

IV. IKONY DRUHEJ POLOVICE 17. STOROČIA

IV.1. Datované ikony

Sedemnásťte storočie bolo pre ikonopis na východnom Slovensku „zlatým vekom“ rôznorodosti a možností umeleckého prejavu. Časť takých pamiatok sme už uviedli. Ďalej sa to týka ikon päťdesiatych-začiatku osemdesiatych rokov, keď za búrlivým vývojom môžeme sledovať krok za krokom pomocou datovaných diel. Kráľovské dvere z Kurova (1652), Mandylion z Havaja (1653), Posledný súd z Kožuchoviec, Veľkňaz Áron z Kurova, Bohorodička Hodegetria z Lukova – Venecie, Ukrižovanie z Bogliarky a Tročian /il. 5/ (všetky z roku 1654), Kristus Veľkňaz z Bodružala (1658), Utrpenie Krista (1659) z Kožuchoviec /il. 8/, Posledný súd z Bogliarky (1661)⁸⁹ /il. XVII/, Mandylion Jakuba Zesiho (1671) z Hunkoviec* a Deésis z Lukova-Venecie (1680) /il. XIV/ tvoria reťaz spájajúcu nielen ikony mušynského okruhu, ale tiež ikony, patriace majstrom, ktorí sa pridŕžavali tradícií 16. storočia ešte výraznejšie než mušynskí maliari, ale aj takými, ktorí sa dostali pod silný vplyv barokového umenia. Tieto jednotlivé tendencie sa pokúsime ozrejmiť na niekoľkých príkladoch.

IV.2. Ukrižovanie

Zaujímavými zmenami prešlo vyobrazenie Ukrižovania. Tradičný byzantský ikonografický motív s oblúkovito prehnutým telom Krista a rúškou plynulo spadajúcou dole s uzlom v strede, ktorý zaznamenávame ešte v roku 1634 v Tročanoch, je nahradený schémou zaužívanou na stredovekom Západe. Takým je Ukrižovanie z Bogliarky⁹⁰ a v Tročanoch⁹¹ z roku 1654. Po takých ikonách s Ukrižovaním ako zo Zboja (16. storočie), spomínaná tročianska ikona, zo Šemetkoviec a Vyšnej Polianky (prelom 16. a 17. storočia) /il. III/, kde Kristus akoby ani necítil váhu tela a ticho sa poddáva so zavretými očami tomu, čo sa má stať, dokonca Adamova lebka pod krížom sa usmieva bezzubými čeľušťami, pred nami je tragická podoba Krista, so strhanou od bolesti tvárou a nevládnym telom. Zvýraznená dolná pera pridáva tvári Krista viac na individuálnosti a konkrétnosti. Podľa západného vzoru – je vyobrazená rúška na bedrách. Má tú istú formu ako na katolíckych renesančno –

* Teraz v Šarišskom múzeu, Bardejov.

89 CHMELINOVÁ, K. - KUBOVÁ, A. - ŠKOVIERA, A.: *Monogramista C.Z.: Posledný súd*. Bratislava: Slovenská národná galéria 2002. (Autori sa pri prepisovaní z cyriliky do latinky a prekladoch do slovenčiny dopustili viacerých chýb: napr. monogram C.3. má byť S.Z., namiesto úžera má byť úžerník).

90 MURK, inv. č. 13/69.

91 Cerkva sv. Lukáša.



5. Ukrižovanie. 1654. Drevená Cerkva sv. Lukáša, Tročany.

novších výtvarných prejavov baroka pribierajú aj niektoré expresívne prvky, ktoré z jednej strany smerujú k renesančno dôstojnej výpovedi bohatej na detaily, ako napríklad na ikone Ukrižovania tretej štvrtiny 17. storočia z Kalnej Roztoky⁹², alebo k pokojnejšiemu a vyrovnanému obrazu, poznamenanému ešte tradíciami 16. storočia, ako na ikone Ukrižovania druhej polovice 17. storočia z Múzea Otta Hermanna v Miskolci. Na obidvoch variantoch rúška je vyobrazená s uzlom v strede tela, s výraznými záhybmi drapérie po ľavej strane. V druhej polovici 17. storočia vznikajú ešte diela, tak povediac, tretej skupiny, pre ktoré je charakteristické stretnutie byzantských prvkov zobrazenia Ukrižovania so snahou podriaadiť ich západným pravidlám. Tak, napríklad, na Ukrižovaní z Runiny (Vlastivedné múzeum, Humenné) rúška je namaľovaná podľa vzorov 14. storočia, a nohy sú prekrížené, pribité na jednom mieste, ale dvomi klincami. Snaha ikonopisca štylizovať formu tela, vyjadriť jeho objem prešla do geometricky presných svalov rúk a nôh, kde sa plasticita plne podriaďuje kryštalizovanej ploche členenej líniami záhybov. Výsledkom je istá suchosť výrazu, aj keď krv je podaná až naturalisticky verne. Po prispôbení nápisu na tabuľke zo znenia „*ΗΧΣ*“ majstrami ikon zo Šemetkoviec

barokových skulptúrnych Ukrižovaniach polovice 17. storočia, ktoré sa vyskytujú v okolitých slovenských dedinách, napríklad v zborovskom Kostole sv. Margity Antiochijskej (1646), iba že strany sú zrkadlovo prevrátené.

Excentricky umiestnený uzol rúšky, celkom na ľavom boku Krista, spolu s masívnymi plochami záhybov drapérie tmavým kontúrovaním postavy zosilňuje dramatismus obrazu Spasiteľa. Ikonopisec v týchto dvoch prípadoch (na základe porovnávania pamiatok ide o toho istého autora) sa dokáže zaobiť, na rozdiel od svojho katolíckeho kolegu, bez naturalistických detailov (rany s vytekajúcou krvou), na ktoré je bohaté západné sochárstvo a maliarstvo 16. – 17. storočia.

Samozrejme, že približne v tom istom čase sa aj naďalej vyskytujú tiež predchádzajúce formy, ktoré pod tlakom

92 Tkáč, Ref. 34, il. 142.

a Vyšnej Polianky na „*ИИУЖ*“ už nás neudiví jeho ďalší variant „*ИИУИ*“ či dokonca latinské „*INRI*“ na ikone z Uličského Krivého /il. IV/. Súbežne so spomenutými ikonografickými a obraznými zmenami jestvuje tradičné Ukrižovanie – s byzantskou rúškou na bedrách, výrazom tichého zmierenia sa, bez zbytočného akcentovania momentu utrpenia, Ukrižovanie ako symbol víťazstva nad smrťou⁹³.

IV.3. Prorok Áron

Razantný prienik západných prvkov môžeme vidieť na ikone proroka Árona (1656) z Kurova⁹⁴. Silný vplyv barokového umenia sa prejavil viditeľnou snahou vyjadriť plasticnosť formy, kde sa dá dokonca hovoriť o prvkoch iluzionizmu.

Vyobrazenie veľkňaza Árona bolo umiestnené na ikonostase ako niektoré z diakonských dverí. Obraz proroka, v podstate, je daný podľa opisu v Starej Zmluve (2 M 28). Jeho náprsník, symbolizujúci dvanásť kmeňov Izraelcov, má v dolnej časti vročenie 1656 a monogram cyrilikou „*C.3.*“, ktorý je aj na ikone Posledného súdu z Bogliarky (1661), čo by mohlo naznačovať, že ide o toho istého majstra. Neznámy autor vytvoril imponujúcu postavu veľkňaza s realistickým zobrazením individualizovanej tváre. Ikonopiscovi sa podarilo vyjadriť napätú náladu proroka za pomoci jemnej rovnováhy pootočenej hlavy s výrazným orientálnym nosom, vôľu vyjadrujúcou dolnou vysunutou perou a dlhou sivou bradou a prísny chladným pohľadom očí do protismeru. Vplyv barokového umenia sa prejavil nielen zreteľnou dynamikou a psychologizáciou obrazu proroka, ale aj jednotlivými detailmi odevu a atribútom, ktoré rešpektujú zaužívaný výzor muža semitského typu, a rovnakou pozornosťou k výtvarnému stvárneniu celej plochy kompozície ikony. Vročenie je dokonca ešte raz zopakované na dolnej časti kadidla.

To, že 17. storočie skutočne bolo veľmi prínosným obdobím čo sa týka rôznorodosti umeleckých prejavov ikonopiscov, aspoň na východnom Slovensku, odrážajú iné ikony proroka Árona. Na zmenu životaschopnej, energetickej postavy prichádza statickosť, plošnosť. Takto by sme mohli charakterizovať ikonu proroka Árona z Rovného⁹⁵, ktorá tiež asi slúžila ako diakonské dvere. Figúra je komponovaná tak, aby sa zvýraznila jej silueta a symetrickosť. Takmer zbytočne by sme tu hľadali snahu vyjadriť objem, modelovať formu. Iba zľahka načrtnuté, chaoticky usporiadané záhyby drapérie vytvárajú monotónny rytmus, tak isto ako aj symetricky namaľovaná tvár s dlhou bradou rozdelenou na polovicu. Prorok má

93 KEJLOVÁ, V.: Výsledky reštaurátorských prác na úseku ochrany umeleckých pamiatok v zbierkach Východoslovenského múzea v Košiciach. Správa za rok 1969-1970. In: *Historica Carpatica* 8/1977. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo 1977, s. 228.

94 Grešlík, Ref. 18, s. 45, 73.

95 Grešlík, Ref. 18, s. 45, 73.

na hlavu namiesto starozákonného turbana biskupskú mitru s krížikom na zavŕšení. Krížik je vyobrazený aj na hornej časti kadidla, ktoré je mierne posunuté od centrálnej vertikálnej osi. Mitra na hlavu je tiež vyobrazená tak, že vyzerá akoby sa práve trocha pohla doprava. Namiesto rozkvitnutej dlhej palice má v ruke zvitok s textom o rodokmeni Krista. Meno samotného Árona na ikone nie je. Vznikol statický obraz s náznakom pohybu, čo sa vzťahuje na kresťanské novozákonné prvky na starozákonnom pozadí.

Ešte ďalej v zjednodušení plastickej modelácie formy a redukovania palety zašiel autor ikony Árona zo Šemetkoviec⁹⁶ z tretej štvrtiny 17. storočia. Predtým uvedené ikony predstavovali proroka trocha nižšie kolien. Šemetkovská ikona s celopostavovým vyobrazením proroka je taktiež pamiatkou, kde sa prelínajú prvky Starej a Novej zmluvy. Krížik na kadidle má dokonca ešte druhé zošíkmené rameno. Okrovotehlová farba plášt'a a modrozelený chitón, pozadie a zavŕšenia ikony s cherubínom pomáhajú vytvoriť jednoduchý, zrozumiteľný obraz prvého veľkňaza. Tvorivý prístup v podaní postavy Árona ako veľkňaza dvoch rôznych období formovania sa kresťanského náboženstva svedčí o tom, že ich autormi boli ľudia dosť vzdialení teoretickým dišputám o správnosti zobrazenia biblických postáv.

IV.4. Kristus Veľkňaz

Ako veľkňaz je vyobrazený aj Kristus na ikone z Bodružala⁹⁷. Doteraz ju datovali rôzne. Raz to bol koniec 18. storočia⁹⁸, potom polovica 17. storočia⁹⁹, 17. storočie¹⁰⁰, koniec 17. storočia¹⁰¹. Nikto z doterajších autorov si nevšimol, že na pravej strane rámu a čiastočne aj zdola sa zachoval donátorský nápis. Z jeho textu vyplýva, že túto ikonu podaroval manželský pár do Cerkvy sv. Mikuláša pravdepodobne roku 1658 (text je slabo čitateľný), kedy postavili aj miestny chrám¹⁰². Takže, i napriek tomu, že ikona je pomerne malého formátu, tvrdenie o jej používaní „pre domáce účely“¹⁰³ nemá reálne opodstatnenie.

96 Cerkva sv. Michala Archanjela.

97 Frický, Ref. 29, il. 51; Tkáč, Ref. 34, il. 120; Grešlík, ref. 18, s. 44.

98 VACULÍK, K. - TKÁČ, Š.: *Ikony na Slovensku. Katalóg výstavy*. Bratislava: Slovenská národná galéria 1969, číslo katalógu 17, il. 46.

99 FRICKÝ, A.: *Ikony z východného Slovenska. Bardejovské kúpele - Múzeum ľudovej architektúry, jún - september 1968. Katalóg výstavy*. Bratislava: Šport 1968, číslo katalógu 39.

100 Tkáč, Ref. 34, il. 120.

101 Skrobucha, Ref. 63, tab. 42.

102 КОВАЧОВИЧОВА-ПУШКАРЬОВА, Б. - ПУШКАР, І.: Дерев'яні церкви східного обряду на Словаччині. *Vedecký zborník Múzea ukrajinskej kultúry vo Svidníku 5*. Bratislava - Prešov: SPN - OUL 1971, s. 38.

103 KELETIOVÁ, M.: *Ikony 16.-18. století na Slovensku. Katalog výstavy*. Praha: Národní galerie v Praze 1984, s. 44.

Analogickú ikonu s vyobrazením Krista Veľkňaza na východnom Slovensku v druhej polovici 17. storočia viac nenájdeme. Najbližšie k nej je, azda, obraz Krista z ikony Deésis (17. storočie) z Národného múzea v L'vive¹⁰⁴. Kristus na bodružalskej ikone je zobrazený ako Veľkňaz a súčasne aj ako prísny Sudca. V ľavej ruke drží otvorené Evanjelium s textom (*Mt 25, 34*), ktorý nie je úplným, ale to nikomu z veriacich nemuselo vadieť, lebo oni ho poznali celý. Neprístupnosť, istá chladnosť predĺženej chudej tváre Krista je potlačená pomocou ornamentiky, ktorá sa štedro uplatňuje na Jeho odeve, prvok, ktorý sa s obľubou využíval hlavne pri výzdobe pozadia. Pomerne veľké vyobrazenia dvoch cherubínov v horných rohoch spája túto ikonu s dielami, ktoré vznikli okolo polovice 17. storočia, ako napríklad Posledný súd (1654) z Kožuchovec, keď zase záhyby drapérie v strede opakujú „zvony“ na rúškach ikon Ukrižovania 16. storočia.

Neprestajné, neúnavné variovanie niekoľkých stabilných tém rôznymi autormi v rôznych obdobiach vytvorilo príťažlivý kalejdoskop, ktorý vo fragmentoch ľudskej reálnosti podhaľuje postavu bytia. Pomerne časté donátorské nápisy na ikonách východného Slovenska mali ten istý význam, ako v západnom umení založenie oltára, keď si „každý donátor chcel zabezpečiť spásu svojej duše a zároveň mal ideálnu príležitosť nevtieravo, naoko skromným spôsobom verejne upozorniť na svoje výsadné postavenie v spoločenstve cirkevnej obce“¹⁰⁵.

V spojitosti s otvorenosťou relatívne konzervatívneho ukrajinského ikonopisu voči novým prvkom a zmenám v 17. storočí narastala a silnela tendencia k istému zblížovaniu sa so západným barokovým umením, hlavne preberaním niektorých výtvarných prostriedkov, najmä pri zobrazovaní plastickej formy a trojrozmerného priestoru. Ikonografické zmeny a nové témy, spojené so štylistickými a štýlovými zmenami sa šírili zo stredísk, ktoré mali blízko k prejavom západnej kultúry (L'viv, Przemysl, Žovkva, Kyjiv), tiež do okrajových regiónov s ukrajinským obyvateľstvom.

IV.5. Prijatie Užhorodskej únie (1646), sociálne a náboženské pomery v druhej polovici 17. storočia

V malých horských a podhorských dedinách východného Slovenska sa čoraz viac zvyšuje sociálne napätie, zhoršuje sa ekonomická situácia nielen poddaných, ale aj pravoslávneho, neskôr uniátskeho duchovenstva. Primas Uhorska Juraj Lippay vo svojej správe do Ríma v roku 1654 napísal, že „od Spiša po Maramoroš žije okolo 300 000 Rusínov so 600 kňazmi“¹⁰⁶, ktorí nie sú „zjednotení, po latinsky

104 Inv. č. 36747-I-2416.

105 ВІАТНОВА, К.: *Maliarske prejavy stredovekého Liptova*. Bratislava: Tatran 1983, s. 44.

106 ГАДЖЕГА, В.: Додатки к исторіи русинов и руських церквей в Марамороші. Студії исторично-архивні. *Одтиск из „Наукового зборника“ Тов. Просвіта*. Ужгород: 1922, s. 17, 18.

*nevedia, všetky bohoslužby končia rusínskym jazykom*¹⁰⁷. Ťažký osud pravoslávneho duchovenstva sa odrazil aj v liste ostrihomského biskupa Lippaya rímskej Kongregácii z 2. júla 1654, v ktorom píše o Hrušivskom monastieri, že „*Kňazná je tiež heretička a manžel jej ... odobrili monasteriu všetky majetky ... lebo nikto sa nezastane vo veci Rusínov ako schizmatikov ... Títo duchovní spolu s ľudom udržali grécky obrad, ale, medzi iným, sú veľmi nevzdelaní, jednoduchí, neučení, počnúc od biskupa, duchovní a národ podobne šialení upadli do nespočetných hriechov a nevzdelanosť v bohosloveckých veciach. Ani nie sú správne rozdelení v parochiách, lebo v niektorých dedinách nie je ani jeden, v iných žilo 4 – 5 – 10 kňazov so svojimi manželkami a deťmi podobne ako dedinčania, súc závislými od všetkých bied a robôt pánov zemevladníkov, na ktoré aj od samotného oltára ich vyhnali*“¹⁰⁸. Iba cisár Leopold I. zrovnoprávnil rusínskych zjednotených kňazov s latinskými v roku 1692, ale aj tento dokument zostával iba na papieri, bez reálneho dosahu na život. Nehľadiac na neznesiteľný útlak rusínske (ukrajinské) obyvateľstvo sa nechcelo zriecť svojej pravoslávnej viery. Boli mu v tom nápomocné hlavne miestne pravoslávne monastiere. Patrili medzi nich aj Skyt Manjavskij, založený v roku 1612 a zrušený rakúskou vrchnosťou za panovania Jozefa II. v roku 1785¹⁰⁹.

Aj po prijatí únie postavenie zjednotených duchovných a ich veriacich na východnom Slovensku sa nezlepšilo tak, ako dúfali pri jej podpísaní. Dostali sa čoskoro pod silný tlak, aby prestúpili ku kalvínom¹¹⁰. Ako uvádza Michal Lučkaj, citujúc primasa Lippaya (správa z 2. júla 1654), postavenie kňazov a veriacich gréckeho obradu bolo skutočne veľmi zložitá, keď sa ich jágerskí biskupi snažili „*prinavrátiť na katolícku vieru a do únie*“¹¹¹. M. Lučkaj spomína tiež rok 1664, keď Pakonij Baranovyč, krásnobrodský ihumen, sa podriadil poľskej mníšskej provincii¹¹². V poslednej štvrtine 17. storočia sa uskutočnili protifeudálne vystúpenia v niektorých dedinách Humenského domínia (1672), vzbúrili sa rusínske dediny Ňagov a Vyrava (1698) pri Medzilaborciach, ale hlavne zničujúce udalosti spojené s povstaniami Imricha Tökölyho a Františka Rákociho II., ktoré boli potlačené až v roku 1714. Došlo k prudkému zhoršeniu ekonomických podmienok života, čo bolo tiež príčinou útekov mnohých poddaných na juh, ktorý už bol oslobodený spod tureckého jarma, a na sever – do Poľska. Uniátske ducho-

107 Гаджега, Ref. 106, s. 21.

108 Гаджега, Ref. 105, s. 25, 26.

109 ФРАНКО, І.: Іосиф Шумлянський, последний православный епископ львовский и его „Метрика“. In: ФРАНКО, І.: *Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 46. Кн. 2. Історичні праці (1891-1897)*. Київ: Наукова думка 1986, s. 52, pozn. na s. 364.

110 Сак, Ref. 20, s. 200.

111 Сак, Ref. 20, s. 200.

112 Сак, Ref. 20, s. 222.

venstvo zaujalo v tom čase vyčkávaciu taktiku. Svojou orientáciou na Viedeň, odkiaľ očakávalo pre seba pomoc a podporu, nepodarilo sa mu získať jednotlivých veriacich na svoju stranu. Rusínski (ukrajinskí) poddaní sa aktívne zapojili do bojových akcií na strane spomenutých uhorských protestantských magnátov, zvlášť na severe Zemplína, kde operovali oddiely pod vedením Ivana Bicja. Únia, bez ohľadu na jej veľkú podporu z boku katolíckej hierarchie Uhorska, sa šírila veľmi slabo a nedarilo sa ju posilňovať. Strácajúc nádej na zrovnoprávnenie s katolíkmi veľa kňazov sa vrátilo späť k pravoslávniu. Iba spomínaný diplom Leopolda I. z roku 1692 pozastavil tento živelný protest. Uniátski duchovní boli oslobodení od poddanskej závislosti a vyčlenili pre nich pôdu. Objavujú sa pokusy o celkové pokatolíčnenie uniátov¹¹³. Obmedzujú ich v možnosti výstavby chrámov a začínajú sa ďalšie zákazy v cirkevnej činnosti uniátskych kňazov (sobášenie, spoveď, potreby a podobne vo vzťahu ku katolíkom).

Ústredná kráľovská správa a miestna uhorská najvyššia katolícka hierarchia sa neustále snažili prekaziť styky Rusínov z východného Slovenska a Ukrajiny, ale bez výrazných úspechov. Veď tieto vzťahy boli nielen na báze konfesie, ale pomáhali tiež posilňovať národnú spolupatričnosť, dovážali sa liturgické knihy, uskutočňovali sa púte do ukrajinských cirkevných stredísk, kde sa taktiež vysväcovali noví kňazi. Podobné snahy zaznamenávame i v susednom Poľsku, kde snem prijal v roku 1676 zákon zakazujúci styky pravoslávneho obyvateľstva Ukrajiny a Bieloruska so susednými patriarchami¹¹⁴. Ani tam tento tlak nebol úspešný. Knihy, duchovná východná kultúra vôbec, sa šíri ďalej¹¹⁵. Dôležitú úlohu v tomto procese mali bratstvá¹¹⁶. Podobné bratstvá vyvíjali svoju činnosť nielen na Ukrajine, ale aj na východnom Slovensku, kde pôsobili, podľa dokumentov, v Humennom (1695), Hažíne (1727) a Olšinkove (1727)¹¹⁷.

Z uvedeného vyplýva, že dávne tradície, aj keď boli potláčané katolizáciou a denacionalizáciou, pretrvávali relatívne dlho, hoci niekedy v modifikovanej forme, alebo sa dokonca obnovovali. Názorným svedectvom takého procesu sú tiež ikony.

113 Haraksim, Ref. 2, s. 54-69;

114 Франко, Ref. 108, s. 364; БЕНДЗА, М.: Закон з 1676 р. про заборону виїзду православним за кордон. In: *Церковний календар на 1995 рік*. [Санок]Видавництво Перемисько-Новосанчівської Єпархії. Б.р., s. 202-205.

115 Яворскій, Ref. 22, s. 189-216; Саханев, Ref. 23; Шима, Ref. 23.

116 ІСАЄВИЧ, Я. Д.: *Братства та їх роль в розвитку української культури XVI-XVIII ст.* Київ: Наукова думка 1966; МАТКОВСЬКА, О.: *Львівське братство. Культура і традиції. Кінець XVI - перша половина XVII ст.* Львів: Каменяр 1996.

117 Панькевич, Ref. 49, s. 24.

IV.6. Ikony druhej polovice 17. storočia a staršie vzory

Pri ikone Posledného súdu z Topole¹¹⁸ Romuald Biskupski¹¹⁹ poznamenáva, že je príkladom toho, ako maliar 17. storočia sa riadi vzorom z 15. storočia. Toto preberanie, podobne ako aj predtým, nie je otrockým, týka sa iba základnej schémy rozmernej kompozície. Zaujímavé je tu sledovať, ako ikonopisec aktualizoval dobové reálie, hierarchicky usporiadal jednotlivé rady postáv a výjavy v pekle. Ikona, ktorá ja namalovaná na hrubom domácom ľanovom plátne, sa dá rozdeliť na dve časti. V hornej polovici je vyobrazený Kristus podľa západného vzoru s poodhalenou hrudňou. Kruh okolo neho, kde na starších ikonách boli zobrazované nebeské sily, je prázdny. Eva namiesto tradičného prosebného gesta, rozhodila ruky v akomsi zúfalom výraze. Mojžiš akoby kľáčaľ a ukazuje národom (Židia, Nemci, Turci) na Spasiteľa. Prorok drží v ľavej ruke tabule zmluvy a nie zvitok. V ukrajinskom ikonopise 17. storočia podobné vyobrazenie je veľmi zriedkavé, podobne ako roh na hlave Mojžiša, ktorý bol, najskôr, prevzatý zo západnej ikonografie. Väčšina zobrazených postáv a jednotlivých motívov je ovplyvnená realitou: všetky národy a svätí sú oblečení v dobových odevoch, v strede pozemskej súše a pri ohnivej rieke sú siluety typických ukrajinských trojdielnych cerkví. Časť pekla je nasýtená žánrovými momentmi, ako napríklad scény v krčme, za stolom počas obeda, hriechnici na vozíku a iné. Prenikavý sociálny cit autora sa odzrkadľil prevzatím príbehu o chudobnom Lazarovi, rany ktorého olizujú dva psy. Apoštolov v hornej časti spája zvlnená krajina s nízkou trávou. Veľa detailov a nápisov je zničených, čím sa trocha oslabuje výsledok fantázie ľudového majstra, ktorý sa odvážil pristúpiť k stvárneniu známej kompozície po svojom, voľne obrazom vyjadriť kritický názor na vtedajšie spoločenské nedostatky, využívajúc fragmenty každodennosti.

Staršie tradície rozvíjal tiež autor ikony Paraskey z polovice 17. storočia v Dobroslave¹²⁰. Svätá mučeníčka je zobrazená v póze Oranty, okolo nej z troch strán sú výjavy z jej života. Táto kompozičná schéma, ako sa môžeme presvedčiť, bola charakteristická pre západoukrajinské ikony 15. – 16. storočia. Nesmelé náznaky reálnych elementov sa objavili pri podaní štylizovaných stromov v dolnej časti „serednyka“, čo v druhej polovici 17. storočia s obľubou využívali majstri, ktorí boli nejakým spôsobom spojení s „rybotyčskou“ manierou ikonopisu. Na niektorých klejmách ikonopisec zachádza do naturalizmu vo vyjadrení utrpenia svätej, akoby prosiac o súcit k všetkým, ktorí nevinne trpia. Kati aj

118 ЛАКАТА, В.: Три „Останні суди“ в фонді Музею української культури. In: *Vedecký zborník Múzea ukrajinskej kultúry vo Svidníku 6*. Bratislava - Prešov: SPN - OUL 1972, s. 302, 306.

119 BISKUPSKI, R.: Przemiany ikonograficzne i rola wzoru w malarstwie ikonowym XVII wieku. In: *Materialy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, nr 26, Sanok 1980, s. 52.

120 Frický, Ref. 29, il. 84, 85.

tu majú črty, ktorými sa zvyčajne vyznačujú zobrazované osoby z okruhu miestnych utláčateľov.

Geometricko – kryštalickej štylizácia drapérií konca 16. storočia je nahradzovaná relatívne voľne rozmiestnenými bielymi líniami na tmavomodrej drapérii. Aj táto črta sa prejavuje v druhej polovici 17. storočia. Keď uvádzame niektoré rozdiely medzi ikonami 16. a 17. storočia, treba spomenúť ešte jednu technickú zmenu. V 16. storočí rámy ikon a časti s klejmami boli na vyvýšenej časti dosky, kým hlavné vyobrazenie bolo vo vyhlúbenej časti nazývanej kovčeh. V 17. storočí rámy ikon sú neporovnateľne širšie a od hlavnej kompozície sú oddelené tenkými lištami, ktoré už nie sú vyrezávané v masíve drevenej tabule, ale sú na ne sekundárne pripevňované.

Obraz sv. Paraskevvy sa spájal s obrazom Bohorodičky, ale aby sme mohli porovnávať, v dobroslavskej či blízkyh cerkvách chýbajú ikony s dobovým vyobrazením Panny Márie. Ľud vo svojich modlitbách spájal kult sv. Paraskevvy s kultom Ochrany (Pokrov) Bohorodičky. Svätá bola tou, ktorá ochraňovala svadby, ženské práce, domácu pohodu. Je veľmi pravdepodobné, že práve vďaka tomu sa zachovalo pomerne veľa jej vyobrazení na ikonách 17. storočia, predovšetkým na predelách, ktoré premiestňovali aj do novopostavených cerkví v 18. storočí.

IV.7. Lokálne prvky na niektorých ikonách sv. Mikuláša a sv. Paraskevvy

V polovici 17. storočia sa objavuje ešte jeden v ukrajinskom ikonopise menej frekventovaný motív. Ikona sv. Mikuláša v Dobroslave¹²¹ je v podstate variantom vyobrazenia tohoto svätého ako stojí a po oboch stranách nôh v dolnej časti tabule sú dve menšie kompozície na klejmách. Tak, ako to bolo rozšírené v 16. storočí medzi Rusínmi v južnej časti Poľska¹²². Podľa svedectva pamätníkov po druhej svetovej vojne bola veľmi poškodená vyrezaním časti tabule s vyobrazením hlavy svätého. Postava sv. Mikuláša je toho istého typu, ako na ikone z Kožuchoviec¹²³, ktorá má pritom takmer identickú kresbu na pozadí ako ikona sv. Paraskevvy z Dobroslavy. Tradične traktovaný obraz svätého čiastočne odráža regionálne zmeny v zaužívanej kompozícii. Podobne ako na ikone sv. Paraskevvy z rovnakej lokality aj tu postava kata má črty žoldnieria, ktorý je zosobnením národného útlaku. Na tejto ikone sv. Mikuláša sa vyskytuje aj to, čo nie je ani

121 ГРЕШЛИК, В.: Иконы наших церквей II. *Дружно вперед*, 1990, č. 5, s. 22-24.

122 BISKUPSKI, R.: *Ikony w zbiorach polskich*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1991, s. 34; Biskupski, Ref. 33, il. 8, 9.

123 KEJLOVÁ, V.: Dřevěný kostelík z Kožuchovců. In: *Historica Carpatica 1/1969. História*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo 1969, s. 229.



6. Sv. Mikuláš s výjavmi z jeho života (detail). Prvá polovica 17. stor. Drevená Cerkva sv. Paraskevy, Dobroslava.

na jednej ikone z východného Slovenska rovnakého obdobia. Týka sa to časti liturgického odevu biskupa – nábederníka /il. 6/.

Na východnom Slovensku poznáme v 17. storočí podľa mena niekoľkých ikonopiscov a donátorov, ale nikoho podľa tváre. Na ikone sv. Mikuláša z Dobroslavy nie je ani jedno, ani druhé. Ale práve na nábederníku je akýsi svojrázny autorský podpis. Podobne, ako to bolo na stredovekom Západe, kde nie sú ničím výnimočným autoportréty majstrov, napríklad staviteľa a sochára Parléra¹²⁴, občas sa aj na ikonách, napriek inému prístupu k realite, objavuje vyobrazenie pokladané za autoportrét, ako to je v prípade ikony Uvedenia Bohorodičky do chrámu, kde v jednej zo svetských postáv vidia ikonopisca Fedora Seňkoviča¹²⁵. O niečo podobné ide i na dobroslavskej ikone sv. Mikuláša. Neveľká plocha

nábiederníka, ktorý má pripomínať duchovný meč, slovo Božie, je na ikonách sv. Mikuláša najčastejšie ozdobená jednoduchým ornamentom, zloženým z bodiek, farebných plošiek symbolizujúcich drahokamy¹²⁶, alebo je tam kríž¹²⁷ či cherubín¹²⁸. Na mieste uvedených motívov je tu nakreslená tvár muža v strednom veku. Jemná pohotová kresba so znalosťou anatómie zachytáva trocha zamračené obočie, krátke fúzy a masívnu bradu. Výrazná individualizácia v porovnaní s chápaním obrazov na obidvoch klejmách dole, nám umožňuje vysloviť predpoklad, že ide o portrét, alebo dokonca autoportrét maliara polovice 17. storočia na východnom Slovensku. Postavy na klejmách si naďalej zachovávajú črty tradičných zovšeobecnených vyobrazení, čo ešte podčiarkuje a vyčleňuje na ikone realistické formy kresby hlavy na nábederníku, potvrdzujúc názor, že umelci, keď nemuseli

124 PLICKA, K. - WIRTH, Z.: *Praha královská*. Praha: Naše vojsko 1957, il. 109.

125 ШАМАРДИНА, Н.: *Українська ікона XV-XVII століть*. Львів: 1994, il. 10.

126 Откович - Пилип'юк, Ref. 70, s. 75.

127 Grešlík, Ref. 18, s. 53.

128 HREBIČKOVÁ, M.: *Šarišská galéria v Prešove. Katalóg*. Prešov: 1996, s. 5.

prísne dodržiavať pravidlá ikonopisu, boli schopní pomerne realisticky zachytiť skutočnosť bez toho, aby narušili zaužívané obrazy.

Doteraz známe archívne dokumenty svedčia, že prevažná väčšina ikonopiscov 16. - 17. storočia boli laici – mešťania a obyvatelia dedín pri takých mestách ako boli Lviv, Przemysl, Žovkva, Sambir, Sudova Vyšňa, Rybotyče, Stryj, Sambir a iné kultúrne strediská vtedajšej západnej Ukrajiny¹²⁹. Oveľa menej bolo ikonopiscov z radov duchovných¹³⁰. Táto skutočnosť a „autoportrétné“ rysy nasvedčujú, že pôvod tohoto maliara tiež treba hľadať vo svetskom prostredí, kde predsa len bolo viac tvorivej voľnosti a mohol teda vzniknúť taký obraz človeka.

Na ikone sú ešte aj iné prvky z reálneho prostredia, v ktorom autor žil. V prvom rade je to postava kata, odetá v dobových šatách, vyobrazenie zeme za pomoci zvlnených, rytmicky pulzujúcich, raz rozširujúcimi sa, raz zužujúcimi sa linkami. Zaujímavo je zachytený kľachiaci pár s prekríženými rukami na prsiach, ktorí ako by sa ticho rozprávali.

IV.8. Ikony druhej polovice 17. storočia na východnom Slovensku a vplyv okruhu ikon Ivana Maljara

V prvej polovici 17. storočia sa v západoukrajinskej ikonomal'be odohráva búrlivý proces, ktorý sa odrazil aj na ikonách východného Slovenska. Jeho hlavnou črtou je snaha o maliarske podanie a plastickú modeláciu inkarnátu postupným prechodom od najtmavších k najsvetlejším častiam. K najcharakteristickejším dielam tohto smeru patria ikony Ivana Maljara zo Žovkvy, medzi ktorými je aj niekoľko datovaných¹³¹. Dve z nich z roku 1629 a 1643, Pavlo Žoltovskij stručne vymedzuje: „*Kým na prvej ikone sa prejavilo hľadanie nového výrazu ikonografického typu Krista, odlišného od tradičného typu predchádzajúcich storočí, po novom je traktovaná aj samotná postava, aj drapérie odevu, tak na ikone z roku 1643 už vystupuje sformovaný obraz „čerkaského“, čiže ukrajinského typu Krista a predĺženou tvárou a ostrou briadkou, v ktorom možno uvidieť črty tej ideál-*

129 АЛЕКСАНДРОВИЧ, В.: Три волинські малярі кінця XVI - початку XVII ст. (з неопублікованих рукописних матеріалів). In: *Рукописна україніка у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України та проблеми створення інформаційного банку даних. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 20-21 вересня 1996 року*. Львів: 1999, s. 363-374. АЛЕКСАНДРОВИЧ, В.: Закарпатський напрямок діяльності західноукраїнських малярів другої половини XVII ст. як результат розвитку ситуації у львівсько-перемиському історико-культурному регіоні. In: *Культура Українських Карпат: традиції і сучасність. Матеріали Міжнародної наукової конференції*. Ужгород: 1994, s. 289-299.

130 ЖОЛТОВСЬКИЙ, П. М.: *Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст.* Київ: Наукова думка 1983, с. 111-178.

131 Жолтовський, Ref. 129, s. 132.



7. Kristus Pantokrátor. Druhá polovica 17. stor. Chrámová ikona z Cerkvi sv. Mikuláša, Vyšná Vladiča, teraz v Štátnom múzeu ukrajinsko-rusínskej kultúry, Svidník.

rovnaní s ikonami Ivana Maljara je tu potlačená plastika, drapérie sú vyobrazené oveľa suchšie a bez detailizácie. Celkove však sa autorovi vladyčskej ikony podarilo vyjadriť nádeje a túžby dedinského obyvateľstva po zlepšení jeho údely, čo sa odrazilo i vo farebnom riešení ikony, ktoré je založené na symbolickom význame žiarivej rumelky, zelene a belasej nebeskej farby. Blízky výraz tváre je tiež na obraze Krista na ikone Deésis (druhá polovica 17. storočia) /il. XXIV/ z tej istej lokality¹³³. Kristus s typickou tvárou a klinovitou briadkou, dlhým tenkým nosom je ešte viac nesmely a zhovievavý. Také vnímanie obrazu Krista je možné aj vďaka pestrej kvetinovej ornamentike na veľkňazskom oblečení, ktoré je potom plošné, bez sebamenších záhybov naznačujúcich objem. Bohorodička je

nej krásy, príznaky ktorej sa sformovali v estetických názoroch tejto doby. Také isté prehodnotenie ikonografického obrazu pozorujeme vo vyobrazení Bohorodičky a svätých“¹³².

K tomuto tvorivému rozmachu sa pripojili svojimi ikonami aj tí majstri, ktorí vyhotovovali ikonostasy pre cirkvy na východnom Slovensku a juhovýchodnom Poľsku. Patria sem predovšetkým ikony z dedín okresu Svidník a Stropkov. Dve také ikony pochádzajú z Vladiče. Ikona Krista Pantokrátora z druhej polovice 17. storočia /il. 7/ zosobňuje hľadanie zovšeobecneného ideálneho typu človeka. Obraz Krista vyjadruje humánnosť, zdržanlivú nežnosť. Hoci slová otvoreného Evanjelia v Jeho ruke sú spojené s Druhým príchodom, výraz tváre a aristokraticky jemné gesto žehnajúcej ruky patria nie neúprosnému sudcovi, ale skôr priateľsky naklonému radcovi, učiteľovi ľudí na ich pozemskej ceste. V po-

132 ЖОЛТОВСЬКИЙ, П.: Розвиток національних рис в українському мистецтві (Друга половина XVI - перша половина XVII ст.). In: *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ: Мистецтво 1966, s. 64.

133 ГРЕШЛИК, В.: Тихі свідки минулого (Декілька заміток про західноукраїнські ікони). *Дукля*, XXXVIII, 1990, č. 3, il. pred s. 49.

vyobrazená s korunou na hlave ako Kráľovná nebies, ale aj Ona, spolu s Jánom Krstiteľom, prosí o odpustenie u Toho, ktorý to už dávno urobil. Vplyv takého videnia Krista poznamenal aj tretiu ikonu z Vladiče. Pravda, Jeho obraz je trochu zmenený prísnejším výrazom tváre a neobyčajným gestom pravej ruky, ktorým akoby ani nežehnal, ale skôr ukazoval na zatvorené Evanjelium¹³⁴.

Analogické riešenie, ktoré nachádzame u Ivana Maljara, využil tiež autor ikony Krista Pantokrátora polovice 17. storočia z fondov Národného múzea v Krakove¹³⁵, Krista Pantokrátora prvej polovice 17. storočia z múzea v Przemysli¹³⁶, ikony Deésis z Malej Poľany*/(il. XXVI/ a Kristus Pantokrátor z Kožian /il. XXXI/.

Typ zobrazenia, ktorý uviedol a zdokonalil Ivan Maljar prenikol i do prostredia ľudových ikonopiscov – „bohomazov“. Patria sem predovšetkým ikony Krista Pantokrátora polovice 17. storočia z Nižnej Písanej pri Svidníku. Prvá z nich ešte si čiastočne zachováva objemnosť formy, zostáva učiteľské gesto tenkých dlhých prstov¹³⁷. Druhá ikona, hoci vznikla pravdepodobne podľa toho istého vzoru, predstavuje transformovanie ideálneho obrazu cez prizmu videnia ľudového majstra¹³⁸. Obraz je všednejší, kontúry zhrubli, miestami prechádzajú do pretiahnutých plôch. Stráca sa aj elegantnosť žehnajúceho gesta. Do popredia sa dostávajú štylizované drapérie, kde už chýba plynulosť prechodov zaoblených foriem, a výrazný rastlinný ornament sa širokom orámovaní ikony.

Z druhej polovice 17. storočia pochádza ikona Krista Pantokrátora z Uheriec¹³⁹. Tvár Krista, v porovnaní s vladičskými ikonami je oválnejšia a ornamentované drapérie sú plastickejšie. Tento vývinový rad završuje koncom 17. storočia ikona Krista Pantokrátora z Dobroslavy /il. XXV/ v Cerkvi sv. Paraskevvy, ktorá si zachováva nielen „rozkvitnuté“ drapérie, ale hlavne obraz dobrého, chápaného a odpúšťajúceho Bohočloveka.

134 MURK, inv. č. 1102/69.

135 KLOSIŇSKA, J.: *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów*. Kraków: 1973, il. 3.

136 Kiwala - Burzyńska, Ref. 17, il. VIII.

* Teraz v premiestnenej cerkvi v Hradci Králové, Česká republika.

137 KEJLOVÁ, V.: Výsledky reštaurátorských prác na úseku ochrany umeleckých pamiatok v zbierkach Východoslovenského múzea v Košiciach (Správa za roky 1967-1968). In: *Historica Carpatica 5*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo 1974, il. 21.

138 Kejlová, Ref. 136, il. 17.

139 PIETRUSIŇSKI, J.: Malopolskie bohomazy (materialy i uwagi do epilogu malarstwa między Dunajcem, Sanem i Dniestrem). *Polska Sztuka Ludowa*, XIV, 1960, nr 3, il. 22.