

JÓZEF SZYMON WRÓŃSKI (Kraków)

NIEZNANE WITRAŻE JÓZEFA MEHOFFERA

W bazylice Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej, w kaplicy Najświętszego Serca Pana Jezusa, znajdują się, trzy witraże, zaprojektowane przez Józefa Mehoffera (1869—1946). Nie były dotąd nigdzie prezentowane, nie wspomina o nich żadna publikacja, dotycząca twórczości tego wybitnego krakowskiego artysty¹,

1. Na wprost wejścia do kaplicy, w kolistym oknie widnieje witraż z przedstawieniem Serca Jezusowego (il. 1). Ukazuje on, na tle brązowego krzyża, gorejące serce skute cierniową koroną, ociekające krwią. i tryskające promieniami, tworzącymi złocistą aureolę. Naokoło biegnie biały napis na niebieskim tle: SŁODKIE SERCE JEZUSA ZMIŁUJ SIĘ NAD NAMI.

Istotną rolę odgrywają tu także metalowe ramy, które podtrzymują witraż i podkreślają jego kompozycję. Oddzielają i łączą zarazem koliste kręgi podstawowych trzech barw: czerwieni, żółcienia i błękitu. Centralny krąg akcentuje najważniejszy motyw przedstawienia: gorejące serce oplecione błękitem cierniowej korony. Kompozycja uderza skonstrastowanym zestawieniem czystych, nasyconych barw. Zimny błękit z gorejącą czerwienią wyrażają dosadnie ekspresję uczuć: czerwień serca krzepnie w okowach błękitu.

Kompozycja ta, z samodzielnie występującym Sercem Jezusa. jako gorejącym ogniskiem miłości, nawiązuje do objawień Marii Małgorzaty Alacoque² oraz pism mistycznych św. Jana z Eudes³ i wyraża misterium miłości Chrystusa, skierowanej do biednych, poniżonych i zrozpaczonych. Ów d e w o c y j n y m o t y w, ulubiony aż po XVIII w., wyparty następnie przez przedstawienie Chrystusa w całej postaci, z gorejącym sercem na piersiach, a z czasem uzupełniony jeszcze przez wyobrażenie Matki Boskiej Miłosiernej

* Niniejszym artykułem pragnę złożyć najserdeczniejsze podziękowanie Księdzu Profesorowi Bolesławowi K u m o r o w i za okazaną mi pomoc i duchowe wsparcie w ważnej dla mnie i mojej rodziny sprawie, a także życzyć Czcigodnemu Jubilatowi dalszej owocnej pracy dla dobra Kościoła, nauki i narodu.

¹ Przypomnijmy, iż Józef Mehoffer był jednym z jurorów w konkursie na projekt kościoła-pomnika Konstytucji 3 Maja dla Limanowej; zob. J. Sz. W r o Ń s k i, *Krakowski konkurs architektoniczny na projekt kościoła dla Limanowej*, [w:] *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red. Wojciech Bahus, Kraków 1991, s. 139.

² Por. H. S a c h s, E. B a d s t ü b n e r, H. N e u m a n n, *Herz-Jesu-Bild*, [w:] *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Hanau [b.d.w.], s. 173.

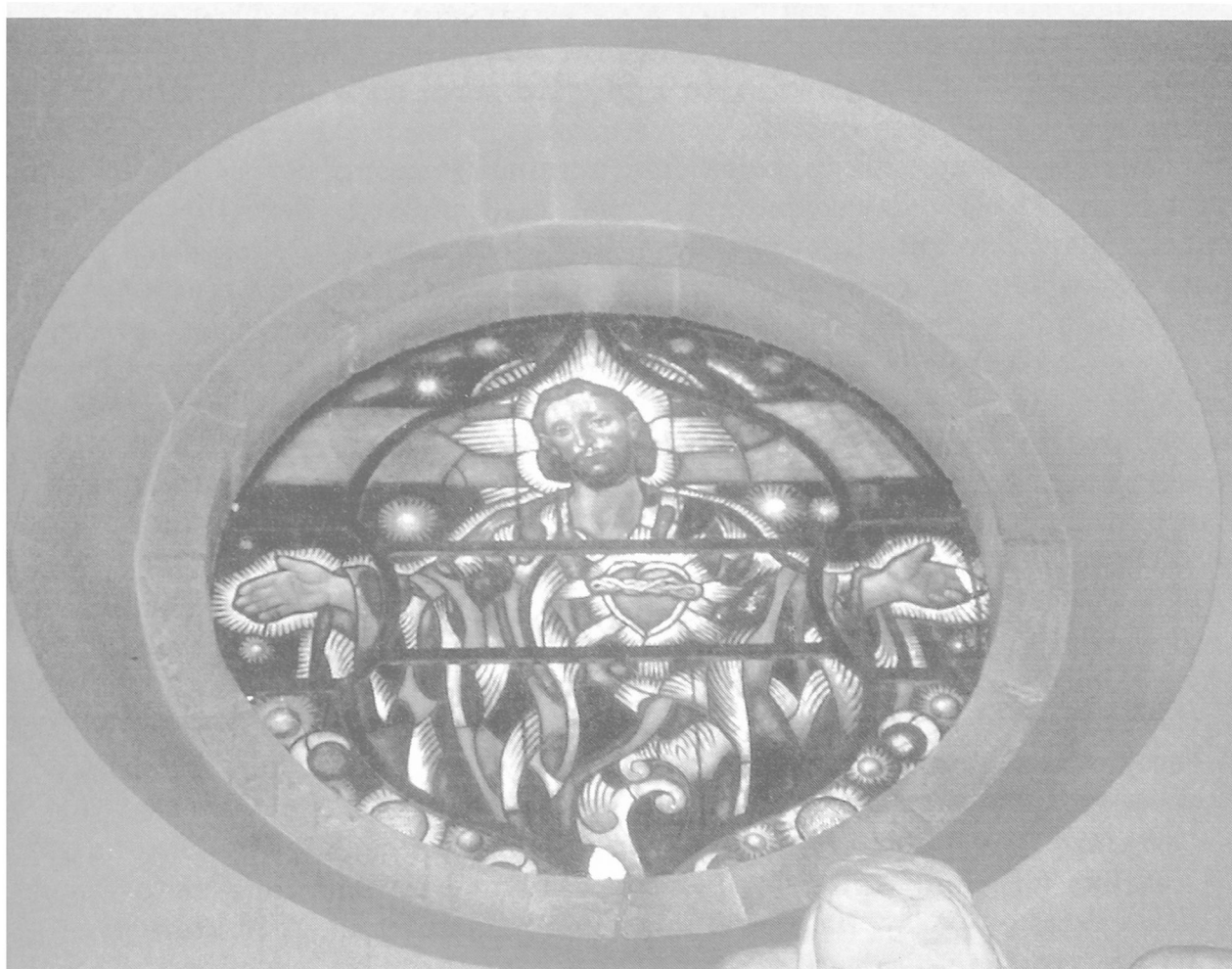
³ Por. W. S m o l e Ń, *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987, s. 187.

z sercem przebitym mieczem boleści⁴, zyskał na powrót popularność na przełomie XIX i XX wieku. Witraże w oknach bocznych nawiązują właśnie do tych nowszych ujęć ikonograficznych.



2. Po lewej stronie od wejścia znajduje się witraż przedstawiający Chrystusa z gorejącym sercem miłości (il. 2). Chrystus ujęty do bioder, z rozłożonymi rękoma ukazującymi rany, z cierpiącym sercem w cierniowej koronie, opromienionym nimbem z siedmioma wiązkami promieni, ukazany został na tle krzyża: frontalnie, z lekkim pochyleniem głowy w prawo. Głowę Chrystusa — z falującymi włosami, zaczesanymi do tyłu i za uszy oraz z krótką brodą — okala promienisty nimb krzyżowy. Chrystus o smutnej twarzy, pełnej bolesnego skupienia i obolałych oczach, patrzy na nas, pragnąc nas przygarnąć swoimi rękoma. Ubrany jest w szatę koloru fioletowego, przetykaną czerwonymi i brązowymi, „lejącymi” pasami, skonstrastowanymi ze wzorem złocistych, wiotkich, jakby strzelających w górę palcowatych liści palmy. Całe ciało Chrystusa obiega świetlisty, promienisty kontur, przechodzący w partiach rąk w promienisty nimb. Skrzące się gwiazdy, rozrzucone wokół

⁴ Por. K.S. Moisan, B. Szafrańiec, *Maryja Orędowniczka Wiernych. Ikonografia nowożytniej sztuki kościelnej w Polsce*, pod red. ks. Janusza St. Pasierba, Warszawa 1987



Chrystusa, rozświetlają ciemnobłękitne tło nieba. Cały witraż jarzy się fosforyzującym światłem. U dołu widnieją dwa napisy. Po lewej: *Projektował — J. Mehoffer; Wykonał — W. Kaim, Limanowa*. Po prawej stronie: *Fundator — J. Bulanda. R.P. 19...*⁵

Koncepcja przedstawienia Serca Jezusowego w sztukach plastycznych wywodzi się z typu ikonograficznego Męża Boleści⁶. Witraż ma charakter kultowo-dewocyjny. Pomyślany został tak, aby wywoływać w nas współczucie dla męki Chrystusa i zarazem refleksję nad naszym postępowaniem. Ma uzmysławiać nam, że „Bóg tak umiłował świat, że Syna jednorodzonego dał nam” (J 3. 16). Chrystus wziął na siebie nasze grzechy i z naszego powodu został ukrzyżowany. Pokazując nam swoje rany nie jest już Mężem Boleści (*vir dolorum*) lecz Chrystusem Miłosiernym, który pochyla się nad nami

⁵ Dziś data jest niemożliwa do odczytania, ponieważ właśnie ta część szybki z witraża wypadła. Projekt musiał powstać po roku 1925, ale w żadnym przypadku w roku 1947, jak podano mi na miejscu, gdyż Mehoffer zmarł w roku 1946.

⁶ T D o b r z e n i e c k i, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 15:1971 nr 1 s. 7—216.

i nad naszymi słabościami. Opuszcza swe ręce z belki krzyża, która jest symbolem łączności z całą ludzkością i pragnie przygarnąć nas do swego serca. Wizerunek ten przypomina Pantokratora. Jest to wynikiem przebytej męki Chrystusa: Jego ciało: głowa, ręce i gorejące serce są w stanie uwielbienia i nie należą już do tego świata.

„Zelektryzowani” takim widokiem Chrystusa jesteśmy poruszeni do głębi, zapadamy w stan dewocyjno-mistycznej kontemplacji. Zarówno „elektryzujący” kontur wokół Chrystusa, jak i Jego szata, to wpływ ekspresjonizmu⁷, przy czym ten płomienisty, niemal „konwulsyjny” koloryt łagodzony jest miękkością i płynnością secesyjnej linii. Rozbłyskujące „seledynowe” gwiazdy na ciemnobłękitnym niebie, to refleksy malarstwa van Gogha⁸ Twarz Chrystusa o smutnym, melancholijnym wyrazie (o pewnych rysach autoportretowych artysty), przypomina wizerunek Chrystusa z obrazu *Pietà* Tycjana, znajdującego się w Galerii dell'Accademia w Wenecji⁹ Także koloryt (nasycony, żarzący się) zapożyczony został od Tycjana. Warto porównać ten witraż z obrazem *Chrystus*, pokazanym przez Mehoffera na Wystawie Sztuki Religijnej w Katowicach w roku 1931, aby się przekonać, że omawiany witraż jest zmodyfikowaną, „ulepszoną” wersją w stosunku do tego obrazu z Wystawy Katowickiej¹⁰

3. Po prawej stronie od wejścia mieści się witraż z wyobrażeniem Maryi z gorejącym sercem miłości (il. 3). Maryja pokazana do bioder, ukazana została w geście wyciągniętych, przygarniających rąk, w lekkim skręceniu w lewo i z lekkim pochyleniem głowy w stronę wchodzących do kaplicy. Ubrana jest w katankę (odmiana kaftanika), koloru czerwonego, lamowaną złotą wstążką, w spódnicę w pasy, na głowie ma welon z naczółkiem, spod którego spływają na ramiona falujące włosy. Głowę Maryi otacza promienisty nimb z wpisanym krzyżem (nimb krzyżowy). Serce Maryi, przebite mieczem boleści, okala również promienisty nimb, wybiegający siedmioma wiązkowymi promieniami. Maryję otacza gromadka aniołków o ledwo widocznych główkach, ale wyrazistych, uniesionych skrzydłach, przypominających dłonie, które układają się wokół Niej w wirującą aureolę. Krzak róży, zamyka kompozycję od dołu, a struga łez wieńczy ją od góry. Metalowa rama, podtrzymująca witraż, ujmuje Maryję jakby mandorlą, utworzoną z dwóch serc czy też naczyń. U dołu widnieją dwa napisy. Po lewej stronie: *Projekt. J. Mehoffer — malarz; Wykonał — Kaim*. Po prawej: *Fundator — J. Bulanda*.

⁷ Niemieckiego ekspresjonizmu spod znaku „die Brücke”, szczególnie grafiki K. Schmidta-Rottluffa; por. np. *Gang nach Emmaus*, [w:] *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, Leipzig 1968, il. na s. 355.

⁸ Por. F E r p e l, *Vincent van Gogh — Lebensbilder — Lebenszeichen*, Berlin 1989, s. 2, 29, 186, 187, 220, 223, 256.

⁹ I. K r s e k, *Tizian*, Bayreuth 1978, il. 42 (po s. 74).

¹⁰ Zob. *O polskiej sztuce religijnej*, red. Jerzy Langman, Katowice 1932, s. 21 (ryc. 2). Niezależnie od tego, który obraz był pierwszy, wersja limanowska jest znacznie pogłębiona psychologicznie.



Scena rozgrywa się na tle nieba, a postaci aniołków przydają jej charakteru wizyjnego. „Unosząc” Maryję na palczastych skrzydłach-rękach, tworzą wokół Niej świetlisto-złocistą aureolę. Nasza uwaga koncentruje się na Maryi, na Jej twarzy i szacie. Jej uroda (żona artysty o idealizowanych rysach — ulubiony motyw artysty), wydobyta miękkim modelunkiem tworzy nastrój intymności, przy zamysłonej twarzy i łagodnym spojrzeniu. Przesycenie Jej bladej twarzy nastrojem wysublimowanego, łagodnego smutku, a pomimo to tchnącej żywym ludzkim ciepłem, świadczy o dużych umiejętnościach artysty. Jest to jeden z piękniejszych, a zarazem wzruszających wizerunków w malarstwie polskim. Istotnym elementem w tym witrażu jest strój Maryi. Jej kaftanik koloru czerwonego, lamowany złotą wstążką, z typowymi dla tego stroju wcięciami z przodu, o obcisłych sznurowanych rękawach, zwięzających się ku dłoniom oraz spódnica w pasy wskazują na cechy

stroju młodopolskiego. Mehoffer ubrał Matkę Bożą po prostu w odświętny strój ludowy¹¹ Ukazanie Jej w stroju młodopolskim było wyrazem owych tendencji ludowo-narodowych, inspirujących swojskim folklorem i liczących na skuteczniejsze i bezpośrednie dotarcie z przekazem religijnym do miejscowej ludności i związanie jej poprzez takie zabiegi jeszcze bardziej z lokalną ojczyzną. Maryja jest w ten sposób jakby bliższa owemu ludowi — jest jakby jedną spośród nich.

Przedstawienie łączy w sobie dwa typy ikonograficzne: Mater Misericordiae (idea miłosierdzia — wzięcia w opiekę, została tu wyrażona przez gest rozłożonych, przygarniających rąk)¹² z Mater Dolorosa (ból i cierpienie symbolizowane są sercem, przebitym mieczem)¹³ Łzy i róże przypominają o siedmiu boleściach Maryi. Siedem wiązkowych promieni wskazuje na łaski, którymi Maryja obdziela tych, którzy Jej boleści rozpamiętywać będą. Witraż zawiera poza tym kilka dodatkowych odniesień symbolicznych: Niebieski welon Maryi oznacza, iż jest Ona Bramą niebieską. Róża stanowi odniesienie do Róży duchownej.

Postawa Maryi, Jej charakterystyczny skłon głowy, lekkie wygięcie szyi, wyraz oczu o cichej zadumanej melancholii, linearne ujęcie, falujące włosy oraz ogólny koloryt zdradzają wpływ sztuki Botticellego, być może nawet obrazu z Muzeum Narodowego w Warszawie: Madonna z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzcicielem oraz aniołem¹⁴ Postać Maryi, zbudowana z miękkich secesyjnych linii, dobrze prezentuje się na tle aniołków, których skrzydła zdają się poruszać powietrze, tworząc wokół Niej wrażenie wirującego ruchu. Przy dobrym nasłonecznieniu witraża w godzinach południowych, Maryja tonie w złotawej tonacji na niebieskim tle.

Witraż z Matką Bożą stanowi pendant do witraża z Chrystusem. Krzyżowy nimb nad głową Maryi, identyczny jak nad głową Chrystusa świadczy o tym, że Maryja nie jest już tylko Pośredniczką między ziemią a niebem i Orędowniczką błagającą o litość dla grzeszników, lecz także Matką włączoną w proces zbawienia jako Współcierpiąca (*compassio*) i Współodkupująca (*corredemptio*). Między Matką a Synem istnieje duchowy dialog. Chrystus pokazuje swe rany, a Maryja zwrócona w stronę błagających Ją o litość, ukazując bolejące serce, podobne sercu Jezusa, bierze na siebie pośrednictwo między Bogiem a człowiekiem, jako Współcierpiąca z Synem i Współodkupująca grzechy. Następuje zatem podwójny dialog, podwójna intercesja — in-

¹¹ Por. J. W i e l e k, *Strój Lachów limanowskich* (Atlas Polskich Strojów Ludowych), Warszawa-Wrocław 1988, s. 61 n. Można przypomnieć tutaj witraż Wyspiańskiego dla katedry lwowskiej: Matka Boska w stroju chłopki (zob. Z. K ę p i ń s k i, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 38 nn.), czy też polichromię dla kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie (tamże, s. 67, il. 53, 54).

¹² Zob. przypis 4.

¹³ Zob. *Schmerzensmutter*, [w:] *Lexikon der Kunst*, t. 4, Leipzig 1977, s. 371 n.; H. S a c h s, E. B a d s t ü b n e r, H. N e u m a n n, *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst...*, s. 307 n.

¹⁴ Por. *Muzeum Narodowe w Warszawie — Malarstwo*, Warszawa 1984, il. 45.

tymna, wewnętrzna rozmowa między Chrystusem i Maryją, a modlącymi się w kaplicy, nad którymi zarówno Jezus, jak i Maryja się pochylają.

Ten temat, wyrosły z ducha pobożności ludowo-dewocyjnej, ma swoje źródła w tradycji swojskiej. Na terenie diecezji tarnowskiej kult Serca Jezusa i Maryi przybrał intensywny charakter na przełomie XIX i XX wieku¹⁵ i „rozrósł” się po objawieniach w Fàtimie w 1917 roku, gdzie Maryja jako Matka Boska Różańcowa wzywała do czci Swego Serca¹⁶ Polskie domy pełne były i są nadal obrazów z gorejącym Sercem Jezusa i Maryi¹⁷ Pod wpływem przeżyć I wojny światowej powstawały liczne przedstawienia tego rodzaju. Chodziło tutaj o identyfikację z cierpiącym człowiekiem, o ulżenie w jego cierpieniu, o ukojenie jego udręk¹⁸ Jako obrazy-przedmioty medytacji i modlitwy-dewocji służyć miały jako swoista forma psychoterapeutycznego leczenia tych, co mogliby zwątpić, ale poprzez identyfikację z cierpiącym Chrystusem i Maryją doznawali duchowego wzmocnienia — pokrzepienia. Również te oryginalne, wyważone pod względem kolorystycznym witraże, które należą niewątpliwie do jednych z najlepszych dzieł Mehoffera, pełnią podobną rolę; poprzez swoje piękno i bogatą symbolikę stwarzają autentyczny modlitewny nastrój¹⁹

DER UNBEKANNTE GLASFENSTERZYKLUS VON JÓZEF MEHOFFER

Z u s a m m e n f a s s u n g

In der Herz-Jesu-Kapelle der Basilika der schmerzenreichen Muttergottes von Limanowa befinden sich drei Glasfenster, die von dem berühmten Krakauer Maler J ó z e f M e h o f f e r (1869—1946) nach 1923 entworfen und von der dortigen Glasfensterwerkstatt später hergestellt wurden. Bis jetzt blieben sie unbekannt, wurden weder gezeigt noch wis-

¹⁵ W. S m o l e Ń, *Ilustracje świąt kościelnych...*, s. 195.

¹⁶ Tamże, s. 193, 195.

¹⁷ Natrafić można na nie w prawie każdym domu wiejskim w okolicach Limanowej, jak i w samym mieście, gdzie prawdopodobnie powstała słynna pieśń: „Matko Najświętsza do Serca Twego — mieczem boleści wskroś przeszyciego”; por. W. G a w r o n, *Czy rzeczywiście Szymon Dutka napisał: „Matko Najświętsza, do Serca Twego”?*, [w:] „Mater Dolorosa” Biuletyn Sanktuarium Matki Bożej Bolesnej w Limanowej, 5:1982 nr 3 (11), s. 16—19; zob. *Kapliczki, figury i krzyże przydrożne na terenie diecezji tarnowskiej*, [w:] *Schematyzm diecezji tarnowskiej*, Tarnów 1983.

¹⁸ Por. *Schmerzemann...*, s. 369 nn.; zob. W. M a r c i n k o w s k i, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994.

¹⁹ Zwróćmy uwagę na jeden bardzo istotny szczegół, mówiący o niezwyklej wrażliwości Mehoffera na „zastaną sztukę” Otóż w momencie projektowania witraży dla Limanowej zastał w kaplicy gotowy rzeźbiony ołtarz Serca Jezusowego, projektu W o j c i e c h a D u r k a, toteż trzeba było te dzieła jakoś z sobą związać. W obu witrażach artysta zastosował typowy „durkowski” szczegół, mianowicie zwijane ślimacznice. Występują one zarówno w witrażu Serca Jezusowego, u dołu, jak i w witrażu Serca Maryi, tym razem w zakończeniach włosów Maryi.

senschaftlich bearbeitet. Dieser Aufsatz hatte es zum Ziel, diese Werke darzustellen und sie wissenschaftlich zu bearbeiten.

Den Zyklus bilden nur drei Glasfenster, die das Herz als Zentralmotiv darstellen. Im Fenster (Abb. 1), dem Eingang gegenüber, sieht man das blutende, verwundete Herz mit Flammen, von Dornen umwunden und mit einem braunen Kreuz im Hintergrund. Ringsherum läuft eine Aufschrift: SÜSSES HERZ-JESU, ERBARME DICH UNSER! Dieses Motiv geht auf die älteste Form der Verehrung des Herzens Jesu zurück, indem man es als brennenden Herd der Liebe — Symbol der göttlichen Liebe, Mittelpunkt aller Herzen, Quelle allen Trostes, unser Leben und unsere Auferstehung angesehen hatte. Das blutende Herz-Jesu wird auch als Spender des Altarsakraments gedeutet. In den Jahrzehnten nach den Visionen der Margarete von Alacoque (1673) gewann das Herz-Jesu-Bild eine immer größere Bedeutung, sowohl als Darstellung des isolierten Herzens wie auch Christus mit dem blutenden Herzen als Mittelpunkt.

Die nächsten zwei Glasfenster knüpfen also an diese spätere Darstellungsform, wo das Herz nicht mehr allein dargestellt ist, sondern auf die Christus- und Marienfigur gemalt wurde. Auf dem linken Glasfenster (Abb. 2) wird der gekreuzigte Christus mit dem flammenden Herzen, das von Dornen eingeschlossen ist, dargestellt. Christus neigte sein Haupt, hängte seine Hände vom Kreuz herab, um uns an sich zu ziehen. Aus dem flammenden Herzen schlagen in 7 Bündeln Flammen. Dieses Glasfenster hat sezessionshafte und protoexpressionistische Züge.

Auf dem rechten Glasfenster (Abb. 3) ist die Marienfigur dargestellt, die von den fliegenden Engeln als Königin der Engel getragen wird. In dem flammenden Herzen Mariä steckt ein Schwert als Symbol ihres Schmerzes, entsprechend der Prophezeiung des greisen Simeon bei der Darbringung im Tempel (Lk. 2, 35): „Es wird ein Schwert durch deine Seele dringen, auf daß vieler Herzen Gedanken offenbar werden“ Maria streckt uns ihre Hände entgegen und mit dem leicht geneigten Kopf schaut sie auf diejenigen, die unter ihren Schutz und Schirm fliehen.

Das wesentliche Element in diesem Glasfenster ist das Kleid Mariens. Mehoffer hat Maria in einem regionalen Kleid dargestellt, das typisch für die Region von Krakau ist. Wegen dieses Kleides wird Maria noch dem Volke näher, das sie so sehr verehrt, Sie ist sozusagen eine unter ihnen. Die Darstellung verbindet zwei ikonographische Typen: die Schutzmantelmadonna mit der Schmerzensmutter. Die sieben Rosenblüten unten und die Tränen oben symbolisieren die sieben Schmerzen der Maria. Die Bündelflammen, die aus ihrem Herzen schlagen, versinnbildlichen die Gnaden, die Maria denjenigen erteilen wird, die über ihre Schmerzen nachsinnen werden. Die Rosen deuten auch darauf hin, daß Maria geistliche Rose ist und ihr blaues Kleid bedeutet, daß sie Pforte des Himmels ist.

Das Glasfenster mit der Marienfigur bildet das Pendant zu dem Glasfenster mit der Christusfigur und alle drei bilden einen unvergeßlichen Andachtsbild-Zyklus, der zum inbrünstigen Gebet bewegt. Dieser Zyklus, der vor allem der Form nach neue Züge hat, ist einer der besten im Schaffen Mehoffers.