

ANNA ZEŃCZAK

ZESPÓŁ WITRAŻY JÓZEFA MEHOFFERA W KAPLICY GROBOWEJ RODZINY GRAUERÓW W OPAWIE

Wśród wielu dzieł Józefa Mehoffera zgromadzonych w Muzeum Narodowym w Krakowie znajdują się również witraże tego artysty, a wśród nich: *Wiara–Nadzieja–Miłość* oraz *Caritas*¹. Są to autorskie repliki dwu z zespołu sześciu okien, zaprojektowanych w roku 1901 do kaplicy grobowej rodziny Grauerów w Oławie na Morawach. W roku 1964, na monograficznej wystawie Józefa Mehoffera zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie, można było oglądać je wraz z kartonami, stanowiącymi własność warszawskiego Muzeum Narodowego².

Z opracowań poświęconych Mehofferowi niewiele można się o witrażach opawskich dowiedzieć, mimo iż kartony do nich często są wzmiankowane i reprodukowane³. Co więcej, z literatury niezbyt jasno wynika, czy witraże zostały w ogóle zrealizowane, a jeśli tak, to czy realizacje te dotrwały naszych czasów.

¹ Stanowią one własność p. Ryszarda Mehoffera. Od r. 1996 znajdują się w ekspozycji stałej w Domu Józefa Mehoffera (Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie) przy ul. Krupniczej. *Wiara–Nadzieja–Miłość*, 180 × 60 cm, ND 7780; u dołu po lewej na szkle napis pędzlem: WEDŁUG KARTONU / J. MEHOFFERA / WYKONALI / F. BIAŁKOWSKI & W. SKIBIŃSKI. *Caritas*, 180 × 60 cm, ND 7781.

² Malowane akwarelą i gwaszem na papierze naklejonym na płótno. Kartony dwu spośród czterech witraży z okien na ścianach bocznych mają wymiary: 187 × 73 cm; dwa następne: 186 × 73 cm, natomiast kartony witraży na ścianach szczytowych: 102 × 156 cm i 152,5 × 103 cm. Do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie weszły w r. 1937 jako dar Józefa Mehoffera.

³ Najpełniejsze informacje o nich w postaci opisu katalogowego wraz z danymi technicznymi zawiera katalog: *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej*. MNK, Kraków, listopad–grudzień 1964, oprac. Z. Tobiaszowa, Z. Kucielśka, wstęp H. Blum, poz. 120–125, 150, 151. Por. też: W. Kozicki, *Józef Mehoffer* (Sztuki Piękne, 3, 1926/27), s. 376, 395–396.

Problem ten dotyczy niemal wszystkich Mehofferowskich dzieł witrażowych. Na dużych, znaczących wystawach oraz w zbiorach muzealnych krytycy i historycy sztuki widują przede wszystkim kartony i w odniesieniu do nich wyrażają swe opinie. Jeśli nawet czasem mowa o witrażach jako takich, są to stwierdzenia bardzo ogólne⁴.

Skończonym, autorskim dziełem artysty projektującego witraż jest realizacja jego obrazu w szkłe. Pomimo współpracy ze szklarzem, od którego kunsztu wiele zależy, to właśnie twórca kartonu musi w każdym szczególe przewidzieć artystyczny efekt kompozycji z rozświetlonych barwnych szkieł, ujętych w określone formy konturem z ołowiu⁵. Mowa oczywiście o witrażach artystycznych. U schyłku XIX i na początku XX wieku, w dobie odrodzenia sztuki witrażu, rozwijała się bowiem także produkcja czysto rzemieślnicza, oparta na wydawanych specjalnie w tym celu wzornikach. Oprócz tego wytwarzano tafle szklane z przedstawieniami malowanymi (a nie układanymi z kolorowych szkieł), o tematyce głównie sakralnej⁶.

Witraż zaliczany jest do dziedziny malarstwa, operuje bowiem tymi samymi wartościami plastycznymi co i ono, jednakże ze względu na specyfikę tworzywa odznacza się cechami sobie tylko właściwymi. W zasadzie powinien być oglądany w warunkach, do jakich został przeznaczony, a więc w pomieszczeniu, którego charakter (styl, wielkość, dyspozycję przestrzeni, warunki oświetleniowe oraz oczywiście sposób użytkowania) artysta uwzględnił w swym projekcie. Najpełniejszy efekt uzyskuje się, gdy wypełnione witrażem okna są głównym, a najlepiej – jedynym źródłem światła. Lśni on wówczas w półmroku, jak gdyby sam emanował jakimś tajemniczym blaskiem, udzielając wnętrzu swych barw. Ta dziedzina sztuki wymaga osobnej wiedzy na temat właściwości optycznych barwnych szkieł. Efekt kolorystyczny zależy bowiem zarówno od barwy

⁴ Wyjątek stanowi zespół witraży w katedrze Św. Mikołaja we Fryburgu, któremu, poza artykułami, poświęcono też dwie obszerne monografie: T. A d a m o w i c z, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera*, Wrocław 1982, oraz H. v o n R o d a, *Die Glasmalereien von Józef Mehoffer in der Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg i. Ue.*, Wabern-Bern 1995.

⁵ Mehoffer przywiązywał wielką wagę do właściwej realizacji w szkłe swych projektów. Adam Żeleński, długoletni współwłaściciel Krakowskiego Zakładu Witrażów i Mozaiki, w którym wykonano wiele witraży Mehoffera, tak oto charakteryzował styl pracy artysty: „cechą Mehoffera było: nie tylko opracować projekt i naturalnej wielkości tzw. karton na witraż – ale współpracować z witrażystą i czuwać przez cały czas powstawania witrażu nad swoją ideą, by to, czego na kartonie, na papierze malowanym nie dało się osiągnąć – wydobyć właśnie z materiału, ze szkła”. (A. Ż e l e Ń s k i, *Rewelacja fryburska*, maszynopis z r. 1946 w dokumentach rodziny Żeleńskich w Krakowie, s. 4).

⁶ Por.: P. M i c h e l, *Glasmalerei um 1900 in der Schweiz. Le vitrail 1900 en Suisse*, Liestal 1985.

użytego szkła, jak i jego grubości, struktury, rozmiarów tafli i wielkości powierzchni wypełnionej daną barwą, wzajemnego sąsiedztwa kolorów oraz nade wszystko – siły światła. Ten ostatni element ulega zmianom w zależności od pogody i pór dnia, co ożywia witraże, intensyfikując kolejno poszczególne grupy barw⁷. Na przykład szkła o zimnych, czystych barwach zyskują na świetlistości i intensywności przy słabym świetle; nazbyt mocne – „zabija” ich kolor. Szkła czerwone w świetle słabym gasną i ciemnieją, w silnym natomiast jarzą się pełnym blaskiem. To wszystko artysta musi brać pod uwagę⁸.

Wielką epoką witrażu było średniowiecze; w następnych stuleciach ta dziedzina twórczości stopniowo zanikła. Powtórne zainteresowanie nią zaczęło się rodzić dopiero wraz z romantyzmem, przynosząc w 2. połowie XIX wieku liczne realizacje na gruncie historyzmu, zaś jej ponowny rozkwit nastąpił w dobie *Art Nouveau*. Tak się szczęśliwie złożyło, iż Mehoffer jeszcze w swych studenckich, krakowskich czasach zdobył gruntowną wiedzę na temat średniowiecznego witrażu, uczestnicząc w pracach restauratorskich w kościele Mariackim⁹. Wiedzę tę poszerzał następnie podczas zagranicznych podróży o studia witraży w gotyckich katedrach Europy Zachodniej. Nabyte doświadczenia zaowocowały w jego późniejszej działalności.

Lata paryskich studiów Mehoffera (z przerwami – od 1891 do 1896) przypadają na czas narodzin i pierwszych triumfów *Art Nouveau*. Tak więc młody artysta miał okazję na bieżąco przyswajać sobie powstający dopiero „język” tego

⁷ Por.: M. R z e p i ń s k a, *Historia koloru*, Kraków 1973, t. 1, s. 145–153.

⁸ Znana jest historia witraży w prezbiterium katedry fryburskiej; Mehoffer, wysławszy kartony z Krakowa, nie miał okazji nadzorować ich realizacji w szkłe i dopiero po pewnym czasie (w 1928) zobaczył osadzone już witraże. Stwierdził wówczas, iż mylnie ocenił siłę światła w tym miejscu i dążył do przeprowadzenia znacznych korekt, zwracając się do odpowiednich władz szwajcarskich: „Owe okna nie dorównują efektem innym oknom katedry z przyczyny, że są wyższe od okien kaplic bocznych i jako tło nie mają otaczających budynków, ale czyste niebo. Gdyby mnie rząd szwajcarski sprowadził w porze ich wstawienia (czego w swoim czasie żądałem), byłbym wyegzaminował robotę szklarza i zarządził potrzebne poprawki [...]. Zaznaczam, że błędów pojawiających się w wykonaniu nie można przypisywać tak wytrawnemu pracownikowi, jakim jest p. Kirsch, tylko potrzeba zabrać się do poprawki witraży starannie i bez dalszej zwłoki, i to w mojej obecności, co jest niezbędne”. List z r. 1937 [w:] J. M e h o f f e r o w a, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera* (rękopis w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, t. 1, k. 261). Nawiasem mówiąc, wieloletnie zabiegi Mehoffera o przeprowadzenie poprawek nie dały żadnego rezultatu.

⁹ Dla kościoła Mariackiego w Krakowie Józef Mehoffer, wspólnie ze Stanisławem Wyspiańskim, wykonał projekt witrażu (zrealizowany w 1891) o tematyce z życia Marii do dużego okna w fasadzie oraz, samodzielnie, pięć kwater do północnych okien prezbiterium, a ponadto (niezrealizowany) projekt witrażu *Psalm o Miłosierdziu Bożym*.

stylu. W jego ówczesnej twórczości witrażowej można obserwować bezpośrednie inspiracje najpierw witrażem średniowiecznym, a także renesansowym¹⁰, a następnie – stopniowe kształtowanie stylu pod wpływem nowych prądów, aż do osiągnięcia około roku 1900 pełni secesyjnych form.

OPIS KAPLICY GRAUEROWSKIEJ I WITRAŻY

W chwili przyjęcia zamówienia od rodziny Grauerów Mehoffer był już twórcą o ustalonej renomie, miał za sobą realizację czterech spośród witraży fryburskich, pracował nad polichromią w skarbcu katedralnym na Wawelu. Witraże opawskie, zaprojektowane i zrealizowane w roku 1901¹¹, są zachowane *in situ*. Można więc ocenić efekt ich oddziaływania we wnętrzu, do którego od początku były przeznaczone, a także zastanowić się, czy i w jakim stopniu charakter tego wnętrza skłonił artystę do zastosowania konkretnych rozwiązań¹². Wrażenie może jednak być niepełne, kaplica jest bowiem pusta i zaniedbana: ciała pochowanych tam osób zostały w roku 1933 ekshumowane i przewiezione do Ostrawy¹³. Ponadto witraże osadzone w oknach po lewej stronie są nieznacznie uszkodzone.

Opawa (niemieckie Troppau) jest jednym ze starych miast na terenie północnych Moraw. W opawskich księgach adresowych, wydawanych od lat sześćdziesiątych XIX wieku, Grauerowie figurują jako kupcy i przedsiębiorcy. Kaplicę grobową tej rodziny wzniesiono nie później niż w roku 1898 na opawskim cmentarzu, założonym w latach 1890–1891¹⁴. Jej forma typowa jest dla neogotyckich kaplic cmentarnych¹⁵ (il. 1–2). Zbudowana na planie prostokąta, z cio-

¹⁰ Niezachowany witraż Mehoffera w kaplicy pałacu Radziwiłłów w Balicach pod Krakowem poprzedzony był studiami witraży o charakterze renesansowym w paryskich kościołach St. Germain l'Auxerrois i St. Séverin (por. J. Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 96–98, 111–112).

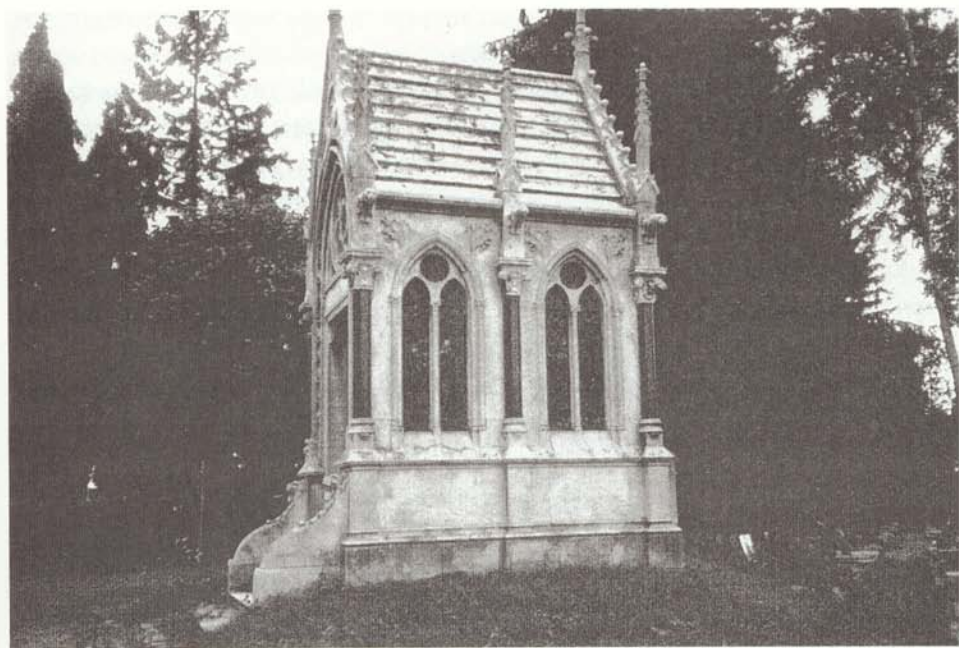
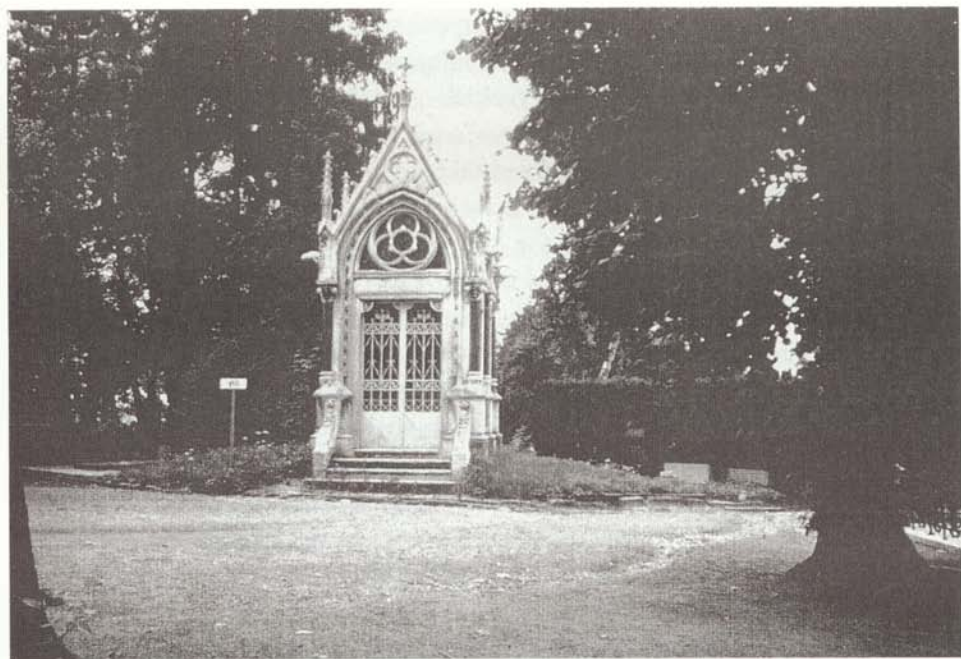
¹¹ Prof. Halban, krewny Grauerów, który w ich imieniu kontaktował się z artystą w sprawie witraży, pisał do Mehoffera w liście z 10 I 1902: „Teraz krewnym moim już nie tak zależy na posiadaniu szkiców, skoro mają te śliczne okna...” (Mehofferowa, *l.c.*).

¹² Nie dotarłam do danych na temat ewentualnego pobytu Mehoffera w Opawie, ale wiadomo, że artysta dysponował niezbędnymi informacjami.

¹³ Por. przypis 22.

¹⁴ R. Piecsek, *100 let Opavského městského hřbitova* (maszynopis niepublikowany w posiadaniu autora); J. Vybiral, *Umělecké památky opavského ústředního hřbitova* (Vlastivědné Listy, XVI/2, 1990), s. 27.

¹⁵ Na temat genezy grobowych kaplic cmentarnych por.: P. Ariés, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989, s. 283–286 i 525.



1–2. Kaplica rodziny Grauerów na cmentarzu w Opawie (fot. A. Zeńczak)

sów jasnego kamienia, wzniesiona nad kryptą przewidzianą na pomieszczenie trumien, ma smukłe proporce oraz podkreślające wertykalizm elementy i detale architektoniczne: ściany krótsze o wysokich ostrych szczytach, stromy dwuspadowy dach, okna zamknięte ostrołukowo, smukłe kolumny z barwnego marmuru opinające ściany od zewnątrz oraz pinakle i wieńczące je kwiatony. Rozplanowanie ściany frontowej nawiązuje do schematu kompozycyjnego gotyckiego portalu. Do wnętrza wiedzie żelazna brama zajmująca niemal całą szerokość budowli, ażurowa od jednej czwartej wysokości i wypełniona od środka taflami zwykłego szkła. Powyżej, w szczycie, znajduje się duże okno ozdobione kamiennym maswerkiem. Wszystko to, a zwłaszcza dobre wyważenie proporcji oraz bogactwo i delikatność detalu architektonicznego i rzeźbiarskiego (m.in. motywy zoomorficzne i kartusze z motywem makówki), decyduje o lekkości, a nawet finezji tej budowli.

Wnętrze jest dzisiaj całkowicie puste i surowe, bez śladów jakiegokolwiek polichromii¹⁶ czy innej dekoracji. Zważywszy na niewielkie rozmiary kaplicy, a także na fakt, iż jej podłogę stanowi podnoszona płyta zamykająca wejście do krypty, można przypuszczać, iż niegdyś mógł znajdować się tutaj jedynie płytki ołtarz, ewentualnie tablice epitafijne na ścianie naprzeciwko wejścia. Jedyne ozdobą wnętrza od początku miały być witraże. Jest ich sześć: cztery w oknach ścian bocznych (po dwa z każdej strony) i dwa u góry, w wypełnionych maswerkami oknach ścian szczytowych. Przede wszystkim wywołują wrażenie siłą kolorystyki. Barwy tych witraży w pewnych partiach są żywe, intensywne, o dominancie czerwieni, w innych zaś pastelowe i delikatne, ale zawsze frapują różnorodnością poszczególnych odcieni i wyrafinowaniem zestawień w obrębie każdego z okien. Tematycznie wiążą się ze śmiercią i zmartwychwstaniem. Na lewo od wejścia są to witraże *Zaśnięcie Marii* i *U grobu Chrystusa*, na prawo zaś – *Wiara–Nadzieja–Miłość* oraz *Caritas*. W oknie usytuowanym nad wejściem znajduje się witraż *Anioł Światła Wiekuistego*, a na wprost – *Archanioł Sądu Ostatecznego*.

Okna ścian bocznych kaplicy są smukłe, dwudzielne. Obydwie połówki każdego z nich zamknięte są ostrołukowo, a ponad nimi wkomponowany jest otwór okrągły, wpisujący się w ostrołukowe zamknięcie całości. Kompozycje

¹⁶ Myli się J. Mehofferowa, mówiąc w swoich spisanych po latach wspomnieniach o polichromii Grauerowskiej kaplicy. Wiadomo natomiast, iż Mehoffer zaprojektował do tego wnętrza srebrną lampę (por. Mehofferowa, *l.c.*). Projekt znajduje się w Domu Józefa Mehoffera MNK.

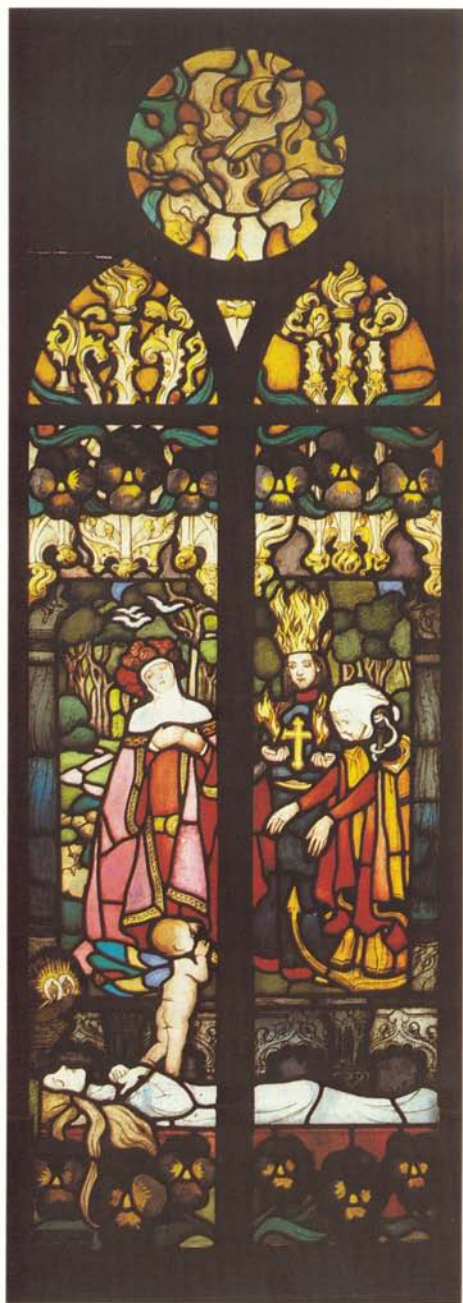
witrażowe obejmują całość każdego z okien, bez względu na dzielące je filarki. Sceny figuralne wypełniają w układzie horyzontalnym środkową część tych pól i są nieco „cofnięte w głąb”. Od dołu i od góry ujmują je wyobrażone w szkłe dekoracyjne formy architektoniczne o bogatej stylizacji secesyjno-pseudogotyckiej. Dołem architektura ta przybiera formę jak gdyby lica podestów, na których „toczy się” akcja przedstawień, górą zaś – kształt baldachimów. Szczytową część witraży wypełnia abstrakcyjny ornament, ewokujący wspomnienie gotyku płomienistego i zarazem form roślinnych (liści ostu). Wizualnie najbliższej, wręcz na „powierzchni” szyb, u samego dołu i u góry biegną pasy ornamentów złożone z ogromnych bratków. Kwiaty te mają kształty i barwy w zasadzie realistyczne, lecz ich skala sprawia, iż nadają całości wymiar mistyczny. Sceny figuralne ukazują się spoza nich niczym objawienia obrazów innego świata, którego w istocie dotyczą. Taka dyspozycja powierzchni pozwoliła artyście zmieścić kompozycje wielopostaciowe w wąskich, smukłych oknach, bez uciekania się do „spiętrzenia” przedstawionych osób.

Rozbudowaną anegdotą, bogactwem motywów ikonograficznych, a także walorami artystycznymi wyróżniają się okna po stronie prawej. Można przypuszczać, iż sam Mehoffer również wysoko je oceniał, skoro zadbał o wykonanie ich replik: oprawione w drewniane ramy, opatrzone odpowiednimi stojakami, zdobiły one mieszkanie artysty do końca jego dni¹⁷. Natomiast witraże po stronie lewej charakteryzuje bogatsza ornamentyka. Artysta wprowadził tu po dwa wazony ze stylizowanymi bukietami, rozmieszczone symetrycznie po obu stronach. Każda z kompozycji stanowi odrębną całość, ale wszystkie łączą się ze sobą w spójny wątek znaczeniowy. Logiczne następstwo scen nie wynika mechanicznie z ich rozmieszczenia w kaplicy, lecz może być ustalone dopiero po odczytaniu treści przedstawień. Toteż, wyprzedzając tok niniejszych rozważań, należy powiedzieć, że sceny odpowiadają sobie parami w taki sposób, iż każda z nich ideowo łączy się z drugą, znajdującą się w oknie naprzeciwko niej. I w takiej kolejności będą tutaj przedstawione.

Wiara–Nadzieja–Miłość. Witraż ten, określany też tytułem *Dusza u wrót raju*¹⁸, znajduje się tuż przy wejściu po prawej stronie (il. 3). Na pierwszym

¹⁷ Te właśnie witraże w niezmienionej oprawie znajdują się w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

¹⁸ Pod tytułem *Dusza u wrót raju* karton tego witrażu był wystawiany w Krakowie od 23 listopada do 31 grudnia 1901 (por. *Katalog IV Wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, Kraków 1901), a pod tytułem *U stóp raju* – w Warszawie w r. 1903 (por. *Katalog II Wystawy Stowarzyszenia Artystów Polskich*, Warszawa 1903, poz.121).



3. Józef Mehoffer, *Wiara-Nadzieja-Miłość*, 1901, replika witrażu, depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie (fot. A. Chęć)

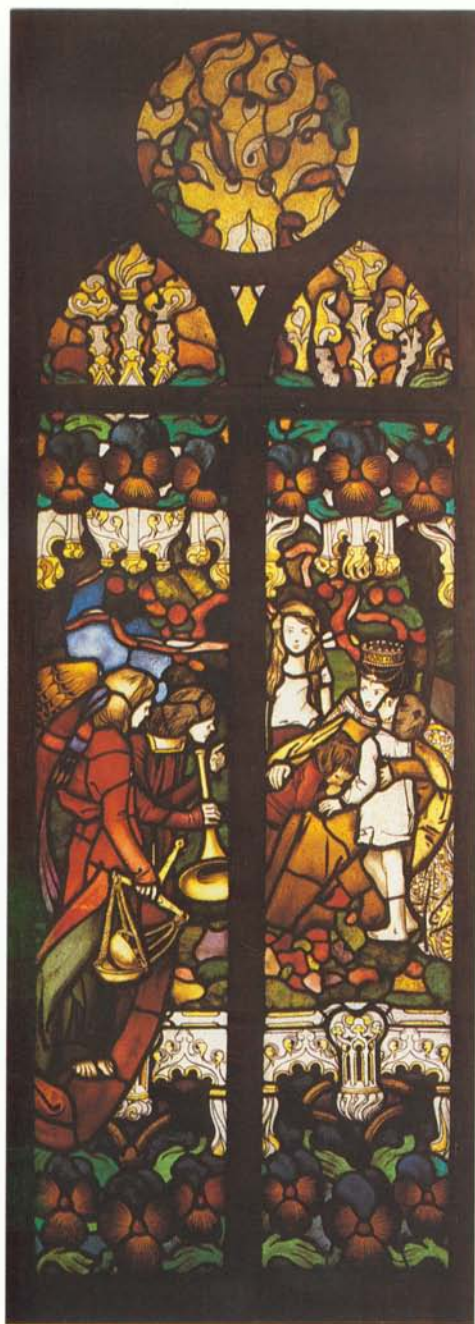
planie, u dołu, poza fryzmem ozdobnych bratków widnieje katafalk – okrywająca go purpura wyłania się tuż ponad ciemnofioletowymi płatkami kwiatów. Spoczywa na nim martwa kobieta ujęta z profilu, z nieco odchyloną do tyłu głową i ze złożonymi na piersiach rękami. Jej jasne włosy długimi pasmami spływają pomiędzy bratki. U wezgłowia pali się lampka podwójnym płomieniem. Suknia zmarłej, z białych przezroczystych szkieł cieniowanych pędzlem, odcina się od szarozielonkawego tła architektury, stanowiącej rodzaj podestu dla wyższej części przedstawienia. Trzeba tu zwrócić uwagę na pewien szczegół bardzo istotny, ale wobec bogactwa kompozycji niezbyt rzucający się w oczy. Otóż na wspomnianym podestacie, na krańcach przedstawienia, malarz umieścił dwie kolumny, na których wspiera się belkowanie pokryte secesyjno-pseudogotycką dekoracją. Wprawdzie niemal identyczna dekoracja o formach architektonicznych występuje we wszystkich czterech witrażach, ale tylko w tym jednym pojawiają się kolumny, które wraz z mocno zarysowanym poziomym zamknięciem u góry tworzą kształt bramy. Od ciała zmarłej kobiety ku bramie idzie małe nagie dziecko o rumianym ciałku i wielobarwnych – niebieskich, żółtych i turkusowych – skrzydłach, podobnych do skrzydeł ważki. Gestem uniesionych rączek jakby prosi

o przygarnięcie. Trzy kobiece postacie, ku którym się zwraca, oczekują je stojąc w bramie. Gesty i atrybuty określają ich tożsamość.

Po lewej znajduje się personifikacja Miłości – postać, zdecydowanie przez artystę wyróżniona pod względem kompozycyjnym i artystycznym. Stanowi ona doskonały przykład mistrzostwa Mehoffera w operowaniu barwnym szkłem. W tym przypadku chodzi o tafle w kolorach żywej czerwieni, bordo i kilku odcieni różu: są one stosunkowo duże, o na ogół wertykalnym przebiegu ołowianych spoin. Postać przedstawiona jest w ujęciu frontalnym, z lekko uniesioną ku niebu twarzą o ekstatycznym wyrazie, z przyciśniętymi do piersi dłońmi. Jej twarz i ramiona okala biały welon, skronie zaś zdobi szeroki wieniec z czerwonych róż. Widoczna w rozchyleniu płaszcza suknia jest czerwona, spięta na biodrach złotym pasem, sam zaś płaszcz gra bogactwem tonów czerwieni i różu. Nad jej głową unoszą się białe ptaki.

Obok, w prawej połowie okna, wyobrażone są Wiara i Nadzieja. Wiara ujęta jest frontalnie, z nieznacznym tylko zwrotem ciała i twarzy ku dziecku, na które spogląda. Na piersi ma złocisty krzyż, na dłoniach także płomienie i płomienistą koronę na głowie. Zdobi ją suknia o barwie ciemnoniebieskiej, bliskiej granatu, o tonach różniących się w poszczególnych taflach. Intensywnie żółte szkła krzyża, pasa na biodrach, płomieni oraz ognistoczerwone akcenty na obrzeżach szaty w żadnej mierze nie mącą wrażenia spokoju i statyki tej postaci. Nasuwa się myśl, iż takie właśnie rozegranie kolorystyczne personifikacji Wiary, przywołujące wspomnienie relacji barwnych dominujących w witrażach gotyckich katedr, było ze strony twórcy w pełni świadomym działaniem. Przeżycie barwy miało być może wywołać w widzu refleksję intelektualną na temat istoty wiary. Wprowadzenie szkieł ciemnobłękitnych uzasadnione jest poza tym względami kompozycyjnymi, postać znajduje się bowiem nieco dalej od widza niż stojąca obok Nadzieja, a barwa błękitna daje tu łudzące wrażenie pewnego oddalenia, cofnięcia.

Na skraju po prawej stronie umieszczona jest Nadzieja. To ona odpowiada na gest dziecka, schylając się ku niemu z wyciągniętymi rękami. Nosi suknię i płaszcz w barwach ciepłej żółci z dużymi partiami czerwieni (rękawy sukni, podszewka i obrzeża płaszcza), oraz biały welon. U jej stóp widnieje żółta kotwica skryta częściowo w fałdach płaszcza. Znowu daje się zauważyć bardzo udany efekt kolorystyczny, powstały przez skonstrastowanie „gorących” barw tej postaci z chłodną tonacją personifikacji Wiary. W samym zaś wyobrażeniu Nadziei warto odnotować partię efektownych, spływających z ramion draperii, ułożonych z biegnących pionowo, wąskich, smukłych płytek o płomienistych barwach, pulsujących nieregularnością duktu ołowianych spoin. O doświadczeniu Mehoffera jako witrażysty świadczy następujący szczegół: rękawy sukni



4. Józef Mehoffer, *Caritas*, 1901, replika witrażu, depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie (fot. A. Chęć)

Nadziei są intensywnie czerwone, w związku z czym jej wyciągnięte ku dziecku ramiona, ukazane na tle ciemnego błękitu szat Wiary, w sposób bardzo sugestywny zdają się rzeczywiście wychylać ku przodowi.

W tle rozpościera się pejzaż z fragmentem łąki przeciętej krętą dróżką oraz z grupą drzew w głębi. Ich jasne konary, miejscami o lekko różowym zabarwieniu, tworzą dekoracyjny deseń. Bratki w tym oknie są bardzo ciemne, grafitowofioletowe, rozświetlone silnymi akcentami żółci pośrodku każdego z nich.

Zaśnięcie Marii. Opisaną wyżej kompozycję odpowiada umieszczone naprzeciw niej, po lewej stronie kaplicy, *Zaśnięcie Marii* (il. 5). Scenerię w tym przedstawieniu tworzy wnętrze gotyckiej komnaty o oknach podobnych do tych, które znajdują się w kaplicy Grauerów. Maria osuwa się na łoże otoczona przez przyklękających i okazujących swój ból apostołów. Zwraca uwagę fakt, iż nie nosi ona szat o tradycyjnych barwach – jej suknia jest zielona, płaszcz zaś fioletowy. Przy na ogół ciemnoczerwonych i wiśniowych szatach apostołów bardzo oryginalnym akcentem kolorystycznym są wspomniane już bukiety, z których lewy utrzymany jest w różnych odcieniach zieleni (od ciemnej aż po turkus) i błękitu, w prawym zaś widać barwy: różową, fioletową i zieloną. Ogromne bratki górnego i dolnego fryzu są czerwone, z ciemnogranato-



5. Józef Mehoffer, *Zaśnięcie Marii*, 1901, karton witrażu (akwarela i gwasz na papierze naklejonym na płótno). Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. Archiwum MNK)



6. Józef Mehoffer, *U grobu Chrystusa*, 1901, karton witrażu (akwarela i gwasz na papierze naklejonym na płótno). Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. Archiwum MNK)

wym płatkami górnym i z żółtym środkiem. Widoczne wśród nich liście mają barwę ostrej zieleni. W dolnej kwaterze tego okna, po prawej, widnieje sygnatura artysty: „Józef Mehoffer 1901 r.”¹⁹

Caritas. Okno drugie od wejścia, po prawej stronie kaplicy, zdobi witraż z przedstawieniem Caritas (il. 4). Ekspresja i oryginalność zestawień barwnych nie osiągają w nim aż takiego natężenia, jak w sąsiadującym z nim witrażu *Wia-ra-Nadzieja-Miłość*. Ale i tutaj kolorystyka ma swój udział w określeniu znaczeń. Prawa część kompozycji witrażowej przedstawia siedzącą kobietę w królewskim stroju, tulącą do siebie dwoje dzieci. Na jej koronie widnieje napis „Caritas”. Kobieta nosi szaty o łagodnych, „ciepłych” barwach: jasnobrązową suknię i wzorzysty, białozółty płaszcz z żółtym spodem. U jej stóp mienią się wielobarwne szkła (różowe, liliowe, czerwone, żółte, ciemnozielone), czyniące wrażenie klejnotów, a może kwiatów, które wysypały się z fałdów sukni. Tuż za kobietą stoi dziewczyna o długich jasnych włosach: ta sama, którą w sąsiednim witrażu widzimy na marach (tutaj ubrana jest w jasną bluzkę i różową spódnicę). Ciemne tło tej grupy – zgniłozielone i zielonougrowe – ożywiają u góry czerwone i różowe wstęgi. Lewą część okna wypełniają postacie dwu aniołów. Pierwszego, dzierżącemu wagę, zdobią szaty czerwone i ciemnozielone. Drugi, widoczny spoza niego z trąbą w ręce, nosi szatę bordową – jej poła opada nisko, otaczając stopy pierwszego anioła i podkreślając tym samym wrażenie harmonijnego scalenia obu tych postaci – zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i kolorystycznym. Ponad aniołami rozpościera się błękit. Formy architektoniczne w tej kompozycji wykonano z matowych białych tafli, urozmaiconych poprowadzonymi pędzlem konturami i liniami ornamentów w kolorze czarnym. Bratki złożono ze szkielec czerwonych, rozjaśnionych w środkowej części płatków, oraz granatowych. Wśród kwiatów pojawiają się liście o zróżnicowanych odcieniach zieleni.

U grobu Chrystusa. Po przeciwnej stronie kaplicy, na lewo od wejścia, znajduje się witraż ze sceną *U grobu Chrystusa* (il. 6). Anioł ukazuje zatrwożonym trzem Mariom pusty grób. Najbardziej wyeksponowano tutaj pierwszoplanową postać anioła w seledynowej szacie, o dużych „ptasio-owadzych” skrzydłach, wyobrażonych za pomocą szkielec seledynowych, niebieskich, żółtych i fioleto-owych. Jak wiadomo, ostateczny efekt kolorystyczny witrażu zależy od siły światła i artysta zwykle bierze pod uwagę warunki danego miejsca. Zapewne jednak zdarzają się sytuacje nie do końca przewidziane. Pod omawianym oknem na zewnątrz kaplicy rosną ozdobne krzewy częściowo zacieniające witraż. Być

¹⁹ W kaplicy tylko ten jeden witraż jest opatrzony sygnaturą artysty.



7. Józef Mehoffer, *Archanioł Sądu Ostatecznego*, 1901, karton witrażu (akwarela i gwasz na papierze naklejonym na płótno). Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. Archiwum MNK)

może to sprawia, iż postać anioła pod względem kolorystycznym stanowi główny, a zarazem najczystszy i „najdźwięczniejszy” akord tej kompozycji. Bukiet po lewej stronie utrzymany jest w barwach pomarańczowo-żółtych, z niewielkimi zielonymi akcentami, po prawej – w żółto-czerwonych z akcentami fioletowymi. Bratki w tym oknie mają po trzy płatki na ogół bardzo ciemne, prawie czarne, ale ożywione różnymi tonami czerwieni. Wierność naturze w przedstawieniu ich kształtów i barw, zwłaszcza w zestawieniu z rodzajem stylizacji pozostałych partii ornamentu, jest tutaj chyba najbardziej uderzająca.

Archanioł Sądu Ostatecznego i *Anioł Światła Wiekuistego*. Dopelnienie czterech witraży usytuowanych w ścianach bocznych u dołu stanowią witraże w szczytach krótszych elewacji kaplicy. Duże, zamknięte ostrołukowo okna ścian szczytowych wypełnione są maswerkami złożonymi z kół i ich odcinków, ale linie umieszczonych w nich kompozycji witrażowych „nie respektują” istnienia tych kamiennych podziałów. Pełna dynamiki postać dmącego w trąbę Archanioła Sądu Ostatecznego, przedstawiona w górnym witrażu na wprost wejścia (il. 7), nie mieści się w jednym polu: znaczny fragment jego sylwetki – wraz z twarzą okoloną burzą rozwianych włosów i prawą ręką, którą trzyma przy ustach trąbę – znajduje się w okręgu centralnym. Lewa ręka, odsunięta daleko w bok



8. Józef Mehoffer, *Anioł Światła Wiekuistego*, 1901, karton witrażu (akwarela i gwasz na papierze naklejonym na płótno). Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. Archiwum MNK)

i również dzierżąca trąbę, umieszczona jest w polu po prawej stronie, draperie zaś dolnej części szaty – po lewej. Z podobnym rozmachem nakreślono słońce, komety, obłok oraz ogromne nakrapiane orchidee. U dołu po lewej, w polu o kształcie żagielka, poza obrębem rozety, wykwita pęk białych królewskich lilii. Dynamiczny i zarazem płynny bieg linii witrażu harmonizuje z odkutymi w kamieniu kolistymi formami. Efekt „współbrzmienia” secesyjnie wijących się linii z kamieniarką okna widoczny jest również w witrażu z Aniołem Światła Wiekuistego (il. 8). Kompozycja ta – ze względu na temat – pozbawiona jest dynamicznych form, ale i tutaj artysta wykreślił postać anioła niemal zupełnie niezależnie od przebiegu kamiennych podziałów okna, wpisał jednak główną część postaci oraz lampkę – symbol światła wiekuistego – w centralny okrąg. Bardzo niekonwencjonalnie przedstawia się tu wyobrażenie Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej: u góry witrażu artysta ukazał jedynie fragment promienistej mandorli, z widocznym zaledwie skrawkiem szaty Madonny i półksiężycem.

Obydwa te witraże są bardzo żywe i bogate pod względem kolorystycznym. Dominują w nich barwy „gorące”, o stosunkowo dużych obszarach jednego koloru, zróżnicowanego jednak odmiennymi odcieniami poszczególnych płytek szklanych. W oknie z Archaniołem Sądu Ostatecznego intensywne barwy

„gorące” (czerwona o kilku odcieniach, pomarańczowa, żółta) sąsiadują z barwami równie intensywnymi, ale „zimnymi” (szafir, akcenty zieleni) i z dużą powierzchnią o delikatnej tonacji bladoróżowoliliowej (obłok), stanowiącą tu strefę kolorystycznego wyciszenia, uspokojenia. Okno z Archaniołem Światła Wiekuistego jarzy się głównie czerwieniami oraz barwami złoto- i ognistożółtymi, umieszczonymi na tle szafiru. Pewną „dźwięczność” i „ochłodzenie” wprowadzają natomiast szkła jasnozielone, bliskie turkusowi.

Bez wątpienia nie tylko kształt okien, ale także styl architektury kaplicy i jej wystroju rzeźbiarskiego miał wpływ na rodzaj stylizacji kompozycji witrażowych. W witrażach pionowych przejawia się to w sposobie komponowania niektórych scen tak, iż nasuwają one skojarzenia z przedstawieniami średnio-wiecznymi. Dostrzec to można w stylizacji szat w duchu gotyku oraz we wprowadzeniu ornamentów będących secesyjną trawestacją zdobnictwa gotyckiego. Natomiast w oknach górnych Mehoffer umieścił dzieła w pełni secesyjne, uznając być może, iż neogotyckie maswerki są dostatecznie mocnym akcentem tego stylu.

Nie oznacza to, iż w kompozycjach dolnych okien artysta odstąpił od stylu swojej epoki. Secesja ujawnia się tu przede wszystkim w sposobie stylizacji ornamentów: dotyczy to zarówno nadnaturalnej wielkości, lecz realistycznych bratków, symetrycznych – „winietkowych” – bukietów w wazonach, jak i ornamentów gotycyzujących. Styl secesji widoczny jest również w rysunku niektórych postaci – przede wszystkim w personifikacji Miłości, w postaci leżącej zmarłej i anioła u grobu. Również wprowadzenie niektórych barw i sposób ich zestawiania znamienne są dla sztuki przełomu wieków XIX i XX. Szczególnie charakterystyczne są: biel (zwłaszcza suknia zmarłej, kontrastująca z czerwienią i ciemnym fioletem), amaranty, róże, odcienie koloru liliowego, fiolety, seledyny. Ponadto ogólna atmosfera tych witraży utrzymana jest w duchu epoki przełomu wieków.

ANALIZA IKONOGRAFICZNA

Zachowały się pierwsze rysunkowe notatki Mehoffera²⁰ dotyczące rodzącej się dopiero koncepcji witraży opawskich (il. 9). Są to drobne szkice na kartce formatu 14,6 × 22,7 cm, wykonane ołówkiem i tuszem, opatrzone krótkimi opisami. Dwukrotnie naszkicowana jest scena Zaśnięcia Marii, dwukrotnie też (w

²⁰ W zbiorach rodziny artysty.



9. Józef Mehoffer, pierwsze szkice kompozycyjne do witraży opawskich (ołówki i tusz na papierze). Własność Ryszarda Mehoffera (fot. M. Wesołowska)

różniących się ujęciach) – Wniebowzięcie Marii, ukazane zarazem jako Jej koronacja. Pod jedną ze scen Wniebowzięcia widnieje podpis: „Wniebowstąpienie”, co może wskazywać na jeszcze inny, wcześniejszy zamysł. Jest też szkic witrażu z przedstawieniem Trzech Marii u Grobu Chrystusa, opatrzony napisem: „anioł na grobie”, oraz szkic witrażu z wyobrażeniem Caritas. Inne jeszcze napisy wskazują, iż artysta brał też pod uwagę personifikację Wiary, Miłości i Sprawiedliwości. Ponadto u góry po prawej widnieje napis: „anioły trąbiące na sąd / wieczna szczęśliwość”. Poniżej znajduje się delikatny zarys bratka, jednego z tych, które w ostatecznej wersji tworzą główny motyw ornamentalny witraży.

Tak więc od początku kryteria doboru poszczególnych przedstawień konsekwentnie wiązały się z właściwym artyście widzeniem życia w kategoriach dobra i piękna. Obecność śmierci nie mąciła tej pogodnej wizji. Nie był brany pod uwagę żaden spośród wprowadzających elementy tragizmu, rozpacz czy chociażby smutku, popularnych motywów dziewiętnastowiecznej sztuki sepulkralnej (obfitującej w wyobrażenia żałobnic-płaczek, aniołów śmierci czy wręcz jej personifikacji). Mehoffer budował program ideowy kaplicy posługując się tradycyjną ikonografią chrześcijańską. Z jednej strony pragnął zaakcentować triumf wiecznego życia nad śmiercią i brał w związku z tym pod uwagę odpo-

wiednie sceny z życia Chrystusa i Marii, z drugiej zaś – chciał wskazać na to, co gwarantuje zwykłym śmiertelnikom osiągnięcie wiecznej szczęśliwości, i w tym celu wprowadzał personifikacje głównych cnót.

Zawarta we wstępnych szkicach i witrażach opawskich idea przewodnia w pełni odpowiada przeznaczeniu dzieł, niemniej trudno oprzeć się wrażeniu, iż ostatecznie nastąpił pewien brak równowagi pomiędzy witrażami osadzonymi w oknach po prawej stronie kaplicy a tymi znajdującymi się po lewej. Artysta całą inwencję rozwinął w scenach z wyobrażeniami cnót: rozbudował je, dokonując fuzji wielu motywów ikonograficznych, oraz wprowadził elementy dramaturgii.

W witrażach *Wiara–Nadzieja–Miłość* i *Caritas* występuje ta sama postać jasnowłosej młodej kobiety – najpierw martwej, spoczywającej na katafalku, a następnie powstałej na Sąd. Jej rola w obu kompozycjach nasuwa pytanie: czy postać ta odnosi się do określonej osoby, czy też jest ogólnym wyobrażeniem człowieka zmarłego. Trudno dać odpowiedź całkowicie jednoznaczną, jednakże porównanie dat zgonów osób pochowanych w kaplicy wskazuje, iż artysta mógł mieć na uwadze pierwszą osobę pochowaną w kaplicy – żonę kupca Ignacego Grauera, Reginę Grauerową, zmarłą w roku 1898 w wieku 52 lat²¹. Następny pochówek miał miejsce dopiero w roku 1912²². Witraże, zaprojektowane i zrealizowane w roku 1901, zamówione więc zostały do kaplicy, w której złożone były zwłoki tylko jednej osoby, i to wkrótce po jej śmierci. Co prawda jest na nich ukazana kobieta młoda, ale artyście nie musiało przecież chodzić o jakieś portretowe podobieństwo, lecz o obraz wyidealizowany, zgodny z estetyką i filozofią epoki²³.

Umieszczenie w dolnej części witrażu zwłok ułożonych horyzontalnie, w pozycji na wznak, i wyeksponowanych na pierwszym planie kieruje myśl ku średniowiecznym nagrobkom, na których ciała zmarłych przedstawiane były w podobny sposób. Występujące w witrażu formy architektoniczne (lico cokołu, kolumny, baldachimy) pogłębiają wrażenie analogii ze średniowiecznym nagrob-

²¹ Regina Grauer, z domu Kraus, zm. 16 08 1898 w sanatorium w Żółtych Górach, pochowana została 18 08 1898 w Opawie (Księgi kościoła Św. Ducha w Opawie, t.VI, Państwowe Okręgowe Archiwum w Opawie).

²² W kaplicy pochowane były tylko trzy osoby: w r. 1898 Regina Grauer, w r. 1912 Emil Grauer i w r. 1915 Ignaz Grauer. Wszystkie zwłoki ekshumowano w r. 1933 i przewieziono do Ostrawy do kremacji (na podstawie wyciągu z akt cmentarza w Opawie, zapisy archiwalne nr 414/1898, 487/1912, 233/1915). Było to spowodowane osiedleniem się rodziny w Ostrawie.

²³ Mam na myśli zderzenie młodości i śmierci, które tak frapowało modernistów i któremu Mehoffer dał wyraz np. w grafikach *Zuchwały ogrodnik* (z 1912) czy *Młodość i śmierć* (po 1912).

kiem, co – jak można przypuszczać – było ze strony twórcy działaniem w pełni świadomym, wywołanym stylem architektury kaplicy i jej wystroju rzeźbiarskiego. Leżąca postać zmarłego w dawnej sztuce sepulkralnej (poczynając od przykładu z wieku XI aż po schyłek wieku XVII) wyrażała – według Philippe’a Ariés – „stan odpoczynku w zaświatach, odpoczynku, który nie jest ani końcem, ani nicością”²⁴, lecz błogosławionym stanem oczekiwania na transfigurację u kresu czasów. Ten zapomniany z czasem wątek eschatologiczny szczególnie dobitnie wyrażają postacie leżących zmarłych, ukazanych jako osoby żyjące, np. z otwartymi oczami. Wizerunek spoczywającego w zaświatach zmarłego obrazował zarazem jego ciało i duszę (*homo totus*).

Mehoffer sięgnął jednak do jeszcze innej tradycji. Kobieta przedstawiona przez niego na omawianym witrażu jest z pewnością martwa, o czym świadczą jej zamknięte oczy i układ ciała. Jednak na fakt, iż właśnie pękła nić jej życia, wskazuje przede wszystkim postać oddalającego się od wezgłowia małego uskrzydłonego dziecka, wyobrażającego jej duszę. Ukazanie śmierci jako rozdzielenia ciała i duszy, wydobywającej się z ust umierającego w postaci dziecka, ma początek w sztuce XIII wieku. Idea ta znalazła wyraz w przedstawieniach zwykłych śmiertelników, ale nade wszystko w scenach Zaśnięcia Marii, gdzie przetrwała aż do XVII wieku²⁵. Ikonografia tego wydarzenia dostarcza licznych przykładów, w których ciało Marii spoczywa na horyzontalnie ujętym łożu, otoczonym przez apostołów, poza nim zaś, lub w powietrzu, widnieje postać Chrystusa trzymającego duszę Matki wyobrażoną jako małe dziecko²⁶.

Mehoffer w scenie Zaśnięcia ograniczył się do ukazania spoczywającej na łożu Marii i zgromadzonych wokół niej apostołów. Natomiast motyw duszy uosabianej przez dziecko wykorzystał w omawianym witrażu. W pewnym stopniu inspirującą rolę mogło tu odegrać przedstawienie z nagrobka Zofii Cieszkowskiej, z lat 1870–73, autorstwa Teofila Lenartowicza, we florenckim kościele Santa Croce, bez wątpienia znane Mehofferowi z jego paromiesięcznego pobytu we Florencji w roku 1900. Nagrobek ten ma formę dwuskrzydłowych drzwi osadzonych w portalu. Wyobrażona jest na nim dusza, która w postaci małego, nagiego dziecka szybuje ku niebiosom; przedstawienie osoby zmarłej w tej kompozycji nie występuje²⁷. W opawskim witrażu dziecko, mimo iż obdarzone skrzy-

²⁴ Ariés, *o.c.*, s. 237–244.

²⁵ Tamże, s. 244–247.

²⁶ L. Réau, *Iconographie de l’art chrétien*, t. 2: *Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Paris 1957, s. 605.

²⁷ Dzieło Lenartowicza istnieje w dwu niemal identycznych egzemplarzach (odlewach): w nagrobku Zofii Cieszkowskiej w kościele Santa Croce we Florencji oraz w na-

delkami, nie unosi się, lecz z dziecięcą nieporadnością stąpa ku bramie otwartej na piękny daleki pejzaż.

Brama to uniwersalny symbol granicy między dwoma światami, między znanym i nieznanym, między światłem i ciemnością²⁸. W kulturze europejskiej motyw bramy jako symbol miejsca, w którym dokonuje się przejście ze świata żywych do umarłych, ma tradycję antyczną, przy czym w sztuce chrześcijańskiej, oprócz innych znaczeń, pojawiło się rozróżnienie na bramę raju i bramę piekieł²⁹. Brama wiodąca do raju występuje, przybierając różne formy architektoniczne, przede wszystkim w scenach Sądu Ostatecznego, jako zaś wejście do piekieł – w scenach Zstąpienia do Otchłani. Motyw bramy upowszechnił się na gruncie sztuki sepulkralnej, zwłaszcza w dobie baroku, ale także w XIX wieku.

Nie ulega wątpliwości, iż brama, którą ukazał Mehoffer, prowadzi do raju – wskazuje na to zarówno piękny pejzaż widoczny na dalszym planie, jak i postacie w niej umieszczone. Pejzaż ten, mimo iż ujęty tylko we fragmencie, jest istotnym elementem tworzącym klimat kompozycji i jej sferę odniesień, wykraczającą poza krąg pojęć religijnych. Przywołuje bowiem na myśl arkadyjskie łąki i gaje Puvisa de Chavannes, Hansa von Marées, Arnolda Böcklina i innych malarzy 2. połowy wieku XIX, którzy w swych pracach snuli marzenia o utraconym raju ludzkości, o krainach szczęśliwego bytowania wolnego od problemów, jakie niesła ówczesna cywilizacja³⁰. W tym świetle postać małego nagiego dziecka – stały motyw owych sielankowych wizji – zyskuje dodatkowy wymiar, jakkol-

grobu filozofa Augusta Cieszkowskiego w kościele parafialnym w Wierzenicy pod Poznaniem; przytaczam za: J. Białostocki, *Drzwi śmierci: antyczny symbol grobowy i jego tradycja* [w:] *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1, s. 183–185. Zob. też A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993 – styczeń 1994*, Kraków 1993, s. 52. Warto zwrócić uwagę na wiersz autorstwa samego Lenartowicza wykuty na stopniach florenckiego nagrobka, odnoszący się do idei palingenezy, niemniej wprowadzający w kontekst śmierci motywy takie, jak: brama, dziecko, cnoty teologiczne, które to motywy występują też w witrażu w kaplicy Grauerów. Wiersz ten przytaczam za: Białostocki, o.c., s. 185 (w brzmieniu i z interpunkcją wersji drukowanej): „Jeśli z miłością, wiarą i nadzieją / Zmarły opuszczał ten padół żaloby, / Na krótko anioł zawiera go w groby; / Zza wrót grobowych, kędy go posieją, / Po drugiej stronie tej żalosnej bramy, / Jak dzieckiem przyszedł na przeciwną stronę, / Tak znów dzieciątkiem, inny, a ten samy, / Wybiega w niebo, anielskie pacholę. / Ledwie mu zmysły anioł pozasłania, / Już go wywodzi drugi... Zmartwychwstania, / Z błogą radością, że śmierć jest nam progiem / Pomiędzy światem doświadczień a Bogiem”.

²⁸ Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1974, t. IV, s. 50.

²⁹ Por. Białostocki, o.c., s. 165–168.

³⁰ H. Hofstätter, *Symbolizm*, Warszawa 1980, s. 194–199.

wiek trudno orzec, w jakim stopniu efekt ten był przez artystę zamierzony. Z kolei powstaje pytanie o genezę wyobrażenia postaci umieszczonych w bramie raju. Motyw ten ma rodowód antyczny. W sztuce greckiej rolę osoby odprowadzającej dusze w głąb zaświatów spełniał Hermes Psychopompos, a później, w sztuce chrześcijańskiej, anioł³¹. W przedstawieniach Sądu Ostatecznego Psychopomposem bywał święty Piotr w anielskiej asyście, oczekujący na duszę u bram niebios³². W omawianej kompozycji Mehoffera w roli tej występują trzy cnoty teologiczne.

Personifikacje cnót w sztuce sepulkralnej pojawiły się w wieku XIV, upowszechnione zaś zostały w wiekach XV i XVI w licznych rzymskich nagrobkach papieży i kardynałów, a także w weneckich nagrobkach dożów³³. Wieki następne podjęły ten temat³⁴, gdyż pozwalał on na podkreślenie pozytywnych cech charakteru zmarłej osoby bez porzucania gruntu symboliki chrześcijańskiej.

Identyfikacja poszczególnych personifikacji w witrażu *Wiara–Nadzieja–Miłość* nie stwarza trudności, zostały one bowiem określone za pomocą atrybutów i gestów dostatecznie sugestywnie. Wyobrażenia cnót przez stulecia podlegały modyfikacjom, powstawały stale ich nowe warianty. Dla scharakteryzowania Wiary Mehoffer wybrał między innymi przysługujący jej tradycyjnie krzyż, Nadzieja otrzymała kotwicę, który to atrybut upowszechnił się za sprawą *Ikono-logii* Cezarego Ripy³⁵. Warto zaznaczyć, że Nadzieja z opawskiego witrażu wpisuje się w schemat ikonograficzny utrwalony w sztuce polskiej w 1. połowie wieku XIX przez Kazimierza Wojniakowskiego w obrazie przedstawiającym alegorię tej cnoty w postaci młodej kobiety, widocznej na tle mrocznego morskieskiego pejzażu z miotanym falami statkiem w oddali. U stóp kobiety widnieje kotwica, ona sama zaś wznosi ramiona ku jaśniejącej na niebie gwiazdzie³⁶. Nadzieja Mehoffera powtarza ów gest wyciągniętych ramion, lecz skierowuje je nie ku niebiosom, ale w dół, ku zmierzającemu w jej stronę dziecku.

³¹ Białostocki, *o.c.*, s. 165–166.

³² Tamże, s. 166.

³³ Réau, *o.c.*, t. 1: *Introduction générale*, s. 187–188.

³⁴ Personifikacje wszelkich cnót występowały też często, aż po schyłek XVIII w., w architekturze okazjonalnej podczas uroczystości żałobnych (por.: J. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, *passim*).

³⁵ C. Ripa, *Ikologia*, Kraków 1998 [1. wyd. w 1603]; Réau, *o.c.*, t. 1, s. 188.

³⁶ M. Porębski, *Nadzieja* [w:] Tenże, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 11–34. Warto zauważyć, że gwiazda stanowi jedyny atrybut personifikacji Nadziei w Mehofferowskim witrażu fryburskim z roku 1897 pt. *Matka Boska Zwycięska*.

I wreszcie najważniejsza z trzech personifikacji – Miłość, czyli Caritas (bowiem łacińskie nazwy cnót teologicznych to: Fides, Spes i Caritas, nie istnieje natomiast cnota, która byłaby określona osobnym terminem Amor). Zwraca uwagę fakt, iż w sąsiednim witrażu opawskiej kaplicy Caritas pojawia się ponownie, ale w innej postaci i roli, określona swą łacińską nazwą, którą dla rozważania ewentualnych wątpliwości wypisaną ma na koronie. Wynika z tego, że w oknach opawskiej kaplicy występują dwie różne personifikacje tej samej cnoty teologicznej.

Plastyczny wizerunek „matki wszystkich cnót” zaczął kształtować się późno, bo dopiero w XIII wieku, kiedy to cykl przedstawień głównych cnót został włączony do sztuki monumentalnej³⁷. Wcześniej Caritas określana była jedynie przez inskrypcję. Pozostałe cnoty miały już wówczas swoje indywidualne atrybuty, częściowo przejęte od swych niechrześcijańskich poprzedników. Trudność w znalezieniu plastycznego odpowiednika symbolu Caritas miała źródło w specyfice tego pojęcia, wyrażającego więź człowieka z Bogiem i łączącego w sobie idee miłości Boga i miłości bliźniego. Wizualne wyeksponowanie którejs z tych wartości (*amor Dei* bądź *amor proximi*) dawało personifikację bądź to Miłości Boga, bądź Miłosierdzia, a przecież w sferze idei wartości te pozostawały nierozdzielne. Wprowadzenie za pomocą symboliki jednej z nich było zarazem przywołaniem drugiej. Najpierw plastyczny wyraz uzyskało pojęcie miłości bliźniego – Misericordia. Na chrzcielnicy w Hildesheim (ok. 1230) Misericordia ukazana jest jako kobieta w otoczeniu sześciu postaci, wobec których spełnia uczynki miłosierdzia; jedną z tych postaci jest nagi żebrak, wkładający otrzymaną właśnie koszulę. W innych dziełach, na potrzeby potraktowanej skrótkowo personifikacji, żebrak ów wykorzystany został w charakterze jedyne atrybutu i przedstawiony jako mała naga postać u stóp Caritas-Misericordia, trzymającej tobolek z ubraniami (takie przedstawienia znajdują się m.in. w paryskiej Notre Dame oraz w katedrze w Chartres). Prawdopodobnie poza granicami Francji postać żebraka zinterpretowano – ze względu na jego wielkość – jako postać dziecka. Na pulpicie Baptysterium w Pizie Niccolo Pisano przedstawił Caritas jako kobietę trzymającą za rączkę nagie dziecko (*putto*), obdarowane koszyczkiem z owocami. Ostatecznie popularność zyskało przedstawienie Caritas-Misericordia jako kobiety z dwojgiem dzieci (czasami karmiącej) i z symbolami darów w postaci owoców lub kwiatów. W latach sześćdziesiątych XIII wieku

³⁷ Genezę i rozwój plastycznego wizerunku Caritas w wiekach XIII i XIV omawiam wg: R. F r e y h a n, *The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries* (Journal of the Warburg and Courthauld Institutes, 11, 1948), s. 68–86.

Niccolo Pisano wprowadził do przedstawienia Caritas-Misericordia motyw płomieni jako symbol *amor Dei*, dzięki czemu Caritas-Amor wkrótce uzyskała samodzielną wyraz plastyczny. Kolejni twórcy wprowadzili dalsze innowacje. Ambrogio Lorenzetti ukazał Caritas-Amor z płonącym sercem we wzniesionej ręce i strzałą – w drugiej. Do teorii i symboliki *amor Dei* przenikały idee i symbole miłości świeckiej. W celu określenia tradycji ikonograficznej, do której nawiązał Mehoffer swoim wyobrażeniem Caritas jako jednej z trzech cnót teologicznych, warto jeszcze zwrócić uwagę na pewne szczegóły malowidła Giotto w Capella dell'Arena w Padwie (1305). Ukazana tam personifikacja Caritas obrazuje dwa aspekty tej idei: u stóp postaci znajdują się dary, m.in. woreczki z pieniędzmi, w prawej ręce trzyma ona misę z owocami, w lewej zaś, wzniesionej ku Bogu – płonące serce; jej głowę zdobi różany wieniec.

Personifikacja Miłości wyobrażona przez Mehoffera w opawskim witrażu *Wiara–Nadzieja–Miłość* w zasadzie pozbawiona jest atrybutów, z wyjątkiem wienca z czerwonych róż zdobiącego jej skronie. R. Freyhan, autor przywoływanych tu opinii na temat kształtowania się wizerunku Caritas, omawiając wspomniane malowidło Giotto nie podejmuje kwestii wienca i dopiero przy okazji analizy dzieła Tycjana *Amore Sacro e Profano* stwierdza: „The clothed woman leans an elaborate box inside which we get a mere glimpse at something gleaming and precious – jewels or gold; in her lap she has flowers, and floral wreath in her hair. All these are attributes of Caritas Misericordia since Giotto”³⁸. A więc różany wieniec Giottowskiej Caritas miałby określać jej aspekt *amor proximi*. Akurat ten motyw ma, jak się wydaje, odmienne znaczenie w witrażu z kaplicy Grauerów. Mehofferowską personifikację Miłości wyróżnia płomienie czerwona barwa szat oraz ekstatyczna poza i wymowny gest przyciśniętych do serca dłoni – co sprowadza się do znaczeń wyrażonych pierwotnie przy użyciu symboliki wznoszonego ku Bogu płonącego serca – dlatego jej czerwony różany wieniec również należy odczytywać w tym kontekście, zwłaszcza że róż tej barwy w tradycji chrześcijańskiej symbolizują miłość Boga³⁹. Na aspekt *amor Dei* postaci Miłości z opawskiego witrażu wskazuje jeszcze jeden element: grupa białych ptaków unoszących się nad jej głową. Zapewne są to gołębie, które stanowiły jeden z atrybutów bogini miłości Venus, ale w ikonografii chrześcijańskiej stały się emblematem Czystości, a także upostaciowaniem idei Caritas⁴⁰. Tak więc nie ulega wątpliwości, iż w omawianym witrażu artysta ukazał, obok Fides i Spes, także Caritas-Amor.

³⁸ Tamże, s. 85.

³⁹ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992, s. 137.

⁴⁰ Réau, *o.c.*, t. 1, s. 102.

Natomiast Caritas reprezentująca typ Caritas-Misericordia wyobrażona jest w kaplicy Grauerów w witrażu sąsiednim. Kobieta wraz z tulącymi się do niej dziećmi tworzy grupę, którą dopiero napis na koronie każe odczytywać w kategoriach alegorii. W drobnych, wielobarwnych szklach u jej stóp dopatrzyć się można przysługującego tej postaci atrybutu, jakim były kwiaty i owoce. Jej królewski strój wskazuje na szczególną rangę idei Miłosierdzia, zaś ubogo ubrane dzieci pełnią rolę głównych „atrybutów” tej personifikacji. Dwaj aniołowie dzierżący wagę i trąbę to oczywiście archaniołowie Sądu Ostatecznego. Cała scena powiązana jest anegdotą. Oto zmarła kobieta powstała na Sąd Ostateczny, ale nie jest sama, wraz z nią jawi się Caritas, przed którą z szacunkiem zatrzymali się archaniołowie. Jeden z nich, lekko skłaniając się, równocześnie wskazuje na Caritas, jakby objaśniał coś drugiemu, co tym dobitniej określa sytuację. Caritas-Misericordia pełni tutaj rolę głównej cnoty charakteryzującej zmarłą i zapewniającą jej zbawienie.

Występujące w ostatnim z omówionych witraży przedstawienie osoby zmarłej wyobrażonej w relacji z istotami nadprzyrodzonymi nie stanowi na gruncie sztuki sepulkralnej jakiegoś *novum*. Mamy tu do czynienia z nawiązaniem do powszechnej tradycji, której przykładów także w XIX wieku nie brak – chociażby w kościołach krakowskich⁴¹.

Jeśli zaś chodzi o Caritas otwarta pozostaje kwestia, czy artysta zdawał sobie sprawę z tego, że opierając się na ukształtowanej przez stulecia ikonografii, uwzględniającej dwa nierozdzielne aspekty tej idei, dał w jednym dziele jej dwie odmienne personifikacje: Caritas-Amor i Caritas-Misericordia.

Ogólna myśl zawarta w witrażach opawskich rysuje się następująco: dwa pierwsze (*Wiara–Nadzieja–Miłość* i *Zaśnięcie Marii*) ukazują sam moment śmierci, bez akcentów dramatycznych, lecz z przekonaniem, iż jest to moment przejścia do innego, lepszego świata; dwa następne (*Caritas* i *U grobu Chrystusa*) wskazują na ideę zmartwychwstania ciała. Całość, wraz z dopełniającymi przedstawieniami w oknach ścian szczytowych, wyraża przekonanie o życiu wiecznym, ku któremu prowadzą określone cnoty.

⁴¹ Por. np. figury nagrobka generała Jana Zygmunta Skrzyneckiego w kościele Dominikanów w Krakowie, z r. 1865, dłuta Władysława Oleszczyńskiego: generał ukazany w pozycji półleżącej budzony jest przez Anioła Zmartwychwstania.

PODSUMOWANIE

Omówiony zespół witraży autorstwa Józefa Mehoffera należy do grupy dzieł tego twórcy powstałych około roku 1900 i pozostających pod silnym wpływem *Art Nouveau*. Inspiracja tym kierunkiem objawia się głównie secesyjną stylizacją form i specyficznym doбором barw. Witraże opawskie charakteryzują się też licznymi odwołaniami do sztuki gotyckiej. Zdecydowała o tym z pewnością chęć dostosowania się do neogotyckiej architektury kaplicy, ale także – idea



10. Józef Mehoffer, *Vita – somnium breve*, 1904, replika witrażu.
Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Archiwum MNK)

historyzmu, z którą na gruncie sztuki dekoratorskiej artysta zetknął się bezpośrednio w czasie prac nad Matejkowską polichromią prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie.

Pod względem ikonograficznym twórca w pełni oparł się na tradycji sztuki chrześcijańskiej, co nie przeszkodziło mu dokonać swoistej fabularyzacji i „aktualizacji” niektórych przedstawień. Jednakże w doborze scen i motywów w niewielkim tylko stopniu nawiązał do dziewiętnastowiecznej sztuki sepulkralnej. W witrażach kaplicy Grauerów Mehoffer dążył do zaakcentowania nie tyle smutku z powodu śmierci, co radości płynącej z wiary w zbawienie nieśmiertelnej duszy i jej wejścia do bramy raju.

Wspomniana idea przewodnia, jak dowodzi tego analiza poszczególnych scen, swój pełny wyraz znalazła w witrażu *Wiara–Nadzieja–Miłość*, a pozostałe są jedynie jej dopełnieniem. Witraż ten ma też najwięcej odniesień do prądów umysłowych i klimatu sztuki swojej epoki. Zyskał on również pewnego rodzaju kontynuację w twórczości Mehoffera. Artysta przetworzył go bowiem na kompozycję nazwaną *Vita – somnium breve* (il. 10), pomyślaną najpierw (w roku 1902) jako *exlibris* dla Muzeum Narodowego w Krakowie, ostatecznie zaś zrealizowaną w roku 1904 w formie witrażu w Zakładzie Witrażowym A. Tucha i W. Ekielskiego (później S. G. Żeleńskiego). Występujące w opawskim witrażu zderzenie młodości i śmierci otrzymało w *Vita – somnium breve* zdecydowanie mocniejszy wyraz poprzez wprowadzenie kościotrupa, który z upiornym uśmiechem pochyla się nad twarzą zmarłej, wspierając czaszkę na pieszczelu ręki gestem melancholijnej zadumy. Natomiast idea wieczności i nieśmiertelności odnosi się w tym dziele do pojęcia Sztuki, zobrazowanej w personifikacjach trzech sztuk plastycznych: Rzeźby, Architektury i Malarstwa.