

Joanna Tomalska

## MOJE MUZEUM IKON – PROJEKT SCENARIUSZA MUZEUM IKON W SUPRAŚLU

Ikony jako obiekt zainteresowania muzealników i kolekcjonerów zostały odkryte dość późno – jedna z najstarszych polskich kolekcji muzealnych, utworzona w Muzeum Narodowym w Krakowie, powstała w latach 80. XIX w., do zbiorów trafiły wówczas ikony z XVI i XVII wieku. Niewiele muzeów europejskich w owym czasie doceniało wartość obiektów wywodzących się z kręgu sztuki bizantyńskiej. Zbiory krakowskie tworzą dziś jedną z najbogatszych polskich kolekcji – tu znalazło się bardzo wiele cennych i wczesnych ikon małopolskich, tu otwarto też pierwsze w Polsce wystawy ikon. Obecnie kolekcja liczy ok. 700 zabytków. Druga z najważniejszych polskich kolekcji istnieje w warszawskim Muzeum Narodowym. Pierwszą ikonę do zbiorów ówczesnego Muzeum Sztuk Pięknych zakupiono na aukcji w Kolonii w 1862 r., dziś jest tu przechowywanych ok. 700 ikon. Pokazną kolekcję ok. 1000 ikon zgromadziło Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej. Prezentowano je na wielu wystawach w Polsce i zagranicą. Ważnymi zbiorami są też kolekcje w Łańcucie i Sanoku, w których znalazło się wiele ikon z cerkwi w południowo-wschodniej Polsce. Trzeba wreszcie wspomnieć o zbiorze rosyjskich ikon zgromadzonych w Muzeum w Szamotułach, w którym przechowuje się ok. 900 obiektów. Zupełnie odmienny zespół tworzą ikony przechowywane w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, gdzie gromadzone są zabytki związane z mazurskim ośrodkiem staroobrzędowców.

Znaczna część obiektów w polskich zbiorach to XIX-wieczne ikony rosyjskie, które trafiły do muzealnych zbiorów jako obiekty zatrzymane przez służby celne na granicach Polski. W ten sposób powiększyły się kolekcje muzeów nie tylko w Białymstoku, lecz także w Białej Podlaskiej, Szamotułach, Warszawie i – w najmniejszym może stopniu – w Krakowie.

W porównaniu z innymi zbiorami polskimi kolekcja Muzeum Podlaskiego w Białymstoku wypada okazała – do chwili obecnej zbiory ikon (desek) liczą ponad 1000 obiektów. Najstarszy z nich – dar mieszkanki wsi położonej w województwie białostockim – został wpisany do muzealnego inwentarza w 1966 roku. Od 1991 r. białostocka kolekcja wzbogacała się właściwie

tylko w jeden sposób – dzięki przekazom z Urzędów Celnych w Kuźnicy i Białymstoku. Tych ikon jest zdecydowanie najwięcej, co oznacza, że scenariusz przyszłego Muzeum Ikon nie zaprezentuje dziejów malarstwa ikonowego, materiał zabytkowy nie zilustruje bowiem takiego założenia w sposób dostateczny. Nie ma również większego sensu chronologiczny układ zabytków, ponieważ ilustrowałby... nie wiadomo co. Ikony w każdym z krajów, w którym powstawały, rozwinęły odrębne cechy stylistyczne. Nie ma w polskich



1. *Matka Boska Supraska*, deska, technika mieszana, wym. 33 x 24,5, 2 poł. XIX w., nr inw. MB/S/3175

1. *Our Lady of Supraśl*, board, mixed technique, 33 x 24,5, second half of the nineteenth century, inv. no. MB/S/3175

zbiorach muzealnych kolekcji, która umożliwiłaby zaprezentowanie sztuki ikony w ujęciu chronologicznym. Ikony nie są łatwym obiektem ekspozycyjnym. Przede wszystkim ikona to obiekt-sacrum, co w oczywisty sposób narzuca sposób ich prezentacji. Jednocześnie wielość problemów związanych z bogactwem ikonograficznym, licznymi znaczeniami symbolicznymi, dotyczącymi nie tylko postaci, atrybutów i gestów, lecz także kolorystyki i kompozycji, sprawia, że stworzenie mniejszej lub większej wystawy obarczone jest koniecznością zaznaczenia wielowątkowości i umieszczenia bardzo licznych objaśnień. Organizacja Muzeum Ikon, prezentacji nierównie bogatszej niż wystawa, wymaga oczywiście znacznie większej liczby objaśnień i komentarzy. Ikony dla większości odbiorców są wciąż obiektami tajemniczymi i słabo znanymi, choć we wschodnich regionach Polski obecnymi przecież od stuleci. Zbiory białostockie, jakkolwiek obszerne, nie mogą pretendować do miana kolekcji ilustrującej dzieje ikony, i to w żadnym aspekcie, ani dziejów ikon podlaskich (jeśli się zgodzimy na takie określenie), ani – tym bardziej – rosyjskich.

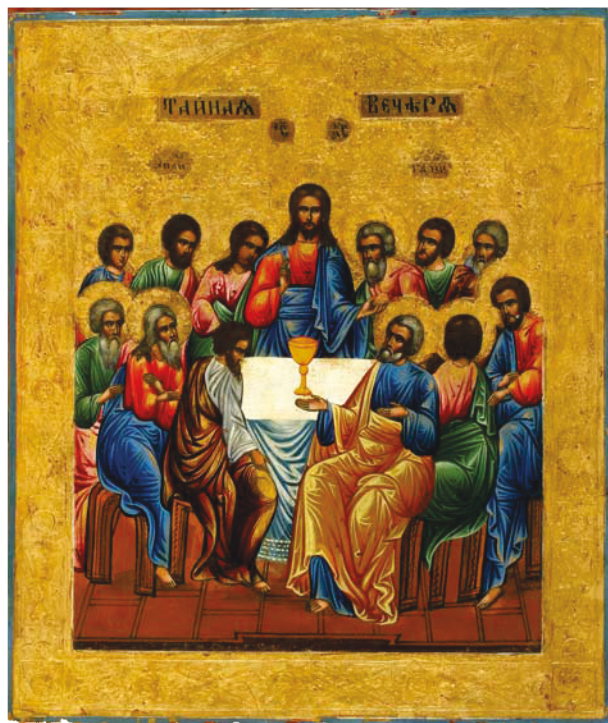
Pomieszczenia, dla których powstał poniższy scenariusz, znajdują się w jednym ze skrzydeł męskiego

klasztora prawosławnego w Supraślu. Propozycja jest jednak tylko „fantazją ekspozycyjną”, albowiem scenariusz ten nie będzie realizowany.

### Sala I: Katakumby

Ze względu na walory architektoniczne, surowość ceglanych ścian i kolebkowego sklepienia piwnic klasztornych w Supraślu, w tym pomieszczeniu można rozpocząć opowieść o historii ikony. Na ścianach powinny się pojawić wirtualne wyobrażenia najczęstszych motywów sztuki wczesnochrześcijańskiej, ilustracjom zaś towarzyszy komentarz z najbardziej podstawowymi informacjami:

Początków sztuki chrześcijańskiej należy szukać w katakumbach. Słowo to w języku greckim oznacza jamę, wydrążenie. Katakumby tworzyły w starożytnym Rzymie układ podziemnych korytarzy, wchodzących w skład systemu obronnego miasta. Wyznawcy młodej wówczas religii – chrześcijaństwa – nie mieli własnych cmentarzy, zmarli byli grzebani na wspólnych nekropolach poza miastem, wzdłuż głównych dróg prowadzących do Rzymu. Apostoł Piotr wedle tradycji został pochowany na Wzgórzu Watykańskim, apostoł Paweł zaś przy drodze prowadzącej do Ostii. Od końca III w. chrześcijanie wykopywali przeznaczone na pochówki niewielkie podziemne pomieszczenia – katakumby. Dzięki temu można było pomnożyć liczbę grobów stosunkowo niewielkim kosztem. Na ścianach, sklepieniach i płytach zamykających wczesnochrześcijańskie grobowce rychło pojawiły się malowane lub ryte symboliczne przedstawienia. Najstarszymi zachowanymi zabytkami są malowidła na sklepieniach katakumb św. Kaliksta w Rzymie z III w. oraz tzw. titulus lub Domus Ecclesiae w Dura Europos (232-257). Do najczęstszych motywów należą malowane lub mozaikowe przedstawienia Dobrego Pasterza – mężczyzny w odzieniu pasterskim z owcą na ramionach, symbolizujące Chrystusa i zbawioną duszę, a także Orantki lub Oranta – postaci w antycznej pozie modlitewnej z rozpostartymi ramionami. Do częstych należał też motyw ryby – greckie słowo ICHTYS członkowie pierwszych wspólnot chrześcijańskich odczytywali jako anagram określenia JEZUS CHRYSZTUS SYN BOŻY ZBAWICIEL. Kotwica to ukryty symbol krzyża, zbawienia i dotarcia duszy do portu życia wiecznego. Wszystkie te symboliczne przedstawienia tworzyły początek ikonografii chrześcijańskiej. Początków ikony należy także szukać w portretach trumiennych z Fajum. Datowane na I-IV w. n.e., malowane techniką temperową, enkaustyczną lub mieszaną na deszczułkach lub płótnie, wizerunki zmarłych są uważane za jeden z pierwowzorów bizantyjskich ikon. Prezentują one twarz zmarłego w ujęciu wprost, ze



2. Ostatnia Wieczerza, deska, technika mieszana, wym. 30,6 x 26, XIX/XXw., nr inw. MB/S/3023

2. Last Supper, board, mixed technique, 30,6 x 26, nineteenth/twentieth century, inv. no. MB/S/3023



spojrzeniem skierowanym na widza, w podobny sposób, jak na najstarszych, zachowanych w klasztorze św. Katarzyny na Górze Synaj enkaustycznych ikonach.

## Sala II: Pracownia izografa

Sala zostanie zaaranżowana na pracownię malarza ikon, zwanego w języku rosyjskim – ikonnikiem, w greckim zaś izografem (zografem). Główny sprzęt to stół, na nim pojemniki na suche pigmenty, ceramiczne miseczki i specjalny tłuczek do rozcierania farb, naczynia na wodę, bryłki barwników, a także ikona, przed którą malarz odprawiał modlitwę. Przy stole może się znaleźć manekin w ciemnej odzieży (habicie zakonnym), pochylony nad malowaną deską, a obok, na półkach – przycięte deski, deski zagruntowane, pęki skrzypu do szlifowania gruntu oraz duża liczba różnych pędzli. Powinny się tu także znaleźć księgi imitujące stare podlinniki oraz stare, ciemne, nieczytelne ikony, na których malarz tworzył niekiedy nowy obraz; ów nowy obraz miał odbudować to, co było ukryte pod szerniałą warstwą. Na wielu starych ikonach znajduje się czasem nawet kilka warstw malarskich, nanoszonych przez różnych ikonopisarzy w różnych epokach.

Prezentacja multimedialna (film) z przedstawieniem kolejnych etapów malowania ikony: 1. szkic – kontur, 2. zaznaczenie konturu barwą, 3. wypełnienie kolorem, 4. rozjaśnianie, 5. ujednolicanie, 6. opracowanie tła i cieni, 7. ożywienie konturu, 8.–11. opracowanie włosów i szat. Prezentacja powinna pokazywać płynne przechodzenie od rysunkowego szkicu do ukończonej ikony, towarzyszyć jej będzie poniższy komentarz:

*Ikona nie jest zwykłym obrazem. To, co słowo przekazuje za pomocą dźwięku, ikona ujawnia za pomocą, linii, barw i kształtów. Malarz odsłania przed oczami wiernych to, co jest niewidoczne dla oczu zwykłego człowieka. Podstawą wykształcenia się i utrwalenia w sztuce bizantyńskiej kanonów przedstawiania Matki Boskiej, Chrystusa, świętych oraz typów ikonograficznych był warunek zachowania podobieństwa do pierwowzoru. Kanon określał szczegóły wyglądu postaci, sposoby konstruowania obrazu, barwy, a także reguły wykonywania inskrypcji (nadpisów) na ikonach. Nakaz przestrzegania kanonu w sztuce spowodował konieczność opracowania podręczników, tak zwanych hermenei i podlinników. Najbardziej znane są: ruski Podlinnik Stroganowski z XVI w. oraz osiemnastowieczna grecka Hermeneia Dionizego z Furny, zwana Podręcznikiem z Góry Athos. Między tymi podręcznikami istniały zasadnicze różnice: hermeneja (gr. wyjaśnienie, wytłumaczenie czegoś w celach praktycznych, wykonawczych) określa zasady techniczne i technologiczne oraz*



3. Św. Dymitr z Salonik, deska, technika mieszana, wym. 30 x 26, XXw., nr inw. MB/S/3064

3. St. Demetrios of Saloniki, board, mixed technique, 30 x 26, twentieth century, inv. no. MB/S/3064

*wzorce ikonograficzno-teologiczne pomocne w budowaniu obrazu, podlinnik (ros. oryginał, autentyk, w staroruskim – wzór) przekazuje wiedzę za pośrednictwem rysunku lub słowa (przekazu) pisanego. Proces tworzenia ikony wymagał też wiele czasu. Drzewo wybrane do pocięcia na deski – podobrazia – po okorowaniu przez przynajmniej rok należało pozostawić w kłocu, potem zaś pociąć. Przygotowany surowiec przez dwa lata pozostawał pod gołym niebem i w naturalnych warunkach wielokrotnie nasiąkał wilgocią, zamarzał i ulegał przesuszeniu. Dzięki temu drewno było później odporne na zmiany temperatury i wilgotności. Po przesuszeniu deski klejono i przycinano przyszłe podobrazia. Należało je wyciąć z odpowiedniego fragmentu drewna, by z czasem deski nie zaczęły się wyginać do środka, co mogłoby spowodować zniekształcenie malowidła. Wypaczaniu się podobrazia miały zapobiegać umieszczane po odwrotnej stronie specjalne listwy-szpongi. Na powierzchni deski wycinano rodzaj wgłębienia zwanego kowczegiem, pozostawiając wypukłą ramkę otaczającą pole centralne. Drewno w ikonie jest nie tylko podobrazem, lecz także symbolem życia – począwszy od biblijnego Raju aż po Krzyż, który stał się nowym Drzewem Życia. Powierzchnię wysuszonej deski (dla zwiększenia przyczepności) malarz ukośnie nacinał, potem zaś наносił przynajmniej dwie warstwy dobrze rozgrzanego kleju zwierzęcego, na które*



4. Trójca Święta (Starotestamentowa), deska, technika mieszana, 18,3 x 14,5, XIX/XXw., nr inw. MB/S/2983

4. Holy Trinity (Old Testament), board, mixed technique, 18,3 x 14,5, nineteenth/twentieth century, inv. no. MB/S/2983

kładzono warstwę płótna; owa lniana materia (povoloka) nie tylko zapobiegała powstawaniu pęknięć, była też przypomnieniem cudownego wydarzenia – powstania jednej z pierwszych ikon: odbitego w cudowny sposób na tkaninie Oblicza Jezusa. Następną warstwę podobrazia stanowił grunt (ros. levkas, gr. leukos). Takie podłoże było twarde i gładkie niczym polerowana kość słoniowa. Teraz malarz, posługując się specjalnymi wzornikami, szkicował kontury kompozycji. Po starannym sproszkowaniu łączył naturalne barwniki ze spoiwem białkowym, żółtkiem jaja lub klejem kazeinowym. Twarze i ciała podmalowywał ciemną barwą, tzw. sankirem. Do ostatnich etapów pisania ikony należało naniesienie odpowiednich napisów oraz zabezpieczenie warstwy malarskiej. Napisy wykonywano w języku greckim lub cerkiewno-słowiańskim (cyrylicą). Na większości ikon stosowano skróty, zaznaczane nad wyrazem poziomą kreską z zagiętymi w dwie różne strony końcami. Taki skrót nosi nazwę tytułu. Ukończoną ikonę zabezpieczano warstwą ochronną. Zwykle był to werniks tłusty, zwany olifą, przygotowywany na bazie oleju lnianego z dodatkiem żywicy (bursztynu) i soli mineralnych. Ten rodzaj werniksu z czasem jednak ciemnieje i zmienia barwy, toteż stare ikony są często bardzo ciemne, niemal nieczytelne.

Obrađujący w Moskwie w połowie XVI w. tzw. Sobór Stu Rozdziałów zapisał: „Izograf powinien być pokorny i łagodny, pobożny, a nie wielomówny, nie skory do śmiechu, nie swarliwy, nie zawistny, ani też pijak, nie zabójca, ale winien chronić czystość duchową i cielesną troszcząc się o swoje zbawienie”. Z obrazów sakralnych ikony stały się z czasem przedmiotem handlu. Ich tworzeniem zajmowali się już nie tylko świętołubiwi mnisi, lecz coraz częściej zwykli świeccy ludzie. Car Piotr I, dążąc do czerpania zysków z handlu ikonami, wydał wiele dekretów, by uporządkować tę dziedzinę: m.in. ustalał gatunki drewna przeznaczonego na podobrazia i wydawał koncesje na twórczość malarską. Ikona zmieniła się w produkt indywidualnej twórczości, państwo zaś przejęło kontrolę nad jakością produkcji artystycznej. Warsztaty malowania ikon przy Orużejnej Pałacie w Moskwie zorganizowano na wzór zachodnioeuropejskich cechów: malarzy podzielono na grupy, zamówienia i wynagrodzenie otrzymywali w zależności od przynależności do tych grup. Malarze podzielili się na specjalistów od malowania tła, pejzażu, szat i wykonywania napisów. Zmienił się status artysty, coraz częściej w słownictwie XVII w. słowa ikonnik i izograf zamieniano na malarz, malarstwo. W XVII w. Szymon Uszakow, Kirył Ułanow, Josif Władimirow, Fiodor Zubow, Karp Załotariw i inni izografowie Orużejnej Pałaty zostali przypisani do określonej kategorii ze ściśle ustaloną pensją. W ten sposób sztuka-sacrum zmieniła się w niemal rzemieślniczą twórczość.

### Sala III: Ikona jako modlitwa: podstawy teologii ikony

Ta część ekspozycji zapozna odbiorców z podstawami symboliki sztuki ikonowej. Początkiem ekspozycji jest pokaz multimedialny (program komputerowy) z komentarzem. Zasadniczym elementem prezentacji będzie objaśnienie symboliki ikony, znaczenia barw, i pojęcia perspektywy odwróconej.

#### 1. Wprowadzenie do symboliki ikony – prezentacja multimedialna z następującym komentarzem:

Ikone zgodnie z ortodoksyjną teologią pisze się barwą, słowem i symbolem. Określenie pisanie ikon jest też odniesieniem do Pisma Świętego – ikona także bierze udział w liturgii.

Każdy szczegół w ikonie ma symboliczne znaczenie – zarówno barwy, układ kompozycji, jak i gesty. Szeroko otwarte oczy świętych mówią o prymacie duchowego spojrzenia, małe usta są przeznaczone do modlitwy. Zmarszczka na czole świadczy o kontemplacji natury Bożej. Dłonie błogostawią, wskazują zdarzenia zachodzące w ikonie lub trzymają atrybut – przedmiot pozwalający zidentyfiko-



wać postać. Atrybutem męczenników jest gałązka palmy, św. Katarzyny – koło, na którym ją łamano, św. Barbary zaś wieża, w której uwięził ją ojciec. Fragmenty kompozycji ikony są zawsze podporządkowane całości i nie należy w nich szukać odbicia ziemskiej rzeczywistości. Rzeczywistość ponadzmysłową symbolizuje złoto, traktowane jako odzwierciedlenie boskiej energii. W ikonie nie istnieje światłocień, źródło światła pozostaje nieujawnione – światło tkwi w ikonie. Kolor jest nośnikiem ważnych treści symbolicznych: złoto to kolor najwyższy, boski, oznaczenie bezczasowości, wieczności. Purpura jest barwą władcy Niebios, czerwień zaś kolorem Zmartwychwstania, radości, ale także męczeństwa, ofiary Chrystusa i bożej miłości. Biel symbolizuje boskie światło, prostotę, czystość i łaskę. Błękit jest kolorem świata duchowego i barwą szat Matki Boskiej, która łączy w sobie oba światy: ziemski i boski. Brąz symbolizuje wszystko co ziemskie, przemijające. Zieleń jest barwą nadziei, życia wiecznego i duchowego; jest też barwą Ducha Świętego. Czerń to kolor zła, śmierci, otchłani i nicości, negacja światła; jest barwą rzadko stosowaną w sztuce ikonowej. Kolory i bliki są kładzione w ikonie w taki sposób, by stworzyć iluzję światła wydobywającego się z wnętrza obrazu: światło emanuje z wnętrza w kierunku odbiorcy. Często podkreśla to złote tło wizerunku, zwane w słowiańskich podręcznikach światłem ikony.

## 2. Perspektywa odwrócona

Rozumienie ikon może być trudne dla odbiorców przyzwyczajonych do świata odtwarzanego realistycznie, zgodnie z perspektywą linearną, znaną w sztuce Zachodu od XV wieku. W ikonach sposób przedstawienia przestrzeni oraz znajdujących się w niej istot i przedmiotów jest zupełnie odmienny. Teologia ikony mówi, że perspektywa jest elementem techniki, nie zaś sztuki, i nie powinna się znajdować w sferze zainteresowań izografa. Przedmioty i ich wzajemne położenie przedstawia się na ikonie w tak zwanej perspektywie odwróconej: punkt zbiegu linii perspektywy znajduje się nie na ikonie, lecz przed nią, w miejscu, gdzie znajduje się odbiorca. Rzeczywistość jest przedstawiana z kilku punktów widzenia równocześnie. Czas na ikonie nie jest podporządkowany prawom fizycznym, jest skoncentrowany w jednym punkcie – wydarzenia z przeszłości i przyszłości rozgrywają się na jednym planie równocześnie.

## Sala IV: Freski z Supraśla

Zespół fresków z Supraśla jest jednym z najważniejszych tego typu zespołów zabytkowych w Polsce. Cudem uratowane ze zniszczonej w czasie II wojny światowej fragmenty polichromii dawnej cerkwi należy



5. Ukrzyżowanie, deska, technika mieszana, 31 x 26,5, 2 poł. XXw., nr inw. MB/S/1434

5. Crucifixion, board, mixed technique, 31 x 26,5, second half of the twentieth century, inv. no. 1434

wyeksponować w Muzeum Ikon w sposób szczególny. W tej sali powinna się znaleźć diorama z zaaranżowanym na podstawie fotografii fragmentem ruin cerkwi. Obok znajdzie się informacja – komentarz z prezentacją dokumentacji fotograficznej fresków, wykonanej przez N. Pokryszkina w początkach XX w. i opublikowanej w książce *Blagoveščanskaja cerkov v suprasl'skom monastyre*, St. Petersburg 1911. Można również sporządzić wirtualną wędrowkę po supraskiej cerkwi za pomocą specjalnego programu komputerowego i precyzyjnej rekonstrukcji programu ikonograficznego, jakiej dokonał A. Siemaszko.

Komentarz do dioramy wirtualnej wędrowki po cerkwi:

Cerkiew Zwiastowania Najświętszej Marii Panny, perła architektury sakralnej, zawierała niegdyś zespół bezcennych fresków, pochodzących z połowy XVI wieku. Ten wspaniały zabytek został zniszczony w 1944 roku. Przez kilka powojennych lat zniszczone mury i dwa filary obronnej świątyni stały pod gołym niebem. Do 1947 r. odcięto ze ścian około 33 metrów kwadratowych malowideł, trzydzieści dużych fragmentów i wiele drobnych, których nie udało się dopasować do siebie. Okazały się za to niezwykle przydatne do badań. W latach 1963 i 1964 freski poddano gruntow-

nym zabiegom konserwatorskim. Później eksponowano je w ówczesnym Muzeum Okręgowym w Białymstoku i Punkcie Muzealnym w Supraślu. Wskazówki dotyczące malowania zawarte były w podlinnikach, podręcznikach sztuki malarskiej. Autorem jednego z nich, zatytułowanego Tipika, był Nektarij, identyfikowany z twórcą supraskich fresków. Wymienia go Kronika Lawry Supraslskiej pod datą 1557. W tymże roku „Serbinu Nektariju malarzu za Deisusec teploe cerkvi dano 6 kop grošej, a zoloto cerkovnoe. Za dve svjatosti, što on že robil, trech svjatitelej i trech prepodobnych 9 kop grošej, a zoloto cerkovnoe”. Na podstawie tej wzmianki wielu badaczy uznało, że Nektarij jest twórcą malowideł w cerkwi Zwiastowania. Inni uważają, że autorami fresków było kilku malarzy. Zgodnie z zaleceniami autora Tipiki, Nektaria: „Lewkas dla ściennych malowideł zaczyna się przyrządzać zaraz po Wielkiej Niedzieli. A wapno powinno być stare – lat pięć, lat dziesięć; a czym starsze, tym lepsze. Wapno zaś przesiać przez sito – najpierw rzadkie, potem gęste, aby było czyste i miałkie jak mąka pszeniczna; następnie wysypać to wapno do skrzyni, polewać wodą i mieszać z wodą tak, aby było odpowiednio rzadkie, następnie przykryć, aby się ono ustało; i stać tak będzie zakryte

pięć lub sześć godzin, a gdy minie określony czas, wtedy odkryć, a wszystko to wapno osiadzie na dnie skrzyni, woda zaś się ustoi na wierzchu, a na powierzchni wody ukaże się emczuga. [Emczugę] zdjąć i wyrzucić na ziemię, emczuga zaś [wygląda] jak lód. Wodę znad wapna również zlać na ziemię, aby zostało samo wapno. Na wapno nalać świeżej wody i wymieszać na rzadko jak uprzednio, przykryć i odstawić jak poprzednim razem na pięć lub sześć godzin. I tak postępować z lewkasem przez wszystkie dni i noce przez siedem tygodni. Pośpiech w pracy [jest niebezpieczny] – jeśli się zaraz będzie malować ściennie malowidło tegoż lata, to lewkas taki będzie nietrwały – za lat dziesięć lub najpóźniej za dwadzieścia zacznie występować na powierzchni malowidła emczuga, tak że mrok zacznie zjadać malowidło i niczym się [temu] nie zaradzi”. Emczuga to węgiel wapnia zanieczyszczony szkodliwymi rozpuszczalnymi solami. Usuwanie zanieczyszczeń pozwalało na uzyskanie czystego spoiwa, dzięki czemu tynki potem nie pękały. Dzisiejszy stan fresków jest najlepszym dowodem znakomitego warsztatu i staranności autora lub autorów fresków.

### Sala V: Temat w ikonie



6. Wjazd do Jerozolimy, deska, technika mieszana, 31 x 25,5, XX w., nr inw. MB/S/3058

6. Entrance to Jerusalem, board, mixed technique, 31 x 25,5, twentieth century, inv. no. MB/S/3058

Sala zostanie poświęcona prezentacji najbardziej rozpowszechnionych typów ikon Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Chrystusa i świętych. Ikony Matki Boskiej zostaną podzielone na trzy grupy: Hodegetrii, Eleusy i Orantki. Każdy z typów ikonograficznych zostanie krótko opisany, wraz z podaniem podstawowych objaśnień dotyczących objawienia archetypu i wariantów. Tu znajdą się też wizerunki Chrystusa Pantokratora oraz najbardziej rozpowszechnione wizerunki świętych – Mikołaja, Apostołów i Ewangelistów, Jerzego, Jana Chrzciciela, Pantelejmona, Sergiusza z Radoneża, Serafima z Sarowa i innych. Ikony zostaną zaopatrzone w informacje o życiu i najczęstszych wyobrażeniach świętych. Za najważniejsze zadanie Muzeum Ikon autorka uznała przedstawienie sztuki ikonowej w możliwie najpełniejszy sposób, zgodnie z najnowszymi ustaleniami historyków sztuki z różnych ośrodków naukowych. Ze względu na brak miejsca, autorka w niniejszym tekście zrezygnowała z dokładnego opisu tej części ekspozycji.

### Sala VI: Objawione ikony i obrazy na Podlasiu

W XVII w. na skutek różnych wydarzeń historycznych, wśród których unia brzeska odegrała rolę pierw-

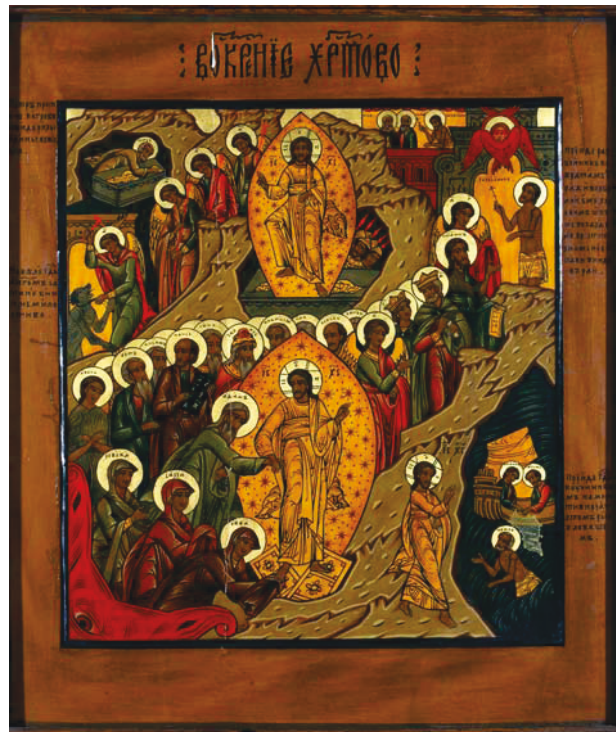


szoplanową, ikona podlaska uległa wpływowi sztuki zachodnioeuropejskiej. Efektem były przemiany stylistyczne, ikonograficzne i technologiczne. Ekspozycja sali VI będzie próbą zilustrowania tych problemów. Przez wiele stuleci na Podlasiu współistniały różne wyznania chrześcijańskie: katolicyzm, prawosławie i wyznanie greckokatolickie. W początkach XVIII w. pojawili się też prześladowani w Rosji staroobrzędowcy. Wyznawcy tych wyznań nierzadko czcili te same wizerunki, opromienione sławą ikon/obrazów czyniących cuda. Były nimi m.in. wyobrażenia Matki Boskiej Supraskiej, Różanostockiej, Kozzańskiej, Hodyszewskiej, Leśniańskiej, Kodeńskiej. W minionych stuleciach były one obiektami kultu religijnego, pełniły też ważną funkcję kulturotwórczą. Niezwykle istotną rolę będzie tu pełnił sposób ekspozycji, nie jest bowiem intencją autorki rozdzielanie kultu obrazów ortodoksyjnych i katolickich, dociekanie czy wizerunek był pierwotnie ikoną, czy też katolickim obrazem religijnym, ani też podkreślanie różnic i odrębności kulturowych, lecz przeciwnie, wykazanie wspólnych dla obu konfesji elementów w dziedzictwie kulturowym tego obszaru. Ten aspekt ekspozycji autorka uznaje za niezwykle ważny. Komentarz do prezentacji multimedialnej, ilustrowanej mapą dawnego województwa podlaskiego z zaznaczeniem miejscowości, w których znajdowały się sanktuaria:

*Utworzone w 1520 r. województwo podlaskie składało się z ziem: Drohickej, Mielnickiej i Bielskiej. Na Podlasiu objawiło się wiele obrazów, które w minionych wiekach zyskały sławę czyniących cuda. Do tej grupy zaliczały się wizerunki Matki Boskiej Różanostockiej, Leśniańskiej, Supraskiej, Kozzańskiej, Hodyszewskiej i Kodeńskiej.*

#### GRABARKA

Jednym z najważniejszych ośrodków pątniczych na Podlasiu i najważniejszym sanktuarium prawosławnym w Polsce jest Święta Góra Grabarka. Lokalne przekazy mówią, że w czasie najazdu tatarskiego w XIII w. schronili się tu mnisi z monasteru w nieodległym Mielniku. Zakonnicy zabrali ze sobą z mielnickiej cerkwi czczoną ikonę Zbawiciela – Spasa Izbawnika. Pielgrzymki docierają na Świętą Górę – wedle tradycji – od 1710 r.; wtedy na Podlasiu szalała zaraza. Mieszkaniec pobliskich Siemiatycz doznał objawienia: przed zarazą mieli się uratować wszyscy, którzy wyruszą z pielgrzymką na pobliską Górę. Z czasem skruszeni grzesznicy jęli ustawiać na Świętej Górze wotywnie krzyże, których liczba rośnie z roku na rok. W Grabarce odbywają się co roku uroczystości Święta Przemienienia Pańskiego (zwane w skrócie przez lud Spasem), jednego z dwunastu najważniejszych świąt w prawosławnym kalendarzu liturgicznym. Fenomenem tego miejsca jest las



7. Zmartwychwstanie i zstąpienie do otchłani, deska, technika mieszana, 43 x 37, ok. poł. XIX w., nr inw. MB/S/643

7. Resurrection and Descent into the Abyss, board, mixed technique, 43 x 37, ca. mid-nineteenth century, inv. no. MB/S/643

drewnianych krzyży różnych rozmiarów, ustawianych na Górze przez pobożnych pielgrzymów pragnących w ten sposób odkupić swoje winy. Od sierpnia 2000 r. w nowej cerkwi, odbudowanej po pożarze, znajduje się ikona Matki Boskiej Iwerskiej, której archetyp jest przechowywany w klasztorze Iwiron na św. Górze Atos w Grecji. Ta współczesna ikona, dzieło mnicha Arseniusza, została подарowana klasztorowi na Świętej Górze Grabarce w związku z jubileuszem milenijnym.

#### SUPRAŚL

W cerkwi pw. Zwiastowania NMP znajdował się niegdyś jeden z najbardziej czczonych wizerunków Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Pierwowzorem obrazu miała być ikona Matki Boskiej Smoleńskiej, ofiarowana klasztorowi przez biskupa smoleńskiego Józefa Sołtana. Pierwotnie znajdowała się w ikonostasie supraskiej cerkwi. W 1557 r. wizerunki Hodegetrii i Pantokratora zostały ozdobione srebrnymi koronami, z tego czasu pochodziła też srebrna ryza ofiarowana ikonie przez żonę Aleksandra Chodkiewicza. W połowie XVII w. zamówiono w Gdańsku ikonostas wraz z nowymi obrazami, ikonę zaś przeniesiono na jeden z filarów. W 1915 r. wizerunek został wywieziony do Rosji, ikonę znamy głównie z późniejszych kopii. Księ-

ga cudów, spisywana przez zakonników, została wywieziona w XIX w. do Wilna i nie wróciła już do klasztoru. Na Podlasiu znanych jest kilka wizerunków noszących cechy ikonograficzne obrazu supraskiego. Jedna z najstarszych kopii znajduje się w kościele parafialnym w Hodyszewie, jej czas powstania określa się na ok. 1630 roku. Z początkiem kultu maryjnego w Hodyszewie wiąże się wydarzenie znane z opisów: Najstarsze podania głoszą, że okazją do zbudowania kościoła było zjawienie się obrazu Matki Boskiej w lesie na lipie. Lud spostrzegłszy obraz na drzewie, zabrał go i umieścił w kapliczce w pobliskiej wsi, w Kiewłakach, lecz obraz wkrótce znikł i powtórnie ukazał się na tej samej lipie. Lud zrozumiał, że Matka Boska życzy sobie pozostać na miejscu zjawienia się. Obraz pozostawiono, wzniesiono kapliczkę, w której umieszczono obraz Matki Boskiej. Zgodnie z miejscową tradycją, od tej pory w miejscu objawienia się obrazu wypływa źródło kryształicznie czystej wody, której wierni przypisują właściwości uzdrawiające.



8. Modlitwa w Ogrójcu, deska, technika mieszana, 31 x 26,6, XIX/XXw., nr inw. MB/S/3027

8. Prayer in Gethsamene, board, mixed technique, 31 x 26,6, nineteenth/twentieth century, inv. no. MB/S/3027

(Wszystkie fot. P. Męcik, ikony ze zbiorów Muzeum Podlaskiego w Białymstoku)

### RÓŻANYSTOK

Do najważniejszych podlaskich sanktuariów należy Różanystok – tu znajduje się opromieniony sławą obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Oryginał, znany dziś tylko z późniejszych reprodukcji, został namalowany – wedle przekazów – w 1652 r. przez grodzieńskiego malarza Jana Szretera na zlecenie Tyszkiewiczów, ówczesnych właścicieli dóbr. W 1658 r. obraz zasłynął cudami, w 1661 r. przeniesiono wizerunek do specjalnie dlań wzniesionego drewnianego kościółka. Dwa lata później do pobliskich Sejn przybyli dominikanie, którzy przejęli opiekę nad cudownym obrazem. Zmieniono nazwę majątku na Różanystok; wiązała się ona z wydarzeniami, jakie miały miejsce przy obrazie – miał on wydzielać woń róż. Zachowała się księga cudów przed obrazem różanostockim, który w istocie jest wariantem obrazu Jasnogórskiego.

### KODEŃ

Inne dzieje wiążą się z obrazem z Kodnia, miasteczka niegdyś stanowiącego własność Sapiehów. Wizerunek, przed którym modlili się papieże, nazywano *Madonną Gregoriańską*, *Madonną z Gwadelupe*, dziś nosi miano *Kodeńskiej*. Matka Boska Kodeńska zwana jest też *Królową* i *Matką Podlasia*. Obraz znajdował się pierwotnie w kaplicy papieskiej w Rzymie. Tradycja podaje, że słynny z pobożności i zasług dla ojczyzny Mikołaj Sapieha w czasie choroby w 1631 r. odbył pielgrzymkę do Rzymu. Papież Urban VIII odprawił mszę św. w jego intencji przed obrazem Matki Boskiej Gregoriańskiej. Widok wizerunku wprowił pobożnego pątnika w tak wielki zachwyt, że na audiencji poprosił papieża o darowanie mu obrazu, kiedy zaś papież odmówił, niepokorny pielgrzym przekupił zakrystiana papieskiej kaplicy, wykradł obraz i wrócił z nim do Kodnia. Tu wizerunek rychło zasłynął łaskami. Papież, który początkowo domagał się zwrotu obrazu i rzucił klątwę na Sapiehę, później, zniewolony jego błaganiem, ofiarował magnatowi obraz, nakazując jednak odbycie pokutnej pielgrzymki do Rzymu. Księżę wędrował pieszo pięć miesięcy, wreszcie upadł do nóg papieża. Obraz pozostał na Podlasiu.

### LEŚNA PODLASKA

Jedno z ważnych podlaskich sanktuariów znajduje się w małej miejscowości Leśna Podlaska. Zgodnie z przekazem 26 września 1683 r. dwoje dzieci, Aleksander Stelmazuk i Miron Makaruk, szukając zbłąkanego bydła ujrzało na gruszy „obraz Matki Boskiej [...] otoczony mnóstwem jaśniejących promieni”. Chłopcy zawiadomili mieszkańców pobliskiej wsi Bukowice. Wieści o objawieniu się niezwykłego obrazu szybko rozeszły się wśród miejscowej ludności, zaczęli przybywać pierwsi pielgrzymi. W 1686 r. wzniesiono drewniany kościół, gdzie znalazł się niezwykły obraz. Franciszek Prażmowski, biskup łucko-brzeski



w listopadzie 1700 r. uznał obraz za cudowny. Wizerunek leśniański to reliefowa ikona wyryta w piaskowcu o owalnym kształcie i czerwonym zabarwieniu. Wizerunek w przeciągu kilku lat przyciągnął do sanktuarium ogromne rzesze pielgrzymów, wśród których znaczny odsetek stanowili unici i wyznawcy prawosławia.

Powyższa propozycja scenariusza Muzeum Ikon jest tylko ramowym programem, znacznie z konieczności skróconym. Ekspozycja powinna zostać uzupełniona prezentacją historii wyznań chrześcijańskich na Podlasiu: prawosławia, katolicyzmu, Kościoła greckokatolickiego i Kościoła staroobrzędowego. Ilustracją do tej części mogą być ikony i obrazy związane z wyznaniem, a także druki pochodzące ze sławnej niegdyś drukarni supraskiej, drukującej księgi dla różnych wyznań chrześcijańskich. Tu mogłyby się również znaleźć informacje dotyczące najstarszych ikon w regionie, ośrodków lub warsztatów, w których ikony powstawały, związków ikony podlaskiej ze sztuką sakralną krajów sąsiednich. Ta część ekspozycji może być uzupełniana w miarę rozwoju badań nad problematyką sztuki sakralnej na Podlasiu. Bardzo istotny jest także sposób prezentacji. Przedstawione w powyższym scenariuszu teksty zostały pomyślane jako komentarze do specjal-

nych prezentacji – programów komputerowych, stanowiących integralną część muzeum. Prezentacja na monitorach-ekranach powinna umożliwiać odbiorcy wybór języka, w jakim odsłucha komentarz. Niezbędne jest zatem przetłumaczenie tekstów na język angielski i rosyjski. Wybór ikon powinien być starannie przemyślany, szczególnie że scenariusz nie ma na celu zaprezentowania dzieł ikon, lecz raczej ikony jako obiektu *sacrum*, jej teologii i symboliki. Należy także zwrócić uwagę na sposób oświetlenia. Zdaniem autorki wskazane jest zaopatrzenie ekspozycji w tło dźwiękowe – muzykę cerkiewną, która w dyskretny sposób towarzyszyłaby zwiedzającym.

Ostatni wreszcie problem to wystawy czasowe, które powinny być ilustracją najważniejszych problemów związanych z tematem. Tu więc będzie miejsce np. na prezentację ikon staroobrzędowych, problematykę sztuki unickiej, próbę podjęcia charakterystyki ikon podlaskich, roli ikon w cerkwi itd. Muzeum Ikon powinno bowiem pełnić w równej mierze rolę ośrodka naukowego, jak oświatowego, prezentującego nie tylko piękno, lecz także wiedzę na ten temat. Ikony, szczególnie we wschodnich regionach Polski, stanowią przecież część naszego dziedzictwa narodowego.

Joanna Tomalska

### My Icon Museum – Project of a Scenario for the Icon Museum in Supraśl

Icons are among the most interesting and least known objects of sacral art. Discovered rather late by researchers and collectors alike, they comprise the object of quests conducted by collectors and museum staff. The oldest Polish icon collections date back to the second half of the nineteenth century, and were created in Warsaw and Cracow. Today, icons are gathered and stored in numerous Polish museums, i. a. in Łańcut, Biała Podlaska, Szamotuły, Olsztyn and Białystok. The article discusses a scenario for a museum of icons which are the property of the Podlasie Museum in Białystok. The author proposes adapting one of the wings of the former Abbots' Palace in Supraśl for an exposition which would feature basic questions associated with the art of the icon. The exhibition should begin with a virtual display of Early Christian art conceived as an introduction to knowledge about the icon. The next interior recreates the studio of the isographer – a painter specialising in icons – full of prepared and primed boards as well as a whole arsenal of painter's tools. The following showroom is conceived by its designer as a presentation of fundamental questions relating to the theology and symbolic of the icon as well as an explanation of the concept of reversed perspective. The successive part of the museum is planned as a display of frescoes from Supraśl, one of the most interesting historical complexes of monuments in this part of Poland. The project foresees a diorama – a stage

designed presentation of the miraculously preserved sixteenth-century frescoes and a virtual tour of a church. The following showroom will be devoted to iconography – the theme of the icon and associated messages and stories explaining particular themes. The visitor will then see the most interesting paintings and icons from Podlasie known as the miracle working likenesses of the Madonna and Child. Here the author planned an exposition of such objects as Our Lady of Supraśl, Kodeń, Leśna, Różanystok, Hodysz and others. The exposition will be accompanied by accounts linked with the miracles ascribed to the paintings as well as graphic emulations and prayers connected with the depictions. The temporary exhibition showroom should be used for demonstrating assorted problems linked with icons, such as the history of various Christian creeds in Podlasie; it should also attempt bringing the public closer to the history of Old Rite and Uniate icons as well as characterise the icons of Podlasie.

The selection of icons for the purpose of a museum presentation must be particularly meticulous in order to emphasise their merits. The objects should be supplemented with commentaries and explanations assisted with modern media – computers, special programmes and multi-media transmissions.

□