



Liturgia Sacra 8 (2002), nr 2, s. 333-339

KS. HENRYK PYKA, Katowice

DIALEKTYKA ŚMIERCI I ŻYCIA W WITRAŻU UKRZYŻOWANIE STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W KAPLICY KURII METROPOLITALNEJ W KATOWICACH

Historia i teologia

W kaplicy Kurii Metropolitalnej pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Katowicach znajduje się witraż przedstawiający ukrzyżowanego Chrystusa unoszonego na skrzydłach Serafina. Artysta przedstawił Ukrzyżowanego bez krzyża. Nagą postać mężczyzny z rozłożonymi rękami otaczają ze wszystkich stron skrzydła amarantowego koloru, stanowiąc dominantę kolorystyczną całej kompozycji. Skrzydła osłaniają postać. Jedno z nich, okręcając się w miejscu bioder, stanowi rodzaj perizonium.

Chrystus zawieszony jest ponad ciemnym krzewem. Splątane jego wicie, unosząc się w kierunku umęczonego ciała, splatają je ze sobą. Dolna część kompozycji posiada wyraźnie charakter ornamentacyjny podkreślony linią rysunku. Jest to krzew róży. Okazałe kwiaty i pąki wprowadzają w tę graficzną linię, którą posługuje się artysta, rozwiązanie malarskie.

Sama postać ukazana jest w świetlistym nimbie okalającym unoszące się ciało. Światło tego nimbu zdaje się mieć swoje źródło w samej postaci. Delikatna siatka husek połyskująca złocistymi barwami szarzejącymi w miarę oddalania się od centrum przedstawionego zjawiska wzmacnia wizyjny charakter plastycznej realizacji. Wizja przedstawiona przez autora witraża staje się tym bardziej intensywna, im bardziej intensywnie przenika witraż światło, które dociera do kaplicy od strony południowej, na którą otwierają się wszystkie jej okna.

Przejmująca w tej wizji jest twarz Ukrzyżowanego, naznaczona cierpieniem i ostateczną rezygnacją. Głowę, podkreśloną aureolą, artysta pozbawił tradycyjnej ciemnej korony. Wzmocnił jednak dramat cierpienia, ukazany na twarzy, rozrzuconymi kosmykami włosów przedstawionymi falującą linią, typową dla *Art Nouveau* — modnego kierunku artystycznego, w czasie kiedy witraż projektowano.

Witraż osadzony jest w oknie o późnogotyckim charakterze, podzielonym laskowaniem na trzy pionowe przeźrocza. Pseudogotyckie laskowanie wspomaga wartościowe, wznoszące się i unoszące się struktury kompozycyjne witraża, podzielonego szczeblinkami na dwanaście kwater. Funkcjonuje on na osi kaplicy, stanowiąc jej zasadniczą dominantę. W klasycyzującym wnętrzu, w którym został zainstalowany w 1935 r., centralne okno kaplicy biskupiej stanowi odrębny cytat, wyjęty z innej stylistyki. Mimo tej odrębności, wyjątkowe walory artystyczne tego dzieła powodują, że skupia ono na sobie całą uwagę, nie przeszkadzając swojemu otoczeniu, w którym funkcjonuje.

Witraż, jak czytamy u jego podstawy, wykonały Krakowskie Zakłady Witrażów Stanisława Gabriela Żeleńskiego w 1929 r. według projektu Stanisława Wyspiańskiego. Jest to realizacja o rozmiarach 340 x 165 cm wykonana na podstawie kartonu artysty przechowywanego w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i datowanego na 1897 r.¹ Karton ten, zakupiony przez Muzeum Narodowe w Krakowie ze spuścizny po artyście, przechowywany jest w zbiorach muzealnych od 1910 r.² Podług karty katalogowej, opracowanej w 1987 r. przez Wiesławę Kozłowską, ma to być nie zrealizowany wariant fragmentu witraża przedstawiający stygmatyzację św. Franciszka w kościele franciszkanów w Krakowie. Pogląd, utrzymujący związek kartonu *Ukrzyżowania* z projektami na rzecz krakowskich franciszkanów, wyraził w 1925 r. dr Stanisław Świerz w swoim opracowaniu *Stanisław Wyspiański — dzieła malarzkie*, wydanym staraniem Biblioteki Polskiej³. Podtrzymują go dzisiaj autorzy katalogu towarzyszącego wystawie monumentalnych projektów Stanisława Wyspiańskiego *Stanisław Wyspiański — Opus magnum*, zorganizowanej od 26 maja do końca sierpnia 2000 r. przez Muzeum Narodowe w Krakowie. Na tej wystawie karton był prezentowany.

W okresie międzywojennym, po ukazaniu się w 1929 r. trzeciego tomu *Dziejów malarstwa polskiego* Feliksa Koperę, dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie, przyjęło się uważać, że projekt *Ukrzyżowania*, zrealizowany w formie witrażowej w 1929 r. przez Żeleńskiego, powstał w związku z projektami Wyspiańskiego dla kościoła farnego w Bieczu. Pogląd zawarty w tym podręczniku odzwierciedlał treść katalogów Galerii Współczesnej Muzeum Narodowego w Krakowie z 1920 i 1921 r.

¹ Dane o kartonie uzyskane na podstawie karty katalogowej Muzeum Narodowego w Krakowie sporządzonej 4 listopada 1987 r. przez Wiesławę Kozłowską.

² Miejsce przechowywania obiektu: Pracownia franciszkańska MNK, sala nr 307.

³ S. ŚWIERZ, *Stanisław Wyspiański — dzieła malarzkie*, Kraków 1925, s. 113, poz. 212.

W świetle tego, co pisał o tym projekcie Kopera⁴, pogląd Świerza był alternatywny. Autorytet Koperę zaważył jednak na tym, że podczas kolejnych prezentacji *Ukrzyżowania*⁵ wiązano go z Bieczem. Było tak zarówno podczas wystawy twórczości Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie w 1932 r.⁵, jak i podczas prezentacji witraża podług tego projektu w westybulu Sejmu Śląskiego na Wystawie Sztuki Religijnej w Katowicach w 1931 r., gdzie obok siebie pojawiły się dwie paralelne opinie. Pogląd Świerza reprezentowała Helena d'Abbrancourt de Franqueville pisząc w katalogu wystawy o *Witrażach w sztuce religijnej*⁶, pogląd Koperę prezentował „Gość Niedzielny”⁷. Opinię przychylającą się do związków omawianego projektu z realizacją Wyspiańskiego dla Biecza podtrzymuje współcześnie Tadeusz Ślawski, autor opracowania poświęconego związkom Wyspiańskiego z Bieczem⁸. Cytując jednak szereg listów artysty nie wykazuje istotnego źródła, które jednoznacznie mogłoby wiązać *Ukrzyżowanie* z Bieczem.

Po zniszczeniu, skutkiem wybuchu w 1908 r., znajdujących się w prezbiterium franciszkanów krakowskich witraży Wyspiańskiego⁹ powołano w marcu 1909 r. komisję, w której skład weszli Adam Chmiel, archiwista krakowski, doradca Wyspiańskiego w sprawach naukowych, a zarazem egzekutor testamentu artysty, oraz Feliks Kopera. Uznani zostali za ekspertów w sprawie oceny twórczości Wyspiańskiego. Jakimi przesłankami kierował się Kopera wiążąc z Bieczem projekt witrażowy *Ukrzyżowania*? Co wiemy na temat związków Wyspiańskiego z Bieczem?

W latach 1891–1900 pod kierunkiem wybitnego krakowskiego architekta Sławomira Odrzywolskiego prowadzone były tam prace związane z gruntowną restauracją kościoła. Restauracji zamierzano poddać także całe wnętrze bieckiej fary, nie wyłączając realizacji witraży do zrekonstruowanych przez Odrzywolskiego gotyckich okien. Wyspiański zetknął się z architektem jeszcze w okresie swojej działalności w Kościele Mariackim w Krakowie, kiedy to pod kierunkiem Jana Matejki pracował przy realizacji polichromii dla tego kościoła. Ponownie doszło do spotkania po powrocie artysty ze stypendium w Paryżu. Odrzywolski w 1896 r. powierzył mu opracowanie polichromii i witraży dla bieckiej fary. „Wyspiański stał już wtedy

⁴ F. KOPERA, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. III: *Malarstwo w Polsce w XIX i XX w.*, Warszawa 1929, s. 513.

⁵ *Stanisław Wyspiański. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad – grudzień 1932; nr 75 pozycji katalogowej przedstawia „Projekt witrażu do kościoła w Bieczu 1897 r.”

⁶ *O Polskiej sztuce religijnej*, Katowice 1932, s. 116.

⁷ „Gość Niedzielny” 7 (1929), nr 23; druga strona okładki prezentuje ilustrację z podpisem: „Witraż St. Wyspiańskiego przeznaczony dla kościoła w Bieczu, wykonany w Krakowskim Zakładzie Witraży S.G. Żeleńskiego umieszczony na P.W.K.” oraz artykuł *Mozaika i witraż*, sygnowany A.S., s. 7.

⁸ T. ŚLAWSKI, *Prace Wyspiańskiego nad polichromią kościoła parafialnego w Bieczu (l. 1895–1897)*, w: *Stanisław Wyspiański na Podkarpaciu*, Tuchów 1996, s. 56–78.

⁹ S. WYSPIAŃSKI, *Witraże*, Archiwum Prowincjalne OO. Franciszkanów w Krakowie (dalej: AFKr.), nr akt A-II-17a/b; *Protokół w sprawie oceny zniszczonych witraży ś.p. Stanisława Wyspiańskiego z dn. 25 marca 1909 i Szczegóły objaśniające powyższy protokół*.

na gruncie nowej sztuki, a Odrzywolski stawiał mu za wzór wiedeński ratusz Friedricha Schmidta¹⁰. Odrzywolski uznawał w owym czasie jedynie projektowanie historyczne i zarzucał Wyspiańskiemu „naturalizm”. Artysta, zapalony do swojej pierwszej tak poważnej realizacji, 13 maja 1896 r. tak pisał do Lucjana Rydla: „Donoszę ci, że zdaje się z Bieczem sprawa skończona. Wczoraj Odrzywolski zażądał zwrotu planów, które natychmiast odesłałem. Jestem bardzo rad, że właśnie z Odrzywolskim tak sprawa poszła i że do żadnych ustępstw się nie skłonił, bo by mnie ten człowiek był długo, długo znów bałamucił i po manowcach wodził. Szkoda mi tylko Biecza, który pierwszy byłby ładny i naprawdę zupełny”¹¹. Krótkie związki Wyspiańskiego z Bieczem zaowocowały jednak kilkunastoma kartonami. W spisie sporządzonym po śmierci artysty 7 listopada 1907 r. przez Adama Chmiela i dr. Skapskiego, w obecności Wyspiańskiej w Węgrzcach, odnotowane zostały 24 kartony polichromii kościoła w Bieczu. Artysta przez krótki czas pod nieobecność Odrzywolskiego współpracował w Bieczu z Tadeuszem Stryjeńskim¹². Z tego okresu pochodzą rachunki wypłacane przez bieckiego proboszcza tytułem honorariów, jakie pobierali tu zarówno Stryjeński, jak i Wyspiański. Projektowanie dla Biecza, podejmowane równocześnie z pracami w kościele franciszkanów w Krakowie, zaowocowało udziałem Wyspiańskiego w wystawie zorganizowanej przez Jana Stanisławskiego w Galerii w Sukiennicach w 1897 r. pod egidą powstałego Towarzystwa *Sztuka*, gdzie Wyspiański pokazał część swoich projektów opracowanych zarówno do Biecza, jak i franciszkanów krakowskich.

Śledzenie tej drogi, niezależnie od wiedzy jaką mógł posiadać Feliks Kopera, przypisując karton *Ukrzyżowania* realizacji Wyspiańskiego dla Biecza, pozwala wyrazić opinię, że witraż powstał w okresie realizacji monumentalnych projektów sakralnych stanowiących istotny korpus twórczości malarskiej Wyspiańskiego.

Łączenie związków kartonu *Ukrzyżowanie* z realizacjami witrażowymi Wyspiańskiego dla franciszkanów krakowskich wyływa przede wszystkim z bliskich analogii artystycznych wizerunku Chrystusa Serafickiego, znanego z witraża św. Franciszka w Krakowie, i kartonem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie opatrzonego tytułem *Chrystus na skrzydłach Serafina*. Niezależnie od tego, czy Wyspiański realizował ten karton dla Biecza, czy stanowi on jedną z krakowskich wersji projektowych artysty, łączy je bliskość czasowa, w których powstały.

Wyspiański, choć, jak pisze: „(...) nie dla franciszkanów malował kościół”¹³, realizował zlecenie prowincjała i gwardiana krakowskich franciszkanów. Zlecenie na witraże otrzymał w 1896 r. od o. Samuela Rajssa¹⁴, po realizacji polichromii dla tam-

¹⁰ Cyt. za J. FRYCZ, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 246.

¹¹ Cyt. za ŚLAWSKI, *dz. cyt.*, s. 65.

¹² FRYCZ, *dz. cyt.*, s. 246.

¹³ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 20 czerwca 1897 r.

¹⁴ *Relacja gwardiana OO. Franciszkanów w Krakowie O. Alojzego Karwackiego*, AFKr.

tejszego kościoła. Za wykonanie kartonów witrażowych do prezbiterium odbierał też artysta honorarium od października 1897 r. do grudnia 1898 r., realizując prace nad „wykończeniem wszystkich rysunków do witrażów prezbiterium”¹⁵. Konflikt związany z realizacją witraży do prezbiterium pojawił się po przekazaniu projektów błogosławionych postaci: Jolanty, Kingi i Salomei, którym zleceniodawca zarzucał „trupie kształty”. Witraż bł. Salomei został zrealizowany dopiero po śmierci artysty, który obraził się na franciszkanów krakowskich i przekazał karton pani Pareńskiej¹⁶. Artysta nie miał zewnętrznych powodów, by zmieniać cokolwiek przy realizacji kartonu św. Franciszka. Jeśli artysta cokolwiek zmieniał i przeprojektował, to w wyniku zmagania się ze sobą. Istnieje zasadnicza różnica w sposobie przedstawienia Chrystusa Serafickiego w dwu wersjach projektowych, w założeniu, że obie powstały z myślą o realizacji witraża św. Franciszka w Krakowie. Wersja zrealizowana w Krakowie posiada charakter dynamiczny. Uzyskał ją artysta poprzez „skręcenie” postaci Chrystusa, która zwraca się do Świętego, by pozostawić na jego ciele święte znamiona swojej męki. Chrystus Seraficki, lecący jak błyskawica na skrzydłach płomiennego anioła, jest Chrystusem Zmartwychwstałym¹⁷. Św. Franciszek, który przyjmuje znamiona łaski, spogląda w kierunku nadlatującego Chrystusa pośród ciemnych krzewów symbolizujących jego własne zmaganie z ciałem dotkniętym cierpieniem. Inny zupełnie charakter posiada karton *Chrystusa na skrzydłach serafina*, stanowiący pierwowzór dla katowickiego witraża. Przede wszystkim jest to dzieło autonomiczne, które nie potrzebuje jakiegokolwiek kontekstu kompozycyjnego. Pisał o nim Wincenty Trojanowski w 1927 r., na dwa lata przed jego realizacją w formie witrażowej przez firmę Żeleńskiego: „Żałować należy, że ten wspaniały kolorystycznie i głęboki w wyrazie Chrystus nie został wykonany jako witraż. Pięknością pojęcia równa się on wszystkim witrażom franciszkanów i byłby wielką ozdobą tego kościoła... To Ukrzyżowanie mogłoby być perłą w wieńcu twórczości malarzkiej Wyspiańskiego”¹⁸.

Jeśli miałoby zaistnieć u franciszkanów krakowskich jako osobne dzieło, to na osi prezbiterium franciszkańskiego za nastawą ołtarzową. Tam znajduje się obecnie kompozycja florystyczna zwieńczona postacią gołębicy — Ducha Świętego. Okno mieszczące tę kompozycję posiada takie same podziały, jakie widać na kartonie. W Bieczu projekt mógłby być zrealizowany w zachodnim szczycie, gdzie znajduje

¹⁵ *Rachunek Stanisława Wyspiańskiego z dn. 21 października 1897, za wykonanie sześciu kartonów witrażowych do Kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie, AFKr.*; rachunek zawiera poświadczenia odbioru pozostałych trzech honorariów od maja do grudnia 1898 r.

¹⁶ *List S. Wyspiańskiego do Gwardiana Klasztoru z dn. 17 kwietnia 1899 r., AFKr.*: „Ponieważ pod żadnym pozorem nikomu nie wolno wykończać pracę przezemnie rozpoczętą — nie może być mowy, aby tego ktoś dokonywał”. Ponieważ postacie błogosławionych franciszkanek miały postacie trupie, powierzono wykonanie jednego z witraży malarzowi Rossowskiemu, który wcześniej, przed Wyspiańskim, malował w kościele na ścianach sceny z życia zakonu.

¹⁷ Por. Mt 28,3.

¹⁸ W. TROJANOWSKI, *Wyspiański. Artysta – człowiek – życie*, Warszawa 1928, s. 132–133.

się wielkie okno gotyckie. Odpowiadałoby to programowi „westwerków”. Jest to jednak okno za duże dla kompozycji projektowanej przez Wyspiańskiego w skali 1:1.

O Wyspiańskim pisał Eligiusz Niewiadomski: „Był to geniusz, skojarzony z olbrzymią siłą uczuć, i to uczuć wielkich, obejmujących rozległe i różnorodne dziedziny życia... Witraż świętego Franciszka — utrzymany w gorących tonach czerwonych, rdzawych i żółtych — wygląda jak krzak gorejący”¹⁹. Przygotowując tekst do katalogu *Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach*, w którym witraż *Ukrzyżowanie* został zamieszczony, pisałem: „Chrystus zawieszony nad różanym krzewem, jak płomień Jahwe nad Krzakiem Ognistym (por. Wj 3,2), jest objawieniem się Boga w przejmującym bólu ostatecznego zamilknięcia człowieka. «Skrzydła Izajaszowe» nie niosą tu Syna Człowieczego, lecz okrywają Jego nagie ciało rozpięte w krańcowej bezradności. Wyraża ją pełna bolesnej rezygnacji twarz Chrystusa. Chrystus oddający siebie w ręce Ojca Niebieskiego jest znakiem rozstania się człowieka w godzinie śmierci ze wszystkim, co doczesne”²⁰. Śmierć jest miejscem teofanii, zrozumienia, przejmującym źródłem poznania Boga, ale i siebie samego, zdaje się mówić artysta, którego lata najbardziej żarliwej twórczości naznaczone były chorobą zwiastującą nieuchronne odejście. „Chory jestem” — pisze Wyspiański w 1901 r. do gwardiana krakowskich franciszkanów²¹, domagając się zwrotu kartonów witrażowych. „Olbrzymia siła uczuć”, jak pisze Niewiadomski, wyrażona w katowickim witrażu zwraca się w kierunku Tajemnicy życia i śmierci. W tragedii Wyspiańskiego *Meleager*, wydanej przez autora w Krakowie w 1897 r., w roku powstania kartonu *Ukrzyżowanie*, znajdujemy dramatyczne wyznanie Meleagera:

Każde włókno z osobna dowiadamuje się o swym istnieniu
I ginie zżarte gorącym jadu płomiennego
Już cała przepalona na wskroś...
To jednak dziwno jest patrzeć na śmierć przedmiotu martwego pozornie
— a przecież my oboje czujemy, że ten przedmiot martwy kona.

I odpowiada Atlanta:

Każda chwila przynosi jakieś nowe skonanie i co chwila czuję, że coś zamiera i ginie, i żal mi jest tych wszystkich pędów życia, co znikają gdzieś w mgłach²².

„W psychice artysty — pisze Tadeusz Makowiecki — związało się życie z obrazem płomienia i z pojęciem spalania się”²³. Życie tak samo jest jak ogień, który zżera główni wszystkie soki i miąższ po kawale, pali, dając nam blask i ciepło przez chwilę przemijającą — dodaje malarz-poeta. Chrystus jako ofiara „całopalna”, w którym „Życie śmiercią kona”, aby dać nam blask i ciepło, wyrażać może najgłębsze odczucia, jakich doświadcza człowiek od swego zarania. Tragedia napisana przez Wyspiańskiego dzieje się u zarania ludzkich dziejów, w antyku.

¹⁹ E. NIEWIADOMSKI, *Malarstwo Polskie XIX i XX wieku* (reprint wydawnictwa M. Arcta w Warszawie z roku 1926), s. 287, 289.

²⁰ *Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach*, Katowice 1995, s. 141–142.

²¹ *List S. Wyspiańskiego z 7 stycznia 1901 do „Wielebnego Księdza Gwardiana. Dobrodzieja”*, AFKr.

²² S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, t. II, Kraków 1958, s. 61.

²³ T. MAKOWIECKI, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 175.

Witraż Stanisława Wyspiańskiego został zakupiony w 1929 r. przez biskupa Arkadiusza Lisieckiego na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, gdzie zdołał zobaczyć pawilon Żeleńskich. Do zwiedzenia tej wystawy zachęcała katolickie społeczeństwo prasa katolicka i „Wiadomości Diecezjalne”²⁴. Do czasu zainstalowania go w kaplicy Kurii Diecezjalnej znajdował się on w rezydencji biskupa²⁵ skąd został wypożyczony na Wystawę Polskiej Sztuki Religijnej zorganizowanej przez Związek Artystów Śląskich w Katowicach w pomieszczeniach Sejmu Śląskiego. Była to jego jedyna prezentacja po Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, zanim został osadzony w oknie kaplicy Kurii Diecezjalnej.

²⁴ *Zwiedzmy Powszechną Wystawę Krajową*, „Gość Niedzielny” 7 (1929), nr 23 i 24, s. 8.

²⁵ *Pismo biskupa śląskiego do Krakowskiego Zakładu Witrażów z dn. 19 marca 1931*, w: Archiwum S.G. Żeleńskiego w Krakowie.