

Anna Siemieniec

ŚWIATŁO ZE WSCHODU, ŚWIATŁO Z ZACHODU. SZTUKA WITRAŻU ADAMA STALONY-DOBRZAŃSKIEGO

Najbardziej ulotną i nieprzewidywalną gałęzią sztuk plastycznych jest witrażownictwo. Jego istnienie wpisane jest w rytm pojawiających się i przemijających światła i ciemności – w rytm dnia i nocy. Kawałki szkła złączone ołowiem pozostają ponurą, niemą materią plastyczną, dopóki nie przeniknie ich promień światła. Witraże żyją dzięki światłu. Ta wyjątkowa zależność, objawiająca piękno witrażu w jego subtelny połączeniu ze światłem, nabiera dodatkowego znaczenia, gdy rozpatrujemy zagadnienie witrażu w przestrzeni sakralnej.

W sztuce chrześcijańskiej światło oraz towarzyszące mu blask i jasność są jednymi z najbardziej czytelnym symboli odnoszących się do Chrystusa. „Ja jestem światłością świata” [J 8,12] – powiedział o sobie Ten, który w noc Zmartwychwstania rozproszył ciemności grzechu. Kiedy w wigilię paschalną wierni zapalają przyniesione przez siebie świece, światło zwiastujące Zmartwychwstanie napędza pogrążone w ciemnościach świątynie (il. 1).

To doświadczenie światła objawiło się już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Potwierdzone w IV wieku Symbolem Wiary, prowadzi do nazwania Chrystusa – Światłością ze Światłości, Bogiem prawdziwym z Boga prawdziwego. Teologia chrześcijańskiego Wschodu oparta na praktykach ojców pustyni od końca IV wieku koncentrowała się wokół rozważań „o Bogu jako światłości działającej w tym świecie, przez którą świat zbawia się, oczyszcza i przebóstwia”¹. Pielęgnowane przez wieki doświadczenie światłości – stwarzającej i przemieniającej – zostało wyrażone w praktyce hezychazmu – jednoczącej głęboką modlitwę i kontemplację światłości Taboru. Jego nurt wywarł w Bizancjum ogromny wpływ na malarstwo ikonowe a światłość stała się jedną z podstawowych kategorii teologii ikony, której intensywny rozwój nastąpił w XX wieku².

Według jej założeń dla zobrazowania tej rzeczywistości malarstwo ikonowe wykształciło określony zespół form plastycznych, takich jak symbolika koloru, określony sposób kształtowania formy czy ujęcia perspektywy. Światłość w ikonie obrazuje sferyczna forma nimbu, jako zewnętrzny atrybut świętości czy mandorla, ukazująca wewnętrzną doskonałość świętego. Światło boskie w sposób szczególnie przenika całą rzeczywistość ikonyczną, dlatego też ani osoby, ani przedmioty na niej przedstawione nie są oświetlane z żadnego konkretnego źródła i nie rzucają cieni, gdyż nie ma ich w Królestwie

1. I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2003, s. 125.

2. Ibidem, s. 126.



Il. 1. Adam Stalony-Dobrzański, *Deesis*, wyk. Pracownia Witrażów Romana Ryniewicza, 1956, Cerkiew pw. św. Jana Klimaka w Warszawie. Fot. P. Kłosek

Niebieskim. Tej idei podporządkowany jest również sposób malowania ikony. Polega on na stopniowym rozjaśnianiu barw, od ciemnego do jasnego tonu, w celu wydobywania form z martwej ciemności i ukazania przemienionego świata³ – tzw. malowanie światłem. Również występujące w ikonie złoto nazywane jest w języku malarzy ikon światłem. Symbolizuje ono niebo, wyodrębnia wizerunki świętych podkreślając ich związek z wiecznością, a jednocześnie ma wielkie znaczenie formalne, gdyż barwom w obrazie dodaje blasku.

Przytoczone powyżej założenia teologii ikony zostały poddane krytyce, dlatego też z dzisiejszej perspektywy badań nad sztuką bizantyńsko-ruską można je uznać za jedną z propozycji teologicznej interpretacji świętych wizerunków.

Świat przedstawiony w ikonie jest rzeczywistością przemienioną – przebóstwioną światłem Chrystusa, blaskiem Bożej chwały objawionej apostołom podczas Przemienienia na górze Tabor. Kontemplacja ikony objawiającej tę światłość prowadzi modlącego się przed nią do przemiany, poprzez udział w jej świetlistej – Boskiej rzeczywistości.

Ta wschodniochrześcijańska teologia ikony objawiającej rzeczywistość nadprzyrodzoną znajduje świetliste odbicie w doświadczeniu światła przenikającego przez ściany gotyckich katedr zachodniej Europy⁴.

3. Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, tłum. M. Smoliński, Warszawa 2003, s. 273.

4. Por. A. Siemieniec, *Kanon ikony w sztuce witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego*, [w:] *Sztuka sakralna pogra-nicza*, red. Z. Bator, M. Trojanowska, Przemyśl 2016, s. 272.

Anna Różycka-Bryzek wskazuje, iż pojęcie światła przejęte z pism Pseudo-Dionizego, jako najwyższego atrybutu boskiej doskonałości, musiało mieć udział w kształtowaniu przebudowywanego wschodniego chóru klasztoru Saint-Denis: „ten wzorzec gotyckiej struktury wydaje się w swej istocie świetlistym rzeźbieniem przestrzeni architektonicznej, bliskim mistycznej estetyce sakralnej budowli bizantyńskiej”⁵.

Jako wyraz duchowej wizji świata nadprzyrodzonego, objawiającego się zmysłom w rzeczach widzialnych, gotycka katedra stała się symbolicznym obrazem Nowego Jeruzalem, pełnego boskiego światła. Bowiem sztuka gotycka, w łączności ze sztuką bizantyńską kontynuuje rozumienie sztuki sakralnej, jako materii symbolicznie objawiającej świat nadprzyrodzony, niewidzialny, boski. Przenosi w jego transcendentny wymiar i zaprasza do uczestnictwa w nim⁶.

Jak stwierdza Otto von Simson, badacz sztuki gotyku: „Prawda nadprzyrodzona, której daje świadectwo liturgia, jest niezmienna; nie są jednak niezmiennie środki artystyczne, służące unaocznieniu tej prawdy”⁷.

Święty Jan przedstawiając w *Apokalipsie* wizję Miasta Świętego – Nowego Jeruzalem opisuje: „a Miasto – to czyste złoto, do szkła czystego podobne” [Ap 21, 18b]. Wskazuje on na złoto i szkło, jako dwie uświęcone, światłodajne materie, które w tradycji chrześcijańskiej zachowują znaczenie symbolu, wypełnionego boskimi energiami⁸.

Podczas gdy chrześcijański wschód rozwinął obraz rzeczywistości eschatologicznej Nowego Jeruzalem, w tworzeniu ikony posługując się m.in. mozaiką na złotym tle, sztuka Zachodu podjęła to zadanie, posługując się szkłem w witrażu.

„[...] szkło płytki mozaikowej ma nie przepuszczać, lecz odbijać i załamywać światło. Jego blask, podobnie jak blask złota jest przeźroczysty. Inaczej w witrażu, w którym triumfuje właśnie przeźroczystość szkła”⁹.

Już od wschodu słońca prześwietlona ściana świątyni ukazuje przemienione oblicza świętych, zatonionych w blasku boskiego światła Taboru – przebóstwiającego światła Zmartwychwstałego Chrystusa (il. 2).

„Ściana gotycka [...] jest jakby przepuszczalna: światło wsącza się w nią i przenika przez nią, zespala się z nią i przeobraża ją. [...] Kolorowe witraże gotyckich okien zastępują pokryte barwnymi malowidłami ściany budowli romańskiej. Okna te, [...] nie są wyciętymi w ścianie otworami, przez które ma wpadać światło; są one przenikniętymi światłem ścianami”¹⁰,

a źródłem ich widzialnego bytu jest siła, która przezeń przenika.

5. A. Różycka-Bryzek, *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*, „Znak”, nr 3, 1994, s. 54.

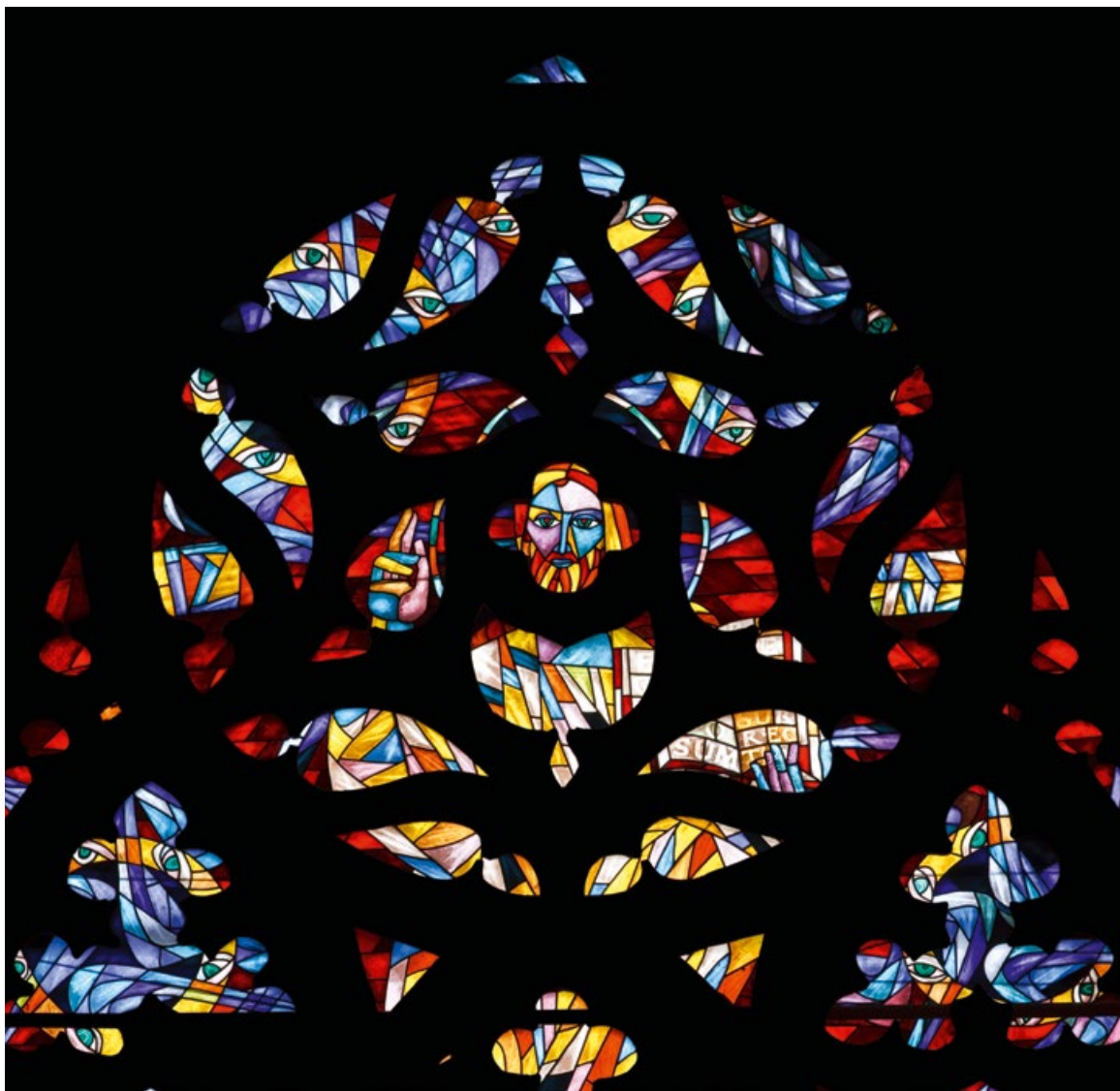
6. O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, tłum. A. Palińska, Warszawa 1989, s. 17–19, 32–33.

7. Ibidem, s. 37.

8. Por. S. Awiernicew, *Złoto w systemie symboli kultury wczesnobizantyjskiej*, [w:] *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 188.

9. Ibidem, 188–189.

10. O. von Simson, op. cit., s. 26.



Il. 2. Adam Stalony-Dobrzański, *Maiestas Domini*, fragment witraża, wyk. Pracownia Witrażów Romana Ryniewicza, 1958–1960, Bazylika św. Jakuba St. i św. Agnieszki w Nysie. Fot. P. Kłosek

Owo ożywiające materię witraża światło to *splendor veritatis* – blask prawdy i objawienie piękna. Metafizyczna myśl średniowiecznego luminizmu określiła, iż światło stanowi źródło, a zarazem istotę wszelkiego widzialnego piękna. Świetlista jasność jest istotną cechą piękna, które było przede wszystkim promieniowaniem prawdy, blaskiem doskonałości bytu i odzwierciedleniem jego boskiego pochodzenia¹¹. „Światło i świetliste przedmioty [...] dawały wyobrażenie o doskonałości kosmosu, pozwalając przeczuwać potęgę Stwórcy”¹².

11. Por. *ibidem*, s. 18, 82–83.

12. *Ibidem*, 83.



Il. 3. Adam Stalony-Dobrzański przy pracy nad kartonami do witraży okien chóru Bazyliki śś. Jakuba i Agnieszki w Nysie, ok. 1958–1960. Archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego. Fot. autor nieznany

Rozważania dotyczące znaczenia światła w sztuce ikony i witrażu dają podstawy do analizy twórczości Adama Stalony-Dobrzańskiego. Ten prawosławny artysta z Krakowa, żyjący w latach 1904–1985, całą swoją dojrzałą twórczość poświęcił sztuce sakralnej. Tworzył całościowe koncepcje wystrojów wnętrz sakralnych, polichromie, witraże, mozaiki – dla cerkwi prawosławnych, kościołów katolickich, a także dla kościoła protestanckiego. Jednakże zupełnie wyjątkowo – mistrzowsko ukazał swój talent artystyczny tworząc witraże sakralne. To właśnie w witrażownictwie Stalony-Dobrzańskiego najpełniej możemy doświadczyć odbłasku światła sztuki sakralnej chrześcijańskiego Zachodu, jak i Wschodu – zetknięcia się misterium światła witrażu – sztuki gotyckich katedr z tajemnicą światła ikony bizantyńsko-ruskiej¹³ (il. 3).

Źródłem spotkania tych dwóch tradycji w życiu Stalony-Dobrzańskiego był jego dom rodzinny. Artysta urodził się na początku XX wieku w Menie, na terenie ówczesnego Imperium Rosyjskiego, a dzisiejszej Ukrainy, w rodzinie dwuwyznaniowej. Jego ojciec był Polakiem wyznania rzymskokatolickiego, wnukiem zesłańca styczińskiego z 1863 roku. Matka była Ukrainką prawdopodobnie wyznania staroobrzędowego¹⁴. Wołą obojga rodziców Stalony-Dobrzański został ochrzczony w cerkwi prawosławnej i ta decyzja zapewne zaważyła na charakterze jego twórczości sakralnej. Najwyraźniejszym świadectwem wschodniochrześcijańskiej duchowości Stalony-Dobrzańskiego stała się w jego sztuce łączność z tradycją ikony.

W 1923 roku cała rodzina Stalony-Dobrzańskich wróciła do Polski w ramach repatriacji. Swoją artystyczną edukację zakończył uzyskaniem dyplomu z malarstwa na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. To właśnie w latach 1927–1933 podczas studiów w ASP w Krakowie Stalony-Dobrzański zapoznał się ze spuścizną sztuki zachodnioeuropejskiej, zarówno sakralnej, jak i świeckiej oraz z prądami sztuki nowoczesnej. Ten teoretyczny i praktyczny warsztat przekazali mu mistrzowie polskiej sztuki początku XX wieku: Władysław Jaroński, Fryderyk Pautsch, Ignacy Pieńkowski, a także Xawery Dunikowski oraz Józef Mehoffer (il. 4). Oddychając na co dzień w Krakowie twórczością Mehoffera i Wyspiańskiego, wielkich narodowych mistrzów sztuki witrażu, stał się ich godnym spadkobiercą. Jest on autorem ponad 300 kompozycji witrażowych do okien 27 świątyń różnych wyznań na terenie całej Polski.

Stalony-Dobrzański w swojej twórczości witrażowej dokonał syntezy dwóch wielkich tradycji – sztuki chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu. To połączenie i przeniknięcie doświadczenia światła w sztuce bizantyńsko-ruskiej oraz gotyckiej, w szczególności nabiera głębi, wyrazistości i blasku, kiedy stajemy przed witrażami artysty zaprojektowanymi dla świątyń prawosławnych.

Witraże artysty znajdują się w cerkwiach prawosławnych w Gródku, Wrocławiu, Warszawie, Klejnikach, Poznaniu. Jeden z witraży został wykonany dla bułgarskiej cerkwi w Neseberze.

Początki witrażownictwa sięgają starożytności, jednakże jego monumentalny rozwój w przestrzeni sakralnej nastąpił na terenie zachodniej Europy w dobie gotyku. Powszechnie nie analizuje

13. Szerzej na temat związków witraża z ikoną w sztuce A. Stalony-Dobrzańskiego: A. Siemieniec, *Kanon ikony...*, op. cit, s. 263–272.

14. Por. J. Stalony-Dobrzański, *Biografia*, [w:] *Stworzenie Światła. Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe Sofia Kijowska w Kijowie, Kraków 2011, s. 112.



Il. 4. Adam Stalony-Dobrzański (trzeci od lewej w górnym rzędzie) w pracowni Józefa Mehoffera na ASP w Krakowie, ok. 1928–1929. Archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego, własność rodziny. Fot. autor nieznanym



Il. 5. Adam Stalony-Dobrzański, *Matka Boża Włodzimierska*, wyk. Pracownia Witrażów Romana Ryniewicza, 1954, Cerkiew Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku. Fot. P. Kłosek

się występowania witraży we wnętrzach świątyń wschodniego chrześcijaństwa. Niezaprzeczalnie jednak okna świątyń wschodniochrześcijańskich były wypełniane kolorowymi taflami szkła, które wyciszały intensywność promieni słonecznych wpadających do świątyni. Prawdopodobnie były to abstrakcyjne, a nie figuratywne przeszklenia. Te drugie we wnętrzach świątyń prawosławnych zaczęły pojawiać się dopiero pod wpływem sztuki zachodnioeuropejskiej, docierającej na tereny chrześcijaństwa wschodniego w procesie okcydentalizacji. Kiedy architektura cerkiewna zaczęła przejmować zachodnie wzorce, naturalnym stało się wypełnienie okien nowo budowanych cerkwi przeszkleniami figuralnymi (il. 5).

Wprowadzenie witraża do cerkwi przez Stalony-Dobrzańskiego nie jest więc nowatorskim działaniem, jednak dzięki twórczości artysty, po raz pierwszy figuratywny witraż we wnętrzu świątyni prawosławnej, w tak bezpośredniej formie nawiązał do tradycji malarstwa ikonowego.

„Witraż Adama Stalony-Dobrzańskiego jest po prostu ikoną. Jest to jego podstawowa funkcja. Właśnie dzięki temu, że jest ikoną, każdy jego witraż przemawia wręcz krzykiem barw i kształtów, do każdego, kto nie jest już jego widzem, ale uczestnikiem, gdyż autentyczna sztuka jest zaproszeniem do uczestnictwa”¹⁵

– komentuje witraże prawosławnego artysty ks. Henryk Paprocki.

Wobec powyższego stwierdzenia nasuwa się pytanie, czy witraż można nazwać ikoną?

„[...] powinny być przedmiotem kultu nie tylko wizerunki drogiego i ożywiającego krzyża, ale także czcigodne i święte ikony malowane, ułożone w mozaikę lub wykonane innym sposobem”

– określa orzeczenie Soboru Nicejskiego II z 787 roku, w którym ostatecznie potwierdzono dogmat o kulcie ikon. Wskazuje ono jednocześnie, iż ikonami nie są jedynie święte obrazy wykonane na desce techniką tempery jajecznej, jak dziś powszechnie się uznaje, lecz ukazuje szerokie pojęcie ikony oraz możliwość wykonania jej wieloma technikami.

„Malowane, ułożone w mozaikę lub wykonane innym sposobem...”¹⁶ – witraż, emalia, metaloplastyka i inne rodzaje technik plastycznych są materiałami, w których ikona może zostać wykonana i spełniać swoją funkcję liturgiczną¹⁷. W odwołaniu do szerokiej definicji ikony witraż Stalony-Dobrzańskiego we wnętrzu świątyni prawosławnej staje się ikoną, szklano-ołowianą kontynuacją polichromii naściennej czy ikon w ikonostasie.

Koncept ten po raz pierwszy został zrealizowany w Gródku koło Białegostoku w budowanej po drugiej wojnie światowej cerkwi pw. Narodzenia NMP. Świątynię tą budował ówczesny proboszcz parafii, ks. Włodzimierz Doroszkiewicz, późniejszy biskup wrocławsko-szczeciński, a następnie

15. H. Paprocki, *Światło przemienione*, [w:] ibidem, s. 41.

16. Cyt. za: H. Paprocki, op. cit., s. 33.

17. Ibidem. Por. A. Siemieniec, *Kanon ikony...* op. cit., s. 268.

metropolita warszawski i całej Polski. Bazyli był propagatorem działań artystycznych Stalony-Dobrzańskiego w polskim środowisku prawosławnym.

Witraże gródeckie ukazują m.in. *Sobór Siedemdziesięciu Apostołów*. Są to stworzone światłem i kolorem oblicza świętych, których spojrzenia kontemplują Światło nie z tego świata. Zobrazowane przy nich sceny z życia Przenajświętszej Bogurodzicy ożywione są i przepełnione jasnością przemieniającą rzeczywistość ziemską w rzeczywistość boską (il. 6).

W cerkiewnych witrażach Stalony-Dobrzańskiego spotykamy takie przedstawienia jak *Deesis*, *Matkę Bożą Włodzimierską*, *Matkę Bożą Znak* oraz wiele innych, których ikonografia wywodzi się ze sztuki chrześcijańskiego Wschodu.

Faktem jest, że sztuka sakralna, jaką artysta zaproponował dla wnętrza świątyń chrześcijańskich, zapoczątkowała renesans malarstwa ikonowego w Polsce. Twórczość Stalony-Dobrzańskiego oraz Jerzego Nowosielskiego, dwóch prawosławnych artystów z Krakowa, odkryła na nowo i dowartościowała wielkie dziedzictwo duchowe ikony bizantyńsko-ruskiej, nie tylko w kręgu artystów czy historyków sztuki, ale co ważniejsze w kręgu duchowieństwa i wiernych. Było to odkrycie autentyczne, indywidualne, wyrażone językiem współczesnej plastyki.

O roli jaką spełniają witraże w przestrzeni sakralnej mówił Stalony-Dobrzański: „Witraże wstawiamy nie tylko dla uświetnienia wnętrza, ale i dlatego, by okna zamknąć, a wchodzącemu ułatwić takie skupienie się, które by zmobilizowało go do widzenia świata i siebie od nowa”¹⁸. Komentował również znaczenie światła dla tej materii jego twórczości:

„Witraż, to obraz wyrysowany ołowiem i żelaznymi sztabami, nieustannie malowany światłem barwnych szkieleł, zamurowany w kamienne ramy architektury. Mur, metal, szkło i światło. [...] Te obrazy ze szkła w świetle i metalu nieustannie odmienia każdy dzień i godzina, nawet chwila – nieuchwytnie rozświetla je, jarzy i rozpala, a tak płonące [...] przelotna na niebie chmurka niesłyszczym oddechem gasi i nasycy zupełnie innymi głębiąmi [...] inaczej o świecie, inaczej z wieczora”¹⁹ (il. 7).

Artysta tworzył witraże także dla kościołów katolickich i kościoła protestanckiego. Znakomite zespoły przeszkleń zaprojektowanych przez Stalony-Dobrzańskiego dla kościołów katolickich można oglądać w Trzebowniku, Zawierciu, Stalowej Woli-Rozwadowie, Nysie, czy Anopolu. W tych realizacjach nawiązania do malarstwa ikonowego są mniej wyraziste – połączone z ikonografią sztuki zachodniej oraz motywami sztuki ludowej. Jednakże spojrzenie świętych ukazanych na tych witrażach jest tym samym spojrzeniem, którym patrzą święci w cerkiewnych przeszkleniach. Jest to spojrzenie wnikające w głąb świata duchowego, przemienione i rozpalone kontemplacją światła obecności Bożej (il. 8).

18. A. Stalony-Dobrzański, *Witraż*, [w:] *Wystawa witraży. Adam Stalony-Dobrzański 1950–1960*, katalog wystawy, Pałac Sztuki w Krakowie, Kraków 1960, s. 4.

19. Ibidem.



◀ Il. 6. Adam Stalony-Dobrzański, *Sobór 70 Apostołów*, wyk. Pracownia Witrażów Romana Ryniewicza, 1955, Cerkiew Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku. Fot. P. Kłosek

▼ Il. 7. Adam Stalony-Dobrzański, *św. Teresa, św. Elżbieta, św. Weronika; św. Jerzy*, wyk. Pracownia Witrażów Romana Ryniewicza, 1950–1952, Kościół św. Wojciecha i Niepokalanego Poczęcia NMP w Trzebowniku. Fot. P. Kłosek





Il. 8. Adam Stalony-Dobrzański, *św. Jan Chrzciciel*, fragment witraża, wyk. Pracownia Witrażów Romana Ryniewicza, 1953–1970, Bazylika św. Apostołów Piotra i Pawła w Zawierciu. Fot. P. Kłosek

Stalony-Dobrzański w łączności ze średniowieczną techniką witrażową, do budowania waloru formy przedstawienia ukazanego w szkłe używał patyny. Wybieranie przyciemniającej kolor powłoki ze szkła witrażowego, przecieranie jej powierzchni, w celu uzyskania światła w przeszkleniu, symbolicznie łączy się z kształtowaniem waloru w ikonie – malowania od ciemnego do jasnego tonu oraz końcowym nakładaniem świateł. Witraż artysty:

„»wciąga« swoją symfonią barw i kształtów. Stajemy oczarowani przed każdym jego witrażem. Okazuje się bowiem, że autentyczny witraż, jak i ikona, może być przedmiotem kontemplacji. [...] witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego są bezcenną pomocą, prowadząc nas grą światła i barwy od rzeczywistości empirycznej do rzeczywistości przemienionej”²⁰.

20. H. Paprocki, op. cit., s. 41.

Artysta sygnował swoje dzieła gmerkiem skomponowanym z liter imienia i nazwiska w formę gotyckiego maswerku o kształcie łodzi Piotrowej, założonej na równoramiennym krzyżu greckim²¹. Stał się on swoistym mottem działalności Stalony-Dobrzańskiego, który całą swoją twórczość poświęcił sztuce sakralnej. Jego dzieła, oprócz wysokiego poziomu artystycznego niosą ze sobą szczególnie wartości duchowe. Ich źródłem są uniwersalne idee chrześcijańskie, istniejące ponad podziałami religijnymi czy narodowościowymi, ponad sporami o sakralną estetykę, łączące tradycje Zachodniego i Wschodniego chrześcijaństwa²².

BIBLIOGRAFIA

- Awiernicew S.**, *Złoto w systemie symboli kultury wczesnobizantyjskiej*, [w:] *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, tłum. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1988, s. 188–189.
- Jazykowa I.**, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Promic Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2003, s. 125–126.
- Onasch K., Schnieper A.M.**, *Ikony. Fakty i legendy*, tłum. M. Smoliński, Arkady, Warszawa 2003, s. 273.
- Paprocki H.**, *Światło przemienione*, [w:] *Stworzenie światła. Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego*, Omeko, Kraków 2011, s. 33, 41.
- Różycka-Bryzek A.**, *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyjskiej*, „Znak”, nr 3, 1994, s. 54.
- Siemieniec A.**, *Kanon ikony w sztuce witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego*, [w:] *Sztuka sakralna pogranicza*, red. Z. Bator, M. Trojanowska, Towarzystwo Miłośników Sztuki Sakralnej, Przemyśl 2016, s. 263–272.
- Siemieniec A.**, *Stworzenie światła. Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego w Muzeum Narodowym Sofia Kijowska w Kijowie (20 X – 30 XI 2011)*, „Quart” 2012, nr 2 (24), s. 133.
- Simson von O.**, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, tłum. A. Palińska, PWN, Warszawa 1989, s. 17–19, 26, 32–33, 82–83.
- Stalony-Dobrzański A.**, *Witraż*, [w:] *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, s. 4.
- Stalony-Dobrzański J.**, *Biografia*, [w:] *Stworzenie światła. Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe Sofia Kijowska w Kijowie, 20 X – 30 XI 2011, red. idem, Kraków 2011, s. 112, 118.

Mgr Anna Siemieniec
 Uniwersytet Warszawski
 Wydział „Artes Liberales”
 ul. Nowy Świat 69
 00-046 Warszawa
 anna.siemieniec1@gmail.com

21. J. Stalony-Dobrzański, *Biografia...* op. cit., s. 118.

22. Por. A. Siemieniec, *Stworzenie światła. Wystawa witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego w Muzeum Narodowym Sofia Kijowska w Kijowie (20 X – 30 XI 2011)*, „Quart” 2012, nr 2 (24), s. 133.