

Jan Stalony-Dobrzański

---

## Adam Stalony-Dobrzański – droga ikonografa

Słowa kluczowe: Adam Stalony-Dobrzański, sztuka sakralna XX wieku,  
sztuka cerkiewna

*Szukajcie najpierw Królestwa Niebieskiego i prawdy Jego,  
a wszystko inne będzie wam przydane (Mt 6, 33)*

### Rzeczy widzialne i niewidzialne

Wychodząc w poszukiwaniu fenomenów mistycznych, otrzymujemy na końcu naszej drogi intrygujące spotkanie ze świadectwami objawień. Świadectwami, bowiem zawsze pozostajemy zewnątrzni obserwatorami owych zjawisk nie mając dostępu do samej wizji, którą obdarzona jest wyłącznie osoba mistyka. Dziś jednak chciałbym przedstawić czytelnikowi rzeczywistość jeszcze bardziej zdumiewającą i niezwykłą. Stoimy oto bowiem przed mistyczną wizją artysty malarza, która stać się może w najprostszy sposób i naszą, własną iluminacją. To, co ujrzały oczy Adama Stalony-Dobrzańskiego, jego pędzel położył przed nami, abyśmy sami doświadczyli osobistego wglądu w najgłębsze tajemnice człowieka i Boga. Rzeczy niewidzialne – dostępne według prawd wiary jedynie wybranym – sami, na własne oczy – ujrzeli.

Lecz nie ludźmy się, nie będzie to takie proste, jesteśmy na takie spotkanie zupełnie nieprzygotowani, możemy spostrzec i – przeoczyć, spotkać i – pominąć. Nasza zdecydowanie świecka, utrwalona wiekami antropocentryzmu świadomość oddziela nas wysokim murem od mistycznego doświadczenia. Nawet w samym Kościele stało się ono bardzo rzadkie, a co dopiero w świecie laickim. To, co po-

winno być naszą codziennością, chlebem powszednim – jako istot, wedle Pisma – boskich, stało się zjawiskiem podobnym do zatopionej Atlantydy, właściwie abstrakcyjnym, wręcz mitycznym. A jednak – istnieje, co więcej, można je, w tej oto chwili, własnymi oczyma zobaczyć. I o tym właśnie będzie niniejsza opowieść. Nie tyle o życiorysie i postaci artysty, ile o spojrzeniu malarza, które uловиło równoległy do naszego, widzialnego, przenikający go w każdym calu świat inny, niewidzialny. Pozornie niewidzialny, a przecież – w chwili spotkania – o ileż ciekawszy, barwniejszy i wyrazistszy od ziemskiego.

### Poza salonem

Wychowankowie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie wspominają artystę jako legendarnego pedagoga, który najpierw częstował żaka cukierkiem-ciągutką, aby potem, spokojnie, bez zbędnej dyskusji prowadzić wnikliwą korektę pracy – na moment konsumowania „krówki” – pozbawionego mowy studenta. Dla kolegów profesorów pryncypialny nauczyciel o nadto zachowawczym, jeszcze przedwojennym etosie artysty i dydaktyka, dla kulturalnych salonów twórca właściwie nieobecny. Nieznany z bardzo prozaicznego powodu, bowiem już u początku swej twórczej drogi porzuca dla monumentalnej sztuki sakralnej właściwie wszelką inną działalność artystyczną. Ogromna liczba zamówień, które czekają artystę na rzecz Kościoła oddala uprawianie zarówno malarstwa sztalugowego, jak i przyjmowanie innych, świeckich zleceń. Co prawda realizuje szereg znaczących prac, jak tablica pamiątkowa przysięgi Tadeusza Kościuszki na Rynku Głównym w Krakowie, czy sztandar Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Projektuje znakomite plakaty oraz jedno z najwybitniejszych powojennych dzieł edytorskich, album *Poczet Królów Polskich Jana Matejki* czy książki autorstwa Karola kardynała Wojtyły i prymasa Stefana Wyszyńskiego. Ale nawet te osiągnięcia nie rekompensują nieobecności artysty na wystawach, plenerach, aukcjach, konkursach oraz braku stałego uczestnictwa w innych formach życia artystycznego elit.

Bo czyż można eksponować w ograniczonej przestrzeni galerii i muzeów dzieła sztuki monumentalnej o formacie katedr średniowiecza? Można, gdy ma się wyłącznie dla siebie potężne sale krakowskiego Pałacu Sztuki. Ale i wówczas, jak jeden, jedyny raz zdarzyło się to w 1956 roku prezentacja nawet kilkudziesięciu kartonów witraży porażać może co najwyżej ogromem twórczej pracy. Jednak nie impresją samego dzieła, gdyż papierowe projekty, nawet w skali 1:1 nie zastąpią iluminowanych słonecznym światłem, widowiskowych, szklanych oryginałów. Gdyby jeszcze – jak Wit Stwosz, Matejko i Wyspiański – swe monumentalne kompozycje pozostawił w centrum Krakowa. Ale pracował głównie przy odbudowie i urząda-

niu zniszczonych kościołów na Ziemiach Zachodnich oraz w rozsianych po całym kraju mniejszych wsiach i miasteczkach. Pozbawionych elit potrafiących zarówno w owych czasach, jak i dziś rozpoznać i rozślawiać nawet najznakomitsze dzieła sztuki.

Podobnie nie mogły ujawnić bogactwa jego twórczości nieliczne, choć zdecydowanie pochlebne recenzje, jak ta z monografii *Nowoczesne malarstwo polskie* Tadeusza Dobrowolskiego z roku 1964<sup>1</sup>, która i tak opisuje jedynie kartony witraży, a nie same dzieła w szkłe i ołowiu. Czy też artykuły i wzmianki w ówczesnej prasie wychodzące spod pióra Ireny Huml, Izabeli Bobbe, Heleny Blumówny, ks. Jana Popiela, a nawet samego Piotra Skrzyneckiego. Towarzyszące im fotografie prac artysty, drukowane w czerni i bieli na ówczesnym podłym, gazetowym papierze w „Echu Krakowa”, „Tygodniku Powszechnym”, „Słowie Powszechnym”, „Stolicy” i „Magazynie Polska” cóż opowiedzieć mogły o oszałamiających barwą i blaskiem witrażach i polichromiach krakowskiego mistrza.

A gdyby jego skrajna wręcz nieobecność w historii sztuki polskiej wieku XX była jeszcze innej, głębszej natury? A jeśli to sam artysta nie widział konieczności uczestnictwa w życiu artystycznych elit? Zanurzony w swej mistycznej wizji sam porzucił zabiegi o ziemską sławę i chwałę? Bo cóż mógłby osiągnąć w świecie, który – po mgnięciu nadziei – ponownie osuwać się zaczął w mrok kolejnej, totalitarnej rzeczywistości. Przy czym rzeczywistości tak wrogiej sprawom jemu najbliższym, duchowym, świętym. Jak mógłby dwóm panom służyć, agresywnej propagandzie laickiego modelu kultury, coraz natarczywiej domagającej się pełnej dyspozycyjności i własnym duchowym wyborom, i ewangelizacyjnej misji subtelnymi narzędziami sztuki. Przecież jego pierwszy, znakomity witraż z roku 1948 przedstawiający św. Barbarę Patronkę Górników<sup>2</sup> wykonany dla Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie wyniesiony został potajemnie którejś nocy 1951 roku z auli uczelni. Aż do powrotu na Akademię w roku 1981 chroniony był przed partyjnymi komisarzami w krakowskim klasztorze o.o. Jezuitów.

Taka schizofrenia była więc niemożliwa, nie tylko jednak ze względu na twórcze fascynacje artysty, ale też poprzez jego krańcową wręcz bezkompromisowość moralną, etyczną i artystyczną. Nonkonformizm, który tak samo ujawniał wobec

---

<sup>1</sup> „Adam Stalony-Dobrzański [...] zajmuje się malarstwem witrażowym, i opracowuje sporo kartonów. Kartony te, traktowane syntetycznie na wzór wczesnośredniowiecznych, opatrzone znaczną nieraz ilością inskrypcji, nawiązują głównie do malarstwa romańskiego i bizantyjskiego, rzadziej do gotyku, przy czym ujawniają wielką znajomość rzemiosła oraz poczucie monumentalnej formy”. T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wrocław 1964, s. 339.

<sup>2</sup> Projekt witraża wykonany wspólnie z Ludwikiem Gardowskim (1890–1965), grafikiem, liternikiem, członkiem grupy awangardowej „Ryt”, profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, mistrzem i nauczycielem Adama Stalony-Dobrzańskiego.

świata świeckiego, jak i w samym Kościele. Spotkają się z nim państwo w liście Adama Stalony-Dobrzańskiego do JE arcybiskupa Karola Wojtyły z roku 1965, wskazującym na pełną degradację współczesnej sztuki sakralnej i uwiad mecenatu Kościoła<sup>3</sup>. Artysta wiedział, o czym pisze, poznał bowiem tajemnicę sztuki sakralnej, która wyrażona może i powinna być jednym tylko słowem-kluczem, fenomenem... piękna. Misja sztuki sakralnej stała się dla Adama Stalony-Dobrzańskiego bezwarunkową służbą pięknu. Pięknu, bowiem to ono zostało artyście objawione i poruczone, jako jeszcze jedno Imię Najwyższego, jako widomy znak Jego permanentnej obecności w widzialnym świecie.

### Piękno zbawi świat<sup>4</sup>

Każde dzieło artysty jest zaangażowaną wypowiedzią, która od pierwszego wejrzenia pragnie podzielić się swą eschatologiczną wizją „górnego piękna”. Objawieniem, które zbyt wielkie dla jednostki, należy ofiarować Wspólnocie. Prawdziwy twórca nie może przecież istnieć bez takiej właśnie, krańcowej idei, która władała twórczością jakże wielu spośród największych mistrzów sztuki początku ubiegłego stulecia.

Owe niespokojne czasy narodzin wieku XX, w których odchodził dawny, a definiował się nowy obraz europejskiej kultury i cywilizacji wykreowały również nowy etos sztuki. Rodzącej najpierw manifesty, postulaty, idee, a dopiero na ich podstawie same dzieła twórcze. Malarze, graficy, rzeźbiarze niczym wiek wcześniej pisarze i poeci stanęli w awangardzie wielkich przemian współczesnej cywilizacji. Wspomnijmy tu radykalny manifest suprematyzmu Kazimierza Malewicza, postulujący sztukę bezprzedmiotową, opartą o formy geometryczne, nieznaną naturze.

<sup>3</sup> „Sądzę, że inspiracja chrześcijaństwa u nas dzisiaj w plastyce prawie nie istnieje, że brak jej na ogół nawet dziełom powstającym na bezpośrednie zlecenia i potrzeby Kościoła i wiernych. Stan rzeczy wypracowała zarozumiałość wieków „niby chrześcijańskich”. [...] Bezdłone pokłady tekstów pobożnych i obrazków przesłoniły piony Modlitwy Pańskiej a wyraźne spojrzenia świętych, spojrzenia autentyczne, dokumentarne, ku nam skierowane, leżą na boku, a dzieciom i w kościołach sprzedawane są zafaszowane manekiny. [...] Zabrakło religijnej sztuki ludowej, źródła bezpośredniości i szczerości, tym więcej czystego, że anonimowego. Rozprawy i spory estetyczne i teoretyczne na intelektualnych szczytach tylko pogłębiają fatalne nieporozumienie. Marnujemy czas, jedyną naszą własność i szansę. Dosięga nas cień babilońskiej baszty. Twórcy wystawiają siebie i okadzają swoje rzemiosło. Inwestorzy kościelni, mimo oczywistych katastrof, nie stawiają sobie elementarnych pytań, ani problemów, ale dyskutują i chcą decydować o tym, do czego nie są przygotowani zawodowo. Wierni brodzą samopas w płyciźnie uświęconych nawyków, pewni siebie, bez niepokojów i wypadają za burtę przy łada zakręcie”. Źródło: Archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego, list artysty do Karola Wojtyły, Kraków 1965; <<http://www.stalony-dobrzanski.info/pl/pisma-korespondencja>>.

<sup>4</sup> F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, [w:] *Dzieła wybrane*, Warszawa 1987, s. 424.

Zauważmy, że futuryzm artysty jest tu zdecydowanie eschatologiczny, nie tylko przez doskonałość geometrii, ale i najgłębszą lakoniczność form. To ściana, dalej już – w świecie materii – zejść nie można. To prawdziwe wołanie za nadnaturalnym. Czy wreszcie uda się przejść sztuce nowoczesnej na drugą stronę lustra, tam gdzie niegdyś dotarła ikona?

Nie, nie udało się, gdyż nazbyt krótki, niedokończony był czas owej pełnej, twórczej wolności. Prawdziwie rewolucyjnej nadziei na dotarcie do kresu poznania. Zarówno na Wschodzie, w sowieckiej Rosji, jak i na Zachodzie, w hitlerowskich Niemczech jakakolwiek swoboda szybko zostaje zdławiona, zaś wszelkie niepokorne, w tym twórcze wizje ruguje nadrzędna idea totalitaryzmu. Skrajna wolność, jak to zawsze bywało – obraca się niezwłocznie w swe własne przeciwieństwo – krańcowe zniewolenie. Następuje prawdziwy kulturowy kolaps, przecięcie, nicość, bo nawet skrajny futuryzm wiódł dialog z tradycją. Była mu ona konieczna jako fundament do startu w przyszłość. Nastal czas destrukcji, plewienia wszystkiego, co autentyczne.

Co prawda, w kulturalnej stolicy świata artyści wciąż jeszcze zażywają swobody, jednak po II wojnie światowej Paryż umiera. Nie jest – niczym Warszawa, Tokio, Hiroszima czy Drezno – dymiącym zwałowiskiem gruzu, dlatego przeoczony zostaje fakt zagłady, jakiej doświadcza Olimp światowej sztuki. To jeszcze jedna, do dziś niezapoznana, więc tym groźniejsza wojenna katastrofa. Gdy wyzwolona stolica Francji świętuje, niegdysiejsza intelektualna i kulturalna stolica naszego kontynentu kona. Bogowie odeszli, kto zginął, kto emigrował, kto uciekł. Rozpierzchli się po świecie, który posiada dziś stolice biznesu, rozrywki, nauki, techniki, nawet seksu i popkultury, lecz od dziesięcioleci błąka się po peryferiach autentycznej sztuki. A czyż ostać się może królestwo bez korony, cesarstwo bez tronu?

Ci, którzy przetrwali powoli osiadają u brzegów komercji, kiedy to galerie i marszandzi wyłącznie żonglerką cen kreują popyt, gusta i mody nowobogackich odbiorców. Nie ma już owego tygła, gdzie rzesze podobnych sobie alchemików w gejzerze twórczych idei wytapiały „sztukę cenniejszą niż złoto”<sup>5</sup>. Pozostał nam popiół – a więc – pochyl głowę, konsumencie kultury.

Polska sztuka powojenna w biegu za obowiązującym stanem rzeczy również sypie po głowach i oczach widzów... popiół. W pracach Kantora całkowicie odrzuca wszelką nadzieję. Stojąc nad trupem cywilizacji ujmuje w dłoń skalpel i z widoczną odrazą, okiem patologa bada przyczynę nagłego zejścia. „Pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem” – ta myśl Theodora Adorno<sup>6</sup> zaczyna obowiązy-

<sup>5</sup> Za Janem Białostockim, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 1963.

<sup>6</sup> Theodor Adorno (1903–1969), niemiecki filozof, socjolog, muzyk i kompozytor.

wać w całej sferze kultury, w tym też i sztuk plastycznych. Cień XX-wiecznej polityki, utrzymującej stan permanentnej wojny na jawie rozciągać zaczyna się na przestrzeń snu, a więc psychiki i wyobraźni człowieka. Immanentny fałsz kładący się u podstaw wszystkich struktur i związków społecznych zmusza człowieka, w tym i artystę do odrzucenia jakichkolwiek, dawnych czy współczesnych aksjomatów kulturowych, moralnych i duchowych. Dobrze, że gdzieniegdzie tlą się jeszcze resztki rzetelnego, artystycznego rzemiosła, jak w pracach Beksińskiego. Ale i ono dozna niebawem ostatecznego rozkładu, podobnie, jak istoty z płócien tego „za grosze” zamordowanego<sup>7</sup> mistrza powolnego konania. Czyż w śmierci tej, w jej bezsensie, nie dopełniło się przedziwne memento z płócien artysty, ogląd świata pozbawionego do cna sensu, celu, nadziei?

*Umarł Bóg* Nietschego dociera oto do swej własnej eschatologii. To, co wyzwoić miało człowieka, popchnąć ku wolności, ku nie skrepowanej niczym wewnętrznej sile i energii okazało się być utopią. W praktyce, nie będąc dziećmi Niebios staliśmy się nie tyle Nadludźmi, co pomiotem małpy. Nie mając nad niczym już władzy możemy co najwyżej poddać się niepohamowanej niczym konsumpcji. Jak bohaterowie kultowego, francusko-włoskiego filmu *Wielkie żarcie* z roku 1973. Nadzieja rozpisana na chorągwiach awangardy i abstrakcji początków XX stulecia zastąpiona zostaje po totalitarnej katastrofie humanizmu szyderstwem, władztwem demotyuatorów.

Dla Adama Stalony-Dobrzańskiego to też moment fundamentalnych decyzji, dni przelomu, jednak miast obowiązującego zgorzknienia i odwrotu, odpowiedź jego przyjmuje zupełnie odmienny kierunek. Porzuca, co prawda, lirykę i zwiewność Młodej Polski, która wiodła go aż do tej chwili przez wszystkie młodzieńcze lata, a nawet okres II wojny światowej, lecz teraz, idąc za rzymską maksymą *Si vis pacem, para bellum* miast drzewca białej flagi chwyta za broń, za rękojęść awangardy. Tej, samej, utraconej, zapomnianej, niedokończonej awangardy Malewicza i Kandinskiego, kubizmu Picasso, abstrakcji Klee i Mondriana. Tej awangardy, która z natury swej pragnie, szuka, ryzykuje. Przeznaczeniem której jest walka, po co bowiem opuszczałaby bezpieczną przystań kanonów i tradycji. Bo to nie tak, że sztuka nowoczesna przegrała, wypaliła się, zwiędła. Raczej została zdradzona – na długie dziesięciolecia w drodze do Oblubieńca porzucona. Kto znów powiedzie ją do stóp ołtarza? Kto poda pierścień ślubny, odda rękę jej prawdziwemu, mistycznemu przeznaczeniu. Kto sprawi, aby stanęła strojna i gotowa, obleczona welonem idealnej harmonii i blasku. Piękna, które przychodzi zbawić świat.

<sup>7</sup> Zdzisław Beksiński (1929–2005), polski malarz, rzeźbiarz, fotografik, zamordowany został jak przysłowiowa „kura znosząca złote jajka” przez syna swego służącego, za odmowę udzielenia drobnych „na piwo”.

## Akt strzelisty

Dzieła Adama Stalony-Dobrzańskiego stawiają „kropkę nad i” nad całym artystycznym poruszeniem współczesnej abstrakcji, kubizmu, awangardy. Ujawniają rzeczywisty kierunek poszukiwań nowoczesnej sztuki wyznaczony równo sto lat temu jakże ekscentrycznym *Czarnym Kwadratem* Kazimierza Malewicza. Ów ascetyczny obraz – suprematyczna ikona<sup>8</sup> kosmologii – przywołuje oto pierwszy takt *Genezis*. Chwilę, w której Bóg rozdziela mrok od światłości. Akt strzelisty, gdy z jednorodnego niebytu wyprowadzone zostają pierwotny podział i rozszczepienie. Opozycja... i zarazem dialog blasku i mroku. Obraz twórczej decyzji, poruszenia, podobne temu, które niegdyś – zmaćszy pustkę – wzbudziło wszechświat. Ów sławny i do dziś dnia nie rozszyfrowany obraz-ikona „Pierwszego Dnia Stworzenia” rozpoczyna budowę wcale nie nowego, lecz odbudowę starego jak ludzkość, sakralnego alfabetu sztuki.

Sztuka służyć oczywiście może – jak dzieje się to od dni renesansu – uprzyjemnianiu i ozdabianiu codziennego, szarego, ludzkiego bytowania. Ale prawdziwa powinność sztuki to stawianie pytań i udzielanie jasnych i wyczerpujących odpowiedzi – o los i przeznaczenie człowieka i świata. Kultura źródełswego imienia wywodzi przecież od słowa kult, co jasno ukazuje jej pierwotną zasadę.

Jednak proces przywracania mistycznego etosu sztuki zainicjowany na płótnie *Czarnego Kwadratu* bardzo szybko i bez śladu zostaje na Wschodzie wyplewiony, natomiast na zeświecczonym Zachodzie przechodzi mimo starań Picasso, Klee czy Mondriana niezauważony. Dopiero Adam Stalony-Dobrzański, pokolenie później, lecz za pomocą tych samych geometrycznych figur podejmuje pałeczkę futurystów i w dziełach swych sublimuje sakralną intuicję całej nowoczesnej sztuki. Przedstawia należne abstrakcji prawo do poszukiwań Absolutu. Za dokonaniem tym, obok talentu, dojrzałości i wizji artysty stoi jednak o wiele więcej – dziedzictwo rodzinnego domu malarza.

## Róża Wiatrów

Przyszły profesor słynnej krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych był synem polskiego szlachcica, a więc – jak wskazuje tradycja polskiej szlachty na Wschodzie – zesłańca, powracającego do ziemi ojców z wieloletniej syberyjskiej katorgi. Więzionego za działalność narodową prowadzoną w latach studiów prawniczych

---

<sup>8</sup> Wypada tu wspomnieć znamienity, acz mało znany fakt, iż Kazimierz Malewicz w roku 1915, pierwszy raz eksponując w Piotrogradzie swój *Czarny kwadrat* powiesił intuicyjnie dzieło u sufitu galerii. W miejscu, które w prawosławnych domach przeznaczone jest na ikony.

w Petersburgu. Prawie czterdziestoletni sędzia Feliks Stalony-Dobrzański spotyka i, idąc za głosem serca, poślubia młodą Rusinkę (pochodzącą z pogranicza Białorusi i Ukrainy), tworząc dom specyficzny, postawiony na fundamencie zarówno polskiej, rycerskiej, jak i staroruskiej kultury. Staroruskiej, bowiem matka artysty – Anna Kowalenko – wyrasta w głęboko religijnej kulturze starowierów, dla których jedyną prawdziwą ojczyzną jest tradycja i duchowość ikony. Barwnego, mistycznego, średniowiecznego malarstwa nadającego ton i kierunek codziennego życia zamkniętych przed światowym blichtrzem wspólnot staroobrzędowych.

Dziedzictwo polskiej i ruskiej, a wręcz „staroruskiej” kultury i obrzędowości, łacińskie i bizantyjskie kanony cywilizacji to prawdziwa duchowa „Róża Wiatrów” stanowiąca o uniwersalnym wychowaniu urodzonego 19 listopada 1904 roku w Menie na ziemi Czernihowskiej na wschód od Kijowa przyszłego malarza i... ikonografa. Pierworodny syn Stalony-Dobrzańskich otrzymuje swe imię na cześć polskiego wieszczki narodowego – Adama Mickiewicza – chrzczony jest jednak w cerkwi prawosławnej. Przez całe swe życie włada doskonale zarówno łaciną, jak i językiem cerkiewnosłowiańskim. Zaskakuje erudycją przytaczając raz polskie, ukraińskie, rosyjskie, innym znów razem łacińskie maksymy i przysłowia. Od najmłodszych lat jest Europejczykiem w takim sensie, którego do dziś dnia nie zna cywilizacja naszego, wciąż pękniętego na Wschód i Zachód kontynentu.

Dzieciństwo i lata młodości spędzone na Ziemi Czernihowskiej to również nauka wrażliwości, codzienne obcowanie z archaiczną kulturą ludową wschodniej Ukrainy. Jakże niesamowite wrażenie pozostawić musiały w świadomości przyszłego malarza obrazy z dzieciństwa, gdy letnimi nocami ukraińskie wsie jedna drugiej poza horyzont odpowiadały językiem chóralnych pieśni. Ten bajkowy, nierealny wręcz kulturowy pejzaż można dopiero dziś potwierdzić wspomnieniami starców ocalałych z lat ukraińskiego Wielkiego Głodu.

Ale krajobraz i dom rodzinny artysty, a czas, w jakim przyszło mu żyć, to dwa różne światy. Wiek XX to początek wojny narodów i cywilizacji, zmagają które trwają – z małymi przerwami – aż po dzień dzisiejszy. Stulecie totalnej wojny wszystkich ze wszystkimi – Wschodu z Zachodem, władców z ich własnymi narodami, Polski z jej wschodnimi i zachodnimi sąsiadami. Nie chcąc i nie mogąc przebierać w rodzinnym, religijnym, kulturowym i narodowym bogactwie, wybierać pomiędzy dziedzictwem ojca i matki, Wschodu i Zachodu naszego europejskiego domu artysta cofa się do pierwocin. Do czystości wczesnego chrześcijaństwa, gdzie nie ma „Żyda ani Greka”<sup>9</sup>. Prostoty, która dana została wszystkim ludziom niezależnie od narodowości i tradycji. To jakże szczęśliwa postawa, która sprawia, iż

---

<sup>9</sup> Biblia Tysiąclecia, *Dzieje Apostolskie*, List do Galatów 3, 28.



wizja jego staje się prawdziwie uniwersalna, należna odbiorcom różnych kręgów kulturowych, żyjących pod wieloma szerokościami geograficznymi.

### W blasku ikony

W archaicznej kulturze starowierów przetrwały nie tylko kult, ale również archaiczne tajemnice malarstwa ikonowego. Dziedzictwo ikony pozornie wydaje się na przełomie wieku XIX i XX jeszcze dość powszechne. Na całym bowiem obszarze Europy Wschodniej od Grecji, przez Macedonię, Serbię, Bułgarię, Rumunię, Mołdawię, Słowację, Ukrainę, Białoruś aż po Rosję, Gruzję i Armenię do początku zeszłego stulecia kult ikony dotrwał właściwie nienaruszony. Kult owszem, ale wyrokami historii jedynie ikona staroobrzędowa pozostała wciąż żywą sztuką wieków średnich „przemyconą” do czasów nowożytnych przez wyjątkowo hermetyczne społeczności starowierców, żyjących jakby równoległe do dynamicznie transformującej się nowożytnej cywilizacji.

Wydaje się, iż tylko ona zachowuje jeszcze do początku wieku XX ślady pierwotnej mocy i mistyki bizantyjskiego pierwowzoru. Natomiast wszelkie pozostałe szkoły ikony, poddane potężnym wpływom renesansu, baroku i klasycyzmu należą już od połowy XVII wieku do w pełni świeckiej, zdecydowanie estetycznej świadomości sztuki nowożytnej. Powstające w nich obrazy nazwać można co najwyżej „neoikoną”, gdyż tyle mają wspólnego z ikoną, co zaledwie rzemieślniczy neogotyck z twórczymi arcydziełami średniowiecza. Są bardziej sentymentalnym odniesieniem, nigdy zaś oryginałem niosącym pełnię doświadczeń mistycznych, teologicznych i warsztatowych tej wielkiej niegdyś dziedziny malarstwa. Jak głębokie to były przemiany świadczy powołanie w Moskwie, w roku 1551 Soboru Stugłowego (Stu rozdziałów), który miał za wyłączne zadanie zachowanie i utrwalenie tradycyjnych kanonów malarstwa ikonowego<sup>10</sup>. Pryncypialne jego ustalenia nie zahamowały jednak przemian, które obejmować właśnie zaczęły całą, zachodnią oraz wschodnią, cywilizację europejską<sup>11</sup>, wchodzącej właśnie w epokę nowożytną, w której antropocentryzm zastąpić miał niezbędny dla powstania ikony teocentryzm.

<sup>10</sup> Sobór Stu Rozdziałów potępił wszelkie próby wprowadzania artystycznych nowinek płynących z Zachodu. Jego zdecydowane przesłanie, zakazujące jakichkolwiek modyfikacji istniejących tradycji i kanonów pod groźbą klątwy legło u podstawy ruchu staroobrzędowego. Sprzeciwił się on, wedle przestróg owego Soboru „szatańskim” reformom liturgicznym rosyjskiej Cerkwi prawosławnej z lat 1654-57.

<sup>11</sup> Powszechne twierdzenie przyjmujące samodzielne pojawienie się ery nowożytnej i narodziny renesansu we Włoszech na zachodzie Europy jest mylne. Rozkwit włoskiego renesansu był wynikiem postępującego upadku Cesarstwa Bizantyjskiego i ostatecznego zdobycia w roku 1453 Konstantynopola przez Turków. Okres ów obejmujący niemal dwa stulecia to czas ogromnej migracji bizantyjskich

Nowe, pozbawione owego teocentrycznego elementu religijne, lecz już nie mistyczne, obrazy tworzone z początku w kanonach renesansu, baroku czy klasycyzmu pozostają przynajmniej dziełami sztuki. Jednak od wieku XIX – podobnie jak i neogotyki – wstępują bez reszty na ścieżkę kiczu. Porzucają wszelkie malarzkie środki wyrazu, napięcie barwy i formy, zadowolając się wyłącznie symbolem. Ten zaś, puszczając do nas oko, zapewnia, iż sam z siebie jest już wystarczającym nośnikiem świętości. W zalewie dewocyjnych obrazów i oleodruków, które, *nota bene* tak zwalczał Adam Stalony-Dobrzański, ziścił się oto sen ikonoklasty, obawa o idolatrię, bałwochwalstwo sztuki. I dzieje się tak po dzień dzisiejszy, pomimo setek rosnących jak grzyby po deszczu warsztatów i pracowni ikonograficznych. Choć gorąco zalecają one wstrzeźliwość, przestrzeganie postów i szereg innych „duchowych ćwiczeń” za nic nie są w stanie odnaleźć zagubionego „kamienia filozoficznego”: ikony. Jakże przewrotna jawi się tu postać Jerzego Nowosielskiego, który pomimo nieskrywanego słałości otrzymał jednak niebiański dar prawdziwego ikonopisania.

Jeszcze innym, wydaje się znamienym przykładem, trudności powrotu do duchowego światła ikony jest twórczość absolutnie „amerykańskiego” artysty o łemkowskich i zarazem unickich korzeniach kulturowych – Andy Warhola. Dla znawców bizantyjskiej sztuki dzieła jego należą jednak – co może wręcz szokować – do artystycznego kanonu ikony. Zdecydowanie „sakralizują” przedstawiane przez siebie tematy, tak więc spotykamy w twórczości artysty ikony „św. Marylin Monroe”, czy „św. Przewodniczącego Mao” które w sposób oczywisty utrwalają w formule plastycznej „kult” swych pierwowzorów. Wielki talent artysty działając jednoznacznie, kanonicznymi uderzeniami pędzla transponował jego słowiańsko-bizantyjskie dziedzictwo w „ikonę” totalnej konsumpcji. Andy Warhol na podobieństwo „zombie” – przebudził pradawne kanony bizantyjskiej sztuki sakralnej do życia, jednakże nie był już w stanie zawrócić swego serca w kierunku mistycznego, cerkiewnego wątku tej sztuki.

Można więc przyjąć, iż to właśnie staroobrzędowe dziedzictwo zapewniło Adamowi Stalony-Dobrzańskiemu dotarcie do horyzontu, do eschatologii ikony. Ale dziedzictwo to tylko pozornie zdaje się kierować artystę wyłącznie w stronę

---

elit intelektualnych i artystycznych na Zachód (El Greco) i Północ (Teofan Grek) Europy. Przenieśli tam oni swój, o dwa wieki wcześniejszy od włoskiego Renesansu Paleologów. Renesans zanurzony w tradycji antycznej Grecji, która w Cesarstwie Bizantyjskim nigdy nie została, jak stało się to po upadku Rzymu, utracona i zapomniana. Jednak grecko-bizantyjski antyk (nie średniowiecze) trwający *de facto* aż do ostatnich dni Wschodniego Cesarstwa był – z racji zanurzenia we wschodnie systemy kulturowe i intelektualne – o wiele bardziej naznaczony świadomością mistyczną. Dlatego też zachodni renesans, po odcięciu przez islam wschodnich prądów intelektualnych ewoluował w stronę mentalności świeckiej i antropocentryzmu doby nowożytnej.

dawnych ikonografów, mistrzów średniowiecza. Na fenomen sztuki artysty można spojrzeć bowiem z zupełnie innej perspektywy. Gdyby wyzwolenie z naturalizmu, zwrot ku kryształom kubistycznych i suprematycznych form podążyło już za ewangeliczną przestrogą „Jeśli ci umilkną, kamienie wołać będą” (Łk 19, 40), to znaczy, iż Adam Stalony-Dobrzański, powracając do kanonu ikony, do świadomości bizantyjskiego izografa<sup>12</sup> stoi w „awangardzie” awangardy. Jest artystą w swym archaizmie doskonale wręcz nowoczesnym.

Ikona to płomień Krzewu Gorejącego, wynikający z oglądu Chwały Boga. To ostateczne i nieodwołalne porzucenie obrazów zdewastowanej rzeczywistości i zanurzenie się w percepcji innego świata. A czyż i abstrakcyjniści, suprematyści, kubiści nie udawali się właśnie tam – do innego, czystego, idealnego świata form. Do celu nie mogli jednak dotrzeć, nie dlatego, iż był zbyt egzotyczny i odległy. Stali tuż, tuż, lecz drogę zagroziła im płonna z zasady nadzieja na transformację owej doskonałej rzeczywistości do naszego, realnego świata. Ikona odwrotnie, nie wierząc w dumne rzekomo „brzmienie człowieka”, stara się teleportować ludzką, zawsze ułomną świadomość do wymiaru sakralnego. Tam, gdzie nie ma miejsca na zwątpienie i klęskę.

### Rycerz sztuki

Adam Stalony-Dobrzański od młodości ukształtowany został w etosie rycerskiego, szlacheckiego domu, którego obraz utrwalił heroiczny w swych postawach, zawsze bezkompromisowy ojciec artysty. Dziedzic starożytnego rodu Dobrzańskich, uhonorowanego jeszcze za męstwo na polach Grunwaldu przez samego króla Władysława Jagiełłę rycerskim zawołaniem Stalony. W roku 1923 rodzina Stalony-Dobrzańskich przybywa – jako repatrianci ze Wschodu – do Polski. Gdy w roku 1927 młody artysta rozpoczyna studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie spotyka ten sam, znany mu od kolebki rycerski etos... tym razem sztuki. Sztuki, jako oręża w walce o budowę nowego, lepszego, piękniejszego jutra. Jest to najszcześniejszy czas Akademii, której znakomici profesorowie nie tylko nauczają przyszłych artystów tajemnic warsztatowych malarstwa, grafiki, czy rzeźby. Kształtują po pierwsze ideowość, patriotyzm, oddanie wielkiej misji sztuki:

A gdy po dyplomie na Wydziale Malarstwa poszedłem do śp. prof. Ignacego Pieńkowskiego, by pożegnać się i podziękować usłyszałem: ciesz się, wypada mówić mi już – Panie kolego, wypada, a nawet należy i coś na drogę życia. Sądzę żeśmy zgodni – malarstwo, a i cała sztuka to nic

<sup>12</sup> Ikonografa.

więcej ponad logika i decyzja, w sekrecie wiemy, że należy coś naprawdę kochać – do widzenia Panu<sup>13</sup>.

Takim oto *Credo* Adam Stalony-Dobrzański, kończy swe studia na Akademii Krakowskiej i zarazem rozpoczyna własną drogę twórczą.

Artysta szkicuje projekt fryzów do komnat rycerskich na Wawelu przedstawiających nieziemski atak skrzydlatej, polskiej husarii, projektuje pomnik Józefa Piłsudskiego. Najczytelniejszym, plastycznym dowodem przywiązania do rycerskiego etosu i dziedzictwa są jednak wyobrażenia konnych postaci „rycerzy Chrystusowych” i kompozycje piastowskich orłów, które nieodmiennie zapełniają jego witraże i polichromie. Należą one do najznakomitszych dzieł polskiej heraldyki. Ich moc, a wręcz pewna nieokiełznana „drapieżność”, nie zna odpowiednika w pracach innych polskich malarzy – historycznych i współczesnych artystów. To na heroicznym, rycerskim etosie ostatecznie kształtuje się jego bezkompromisowa postawa twórcza, która pozwoli Stalony-Dobrzańskiemu swobodnie transformować wszelkie zastane kanony sztuki, w tym najbardziej zachowawcze kanony ikony. Wydaje się, że żaden „ruski” malarz nie pozwoliłby sobie nigdy na tyle swobody w przestrzeni tradycji i kanonu, co artysta ukształtowany przez świadomość nieograniczonej niczym, jakże polskiej, rycerskiej wolności.

### Studium duszy

Schodząc z poziomu ogólnej, monumentalnej kompozycji, zanurzając się w drgnienia ornamentu nagle uświadamiamy sobie wszechstronność artysty. W średniowiecznym Dębnie, Harklowej i Łopusznej pracowali skończeni geniusze monumentalnej formy dobytej z miniatury ornamentu. Ale nie znajdziemy tam ani jednej twarzy, ani jednej postaci świętych. A występujący gdzieś jeźdźcy i myśliwi też przyjmują formę patronowego, uproszczonego wzoru. Adam Stalony-Dobrzański włada każdym formatem i każdą formą. Podobny Wyspiańskiemu dysponuje całym wnętrzem – sklepieniem, ścianą, filarem, kolumną, aby zejść na poziom postaci, szaty, twarzy, dłoni, oczu i... źrenic. Portrety artysty to odrębny, wręcz autonomiczny rozdział jego twórczości. Ale nie dostrzegajmy w niej nawet najstaranniejszego studium ludzkich rysów, to bardziej studium duszy, ludzkich charakterów i emocji, a te wydobyć ze swych modeli potrafią jedynie autentyczni

<sup>13</sup> A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego wobec tradycji sztuki chrześcijańskiego Zachodu i Wschodu*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem promotora ks. bp. prof. Michała Janochy i promotora pomocniczego ks. dr. Henryka Paprockiego na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, 2020, cz. 1, s. 37 (maszynopis).

mistrzowie. Ów wewnętrzny, psychiczny portret gigantów ducha będzie już zawsze znakiem rozpoznawczym dzieł Adama Stalony-Dobrzańskiego. Setki, a może i tysiące razy powtórzony w jego polichromiach i witrażach stworzy unikatową galerię uduchowionych obliczy świętych, podobnych potężnym artefaktom wychodzącym spod dłuta Wita Stwosza.

Głębia i dramatyzm duchowego poruszenia tych przedstawień bliższe są bowiem sztuce zachodniego gotyku, niżeli kanonom ikony. Te usuwają ze świętych wizerunków wszystko, co ziemskie, odczłowieczają je do granic abstrakcji i przenoszą tam, gdzie nie ma już „rzeczy pierwszych”. Adam Stalony-Dobrzański wciąż jednak pozostaje artystą swojego, dramatycznego czasu – do krańca zaangażowanym twórcą niespokojnego, ubiegłego stulecia. Postaci z jego opowieści przebywają tu, w naszym, ziemskim, wieloznacznym świecie. I choć jednoznacznie wskazują kierunek duchowego przemienienia, to nie pozostawiają nas samych, nie porzucają tego świata, by odejść do błogiego bytowania u krańca człowieczej drogi. Z ikony przejmują jednak to, co tak w niej cenne – interaktywność obrazu, gdzie nie ma studium rąk, lecz przedstawienie gestu. Miast rysunku oczu spotykamy adresowane prosto ku nam spojrzenie. Wzrok nie pozwalający na przejście mimo, wzywający do uważnego zjrzenia w głąb... samego siebie.

## Słowo i Obraz

Litera zajmuje w twórczości artysty miejsce szczególne. Spotkanie z nią nastąpiło u samego początku twórczej drogi, jeszcze w trakcie studiów Adama Stalony-Dobrzańskiego na krakowskiej Akademii. Dla zrozumienia wagi tego spotkania oddajmy głos samemu artyście:

Jakieś sprawy miałem do dziekana. Ze Staszkiem Westwalewiczem<sup>14</sup> poszliśmy do Władysława Jarockiego. Załatwiliśmy, podziękowaliśmy, wychodzimy. A on mówi jeszcze, wróćcie na chwilę tutaj. Bardzo wam polecam, żebyście się zapisali, przyjedzie nowy profesor z Warszawy. I Stasiek, albo ja zapytałem się, czego będzie uczył? Liternictwa. No to nie wypadało dziekanowi powiedzieć: Panie Dziekanie, ja tu chcę być malarzem, a nie szyldziarzem, mam gdzieś takie propozycje. Więc z grzeczności spytaliśmy się tylko, ile czasu będzie ten kurs trwał? On mówi, przewidziany jest na sześć tygodni, a potem, jeżeli będą uczniowie, to profesor będzie dalej angażowany. I Ludwik Gardowski przyjeżdżał z Warszawy na dwa, trzy dni i potem wracał i znów przyjeżdżał. Potem okazało się, że byliśmy nie sześć tygodni, tylko dwa lata. A potem, już po Gardowskim przez 30 lat liter-

<sup>14</sup> Stanisław Westwalewicz (1906–1997), malarz akwarelista, twórca monumentalnych polichromii sakralnych, współpracował z Adamem Stalony-Dobrzańskim przy realizacji polichromii w kościołach w Radomiu i Rozwadowie.

nictwa na Akademii uczyłem. Bo u niego było tak, że wszyscy siedzieli do późnej nocy i wszystkich wszystko interesowało. Tak, że taki Nowak, woźny przychodził i mówił: Panie profesorze, już byście mogli pójść, ja jutro muszę wstać o piątej, żeby piece napalić. Już dziesiąta godzina, muszę zamknąć Akademię<sup>15</sup>.

Litera stała się dla Adama Stalony-Dobrzańskiego wszechstronnym i wyczerpującym kursem kompozycji uczącym żelaznych zasad harmonii, dysharmonii, uszeregowania i nadrzędności form silnych nad słabymi. I jakże wielu jeszcze reguł budowy płaszczyzny obrazu i przestrzeni architektury. A wszystko na czysto abstrakcyjnych formach liter, gdzie O, to geometryczne koło, lub elipsa, A, to geometryczny trójkąt, H – prostokąt, I – odcinek, M i W – wstęp do ornamentu. Liternictwo okazało się być akademią prawdziwie „naukowej” abstrakcji, która do owego odkrycia wydawała się stanowić doświadczenie nieoznaczonej, pozaopisowej intuicji. Rząd krańcowo odmiennych w swej formie liternicznych znaków i rozdzielających je światła należy zakomponować w harmonijny ornament, który nie tylko sam w sobie stanowić będzie rozkoszną dla oka plecionkę, ale jeszcze podbije mocą swej dynamiki przedstawioną treść merytoryczną. A jeszcze współtworzyć będzie towarzyszącą pismu plastyczną kompozycję. Wykłady prowadzone przez znakomitego dydaktyka i liternika, członka awangardowej grupy „Ryt” prof. Ludwika Gardowskiego są również pierwszym wtajemniczeniem nie tylko w samą literę, ale w cały fascynujący świat awangardy i abstrakcji, z którym wcześniej na krakowskiej Akademii młody student nie stykał się bezpośrednio, a który jakże mocno zaważył na dojrzałej twórczości Stalony-Dobrzańskiego.

Co prawda *Nihil novi sub sole*, więc i owo odkrycie już niegdyś zapisało się na kartach historii sztuki. Należy jednak do tak dalekich kultur i tak odległych czasów, iż można uznać dialog formy i litery Adama Stalony-Dobrzańskiego i przenoszonych przez nią treści za zdecydowanie odkrywczy. W islamie litera od zawsze jest po równi obrazem, jak i słowem – tworzy nieprawdopodobne arabeski na ścianach i we wnętrzach muzułmańskich meczetów, medres i minaretów. W głębokim, romańskim i gotyckim średniowieczu takimi obrazami były całe stronic Ewangeliarzy wypełnione wielobarwnym dywanem liter i artystyczną „bizuterią” fantastycznych inicjałów.

W swych wręcz przesyconych liternictwem kompozycjach malarskich jest artysta zdecydowanie „archaiczny”. Stojący u początków ludzkiej kultury, nie znającej jeszcze manichejskiego dualizmu – pęknięcia świata na ducha i materię, idee i rzeczywistość. W sztuce artysty Słowo i Obraz – umowność „myśli-literary” i podobna umowność „kubizmu-materii” – są sobie tożsame. Idea i rzeczywistość, duch i ma-

<sup>15</sup> Adam Stalony-Dobrzański, wspomnienia zachowane w archiwum artysty.

teria okazują się być dwiema stronami tego samego medalu. Miast obowiązującej dziś dychotomii budują niepodzielną niczym koniunkcję świata widzialnego i niewidzialnych fenomenów duchowych. Myśl, idea ujęta w literze-tekście jest odbiciem obrazu danego ludzkim oczom. Razem dopiero stanowią one dopełniającą się jedność. Tak kompleksowo rozumieć, zdefiniować i obrazować świat i człowieka może tylko osobowość mistyka.

Młodzięcza fascynacja literą umożliwiła dojrzałemu już artyście nie tylko na prowadzenie wykładów czy kursów, lecz na utworzenie w roku 1957 jedynej bodajże w Polsce, a może i na świecie, Samodzielnej, Międzywydziałowej i Dyplomującej Katedry Liternictwa na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Pod ręką Adama Stalony-Dobrzańskiego jedyny raz litera stanęła w jednym rzędzie z grafiką, malarstwem czy rzeźbą tworząc odrębną dziedzinę artystycznego mistrzostwa.

### **W obliczu Absolutu – gotyckie polichromie z kościoła w Harklowej na Podhalu**

Praca w drewnianym, gotyckim kościółku w Harklowej na Podhalu bardzo wcześnie, jeszcze na ostatnim roku studiów kierunkuje zainteresowania artysty w stronę monumentalnej sztuki sakralnej, której wierny pozostaje do końca swej twórczej pracy. Koncentracja i doskonalenie tej samej dziedziny sztuki przez całe twórcze życie jest dość unikatową sytuacją, która może doprowadzić albo do skostnienia i powstawania dzieł wtórnych, albo odwrotnie, do sięgnięcia po najwyższe mistrzostwo. Wydaje się, iż w przypadku Adama Stalony-Dobrzańskiego mamy do czynienia z tą drugą sytuacją. Jednak nie sądzę, by miało to być dziełem przypadku. Coś musiało oczekiwać na owo brzemiennie w malarskie skutki spotkanie artysty i sacrum. Na pewno zaważyło na takich wyborach bardzo osobiste doświadczenie ikony – od samego dzieciństwa obecne w życiu artysty, a powtórzone i utrwalone u końca studiów poprzez niezapomniane spotkanie z arcydziełem sakralnej sztuki średniowiecza. W 1932 roku w Harklowej na Podhalu dwaj bardzo jeszcze młodzi malarze – Włodzimierz Cichoń i Adam Stalony-Dobrzański odnajdują zabytkowe, XV-wieczne dębniańskie polichromie, które przesytem swych barw i form sprawiają wpisanie w 2003 roku pobliskiego Dębna i pozostałych drewnianych świątyń Małopolski na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO.

W Harklowej, której kościołem filialnym jest Dębno, młodzi, niedoświadczeni jeszcze artyści stanęli przed perłą sztuki gotyckiej i samodzielnie, u początków własnej twórczej drogi, a zarazem i polskiej szkoły konserwacji zabytków dokonują jego pełnej i udanej konserwacji, a właściwie rekonstrukcji. Najlepiej przytoczyć

w tym miejscu opis prac konserwatorskich autorstwa samego Adama Stalony-Dobrzańskiego:

A potem, sprzątając strych znalazłem ten zabytkowy strop, w „dębniańskie” malowidła. No i te dębniańskie malowidła całą prawie zimę w Harklowej odnawialiśmy, potem przyjechały do Krakowa. I tu dopiero zaczyna się komika. Ani Szydłowski, który był profesorem Uniwersytetu i konserwatorem, ani Kopera, który był dyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie nie dali księdzu pieniędzy na przebudowę i zamontowanie z powrotem tej zabytkowej polichromii. Chociaż ksiądz i my byliśmy gotowi, żeby tę nową polichromię, cośmy ją zrobili z Władkiem zdjąć i restytuować tam te stare deski. Górale byli wtedy bardzo biedni. Szlembark to była nędza, głód. Siedemset dusz w parafii było tam tylko. Ksiądz nie miał więcej pieniędzy. Zrobiliśmy więc z części desek powałę pod dzwonnica, a resztę desek przywieźliśmy furmankami do Krakowa. Jak kościół jeszcze przed nami był robiony, to tamte średniowieczne deski zerwali, jako niemodne, ale deski były dobre, to dali z nich na strychu drugi sufit. A sam kościół pomalowali na kamienny gotyk – taki drewniany kościółek. A Dębno było filialnym kościółkiem Harklowej i w Harklowej te wzory były albo współczesne, albo nawet wcześniejsze niż w Dębnie. Jak przywieźliśmy te deski i wniesiliśmy do Muzeum do Sukiennic, przyszedł Pan Dyrektor Kopera. Mówi tak... e, nie wiem czy to do Muzeum się nadaje, to zbyt nowe jest. Władek i ja tłumaczymy, że jak patronowe malowidło, to trzeba było te patrony odcyfrować i potem jak patrona odbija się, to odbija się na całości, ale przecież nigdzie nie ma ani czystej zieleni ani czystych cynobrow, tylko są wszystkie stonowane. Na co Kopera: No, ale to nie wygląda tak jakby muzealnie. No to, co robić? A był Buczkowski przeżyły, wicedyrektor, mówi tak: Ano weźcie troszeczkę go podniszczcie. No to wynieśliśmy deski po dwie na ten balkonik w Sukiennicach, co naprzeciwko Gebethnera, Brackiej ulicy. Władek Dynar i Władek Cichoń polewał trochę wodą, tak z wiadra, a ja po tych deskach chodziłem trochę szurałem nogami. Tak żeby nie popsuć do reszty. No i potem Pan Kopera drugi raz przyszedł: No, jak teraz znajdę jakiś sufit, to nie będę wiedział czy to nie wyście zrobili<sup>16</sup>. No, więc taka pochwała była. A jak Kopera przyjechał do Harklowej, bo ksiądz napisał list, że te deski do Muzeum ofiaruje, to wszedł do Kościoła, i ksiądz też przyszedł, a on mówi tak: A to gdzie są te deski, co to Jegomość ofiarują? A ksiądz mówi... A dy Panie, najpierw to jesteście w kościele, to zdymcie kapelus. A po drugie, mówi, to stoicież na tych deskach, przecie. Ach, bardzo Księżę przepraszam<sup>17</sup>.

Polichromie w Harklowej nie były co prawda malarstwem figuratywnym typu ikonowego, ale przemawiają tym samym, co ikona językiem średniowiecznej es-

<sup>16</sup> Prof. Feliks Kopera 4 maja 1933 roku: Adam Stalony-Dobrzański zajęty był restaurowaniem malowanego na deskach stropu kościelnego z wieku XVI, przechowywanego w Muzeum Narodowym i prace te przeprowadził bardzo starannie i ku pełnemu zadowoleniu Dyrekcji Muzeum i znawców.

<sup>17</sup> Adam Stalony-Dobrzański, wspomnienia zachowane w archiwum artysty.



tetyki i mistyki. Dlatego spotkanie i wielomiesięczna, żmudna praca nad ich konserwacją wydają się być momentem przebudzenia archaicznego dziedzictwa ikony w świadomości artysty. To, co pozostało po „drugiej stronie” żelaznej kurtyny, która już wówczas oddzieliła Wschód od międzywojennej Polski znajduje swe zwierciadlane odbicie w sztuce wieków średnich. Sztuce, która w owej dobie nie знаła jeszcze kulturowych granic. Podobne doświadczenie wiele lat później opisuje Jerzy Nowosielski w swych rozmowach ze Zbigniewem Podgórcem<sup>18</sup>. Są to wspomnienia artysty z odwiedzin w Muzeum Narodowym we Lwowie, w którym po raz pierwszy staje w obliczu Absolutu, przed światłem ikony:

W muzeum we Lwowie spotkałem się z ikonami. Wrażenie było tak silne, że tego spotkania z nimi nigdy nie zapomnę. Patrzyłem i po prostu czułem fizyczny ból, zawróciła mi się głowa, tłumił się oddech w piersiach, nogi się pode mną uginały, nie mogłem przejść z jednego pokoju do drugiego. To były pierwsze w moim życiu arcydzieła sztuki, działania których doświadczyłem bezpośrednio, nie przez reprodukcje lub fotografie<sup>19</sup>.

Pierwsza samodzielna praca malarska i konserwatorska w Harklowej nie tylko skierowała zainteresowania Adama Stalony-Dobrzańskiego w stronę mistyki i monumentalnej sztuki sakralnej. Staje się również obecna w jego dojrzałych polichromiach w Michałowie i na św. Górze Grabarce.

### **Za wrotami Raju – polichromia w kościele św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Radomiu**

Tym, czym dla Matejki była Bazylika Mariacka, kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Turku dla Mehoffera, a bazylika Św. Franciszka o.o. Franciszkanów w Krakowie dla Wyspiańskiego, tym dla Adama Stalony-Dobrzańskiego stał się kościół św. Katarzyny Aleksandryjskiej w klasztorze o.o. Bernardynów w Radomiu. Powstało w nim ostatnie być może arcydzieło malarstwa młodopolskiego, a na pewno szczytowe osiągnięcie twórcze artysty do okresu powojennego.

Niestety, z pierwotnej, wykonanej w latach 1938-42, monumentalnej kompozycji obejmującej całe wnętrze gotyckiej świątyni do naszych czasów dotrwał jedynie wystrój niewielkiej, południowej kaplicy Matki Bożej. Mimo to jej maleńkie, kolebkowe sklepienie odkrywa przed nami prawdziwą symfonię kształtów i barw, godną jakiegoś zagubionego w anatolijskim pustkowiu wczesnośredniowiecznego mona-

<sup>18</sup> Z. Podgórec, *Mój Chrystus: rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993.

<sup>19</sup> Ibidem, por. także Z. Подгужец, *Розмови з Єжим Новосельським про мистецтво*, Київ 2011, s. 24.

stycznego chramu. Podobnie prezentowała się cała polichromia, po której zostały tylko czarno-białe fotografie. Ta bardzo dokładna dokumentacja zrealizowana tuż po zakończeniu prac malarskich ukazuje przepych godny pędzla Matejki, a wydaje się nawet bogatszy, niżeli najbardziej nasycone dzieła pozostałych mistrzów Młodej Polski – Wyspiańskiego, Tetmajera i Mehoffera. Takiego dzieła nie znała przypuszczalnie polska sztuka tej doby i stylu. Malarstwo to zostało utracone w wyniku pożaru kościoła w roku 1956 i zaniechania prac konserwatorskich. Ocalała natomiast – również zalana i zabrudzona dymem – polichromia bocznej kaplicy, która wpisana została w roku 2014 do rejestru zabytków i czeka cierpliwie na konserwację.

Nieprzypadkowo wspominam tu wykute w skałach Anatolii groty skrywające pierwsze bizantyjskie świątynie i monastypy. Już sama architektura jakby wydrążonej w skale, masywnej kolebki zamyka wchodzących w intymnym, a zarazem monumentalnym wnętrzu. Schodzimy w głąb skały, jak w głąb własnej duszy, aby przywołać pierwszy obraz, przed którym stanęły oczy człowieka – gąszcz Raju. Zielone mrowie uczynione Prawicą Boga, w którym ukrył On Owoce Żywota, Aniołów i... Piękno.

A Piękno... jakie nosi Imię? Imię Maryi. To bowiem wrota zamkniętego już nieodwołalnie Raju ponownie otworzył dźwięk tych słów... Jej *Magnificat*. Ona to bowiem jest owym nieskazitelnym Piękno, które nigdy nie opuściło Ogrodu na Wschodzie – Edenu. Maryja – nowa Ewa – zachowała swą czystość. To Ona owoc z Drzewa Żywota wciąż godna jest zerwać... i nam podać, tak prosto, jak dała życie Emmanuelowi. Co prawda, dziś jeszcze króluje w Raju samotna, pod postacią Świętych Swych Wizerunków czczonych na ziemiach polskich od stuleci. Ale pomiędzy nami a Nią istnieje już mocna nić, łańcuch Słowa. Co Ojciec dał Synowi, Ten oddaje Matce, Ona zaś dalej rozdaje. Rozdaje Słowo, które na świat przyniosła, a którym dalej my dzielić się między sobą mamy. Słowo, które porasta, jak powój ściany i sklepienia Raju. Dziś to Ono jest uprawnionym Owocem Poznania, sięgać po nie mamy już prawo. Litera za literą wzbiera w chór anielski, który głosi Chwałę Pańską. Błogosławieństwo, które – jak deszcz tęczy – na głowy nasze, na nasze dusze spada.

Polichromia w Radomiu to dowód na sięgnięcie przez Adama Stalony-Dobrzańskiego po mistrzostwo malarskiego rzemiosła. Wykonanie „od ręki” tysięcy drobnych form o impresyjnej, lekkiej, nieskazitelnej linii i barwie, bez jednego potknięcia budujących całą monumentalną kompozycję, przenosi owo malowidło w krainę pytań bez odpowiedzi. I jeszcze jedno zadziwienie – ornament – który tak miękko oplata kolebkę i ściany kaplicy jest tym samym, gotyckim ornamentem, którego relikty odkrył artysta w prezbiterium kościoła. Ale to przecież nie jest żadna konserwatorska rekonstrukcja, to żywe, autentyczne dzieło XX-wiecznej sztuki, sięgające największego mistrzostwa i najgłębszej mistyki średniowiecza.

## Alternatywa – polichromia w Bobinie

Prawie równocześnie do radomskiej polichromii powstaje w roku 1943 równie oszałamiające malarskie arcydzieło w neogotyckim kościele św. Anny w Bobinie pod Proszowicami na północ od Krakowa. Wchodząc pod wielobarwną kolebkę tej niewielkiej, wiejskiej świątyni równie trudno ogarnąć geniusz artysty, który w maleńkim wnętrzu prowincjonalnego kościółka zamknął nagromadzenie form godne monumentalnej, średniowiecznej katedry, jak i chwilę, w której samo dzieło powstało. Jak w Radomiu, tak i tu też mamy środek wojny, ksiądz płaci artyście workami ziemniaków i żyta. A skąd farby – przecież nie jest to malarstwo sztalugowe, a ścienna polichromia – to setki metrów kwadratowych do wypełnienia. W czasie pokoju to już wielkie przedsięwzięcie, a co dopiero za dni wojny. A tu jeszcze codzienna szarość i upodlenie, trwoga o tych, co żywi, żal za tymi, o których nie wiemy, łzy za tymi, o których już wiemy. Cień położony na sercu.

A malarz – maluje. Wydaje się nie istnieć dla niego świat zewnętrzny. Zamknięty w swej „anielskiej głuszy” zdaje się przywracać porządek rzeczy. Nad błyskawice, ponad ogniste wiatry już rozwiesza tęczę. To cóż, że tylko na ścianach świątyni, to przecież powstają Jego i nasze Antypody, bo gdzie możemy uciec, skryć się, jeśli wszystko ogarnia już płomień? Gdzie znajdziemy wytchnienie i ocalenie, jeśli nie w błękitach, których żadna ziemską pożoga nie sięga? Bobin jest właśnie taki, uniesiony w błękity, w pastele, gdzie ostyga żal i wszelka rozpacz. Gdzie wszystkich nas niebiańska czeka... alternatywa.

Na sklepieniu świątyni filigranowa koronka, na wpół ludowa, na wpół abstrakcyjna sieje na ściany niebiański deszcz świętych. Stańmy, czytamy ten gwiazdzisty, odwrócony Ewangeliarz, który rozsypał się setkami liter, słów, znaczeń, obrazów na wnętrze chramu. Teraz już się stąd nie wymkniemy, teraz jesteśmy jego stronicą, a więc spójrzmy i odnajdźmy w sobie kolejną inskrypcję. Wkroczyliśmy do Domu Ojca, by czytać z otwartej Księgi Jego.

## Eleusa – Umilenije

W tym samym mniej więcej czasie, gdy powstają bez reszty zanurzone w sztuce ludowej młodopolskie kompozycje artysty pojawia się dzieło zdumiewające, ukazujące, iż pomimo dwudziestu lat studiów i pracy w odrodzonej ojczyźnie ojca Adam Stalony-Dobrzański nieprzerwanie przynależy do bizantyjskiego dziedzictwa swej matki. Dopiero na tle tego dzieła widać zdumiewające horyzonty talentu artysty, który z takim samym znanstwem włada młodopolską dekoracyjnością, kubizmem, awangardą, jak i monastycznym, wręcz warsztatem średniowiecznego ikonografa.

W roku 1942 w samym środku II wojny światowej wykonuje polichromię w absydzie greckokatolickiej kaplicy cmentarnej w Tarnopolu. Za oknami przesuwają się koszmary godne ręki Goi<sup>20</sup>, a on, pracowicie i w skupieniu tworzy szereg świetlistych i uduchowionych dzieł bizantyjskiego malarstwa ściennego. Jakież odmienne podejście obu tak zaangażowanych przecież artystów do krwawych dni swego bytowania. Pewne objaśnienie tego stanu rzeczy zdaje się przynosić film Andrieja Tarkowskiego *Andriej Rublow* z 1969 roku. Tam również, na tle epoki mongolskich najazdów przeorujących w przeciągu kilku stuleci ziemie ruskie, powszechnej daniny krwi i pożogi, jak nierealne zjawy z innego świata rysują się Aniołowie *Trójcy Świętej* świętego izografa. Na podobieństwo staroruskiego sługi bożego Adam Stalony-Dobrzański również decyduje się na porzucenie skażonej rzeczywistości, by przenieść się „na pustynię” swej artystycznej wizji. A w nagrodę za poniechanie spraw tego świata – jak pięć stuleci wcześniej Andriej Rublow – spotyka objawienie piękna, wizję ikony.

Samo przebogate malowidło z cerkwi w Tarnopolu przetrwało jedynie na czarno-białej fotografii. Zachował się natomiast barwny projekt polichromii oraz ikona świątynna z tego okresu wykonana dla proboszcza jednej z wiejskich parafii pod Tarnopolem. Chroniona obecnie w prywatnej kolekcji na Ukrainie jest dziełem wyjątkowego kunsztu bizantyjskiego „ikonopisanija”.

Właściwie każdy specjalista i historyk sztuki postawi portret ów obok bizantyjskich oryginałów z wieków IX–XIV. Pozbawiony jest on całkowicie odniesienia do jakichkolwiek realnych rysów kobiecej twarzy, które charakteryzują wszelkie obrazy Madonn od doby renesansu. Podążając za dziedzictwem bizantyjskich monasterskich pracowni ikonograficznych portret ów naznaczony jest pełnią wewnętrznego dramatu Matki tak celnie opisanego jednym słowem *Umilenije* – stanowiącym imię tego właśnie kanonu ikony. *Umilenije* (Umiłowanie), z greckiego *Eleusa*, oznacza pełne głębokiego żalu przytulenie Matki do Syna, którego przyszłość jest Jej znakomicie znana. W sztuce zachodniego Kościoła podobne poruszenie serca przynależy obrazowi Matki Bożej Bolesnej, wyobrażanej jednak samotnie, bez postaci Dzieciątka, za to z siedmioma mieczami wbitymi w Jej serce.

Ikona *Umilenije* jest wyjątkowym w sztuce cerkiewnej kanonem nie tyle malarzkim, co duchowym pozwalającym na ukazanie ziemskiego, duchowego dramatu człowieka. Jednakże postępujące skostnienie kanonicznej ikony sprawiło, iż poruszające, bizantyjskie pierwowzory zastępowane były coraz bardziej schematycznymi, beznamiętnymi wyobrażeniami. Albo też nadmiernie sentymentalnymi i zupełnie niekanonicznymi dziełami malarzy tworzących pod wpływem zachod-

<sup>20</sup> Odniesienie do cyklu rysunków Francisco Goi *Okropności wojny* z okresu wojny i okupacji francuskiej w Hiszpanii.

nich renesansowych, barokowych i klasycystycznych wzorców. Artysta wykorzystując swój talent i umiejętność ukazania najgłębszych poruszeń serca powraca do tradycji bizantyjskiej sztuki ikonowej końca I tysiąclecia. A jednak wokół aureoli Matki Bożej ujawnia dramat również swojej epoki, a jeszcze płacz własnej duszy. Jak kilkadziesiąt lat później Jerzy Nowosielski w obrazach dewastowanych łemkowskich cerkiewek, tak w latach wojny Adam Stalony-Dobrzański stara się zachować to, co właśnie znika z kulturowego krajobrazu świata. Wysadzane w powietrze, burzone, palone arcydzieła dawnej architektury cerkiewnej. Świetliste, uniesione w przestworza portrety cerkwi starej Rusi.

Niebo  
 Niebo  
 zejdź na ziemię  
 miej we włosach hymnów wieniec  
 miej na ustach  
 ciszy diadem  
 na ramionach wodospady

Niebo  
 Niebo  
 wymodlone  
 miej na skroniach próśb koronę  
 wachlarz kwiatów miej  
 w podzięce  
 pocałunków pełne ręce

Niebo  
 Niebo  
 złota syte  
 słońca płaszczem bądź okryte  
 miej u kolan  
     gwiazd gromady  
 pod stopami księżyc błądy

Niebo  
 Niebo  
 nieśmiertelne  
 miej na dłoniach ślady cierni  
 miej na palcach  
 łoż korale  
 a w źrenicach żalu bramę<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> *Eleusa*, wiersz Jana Stalony-Dobrzańskiego, źródło: <<https://stihi.ru/2020/08/07/9080>> (dostęp: październik 2021).

## Dojrzałość

Dojrzały okres twórczy artysty rozpoczyna się w dniu wyzwolenia spod hitlerowskiej okupacji. Inicjuje go traumatyczne doświadczenie, gdy w podkrakowskiej wsi Michałowice, w której artysta wraz z rodziną schronił się w czasie okupacji, staje rankiem 17 stycznia 1945 roku przed niemieckim plutonem egzekucyjnym. Nie, nie ze względu na swą pracę w kościołach i cerkwiach w czasie wojny, lecz z donosu również chroniącego się w Michałowicach nadgorliwego polskiego patrioty. W niedalekiej przyszłości jednego z najsłynniejszych, powojennych krakowskich dziennikarzy. Jako prawosławny wydał się dlań Adam Stalony-Dobrzański wymarzoną wręcz materiałem na kolaboranta z nowym, sowieckim okupantem. Potencjalnym kolaborantem, którego „na wszelki wypadek” lepiej się niemieckimi rękoma pozbyć. Na moment przed wykonaniem wyroku pojawiają się zza wzgórz sowieckie czołgi i niemiecki pluton egzekucyjny – jak wspomina to sam zainteresowany – „bez butów” ucieka przez śniegi na zachód.

Doświadczenie to raz na zawsze wybija spod nóg artysty zaufanie do rzeczywistości. Gdy w czasie wojny zaledwie chroni się – jak w bajce – we wnętrzu swej poetyckiej, artystycznej wizji, tak po wojnie całkowicie świadomie odchodzi do nadrealnej przestrzeni sacrum. Zamyka się w niedostępnej dla zewnętrznego świata, osobistej „pustelni wiary i sztuki”. W tym miejscu należy jednak gwoli ścisłości nadmienić, iż rzeczywiście, prawosławne wyznanie wiary i praca w kościołach zwróciły uwagę komunistycznej Służby Bezpieczeństwa na artystę. Jednak wbrew uzasadnionym obawom „nadgorliwego” przyjaciela Adam Stalony-Dobrzański – mimo zapowiedzi skrytobójczej śmierci – nie podjął się jednak odnośnej współpracy i proponowanego mu statusu kościelnego konfidenta.

Wydarzenie z ostatniego dnia wojny nie samo jednak zaważy na pełnej transformacji osobowości i sztuki artysty. Koresponduje z jednym jeszcze, dużo wcześniejszym przeżyciem z dzieciństwa. Wydarzeniem o niezwyklej mocy i takim też znaczeniu. Oddajmy tu jednak głos siostrze artysty – Aleutynie Stalony-Dorżańskiej, która w opowiadaniu *Wielki Błękit* z roku 1978 spojrzała jeszcze raz, oczami dziecka, na ukraińskie dzieje swej rodziny.

Pryłuki, sady rozległe bez końca i ulice. Szerszych ulic nigdzie nie widziałam. Wielkie rynki, dwie wielkie cerkwie. Jeszcze dwie inne, mniejsze, daleko na krańcach miasta. Na wielkim, białym soborze ogromna kopuła. Wysoko na zewnątrz, nad gzymsami wielkie, ledwo już widoczne, stare obrazy – ikony. I właśnie te malowidła się odnowiły. W jasny, słoneczny dzień targowy, na oczach całego miasta. Stały się wyraźne i kolorowe. W przeddzień wyznaczonego zamieniania Soboru na kino. Milicja, władze, strażackie drabiny, „specjaliści”... i okazało się,

że nienaruszone są nawet pęknięcia starych malowideł i jeszcze pajęczyny i pająki po kątach. Pamiętam wszystko, a także i to, że tego dnia wymieniłam żakiet mamy na sól<sup>22</sup>.

Opis podobnych, niepojętych wydarzeń zachował się w licznych sowieckich gazetach z owego „heroicznego” okresu utrwalania władzy radzieckiej. Ówczesna prasa nie mogąc zatuszować, starała się ośmieszyć, a nawet wykpić te powtarzające się w wielu miejscowościach malarskie objawienia, jako sztuczki „białych interwentów”. Ale bezpośredni świadkowie odnowienia się ikon na przemienionym w kino soborze nie mieli tu żadnych wątpliwości. Pod Krakowem artysta dostępuje, równie niepojętego cudu, ocalenia, które przywołuje doświadczenie z młodości i diametralnie zmienia zarówno jego osobiste życie, jak i artystyczne postawy. Raz na zawsze pozbywa się kompromisu w zetknięciu z rzeczywistością i w przestrzeni twórczych decyzji.

Przecież jego spotkanie z barbarzyństwem zaczęło się dużo wcześniej niż to, które dosięgło powrześniowej Polski. Jeszcze na sowieckiej Ukrainie, w latach dzieciństwa wejrzał w ruiny kultury i cywilizacji, widział wysadzone w powietrze i palone cerkwie, niszczone i rozkradane ikony i ikonostasy, a obraz ten jeszcze raz powraca doń wraz z dymami Łemkowszczyzny. I wówczas to, miast poddać się zwątpieniu i głuchej żałobie, przywołuje etos swojego rycerskiego, starodawnego rodu. Zbrojny w palety i pędzle staje z odsieczą uciśnionemu, traktowanemu, niszczoneму... pięknu. Idzie – za rycerską powinnością – samotnie przywracać porządek rzeczy. Katastrofa młodości zostaje ostatecznie przezwyciężona. Wiosenny powiew Młodej Polski odchodzi w burze awangardy, kubizmu, abstrakcji.

## Kuźnia

Kuźnią, w której powstaną mistyczne wizje artysty staje się jego biblioteka – miejsce inspiracji, wiedzy i nieustających studiów artystycznych. Na pierwszym miejscu stoi tam ulubiona, bibliofilska pozycja – *Malarstwo polskie XIX i XX wieku* Eligiusza Niewiadomskiego. Oczywiście Adam Stalony-Dobrzański nie wynosi, jak jego starszy kolega spraw narodowych ponad wszelkie pozostałe wartości. Ale poetyka opisów dzieł malarskich, głębia krytycznych spostrzeżeń autora tej książki zachwyca wrażliwego malarza. Obok dzieła Niewiadomskiego stoi fotograficzny album *Wieś i miasteczko*, dokumentujący odeszły, liryczny pejzaż dawnej polskiej architektury. Przetrwały do czasów I wojny światowej, która ogniami pożarów zamknęła ostatecznie ten okres polskiego krajobrazu kulturowego.

<sup>22</sup> Aleutyna Stalony-Dobrzańska, *Wielki błękit*, 1978, archiwum Adama Stalony-Dobrzańskiego, <<http://www.stalony-dobrzanski.info/pl/wspomnienia-z-dziecinstwa>> (dostęp: październik 2021).

Ale półki biblioteki artysty wypełniają po pierwsze dziesiątki i setki albumów ilustrujących kompletną historię sztuki sakralnej: wschodniej i zachodniej gałęzi Kościoła. Począwszy od najwcześniejszych obrazów z rzymskich katakumb pochodzących z pierwszych wieków chrześcijaństwa, przez ikony Synaju i freski z Faras. Dalej malarstwo koptyjskie, mozaiki Bizancjum i Rawenny. Następnie sztuka Armenii, Gruzji i Abchazji, a dalej już wszystkie szkoły ikony staroruskiej – pskowska, włodzimierska, nowogrodzka, jarosławska, moskiewska, twerska. Polichromie i mozaiki Kijowa, ikona galicyjska, łemkowska i słowacka prowadzą dalej ku freskom oraz obrazom na szkle z Rumunii, ikonom Bułgarii, Serbii i Macedonii. Równie wiele pozycji poświęconych jest zachodniej sztuce romańszczyzny i gotyku, francuskiej i niemieckiej kamiennej rzeźbie, tablicowemu malarstwu katalońskiemu, wielkiej sztuce francuskiego witrażu i miniaturze z Limoges. Sztuka iluminowanej księgi z Irlandii stoi obok miniatur Bizancjum, Gruzji czy Rusi. Obrazy włoskiego Trecento, obok surowej, polskiej grafiki ludowej i mistrzowskich grafik Dürera. Wszystkie techniki artystyczne, wszystkie szkoły malarskie, wszystkie kręgi kulturowe okazywały swą plastyczną i duchową bliskość, a nawet jednorodność. Zdumiewające pokrewieństwo obowiązujące od Irlandii po Kaukaz, od Karelii po Etiopię, od III po XIII, a na Wschodzie nawet po XV stulecie. Zaś dla sztuki ludowej nawet po wiek XVIII.

Artysta stara się kupować każdy z albumów w dwóch egzemplarzach. Jeden pyszni się na półkach biblioteki, drugi należy do prywatnych studiów artysty. Można powiedzieć, iż Adam Stalony-Dobrzański ukończył dwie wyższe uczelnie. Krakowską Akademię Sztuk Pięknych i osobistą Akademię Sztuki Chrześcijańskiej. Jest ona przy czym w pełni materialnym bytem. Buduje ją kilkadziesiąt ksiąg wykonanych z wyciętych stronic albumów, ze starannie posegregowanymi ilustracjami ułożonymi w tematyczne katalogi. *Ukrzyżowanie, Boże Narodzenie, Via Dolorosa, Zwiastowanie, Spotkanie Pańskie, Trójca Święta, Ostatnia Wieczerza, Przemienienie Pańskie, Zmartwychwstanie, Noli Me Tangere, Chrzczenie w Jordanii, Trzej Królowie* i dziesiątki innych ksiąg zawierających od kilkudziesięciu po prawie tysiąc wyobrażeń tego samego tematu ikonograficznego. Oto są kamienie węgielne<sup>23</sup> owej osobistej Akademii Sztuki i Mistyki Adama Stalony-Dobrzańskiego.

W murach tych prowadzi dogłębne studia nad formą plastyczną. Poszukuje jednego mianownika dla obu substancji wszechświata – materialnej i duchowej. Formułę artystyczną dla równoczesnego uchwycenia i zobrazowania rzeczy widzialnych i niewidzialnych. W oddzielnych zeszytach biblioteki znajdują się setki

<sup>23</sup> Dla młodego czytelnika należy przypomnieć, iż kamienie węgielne to nie bryły węgla, lecz kamienie ułożone na węglach, czyli narożach budowli, wyznaczające obrys i wymiary obiektu.



szkiców artysty ukazujących tajemny proces dematerializacji ciała i portretu człowieka – przechodzenia od biologicznych kształtów do form geometrycznych. Co ważne, przy zachowaniu całości ludzkich stanów psychicznych i emocjonalnych. Jest to więc zdecydowanie odmienna transformacja niżeli ta znana archaicznej, synajskiej czy koptyjskiej ikonie, albo zachodniej romańszczyźnie. Nie pozostawiającej – jak na portretach z Faras – zbyt wielu cech ludzkiej psychiki. Portrety artysty znoszą ową utrwaloną tradycją dychotomię, albo portret naturalistyczny, zachowujący w pełni ludzki wymiar, albo transfiguracja ciała i oblicza człowieka w byt odrealniony, inny, niepojęty. U Adama Stalony-Dobrzańskiego te dwa przeciwieństwa spotykają się tworząc niepojęte portrety półboskich istot – Herosów. Ale nie darmo Ewangelia woła – bądźcie więc i wy doskonali, jak Ojciec wasz Niebieski jest doskonały (Mt 5, 43-48).

### Teologia czy teografia sztuki

Studia te wskazują, iż prace artysty nie są jedynie fenomenem twórczym, lecz stanowią wręcz naukowe, ściśle badania nad formą plastyczną. Dogłębne poszukiwania, które ujawniają równoległą do artystycznej, poznawczą rolę sztuki. W historii malarstwa sakralnego podobnym poznawczym studium jest ikona *Trójcy Świętej* Andrieja Rublowa. Fenomen, który przekroczył granice tradycyjnej, werbalnej teologii. Językiem autonomicznych, czystych znaków malarskich ukazał troistą tajemnicę chrześcijańskiego Boga. Podobną do niej, dwoistą tajemnicę natury Chrystusa język tradycyjnej teologii potrafił wyrazić jedynie w formule negacji<sup>24</sup>. Chalcedońskie wyznanie wiary opisuje ją słowami: „bez zmieszania, bez zmiany, bez podzielenia i bez rozłączenia”<sup>25</sup>. Sztuka przełamuje tu bezsilność słowa w opisie subtelných, sprzecznych z ziemską logiką tajemnic wiary.

*Trójca Święta* Andrieja Rublowa wykonana w klasztorze Spaso-Andronikowskim w Moskwie na początku XV wieku – jedna z najświetniejszych i najcenniejszych ikon całego Prawosławia jest dziełem plastycznym potrafiącym samym tylko językiem form i barw przekazać najgłębsze tajemnice wiary. Pełna symbolicznych odniesień, pełniących tu jedynie dodatkową, służebną rolę skomponowana jest z szeregu troistych elementów. Trzech nakładających się i przenikających okręgów

---

<sup>24</sup> Teologia apofatyczna, negatywna, przyjmująca, iż tajemnice wiary i natura Boga przekraczają granice ludzkiego poznania. Jediną formułą ich zrozumienia i opisu jest więc proces wykluczania tego, czym z pewnością nie są.

<sup>25</sup> *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, t. 1: *Nicea I, Konstantynopol I, Efez, Chalcedon, Konstantynopol II, Konstantynopol III, Nicea II (325–787)*, red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2002, s. 223.

barw, przełamanych i zespolonych trzema bryłami form. Plastyczna gra owych sześciu elementów ujawnia tajemnicę jedności świata widzialnego i niewidzialnego. Ale w pierwszej kolejności nadrzędną tajemnicę zespolenia i równoczesnej autonomiczności wszystkich trzech Istot Trójcy Świętej. Budujących w swej jedności niepodzielny, choć bynajmniej nie jednolity fenomen miłości. Trzema bryłami form są postacie trzech Aniołów przybywających w gościnę do Patriarchy Abrahama i jego żony Sary. Trzema okręgami barw są: pierwszy okrąg bieli zbudowany z obrusa i aureoli Aniołów, drugi okrąg złota zbudowany został ze skrzydeł i tronów anielskich oraz trzeci okrąg czerwieni – będący zarazem okręgiem krwi Baranka – zakreślony jest z włosów i sandałów na stopach Aniołów. Trzy kręgi barwne koncentrują się jeszcze raz w centrum obrazu – na obrusie Stołu Pańskiego za którym zasiadły postacie Przybyszów – to biel obrusa, złoto kielicha i czerwień krwi ofiarnej. Kompozycję główną dopełniają bogato udrapowane w barwy i formy szaty Aniołów. Obrazują one (bynajmniej nie symbolizują) stałą obecność za Stołem Pańskim czystej w swym dziewiczym pięknie, ziemskiej materii. Założonej ze wszystkich kolorów tęczy dobytých w Akcie Kreacji świata z nieskazitelnej bieli przynależnej Ojcu. Postacie Abrahama i Sary tylko pozornie nie zasiadają do poczęstunku. Obecne są one przy Stole Pańskim, tyle że trwają wraz z nami po tej stronie „lustra”.

Teologiczną, a przecież lepiej ją nazwać geograficzną<sup>26</sup> tradycję Trójcy Świętej Andrieja Rublowa przywołuje po pięciu stuleciach polichromia Adama Stalony-Dobrzańskiego w prawosławnej cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie na Podlasiu. Ona również językiem pozawerbalnych znaków, autonomicznych barw i form odkrywa przed nami najgłębsze, do dzisiaj ukryte biblijne prawdy, dziejące się „U początku”.

### **Arche i Dynamis<sup>27</sup>, czyli Narodzenie Trójcy – polichromia cerkwi w Michałowie na Podlasiu**

Spójrzmy na ocean – wydaje się bezkresny, ale ma przecież swój brzeg, na nim plaże, klify czy głazy. Posiada swoją linię na mapie, mimo swego ogromu jest jednak ograniczony. Jednak fale oceanu nie kończą się nigdy, gdy dobiegną do brzegów, łamią się, cofają, aby raz jeszcze uderzyć. Fale oceanu są potężniejsze od jego

<sup>26</sup> Teografia, oznacza tu propozycję autora dla nowej, nienazwanej jeszcze dyscypliny poznawczej ukazującej i objaśniającej tajemnice wiary wyłącznie za pomocą pozawerbalnych i poza symbolicznych narzędzi plastycznych.

<sup>27</sup> Z gr. *arche* – pierwotna zasada, porządek stanowiący fundament i przyczynę wszelkiego bytu, ruch, poruszenie.

przestworzy, w biegu swym zdają się być obrazem nieskończoności. W sztuce podobnymi falami oceanu jest ornament. Choć zaczyna i kończy swój bieg w oznaczonym miejscu kompozycji, to przelewa się przez jej ramy i płynie dalej – jak fala – poprzez całą wieczność.

Islam odrzuciwszy możliwość wyobrażania rzeczy i istot stworzonych odnalazł w matematycznej doskonałości ornamentu twórczą formułę objawienia Absolutu. Chrześcijaństwo nie musiało stosować owego wybiegu, Kościół uznał bowiem Wcielenie Syna Bożego jako dowód oczyszczenia materii, uświęcenia jej i podniesienia z grzechu do postaci ikony. Ikona zaś objawiła oczom człowieka tajemnicę obecnego wśród nas, bliższego, chrześcijańskiego Absolutu, przenikającego i wypełniającego wszelkie istnienie.

Ikona nigdy jednak nie poważyła się objawić człowiekowi obrazu samego Boga. Nie możemy zobaczyć ikony Boga, bowiem wciąż obowiązuje nas zakaz widzenia naszego Stwórcy. A zakaz ten wydaje się być nie do podważenia – i wcale nie dlatego, że jest on jakimś religijnym tabu, czy też nieodwołalnym następstwem grzechu pierworodnego – Sam bowiem wyjawia Mojżeszowi<sup>28</sup>, On – Bóg Wszechmogący, iż zakaz ten wypływa wyłącznie z Jego troski o ludzi. Każdy bowiem, kto ujrzy swego Niebieskiego Ojca natychmiast zapragnie umrzeć, by przerwawszy zasłonę śmierci obcować z niewyobrażalnym pięknem Stwórcy i Ożywiciela.

Mimo to ikona poważyła się na „niemożliwe”, poważyła się na Obraz Trójcy Świętej, który pod pędzlem Andrieja Rublowa objawił człowiekowi tajemnicę troistej harmonii, nazwanej w języku malarskim pięknem, a w języku uczuć miłością. A więc ikona potrafiła namalować Miłość. Potrafiła, ponieważ miłość jest nam dana już tu, na ziemi, możemy ją odnaleźć, zatrzymać i opisać w naszym ziemskim, w tym malarskim języku. I to odkrycie powinno właściwie do końca wypełnić Wielką Księgę Ikony – cóż można więcej? Ale logika zawsze ustępuje przed cudem. Tak jak ikona Trójcy Świętej Rublowa jest niezaprzeczalnym, widowym cudem, tak samo zdumiewającym, cudownym objawieniem jest polichromia małej, drewnianej cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie na Podlasiu. Polichromia, która poprzez harmonię i zjednoczenie ikony i ornamentu dotknęła pełni Tajemnicy.

Artysta cofa się tam do geometrycznego ornamentu, do pierwocin, do „Arche-Porządku” nieznanego pojęcia czasu, ruchu, przemiany. Do statycznego obrazu doskonałości będącego atrybutem Jednoosobowego Boga. I tam, z czystej abstrakcji, z boskiej geometrii wydobywa „Dynamis-Ruch”, rodzi postacie Bogurodzicy z Dzieciątkiem, Archaniołów, Ewangelistów i Świętych. A więc jednak dane zostało

---

<sup>28</sup> Wj 33, 20.

nam wejrzeć w najgłębsze tajemnice kosmosu. Stoimy oto wobec misterium poczęcia Miłości, która pojawia się, gdy Ojciec – w swej wieczystej potędze i nieskazitelnym pięknie inicjuje narodzenie Syna. Bo przecież przed Narodzeniem Kogo mógłby kochać. I Kto by Jego pokochał? Oto powstaje nowy Bóg – Miłość, zwany też Imieniem Trójcy Świętej. Dopiero bowiem w Jej mnogiej Istocie zaistnieć może uczuciowy związek.

Doskonałość, wieczność i piękno, całkowita samowystarczalność są atrybutami Boga Jednoosobowego. Polichromia Adama Stalony-Dobrzańskiego jest objawieniem, jest ikoną przejścia z postaci Tegoż, Jednoosobowego, samotnego Boga, bytującego w Swej abstrakcyjnej chwale do świata Trójcy Świętej. Do naszego świata zrodzonego z Miłości. Powstałego „Na początku” gdy w łonie Ojca narodziło się Przedwieczne Słowo. Na drewnianych deskach polichromii cerkwi w Michałowie przejście to odbywa się od oszalałymi barwnego i bogatego ornamentu do naszego świata. Zasiadłonego zarówno niebiańskimi, anielskimi, jak i ziemskimi istotami wydobytymi tutaj z głębin tegoż właśnie, nieskończonego ornamentu.

Polichromia ta jest opowieścią o jedności światów – boskiego i człowieczego. Nieskazitelnego, wieczystego, należnego Ojcu i tego naszego, niedoskonałego, należnego Trójcy Świętej. Gdzie nikt nie może być w pełni doskonały, cóż bowiem mógłby przekazać swojemu bratu w darze Miłości. Cóż mógłby ofiarować, jeżeli ofiarowany sam posiadałby już Pełnię?

Postaci dobyte z ornamentu rytmem swym dzielą i mierzą niemierzalną potęgę owego ornamentu. Bez nich nie poznałyby on swej wielkości i chwały. Swego piękna nakreślonego wszystkimi kolorami tęczy, wszystkimi figurami geometrii wirującymi ze sobą bez odpoczynku, bez wytchnienia, bez kresu. One ofiarowują mu miarę, śpiewają swój zachwyt i uwielbienie. A same – nikłe, skończone, spoglądając w swe szaty uszyte z tegoż samego tańca i zatracenia poznają z jakiego są Domu. Poznają miłość, z której powstały – swoje Synostwo, podniesienie do Chwały Ojca.

### Herosi Apokalipsy

W chwili, gdy zdaje się następować apogeum lirycznego geniuszu artysty zatraconego się w dekoracyjności ornamentu podejmuje on niespodzianie rękawicę rzuconą mu w twarz przez otaczającą go ze wszystkich stron rzeczywistość. Podejmuje ją w nowym, twórczym materiale – witrażu. Dzieła artysty przestają być cudownym, rajskim ogrodem czekającym już tylko na powiew skrzydeł Aniołów, stają się uczestnikami bitwy dobra i zła. A bitwa ta wymaga już najnowocześniejszych broni. Artysta sięga więc po znany mu z okresu studiów u prof. Ludwika Gardowskiego – z którym zresztą odnawia bliską współpracę – oręż abstrakcji, awangard-

dy i kubizmu. Z niepojętym mistrzostwem włada najprostszymi, geometrycznymi formami, z których buduje portrety gigantów ducha – proroków, apostołów i świętych. To nie są już portrety ludzi, jakich znamy z ziemskiego obcowania, to portrety herosów wiary zdolnych stawić czoło wszechogarniającej Apokalipsie. Linia ołowiu w witrażach artysty nie gra, jak było to dotąd przyjęte, roli spoiwa barwnych tafli, na których pierwszoplanową opowieść wiodą wypalone w szkle malarskie pociągnięcia pędzla. Od teraz to grafika ołowiu podejmuje główny wątek opowieści. Płatanina stanowczych linii buduje rysy twarzy, układy rąk, szaty postaci, biblijne sceny. Potężnymi formami kubistycznych form – rombów, kwadratów, trójkątów, okręgów podnosi materię Ziemi do kosmicznego formatu. Przemijalność biologicznego ciała zastyga w wieczność geometrii.

Ale bynajmniej niczego nie odrealnia, wręcz przeciwnie, nadaje każdemu z przedstawianych elementów nieznanych Ziemi mocy i głębi. Bardzo prostym, a od tak dawna zarzuconym malarskim zabiegiem. Podobnie jak portrety z Faras, romańska miniatura Irlandii czy karpackie, ludowe obrazy na szkle witraże Stalony-Dobrzańskiego nadają tę samą wagę linii i płaszczyźnie, barwie i rysunkowi. Nieobecny od epoki renesansu kontur, uznany za odstępstwo od naocznego doświadczenia, a więc takiej też naturalistycznej, malarskiej prawdy wcale nie był naiwnością i błędem dawnych mistrzów. To właśnie on wskazywał na dwoistą naturę świata i człowieka. Pod, nad, obok – nie ważne gdzie – ale równoległe do naturalnego, istnieje inny, duchowy wymiar wszystkiego. W plastyce jego obecnością jest ów nieznany przyrodzie, za Malewiczem, suprematyczny kontur. Linia, która na mapie znaczy niewidoczną gołym okiem granicę. Całkowicie umowna, nieistniejąca wręcz kreska, jednak na niej to zakończyć można swą podróż, a niekiedy i życie.

Rzeczy widzialne i niewidzialne, mocne linie konturu i miękkie płaszczyzny barw tworzą wreszcie kompletny świat materii i ducha. Ale jakiego... ducha? U Stalony-Dobrzańskiego podobnego jego liniom, ujmującym miękką materię płaszczyzn w swe samodzierżawne władanie. Mistrzostwo witraży artysty zaczyna się od odkrycia konturu, lecz nie kończy się na nim. Jest przecież po pierwsze grafikiem, liternikiem, włada kreską w sposób wręcz doskonały. Jednym pociągnięciem piórka potrafi ożywić, nadać charakteru, emocji, gorączki. Emocji silnej, o mocy żywiołu, którą i nam podaje... bez znieczulenia.

Oto Jan Chrzciciel w dno duszy spogląda – tam, gdzie nawet my sami nie wazymy się dotrzeć. Mówi – znalazłem, jest! Co? Twą wiarę, mocną – niczym, tarczę – idź, nie bój się, nie zgaśnie. Jeremiasz, jako wiatr idzie, żywych budzić i... umarłych, albowiem czas już nadszedł i wszyscy powstać mamy. Oto prorok Daniel o twarzy królewskiej, spojrzaniu lwa naszą – jak jego wiarę w jaskimi lwów spraw-

dzono – waży. Oto źrenice proroków purpurą płoną, bo wzrok ten już nie ich, lecz do Ducha Świętego należy.

Portretami tymi Stalony-Dobrzański wypełnia okna kościołów w Trzebowniku (1949–56), Zawierciu (1955–64), Nysie (1957–60), Wrzeszczowie (1958), Rozwadowie (1953–61), Annopolu (1961), Radomiu (1965), Bytomiu Odrzańskim (1967), Nowej Soli (1967–1976), Tenczynku (1968-70), Wilkowicach (1976–82), Kozach (1976) i Jarosławiu (1980). Zapala je w oknach cerkwi w Gródku Białostockim (1953–58), Warszawie-Woli (1959–83), Wrocławiu (1964), Klejnikach (1983), w katedrze ewangelicko-augsburskiej w Warszawie (1961). Moc rysunku podbija potęgą wysyconych barw sięgających głębi oceanu.

### Intuicja

Sztuka jego zachwyca i... trwoży zarazem. Niepokoi władców, którzy w Katowicach w roku 1962 w dniu otwarcia zamykają retrospektywną wystawę prac artysty i nakładają na Adama Stalony-Dobrzańskiego zapis cenzorski, mający na zawsze wymazać to imię z kart polskiej kultury. Zakaz wystaw, obecności w mediach, w tym nawet kościelnych, zatrzymanie kariery naukowej i kontaktów zagranicznych. I oczywiście zdejmują z ekranów ów film z roku 1958, powracający właśnie w glorii chwały z główną nagrodą zdobytą na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Wenecji. Film w reżyserii słynnego Jana Łomnickiego, ukazujący tajemniczą alchemię wizji twórczej oraz stawania się blasku w procesie powstawania pod ręką artysty witraży wyjątkowych, pierwszych bowiem w świecie witraży cerkiewnych, łączących świetlistość gotyckiego szkła z mistyką barw bizantyjskiej ikony.

Ale nie te represje są dla artysty najboleśniejsze. „Boję się o przyszłość” – zwraca się na kilka miesięcy przed swą śmiercią 22 marca 1985 roku do najbliższych – „Sztuka, tworzący ją artyści zawsze posiadali dar intuicji, przeczucie nadchodzących dni. A dziś sztuka staje się przedsiönkiem piekła, mieni się być posłańcem śmierci. Czyżby wiedzieli oni już, co niesie nam przyszłość bez tradycji, nadziei i wiary?”<sup>29</sup>.

Spoglądając na fenomen dzieła Adama Stalony-Dobrzańskiego, które trwa w postaci wciąż jeszcze tak wielu witraży, polichromii i mozaik, możemy zadumać się nad intuicją Mistrza, przecuciem, które przechodzi ponad prorocstwem Apokalipsy. Sięga nie jutra, nawet pojutrze, lecz dni ostatecznych, krańca czasów – obiecanego spotkania Nieba i Ziemi.

<sup>29</sup> Wspomnienie rozmowy Jana Stalony-Dobrzańskiego z Adamem Stalony-Dobrzańskim.

## Mistrz i Uczeń

Pozostaje jeszcze ostatnia tajemnica sztuki Adama Stalony-Dobrzańskiego, dla ujawnienia której potrzeba równie jaskrawego, lecz zdecydowanie odmiennego artystycznego fenomenu. Jest nim malarstwo Jerzego Nowosielskiego, wieloletniego współpracownika, a w pierwszym okresie wspólnej pracy nawet ucznia artysty. Łączy ich wszystko i równie wiele dzieli. Są niczym Teofan Grek i Andriej Rublow w staroruskiej ikonografii. Dwóch geniuszy, dwa odmienne talenty, dwa różne na to samo spojrzenia. Obaj, jak ich średniowieczni poprzednicy na tyle wyrastają ponad swą epokę, że nikt za nimi nie jest w stanie podążyć, nie powołują swych szkół, nie pozostawiają uczniów. Mimo wszystko obie te postacie lepiej rozpatrywać wspólnie, bowiem są dla odrodzenia mistyki nowoczesnej sztuki, dla zmartwychwstania ikony jak dwie strony tego samego medalu. Medalem jest cel podróży, stronami, różne drogi prowadzące do celu.

Przeznaczeniem obu malarzy ikonografów stało się Królestwo Niebieskie, które każdy z artystów na swój sposób zdobywał. Odrębna bowiem była ich psychika, artystyczne talenty i na koniec dziedzictwo kulturowe. Dlatego też nie dziwny się, iż pomimo tylu lat kolektywnej pracy i realizacji tak wielu wspólnych arcydzieł nigdy nie doszło między nimi do wzajemnej konwersji i twórczych zapożyczeń. Malowali razem i jednocześnie zupełnie osobno. Wyraźnie można dziś nawet określić partie ścian jednej polichromii wypełnionych obrazami każdego z mistrzów. Byli całkowitymi indywidualnościami, które zawsze utrzymywały pełną artystyczną autonomię i niezależność. Jerzy Nowosielski i Adam Stalony-Dobrzański choć zdążyli w podobnym kierunku, to wyszli z dwóch całkiem różnych punktów. Jerzy Nowosielski wyruszył na poszukiwania prawdy i światła prawosławia z głębi swej greckokatolickiej, unickiej świadomości. Adam Stalony-Dobrzański rozpoczął swój marsz z o wiele dalszego niż współczesne nieodmiennie postsynodalne prawosławie, staro-obrzędowego przystanku w drodze do Objawienia. Łączyło ich podobne, doskonałe znanstwo kanonów chrześcijańskiej ikonografii, a jednak, co dla jednego miało być metą, dla drugiego stało się startem.

Adam Stalony-Dobrzański wielką tradycję ikony pchnął w przyszłość, łamał, przekształcał, rozwijał i mnożył jej archaiczne kanony. Wyrosły ze staroobrzędowej tradycji nie lękał się jej, lecz nią bez skrupułów władał. Jerzy Nowosielski odwrotnie, niczym drobiazgowy archeolog wychodzący w poszukiwaniu zaprzepaszczonego archetypu pierwotną ikonę pieczołowicie i z nabożeństwem odtwarzał. Rekonstruował za pomocą nowoczesnych narzędzi plastycznych, uzyskując ostatecznie doskonały, pierwotny jej blask i porządek. Owszem, za tymi różnicami stała tradycja i kulturowe dziedzictwo obu ikonografów, ale decydująca okazała się diametralna

odrębność psychiki bliskich, a jednak odległych sobie osobowości. Adam Stalony-Dobrzański urodził się mistykiem, Jerzy Nowosielski teologiem. Jakże ciekawe jest porównanie tak odmiennych spojrzeń na eschatologiczne tajemnice wiary i sztuki. A zarazem wejście w różnice naszej percepcji dla tak odległych od siebie dróg wiodących w tym samym kierunku – ku Epifanii.

Teologia rodzi się z potrzeby poznania Boga, z pragnienia wiedzy, która niesie nadzieję spotkania. Spotkania podzielonego na czasochłonne etapy: przebudzenia, dojrzwania, doskonalenia, wreszcie iluminacji. Jest chłodnym kryształem logiki, który przybliżyć ma nam jakże odmienną, dziwną, wspaniałą, doskonałą boską naturę. I taka też jest teologiczna ikona Jerzego Nowosielskiego, czysta, strukturalna, pomimo najdalszych poszukiwań i powracających wciąż odstępstw „duchowej nocy” zawsze ułożona i kanoniczna. Pełna niemierzalnej Chwały Pana widzianej z poziomu człowieka. Bardzo rzadko zwraca się artysta ku mistyce tworzącej obraz Drogi Krzyżowej w kościele w Wesolej pod Warszawą. Owszem, rozpała w sercu swym ogień, zanurzając się w nieznanne, jednak i wówczas znajduje tam tylko popiół, bo ognia, jako teolog, długo w dłoniach utrzymać nie jest w stanie. Ale popiół gorący, jeszcze pełen żaru, w którym brodzi, jak śledczy na miejscu przestępstwa, szukając świeżego tropu, dowodu zbrodni, śladu eschatologicznej winy.

Adam Stalony-Dobrzański jest mistykiem, poznać Boga nie chce, nie potrzebuje. On już trzyma Go za ręce, wyrывa Jego pędzel. Ów pędzel, którym Stwórca wymalował wszechświat, włosie zrodzone z ognia. Jest tam, nie tu, nie z poziomu Ziemi, z wyżyny Nieba rzuca nam swoje obrazy. Nie lęka się Bożej Chwały, raczej gwałt Jej zadaje<sup>30</sup>, już sam w Nią idzie spowity i nas w Obłok Ów wciąga. Aniołów maluje z natury, zbyt dobrze oddaje ich rysy, przecież w ich dziedziny przeniósł swoje sztalugi.

Jerzego Nowosielskiego – mimo jego archaicznej i bezmiernej fascynacji ikoną – jeszcze jakoś możemy zrozumieć. Umieścić w naszej, laickiej świadomości zewnętrznych obserwatorów. Czytać i próbować pojąć jego odkrywcze, nawet zaskakujące, ale przecież zawsze podparte żelazną logiką teologiczne rozważania. Ale Adam Stalony-Dobrzański jest zbyt absurdalny, odmienny, wręcz irrealny. Jak to tak, do Nieba, tam i z powrotem, bez paszportu chodzić?

Ale nie zazdroścmy artyście nadto. Konszachty z Najwyższym nawet mistyka nie zwalniają z pewnego nadrzędnego prawa. Te wędrówki do Nieba, nawet zwolnione z odprawy paszportowej – jak potwierdza to życiorys artysty – zawsze i nieodmiennie wiodły go drogą, którą my chodzić nie za bardzo chcemy. Drogą o imieniu *Via Dolorosa*.

<sup>30</sup> „Królestwo Niebieskie doznaje gwałtu i ludzie gwałtowni zdobywają Je”, Mt 11, 12.



**Dodatek:**  
**Korespondencja Adama Stalony-Dobrzańskiego**  
**z Metropolita Krakowskim J.E. Kardynałem Karolem Wojtyłą**

Arcybiskup Karol Wojtyła  
Metropolita Krakowski  
Kraków, dn. 25. VI. 1965.

Szanowny Panie Profesorze

Będę bardzo wdzięczny, jeżeli Szanowny Pan Profesor zechce mi przysłać na piśmie bodaj w zarysie swoje uwagi wypowiedziane przy okazji naszego spotkania w marcu. Łączę serdeczne pozdrowienia.

+ Karol Wojtyła – arcybiskup

J. Em. X. Arcybiskup, Karol Wojtyła  
Metropolita Krakowski

Najdostojniejszy Arcypasterzu!

Odpowiadam na pytania o inspiracji chrześcijańskiej w plastyce  
dzisiejszej

Sądzę, że inspiracja chrześcijaństwa u nas dzisiaj w plastyce prawie nie istnieje, że brak jej na ogół nawet dziełom powstającym na bezpośrednie zlecenia i potrzeby Kościoła i wiernych.

Stan rzeczy wypracowała zarozumiałość wieków „niby chrześcijańskich”. Nam nadszedł czas szczęśliwy odkopywania powierzonego talentu. I na odcinku plastycznym czeka na odsłonięcie autentyczny skarb. Beżładne pokłady tekstów pobożnych i obrazków przesłoniły pionymy Modlitwy Pańskiej i wyraźne spojrzenia świętych, nawet takich jak święta Teresa, święty Stanisław. Spojrzenia autentyczne, dokumentarne, ku nam skierowane, leżą na boku, a dzieciom i w kościołach sprzedawane są zafałszowane manekiny. Czasem tylko na chwilę, dla nielicznych udostępni je ktoś. Sam malowałem do ołtarzy ich wizerunki nijakie, bo nie znałem prawdziwych. Prawdziwe, święte zobaczyłem po latach i to przypadkiem w gazecie. Rewelacji spojrzenia świętych szukają nie tylko malarze i chrześcijanie. Żywoty i obrazy publikowane na ogół nikogo nie zaagitowały, a wręcz przeciwnie.

Trzeba jawnie uznać istnienie i niezbędność inspiracji chrześcijańskiej sakralnej, jawnie postawić ją ponad wszelkie kalkulacje dnia. Należy autorytatywnie i rzeczowo, wszędzie, stale i wszystkim wskazywać obecność tej inspiracji, względnie jej brak w dziełach dużych i najmniejszych, tak dawnych, jak i obecnie powstających, do użytku sakralnego kościelnego i prywatnego.

Objasnić trzeba wagę piękna dóbr religijnych, apostołskich, społecznych, kulturalnych, jakimi owocuje ta inspiracja. Podkreślać zarazem ogrom strat, jakie narastają z zaniedbań i siebiepaństwa w tej dziedzinie.

Na seminariach i konferencjach wszelkich szczebli, w publikacjach i katechizacji przypominać, że sztuka, więc i plastyka w Kościele nie jest zbytkiem, który ma dogadzać naszym ambicjom i gustom, ale ma, jak i każde inne ludzkie działanie odpowiedzialne i świadomie uczestniczyć w misji Kościoła. Nadto, że jest ona testem naszego życia religijnego, dokumentuje jego autentyzm i poziom, ale nie mniej zdradza światu nasze intencje, nawet nieuświadomiane, a wśród nich główną, tę mianowicie: czyjej chwały szukamy, my chrześcijanie w naszym atomowym wieku.

Plewić się musi dokładnie i pilnie oportunizm, prostactwo, byle jakość, snobizm i wszystko pokrewne, tak i od dawna na tym odcinku Kościoła zagnieżdżone. Lepiej pozostawiać dzieci i książeczki bez obrazków, gołe okna i ściany świątyń, niż je zapełniać nieprawdą, niedbalstwem, zarozumiałstwem. To nie wykrzykniki, a po prostu rozsądny, sumienny rachunek.

Inwencję i formę plastyczną jak każdą inną, klaruje treść i przydatność. Tylko tak postawiona i zrozumiana sprawa połączy skutecznie wysiłki inwestora i twórcy. Twórca podejmując trud i walkę o sedno narusza zwykle spokój i wygodę inwestora, ale gdy sedno dla obu jest rzeczą zasadniczą, maleją różnice upodobań, wzajemne niedociągnięcia i braki. Gdy po sedno sięga inwestor, znajdują się twórcy oddani, ale gdy o sedno nie zechce zatroszczyć się inwestor, pojawiają się zonglerzy i zabawiają treścią i świętością.

Zabrakło religijnej sztuki ludowej, źródła bezpośredniości i szczerości, tym więcej czystego, że anonimowego. Rozprawy i spory estetyczne i teoretyczne na intelektualnych szczytach tylko pogłębiają fatalne nieporozumienie. Marnujemy czas, jedyną naszą własność i szansę. Dosięga nas cień babilońskiej baszty. Twórcy

wystawiają siebie i okadzają swoje rzemiosło. Inwestorzy kościelni, mimo oczywistych katastrof, nie stawiają sobie elementarnych pytań, ani problemów, ale dyskutują i chcą zdecydować o tym, do czego nie są przygotowani zawodowo. Wierni brodzą samopas w płyčźnie uświęconych nawyków, pewni siebie, bez niepokojów i wypadają za burtę przy lada zakręćcie.

Prawda, że świadomość chrześcijańska i plastyczna dziś jest już bezspornie większa i jaśniejsza niż w ostatnich epokach, ale brak jej zaplecza, jej skala i prężność są zbyt małe, by się przeciwstawić szybkości przemian społecznych i cywilizacyjnych, oraz nieustanności zorganizowanego powszechnego zalewu bezwyznaniowej linii druku i ilustracji, kina i telewizji.

Ocalało wiele genialnych wizji wielkiej sztuki religijnej, ostało się mimo wszystko jeszcze dużo z religijnej sztuki ludowej. Są one katalogowane i opisywane bardzo szczegółowo i wnikliwie od strony formalnej i historycznej przez naukowców i pracowników muzeów z oddaniem godnym naśladowania. Nie jeden laicki opis dzieła otwiera zapomniane przez chrześcijan treści ikonograficzne i kościelne, kultowe, niemal dogmatyczne.

Wszystkie one w imieniu swych twórców czekają na nas, na Kościół, by je podniósł, ukazał upartemu światu ich źródła i powstanie, właśnie inspirację chrześcijańską, ekumeniczną.

Kraków, 1965 Adam Stalony-Dobrzański

## SUMMARY

Jan Stalony-Dobrzański

### **Adam Stalony-Dobrzański – The Way of the Iconographer**

**Keywords:** Adam Stalony-Dobrzański, 20th-century sacred art, Orthodox art

Adam Stalony-Dobrzański pushed the great tradition of the icon into the future, he broke, transformed, developed and multiplied its archaic canons. In 1932, in Harkłowa in Podhale, Włodzimierz Cichoń and Adam Stalony-Dobrzański found historic, 15th-century polychromes. The discovery and many months of work on their conservation seem to be a moment of awakening the archaic heritage of the icon in the artist's consciousness. While working on the polychromes in the churches of St. Catherine of Alexandria in Radom, St. Anna in Bobin, and St. Nicholas the Wonderworker in Michałowo, the artist created his own style, immersed in folk art, tradition of icon and the heritage of Western European art. Jerzy Nowosielski was a student of Adam Stalony-Dobrzański. These two artists created works full of differences, backed by the tradition and cultural heritage of both iconographers, Adam Stalony-Dobrzański was born as a mystic and Jerzy Nowosielski as a theologian.