

Joanna Tomalska-Więcek

ORCID 0000-0003-1142-7192
Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Polichromie cerkwi Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku. Próba rozpoznania

Słowa kluczowe: Podlasie, prawosławie, cerkwie na Podlasiu, cerkiew, Gródek, polichromie, Adam Stalony-Dobrzański

Gródek i Supraśl od ponad pięciuset lat łączą historyczne więzi. Na przełomie XV i XVI wieku obok drewnianego zamku Supraśl na niewielkim wzgórzu nad rzeką Supraślą, w jednym z najstarszych ośrodków¹ województwa trockiego wzniesiono cerkiew, do której przybyli prawosławni zakonnicy². Na początku XIX wieku w protokole powizytacyjnym drewnianej świątyni wizytator odnotował, iż zbudowano ją na planie sześciokąta w 1789 roku, a jej kolatorem był książe Dominik Radziwiłł³. Według innych źródeł, powstała ona kilka lat wcześniej przy wsparciu Szczęsnego Potockiego⁴. Przepuszczalnie w początkowym okresie istnienia cerkwi znalazła się w niej ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem, jeden z najmniej rozpoznanych maryjnych wizerunków na Podlasiu. Mroki niepewności na jej temat rozjaśniła nieco notatka z końca XIX wieku. W 1889 roku parafia w Gródku obchodziła rocznicę stulecia cerkwi, z tej okazji ikonę poddano „odnowieniu” i oględzinom w Moskwie. Oceniający ją specjaliści orzekli, że jest dziełem szesnastowiecznym,

¹ Gródek powstał przypuszczalnie w XII w. por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce, pow. białostocki*, t. XII, z. 3, red. M. Zgliński, K. Kolendo-Korczak, Warszawa 2016, s. 72 [dalej: KZSP].

² *Księga wizyty dekanatu podlaskiego przeze mnie księdza Bazylego Benedykta Guttorskiego dziekana podlaskiego, plebana golniewskiego w roku 1773 miesiąca Novembra dnia 17 iuxta vetus kalendarza sporządzona*, opr. J. Maroszek, W.F. Wilczewski, Białystok 1996, s. 57 i n.; A. Mironowicz, *Podlaskie ośrodki i organizacje prawosławne w XVI i XVII wieku*, Białystok 1991, s. 268; G. Sosna, A. Troc-Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony. Prawosławne sanktuaria na Białostoczczyźnie*, Białystok 2001, s. 211.

³ *Lietuvos valstybės istorijos archyvas [Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne]*, Wilno, Akta wizyty generalnej dekanatu nowodworskiego i białostockiego w 1804 r. odbytej, F. 634-I-60, k. 158.

⁴ KZSP, s. 74.

wzorowanym na ikonie z wileńskiego klasztoru Trójcy Świętej, którą miała przywieźć z Moskwy Helena, małżonka króla Aleksandra Jagiellończyka⁵.

Ikona, podobnie jak cerkiew w Gródku nie przetrwała do naszych czasów. Na miejscu kolejnej drewnianej świątyni z 1858 roku, spalonej w 1943 roku, już po II wojnie światowej została wzniesiona obecna murowana (budowa: 1946–1969, konsekracja 1970)⁶. Znalazły się tam niezwykle polichromie Adama Stalony-Dobrzańskiego, będące realizacją współczesnej koncepcji polichromii cerkiewnych. Współczesne ikony i polichromie, nierzadko z rezerwą przyjmowane przez wiernych, zaś z entuzjazmem przez historyków sztuki, znalazły się w polu zainteresowania badaczy, przede wszystkim za sprawą Krystyny Czerni⁷ i Anny Siemieniec, autorki wielu artykułów poświęconych twórczości Adama Stalony-Dobrzańskiego⁸.

Wedle błędnej, niestety rozpowszechnionej opinii, ikony ograniczane surowym kanonem, nie ulegały przemianom formalnym. Oznaczałoby to, że przez całe stulecia zakonnicy, a w czasach nowożytnych także świeccy artyści niestrudzenie kopiowali i czynią to nadal wzory z początków epoki chrześcijańskiej. Pogląd ten stoi jednak w sprzeczności z faktem pojawiania się nowych tematów. Do kanonu ikony w przeszłości odnosiły się np. akta moskiewskiego soboru *Stu Rozdziałów* (*Стоглавыи Собор*), zwołanego w 1551 roku i soboru z lat 1553–1554, w których ikony greckie (np. z Konstantynopola lub Góry Athos) są wymieniane jako kanoniczne wzory malarstwa ruskiego⁹. Tym niemniej wielu badaczy formalne przemiany ikony postrzega jako „upadek” i składa na karb latynizacji albo okcydentalizacji, rozumianej jako przyjmowanie wzorców kultury zachodniej. Latynizację

⁵ Посетитель, *Городок*, „Литовские епархиальные ведомости”, nr 53 [1889], s. 468–469; Епископ Иосиф [Соколов], *Гродненский православно-церковный календарь, или Православие в Брестско-Гродненской земле в конце XIX в.*, Воронеж 1899, s. 220.

⁶ KZSP, s. 74.

⁷ K. Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków 2015; eadem, *Nowosielski – sztuka sakralna. Podlasie, Warmia i Mazury, Lublin, Białystok* 2019.

⁸ Anna Siemieniec opracowuje pełną dokumentację oraz analizę witraży Adama Stalony-Dobrzańskiego, jest ona autorką monografii: *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego wobec tradycji sztuki chrześcijańskiego Zachodu i Wschodu*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem promotora ks. bp. prof. Michała Janochy i promotora pomocniczego ks. dr. Henryka Paprockiego na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, obroniona w czerwcu 2021 roku. Jednocześnie dokumentacją oraz popularyzacją twórczości Stalony-Dobrzańskiego zajmuje się wnuk artysty, Jan Pawlicki (w literaturze występujący jako Jan Stalony-Dobrzański), autor strony internetowej: <<http://stalony-dobrzanski.info>> (dostęp: 12 grudnia 2021); A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego w cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku* [w druku]; Autorce serdecznie dziękuję za udostępnienie mi artykułu.

⁹ A. Sulikowska-Gąska, *Translatio imperii. Greckie i bałkańskie tradycje na Rusi Moskiewskiej w XVI wieku*, [w:] *Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne*, t. IV, red. M. Kuczyńska, J. Stradomski, W. Stępiak-Minczewska, Kraków 2009, s. 121–137.

prawosławia zarzucano nawet takim słynnym jego obrońcom, odnowicielom życia religijnego i kulturalnego w metropolii kijowskiej jak książę Konstantyn Ostrogski, założyciel Akademii w Ostrogu, której rektorem był Cyryl Lukaris, późniejszy patriarcha Konstantynopola. „Latynizatorem” miał też być Piotr Mohyła, absolwent paryskiej uczelni, a następnie twórca kolegium kijowskiego¹⁰. W Rzeczypospolitej Jagiellonów i Wazów Kościół Ruski utrzymywał ożywione stosunki z patriarchatem ekumenicznym, lecz uległy one zerwaniu w epoce saskiej. W czasie zaborów kierunek wpływów uległ zmianie, a polskie prawosławie uległo całkowitej *moskalizacji*¹¹. Okcydentalizacja sztuki cerkiewnej, rozumiana jako przyjmowanie zachodnich rozwiązań (sposobów malowania, technik i tematów), była obiektywnym faktem, wynikającym głównie z gustów kłtorów cerkwi i ich upodobań estetycznych¹².

W poniższych rozważaniach podejmę próbę analizy polichromii cerkwi pw. Narodzenia NMP w Gródku na naszkicowanym tle późnego malarstwa ikonowego na Podlasiu. Polichromie Adama Stalony-Dobrzańskiego w Gródku stały się bazą do powstania podobnych rozwiązań artystycznych na Podlasiu. Późne ikony I Rzeczypospolitej były malowane zwykle odmiennie niż nakazywała tradycja: techniką olejną, a nie temperową, nie na desce, lecz na płótnie i często światłocieniowo, nie zaś linearnie. Tym niemniej powstawały one dla świątyni obrządku wschodniego, najczęściej dla cerkwi unickich, bowiem prawosławnych było wówczas znacznie mniej (w Bielsku, Zabłudowie i Drohiczynie). Trzeba jednak pamiętać, że do naszych czasów przetrwała niewielka liczba obiektów, a zatem próba jest zbyt mała, aby na jej podstawie wyciągać wnioski natury ogólnej. Co więcej, nowożytnie ikony na Podlasiu najczęściej nie były dziełem warsztatów klasztornych, a przynajmniej takie nie dominowały w krajobrazie kulturowym. Zapewne malowano je w prowincjonalnych warsztatach, o których przy obecnym stanie badań niewiele wiadomo. Istnieją archiwalne dowody aktywności tylko trzech takich ośrodków: w XVI w. klasztornej pracowni na Kołozy w Grodnie, w XVII w Lipsku nad Biebrzą, w XVIII stuleciu zaś w prawosławnym klasztorze w Drohiczynie. Znane są nazwiska kilku twórców, np. Hrynia Iwanowicza z Zabłudowa, czynnego w XVI w., niejakiego Szymona w Lipska, tworzącego w pierwszej tercji XVII wieku i Józefa Turskiego z Drohiczyna z końca XVIII wieku, ale – z wyjątkiem Szymona – nie znamy ich

¹⁰ J. Gułowski, „Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej: problem kanonu”, Michał Janocha, Warszawa 2001, [recenzja], „Saeculum Christianum: pismo historyczno-społeczne”, nr 9/2, 2002, s. 306, przyp. 1.

¹¹ Ibidem.

¹² A. Groniek, *Okcydentalizacja sztuki cerkiewnej na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej w XVI i XVII w.*, [w:] *Między Wschodem a Zachodem: prawosławie i unia*, Warszawa 2017, s. 330–370; w tym kontekście zob. także M.P. Kruk, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymskokatolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2011, s. 178.

dział. Nie wiemy też, jak długo działały wymienione warsztaty, ani nawet, jak wiele świątyń zaopatrywały. Fakt, że drohiczyńska pracownia monasterska realizowała także zamówienia dla kościoła Misjonarzy w Siemiatyczach, potwierdza bardzo interesującą w kontekście podlaskiej wielokulturowości tezę o ponadkonfesyjnej współpracy różnych tradycji sakralnych na Podlasiu.

Istniejący na Podlasiu model kulturowy został zmieniony metodami administracyjnymi w 1839 r., wraz ze zniesieniem unii brzeskiej. Wtedy z unickich świątyń arbitralnie usuwano ikony uznane przez władze za niedostatecznie kanoniczne. Wiele z tych dzieł zostało przeniesionych do cerkwi cmentarnych, ich miejsce zaś zajęły ikony malowane w specjalnie otwartych pracowniach w Petersburgu i Wilnie¹³. Zapewne w tym samym czasie usunięto też obiekty bezcenne, takie jak zachowana szesnastowieczna ikona *Znamienije* w cerkwi w Topilcu. Tym niemniej do naszych czasów przetrwały nieliczne ikony, do czego w dużej mierze przyczyniły się kradzieże i pożary. Wnętrze cerkwi wypełniały także inne malowane elementy wyposażenia. Protokoły powizytacyjne świadczą, że ściany wielu unickich cerkwi pokrywały polichromie. Znajdowały się one m.in. w zniszczonej w pożarze cerkwi w Czyżach i nieistniejącej już dziś drewnianej cerkwi św. Mikołaja w Białymstoku. Wobec braku materiałów trudno orzec, czy był to wyraz tradycji, a ściany świątynne wypełniał barwny program ikonograficzny, zamykający treść symbolicznego przekazu przedstawień w ikonostacie, czy li tylko próba ozdobienia ściennej płaszczyzny.

Również współcześni artyści tworzą polichromie na ścianach cerkwi i warto się przyjrzeć temu fenomenowi w perspektywie historycznej i artystycznej. W drugiej połowie XX wieku do najwybitniejszych twórców należeli Adam Stalony-Dobrzański i Jerzy Nowosielski. Pierwszy z nich w latach 1952–1955 wraz z zespołem malarzy, do którego należeli Jerzy Nowosielski, Krystyna Zwolińska, Marian Warzecha, Teresa Rudowicz, Adam Siemianowicz oraz Jan Śliwiński, wykonał polichromie w cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Gródku i zaprojektował do niej witraże (1953–1955)¹⁴.

Biografię artysty przypomniała ostatnio Anna Siemieniec. Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985) – malarz, grafik, liternik, konserwator dzieł sztuki był profe-

¹³ Szerzej na ten temat J. Tomalska, *Nowy początek, Wyposażenie cerkwi w obwodzie białostockim i na ziemiach sąsiadujących około 1839 r.*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. IV, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 327–343.

¹⁴ A. Siemieniec, *Projekty i realizacje witrażowe Adama Stalony-Dobrzańskiego dla warszawskich parafii prawosławnych*, „Sacrum et Decorum” 9, 2016, por. <<https://sacrumetdecorum.pl/projekty-i-realizacje-witrażowe-adama-stalony-dobrzańskiego-dla-warszawskich-parafii-prawosławnych/>> [dostęp: 12 grudnia 2021].

sorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie prowadził Katedrę Liternictwa, przede wszystkim zaś – znakomitym witrażystą¹⁵. Badaczka przedstawiła w oparciu o wspomnienia krakowskiego malarza, okoliczności powstania polichromii i witraży w cerkwi w prowincjonalnym Gródku. Stalony po raz pierwszy przybył do Gródka, a następnie stał się „podlaskim” witrażystą, dzięki pewnemu zaprzyjaźnionemu krakowskiemu parafianinowi, który w czasie intronizacji metropolity Makarego (Oksijuka) w Warszawie latem 1951 roku podjął rozmowę z księdzem Włodzimierzem Doroszkiewiczem, ówczesnym proboszczem cerkwi w Gródku, późniejszym metropolitą Bazylim. Przedstawił sylwetkę Adama Stalony-Dobrzańskiego i właściwie zareklamował proboszczowi krakowskiego malarza. W rezultacie tych wydarzeń artysta zupełnie dotąd nie związany z regionem, stał się twórcą wielu podlaskich dzieł, a wśród nich polichromii cerkwi w Gródku. Stalony-Dobrzański zaproponował również witraże do cerkwi. Anna Siemieniec zwróciła uwagę, iż dla artysty był to pierwszy projekt okien świątyni prawosławnej, a zarazem w ogóle pierwsza tego typu realizacja w kręgu sztuki prawosławnej, nawiązująca bezpośrednio do bizantyńsko-ruskiej tradycji ikonograficznej¹⁶.

Freski i polichromie w świątyniach chrześcijańskich pojawiły się już w linearnym malarstwie katakumbowym w Rzymie, Syrakuzach i Neapolu¹⁷. Tę tradycję rozwijały mozaiki znane w IV w. oraz freski, szeroko rozpowszechnione w sztuce chrześcijańskiej. Polichromie, zdaniem Adama Stalony-Dobrzańskiego, są podstawowym źródłem koloru i wystroju wnętrza świątyni¹⁸, przyjrzyjmy się zatem same-mu dziełu. Ściany gródeckiej cerkwi wypełniają zrytmizowane szeregi ascetycznie wydłużonych, linearnie malowanych postaci, przywołujących mozaikowe procesje z kościoła San Vitale w Rawennie, czasem zaś średniowieczne polichromie. Hieratyczne sylwetki świętych są malowane z zachowaniem surowego linearyzmu form i barw. Izokefalicznie ukazane postacie smukłych, siwowłosych i siwobrodych świętych są odziane w białe apostołskie szaty ze skromnymi niebieskimi akcentami. Symbolika kolorów wydaje się oczywista: biel to niewinność, czystość i odnowa duchowa. Biel to również barwa szat apostołów, czasem także aniołów. W Gródku święci, ukazani w zrytmizowanej procesji, niosą dary do symbolicznie przedstawionego złocistougrowego Tronu.

¹⁵ A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego...* [w druku].

¹⁶ Ibidem. Autorka uściśla, iż do połowy XX w. nie istniały rozwiązania, wyraźnie łączące zachodnie i wschodnie doświadczenie sztuki sakralnej i nawiązujące do tradycji ortodoksyjnej, szczególnie zaś do wielowiekowego dziedzictwa sztuki ikonowej.

¹⁷ J. Sprutta, *Najstarsze przedstawienia Matki Bożej, „Salvatoris Mater”*, nr 2 (42), 2009, s. 151–157.

¹⁸ A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego...* [w druku].

Jedna z prostokątnych płaszczyzn, ograniczona prostą białą linią, jest ilustracją starotestamentowej sceny: prorok Mojżesz ujrzał na Górze Synaj krzew, który gorzał, lecz nie uległ spaleni. Scena symbolizowała dziewicze macierzyństwo Matki Bożej, która będąc Matką pozostała Dziewicą: przed narodzeniem Chrystusa, podczas i po Jego narodzinach. Adam Stalony-Dobrzański ukazał ów Gorejący Krzew w prawej części kompozycji, usytuowany na symbolicznie przedstawionej skale, złożonej z krystalicznych brązowych elementów, zwieńczonych rozkrzewioną rośliną. Centralną część korony krzewu zajmuje tondo z półpostacią Matki Bożej i przedstawionym na tle medalionu Dzieciątkiem Jezus na piersiach. Matka o ułożonych w geście oranty dłoniach, nosi maforium w odcieniu ciemnej, rozbielonej purpury, Jezus zaś biały chiton i himation w kolorze maforium Matki, prawą dłoń unosi w geście błogosławieństwa. Z lewej strony spoza liści krzewu wychyla się półpostać zwróconego w lewo anioła, trzymającego w obu dłoniach tablice Przykazań Bożych. W lewej części sceny artysta umieścił sylwetkę Mojżesza, zawiązującego sandały i odwracającego się z bojaźnią od płonącego krzewu. Zwracającym uwagę detalem tej sceny jest paleta barw, ograniczona do ultramarynowego błękitu w partii tła, sjeny palonej w partii krzewu, konturów postaci i akcentów na szatach anioła oraz łamanego szarością brązu skały i bardzo ciemnych, rozświetlonych kilkoma bliskami oblicz wszystkich postaci.

W równie ciemne karnacje zostali wyposażeni aniołowie ukazani w półpostaciach na tle ugrowo-brązowych tond, z błękitnymi skrzydłami, długimi brązowymi włosami i szlachetnymi, regularnymi rysami twarzy. Inne przedstawienie powtarza ikonografię ikony *Matki Bożej Krzew Gorejący*, obdarzonej skomplikowaną symboliką, zawartą m.in. w nałożonych na siebie czteroramiennych gwiazdach. Centrum kompozycji wypełnia ujęta wprost półpostać Matki z Dzieciątkiem na lewym ręku, z głową lekko pochyloną na prawe ramię i spojrzeniem skierowanym na widza. Prawą dłoń unosi w geście powtarzającym układ palców błogosławiącej dłoni *Chrystusa Pantokratora*, o Jej ramię zaś wspiera się drabina, symbolizująca wznoszenie się ludzi ku Niebu, jak we śnie proroka Jakuba. Ceglascynobrowa czteroramienna gwiazda symbolizuje płomień, ogarniające gorejący krzew, a naroża gwiazdy błękitnej zawierają symboliczne, zoomorficzne przedstawienia czterech ewangelistów pod postacią Anioła, Wołu, Orła i Lwa, głoszący Słowo w czterech stronach świata, zgodnie z Objawieniem św. Jana. Wokół przedstawienia gromadzą się archaniołowie. Również w tej scenie kolorystyka jest stonowana, ograniczona do odcieni błękitu, ugru, łamanych brązów i bieli. Wizję Krzewu Gorejącego, opisuje Księga Wyjścia:

Gdy Mojżesz pasał owce swego teścia, Jetry, kapłana Madianitów, zaprowadził owce w głąb pustyni i przyszedł do góry Bożej Horeb. Wtedy ukazał mu się Anioł Pański w płomieniu ognia, ze środka krzewu. [Mojżesz] widział, jak krzew płonął ogniem, a nie spłonął od niego. Wtedy Mojżesz powiedział do siebie: «Podejdę, żeby się przyjrzeć temu niezwykłemu zjawisku. Dlaczego krzew się nie spala?» Gdy zaś Pan ujrzał, że [Mojżesz] podchodził, żeby się przyjrzeć, zawołał «Bóg do» niego ze środka krzewu: «Mojżeszu, Mojżeszu!» On zaś odpowiedział: «Oto jestem». Rzekł mu [Bóg]: «Nie zbliżaj się tu! Zdejm sandały z nóg, gdyż miejsce, na którym stoisz, jest ziemią świętą». Powiedział jeszcze Pan: «Jestem Bogiem ojca twego, Bogiem Abrahama, Bogiem Izaaka i Bogiem Jakuba». Mojżesz zasłonił twarz, bał się bowiem zwrócić oczy na Boga (Wj 3, 1–6)¹⁹.

Scenę, namalowaną przez Adama Stalony-Dobrzańskiego wedle biblijnego opisu, uzupełniają w prawym dolnym rogu sylwetki trzech białych owiec ukazanych nieco od góry. Takie wyobrażenia teologowie bizantyńscy w XI wieku łączyli z ideą dziewiczego macierzyństwa Maryi. Kilkakrotne pojawienie się tego tematu na ścianach cerkwi w Gródku wynika z maryjnego wezwania świątyni.

Nie mniej istotną rolę w gródeckich polichromiach odgrywają wyraziste napisy cyrylicą, nie ograniczające się, jak można by oczekiwać, do hierogramów świętych. Napisy są bowiem zarówno rodzajem precyzyjnego określenia postaci i scen oraz wyrazistym znakiem plastycznym. Tę tezę potwierdzają barwne szeregi liter tworzące ozdobne fryzy, jak zwielokrotniony symbol maryjny „MP” ujęty w plecionkę o kwadratowych formach, inspirowaną być może jej wersją celtycką. Nie ma pewności, czy jest ona symbolem odradzania się życia, bowiem ta kwestia wymaga pogłębionych badań. Tak więc sceny figuralne, witraże i napisy tworzą w cerkwi w Gródku spójną całość, odnoszącą się do postaci Matki Bożej i Jej żywota. Żaden z elementów polichromii nie dominuje nad pozostałymi, równowaga między architekturą i wystrojem wnętrza wprowadza do świątyni nastrój ponadczasowej medytacji, pogłębiany rytmicznym układem ascetycznych sylwetek świętych, kierujących spojrzenie na widza, oraz napisami.

Jest niezwykle interesujące, dlaczego Adam Stalony-Dobrzański w cerkwi w Gródku zastosował tak powściągliwe plastycznie środki wyrazu: surowy linearyzm, hieratyczność przedstawień i stonowaną, ograniczoną do kilku kolorów paletę barw. Wszak ściany świątyń (cerkwi i kościołów) w średniowieczu i epoce nowożytnej, zarówno na Bałkanach, jak i na Rusi, wypełniały freski o znacznie bogatszej gamie kolorystycznej. Wydaje się, iż autor, wybierając tak ascetyczne środki wyrazu, z jednej strony odniósł się do pojmowania świata przez pierwszych chrześcijan, by lepiej zrozumieć współczesność, która z historii przecież wynika.

¹⁹ Biblia Tysiąclecia por. <<https://biblia.deon.pl/2010/rozdzial.php?id=53>>.

Z drugiej strony można przypuszczać, iż uznał przywrócenie autentyzmu języka sztuki za fundament powrotu do podstawowych wartości. Być może polichromia gródeckiej cerkwi była elementem rozważań o obecności sztuki we współczesnych realizacjach sakralnych i jej formach. Oczywiście każda sztuka jest odbiciem swojego czasu i nie może być prostym powtórzeniem form historycznych (gdyby wystarczyło proste kopiowanie, artyści byliby zbędni). Sztuka jest i być powinna sposobem poznawania siebie, otaczającego nas świata, a nawet Kosmosu. Adam Stalony-Dobrzański zdaje się mówić, że bez powrotu do podstawowych wartości i ustalenia hierarchii pojęć, stracimy nie tylko wrażliwość, lecz także umiejętność widzenia i słyszenia rzeczy najważniejszych. Stracimy związek z naszą historią, tożsamością i kulturą, a zamiast pełni wybierzemy pustkę i połyskliwy świat pozorów.

Polichromia cerkwi w Gródku jest zrealizowana odmiennie niż w później dekorowanej przez artystę cerkwi św. Mikołaja w Michałowie. Wypełnia ona szczerze powierzchnię ścian, odrealnione postacie pochylają nad wiernymi, przemawiając językiem gestów i kolorów, a z wysokości kopuły czuwa nad wszystkim symbol Ducha Świętego. Malowidła uzupełniają bogate pasy ornamentów. Mimo tych różnic w obu świątyniach polichromie przenoszą nas w platoński świat idealny, w czym nie przeszkadza wyrazisty kontur ani ozdobna grafika napisów. Polichromie są powrotem do świata wartości niematerialnych. Są też swego rodzaju powrotem do estetyki i ikonograficznego programu świątyń wczesnochrześcijańskich, których ściany szczerze wypełniały doskonale do dziś zachowane barwne mozaiki, poza tym powrotem do sztuki idealnej i idei sztuki. Świata, w którym sztuka nie budzi podziwu ze względu na zręczność artysty-imitatora, który z fotograficznym realizmem odtwarza świat widzialny, ale uczy spojrzenia na inną rzeczywistość, dostępną jedynie wybranym.

Anna Siemieniec, która analizuje witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego i opracowuje pełną dokumentację tej twórczości, w rozprawie doktorskiej celnie podsumowała prace artysty, konstatując, że wewnętrzna geometria i abstrakcja ikony, umowność i lapidarność przedstawień, ujęcia hieratyczne, statyczne i płaskie o wyraźnym rysunku, minimalizacja perspektywy i światłocienia, a także określona symbolika koloru to wartości, które można niejako naturalnie zrealizować w strukturze witrażu. Odpowiadają one cechom sztuki bizantyńskiej, były realizowane w epoce romańskiej, współcześnie zaś wpisują się w określone nurty malarstwa nowoczesnego, do których w witrażownictwie nawiązywał Stalony-Dobrzański²⁰. Te same cechy są dostrzegalne w jego polichromiach.

²⁰ A. Siemieniec, *Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego...* [w druku].

SUMMARY

Joanna Tomalska-Więcek

Polychromes of the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Gródek. Recognition Attempt

Keywords: Podlasie, Orthodoxy, Orthodox Churches in Podlasie, Orthodox Church, Gródek, polychromes, Adam Stalony-Dobrzański

Byzantine temples were richly equipped with polychromes, mosaics and frescoes, constituting a very carefully thought-out ideological complement to the church. In each artistic era, they were an expression of their times. In the modern era, sometimes there were polychromes referring to Byzantine works or – in Uniate churches – corresponding to the spirit of the era, as in the church in Czyże in Podlasie. In the mid-twentieth century, Adam Stalony-Dobrzański, an artist associated with Krakow, undertook the creation of new polychromes in new Orthodox churches in Podlasie, corresponding to the challenges of contemporary art. The content of the article is, above all, an attempt to introduce this masterpiece in the first place.