

Opublikowany na naszych łamach tekst pracowników zespołu Katalogu Zabytków Sztuki IS PAN – dr Katarzyny Kolendo-Korczak, dr hab. Zbigniewa Michalczyka i dr. Marcina Zglińskiego *W sprawie odnalezienia w Topilcu reliktyw ikonostasu cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu* („Biuletyn Historii Sztuki” LXXX:2018 nr 2, s. 401-406) wzbudził żywe reakcje (por. „Biuletyn Historii Sztuki” LXXX:2018 nr 3, s. 749). W niniejszym numerze zamieszczamy polemikę z tym tekstem nadesłaną przez dr Krystynę Stawecką. Ponieważ postanowiliśmy nie kontynuować tematu ikon odnalezionych w Topilcu w numerach następnych, poprosiliśmy zespół Katalogu Zabytków o odniesienie się do tej polemiki, a także zdecydowaliśmy się zwrócić o wyjaśnienia do pani Ewy Zalewskiej, kierownika Muzeum Ikon w Supraślu Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, wymienianej w tekście dr Krystyny Staweckiej. Uważamy, że jednoczesna publikacja ich odpowiedzi wyczerpująco naświetla istotę sporu.

*Redakcja*

KRYSTYNA STAWECKA

*Uwagi do artykułu: K. Kolendo-Korczak, Z. Michalczyk,  
M. Zgliński, W sprawie odnalezienia w Topilcu reliktyw  
ikonostasu cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu,  
„Biuletyn Historii Sztuki”, 2/2018*

Z dużym zaskoczeniem przyjąłem artykuł K. Kolendo-Korczak, Z. Michalczyka oraz M. Zglińskiego, odnoszący się do ikon z Topilca, będących pozostałością nowożytną przebudowy ołtarzowej cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu. Przede wszystkim zadziwia w nim ton wypowiedzi. Trudno nie odnieść wrażenia, wybrzmiewającej z niego megalomanii jego Autorów, wyrażającej się w nieuwzględnianiu, a nawet odbieraniu prawa innym jednostkom badawczym do podejmowania podobnych badań.

W związku z faktem, iż wypowiedź ta uderza przede wszystkim we mnie, podważając moją rzetelność badawczą, zmuszona jestem do obrony swojego nazwiska. Odniosę się więc poniżej do zarzutu „zawłaszczenia badań”, który K. Kolendo-Korczak, Z. Michalczyk i M. Zgliński opierają na dacie promocji *Katalogu zabytków sztuki w Polsce, Województwo podlaskie (białostockie). Powiat białostocki*, t. 12, z. 3, pod red. M. Zglińskiego, K. Kolendo-Korczak, Warszawa 2016, co miało miejsce w Białymstoku

11 maja 2017 r., w obecności, jak to sformułowano: „szerokiej reprezentacji białostockich badaczy”. Obawiam się, iż tylko w mniemaniu Autorów było to aż tak ważne wydarzenie. W rzeczywistości jednak nie posiadało ono takiej rangi. Autorzy katalogu doskonale wiedzą, iż wspomniana publikacja nie spotkała się z bezkrytycznym odbiorem lokalnego środowiska naukowego, o czym świadczą jej krytyczne recenzje<sup>1</sup>. Warto również wspomnieć, że żaden z recenzentów mojego artykułu (dr hab. R. Kimsza – Politechnika Białostocka, Wydział Architektury; dr hab. P. Chomik – Uniwersytet w Białymstoku) nie odnotował potrzeby powołania się na tę publikację, ani nawet wzmiankowania o niej. Można zatem wnioskować, iż zdaniem Autorów artykułu publiczna prezentacja wspomnianego wydawnictwa wyklucza prowadzenie równoległych i samodzielnych badań przez innych badaczy, którzy mogliby dojść do podobnych wniosków, niezależnie je publikując. To oczywiście daleko posunięte stwierdzenie, niemniej jednak można odnieść takie wrażenie.

<sup>1</sup> Przykładem bardzo rzetelnej, krytycznej analizy wydawnictwa jest artykuł Piotra SOBIESZCZAKA: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 12, z. 3: *Województwo podlaskie. Powiat białostocki*, red. Marcin ZGLIŃSKI i

Katarzyna KOLENDO-KORCZAK, Wydawnictwo: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, ss. 442, ilustracje, fotografie, mapy [w:] „Studia Podlaskie”, t. XXV, Białystok 2017.

Zawarte w moich dwóch artykułach<sup>2</sup>, do których się odwołują moi oponenty, wnioski dotyczące ikon z Topilca były efektem samodzielnej pracy badawczej, a nie jak twierdzą Autorzy artykułu – rezultatem lektury *Katalogu*. Dobrym dowodem na to jest szczegółowo przeprowadzony wywód, jaki się znalazł w pierwszym z tekstów publikowanym w „Ikonosferze” nr 6, w którym odnotowałam liczne fakty, istotne w określeniu chronologii ikon, całkowicie pominięte przez Autorów artykułu (np. informacje źródłowe o wcześniejszym wizerunku Melchidezecka, który następnie zastąpiono Aronem oraz inne patrz poniżej – cytaty artykułu z „Ikonosfery”, nr 6). Badania rozpoczęłam jesienią 2016 r. (choć przyznaję, że tematyka ta nie była mi obca, gdyż będąc kustoszem dyplomowanym Muzeum Ikon w Supraślu od wielu lat zajmowałam się analizą fresków supraskich<sup>3</sup>). W trakcie tych prac trafiły do naszego muzeum wspomniane obiekty w charakterze depozytu (protokół przekazania 08.11.2016). Ogląd obrazów i skojarzenie ich ze źródłami, nad którymi pracowałam, było niemal błyskawiczne. Nie znałam wówczas ustaleń Autorów *Katalogu*, których badania trwały zapewne równoległe. Swoimi spostrzeżeniami podzieliłam się z zespołem oraz z proboszczem parafii w Topilcu ks. J. Jóźwikiem, którego poprosiłam o dyskrecję. Chcąc **podkreślić samodzielność swoich badań** i wypływających z nich wniosków, które wyczerpująco i szczegółowo argumentuję w swoich tekstach, nie wspominałam o informacjach zamieszczonych w *Katalogu*, pomimo iż tuż przed publikacją „Ikonosfery” dowiedziałam się, że takowe istnieją. Jednak nigdy się z nimi nie zapoznałam. Zatem raz jeszcze pragnę podkreślić, że wbrew poglądom Autorów *Katalog* nie jest on dla mnie podstawowym opracowaniem. Nie chciałam się sugerować opiniami innych badaczy, bowiem założeniem moim było przeprowadzenie wywodu opartego na źródłach pisanych i zachowanej ikonografii, a jedynie gdy było to konieczne sięgałam do opracowań. Efektem moich badań jest odmienne datowanie tych obiektów. W *Katalogu* zamieszczono datę 1643 r., zakładając ten sam czas powstania ikon i ikonosta-

su. Podczas gdy według moich ustaleń, był to koniec XVII w. lub początek XVIII w., co popieram faktami i analizą stylistyczną zabytków (wnioski te uściślałam i nieco zmieniam w tekście, jaki towarzyszył wystawie plenerowej, również wspomianej przez Autorów artykułu). Datowanie zgodne z *Katalogiem* przytacza w swoim artykule Ewa Zalewska, powołując się na to wydawnictwo (jednak przyznać trzeba, że przypis został zredagowany w sposób niepełny, co umknęło mojej uwadze i za co mogę przeprosić).

Obok podanego w *Katalogu* datowania ikon na 2. ćw. XVII w., pojawia się również teza o wspólnym, dla obrazów i konstrukcji przegrody ołtarzowej, pomorskim warsztacie, w którym ikony te miały być namalowane. Nie jest zrozumiałe, co Autorzy mieli na myśli pisząc w odniesieniu do tych wizerunków „[...] forma natychmiast kojarząca się z pomorskim malarstwem”. Czy słowo „forma” dotyczyć miało kształtu? Bo raczej nie techniki wykonania, o której mówi dalsza część zdania. Świadczy to o niepełnej znajomości omawianych zabytków. Ponadto, padające w artykule stwierdzenie, że ikony w drzwiach diakońskich były wykonane na płótnie, a pozostałe w pierwszym rzędzie ikonostasu na miedzianej blasze, nie stanowi dowodu na supraską proveniencję obrazów. Gdyby odnalezione obrazy były malowane na miedzianej blasze, wówczas taka uwaga miałaby sens. Zamieszczenie takiego wniosku stanowi błąd logiczny oraz świadczy o słabej znajomości źródeł.

Na zakończenie odniosę się jeszcze do zarzutu, jaki pada w artykule, a wiąże się z wystawą plenerową: „Podlaskie historie – odnalezione ikony z Supraśla”. W cytowanym przez Autorów artykule tekście ze strony internetowej Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, gdzie znalazły się informacje na temat tej ekspozycji, został błędnie umieszczony rok 2017 jako czas odnalezienia ikon. Pomyłka ta wynikała z faktu, iż wydarzenie to (Noc Muzeów i premiera wystawy) odbywało się właśnie w 2017 r. (przypominam, iż ikony trafiły do Muzeum 08.11.2016).

Kategoryczne stwierdzenie, jakie wielokrotnie pada w treści artykułu, że odnalezienie ikon nie było kwestią przypadku, ale lektury *Katalogu zabytków*

<sup>2</sup> K. STAWECKA, *Ikonostasy cerkwi Zwiastowania Bogarodzicy w Supraślu*, „Ikonosfera. Zeszyty muzealne”, 6, 2017, s. 34–64; K. STAWECKA, *Najważniejsze zmiany w wyposażeniu cerkwi Zwiastowania Bogarodzicy w Supraślu po wprowadzeniu unii brzeskiej*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, 8, 2017, s. 131–150.

<sup>3</sup> Jeden z ostatnich artykułów na ten temat: *Szesnastowieczne pobizantyńskie freski z Supraśla w świetle dokumentacji konserwatorskiej – historia zniszczeń* [w:] „Elipis. Czasopismo Teologiczne katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku”, red. nac. M. ŁAWRESZUK, 19/2017, s. 139–147. Ponadto byłam re-

daktorem naukowym oraz autorem wstępu do badań w wydawnictwie: *Szesnastowieczne freski supraskie. Katalog kolekcji* (przygotowany do druku w 2016 r., ss. 330), gdzie znalazły się najważniejsze opracowania dotyczące fresków supraskich (11 wyodrębnionych tekstów) łącznie z pierwszy raz tłumaczonym na język polski artykułem rosyjskiego badacza P. Pokryszkina (1911) oraz J. Jodkowskiego (1915). Zgromadzony w tej publikacji materiał jest obszernie ilustrowany archiwalnymi fotografiami monasteru Zwiastowania NMP, jakie pozyskaliśmy z Archiwum Naukowego Instytutu Historii Kultury Materialnej Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu.

z 2016 r., jest bardzo obraźliwe. Autorzy bezkrytycznie i bezrefleksyjnie stawiają się na piedestale, aż chce się na poparcie tej tezy zapytać, gdzie można zapoznać się ze wspomnianą przez nich „pogłębioną analizą” tematu, bo na pewno nie w cytowanym *Katalogu*.

W trosce o jak najlepsze zrozumienie mojej wypowiedzi przytoczę poniżej fragment swojego artykułu, aby unaocznić samodzielną pracę badawczą, wątki całkowicie pominięte przez Autorów *Katalogu*, którzy na podstawie jednego opisu inwentarzewego z 1829 r., przesadzili o datowaniu ikon z Topilca na 2. ćw. XVII w. oraz o ich bezwzględnej „północnej” proveniencji. Po tym obszernym cytacie, niezbędnym tu z uwagi na wskazanie ciągłość wywodu logicznego, zacytuję dla porównania treść *Katalogu*, gdzie wzmiankuje się o ikonach z Topilca.

***Ikonostasy cerkwi Zwiastowania Bogarodzicy w Supraślu, „Ikonosfera. Zeszyty muzealne”, 6, 2017, s. 43-61.***

„W zmienionej już rzeczywistości, po przeszło stu latach licząc od daty wyświęcenia świątyni, pierwsza przegroda ołtarzowa cerkwi Zwiastowania została zamieniona na nową. Początek zmian miał miejsce prawdopodobnie około roku 1642 lub nieco wcześniej, za rządów archimandryty Nikodema Szybińskiego (1636-1643), który miał być głównym inicjatorem wystawienia nowego ikonostasu. Za datą tą przemawiają następujące fakty: relacja Piotra Mohyły z 1642 r. wystosowana do Kasjana Sakowicza, w której autor zwrócił uwagę na brak staroświeckich obrazów w monasterze zastąpionych włoskimi, malowanymi na płótnie(?) [Далматовъ 1892, s. 97; Maroszek 1996, s. 7, przyp. 6], oraz zapis kronikarski, w którym powołano się na starą tradycję przekazywaną przez zakonników, mówiący o tym, iż konstrukcja przegrody została zamówiona przez przełożonego klasztoru w Gdańsku i sprowa-

dzona statkami do Tykocina<sup>4</sup>, skąd przewieziono ją „podwodami” do Supraśla [*Летонисъ...* 1870, s. 175]. Operacja taka możliwa była jedynie w porze, gdy rzeka była spławna. Skoro więc Nikodem Szybiński zmarł w marcu 1643 r., a jeszcze w czerwcu i lipcu tego roku trwały prace nad pozłoceniem drewnianej konstrukcji, co możemy wywnioskować z dokumentów zachowanych w Archiwum Młynowskim Chodkiewiczów [Maroszek 1996, s. 7-8], to wskazana data wydaje się być najbardziej prawdopodobna. We wspomnianym archiwum zachował się rejestr rzeczy wziętych ze skarbcza supraskiego na potrzeby sprawowania nabożeństwa. Zawiera on notatkę mówiącą o tym, iż przez bliżej nieokreślony czas złoto było dostarczane przez „Pana malarza Modzelewskiego”<sup>5</sup>, z czego zrezygnowano, bowiem namiestnik pobrał ze skarbcza złoto malarskie („fangoltu” ksiąg 15 i 1 księgę „cwizgoltu”<sup>6</sup>), którym będzie dysponował według potrzeb. Dokument ten jest opatrzony jedynie datą dzienną, jaką jest 12 czerwiec. Jednak widniejące pod nim podpisy Siluana Kuncewicza i Stefana Kochanowicza sugerować mogą rok 1643<sup>7</sup>, kiedy to zakonnicy ci pełnili rolę przełożonych klasztoru po śmierci Szybińskiego. Być może w czasie pomiędzy śmiercią archimandryty a wyborem tymczasowych namiestników, nie było nikogo, kto mógłby pobierać złoto z cerkiewnego skarbcza, co zmuszało Modzelewskiego – nazwanego tu malarzem, do samodzielnego zaopatrywania się w materiał do złocenia. O wydatkach na malarza pracującego w Supraskim monasterze czytamy również w kwiecie wystawionym przez Krzysztofa Chodkiewicza w Wilnie, 6 lipca 1643 r. Miał on przeznaczyć na zapłatę malarzowi „zł dwanascieset” (1200?) [Maroszek 1996, s. 7]. Prace nad wyłoceniem konstrukcji ikonostasu trwały prawdopodobnie do 1644 r., co sugeruje zapis umieszczony w *Pomianniku*<sup>8</sup>, w który odnotowano, iż 8 lipca tegoż roku Pan Andrzej Modzelewski, „malarz wileński”<sup>9</sup> zakończył złocenie

<sup>4</sup> Dzięki staraniom archimandryty Nikodema Szybińskiego w Tykocinie zbudowano port na użytek monasteru, co pozwoliło na prowadzenie intratnego handlu zbożem, które wysyłano drogą rzeczną do Gdańska (*Летонисъ...*, dz. cyt., s. 173).

<sup>5</sup> Cytując za J. Maroszkim: „Po dalszym braniu złota od P[ana] malarza Modzelewskiego [...]” (J. MAROSZEK, *Ikonostas supraski 1643*, „Białostoczczyzna”, 3, 1996, s. 8).

<sup>6</sup> Użyte w tekście źródłowym określenie „fangolt” rozumieć możemy jako dawny, spolszczony zapis terminu *feingold*, co oznacza – czyste złoto. Podobnie zniekształcono zapis słowa *zwichgold*, którym jest złoto licowe lub podwójne, płatkowe dublowane folią srebrną (W. ŚLESIŃSKI, *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Warszawa 1984, s. 187).

<sup>7</sup> Błędą datację tego dokumentu, przez archiwistów kra-

kowskich, na rok 1650 zauważył prof. J. Maroszek (J. MAROSZEK, dz. cyt., s. 8, przyp. 10).

<sup>8</sup> *Pomiannik (Субботник или Поминник)* była to pierwsza księga monasteru założona i prowadzona przez ihumena Pafnucego Siehienia. Przełożony zgromadzenia wpisywał w niej imiona zmarłych braci. W 1631 r. dokument ten został skopiowany przez jednego z zakonników – Stefana Kochanowicza, który zniekształcił jego pierwotne zapisy. Dalsze adnotacje były w nim dokonywane aż do XIX w. (A. MIRONOWICZ, *Dzieje monasteru supraskiego do połowy XVI wieku* [w:] *Rękopisy supraskie w zbiorach krajowych i obcych*, opr. A. MIRONOWICZ, Białystok 2014, s. 12-15).

<sup>9</sup> Dałmatow nazywa go rzeźbiarzem i pozłotnikiem (H. ДАЛМАТОВЪ, dz. cyt., s. 142).

„ołtarza” (ikonostasu) [Tomalska 2016, s. 217]. Tak ją scharakteryzował Piotr Krasny: „Owa monumentalna struktura została rozciągnięta na całą szerokość cerkwi (ponad 12 metrów), oddzielając od jej wnętrza sanktuarium i prostoforia. [...] Twórca projektu supraskiej przegrody [...] Po bokach carskich wrót ustawił po trzy kręcone kolumny rozmieszczone na planie trójkąta, [miejsce na – K.S.] obraz nad rajsłkimi wrotami ujął wydatnymi pilastrami skomponowanymi w podobny sposób, a [...] [centralną wnękę – K.S.] w trzecim rzędzie flankował parami kolumn. W bocznych partiach ikonostasu wprowadził zaś bardziej płaskie podziały, umieszczając w dolnej kondygnacji pojedyncze kolumny, zaś w górnych rzędach – pilastry hermowe o rozdrobionych formach. W wyniku zastosowania takich rozwiązań centralna część przegrody wysuwała się niejako ku widzowi, ukazując schemat kompozycyjny zbliżony do wielkich późnomanierystycznych retabulów wznoszonych w pomorskich kościołach w drugiej ćwierci w. XVII” [Krasny 2003, s. 90]. Teza ta jest zbieżna z przekazami źródłowymi, w których wskazuje się Gdańsk jako miejsce powstania konstrukcji ikonostasu<sup>10</sup>. Zapewne została ona sprowadzona do Supraśla w częściach, w stanie surowym<sup>11</sup>. Dopiero na miejscu, po jej złożeniu, całość poddano pracom pozłotniczym, które wykonał wspomniany w *Pomianniku* wileński mistrz Andrzej Modzelewski. Ze względu na formę tej okazałej struktury z bogactwem ornamentów [...] czas poświęcony na te prace, wykonywane przecież jedynie w sprzyjających warunkach atmosferycznych, musiał być dłuższy i mógł trwać ponad rok. [...]

W inwentarzu z 1645 r. zapisano obecność czterech nowych ikon namiestnych na miedzi malowanych<sup>12</sup>. Zostały one wstawione po dwie z każdej strony carskich wrót. Z prawej znajdowały się ujęcia: Zbawiciela oraz Zwiastowania, z lewej obraz Matki Bożej z Emmanuelem, a za nim scena objawienia św. Jana Teologa. [...]

Z pewnością nowe obrazy były bardzo efektowne wizualnie. Rodzaj podłoża i zastosowana technika olejna pozwalała uzyskać niezwykle intensywną kolorystykę. Szczególne wrażenie mogły wywoływać

błękity, występujących przecież we wszystkich tłach, a także farby imitujące złoto lub srebro użyte przy malowaniu okazałej biżuterii. Pomimo tematyki, przedstawienia te oddają realia współczesnego artysty świata, który należeć musiał do grona malarzy profesjonalnych, znających najnowsze technologiczne rozwiązania warsztatowe, do których zaliczało się wówczas miedziane podobrazie. Łatwość przewożenia płyt miedzianych, pozwalała na współdziałanie z mistrzami na stałe pracującymi daleko od miejsc, do których wykonywali oni swoje dzieła. Dlatego też warto rozważyć tezę o gdańskiej proveniencji autora tych wizerunków. Pochodzenie to uwiarygadnia nie tylko bardzo prawdopodobne wykonanie samej konstrukcji ikonostasu w Gdańsku, ale również użyty rodzaj podłoża. Oczywiście przyjęcie takiego założenia rodzi pytania o wiarygodność zamieszczonej na przedstawieniu św. Jana Teologa panoramy klasztoru, czy też o zbieżność schematów kompozycyjnych, starych ikon namiestnych z nowymi wizerunkami Matki i Syna Bożego. Twórca tych obrazów, wywodzący się z odmiennych kręgów kulturowych, zapewne wzorując się na starych ikonach, z którymi mógł się zapoznać odwiedzając specjalnie w tym celu monaster, nadał tradycyjnej ikonografii nowy wyraz artystyczny, zbliżając ich postać do sztuki właściwej sobie epoki. Najbardziej naturalnym dla niego miejscem pracy była jego pracownia, w której miał do dyspozycji cały warsztat, także w rozumieniu zaplecza osobowego. Biorąc to wszystko pod uwagę możemy zaryzykować stwierdzenie, iż zarówno konstrukcja ikonostasu, jak i cztery obrazy namiestne do dolnej jego kondygnacji zostały zamówione w Gdańsku jeszcze przez Nikodema Szybińskiego, wspieranego przez Krzysztofa Chodkiewicza. Inwestycja ta, w której również brał udział wileński pozłotnik (snycerz?) Andrzej Modzelewski, została zakończona przed 1645 r., najprawdopodobniej w 1644. W inwentarzu z 1645 r., dopisano później adnotacje o 21 srebrnych tabliczkach, małych i wielkich, jakie zawieszono przy nowych obrazach, przeniesionych następnie na ikonę Matki Bożej znajdującą się przy północnym filarze świątyni (*Летонисъ...* 1870, s. 187-188). [...]

<sup>10</sup> Z opinią tą nie zgadza się J. Tomalska. Uważa ona, iż: „Bardziej prawdopodobna wydaje się teza, że ikonostas wykonany został raczej w Wilnie niż w Gdańsku [...]”. Więcej na ten temat w: *Ikonostas cerkwi w Supraślu* [w:] *Supraśl 1913. Dokumentacja fotograficzna Józefa Jodkowskiego cerkwi Zwiastowania Najświętszej Marii Pannie*, Warszawa 2016, s. 217.

<sup>11</sup> Ikonostas mógł być wykonany w drewnie lipowym, powszechnie stosowanym w snycerstwie.

<sup>12</sup> Obrazy na podobrazach metalowych pojawiły się dopiero w XVI w. we Włoszech (nie licząc bizantyńskich

miniatur wykonywanych na foliach cynowych). Do najstarszych znanych realizacji na miedzi należą prace M. Caravaggia (1560-1609). Jeszcze w XVI w. miedź była droga, co warunkowało jej ręczne wytwarzanie. Produkcja blachy walcowanej, zapoczątkowana u schyłku XVI w., pozwoliła na większe upowszechnienie tego podłoża. Najczęściej podkłady miedziane stosowano w Holandii. Blacha miedziana górowała nad innymi metalami do połowy XVIII w. (B. Słansky, *Technika malarstwa*, t. I, *Materiały do malarstwa i konserwacji*, przekł. S. Gawłowski, Warszawa 1960, s. 287).



Znamienne pozostaje jednak, iż źródła z tego okresu nie dostarczają żadnych opisów pozostałych ikon z nowego ikonostasu. Nie ma o nich mowy w inwentarzu z 1668 r. Dopiero w rejestrze sporządzonym w 1764 r. odnotowano obecność na drugiej kondygnacji wizerunków apostołów oraz w trzecim rzędzie przedstawień proroków i patriarchów (Далматовъ 1892, s. 545). Kiedy wobec tego powstały kolejne przedstawienia? Na archiwalnych fotografiach wyraźnie widzimy, że na poszczególnych poziomach przegrody znajdowały się obrazy wykonane przez trzech różnych twórców, bądź zespoły malarskie. Podobnie, na tej samej podstawie, możemy odnieść wrażenie, iż użyto tu trzech różnych podobraz. W pierwszej kondygnacji była nim, potwierdzona w zapisach archiwalnych blacha miedziana (zapewne osadzona na drewnianym panelu), w drugiej bez większych wątpliwości możemy stwierdzić drewniane podłoże, zaś w trzecim płóciennie. O tym, iż obrazy z najwyższego rzędu wykonane były na płótnie, pisze w swoim inwentarzu biskup Lew Jaworowski (1829) [Maroszek 1996, s. 9-10], dowodzą także tego relacje osób przygotowujących ikonostas do prac konserwatorskich, jakie miały nastąpić w 1939 r. Obrazy wyjmowano wówczas z ram i nawijano na wałek, aby je w ten sposób przetransportować do Warszawy, gdzie miały być poddane renowacji<sup>13</sup>. Kiedy zatem powstały te przedstawienia? Powołując się na *Pomiannik*, dokładnie na zapis z odwrocia karty 57, M. Dałmatow podaje 8 czerwca 1664 r. jako czas zakończenia prac nad ikonostasem, wymieniając przy tym imię malarza Wincentego. Jak twierdzi J. Tomalska<sup>14</sup>, zapis ten jest prawdopodobnie wynikiem błędu, który powstał przy przepisywaniu lub w druku, przytaczając przy tym termin 8 lipca 1644 r., pojawiający się również we wspomnianym źródle, gdzie odnotowano zakończenie prac związanych z wyzłoceniem konstrukcji ikonostasu(?). Datę tę podaje również W. Załęski<sup>15</sup> dodając, iż związana z nią informacja pochodzi z 41(?) karty *Pomiannika*, gdzie utrwalono nazwiska osób, za które suprascy mnisi mieli odmawiać modlitwy. Czy w związku z tym na pewno mamy tu do czynienia z pomyłką? Czy może, biorąc pod uwagę dwie różne karty *Pomiannika*, z których

<sup>13</sup> Wspomnienia osób przygotowujących ikonostas do prac konserwatorskich w 1939 r. oraz świadków niszczenia wnętrza świątyni supraskiej zbierał i publikował w lokalnej gazecie „Nazukos” W. Załęski.

„Nazukos”, nr 50, fragment nagrania z sierpnia 1992 r.: „[...] Mieliliśmy odnawiać ołtarz (ikonostas przyp. W.Z.). [...] Trzeba było zmieść kurz i brud. Potem wyjmowaliśmy z ram i układali za ołtarzem. To były obrazy bardzo drogie, nie byle jakie, na płótnie”.

Fragment z odpowiedzi H. Gwoździeja na tekst z „Gazety

pochodzą te wiadomości, chodzi o dwa zupełnie inne wydarzenia. Pierwszym z nich mogło być zakończenie złocenia(?) co miało miejsce w 1644 r., zaś drugim zamknięcie prac nad całością przegrody, czyli chodzi tu zapewne o uzupełnienie dwóch górnych rzędów obrazami, co mogło odbywać się etapami i być ostatecznie ukończone w 1664 r. Jeśli jednak przyjmiemy takie założenie, to jak wyjaśnimy brak wzmianki o ikonach apostołów i proroków w inwentarzu monasteru z 1668 r.? Pewnym wytłumaczeniem może tu być widoczna niefrasobliwość spisującego majątek klasztorny w tym okresie, zwłaszcza w odniesieniu do obrazów. Zauważamy bowiem w jego spisie brak wielu ikon wymienionych w wykazie z 1645 r. i pojawiających się ponownie w rejestrze z 1764 r. Jednak czy jest to wystarczające wytłumaczenie nieodnotowania w 1668 r. tak znaczących obiektów? Kwestia ta jest dziś szczególnie trudna do rozstrzygnięcia, o ile w ogóle możliwa. [...] Pierwszy bardziej dokładny opis całej konstrukcji powstał przed 1779 r. Zawiera on informacje na temat przedstawień flankujących wizerunki proroków i apostołów. Poczynając od ostatniego, najwyższego rzędu, z prawej strony znajdowała się scena ukazująca Mojżesza z ludem izraelskim: „[...] prezentującego tymże Izraelitom węża na drzewie krzyżowym miedzianego zawieszzonego” (Lb 21,6–9), zaś po lewej wizję snu Jakuba (Rdz 28,10-12): „[...] z figurą drabiny, tykającej Nieba, y po niej aniołów zstępujących na ziemię y z ziemi wstępujących do Nieba” [*Лемонучь...* 1870, s. 173]. [...]

Wysokość skrajnych obrazów korespondowała z centralnym wizerunkiem omawianego, trzeciego rzędu ikonostasu, jakim było przedstawienie Boga Ojca zasiadającego na tronie, w postaci siwobrodego starca, który prawą dłonią czynił gest błogosławieństwa, zaś w lewej trzymał przedmiot trudny do identyfikacji. [...]

Po dwóch stronach omówionego wyobrażenia umieszczono po dwie, niższe ikony z trzema całopostaciowymi ujęciami proroków. [...]

Drugi rząd ikonostasu tworzyły przedstawienia dwunastu apostołów, obraz zmartwychwstałego Zbawiciela z ujęciem krzyża i Ducha Świętego w postaci gołębiczy oraz dwie sceny ukazujące: pokłon trzech

Współczesnej” 18-19 XI 1978 r.: „[...] górne płóciennie obrazy z ikonostasu, które podczas remontu latem 1939 roku były nawijane na wałek by mogły być odesłane do naprawy, leżały porozkładane na podłodze służąc jako chodniki” Supraśl 15 I 1979 r.

<sup>14</sup> J. TOMALSKA, dz. cyt., s. 217.

<sup>15</sup> W. ZAŁĘSKI, *Kto i kiedy był wykonawcą supraskiego Ikonostasu?*, <http://www.suprasl.org/dok/Ikonostas.pdf> (wydruk w posiadaniu Muzeum Ikon w Supraślu).

króli i obrzezanie Jezusa. [...] Wygląd drugiej sceny, której tematem miał być akt obrzezania Jezusa, usytuowanej na końcu rzędu apostołskiego, przy północnej ścianie, pozostaje dla nas bliżej niezny. Na jednej z archiwalnych fotografii można jedynie rozpoznać sylwetki pięciu dorosłych osób zgromadzonych we wnętrzu przy stole przysłoniętym jasną tkaniną. Z jego prawej strony stoi kobieta z dłonią złożoną na piersi, z lewej centralnie rysuje się postać prawdopodobnie Bożej Rodzicielki z Dzieciątkiem na rękach. Po jej prawej stronie i tuż za nią stali dwaj mężczyźni, natomiast z tyłu, po lewej, namalowano starszą kobietę w nałęczce na głowie<sup>16</sup>. Zastanawiająca jest w tym obrazie nie tylko kompozycja, która wydaje się być nietypowa dla tego tematu, ale również obecność gołębia(?)<sup>17</sup> w dolnej części przedstawienia. Cały ten schemat przypomina bardziej akt ofiarowania Jezusa w świątyni niż Jego obrzezanie. Jednak w każdym z tych wydarzeń zawarte jest odniesienie do ofiary Chrystusa, co zapewne miało związek z miejscem, w którym było eksponowane to przedstawienie, czyli nad wejściem do żertwiennika, gdzie przygotowywane były do Eucharystii dary ofiarne. Takie samo uzasadnienie miało przedstawienie umieszczone na drzwiach prowadzących do tej części świątyni, na których miał się znajdować „[...] obraz Melchizedeka kapłana, w ubiorze arcykapłanskim starozakonnym, prezentującego bezkrewą ofiarę w chlebie y winie” [*Летоніць...* 1870, s. 174]. Ujęcie to w roku 1829 scharakteryzowano jako wyobrażenie Arona z kadzielnicą w ręku [Maroszek 1996, s. 10]. Trudno wyjaśnić te rozbieżności w charakterystyce postaci, które dzieli około pięćdziesiąt lat. Nie wiemy, czy wynikały one z błędnego odczytania ikonografii, czy też obraz ten został zamieniony, co wydaje się mało prawdopodobne w tak krótkim czasie. Rozstrzygnięcie tej kwestii mogą przynieść bliższe badania dwóch ikon z kaplicy cmentarnej w Topilcu<sup>18</sup>. Znajdują się tam, naklejone na drzwi diakońskie, dwa przedstawienia: Arcykapłana Arona z kadzielnicą, w bogatym stroju starozakonnym oraz Michała Archanioła, w dokładnie takiej samej ikonografii, jak została opisana w osiemnastowiecznej kronice klasztoru: „[...] drzwi poboczne do zakrystii; na nich obraz piękny Archanioła Michała, mającego pod nogami swemi lucypera” [*Летоніць...* 1870, s. 174]. Wymienione w cytowanym powyżej źródle drzwi południowe (Archanioł Michał) i wcześniej

północne (Melchizedek/Aron) ikonostasu cerkwi Zwiastowania, powstały przypuszczalnie w drugiej połowie siedemnastego wieku, w stylu nawiązującym do wizerunków namiestnych. Bowiemy jeszcze w inwentarzu z 1645 r. odnotowana jest stara, haftowana, dwuczęściowa zasłona do północnego przejścia. W 1656 r. przy tej informacji znalazł się dopisek „Moskwa wzięła”, co oznacza, iż tkaninę tą zagrabiono w czasie wojny polsko-rosyjskiej (1654-1667), kiedy to z klasztoru wywieziono także wiele innych rzeczy. Na tej podstawie możemy sądzić, iż w drugiej połowie XVII w., lub na początku XVIII w. wykonano dwoje nowych drzwi: „[...] na zawiasach i kurkach żelaznych”, na których przyklejono: „[...] obrazy na płótnie malowane [...]”, w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku określane już jako stare [Maroszek 1996, s. 10]. W niecałe sto lat później przedstawienia te mogły zostać usunięte z przegrody ołtarzowej i przekazane do związanej z monasterem cerkwi w Topilcu. Tam uzyskały nowe podobrazie, co spowodowało dopasowanie ich rozmiarów do innych drzwi. Płótna zostały docięte z każdej strony. Zaburzono w ten sposób ich kompozycję, zniszczono część podpisów, być może także pozbawiając schemat przedstawieniowy istotnych szczegółów. Jednak sam fakt domniemanej zmiany miejsca przechowywania tych wizerunków, jeśli przyjmiemy tę tezę, paradoksalnie okazał się najszcześniejszym wydarzeniem, w wyniku którego możemy dziś zobaczyć jedyne ocalałe obrazy z siedemnastowiecznego ikonostasu. Ich przeniesienie mogło mieć miejsce na początku dwudziestego wieku. Wiemy, iż w 1907 r., ówczesny przełożony zgromadzenia biskup Włodzimierz (Tichonicki 1873-1959) rozpoczął starania zmierzające do wykonania licznych prac remontowych w cerkwi, jak również przywrócenia jej wystroju zgodnego z rytmem Cerkwi prawosławnej. W ramach tych działań planowano także usunięcie unickiego ikonostasu, na co jednak nie zgodziła się Cesarska Komisja Archeologiczna, do której zwrócił się hierarcha i która miała zatwierdzać, nadzorować oraz konsultować wszelkie zmiany i naprawy. Z jej ramienia klasztor trzykrotnie wizytował P.P. Pokryszkin (1907, 1908, 1910). Drugi, najbardziej owocny pobyt miał miejsce między 18 a 26 czerwca 1908 r. W tym czasie Pokryszkin wykonał obszerną dokumentację wnętrza świątyni, w tym wiele bezcennych dziś zdjęć<sup>19</sup>. Na jednym z nich dostrzec można otwarte południowe przejście,

<sup>16</sup> Nałęczką, w języku staropolskim, nazywano chustę kobietą służącą jako zawój na głowę.

<sup>17</sup> Ujęcie gołębia w kompozycji Ofiarowania Pańskiego był stałym i nigdy niepomijanym elementem charakterystycznym dla sztuki zachodniej (V. JARZĄBKOWSKA, *Spotkanie Pańskie*, „Ikonosfera. Zeszyty muzealne”

2016, nr 5, s. 70).

<sup>18</sup> Zabytki te obecnie znajdują się w depozycie Muzeum Ikon w Supraślu.

<sup>19</sup> A. MUSIN, *Zabytki Supraśla w Sankt Petersburgu: materiały dotyczące historii i konserwacji cerkwi Zwiastowania Bogarodzicy (1907–1910) w archiwum Cesarzowskiej*

w którym nie widać drzwi. Być może były otwarte, a zdjęcie tego nie utrwaliło, lub już ich w tym miejscu nie było. Pierwsza dekada XX w. wydaje się najbardziej prawdopodobnym momentem, kiedy przedstawienia te zostały zdjęte”.

***Katalog zabytków sztuki w Polsce, Województwo podlaskie (białostockie). Powiat białostocki, t. 12, z. 3, red. M. Zgliński, K. Kolendo-Korczak, Warszawa 2016, s. 49.***

„Do najciekawszych odkryć podczas naszych badań terenowych należy identyfikacja w cerkwi cmentarnej w Topilcu dwóch obrazów malowanych na płótnie (Św. Michał Archanioł i Aron), niewątpliwie tożsamy z znanymi z opisu inwentarzowego z r. 1829 obrazami na diakońskich wrotach siedemnastowiecznego ikonostasu supraskiego. Zgadza się temat i sposób ujęcia (św. Michał Archanioł z postacią Lucyfera u stóp, Aron z trybularzem w dłoni)

i opis materiałowy (malowidła na płótnie). Są to malowidła ponad wszelką wątpliwość o proveniencji północnej (zapewne gdańskiej) z 2. ćw. w. XVII i kompozycjach stanowiących przypuszczalnie efekt przetworzenia północnoeuropejskich, manierystycznych wzorów graficznych zgodnie ze wskazówkami zleciodawców zakorzenionych we wschodniej tradycji ikonograficznej. Przedstawienie św. Michała Archanioła zawiera elementy zaczerpnięte z ryciny *Pietera Jodego* (forma zbroi i obuwia archanioła i postać szatana) wplecione jednak do hieratycznego ujęcia frontального. Atrybucje części ikon w ikonostasie *Bartolomeusowi Pensowi* (wg Joanny Tomalskiej) lub gdańskiemu warsztatowi Jana i Gerarda Hanów (wg Wojciecha Załęskiego) nie są poparte źródłami. Ani odnalezione przedstawienia z wrót diakońskich, ani znane z fotografii archiwalnych pozostałe ikony, w tym wizerunek Matki Boskiej Supraskiej, nie zdradzają bezpośrednich analogii z twórczością tych malarzy i ich warsztatów”.

---

*Komisji Archeologicznej [w:] Szesnastowieczne freski supraskie. Katalog kolekcji, red. nauk. K. STAWECKA,*

red. A. JURGILEWICZ-STĘPIEŃ, K. STAWECKA, (w druku).