

Anna Siemieniec (Wrocław)

Kanon ikony w sztuce witrażu Adama Stalony-Dobrzańskiego

Historia polskiej sztuki sakralnej jest odzwierciedleniem dziejów chrześcijaństwa w Polsce. Na pograniczu kultur chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu od wieków dokonuje się spotkanie ludzi – ich indywidualnych, choć osadzonych na szlakach wspólnej obrzędowości, dróg do spotkania z Bogiem. Wnętrza świątyń opisują to spotkanie – chrześcijan tradycji bizantyńskiej i łacińskiej. Jest ono w szczególności widoczne, gdy w przestrzeni kościołów czy cerkwi znajduje się miejsce dla artysty do twórczego wyrażenia prawd wiary – słowem, obrazem, dźwiękiem. Poruszając zagadnienie sztuki sakralnej w Polsce, jako przykład spotkania na pograniczu kultur, naturalnym wydaje się przywołanie fundacji jagiellońskich¹. Wnętrza gotyckich świątyń zostały wypełnione bizantyńsko-ruskimi malowidłami – *pictura graeca, architectura latina*. Nastąpiła w nich synteza środków wyrazu jednej wspólnej tajemnicy i twórcze połączenie doświadczenia *sacrum*, wyrażonego przez sztukę, bez sprzeczności we wzajemnym dopowiedzeniu.

Od czasów średniowiecza aż do dziś sztuka sakralna w Polsce zachowuje ową specyfikę wielokulturowości. Przebywając w świątyniach polskich świadomie lub nieświadomie jesteśmy nią przeniknięci. Przykładem potrzeby czerpania z dziedzictwa duchowego chrześcijańskiego Wschodu jest współczesna popularność ikony – dla twórców sztuki sakralnej jako podstawy ikonograficznej, natomiast dla wiernych, jako obrazu towarzyszącego modlitwie. Ikona przywoływana jest częstokroć przez wielu badaczy, krytyków sztuki i wiernych jako remedium na stan współczesnej sztuki sakralnej pogrążonej w kryzysie.

Anna Siemieniec - absolwentka Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim, od 2011 r. Doktorantka w tym instytucie. Zainteresowania badawcze autorki obejmują współczesną sztukę sakralną w Polsce, sztukę cerkiewną, w szczególności teologię i estetykę ikony.

¹ Na zlecenie Władysława Jagiełły w gotyckich wnętrzach katolickich świątyń – w kolegiacie w Wiślicy, w byłej kolegiacie (obecnie katedrze) w Sandomierzu oraz w kaplicy Trójcy Świętej na zamku lubelskim – malarze ruscy wykonali bizantyńsko-uskie malowidła. Kontynuatorem tych fundacji był Kazimierz Jagiellończyk, który zlecił wykonanie polichromii o tym samym charakterze w kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej.

Wobec wielokulturowej specyfiki polskiej sztuki sakralnej, w kontekście pytania o jej stan aktualny i o współczesne twórcze poszukiwania, w gronie prezentowanych artystów nie może zabraknąć Adama Stalony-Dobrzańskiego², prawosławnego witrażysty, malarza, ikonografa, liternika, grafika, konserwatora dzieł sztuki, wykładowcy i pedagoga oraz człowieka wielkiej wiary. W całokształcie swojej twórczości dał on odpowiedź na potrzebę wypełnienia świątyń polskich – kościołów katolickich, cerkwi prawosławnych, a także zboru protestanckiego – sztuką dotykającą sacrum – sięgającą źródeł Objawienia, ponad podziałami wyznaniowymi, ponad sporami o sakralną estetykę. Cała jego twórczość wypływa ze spotkania tradycji wschodniej z zachodnią – począwszy od rodzinnego domu, tworzonego przez rodziców żyjących w małżeństwie mieszanym wyznaniowo, przez miejsca w których wzrastał – na Ukrainie i w Polsce – w Menie, Kijowie, Miechowie i Krakowie.

Wielkie dzieło jego życia to wykładnia wiary chrześcijańskiej przedstawiona w obrazie. Tak mówi o nim ks. mitrat Eugeniusz Cebulski, jego współpracownik i koordynator prac przy wystroju wrocławskich cerkwi: „Głęboka, ewangelizująca myśl, właściwie to on był artysta – ikonopisiec, apostoł poprzez sztukę, to jest apostołat poprzez sztukę”³. Poddając refleksji całokształt twórczości Stalony-Dobrzańskiego, fenomen jego wizji oraz ogrom dzieł, które zrealizował w świątyniach różnych wyznań, można wyraźnie zauważyć dogłębną świadomość i znajomość formy, znaczenia i funkcji sztuki sakralnej pierwszych dziesięciu wieków chrześcijaństwa – okresu Kościoła niepodzielonego. Ta świadomość, wynikająca zapewne z osobistego, religijnego doświadczenia prawosławnego artysty, prowadzi ku ikonie.

² E. Dwornik-Gutowska, *Stalony-Dobrzański*, [w:] *Polski Słownik Bibliograficzny*, t. 41, Warszawa-Kraków 2002, s. 497-499. Powyższa nota biograficzna stanowi najobszerniejsze źródło informacji o życiu i twórczości artysty. W literaturze przedmiotu dotyczącej Adama Stalony-Dobrzańskiego jest używany tytuł naukowy „profesor”. Jednakże Artysta, pomimo wieloletniej pracy pedagogicznej, a także pomimo wielu zasług na polu działań kulturotwórczych nigdy oficjalnie nie uzyskał tego stopnia.

³ Wywiad autorki z 12 X 2011. W momencie przekazania Polskiemu Autokefalicznemu Kościołowi Prawosławnemu przez władze Wrocławia zrujnowanego kościoła św. Barbary (1963) w celu utworzenia katedry prawosławnej pw. Przenajświętszej Bogurodzicy, a w następnych latach kościoła św. Anny w celu utworzenia polskojęzycznej parafii prawosławnej pw. św. Cyryla i Metodego, wystrojem i przysposobieniem obiektów pod kątem liturgii prawosławnej zajmowali się Adam Stalony-Dobrzański i Jerzy Nowosielski.

Sylwetka artystyczna Adama Stalony-Dobrzańskiego

Adam Stalony-Dobrzański (1904-1985) urodził się w Menie, w guberni czer-niowskiej, na terenie obecnej Ukrainy, jako najstarszy syn Feliksa (zm. 1927), Polaka, rzymskiego katolika, wnuka zesłańca styczniowego z 1863 roku, oraz Anny z domu Kowalenko (zm. 1944), Ukrainki, wyznania staroobrzędowego⁴. Został ochrzczony w cerkwi prawosławnej i ta decyzja rodziców zapewne miała głęboki, być może kluczowy wpływ na ukształtowanie jego twórczej osobowości.

W 1923 roku całej rodzinie Stalony-Dobrzańskiego jako repatriantom udało się przyjechać do Polski i osiąść w Miechowie koło Krakowa. W latach 1927-1933 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie jako uczeń Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha, Ignacego Pieńkowskiego, Xawerego Dunikowskiego i Józefa Mehoffera. Już wtedy wykazywał wielkie zainteresowanie liternictwem, którego uczył się na zajęciach prowadzonych przez Ludwika Gardowskiego. W ostatnich latach studiów zdobył doświadczenie przy pracach konserwatorskich. Po zakończeniu studiów, w okresie międzywojennym, a także podczas II wojny światowej, realizował samodzielnie oraz zespołowo liczne polichromie dla kościołów i cerkwi w Polsce.

Z końcem wojny Stalony-Dobrzański rozpoczął pracę jako wykładowca. Jesienią 1945 roku otrzymał posadę na Wydziale Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Następnie w 1947 roku rozpoczął pracę w Zakładzie Liter-nictwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Krakowie. Od 1957 roku prowadził w Akademii Sztuk Pięknych samodzielną i dyplomującą Katedrę Liter-nictwa. Z tą uczelnią był związany do roku 1979, kiedy przeszedł na emeryturę.

Osobiste doświadczenie wiary przeżywanej od dzieciństwa w cerkwi, połączone z wrodzoną wrażliwością na piękno – w świątyni prawosławnej objawiające się podczas sprawowania świętej liturgii w syntezie działań artystycznych⁵ – sprawiły, że Stalony-Dobrzańskiego można uznać nie tylko za artystę plastyka, ale jednocześnie za teologa. Niezwykła spójność treściowa opracowywanych przez niego programów ikonograficznych, obejmujących polichromie wewnątrz świą-tyń, a także ich szklane kontynuacje w postaci witraży, adekwatność ich ikono-graphii względem architektonicznego podziału przestrzeni i odbywającej się w niej

⁴ *Stworzenie światła. Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego*, katalog wystawy Muzeum Narodowe Sofia Kijowska, Kraków 2011, s.112.

⁵ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 38-39.

akcji liturgicznej, to bezpośrednie nawiązanie do tradycji bizantyńskiej, w której funkcjonował stały schemat dekoracji kościoła⁶.

Ta niezmienna zasada sztuki sakralnej, jako kanonu wewnętrznie organizującego przestrzeń świątyni, w jego twórczości integralnie złączona jest z rozumieniem obrazu sakralnego jako ikony. W kontekście współczesnego zainteresowania tą dziedziną sztuki, bogatej literatury przedmiotu opisującej jej renesans w XX w. oraz związki ze sztuką nowoczesną⁷, nierozpoznana twórczość Stalony-Dobrzańskiego na gruncie polskiej sztuki sakralnej stanowi brakujące ogniwo. Bez niego w przyciemnionym świetle widzimy i poznajemy sztukę Jerzego Nowosielskiego, prawosławnego malarza, który był uczniem, a następnie współpracownikiem i przyjacielem Stalony-Dobrzańskiego. Obaj pracowali w krakowskiej ASP jako wykładowcy i obaj, jako artyści znający doskonale sztukę nowoczesną, tworzyli ikony, które w swojej ponadczasowej istocie przemówiły językiem form współczesnej plastyki, u każdego z artystów w indywidualny sposób. Na pytanie o rozumienie związku współczesnej sztuki sakralnej z twórczymi i poszukującymi kierunkami Stalony-Dobrzański odpowiedział: „Współczesna sztuka sakralna powinna się posługiwać współczesnym językiem plastycznym, korzystać ze zdobyczy plastyki współczesnej, ale jej efekty formalne nie śmiały przysłaniać służebności sakralnej (...)”⁸.

W jego twórczości, a szczególnie w sztuce witrażu, czytelna jest znajomość i przyswojenie form sztuki nowoczesnej – kubizmu i abstrakcji geometrycznej. Charakterystyczne dla warsztatu artysty ostre i zdecydowane cięcie brył budujących przedstawienie i wyrazista linia konturu, harmonia i logika kompozycji, spletają się z czytelnością i klarownością przekazu treści ikonograficznej – bazującej na ikonograficznym kanonie ikony. Stalony-Dobrzański swój talent ukazał w sztuce witrażu i głównie w tej materii jest dziś odkrywany jako kontynuator spuścizny Wyspiańskiego, Mehoffera, a zarazem ikonograf dotykający tajemnicy przemieniającego rzeczywistość ikony boskiego światła Taboru⁹.

⁶ I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. ks. H. Paprocki, Warszawa 2003, s. 45-49.

⁷ R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009; I. Jazykowa, *Oto czynię wszystko nowe. Ikona w XX wieku*, tłum. ks. H. Paprocki, Warszawa 2011.

⁸ List do redaktora naczelnego „Kierunków” w Warszawie, Kraków 2. 12. 1965 – odpowiedź na pytanie „Jak Pan pojmuje związek (zależność) współczesnej sztuki sakralnej z twórczymi i poszukującymi (awangardowymi) kierunkami sztuki „w ogóle”. Czy związek ów jest konieczny i możliwy?”

⁹ Myśl teologii ikony nawiązująca do sceny Przemienienia Pańskiego na górze Tabor, gdy Chrystus ukazał trzem Apostołom swą boskość w świetle i w obecności Proroków, Łk 9, 28-36.

Twórczość w zakresie witrażu

Adam Stalony-Dobrzański jako dojrzały artysta kontynuował obraną w młodości twórczą drogę – sztukę sakralną. Polichromie, ikony i mozaiki wypełniły wnętrza, w których pracował. W roku 1950 otrzymał zlecenie wykonania zespołu witraży dla kościoła w Trzebowniku koło Rzeszowa. Tą realizacją rozpoczął pracę w materii witrażu, w której najpełniej objawił dojrzałą duchowość artysty-ikonografa. Przez kolejne trzydzieści lat realizował monumentalne zespoły okien witrażowych dla świątyń w całej Polsce. Szklane ikony o ołowianych konturach, z cytataми z Pisma Świętego i tekstów liturgicznych, wypełniły świętymi obliczami ich puste okna. Największe realizacje artysty znalazły się w kościołach katolickich w Anopolu, Rozwadowie, Zawierciu, Radomiu, Nysie, Wrocławiu. Możemy je spotkać również w cerkwiach prawosławnych w Gródku Białostockim, Warszawie, Wrocławiu oraz w prezbiterium kościoła ewangelicko-augsburskiego w Warszawie. Stanowią bezapelacyjnie zbiór o najwyższej światowej klasie. Każda z realizacji poprzedzona została wielkoformatowym kartonem – projektem, który już jako szkic malarski jest samodzielnym dziełem sztuki.

We wstępie katalogu do wystawy Stalony-Dobrzańskiego, zorganizowanej w 1960 roku przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, sam artysta opisując swój proces pracy wspomina: „Pozostaje już tylko ostrożnie i umiejętnie opakować witraż, każda kwatery osobno, w wyłożone słomą, drewniane skrzynie i wysłać do miejsca przeznaczenia. Na miejscu witraż montuje się w oknach w żelazne sztaby i zamurowuje się. I tam dopiero autor chciałby przeprowadzić ostateczną korektę”¹⁰. Nikt tak celnie jak sam twórca witraży nie mógł uchwycić prawdy o ich materii, nieprzewidywalnej, ulotnej, zależnej od światła zmiennego o każdej porze dnia, nadającego intensywność kolorom i kształtom form budujących kompozycję.

Jak wskazuje ks. Henryk Paprocki, „witraż wywodzi się z bizantyńskiego doświadczenia przestrzeni sakralnej”¹¹, związanej ze światłem i poddanej jego obecności, subtelnie zmieniającej się w zależności od pory dnia. „W ciągu dnia rodzi się gwałtowna potrzeba wyciszenia światła, gwałtownie wpadającego do świątyni”¹². Witraże Stalony-Dobrzańskiego żyją dzięki światłu – prześwietlona ściana świątyni ukazuje przemienione oblicza świętych, zatopionych w blasku boskiego

¹⁰ *Wystawa witraży. Adam Stalony-Dobrzański 1950-1960*, katalog wystawy. Związek Polskich Artystów Plastyków – Pałac Sztuki, Kraków 1960, s.7.

¹¹ ks. H. Paprocki, *Światło przemienione*, [w:] *Stworzenie światła...*, s. 30.

¹² Tamże.

światła Taboru – przebóstwiającego światła Zmartwychwstałego Chrystusa. Tym samym światłem malowana jest cała zobrazowana rzeczywistość ikony. Tę świadomość miał na pewno prawosławny artysta: „Witraż Adama Stalony-Dobrzańskiego jest po prostu ikoną. Jest to jego podstawowa funkcja”¹³.

Ikonografia bizantyńsko-ruska najbardziej czytelna jest w realizacjach cerkiewnych. *Deesis – Wstawiennictwo Przenajświętszej Bogurodzicy i Jana Chrzciciela*, zobrazowane w cerkwi św. Jana Klimaka w Warszawie na Woli, lub też *Bogurodzica Eleusa*, kwatera z okna cerkwi Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Gródku Białostockim stanowią przykład bezpośredniego czerpania z ikonograficznego kanonu ikony. W realizacjach dla kościoła katolickiego kanon ten jest nieco wyciszony łąčeniem motywów ikonografii wschodniej i zachodniej oraz elementów sztuki ludowej.

Witraż a sztuka ikony

Podjmując tematykę kanonu ikony w sztuce witrażu Stalony-Dobrzańskiego punktem wyjścia powinno być udzielenie odpowiedzi na pytanie, czy witraż można nazwać ikoną? Orzeczenie Soboru Nicejskiego II z 787 r., w którym ostatecznie potwierdzono dogmat o kulcie ikon, wskazuje, iż ikonami nie są jedynie święte obrazy wykonane na desce, jak dziś powszechnie się uważa, ale również „malowane, ułożone w mozaikę lub wykonane innym sposobem (...)”. Dokumenty soborowe mówią dalej o wizerunkach, „które ze czcią umieszcza się w kościołach, na sprzętach liturgicznych, na szatach, na ścianach czy na desce, w domach czy na progach, z wyobrażeniem Pana naszego Jezusa Chrystusa, Boga i Zbawiciela, świętej Bogurodzicy, godnych czci aniołów oraz wszystkich świętych i świętobliwych mężów”¹⁴. Można zatem uznać, że również witraż, emalia, metaloplastyka oraz inne rodzaje technik plastycznych są materiałami, z których ikona może zostać wykonana i spełniać swoje liturgiczne funkcje¹⁵.

Sam artysta uważa, że „kolor i słowo na ścianie, w witrażu, medalu obok postaci, które się nie starzeją, poszerza krąg ekumeniczny, przekracza ludzkie podziały i czasy”¹⁶. W tym stwierdzeniu, stawiającym na równi „kolor i słowo” arty-

¹³ Tamże, s. 41.

¹⁴ *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. I, opr. A. Baron, H. Pietras, Kraków, 2011, s. 336-339.

¹⁵ ks. H. Paprocki, *Światło przemienione*, [w:] *Stworzenie światła...*, s. 41.

¹⁶ Materiały archiwalne związane z wystawą twórczości Adama Stalony-Dobrzańskiego realizowaną przez PAX.

sta dotyka istoty i sensu ikony – jej podstawowej prawdy teologicznej. Ikona jest widzialnym Słowem Bożym, jest obrazem wcielonego Logosu. Jej przepisywanie jest „plastycznym przepisywaniem” Dobrej Nowiny, utrwalonej na kartach Pisma Świętego. Stalony-Dobrzański jako liternik szczególną uwagę przywiązywał do napisów, ich form geometrycznych wplecionych w kompozycję i stanowiących jej integralną część. Inskrypcje dopełniały treściowy przekaz przedstawień – słowo potwierdzające, umacniające znaczenie obrazu. Jeśli kanon ikony rozumieć jako „zgodność formy i treści z Objawieniem zawartym w Piśmie Świętym”¹⁷, to Stalony-Dobrzański nie tylko bazował na ikonografii bizantyńsko-ruskiej, zachowującej kanon ikony, ale również ubogacał go literalnym komentarzem z Pisma Świętego i tekstów liturgicznych.

Znajomość sztuki i historii ikony, w szczególności fakt, iż najważniejsze orzeczenia odnośnie do jej kultu i znaczenia liturgicznego zostały wypowiedziane w pierwszych dziesięciu wiekach niepodzielnego Kościoła, sprawiły, że przed twórczością Stalony-Dobrzańskiego otwarto nie tylko przestrzenie cerkwi prawosławnych, ale również kościołów katolickich i protestanckich. Artysta przemówił w swojej sztuce wspólnym językiem chrześcijan, zrozumiałym i czytelnym dla prawosławnych, katolików, protestantów: „kolorem i słowem na ścianie, (...) który poszerza krąg ekumeniczny, przekracza ludzkie podziały i czasy”¹⁸.

Komentując twórczość sakralną Stalony-Dobrzańskiego ks. mitrat Eugeniusz Cebulski mówi: „Katolik wchodzący do cerkwi odnajduje tożsamość tajemnicy swojej wiary w cytatach z Pisma Świętego, w postaciach przede wszystkich Zbawiciela, Bogurodzicy, świętych Bożych zarówno wschodnich jak i zachodnich, jeszcze sprzed podziału kościoła. Stalony-Dobrzański w tym celował”¹⁹. Przywołana wcześniej przez samego artystę „służebność” sztuki sakralnej wydaje się być ukryta właśnie pod wartościami czytelności i klarowności przekazu ikonograficznego, bazującego na kanonie ikony. Koncentruje się on na wspólnych prawdach chrześcijańskiej wiary bardziej niż ich subiektywnej interpretacji związanej z indywidualnymi przeżyciami religijnymi, które w tak wielu przypadkach nie są czytelne dla wspólnoty wiernych. Służebność w sztuce Stalony-Dobrzańskiego łą-

¹⁷ Por. ks. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 74.

¹⁸ Materiały archiwalne związane z wystawą twórczości Adama Stalony-Dobrzańskiego realizowaną przez PAX.

¹⁹ Wywiad autorki z 12 X 2011.

czy się z prawosławnym pojęciem soborowości, powszechności i wspólnotowości – głębokiego poczucia tożsamości artysty ze społecznością Kościoła, z jego wielowiekową tradycją, a także rolą artysty – ikonografa, który swój talent artystyczny powierza na jego służbę, tworząc sztukę o charakterze liturgicznym.

Zanurzenie sztuki Stalony-Dobrzańskiego w ikonie nie sprawia bynajmniej, iż jego twórczość jest powtórzeniem zaistniałych zjawisk, powielaniem utartych schematów czy ustalonych rozwiązań formalnych. Wręcz przeciwnie. „W ramach kanonu ikony artysta może szaleć” – stwierdza nieco żartobliwie ikonopisarz Michał Bogucki, kurator wystawy witraży Stalony-Dobrzańskiego, zorganizowanej w Muzeum Soboru Mądrości Bożej w Kijowie²⁰.

Ikona w XX w. została odkryta na nowo jako fenomen duchowy – obraz sakralny, który w transcendentny sposób łączący rzeczywistość przedstawioną z Prawozorem. Odczytanie jej wartości duchowych, zamkniętych w określonych formach plastycznych kanonu bizantyńsko-ruskiego, zwanych „realizmem symbolicznym”, nastąpiło między innymi dzięki przewartościowaniu klasycznych stylów akademickich przez artystów sztuki nowoczesnej. Doświadczenie plastyczne surrealizmu, kubizmu, abstrakcji geometrycznej, a także dowartościowanie sztuki naiwnej, prymitywnej czy sztuki kultur pozaeuropejskich, pozwoliło rozpatrywać dziedzictwo bizantyńsko-ruskiej ikony w nowych kategoriach.

Hieratyczne ukazanie postaci, wydłużone proporcje ciała ludzkiego, abstrakcyjne, mocno zgeometryzowane ujęcie form budujących kompozycję, brak perspektywy linearnej i naturalistycznego światłocienia i koloru – to wartości formalne związane ze sposobem obrazowania ikony. U początku renesansu artyści odrzucili je, ponieważ nie budowały iluzji trójwymiarowego świata. Twórcy sztuki nowoczesnej wyzwolili malarstwo z tej nadrzędnej dla sztuki nowożytnej zasady – poszukując głębiej, dalej, w rzeczywistości ponad „tu i teraz”, otwierając się na świat niewidzialny, ponadczasowy, pozamaterialny. W abstrakcyjnej, zgeometryzowanej i dwuwymiarowej formie ikony dostrzegli drogę ku ponownemu dotknięciu przez sztuki plastyczne świata metafizycznego, rzeczywistości Boskiej.

Znaczenie sztuki nowoczesnej w twórczości ikonograficznej szerokim komentarzem opatrzył Jerzy Nowosielski²¹. Analizując witraże Stalony-Dobrzańskiego widzimy spójne intuicje plastyczne u obydwu artystów – ikonografów. Mocno zgeometryzowane układy kompozycyjne, zbudowane z matematycznie

²⁰ Wywiad autorki z 1 V 2008.

²¹ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985.

wyliczonych i precyzyjnie zestawionych szkielek – kwadratów, rąbów, prostokątów – budujących wyraziste oblicza i postacie świętych. Zaskakująca w zestawieniu, wyrazista, a zarazem niezwykle zharmonizowana jest kolorystyka witraży – jak w kalejdoskopie mieniających się feerią barwnych szkielek, które odcinają się od siebie mocną linią czarnego, ołowianego konturu. Wartości te tworzą całościowe kompozycje witraży, oparte na wewnątrznie organizującej je zasadzie abstrakcyjnej – harmonii, porządku i logice. Uzyskany efekt dwuwymiarowości, połączony z ikonowym sposobem obrazowania postaci – o wydłużonych proporcjach, symbolicznej kolorystyce, uchwyconych w hieratycznych postawach i patetycznych gestach sprawiają, że w witrażach Stalony-Dobrzańskiego dokonuje się synteza ikonicznego sposobu obrazowania z doświadczeniami sztuki nowoczesnej – zwłaszcza kubizmu i abstrakcji geometrycznej.

Podsumowanie

Na gruncie współczesnej polskiej sztuki sakralnej twórczość Adama Stalony-Dobrzańskiego oczekuje na dogłębną dokumentację i analizę – w szczególności sztuka witrażownictwa, w której dokonał przełomu formalno-treściowego, włączając szklaną materię w nurt doświadczeń sztuki nowoczesnej. Przemawiając formą współczesnej sztuki, dostrzegł w niej elementy ponadczasowego języka plastycznego, z jednej strony łączącego się z kanonem bizantyńsko-ruskiej ikony, wyrażającego tajemnice wiecznego Praobrazu, z drugiej zaś strony odpowiadającego na aktualne dla artystów przełomu XIX i XX wieku poszukiwania rzeczywistości metafizycznej.

Dzieło Stalony-Dobrzańskiego tym bardziej przynagła do opracowania monograficznego oraz popularyzacji, im głębiej poznajemy historię życia samego artysty i problemy, jakie stwarzała nieprzychylna ówczesnym twórcom sztuki sakralnej komunistyczna rzeczywistość PRL-u. Sztuka ta zdaje się być wymazana z kart polskiej historii, z powodu objęcia jej cenzurą – zakazem organizacji wystaw, publikacji i innych form popularyzacji twórczości, a także uniemożliwienia artystom wyjazdów zagranicznych²². W tych niesprzyjających warunkach

²² *Stworzenie światła...* s.118. „Pierwsza indywidualna wystawa odbyła się w Pałacu Sztuki TPSP w Krakowie w roku 1957. Wystawa ta przeniesiona została następnie do muzeum w Przemyślu. Druga i ostatnia wystawa z roku 1960 w Katowicach, ze względu na sakralną tematykę prac zaraz po otwarciu została zamknięta przez Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, a katalog uznany za „książeczkę do nabożeństwa” skonfiskowano.

Stalony-Dobrzański zachował wyjątkową konsekwencję twórczych postulatów, nieugięcie podtrzymując niezależną i aktywną postawę jako artysta i wykładowca.

Powracając do międzykulturowego dziedzictwa polskiej sztuki sakralnej Stalony-Dobrzański jako artysta pogranicza „dokonuje syntezy mistycznych doświadczeń i poszukiwań twórców sztuki sakralnej chrześcijańskiego Zachodu i Wschodu, wydobywając na światło dzienne obraz Boga – wolny od periodyzacji opartej na relacjach czasu i miejsca”²³.

Witraż to szklana materia sztuki, przez którą w gotyckich katedrach zaistniało misterium Światła Boskiego Logosu, wypowiedzianego w metafizycznej myśli średniowiecznego luminizmu: „światło stanowi źródło, a zarazem istotę wszelkiego widzialnego piękna”²⁴. To symboliczne doświadczenie światła przenikającego przez ściany katedr gotyckich zachodniej Europy znajduje odbłask we wschodniochrześcijańskiej teologii ikony. „Jam jest Światłością świata” (J 8,12), mówi o sobie Chrystus. Rzeczywistość malowanej światłem ikony ukazuje bowiem tajemnicę światła Chrystusa Zmartwychwstałego – przebóstwiającego blasku Bożej chwały, objawionego Apostołom na górze Tabor. Stalony-Dobrzański sprawił, że we współczesnych świątyniach polskich, podobnie jak w średniowiecznych przestrzeniach gotyckich katedr, światło zajaśniało mistycznym blaskiem.

²³ Anna Siemieniec, *Stworzenie światła – Wystawa Adama Stalony-Dobrzańskiego w Muzeum Narodowym Sofia Kijowska w Kijowie*, [w:] „Quarto”, Nr 2 (24) 2012, s.133.

²⁴ O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, tłum. A. Palińska, Warszawa, 1989, ss. 82-83.