

Ikony Jana Chrzciciela w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – ciało anioła, męczeńska śmierć, święte zwłoki

Teodoret z Cyru, popularny pisarz epoki wczesnobizantyjskiej, opisał historię pewnego syryjskiego mnicha o imieniu Jakub, żyjącego w V wieku, który wątpił w prawdziwość relikwii Jana Chrzciciela pochodzących z Fenicji i Palestyny. Przypuszczał bowiem, że są to szczątki „innego męczennika o tym samym imieniu”, a nie Poprzednika Zbawiciela. Nocą objawił mu się jednak człowiek ubrany na biało, pokazujący „postać, której szata kolorem przypomina śnieg, a przy niej stoi piec ognisty”. Jakub rozpoznał w nim Jana Chrzciciela, „gdyż miał taki sam strój i wyciągał rękę tak, jakby udzielał chrztu”¹. Motyw sennego objawienia w literaturze kręgu bizantyjskiego ma wymiar toposu. Wielokrotnie spotykamy w niej opowieści o ludziach, którym w czasie nocy ukazują się święci o tożsamości niebudzącej niczych wątpliwości². W tym kontekście warto jednak zwrócić uwagę na innego rodzaju wątek zawarty w środkowobizantyjskiej Apokalipsie Anastazji, której bohaterka podczas podróży po niebie, przy źródle Jordanu spotkała jakiegoś człowieka, ubranego w szaty kapłana. Nie rozpoznała go, ponieważ nie był odziany w skórę wielbłąda i dlatego sam musiał się jej przedstawić jako Jan Chrzciciel³.

Te dwie opowieści wskazują na olbrzymią rolę, jaką dla wyobrażeń o świętych odgrywała ikonografia. Święci ukazali się wiernym w taki sposób, w jaki wcześniej oglądali ich oni na ikonach, ponieważ to one stanowiły źródło wyobraźni zbiorowej. Jan Chrzciciel należał przy tym do grupy najłatwiej rozpoznawalnych osób, jako jeden z najważniejszych bohaterów prawosławnej tradycji literackiej i ikonograficznej, a cześć, jaką go otaczano była jednym z najstarszych i najbardziej niezmiennych kultów Kościoła wschodniego.

Tematem tego artykułu jest postać Jana Chrzciciela jako bohatera wyobraźni zbiorowej i jego przedstawienia na ikonach powstałych między XVII a XIX wiekiem, na obszarze pogranicza Wschodu i Zachodu, których zbiór jest obszernie reprezentowany w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Należą one do sztuki rosyjskiej i ukraińskiej, pochodzą zarówno z warsztatów pracujących na rzecz oficjalnej Cerkwi prawosławnej, jak i dla staroobrzędowców. Okres, o którym tu mowa to czas przemian kanonu ikonograficznego, jego dekonstrukcji, a także, w czym zgadza się większość uczonych – okres intensywnego kryzysu

¹ Teodoret, biskup Cyru, *Dzieje miłości Bożej. Historia mnichów syryjskich*, przeł. Katarzyna Augustyniak, Tyniec, Kraków 1994, s. 236 (XXI, 20). Źródła Monastyczne, t. 7.

² Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago 1996, s. 4–6.

³ Jane Baun, *Tales from Another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 344.

sztuki prawosławnej, stanowiącego jedno z następstw reform obrzędowych patriarchy Nikona z połowy XVII wieku⁴. Duża część zwolenników starego porządku postrzegała życie w imperialnej Rosji jako oświecone panowaniem Antychrysta⁵. Dla nich ikony były nie tylko obiektami religijnymi, ale również swoistymi łącznikami z przeszłością Świętej Rusi – jej znakami w świecie, w którym przyszło żyć wyznawcom „starego prawosławia”⁶.

W tym czasie w państwie moskiewskim nastąpiło zanegowanie dawnej kultury i sztuki, ich odrzucenie przez władze państwowe i oficjalną Cerkiew. Sztuka ruska została skonfrontowana z tradycją zachodnią, przyjęła wiele jej elementów, a jej tożsamość ulegała wielu przekształceniom. Doszło zatem (podobnie jak po unii brzeskiej w państwie polsko-litewskim) do rozbicia jednolitego modelu sztuki sakralnej. W stołecznych ośrodkach, w Moskwie czy w Petersburgu, powstawały „nowe ikony”: dzieła nawiązujące do zachodnich (faktycznie często pochodzących z Rzeczypospolitej) tradycji. W warsztatach staroobrzędowców tymczasem malowano zgodne z kanonami dawnej sztuki „stare ikony”. W takich ośrodkach jak Palech powstawały kosztowne dzieła według wzorów historycznych „szkół” malarstwa ruskiego, a na prowincji *krasnuszk*, których odbiorcami byli ubodzy mieszkańcy Imperium Rosyjskiego. Ważną cechą sztuki tego okresu było nie tylko współistnienie różnych formuł artystycznych, ale też pojawianie się dużej liczby nowych typów ikonograficznych, częściowo nawiązujących do graficznych wzorców z Zachodu, a w pewnej mierze będących efektem wewnętrznych przemian sztuki postbizantyjskiej.

Kult Jana Chrzciciela był szeroko rozpowszechniony w Bizancjum, o czym świadczy nie tylko istnienie jego ikon, popularność jego relikwii, wezwań świętyń, pojawianie się jego postaci na malowidłach ściennych, ale także częste wspomnianie świętego w różnych źródłach literackich⁷. Wydaje się jednak, że na Rusi (zwłaszcza na ziemiach nowogrodzkiej i moskiewskiej), został on nieco przesłonięty przez kult świętego Mikołaja, który to proces w dużej mierze wyjaśnia znana książka Borysa Uspieńskiego⁸. Bez wątpienia jednak relikwie Janowe budziły olbrzymie emocje Rusinów i były jednym z celów pielgrzymek, jakie odbywali w rejon Morza Śródziemnego. W Konstantynopolu najpopularniejszymi były: głowa, lewa i prawa ręka świętego⁹. Relikwie te należały do szczególnie znaczących, zwłaszcza prawa ręka Jana odbierała cześć jako ta, która ochrzciła Chrystusa¹⁰. Dzięki pielgrzymującemu do Konstantynopola w XII wieku Antoniemu Rusini wiedzieli, że błogosławi się nią obejmującego swój urząd cesarza¹¹. Cześć oddawano również innym częściom ciała Jana, fragmentom jego kości,

⁴ Oleg Tarasov, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, Reaktion Books, London 2002, s. 144–145. Zob. też Barbara Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 7–8.

⁵ O. Tarasov, op. cit., s. 144.

⁶ Aleksandra Sulikowska-Gąska, *Dwie ikony maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Na temat pojęcia ikony staroobrzędowej*, „Ikonothea” 2005, t. 18, s. 7–8.

⁷ Kathleen Corrigan, *The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev*, „Dumbarton Oaks Papers” 1988, vol. 42, s. 1–11.

⁸ Borys A. Uspieński, *Kult św. Mikołaja na Rusi*, przeł. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa, Zofia Kozłowska, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1985, s. 44–48.

⁹ George Majeska, *Russian Pilgrims in Constantinople*, „Dumbarton Oaks Papers” 2002, vol. 56, tab. 1, 3.

¹⁰ Annemarie Weyl Carr, *The Face Relics of the John the Baptist in Byzantium and the West*, „Gesta” 2007, vol. 46, s. 160.

¹¹ *Puteshestvie novgorodskago arhipiskopa Antonija v Car’grad v konce 12-go stoletija*, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, Sanktpeterburg 1872, szp. 97–98.

palców, a zwłaszcza głowie, o której przechowywaniu informują źródła dotyczące klasztoru Studyjskiego i kościoła w Faros¹², gdzie miały znajdować się ponadto szaty, włosy, prawa ręka i kij świętego (również używany w obrzędach cesarskich)¹³. Po IV krucjacie (1204) i upadku Konstantynopola (1453) Rusini stracili bezpośredni dostęp do tych relikwii, ale w dalszym ciągu – zwłaszcza w sensie symbolicznym – były one obecne w życiu Cerkwi.

Pytanie, jakie chciałabym postawić dotyczy tego, w jaki sposób tak tradycyjny i głęboko osadzony w prawosławnej tradycji kult, jakim była część dla Jana Chrzciciela funkcjonował po XVII wieku, w zmieniającej się i nacechowanej kryzysem rzeczywistości kultury rosyjskiej i tej istniejącej na pograniczu łacińsko-prawosławnym, która powstała w wyniku unii brzeskiej. Czy ów kult przyjmował elementy tradycji zachodniej, czy też zachowywał swoją szczególną ortodoksyjną tożsamość, a w sferze ikonografii – odrębność? Na ile pojawiały się w nim nowe elementy charakterystyczne dla bieżącej kultury rosyjskiej?

Święte ciało

Ikona pochodząca zapewne z Palechu, którą można datować na pierwszą połowę XIX wieku, przedstawia półpostać Jana Chrzciciela ze skrzydłami, zwróconego w trzech czwartych w lewo, który w dłoni trzyma bogato zdobiony poterion (il. 1)¹⁴. W nim znajduje się wyobrażenie ciała Chrystusa: nagiego leżącego na plecach dziecięcia z nogami podkulonymi i rękoma podniesionymi ku górze. W tej ręce Jan trzyma również zwój z napisem: **ЯЗЪ Б"ДѢ Н С"Д Б"Г"А Т"В"О Б"А С"Н А Г Н Е Ц Ъ Ж Н Ъ В З Е М А Н Н Г Р Е Х Н В С Е Г О М И Р А П О К А Н Е Н А П Р Н Е Л Н Ж** [...]. Drugą dłonią wskazuje na Jezusa, któremu towarzyszy monogram: **Ѣ Х С**. Oblicze Jana Chrzciciela pokryte jest licznymi głębokimi zmarszczkami, jego włosy są rozrzucone w nieładzie, a u ramion zobaczyć można skrzydła. W górnej części kowczegu, z dwóch stron postaci wypisane jest imię: **С Т Ы Н І У А Н Н Ъ П Р Ъ У Я**. Zarówno oblicze świętego, jego ręce, jak również skrzydła i elementy odzieży rozjaśnia wewnętrzny blask. Wyobrażenie jest pełne dynamiki, który to efekt został osiągnięty poprzez rozedrgane linie na włosach oraz brodzie, zmarszczkach pokrywających oblicze Jana i włosiu futra, które ma na sobie i na fałdach jego szaty. Skrzydła przy tym, jak gdyby utkane z wielokolorowych cienkich linii, wydają się niematerialne, zespolone ze złotym tłem ikony.

Ikony z założenia ukazują i n ną rzeczywistość. Wierni wierzą, że reprezentują świat niedostępny dla ludzkich zmysłów w sposób stosowny do jego właściwości, a zatem głęboko symboliczny, a zarazem taki, który odpowiada możliwościom poznawczym człowieka. Święci są więc przedstawiani w sposób odległy od realizmu, ciała ich wydają się przemienione, emanujące świetlistością, a przy tym ukształtowane w sposób niezgodny z zasadami anatomii. Cieleśność Jana Chrzciciela wyróżnia się jednak nawet na tle prawosławnej ikonografii świętych. Elementem szczególnym nie są przy tym jedynie jego skrzydła, ale wyjątkowe połączenie ascetycznych cech świętego, właściwej mu surowości z gwałtownością i napięciem emocjonalnym. Cieleśność Jana Chrzciciela zdaje się niematerialna, pozbawiona ziemskiego ciężaru, co

¹² A. Weyl Carr, op. cit., s. 161.

¹³ Michele Bacci, *Relics of the Pharos Chapel: A View from the Latin West* [w:] *Vostochnohristianskie relikvii*, red. Aleksej M. Lidov, Progress-Tradicija, Moskwa 2003, s. 244–245; zob. też *Puteshestvie novgorodskago arhiepskopa...*, op. cit., s. 98.

¹⁴ Deska, szpongi, kowczeg, tempera, złocenia, 53,6 × 45 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. IK 81 MNW. Zob. B. Dąb-Kalinowska, *Miedzy Bizancjum a Zachodem...*, op. cit., tab. VIII; Muzeum Narodowe w Warszawie. *Arcydzieła malarstwa*, red. Dorota Folga-Januszewska, Arkady, Warszawa 2005, il. s. 71.

w pełni odpowiada określeniu, które pojawia się w hymnografii, nazywającej Jana „aniołem, który w ciele na ziemi wśród ludzi przebywa”¹⁵ i „aniołem Bożym w cielesnej postaci”¹⁶.

Przyjmuje się, że to właśnie hymnografia była źródłem dla wyobrażeń świętego ze skrzydłami, które powszechnie spotykane są w sztuce późno- i postbizantyjskiej. W sztuce ruskiej, w której jednym z pierwszych wyobrażeń Anioła pustyni jest zapewne ikona z kręgu Teofana Greka, datowana na koniec XIV wieku¹⁷ szerzej rozpowszechniło się ono poczynając od XVII wieku zarówno w dużych ośrodkach (ikona ze szkoły jarosławskiej, pochodząca z soboru Uspieńskiego w Jarosławiu¹⁸), jak i na prowincji (np. w tzw. szkole północnej)¹⁹.

Anielski wygląd Jana Chrzciciela wynika jednak również z tego, że funkcjonuje on pomiędzy różnymi sferami: jest posłańcem Boga, jak określa go Ewangelia według św. Marka²⁰ i jak nazywali go teologowie wczesnochrześcijańscy, wiążąc jego osobę z przepowiedniami zawartymi w Starym Testamencie, a zwłaszcza ostatniej jego księgi – proroka Malachiasza, gdzie mówi się: „Oto Ja wyślę anioła mego, aby przygotował drogę przede Mną, a potem nagle przybędzie do swej świątyni Pan, którego wy oczekujecie”²¹ (Ml 3,1). Wedle źródeł apokryficznych na pustyni towarzyszyli Janowi aniołowie, którzy też przekazywali mu swoje nauki²². Anielskość samego Jana następująco tłumaczył Orygenes: „Aniołowie Boga, którzy zwą się »ludźmi«, nazywają się »aniołami« nie ze względu na swą naturę, ale z uwagi na swą działalność”²³ – Jan nazywany jest aniołem ponieważ jest bożym „wysłannikiem”²⁴. Natomiast Cyryl z Aleksandrii wiąże jego anielski obraz z misją „głosu wołającego na pustyni”²⁵.

Jan Chrzciciel należy zatem do innego rodzaju istnień niż zwykli śmiertelnicy, a nawet święci. Paul Evdokimov określa go mianem „gwałtownika, tą gwałtownością, która pochodzi od Chrystusa”²⁶. Inaczej rzecz ujmując, można określić Jana Chrzciciela mianem szaleńca bożego. Wygląd jego ciała, ze względu na ascetyzm oblicza, włosy w nieładzie

¹⁵ Franciszek Skaryna z Połocka, *Akatysta ku czci Jana, dostojnego i najchwalebniejszego Proroka, Poprzednika i Chrzciciela Pańskiego* [w:] Franciszek Skaryna z Połocka, *Życie i pisma. Wybór tekstów*, przeł. i oprac. Mariola Walczak-Mikołajczakowa, Aleksander Naumow, Gniezno 2007, s. 177; zob. Paul Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. Elżbieta Wolicka, Poznań: W drodze 1991, s. 254; Grigorij I. Vzdornov, *Ikona „Ioann Predtecha Angel Pustyni” – pamiątknik kruga Teofana Greka*, „Pamiętniki kultury. Nowe odkrycia” 1975, s. 171.

¹⁶ Franciszek Skaryna z Połocka, *Kanon Janowi Poprzednikowi* [w:] idem, *Życie i pisma...*, op. cit., s. 184.

¹⁷ G.I. Vzdornov, op. cit., s. 171–179.

¹⁸ Vera G. Brjusova, *Russkaja zhivopis' 17 veka*, Iskustvo, Moskva 1984, tab. 68.

¹⁹ Ibidem, tab. 81.

²⁰ „Jak jest napisane u proroka Izajasza: Oto Ja posyłam wysłańca mego przed Tobą; on przygotuje drogę Twoją. Głos wołającego na pustyni: Przygotujcie drogę Panu, Jemu prostujcie ścieżki. Wystąpił Jan Chrzciciel na pustyni i głosił chrzest nawrócenia na odpuszczenie grzechów” (M 1,2–4).

²¹ Por. „Oto Ja posyłam anioła przed tobą, aby cię strzegł w czasie twojej drogi i doprowadził cię do miejsca, które ci wyznaczyłem” (Wj 23,20).

²² *Żywot św. Jana Chrzciciela przypisywany biskupowi egipskiemu Serapionowi*, przeł. ks. Mariusz Rosik [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, *Ewangelie apokryficzne*, cz. 2, *Św. Józef i św. Jan Chrzciciel. Męka i zmartwychwstanie Jezusa. Wniebowzięcie Maryi*, red. ks. Marek Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003, s. 599 (I, 17).

²³ *Komentarz do Ewangelii według św. Jana*, cz. 1, przeł. Stanisław Kalinkowski, wstęp ks. Wincenty Myszor, ks. Emil Stanula, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1981, s. 128 (XXIII, 145).

²⁴ Tadros Y. Malaty, *The Gospel According to Saint Mark*, Coptic Orthodox Christian Center, Orange 2003, s. 26–27.

²⁵ Walter Haring, *The Winged St. John the Baptist. Two Examples in American Collection*, „The Art Bulletin” 1922, vol. 5, no. 2, s. 35–36.

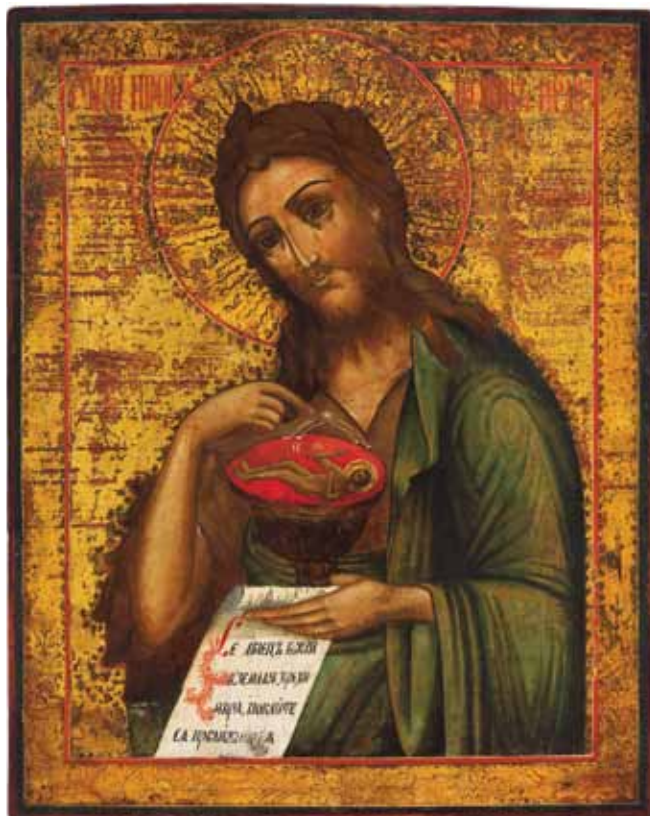
²⁶ P. Evdokimov, op. cit., s. 244.



il. 1 | fig. 1

Święty Jan Chrzciciel, Anioł pustyni | Saint John the Baptist, Angel of the Desert, Rosja, Palekh, warsztat staroobrzędowców (?) | Russia, Palekh, Old Believer workshop (?), 1. poł. XIX w. | first half of 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 2 | fig. 2

Święty Jan Chrzciciel | Saint John the Baptist, Białoruś, Wietka, warsztat staroobrzędowców (?) | Belarus, Vetka, Old Believer workshop (?), XIX w. | 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

i „dziki” ubiór sprawia, że ikonograficznie wydaje się on bliski przedstawieniom „jurodiwych”, np. przedstawieniom Aleksego, Człowieka Bożego²⁷.

Temat anielskiego ciała ma zresztą w ikonografii jeszcze szerszy kontekst, należy bowiem pamiętać o postrzeganiu w Bizancjum na podobieństwo aniołów – eunuchów, a także mnichów. Ci pierwsi w strukturze bizantyjskiego dworu uważani byli za odpowiednik anielskich sił na dworze niebieskim²⁸. Drudzy zaś poprzez swoje wyczyny ascetyczne upodabniali się – jak wierzono – do anielskich bytów. *Hermeneja* Dionizjusza z Furny opisuje przedstawienie egipskiego starca pustyni i jednego z założycieli wschodniego monastycyzmu – Pachomiusza, przed którym stoi „anioł Pański w stroju mniszym, w opończy i kapturze na głowie, wskazuje mu ten strój palcem i mówi ze zwoju: »Wszelkie ciało w ten strój

²⁷ V.G. Brjusova, op. cit., s. 147, il. 157; zob. też G.I. Vzdornov, op. cit., s. 175.

²⁸ Kathryn M. Ringrose, *The Perfect Servant. Eunuchs and the Social Construction of Gender in Byzantium*, The University of Chicago Press, Chicago 2003, s. 142–162.

obleczone, Pachomiuszu, będzie zbawione»²⁹, a odpowiadająca temu opisowi kompozycja znana jest np. z klejma szesnastowiecznej ikony hagiograficznej z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie³⁰.

Teksty opisują Jana jako ascetę, który żywił się „szarańczą, leśnym miodem i słodyczą roślin”³¹, „aby żadne nieczyste pożywienie nie weszło do jego ust”³², „miał odzienie z sierści wielbłąda i pas skórzany dookoła swych bioder”³³. Strój ten zawdzięczał swojej matce, która przyodziła go tak, kiedy był jeszcze dzieckiem: „Włożyłam mojemu synowi szatę z sierści wielbłądziej i skórzany pas, aby góra świętej pustyni mogła być zamieszkała, i aby klasztory i zgromadzenia mnichów mogły w niej wyrastać”³⁴. Model życia Jana Chrzciciela stanowił podstawowy wzorzec dla chrześcijańskich ascetów, a w pismach wielu autorów powraca podziw dla mocy świętego i jego ascetycznego uporu³⁵. Do Jana Chrzciciela przyrównywano więc ascetów egipskich, jak np. Antoniego³⁶, ale był też wzorem postępowania nawet dla świętych kobiet – jak np. dla niezmiernie popularnej na Rusi Paraskiewy Tyrnowskiej³⁷. To właśnie o Janie Chrzcicielu Franciszek Skaryna otwarcie pisał, że ludziom „życie anielskie objawia”³⁸ i daje „anielskiego życia wzór”³⁹.

Opisana powyżej ikona z Palechu, nawiązująca pod względem formalnym do siedemnastowiecznej sztuki Powołża ukazuje ciało Jana w formie chciałoby się rzec kubistycznej – celem tego zabiegu jest zobrazowanie wyzwolenia z cielesności, a skrzydła pokazują tu związek ze światem niematerialnym. Można też mówić o pewnym charakterystycznym modelu przedstawienia Jana Chrzciciela. Podobnie, choć bez skrzydeł ukazany został Jan na dziewiętnastowiecznej ikonie z Wietki (il. 2)⁴⁰. Jest na niej odziany w zwierzęce futro i zielony płaszcz. Jego głowę otaczają wełniste włosy i broda. Twarz jest dość subtelnej urody, ale z bardzo charakterystycznymi poprzecznymi zmarszczkami pod dolnymi powiekami, które nadają jego obliczu nieco demoniczny wygląd. Na zwoju Jana wypisany jest tekst: **СѢ АГНѢЦЪ БЖІИ ВЪЗЕМЛАЯ ХРЕХН МНРА, ПОКАИТЕСА ПРЕДНѢЖ** [...]. Ikonie towarzyszy napis określający Jana jako proroka: **СТЫИ ПРОР ІОАННЪ ПРД҃УА**.

²⁹ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli Objaśnienie sztuki malarskiej*, przeł. z nowogrec. i przypisami opatrzył Ireneusz Kania, red. nauk. i wstęp Małgorzata Smorąg Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 207.

³⁰ Janina Kłosińska, *Ikony*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1973, nr 41, s. 210–211.

³¹ *Świadectwo, czyli narodzenie i ścięcie świętego Jana Poprzednika i Chrzciciela* [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*..., op. cit., s. 581.

³² *Żywot św. Jana Chrzciciela*..., op. cit., s. 596. Na temat diety Jana Chrzciciela zob. obszerne studium: James A. Kelhoffer, *The Diet of John the Baptist: "Locusts and Wild Honey" in Synoptics and Patristic Interpretation*, Mohr Siebeck, Tübingen 2005.

³³ *Świadectwo*..., op. cit., s. 582.

³⁴ *Żywot św. Jana Chrzciciela*..., op. cit., s. 595.

³⁵ J.A. Kelhoffer, op. cit., s. 153–165.

³⁶ *The Life and Teaching of Pachomius*, Redwood Books, Throwbridge 1998, s. 2.

³⁷ *The Life of Saint Petka /Paraskeva/. A Seventeenth Century Damascene* [w:] Thomas Butler, *Monumenta Bulgarica. A Bilingual Anthology of Bulgarian Texts from the 9th to the 19th Centuries*, Sofia University Press, Sofia 2005, s. 316–317.

³⁸ Franciszek Skaryna z Połocka, *Akatyst ku czci Jana*..., op. cit., s. 179.

³⁹ Ibidem, s. 172; zob. też G.I. Vzdornov, op. cit., s. 171.

⁴⁰ Deska, tempera, złocenia, 44,3 × 35,6 cm, nr inw. IK 399 MNW.



il. 3 | fig. 3

Święty Jan Chrzciciel,
Anioł pustyni | Saint
John the Baptist, Angel
of the Desert, ikona
z cerkwi w Torkach,
warsztat przemyski (?)
Icon from church
in Torki, Peremyshl
workshop (?), XVII w.
17th century, Muzeum
Narodowe w Warszawie
The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Na obu przedstawieniach zwraca uwagę postać Chrystusa leżącego w poterionie, który reprezentuje typ ikonograficzny Amnos. Pojawia się on również na chramowej ikonie Jana Chrzciciela z Terek, którą można datować na XVII wiek (il. 3)⁴¹, jak również na osiemnastowiecznej ikonie Jana Chrzciciela ze scenami z jego żywota oraz świętymi, która stanowi

⁴¹ Deska, tempera, złocenia, rama, 108 × 71 cm., nr inw. IK 107 MNW. Na temat ikon z cerkwi w Torkach zob. Aleksandra Sulikowska, *Siedemnastowieczna ikona Trójcy Świętej z cerkwi w Torkach z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (Kilka uwag na temat ikonografii Starotestamentowej Trójcy Świętej w malarstwie cerkiewnym dawnej Rzeczypospolitej)* [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, t. 1. Referaty, Muzeum Chełmskie, Chełm 2003, s. 184–185. Ikona była publikowana przed konserwacją (Monika Branicka, *Ikona św. Jana Chrzciciela – Anioła pustyni z Odrzechowej w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 2001, nr 35, s. 24–44, il. 12) i stanowiła temat dyplomu i pracy magisterskiej: Olga Tkaczenko, *Dokumentacja konserwatorska „Święty Jan Anioł Pustyni” ikona, XVII w.*, nr inw. IK 107 MNW, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2004.

część tryptyku *Deesis* (il. 4)⁴². Ta pierwsza ikona, przedstawiająca Jana w całej postaci, w ujęciu frontalnym, trzymającego w dłoni zwój, na którym wypisany jest tekst: **ΣΒΑΤΥ ΙΓΝΥΣ**
ΒΟΗΝ ΒΥΖΕΛΙΑ ΓΡΕΧΗΝ ΒΟ ΕΓΟ ΜΗΡΑ, z dwoma scenami hagiograficznymi w dolnych narożnikach stanowi szczególne połączenie różnych konwencji ikonograficznych. Jest to dzieło pochodzące być może z warsztatu przemyskiego, odpowiadające w dużej mierze wzorcom nowożytnego malarstwa zachodnioeuropejskiego: oblicze i ciało Jana przedstawiono jako ascetyczne i wychudzone, ale namalowano je „realistycznie”, usiłując oddać anatomię i zastosować modelunek światłocieniowy; odrealnieniu postaci służą natomiast skrzydła u ramion świętego, a także tłoczone ornamentalne tło ikony (il. 3).

Wspominane tutaj przedstawienie Chrystusa Amnos jest jednym z najbardziej znaczących elementów ikonografii Jana Chrzciciela. Było ono bowiem tematem jednej z pierwszych doktrynalnych wypowiedzi o ikonach wyrażonej przez sobór piąto-szósty w 692 roku, wedle którego „na niektórych ikonach świętych wyobrażany jest, palcem Poprzednika wskazywany, baranek” i zalecał, aby Jezus był na ikonach wyobrażany w swej ludzkiej postaci⁴³. Chrystus – Dziecię w poterionie symbolizuje eucharystię i ukazuje głęboką więź między Janem a Jezusem i istotę poprzednictwa, jak również pośrednictwa świętego. Jan jawi się jako świadek wcielenia Chrystusa⁴⁴. Poprzez dokonanie chrztu przepowiada on przyszłą chwałę i zmartwychwstanie Zbawiciela⁴⁵. Na zwojach przedstawionych na ikonach realizujących ten temat ikonograficzny wypisane są słowa: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata. Pokajajcie się, bo zbliża się Królestwo”, nawiązujące do fragmentu Ewangelii według św. Jana: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata. To jest Ten, o którym powiedziałem: Po mnie przyjdzie Mąż, który mnie przewyższył godnością, gdyż był wcześniej ode mnie. Ja Go wcześniej nie znałem, ale przyszedłem chrzcić wodą w tym celu, aby On się objawił Izraelowi” (J 1, 29–31). To wezwanie, choć posiadające wymiar uniwersalny, w kontekście omawianych ikon należy rozumieć w związku z atmosferą panującą w Rosji i na Ukrainie oraz powszechnym przekonaniem dużych grup społecznych w okresie XVII–XIX wieku, że wkrótce nastąpi koniec świata⁴⁶.

Żywot świętego Jana

Dzieje świętego Jana zostały opisane w ewangeliach, ale mają także bogaty kontekst apokryficzny⁴⁷. Zgodnie z Ewangelią według św. Łukasza, gdy „dla Elżbiety [...] nadszedł czas rozwiązania i urodziła syna”, a „jej sąsiedzi i krewni usłyszeli, że Pan okazał tak wielkie miłosierdzie nad nią, cieszyli się z nią razem” (Ł 1, 57–58). Apokryficzna *Opowieść o Janie Chrzcicielu*, której autorem miał być Marek Ewangelista informuje po prostu, że „gdy od stworzenia świata upłynęło pięć tysięcy pięćset lat bez sześciu miesięcy, z rozkazania Ducha Świętego narodził

⁴² Deska, szpongi, tempera, złocenia, 44 × 37,5 cm, nr inw. IK 45 MNW. Zob. *Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Aleksandra Sulikowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 237, kat. nr 94.

⁴³ Cyril Mango, *The Art of Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1972, s. 139.

⁴⁴ K. Corrigan, op. cit., s. 3.

⁴⁵ Ibidem, s. 6.

⁴⁶ O. Tarasov, op. cit., s. 146–149.

⁴⁷ Carl R. Kazmierski, *John the Baptist: Prophet and Evangelist*, The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota 1996, s. 12.



il. 4 | fig. 4

Hexaameron (Sobota Wszystkich Świętych)
Hexaameron (All Saints' Saturday – Subbota Vsekh Svyatykh),
 Rosja, Palekh, warsztat staroobrzędowców (?)
 Russia, Palekh, Old Believer workshop (?),
 1. poł. XIX w. | 1st half of 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie
 The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

się święty Jan Chrzciciel⁴⁸. W źródle tym ukazano narodziny Jana jako kluczowy etap dziejów ludzkości. Z kolei w *Żywocie św. Jana* przypisywanym Serapionowi mówi się jedynie, że „kiedy święta Elżbieta porodziła, wielka radość i wesele zapanowały w jej domu”⁴⁹.

Źródła poświęcają wiele miejsca na omówienie działalności publicznej Jana, ale przede wszystkim opisują konflikt między nim a Herodem, który postanowił go uwięzić, dowiedziawszy się, że Jan publicznie krytykował fakt, że związał się on z żoną swego brata. Apokryfy przytaczają mowę, jaką Jan miał wygłosić do władcy: „Czemu skrywasz truciznę i robactwo, które są w twoim zepsutym sercu i skalasteś łóżce swego brata? Dlaczego z zewnątrz zdawałeś się mężny i łagodny, wewnątrz zaś żądza powoduje zamęt twego serca i skłania cię ku niegodziwości? Dlaczego pobożności zaniechałeś, pograżając się w chorobie rozwiązłości? Nie wolno ci mieć żony twego brata!”⁵⁰. Według *Żywota* Jan „powtarzał to, wołając na pustyni, jak anioł go nauczył”⁵¹, a jego uwięzienie doprowadziło do społecznych niepokojów. Wedle tradycji śmierci proroka miała zażyczyć sobie córka Herodiady, która uwiodła tańcem Heroda (*Żywot św. Jana* zresztą podaje, że „zły król codziennie żył z nimi obydwojma w cudzołóstwie”⁵²). Franciszek Skaryna w XVI wieku opisał te wydarzenia barwnie i dosadnie: „Lubieżny Herod, nie chcąc porzucić nierządnej żony brata swego [...] rozkazał, by tobie, więzionemu w ciemnicy, ścięto głowę, poczem tancerka występna przyniosła ją na tacy na ucztę przekłętą”⁵³. To właśnie za namową córki Herodiady (której imię jest różnie określane w źródłach) ścięto głowę świętego, przyniesiono ją na misie dziewczynie, a ona przekazała ten szczególny dar matce⁵⁴.

Dzieje Jana Chrzciciela są obszernie opisywane przez źródła i stanowią podstawę hymnografii świąt związanych z Janem, które zresztą należą do głównych obrzędów Kościoła prawosławnego. Trzy główne cykle *prazdników* dotyczą bowiem Zbawiciela, jego Matki i właśnie Jana⁵⁵. W tym ostatnim obecne są święta: Poczęcia, Narodzin i Ścięcia, które można odnosić do dwóch pozostałych. W jakimś sensie również istnieje relacja pomiędzy istotą Deesis a rocznym cyklem świąt liturgicznych, którego podstawę stanowią

⁴⁸ *Świadectwo...*, op. cit., s. 580.

⁴⁹ *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, s. 592.

⁵⁰ *Świadectwo...*, s. 583.

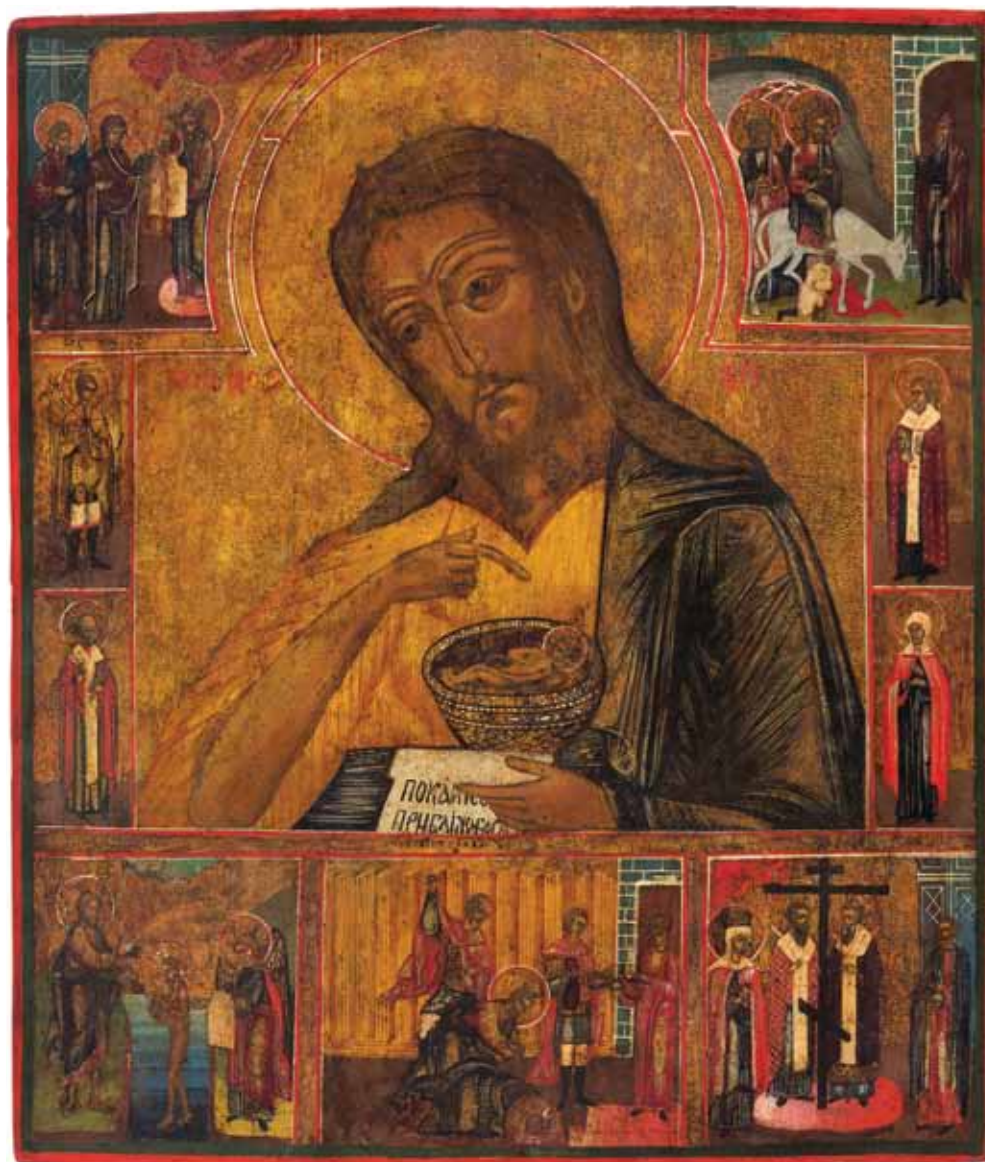
⁵¹ *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, s. 599–600.

⁵² *Ibidem*, s. 602.

⁵³ Franciszek Skaryna z Połocka, *Akatyst ku czci Jana...*, op. cit., s. 172.

⁵⁴ Mk 6,26–28; *Świadectwo...*, s. 586–587.

⁵⁵ John Meyendorff, *Byzantine Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, s. 157.



il. 5 | fig. 5

Święty Jan Chrzciciel
(część tryptyku Deesis)
| Saint John the Baptist
(panel of Deesis
triptych), Rosja, warsztat
provincialny | Russia,
provincial workshop,
XVIII w. | 18th century,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

te trzy grupy prazdników⁵⁶. Na pochodzącej z Palechu i datowanej na pierwszą połowę XIX wieku ikonie *Hexaeronu* (il. 4)⁵⁷ prezentującej szczegółną wizję dziejów świata i Rosji, przedstawione święta odpowiadają etapom historii ludzkości i jej zbawienia, a zarazem są ilustracjami

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Deska, szpongi, kowczeg, tempera, złocenia, 44,5 × 37,5 cm, nr inw. IK 61 MNW. Zob. Aleksandra Sulikowska, *The Old-Believers' Images of God as the Father. Theology and Cult*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 2000, XLI, nr 1-4, s. 112, il. 3; *Ikony. Przedstawienia maryjne...*, op. cit., s. 180-181, nr kat. 66; *Muzeum Narodowe w Warszawie. Arcydzieła...*, op. cit., il. s. 77.



il. 6 | fig. 6

Nowotestamentowa
Trójca Święta (Ojcostwo)
New Testament Trinity
(Fatherhood), Białoruś,
Wietka, warsztat
staroobrzędowców (?)
Belarus, Vetka, Old
Believer workshop (?),
XIX w. | 19th century,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

kolejnych dni tygodnia⁵⁸. Niedzielę oznacza Zmartwychwstanie, poniedziałek: Sobór Archaniola Michała i innych Bezcielesnych Sił; wtorek: Obcięcie głowy Jana Chrzciciela; środek: Zwiastowanie; czwartek: Umywanie nóg apostołom; piątek: Ukrzyżowanie; a sobotę: Zbawieni przed Bogiem Ojcem, Chrystusem. W kontekście tych obrazów Obcięcie głowy Jana Chrzciciela oznacza okres Starego Testamentu, który reprezentuje postać Jana Chrzciciela i jego ofiara, zapowiadająca chwałę Mesjasza.

Na osiemnastowiecznej ikonie Jana Chrzciciela, będącej częścią tryptyku *Deesis* (il. 5), wokół głównego wizerunku ukazane zostały następujące sceny: *Spotkanie Pańskie*, *Chrzest w Jordanie*, *Obcięcie głowy*, *Wjazd do Jerozolimy* i *Podwyższenie Krzyża Świętego*. Większość z tych przedstawień odnosić można do kwestii relacji ideowych między Starym a Nowym Testamentem. *Spotkanie Pańskie* ukazuje moment, w którym starzec Symeon rozpoznał w małym Jezusie Mesjasza; *Chrzest* jest obrazem Epifanii; natomiast przedstawienia *Wjazdu do Jerozolimy* i *Podwyższenia Krzyża* można odczytywać jako wyobrażenia ziemskiej i niebiańskiej chwały Chrystusa. Obraz obcięcia głowy Jana Chrzciciela wyraźnie tu wyróżniono poprzez sposób jego umieszczenia, poniżej wizerunku świętego, jak również fakt, że jest nieco większy od innych scen i – w kontekście całości – jawi się on jako obraz przepowiadający Zmartwychwstanie.

Pośrednik

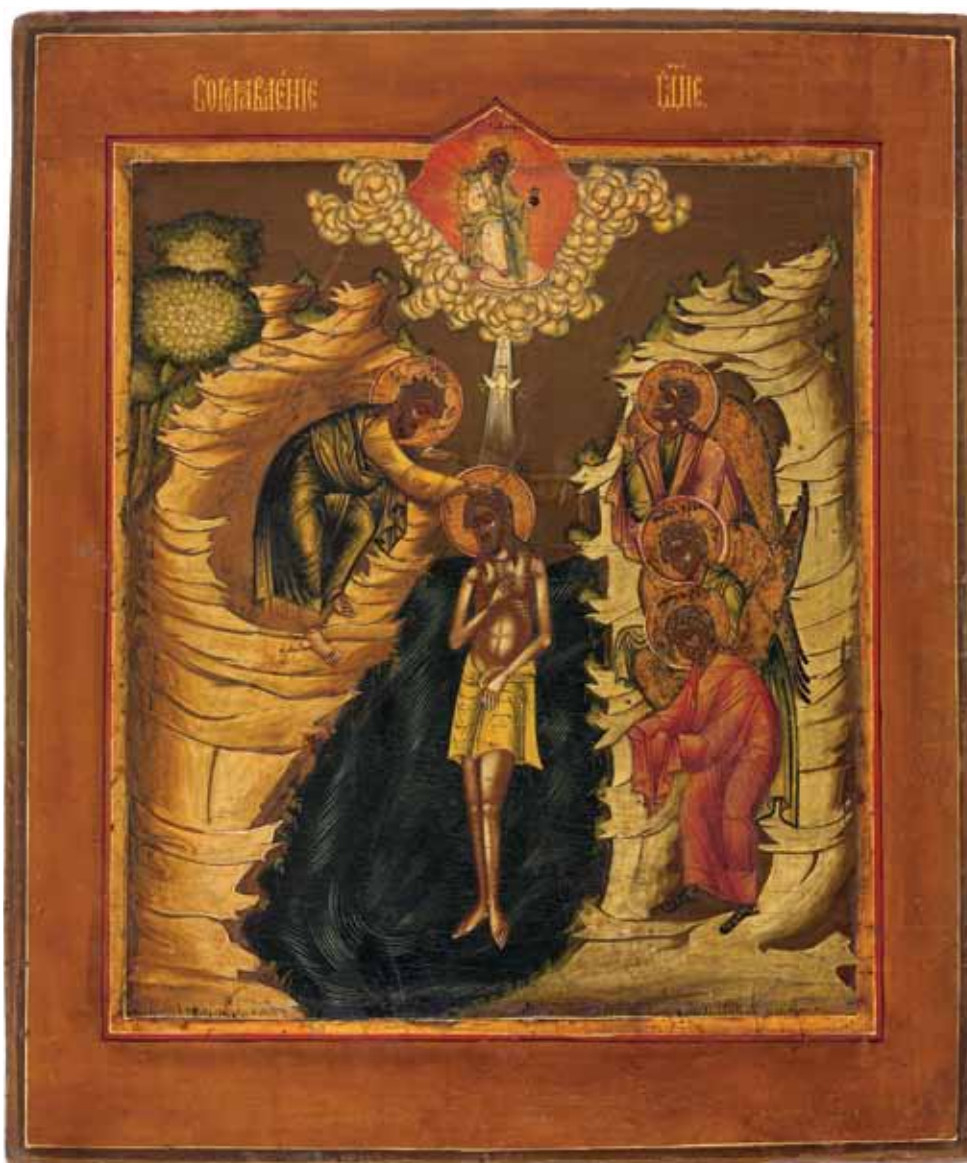
W wyobraźni zbiorowej święci pełnili funkcję pośredników pomiędzy światem widzialnym i niewidzialnym. Przyjmuje się, że w sztuce istotę owej funkcji oddaje ikonografia *Deesis*, prezentująca Bogurodnicę i Jana Chrzciciela, którzy zwracają się w gestach modlitewnych do Chrystusa. Obraz ów symbolizuje wstawiennictwo świętych za całym rodzajem ludzkim: modlitwę zanoszoną przed oblicze Zbawiciela przez kobietę, która go urodziła i mężczyznę, który był jego poprzednikiem. Jest to najbardziej uniwersalne i najszerzej rozpowszechnione wyobrażenie o charakterze modlitewnym występujące w ortodoksyjnej tradycji, które stanowiło centrum ideowe świątynnego ikonostasu, jak również było zwykle obecne wśród domowych ikon w tzw. domowym ikonostasie⁵⁹.

Parę: Maria i Jan teologia prawosławna traktuje archetypicznie – jako dopełniające się znaki kobiecości i męskości⁶⁰. Maria jest postrzegana jako pierwsza spośród rodzaju ludzkiego, a jej postać

⁵⁸ Ikona posiada bliską ikonograficznie analogię pośród ikon z kolekcji Pawła Korina (dzieło Wasilija Iwanowicza Chochłowa z 1813 r.). Valentina I. Antonova, *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, Iskusstvo, Moskwa 1966, s. 135–137, kat. nr 144, il. 132.

⁵⁹ O. Tarasov, op. cit., s. 39.

⁶⁰ P. Evdokimov, op. cit., s. 232–233.



il. 7 | fig. 7

Chrzest Chrystusa w Jordanie (Epifania)
| Baptism of Christ in the River Jordan (Epiphany), Rosja północna (?), warsztat staroobrzędowców | northern Russia (?), Old Believer workshop, XVIII w. | 18th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

stanowi prototyp ludzkiej świętości. Jej drugim „modelem” jest Jan Chrzciciel, którego wyjątkowa rola polega przede wszystkim na tym, że jest on ostatnim prorokiem Starego Testamentu, a zarazem pierwszym prorokiem – Nowego. Pojawia się w czasie, gdy dochodzi do wypełniania się Prawa i kiedy to nastaje czas łaski, a zatem łączy – podobnie jak w pewnym sensie Maria – czasy Starego i Nowego Testamentu⁶¹. Wyrazem takiego rozumienia kultu Jana Chrzciciela są utwory Skoryny, który w hymnach ku czci świętego określa go jako „większego od wszystkich

⁶¹ TY. Malaty, op. cit., s. 29; C.R. Kazmierski, op. cit., s. 9.

proroków”, bowiem gdy oni jedynie przepowiadali nadejście Chrystusa Jan „wskazał na Niego palcem”⁶². Podobnie jak Maria jest Jan Chrzciciel opiekunem i orędownikiem ludzkości, a jego ikony, jak się uważa, mają dobroczynny wpływ na świat. Za znaną dzięki ruskiemu *Chronografowi* z 1512 roku opowieść o tym, jak w 1472 roku wicher porwał z „wielkiej świątyni” w Belgradzie ikony *Deesis* z dwóch stron Zbawiciela. Wydarzenie to zostało odczytane jako opuszczenie miasta przez Marię i Jana Chrzciciela. Potraktowano je jako zapowiedź klęsk, jakie w tym czasie miały spaść na Serbię, zwłaszcza podboju kraju przez muzułmanów⁶³.

Opisywana już ikona *Hexaameronu* (il. 4), zawiera w centrum obraz zwany *Sobotą wszystkich świętych*, w którym widzimy Boga Ojca, a niżej Chrystusa Emmanuela, otoczonych przez modlące się zastępy, na czele których stoją Bogurodzica i Jan Chrzciciel. Poniżej zobaczyć można Drzewo Poznania, z dwóch stron którego ukazano Adama i Ewę oraz sceny związane z pobytem i wygnaniem prarodziców z raju; a dokoła zastępy świętych. Istnieje wyraźny związek pomiędzy parą prarodziców, a Marią i Janem z grupy *Deesis*. Drzewo Poznania oznacza tu oś ziemi, wskazuje jej centrum: w jego koronie widoczny jest wizerunek Syna Bożego, a wyżej Boga Ojca. Tak jak Adam i Ewa reprezentują pierwotną męskość i żeńskość, tak Jan i Maria są przedstawicielami dwóch płci, przedstawiając ich role po tym, jak dokonało się odnowienie ludzkości po wcieleniu. Adam i Ewa wskazują na obraz ludzkości upadłej, podczas gdy Jan i Maria – obraz ludzkości, która z tego upadku się podźwignęła.

Aspekt niebiańskiej obecności Jana Chrzciciela i Marii przed obliczami Trójcy oddaje także powstała w pierwszej połowie XIX wieku ikona *Nowotestamentowa Trójca Święta* pochodząca najprawdopodobniej z Wietki, która przedstawia współtrонujących Boga Ojca i Syna Bożego (il. 6), określona w górnym polu jako: **УБРАЗЪ ОТЕЦЕСТВО**⁶⁴. Pomiędzy Ojcem i Synem widoczna jest kula świata z symbolicznym obrazem krzyża na Golgocie, powyżej którego unosi się gołębica Ducha Świętego. Z dwóch stron tej grupy zobaczyć możemy niebiańskie zastępy (w tym anioły stróże prowadzące ludzkie dusze), a pośród nich stojących przed obliczem Trójcy – Marię i Jana, którzy reprezentują ludzkość⁶⁵.

Kontekst pojawiania się postaci Jana Chrzciciela jako pośrednika pomiędzy różnymi etapami historii i różnymi sferami bytu w ikonografii jest znacznie szerszy niż różne warianty *Deesis*. Jest on jednym z głównych bohaterów wyobrażenia *Chrztu Pańskiego*, będącego ikoną święta Epifanii⁶⁶. Na pochodzącej ze staroobrzędowego warsztatu osiemnastowiecznej ikonie⁶⁷ Jan został ukazany na wysokim brzegu rzeki, w chwili gdy unosi rękę nad głową

⁶² Franciszek Skaryna z Połocka, *Akatyst ku czci Jana...*, op. cit., s. 171.

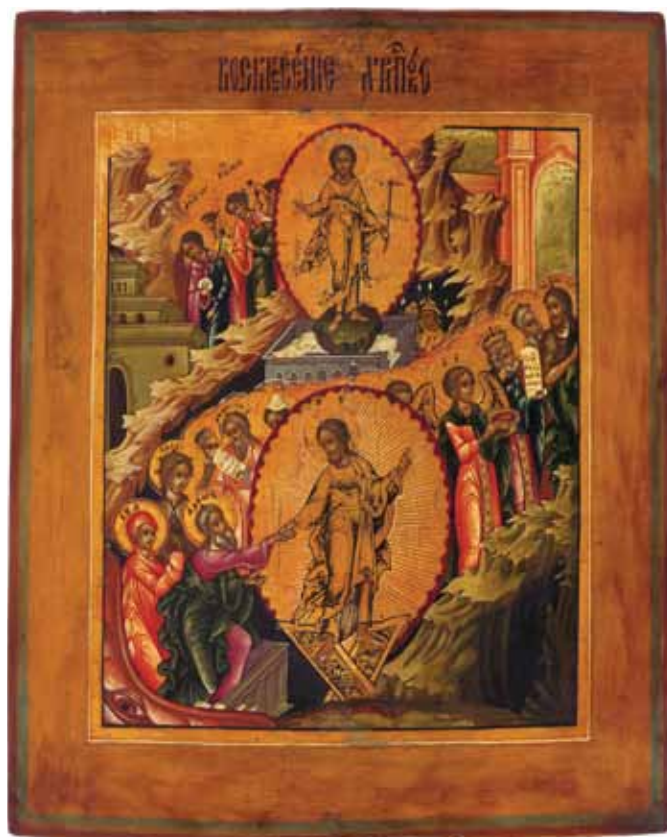
⁶³ Aleksandra Sulikowska-Gaska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 176–177; *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. Koniec XV – pervaja polovina XVI veka*, Izdatel'stvo: Hudozhestvennaja literatura, Moskva 1984, s. 414–415.

⁶⁴ Deska, szpongi, tempera, złocenia, 44,2 × 37,5 cm, nr inw. IK 386 MNW.

⁶⁵ Por. analogiczny przykład z Wietki: *Vjetkavski muzej narodnaj tvorchasci*, Bjelarus, Minsk 1999, s. 114, il. 53–54.

⁶⁶ Na temat ikonografii święta Epifanii zob. Leonid Ouspiensky, Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons*, St Vladimir's Seminary Press, New York 1999, s. 164–167.

⁶⁷ Deska, szpongi, kowczeg, tempera, złocenia, 33,3 × 27,7 cm, nr inw. IK 180 MNW. Zob. Aleksandra Sulikowska-Gaska, *Tematy propagandowe w sztuce staroobrzędowców [w:] Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej „Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku”, 17–19 VI 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, red. Marcin Olejnik, Joanna Tomalska, Muzeum Zamek Górków w Szamotułach, Szamotuły 2008, s. 71. Szamotulskie Zeszyty Muzealne, 2; Muzeum Narodowe w Warszawie. *Arcydzieła...*, op. cit., il. s. 71.



Jezusa, obnażonego i stojącego w Jordanie (il. 7). Na przeciwnym brzegu ukazani zostali aniołowie, dwaj pierwsi zgięci w pokłonie mają dłonie zasłonięte tkaniną. Trzeci podnosi twarz ku górze, spogląda na Pana Zastępów, który posyła gołębicę Ducha Świętego ku Chrystusowi. Anioł ów podnosi dłoń z palcami złożonymi do „starowerskiego” znaku czynienia krzyża. Ikona ma bardzo szczególną formę plastyczną, wyraźnie zaakcentowano tu brzegi rzeki, które wydają się poszarpane, a których jasne barwy kontrastują z ciemnym błękitem wód Jordanu. Ciała postaci są rozjaśnione blaskiem, który nie posiada jednolitego źródła. Występuje tu również wyraźny kontrast pomiędzy niemal nagą postacią Jezusa, który stoi wyprostowany w rzece, a pochylonym nad nim Janem, którego ciało wydaje się skrzycone w ruchu: można widzieć tu kontrast pomiędzy „bożym szaleństwem” Jana Chrzciciela a ofiarą Zbawiciela⁶⁸.

W szczególności sposób rolę Jana Chrzciciela ukazują również ikony *Zmartwychwstania Chrystusa* oraz *Pokrowu*. Typową redakcją ikonograficzną pierwszego tematu w sztuce XVII–XIX wieku jest zestawienie dwóch przedstawień: *Powstania*

il. 8 | fig. 8

Zmartwychwstanie Chrystusa (Zstąpienie Chrystusa do Otchłani)
| *Christ's Resurrection (Christ's Descent into Limbo)*, Rosja | Russia, XIX w. | 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 9 | fig. 9

Pokrow (Opieka Matki Boskiej) | Pokrov (Intercession of the Theotokos), Rosja | Russia, XIX w. | 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

z *Grobu* i *Zstąpienia do Otchłani*⁶⁹. Pierwszy z nich, wedle redakcji zachodniej prezentuje Jezusa zmartwychwstałego stojącego nad pustym grobem; drugi – wyprowadzenie Adama i Ewy oraz innych sprawiedliwych, w tym Jana, z Otchłani. Na dziewiętnastowiecznej ikonie rosyjskiej⁷⁰ z dwoma wizerunkami Chrystusa, którego otacza świetlista mandorla, Jan Chrzciciel ukazany jest na czele pochodu sprawiedliwych, którzy opuszczają Otchłań, zmierzając do bram raju (il. 8). Grupa ta podpisana jest jako *ΛΗΚ ΠΡΟΚΟΒΞ*. Jan odziany jest tutaj w zwierzęce futro i płaszcz, a idąc ku górze, w stronę raju, odwraca się do tyłu, spoglądając na tych, których wyprowadza z Otchłani (w tej grupie widoczni są Daniel i Jeremiasz). Wyobrażenie można interpretować w kontekście apokryficznej Ewangelii Nikodema, gdzie Jan Chrzciciel opisany jest jako „ktoś jakby pustelnik”, przybywający uprzedzając Jezusa do Otchłani z nowiną dla ludzi tam przebywających, którym głosi: „I teraz idę, uprzedzając Go i zstąpiłem, aby wam zwiastować, że wkrótce nawiedzi nas sam Wschód, Syn Boży, który przybywa z wysokości do nas, którzy przebywamy w ciemnościach i w cieniu śmierci”⁷¹.

Na podobnie datowanej ikonie *Pokrowu* (il. 9)⁷², ilustrującą cud, który miał się wydarzyć w świątyni w Blachernach w X wieku⁷³ – zobaczyć można Bogurodzicę trzymającą tkaninę i zwracającą się w gęście modlitewnym do Chrystusa w niebie. Za nią widoczne są zastępy towarzyszących jej świętych, wśród których wyraźnie wyróżniono dwie postaci prowadzących konwersację: Jana Chrzciciela i Jana Teologa. Jan Chrzciciel ubrany jest w charakterystyczną dla siebie odzież z futra zwierzęcego, jego ciało jest ascetyczne, a włosy rozrzucone w nieładzie, podczas gdy jego imiennik – autor *Apokalipsy* ukazany jest w szacie apostoła – chitonie i himationie, ma krótkie, utrefione włosy i dość długą, spiczastą brodę. Poprzednik trzyma zwój z tekstem: *Ϟ ΑΓΓΗϞΞ ΕΞΗ ΕΖΕΜΛΑΗ ΓΡΕΧΗ ΜΗΡΑ Ϟ*. W tle widoczna jest kopułowa świątynia z dzwonnica. W centrum niższego rejestru ukazano Romana Melodosa na ambonie z księgą w dłoni. Po prawej stronie stoi Andrzej Jurodiwy pokazujący uczniowi Epifaniuszowi scenę z górnej partii ikony. Ponadto, w prawym dolnym rogu, wyobrażono objawienie Bogurodzicy Romanowi Melodosowi, w której obdarza go ona darem słowa, co symbolicznie przedstawiono poprzez gest wkładania przez Marię śpiącemu Romanowi zwoju do ust. Po lewej stronie dolnego rejestru ikony widoczni są patriarcha Konstantynopola – Tarasjusz w otoczeniu hierarchów, cesarz Leon pod baldachimem i cesarzowa Zoe na galerii. Opisywana ikona różni się od najczęściej spotykanych wariantów *Pokrowu* kilkoma elementami, ale najważniejszym z nich jest obraz Jana Chrzciciela, umieszczony w centrum kompozycyjnym, a zarazem ideowym ikony, który – zgodnie z treścią opowieści o cudzie w Blachernach – wskazuje na ważność tej postaci jako orędownika ludzkości⁷⁴.

Relikwie

Dla ikonografii ortodoksyjnej problem przedstawień zmarłych należał do najtrudniejszych, mimo to na ikonach męczenników pojawiały się wyobrażenia ciała poddanego mękom, zabijanego, czy takiego, które właśnie zostało uśmiercone. Temat ten jest obecny na ikonie

⁶⁹ L. Ouspensky, V. Lossky, op. cit., s. 185–188.

⁷⁰ Deska, tempera, złocenia, 33,5 × 26,5 cm, nr inw. IK 69 MNW.

⁷¹ *Ewangelia Nikodema* [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu...*, op. cit., s. 655 (III, 18, 3).

⁷² Deska, tempera, złocenia, 31,5 × 27 cm, nr inw. IK 289 MNW.

⁷³ Neil K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, E.J. Brill, Leiden 1986, s. 126–127; Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, St Vladimir's Seminary Press, New York 1966, s. 203–204.

⁷⁴ N.K. Moran, op. cit., s. 126.



il. 10 | fig. 10

Głowa świętego Jana Chrzciciela | Head of Saint John the Baptist, Rosja, warsztat prawosławny | Russia, Orthodox workshop, 2. poł. XIX w. | 2nd half of 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

Hexaameronu, na której wtorek jest zilustrowany przez *Obcięcie głowy Janowi Chrzcicielowi* (il. 4). Widzimy tu moment, w którym jego oprawca wykonuje zamach nad głową świętego. Na drugim planie, w galeriach – widoczne są postaci: po lewej stronie – Herod i Herodiada; po prawej – Jan. Oczekujący na śmierć święty jest zgięty wpół, poniżej niego widoczne jest duże naczynie. Powyżej przedstawienia znajduje się napis: **ѢКНОВЕНІЕ ГЛАВЫ СЪ ІВАНА ПРѢ**. Osiemnastowieczna prowincjonalna ikona ukazuje Jana w scenie jego śmierci dwukrotnie (il. 5): gdy czeka aż na jego głowę spadnie miecz i kiedy jego ciało leży już głowy pozbawione. Widzimy tu ciało zmarłego, a faktycznie relikwii Jana; obok znajduje się wyobrażenie żołnierza, który wręcza misę córce Herodiady. Podobne ujęcie znane jest z pochodzącej

z przełomu XVIII i XIX wieku ikonie ze staroobrzędowego warsztatu w Wietce⁷⁵. W obu przypadkach uwagi jest warte wyobrażenie ciała bez głowy leżącego na pierwszym planie, w którym widoczna jest pozbawiona głowy szyja i wyciekająca z niej struga krwi. Nieco inaczej ostatnie chwile świętego ujęto na ikonie z Torek, gdzie jego żywot ilustrują dwa powiązane ze sobą zdarzenia (il. 3). Pokazano tu Jana stojącego przed tronuującym Herodem i Herodiadą. Powyżej przedstawienia umieszczono napis: *ѢТЫ НВѦ ВЕЛНУДѢ ГЕРОДА ЗА НЕДОТОАШЕ ЕМО НМѢТН ЖЕНѢ БРАТА СВОЕГО ФНЛНППА*. Druga scena ukazuje kata, który podaje młodej, strojnie ubranej kobiecie głowę długowłosego mężczyzny. Obrazowi, któremu towarzyszy napis: *ПОВЕЛѢ ГЕРОДѢ ІВАННА ѢСѢКНѢТ НМ* [...] bliskie są siedemnastowieczne przedstawienia z cerkwi w Odrzechowej⁷⁶ i Weremieniu⁷⁷.

Do najrzadziej spotykanych przedstawień odnoszących się do śmierci Jana Chrzciciela należą wyobrażenia jego relikwii. Na dziewiętnastowiecznej ikonie zobaczyć można samą tylko głowę świętego, która spoczywa na misie (il. 10). Oczy Jana są zamknięte, włosy i broda osłaniają brzegi naczynia. W lewym górnym rogu ukazano Pana Zastępów, zwracającego się ku głowie z gestem błogosławieństwa. W tle widoczny jest napis: *ГЛАВА ѢТАГВ ПРО ІВАННА ПРЕД*. Zgodnie z konwencją popularnego malarstwa dziewiętnastowiecznego „realistycznie” przedstawiono tu głowę świętego, która wyraźnie kontrastuje z dekoracyjnym ornamentalnym tłem. Ikona nawiązuje do źródeł apokryficznych, wspominających o tym, że jeden z uczniów Jana, Acholios, wyprosił od Heroda głowę świętego, „a gdy ją otrzymał, włożył drogocenną głowę do nowej urny, w której nic jeszcze nie było złożone”. Zabrało ją sześciu uczniów do Emezy, a tam „znalazłszy pewną jaskinię ukryli w niej urnę [...]”. I zamieszkało tam owych sześciu uczniów jego aż do dnia swojej śmierci⁷⁸.

Źródłem ikonografii głowy Jana Chrzciciela są ikony świętego trzymającego ją jako swoisty atrybut⁷⁹, które można wiązać z przedstawieniami odnoszącymi się do śmierci Jana, gdzie ciało i głowa są rozdzielone: np. w klemie szesnastowiecznej ikony z Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej widzimy kata z mieczem o ostrzu podniesionym ku górze. Obok stoi Jan, który w dłoniach trzyma swoją – obciętą już – głowę. Z ciała tryska krew, a oczy świętego są zamknięte⁸⁰. Natomiast na siedemnastowiecznej ikonie z Weremienia, tę głowę (również o zamkniętych oczach) za włosy trzyma kat⁸¹. Na wszystkich tego rodzaju wyobrażeniach głowa posiada rysy twarzy właściwe Janowi, ale jej oczy są zamknięte, co wskazuje na fakt, że jest on zmarły, a zatem odbiorca-wierny nie może nawiązać z głową kontaktu wzrokowego.

O głowie Poprzednika legendy wspominają wielokrotnie jako o swoistym, osobnym, samoistnym bycie. Wedle *Żywota Jana* gdy Herodiada groziła Janowi: „Z pewnością umrzesz z mojej ręki i włożę włosy twojej głowy do poduszki, na której będę kładła mą głowę z Herodem, i pogrzebię twoją głowę w miejscu, gdzie się obmywam, jak zażyję uciechy z królem”, Jan odpowiada jej: „Pan pozwoli ci zabić mnie, ale mojej głowy nie zobaczysz. Ona zostanie po mnie

⁷⁵ Wietkowskie Muzeum Sztuki Ludowej. *Vjetkawski muzej...*, op. cit., s. 119, il. 89–90.

⁷⁶ Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Zob. Barbara Dąb-Kalinowska, *Ikony*, Białystok, Olszanica 2008, s. 109; zob. też M. Branicka, op. cit., s. 24–44.

⁷⁷ Muzeum Historyczne w Sanoku. Zob. B. Dąb-Kalinowska, *Ikony*, op. cit., s. 111.

⁷⁸ *Świadectwo...*, op. cit., s. 587.

⁷⁹ A. Weyl Carr, op. cit., s. 161.

⁸⁰ Romuald Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991, s. 36, il. 42.

⁸¹ Ibidem, s. 39, il. 94; zob. też B. Dąb-Kalinowska, *Ikony*, op. cit., s. 111.

i będzie ogłaszać twoją nieprawość i wstyd całemu światu”⁸². To samo źródło podaje, że kiedy ciało Jana zostało pochowane w Sebaście, w pobliżu grobu proroka Elizeusza, głowa w dalszym ciągu „unosila się [...] nad Jerozolimą i trzy lata wołała”, obwieszczając o niegodziwości Heroda, „a następnie oddalała się na cały świat wołając i oznajmiając straszliwą zbrodnię Heroda”, i dopiero po piętnastu latach „przestała obwieszczać” i została pogrzebana w mieście Homs⁸³.

Legendy o translacjach głowy wspominają o licznych trudnościach, jakie towarzyszyły sprowadzeniu relikwii do Konstantynopola. W IV wieku dowiedziono ją w okolice Chalcedonu, gdzie muły ciągnące wóz zatrzymały się i chociaż „woźnica okrutnie ciął je batem”, nie chciały jechać dalej. Uznano to za tak niezwykle i znaczące, że pozostawiono głowę we wsi Kosilaosa. Stamtąd dopiero, mimo sprzeciwu opiekunki miejsca – należącej do sekty macedonian dziewicy Matrony – zabral ją cesarz Teodozjusz: „w purpurową szatę owinąwszy szkatułę, w której spoczywała relikwia”, i złożył na przedmieściu Konstantynopola w specjalnie wzniesionej „wielkiej i przepięknej świątyni”⁸⁴. Zwraca uwagę fakt, że w przeniesieniu relikwii aktywnie bierze udział sam władca, który jest siłą sprawczą i uczestnikiem ceremonii. Drugim ważnym wątkiem jest kwestia konfesji: legenda wspomina o należącej do sekty macedonian strażnicze relikwii – Matronie oraz niejakim Wincentym. Był to jej „współwierca, który tak samo jak ona otaczał opieką urnę z głową proroka i przy niej odprawiał nabożeństwa”. Człowiek ten porzucił jednak swoją wiarę, bowiem „w końcu jawnie podjął decyzję, że jeśli święty Jan Chrzciciel zechce pójść za cesarzem, to i on nie zwlekając przystąpi do wspólnoty, do której należy władca”⁸⁵. Święty jest tu więc traktowany jako przewodnik. Ktoś, za kim powinni dążyć wierni, nie tylko wtedy, gdy żyje, ale również po jego śmierci. Wszystkie źródła podkreślają przy tym, że mimo rozczłonkowania, moc jego relikwii pozostaje niezmienna⁸⁶.

Zapowiedź Paruzji

Śmierć Jana może być rozumiana jako prefiguracja ofiary Baranka⁸⁷. Święty zapowiada ją jeszcze za życia, wiążąc siebie z ofiarą Zbawiciela: „Moja głowa zostanie ścięta i pokazana na misie, ale Chrystus zostanie powieszony na krzyżu, aby mógł oczyścić wszystkich”⁸⁸. Okoliczności śmierci Poprzednika są przy tym o tyle szczególne, że stanowi ona następstwo jego sprzeciwu wobec cielesnej nieczystości Heroda. Choć sam Herod w opowieściach i ikonach prezentowany jest bardziej jako ofiara podstępów dwu kobiet – matki i córki, które wiedą go do zguby, co zresztą z punktu widzenia tradycji ortodoksyjnej było traktowane jako swoista norma kobiecego postępowania⁸⁹. Można powiedzieć, że w tym przypadku zarówno Herod, jak i przestrzegający go przed upadkiem Jan stają się ofiarami kobiet.

⁸² *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, op. cit., s. 603.

⁸³ Ibidem, s. 606–607.

⁸⁴ Hermiasz Sozomen, *Historia Kościoła*, z języka greckiego przeł. Stefan Kazikowski, wstęp Zygmunt Zieliński, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1980, s. 501.

⁸⁵ Ibidem, s. 501–502.

⁸⁶ Sergej A. Ivanov, *Blagochestivoje raschlenenie. Paradoks pochitanija moshhej v vizantijskoj agiografii* [w:] *Vostochnohristianskie relikvii*, op. cit., s. 123.

⁸⁷ A. Weyl Carr, op. cit., s. 161–162.

⁸⁸ *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, op. cit., s. 605.

⁸⁹ Valerie A. Kivelson, *Sexuality and Gender in Early Modern Russian Orthodoxy. Sin and Virtue in Cultural Context* [w:] *Letters from Heaven. Popular Religion in Russia and Ukraine*, ed. by John-Paul Himka, Andyi Zayarnyuk, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 2006, s. 101–102.

Jeżeli losy Jana są przez bizantyjską literaturę traktowane jako ciąg zapowiedzi prowadzących do objawienia o Zmartwychwstaniu, pogrzeb jego głowy jest zestawiany z wędrówką do Hadesu, aby tam zapowiadać nadejście Zbawiciela i powszechne zbawienie ludzkości⁹⁰. Wizerunek Jana jest obrazem, który w pewien sposób zapowiada nadejście kresu dziejów. Słowa umieszczane na jego zwoju („Pokajajcie się...”, **il. 1-3, 5**) korespondują z pouczeniem, jakie miał wygłosić jeszcze w więzieniu, gdy oczekiwał śmierci: „Niechaj ludzki strach nie oddziela was od Chrystusa. Przyjmijcie śmierć i nie zapierajcie się Chrystusa. Wyjdźcie z miast i strzeżcie swoją wiarę. Wyzbądźcie się bogactwa i Jego tylko miłujcie. Pozwólcie się uderzyć z Jego powodu i nie uderzajcie”⁹¹.

Zdania te są bliskie ideologii staroobrzędostwa z jej przekonaniem o konieczności porzucenia tego świata i ucieczki od niego, a przede wszystkim zwrócenia się ku wiecznej perspektywie. Z punktu widzenia „starego prawosławia” nie bez znaczenia jest również fakt, że Jan Chrzciiciel jest świętym – prorokiem „na granicy czasów”, a zarazem jest ascetą i „szaleńcem bożym”, który rezygnuje ze wszystkiego, co ziemskie i zmysłowe⁹². Dlatego też obraz Jana Chrzciiciela jako anioła pojawia się w kontekście rajszych zwierząt i roślin, jak na dziewiętnastowiecznej ikonie z Palechu ze zbiorów Pawła Korina⁹³. We wszystkich wydarzeniach związanych z Janem oraz jego ziemskimi szczątkami istotną rolę odgrywa „łaska boża”, czego najlepszym przykładem jest niebiańska interwencja, która była przyczyną odnalezienia głowy w IV wieku. Stało się to bowiem, jak pisał Hermiasz Sozomen „czy to zrządzeniem Boga samego, czy też za natchnieniem zesłanym przez samego proroka Jana Chrzciiciela”⁹⁴. Obecność relikwii uświęca miejsca, w których się one znajdują. Ciało, ziemskie szczątki znajdują się niejako poza czasem, a ich istnienie stanowi szczególny znak nieba. Choć bowiem są one dostępne dla ludzi, należą do sfery bytowania zmarłych, a zarazem stanowią obraz ciała w przyszłości, ciała nienaruszonego i w tej formie zachowanego, oczekującego Paruzji.

Przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie ikony związane z osobą Jana Chrzciiciela są reprezentatywne dla tendencji artystycznych XVII–XIX wieku i ukazują ówczesny sposób myślenia o tym świętym, ale i świętych w ogóle. Przedstawienia zmarłego, czy też wyobrażenia relikwii wpisują się w szczególną kategorię ikonograficzną pojawiającą się w XV–XVI wieku na marginesie wyobrażeń hagiograficznych, kiedy to cielesność świętego staje się centralnym tematem coraz bardziej narracyjnie rozbudowanych wyobrażeń. W sztuce XVII–XIX wieku miały one już jednak swoje własne, odrębne znaczenie. Mimo zmian religijności rosyjskiej, które następowały w tym okresie, kult Jana Chrzciiciela pozostał bardzo tradycyjny, odnoszący się do dawnych kategorii religijnych. Obecne w nim aktualne elementy miały przede wszystkim wydźwięk eschatologiczny, wynikały z oczekiwania na zbliżający się koniec świata i przekonania o roli, jaką w czasie Paruzji będą miały do odegrania relikwie świętych, a także ich wstawiennictwo. Relikwie Jana, a zwłaszcza jego głowa – tak jak on sam poprzedzał Jezusa przed jego publicznym wystąpieniem w Palestynie – miały być „głosem wołającego” przed nadejściem Mesjasza u końca dziejów.

⁹⁰ A. Weyl Carr, op. cit., s. 162–164.

⁹¹ *Świadectwo...*, op. cit., s. 584.

⁹² C.R. Kazmierski, op. cit., s. 9.

⁹³ V.I. Antonova, op. cit., s. 137–138, kat. nr 116, il. 136.

⁹⁴ H. Sozomen, op. cit., s. 501.