

CO OGLĄDAMY, PATRZĄC NA WITRAŻE W PAWILONIE PRZY PLACU WSZYSTKICH ŚWIĘTYCH W KRAKOWIE?

Plac Wszystkich Świętych, jak i kilka innych tego rodzaju miejsc w Krakowie (plac Szczepański, plac Marii Magdaleny), powstał wskutek wyburzenia gotyckiego kościoła. Pozostała nieregularna przestrzeń, obudowana przypadkowo zestawionymi domami. Niedawno oddany do użytku Pawilon Wystawowo-Informacyjny „Wyspiański 2000”, zaprojektowany przez Krzysztofa Ingardena i Jacka Ewý, znakomicie porządkuje południową pierzeję placu. Jego dyskretna elewacja, pokryta ceramicznymi płytami, nie konkuruje agresywnie z zabytkową zabudową, a jedynie ciepłym, barwnym akcentem ramuje nijaki dotąd fragment Drogi Królewskiej.

W fasadzie budynku wzrok przyciągają trzy prostokątne okna, obramione płytami z białego wapienia i wypełnione witrażami. To zrealizowane w szkłe przez Piotra Ostrowskiego projekty Stanisława Wyspiańskiego do katedry na Wawelu. Już pierwsze spojrzenie na owe okna po zadarciu głowy w górę w wąskim korytarzu pawilonu robi szokujące wrażenie. W dolnych partiach wszystkich witraży dominuje agresywna niebieska barwa, pokrywająca trumnę św. Stanisława, budująca płaszcz i strzępy odzieży Kazimierza Wielkiego oraz łydkę Henryka Pobożnego i jej trudne do nazwania, bo nieokreślone przez Wyspiańskiego, otoczenie. W częściach wyższych pojawia się gwałtowna czerwień (płaszcz Henryka Pobożnego) oraz gdzieś tam ostre, żółte bliki. Wystarczy wizyta w leżącym niedaleko Gmachu Głównym Muzeum Narodowego, by się przekonać, że twory z Pawilonu z kartonami Wyspiańskiego mają niewiele wspólnego.

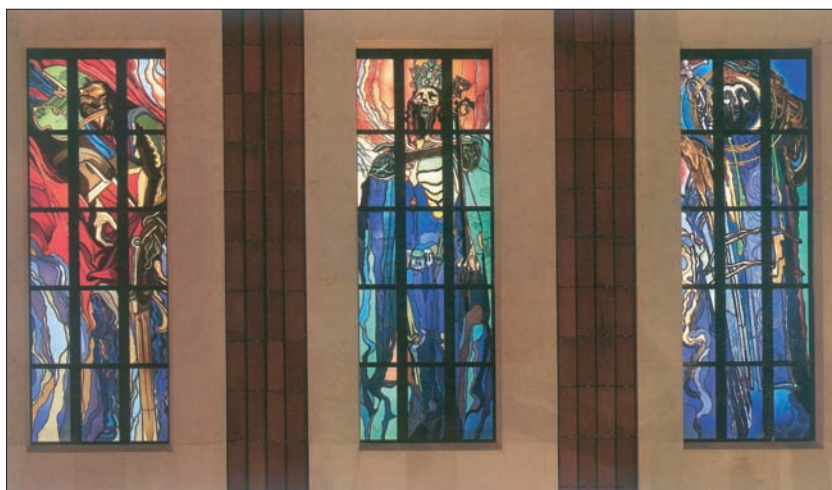
JAK POWSTAJE WITRAŻ?

Każdy witraż ma w pewnym sensie dwóch twórców. Pierwszym jest artysta malarz komponujący obraz – przedstawienie figuralne, ornament, abstrakcyjny układ form. Wyspiański rozpoczął od pomiarów okien, następnie rysował w odpowiedniej skali zarys otworu z wewnętrznymi podziałami i w tak przygotowaną siatkę wpisywał swój artystyczny pomysł. Następnie wykonywał barwny karton w skali 1:1 i przedstawiał go do akceptacji zamawiającemu. Wreszcie przygotowywał

karton wykonawczy, gdzie malarska wizja z poprzedniego dzieła przekładana była na przyszły układ tafli z kolorowego szkła, spajanych ołowianymi dutkami. Poszczególne pola znaczone były symbolami określającymi barwę szklanych tafli.

Od tego momentu wykonanie witrażu przechodziło w ręce profesjonalnej firmy rzemieślniczej, będącej drugim jego twórcą. Zamawiała ona szkło według podanych przez artystę oznaczeń,

pracownicy przycinali tafle według kształtów narysowanych na kartonie wykonawczym, poszczególne fragmenty spajano ołowiem i łączono w kwatery, które w końcu osadzano w oknie budowli. Oczywiście malarz mógł nadzorować proces wykonawczy dzieła, a przede wszystkim akceptować jakość i barwę szkła. Tak właśnie czynił Wyspiański. – *Gdy miano przystąpić do wykonania witraża z Bogiem Ojcem,*



Witraże wawelskie, współczesna realizacja w Pawilonie Wystawowo-Informacyjnym „Wyspiański 2000” przy pl. Wszystkich Świętych w Krakowie (autor: Piotr Ostrowski)

przeznaczonego do zachodniego okna kościoła Franciszkanów – relacjonował wspomnienia Juliana Pagaczewskiego Adam Bochnak – rozłożono w jednej z sal Muzeum Narodowego w Sukiennicach karton, a z witrażarni przysłano kasetę z ponumerowanymi próbkami barwnych szkieł. Przybyły do Muzeum Wyspiański dobierał szkła, spoglądając na nie pod światło i porównując ich odcienie z barwami na kartonie. Okazało się jednak, że identycznych odcieni jak na kartonie nie było wśród próbek. Wyspiański wybrał więc jeden z odcieni za podstawowy i w nawiązaniu do niego dobierał inne tak, by z sobą harmonizowały.

Kartonów wykonawczych do witraży zrealizowanych w pawilonie nie ma. Według wspomnień słynnego bakteriologa Juliana Nowaka myśl o stworzeniu witraży do katedry na Wawelu miała narodzić się w umyśle artysty w roku 1899, wkrótce po zamówieniu kolorowych szyb do sześciu okien nawy głównej za granicą. – *Niedługo po moim zaznajomieniu się z Wyspiańskim – pisał profesor – wychyliła się w Krakowie na porządek dzienny kwestia witraży do okien głównej nawy katedry wawelskiej. Po mieście poczęły krążyć głuche wieści, że mają być zamówione w Niemczech „tuzinkowe” fabryczne witraże. Wieści te zrobiły wrażenie i wywołały w kołach krakowskich, czujących artystycznie i zdolnych do artystycznego oddźwięku,*

formalny poploch. [...] Wyspiański na te wieści zareagował przede wszystkim czynem. Orzekł: „Nie wystarczy protestować, należy namalować kartony do witraży i powiedzieć: Oto są – nie ma potrzeby szukać ich gdzie indziej”. Przygotowane w roku następnym kartony pokazane zostały publicznie, ale mimo interwencji różnych przyjaciół i miłośników talentu artysty Wyspiańskiemu nigdy nie zaproponowano wykonania witraży w szkle. Dlatego pod koniec życia, jak pisał Włodzimierz Żuławski, wielki artysta, będąc obłożnie chorym, polecił w całości spalić teczkę z wawelskimi projektami, aby sprawy przykryj nie przypominała. A w tece tej, z której uratować się udało jedynie garść rysunków, według wiarygodnych zapewnień śp. Joanny Stankiewiczowej, ciotki i wychowawczynie Wyspiańskiego, istniały [...] projekty do sześciu okien nawy głównej, najczęściej dopowiedziane, niektóre zredagowane parokrotnie, oraz projekty dla innych okien świątyni. Pochłonął ogień i bezcenne uwagi artysty, szczodre zapiski dotyczące kolorów szkła, wymiarów i wielu innych. Nie znamy więc kartonów wykonawczych do zrealizowanych w pawilonie witraży, sugestii Wyspiańskiego co do rodzaju i koloru szkła i innych spraw technicznych. Dysponujemy jedynie pastelami, które od barwnych okien są bardzo dalekie. W witrażu działa światło przechodzące przez szklane tafle. Każdy z oprawnych w ołów fragmentów ma jeden kolor – kolor szkła, z którego powstał. Witraż jest sztuką jednolitych kolorystycznie tafli, połączonych linearnym duktem ołowianych duków. Pastelowe kartony Wyspiańskiego operują konturem, ale często niekonsekwentnym, gubiącym się i przebiegającym bez twardej konsekwencji ołowianych spoin, a płaszczyzny pomiędzy konturem nie są jednolite. Gdy niedawno oglądałem w Muzeum projekty wawelskie z rusztowania, stojąc z nimi twarzą w twarz, mogłem się naocznie przekonać, z jakich kombinacji barw i walorów składają się poszczególne fragmenty kartonów. Na przykład trumna, w którą zakuty jest św. Stanisław, ma w górnej partii jasne smugi, jakby światła odbijającego się w profilach srebrnego wieka. Próbując przełożyć owe blaski na język szklanych tafli witrażysta osiągnął efekt jakiejś cieczy czy magmy zlewającej się po trumnie, całkowicie odmiennej od intencji Wyspiańskiego. Poniżej dolnej krawędzi trumny znajduje się w pastelowym kartonie dynamiczna forma zawijającego się koliście „dymu”, zbudowana z szeregu kresek. W szkle zamieniła się ona w gładką tafelę, obramioną od dołu pojedynczą linią ołowiu.

Szkicowe ujęcie kartonów nie pozwala też na jednoznaczny identyfikację pewnych motywów. Słabo zróżnicowane kolorystycznie i formalnie dolne partie postaci Kazimierza Wielkiego wykluczają precyzyjne określenie, gdzie kończą się

strzępy szat, a gdzie zaczynają kości lewej stopy króla. W zrealizowanym witrażu stopa znikła zupełnie, a jej miejsce zajęła łukowato zamknięta tafla szkła. Pokazując od góry trumnę św. Stanisława, Wyspiański nie omieszkiał zaznaczyć ozdobiących ją ornamentów i postaci aniołków. Ale mięsista, reliefowa wieć roślinna ma niejednoznaczny przebieg, a zaznaczone na górnych rogach wieka aniołki ze złożonymi do modlitwy dłońmi określone zostały dość płynnie. Trudno stwierdzić, gdzie kończy się głowa postaci po lewej stronie świętego, gdzie zaś aniołek z prawej łączy się w jedną całość z przedramieniem prawicy biskupa i dolną partią relikwiarza, zawierającego dłoń świętego. Postępujący za kartonem autor szklanej wersji Stanisława zamienił plastyczną wieć w rachityczne, linearne sploty, nad głową lewego aniołka zakreślił ołowianą dutkę, jakby absurdalną czapkę lub pukiel włosów, po stronie prawej złął razem anioła, ramię i początek relikwiarza. Ponieważ nie wiemy, jak z wszystkich tych niejasności wybrnąłby Wyspiański, gdyby przygotowywał karton wykonawczy, pozostała literalna interpretacja pastelu, zamieniająca postimpresjonistyczną nieokreśloność malarskiej wizji w nieokreślone mieszanie niejasnych form.

Witrażysta nie odczytał też wszystkich sugerowanych przez artystę elementów. I tak, tatarska broń wychodząca spod prawego ramienia Henryka Pobożnego, o łukowato wygiętym, pojedynczym, asymetrycznym względem drzewca ostrzu, zamieniła się w dwuzębne widły, a logicznie narysowany przez Wyspiańskiego skórzany pasek, na którym zwiisa miecz wrocławskiego księcia, w kartonie całą powierzchnią przymocowany do głowni i następnie kilkakrotnie okręcony wokół prawicy umierającego rycerza, w wersji z pawilonu przylega do rękojeści miecza jedynie małym, dziwnym półksiężycem. W sumie wykonawca, pozbawiony elementarnej wskazówki ze strony malarza, jaką jest karton wykonawczy, musiał do pewnego stopnia przejąć pracę artysty. Nie mogąc jednak dokonać rozstrzygnięć, które w sposób oczywisty byłyby udziałem Wyspiańskiego, gdyby prowadził swe projekty dalej, poprzestał na mechanicznym lub właściwie bezmyślnym odwzorowaniu

bardzo malarskich i przez to niejasnych form pasteli.

BUDOWA WITRAŻA WEDŁUG WYSPIAŃSKIEGO

Uderzająca jednolitość kolorystyczna witraży z pawilonu, nasycona jakąś obsesyjną dominantą różnych odcieni niebieskiego, nie ma nic wspólnego z barwami kartonów eksponowanych w Muzeum Narodowym. Odcienie niebieskiego pojawiają się



Stanisław Wyspiański, Henryk Pobożny, karton do witraża, 1900 r. (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie)

dyskretnie w stroju Kazimierza Wielkiego, w podobny sposób obecne są na trumnie św. Stanisława, ale prawie nie ma ich w postaci Henryka Pobożnego. Do tego Wyspiański nigdy nie rozdzielał dominującego tonu witraży od ich budowy formalnej.

W swym krótkim życiu poeta-malarz zdołał wykonać niemało projektów barwnych okien. Kontekstem dla szyb wawelskich jest jednak właściwie tylko jedno dzieło: witraż z Bogiem Ojcem u Franciszkanów. Ma on zbliżoną kompozycję – z jedną, monumentalną postacią, ukazaną w dynamicznym wzlocie ku górze (drugi podobny witraż, *System Kopernika* w Domu Towarzystwa Lekarskiego, jest powojenną kopią i dlatego nie będę go przywoływał). W witrażu franciszkańskim barwa i forma pozostają w całkowitej zgodzie. Oznacza to, że poszczególne, wydzielone ołowiem partie budują postać Boga, jego szaty, dłonie, brodę i wylatujące spod prawicy promienie energii stwórczej, oraz jednoznacznie wzmacniają wertykalny i ekspresyjny układ kompozycyjny. Identyczne lub zbliżone do siebie kolory prawie nigdy ze sobą nie sąsiadują (wyjątkiem są górne partie niebieskawej brody Boga Ojca) – Wyspiański wszędzie rozdzielał je węższym lub szerszym pasem innej barwy. Natomiast w witrażach z pawilonu dynamiczne i ulatujące ku górze postaci skąpane zostały w niebieskiej poświacie, rozlewającej się wszczep dolnych partii wszystkich okien. Takie ujęcie formy sprzeczne jest całkowicie z duchem stylu własnego pomysłodawcy.

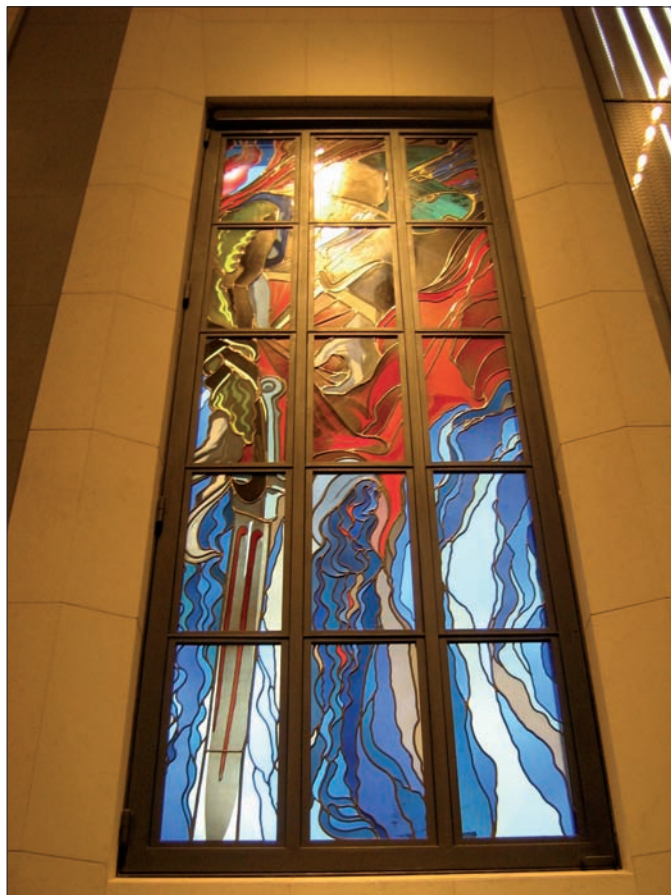
CO WIEMY O WAWELSKICH PROJEKTACH WYSPIAŃSKIEGO?

Zachowane szcztakowo projekty witraży do katedry na Wawelu nie pozwalają wiele powiedzieć o sposobie planowanego rozmieszczenia poszczególnych scen w kościele ani o ostatecznym wyglądzie okien. Znane dziś szkice i projekty podzielić można na dwie grupy, biorąc pod uwagę sugerowane przez autora pionowe i poziome podziały na rzędy i kwatery. Do pierwszej grupy zaliczyć należy te pomysły, które przewidywały wmontowanie kolorowych szyb w okna dzielone wertykalnie laskowaniem na trzy rzędy i horyzontalnie na pięć szeregów. Należą do nich interesujące nas bezpośrednio kartony: *Kazimierz Wielki*, *Święty Stanisław*, *Henryk Pobożny*, oraz rysunki: *Wanda*, *Piast z synem*, *Błogosławiona Kinga* i *Zawisza Czarny*. Na drugą grupę składają się pozostałe rysunki, przedstawiające *Władysława Łokietka*, *Jadwigę* i *Jagiellę* oraz dalszych królów z dynastii jagiellońskiej. Tu okna miały być również trójdzielne w pionie, ale trójszeregowo w poziomie. Wielkość i podział otworów pozwala

łączyć je jedynie z oknami w transepcie oraz w wewnętrznym chórze kapłańskim katedry. Wszystko wskazuje na to, że Wyspiański zamierzał przeszklić witrażami otwory w prezbiterium, które wychodzą nie na zewnątrz świątyni, lecz do podwyższonego w XVIII wieku obejścia. Małe witraże znalazłyby się w ten sposób pod dużymi, gdyż sześć z dziesięciu okien w chórze jest dwudzielnych w pionie. A zatem pod ulatującymi postaciami Henryka Pobożnego, Kazimierza Wielkiego i św. Stanisława znalazłyby się tronujące wyobrażenia Łokietka i królów jagiellońskich. Istnieją jednak świadectwa, które mówią co innego. Jak pisał Julian Nowak, w *dolnych częściach, oddzielonych od górnych poprzecznymi przesłami kamiennymi, miał się znajdować pod Kazimierzem Wielkim pogrzeb jego szczątków, pochód z trumną, z chorągwiami, z płonącymi świecami; pod św.*

Stanisławem scena wyklęcia króla, zaś pod Henrykiem Pobożnym pobożowisko i pożary, a w oparach krwi i dymu zjawia postać Henryka.

Gdy spojrzymy na trzy wielkie kartony, zauważymy dziwną niekonkretność w dolnych partiach owych dzieł. Kręcące się kłęby oparów pod trumną biskupa, zbudowana z „dymu” łydka Henryka i szarawe smugi po obu jej stronach oraz pionowe, rozmywające się przy dolnej krawędzi dzieła formy lewej stopy i szat króla pozwalają przypuszczać, że witraże owe mogłyby mieć poniżej kontynuację – zapewne właśnie w postaci owych pełnych dymu scen historycznych. W zrealizowanych oknach dolne partie są zupełnie nielogiczne. Znikły zawirowania u stóp trumny świętego, szare ślady legnickiej pożogi zamieniły się w „symfonię w błękicie”, a strzępy odzienia Kazimierza i jego kościasta stopa utonęły w niejasnych kształtach. Logika i precyzja formy, co było istotą talentu Wyspiańskiego, nie znalazły odbicia w rzemieślni-



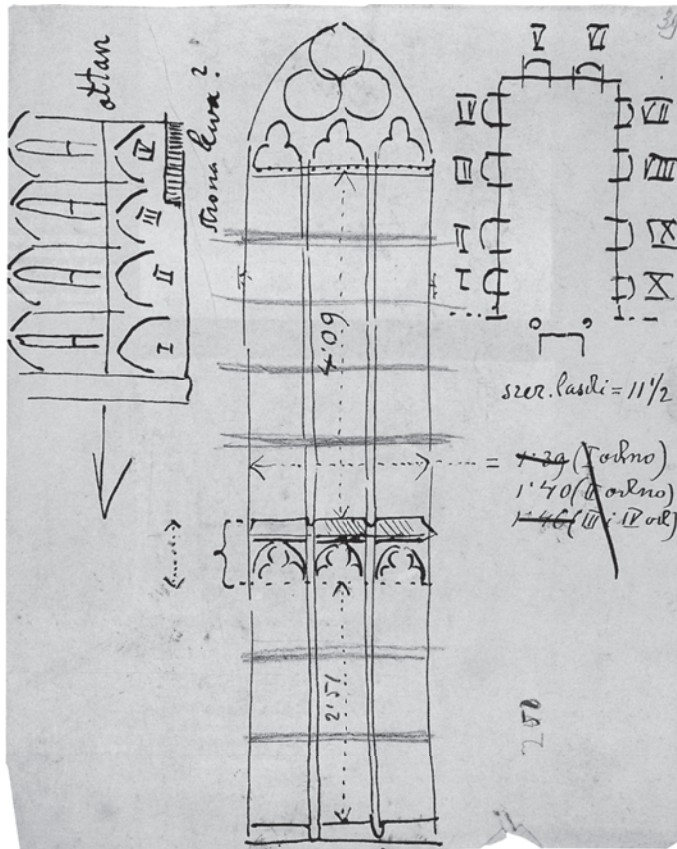
Henryk Pobożny, witraż projektu Piotra Ostrowskiego w Pawilonie Wystawowo-Informacyjnym „Wyspiański 2000”

czym wytworze z początków XXI wieku...

MIEJSCE WIDZA

Z witrażami wawelskimi integralnie łączy się cenny rysunek, przechowywany w Muzeum Narodowym w Krakowie. Jego tematyka wymaga gruntownej weryfikacji. Leon Płoszewski tak opisał ów szkic w komentarzu do *Rapsodów* w jubileuszowym wydaniu dzieł poety-malarza: *Jest to przekrój korpusu katedry wzdłuż osi podłużnej z widokiem na lewą południową ścianę nawy głównej, przekrój świadomie zmieniający niektóre elementy. Szczególnie uderza to, że na lewo od trzech przesł nawy głównej Wyspiański dorysował dla orientacji jeszcze jedno przesł z inaczej ukształtowaną wnęką okienną, taką jak w prezbiterium, z oknem dwudzielnym; na jego wzór dorysował w trzech właściwych oknach*

nawy przeźrocza dolne, również zaciemnione, jakby wypełnione witrażami [...]. W ten sposób zwiększał – przynajmniej na papierze – ilość okien dwudzielnych. Figurka ludzka przed jedną z arkad, wychodzące od niej promienie oraz łuki zataczone koło okien – wszystko to wskazuje, że rysunek należy do okresu przygotowawczego. Od czasów Płoszewskiego nikt nie przyjrzał się dokładnie rysunkowi, w związku z tym do dnia dzisiejszego uchodzi on za „przekrój korpusu katedry”. Naprawdę jednak ukazuje północną, wschodnią i południową ścianę prezbiterium. Przekonują o tym nie tylko narysowane po obu stronach cztery przeszły, ale również: barokowe bramki wejściowe w przeszle drugim, licząc od środka, schematycznie zaznaczone baldachimowe nagrobki królewskie w przeszłach ostatnich przed centrum, masyw ołtarza głównego pośrodku (nie jest to w żadnym przypadku kopułowa struktura konfesji św.



Stanisław Wyspiański, szkice z prezbiterium katedry na Wawelu: pomiar okna, dyspozycja ściany północnej i rozmieszczenie otworów okiennych, 1899 (?) (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie)

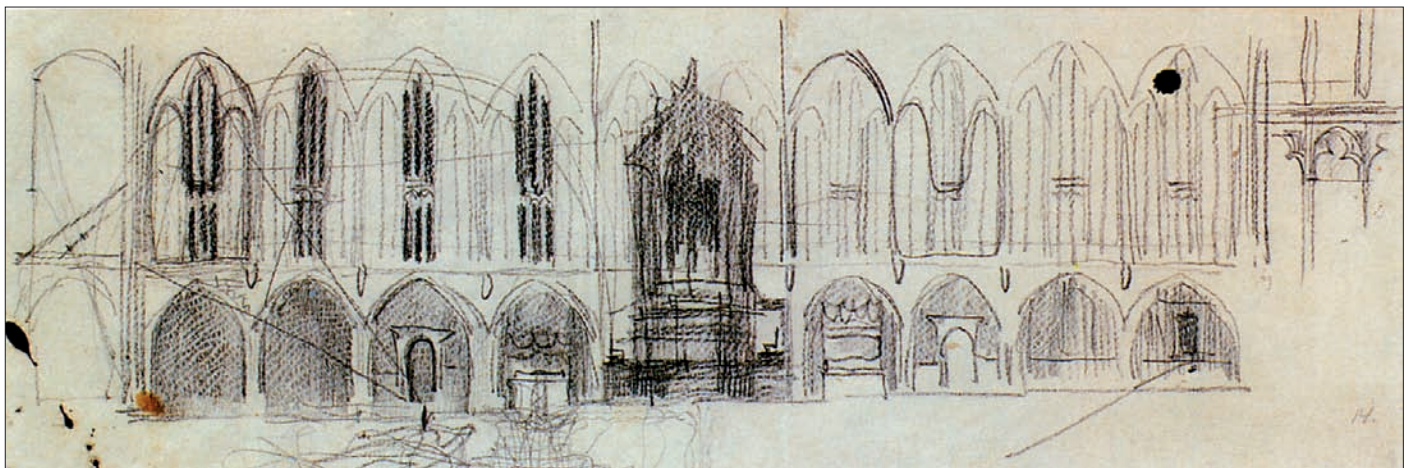
promienie, wychodzące od ludzkiej sylwetki i obejmujące okno chóru od wewnątrz, zaznaczono na ścianie północnej prezbiterium. W obu przypadkach promienie te przecięte są linią prostopadłą. Wyznacza ona rozmiar odbieranego przez oko witrażu. Niewielka szerokość ambitu powodowałaby ogromne skrócenie obrazu w przeciwieństwie do znacznie swobodniejszego pola obserwacji w chórze. Przesądzało to – jak myślę – o planowaniu przez Wyspiańskiego witraży dla okien wewnętrznych, a nie zewnętrznych w ambicie.

W pawilonie przy placu Wszystkich Świętych korytarz z witrażami jest bardzo wąski. Jeśli moje odczytanie rysunku z przekrojem katedry jest słuszne, zrealizowane umiejscowienie kolorowych okien idzie dokładnie w poprzek intencji Wyspiańskiego.

CO MUSI ISTNIEĆ?

Stanisława) i dwa okna w jego tle (a nie jedno, jak w transepcie), wreszcie tron biskupi z baldachimem między ołtarzem a sylwetką

Znane powiedzenie Ludwiga van Beethovena głosi: *Muss es sein? Es muss sein!* Choć arcydzieło wcale nie musi zaistnieć, bo



Stanisław Wyspiański, rozrys trzech ścian prezbiterium katedry na Wawelu, ok. 1900 r. (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie)

nagrobka Kazimierza Wielkiego. Na boku po prawej stronie zanotowany został fragment parapetu dzielącego na dwie kondygnacje okna w prezbiterium.

Szkic ze wzdłużnym przekrojem chóru zawiera ślad jakiejś prowadzonej przez Wyspiańskiego dyskusji na temat umiejscowienia witraży w katedrze. Oto bowiem po lewej stronie północnej ściany dorysowany został przekrój poprzeczny ambitu z wyraźnie zaznaczonym oknem i spływającymi od jego dolnej i górnej krawędzi promieniami wzrokowymi, skupiającymi się u dołu. Podobne

jego powstanie jest wynikiem wolnej woli artysty, to jego brak byłby jakąś wielką wyrwą w porządku świata. Patrząc na kartony Wyspiańskiego do witraży wawelskich, nie mamy żadnych wątpliwości, że ich istnienie ma w sobie taki właśnie zniewalający pierwiastek konieczności. Natomiast na pytanie, czy znajdujące się w pawilonie przy Drodze Królewskiej kolorowe okna musiały zostać wykonane, odpowiedź brzmi: sztuka Wyspiańskiego bez nich tłumaczy się doskonale.

Wojciech Balus