

Anna Siemieniec

ORCID 0000-0002-9889-5177

Uniwersytet Warszawski

## Przedstawienia dzieci w ikonografii witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego\*

**Słowa kluczowe:** Adam Stalony-Dobrzański, witraże, ikonografia, sztuka cerkiewna

Adam Stalony-Dobrzański to prawosławny artysta żyjący w latach 1904–1985<sup>1</sup>, który istotnie wpłynął na obraz sztuki cerkiewnej drugiej połowy XX wieku w Polsce, przyczyniając się do renesansu ikonografii bizantyńsko-ruskiej. Upowszechniał formę witraża jako elementu wystroju wnętrza cerkwi, czym poszerzył tradycję sztuki chrześcijańskiego Wschodu – w materii szkła i ołowiu odnajdując medium do wyrażenia tajemnicy ikony. Jest on autorem co najmniej 344 kompozycji witrażowych wykonanych dla świątyń prawosławnych, katolickich i protestanckiej.

Artysta zagłębiał się w wielowiekowe dziedzictwo chrześcijaństwa wyrażone w sztuce, liturgii i teologii, dla którego zwornikiem jest Pismo Święte i Tradycja Kościoła, by dotrzeć do jego źródeł. Wyrażał je następnie w swojej artystycznej wizji, zwłaszcza w witrażach. Głównym ikonograficznym źródłem twórczości witrażowej Stalony-Dobrzańskiego jest tradycja wczesnochrześcijańska i bizantyńsko-ruska, którą artysta oryginalnie przetwarza w szkłe i ołowiu, łącząc z elementami ikono-

---

\* W niniejszym artykule przedstawiam wyniki badań nad sztuką witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego, które przeprowadziłam w ramach pracy nad rozprawą doktorską pt. *Światło ze Wschodu – światło z Zachodu. Sztuka witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego*, realizowaną na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem ks. bp. prof. Michała Janochy oraz ks. dr. Henryka Paprockiego.

<sup>1</sup> E. Dwornik-Gutowska, *Stalony-Dobrzański*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 41, Warszawa-Kraków 2002, s. 497–499. Powyższa nota biograficzna stanowi najobszerniejsze źródło informacji na temat życia i twórczości artysty. Nad pełną dokumentacją oraz analizą wykonanych przez niego witraży pracuje autorka niniejszego artykułu, przygotowująca rozprawę doktorską. Dokumentacją twórczości Stalony-Dobrzańskiego oraz popularyzacją jego sztuki zajmuje się wnuk artysty, Jan Pawlicki (w literaturze występujący również jako Jan Stalony-Dobrzański), który jest autorem strony internetowej poświęconej artyście: <<http://stalony-dobrzanski.info/>> [15.09.2020].

grafii zachodnioeuropejskiej, w zależności od potrzeb obrządku świątyni, do której przeznaczone jest przeszklenie.

Zdając sobie sprawę, iż zawarty w witrażach program ikonograficzny powinien być przejrzysty dla wiernych i odpowiadać na ich religijne potrzeby, z wyczuwaniem dopasowywał go do tradycji danego obrządku, biorąc pod uwagę zarówno kult lokalny, jak i specyfikę samej świątyni. We wnętrzach katolickich czy protestanckim elementy wschodniej ikonografii wycisza, by uwypuklić je w świątyniach prawosławnych. Sam artysta stwierdza: „[...] jeżeli ja będę wiedział, czy to jest kościół prawosławny, czy ewangelicki, czy rzymskokatolicki; jeżeli będę wiedział, co się tam odbywa i jakie są wymagania liturgii, to nie zrobię czegoś, co by tylko szokowało, ale coś, co będzie człowieka angażowało”<sup>2</sup>.

W mnogości tematów ikonograficznych występujących w witrażach Stalony-Dobrzańskiego – odwołujących się do wielowiekowej tradycji sztuki chrześcijańskiej – pojawiają się także przedstawienia dzieci. Są nimi sceny ukazujące dziecięstwo Jezusa i Maryi takie jak *Wprowadzenie Bogurodzicy do świątyni* czy *Narodzenie Chrystusa*, przedstawienia Św. Zofii z Wiarą, Nadzieją i Miłością, wyobrażenie *Anioła Stróża prowadzącego dziecko* czy też *Chrystusa błogosławiącego dzieci*. Swojego rodzaju *novum* ikonograficzne stanowią przedstawienia dzieci jako *Nieznanych świętych naszego czasu*. W witrażach odnajdujemy także wizerunki Hiacynty, Franciszka i Łucji – trojga dzieci, które były świadkami objawień maryjnych w Fatimie, uznawanych przez Kościół katolicki.

### Wprowadzenie Bogurodzicy do świątyni

Znana z apokryfów scena *Wprowadzenia Bogurodzicy do świątyni* opisuje moment oddania trzyletniej Marii przez rodziców – Joachima i Annę – na kilkuletnią służbę do świątyni jerozolimskiej i ma swój formalno-ideowy związek z *Ofiarowaniem Chrystusa*. Scena odbywa się we wnętrzu świątyni jerozolimskiej, często z przewieszonym u góry czerwonym *welum*. W centrum kompozycji ukazana jest mała Maria w ciemnoniebieskim maforionie. Za nią stoją rodzice, wykonujący gest prezentacji, a także córki hebrajskie. Wszyscy razem tworzą procesyjny orszak prowadzący ku kapłanowi Zachariaszowi, który stoi w bramie-portyku lub też pod cyborium typu chrześcijańskiego. Czasem pojawia się motyw stopni lub schodów<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Współczesna sztuka sakralna*, „Słowo Powszechne”, nr 306–308, 1974, s. 4.

<sup>3</sup> M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej: problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 169–170.

W witrażach Stalony-Dobrzańskiego temat *Wprowadzenia Bogurodzicy do świątyni* pojawiał się po raz pierwszy w kwaterze witraża północnego ramienia transeptu cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku (1954) [il. 1]. Wyjątkowo w tej realizacji święci Joachim i Anna oddzieleni zostali od córki i kapłana elementami architektury świątyni jerozolimskiej. Rodzice Bogurodzicy spoglądając na siebie trzymają się za ręce, natomiast Maria podąża wraz z Zachariaszem w kierunku przez niego wskazywanym dłonią. Stopnie, po których wchodzi do świątyni, zastąpione zostały pasmem inskrypcji.

Pewnej analogii kompozycyjnej wobec powyższego układu, szczególnie w postaciach Marii i Zachariasza, można dopatrzeć się w kwaterze centralnego witraża sanktuarium katedry prawosławnej pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy we Wrocławiu (1991). W spójności z gródecką kompozycją Maria podąża w kierunku wskazanym przez Zachariasza, wstępując po stopniu skonstruowanym z pasma inskrypcji. Jednakże w odróżnieniu od niej, święci Joachim i Anna stoją bezpośrednio za Marią, gestem dłoni przekazując córkę pod opiekę kapłana, ukazanego na tle kolumnowego portyku, symbolizującego wnętrze świątyni jerozolimskiej.

Odmienny układ prezentuje kompozycja wypełniająca jedną z kwater przeszklenia w Kaplicy Matki Bożej Częstochowskiej bazyliki pw. św. Jakuba i św. Agnieszki w Nysie (1964). Została ona scentralizowana poprzez odwrócenie postaci Zachariasza ku osi środkowej. Stojący na tle baldachimu kapłan spogląda z czułością na malutką Bogurodnicę, która wkłada dłonie w jego ręce. Z kolei Joachim i Anna lekko pochylając się nad córką, gestem dłoni oddają ją pod opiekę kapłana.

Układ ten został powtórzony w jednym z witraży kościoła w Tenczynku (1970). Od nyskiej kompozycji różni go gest Marii i Zachariasza, wyciągających ku sobie ręce, a także *welum* rozpięte nad kolumnami, umiejscowionymi w tle Zachariasza. Dodatkowo elementami rozwijającymi ikonografię są umieszczona na kolumnie gwiazda Dawida z literą M w tondzie – odnoszące się do Maryi, drzewo z gniazdem oraz dwoma gołębiami – które wedle Prawa Mojżeszowego składane były w ofierze Bogu oraz tablice dekalogu, kwiat i dzban.

## Narodzenie Chrystusa

Jednym z najczęściej pojawiających się tematów w witrażach Stalony-Dobrzańskiego jest scena *Narodzenia Chrystusa*. Na tle pozostałych szczególnie wyraźnie ukazuje ona wzajemne przenikanie się wschodniej i zachodniej tradycji ikonograficznej. Rdzeniem ideowym i kompozycyjnym *Narodzenia Chrystusa* we wschodniej tradycji jest skalista góra, która zajmuje znaczną część przedstawienia. Pośrodku niej umiejscowiona jest czarna grota – jaskinia wraz z Dzieciątkiem, owiniętym

w pieluszki i leżącym w żłóbku. Przed Grotą Narodzenia, na czerwonym posłaniu spoczywa Bogurodzica, odziana w maforion. Nad żłóbkiem stoją dwa zwierzęta – wół i osioł – wedle niektórych interpretacji będące figurą Żydów oraz pogan. Przy górnej krawędzi kompozycji, z hemisfery niebios wyłania się promień, który niżej rozszczepia się na trzy promienie – obrazując epifanię Trójcy Świętej.

Ponieważ w kanonicznej ikonie *Narodzenia Chrystusa* spotykają się synchronicznie różne wątki biblijne, w dolnej części kompozycji pojawia się także św. Józef. Zwykle ukazany jako starzec, odziany w płaszcz, siedzi z boku podpierając głowę dłonią, pogrążony we własnych myślach. Przed nim stoi pasterz, ubrany często w zwierzęce skóry, który prowadzi dialog ze św. Józefem. Drugą sceną w dolnej części kompozycji jest *Kąpiel nowonarodzonego Dzieciątka*, natomiast w górnej części przedstawienia ukazywani są aniołowie, magowie i pasterze<sup>4</sup>.

Począwszy od okresu włoskiego trecenta, bizantyńsko-romański schemat *Narodzenia Chrystusa* zaczął podlegać stopniowym przekształceniom. Wyodrębniły się wówczas samodzielne tematy, takie jak np. *Adoracja Dzieciątka*. Pod wpływem św. Franciszka, który w Greccio zbudował pierwszy żłóbek, w ikonografii zachodniej skalna Grota Narodzenia przemienia się w drewnianą stajenkę – z której później powstanie szopka bożonarodzeniowa<sup>5</sup>.

Najbardziej czytelne odwołania do wschodniej tradycji ikonograficznej *Bożego Narodzenia* w witrażach Stalony-Dobrzańskiego obrazuje kwaterna z witraża w północnym ramieniu transeptu cerkwi w Gródku (1954) [il. 2]. Jednocześnie zauważyć w niej można pewne rozwiązania znane ze sztuki zachodnioeuropejskiej. Na tle skalistej góry z ciemną, granatową Grotą Narodzenia, na purpurowym – królewskim posłaniu spoczywa Bogurodzica. Prawą rękę wyciąga ku małeńkiemu Chrystusowi, który, owinięty w białe pieluszki – jak w grobowy całun – leży w żłóbku przypominającym sarkofag. Takie zwrócenie się Maryi w kierunku Jezusa związane jest raczej z zachodnim sposobem obrazowania tematu. W sztuce ikony Bogurodzica zazwyczaj odwraca głowę od Dzieciątka Jezus, przelękniona swym boskim macierzyństwem. Poniżej siedzi św. Józef i podpira głowę ręką, zatroskany tym wydarzeniem. Nad Chrystusem świeci gwiazda betlejemaska, zwiastująca narodzenie Syna Bożego. Analogicznie do malarstwa ikonowego, w witrażu zauważyć można rytmizację grup postaciowych – trzech aniołów, którym poniżej odpowiada grupa trzech magów, a także dwóch pasterzy, z którymi kompozycyjnie korespondują wół i osioł zagląający do żłóbka. Zapewne z braku miejsca na kwaterze Stalo-

<sup>4</sup> Ibidem, s. 224–225.

<sup>5</sup> P. Wilhelm, *Geburt Christi*, [w:] *Lexicon der christlichen ikonographie*, t. 2, red. O. Holl, Rzym–Freiburg–Bazylea–Wiedeń, 1970, szp. 86–120; M. Janocha, op. cit., s. 215–229.

ny-Dobrzański pominął sceny tradycyjnie lokowane u dołu – *Kąpiel nowonarodzonego Dzieciątka*, czy też *Kuszenie św. Józefa* przez diabła<sup>6</sup>.

Kolejne kompozycje – w szczególności w układzie centralnych postaci – Dzieciątka Jezus, Marii i Józefa, wyraźnie nawiązywać będą do zachodnich wzorców. Jednakże pomimo odstąpienia od wschodniego kanonu *Narodzenia Chrystusa*, artysta nigdy nie wprowadził do kompozycji drewnianej szopki – tak charakterystycznej dla zachodniej ikonografii.

Pierwszym przykładem jest kwatera z witraża Matki Bożej Fatimskiej kościoła w Stalowej Woli-Rozwadowie (1955). Dzieciątko Jezus złożone jest w jasnym, promieniejącym świetle żłobie. Nad nim klęczy Maryja, składając dłonie, czule wpatruje się w nowonarodzonego Syna. Jej długie, rozpuszczone włosy mają nierzeczywisty, niebieski kolor. Jest to jeden z nielicznych wizerunków Bogurodzicy, w którym jej głowy nie okrywa maforion, co jest wyraźnym odejściem od wschodniej konwencji. Po drugiej stronie Dzieciątka, nieco niżej, siedzi Józef podpierający się laską. W układzie jego ciała oraz zasmuconym spojrzeniu można dopatrzeć się typu osobowości określonej we wschodniej tradycji. Pomimo dominacji zachodniego układu ikonograficznego, w kompozycji można odnaleźć także wschodnie elementy, jakimi są: nimb krzyżowy otaczający głowę Chrystusa, wół i osioł pochylający się nad żłobem, aniołowie ujęci w syntetyczną grupę oraz snop światła betlejemskiej gwiazdy, spływający ku Dzieciątku Jezus.

Opisany schemat, z pewnymi oryginalnymi rozwiązaniami, będzie powtarzany przez Stalony-Dobrzańskiego we wnętrzach kościołów katolickich. W każdej z kolejnych wersji pojawi się tendencja do centralizacji kompozycji wokół Dzieciątka, podkreślona symetrycznym ujęciem postaci Marii i Józefa, a także wertykalną osią symetrii wyznaczoną przez snop światła bijący od betlejemskiej gwiazdy.

Zależność tą prezentują dwie kwatery *Narodzenia Chrystusa* w dwóch przekłeniach wykonanych dla kościoła w Trzebowniku (1950–1952), a podobne ujęcia tej sceny można odnaleźć na witrażu bazyliki w Nysie (1964), kościoła w Nowej Soli (1974–1977), Tenczynku (1970), Krakowie–Bieżanowie (1972), a także dla katedry prawosławnej we Wrocławiu (1991). W przedstawieniach tych pojawiły się dodatkowe elementy, jakimi są dzban oraz misa z wodą, sygnalizujące motyw kąpieli Dzieciątka. Układ kwatery Bożego Narodzenia zrealizowanej dla katedry prawosławnej we Wrocławiu różni się od zaproponowanej na początku lat 50. XX wieku kompozycji dla cerkwi w Gródku. Wyciszenie elementów wschodniej ikono-

---

<sup>6</sup> Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli Objaśnienie sztuki malarskiej*, tłum. I. Kania, Kraków 2003, s. 103–104; M. Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, s. 156.

grafii być może spowodowane zostało wieloletnim rozwojem kompozycji tematu w przeszkleniach realizowanych dla kościołów katolickich.

Oryginalny i rozbudowany układ ikonograficzny prezentuje kompozycja witraża *Narodzenia Chrystusa* z kościoła w Wilkowicach (1976–1980). Maryja, Józef oraz Dzieciątko zostali ujęci w tondo. Poza jego powierzchnię wydzielono drugoplanowe elementy: w górnej części gwiazdę otoczoną świetlistymi kręgami z wpisanym uwielbieniem anielskim, trzy snopy światła oraz zrytmizowane grupy aniołów adorujących Dzieciątko. Pod tondem, w malarskim ujęciu zobrazowano skalistą górę, drzewa, trzech magów, pasterzy z owcami, a także medalion z monogramem XP oraz literami AΩ.

Nie posiadając analogii kompozycję *Narodzenia Chrystusa* ukazuje witraż z kościoła ewangelicko-augsburskiego w Warszawie (1961). Scena ta została wkomponowana w rozbudowany program ikonograficzny witraża o pasowej strukturze, z naprzemiennie zestawionymi kwadratami, zawierającymi przedstawienia figuratywne oraz inskrypcje. W koncepcji tej artysta w szczególny sposób wydatnił ikonograficzny związek słowa i obrazu. Pomimo wyraźnego braku zwartości kompozycyjnej układu, jego poszczególne elementy figuratywne są bardzo czytelne, w przeciwieństwie do napisów, subtelnie wykonanych w patynie, których możliwość odczytania w dużej mierze zależy od natężenia promieni słonecznych. Analizując program ikonograficzny witraża począwszy od jego szczytu napotyka my m.in. starotestamentowych proroków, Elżbietę i Zachariasza, Joachima i Annę, scenę *Zwiastowania* oraz *Nawiedzenia*. Dopiero w piątym rzędzie od góry pojawiają się elementy związane ze sceną *Bożego Narodzenia*. Wypełniają one pozostałe cztery rzędy przeszklenia. Są nimi: dwanaście znaków zodiaku, gwiazda betlejem-ska, anioł. Poniżej św. Józef, Maryja oraz zastępy niebieskich aniołów, a następnie Trzej Królowie, Dzieciątko Jezus w żłobie oraz dwóch pasterzy. W najniższym rzędzie złoto, kadzidło i mirra, wół, osioł, wielbłąd i dwa ptaki oraz widok Betlejem.

### Św. Zofia z Wiarą, Nadzieją i Miłością

Jest ona jedną z najbardziej znanych świętych chrześcijańskich i najczęściej przedstawiana jest w obecności trzech córek, które tak jak ona poniosły męczeńską śmierć. Św. Zofia, wdowa, żyła w pierwszej połowie II wieku w Rzymie za cesarza Hadriana i wraz z córkami wiodła bardzo pobożne życie. Ponieważ odmówiła złożenia ofiary kadzidła na ołtarzu bogini Diany, na jej oczach jej nieletnie córki poddano mękom. Matka nie załamała się jednak i zachęcała je do wytrwania w cierpieniu. Po śmierci Wiary, Nadziei i Miłości pozostawała przy życiu i najprawdopodobniej zmar-



ła z rozpaczą na ich grobie. W ikonografii przedstawiana jest zazwyczaj wraz z córkami – długowłosymi, młodymi dziewczętami, trzymającymi w dłoniach krzyże<sup>7</sup>.

Przedstawienie św. Zofii z Wiarą, Nadzieją i Miłością w twórczości witrażowej Stalony-Dobrzańskiego pojawiło się dwukrotnie – w jednej z kompozycji witrażowych do okien Domu Metropolity Prawosławnego w Warszawie (1972–1979) [il. 3] oraz w witrażu Soboru Św. Trójcy w Hajnówce (1985). Na każdym z witraży św. Zofia wznosi prawą rękę w geście błogosławieństwa córek, które, stojąc przed nią, trzymają w dłoniach krzyże. Na witrażu z Warszawy znajduje się inskrypcja „CHWALCIE DZIECI PANA”, która wskazuje na szczególnie istotną obecność dzieci w dziele Zbawienia.

### Anioł Stróż z dzieckiem

O istnieniu Archanioła Rafała, który także pojawił się w ikonografii witraży artysty, mówi starotestamentowa Księga Tobiasza. Opisany w niej został jako opiekun Tobiasza Młodszeo, w czasie jego podróży do Persji. Przybrał wówczas postać ludzką oraz imię – Azariasz, by pod ukryciem towarzyszyć młodzieńcowi w drodze, chroniąc go przed niebezpieczeństwami. Po dotarciu do celu objawił Tobiaszowi swoją archanielską naturę. W okresie średniowiecza rozwinął się kult Archanioła Rafała jako patrona podróżnych, a on sam zaczął być nazywany Aniołem Stróżem.

W ikonografii wschodniej rzadko występuje sam – zazwyczaj w otoczeniu Archaniołów Michała i Gabriela – lub też na ikonach ukazujących *Sobór Archaniołów*. Natomiast w sztuce zachodniej jego wizerunek został spopularyzowany w wyobrażeniu Anioła Stróża.

Motyw ten stał się tematem jednego z przeszkleń wykonanych przez Stalony-Dobrzańskiego dla kościoła pw. Matki Bożej Szkaplerznej w Stalowej Woli-Rozwadowie (1954–1960) [il. 4]. Sposób ukazania uskrzydłonej postaci wyraźnie wskazuje na wzorce malarstwa wschodniego, jednakże scena, w której został zobrazowany, odwołuje się do zachodnioeuropejskiego tematu ikonograficznego, ukazuje Anioła Stróża, chroniącego dziecko przed grożącym mu niebezpieczeństwem. Na tle ciemności jego świetlista, zielono-złota postać pochyla się nad dzieckiem stojącym u jej stóp. Skrzydłami i dłonią odgradza je od walącej się budowli oraz najeżdżającego koła. Stopy anioła przygniatają węża pełznącego ku dziecku, które idzie po wzburzonych falach. W scenę wkomponowano słowa modlitwy *Aniele Boży*.

---

<sup>7</sup> J. Charkiewicz, *Św. Zofia*, <[www.typo3.cerkiew.pl/index.php?id=swieci&tx\\_orthcal%5Bsw\\_id%5D=892&cHash=fd60c4d075a6aa66cf312bc1a94fdb71](http://www.typo3.cerkiew.pl/index.php?id=swieci&tx_orthcal%5Bsw_id%5D=892&cHash=fd60c4d075a6aa66cf312bc1a94fdb71)> [19.09.2020].

## Chrystus błogosławi dzieci

Moment, w którym Jezus udziela szczególnego błogosławieństwa dzieciom został trzykrotnie opisany w Ewangeliach (por. Mk 10,13–16, Mt 19,13–15, Łk 18,15–17). Scena ta jako temat ikonograficzny nie była popularna ani we wschodniej, ani w zachodniej tradycji malarstwa sakralnego. Zainteresowanie tym tematem wzrosło dopiero w trzeciej dekadzie XVII wieku wraz z rozwojem reformacji, a przyczynić się miał do tego spór luteranów z anabaptystami dotyczący kwestii chrztu. Pierwsi uznawali za możliwy chrzest dzieci, drudzy jedynie chrzest dorosłych, już znających prawdy wiary. Powszechne pojawienie się obrazów ukazujących *Chrystusa błogosławiącego dzieci*, z jednej strony było więc odpowiedzią ewangelików na spory doktrynalne, z drugiej natomiast nową, reformacyjną propozycją ikonografii biblijnej, przewartościowującą średniowieczną tradycję malarstwa sakralnego. Temat ten popularny był szczególnie w twórczości Lucasa Cranacha Starszego i Młodszeo oraz ich warsztatu – artystów z bliskiego kręgu Marcina Lutera<sup>8</sup>. Nie dziwi zatem fakt, iż Stalony-Dobrzański scenę tą zrealizował tylko raz, w witrażu do kościoła ewangelicko-augsburskiego pw. Św. Trójcy w Warszawie (1961) [il. 5]. Zobrazowana została w kwaterach ulokowanych w trzech dolnych rzędach przeszklenia, którego głównym tematem ikonograficznym jest *Chrzest Chrystusa*. Scena ukazująca *Chrystusa błogosławiącego dzieci* została rozproszona na oddzielne kwatery, które obrazują: Chrystusa Pantokratora, ośmioro dzieci różnych narodów błogosławionych przez Chrystusa, dziecko z rozpostartymi ramionami przyjmujące błogosławieństwo, ojca z dzieckiem na ramieniu oraz matkę z dzieckiem na ramieniu.

Przeszklenia zaprojektowane przez Stalony-Dobrzańskiego do wnętrza kościoła protestanckiego w Warszawie są przykładem doskonałej orientacji artysty w głównych założeniach tego wyznania. Wczytując się w jego pięć podstawowych zasad wyraźnie nawiązał do zasady *sola scriptura*, wedle którego Słowo Boże jest ostatecznym i rozstrzygającym autorytetem Kościoła w kwestiach wiary. Dlatego też w witrażach zaprojektowanych dla wnętrza protestanckiego w prostokątnych polach rozmieścił naprzemiennie sceny figuralne i kwatery wypełnione cytatami z Pisma Świętego. Przy scenie obrazującej *Chrystusa błogosławiącego dzieci* znajdują się fragmenty Ewangelii bezpośrednio odnoszące się do dzieci oraz ich niewinności: „Błogosławieni czystego serca, oni Boga oglądać będą” (Mt 5,8), „I przywoławszy dziecię Jezus postawił pośród nich, jeśli się nie staniecie jak dzieci nie

<sup>8</sup> C. D. Andersson, *Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation*, [w:] *Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte. Ein Tagungsbericht*, Berlin–New York 1981, s. 43–79.



wnidziecie do Królestwa” (Mt 18,2–3), „Dopuszczcie dziatki, nie zabraniajcie im do mnie przychodzić” (Mk 10,14)<sup>9</sup>.

### Dzieci jako Nieznani święci naszego czasu

Poruszającym tematem ikonograficznym w witrażach Stalony-Dobrzańskiego, realizowanych zarówno dla kościołów katolickich, jak i cerkwi prawosławnej są wizerunki *Nieznanych świętych naszego czasu*<sup>10</sup> – kobiet, mężczyzn oraz dzieci. Włączeni w poczet *Świętych Polskiego Millennium* jako bezimiennie ofiary II wojny światowej ukazani zostali w pasiakach – wskazujących, iż są to więźniowie nazistowskich obozów. Umieszczona na odzieży naszywka z napisem N.N. – *nomen nominandum* (łac. nazwisko godne nazwania) jest skrótem określającym osobę, której tożsamość jest nieznana. Głowy anonimowych ofiar wojny otaczają czerwone nimby męczeństwa. Przy nich wypisano domniemaną datę śmierci, np. 1942 lub 1945. Pojawia się też liczba 100 000, krzyżyki oraz swastyka – wskazujące na niezliczoną liczbę osób poległych wskutek nazistowskiego okrucieństwa podczas II wojny światowej.

Przedstawienia nieznanej z imienia i nazwiska pary dzieci jako *Nieznanych świętych naszego czasu* – bezimiennych ofiar II wojny światowej można odnaleźć na jednym z przeszkleń Stalony-Dobrzańskiego wykonanym do cerkwi pw. św. Jana Klimaka na warszawskiej Woli (1977 – ok. 1983) [il. 6]. Dzieci zostały ukazane w towarzystwie kobiety – także ofiary wojennych zbrodni. Pamięć o niewinnie poległych właśnie w tym miejscu ma szczególne znaczenie. W pierwszych dniach wybuchu powstania warszawskiego w 1944 roku, podczas rzezi na Woli, zakładającej eksterminację ludności tej warszawskiej dzielnicy przez oddziały SS i policję niemiecką, hitlerowcy zamordowali służących w parafii księży, ich rodziny oraz dzieci z prawosławnego przytułku dla sierot. Stalony-Dobrzański niezaprzeczalnie znał historię tej parafii, z którą był związany od połowy lat 50. XX wieku poprzez kontakty z księdzem Jerzym Klingerem, proboszczem w latach 1956–1968<sup>11</sup>.

Zastanawiające jest, dlaczego przy przedstawieniu bezimiennych ofiar II wojny światowej widnieje data 1942. Może ona sugerować, że artysta wprowadzając ten motyw ikonograficzny do kompozycji przeszkleń odnosił się zarówno do pamięci

<sup>9</sup> Przytaczam oryginalny zapis z inskrypcji witrażowych, w którym można zauważyć modyfikacje tekstu biblijnego wprowadzone przez Stalony-Dobrzańskiego, zapewne pod wpływem Biblii Gdańskiej.

<sup>10</sup> *Nieznani święci naszego czasu* są przedstawieni na witrażach w Anopolu, Bytomiu Odrzańskim, Warszawie-Woli.

<sup>11</sup> M. Lenczewski, *Cerkiew św. Jana Klimaka*, Warszawa 2000, s. 10; A. Siemieniec, *Projekty i realizacje witrażowe Adama Stalony-Dobrzańskiego dla warszawskich parafii prawosławnych*, „Sacrum et decorum” IX, 2016, s. 97–106.

ofiar rzezi na Woli, w tym dzieci, jak również wszystkich innych ludzi niewinnie zgładzonych w latach wojny, podkreślając dramatyczny los najmłodszych, niewinnych, bezbronnych istot, które zapłaciły najwyższą cenę – straciły życie u jego początku.

W Cerkwi prawosławnej w szczególny sposób trwa pamięć o męczennikach XX wieku, wśród których życie straciły także dzieci. Należy do nich 79 osób wyznania prawosławnego, które zginęły za wiarę w 1946 roku z rąk żołnierzy Romualda Rajsa, ps. „Bury”. 25 lipca 2020 roku w monasterze św. Katarzyny Aleksandryjskiej, gdy obchodzone było święto Zaleszańskiej Ikony Bogarodzicy<sup>12</sup> do grona męczenników chełmskich i podlaskich dołączyli kolejni męczennicy, białoruscy prawosławni mieszkańcy Zaleszan i okolicznych wsi, wśród których były także kobiety, młodzież i dzieci<sup>13</sup>. Jak piszą siostry Domu Zakonnego w Zaleszanach: „[...] swoją postawą i niewinnie poniesioną ofiarą zaświadczyły o wierności Świętemu Prawosławiu, a tym samym przyjęły wieńce męczeńskiej chwały”<sup>14</sup>. Podczas uroczystości kanonizacyjnych poświęcono nowo powstałą ikonę *Sobór Męczenników Podlaskich*, na której widnieją Święci Męczennicy – przedstawiciele poszczególnych miejscowości, a wśród nich młodzież i dzieci<sup>15</sup>.

### Łucja, Hiacynta i Franciszek – świadkowie objawienia fatimskiego

Jedynym wizerunkiem maryjnym w witrażach Stalony-Dobrzańskiego nie wywodzącym się ze wschodniej tradycji ikonograficznej jest wyobrażenie Matki Bożej Fatimskiej. Ikonografia tego przedstawienia rozwinęła się w Kościele katolickim, który uznał autentyczność objawień maryjnych, mającego miejsce w Fatimie w dniach od 13 maja do 13 października 1917 roku. Świadcami objawień była trójka dzieci – Franciszek i Hiacynta Marto oraz Łucja dos Santos. Podczas tych wydarzeń Matka Boża Fatimska przekazała dzieciom trzy Tajemnice. Franciszek i Hiacynta zmarli niedługo po zdarzeniach. Zostali beatyfikowani 13 maja 2000 roku przez papieża Jana Pawła II, a ich kanonizację ogłosił 13 maja 2017 roku papież Franciszek. Łucja podjęła decyzję o wstąpieniu do zakonu karmelitanek, zmarła w 2005 roku.

Ikonograficzny wzorzec wizerunków Matki Bożej Fatimskiej został sporządzony na podstawie wyglądu figurek wykonanych wedle objawień przez hiszpańskie-

<sup>12</sup> *Zaleszańska Ikona Matki Bożej*, <<http://zaleszany.cerkiew.pl/zaleszanska-ikona-matki-bozej/>> [26.09.2020].

<sup>13</sup> A. Radziukiewicz, *Cerkiew kanonizowała nowych męczenników*, 27 VII 2020, <<https://przeglad-prawoslawnny.pl/2020/07/27/cerkiew-kanonizowala-nowych-meczennikow/>> [29.09. 2020].

<sup>14</sup> Biskup hajnowski Paweł uczestniczył w uroczystościach w Zaleszanach, 28 VII 2020, <<http://dekanat-hajnowski.pl/index.php/2020/07/28/biskup-hajnowski-pawel-uczestniczyl-w-uroczystosciach-w-zaleszanach/>> [20.01.2021].

<sup>15</sup> *Ibidem*.

go rzeźbiarza Jose Ferreira Thedima (1892–1971) w 1920, a następnie 1946 roku. Maryja, młoda kobieta o smukłej sylwetce, pięknej, ale smutnej twarzy, ubrana jest w białą suknię i płaszcz (stanowiący zarazem welon) ozdobione na krańcach delikatnym złotym ornamentem. Stoi na obłoku, w złożonych dłoniach trzyma perłowy różaniec z dużym krucyfiksem, a jej głowę wieńczy złota korona. Malarskie wersje wizerunku Matki Bożej Fatimskiej ukazują Ją także w momentach objawień. Wówczas u Jej stóp klęczy troje dzieci – Hiacynta, Łucja i Franciszek. Ona sama ukazywana jest na obłoku zawieszonym nad skalnym dębem<sup>16</sup>.

Stalony-Dobrzański wizerunek ten zobrazował w witrażu południowego ramienia transeptu kościoła w Stalowej Woli-Rozwadowie pw. Matki Bożej Szkaplerznej (1955) [il. 7]. Zdystansował się nieco od obowiązującej w tradycji katolickiej konwencji tego wizerunku, a przez materię witrażu i właściwą dla swojej twórczości manierę artystyczną zbliżył go do typu przedstawień maryjnych znanych ze średniowiecznych witraży oraz malarstwa ikonowego. Znamienny jest także sposób opracowania twarzy Maryi. Stalony-Dobrzański odszedł w nim od realistycznej, a w wersjach malarskich dość lirycznej konwencji oblicza Matki Bożej Fatimskiej. Jej szklany wizerunek cechuje dostojna powściągliwość, podkreślona ciemną karnacją twarzy, której detale wyrysowano delikatną, czarną kreską. Duże oczy, wąski nos i małe usta Maryi wskazują na inspiracje sztuką ikony. W dłoniach o jaśniejszej kolorystyce Maryja trzyma czerwony różaniec, zakończony krzyżem o dwóch poprzecznych belkach. Sznur jego dziesiątek układa się w kształt serca. Stoi ona na sferycznie zaznaczonym obłoku, unoszącym się nad dębem. Księżyc pod Jej stopami jest ikonograficznym nawiązaniem do typu *Matki Bożej Immaculaty*. Głowę Maryi nie wieńczy korona, lecz otacza granatowy nimb.

Pod drzewem, nad którym ukazała się Maryja, przedstawiono dzieci, świadków objawienia – stojącą najbliżej Łucję oraz klęczących nieco niżej Hiacyntę i Franciszka. Wznoszą one ręce w gestach modlitwy i zadziwienia. Towarzyszą im fragmenty pieśni *Bogurodzica*. Postać Maryi, ukazanej na abstrakcyjnym tle, otaczają symboliczne zobrazowania epitetów Matki Bożej z Godzinek. W ostrołucznym zamknięciu przeszklenia ukazano chór sześciu aniołów, podtrzymujących symboliczną koronę ze słów: „BOGARODZICA DZIEWICA BOGIEM SŁAWIONA MARYA”. W związku ze znanym z objawień fatimskich określeniem Marii jako Matki Bożej Różańcowej, postać Matki Bożej Fatimskiej w rozwadowskim witrażu otoczona została piętnastoma scenami, obrazującymi tajemnice trzech części różańca – radosnej, bolesnej oraz chwalebnej. Modlitwa różańcowa została bowiem w trakcie objawień zalecona jako modlitwa przebłagalna za grzechy świata.

<sup>16</sup> J. C. das Neves, *Stulecie fatimskie*, tłum. G. Borowski, Kraków 2017, s. 47; K. Kuźmak, *Fatimska Matka Boża*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, red. L. Bieńkowski i in., Lublin 1989.

Oprócz omówionych tematów związanych z dzieciństwem Marii i Jezusa w twórczości witrażowej Stalony-Dobrzańskiego odnaleźć można jeszcze takie sceny jak: *Narodzenie Marii*, *Ofiarowanie Pańskie*, *Ucieczka do Egiptu*, *Powrót do Nazaretu*, czy też *Odnalezienie Jezusa w świątyni*. Tematy te zawarte są zarówno w przeszkleniach realizowanych do cerkwi prawosławnych, jak i kościołów katolickich.

Sztuka witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego, oprócz wysokiego poziomu artystycznego, niesie ze sobą szczególne treści duchowe, wypływające z uniwersalnych wartości chrześcijańskich, istniejących ponad podziałami religijnymi czy narodowościowymi. Łączy tradycje zachodniego i wschodniego chrześcijaństwa. Stalony-Dobrzański, świadomy ogromnego dziedzictwa sztuki sakralnej, dzieli się jej doświadczeniem określając osobisty i oryginalny styl swojego witrażownictwa.

Twórczość artysty w obecnej chwili wciąż wytycza wiele kierunków badań. Pomimo prac zogniskowanych na witrażownictwie, na głębszą analizę oczekują jego polichromie sakralne, prace z zakresu grafiki użytkowej, czy też artystyczne dokonania w dziedzinie liternictwa. Czas obecny to czas szczególny, ponieważ odchodzi pokolenie artysty, pamiętające i mogące utrwalić fakty związane z powstawaniem jego dzieła w narodowej pamięci. W obliczu powszechnie dyskutowanej artystycznej jakości współczesnej sztuki sakralnej wydaje się konieczne przywrócenie postaci i dzieła Stalony-Dobrzańskiego na karty polskiej historii sztuki.

### Spis ilustracji – witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego

1. Gródek, cerkiew pw. Narodzenia NMP – *Wprowadzenie Bogurodzicy do świątyni*.
2. Gródek, cerkiew pw. Narodzenia NMP – *Narodzenie Jezusa Chrystusa*.
3. Warszawa, Rezydencja Prawosławnego Metropolity Warszawskiego – *Św. Zofia z córkami Wiarą, Nadzieją i Miłością*.
4. Stalowa Wola-Rozwadów, kościół pw. MB Szkaplerznej – *Anioł Stróż (Arch. Rafał z Tobiaszem)*.
5. Warszawa, kościół pw. Św. Trójcy – *Chrystus błogosławiący dzieci*.
6. Warszawa-Wola, cerkiew pw. Jana Klimaka – *Nieznani święci naszego czasu*.
7. Stalowa Wola-Rozwadów, kościół pw. MB Szkaplerznej – *MB Fatimska*.

## SUMMARY

Anna Siemieniec

**The Presentations of Children in the Iconography of  
Adam Stalony-Dobrzański****Keywords:** Adam Stalony-Dobrzański, Stained glass, Iconography, Orthodox art

Adam Stalony-Dobrzański is an Orthodox artist who significantly influenced the image of the Orthodox art in the second half of the 20th century in Poland, and at the same time contributed to the renaissance of Byzantine-Ruthenian iconography. By popularizing the form of a stained glass window as an element of the Orthodox church interiors, he extended the tradition of Eastern Christian art, finding a medium in the form of glass and lead to express the mystery of the icon. He is the author of at least 342 stained glass compositions made for Orthodox, Catholic and Protestant churches. The multitude of iconographic themes appearing in Stalony-Dobrzański's stained glass windows – referring to the centuries-old tradition of Christian art – features representations of children. These are the scenes showing the childhood of Jesus and Mary (the Orthodox church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Gródek), presentations of St. Sophia with Faith, Hope and Love (the Holy Trinity Cathedral in Hajnówka, the House of the Metropolitan in Warsaw), the image of *the Guardian Angel leading a child* (the Catholic church of Our Lady of the Scapular in Stalowa Wola-Rozwadów) or *Christ blessing children* (the Evangelical-Augsburg Church of Holy Trinity in Warsaw). A kind of iconographic novelty is introduced here with depictions of children as *Unknown Saints of our time* (the Orthodox church of St John Climacus in Warsaw). In the stained glass windows, we also find images of Jacinta, Francisco and Lucia – three children who witnessed the apparitions of The Blessed Virgin Mary in Fatima, recognized by the Catholic Church.





Il. 1. Gródek, cerkiew pw. Narodzenia NMP – *Wprowadzenie Bogurodzicy do świątyni.*



Il. 2. Gródek, cerkiew pw. Narodzenia NMP – *Narodzenie Jezusa Chrystusa.*





Il. 3. Warszawa, Rezydencja Prawosławnego Metropolity Warszawskiego –  
Św. Zofia z córkami Wiarą, Nadzieją i Miłością.



Il. 4. Stalowa Wola-Rozwadów, kościół pw. MB Szkaplerznej – Anioł Stróż (Arch. Rafał z Tobiaszem).



Il. 7. Stalowa Wola-Rozwadów, kościół pw. MB Szkaplerznej – MB Fatimska.





Il. 5. Warszawa, kościół pw. Św. Trójcy – *Chrystus błogosławiący dzieci.*



Il. 6. Warszawa-Wola, cerkiew pw. Jana Klimaka – *Nieznani święci naszego czasu.*