

Joanna Tomalska-Więcek*

Źródła do dziejów małych miast w perspektywie historii sztuki

Jedna z myśli św. Pawła głosi, że świat jest księgą, ale ci, którzy nie podróżują, czytają tylko jedną stronę. Poniższe refleksje zamierzam poświęcić rozważaniom o bezcelowości czytania tylko jednej strony w książce, bo w ten sposób dobrowolnie rezygnujemy z całej wiedzy, zawartej na nieznanych dla nas kartach. Rację miał bowiem pewien Szkot, który stwierdził, że umysły są jak spadochrony, działają tylko wtedy, kiedy są otwarte. Oczywiście, najlepiej je utrzymywać w tej pozycji nie tylko przy lekturze książek. Dla naszych potrzeb kartami czytanej książki będą dzieła sztuki, a właściwie jedno, za to niezwykle ważne, choć od 110 lat zaginione. Mimo to umożliwia ono uważnemu obserwatorowi odczytanie bardzo wielu informacji.

W sytuacji regionu tak bardzo jak Podlasie zubożonego pod względem zasobów dziedzictwa kulturowego, także odnośnie do świadectw kultury materialnej (dzieł sztuki, zabytków architektury, bibliotek i księgozbiorów) badanie dziejów kultury jest zajęciem dość karkołomnym. W sytuacji braku źródeł archiwalnych niezwykle łatwo o próby udowadniania fałszywych tez, które przez lata są bezrefleksyjnie powtarzane w literaturze

* Dr Joanna Tomalska-Więcek, historyk, krytyk sztuki.

przedmiotu. Przykładów takich działań jest bardzo wiele, próby ich wyjaśnienia kończą się zwykle połowicznym sukcesem. Wielu badaczy, szczególnie historyków, wydaje się bowiem bardzo przywiązanych do swoich poglądów, szczególnie jeśli zostały one wywiedzione z opinii ustalonych w minionych wiekach. Tak, jakby sama dawność opinii oznaczała jej prawdziwość i nie wymagała dowodów.

Rozważania te snują absolutnie świadoma, że Podlasie, obszar w początkach XIX w. zajęty przez zabór rosyjski, zostało poddane silnym procesom rusyfikacyjnym. Celem ich była próba zmiany krajobrazu kulturowego zajętych ziem tak, by udowodnić „odwieczne prawa” Rosji do ich aneksji¹. Mimo że skutki tych działań nie zostały do dziś w pełni wyjaśnione, nawet przy obecnym stanie wiedzy łatwo dostrzec, że wydarzenia historyczne były dla regionu bardzo dramatyczne i w ogromnym stopniu przyczyniły się do zniszczenia tkanki kulturowej.

Podjęcie badań dotyczących strat kulturowych to jeden z najbardziej palących problemów badawczych, dla historyków, kulturoznawców i historyków sztuki regionu zaś wręcz fundamentalny. Wydarzenia historyczne spowodowały zniszczenie wielu ważnych i cennych obiektów, zaburzając w ten sposób nasz pogląd na temat dziedzictwa kulturowego regionu. Często nawet nie wiemy, co straciliśmy. Z obszernej listy strat można wymienić pałac Czapskich w Dobrzyniewie, wyposażenie pałacu Branickich w Białymstoku, zbiory gabinetu osobiowości Anny Jabłonowskiej w Siemiatyczach, zbiory Potockich

¹ Świadczy o tym obszerna XIX-wieczna literatura rosyjska, w znacznym stopniu naznaczona propagandowo-politycznymi treściami, opierająca się na tezie głoszącej, iż kultura daje uzasadnienie i prawo do rządzenia krajem (А. Миловидов, *Рукописное отделение Виленской публичной библиотеки: его история и состав*, Вильна 1910, s. 3–5).

w Rudce², nieustaloną liczbę ikon, w tym bardzo wiele unikalnych dzieł lokalnych i liczne inne obiekty. Te straty ogromnie utrudniają próbę rekonstrukcji dziejów kultury regionu.

Dziedzictwo kulturowe i kulturowa pamięć to najważniejsze części składowe naszej tożsamości, jeśli nie znajdziemy oparcia we własnej pamięci, w wymyśleniu fałszywej mogą nam pomóc wrogowie.

Polskie dziedzictwo kulturowe od zawsze należało do dóbr często grabionych, w Szwecji³, Niemczech⁴ i Rosji⁵ nadal ujawniane są jego elementy. W czasie II wojny światowej zniszczeniu lub kradzieży uległy kolekcje prywatne, zbiory

² J. Tomalska, *Kolekcje i zbiory na Podlasiu. Próba rozpoznania*, [w:] *Małe Miasta. Kultura materialna*, M. Zemło (red.), Białystok–Pilzno–Supraśl 2022, s. 517–545.

³ W wojennych latach 1600–1629, 1655–1660 i 1702–1709 Szwedzi wywieźli z Rzeczypospolitej zbiory 67 bibliotek i 16 archiwów; zob. D. Matelski, *Problemy restytucji polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych. Archiwa – księgozbiory – dzieła sztuki – pomniki*, Poznań 2003, s. 64–74, 121–123; cyt. za J. Krochmal, *Elektroniczne repozytorium „Polonica w zbiorach państw nadbałtyckich” na stronie internetowej AGAD*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 2, W. Walczak, K. Łopatecki (red.), Białystok 2010, s. 341–346.

⁴ J. Gaul, *Polonika w zespole „Urząd Nadzoru Wojennego” w Archiwum Wojny w Wiedniu*, „Miscellanea Historico-Archivistica” 2017, t. 24, s. 311–323, tamże bogata literatura przedmiotu.

⁵ I. Arabas, *Ocalałe z moskiewskiej pożogi. Materialne ślady świetności przyrodniczej kolekcji książecznej Anny Jabłonowskiej*, „Cenne, bezcenne, utracone” 2013, z. 1–4, s. 52–57; A.D. Potocka, A. Oleńska, M. Zgliński, *Siedemnastowieczny obraz matki Boskiej Częstochowskiej z kościoła św. Anny w Warszawie jako ogniwo w badaniach nad recepcją wizerunku Madonny Jasnogórskiej w dawnej Rzeczypospolitej i na ziemiach okolicznych*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 11, W. Walczak, K. Wiszowata-Walczak (red.), Białystok 2020, s. 219–226, il. 18; D. Matelski, *Grabież i restytucja polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych*, t. 1–2, Kraków 2006; Tenże, *Anatomia grabieży. Polityka Rosji wobec polskiego dziedzictwa kultury, od XVII do XXI w.*, Kraków 2021.

polskich bibliotek i muzeów⁶. W opisanej sytuacji braku źródeł archiwalnych w niektórych przypadkach badaczom pozostały źródła ikonograficzne, które, przy braku obiektów zaginionych lub zniszczonych, dają pewne, jakkolwiek rzecz jasna ograniczone, możliwości badawcze. W naszej podlaskiej sytuacji warto te możliwości możliwie w pełni wykorzystać.

Do najważniejszych problemów badawczych należy wyjaśnienie kwestii wyposażenia świątyń, szczególnie w odniesieniu do budowli zniszczonych lub takich, których sprzęty zaginęły. Niezwykle cennym źródłem są materiały archiwalne, przede wszystkim akta wizytacji, np. zespół Chełmskiego Konsystorza Greckokatolickiego w Archiwum Państwowym w Lublinie⁷ oraz w Bibliotece Uniwersyteckiej w Wilnie⁸. Poza nimi warte uwagi są archiwalia, trudniej obecnie dostępne, przechowywane w Petersburgu, Mińsku i Grodnie. Nie mniejszą wartość mają materiały ikonograficzne – rysunki, szkice,

⁶ K. Estreicher, *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944 wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży*, Kraków 2003, s. 8.

⁷ Archiwum Państwowe w Lublinie, Chełmski Konsystorz Greckokatolicki. Wizytacja oficjałatu brzeskiego z lat 1725–1727. Protokoły wizytacyjne i wizytacja generalna cerkwi w diecezji chełmskiej, bełskiej i brzeskiej, sygn. 101; Wizyta dekanatu drohiczyńskiego, sygn. 109; Akta dawne Konsystorza Chełmskiego i Brzeskiego zawierające wizyty i inwentarze..., 1763–1774, sygn. 112; Wizyty cerkwi diecezji brzeskiej dekanatu mielnickiego przez Księdza Symeona Markiewicza w 1774 r. odprawione, sygn. 121; Wizyty cerkwi diecezji brzeskiej dekanatu mielnickiego [1781–1782] odprawione, sygn. 130; Wizyty cerkwi dekanatu drohiczyńskiego, sygn. 132.

⁸ Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie, Zbiór duchownego konsystorza litewskich unitów; Akta wizytacji dekanatu bielskiego, sygn. F. 634-1-51; Akta wizytacji dekanatu bielskiego, drohiczyńskiego, mielnickiego, sygn. F. 634-1-55; Akta wizyty pełnej dekanatu drohiczyńskiego, sygn. F. 634-1-59; Akta wizytacji generalnych dekanatów: nowodworskiego i białostockiego, F. 634-1-60; Дело о иконостасях Белостокского благочиния; d. 2495, Дело о иконостасях Бельскаго благочиния, sygn. F. 605-1-2483.

druki i fotografie, prezentujące istotne dla nas obiekty. Do najcenniejszych źródeł ikonograficznych tego typu należy datowany na 1864 r. zespół fotografii przechowywanych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Wilnie, prezentujący skarby klasztoru w Supraślu uwiecznione na fotografiach wileńskiego artysty Iwana Pietrowa⁹. Fotografie te były eksponowane na wystawie „Zaginione skarby na fotografiach” w Muzeum Podlaskim w Białymstoku w 2012 r. W sytuacji braku dzieł są one nieocenionym źródłem wiadomości.

Przedstawione uwarunkowania jednoznacznie wskazują, jakie możliwości otwiera przed nami pogłębiona analiza dzieła sztuki, w sytuacji zaś jego braku – także jego ikonografia. Do najważniejszych danych należy ustalenie możliwie precyzyjnego czasu powstania, okoliczności, w jakich dzieło pojawiło się w świątyni lub magnackiej siedzibie, poznanie fundatora, kręgu kulturowego, które reprezentował, wreszcie związki z innymi ziemiami lub twórcami oraz odnalezienie źródeł inspiracji. Pozyskanie tych danych otwiera szersze możliwości badawcze i interpretacyjne. Dzięki nim można także podjąć próbę określenia poziomu rozwoju kultury regionu i jej otwartości na płynące z zewnątrz impulsy, poziom kultury warstwy kulturotwórczej itp. Wszystko to, jakkolwiek w różnym stopniu, umożliwia poznanie rodzimej historii w szerszej perspektywie.

Dla historyków sztuki dzieła sztuki są podstawowymi źródłami wiedzy, wielokrotnie udowodnili oni, że znajomość metod badawczych historii sztuki pozwala w miarę precyzyjnie ustalić czas i okoliczności powstania analizowanego dzieła¹⁰.

⁹ Biblioteka Uniwersytecka w Wilnie, nr inw. F 82. 2303/1-2303/54. Zespół fotografii został opublikowany w albumie *Zabytki Sakralne Supraśla*, Supraśl 2013.

¹⁰ K. Blaschke, P. Krasny, M. Kurzej, M. Zgliński, *Siostrzane inspiracje. Czego historycy i historycy sztuki mogą się od siebie nauczyć*, [w:] *Człowiek twórcą historii*,

Refleksje o sztuce i historia sztuki jako nauka to zupełnie inne dziedziny. Tymczasem, jak się wydaje, dzieła sztuki (malarstwo, rysunek, rzeźba i grafika) dla wielu uczonych nie są źródłami wiedzy o epoce. W konsekwencji podstawowe dla historyka sztuki metody badawcze, takie jak analizy formalne i porównawcze, nie są traktowane jako możliwość pozyskania pogłębionych informacji.

Te refleksje stały się asumptem dla przypomnienia w prezentowanym artykule, jakie możliwości poznawcze otwiera malarstwo czy rysunek, grafika i rzemiosło artystyczne, traktowane jako źródło wiedzy, nie zaś jako element dekoracyjny, oceniany wedle bardzo zmiennych kryteriów ze względu na walory estetyczne. Dzieła sztuki są nie tylko źródłem wzruszeń, lecz przede wszystkim świadectwem swojej epoki.

Na podlaskim gruncie przykładem niewykorzystanych możliwości badawczych zawartych w dziele sztuki jest ikonografia, cechy technologiczne i formalne zaginionej ikony Matki Bożej Hodegetrii z klasztornej cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu¹¹. W XIX-wiecznej historiografii rosyjskiej również wielu badaczy powtórzyło tezy oparte na ówczesnej wiedzy¹². Ze względu na obszerność tematu w niniejszym artykule ograniczę się do niezwykle ważnego, zaginionej ikony – słynącej łaskami i cudami ikony Hodegetrii, funkcjonującej niegdyś w katolikonie klasztoru w Supraślu.

t. V, *Warsztat nowoczesnego humanisty historyka na progu XXI w.*, C. Kukło, W. Walczak (red.), Białystok 2024, s. 260.

¹¹ Szerzej na ten temat zob.: J. Tomalska, *Hodegetria Supraska: problem ikonografii i atrybucji*, [w:] *Małe Miasta. Dzieje opactwa supraskiego*, R. Dobrowolski, M. Zemło (red.), Rzym–Lublin–Mińsk, 2015, s. 317–354.

¹² Иосиф [Соколов] Епископ, *Гродненский православно-церковный календарь или православное обозрение в Брестско-гродненской земле в конце XIX в.*, t. I, Воронеж 1899, s. 9.



Il. 1. Kopia ikony Matki Bożej z Dzieciątkiem w cerkwi św. Jana Teologa w Supraślu, pocz. XX w., źródło Wikimedia Commons

To dzieło, zaginione od ponad stu lat, jako świadectwo materialnego i niematerialnego dziedzictwa regionu, ma nieocenioną dla nas wartość i jest od dawna obiektem mojego zainteresowania. Ikona została opisana lub wzmiankowana

przez różnych autorów w XVII, XVIII i XIX w. Niegdyś wizerunek zajmował miejsce w ołtarzu bocznym klasztornej cerkwi Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny, kopia zaś w nieistniejącym barokowym ikonostasie. To niejedyne powtórzenie ikony, w cerkwi św. Jana Teologa w Supraślu [il. 1] funkcjonuje jej otoczona kultem kopia, świadectwo kultu niezależnego od zmieniających się modeli kulturowych. Dowodem kultu tej kopii są liczne wota.

Kopia ta jest utrzymana w odcieniach jasnego błękitu i szarości, tylko oblicza Matki i Syna jaśnieją odcieniem rozbielnego ugru, z zaznaczonym lekkim światłocieniem w partii podbródka, nosa i oczu. W obrazie zwraca uwagę hieratyczność półpostaci Matki, wskazującej gestem Hodegetrii wyprostowanego, błogosławiącego Syna. Obie postacie są ukoronowane wysokimi, zamkniętymi koronami, wzorowanymi na formach korony królewskiej. Korony to również wyrazisty element barwny: dwa zewnętrzne złociste kabłąki wyrastające z diademu zostały suto ozdobione barwnymi kamieniami naprzemiennie czerwonymi i zielonymi, cztery wewnętrzne zaś perłami. Pozostałą część korony między kabłąkami wypełnia barwa purpurowa. Spięte kabłąki wieńczy osadzony na niewielkiej kuli krzyż grecki. Taką samą formę przyjmuje – proporcjonalnie mniejsza – korona Chrystusa¹³.

Zdaniem archimandryty Mikołaja Dałmatowa, korona w oryginalnym, zaginionym wizerunku została przydana ikonie w 1557 r. i była darem małżonki Jana Kazimierza Chodkiewicza¹⁴. Wątpliwe jednak, by korona o barokowych formach mogła się znaleźć na jakoby XVI-wiecznym wizerunku.

¹³ J. Charkiewicz, *Tobą raduje się całe stworzenie. Ikonografia Matki Bożej w prawosławiu*, Warszawa 2007, s. 199–200.

¹⁴ Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльський Благовещенський Монастирь, Историко-статистическое описание*, Санкт-Петербург 1892, s. 53.

Kształt koron jest zbliżony do form wielu innych tego rodzaju ozdób na wielu wizerunkach maryjnych, m.in. słynącego cudami wizerunku Matki Bożej w Ostrej Bramie w Wilnie¹⁵. Inne przykłady analogicznych ozdób znajdziemy w otoczonych kultem obrazach w kościołach litewskich, m.in. w Trokach¹⁶, bazylice archikatedralnej w Wilnie¹⁷, kościele św. św. Piotra i Pawła w Wilnie¹⁸ i wielu innych.

Podobne formy znalazły się na obrazach białoruskich, m.in. w kopii słynącego łaskami obrazu Matki Bożej z Dzieciątkiem z Budstawia we wsi Głębokoje k. Witebska¹⁹ i wizerunku Matki Bożej Szkaplerznej w tej samej świątyni²⁰.

Korony z wizerunków litewskich i białoruskich są datowane na późny wiek XVII i na XVIII w.

Szczególnym detalem na XIX-wiecznej kopii ikony Matki Bożej z Dzieciątkiem w supraskiej cerkwi św. Jana Teologa jest sylwetka Boga Ojca wychylającego się spośród obłoków, para aniołów trzymających koronę Maryi oraz chóry anielskie i uskrzydłone główki puttów. Zapewne autor kopii odtworzył ikonę tak, jak ją widział, z nałożonym srebrzystym okładem, na którym znalazły się takie właśnie sylwetki Boga Ojca i niebiańskich posłańców. Zapewne nigdy się nie dowiemy, jak wyglądało lico oryginalnej ikony, bez zasłaniających ją srebrnych blach. Niemniej jednak wydaje się wątpliwe, by repusowane sylwetki zostały umieszczone tylko na ryzie oryginalnego wizerunku. Taki element, tj. sylwetka Boga Ojca na obłokach, to

¹⁵ M. Kałamajska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa 1990, s. 125, il. 103.

¹⁶ *Lietuva – Marijos žemė*, Vilnius 1993, s. 18–19.

¹⁷ Tamże, s. 28–29.

¹⁸ Tamże, s. 34–35.

¹⁹ Г. А. Флікоп-Світа, *Беларускі ікананіс XVI – першай паловы XX ст.*, Мінск 2019, s. 96.

²⁰ Tamże, s. 97.

detal obrazów barokowych, podobnie jak figury aniołów, także tych podtrzymujących koronę Matki. Przykładem białoruskiej realizacji podobnego motywu jest obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem, św. Franciszkiem z Asyżu i św. Bernardem ze Sieny (kopia Madonny Sapieżyńskiej) z kościoła we wsi Ostrowki²¹.

W bizantyńskich i europejskich ikonach przełomu średniowiecza i nowożytności nie mogło być mowy o podobnych detalach. Najważniejsze były postacie świętych, tło zaś, zawsze lub niemal zawsze złote, było m.in. symbolem wiecznego światła i bezczasowości²².

Pod koniec XIX w. interesującą nas oryginalną ikonę, tę jakoby XVI-wieczną, przedstawił archimandryta Mikołaj Dałmatow m.in. w monografii klasztoru²³. W tymże opisie zakonnik po raz pierwszy wysunął niepopartą dowodami tezę, opartą, jak przyznał, na przekazach, nie zaś na dokumentach. Co istotne, we wcześniejszej historiografii takie twierdzenie się nie pojawiło. Archimandryta podał, że namalowany techniką olejną na płótnie naklejonym na deskę obraz, wykonany rzekomo na polecenie biskupa smoleńskiego Józefa Sołtana, został przezeń podarowany nowo powstającej zakonnej wspólnoty w Supraślu w pierwszych latach XVI w. Według domniemania archimandryty Dałmatowa był on powtórzeniem (kopią) sławnej, otoczonej kultem ikony, która później zyskała przydomek Smoleńskiej. Jasno z tego wynika, że dla monografisty klasztoru fakt, że ikonę podarował biskup

²¹ Tamże, s. 98.

²² Zob. *Byzantium 330–1453*, R. Cormack, M. Vassilaki (red.), London 2009, s. 250–300.

²³ Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльський Благовеїценський Монастирь*, s. 463–464; J. Tomalska, *Ikonny klasztoru w Supraślu*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 2013, nr 39, s. 99–117; Taż, *Hodegetria Supraska. Problem ikonografii i atrybucji*, s. 318–353; AISPAN, Warszawa, nr neg. 9414; VUB, Wilno, nr inw. F. 82–2303/15.

smoleński, był równoznaczny z tym, że była ona kopią kultowej ikony znanej ze Smoleńska. W XIX w. była to ikona bardzo popularna i często powtarzana. Tę samą treść powtórzyły na przełomie XIX i XX w. popularne rosyjskie przewodniki po miejscach kultu w Rosji²⁴ oraz liczni badacze współcześni, m.in. ks. Grzegorz Sosna²⁵, Piotr Chomik²⁶, Jarosław Charkiewicz²⁷ i Antoni Mironowicz²⁸.

Jak już wspomniałam, teza ta nie została poparta żadnymi dowodami. Zakonnik użył metody wnioskowania, stosowanej w ówczesnej historiografii i opierał się na ówczesnej wiedzy, tyle że zgodnie z wiedzą współczesną ikona podarowana przez smoleńskiego hierarchę jakoby bezpośrednio po fundacji klasztoru, nie mogła być tożsama z tą, która do 1915 r. znajdowała się w ołtarzu bocznym przy lewym filarze klasztornej cerkwi w Supraślu.

Zgodnie z obecnym stanem wiedzy ikona, znana z archiwalnych fotografii i XIX-wiecznych kopii, z wielu powodów nie mogła być tą samą, którą podarował smoleński biskup. Do istotnych jej cech, będących dowodami przeciw twierdzeniom Mikołaja Dałmatowa, należą właściwości technologiczne i formalne. Jeśli chodzi o te pierwsze: jak wiadomo, technika olejna nie była stosowana w malarstwie ikonowym

²⁴ С. Снегирева, *Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон*, Москва 2001, s. 345–346; Е. Поселянин, *Сказания о чудотворных иконах Богоматери*, т. I, II, Москва 2002, s. 489–490.

²⁵ G. Sosna, *Cudowne ikony na Białostocczyźnie*, „Elpis” 1999, nr 1 (1), s. 192; Tenże, *Święte miejsca i cudowne ikony. Prawosławne sanktuaria na Białostocczyźnie*, Białystok 2006, s. 383.

²⁶ P. Chomik, *Kult supraskiej ikony Matki Bożej*, „Elpis” 1999, nr 1, s. 200–201.

²⁷ J. Charkiewicz, *Tobą raduje się całe stworzenie. Ikony Bogarodzicy w prawosławiu*, Warszawa 2009.

²⁸ A. Mironowicz, *Związki monasteru supraskiego z kulturą serbską*, „Elpis” 2017, nr 19, s. 152.

początku XVI w. Jak się przyjmuje, użyto jej po raz pierwszy w zachodnioeuropejskim malarstwie w połowie XV w., rozwinęła się szczególnie w okresie europejskiego renesansu, w końcu stulecia i w XVI w. Bardzo wątpliwe, by już w pierwszych dekadach XVI w. ta technika mogła znaleźć zastosowanie w sztuce ikony. Dodatkowo długo schnące farby olejne wymuszały zmianę sposobu malowania ikon, co w owym czasie, także ze względu na surowe przepisy dotyczące tej sztuki, nie było możliwe²⁹.

Równie istotnym argumentem, przemawiającym przeciw tezie o ikonograficznej tożsamości ikon Hodegetrii z Supraśla i Smoleńska są cechy ikonograficzne obu wizerunków. Obie ikony tak dalece różnią się układem postaci, że nie uda się udowodnić twierdzenia, jakoby jedna (supraska) była kopią drugiego (smoleńskiego). Cechą ikony ze Smoleńska jest frontalna poza Jezusa, w supraskim Syn lekko kieruje się w lewo, ku Matce. Jedną z najbardziej wyraźnych różnic jest ułożenie błogosławiącej dłoni Chrystusa, w ikonie smoleńskiej odsuniętej od ciała, w supraskiej zaś przyciągniętej do piersi. Odmienne zostały upozowane stopy Syna, w ikonie z Supraśla złączone na tej samej wysokości, w smoleńskiej zaś z prawą lekko opuszczoną. Inny też jest układ lewej dłoni Matki, w supraskim obrazie ułożonej ukośnie, z palcami skierowanymi w lewo, w smoleńskim – opuszczonymi pionowo. Ikony różni układ maforium, którego kajma tworzy w obrazie ze Smoleńska rodzaj zamkniętej wąskiej ramy dla twarzy, w supraskim zaś jest otwarte pod szyją, ukazując subtelne wykończenie sukni i okazały naszyjnik. Himation Chrystusa w ikonie Smoleńskiej Hodegetrii okrywa lewe ramię, w Supraskiej zaś prawe. Tylko pozornie to nic nie znaczące różnice, nie można ich wyjaśnić

²⁹ J. Tomalska, *Hodegetria*, s. 332.

za pomocą twierdzenia o swobodnej kopii, bowiem swobodna kopia ikony słynącej cudami, tworzona przez pobożnego mnicha pracującego na przełomie XV i XVI w. lub w pierwszej dekadzie XVI w. to sprzeczność. Zasadą tworzenia kopii było przecież wierne trzymanie się wzoru!

Pozostając przy kwestii tworzenia dzieł warto pamiętać o roli fundatorów i ich prywatnych upodobaniach. Historycy pozostający przy swoim stanowisku odnośnie do form nowożytnych ikon ruskich i procesów ich okcydentalizacji zdają się nie zauważać, jak istotną rolę odgrywały osobiste upodobania, kulturowe horyzonty i – *last but not least* – finansowe możliwości fundatorów klasztorów i świątyń. Swobodna interpretacja, a właściwie nadinterpretacja źródeł, także ikonograficznych, niejednego badacza wywiodła na manowce.

Dodatkowych potwierdzeń, podważających datowanie wizerunku Hodegetrii w Supraślu dostarczają analizy: formalna dzieła oraz badanie historyczne, przez co rozumiem wnikliwe rozpatrzenie zapisów w XVII-, XVIII- i XIX-wiecznych inwentarzach. Pozwala to wyjaśnić wiele, choć z pewnością nie rozwieje wszystkich wątpliwości.

Dzieło sztuki jest zawsze odbiciem swoich czasów, artysta zawsze pozostaje w swoim „polu siły”, w otoczeniu dobrze sobie znanym, którego język i formy przyswoił. O czasie powstania interesującego nas wizerunku świadczą cechy formalne ikony, przede wszystkim zaś światłocieniowy modelunek, nieznaną w ówczesnych ikonach. Tymczasem, mimo wyrazistego światłocienia, archimandryta Mikołaj Dałmatow ocenił, iż obraz został namalowany „w stylu bizantyńskim”. Światłocień jako podkreślenie trójwymiarowości form nie pojawia się w tzw. ikonach kanonicznych, które zawsze są malowane linearnie i płasko. Taki modelunek pojawił się w ikonach ponad wiek po tym, kiedy smoleński hierarcha podarował nowo powstającej wspólnocie zakonnej nieznanej nam bliżej ikonę.

Piotr Chomik podaje, że nad głową supraskiej ikony Matki Bożej z Dzieciątkiem widnieje półpostać Boga Ojca na obłokach i chórami anielskimi po obu stronach³⁰. Zapewne autor analizował kopię tej ikony z końca XIX w., znajdującą się dziś w cerkwi św. Jana Teologa w Supraślu. Wydaje się bardzo mało prawdopodobne, by na oryginalnej, jakoby XVI-wiecznej ikonie mogły być umieszczane takie elementy, jak Bóg Ojciec na obłokach oraz chóry anielskie. W ikonach z początku XVI w. postać siwobrodego starca nie pojawiała się w żadnym ze znanych zabytków, takie ujęcia stały się popularne dopiero w epoce okcydentalizacji ikon; natomiast w tzw. ikonach kanonicznych boską obecność symbolizowała dłoń umieszczona wśród obłoków³¹.

Nie wiadomo, czy półpostać Boga Ojca i chóry anielskie istniały na olejnej ikonie, czy też zostały umieszczone tylko na jej srebrnej ryzie, nie ma żadnego wizerunku ikony bez ryzy, ukazującego sam obraz. Bardzo zbliżoną, choć nie identyczną ikonografię prezentuje nieosłonięta metalową ryzą ikona namiestna z XVII-wiecznego ikonostasu cerkwi. Zasadnicza różnica sprowadza się do odmiennej pozy Matki – hieratycznie wyprostowanej w ikonie z ołtarza przy filarze, natomiast uskrzydłone główki puttów są widoczne w górnych narożnikach wizerunku w ikonostasie.

Co ciekawe, archimandryta Mikołaj Dałmatow nie skomentował niekanonicznego sposobu przedstawienia Boga Ojca w postaci siwowłosego i siwobrodego starca i mimo to uznał, że formalnie ikona jest utrzymana „w stylu bizantyńskim”. Wizerunki Boga Ojca są znane z ikon XIV-wiecznych, np. wizerunku „Отечество” w moskiewskiej Galerii Trietiańskiej,

³⁰ P. Chomik, *Kult supraskiej ikony*, s. 200.

³¹ J. Sprutta, *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2004, t. 17, s. 181, przyp. 2, 182.

w której Tronujący Bóg Ojciec trzyma na kolanach Syna Bożego, lecz w tym przypadku jest to zasadniczy temat obrazu³² nie zaś, jak w ikonie Hodegetrii Supraskiej, postać towarzysząca głównej scenie.

Jak można sądzić, szarobłękitne odcienie barw w XIX-wiecznej kopii analizowanej przez Piotra Chomika są odwołaniem do srebrzystoszarego okładu ikony z XVII w. Świadczy o tym jeszcze inny wizerunek – XIX-wieczna moskiewska kopia³³, prezentująca odmienną kolorystykę, w którym dominuje ciemny błękit sukni Maryi, purpurowe maforium o kobaltowo-zielonym podbiciu, i mocny akcent złocistej kajmy. Zapewne i te barwy niewiele miały wspólnego z oryginalnym malowidłem, na co wskazuje bogaty, nasycony odcień purpury i zieleni, nieznanym w barokowych ikonach. Oryginalna kolorystyka supraskiej ikony Matki Bożej z Dzieciątkiem pozostaje nieznana; jak wspomniałam wyżej, przypuszczalnie od chwili umieszczenia okazałego obrazu w ołtarzu przy filarze w XVII w. aż do jego ewakuacji w 1915 r. srebrna ryza nigdy nie była zdejmowana.

Wysoce wątpliwa wydaje się teza, jakoby ikona, którą w XVII w. umieszczono w ołtarzu bocznym, wcześniej funkcjonowała jako namiestna w XVI-wiecznym ikonostasie i była tożsama z darem metropolity Józefa Sołtana. Przeciw temu, prócz omówionych cech formalnych, przemawiają jej wymiary (240x130 cm). Jeśli istotnie ikona Matki Bożej „Znamienie” niegdyś funkcjonowała w ikonostasie cerkwi w Topilcu³⁴, warto

³² K. Onasch, *Ikonen*, Berlin 1961, s. 356–357.

³³ Obecnie w zbiorach Muzeum Ikon w Supraślu, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku; reprodukcja ikony J. Charkiewicz, *Tobą raduje się całe stworzenie. Ikony Bogarodzicy w prawosławiu*, Warszawa 2009, s. 251.

³⁴ A. Siemaszko, J. Tomalska, *Ikona „Znamienie” Matki Boskiej z Topilca*, [w:] „Żeby wiedzieć”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, Kraków 2008, s. 219–228.

przypomnieć jej wymiary i porównać z domniemanymi ikonami namiestnymi: $112,5 \times 87,7$ cm³⁵.

Przy analizie ikony z cerkwi Zwiastowania w Supraślu warto też poddać analizie jeszcze jedną perspektywę badawczą – jej historię. O niezwykłych właściwościach wizerunku nie wspomniał archimandryta Sergiusz Kimbar w *Rejestrzyku* z 1557 r., w którym drobiazgowo rozliczył się z klasztornych wydatków. O cudach pisał pół wieku później Gerasim Weli-konte, archimandryta supraski w latach 1603–1635, autor zaginionej księgi – rejestru cudów³⁶, który złożył przysięgę na wierność unii³⁷. To dowód, że wcześniej z powodu ikony nie wydarzyły się jakiekolwiek cuda. W archiwach niewiele pozostało o tym śladów: pisarz Szymon Starowolski (1588–1656) w dziele wydanym w 1632 r. zanotował, że z powodu cudów (autor nie podał, jakich) do supraskiego klasztoru przybywały tłumy³⁸. Zatem przypuszczalnie wizerunek Matki Bożej z Dzieciątkiem zasłynął łaskami w pierwszych dekadach XVII w., kiedy klasztor funkcjonował jako unicki³⁹. Warto też poddać pogłębionej analizie polemikę z lat 1644–1645 między prawosławnym metropolitą kijowskim Piotrem Mohyłą i Janem Dubowiczem, unickim archimandrytą klasztoru w Dermaniu,

³⁵ Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków, Białystok, M. Orthwein, *Dokumentacja konserwatorska*, [mps], Warszawa 1970, s. 4; według dokumentacji wymiary ikony to $112,5 \times 87,7$ cm, przy grubości deski 3,5 cm.

³⁶ Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльскій Благовещенскій*, s. 463.

³⁷ R. Dobrowolski, *Konfesyjne zmiany klasztoru supraskiego na przełomie XVI i XVII w.*, [w:] *Dzieje opactwa supraskiego*, R. Dobrowolski, M. Zemło (red.), Rzym–Lublin–Mińsk 2015, s. 84 i n.

³⁸ S. Starowolski, *Polonia sive status Regni Poloniae descriptio*, Coloniae 1632, s. 65.

³⁹ J. Tomalska, *Hodegetria*, passim.

z której można wywnioskować, że w Supraślu doszło do wymiany ikon, a ponadto że świątynia ucierpiała na skutek moskiewskich najazdów⁴⁰.

Dzieje ikony kryją jeszcze wiele tajemnic. Nie można wykluczyć, że pierwsza supraska tzw. cudowna ikona zaginęła w czasie wojen połowy XVII w. Nie ma żadnej informacji, czy była to jedna z ikon XVI-wiecznych. Jeśli był to wizerunek słynący cudami wątpliwe, by mnisi zgodzili się na zmianę jej ikonografii, to bowiem, jak wierzone, mogłoby unicestwić jej niezwykłą moc. Wiadomo, że rosyjskie wojska w czasie okupowania klasztoru zabrały rozmaite przedmioty⁴¹, ale nie wiadomo, czy była wśród nich ikona. Czy istotnie po odejściu obcych wojsk i restytucji klasztoru wraz ze zmianą wyposażenia (ikonostasu) wykonano nowy wizerunek pozostaje sprawą otwartą. Jeśli początek cudów związanych z wizerunkiem łączy się z aktywnością Gerasima Welikontego, teza jest prawdopodobna i być może starsza ikona (XVI-wieczna?) zaginęła w czasie niepokojów połowy XVII w. Nie wiadomo, jak długo przedtem obraz funkcjonował w klasztornej cerkwi i czy cuda wpłynęły na zmiany wyposażenia świątyni. Podobnie niejasna jak kwestia wpływu słynącej cudami ikony maryjnej na umocnienie unii w supraskim klasztorze. Jakkolwiek było, ta kwestia jest ze wszech miar warta pogłębionych badań. Przy obecnym stanie wiedzy są to tylko nie poparte dowodami przypuszczenia.

⁴⁰ J. Tomalska, *Ikonostas suprascki: problem atrybucji*, [w:] *Studia o kulturze cerkiewnej w dawnej Rzeczypospolitej*, A. Gronek, A. Nowak (red.), Kraków 2016, s. 47–48.

⁴¹ *Inwentarz cerkwie y monastyra Supraslskiego wielebnemu j. m. o. Alexemu Dubowiczowi, archimandycie S. R. 1645 m. Augusta 6 die przez oycow monasyra supraslskiego spisany y podany*, [w:] *Археологический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси*, t. 9, t. Вильна 1870, s. 186, przyp. 3; s. 190, przyp. 2; s. 193, przyp. 1, 2, 3; s. 204, przyp. 1, 2, 4; s. 205, przyp. 1, 2.

Podsumowując, należy stwierdzić, że przy zastosowaniu metodologii historii sztuki, analizy historycznej, ikonograficznej i formalnej należy przyjąć, że obraz był dziełem XVII-wiecznym, być może powstał w drugiej lub trzeciej dekadzie stulecia i od początku był przeznaczony do ołtarza bocznego cerkwi Zwiastowania w Supraślu, podobnie jak znany z archiwalnej fotografii wizerunek Pantokratora przy południowym filarze. Warto też zauważyć, że ani monografista Mikołaj Dałmatow, ani inni piszący o wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem nie wspomnieli o ikonie Chrystusa Pantokratora, umieszczonej przy drugim, południowym ołtarzu bocznym supraskiej cerkwi, mimo że na pierwszy rzut oka widać, iż tworzyły wizerunki paralelne. Analiza formalna obu ikon (*Hodegetrii* i Pantokratora) dowodzi, że powstały one w tym samym czasie jako dzieła tego samego autora lub warsztatu, zatem obie pojawiły się w klasztornej cerkwi w tym samym czasie⁴².

⁴² J. Tomalska, *Hodegetria*, s. 325–328.