

Inga Pawlicka

ORCID 0000-0002-1544-6940

Uniwersytet Jagielloński

Obraz, słowo i ornament jako nierozłączna całość w polichromii cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie autorstwa Adama Stalony-Dobrzańskiego*

Słowa kluczowe: Adam Stalony-Dobrzański, polichromie, sztuka cerkiewna, Michałowo

Przez wiele dekad twórczość Adama Stalony-Dobrzańskiego – polskiego malarza, witrażysty, liternika, wychowanka i wykładowcy krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, była nieobecna i niedostrzegalna wśród eksponowanych dzieł XX-wiecznej awangardy, jak i całości sztuki współczesnej w powojennej Polsce. Pomimo ogromnego dorobku twórczego artysty, obejmującego 342 kompozycje witrażowe w 27 świątyniach¹, wieloletniej pracy na Akademii, oraz współpracy z Metropolitą Krakowskim, Kardynałem Karolem Wojtyłą, późniejszym Ojcem Świętym Janem Pawłem II i Metropolitą Bazyliem, zwierzchnikiem Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, Adam Stalony-Dobrzański pozostawał nieznanym dla współczesnych odbiorców sztuki religijnej. Jeszcze do 1961 roku artysta był rozpoznawalny dla krytyków i ceniony, opisywany wielokrotnie w prasie, jednak w wyniku cenzury nałożonej przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk na artystę z powodu odmowy współpracy z UB przy inwigilacji Kościoła, jego postać

* Artykuł stanowi część pracy dyplomowej pt. *Polichromia cerkwi pw. św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie (1954–1955)*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa w Instytucie Historii Sztuki UJ w 2020 roku.

¹ 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, cz. 1, s. 4 (maszynopis).

została zepchnięta w cień². Tym ważniejsze są obecne starania o przywrócenie pamięci i odpowiedniej pozycji twórczości artysty, którego witraże i polichromie stanowią dzieła najwyższej klasy artystycznej.

W tym roku upływa 10 lat od pierwszej dużej retrospektywnej wystawy monograficznej poświęconej twórcy – *Stworzenie światła. Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego* – zrealizowanej w ramach programu Polskiej Prezydencji w Unii Europejskiej w 2011 roku i eksponowanej najpierw w Muzeum Sofii Kijowskiej w Kijowie, a następnie w Odessie, Lwowie, Berdyczowie, Kamieńcu Podolskim, Winnicy, Czerniowcach, Iwano-Frankowsku, Stalowej Woli i Paryżu. Witraże artysty w oryginałach oraz w formie wydruków na przezroczystych, podświetlanych foliach po raz pierwszy od wielu lat mógł zobaczyć współczesny odbiorca. W 2020 roku obroniona została praca doktorska autorstwa Anny Siemieniec, która jest pierwszą pracą naukową o takim formacie, poświęconą w całości witrażom artysty. Autorka zweryfikowała w niej wiele informacji na temat życia i artystycznych realizacji twórcy, pomimo to niemal połowa monumentalnego dzieła artysty – polichromie – pozostaje nadal nieopisana.

Jednocześnie całość dorobku twórczego Stalony-Dobrzańskiego ciągle się pomniejsza. Dzieła malarstwa ściennego są bardziej narażone na zniszczenia spowodowane przez warunki klimatyczne, przecieki, zaniedbania. Nie dotyczy to w takim wymiarze witraży, które są wykonane w trwalszej w zetknięciu z czasem technice, ale utracone zostały między innymi polichromie w cerkwi na Grabarce – z powodu pożaru – oraz część polichromii w kościele w Kozach. Obecnie przemalowywane są pod pretekstem konserwacji polichromie w kościele w Stalowej Woli–Rozwadowie. Podobnie nieudolne przemalowanie miało miejsce w kościołach w Dobromilu i Trzebowniku. Dlatego tak ważna jest szybka i sprawna praca historyków sztuki, by zebrać pozostałe dzieła, dokonać ich inwentaryzacji i otoczyć ochroną.

Dziełem wyjątkowym w całej twórczości Adama Stalony-Dobrzańskiego jest polichromia w drewnianej cerkwi pw. św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie. Artysta pracował nad nią w szczytowym okresie swojej twórczości – w latach 50. Był to okres niezwykle płodny, obfitujący w zlecenia zarówno dla Kościoła katolickiego i Cerkwi prawosławnej. Po dwóch dekadach twórczości artysta miał spore

² Problem nałożenia komunistycznej cenzury na artystę porusza Anna Siemieniec w artykułach: *Stworzenie światła – Wystawa Adama Stalony-Dobrzańskiego w Muzeum Narodowym Sofia Kijowska w Kijowie*, „Quart”, Nr 2 (24), 2012, s. 133; *Adam Stalony-Dobrzański – wielki nieobecny*, [w:] *Witraże – dziedzictwo cenne czy niechciane?*, red. D. Czapczyńska-Kleszczyńska, Kraków–Legnica 2017, s. 229–238, il. 239–242; *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego wobec tradycji sztuki chrześcijańskiego Zachodu i Wschodu...*, s. 5–6, 18–20 oraz rozdział: *Artysta „politycznie wyklęty – praktykujący swoją religię*”, s. 101–107.

doświadczenie w tworzeniu projektów monumentalnych wystrojów świątyń chrześcijańskich, jednocześnie był to czas poprzedzający okres schyłkowy jego kariery, który nadszedł w latach 60. po nałożeniu na niego cenzury.

Należy podkreślić, że polichromia do michałowskiej świątyni została opracowana przez prawosławnego artystę – dzięki temu łączy w sobie wszystkie najlepsze cechy twórczości Stalony-Dobrzańskiego.

W literaturze przedmiotu realizacja w Michałowie pojawia się jako dzieło sygnowane dwoma nazwiskami, Adama Stalony-Dobrzańskiego i Jerzego Nowosielskiego, pomimo tego, że zarówno dokumenty znajdujące się w rodzinnym archiwum Stalony-Dobrzańskiego, jak i wspomnienia obu artystów temu zaprzeczają. Informacja o domniemanej współpracy Nowosielskiego przy michałowskiej polichromii została wprowadzona do obiegu naukowego przez Annę Radziukiewicz w 2008 roku³ i od tego czasu pojawia się regularnie, między innymi w najnowszej publikacji poświęconej twórczości Nowosielskiego na Podlasiu. Autorka – Krystyna Czerni, choć nie wskazuje jednoznacznie współautorstwa młodszego artysty, to jednak zdecydowanie przychyliła się do tej tezy, powołując się na tradycję ustną i wcześniejsze prace. Przypisuje mu wykonanie projektu postaci, szkiców i szablonów przepróchowych⁴. Przeciwna przyznaniu współautorstwa polichromii Nowosielskiemu jest Anna Siemieniec, badaczka zajmująca się twórczością witrażową Dobrzańskiego, oraz rodzina artysty.

Warto spojrzeć przede wszystkim na wypowiedzi samych malarzy dotyczące zespołu polichromii. We wspomnieniach z 1983 roku Stalony-Dobrzański jasno stwierdza: „[...] Jerzy Nowosielski w Michałowie z nami nie pracował. Pośpieszał do Kętrzyna, do śp. ks. Jerzego Klingera, do Jego cerkwi... [...] Bardzo pięknie sam wymalował tam wnętrze tej cerkwi. [...]”⁵. Nowosielski natomiast w 1986 wspomni: „Moim zdaniem zupełnie cudowną polichromię wykonał Adam Stalony-Dobrzański w cerkwi w Michałowie. Trzeba teraz zrobić wszystko, by nie dopuścić do jej dewastacji, co jest wielce prawdopodobne, gdyż ta cerkiew jest drewniana. Bardzo mi to leży na sercu, dlatego ciągle o tym mówię”⁶.

³ A. Radziukiewicz, *Sto lat parafii św. Mikołaja w Michałowie 1908–2008*, Białystok 2008, s. 22.

⁴ K. Czerni, *Nowosielski – sztuka sakralna. Podlasie, Warmia i Mazury*, Lublin–Białystok 2019, s. 88.

⁵ Widać tutaj nieścisłość między dokumentem a znajdującą się w stanie badań informacją, podaną przez K. Czerni, że: „Obecności Nowosielskiego w Michałowie nie potwierdza też w swoich wspomnieniach sam Adam Stalony-Dobrzański, główny autor polichromii” (K. Czerni, op. cit., s. 85), zgodnie z podanym przeze mnie fragmentem Adam Stalony-Dobrzański nie tyle nie potwierdza obecności Jerzego Nowosielskiego w Michałowie, co jej zaprzecza.

⁶ Cyt. za K. Sobolewski, *Kochał prawie wszystko (Laureat nagrody im. bł. Brata Alberta – prof. Adam Stalony-Dobrzański – pośmiertnie)*, „Za i przeciw” 1986, nr 25, s. 19.

Anna Siemieniec powołuje się na słowa ks. dr. Henryka Paprockiego, który na przełomie lat 80. i 90. XX wieku dyskutował na ten temat z Jerzym Nowosielskim – a ten jednoznacznie zaprzeczył współpracy ze Stalony-Dobrzańskim w Michałowie⁷. Warto odnotować i inne dowody: w cerkwi znajduje się sygnatura Dobrzańskiego (brak sygnatury Nowosielskiego), a w jego archiwum zachował się pojedynczy projekt do polichromii michałowskiej cerkwi, który dowodzi pracy artysty nad rozplanowaniem polichromii i ustaleniem ikonografii głównego przedstawienia. Wydaje się mało prawdopodobne, że zlecił Jerzemu Nowosielskiemu wykonanie postaci, według własnego projektu, tym bardziej, że we wcześniejszych realizacjach w Gródku Białostockim, dawał mu dużą swobodę w tworzeniu własnych kompozycji w ramach ustalonego tematu. Projekt polichromii w Michałowie został wykonany przez jednego artystę, a jego realizację także należy przypisać w całości Adamowi Stalony-Dobrzańskiemu. Wiele osób pomagało natomiast przy wykonaniu dekoracji ornamentalnej: ks. Włodzimierz Doroszkiewicz, kilku seminarzystów, siostra Irena Kozłowska, starosta cerkiewny Mikołaj Jamolik i aptekarz, wymieniani w tradycji ustnej i we wspomnieniach artysty⁸.

Historia realizacji

Drewniana cerkiew św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie jest niemal pół wieku starsza niż same malowidła. Jej budowę rozpoczęto w 1907 roku, 9 maja poświęcając kamień węgielny, a kończąc we wrześniu 1908 roku⁹. Polichromia wnętrza wykonana została w latach 1954–1955, gdy ojciec Włodzimierz Doroszkiewicz zaprosił do Michałowa Adama Stalony-Dobrzańskiego, pracującego razem z zespołem malarzy nad wykończeniem wnętrza pobliskiej cerkwi pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Gródku, oddalonym o niecałe 10 kilometrów (1951–1956). We wspomnieniach malarza można odnaleźć fragment opisujący okoliczności otrzymania zlecenia (pisownia oryginalna):

Któregoś dnia mówi do nas „nasz proboszcz” (proboszcz Doroszkiewicz, tak nazywany przez artystów pracujących w Gródku): [...] nie wiem jak zacząć, mogę zebrać tylko tyle co powiedziano mi w Białymstoku za malowanie w dwóch kolorach na gładko.. ale twoi artyści, zobaczyłem to, do Ciebie należą [...] może powiesz im, że Michałowo to twoja wczorajsza cerkiew, że byłoby to i dla ciebie i dla nich żenujące, by w Gródku była taka ponad Białostocki i Warszawski so-

⁷ Zapis rozmowy Anny Siemieniec z ks. dr. Henrykiem Paprockim z dnia 7 XI 2019 (Warszawa), [w:] A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego wobec tradycji...*, s. 74–75.

⁸ K. Czerni, op. cit., s. 85.

⁹ A. Radziukiewicz, *Sto lat parafii św. Mikołaja...*, s. 8.

bory cerkiewna cerkiew, a obok w Michałowie taka uboga, drewniana, milcząca [...]. Może by zechcieli i na Twoje życzenie i z własnej prawosławnej ochoty prawosławnie upiększyć [...] co będę mógł zdobyć, dam i osłodzę im pobyt u mnie.

Prace nad polichromią rozpoczęły się 18 sierpnia 1954 roku, gdy Adam Stalony Dobrzański pojawił się w Michałowie, by objaśnić „jak postawić rusztowanie i umyć ściany”. Postępowały szybko, już 23 sierpnia, po paru dniach, odprószono wszystkie wielkie postacie w ośmiobocznym nakryciu nawy cerkwi i rozpoczęto malowanie. Na rok 1955 przypadło zdobienie prezbiterium, dolnych ścian nawy i przedsionka. Wszystko ukończono przed październikiem, kiedy artysta musiał powrócić do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, by rozpocząć rok akademicki.

Na początku lat 90. dokonano prac remontowych w cerkwi, wymieniając trzy czwarte podwalin i część ścian zewnętrznych, przebudowując ganki oraz wymieniając więźbę dachową w głównej kopule cerkwi, a w 1995 roku – całe przekrycie. W 2003 roku dokonano renowacji ikonostasu oraz założono instalację elektryczną i przeciwpożarową. Polichromia nie była poddawana renowacji¹⁰.

Polichromia cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie

Cerkiew św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie jest drewniana, wzniesiona na kamiennej podmurówce, na planie podłużnym, trójdzielnym. Bryła kościoła jest rozczłonkowana i niejednorodna. Składają się na nią: skierowane na północny wschód prezbiterium, dwudzielna nawa i kruchta z nadbudowaną nad nią dzwonnica. Prezbiterium założone jest na planie pięciobocznym, zwieńczone płaskim stropem i oflankowane dwiema zakrystiami. Do prezbiterium przylega nawa, oddzielona od przestrzeni sanktuarium ikonostasem, podzielona na dwie części: wyższą wschodnią, na planie kwadratu i niższą zachodnią, w rzucie prostokąta zbliżonego do kwadratu. Przekrycie wschodniej części ma formę pseudo-kopuły na planie ośmioboku z ośmioboczną latarnią. W przestrzeni pomiędzy pionowymi ścianami nawy a przekryciem umieszczone zostały cztery trójkątne elementy, naśladujące pendentywy. Wschodnią część nawy doświetlają dwa rzędy okien. Zachodnia część nawy jest niższa i węższa niż wschodnia, doświetlona jednym rzędem okien, przekryta stropem. Przylega do niej trójkondygnacyjna wieża z kruchtą o rzucie kwadratu na dwóch niższych kondygnacjach, a ośmioboku w najwyższej. Kruchta przekryta jest płaskim stropem i oddziela ją od nawy ściana, w której znajdują się dwuskrzydłowe drzwi. Nad kruchtą znajduje się chór z dodanymi balko-

¹⁰ A. Radziukiewicz, *Cerkiew nabiera blasku*, „Przegląd Prawosławny” 2008, nr 5, s. 30. W 2021 roku wymieniono w świątyni posadzkę i zainstalowano ogrzewanie podłogowe.

nami przy obu ścianach nawy. Dzwonnica zwieńczona jest ośmiopłociowym hełmem, z dodaną powyżej cebulastą kopułą.

Niemal całe wnętrze świątyni pokrywa polichromia, wykonana w technice tempery na desce. Warstwa malarska zdobi nie tylko ściany, lecz również ościeża, drzwi i okiennice. Stan zachowania polichromii jest dobry, konserwacji wymaga ich podłoże – drewno, oraz dolne partie malowideł delikatnie przetarte w wyniku czyszczenia¹¹. Wszystkie wizerunki na ścianach michałowskiej cerkwi malowane są w jednorodnym stylu. Zachowane zostały proporcje anatomiczne postaci, jednak artysta zastosował stylizację, sylwetki są smukłe, lekko wydłużone.

Ikonografia

W tradycji sztuki bizantyńskiej wykształcił się kanon dostosowywania dekoracji do przestrzeni świątyni i powiązanie konkretnych wyobrażeń z elementami budynku. Od VI wieku w architekturze bizantyńskiej zaczął przeważać plan centralno-kopułowy, który swoją formą umożliwił poszerzenie symboliki świątyni. Świątynie postrzegano jako obraz wszechświata, a występujące podziały i elementy architektoniczne odnoszono do prawd teologicznych. Pierwszą oś interpretacji stanowił plan świątyni, na który składały się dwie przestrzenie: sanktuarium i nawy. Rozdział ten odzwierciedlał obraz wszechświata i jego podział na ziemski świat widzialny i niewidzialny anielski, oraz dwie natury człowieka – duchową i cielesną¹². Idee symboliczne wyrażała również wertykalna oś świątyni, która z czasem będzie coraz silniej podkreślana¹³. Jej początek wyznacza przestrzeń kopuły, będąca odpowiednikiem przestrzeni nieba astralnego, a kończy się ona na poziomie posadzki nawy – sfery ziemskiej.

Do symboliki architektury dostosowywane było rozmieszczenie mozaik i polichromii, a w IX i X wieku wykształcił się kanon przyporządkowania określonych wizerunków do wnętrza architektury sakralnej, poparty późniejszą wielowiekową tradycją w sztuce cerkiewnej¹⁴. W najwyższym punkcie świątyni, kopule, przedstawiano chwałę Boga w niebie, a pozostałe wizerunki porządkowane były według hierarchii schodzącej ku dołowi. W czaszy kopuły wyobrażano Chrystusa w typie Pantokratora w medalionie, w otoczeniu sił niebiańskich. Alternatywę dla tego

¹¹ Ibidem.

¹² A. Różycka-Bryzek, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej*, [w:] *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku*, Materiały Sesji Naukowej SHS, red. A. Marek, B. Tondos, J. Tur, K. Tur-Marciszuk, Rzeszów 1997, s. 67.

¹³ Ibidem, s. 78.

¹⁴ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 18.

przedstawienia stanowiło *Wniebowstąpienie*¹⁵. W tamburze przedstawiano patriarchów i proroków, w pendentywach – Ewangelistów lub ich symbole. Koncha absydy i bema zarezerwowane były na wyobrażenia związane z Kościołem ziemskim, reprezentowanym przez Matkę Bożą, którą wyobrażano z Dzieciątkiem. Poniżej, w przestrzeni sanktuarium przedstawiano tematy liturgiczne. Na pozostających sklepieniach naw i w górnych częściach ścian umieszczano sceny z życia Chrystusa oraz główne święta roku liturgicznego, a poniżej – swobodnie dobierane wątki hagiograficzne. Zachodnia część świątyni rezerwowana była dla przedstawień świętych męczenników-wojowników¹⁶.

Dla zrozumienia zamierzenia artysty, przy konstruowaniu planu ikonograficznego polichromii, ważne jest również zrozumienie potrzeb zleceniodawcy. Proboszcz Doroszkiewicz poprosił Stalony-Dobrzańskiego o „prawosławną dekorację” cerkwi¹⁷. Zatem wymogiem była wierność przyjętym kanonom i narzucenie konkretnej stylistyki wyobrażeń, tak by różniły się od wyobrażeń w kościołach katolickich.

Kanon rozmieszczania wizerunków na polichromiach w świątyniach obrządku wschodniego był bardzo dobrze znany Adamowi Stalony-Dobrzańskiemu, który wychował się w kulturze prawosławia. Artysta interesował się również historią sztuki średniowiecznego Wschodu. W kolekcji biblioteczej rodziny artysty znajdują się książki, albumy i wycinki prasowe z ilustracjami dzieł sztuki sakralnej, które wykorzystywał przy pracy¹⁸. Wiele z nich dotyczy sztuki bizantyńskiej, cerkiewnej. Niektóre z albumów opatrzone są osobistymi notatkami artysty ołówkiem na marginesie. Stalony-Dobrzański podkreślał ważne dla niego zdania, a często ustosunkowywał się do nich w swych notatkach, tak jakby prowadził dyskusję z autorem tekstu. Obecność dzieł Nikodema Kondakowa w prywatnych zbiorach Adama Stalony-Dobrzańskiego świadczy o głębokim zainteresowaniu artysty sztuką bizantyńską. Drukowane w języku rosyjskim prace badacza były zrozumiałe dla artysty (mówił biegle w tym języku), a podkreślenia i zaznaczenia formą krzyżyka dokonane na marginesach świadczą o tym, że zapoznał się z treścią publikacji i wielokrotnie do niej powracał. Dotyczy ona malarstwa ikonowego i problemu

¹⁵ Ibidem, s. 18.

¹⁶ A. Różycka-Bryzek, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej...*, s. 80.

¹⁷ Tu powołuję się na przytaczany już wcześniej zapisany w dokumentach archiwalnych fragment wspomnień, w których Dobrzański przywołuje okoliczności otrzymania zlecenia.

¹⁸ Między innymi publikacje: Н.П. Кондаков, *Русская икона*, t. 2, Прага 1928–1933; В.Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1947–48, K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miätev, S. Radojčić, *Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Wien–München 1965; M. Przedziecka, *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, red. E. Dwurnik-Gutowska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.

jego rozwoju. Kondakow opisuje ikony z Suzdala, te autorstwa Andrieja Rublowa, nowogrodzkie z XV wieku. Dzieło to dokonuje również podziału ikon na mistyczne i dydaktyczne, omawia sposób ukazywania tematów ewangelicznych w sztuce bizantyńskiej i porusza zagadnienia ikonograficzne.

Adam Stalony-Dobrzański przy konstruowaniu projektu polichromii musiał zmierzyć się z niełatwym zadaniem dostosowania ikonografii do specyficznej architektury świątyni, wykonanej z drewna. Architektura cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy naśladuje w niektórych swoich założeniach plan krzyżowo-kopułowy, poprzez ośmioboczne przekrycie wschodniej części nawy, jak i wstawienie czterech drewnianych pól poniżej, naśladujących pendentywy. Brak jednak absydy, a prezbiterium jest w całości ukryte za ikonostasem z początku XX wieku¹⁹.

W najwyższym miejscu świątyni – w latarni nad przekryciem wschodniej części nawy – artysta umieścił wyobrażenie Ducha Świętego pod postacią gołębiczy, co zgodne jest z tradycją symboliki nieba astralnego, lecz nie powielił tematu *Pantokratora* w czaszy kopuły świątyni bizantyńskich. Latarnia jest na tyle niewielką formą, że umieszczony tam wizerunek nie byłby czytelny. Artysta w przedstawieniu gołębiczy wykorzystał rzeźbę, tak by przedstawienie to było czytelne z poziomu nawy. Umieszczono tu inskrypcję: „Zbaw nas Pocieszycielu Dobry, nas śpiewających Ci Alleluja! Królu Niebios +Pocieszycielu!”

Poniżej polichromia ośmiobocznego przekrycia także wpisuje się sferę nieba i kontynuuje temat Chwały Boga. Stalony-Dobrzański, w centralnym miejscu świątyni naprzeciw wejścia, umieszcza wizerunek Matki Bożej z Chrystusem w typie *Znamienie*. Bogurodzica przedstawiona jest jako Oranta z Chrystusem Emmanuelem ujętym w złoty clipeus, wyobrażonym jako Wcielony Logos, oraz z aniołami w tondach po obu stronach Jej głowy. Ikonografia wzorowana jest na XIII-wiecznej ikonie Jarosławskiej – *Wielkiej Panagii*. Przedstawienie to stanowi jeden z wariantów ukazywania Bogurodzicy *Oranty*, wykształconych na fali kultu maryjnego w średniowiecznym malarstwie sakralnym Wschodu. Jest to typ wizerunku całopostaciowego. Matka Boża stanowi centrum i najważniejszy element polichromii, podkreślają to pozy archaniołów zwróconych w stronę Marii.

Stalony-Dobrzański odwołuje się w Michałowie bezpośrednio do konkretnej ikony (pisze o tym we wspomnieniach), traktując ją nie tylko jako wzór ikonograficzny, lecz odtwarzając również kolorystykę tła, sukni i płaszcza Bogurodzicy. Początkowo artysta zamierzał powielić kompozycję ikony, umieszczając tonda z popiersiami aniołów na wysokości głowy Maryi, co widać na szkicu (o wymiarach

¹⁹ A. Kułak, *Prawosławna cerkiew par. pw. św. Mikołaja*, Białystok: <<https://zabytek.pl/pl/obiekty/michalowo-prawoslawna-cerkiew-par-pw-sw-mikolaja>> (dostęp: 10.09.2020).

21cm x 30 cm) opatrzonym inskrypcją „Michałowo 8.8.54” z archiwum rodzinnego artysty. Na awersie twórca nakreślił trapezoidalne pole obrazowe – odpowiednik jednego z pól ośmiobocznego przekrycia nawy, przedstawiające Bogurodzicę Orantę oraz fragment sąsiadującego z zarysem anielskiego skrzydła. Na szkicu widnieje kompozycja odmienna niż na polichromii – dwa medaliony z postaciami aniołów umieszczone są na wysokości wzniesionych dłoni postaci, w świątyni znajdują się one niżej, u stóp Matki Bożej. Prawdopodobnie dlatego, aby przedstawienia były lepiej widoczne z poziomu posadzki. Zmiana kompozycji być może spowodowana została kształtem pola obrazowego zwężającego się ku górze. Wyobrażenia dwóch aniołów w okręgach zostały przesunięte w dół i umieszczone po obu stronach stóp Marii. Był to zabieg konieczny, by postaci aniołów były widoczne, a kompozycja malarska pasowała do architektury. W bizantyńskiej tradycji wizerunek Marii umieszczany był w konsze absydy, której jednak brakuje w cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy. Usytuowanie go na sklepieniu prezbiterium ukryłoby postać przed okiem wiernych, którzy nie mają dostępu do sanktuarium oddzielnego od nawy bogatym ikonostasem.

Artysta połączył dwa wątki tematyczne realizowane w kopule i absydzie świątyni: Trójcy Świętej oraz Kościoła Ziemskiego, symbolicznie reprezentowanego przez Marię. Postacie Archaniołów również zostały przedstawione według kanonów wykształconych w sztuce bizantyńskiej²⁰. Małgorzata Smorağ-Różycka wspomina o dwóch formułach ikonograficznych w odniesieniu do Archanioła Michała: typie archistratega wojsk niebiańskich i posłańca Bożego. W michałowskiej cerkwi wykorzystana została druga formuła, prezentująca, według tradycji, archaniołów w ceremonialnych szatach, wzorowanych na cesarskich – w dalmatyce i lorosie, ze sferą-zwierciadłem w jednej z dłoni. W takiej formule ukazane zostały anioły w kopule w Capella Palatina w Palermo. Adam Stalony-Dobrzański zastąpił kanoniczne berło lub rypidion, będące tradycyjnymi atrybutami w przedstawieniach posłańców niebiańskich i każdemu z Archaniołów nadał inny, własny i odrębny. Na przykładzie przedstawień aniołów widać schematyzację ciał. Ich obrys ginie pod warstwami bogato zdobionych szat. Ramiona archaniołów są zbyt wąskie, tuniki spływają od szyi w dół, tak jakby otulały powietrze, nie ludzkie ciało. Dłonie i stopy również potraktowane zostały schematycznie, jednak zachowują realizm. Twarze mają charakterystyczne cechy, przedstawiane w malarstwie ikonowym: kształt zwężający się ku dołowi, szpiczasty podbródek, wąski i długi nos, nieproporcjonalnie duże oczy w kształcie migdałów z wyraźnie zaznaczoną górną powieką.

²⁰ Więcej por. M. Smorağ-Różycka, *Ewangeliarz Ławryszewski*, Kraków 1999, s. 33–39.

Bardzo ważnym indywidualnym rysem twórczości Adama Stalony-Dobrzańskiego jest kolorystyka jego dzieł. We wczesnych pracach widać upodobanie twórcy do barwnych kontrastów. Z czasem artysta coraz śmielej kształtuje kompozycję pod względem dobieranego koloru. W witrażach w Gródku Białostockim Stalony-Dobrzański dokonuje przełomu, ukazując twarze postaci w przedstawieniu Soboru 70 Apostołów w abstrakcyjnych barwach zieleni, błękitu i czerwieni oraz w równie abstrakcyjnych barwach malując włosy postaci. Tę śmiałość w stosowaniu czystej barwy widać również na przedstawieniach w cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie. Cienie na twarzy Bogurodzicy i Chrystusa kładzione są odcieniami zieleni i błękitu. Malarz z równą śmiałością, co na witrażu, odwzorowuje włosy aniołów w kolorach granatu i wiśniowej czerwieni. Również twarze malowane są za pomocą czystych, nasyconych kolorów. Oblicze Archanioła Rafała obwiedzione jest czarnym konturem. Twarz ma oliwkowo-żółty odcień, oczy pomarańczowe źrenice i żółte powieki, obwiedzone czerwonym konturem, a cienie zaznaczone zostały jasnym zielonym kolorem. Wrażenie trójwymiarowości twarzy artysta buduje zestawiając obok siebie dwa kontrastujące kolory: oranż i zieleń. Nie tworzy łagodnego przejścia pomiędzy nimi, barwy ostro odcinają się od siebie.

Cztery pola znajdujące się poniżej osmiobocznego przekrycia, Adam Stalony-Dobrzański potraktował jako pendentywy i umieścił w nich postaci czterech Ewangelistów. Wyobrazil ich zgodnie z tradycją ikonograficzną, jako pisarzy siedzących w swoich pracowniach. W sztuce bizantyńskiej formuła ta wykształciła się w epoce Komnenów, w XI–XII wieku²¹. Jedynie św. Jan przedstawiany był częściej na tle skalistego pejzażu wyspy Patmos, z Prochosem, któremu dyktował tekst. W historii monumentalnej sztuki bizantyńskiej można spotkać również wizerunki Ewangelistów na tle architektury, np. w cerkwi św. Trójcy w Sopoćanach, gdzie przedstawiono ich postaci w pendentywach. Zatrzymani są w akcie „wiecznej pracy”, siedzący, zwróceniem bokiem i pochylający się nad kodeksami zawierającymi fragmenty Ewangelii, które umożliwiają ich identyfikację. W tle widnieją zabudowania, w delikatnych, jasnych odcieniach zieleni i różu, ukazane z użyciem perspektywy geometrycznej. W tej samej formule Stalony-Dobrzański przedstawia Ewangelistów w pendentywach cerkwi pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Gródku (z wyjątkiem św. Jana, ukazanego na tle skalistego krajobrazu). Porównanie to pokazuje, że artysta wymiennie stosował różne przedstawienia, świadomie decydując się na konkretne motywy ikonograficzne w każdej zdobionej przez siebie świątyni.

W przestrzeni sanktuarium znajduje się jeden wizerunek figuralny – Chrystus w typie Mandylionu, umieszczony na ornamentalnie malowanym stropie.

²¹ M. Smorąg-Różycka, op. cit., s. 39–42.

Niewielka przestrzeń prezbiterium za wysokim ikonostasem była niedostępna dla wiernych i niewidoczna z nawy, a ze względu na swoje rozmiary nie pozwalała na malowanie w niej rozbudowanego tematu. Artysta zdecydował o umieszczeniu tam niewielkiej ikony, zamiast wizerunku Marii lub tematów liturgicznych, zwykle odtwarzanych w tym miejscu.

Na wschodniej ścianie nawy, nad prezbiterium, artysta umieścił krzyż w otoczeniu sześciu serafinów. Jest to przestrzeń wyraźnie widoczna i ważna ze względu na usytuowanie powyżej ikonostasu. Artysta był świadom faktu, iż zwieńczenie ikonostasu w formie krzyża przesłoni główną oś pola obrazowego i zdecydował się na powtórzenie motywu krzyża na ścianie, równocześnie realizując temat, którego nie może zabraknąć w żadnej świątyni chrześcijańskiej. Krzyż jednak nie realizuje tematu historycznego, lecz jest symbolicznym przedstawieniem triumfu Chrystusa nad śmiercią. Zbawiciel w otoczeniu serafinów znajduje się w przestrzeni niebiańskiej i kontynuuje wątek tematyczny Chwały Bożej z ośmiobocznego przekrycia nawy. Krzyż stanowi ideowe centrum świątyni, umieszczone naprzeciw wejścia do nawy i jest symbolicznym znakiem obecności Chrystusa. Inskrypcje po obu stronach: IC XC НИКА (Chrystus Zwycięzca) i ЦАРЬ СЛАВЫ (Król Chwały) podkreślają triumfalny charakter przedstawienia.

W części zachodniej świątyń bizantyńskich przedstawiano wizerunki i sceny z życia męczenników-wojowników²². Adam Stalony-Dobrzański wybrał trzech świętych: Jerzego, Dymitra i Teodora, których pokazał według słów św. Pawła z listu do Efezjan (Ef 6, 11–18):

Obleczcie się w pełnię broni Bożej, byście mogli stanąć przeciwko podstępom diabelskim [...] Stańcie z przepasanymi biodrami i obleczcie się w broń prawdy [...] Nade wszystko wzięwszy tarczę wiary, z którą będziecie zdolni wszystkie strzały Obłudnego rozpalone gasić [...] i hełm zbawienia i miecz ducha weźmiecie, który to jest Słowo Boże.

W przedsionku michałowskiej cerkwi znajduje się wizerunek patrona świątyni zgodny z prawosławną tradycją ikonograficzną i opatrzony inskrypcją zawierającą modlitwę do świętego. Umieszczenie ikony *Mikołaja Cudotwórcy* tuż przy wejściu informuje o wezwaniu cerkwi.

Polichromia cerkwi w Michałowie stanowi ciekawy przykład wykorzystania tradycji ikonograficznych w prawosławnej sztuce sakralnej. Artysta pozostaje wierny głównym założeniom symboliki architektury, ale jednocześnie nie wykorzystuje całego wachlarza możliwych ujęć. Zastępuje bogactwo scen bogactwem ornamentu. Rezygnuje z przedstawień figuralnych i historycznych na rzecz symboliki

²² A. Różycka-Bryzek, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej...*, s. 80.

znaku, ornamentu i liternictwa. W tamburze wspierającym kopułę przedstawienia proroków zastępuje tekstami Siedmiu Błogosławieństw, malowanymi ornamentalnie – czerwoną czcionką na białym tle. Podobny styl pracy Adama Stalony-Dobrzańskiego ujawnia polichromia cerkwi pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Gródku.

Pomimo że ikonograficzny wystrój cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy można nazwać skromnym, nie można tego powiedzieć o dziele Stalony-Dobrzańskiego. Ograniczona liczba przedstawień figuralnych nie oznacza, że polichromia jest dziełem niekompletnym. Swoim kształtem realizuje ono malarski temat *horror vacui*, w której formy plastyczne wypełniają całą przestrzeń świątyni, od stropów i przykryć, po dolne partie ścian. Przedstawienia figuralne zostały zastąpione i uzupełnione liternictwem i ornamentem.

Liternictwo i ornament

Słowo, a raczej „litera”, stanowi jedną z najważniejszych części składowych realizacji Adama Stalony-Dobrzańskiego, który od 1 października 1947 roku wykładał w Zakładzie Liternictwa na Wydziale Projektowania Poligraficznego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Krakowie (PWSSP)²³. Po kilku latach artysta powołał w niej samodzielną i dyplomującą Katedrę Liternictwa, którą kierował do emerytury w 1979 roku.

Według wspomnień rodziny, Stalony-Dobrzański sam wybierał fragmenty Pisma Świętego, które miały stanowić element jego polichromii i witraży, a nawet często sam dokonywał ponownego tłumaczenia wersów, tak by wydobyć esencję religijnej prawdy, którą ilustrował w swoich dziełach. Irina Jazykowa zauważyła, że umieszczanie tak obszernych inskrypcji na ścianach cerkwi jest odwołaniem do Ewangelii, mówiącej, że Bóg stworzył cały świat za pomocą Słowa i również Zbawienie odbywa się za pomocą Chrystusa – Wcielonego Logosu. W jej interpretacji Słowo jako takie staje się wartością eschatologiczną i stanowi główny i najważniejszy element polichromii Stalony-Dobrzańskiego²⁴. Twórca przypisywał słowom dużą wartość w sztukach plastycznych, a swoje poglądy dotyczące litery i jej charakteru w świątyni jasno wyraził w 1957 roku:

Abstrakcja ornamentu może nas jedynie uspokajać i usypiać bogactwem i rytmem swojego zamkniętego i na wszystko obojętnego życia. Tylko pismo jest tym

²³ Uczelnia w 1957 roku powróciła do dawnej nazwy: Akademia Sztuk Pięknych.

²⁴ I. Jazykowa, *O polichromiach Adama Stalony-Dobrzańskiego w cerkwi świętego Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie*, [w:] *Adam Stalony-Dobrzański Polichromia Cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie*, Białystok 2021.

wyjątkowym ornamentem, który nie żyje sam dla siebie. Ornament ten tworzy człowiek, nie tylko dla dekoracji, toteż abstrakcja formalna litery i jej układów jest naturalną gramatyką budowania formy plastycznej w oparciu o treść i zamierzoną sytuację, w oparciu o funkcję i materiał danego obrazu: gramatyką niezależnego myślenia plastycznego. Człowiek i słowo tworzą niepodzielną całość. Spojrzenie, gest, niezmiennie przekonywują wszędzie i zawsze są dostatecznie bogate w realia plastyczne, litera zaś, najspokojniej nawet ujmowana, jest stale żywą, najbardziej ekspresyjną plastyką. Niepostrzeżenie niewoli ona naszą myśl i wprowadza w wypisywany świat, tym właśnie oryginalny, że czytający sam w sobie współtworzy wypowiedziane obrazy. Konkretność i logika form literowych w obrazie zmusza malarza do traktowania postaci ludzkiej oraz innych elementów obrazowych równie czytelnie i zasadniczo jak literę, umownie i najzupełniej swobodnie wobec prozy tak zwanego obiektywnego widzenia²⁵.

Prócz liternictwa, pełniącego połączoną rolę ornamentu i duchowego przesłania, cerkiew św. Mikołaja Cudotwórcy wypełnia również ornament. Ściany i stropy świątyni pokryte są szerokimi listwami sekwencyjnych wzorów – ornamentem patronowym – ujętym w wielu układach barwnych o motywach roślinnych i geometrycznych. Rzędy krzyżyków, rozet, plecionek i kwiatów tworzą pasy malowane zgodnie z biegiem desek. Szpary w podłożu między deskami wyznaczają granice między zmieniającymi się wzorami. Ornamentyka ta wzorowana była na średniowiecznym malarstwie gotyckim. Inspirację tę potwierdzają wspomnienia autora: „[...] Pomagali nam kto umiał [...] przy malowaniu tła, przy ornamentach-patronach. – jak cieszyły mnie, gdy je odnalazłem i restaurowałem, tak cieszyły tu wszystkich swym ‘starocerkiewnym duchem’ [...] , a i gubiły wszystkie braki i nierówności surowego drewna – desek i brusów [...]”²⁶.

Adam Stalony-Dobrzański wspomina okres swoich studiów na Akademii, kiedy razem z Władysławem Cichoniem pracował w dwóch drewnianych gotyckich kościółkach: w Łopusznej i Harkłowej na Podhalu. W obu kościołach młodzi artyści odkryli średniowieczne polichromie patronowe, które po konserwacji częściowo pozostawili na Podhalu, a częściowo przekazali do Muzeum Narodowego w Krakowie w Sukiennicach. Obecnie polichromia z kościoła w Harkłowej ekspozowana jest oddziale Muzeum w Pałacu Biskupa Erazma Ciołka, a polichromia z kościoła w Łopusznej zdobi ściany narteksu świątyni pod dzwonnica.

Wspomniane malarstwo pochodzi z początków XVI wieku i realizuje typ dekoracji patronowej, będącym trzecim, po układach dywanowych i kasetonowych, sposobem zdobienia wnętrz, przeżywającym swój rozkwit w Europie Środkowej na

²⁵ K. Czerni, op. cit., s. 65.

²⁶ A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego...*, s. 73.

przełomie XV i XVI wieku²⁷. Dekoracja ta ma swoje rysy charakterystyczne. Złożona jest z pasów powtarzających się motywów ornamentalnych, które najczęściej odpowiadają podziałom desek i powtarzają ich szerokość. Występują w rytmicznych, powtarzających się układach. Malarstwo to zyskało niezwykłą popularność ze względu na prostotę techniki i możliwość wykonywania go z szablonów, zatem nie wymagało wysokich kwalifikacji. Dekoracją taką pokrywano nakrycia wnętrza budynków: sklepienia i stropy.

Inny typ dekoracji, które stosował Adam Stalony-Dobrzański, składał się z malowanych splotów stylizowanej wici roślinnej, w którą wplatane były przedstawienia postaci i scen. Wzór ten wywodził się z wyobrażeń *Drzewa Życia* i w swojej formie nawiązywał do rajskiego ogrodu²⁸. Polichromia cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy nie jest pierwszym, ani ostatnim dziełem, w którym artysta wykorzystał motywy sztuki średniowiecznego malarstwa. Inspiracje te widać na polichromii w Kaplicy Matki Bożej w kościele pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Radomiu, wykonanej w latach 1938–1941, we współpracy z Janem Migdalskim i Stanisławem Westwalewiczem²⁹. Wnętrze kaplicy wypełniają sploty stylizowanych gałązek i wici roślinnych, spomiędzy których wyłaniają się wizerunki cudownych obrazów, przedstawiających Matkę Bożą i inskrypcje. Roślinność jest stylizowana, artysta ukazał liście i gałęzie w schematyczny sposób, bez zamiaru oddania realizmu. Gdzieniegdzie pomiędzy liśćmi pojawiają się owoce, żołądź, a nawet oblicza aniołów. Wiązki gałęzi tworzą strukturę wypełniającą szczelnie sklepienie i ściany kaplicy i malowane są niezależnie od podziałów architektonicznych. Styl tego malowidła wydaje się być celowo uproszczony w porównaniu do pozostałych polichromii, znajdujących się w przestrzeni nawy i prezbiterium kościoła. Malowidła tchną prostotą, każdy liść obwiedziony jest prostym, wyraźnym konturem, a cała kompozycja wygląda na płaską i pstrokatą. Również liternictwo dalekie jest do pompatyzmu i niewyszukane. Rozmieszczenie inskrypcji nie zdradza zamysłu kompozycyjnego, zakrzywiają się one i mieniają wszystkimi barwami tęczy. Dłuższe zdania zostały mocno połamane, a słowa leżą na różnych wysokościach. Niektórym literom brakuje geometrii, są lekko koślawe i zniekształcone. W radomskiej polichromii widać wyraźną stylizację, która wskazuje na odwołanie się Stalony-Dobrzańskiego do tradycyjnej sztuki ludowej, za jaką uważał również malarstwo patronowe. Sam artysta przyznaje, że jego malarstwo inspirowane jest „studiami”

²⁷ B. Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich 1 poł. XVI w. dekoracje roślinne i kasetonowe*, Warszawa 1971, s. 14.

²⁸ Ibidem, s. 9.

²⁹ A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego...*, s. 45, 62.

które rozpoczął na własną rękę w dziedzinie poznawania zabytków sztuki antycznej i średniowiecznej:

W dziedzinie polichromii byłem samoukiem, a o arcydziełach średniowiecznych mozaik, ikon czy fresków, dowiadywałem się z książek [...], w myśleniu zły jestem i wstyd mi, że mogłem być tak długo ospałym i krótkowzrocznym, że tak późno dostrzegłem ikonę, malarstwo antyczne oraz witraż. I dziś wiem, że drogi myślenia plastycznego podpowiedziało mi właśnie liternictwo u prof. L. Gardowskiego³⁰.

W zbiorach twórcy znajdują się liczne szkice, będące świadectwem tych słów, przedstawiają studia twarzy – głównie z rzeźb romańskich i gotyckich, ale też wczesnych ikon bizantyjskich. Stalony-Dobrzański posiadał również okazałą bibliotekę i dziesiątki teczek uporządkowanych według tematów ikonograficznych z setkami wycinków z albumów, katalogów, magazynów i czasopism, przedstawiającymi dzieła sztuki sakralnej minionych epok.

Znając stosunek Stalony-Dobrzańskiego do tradycji sztuki europejskiej, nie może dziwić, że wybrał on ornament patronowy jako główny element w polichromii w Michałowie. Drewniana cerkiew przypominała artyście wnętrza podhalańskich kościółków, w których pracował w latach 30. i być może przywoływała wspomnienia i melancholię związaną ze szczęśliwym okresem studiów i pierwszych sakralnych realizacji twórczych. Wybrał on znany sobie motyw, który świetnie komponuje się z drewnianym wnętrzem. Malarstwo to nie próbuje ukryć materiału poprzez zatarcie podziałów między deskami, jak stałoby się w przypadku polichromii z realistycznie traktowanymi kompozycjami. Odwrotnie – stoi ono w opozycji do iluzjonistycznego malarstwa, które zaczęło przeważać w sztuce cerkiewnej XVIII i XIX wieku. Adam Stalony-Dobrzański wybrał motyw, który podkreśla architekturę cerkwi oraz materiał, z którego została zbudowana. Idea ta pokrywa się z jego prywatnym rozumieniem sztuki sakralnej, w której cenił szczerłość i prostotę.

Podsumowanie

Polichromia cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Michałowie wykonana przez Adama Stalony-Dobrzańskiego to ważne dzieło dla zrozumienia jego twórczości, opartej na głębokiej wierze religijnej i studiach historycznych. Malowidła przesycone są cytatami ze średniowiecznego malarstwa bizantyńskiego, zarówno w swojej estetyce, jak i układzie ikonograficznym. Artysta dostosował kanon rozmieszczania motywów wykształcony w przestrzeniach świątyń krzyżowo-kopułowych

³⁰ Ibidem, s. 46.

do architektury niewielkiej drewnianej cerkwi na Białostocczyźnie. Dzieło to jest powrotem do mistyki sztuki bizantyńskiej, jednak bynajmniej nie z XIX-wiecznej historycznej perspektywy neo-stylu, łączącej realizm z niektórymi motywami sztuki dawnej, poddanej swobodnemu przetworzeniu. Tradycja jednoczy się w Michałowie z zupełnie nowym spojrzeniem na sztukę sakralną. Adam Stalony-Dobrzański nie waha się używać abstrakcyjnych barw w przedstawieniach świętych twarzy, bez drwiny odwołuje się do pstrocizny sztuki ludowej w ornamentach. Miesza wiele sprzecznych, wydawałoby się, ze sobą elementów, które jednak składają się na jednorodny program wystroju świątyni. W latach 1961–1963 na wzór michałowskiej polichromii artysta udekoruje, tym razem z pomocą Jerzego Nowosielskiego, cerkiew pw. Przemienia Pańskiego na Świętej Górze Grabarce, ponownie wykorzystując łączenie patronowego ornamentu i elementów wzorowanych na malarstwie bizantyńskim.

SUMMARY

Inga Pawlicka

An Image, a Word and an Ornament as an Inseparable Whole in the Wall Paintings of the Orthodox Church of St. Nicholas the Wonderworker in Michałowo by Adam Stalony-Dobrzański

Keywords: Adam Stalony-Dobrzański, polychrome, Orthodox art, Michałowo

Created in the years 1954–1955, polychrome of the church of St. Nicholas the Wonderworker in Michałowo is important work of Orthodox art. The interior decoration, both in design and execution, is an individual and complete work of Adam Stalony-Dobrzański. It reveals the most important features of his style, which crystallized in the 50's. The paintings are filled with quotes from medieval traditions, both Byzantine and Gothic. Adam Stalony-Dobrzański introduced new interpretative qualities and made a synthesis of two traditions – the East and the West, unprecedented in contemporary sacred painting, translated into the language of modernity, and illustrated in his own, innovative way.

Along the ornamental stripes of the ornamental decoration, the artist placed hand-painted sequences of letters forming inscriptions – quotations from the Holy Bible, explaining the meaning of figural representations. They complement, explain and develop the ideological meanings shown in the form of an image. The iconographic arrangement of the wall decorations, which is a transformation of the canon formed after iconoclasm in the spaces of cross-domed temples, was adapted to the architecture of the interior of the wooden church, creating a homogeneous and coherent ideological program.