



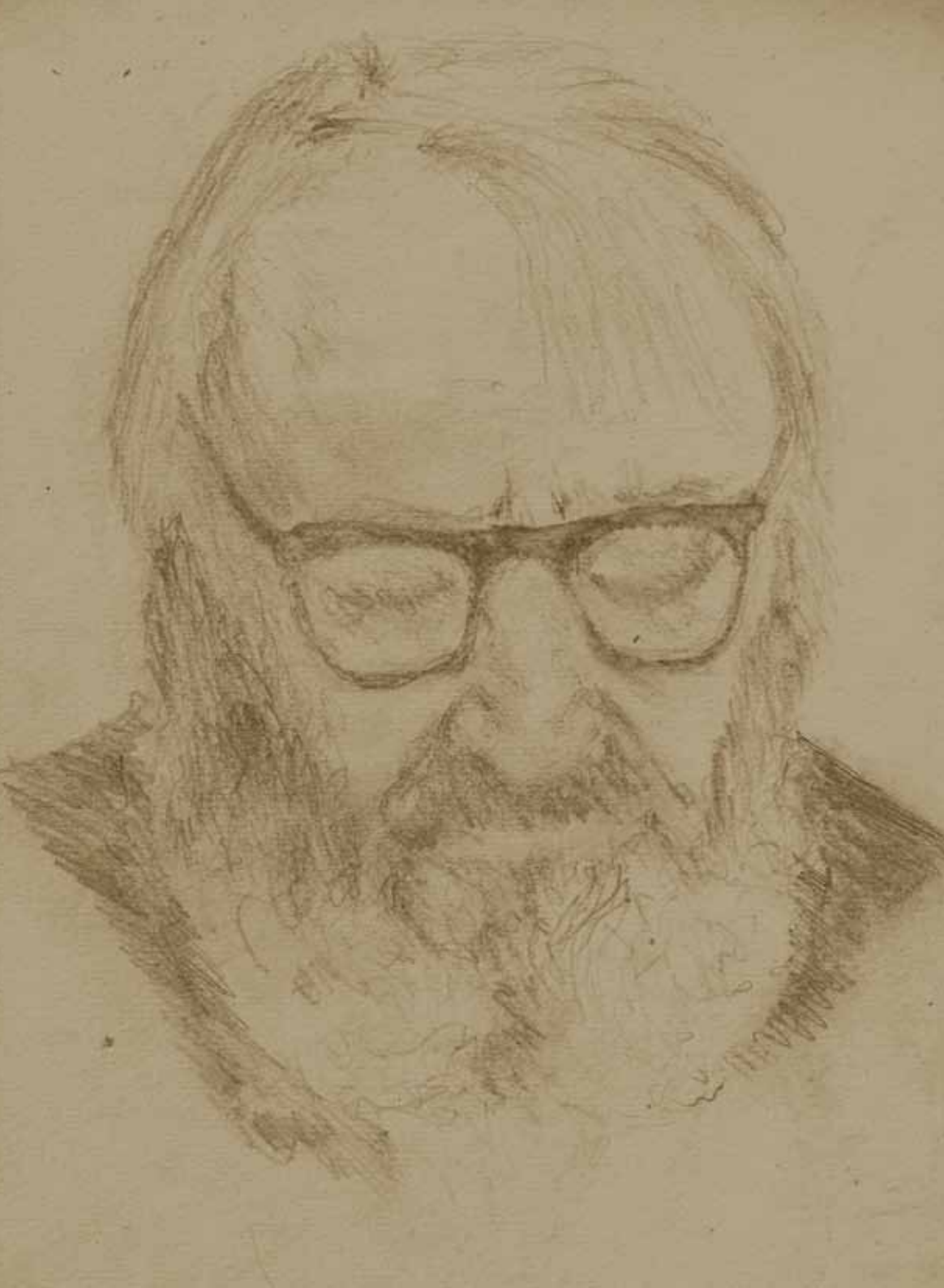


KOMNATY ŚWIATŁA

MONUMENTALNA SZTUKA SAKRALNA
ADAMA STALONY-DOBRZAŃSKIEGO



Kraków 2023



BIOGRAFIA ADAMA STALONY-DOBRZAŃSKIEGO

Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985), malarz, grafik, konserwator dzieł sztuki, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Urodzony 19 listopada w Menie w guberni czernihowskiej, (obecnie na Ukrainie). Wnuk zesłańca styczniowego z roku 1863, najstarszy syn Feliksa (1865–1928), sędziego śledczego w Czernihowie, Polaka wyznania rzymskokatolickiego, również zesłańca za działalność narodową, oraz Anny z domu Kowalenko (1880–1941), Ukrainki wyznania staroobrzędowego. Po kilku latach przychodzi na świat młodsze rodzeństwo, siostra Aleutyna (1906–1978), rusycystka, oraz brat Seweryn (1908–1985), prawnik, adwokat. W roku 1906 Stalony-Dobrzańscy wyjeżdżają do powiatowego miasta Czerykowa (obecnie w granicach Białorusi), aby w roku 1917 powrócić ponownie na obecną Ukrainę, gdzie osiadają w Prylukach koło Połtawy u dziadka ze strony matki Kornija Kowalenki. Tam w dramatycznych latach rewolucji i wojny domowej od 13 roku życia A S-D podejmuje się ciężkich prac fizycznych, aby zapewnić utrzymanie ukrywającym się przed władzą bolszewików rodzicom i młodszemu rodzeństwu. Od ojca i matki otrzymuje w domu rodzinnym staranne wykształcenie, poznaje arcydzieła literatury w językach polskim, rosyjskim, ukraińskim, białoruskim, włada doskonale łaciną i językiem starocerkiewnym. Pobiera również nauki rysunku i malarstwa pod kierunkiem artystów M. Chita-gurowa i A. W. Skafłona.

W roku 1922 w wyniku pogryzienia przez wściekłego psa trafia do szpitala w Kijowie. Tam też odnajduje swą krewną Felicję Jankowską, która pomaga rodzinie Stalony-Dobrzańskich załatwić formalności repatriacyjne.





W marcu 1923 roku AS-D wraz z rodziną przyjeżdża do Polski. Po krótkim pobycie w Warszawie i Inowrocławiu osiada w Miechowie pod Krakowem, gdzie ojciec, Feliks Stalony-Dobrzański obejmuje stanowisko sędziego śledczego. W trakcie nauki w tamtejszym gimnazjum męskim wykonuje swą pierwszą polichromię ścienną w szkolnej auli.

W roku 1927, po zdaniu egzaminów na Wydział Prawa Uniwersytet Jagielloński i Akademię Sztuk Pięknych w Kralowie wybiera studia malarskie na Akademii. Jest uczniem Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Ignacego Pieńkowskiego. Ćwiczy również pod okiem Xawerego Dunikowskiego i Józefa Mehoffera. Szczególnie ceni sobie studia u profesora warszawskiej ASP Ludwika Gardowskiego który prowadzi na krakowskiej uczelni wykłady z liternictwa. Ścisła współpraca z ulubionym wykładowcą zaowocuje w okresie powojennym powołaniem i kierowaniem przez Adama Stalony-Dobrzańskiego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie jedyną w Polsce, a być może w całej Europie Katedrą Liternictwa.

Jeszcze w trakcie studiów AS-D prezentuje w roku 1929 swoje rysunki na Wystawie Sztuki Powszechnej w dziale „Piękna Książka” na Wystawie Krajowej w Poznaniu, a w roku 1931 odbiera pochwałę Akademii Sztuk Pięknych w zakresie grafiki i liternictwa. Dyplom ukończenia ASP otrzymuje w roku 1933. W czasie studiów w latach 1932–33 AS-D pracuje wraz z Władysławem Cichoniem przy odkryciu i konserwacji średniowiecznej polichromii drewnianego kościółka w Harkłowej na Podhalu przekazanej następnie przez obu artystów do Muzeum Narodowego w Krakowie.

W 1934 roku odnawia gotycki krucyfiks i pracuje w zespole Józefa Mehoffera przy realizacji polichromii w kościele parafialnym w Turku. W roku 1934 wspólnie z Ludwikiem Gardowskim otrzymuje III nagrodę w konkursie architektoniczno-urbanistycznym na projekt otoczenia kopca Józefa Piłsudskiego na Sowińcu w Krakowie. W okresie międzywojennym realizuje samodzielnie i w zespołach polichromie w kościołach w Boleszczynie i Porębie Górnej (1935) oraz w Tucznie (1937), Tuż przed wojną w 1939 roku wykonuje polichromię w kościele w Dobromilu na terenie dzisiejszej Ukrainy (obecnie po konserwacji). W czasie II Wojny światowej AS-D nie przerywa pracy dla kościołów i cerkwi. U O.O. Bernardynów w Radomiu kontynuuje prowadzoną tam od r. 1938 restaurację zabytkowych gotyckich rzeźb oraz wspólnie z Wiktorem Z. Langnerem realizuje w 1941 r. polichromię tego kościoła, (obecnie, prócz bocznej kaplicy zamalowana). Ponadto w r. 1943 realizuje polichromię w kościele w Bobinie i w cerkwi w Tarnopolu na Ukrainie (Wysadzona w powietrze w ZSRR w 1962 roku).

Tuż po wojnie, jesienią 1945 roku zatrudniony zostaje na Wydziale Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie (obecnie Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej). Od 1947 roku wykłada w Zakładzie Liternictwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, która to uczelnia od roku 1957 powraca do dawnej nazwy Akademii Sztuk Pięknych. Po kilku latach AS-D powołuje na niej Samodzielną i Dyplomującą Katedrę Liternictwa którą kieruje aż do emerytury w 1979 roku. Ze względu na swoją pracę i działalność dla Kościoła mimo wielokrotnego zgłaszania przez Senat ASP nigdy nie uzyskuje naukowego tytułu profesora. Jeszcze wcześniej, w latach 50-tych jest stałym gościem w krakowskim Urzędzie Bezpieczeństwa, gdzie otrzymuje propozycję statusu Tajnego Współpracownika Urzędu w łonie Kościoła. Odmowa oznacza wypadek samochodowy, ewentualnie samobójstwo. Artysta odrzuca wyraźne polecenie i los swój oddaje w ręce Opatrzności. Odwilż 1956 roku kończy cykl spotkań, nie zamyka jednak „opieki” Urzędu. Powraca ona w 1962 roku w formie cenzury i pełnego zakazu jego twórczości w przestrzeni publicznej.

Równolegle do pracy dydaktycznej AS-D kontynuuje prace przy monumentalnych kompozycjach sztuki sakralnej. Wykonuje polichromie, witraże

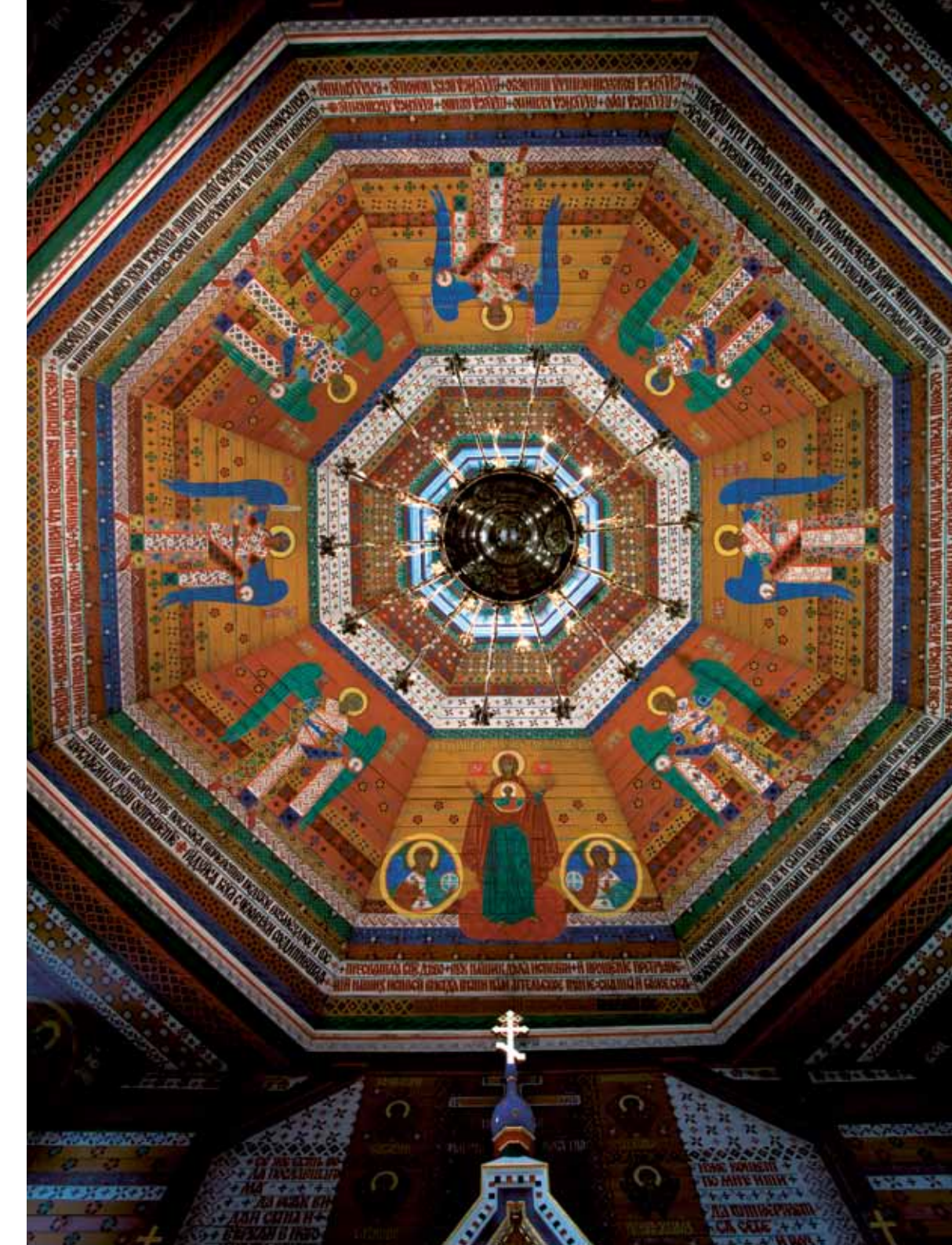






i mozaiki do kościołów katolickich, cerkwi prawosławnych, i zboru ewangelicko-augsburgskiego w Warszawie. W roku 1945, wspólnie z Ludwikiem Gardowskim, wykonuje malowidła w kościele O.O. Bernardynów w Krakowie w kaplicy bł. Szymona z Lipnicy, w latach 1946–67 kończy, rozpoczętą w roku 1943 pracę przy polichromii kościoła parafialnego w Bobinie koło Proszowic. W roku 1945 dla uczczenia pierwszej po wojnie Barbórki na AGH w Krakowie realizuje swój pierwszy witraż (we współpracy z L. Gardowskim) przedstawiający św. Barbarę, patronkę górników (usunięty z uczelni w r. 1952, przechowywany aż do 1981 roku w kościele św. Barbary w Krakowie). W latach 1950–59 z polecenia Pani Izabeli Żeleńskiej, właścicielki najświetniejszej krakowskiej pracowni witraży, w której realizowali swe prace Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer wykonuje witraże dla kościoła parafialnego w Trzebowniku koło Rzeszowa. Praca ta kieruje ostatecznie zainteresowania artysty w stronę witraża.

W latach 1956–69 realizuje zespoły witraży dla kościoła parafialnego, obecnie bazyliki w Zawierciu, w latach 1953–69 dla cerkwi w Gródku koło Białegostoku. W latach 1953–61 wykonuje polichromię i witraże w kościele parafialnym w Rozwadowie, a w okresie 1958–67 witraże do okien chóru dla gotyckiej katedry w Nysie. W roku 1964 realizuje następne witraże dla prawosławnej katedry we Wrocławiu, gdzie w roku 1991, już po śmierci artysty pojawia się ostatni witraż na podstawie wykonanego w latach 80-tych kartonu. W roku 1964 wykonuje też witraże dla kościoła ewangelicko-augsburskiego w Warszawie. W latach 1969–70 powstają polichromie (obecnie zamalowane) i witraże dla kościoła parafialnego w Tenczyнку, w latach 1973–78 witraże i polichromię (obecnie zamalowane)



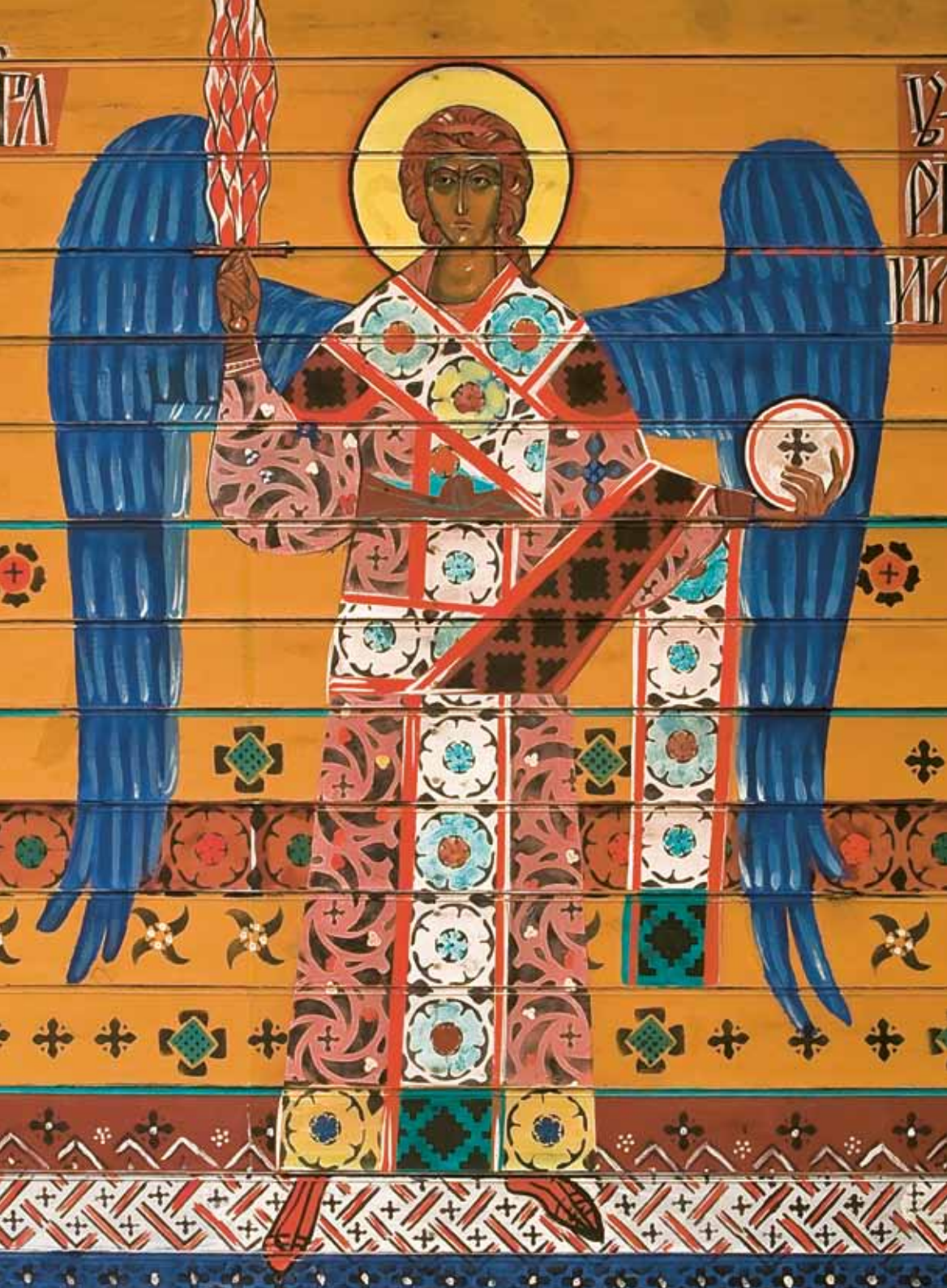


dla kościoła parafialnego w Kozach koło Bielska-Białej oraz witraże i polichromię dla cerkwi na Woli w Warszawie. Dalej w roku 1979 witraże w kościele parafialnym w Wilkowicach koło Bielska-Białej i w kolegiacie w Jarosławiu.

Oprócz witraży wciąż realizuje monumentalne polichromie ścienne m. in. w latach 1954–55 w cerkwi w Michałowie koło Białegostoku. W roku 1960 wykonuje wraz ze swym uczniem, przyjacielem i wieloletnim współpracownikiem Jerzym Nowosielskim polichromię cerkwi w prawosławnym sanktuarium na św. Górze Grabarce oraz w cerkwi w Białymstoku-Dojlidach (obecnie zburzona). Wykonuje również mozaiki m. in. dla kościoła w Gołczy koło Miechowa (1949) oraz dla katedr prawosławnych we Wrocławiu i Warszawie.

Oprócz prac sakralnych przygotowuje projekty graficzne albumów Jana Matejki: „Ubiory w Polsce 1200–1795 (Kraków 1967) i „Poczet Królów Polskich (Kraków 1969), a także książki ks. kard. Stefana Wyszyńskiego „W światłach Tysiąclecia (Kraków 1961) i ks. kard. Karola Wojtyły „Miłość i odpowiedzialność (Kraków 1962). Wg projektu ASD powstaje tablica pamiątkowa przysięgi Tadeusza Kościuszki na Rynku Głównym w Krakowie. Projektuje hafty i szaty liturgiczne dla klasztoru O.O. Reformatorów w Krakowie oraz sztandary AGH w Krakowie i Centrali Przemysłu Naftowego CPN.

W roku 1958 powstaje film dokumentalny prezentujący witraże z cerkwi w Gródku Białostockim w reżyserii Jana Łomnickiego (nagrodzony na festiwalu filmowym w Wenecji). Pierwsza indywidualna wystawa AS-D odbyła się w Pałacu Sztuki TPSP w Krakowie w roku 1957. Wystawa ta przeniesiona została następnie do muzeum w Przemyśle. Druga i ostatnia wystawa z roku 1960 w Katowicach ze względu na sakralną tematykę prac zostaje zaraz po otwarciu zamknięta przez Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, a katalog uznany za „książeczkę do nabożeństwa" podlega konfiskacie. Wówczas też AS-D objęty zostaje całkowitym zakazem publikacji, wystaw, oraz – w związku z propozycją współpracy złożonej mu przez wiodącą amerykańską pracownię



witraży „The Willet Stained Glass Windows” – wyjazdów, a nawet wysyłania swych dzieł za granicę.

Dopiero w roku 1981, w dniach „Solidarności” wnuk artysty, student Wydziału Architektury P.K. Jan S-D, realizuje wystawę kartonów witraży A S-D w „Klubie GIL” na Politechnice Krakowskiej, następnie w roku 1988 otwiera pośmiertną już wystawę witraży AS-D w Paryżu w salach centrum kultury należącym do klasztoru O.O. Paulinów. Od roku 2011 sztuka AS-D prezentowana była w ramach programu MKiDN Promocji kultury polskiej za granicą w Kijowie, Odessie, Lwowie, Czerniowcach, Iwano-Frankowsku (dawny Stanisławów), Berdyczowie, Winnicy i Kamieńcu Podolskim. Otwarto również wystawy artysty w Rozwadowie i kolejną w Paryżu. Obecnie przygotowywana jest ekspozycja witraży artysty w Belgradzie, Skopje i Podgoricy na Bałkanach.

AS-D był jednym z pionierów ekumenizmu w Polsce. Zasiadał jako radca świecki w Radzie Metropolitalnej Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego przy metropolii Bazylim (Doroszkewiczu), a także w radzie artystycznej przy Metropolii Krakowskiej kardynale Karolu Wojtyły. Artysta zmarł 22 III 1985 w Krakowie w trakcie realizacji ostatniej swej pracy – zespołu witraży dla cerkwi prawosławnej w Hajnówce.

Sygnatura A S-D skomponowana przez artystę w formie gotyckiego gmerku zbudowana jest ze splecionych ze sobą pierwszych liter jego imienia i nazwiska: ASD. Budują one kształt Łodzi Piotrowej założonej na równoramiennym greckim krzyżu.



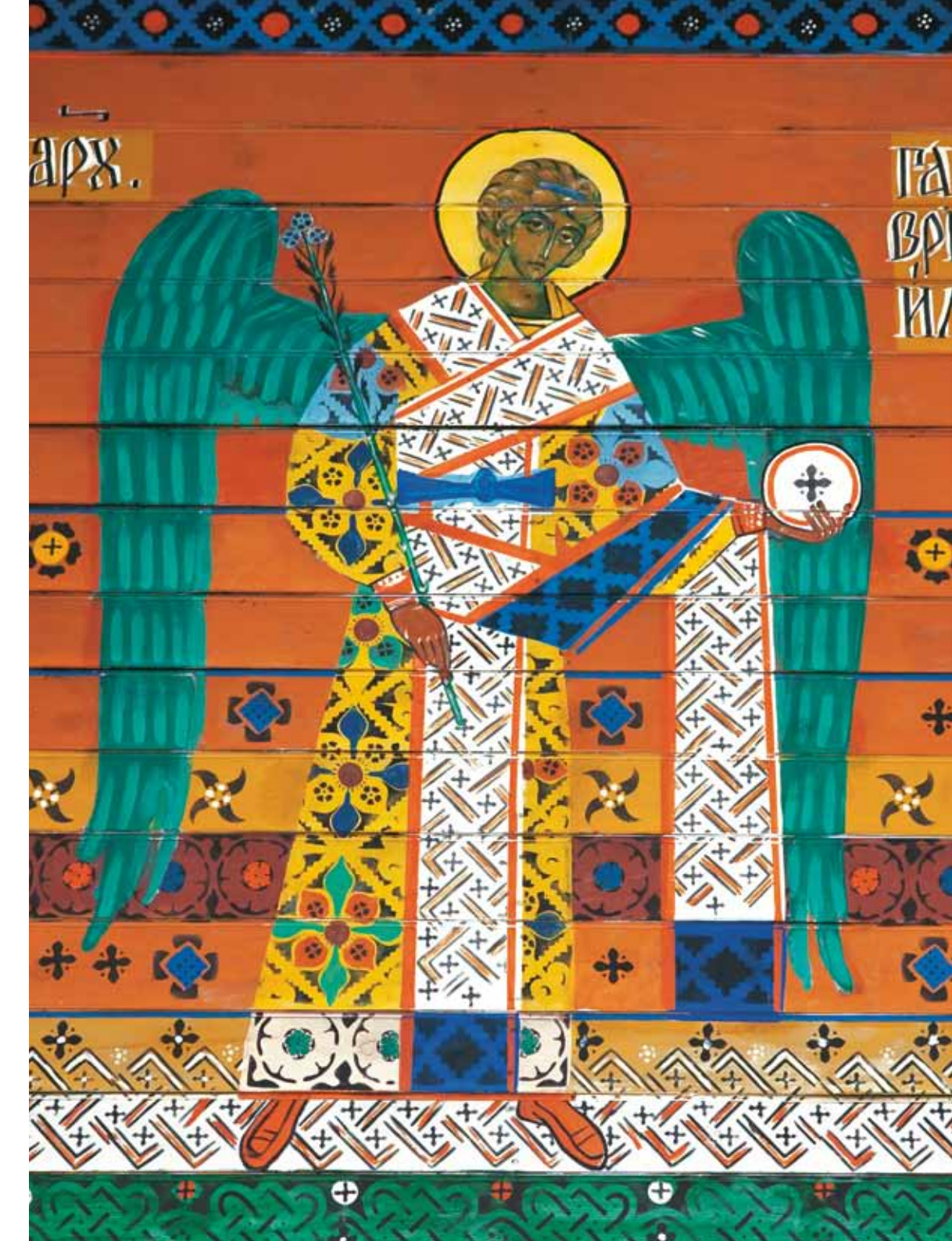


ADAM STALONY-DOBZAŃSKI – DROGA IKONOGRAFA

*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 zewnętrznymi 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 łudźmy 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 powinno być naszą co-





dziennością, chlebem powszednim – jako istot, wedle Pisma – boskich, stało się zjawiskiem podobnym do zatopionej Atlantydy, właściwie abstarcyjnym, 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 ułożyło 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,





С. МЧ. ДИМИТРИЙ

СО
ЛУН

СК
ІЙ



С. ВМЧ. ГЕОРГИЙ

ПО
БЪ

ДО
НО

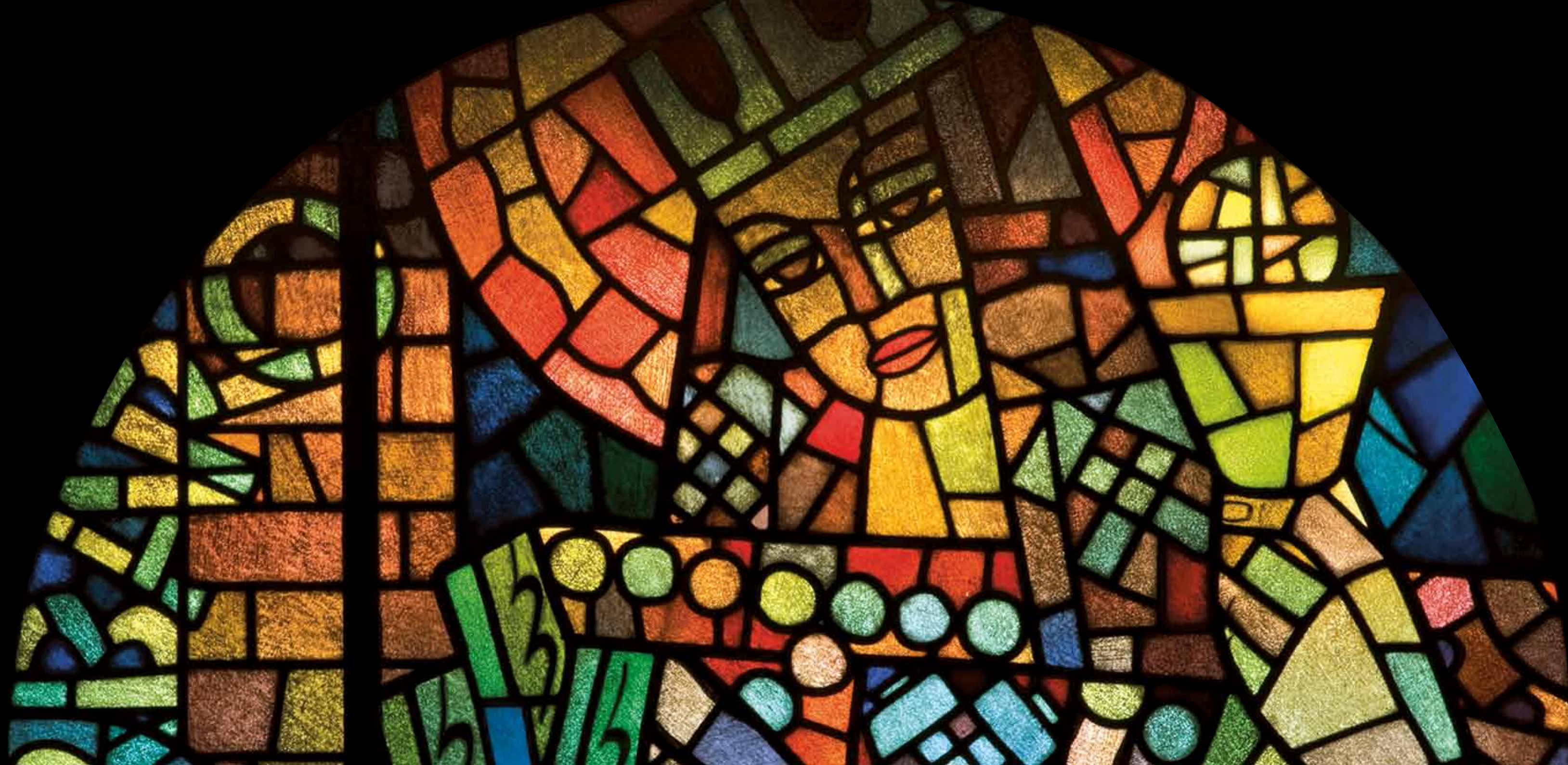
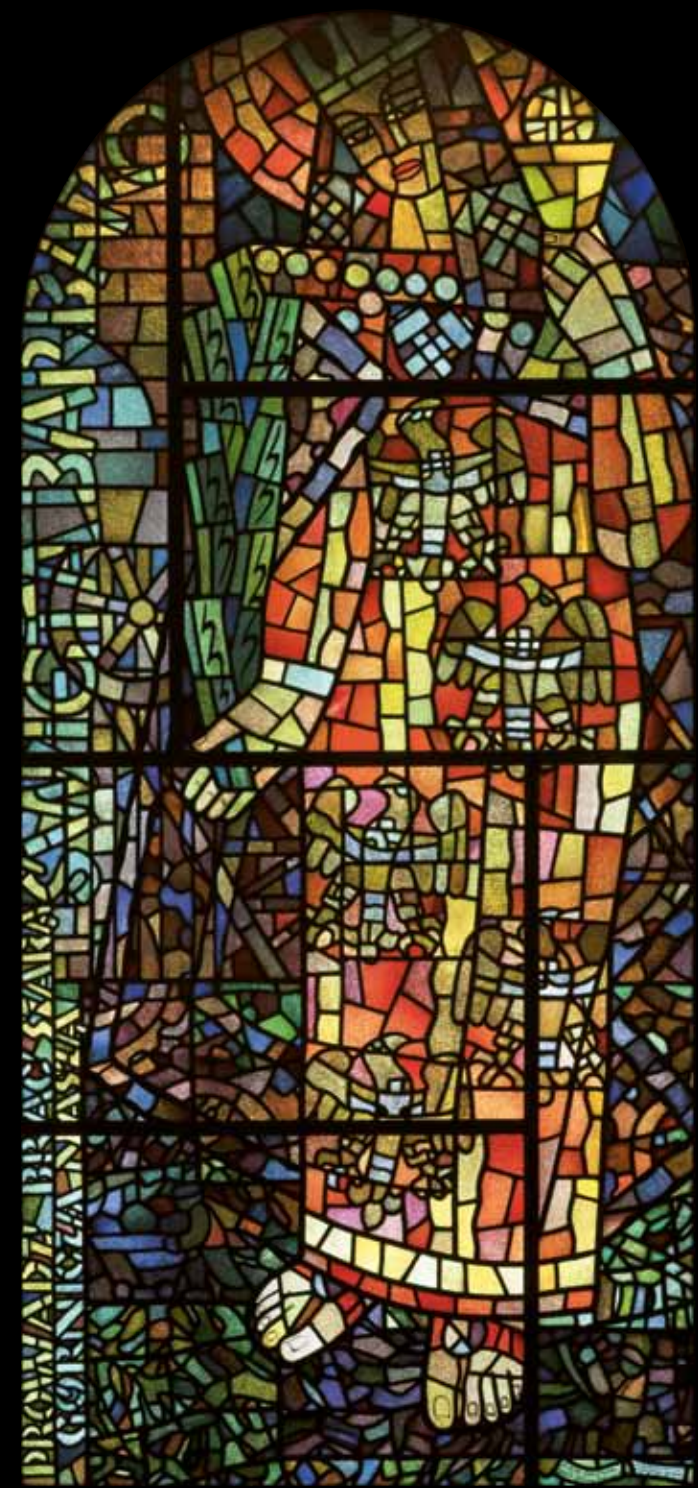
СЕ
Ц



С. МЧ. ФЕОДОРО

ПМ
РОН

ЖІА БОЖІА, ІАКѠ ВОЗМОЦІЙ ВАМ СПАШИ ПРОПШЕВУ КОЗНЕМ ДІАВОЛЬСКИМ ✠ СПАНИТЕ ОУБО ПРЕПОЯСАНИ ЧРЕСЛА ВАША ИСПИНОЮ, И ѠБОЛК





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 i innych formach stałego uczestnictwa w życiu artystycznych 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 urządzaniu zniszczonych kościołów na Ziemiach Zachodnich oraz w rozsianych po całym kraju mniejszych wsiach i miasteczkach. Pozbawionych elit potrafiących jak w owych czasach tak 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, 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 Blumówniej, 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 wirażach i polichromiach krakowskiego mistrza.

A gdyby jego krańcowa 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 tu sławę i chwałę? Bo cóż mógłby osiągnąć w świecie, który – po mgnieniu 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 wyborem i ewangelizacyjnej misji subtelными narzędziami sztuki. Przecież jego pierwszy, znakomity witraż z roku 1948 przedstawiający św. Barbarę Patronkę Górników 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





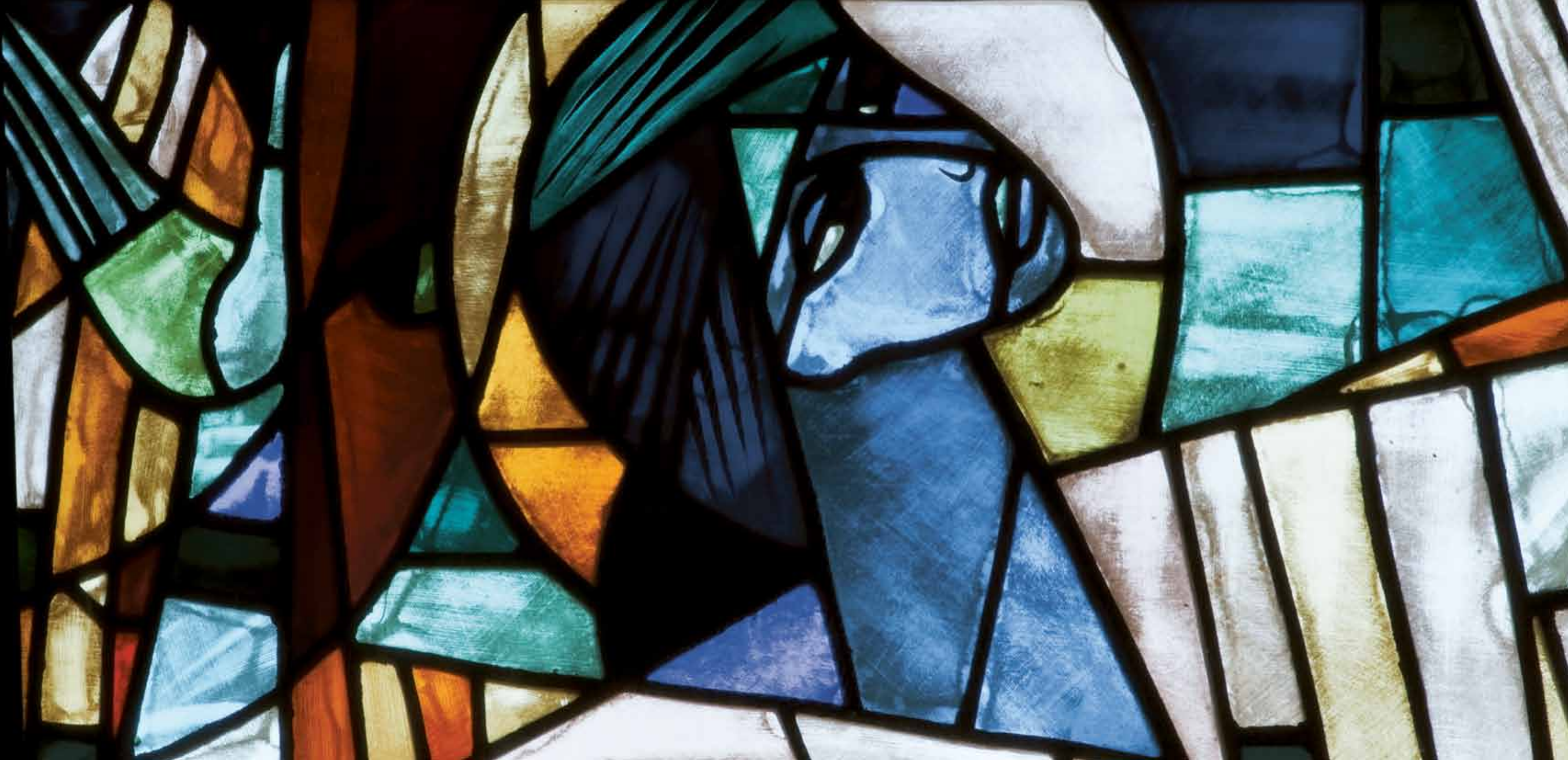
moralną, etyczną i artystyczną. Nonkonformizm, który tak samo ujawniał wobec świata świeckiego jak i w samym Kościele. Spotkają się z nim państwo w liście Adama Stalony-Dobrzańskiego do JE Arcybiskupa Karola Wojtyły z roku 1965 wskazującym na pełną degradację współczesnej sztuki sakralnej i uwiązaniu mecenatu Kościoła. 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

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 na radykalny manifest suprematyzmu Kazimierza Malewicza





postulujący sztukę bezprzedmiotową, opartą o formy geometryczne, nieznaną naturze. Zauważmy, że futurizm 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 futurizm wiódł dialog z tradycją. Była mu ona konieczna jako fundament do startu w przyszłość. Nastął czas destrukcji, wyplewiania 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, Hiroshima czy Drezno – dymiącym zwałowiskiem gruzu, dlatego przeoczony zostaje fakt zagłady, jakiej doświadcza Olimp światowej sztuki. To jeszcze jeden, 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 emi-





growing, 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 tygla, gdzie rzesze podobnych sobie alchemików w gejzerze twórczych idei wytapiały sztukę cenniejszą niż złoto. 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 zaczyna obowiązywać 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 gdzieś tam tlą się jeszcze resztki rzetelnego, artystycznego rzemiosła, jak w pracach Beksińskiego. Ale i ono dozna niebawem ostatecznego rozkładu, podobnie, jak istoty z płóci tego „za grosze” zamordowanego 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 wyzwolić miało człowieka, popchnąć ku wolności, ku nie skrępowanej 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 demotywatorów.

Dla Adama Stalony-Dobrzańskiego to też moment fundamentalnych decyzji, dni przełomu, 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 rękojeść 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, obleczone welonem idealnej harmonii i blasku. Piękna, które przychodzi zbawić świat.

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 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 – zmąciwszy 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 źródełswa swego 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, ześlańca, powracającego do ziemi ojców z wieloletniej syberyjskiej katorgi. Więzionego za działalność narodową prowadzoną w latach studiów prawniczych 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 od światowego blichtru staro-obrzędowych wspólnot.





Dziedzictwo polskiej i ruskiej, a wręcz „staroruskiej” kultury i obrzędowości, łacińskie i bizantyjskie kano-ny cywilizacji to prawdziwa duchowa „Róża Wiatrów” stanowiąca o uniwersalnym wychowaniu urodzonego 19 listopada 1904 roku w Menie w ziemi Czernichowskiej 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 tak łaciną, jak i językiem staro-cerkiewno-słowiańskim. Zaskakuje erudycją przytaczając raz polskie, ukraińskie czy rosyjskie, innym znów razem łacińskie maksymy i przysłowia. Od najmłodszych lat jest Europejczykiem w takim sensie, którego nawet do dziś dnia nie zna cywilizacja naszego, wciąż pękniętego na Wschód i Zachód kontynentu.

Dzieciństwo i lata młodości spędzone w Ziemi Czernichowskiej 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, zmagających które trwają – z małymi przerwami – aż po dzień dzisiejszy. Stulecie totalnej wojny wszystkich ze wszystkimi – Wschodu z Zachodem, władców z ich własnymi naro-





dami, 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, Dzieje Apostolskie, List do Galatów 3,28. Prostoty, która dana została wszystkim ludziom niezależnie od narodowości i tradycji. To jakże szczęśliwa postawa, która sprawia, iż 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 też 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 staro-obrzędowa pozostała wciąż żywą sztuką wieków średnich „przemycaną” do czasów nowożytnych przez wyjątkowo hermetyczne społeczności starowierów. Żyjących jakby równolegle 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 Stogławego, który miał za wyłączone zadanie zachowanie i utrwalenie tradycyjnych kanonów malarstwa ikonowego. Pryncypialne jego ustalenia nie zahamowały jednak przemian, które obejmować właśnie zaczęły całą, tak zachodnią, jak i wschodnią gałąź europejskiej cywilizacji. Wchodzącej właśnie w epokę nowożytną, w której antropocentryzm zastąpić miał niezbędny dla powstania ikony teocentryzm.

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 neogotyck – wstępują bez reszty na ścieżkę kiczu. Porzucają wszelkie malarskie 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.

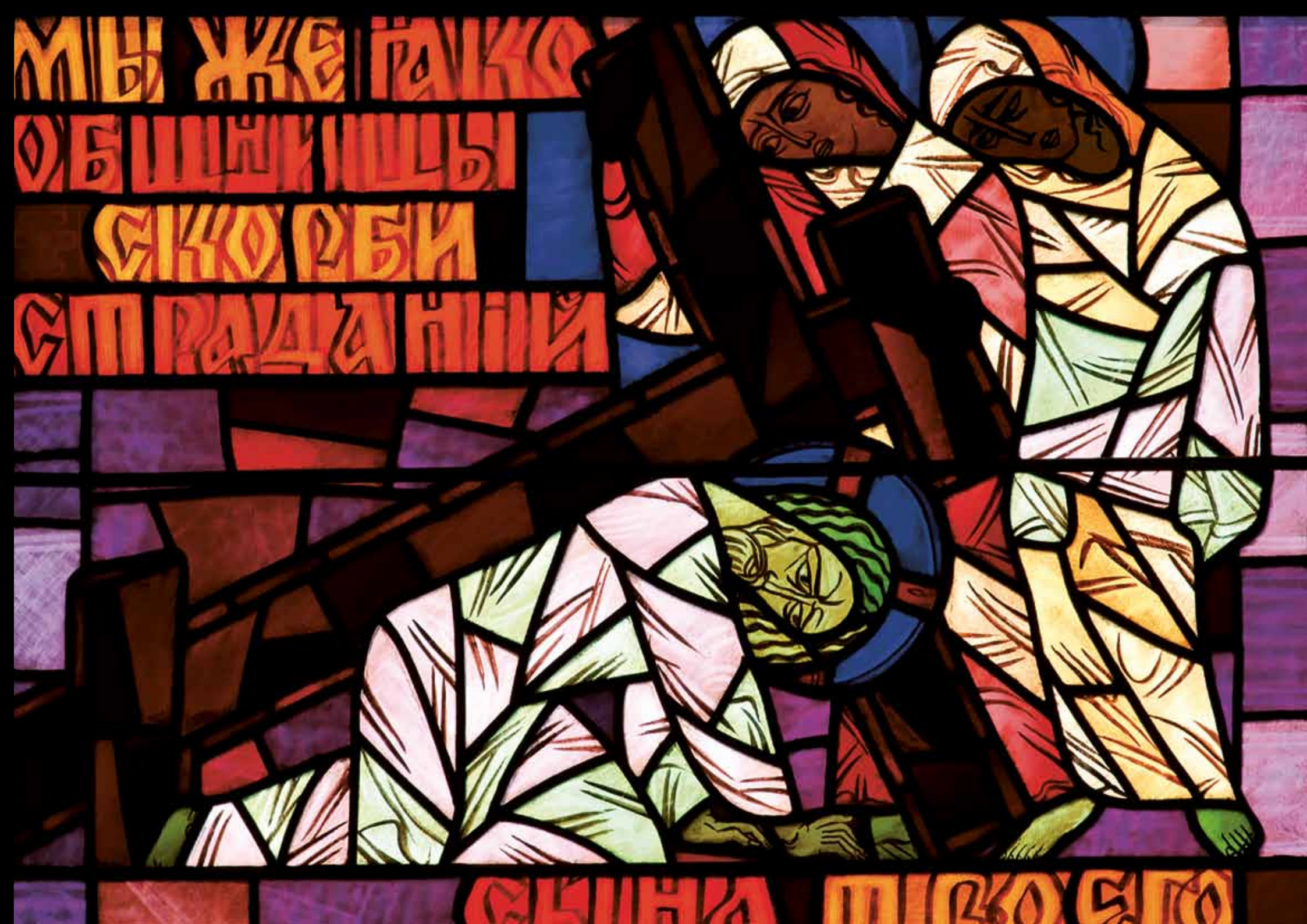




Choć gorąco zalecają one wstrzeźliwość, przestrzeganie postów i szereg innych „duchowych ćwiczeń” za nic nie są w stanie odnaleźć zagubionego „kamienia filozoficznego” ikony. Jakże przewrotna jawi się tu postać zagorzałego wielbiciela trunków i kobiecej seksualności – Jerzego Nowosielskiego – który pomimo owych niezaprzeczalnych ikonograficznych „zalet” otrzymał jednak niebiański dar prawdziwego ikonopisanija.

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, kanonicznie uderzeniami pędzla transponował jego słowiańsko-bizantyjskie dziedzictwo w „ikonę” totalnej konsumpcji. Andy Warhol na podobieństwo „zombie” – przebudził prądkawne kano-ny 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 staro-obrzędowe dziedzictwo zapewniło Adamowi Stalony-Dobrzańskiemu dotarcie do horyzontu, do eschatologii ikony. Ale dziedzictwo to tylko pozornie zdaje się kierować artystę wyłącznie w stronę dawnych ikonografów, mistrzów średniowiecza. Na fenomen sztuki artysty

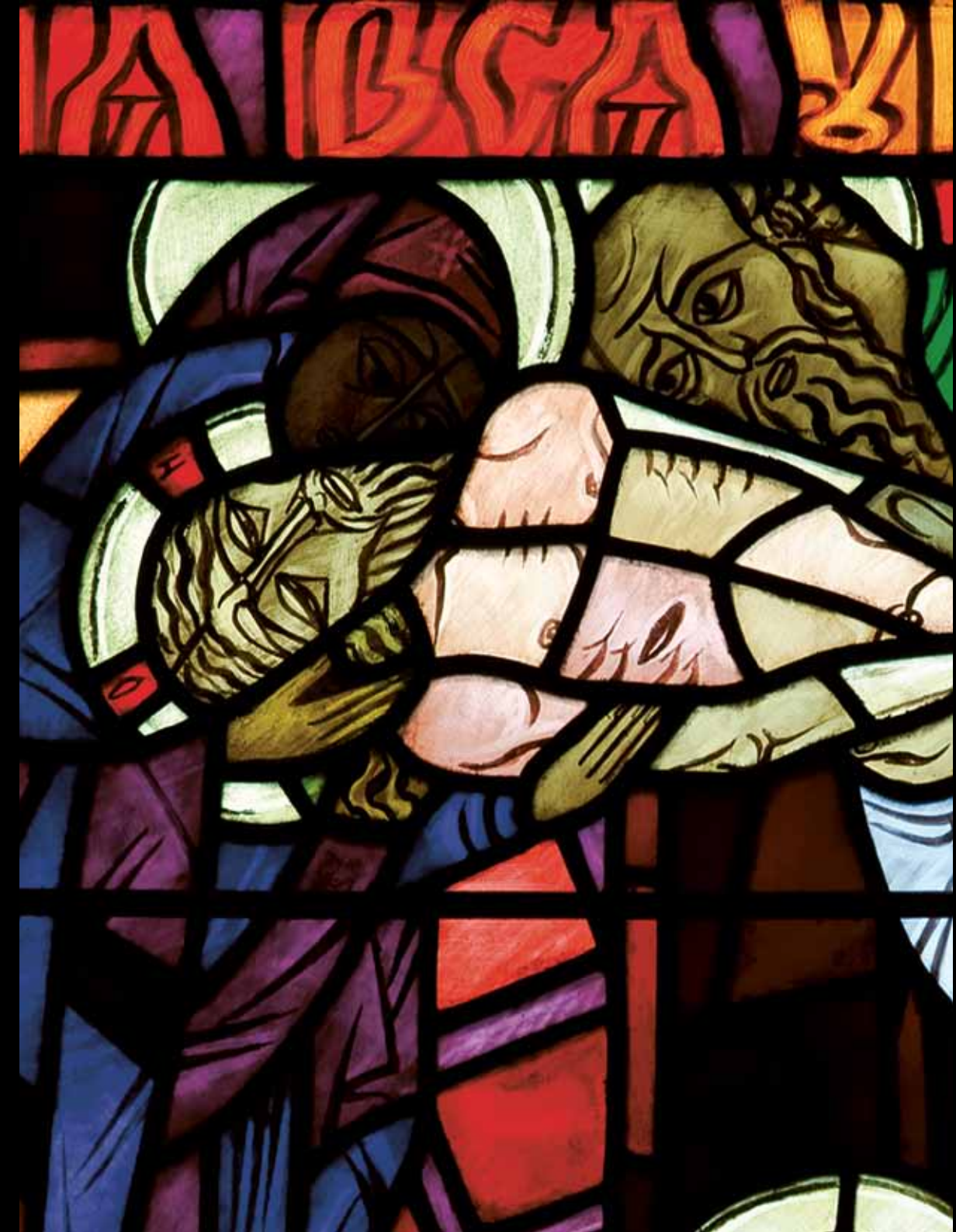




można spojrzeć bowiem z zupełnie innej perspektywy. Gdyby wyzwolenie z naturalizmu, zwrot ku kryształom kubistycznych i suprematycznych form podążało już za ewangeliczną przestrogą Jeśli ci umilkną, kamienie wołać będą, Łk 19, 29-40 to znaczy, iż Adam Stalony-Dobrzański powracając do kanonu ikony, do świadomości bizantyjskiego izografa stoi w „awangardzie” awangardy. Jest artystą w swym archaizmie doskonale wręcz nowoczesny.

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 abstrakcyjni, suprematycy, 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 zagrodziła 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 najszczęśliwszy 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 ś. p. prof. Ignacego Pieńkowskiego, by pożegnać się i podziękować usłyszałem: cieszę 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 więcej ponad logika i decyzja, w sekrecie wiemy, że należy coś naprawdę kochać – do widzenia Panu. Takim oto Credo Adam Stalony-Dobrzański, kończy swe studia na Akademii Krakowskiej i zarazem rozpoczyna własną twórczą drogę.

Artysta szkicuje propozycje fryzów do komnat rycerskich na Wawelu przedstawiających nieziemski atak skrzydlatej, polskiej husarii, projektuje pomnik Józefa Piłsudskiego. Najczytelniejszym, plastycznym dowodem przywiązania artysty do swego rycerskiego etosu i dziedzictwa są jednak wyobrażenia konnych postaci „rycerzy chrystusowych” i kompozycje piastowskich orłów, które nieodmiennie wypełniają jego witraże i polichromie. Należą one do jednych z najznakomitszych dzieł polskiej heraldyki. Ich moc, a wręcz pewna nieokiełznana „drapieżność” nie zna odpowiednika w pracach innych polskich malarzy – historycznych i współczesnych artyście. To na heroicznym, rycerskim etosie ostatecznie kształtuje się jego bezkompromisowa postawa twórcza, która pozwoli Adamowi Stalony-



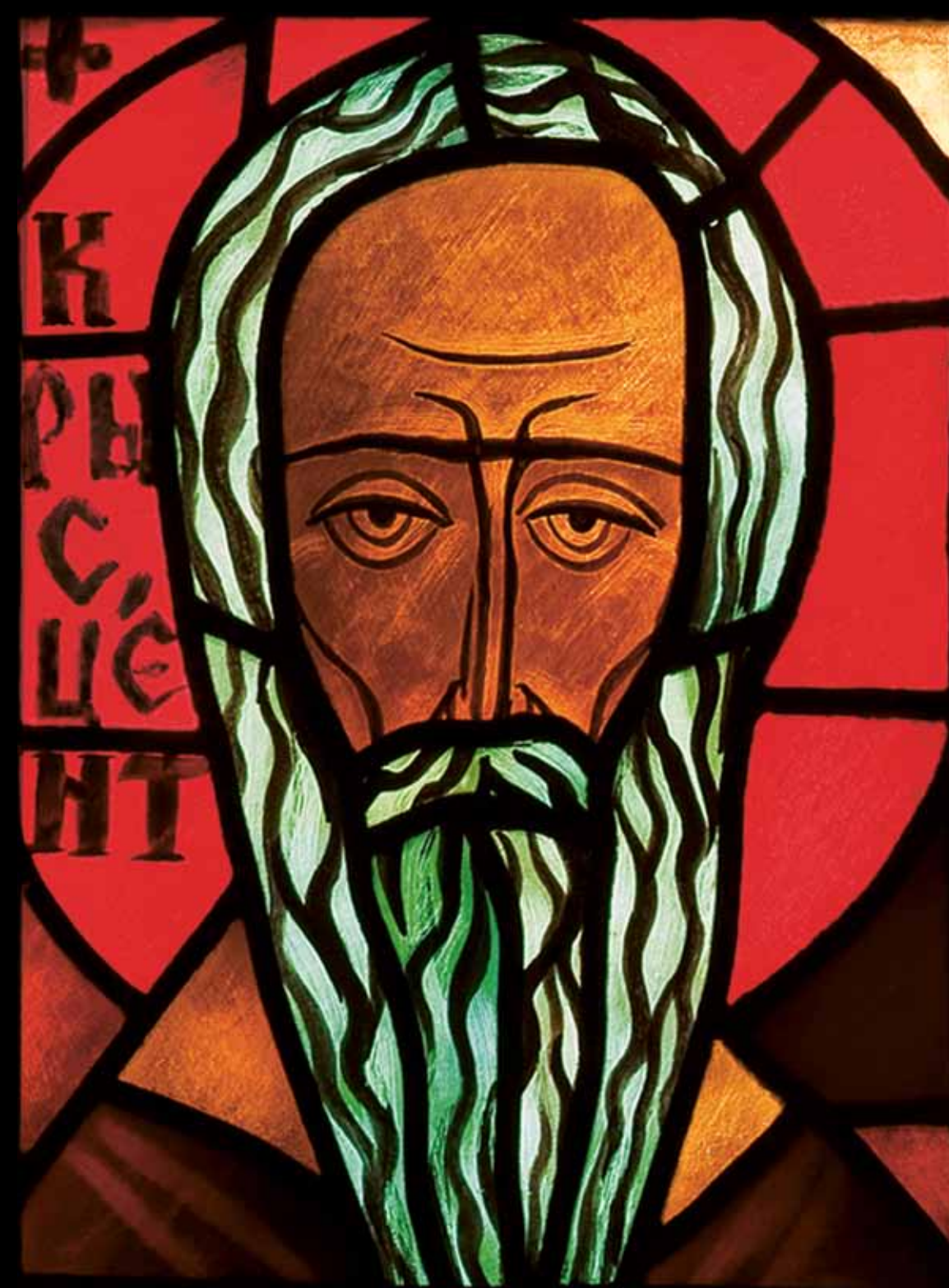


-Dobrzańskiemu swobodnie transformować wszelkie zastane kanony sztuki, w tym najbardziej zachowawcze kanony ikony. Wydaje się, że żaden „ruski” malarz nie pozwoliłby sobie nigdy na tyle swobody w przestrzeni tradycji i kanonu, co artysta ukształtowany przez świadomość nieograniczonej niczym, jakże polskiej, rycerskiej wolności.

STUDIUM DUSZY

Schodząc z poziomu ogólnej, monumentalnej kompozycji, zanurzając się w drgania 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 dalej zejść na poziom postaci, szaty, twarzy, dłoni, oczu i.. żrenic. 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 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 bowiem usuwają ze świętych wizerunków wszystko, co ziemskie, odczłowieczają je aż 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 błęgiego 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 zajrzenia w głębi... 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 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 sztyldziarzem, 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 liternictwa 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.

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, poza opisowej intuicji. Rząd krańcowo odmiennych w swej formie liter niczych 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 dojrzałym obrazie twórczości Adama 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 stronicy Ewangelii wypełnione wielobarwnym dywanem liter i artystyczną „biżuterią” fantastycznych inicjałów.

W swych wręcz przesyconych liternictwem kompozycjach malarskich jest artysta zdecydowanie „archaiczny”. Stojący u początków ludzkiej kultury, nie znającej jeszcze manichejskiego dualizmu – piękności świata na ducha i materię, idee i rzeczywistość. W sztuce artysty Słowo i Obraz – umowność „myśli-liter” i podobna umowność „kubizmu-materii” – są sobie tożsame. Idea i rzeczywistość, duch i materia okazują się być dwiema stronami tego samego medalu. Miast obowią-

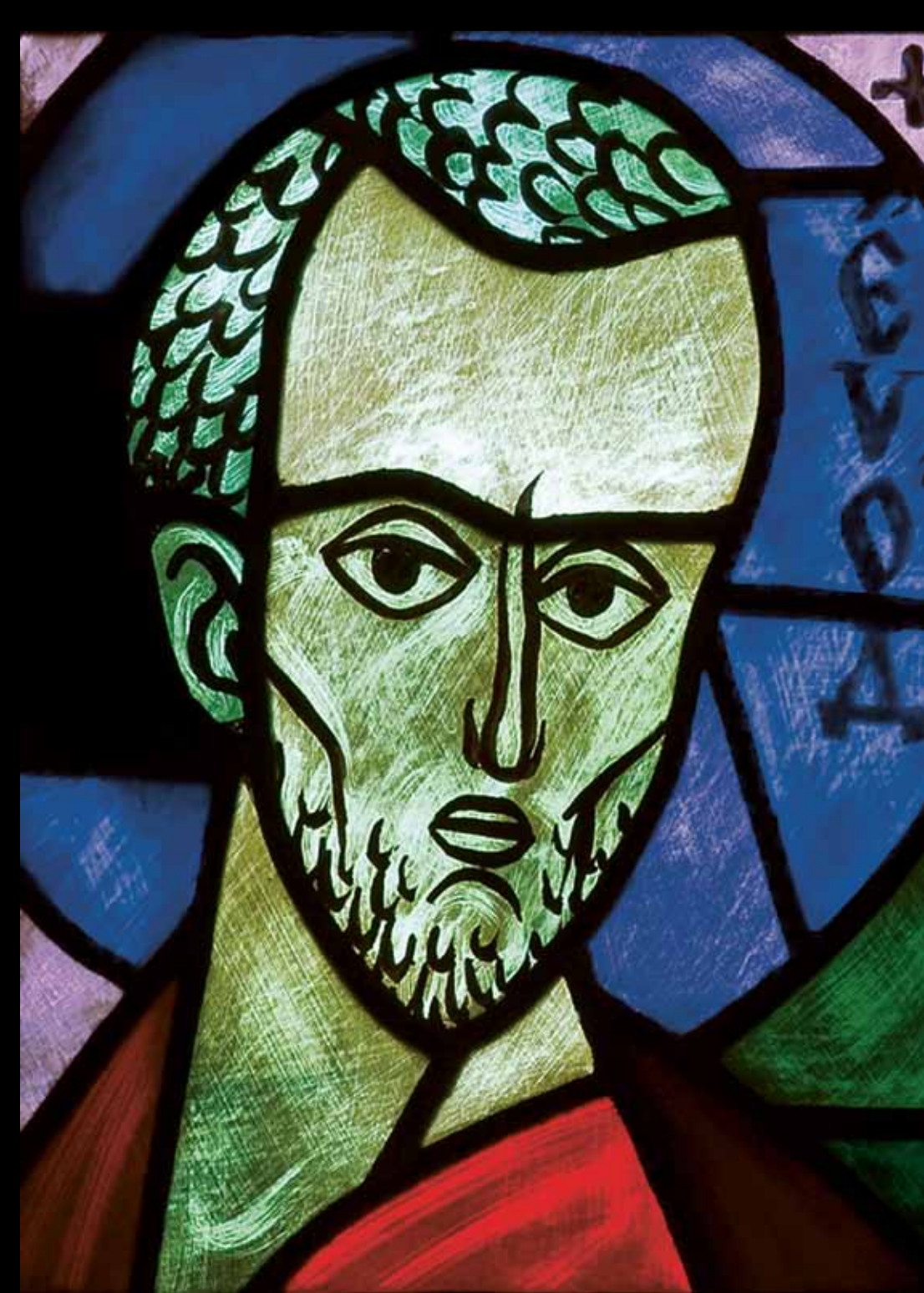




zującej dziś dychotomii budują niepodzielną niczym koniunkcję świata widzialnego i niewidzialnych fenomenów duchowych. Myśl, idea ujęta w literze-tekście jest odbiciem obrazu danego ludzkim oczom. Razem dopiero stanowią one dopełniającą się jedność. Tak kompleksowo rozumieć, zdefiniować i obrazować świat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

Młodzieńcza fascynacja literą umożliwiła dojrzałemu już artyście nie tyle na poprowadzenie 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 Harkłowej na Podhalu

Praca w drewnianym, gotyckim kościółku w Harkłowej 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 unikalną 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 wydaje się 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



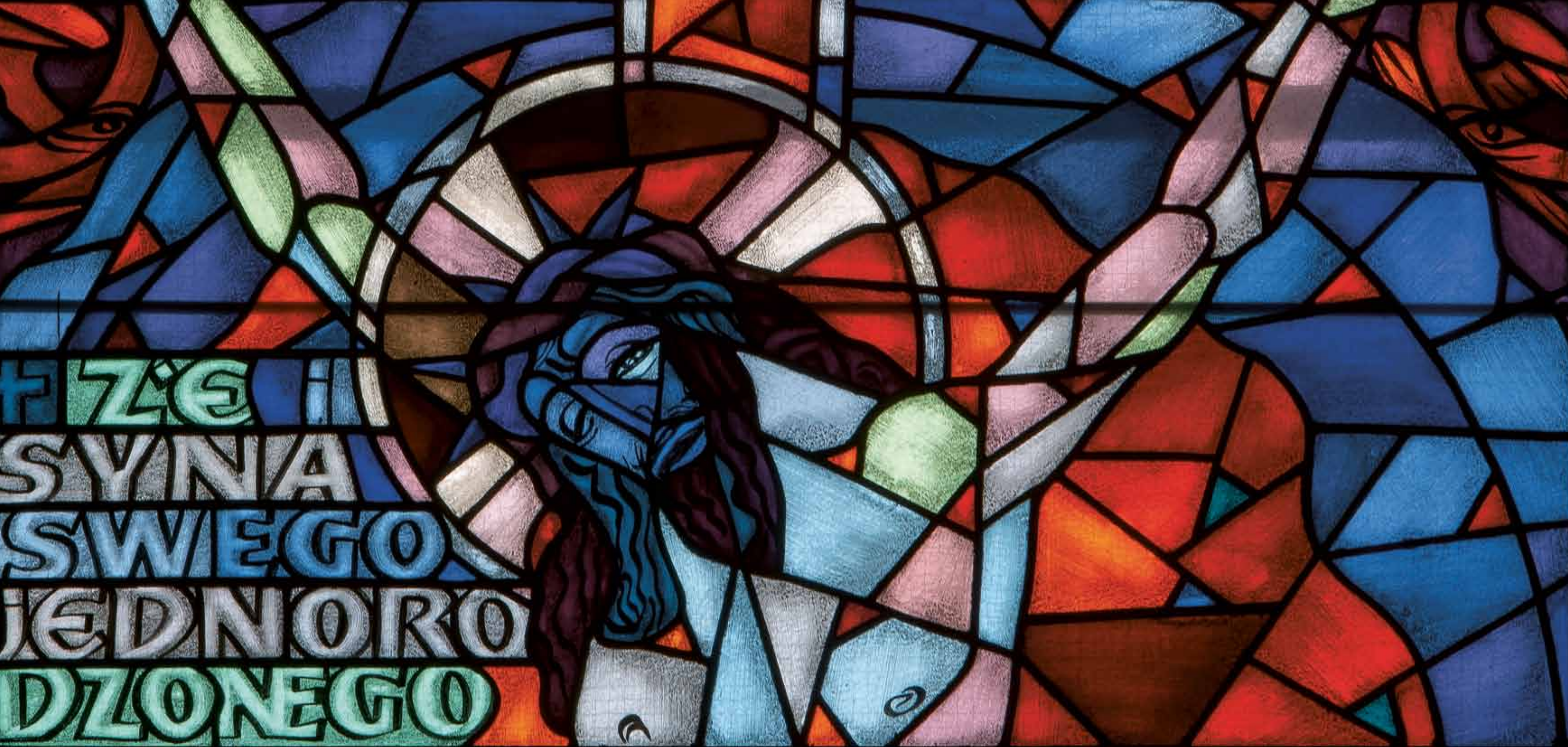


ikony od samego dzieciństwa obecne w życiu artysty, a powtórzone i utrwalone zostało ono u końca studiów poprzez niezapomniane spotkanie z arcydziełem sakralnej sztuki średniowiecza. W 1932 roku w Harklowej na Podhalu dwaj bardzo jeszcze młodzi malarze – Włodzimierz Cichoń i Adam Stalony-Dobrzański odnajdują 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 zdjęć 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 powalę pod dzwonicę, a resztę de-





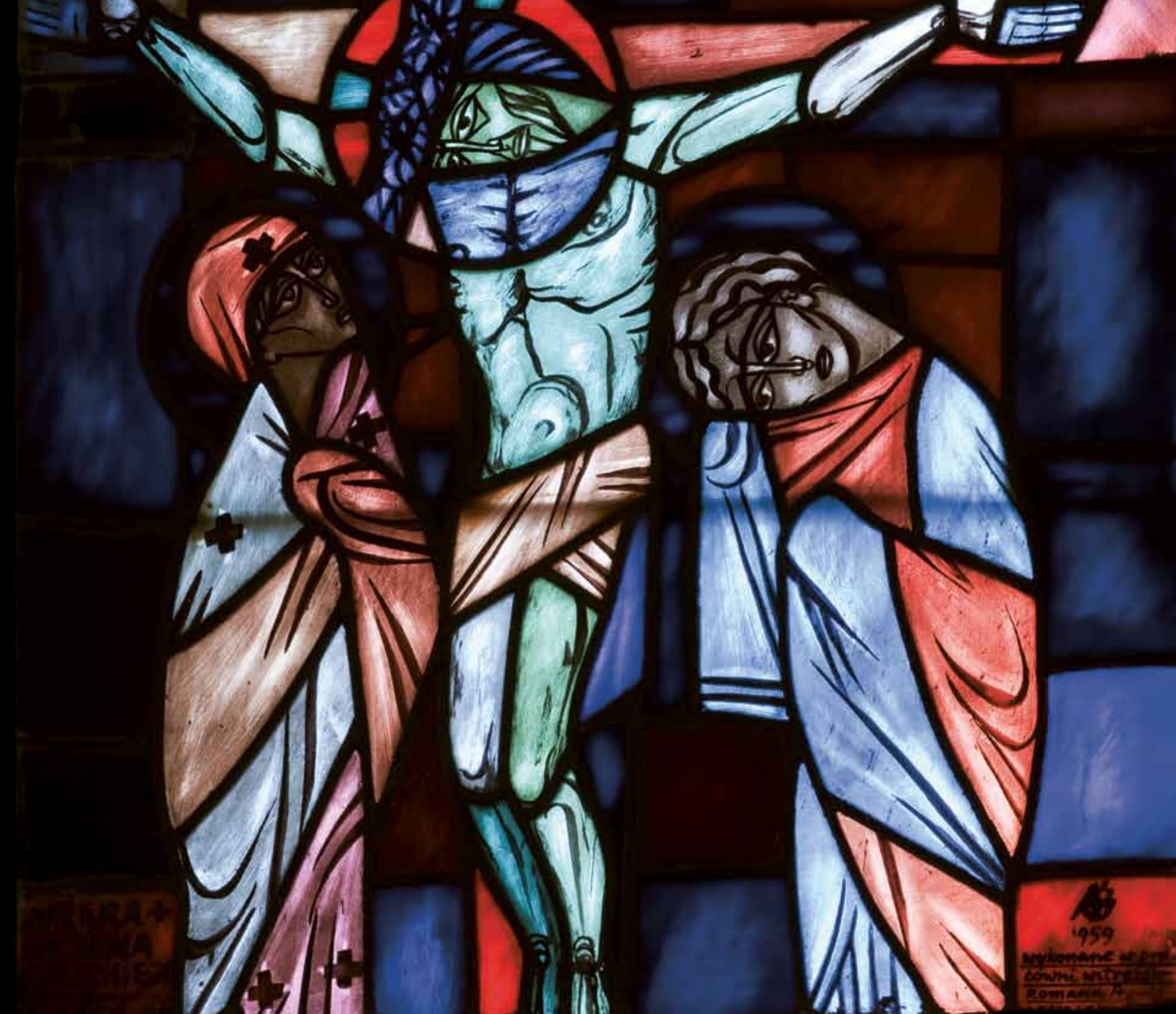




sek przywieźliśmy furmankami do Krakowa. Jak kościół jeszcze przed nami był robiony, to tamte średniowieczne deski zerwali, jako niemożne, ale deski były dobre, to dali z nich na strychu drugi sufit. A sam kościół pomalowali na kamienny gotyk – taki drewniany kościółek. A Dębno było filialnym kościołem Harklowej i w Harklowej te wzory były albo współczesne, albo nawet wcześniejsze niż w Dębnie. Jak przywieźliśmy te deski i wnieśliśmy 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 przemily, 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. 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.

Polichromie w Harklowej nie były co prawda malarstwem figuratywnym typu ikonowego, ale przemawiają tym samym, co ikona językiem średniowiecznej estetyki 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 znała jeszcze kulturowych granic. Podobne doświadczenie wiele lat później opisuje Jerzy Nowosielski w swych rozmowach ze Zbigniewem Podgórcem. Są to wspomnienia







artystyz 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 podę mną ugiwały, nie mogłem przejść z jednego pokoju do drugiego. To były pierwsze w moim życiu arcydzieła sztuki, działanie których doświadczyłem bezpośrednio, nie przez reprodukcje lub fotografie.

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 monastycznego 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 swoją 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 jakim 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 Pięknem, 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, nasze dusze spada.

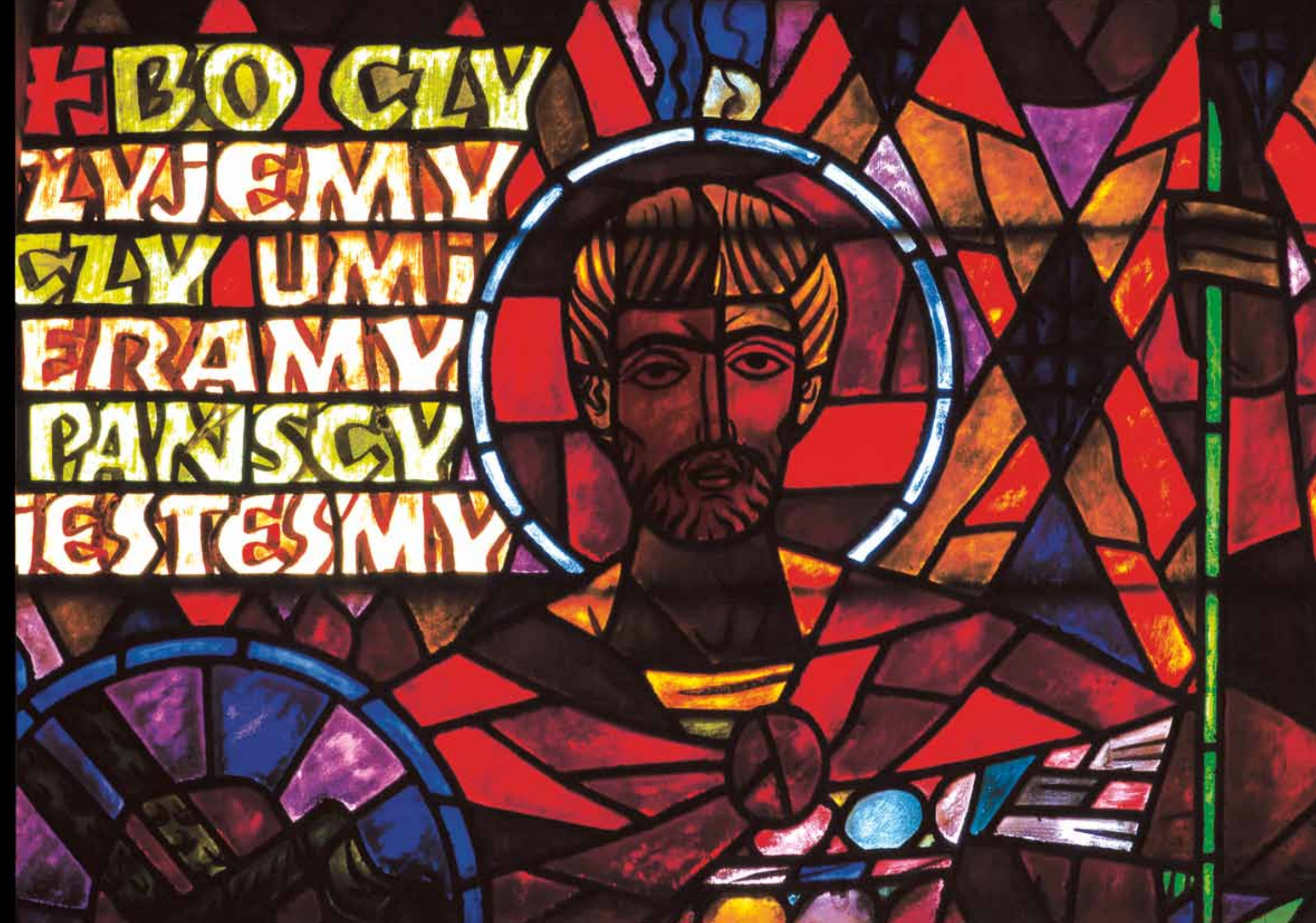
Polichromia w Radomiu to dowód na sięgnięcie przez Adama Stalony-Dobrzańskiego po mistrzostwo malarzkiego rzemiosła. Wykonanie „od ręki” tysięcy drobnych form o impresyjnej, lekkiej, nieskazitelnej linii i barwie, bez jednego potknięcia budujących całą monumentalną kompozycję przenosi owe malowidło w 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 zapelnienia. 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 świątyń, 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 wnętrzu 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 Goyi, 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.



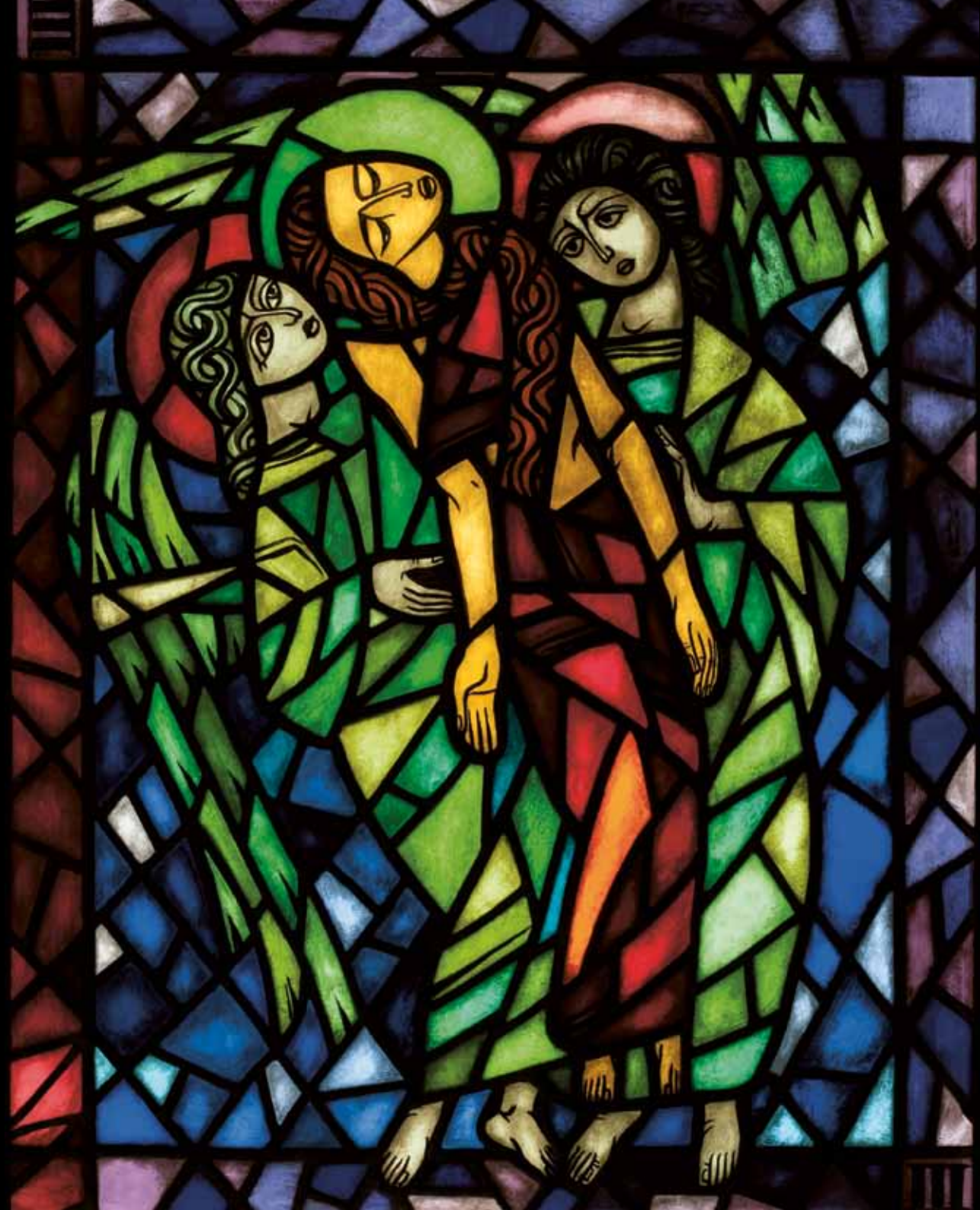
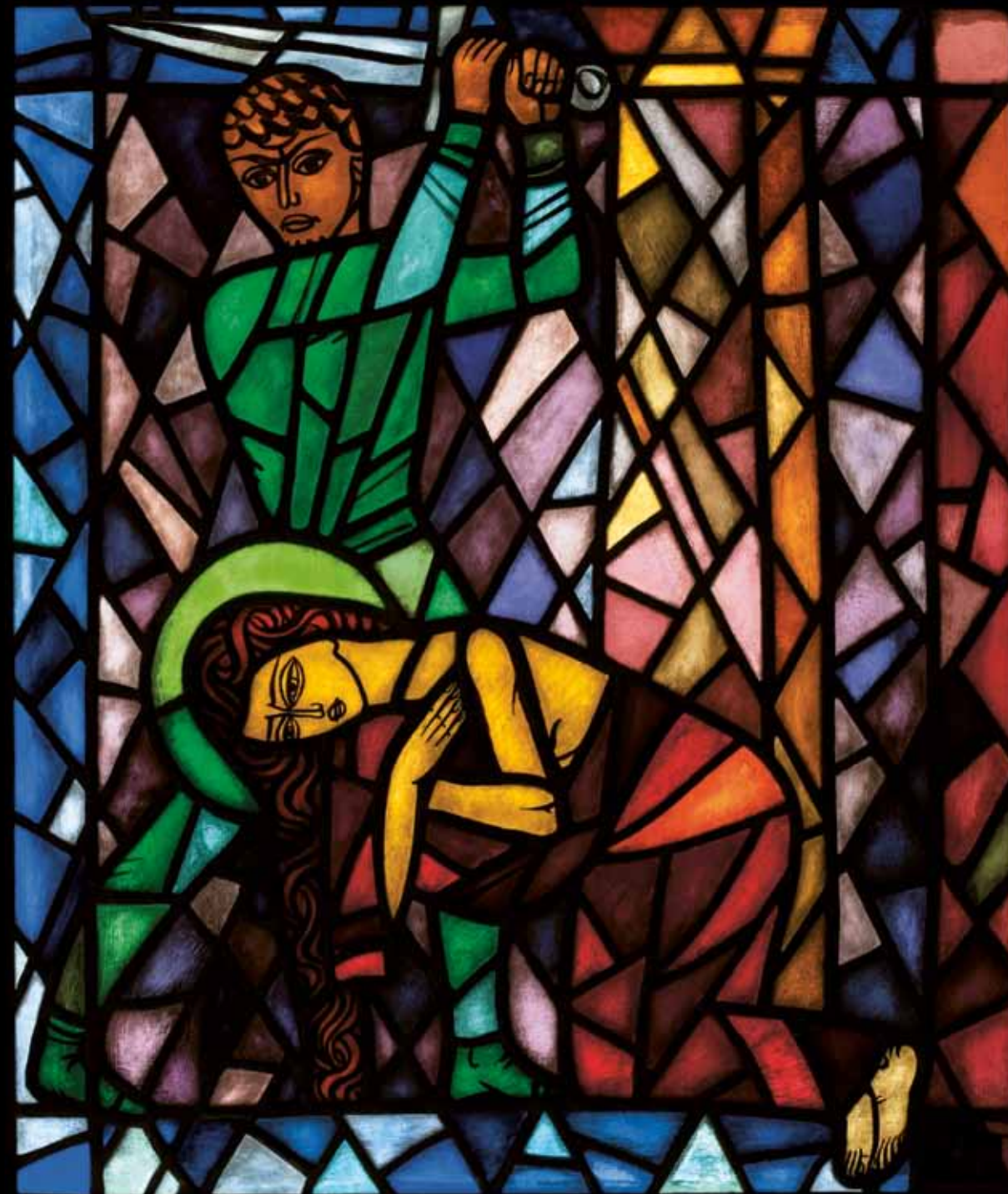


Tam również, na tle epoki mongolskich najazdów przeorujących w przeciągu kilku stuleci ziemie ruskie, powszechnej daniny krwi i pożogi, jak nierealne zjawy z innego świata rysują się Aniołowie Trójcy Świętej świętego izografa. Na podobieństwo staroruskiego sługi bożego Adam Stalony-Dobrzański również 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 przebogie 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 matczyne serce.

Ikona Umilenie jest wyjątkowym w sztuce cerkiewnej kanonem nie tyle malarskim, co duchowym pozwalającym na ukazanie ziemskiego, duchowego dramatu człowieka. Jednakże postępujące skostnienie kanonicznej ikony sprawiło, iż poruszające, bizantyjskie pierwowzory zastępowane były coraz bardziej schematycznymi, beznamietnymi wyobrażeniami. Albo też nadmiernie sentymentalnymi i zupełnie niekanonicznymi dziełami malarzy tworzących pod wpływem zachodnich 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. Wsadzane w powietrze, burzone, palone arcydzieła dawnej cerkiewnej architektury. Świetliste, uniesione w przestworza portrety cerkwi starej Rusi.

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 stając 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 materią 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 wzgórza 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 gwoździć nadmienić, iż rzeczywiście, prawosławne wyznawanie 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 wymieniałam żakiet mamy na sól.

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 interwencji”. 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 tak jego osobiste życie, jak i artystyczne postawy. Raz na zawsze pozbywa się kompromisu, tak w zetknięciu z rzeczywistością, jak 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 wysadzane w powietrze i palone cerkwie, niszczone i rozgrabiane 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, trawanemu, 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

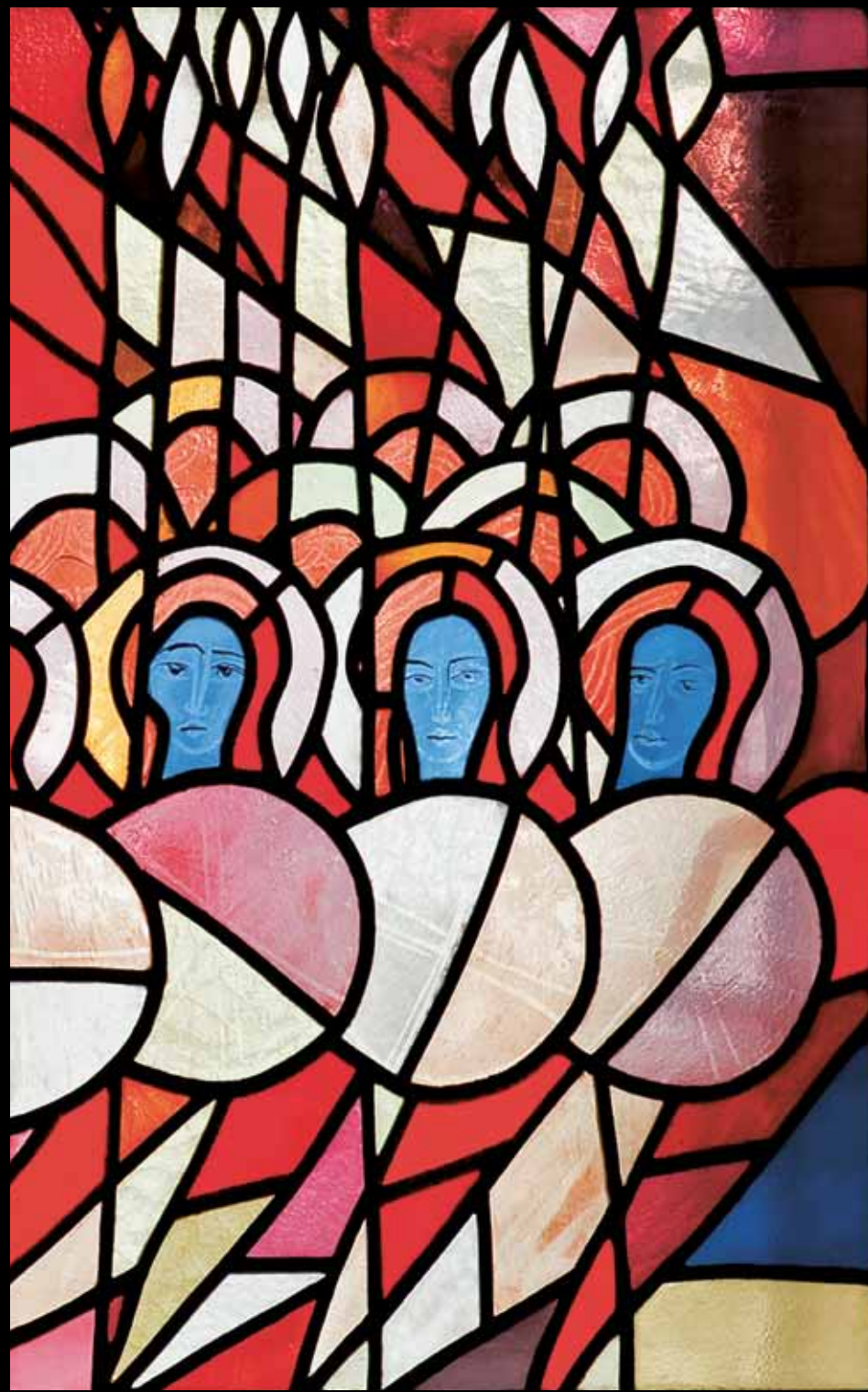
Kuźnią, w której powstaną mistyczne wizje artysty staje się jego biblioteka – miejsce inspiracji, wiedzy i nieustających studiów artystycznych. Na pierwszym miejscu stoi tam ulubiona, bibliofilska pozycja – „Malarstwo Polskie XIX i XX wieku” Eligiusza Niewiadomskiego. Oczywiście Adam Stalony-Dobrzański 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.

















Ale półki biblioteki artysty wypełniają po pierwsze dziesiątki i setki albumów ilustrujących kompletną historię sztuki sakralnej tak wschodniej, jak 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 romańskiej 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. Budoje 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, Chrzt w Jordanie, Trzej Królowie i dziesiątki innych ksiąg zawierających od kilkudziesięciu po prawie tysiąc wyobrażeń tego samego tematu ikonograficznego. Oto są węgielne kamienie owej osobistej Akademii Sztuki i Mistyki Adama Stalony-Dobrzańskiego.

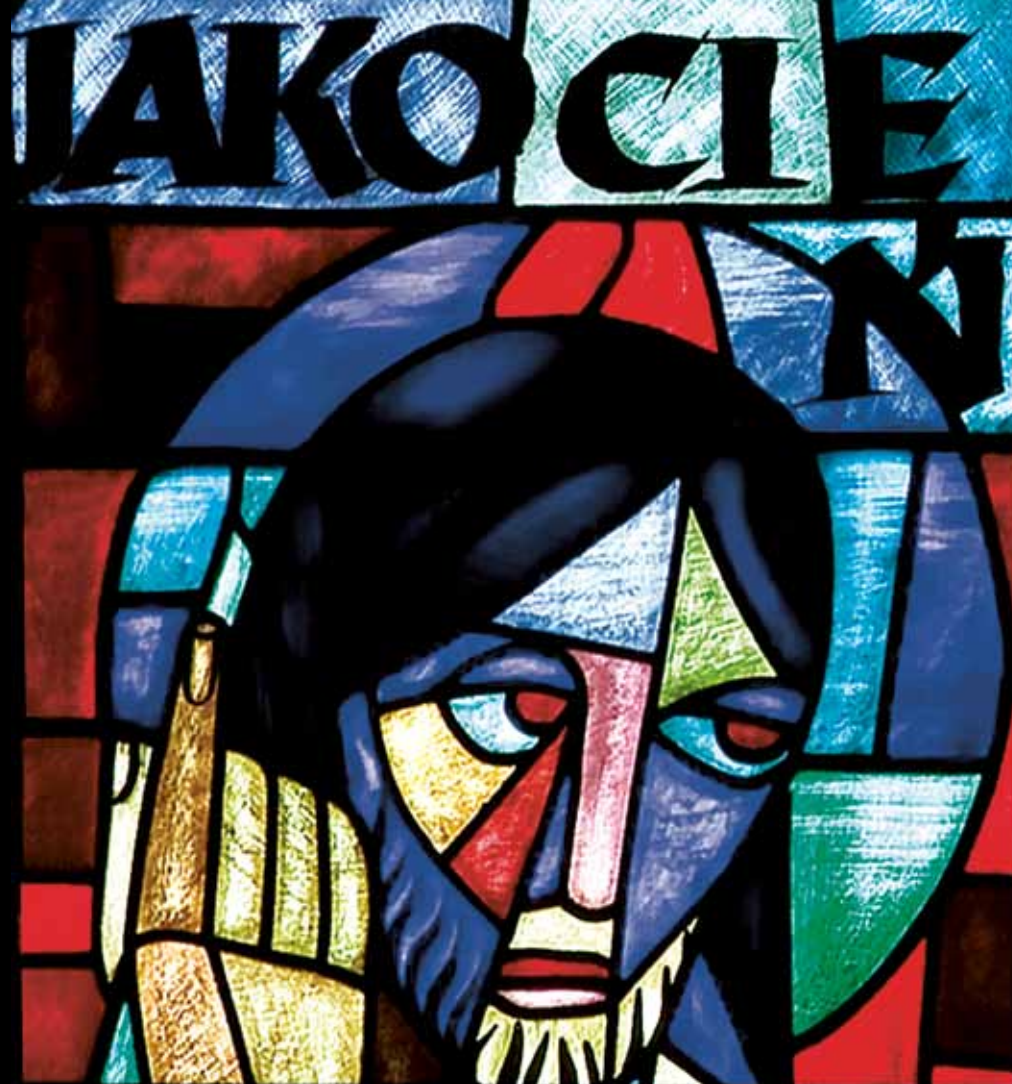
W murach tych prowadzi dogłębne studia nad formą plastyczną. Poszukuje jednego mianownika dla obu substancji wszechświata – materialnej i duchowej. Formułę artystyczną dla równoczesnego uchwycenia i zobrazowania rzeczy widzialnych i niewidzialnych. W oddzielnych zeszytach biblioteki znajdują się setki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

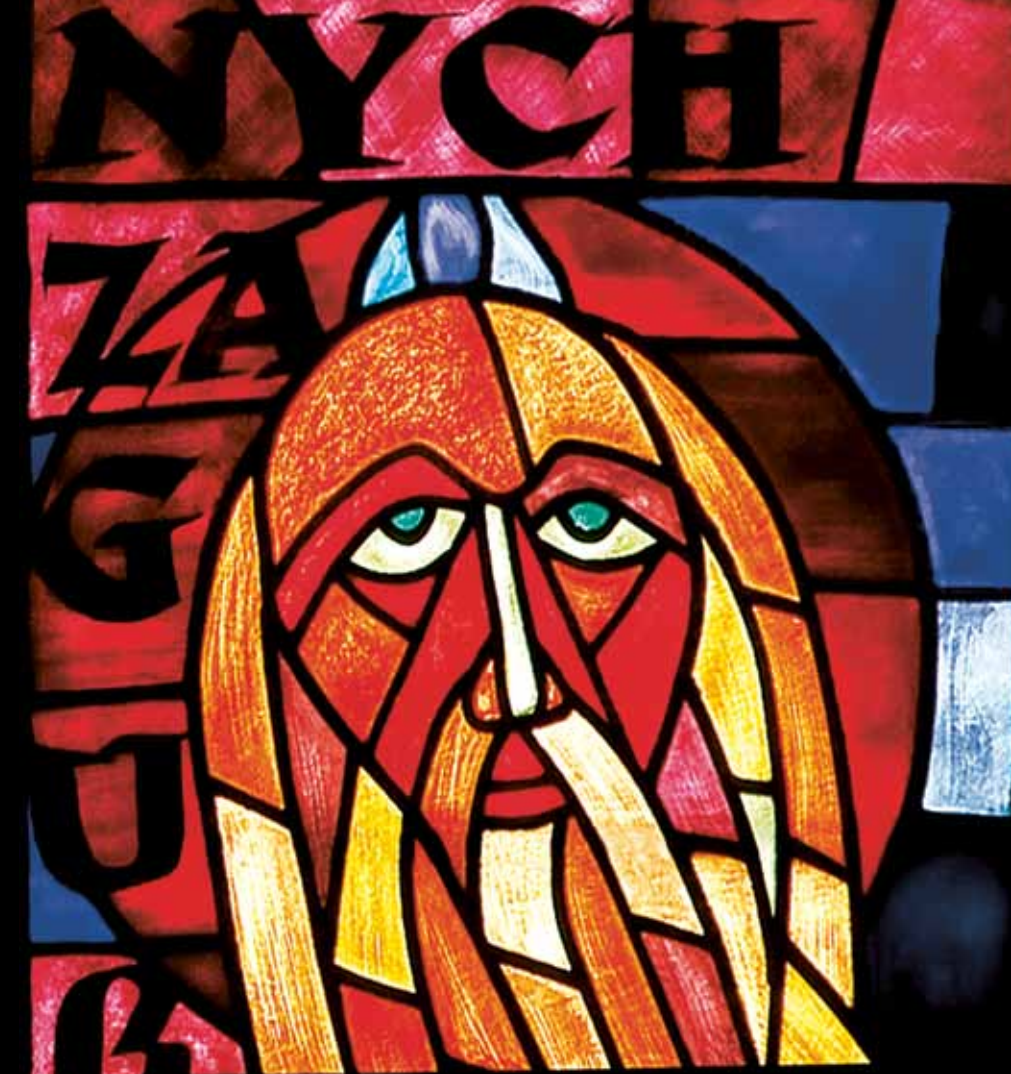
Studia te wskazują, iż prace artysty nie są jedynie fenomenem twórczym, lecz stanowią wręcz naukowe, ściśle badania nad formą plastyczną. Dogłębne poszukiwania, które ujawniają równoległą do artystycznej, poznawczą rolę sztuki. W historii malarstwa sakralnego podobnym poznawczym studium jest ikona Trójcy 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. Chalcedońskie wyznanie wiary opisuje ją słowami: bez zmieszania, bez zmiany, bez podzielenia i bez rozłączenia. Sztuka przełamuje tu bezsilność słowa w opisie subtelnych, sprzecznych z ziemską logiką tajemnic wiary.

Trójca Święta Andrieja Rublowa wykonana w klasztorze Spaso-Andronikowskim w Moskwie w początku XV wieku – jedna z najsławniejszych 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 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 ona (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 teograficzną 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, CZYLI NARODZENIE TRÓJCY – POLICHROMIA CERKWI W MICHAŁOWIE NA PODLASIU

Spójrzmy na ocean – wydaje się być bezkresny, ale ma przecież swój brzeg, na nim plaże, klify, czy głązy. 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 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 On – Bóg Wszechmogący, iż zakaz ten wypływa wyłącznie z Jego troski o ludzi. Każdy bowiem,



kto ujrzy swego Niebieskiego Ojca natychmiast zapra-gnie umrzeć, by przerwawszy zasłonę śmierci obcować z niewyobrażalnym pięknem Stwórcy i Ożywiciela.

Mimo to ikona poważyła się jednak 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 Andrieja Rublowa jest niezaprzeczalnym, widomym 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” nieznającego 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 nam wejrzeć w najgłębsze tajemnice kosmosu. Stoimy oto wobec misterium poczęcia Miłości, która pojawia się, gdy Ojciec – w swej wieczystej potędze i nieskażonym pięknie inicjuje narodzenie Syna. Bo przecież przed Narodzeniem Kogo mógłby kochać. I Kto by Jego pokochał? Oto powstaje

nowy Bóg – Miłość, zwany też pod 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 oszałamiająco barwnego i bogatego ornamentu do naszego świata. Zasiedlonego 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, bowiem coś 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 poznałby 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 zatracającego 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, awangardy 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 spełnia, jak było to dotąd przyjęte roli spoiwa barwnych tafli, na których pierwszoplanową opowieść wiodą wypalone w szkło, 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 nieznaną 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 szkłe witraże Adama 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 nieznaną 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 samo dzierżawne 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 ważymy się dotrzeć. Mówi – znalazłem, jest! Co? Twą wiarę, mocną – niczym, tarczę – idź, nie bój się, nie zgaśnię. Jeremiasz, jako wiatr idzie, żywych budzić i... umarłych, albowiem czas już nadszedł i wszyscy powstać mamy. Oto prorok Daniel o twarzy królewskiej, spojrzeniu lwa naszą – jak jego wiarę w jaskini lwów sprawdzono – waży. Oto źrenice proroków purpurą płoną, bo wzrok ten już nie ich, lecz do Ducha Świętego należy.

Portretami tymi 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

NEW MEA



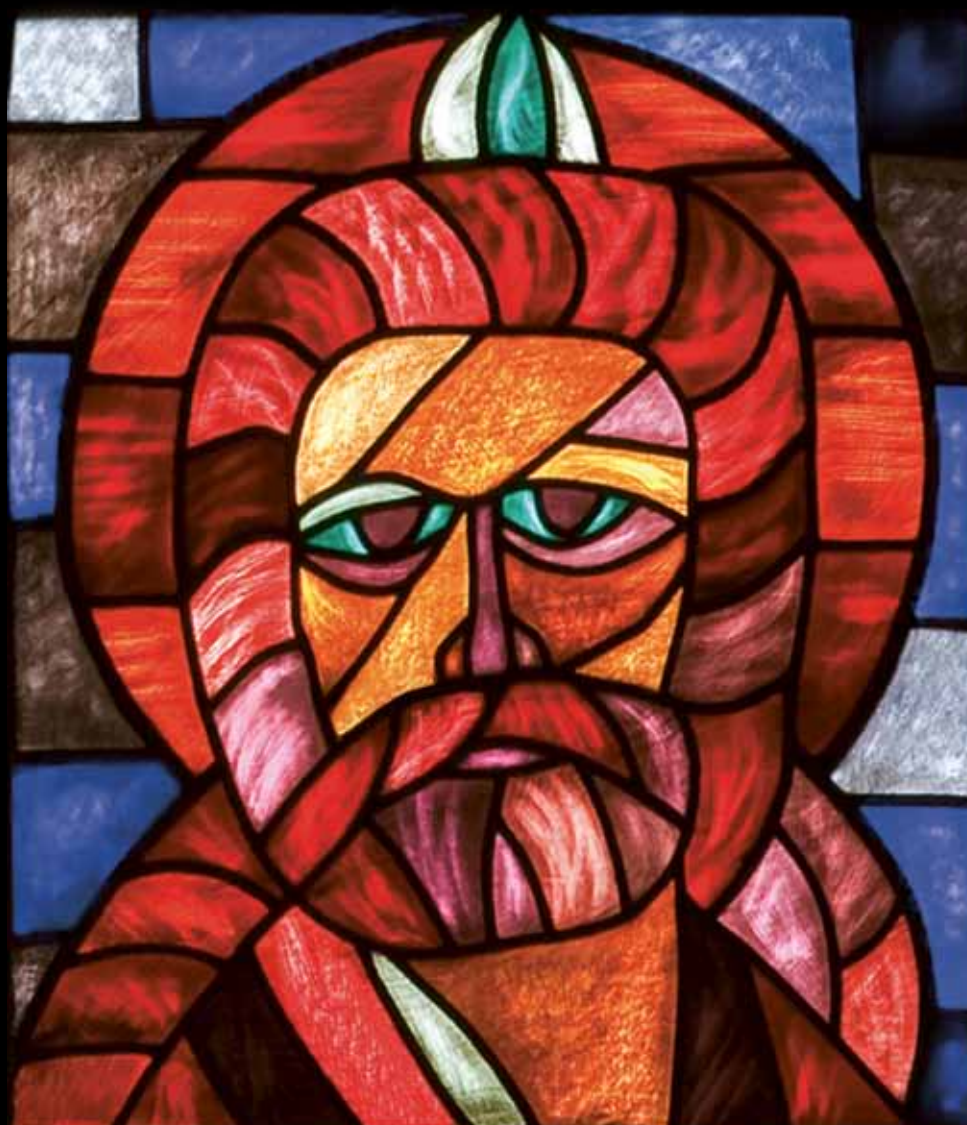
MOSES

MI



ADAM

IS



ANGELUS

SIMILIS



ANGELUS



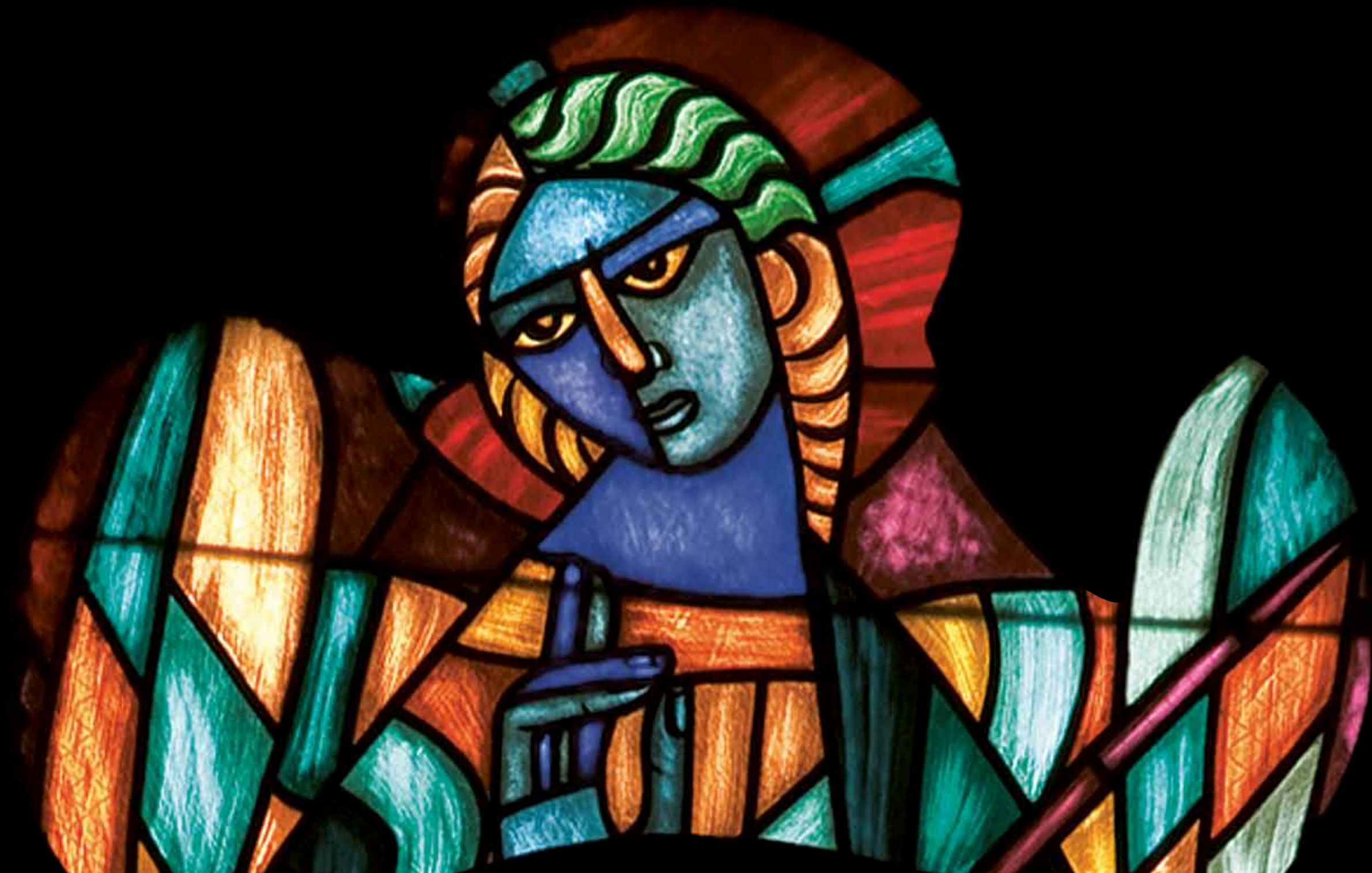
w glorii chwały z główną nagrodą zdobytą na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Wenecji. Film w reżyserii słynnego Jana Łomnickiego, ukazujący tajemniczą alchemię tak wizji twórczej jak i stawania się blasku w procesie powstawania pod ręką artysty witraży wyjątkowych, bowiem pierwszych w świecie witraży 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 przedsionkiem piekła, mieni się być posłańcem śmierci. Czyżby wiedzieli oni już, co niesie nam przyszłość bez tradycji, nadziei i wiary?

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

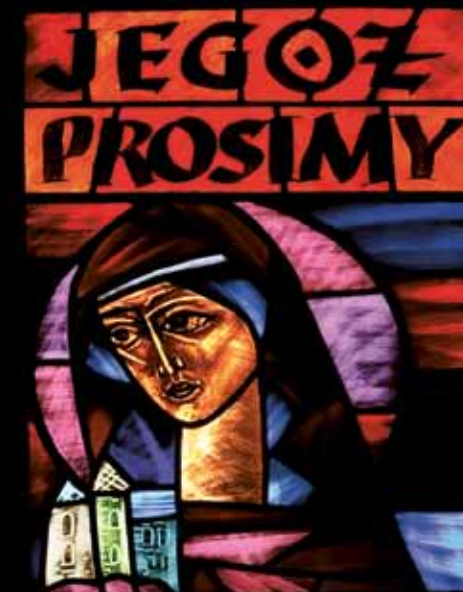
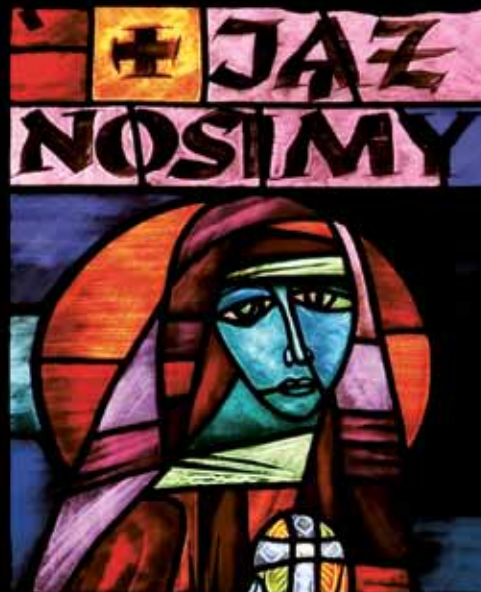
Jan Stalony-Dobrzański





WSPOMNIENIA Z DZIECIŃSTWA
NA BIAŁORUSI I UKRAINIE
MŁODSZEJ SIOSTRY ARTYSTY ALEUTYNY
STALONY-DOBRZAŃSKIEJ

Urodziłam się w roku 1906, daleko – na Białorusi, w Czerykowie. Miasto powiatowe, nieduże, ale rozległe, na wysokim brzegu wolno płynącej, szerokiej rzeki Soż, zmierzającej do Dniepru. Pachnące sadami i rzeką, łąkami i borami sosnowymi szumiącymi cudownie latem i zimą. Rodzice moi, jedyni, najlepsi, najpiękniejsi. Felix i Anna, są ze mną, nieodstępni, w pełni swej bliskości, lata po Ich śmierci to tylko formalność. Moi bracia, Adaś i Senio, że są siwi, to też nieistotne. Nadal widzę wielki, drewniany, parterowy dom, wielkie drzwi, okna, ganek z drewnianymi kolumnami, wysokie schody. Widzę podwórze, stajnię, stodołę, chlew i psią budę. I na bardzo wysokim słupie gołębnik. Przez okno, po drabinie, zbiegam do sadu. Jabłoń Adasia ma jabłka kremowe. Senia, czerwone z paskami. Moje są różowe. Był i nasz ogródek, sami go uprawialiśmy, z kwiatów robiliśmy perfumy. Dalej wielki sad, śliwy, wiśnie, berberys, maliny, porzeczki. Za furtką stromizna z miękką, gęstą, pachnącą trawą, po której staczaliśmy się ku ścieżki aż do mostu i szosy. Za szosą stare wierzby i rzeka – ogromna. Konie i krowy po kolana w wodzie piją, nie śpiesznie. Pełno kaczek i gęsi. I rybacy z wędkami. Przy brzegu, na łańcuchu nasza łódka. Tatuś latem woził nas z mamą i ciocią w górę rzeki, za miasto. Z powrotem łódka płynęła z prądem sama, cichuteńko. Czasem plusnęła większa ryba i daleko-szeroko rozchodziły się po rzece kręgi.





1914 – Wojna! Niekończące się, nieprzeliczone furmanki z dalekiej Polski uciekających przed Niemcami. Nasza mamusia i wszyscy w mieście, kto czym tylko mógł im pomagali. 1917 – Rewolucja. Nikt nic nie wie, coraz straszniej! Podobno na Ukrainie nie ma głodu. Tam, w Prylukach jest nasza babcia i druga ciocia, mają swój własny dom. Znalazł się jeden odważny, który nas dowiózł, za wóz i parę koni do ponad 100 wiorst odległej kolei. Tak się zerwało dzieciństwo, ale jeszcze i ta niebezpieczna droga była dla nas, dzieci, jedynie nowością.

Granica, rewizja, Niemcy. Trzymałam się kurczowo mojej mamusi. Nikt nie wie, kiedy będzie pociąg na południe. Idą tylko niekończące się platformy z czarną ziemią z Ukrainy do Niemiec. Nie prędko dojechaliliśmy do Pryluk, pod Połtawę. Inne miasto, inna, mniejsza rzeka, inny dom. Rozległy, duży sad, przed domem olbrzymi orzech, pod nim stół i „letnia kuchnia w ogrodzie. Na drzewa wychodziło się łatwo. Ku naszemu zdumieniu na jednej jabłoni były różne jabłka, na gruszy, różne gruszki. Tak umiał nasz dziadek, mamusi tatuś, Kornilij Kowalenko. Skończyła się niemiecka okupacja. Co chwila kulomioty... nowa władza. Mało kto wiedział, jaka. Najstraszniej, gdy nie ma żadnej... wówczas nocą trzeba siedzieć w zabarykadowanej piwnicy. Nagle staliśmy się dorośli. Zabiegałam z młodszym bratem o paszę dla krowy, która nas żywiła. Po ulicach zbieraliśmy resztki siana i słomy na zimę. Starszy brat, czternastoletni wówczas Adaś rąbał drzewo, kopał torf, ładował już nawet wagony. Wówczas to nadwreżył sobie serce. Mimo to nie wszystko było wyłącznie dorosłe, był cielak, nauczyliśmy go przeskaکیwać plot, zimą wozić sanki i nas, gdy było już po pracy, przy księżycu. Gdy nastało ciepło, poszliśmy zarabiać przy plewieniu w polu. Płacono chlebem, słoniną,

solą. Sól była najcenniejsza. Jesienią, gdy dni stały się krótsze, starszy mój brat Adaś miał „Studia”. Tam kilku młodych w mieszkaniu znajomej malarki rysowało i malowało „dla siebie” martwe natury i portrety. Przy lampie naftowej.

Moja biedna Mama leżała wtenczas ze strasznymi karbunkułami na krzyżu z niedożywienia. Wyszukałam zielarza. Nie martw się, powiedział, gdy zabraknie tego, co ci daję, nazbieraj nagietków, płatki zalej spirytusem, rób kompresy, gdy wrzody zaczną dojrzewać wygniataj i znów kładź kompresy. Kiedy Mamusia leżała, byłam gospodynią, miałam już szesnasty rok, umiałam wydoić krowę i upiec chleb. Chodziłam wieczorami do szkoły, książek nie było, zastępował mi je Tatuś.

Pryluki, 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. Trzy wejścia, ogromnie kolumny. 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.





KORESPONDENCJA KARDYNAŁA KAROLA WOJTYŁY I ADAMA STALONY-DOBZAŃSKIEGO

Kraków, dnia 27 lutego 1964 r.

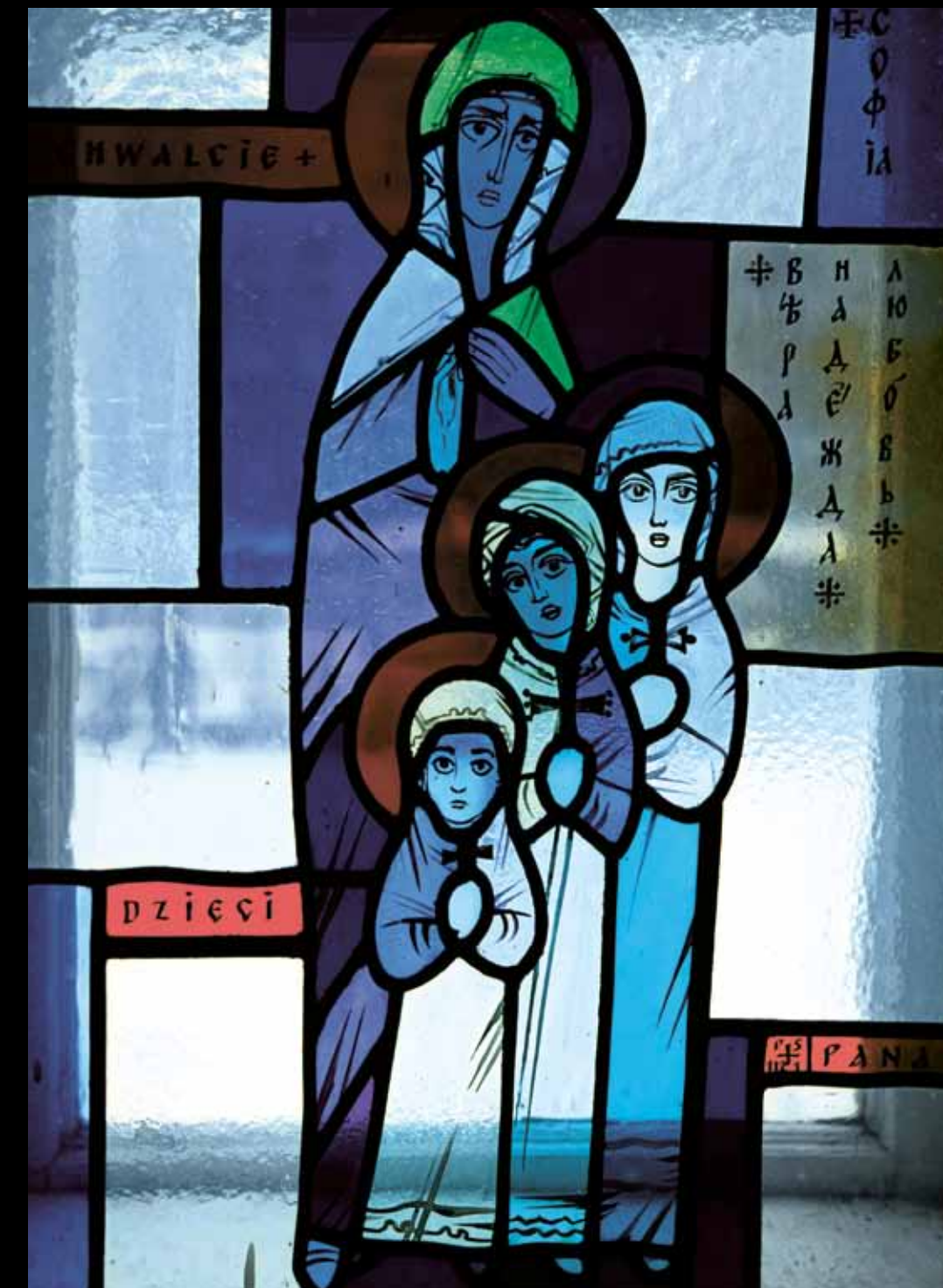
Szanowny Panie Profesorze!
Bardzo wielką radością była dla nas tegoroczna oktawa modlitw o zjednoczenie Chrześcijan w całej Archidiecezji, a zwłaszcza w Krakowie w kościele O.O. Dominikanów. Myślę, że jest to radość wspólna. Uroczystości te pozostaną w naszej pamięci, jako wyraz zbliżenia i zrozumienia we wspólnym umiłowaniu zbawczego planu Boga. Słowa modlitwy Chrystusa Pana błagającego Ojca o jedność swych uczniów brzmią dla nas wszystkich jakimś coraz bardziej wspólnym znaczeniem. Oby jak najrychlej zostały wysłuchane.

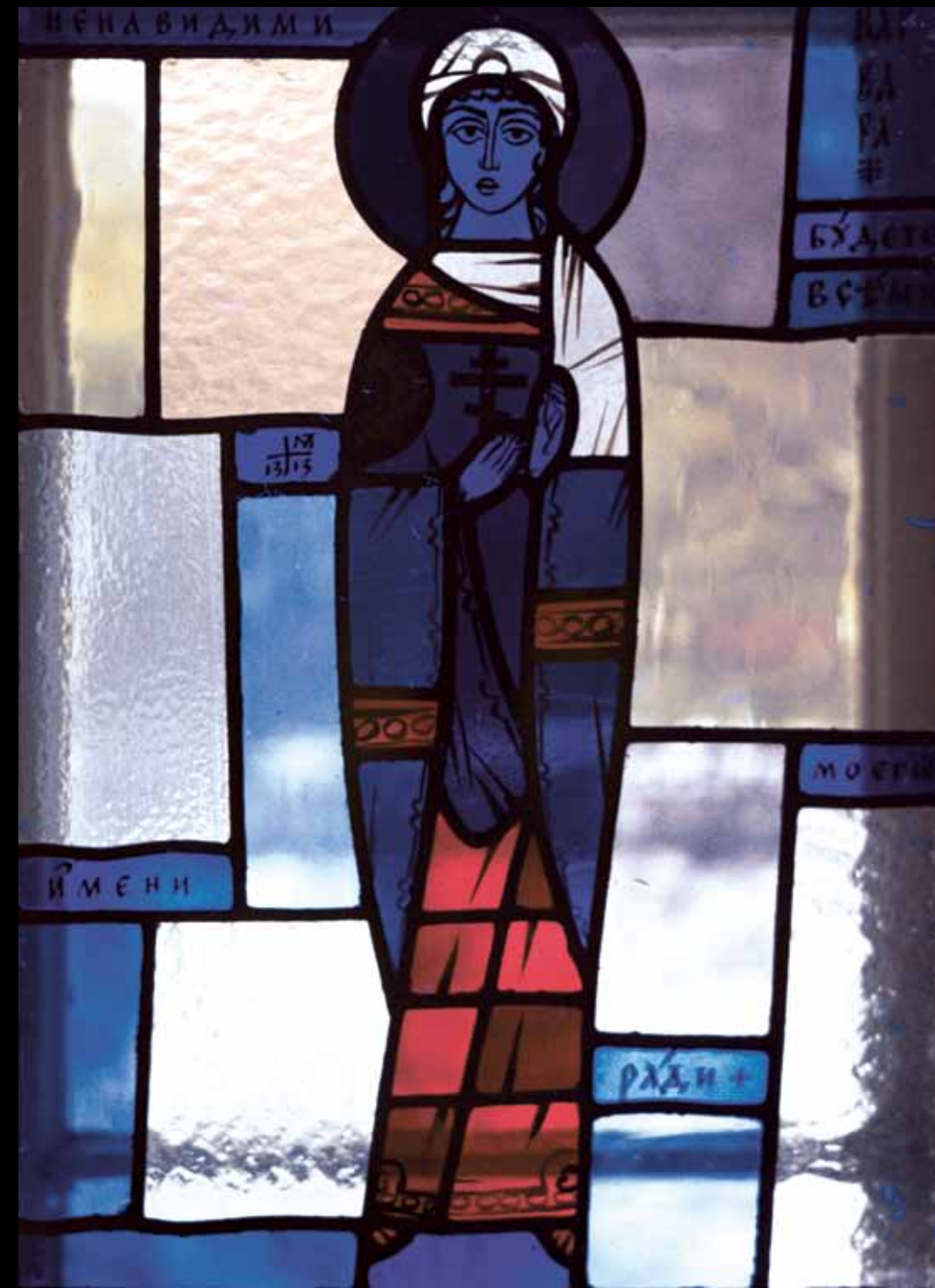
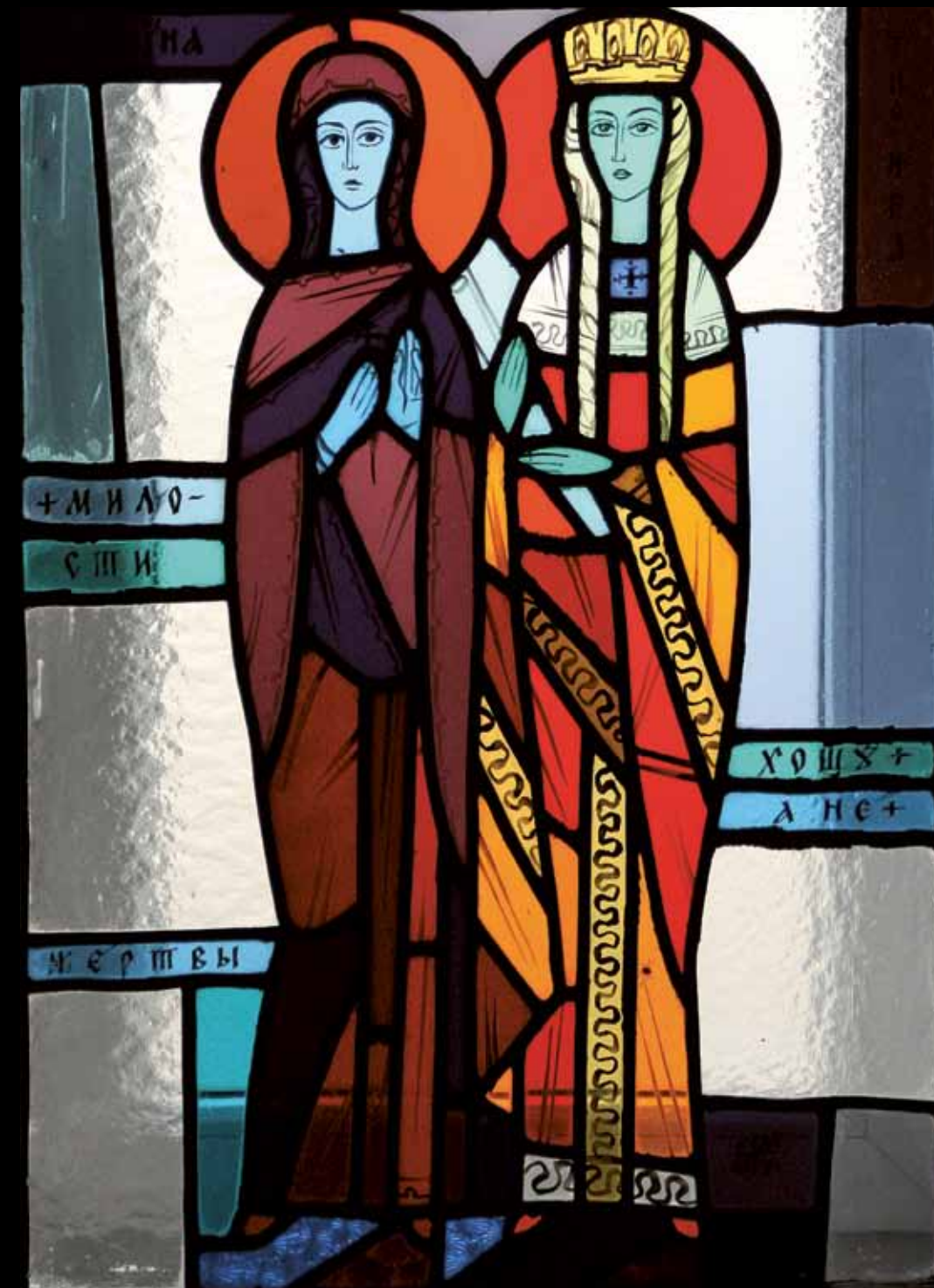
Pragnę przekazać podziękowanie za wielki wkład pracy w przygotowanie oktawy oraz serdeczne pozdrowienia.

W Chrystusie Panu
+ Karol Wojtyła

Metropolita Krakowski
Kraków, dnia 12 marca 1965.

Szanowny Panie!
W związku z rokiem odnowienia kultury chrześcijańskiej pragnę przeprowadzić rozmowę na dwa tematy:
1. O ile inspiracja chrześcijańska oddziałuje na współczesną plastykę?





2. Co może uczynić Kościół, aby inspiracja ta była skuteczniejsza?

W tym celu serdecznie zapraszam na dzień 23. III, godz. 17 do Rezydencji ul. Franciszkańska 3.

+ Karol Wojtyła

Metropolita Krakowski
31- 004 Kraków,
ul. Franciszkańska 3

19 stycznia 1976 r.

Szanowny Panie Profesorze,
Dziękuję za list z 14 bm., a równocześnie za pracę związaną z odnowieniem polichromii w kościele parafialnym w Kozach. Cieszę się, że praca ta wykonana przez Pana Profesora i Jego Współpracowników, poświęcona w ubiegłym tygodniu, tak pięknie harmonizuje z przeznaczeniem Domu Bożego.

Przesyłając wyrazy szacunku, serdeczne pozdrowienia, życzę Panu Profesorowi dobrego zdrowia i wielu jeszcze polichromii w kościołach na chwałę Bożą.

+ Karol Wojtyła

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

Najdosojniejszy 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 odsłonięcie autentyczny skarb. Bezładne pokłady tekstów pobożnych i obrazków przesłoniły piony 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 niezbędną 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.

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





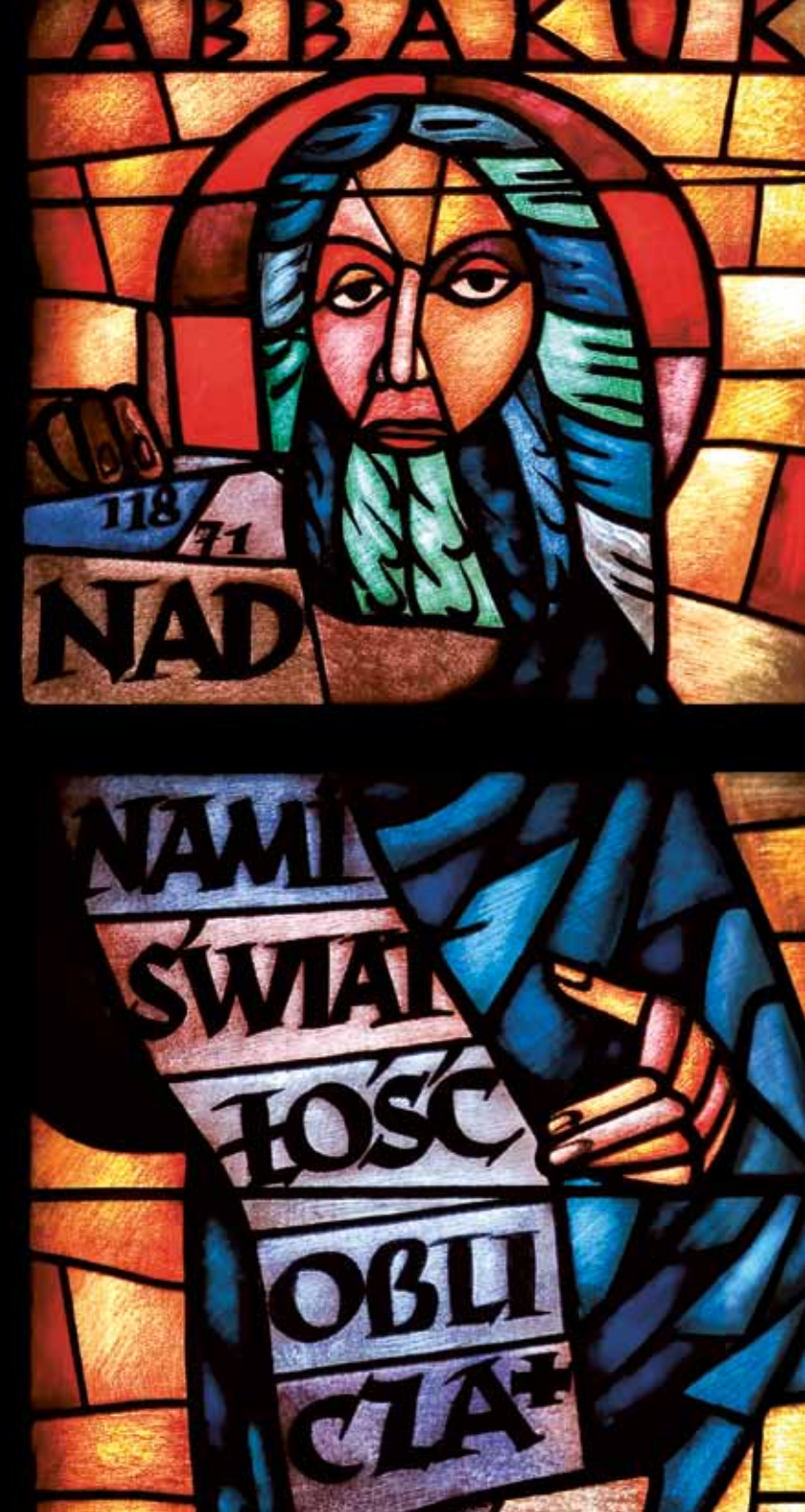


Na seminariach i konferencjach wszelkich szczebli, w publikacjach i katechizacji przypominać, że sztuka, więc i plastyka w Kościele nie jest zbytkiem, który ma dogadzać naszym ambicjom i gustom, ale ma, jak i każde inne ludzkie działanie odpowiedzialne i świadomie uczestniczyć w misji Kościoła. Nadto, 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, tą 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 zapępiać 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 rozumiana 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 żonglerzy 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 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 lada zakręcie.





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





WITRAŻ

Witraż to obraz wyrysowany ołowiem i żelaznymi sztabami, nieustannie malowany światłem barwnych szkieł, zamurowany w kamienne ramy architektury. Mur, metal, szkło i... światło. Ta odmienność tworzywa wymaga odrębnej, tylko witrażowi właściwej formy plastycznej. Owe obrazy ze światła w szkłe i metalu nieustannie odmienia każdy dzień i godzina, nawet chwila – nieuchwytnie rozświetla je, jarzy i rozpala, a tak płonące... przelotna na niebie chmura niesłyszczym oddechem gasi, nasycza zupełnie innymi głębiąmi... inaczej o świcie, inaczej z wieczora. Witraże – zmieniając się same – zmieniają i nastrój otoczenia, są punktem wyjścia dla wystroju wnętrza.

Witraże wstawiamy nie tylko dla uświetnienia wnętrza, ale i dlatego, by okna zamknąć, a wchodzącemu ułatwić skupienie się, które by zmobilizowało go do widzenia świata i siebie od nowa. Naturalizm nie jest w stanie ukazywać i propagować treści pojęciowych. Opisowe wyobrażenie rzeczy i sytuacji może zaspokajać tylko encyklopedycznie i oferować płytkie zadowolenia z oglądania, a nawet posiadania czegoś, co nie przestając żyć własnym życiem, nie narusza naszej wygody, nie żąda od nas zajęcia stanowiska. Za tym dekoracyjność układu i abstrakcyjne ujęcie, ekspresja rysunku i koloru, jednym słowem to wszystko, co pozwala na przenośnię, syntezę, na swobodę skrótów i interpretacji w opowiadaniu plastycznym, to wszystko co może przenosić opowiadanie na płaszczyznę wezwania – powinno być cechą witraża sakralnego. Witraż inny właściwie nie zaistniał.

Mieszczkańskie tematy i usiłowania przeniesienia naturalizmu sztalugowego i jego secesji do tej techniki malarskiej nie dały starczających rezultatów. Mimo to, ujęcia abstrakcyjne, właściwe witrażowi, bywają dotąd przyjmowane jako nielojalność wobec tzw. „prawdy”. Żądania weryzmu – szczególnie w plastyce religijnej – są wynikiem głębszych nieporozumień, apodyktycznego ignorowania świata ludzkich wzruszeń, głupiego postrzegania wszystkiego w szablonach fizycznego bytu. Charakterystycznym jest to, że domagających się prawdy imitacyjnej





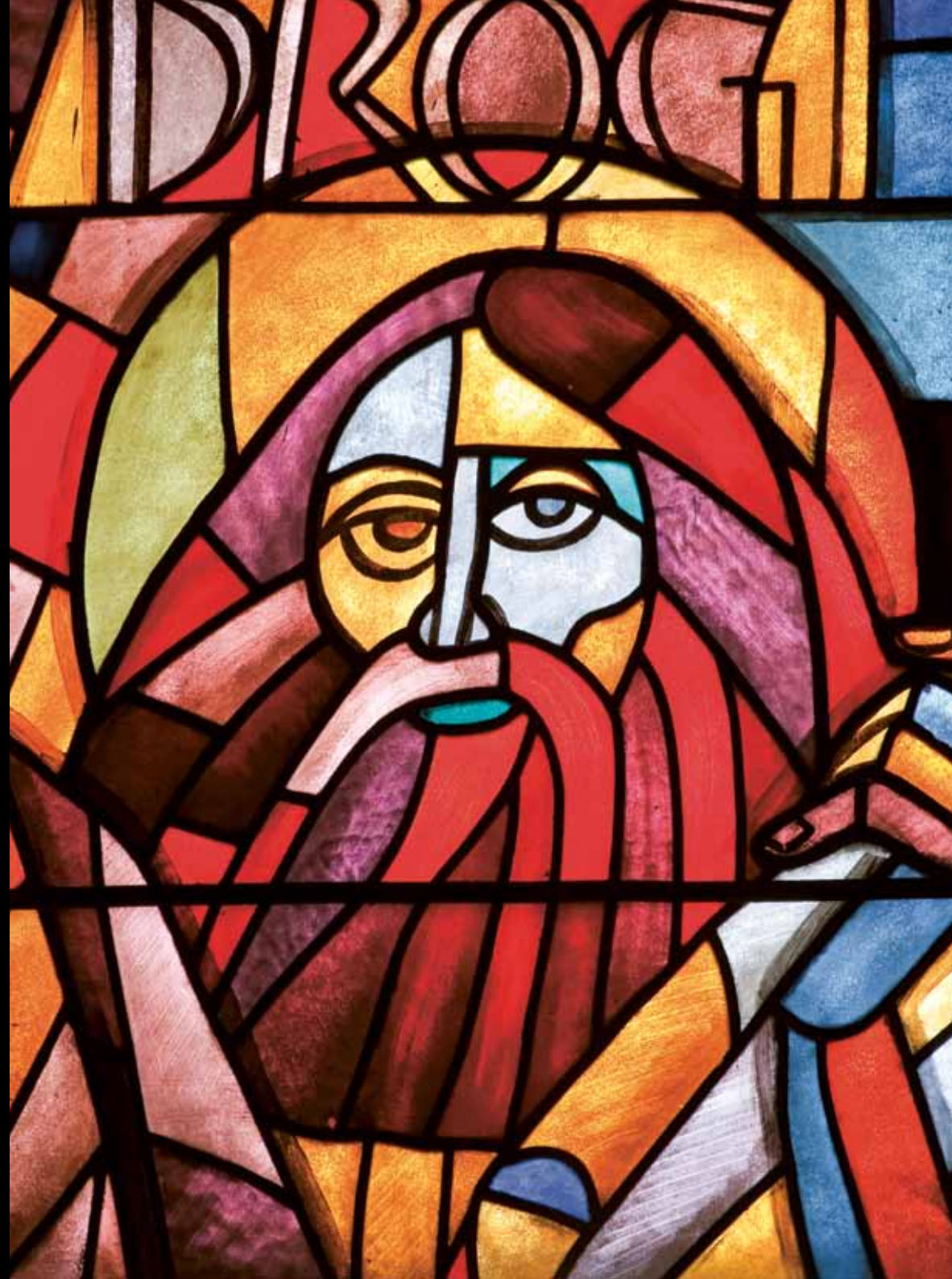
wcale nie oburza najbardziej nawet dowolna interpretacja rzeczywistości i zupełna abstrakcja w układach ornamentalnych. Otóż abstrakcja ornamentów też niczego od nas nie żąda, żyje rytmem swojego, na wszystko obojętnego życia. Natomiast pismo jest tym wyjątkowym ornamentem, który nie żyje sam dla siebie. Ornament ten tworzy człowiek nie tylko i nie przede wszystkim dla dekoracji. Człowiek i SŁOWO tworzą niepodzielną całość. Obok obrazów, postaci, spojrzenia i gestu – litera – najspokojniej nawet ujmowana, jest stale żywą, ekspresyjną plastyką. Niepostrzeżenie niewoli ona naszą myśl i uprowadza w świat piszącego, tym właśnie oryginalny, ze czytający sam w sobie współtworzy podpowiedziane obrazy.

Dokładny, barwny projekt witraża, ścisły co do kształtów i wymiarów światła okiennego wykonuje się w wielkości naturalnej. Treść i układ witraża do danego okna ustala sytuacja architektoniczna i charakter oraz funkcja danego obiektu, lub danej jego części. Wytrzymałość szkła i ołowiu, oraz technika cięcia szybek wpływają na proporcje i rysunek szczegółów i całości. Konstrukcja żelazna należy integralnie do kompozycji. Rysunek ołowiu i żelaza kalkuluje się z kartonu od razu na dwa papiery. Cieńszy papier pod spodem będzie mapą, z grubszego wycina się szablony do szkła. Podwójny, sprężysty nożyk, prowadzony według rysunku ołowiu odrzuca wiórek papieru odpowiadający grubości ołowianych kształtek pomiędzy szkiełkami. Szablony po wycięciu układa się na owej mapie – każdy na swoim, oznaczonym numerkiem, miejscu. Według barwnego kartonu dobiera się, a według szablonów wycina szkła z kolorowych tafli i każdy kawałeczek wraz ze



swoim własnym szablonem układa się znów na swoim oznaczonym miejscu. Skala kolorów szkła jest w zasadzie nieograniczona. Szyby kolorowe bywają różnej grubości – gładkie i o powierzchni nierównej, wylane w hucie ręcznie, lub mechanicznie walcowane, jednowarstwowe, powłokowe oraz wielowarstwowe. Te ostatnie pozwalają na opracowanie ich kwasami, na strawienie częściowe leżących na sobie płaszczyzn barwnych lub na wytrawianie rysunku. Rysunek ołowiu można uzupełnić dodatkową grafiką, pędzelkiem i farbą utartą z tlenku metalu na gumie arabskiej i occie z wodą. Każdy kawałek szkła natychmiast i nieodmiennie wraca na swoje oznaczone liczbą na mapie miejsce. Według tej mapy nalepia się je potem plasteliną lub woskiem na sztalugę – matową szybę dla dokonania korekty całości obrazu i dobranych szkła. W razie niezgodności jakiegoś kawałka szkła lub zespołu z ogólnym obrazem, wyszukuje się odpowiednie szablony z mapy i na nowo przycina nowe szkła do wymiany.

Karton barwny służący jako plan dobierania szkła jest właściwie pierwszym krokiem twórczej kompozycji barwnej. Farby na papierze nie są jednak w stanie wyrazić efektów i kolorów barwnych szkła. Po takiej korekcie całość „patynuje” się używając do tego gumowej farby z dodatkiem szkliva. Rysowanie w patynie zwykle tylko wyświecenie, to jest wycieranie z pewnych partii szkła warstwy patyny, wypracowuje dalsze efekty rysunkowe i walorowe. Zakomponowane już szybki układa się ostrożnie, partiami, w porządku obrazu na niewielkich, izolowanych gipsem płytach żelaznych i na nich wypala się w piecu. W temperaturze, która doprowadza szkło do stanu zmieszania utrwała się rysunek grafiki

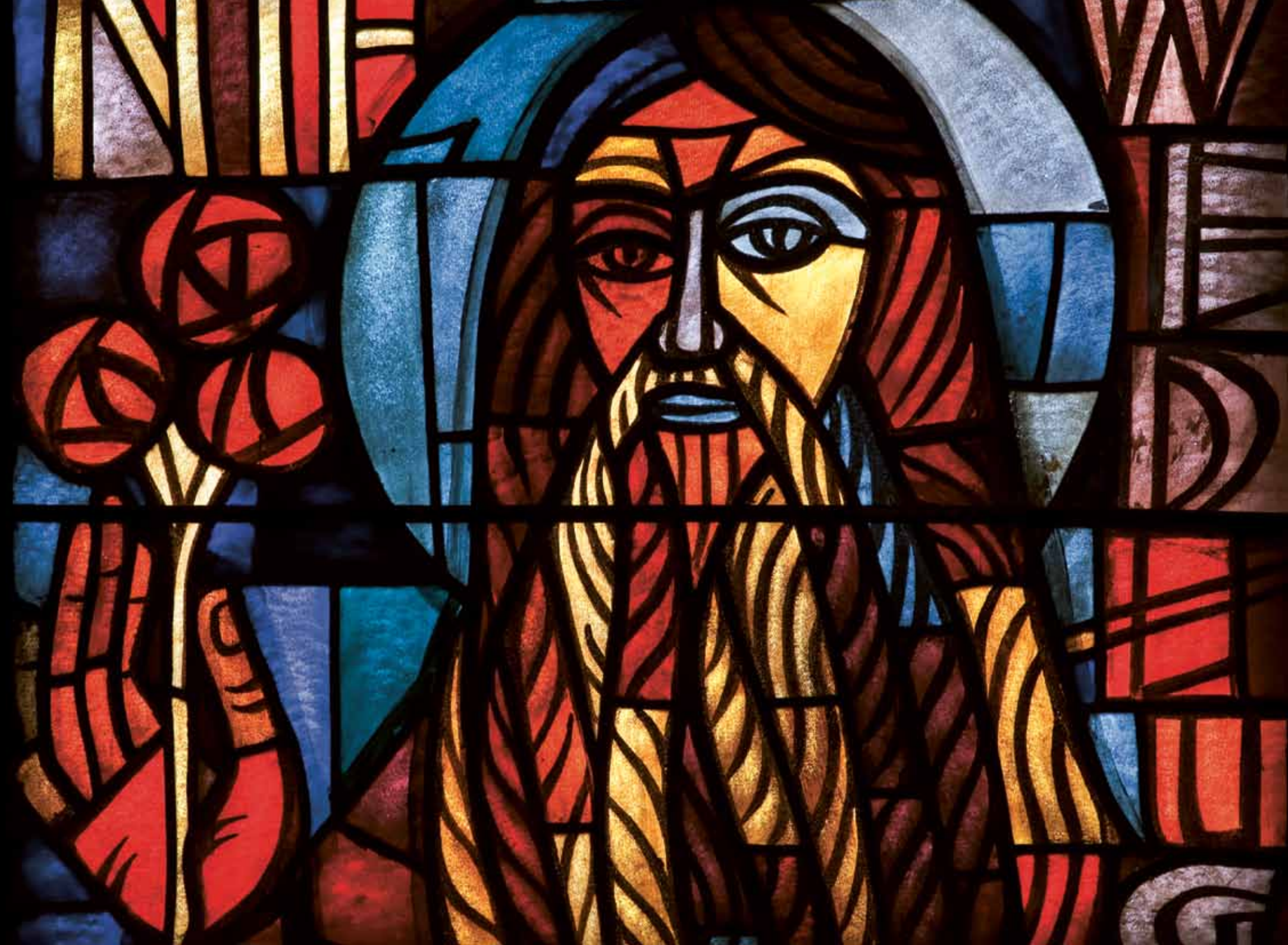


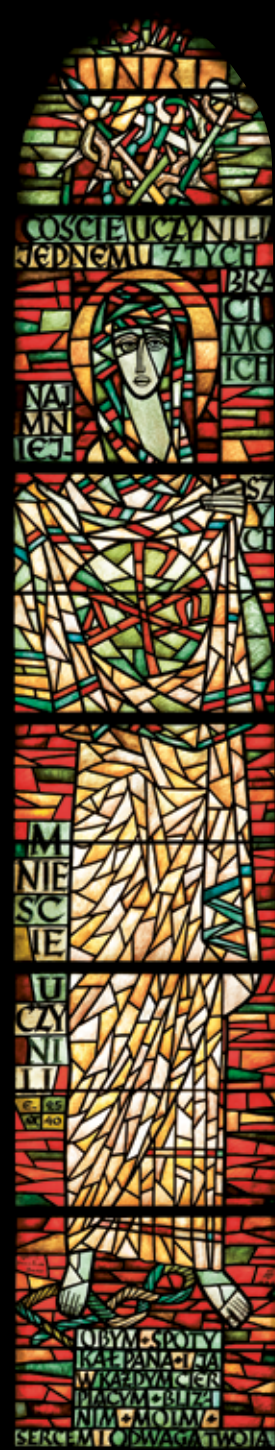
i patyny. Spoiwo spala się, a metal farby ze szklivem pod swoim ciężarem zatapia się w szkło. Wyjęte z pieca szkła stygną powoli w chłodni. Czasem pękają przy stygnięciu i wtedy trzeba je wymienić, powtarzając od nowa całą procedurę. Po wystudzeniu szkła szybki ustawia się znów, już po raz ostatni na mapie, ale tym razem bez szablony. Szkiełka opiera się dokładając jedno po drugim, według układu mapy. Łączy się je wprowadzając w ołowiane kształtki o różnej – od 6 do 14 mm grubości. Grubszymi wydzielić można z całości obrazu poszczególne plany, postaci, sceny. Cieńsze służą rysunkowi wewnątrz scen i postaci. Odcinki ołowianych kształtek łączy się lutując je cyną z obu stron witraża. Następnie przygina się wargi ołowiu ściśle do szybek, które bywają różnej grubości. Tak zmontowane kwatery uszczelnia się obustronnie kitem miniowym. Całość przed wyschnięciem kitu czyści się kredą, trocinami, szmatami. 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 zamurówuje się. I tam dopiero autor chciałby przeprowadzić ostateczną korektę.

Adam Stalony-Dobrzański









CIE

WO
T

KTO
WE

III
X

MNIG



MI
NIOWI
TWOJEMU
+ DAI
CHWAŁE



+ NIE
D NAM
IANIE
NIE NAM



+ MIAŁE
BYCH +
WSZYSTKA
WIARĘ. A



TAK
ŻEBY
GÓRY PRZE
NOSIŁE. A
MIŁOŚCI BYM
NIE MIAŁ NI
CEM NIE JEST









SPIS ILUSTTACJI

Str. 1 Bazylika Apostołów Piotra i Pawła w Zawierciu 1956-69, Prorok Jeremiasz.

Str. 2 Oblicze Archanioła Michała, projekt do polichromii, papier, tempera, ok 1950.

Str. 3 Gmerk artysty zbudowany z liter ASD w formie łodzi piotrowej założonej na równoramiennym greckim krzyżu.

Str. 4 Jan Stalony-Dobrzański, portret Adama Stalony-Dobrzańskiego, papier, ołówek, 1984.

Str. 5, 6 Ikona świątynna Bogurodzica Eleusa (Wyszgorodzka/ Włodzimierska) deska, tempera, Tarnopol, Ukraina, 1942.

Str. 7 Archanioł Michał, projekt do polichromii.

Str. 8-9, 10, 11, 12-13 Michałowo koło Białegostoku 1954-55, polichromia kopuły cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy, kompozycja Bogurodzica Znak i Poczet Archaniołów.

Str. 14, 15 Archanioł Uriel.

Str. 16, 17 Archanioł Gabriel.

Str. 18, 19 Archanioł Barachiel.

Str. 20, 21, 12-23 Święci rycerze chrystusowi św. Dymitr Soluński, św. Jerzy i św. Teodor Tyron, kompozycja na zachodniej ścianie pod kopułą cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy.

Str. 24, 25 Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie 1947, św. Barbara, patronka górników.

Str. 26-27 Kościół św. Joachima i św. Anny w Annopolu 1961, Dobry Pasterz.

Str. 28-29 Kościół św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Tenczynku 1975, św. Katarzyna Aleksandryjska.

Str. 30-31. 32-33, 34, 35 Kościół św. Jadwigi Śląskiej we Wrocławiu Leśnicy 1963-64, Aniołowie adorujący Przenajświętszy Sakrament.

Str. 36. 38 Kościół św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Tenczynku, św. Barbara.

Str. 37, 39 Święte Polskie: Jadwiga, Kinga, Salomea, Jolanta, Bronisława.

Str. 40, 42-43 Cerkiew św. Jana Klimaka na Woli w Warszawie 1956, kompozycja „Deesis”.

Str. 41 Dom Prawosławnego Metropolity Warszawy i całej Polski, Warszawa Praga 1975, Matka Boża Eleusa (Włodzimierska / Wyszgorodzka).

Str. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57 Gródek koło Białegostoku, Cerkiew Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy 1956, witraże „Żywot Przenajświętszej Bogurodzicy” ze scenami z Jej życia.

Str. 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69 Gródek koło Białegostoku, Cerkiew Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy, witraże „Sobór 70 Apostołów”.

Str. 70, 71 Kościół św. Michała Archanioła, Nowa Sól, 1976, Ukrzyżowanie.

Str. 72 Kościół św. Wojciecha i Niepokalanego Poczęcia NMP w Trzebowniku 1959, Ogrójec.

Str. 73 Biczowanie Chrystusa.

Str. 74 Via Dolorosa, Str. 76 Chrystus w ciemnicy koronowany koroną cierniową.

Str. 77 Ukrzyżowanie.

Str. 75 Kościół Matki Bożej Szkaplerznej w Stalowej Woli-Rozwadowie 1954-55, Chrystus w ciemnicy koronowany koroną cierniową.

Str. 78, 79 Kościół św. Joachima i św. Anny w Annopolu, 1961, Ukrzyżowanie i św. Anna Samotrzcę. Str. 80, 81, 82-83 Kościół Matki Bożej Szkaplerznej w Stalowej Woli-Rozwadowie, dwa okna transeptu świątyni: Matka Boża Szkaplerzna ze scenami z Jej życia i Cuda Zbawiciela.

Str. 84, 85 św. Florian i św. Mikołaj.

Str. 86, 87 św. Maria Magdalena.

Str. 88, 89 św. Anna Samotrzcę.

Str. 90 Anioł u grobu Zbawiciela ze sceny „Zmartwychwstanie”.

Str. 91 Trzy okna prezbiterium „Przemienienie Pańskie”, „Zmartwychwstanie”, „Wniebowstąpienie”.

Str. 92, 93, 94, 95 Klasztor O.O. Bernardynów w Radomiu 1954, Męczeństwo św. Katarzyny Aleksandryjskie.

Str. 96, 97 Gródek koło Białegostoku, Cerkiew Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy, Aniołowie Siły Niebieskie.

Str. 98, 100, 101, 104, 105 Katedra Ewangelicko-augsburska św. Trójcy w Warszawie 1965 Dwa okna prezbiterium z kompozycjami „Boże Narodzenie” i „Chrzest w Jordanie” i wybrane fragmenty kompozycji.

Str. 99 Ukrzyżowanie i pierwszy Anioł ze sceny „Chrzest w Jordanie”.

Str. 100 św. Jan Chrzcziciel u wód Jordanu. Str. 101 drugi Anioł ze sceny „Chrzest w Jordanie”.

Str. 102 kompozycja „Już siekiera przyłożona do korzenia drzewa” i Chrystus w wodach Jordanu.

Str. 103 Krzew Gorejący i trzeci Anioł ze sceny „Chrzest w Jordanie”.

Str. 104 Nawiedzenie. Str. 105 św. Joachim i św. Anna.

Str. 106 Noc w Betlejem.

Str. 106-107 Zwiastowanie.

Str. 107 Hufce Anielskie.

Str. 108 Kościół św. Marii Magdaleny we Wrzeszczowie koło Radomia 1957-58, św. Florian. Str. 109 św. Anna Prorokini.

Str. 110 Dom Prawosławnego Metropolity Warszawy i całej Polski, św. Dymitr Doński.

Str. 111 św. Aleksander Newski.

Str. 112 Archanioł Michał.

Str. 113 św. Jerzy.

Str. 114-115, 116, 117 Katedra św. Jakuba Apostoła i św. Agnieszki w Nysie 1958-60, Starotestamentowi Prorocy Izajasz, Jeremiasz, Jonasz i Ezechiel.

Str. 118 Jan Chrzcziciel.

Str. 119 Prorok Daniel.

Str. 120 św. Tomasz Apostoł.

Str. 121 Prorok Jeremiasz.

Str. 122, 123, 124-125 Mojżesz, Król Salomon, Prorok Aggeusz, Anna Prorokini, Prorok Malachiasz, Król Dawid, Prorok Zachariasz, św. Symeon.

Str. 126, 127, 129 Trójca Święta.

Str. 128 Widok ogólny trzech witraży chóru katedry w Nysie.

Str. 130-131, 132 Święte polskie Jadwiga Śląska, Bronisława, Salomea, Anna z Najświętszą Maryją Panną, Kinga i Jolanta.

Str. 133 św. Jan Ewangelista.

Str. 134, 135 Dom Prawosławnego Metropolity Warszawy i całej Polski. św. Katarzyna Aleksandryjska.

Str. 135 św. Zofia i Jej córki Wiara, Nadzieja, Miłość.

Str. 136, 138 św. Maria i św. Irena Cesarzowa Konstantynopola. św. Barbara.

Str. 137, 139 św. Eufrozyna Połocka.

Str. 139 św. Aleutyna i św. Chionia z Thessaloniki.

Str. 140, 141 Trzy Marie.

Str. 140 św. Pantelejmon.

Str. 142, 143 Bazylika Apostołów Piotra i Pawła w Zawierciu, Prorok Abbakuk.

Str. 144 Prorok Ozeasz.



Str. 145 Prorok Jonasz.

Str. 146 Prorok Amos.

Str. 147 Prorok Micheasz.

Str. 149 Prorok Daniel.

Str. 148 Poczet proroków Starego Testamentu.

Str. 150 Prorok Eliasz.

Str. 151, 152, 153 Prorok Eliasz, Św. Joachim, Św. Anna z Najświętszą Marią Panną, Jan Chrzciciel.

Str. 154, 155, 156, 157 Św. Weronika, Św. Katarzyna Aleksandryjska, Św. Maria Magdalena.

Str. 158 Św. Bronisława.

Str. 159 Święci i Święte polskie.

Str. 160 Św. Izaak i Św. Mateusz.

Str. 161 Św. Jolanta.

Str. 161 Adam Stalony-Dobrzański, fot, 1984.

Str. 163 Gródek koło Białegostoku, Cerkiew Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy, Witraż „Sobór 70 Apostołów”. Jajko paschalne – symbol zmartwychwstania.

Str. 164, 166 Adam Stalony-Dobrzański przy pracy w zakładzie witrażowym, Kraków, 1955.

Str. 168 Kościół Matki Bożej Szkaplerznej w Stalowej Woli-Rozwadowie, Anioł Stróż.

OPRACOWANIE GRAFICZNE

Zuzanna Czwartos

Jan Stalony-Dobrzański

FOTOGRAFIE

Archiwum rodzinne artysty

Piotr Kłosek, Artur Zych



WYDAWCA

© Fundacja Kultury i Sztuki ARS LONGA im. Mieczysława Święcickiego

ISBN 978-83-8229-753-9

www.st-db.com



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY

