

Aleksander Naumow

ORCID 0000-0002-1856-8628

Università Ca' Foscari Venezia

## **Teologiczny wymiar programu ikonograficznego Adama Stalony-Dobrzańskiego w cerkwiach w Gródku i Michałowie**

Słowa kluczowe: Stalony-Dobrzański Adam; Nowosielski Jerzy, Polski Autokefaliczny Kościół Prawosławny; Powiat białostocki: Gródek, Michałowo; sztuka cerkiewna: polichromie, witraże, liternictwo; teologia prawosławna

Podjęcie się przez Adama Stalony-Dobrzańskiego na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia zadania wykonania kompleksowej ikonografii w dwu podlaskich świątyniach – Narodzenia Najświętszej Bogurodzicy w Gródku i św. Mikołaja w Michałowie – było w pewnym sensie czynem heroicznym. Polska Cerkiew Prawosławna w nowych granicach przeżywała bardzo trudny okres, borykając się z problemami, jakie pojawiły w powojennej rzeczywistości, bez Poczajowa, Żyrowic, Wilna, Grodna, Lwowa, z kwestią obu autokefalii i przysłanym w lipcu 1951 r. przez Moskwę metropolitą, z różnorakim rozliczaniem hierarchii i duchownych, z obozem w Jaworznie, z akcją Wisła, zmuszona do walki o pokój, konfrontowana z katolickim ruchem księży patriotów<sup>1</sup> i lojalnością protestantów... Polecono przecież i w naszych cerkwiach w marcu 1953 r. odprawienie panichidy po śmierci Stalina, trzy lata później nakazano bić w dzwony przy pogrzebie Bieruta... Po hucznych obchodach pięćsetnej rocznicy rosyjskiej autokefalii cerkiewnej (1948) nagłośnione było trzechsetlecie włączenia lewobrzeżnej Ukrainy do carstwa moskiewskiego z ukutym propagandowym terminem ‘wossojedinienije’, czyli ponowne zjednoczenie, usuwające w cień 500-lecie upadku Konstantynopola (1953). Prawosławie było u nas biedne, siermiężne, załężnione, bez żadnej refleksji teolo-

<sup>1</sup> Z przedstawicieli tego ruchu zwracali uwagę dwaj duchowni – ks. Jan Czuj, pierwszy rektor ATK, szambelan Piusa XII, autor m.in. cennej *Patrologii*, Poznań 1953, wyd. 2, popr. Poznań 1954 i ks. Eugeniusz Dąbrowski, znakomity biblista i tłumacz Pisma św.

gicznej, bazowało głównie na obrzędowości, i to regulowanej zezwoleniami służb, kontaktu ze światem zewnętrznym praktycznie nie było; dodatkowe komplikacje wywoływało dopuszczenie obu stylów kalendarzowych. Także świątynie były ubogie, zimne, z wyposażeniem, jakie udało się uratować z wojny i powojennych przesładowań, szaty zniszczone, realistyczne ikony przypadkowe, często papierowe, gdziegdzie zakładano elektryczne oświetlenie...

Czym dysponował Adam planując rozpisanie podlaskich cerkwi? Na szczęście nie ograniczano dostępu do przedwojennych publikacji Drukarni Synodalnej, w parafiach, ale także w magazynach Metropolii, w obfitości leżały wydania akatystów i podręczników do nauki religii<sup>2</sup>, przy czym setki umieszczonych w nich biblijnych i liturgicznych ilustracji, najczęściej przejętych z rosyjskich przedwojennych publikacji, dawały świadectwo upadkowi sztuki i grafiki cerkiewnej i silnemu wpływowi malarstwa zachodniego.

Z międzywojennych wydań, w dużej mierze inspirowanych przez metropolitę Dionizego (Waledyńskiego), wielkie znaczenie dla historyków sztuki i ikonografów miał polski przekład ważnej pracy Nikołaja Wasiljewicza Pokrowskiego – *Archeologia chrześcijańska w związku z historią sztuki kościelnej*, w przekładzie M.F., z 417 rycinami (Warszawa 1930). Wcześniej ukazała się ceniona przez Adama książka Sergiusza Kułakowskiego<sup>3</sup>. W „Elpisie”, którego miał kilka starych numerów, uważnie studiował materiały, szczególnie metropolity Dionizego i Iwana Ohijenki, opatrując je nie zawsze życzliwymi uwagami (tak jest np. w należącym do niego egzemplarzu rocznika 5/1931 w Bibliotece Akademii Supraskiej – fot. 1). Dział recenzji w tym czasopiśmie obejmował też wydawnictwa i wydarzenia związane ze sztuką starochrześcijańską (np. Faras, katakumby rzymskie, prace Abła Fabre, Wilhelma Neussa, Paula Stygera, Charlesa Diehla, Oskara Beyera) i bizantyńską. Oprócz tego ważne były publikacje Vojslava Molè<sup>4</sup> i zapomnianego dziś Mikoła-

<sup>2</sup> Jeśli dobrze pamiętam, Dobrzański wymieniał jako książkę, która bardzo mu pomogła w edukacji religijnej podręcznik do siódmej klasy gimnazjum protojereja Antoniego Mironowicza, *Записки по православно-христiанскому впроученiю*, Warszawa 1928. Również tomiki z serii Biblioteka Bractwa Prawosławnych Teologów w Polsce (np. K. Gawriłowa, A. Siemieniuka i in.) były bardzo pożyteczne.

<sup>3</sup> *Legenda o obrazie Matki Boskiej Rzymskiej w literaturze staroruskiej*, Warszawa 1926. Kułakowski (1892–1949) mieszkał w Polsce od 1925 roku, od 1926 był docentem Wolnej Wszechnicy Polskiej w Warszawie, lektorem języka i wykładowcą literatury rosyjskiej na Uniwersytecie Warszawskim i w kilku innych polskich uczelniach. Spoczywa na cmentarzu na Woli.

<sup>4</sup> V. Molè, *Historia sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej u Słowian*, Lwów 1931. Warto dodać, że praca zawiera 252 rysunki w tekście. Stan wiedzy o sztuce bizantyńsko-słowiańskiej, zwłaszcza staroruskiej i dostępność literatury przedmiotu w Krakowie jesienią 1952 roku można odtworzyć na podstawie bibliografii w książce: V. Molè, *Sztuka rosyjska do roku 1914 z 260 ilustracjami w tekście i pięcioma tablicami barwnymi*, Wrocław–Kraków 1955. Dobrzański utrzymywał z prof. Molè kontakt i śledził jego prace.

ja G. Piotrowskiego (1874–1931)<sup>5</sup>. Na szczęście, były też osiągalne praskie książki Nikodima Pawłowicza Kondakowa<sup>6</sup> oraz niektóre zachodnie wydania poświęcone sztuce bizantyńskiej.

Trudno dzisiaj rozdzielić ogromny zbiór materiałów, zgromadzonych przez artystę, na ten pierwotny, z początku lat pięćdziesiątych, i późniejszy. Posiadał niewielki zbiór dawnych ksiąg liturgicznych (szczególnie ulubiony „mały” oktoich z austro-węgierskiej Bukowiny (fot. 2), trebnik, irmologion, służebnik, dużo synodalnych akatystów), kilkanaście numerów „Żurnału Moskiewskiego Patriarchatu”, naszego „Cerkiewnego Wiestnika” i bodaj wszystkie nasze ubogie kalendarze<sup>7</sup>. Zgromadził też spory zbiór fotografii, reprodukcji, wycinków prasowych, najczęściej czarno-białych.

Dość luźny kontakt miał Adam z Witoldem Klingerem, związanym przede wszystkim z Poznaniem, chociaż dobrze znał Jerzego, jeszcze jako studenta i zanim on uzyskał święcenia kapłańskie (1952), udając się na parafię do Kętrzyna; bez wątpienia bliższy kontakt z Klingerami miał Jerzy Nowosielski, który jednak lata pięćdziesiąte spędził wraz z małżonką w Łodzi. W ogóle, środowisko filologów klasycznych umożliwiało istotny kontakt z dziełami prawosławnych Ojców – w Poznaniu jeszcze w latach 1924–1933 pod redakcją wybitnego bizantynisty i przyjaciela Witolda Klintera – Jana Sajdaka wychodziła seria patrystyczna, gdzie znaleźli miejsce Ojcowie kapadoccy (tłumaczyli m.in. Arkadiusz Lisiecki i Jan Stahr), zaśługi w popularyzacji piśmiennictwa wschodniochrześcijańskiego mieli

<sup>5</sup> Н.Г. Пиотровский, *Русская икона. Описание частного собрания древне-русскихъ иконъ въ Варшавѣ, съ 33 иллюстраціями*, Warszawa 1929. Wersja polska: M. Piotrowski, *Ikona Ruska. Opis zbioru prywatnego starożytnych ikon ruskich w Warszawie*, Warszawa 1929. Zasłużony badacz przybył do Polski w 1922, zmarł w Tarnowie i tam został pochowany. Broszura zawiera opis kolekcji, którą Kazimierz Skarżyński zakupił od osoby prywatnej w Moskwie w 1928 r. Elektroniczne wersje obu wydań są dostępne na portalu polona.pl. Losy ikon z tej kolekcji muszą zostać dopiero zbadane, pewne interesujące uwagi poczynił ostatnio Witali Michalczuk, *Wspomnienia o Mikołaju Piotrowskim*, [w:] *Wielkie powroty. Tom rozpraw międzynarodowej konferencji naukowej [...] 15–17 października 2021. Monaster św. Onufrego Wielkiego w Jabłecznej*, red. archim. Piotr (Dawidziuk) et al., Jabłeczna 2021, s. 838, przypis 6 i 7.

<sup>6</sup> Zob. np. *Русские писатели-богословы: Исследователи богослужения и церковного искусства: Библиографический указатель. Богословско-литургический словарь*, сост. О.В. Курочкина, Н.С. Степанова, А.С. Чистякова; предисл. О.В. Курочкиной, Москва 2004, s. 74–83.

<sup>7</sup> Poziom tych kalendarzy, wychodzących w Warszawie w nowej serii, poczynając od roku 1946 jest świadectwem zmienionej sytuacji w Cerkwi. W *Kalendarzu na rok 1948* znajdujemy jednak ciekawą apel do Czytelnika, gdzie czytamy m.in. „Kalendarz ten ma na celu wskazanie Czytelnikowi, jak należy dostosowywać swój czas do cyklu cerkiewnego: kiedy prawosławny chrześcijanin powinien być w świątyni, uczestniczyć w nabożeństwie, kiedy pościć się, modlić się, adorować Świętych Pańskich, naszych obrońców i opiekunów. Przyjmij więc, Czytelniku, kalendarz ten z miłością, czytaj go i innym dawaj czytać – domownikom swoim, sąsiadom i znajomym”, s. 1.

Gustaw Przychodzki, Seweryn Hammer i in. Ważna była też działalność przekładowa, w tym zainteresowanie tradycją syryjską, ks. Wojciecha Kani. W kręgu znajomych Dobrzańskiego pozostawał także Wiktor Jakubowski, wnuk znanego biskupa Irineja (Ordy), rzeczywisty założyciel powojennej rusycystyki krakowskiej. Jego zainteresowania podróżnikiem „za trzy morza” Afanasijem Nikitinem i heroicznym obrońcą „starej wiary” Protopopem Awwakumem, jak też cała działalność naukowa, translatorska, pedagogiczna i organizacyjna znajdowały w oczach Adama zasłużone uznanie, o czym mówił publicznie w cerkwi na Szpitalnej w czasie pogrzebu Jakubowskiego w sierpniu 1973 roku. Z wielkim szacunkiem wspominał wybitnego hellenistę i patrologa, Tadeusza Sinkę<sup>8</sup>.

Artysta miał do siebie pretensję, że zbyt późno odkrył malarstwo antyczne i wczesnochrześcijańskie, że nie od początku doceniał znaczenie ikony i witrażu, zbyt mało uwagi poświęcił zachodniej sztuce romańskiej, gotyckiej i renesansowej. Ale mówił też, że żadne indywidualne osiągnięcia artystyczne nie mogą się równać ze sztuką sakralną, że pracując na rzecz Kościoła, służy się Bogu i ludziom, nadając swojej działalności wymiar ponadindywidualny i iście duchowy. Istotne znaczenie dla jego formacji duchowej miały prace Tadeusza Zielińskiego. Ten wybitny uczyony, zgłaszany kilkakrotnie do Nagrody Nobla, podkreślał, że tylko osoby wierzące mogą zrozumieć istotę i tajemnicę religii. Zgodnie z nauką Ojców Kościoła, Bóg objawia się w pięknie, prawdzie i dobru, a chrześcijaństwo w odpowiedniej proporcji uwzględni wszystkie te elementy. Świat antyczny z łatwością przyjął chrześcijaństwo, ponieważ istniała ciągłość psychologiczna między religiami antycznymi i nauczaniem Jezusa Chrystusa i św. Pawła. Antyk, według Zielińskiego, był czymś w rodzaju Starego Testamentu dla chrześcijaństwa<sup>9</sup>.

Niezwykle ważną książką, dostępną także po wojnie dzięki sporemu nakładowi, było tłumaczenie dzieł Dionizego Areopagity, dokonane przez księcia Emanuela Bułhaka (*O imionach Bożych, O teologii mistycznej, O hierarchii niebiańskiej, O hierarchii kościelnej, Listy*). Bułhak był przekonany co do autentyczności autorstwa św. Dionizego jako ucznia św. Pawła, a w przenoszeniu czasu powstania na VI wiek widział zabiegi germańskich protestantów o pozbawienie początków chrześcijaństwa charakteru mistycznego<sup>10</sup>. Podkreślając, że „narody kultury grec-

<sup>8</sup> Tadeusz Sinko (1877–1966) należy do najwybitniejszych popularyzatorów wschodnich Ojców Kościoła, przełożył *Wybór homilii i kazań św. Bazylego Wielkiego* (1947), *Dwadzieścia homilii i mów* (1947) i *Homilie na listy św. Pawła* (1949) św. Jana Chryzostoma, *Wybór pism św. Grzegorza z Nazjanzu* (1963), od dorobku którego był wybitnym specjalistą w skali światowej.

<sup>9</sup> H. Hoffmann, *Dzieje polskich badań religioznawczych 1873–1939*, Kraków 2004, s. 212–215.

<sup>10</sup> *Dzieła świętego Dionizjusza Areopagity*, przetłumaczył, przedmową i wstępem zaopatrzył Emanuel Bułhak, Nakładem autora, (*Źródła cywilizacji europejskiej*), Kraków 1932. Warto tu podkreślić, że wielkim poplecznikiem idei apostołskiego autorstwa pism Areopagity był u nas metropolita

kiej” stały się „siedliskiem prawdy Bożej” pisał słowa, które pokrywały się z wizją i doświadczeniami Stalony-Dobrzańskiego i pod którymi chętnie by się podpisał:

Kultura grecka, która przesiąknięta całkowicie poczuciem piękna, w pogoni za doskonałością wznosi człowieka do oglądania najwyższej piękności i do zjednoczenia się z Bogiem, wyobraża sobie wszechświat jako budowę wspaniałej architektury, pełną symetrii i harmonii, w której każdy szczegół ma swoje miejsce i znaczenie i drugiemu nie zawadza, a wszystkie łączą się w jedną całość porywem miłości i zachwytu dla najwyższego piękna. [...] a dzikie hordy barbarzyńców i komunistów wszystkich epok i krajów niszczą nie tylko kościoły, ale też pałace, mieszkania, przede wszystkim mające cechę artystyczną. Miłość, spajająca wszystkich w jedną harmonijną całość w dążeniu do najwyższego dobra i piękna, wydaje się tym ludziom czymś przesadnym, ckliwym, nie odpowiadającym rzeczywistości. Miłość taka nie może trafić do przekonania jednostkom, opierającym wszystko na brutalnej sile i na ostrzu swego miecza; ludziom, z których każdy dąży do wyłamania się z ram go otaczających i do zajęcia wyższego stanowiska, miażdżąc bezlitośnie stojących mu na drodze. Dla takich ludzi cała ta kultura grecka jest wstrętna, nie odpowiada ich uczuciom. [...] Kościół nosi cechy tej kultury, jest uwieńczeniem całego rozwoju myśli greckiej, bo wchłonął w siebie i opromienił blaskiem najwyższej prawdy światła częściowe, rozsiane w umysłach ludzkich (*logoi spermatikoi*)...<sup>11</sup>.

Już w trakcie prac artysty nad Gródkiem i Michałowem pojawiły się pierwsze tomy nowej historii sztuki rosyjskiej<sup>12</sup>, ale i tak w centrum uwagi znajdowała się dwutomowa historia malarstwa bizantyńskiego Wiktora N. Lazarewa<sup>13</sup>, do której wkrótce dołączyła jednotomowa historia sztuki gruzińskiej Szałwy Ja. Amiranaszwiliego<sup>14</sup>. Obie te pozycje stanowiły podręczne kompendia Adama, który później nabywał też nowsze, nie tak skromne, ich reedycje. Prawdopodobnie dyspono-

---

Dionizy (Waledyński), zob. jego *Autentyczność dzieł Świętego Djonizego Areopagity*, „Elpis” 1933/VII, zeszyt 1, s. 5–37.

<sup>11</sup> *Dzieła świętego Dionizyusza...: Przedmowa*, s. XXXII–XXXIII.

<sup>12</sup> *История русского искусства*, в 13 т., ред. И.Э. Грабар, В.Н. Лазарев, В.С. Кеменов, Изд. АН СССР, Москва, т. I (1953): *Древнейшее искусство Восточной Европы. Искусство древних славян. Искусство Киевской Руси. Искусство западнорусских княжеств. Искусство Владимиро-Суздальской Руси*, т. 2 (1954): *Искусство Новгорода. Искусство Пскова*, т. 3 (1955): *Искусство среднерусских княжеств XIII—XV веков. Искусство великокняжеской Москвы. Искусство русского централизованного государства*. Oszczędzeni przez represje autorzy w znacznym stopniu wykorzystywali swoje poprzednie, przedrewolucyjne publikacje (И.Э. Грабарь, *История русского искусства*, т. 1–3, Москва: Кнебель, 1910–1912 i in.).

<sup>13</sup> В.Н. Лазарев, *История византийской живописи*: в 2 т., Москва 1947–1948. Pierwszy tom zawiera monografię z włączonymi 49 ilustracjami, tom 2 to atlas, złożony z 483 ilustracji na 350 tablicach.

<sup>14</sup> Ш.Я. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, Москва: Искусство 1950 (w książce 200 czarno-białych fotografii).

wał też trzecim tomem *Historii Imperium Bizantyńskiego* Fiodora I. Uspienskiego<sup>15</sup>, obejmującym okres od początku panowania Komnenów do upadku Konstantynopola. Wspominał też, że przeglądał numery reaktywowanego w 1947 r. rocznika „Византийский временник”.

W końcu 1953 roku zapadła decyzja władz cerkiewnych o wydawaniu „Organu Kościoła Prawosławnego w Polsce” o nazwie „Церковный вестник/Сerkownyj wiestnik”. W otwierającym nowe czasopismo słowie (От редакции) przedstawiono piękny obraz prawosławia w PRL – ustały religijne prześladowania z ręki sanacyjnych Polaków, otwarto seminarium duchowne, na ziemiach zachodnich rozkwitło prawosławne życie religijne wśród przesiedleńców, wyremontowano sobór i rezydencję metropolity w Warszawie, przeprowadzono remont korpusu brackiego w Jablecznej, ukończono budowę domu i cerkwi na Grabarce. W Żerczycach i Wólce Wyganowskiej już poświęcono nowe murowane cerkwie, trwa budowa w Gródku<sup>16</sup> i Sasinach:

Журнал ставит перед собой задачу сообщать о важнейших событиях в жизни Православной Церкви в Польше и заграничных Православных Церквей, помещать статьи богословского и церковно-исторического характера, уделять внимание великому и благородному движению современности в защиту мира, давать верующим материалы, отвечающие их духовным запросам и интересам.

Pierwsze roczniki czasopisma, będące skądinąd świadectwem nieskrywanego kultu metropolity Makarego (Oksijuka), zgromadziły starszych i młodszych przedstawicieli prawosławnej inteligencji; tutaj zaczął publikować młody prezbiter Jerzy Klinger<sup>17</sup>, tutaj też znajdujemy – nie wiem czy nie jedyny w prasie cerkiewnej – arty-

<sup>15</sup> Ф.И. Успенский, *История Византийской империи*, т. 3, Ленинград 1948 (tom 1 z 1913 r. i opublikowana pierwsza część t. 2 z 1927 nie były dostępne).

<sup>16</sup> W dniach 25–29 kwietnia 1953 roku metr. Makary złożył wizytę na Białostocczyźnie, odwiedzając Fasty, Białystok, Królowy Most, budowaną właśnie świątynię w Gródku (27.04), Zabłudów i Supraśl (z postojem w Ogrodniczkach). Sprawozdania z tych wizytacji zob. „Сerkownyj wiestnik” 1/1954, nr 1 (styczeń), 14–18; nr 2 (luty), 11–12. O budowie cerkwi w Gródku osobny materiał z dwoma zdjęciami tamże: В. Дорошкевич, *Постройка церкви в местечке Городок*, nr 5 (maj), s. 27–29. Czytamy tam: „Роспись храма внутри производится знатоками и любителями древней православной церковной живописи, профессором Краковской Академии Художеств Адамом Добжанским и Георгием Новосельским из Лодзи. Фрески на стенах храма выдержаны в древнем новгородском стиле. Роспись большей части храма уже закончена и осталась лишь западная сторона и два витража (два витража уже сделаны)”, s. 28.

<sup>17</sup> Oprócz licznych tekstów heortologicznych ks. J. Klinger opublikował cenną informację o zorganizowanej w dniach od 24 lutego do 15 marca 1957 r. w Pałacu Sztuki w Krakowie wystawie kartonów do witraży Dobrzańskiego: *Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego*, „Сerkownyj Wiestnik” IV/1957, nr 4 (kwiecień), s. 38–42. Informacja zawiera także zdjęcia czterech z sześciu

kuł Jerzego Nowosielskiego poświęcony ikonie. Pokazuje w nim, jaką drogę przeszła ikona, by stać się z czasem obiektem sztuki świeckiej o tematyce religijnej. Podkreśla, że klasyczna ikona, formalne zasady jej tworzenia, metody i technika przetrwały jedynie u staroobrzędowców, ale odradzają się i z wolna przenikają do cerkwi synodalnych; pojawiają się w cerkwiach polichromie, kanoniczne ikony i ikonostasy<sup>18</sup>, wraca klasyczny śpiew cerkiewny. „Стремление это – пишет trzydziestoletni wówczas niedawny uczeń i pomocnik Dobrzańskiego – вместе с постепенным возвращением к старинной строго-литургической живописи, является важным фактором возрождения старого православного богослужения”<sup>19</sup>.

### Gródek

W latach 1951–1956 Adam Stalony-Dobrzański wspólnie z Jerzym Nowosielskim wykonał polichromię cerkwi pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku koło Białegostoku oraz witraże do jej sześciu okien<sup>20</sup>. Całość stanowi zwarty, wzajemnie się uzupełniający przekaz teologiczny i pedagogiczny, łącząc w nierozdzielalną całość witraż, fresk i słowo pisane<sup>21</sup>. Nigdzie przedtem w prawosławnej cerkwi nie wystąpiła taka symbioza. Nie jesteśmy w stanie w tym artykule omówić wszystkich przedstawień i towarzyszących im napisów, zwrócimy jednak uwagę na najważniejsze z nich i na potrzebę pełnego studium gródeckiej polichromii, zespalającej w modelowy sposób ideę, słowo i obraz.

Cerkiew w Gródku jest poświęcona Narodzeniu Bogurodzicy, ale w programie artystycznym tematyka maryjna nie stanowi celu samego w sobie. Dobrzański realizuje swoją wizję chrześcijaństwa w prawosławnej odsłonie, rozkładając akcenty

---

okien z Gródka. Zob. też [Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Krakowski], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków Pałac Sztuki Plac Szczepański 4: *Katalog wystawy kartonów witrażowych Adama Stalony-Dobrzańskiego*: od 24 lutego do 15 marca 1957, Kraków 1957. Kolejna wystawa: *Wystawa witraży. Adam Stalony-Dobrzański 1950–1960*, [katalog wystawy] Pałac Sztuki w Krakowie, XII 1960 – I 1961, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków 1960. W tym katalogu Gródek jest przedstawiony na s. 16–27.

<sup>18</sup> Jako pozytywny przykład odnowy autor podaje Sobór Św. Trójcy w Poczajowie; zdaje się, że ma na myśli pierwszą część polichromii, wykonaną przed 1. wojną przez o. Damaskina (Malutę), podówczas hierodiakona.

<sup>19</sup> Г.С. Новосельский, *Икона*, „Cerkownyj Wiestnik” 1/1954, nr 10 (październik), s. 17–20.

<sup>20</sup> Początkowo okien w transepcie i nawie było więcej, ale zostały zamurowane, zob. A. Radziukiewicz, *Gródek nad Supraślą. Z dziejów prawosławnej parafii*, Gródek 2012, s. 75 nlb. Poza witrażami okiennymi jest jeszcze patronacki witraż *Matki Boskiej Oranty* (Znaku) z tekstem troparionu święta Narodzenia Bogurodzicy.

<sup>21</sup> Dla jasności podkreślam, że w Gródku i Michałowie wszystkie teksty są pisane piękną cyrylicą i w języku cerkiewnosłowiańskim wersji ruskiej (poza słowem „Święty” w kopule, zapisanym jeszcze w siedemnastu innych językach i po grecku na sztandarach aniołów na witrażach w ołtarzu).

tak, jak uczy teologia – na pierwszym planie jest soteriologia, wyrażona poprzez chrystologię, a motywy maryjne, podobnie jak trynitarnie służą wyrażeniu pewności zbawienia w Chrystusowym Kościele. Ma on charakter kosmiczny, wizja Dobrzańskiego wznosi się w inny wymiar, ponad odrapane ściany cerkiewek, ich skrzypiące podłogi, prymitywne oleodruki i pobarokowe bohomyzy. Natomiast Matka Boska jest przecięciem dwóch porządków – niebiańskiego i ziemskiego. Centrum przekazu jest liturgia kosmiczna, a Ona bierze udział w procesji eucharystycznej aniołów, Ona też daje początek Kościołowi i sama jest Kościołem. Jej znaczenie dla soteriologii, jej niezwykłą pozycję w świecie odsłaniają też umieszczeni na przęsłach nawy poprzecznej prorocy, z których każdy trzyma zwój z biblijnym tekstem, odnoszącym się do Niej.

Na ścianie prawego przęsła nawy poprzecznej znajduje się Zaśnięcie Najświętszej Bogurodzicy. Ikonografia tradycyjna, Maria leży na marach w otoczeniu apostołów, Jezus Chrystus trzyma na ręce jej duszę, a na sklepieniu moce niebieskie unoszą Ją, przedstawioną jako siedzącą na tronie, zaś dwa anioły po bokach trzymają wstęgi z tekstem troparionu święta. Poniżej siedmiokwaterowy witraż otoczony sześcioma tronami i dwoma serafinami, między którymi umieszczone są pasy modlitewnych tekstów. Po przeciwnej stronie, na ścianie lewego przęsła transeptu, jest analogicznie rozwiązana scena Narodzin Marii. Leżąca na łożu Anna i stojący przy niej Joachim patrzą jak grupa pięciu niewiast zajmuje się Nowonarodzoną Marią. Na sklepieniu przęsła przedstawienie *Trójcy Starego Testamentu*, tzn. trzech aniołów, skupionych na kielichu stojącym na białym stole, za którym siedzą. Po bokach po trzy serafiny i dwie wstęgi z tekstem troparionu święta.

Niezwykłe w swej wymowie jest malowidło na sklepieniu nawy. W centrum jest Maria z Dzieciątkiem, otoczona mocami niebiańskimi i symbolami ewangelistów. Do tej kosmicznej wizji Matki Boskiej dołączone zostały cztery prostokątne sceny przedstawiające starotestamentowe prorocтва o Marii. Jedno to wizja proroka Ezechiela o zamkniętej bramie, którą wszedł tylko Chrystus; kolejne to kompozycja złożona z dwóch scen – *Snu Jakuba* i *Walki Jakuba z aniołem*. Nad śpiącym Jakubem wznosi się drabina, jako symbol Marii, łączącej ziemię i niebo. Trzecie to prorok Mojżesz przed Krzewem Gorejącym, w którym widzimy ikonę Marii w typie *Znaku*; zza Marii wylatuje anioł z Tablicami Zakonu. Ostatnie przedstawienie ukazuje proroka Izajasza, ku ustom którego anioł niesie kleszcze z rozżarzonym węglem, a w lewym górnym rogu towarzyszy temu półpostać Boga Ojca. Wszędzie są chajretyzmy z maryjnych akatystów, które Dobrzański wykorzystuje jako jedno z podstawowych źródeł tekstowych<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Do dokładnej analizy i identyfikacji napisów potrzebne są lepsze zdjęcia niż te, którymi dysponuję. Regułą jest swobodny wybór fragmentów, uzasadniony koncepcją artysty. Na pew-



Najbardziej nośna znaczeniowo jest polichromia ołtarzowa. W centrum sklepienia absydy na samej górze ukazano *Oko Opatrzności* – symbol Boga Ojca Sa-baotha, i zstępujący od Niego w postaci gołębiczy Duch Święty, a przepiękny majestatyczny Chrystus zasiada na tronie jako Król Chwały, trzymając Ewangelię z wezwaniem do wiernych, by wzięli swój krzyż i Go naśladowali. Po bokach Pana Jezusa stoją Maria i Jan Chrzciciel, tworząc w ten sposób kompozycję *Deesis*.

Bogurodzica trzyma zwój z fragmentem wstawienniczej modlitwy, jaką znamy z przekazów o Jej objawieniu się w Konstantynopolu, które dało początek świętu Pokrowa (Opieki) Najświętszej Bogurodzicy, a który w rozbudowanym kształcie znajdujemy także w ikosie 10 Akatysty przed ikoną *Ukój moje troski*: „Królu niebieski, przyjmij każdego z ludzi, kto Ciebie wysławia i mnie wielbi ze względu na Twoje Imię i wysłuchaj wszelkich ich prośb i wszystkich od nieszczęść wybaw”. Jan Chrzciciel natomiast prezentuje Chrystusowi nietypowy tekst modlitwy, stosowanej w praktyce cerkiewnej właśnie do Matki Boskiej: „Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata!<sup>23</sup> Okaż litość trapiionym niemocą Twym ludziom, rozsią-nych zgromadź z powrotem, zbłąkanych na dobrą drogę nakieruj, starość umocnij, młodzież w cnocie zachowaj...”<sup>24</sup>. Widzimy tu, jak ważna dla Dobrzańskiego była też wychowawcza rola Cerkwi.

Cała kompozycja jest skoncentrowana na eucharystii, wokół bieżną biblijne cytaty liturgiczne o Ciele, Krwi i zmartwychwstaniu, z cytatem z Jana w centrum (J 6, 53–54). Pod tym trynitarnym *Deesis* jest przedstawione *Ukrzyżowanie* (z Mariami, Janem i Longinem), umieszczone jakby na chuście/płaszczanicy, a po bokach tego przedstawienia płynie tekst z kapłańskiej modlitwy z eucharystycznego kanonu przed epiklezy, odsłaniający cały kontekst zbawczej Ofiary: „Wspominając przeto to zbawienne przykazanie, a także wszystko, co się dla nas dokonało, krzyż, grób, po trzech dniach zmartwychwstanie, wstąpienie na niebiosa, zasiadanie po prawicy, drugie i pełne chwały ponowne przyjście...”<sup>25</sup> – by domyślnie przywołać aklamację: „To, co Twoje, od Twoich, Tobie przynosimy, za wszystkich i za wszystko!” Niżej w podobny sposób, w kształcie zbliżonym do kwadratu, przedstawiona jest scena

---

no korzysta z „wielkiego” akatysty – Zwiastowania, ale także wykorzystuje, zwłaszcza w witrażach, *Акафист Пресвятой Богородице пред иконами Ея, именуемыми* «Взыскание погибших», «Всех скорбящих Радость» i *Акафист Пресвятой Богородице в честь иконы Ея* «Утоли моя печали».

<sup>23</sup> Inwokacja najbardziej kojarzy się z Wielką laudacją na jutrzni, ale jest wykorzystywana też w akatystach (np. pasyjnym).

<sup>24</sup> W modlitwie wzorcu, odmawianej m.in. na Pokrow, znajdujemy: „Ей, Госпоже Пресвятая, умилосердися на немощныя люди Твоя; разсеянные собери, заблуждшия на путь правый настави, старость поддержи, юныя уцеломудри...”

<sup>25</sup> Dobrzański, który z reguły w napisach nie stosował litery ot (w̄), jak raz tutaj pomylił się i tekst uległ zniekształceniu; ma być: „и вся яже о нас бывшая”, a nie: „w̄ нас”. Świadomie też unikał stosowania jeru twardego, zwłaszcza na końcu wyrazu, ale to nie wpływa na znaczenia słów.

*Ostatniej Wieczerzy* z biegnącym wokół napisem słów ustanowienia. Pod tą sceną znajduje się *Mandylion* w typie bałkańskim z monogramem Jezusa Chrystusa.

Po bokach kompozycji, podobnie jak na przęsłach i filarach nawy, są zgromadzeni święci, których wybór trzeba dopiero zinterpretować. Uzasadnienia obecności niektórych postaci zapewne można dopatrzeć się motywacji w biografii artystów<sup>26</sup>. Cerkiew to nie tylko apostołowie i Ojcowie Kościoła, to także chóry świętych, i tu Dobrzański umieścił, chyba znowu jako pierwszy w Polsce, przedstawienia szeregu świętych lokalnych, dodając do świętości uniwersalnej także wkład naszych ziem – Włodzimierz i Olga, Borys i Gleb, Antoni i Teodozy Kijowscy, Antoni, Jan i Eustachy Wileńscy, Hiob Poczajowski, Atanazy Brzeski, Gabriel Zabłudowski<sup>27</sup>, Dymitr Rostowski; także moskiewskich: metropolici Piotr, Jona, Filip i Aleksy, Sergiusz z Radoneża, Serafin z Sarowa, bodaj Jan Kronsztadzki; przedstawił także kilkanaście świętych kobiet i dzieci.

Eucharystyczny charakter ołtarzowej kompozycji wzmacniają dwa witraże z anielskimi postaciami. Na obu w szczytowej kwaterze w sztandarze umieszczono trzykrotne greckie *Agios* i rozdzielono między nie obie części hymnu Wielkiego Wejścia z Liturgii uprzednio poświęconych darów. Na pierwszym czytamy cerkiewnosłowiański tekst: „Teraz Moce Niebieskie wraz z nami niewidzialnie służą, oto bowiem wchodzi Król Chwały, oto Ofiara Tajemna spełniona, w chwale na tarcach wnoszona”; na drugim: „Teraz Moce Niebieskie z nami; Z wiarą i miłością przystąpmy, abyśmy się stali uczestnikami życia wiecznego”. Warto zauważyć, że przy lewym oknie, tuż przy aniele, umieścił Dobrzański św. Dionizego Areopagite, uchodzącego za twórcę chrześcijańskiej angelologii.

Drugi punkt symbiozy czy raczej przesłania teologicznego to kopyła święty-ni. U szczytu przedstawienie Matki Boskiej w typie *Znaku* (a zatem z Emanuelem), w otoczeniu refrenu pierwszej antyfony na liturgii św.: „Przez modlitwy Bogurodzicy, Zbawicielu, zbaw nas”. W sześciu sferach, po trzy w każdej, w osiemnastu językach słowo: „Święty”. Wokół moce anielskie – naprzemiennie trzy serafiny i trzej archaniołowie: Gabriel z lilią, Michał z krzyżem i Rafał z naczyniem, między nimi tekst sześciu chajretyzmów<sup>28</sup>. Na złączeniu kopyły z bębniem odnajdujemy

<sup>26</sup> W Gródku widzimy m.in. patronkę siostry Adama – Eleutyne, w towarzystwie Klaudii, Ireny, Eugenii i Marii, ale także Stefana (tak miał na imię ojciec Nowosielskiego), Wawrzyńca (Ławrentija) oraz mało znanych męczenników Sawina i Platona. W części, którą wykonywał Nowosielski, jest też mało u nas popularny św. Stefan Permski. Są też Katarzyna, Dorota, Krystyna, Ludmiła, Raisa, Barbara, Anastazja i in.

<sup>27</sup> Gabriel jest przedstawiony w towarzystwie innego młodzieńca-męczennika, Ilariona, którego nie udaje mi się zidentyfikować.

<sup>28</sup> Niestety, nie udało mi się dotrzeć do dobrych zdjęć, które umożliwiłyby identyfikację tych tekstów.

początek Magnificatu jako klucz spajający mariologię z chrystologią i teologią moralną – „Wielbi dusza moja Pana...”. Między oknami bębna, w których Dobrzański planował umieszczenie witraży dwunastu apostołów, widnieje tekst dziesięciu błogosławieństw.

Pełnię czasu zamyka scena *Sądu Ostatecznego* umieszczona na ścianie zachodniej nawy. Pod balustradą chóru Baranek leży na księdze z siedmioma pieczęciami, w dole siedmioramienny świecznik. Z obu stron Baranka 24 starców. Wyżej i niżej anioły wzywają na Sąd, dmą w trąby. Całość kompozycji włącza pełen tekst z Ewangelii Mateusza (rozd. 25) z opisem przebiegu Sądu. To przedstawienie ma wymowę pedagogiczną, nie ma na celu straszenia wiernych, lecz dokładnie obrazuje przekaz Zbawcy, wiążący wyrok Sądu Ostatecznego z postępowaniem człowieka w życiu doczesnym. Podobnie pięknie wykonani Ewangeliści w pendentywach kopuły na zwojach nie mają zwyczajowych początków swoich ewangelii, ale trzymają szczególnie nacechowane teksty z wyraźnym pedagogicznym przesłaniem: Mateusz wzywa do gotowości słowami Jana Chrzciciela, cytującego proroka Izajasa: „Przygotujcie drogę Panu, Dla Niego prostujcie ścieżki!” (Mt 3, 3). Marek też przypomina słowa Jana Chrzciciela: „Czas się wypełnił i bliskie jest królestwo Boże. Nawracajcie się i wierzcie w Ewangelię!” (Mk 1, 15). Łukasz, zgodnie z oczekiwaniem, przekazuje kolejny fragment *Magnificatu*, pełen optymizmu: „[Bóg] przejawia moc ramienia swego, rozprasza [ludzi] pyszniących się zamysłami serc swoich” (Łk 1, 51). Jan (bez Prochora) ukazuje mechanizm działania świata zewnętrznego: „Na świecie było [Słowo], a świat stał się przez Nie, lecz świat Go nie poznał. Przyszło do swojej własności, a swoi Go nie przyjęli”.

Rozpatrywane zazwyczaj osobno w oderwaniu od polichromii i całości kompozycji wspaniałe witraże gródeckie odsłaniają istotne punkty programu artysty<sup>29</sup>. Oba okna transeptu są poświęcone Matce Boskiej, ale w sposób wiążący jej życie z ekonomią zbawienia. Przy nowoczesnych, lecz utrzymanych całkowicie w bizantyńskim kanonie przedstawieniach, widzimy napisy, dobierane w zgodzie z artystyczną wizją, bazującą na teologicznym i liturgicznym doświadczeniu. I tak w „zielonym” oknie w szczytowej kwaterze widzimy Matkę Boską w typie *Znaku* i napis: „Dziękczynienie składamy Ci, Bogurodzico”, w drugiej kwaterze od góry - *Ofiarowanie Marii do świątyni* fragment troparionu święta – „Raduj się, obietnicy Stwórcy Wypełnienie!”, w trzeciej przy *Zwiastowaniu* – słowa archanioła „Raduj się, Pan z Tobą!”, w czwartej przy *Nawiedzeniu* – słowa Elżbiety: „I skąd mi to, że przybyła Matka Pana mego do mnie?!”, w piątej, przy *Bożym Narodzeniu* – począ-

<sup>29</sup> Dziękuję p. dr Annie Siemieniec za materiały dotyczące witraży (zdjęcia, napisy). Również p. Jan Pawlicki chętnie służył mi pomocą.

tek kondaka święta „Dzisiaj Dziewica Przedistniejącego rodzi...”, w szóstej, przy *Ofiarowaniu w świątyni* – fragment troparu święta Narodzenia NMP i w dolnej, siódmej, z *Ucieczką świętej Rodziny do Egiptu* – refren „wielkiego” akatystu: „Raduj się, Niewiasto dziewicza!” To okno jest otoczone *Magnificatem*, ale wersety są przerywane nie jak na jutrzni refrenem „Czcigodniejszą od cherubinów...”, lecz kosmicznymi wręcz obrazami sił niebieskich.

Na drugim „żółtym” oknie w szczytowej kwaterze jest Maria z Dzieciątkiem trzymającym zwój w lewej ręce, podczas gdy prawą błogosławi, ale jednocześnie wskazuje na Nią, co wyjaśnia napis (zaczepnięty przecież ze sceny *Ukrzyżowania!*): „Oto Matka twoja!” Jest to zawierzenie świata Jej matczynej miłości. Wzdłuż krawędzi tej kwatery biegnie błagalny napis: „Ukój moje troski!” Druga kwatery przedstawia dwunastoletniego Jezusa w świątyni, bez uczonych w Piśmie, lecz z Marią i Józefem. Napis łączy fragment popularnego kondaka: „W Tobie nadzieję pokładamy i Tobą się szczycimy” ze słowami wziętymi z *Akatysty przed ikoną Radość dla wszystkich cierpiących*, który, jak już wspomniałem, jest jednym z głównych źródeł inspiracji artysty: „Naucz nas rozumieć Syna Twego” (ikos 2). W kolejnej kwaterze Chrystus leży pod krzyżem, a napis, też z *Akatysty*, mówi: „My bowiem jako uczestnicy boleści i cierpień Syna Twojego” (ikos 5), czwarta od góry kwatery jest sceną *Ukrzyżowania z Marią i Janem Ewangelistą*, kontynuuje więc motyw usynowienia ludzkości przez Nią i umieszcza wybrany z tego akatysty cytat: „Mając w Tobie dobrą Matkę” (ikos 5). Cytowany tekst jest kontynuowany w kwaterze *Zdjęcia z krzyża*: „w Tobie całą ufność w cierpieniach pokładamy”, i zakończony w szóstej kwaterze kontaminacją: „wołamy: Raduj się, kielichu, czerpiący nam zbawienie!” Ta scena *Oplakiwania Chrystusa*, a dzięki obecności sił niebiańskich przeradza się we wspaniałe przedstawienie eucharystycznej Ofiary, połączone z wielkopostnym hymnem z ołtarza. Pozornie niezwiązany z obrazem chajretyzm (z tego samego piątego ikosu) nabiera niezwykłego sensu, ukazując Maryję jako nośnika radości zbawienia ze źródła nieśmiertelności. Ostatnia kwatery jest poświęcona *Złożeniu do grobu* i opatrzona napisem z kondaka 1: „Bośmy od wiecznej śmierci wybawieni łaską z Ciebie narodzonego”. Maryjne motywy stają się soteriologicznymi i stanowią część obrazowanego programu memorialno-eucharystycznego.

Tak jak podkreśla Dobrzański uczestnictwo Matki Bożej w procesji eucharystycznej aniołów i przy spełnianiu Ofiary, tak też wiąże z Nią powstanie Kościoła poprzez działalność Ducha św. i apostołów<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Dobrzański przychylił się do stanowiska tych teologów, którzy uznają apostołski status Matki Boskiej. Preferował ikonę *Zstąpienia Ducha Świętego* z Nią w centrum, znał opowieść o jej apostołskiej posłudze na Atoście.

Oba okna zachodniego ramienia świątyni są wypełnione witrażami z głowami siedemdziesięciu uczniów Jezusa, na Wschodzie również nazywanych apostołami, po trzydziestu pięciu na każdym. Już Jerzy Klinger, pisząc o pierwszej krakowskiej wystawie witraży, wpadł na porównanie ich z głowami wawelskimi. Ściany wokół okien są pokryte liturgicznymi hymnami o Matce Boskiej, są tu irmosy całorocznej katawasisi „Otworzę usta swoje...”, są inne ważne hymny wieczerni i jutrzni Jej poświęcone (otpuściteľnyje, podobny...). Jeden z tekstów, zapisany w pobliżu okna, to bogorodycznen po 1. heksapostolariju po Ewangelii św. Mateusza o rozesłaniu:

Wraz z uczniami radowałaś się, Bogurodzico Dziewico, gdy zobaczyłaś Chrystusa zmartwychwstałego z grobu trzeciego dnia, tak jak przepowiedział. Objawił się im, nauczając i ukazując rzeczy lepsze, i nakazując chrzczyć w Ojcu, Synu, i Duchu, abyśmy mieli wiarę w Jego zmartwychwstanie i wysławiali Ciebie, Panno!

Północne (lewe) okno jest dedykowane *Wniebowstąpieniu*. W szczytowej kwaterze, poza napisem „Król Chwały”, widoczny jest fragment Ewangelii wg św. Mateusza: „Tak niech świeci wasze światło przed ludźmi, aby widzieli wasze dobre uczynki i chwalili Ojca waszego, który jest w niebie”, słowa stosowane kiedyś do apostołów, a potem (i dzisiaj) do ich sukcesorów – biskupów. „Niżej, symbol Wielkanocy – pisanka z krzyżem i inicjałami – Jezus Chrystus Zwycięzca”<sup>31</sup>. Wokół krawędzi witraża biegnie pełny tekst troparu Wniebowstąpienia: „Wzniosłeś się w chwale...”.

Południowe (prawe) okno jest poświęcone *Zesłaniu* (czy jak słuszniej na Wschodzie: *Zstąpieniu Ducha Świętego*). Witraż jest otoczony tekstem troparionu święta: „Błogosławiony jesteś Chryste Boże nasz...” W szczytowej kwaterze ukazane jest *Oko Opatrzności* i *Gołębicą Ducha* oraz tekst z Ewangelii Jana (15, 26–27), fundamentalny dla dogmatu o pochodzeniu Ducha od Ojca: „Duch Prawdy, który od Ojca pochodzi, ten świadczy o Mnie, i wy świadczycie”. Niżej, w drugiej kwaterze, jest wezwanie Pana Jezusa z mowy pożegnalnej: „Miejcie odwagę: Jam zwyciężył świat” (J 16, 33).

Jednym z zadań badawczych jest sporządzenie rejestru napisów towarzyszących polichromii i witrażom, gdyż one odsłaniają istotne punkty teologicznego programu artysty i ukazują jego kompetencje w zakresie bibliistyki, patrystyki i liturgiki.

<sup>31</sup> Wystawa witraży. Adam Stalony-Dobrzański 1950–1960..., s. 24.

## Michałow

Program teologiczny w cerkwi w Michałowie jest prostszy niż w Gródku, a brak witraży istotnie upraszcza sprawę i redukuje ilość możliwych powiązań. Zwięźle go przedstawiła w najnowszej publikacji<sup>32</sup> Irina Jazykowa. Istotne są następujące elementy ikonograficzne:

- Gołębica Ducha Świętego u szczytu wnętrza świątyni, w latarni;
- osiem kolebek sklepienia z *Matką Boską Orantą* w centrum z dwoma cherubinami u stóp i siedmioma archaniołami Ją adorującymi;
- monumentalny krzyż z trzema parami serafinów nad ikonostasem;
- *Mandylion* na sklepieniu niższej ołtarzowej przestrzeni;
- ewangelści wraz z właściwymi im symbolami w czterech żagielkach kopuły;
- kompozycja trzech jeźdźców pokoju w głównej nawie naprzeciw *Orantki*, z wizerunkiem węża pozwijanego w symbole nieskończoności;
- św. Mikołaj na obniżonej części przy wejściu (chór);
- wielokrotnie powtarzany ornament geometryczny i floralny.

W jedności z wyobrażeniami figuratywnymi pozostają napisy. Dzielą się one na dwie zasadnicze grupy – z Pisma Świętego i z ksiąg liturgicznych.

Trzy inskrypcje pochodzą z Ewangelii. Dwie umieszczono po obu stronach krzyża – jedna (J 6, 39; podane jako 6, 40) to słowa Jezusa, że zachowa wszystko, co mu Ojciec dał i wskrzesi w dniu ostatecznym, w drugiej (Mk 8, 34, podane jako 9, 34) Pan wzywa, by zaprzecić się samego siebie, wziąć swój krzyż i Go naśladować. Rozbudowany ikonostas częściowo przesłania patrzącym z nawy wizerunek krzyża, przeto michałowska cerkiew wyróżnia się wyeksponowaniem właśnie napisów. Trzecia inskrypcja towarzyszy *Mandylionowi* i jest autodeklaracją Pana Jezusa: „Ja jestem światłością świata” (J 8, 12). Ukazują one chrystologiczny wymiar polichromii.

W zasadzie jest jeszcze jeden cytat z Ewangelii – podczas gdy kodeksy trzymane przez Mateusza, Marka<sup>33</sup> i Prochora nie zawierają napisów, u Łukasza widzimy fragment *Magnificatu*: „Wielbi dusza moja Pana i raduje się duch mój w Bogu, moim Zbawcy” (Łk 1, 46–47). Wyjątkowość w potraktowaniu ewangelisty Łukasza (wszyscy czterej są wzorowani na miniaturach rękopiśmiennych ewangeliarzy a nie na malarstwie ściennym czy ikonowym) pokazuje mariologiczną predylekcję

<sup>32</sup> I. Jazykowa, *O polichromiach Adama Stalony-Dobrzańskiego w cerkwi świętego Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie*, [w:] Adam Stalony-Dobrzański, *Polichromia cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie*, Białystok 2021, s. 4–5, 8–9, 12 nlb.

<sup>33</sup> W zasadzie widoczne są trzy litery, ale z trudem można w nich widzieć konkretny wyraz.

twórcy polichromii. Początek *Magnificatu* („Wielbi dusza moja”) umieszczony został także nad postacią *Matki Boskiej Orantki*.

*Święty Mikołaj*, który jest pierwszym wyobrażeniem widocznym przy wejściu do świątyni, jest jednym z najpiękniejszych przedstawień Cudotwórcy. Klasyczna ikonografia, z Matką Boską i Jezusem Chrystusem w górnych narożach, jest uzupełniona dwoma kolumnami tekstu ostatniego, trzynastego, kondaka *Akatystu* ku jego czci, którym Adam składał mu hołd i prosił go o łaskawość i ratunek:

O prześwięty i przecudny ojcze Mikołaju, pociecho wszystkich strapionych!  
Racz przyjąć teraz ten nasz dar i przez swoje miłe Bogu pośrednictwo wyjednaj  
u Pana, żebyśmy uniknęli piekła, a będziemy wraz z tobą śpiewać: Alleluja<sup>34</sup>.

Tekst kondaka, jak cały Mikołajowy *Akatyst*, powstały w hesychastycznym duchu jeszcze w czterdziestych latach XIV w. (patr. Izydor Buchiras, uczeń św. Grzegorza Palamasa) i od razu przetłumaczony na starosłowiański<sup>35</sup>, jest pod wyraźnym wpływem analogicznej strofy z wzorcowego *Akatystu do Matki Bożej*, co nadaje mu dodatkowe znaczenie. Natomiast w poprzek cerkwi na ornamentach widzimy piękny napis: „Святителю Христов отче Николае моли Бога о нас”.

Szczyt artystycznego mistrzostwa w Michałowie osiągnął Adam w polichromii kopuły. Matce Boskiej Orantce i siedmiu archaniołom w poszczególnych kolebkach towarzyszą długie napisy, na przemian czerwone i czarne (pierwszy pod Matką Boską i następnie w prawo)<sup>36</sup>:

„Najświętsza Bogurodzico Dziewico, napraw dzieła rąk naszych i wyproś darowanie naszych grzechów, gdy zawsze śpiewamy anielską pieśń: Święty Boże, Święty Mocny, Święty Nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami” [część tekstu Trisagionu jako trzecia linijka napisu jest poza ramką, a słowa „помилуй нас” są podkreślone przez zastosowanie czerni]<sup>37</sup>.

„Spraw Twoimi modlitwami, o Władczyni, aby Sędzia a Syn Twój okazał się łaskawy dla mnie, który zgrzeszyłem bardziej od każdego człowieka” [troparion 10]. W wolnej przestrzeni drugiej linijki dodano wezwanie z akatystu: „Raduj się, Orędowniczko”.

„Ty, która przyjęłaś pozdrowienie anielskie i urodziłaś swego Stwórcę, Dziewico, zbawiaj wielbiących Ciebie” [troparion 1, w zasadzie pierwotny irmos]. W wol-

<sup>34</sup> Kompilacja z trzech znanych mi przekładów Mikołajowego akatystu na polski.

<sup>35</sup> Drukiem wydał go już Franciszek Skoryna w Wilnie w 1522 r.

<sup>36</sup> Teksty zasadniczo cytuję w przekładzie ks. Henryka Paprockiego. Zob. *Euchologion uzupełniający*, Warszawa 2016, s. 41–47.

<sup>37</sup> Ten hymn wraz z trisagionem zamyka drugi cykl troparionów tego rytu (u Słowian również w 6 tonie), bezpośrednio poprzedzając czytania biblijne.

nym polu dopisano: „Raduj się, kwiecie niewiędący!” (chajretyzm 10 z ikosu 8 *Akatystu do MB Radości wszystkich strapionych*).

„Ty jesteś chwałą królów, proroków, apostołów i męczenników, i obrończynią świata, o Najczystsza” [troparion 3]. Na końcu napisu w wolnym miejscu dodano chajretyzm 6 z ikosu 5 *Akatystu do MB Radości wszystkich strapionych*: „Kielichu napełniający nas radością”<sup>38</sup>

„Raduj się, góro, raduj się, krzaku, raduj się, bramo<sup>39</sup>, raduj się, drabino, raduj się, Boska uczto, raduj się, pomocnico wszystkich, Władczyni” [troparion 26, na *I nynie*).

„Ożyw mnie, która urodziłaś Dawcę życia i Zbawiciela, zbaw Twymi modłami, nadziejo błogosławiona naszych dusz” [troparion 7]. Tutaj dodano słowa akatystu: „Raduj się, wszystkich strapionych Radości!”

„Raduj się, Dziewico, oczyszczenie świata, raduj się, złoty świeczniku i naczynie manny, i światłość, Boża niewiasto [troparion 23], raduj się”.

„Twoja świątynia, Matko Boża, okazała się źródłem bezpłatnych uzdrowień i pociechą dla dusz znękanych”<sup>40</sup> [troparion 16]. I tutaj zmieścił się jeszcze chajretyzm 3 z ikosu 5 *Akatystu do MB Radości wszystkich strapionych*: „Raduj się, któraś Boga z ludźmi połączyła”.

Zadziwiająca jest geneza umieszczonych tu maryjnych tekstów. Pochodzą one z rytu małego poświęcenia wody i należą do tradycji konstantynopolitańskiej, wiążącej losy miasta z opieką Matki Boskiej. Właśnie te tropariony w tonie 6 (podaję ich numerację według trebnika) stanowią cechę charakterystyczną tego częstego w praktyce cerkiewnej rytuału, polegającego na poświęceniu wody przez jej kontakt ze świętością krzyża. Adam, jak w większości wypadków, swobodnie zdecydował o wyborze tego rytuału i tych strof, które miały dla niego szczególnie nośne znaczenie, a jest to wyjątkowe w tradycji prawosławia wykorzystanie ich w malarstwie cerkiewnym. Sięgnął tutaj do bardzo często używanego przez siebie trebnika, który znał doskonale<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Tutaj fragment akatystu jest zacytowany dosłownie, nie tak jak w kontaminacji w Gródku. Por. też chajretyzm 2 ikosu 7: „Raduj się, Kielichu, który zapewniasz nam radość i zbawienie”.

<sup>39</sup> Tu w napisie popełnił Dobrzański błąd, tworząc nieistniejący wołacz „впато!” zamiast „впата!”

<sup>40</sup> U ks. H. Paprockiego polskie tłumaczenie odbiega od cerkiewnosłowiańskiego tekstu: „Ty, Bogurodzico, okazałaś się najlepszą Lekarką słabości i pociechą dla dusz strapionych”. Stalony zrobił tu przykry błąd, zamienił bowiem słowo „безмездное/nieodpłatne” na „возмездное”, czyli dokładnie odwrotnie. Wspomniana w hymnie świątynia to kościół Panagii Blacherniotissy, tarczy obronnej stolicy i Cesarstwa.

<sup>41</sup> Oprócz rosyjskich i bazylikańskich edycji było do dyspozycji warszawskie synodalne wydanie z 1925 roku.



Gołębicą zawieszoną u szczytu kopuły jest otoczona napisem liturgicznym, będącym aklamacją do Królującego i wszechobecnego Ducha Świętego (z przywołaniem refrenu drugiej antyfony święta Pięćdziesiątnicy). Duch Święty jest Osobą wiążącą chrystologię z mariologią i z wymiarem eklezjologicznym, który jest w programie teologiczno-artystycznym Dobrzańskiego niezwykle istotny.

Eklezjologia ma swój wymiar pedagogiczny, formujący. Dlatego trzeba z wielką uwagą podejść do unikalnego w całej bodaj historii cerkiewnego malarstwa cytatu biblijnego, jakim jest podpis pod wspaniałą kompozycją świętych jeźdźców – Jerzego, Dymitra i Teodora (Tirona). Chodzi o długi fragment z Listu św. Pawła do Efezjan (6, 13–17) o tym, że możemy przeciwstawić się złu, jeśli będziemy zbrojni wiarą i Słowem Bożym i że da się zwalczyć wszystko, co złe prawdą i sprawiedliwością. To był program życiowy i artystyczny Adama Stalony-Dobrzańskiego, tacy byli jego bohaterowie, wyznawał bowiem chrześcijaństwo miłości i nadziei, a nie strachu, nie pociągali go jeźdźcy Apokalipsy, lecz właśnie heroldowie Dobrej Nowiny o pokoju i zmartwychwstaniu<sup>42</sup>. Dlatego i rumak Jerzego i cała zielona przestrzeń tła są pokryte krzyżykami jako znakami zwycięstwa. Podobnie monumentalny krzyż w ołtarzu jest opatrzony pieśnią anielską, znaną bardziej z liturgii niż z Pisma św. (nawiązanie do Iz 6, 3): „Święty, święty, święty Pan Bóg zastępów (Sabaoth), pełne są niebiosy i ziemia chwały Twojej”. To dlatego są błogosławieni, którzy idą w Imię Pańskie, bowiem uczestniczą w Jego chwale i szerzą ją.

Adam Stalony-Dobrzański swoją wytrwałą pracą i dobrym życiem szerzył wśród nas chwałę Pana. Mocno wierzę, że dane mu jest uczestniczyć w niej na wieki.

---

<sup>42</sup> A. Naumow, *Dobrze, że jest Michałowo*, [w:] *Adam Stalony-Dobrzański, Polichromia cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie...*, s. 17 nlb.

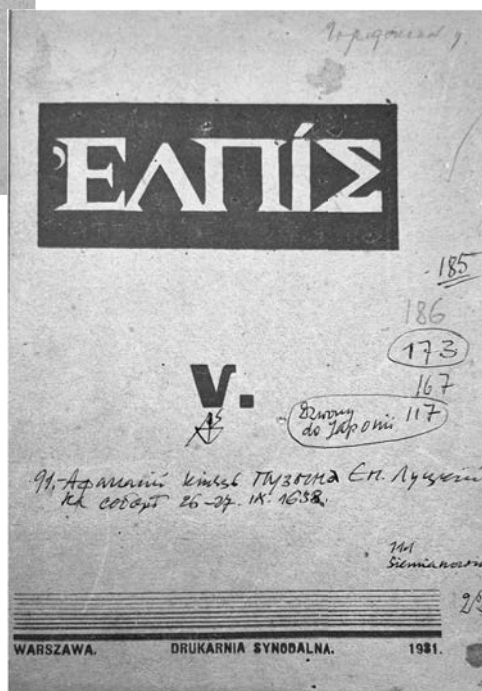
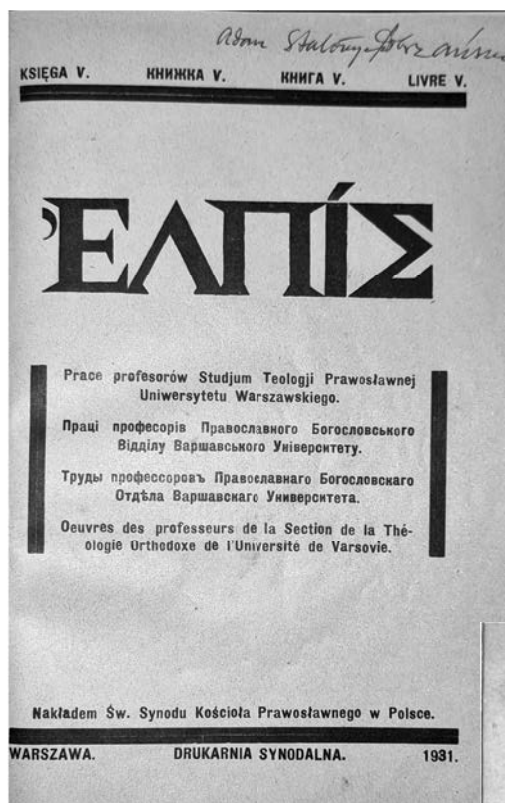
## SUMMARY

Aleksander Naumow

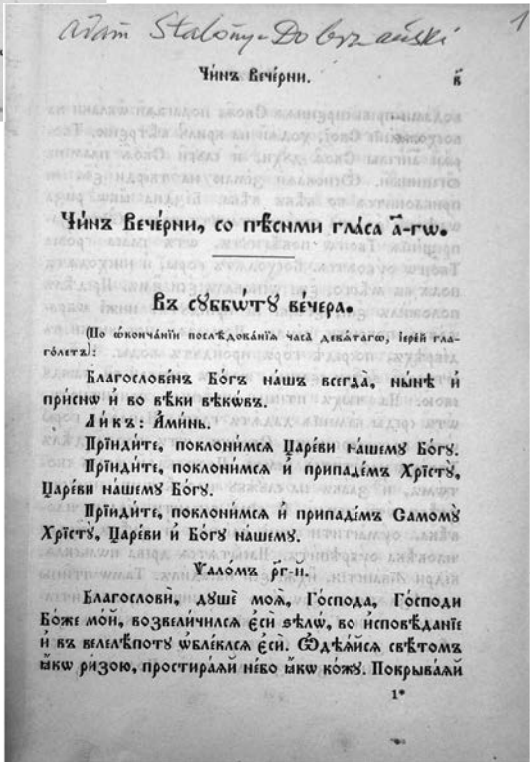
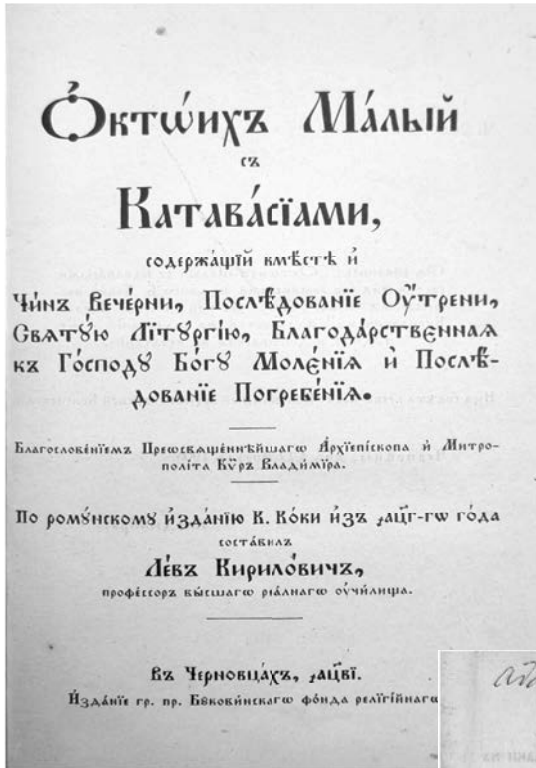
### **The Theological Dimension of Adam Stalony-Dobrzański's Iconographic Program in the Churches in Gródek and Michałowo**

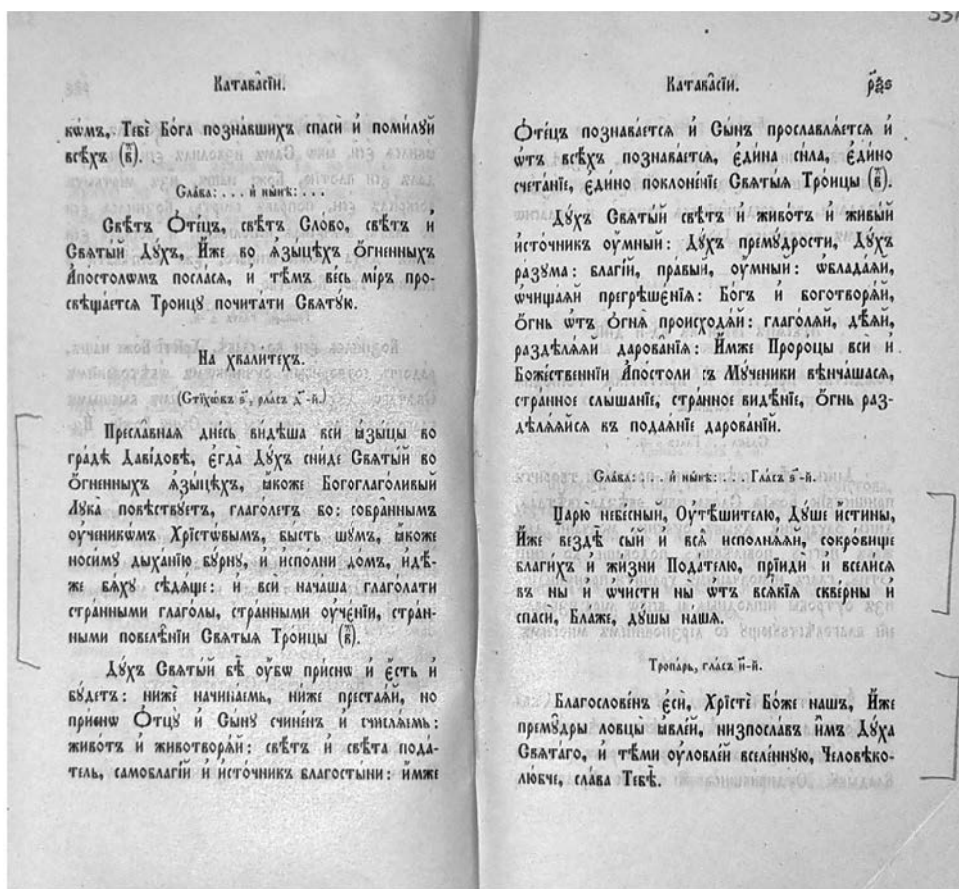
**Keywords:** Stalony-Dobrzański Adam; Nowosielski Jerzy, Polish Autocephalous Orthodox Church; Białystok County: Gródek, Michałowo; Eastern Orthodox art: polychromes, stained glass, lettering; Orthodox theology

The article is an analysis of the theological program contained in the polychromy and stained glass windows of two Orthodox churches in Podlasie – Gródek and Michałowo, made in the 1950s by Adam Stalony-Dobrzański (partly with the participation of Jerzy Nowosielski). At the center of the program is soteriology, expressed through Eucharistic, Mariological and apostolic themes. The extraordinary significance of Stalony Dobrzański's artistic achievements lies in the close combination of ideas, iconography and the written word, as well as the best traditions of the Christian East and West, including the folk tradition.



„Elpis” nr 5, 1931, strona tytułowa z własnoręcznym podpisem A. Stalony-Dobrzańskiego i okładka z jego monogramem i odsyłaczami do treści.





*Октоихъ Малый съ Катавасіями...*, сост. Левъ Кириловичъ, Въ Черновцахъ 1912  
(на к. 2<sup>г</sup> podpis właściciela; на dziesiątkach stron jego zaznaczenia, w tym tekstów,  
wykorzystanych w omawianych polichromiach); cerkiewnosłowiański wariant  
rumuńskiego wydania, które sporządził o. Calistrat Coca, też w Czerniowcach, w 1903 r.  
(*Octoichul mic cu Catavasieriū...*).