedí.

Mušynský okruh pamiatok tvorí ešte ďalší rad ikon, ktoré svedčia o blízkych vkusoch a názoroch rusínskych veriacich v Poľsku a na Slovensku.

64 SKROBUCHA, H.: *Ikonen. Aus der Tschechoslowakei*. Prag: Artia 1971, tab. 29.

65 Tkáč, Ref. 34, il. 80.

66 ВЫСОЦКАЯ, Н. Ф.: *Иконаніс Беларусі XV-XVIII стагоддзяў*. Мінск: Беларусь 1998, il. 20, 23, 33, 39, 41.

67 Tkáč, Ref. 34.

68 Skrobucha, Ref. 63.

69 ВЫСОЦКАЯ, Н. Ф.: *Темперная живопись Белоруссии конца XV-XVIII веков в собрании Государственного художественного музея БССР. Каталог*. Мінск: Беларусь 1986, s. 65.



4. Mandylion. Začiatok 17. stor. Drevená Cerkva sv. Michala Archanjela, Príkra.

V Matysovej neďaleko Starej Ľubovne sa zachoval, po ikonách z Rovného a Krivého (16. storočie), tretí najstarší komplex ikon rovnakého času vzniku. Deésis z druhej štvrtiny 17. storočia<sup>70</sup> predstavuje zaujímavý prienik tradícií ukrajinského ikonopisu 15. storočia a zmien, ktoré nastali v západoukrajinskej maľbe v prvej polovici 17. storočia. Tróniaci Kristus má podobu prísneho Sudcu z Posledného súdu. Tento obraz zdôrazňujú cherubíni na operadle trónu, ktorí v kompozícii Deésis bývajú veľmi zriedkavo, zato sú neodmysliteľnou súčasťou vyobrazenia Krista Pantokrátora – Kristovho príchodu v sláve a ikon Spasiteľa s nebeskými silami. Kristus drží Evanjelium s otvoreným textom o Poslednom súde (*Mt 25, 34*). Po Jeho pravici stojí Bohorodička s gestom orodovníčky za ľudský rod. Je oblečená do modrozeleného chitónu a hnedočerveného maforia. Oproti Nej stojaci Ján Krstiteľ svojím gestom prosí a zároveň ukazuje na Krista. Má na sebe tradičný odev z ľavej srsti a hnedočervený himation. Uvedená farebná paleta je typická pre celú skupinu ikon mušynského okruhu.

Všetky postavy radu Deésis majú svoje mená vpísané do tmavo kontúrovaných priamouholníkov. Podobným spôsobom boli vyznačené mená už na ikonách 14. – 16. storočia, ako napríklad archanjel Michal 14. storočia zo Storon-

70 Frický, Ref. 29, il. 36; KEJLOVÁ, V.: Drevený kostolík v Matysovej. In: *Zborník Slovenského národného múzea, LXVI, Etnografia 13, 1972*. Martin: Osveta 1972, il. 9, 10.

nej<sup>71</sup>, Bohorodička Hodegetria z Paniszczówa prvej polovice 16. storočia<sup>72</sup>, sv. Dimitrij 16. storočia a Deésis z Rovného<sup>73</sup> a na ďalších ikonách zo západnej Ukrajiny, juhovýchodného Poľska a východného Slovenska.

Horná časť zláteného pozadia je členená výrazným bohatým rastlinným ornamentom. Ako protiváha tejto transcendentne symbolickej ploche je tmavozelený pás zeme, ktorý je tiež zdobený rastlinným ornamentom, ale už drobnejším, takým istým, ako aj na bočných častiach radu apoštolov<sup>74</sup>. Vďaka tomu sa vytvára vnútorné neviditeľné prepojenie medzi všetkými postavami radu Deésis. O prechodnej podobe vyobrazení apoštolov v tejto časti ikonostasu svedčí využitie atribútov. Na rozdiel od neskorších ikon konca 17. a 18. storočia k jednotlivým svätým sa ešte nie vždy priraduje nejaký konkrétny atribút. Filip a Bartolomej, napríklad, držia starozákonné zvitky, Šimon stojí s prázdnyimi rukami, evanjelisti majú zatvorené knihy Evanjelia a iba Peter je so svojim atribútom – veľkým kľúčom. Analogicky sú usporiadaní apoštolovia aj na druhej tabuli. Pavel drží meč a knihu, ktorú majú tiež Lukáš a Ján. Jakub „brat Pánov“ (*Gal 1, 19*) je na ikone pomenovaný ako „БРАТ ГОСПОДНІЙ ПО ПЛОТИ“. Skutočne sa veľmi podobá na vyobrazenie Krista z Trimorfonu, ako je to i na apoštolskom rade zo Szczawnika (1631) a z Tročian (polovica 17. storočia). Taký prístup k vyobrazeniu apoštolov, kde sa nedodržiava istá dôslednosť vo využití atribútov, je vlastný aj iným ikonám radu Deésis druhej polovice 17. storočia: z Pravroviec<sup>75</sup>, Topole<sup>76</sup> /il. XIX/, Tročian<sup>77</sup> a iných. Postavy apoštolov sú voľne postavené do ník, ktoré vytvára oblúkovité prepojenie tenkých maľovaných stĺpikov členených niekoľkými „uzlami“. Plocha medzi oblúkmi je zaplnená veľkými kvetmi, ktoré vyrastajú z horných častí stĺpikov. Apoštolský rad z Matysovej bol namaľovaný podľa toho istého vzoru, alebo dokonca v tej istej dielni, ako aj rad Deésis z Brunár Wielkych a Szczawnika<sup>78</sup>.

Nasledovanie vzorov 16. storočia mušynskými ikonopiscami z radov mešťanov, ako poznamenal Romuald Biskupski<sup>79</sup>, „je svedectvom periférnosti pracujúcich na tomto území dielni vo vzťahu k pokročilejším v tomto čase stredisk Lviva

71 ОТКОВИЧ, В. - ПИЛИП'ЮК, В.: *Українська ікона XIV-XVIII ст. із збірки Національного музею у Львові*. Львів: Світло і тінь 1999, il. 17.

72 BISKUPSKI, R.: *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*. Warszawa: Krajowa Spółdzielnia Artystyczno-Techniczna KSAT 1991, il. 35.

73 Grešlík, Ref. 18, s. 24, 25, 26.

74 Frický, Ref. 29, il. 36; ČESLA, J. - KALETA, V. - ROTH, P.: *Stará Lubovňa - klenot severného Spiša*. Košice: Agentúra VIZUAL 1993, s. 67.

75 MURK, inv. č. 234/69.

76 LAKATA, V.: *Ikony. Výstava zo zbierok Múzea ukrajinskej kultúry vo Svidníku*. Martin: Slovenské národné múzeum 1971, il. 10.

77 Božová - Gutek, Ref. 40, s. 145.

78 Klosińska, Ref. 57, il. 75; Biskupski, Ref. 33, il. 42, 43.

79 Biskupski, Ref 33, s. 161.

a *Žovky*“. Návrat do čias stredoveku nebol v ukrajinskom umení 17. storočia akýmsi výnimočným javom. Podobný proces zaznamenávame, napríklad, v Čechách, kde v architektúre využívajú gotické formy<sup>80</sup> ešte i na začiatku 18. storočia v stavbách tzv. „barokovej gotiky“ G. Santiniho, alebo v Bielorusku, kde „tradično - konzervatívna tendencia podmienila pretrvávajúce medievizujúce predstavy, ktoré boli základom formovania sa programu ikonostasov Bieloruska 17. – 18. storočia“<sup>81</sup>.

Populárny obraz archanjela Michala ako ochrancu spravodlivosti sa odzrkadlil na matysovskej ikone z roku 1640<sup>82</sup>. Zaužívané v predchádzajúcich storočiach rozmiestnenie klejmu okolo „sередника“, okrem horného okraja, názorne poukazuje na silu archistratéga. Renesančno – barokové črty sa prejavili v štylistike ornamentiky a členenia rytierskej zbroje Michala. Jeho neohrozenosť v čase neprestajných vojen a povstanií šľachtického stavu proti ústrednej moci kráľa je zdôraznená ešte aj tým, že obnaženými, bez ochrany panciera prstami nôh zašľapuje hada, symbol Satana. Zaujímavosťou tejto ikony je, že donátorský nápis matysovského šoltýsa je písaný latinou a nápisy na klejmách cyrilikou. Podstatné rozdvojenie pod vplyvom okolitého kultúrneho prostredia sa odrazilo tiež na ikone Ukrižovania<sup>83</sup> polovice 17. storočia z tej istej lokality. Ľudový variant vyobrazenia biblickej scény spája východokresťanskú ikonografickú schému a západokresťanské chápanie tragickej udalosti, kde sa zdôrazňuje nie prvok večnosti, víťazstva nad smrťou, ale naopak, podčiarkuje sa emocionálny stav jednotlivých osôb, niečo pomiňavé, dočasné. Celé vyobrazenie možno skôr pokladať za Kráľovstvo Smrti a osoby pod krížom ako dávne pohanské plačky, čomu napomáhajú aj väčšie rozmery ich postáv v porovnaní s Ukrižovaným. Stotožnenie kríža s rajským stromom v dôsledku toho sa stráca, niet tu ani lebký Adama pod krížom, a myslený oblúk mŕtveho Krista je naznačený iba ohnutou plochou na hrudi Spasiteľa. Svojrázny prístup k vyjadreniu tradičnej témy sa zreteľne prejavuje vo všetkých využitých umeleckých prostriedkoch a voľnom narábaní s kánonickými pravidlami. Výrazná deformácia tvarov a proporcií ľudského tela bola, najskôr, umožnená neusporiadánym cirkevným životom vo farnostiach byzantského obradu po prijatí Brestskej únie a v neposlednom rade aj tým, že celé územie, odkiaľ sa také ikony dostávali na východné Slovensko (tzv. Klucz Muszyński) patrilo krakovským katolíckym biskupom, podobne ako severná časť Spišskej župy počas jej ovládania Poľskom (1412 – 1786), a katolícka vrchnosť nemala záujem naliehať na dodržiavanie pre ňu cudzích pravidiel. Následkom toho je využitie latinských textov na ikone, ktoré opakujú cirkevno-slovanské nápisy cyrilikou („PA-

80 NEUMANN, J.: *Český barok*. Praha: Odeon 1974, s. 35 a n.

81 Духан, Ref. 10, s. 71.

82 Tkáč, Ref. 34, il. 84.

83 Tkáč, Ref. 34, il. 110-112.

СПЯТ ЗА НАС ПОД ПОНТЕЙСКИМ ПИЛАТОМ), ktoré sa na iných ikonách Ukrižovania z východného Slovenska nevyskytujú. Nohy Krista sú pribité podľa západného vzoru iba jedným klincom.

Činnosť majstrov mušynského okruhu sa na východnom Slovensku ukončuje ikonou Posledného súdu (1654) z Kožuchoviec pri Stropkove<sup>84</sup>, ktorá pôvodne asi bola v Jedlinke neďaleko Bardejova<sup>85</sup>. Jej autorom je „ПАВЕЛ МАЛЯР МУШИНСКИЙ“, ako sa podpísal vedľa rajskej brány, ktorú otvára apoštol Peter, ako keby sa aj maliar snažil, aspoň takto, čo najbližšie dostať k raju. Tradičnú východnú ikonografickú schému autor voľne dopĺňa zaujímavými detailmi a postrehami z každodenného života. Celá kompozícia je po okrajoch lemovaná štylizovanými akantovými listami ovinutými okolo osi. Tento motív bol obľúbený už v 16. storočí v rukopisoch<sup>86</sup>, starých tlačiach<sup>87</sup> a ikonách<sup>88</sup>.

V hornej časti nad klenbou neba dominujú v obidvoch kútoch zobrazenia driemajúceho a bdiaceho cherubína. Záluba maliara v dekoratívnom riešení plôch sa plne prejavila v nadnebeskom oblúku, ktorý sa vzhľadom blíži kraslici. V jeho strede, pod rozvinutým zvitkom neba sú nad sebou umiestnené vyobrazenia Boha Otca, Ducha Svätého a Krista typu Spasiteľa s nebeskými silami, ktorý žehná oboma rukami. V registri apoštolov jednotlivé tváre sú blízke svojím výrazom iným radom Deésis a apoštol Jakub je vyčlenený spomedzi nich dynamickým gestom všeobjímajúcich roztvorených rúk. Na rozdiel od ikon 15. – 16. storočia ohnivá rieka sa začína nie pri nohách Krista, ale od Božej ruky s váhami. Z oboch strán nohy Adama je umiestnený nápis presne vymedzujúci zobrazovaný motív: „ОТ ТОЛЯ ПОЧИНАЮТСЯ МИТАРСТВА“ („odtiaľ sa začínajú utrpenia“) a „СИЯ ЗМІЯ КОТРАЯ ПРЕВЕЛА ДІЯВОЛОМ АДАМА И ЕВВУ В РАЮ НА ГРІХ“ („tento had, ktorý zviezol Adama a Evu v raji na hriech“). Ľudové chápanie spravodlivosti sa objavuje vo vyobrazeniach hriešnikov, kde okrem najčastejšie sa vyskytujúcich čarodejníc, vraha, pijana, mlynára, krčmára a ďalších v strede pekla hrá pre všetkých gajdoš.

84 KEJLOVÁ, V.: Výsledky reštaurovania umelecko-historických zbierok Východoslovenského múzea v roku 1974. In: *Historica Carpatica 14*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo 1983, s. 398.

85 Паськевич, Ref. 49, s. 137.

86 ЗАПАСКО, Я.П.: *Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга*. Львів: Світ 1995, s. 356; ДИАНОВА, Т. В.: Старопечатный орнамент. In: *Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник второй*. Москва: Наука 1974, s. 331.

87 ЗАПАСКО, Я. П. - ІСАЄВИЧ, Я. Д.: *Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків на Україні. Книга перша (1574-1700)*. Львів: Вища школа 1981, il. 65, 69.

88 Драган, Ref. 15, tab. 3, il. 6, 7, 9.