

P
O
M
O
C
E
D
Y
D
A
K
T
Y
C
Z
N
E

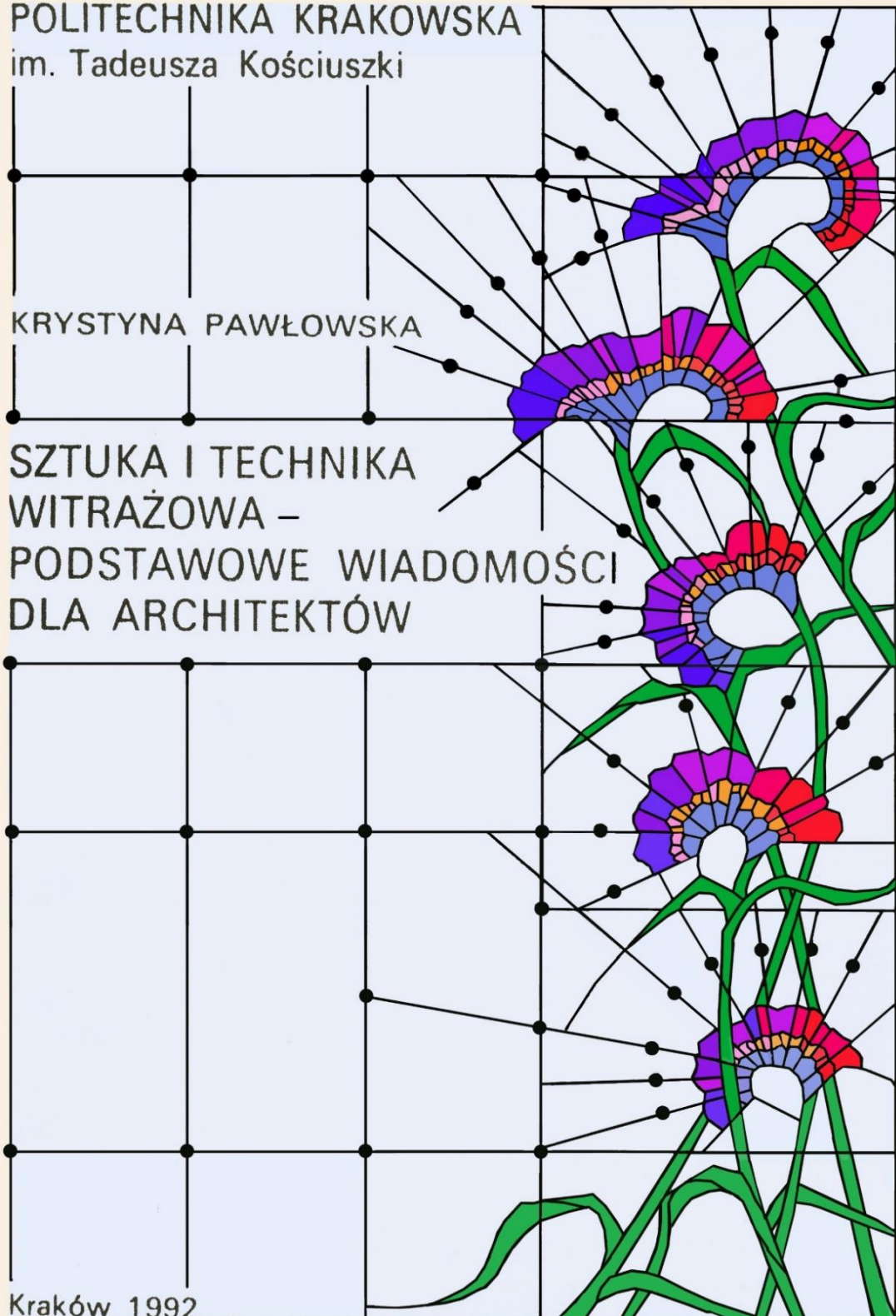
POLITECHNIKA KRAKOWSKA
im. Tadeusza Kościuszki

KRYSTYNA PAWŁOWSKA

SZTUKA I TECHNIKA
WITRAŻOWA –
PODSTAWOWE WIADOMOŚCI
DLA ARCHITEKTÓW

Kraków 1992

Wydanie II cyfrowe, poprawione 2021



POLITECHNIKA KRAKOWSKA
im. Tadeusza Kościuszki

KRYSTYNA PAWŁOWSKA

SZTUKA I TECHNIKA
WITRAŻOWA
PODSTAWOWE WIADOMOŚCI
DLA ARCHITEKTÓW

Pomoc dydaktyczna

Wydanie II cyfrowe, poprawione 2021
oprac. K. Pawłowska



Kraków 1992

**PRZEWODNICZĄCY KOLEGIUM REDAKCYJNEGO
WYDAWNICTW POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ**

Jan Ryś

**KIEROWNIK SEKCJI SKRYPTÓW
I SKRYPTOWYCH POMOCY DYDAKTYCZNYCH**

Zbigniew Polański

**REDAKTOR SERII „A”
Mieczysław Chowaniec**

**RECENZENT
Wiktor Zin**

**SEKRETARZ SEKCJI
Jolanta Wyznakiewicz**

**Adres REDAKCJI
ul. Warszawska 24
31-155 Kraków**

Tekst, ryciny, okładka, oprac. K. Pawłowska

**Wyd. I. Wykonano w Zakładzie Graficznym Politechniki Krakowskiej.
Nakład 300+65+18 egz. Ark. wyd. 3,0. Ark. druk. 2,5. Oddano do druku 28.11.1991.**

Zam. 419/91/PAW419

Wyd. II, cyfrowe, poprawione, Kraków 2021

SPIS TREŚCI

Wstęp	4
Zarys dziejów witraża	6
Miejsce witraża w architekturze	16
Projekt plastyczny i realizacja techniczna	19
Spis ważniejszych witraży krakowskich	24
Przypisy	26
Materiał ilustracyjny	27

WSTĘP

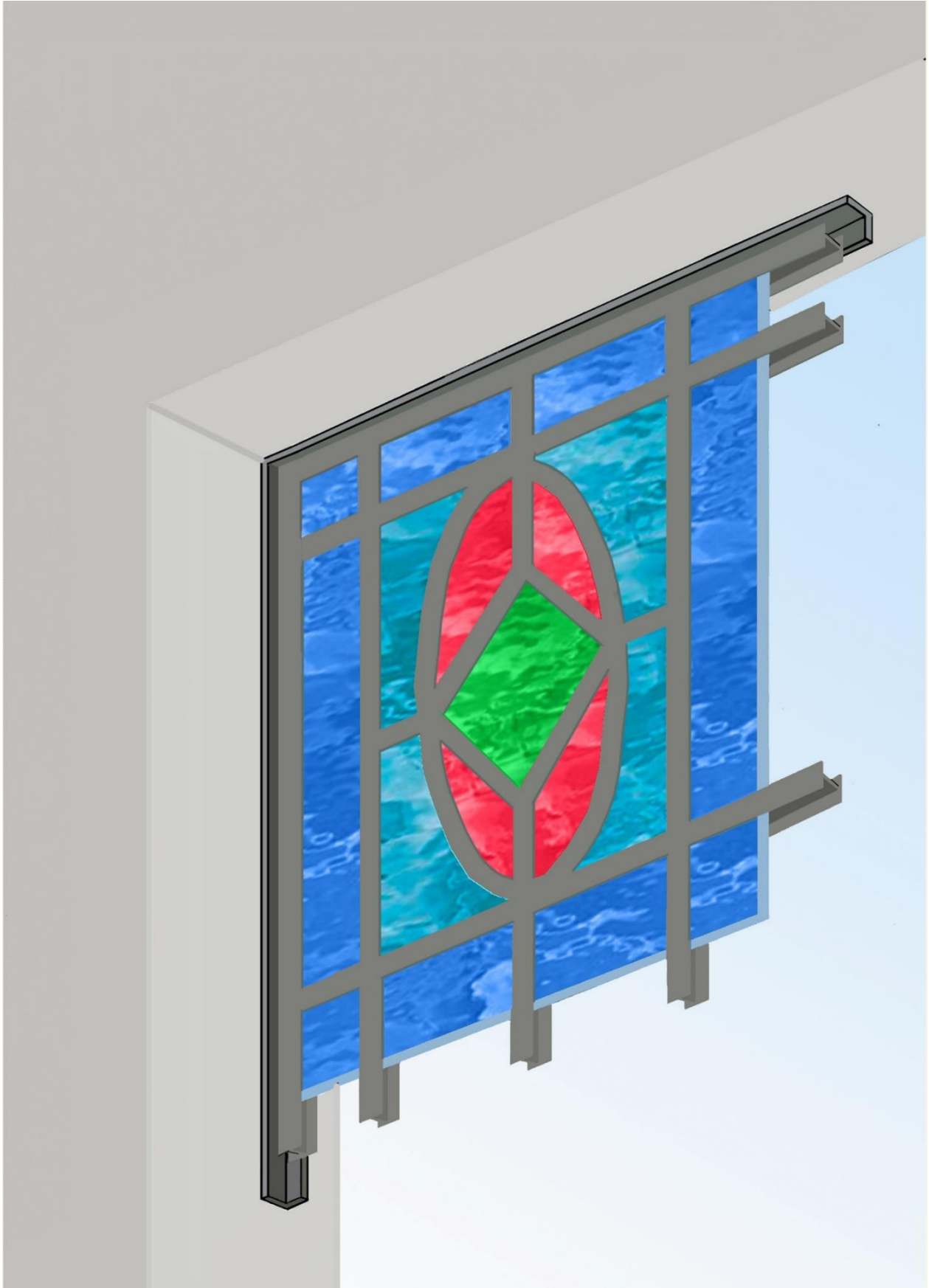
Witraż jest to rodzaj sztuki zdobniczej związanej z architekturą — oszklenie artystyczne charakteryzujące się określoną techniką wykonania. Powstaje przez połączenie różnokolorowych płytek szklanych za pomocą pasków ołowiu o przekroju dwuteowym w jedną, sztywną całość (rys.1), która oglądana pod światło tworzy kompozycję o walorach artystycznych.

Efekty plastyczne charakterystyczne dla witraża to połączenie grafiki „rysowanej” ołowianymi kształtkami z kompozycją płaskich, jednolitych plam koloru, „malowaną” różnobarwnym szkłem. Witraż przeznaczony jest do oglądania pod światło i chyba właśnie dzięki udziałowi światła jest to sztuka tak bardzo fascynująca. Witraż można oglądać od wnętrza i wówczas ożywia go naturalne światło słońca. W nocy, przy silnym sztucznym oświetleniu, można oglądać go także od zewnątrz, co daje szczególnie ciekawe efekty, jeśli obiekt oszklony wieloma witrażami jarzy się w ciemności jak kolorowa latarnia.

Tak więc prawidłową ekspozycję witraża zapewnia ustawienie go między światłem a cieniem — najczęściej jest to okno lub inny otwór w ścianie zewnętrznej. Ustawiony w takiej pozycji witraż częściowo hamuje i zabarwia światło, skutkiem tego we wnętrzach oszklonych witrażami panuje charakterystyczny, kolorowy i nastrojowy półmrok. Szkło witraża nie jest w pełni przezroczyste, dzięki czemu izoluje on wnętrze od zewnętrznych widoków, co bywa w określonych sytuacjach korzystne i celowo wykorzystywane. Witraże mogą być także stosowane jako ramy dla widoków rzeczywistych i jako iluzje widoków nierzeczywistych, o czym będzie jeszcze mowa.

Oto charakterystyczne cechy sztuki witrażowej wynikające ze stosowania takiej, a nie innej techniki. Poza tym sztuka ta podlega wszystkim tym samym regułom kompozycyjnym co grafika czy malarstwo. Dziś patrzymy na witraż przede wszystkim jako na dzieło sztuki, lecz można się domyślać, że pierwotnie równie istotne były jego walory techniczne. W czasach, gdy archaiczne huty potrafiły wykonywać tylko bardzo niewielkie płytki szklane, technika witrażowa łącząca małe kawałki w większą całość była jedyną możliwością przeszklenia dużego otworu.

Pojęcie „witraż” bywa rozumiane nie tylko tak, jak podano na początku tego tekstu. Nazwa ta bywa stosowana także do określania kolorowych przegród częściowo przepuszczających światło, ale uzyskiwanych innymi środkami. I tak witrażem określa się na przykład: malarstwo lub grafikę na szkłe przeznaczoną do oglądania pod światło, kolorowe przeszklenia osadzone w drewnianych



Szkło łączone ołowianymi kształtkami – podstawowa technika witrażowa,

ramach lub łączone betonem, kolorowe przegrody z tworzyw sztucznych imitujące klasyczny witraż lub skomponowane według własnych reguł, wreszcie kolorowe szklane lub plastikowe przestrzenne quasi-rzeźby. Z pojęciem witraża kojarzą się niekiedy stosowane w antyku „przeszklenia” z cienkich, półprzezroczystych płyt alabastru.

Szczególnie silnie z pojęciem witraża związane są techniki rysowania i malowania na szkle, ponieważ stosowane są często w połączeniu z zasadniczą techniką witrażową i to czasem w taki sposób, że one właśnie dominują. Niemniej jednak w tym tekście jako podstawową technikę witrażową rozumieć będziemy łączenie szkła ołowiem, a nanoszenie rysunku czy malunku w obrębie pojedynczych szybek potraktujemy jako technikę uzupełniającą.

Po dość długiej przerwie dla sztuki witrażowej nastał obecnie dobry czas. Teoria modernizmu z zasady odrzucała wszelką dekorację jako zbędne obciążenie i zafalszowanie architektury. Praktyka modernizmu, zwłaszcza późnego, bardzo ograniczyła stosowanie dekoracji witrażowych, a rzadko używana technika wyraźnie podupadła. W ramach współczesnych tendencji postmodernistycznych dekoracja jako taka wróciła do łask, a w architekturze ceniona jest indywidualność i malowniczość formy. Nastał zatem czas na renesans witraża, który doskonale nadaje się do osiągnięcia tego rodzaju celów.

Skrypt ten przeznaczony jest dla studentów architektury. Stanowić ma zachętę do stosowania witrażowych oszkleń w projektach architektonicznych, a także ma pomóc w próbach samodzielnego projektowania witraży. Uzdolnienia i wykształcenie plastyczne architektów uprawniają ich do podejmowania takich prób. Poznajmy zatem tradycję sztuki witrażowej oraz uwarunkowania i możliwości, jakie stwarza witrażowa technika.

ZARYS DZIEJÓW WITRAŻA

Początki sztuki witrażowej sięgają starożytności, lecz prawdziwą popularność zyskał witraż w romańskiej, a potem gotyckiej architekturze wieków średnich. Najstarsze dowody na stosowanie tego rodzaju oszkleń w Polsce to fragmenty kolorowych szybek odnalezione podczas badań archeologicznych w miejscach najstarszych świątyń romańskich w Gnieźnie, Tyńcu, Kaliszu, Kruszwicy, Poznaniu i Wrocławiu. Te małe kawałki kolorowego szkła, niektóre ze śladami ornamentów, pochodzą z XI i XII wieku.¹

Szczyt rozkwitu sztuki witrażowej przypada na okres gotyku (we Francji od przełomu XII/XIII w., w Polsce w XIV i XV w.). Nigdy później sztuka witrażowa nie osiągnęła takich wyzyn i nie była na taką skalę i z takim mistrzostwem stosowana. Służyła wówczas architekturze sakralnej, która z kolei stanowiła szczyt osiągnięć architektonicznych. Zarówno architekci, jak i witrażyści uważali się wówczas za rzemieślników, a ich nazwiska poszły z reguły w zapomnienie, co nie zmienia faktu, że stworzyli dzieła o nieprzemijającej wartości.

Jeśli sakralna architektura gotyku osiągnęła tak wysoki poziom, to między innymi dzięki imponującej do dziś maestrii konstrukcyjnej twórców. W owym czasie, w oparciu o wcześniej znane i wówczas wymyślone rozwiązania, doprowadzono do perfekcji system, którego istotnymi elementami były: sklepienie krzyżowo-żebrowe, ostrołuk, przypora i łuk odporowy. System ten pozwalał skierować obciążenia wynikające z przekrycia naw na filary, skarpy, ewentualnie łuki odporowe, uwalniając tym samym ściany od funkcji nośnych. To z kolei umożliwiało uzyskiwanie ogromnych okien, które nie tylko mogły, ale z braku innych możliwości musiały być szklone za pomocą techniki witrażowej. Oprócz podstawowej techniki łączenia szkła ołowiem znano wówczas także kilka sposobów obróbki malarskiej pojedynczych szybek, a to: nanoszenie kreskowego rysunku o szarobrunatnej barwie, lawowanie, a także szlifowanie i wydrapywanie rysunku w warstwie farby pokrywającej szkło. Te dodatkowe techniki stosowano powszechnie w celach zdobniczych, a także dla przedstawienia szczegółów zbyt drobnych, aby wydobyć je techniką podstawową, to znaczy do rysowania twarzy, rąk, szat, napisów itp.

Zestaw kolorów był początkowo bardzo niewielki i obejmował tylko podstawowe spośród nich. Wraz z postępowaniem w hutnictwie szkła uzyskiwano coraz więcej kolorów i odcieni, stosując nowe barwniki i wielowarstwowe zestawy. Wybór pozostał jednak ograniczony, czego następstwem jest najbardziej może

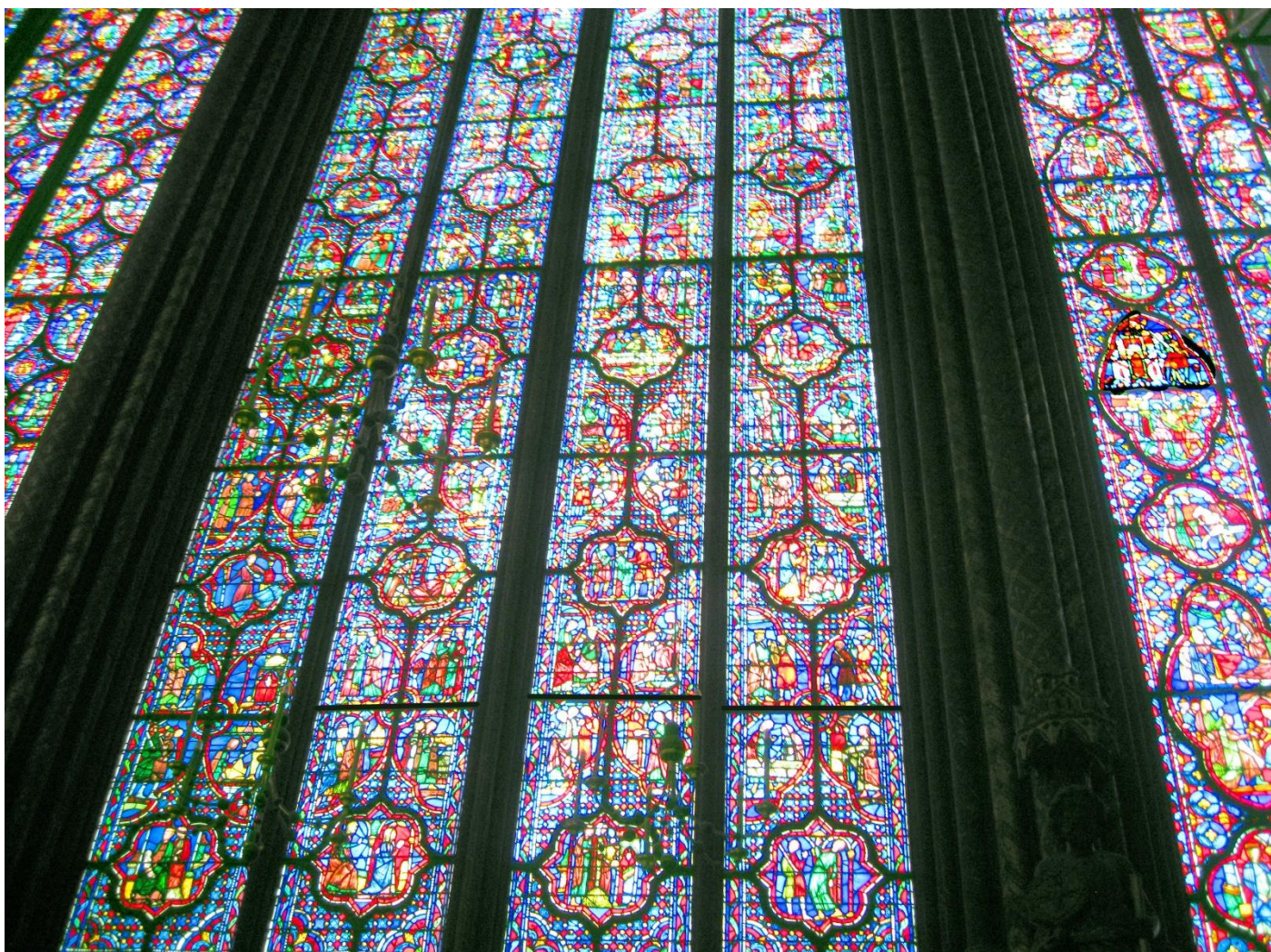
charakterystyczna cecha gotyckich witraży — o ich nieodpartej urodzie stanowią czyste, jaskrawe, śmiało zestawiane kolory.

W tamtych czasach nie tylko zestaw kolorów, ale i wielkość pojedynczych tafli była ograniczona, toteż w witrażach tej generacji nie spotyka się efektów, jakie daje skonstrastowanie dużych nie pociętych plam koloru z mozaiką plamek małych. Grafika całości jest „drobnoziarnista”, mieniąca się ostrymi, kontrastowymi barwami. Grubość ówczesnych tafli szklanych była niejednorodna, a struktura wewnętrzna i faktura powierzchni pełna nieregularności. Ten brak perfekcji technicznej wpływał korzystnie na efekt plastyczny. Witraż był „żywy” dzięki efektom załamania światła.

Charakterystyczną cechą gotyckich witraży jest wykorzystanie konstrukcyjnego podziału na kwatery jako podziału kompozycyjnego. Często całe ogromne okno to swoista „historyjka obrazkowa” złożona z kwater-obrazków. Zestaw ten ramuje opaska dekoracyjna wypełniająca węższe, obrzeżne kwatery. Obrazki bywają też kilkukwaterowe, a w obramieniach pojawiają się czasem motywy przedstawiające i niejako uzupełniające architekturę.

Treści przedstawiane na witrażach to sceny ze *Starego* i *Nowego Testamentu*, postacie świętych, sceny z ich życia. Często wyobrażenia te zestawiane są w serie tematyczne. Te nasyczone treściami religijnymi obrazy nie były jednak w pełni czytelne. Witraże oglądane z poziomu posadzki we wnętrzu czy z poziomu terenu od zewnątrz są przede wszystkim kompozycjami kolorystycznymi; treści obrazów, zwłaszcza małych — jednokwaterowych, umieszczonych wysoko są wręcz niemożliwe do odczytania. Mimo to słabo widoczne fragmenty starannością i precyzją wykonania nie ustępują partiom dobrze widocznym. Ta sama zasada dotyczyła zresztą nie tylko witraży, lecz także innych elementów wystroju, jak detale rzeźbiarskie czy dekoracje malarskie. Jeśli dziś zasadę tę trudno zrozumieć, to dlatego, że zmienił się zasadniczo sposób pojmowania celów sztuki. W tamtych czasach wysiłek twórców skierowany był niejako wprost do Boga, a Bóg mógł go dostrzec i ocenić wszędzie — nawet tam, gdzie nie sięga ludzkie oko. Ten cel traktowany był jako najważniejszy. W stosunku do ludzi sakralna sztuka dekoracyjna spełniała często funkcję dydaktyczną jako tak zwana „biblia ubogich”. Przedstawiała w sposób obrazowy treści, których niepiśmienni wierni nie potrafili przeczytać. Taką funkcję pełniły także witraże, lecz tylko w niewielkim zakresie, ograniczonym właśnie widocznością. Niezależnie od zawartości treściowej witraże spełniały jeszcze jedną istotną rolę — tworzyły we wnętrzu atmosferę skłaniającą do ciszy i modlitewnego skupienia.

Wśród gotyckich okien bywają także witraże bez treści literackich — wyłącznie dekoracyjne, a ich czerpane z natury motywy przetworzone są w powtarzalny, zgeometryzowany ornament. Taki charakter mają na przykład przepiękne rozety wypełniające ogromne, okrągłe okna. Najprostszą, popularną



Witraż gotycki – *biblia pauperum* - „historyjka obrazkowa” złożona z kwater-obrazków, XIII w., fot. K. Pawłowska

formą oszklenia typu witrażowego, stosowaną także w budowlach świeckich, były tak zwane gomółki — okrągłe lub wieloboczne szybki łączone ołowiem. Stosowano je bez dodatkowych ozdób jako jednobarwne oszklenie lub wzbogacano dekoracyjnymi opaskami czy zróżnicowaniem kolorystycznym. Czasem traktowano je jako tło dla centralnie umieszczonego, witrażowego obrazka. Sposób ten spopularyzował się szczególnie w czasach nowożytnych.

W Polsce gotyckie witraże zachowały się w Krakowie (w kościołach: Mariackim i Bożego Ciała oraz w klasztorze Dominikanów — te ostatnie przeniesione do Muzeum Narodowego), w Toruniu, Chełmnie i Włocławku. Ponadto kilka kwater średniowiecznych o nie zidentyfikowanym pochodzeniu znajduje się w zbiorach Muzeum Architektury we Wrocławiu. Te nieliczne zachowane zabytki to niewielka część znacznie większego niegdyś zasobu, o którym wiemy już tylko z dokumentów. Na ich podstawie możemy się domyślać, że w Krakowie i Toruniu sztuka witrażowa stała na wysokim poziomie. Tu, jak w całej Europie, realizowano opisane wyżej zasady kompozycyjne. Witraże z reguły skomponowane są jako zestaw kwater-obrazów, z których każdy ujęty jest w okrągły medalion albo prostokątną lub łukowato wyciętą ramkę. Mamy też obrzeżne opaski, jaskrawe kolory, malunki, lawowania i oczywiście tematy religijne.

Cały polski zasób średniowiecznej sztuki witrażowej nie wystarczy jednak na to, aby zilustrować to, co w gotyckich witrażach jest chyba najbardziej urzekające — atmosferę wnętrza oszklonego w całości witrażami. Aby to zobaczyć, trzeba pojechać do Francji, obejrzeć tamtejsze katedry gotyckie z Chartres na czele. Jeśli nie możemy zobaczyć ich wszystkich, to odwiedźmy przynajmniej Sainte Chapelle w obrębie Palais de Justice w Paryżu. Jest to stosunkowo niewielka, jednonawowa kaplica oszklona 16 ogromnymi witrażami. Są nieprawdopodobnie piękne.

Polskie zabytki średniowiecznej sztuki witrażowej są nie tylko bardzo nieliczne, lecz także bardzo zniszczone. Przyczyny są różne. Po pierwsze, z natury rzeczy witraże łatwo ulegają zniszczeniu i to nie tylko dlatego, że łatwo je rozbić. Wystawione na zmienne oddziaływania atmosferyczne deszczu, mrozu i wiatru, połączone ostatnio z zanieczyszczeniami powietrza, korodują — zarówno ołów jak i szkło. Po drugie, w czasach nowożytnych nie zawsze doceniano wartość gotyckich witraży. Często demontowano je, ciesząc się możliwością oszklenia okien jednolitą, przezroczystą szybą. Taki los spotkał między innymi gotyckie witraże Katedry Wawelskiej. Takie wymiany witraży na bezbarwne oszklenia, wynikające ze zmiany upodobań stylowych, przeprowadzano nie tylko w Polsce, lecz także w całej Europie. Natomiast smutną, polską „specjalnością” jest fakt, że — generalnie rzecz biorąc — nasz zasób zabytków został straszliwie przetrzebiony przez wojnę. Toteż tym ważniejsza jest ich ochrona i należyta konserwacja.



Kwaterna witraża średniowiecznego z Kościoła Mariackiego w Krakowie, 1365 r.
<http://polaneis.pl/wydarzenia-imprezy/muzeum-narodowe-w-krakowie-cud-swiatla-witraze-sredniowieczne-w-polsce-wystawa> 24.04.2021

Konserwacja witraża, zwłaszcza tak starego jak gotycki, jest zadaniem bardzo trudnym, szczególnie gdy nie jest on przeznaczony do muzeum, lecz po odnowieniu zamierzamy umieścić go na dawnym miejscu. W tym przypadku nielato bowiem pogodzić równoległe cele: zabezpieczenie przed dalszą destrukcją, zachowanie autentycznej substancji zabytku i przywrócenie wytrzymałości konstrukcyjnej. Istnieją metody scalania skorodowanej struktury szkła, jak również sklejania i podklejania rozbitych szybek, zmierzające do maksymalnego zachowania autentyku. Niemniej jednak, aby tego dokonać, trzeba najpierw witraż rozebrać, co z reguły zmusza do wymiany skorodowanych i zdeformowanych ołowianych dwuteówek. Pełne zachowanie zabytkowej substancji witraża, zarówno szkła jak i ołowiu, możliwe jest tylko wówczas, gdy zamierzamy przechowywać go w warunkach muzealnych.

Wraz z nadejściem nowożytnych czasów sztuka witrażowa straciła swoje dawne znaczenie. Za sprawą szczególnego paradoksu ten spadek popularności był w pewnym sensie konsekwencją postępu w hutnictwie szkła. Skoro nauczono się wytwarzać duże, przezroczyste tafle szklane, technika witrażowa przestała być niezbędna. Sztuka witrażowa nie została jednak całkowicie zapomniana, lecz stosowano ją znacznie rzadziej i na znacznie mniejszą skalę, coraz częściej także dla celów świeckich.

Pierwszy znany i zachowany przykład takiego zastosowania witraży na dużą skalę to seria 44 okien przedstawiająca legendę o Psyche, wykonana w 1541 r. dla zamku w Ecoun.² Nowością techniczną było wynalezienie w XVI w. kolorowych emalii kryjących do malowania na szkłe. Teraz w obrębie pojedynczej szybki rysunek mógł być nie tylko walorowy, lecz także kolorowy. Inną metodą obróbki szkła było szlifowanie i trawienie, które dawało szczególnie ciekawe rezultaty w przypadku szkła dwuwarstwowego. Powstawał w ten sposób rysunek na podobnej zasadzie jak sgraffito w malarstwie ściennym.

Te i inne powstające wówczas precyzyjne techniki szklarskie zachęcały do tworzenia witraży małych i traktowania ich podobnie jak malarstwo sztalugowe. Tak zwane witrażyki gabinetowe były często prawdziwym popisem rzemiosła szklarskiego. Umieszczano je tak, aby można było podziwiać je z bliska. Najczęściej mały, kolorowy obrazek wprawiano w centrum kwatery oszklonej szkłem przezroczystym lub w każdym razie jednobarwnym, a czasem też gomólkami. Obrazki te, okrągłe, owalne, prostokątne lub jeszcze inne, pełniły rolę ozdoby i znaku. Tematem były najczęściej godła i herby. Małe witrażyki wmontowane w okno lub po prostu wywieszane na tle szyby są do dziś popularne w wielu krajach Europy. Stosuje się je jako szyldy, reklamy, a także jako ozdobę okien w domach mieszkalnych. Duży zbiór nowożytnych witraży gabinetowych posiadają muzea wrocławskie — Muzeum Architektury i Muzeum Narodowe.



Renesansowy witrażyk gabinetowy z herbem Oleśnicy, 1597 r.

<https://www.olesnica.nienaltowski.net/Witraz%20z%20herbem%20miasta.htm> 24.04.2021

Witraże jako sztuka monumentalna wróciły do łask dopiero w XIX w. — w epoce historyzmu, kiedy to gotyk, a z nim gotyckie witraże stały się przedmiotem fascynacji i jednocześnie inspiracji dla twórców. Neogotyckie budowle tak sakralne, jak i świeckie chętnie ozdabiano witrażami, co nadawało wnętrzom stonowane oświetlenie i atmosferę podobną do tej, jaka panowała we wnętrzach prawdziwie gotyckich. Same neogotyckie witraże różnią się jednak dość wyraźnie od swoich średniowiecznych pierwowzorów. Jeśli idzie o kompozycję, to zamiast podziału na obrazki-kwaterny częściej niż w gotyku pojawiają się teraz duże obrazy wielokwaterowe lub pojedyncze obrazy obejmujące całe okno. Są też poważne różnice techniczne — malarstwo na szkle nierzadko dominuje nad podstawową techniką witrażową. Bardzo często tylko zasadnicze części obrazu to osobne, duże kawałki szkła, a cała reszta, wszystkie szczegóły zarówno linearne, jak i kolorystyczne uzyskiwane są metodami malarskimi. Stosowane do tego celu wielkości pojedynczych szybek, niektóre techniki malarskie, a także samo szkło o perfekcyjnej strukturze i fakturze w okresie średniowiecza byłyby nieosiągalne. W XIX w. możliwości techniczne były większe, co nie znaczy, że artystyczne rezultaty osiągnięte tymi ulepszonymi środkami automatycznie stały się lepsze. Neogotyckie witraże są dobrym argumentem na poparcie tezy, że bywa odwrotnie.

Prawdziwy przewrót i odrodzenie sztuki witrażowej nastąpiły dopiero w dobie secesji. Witraże secesyjne są zupełnie inne niż gotyckie czy neogotyckie, choć samo odrodzenie wiąże się w pewien sposób z gotykiem. Artyści secesji właśnie w gotyku odnajdowali idee i nastroje zbieżne z duchem nowego, tworzonego przez nich stylu. Integracja różnego rodzaju sztuk, a także sztuki z rzemiosłem, to idee secesji odnajdujące swój pierwowzór w średniowieczu. Mistyczne nastroje pełne symboli i tajemnic to także nic wiążąca secesję z gotykiem.

W proteście przeciw akademickiej sztuce XIX wieku artyści secesji stawiali sobie za cel upiększenie codziennego otoczenia człowieka, a nie tylko osiągnięcie wyżyn sztuki dla sztuki. Toteż z równą uwagą zajmowali się tak zwaną sztuką stosowaną, odnoszącą się do przedmiotów i wnętrza życia codziennego, jak i sztuką czystą przeznaczoną do pałaców, muzeów i świątyń.

Sztuka witrażowa stwarzała szansę spełnienia tego rodzaju tęsknot — dobrze odpowiadała idealom epoki — nic więc dziwnego, że stała się przedmiotem zainteresowania i w konsekwencji środkiem wyrazu wielu wybitnych malarzy, a znakomici architekci chętnie stosowali oszklenia witrażowe w swoich projektach. Teraz były to nie tylko kościoły, lecz także obiekty świeckie — budynki użyteczności publicznej i domy mieszkalne.

Rozważając odrodzenie sztuki witrażowej w dobie secesji warto uprzytomnić sobie szczególną zbieżność maniery malarstwa secesyjnego z wymaganiami techniki witrażowej. Płaska plama koloru obrysowana wyraźną kreską konturu to maniera jakby stworzona do realizacji w technice witrażowej. Niejeden obraz czy grafika secesyjna to niemal gotowy karton witrażowy.

Najbardziej charakterystyczną cechą witraży secesyjnych, podobnie zresztą jak całej sztuki plastycznej tej epoki, jest krzywa linia, którą określono jako „linię naładowaną energią”³

Linia ta skrzyta jest w taki sposób, jakby za chwilę miała się poruszyć — jakby była żywym stworzeniem. Był to jeden ze sposobów wyrażania apoteozy życia, którą głosili artyści secesji. Ulubionym ich tematem była flora i fauna, szczególnie te rośliny i zwierzęta, których naturalne kształty i kolory odpowiadały upodobaniom estetycznym stylu. Takimi ulubionymi roślinami były np.: irysy, lilie, winna latorośl, a zwierzętami: motyle, łabędzie, pawie, ważki. Secesja lubowała się w niezwykłości, toteż jej zestawienia kolorystyczne dalekie są od akademickich norm. Kolory miały się mienić, opalizować, lśnić srebrną lub złotą poświatą. Najbardziej ulubione to fiolet, róż, perłowa biel, złoty pomarańcz i zieleń — kolor natury. Chętnie poddawano się nastrojom tajemniczości, a nawet grozy, dlatego takie motywy jak sowa, wąż, ośmiornica czy pająk snujący swój „witraż” z pajęczyny znajdują swoje miejsce w wyobraźni artystów. Rysunek secesyjny był najczęściej asymetryczny, proporcje postaci wysmukłe i wiotkie, zestawienia barw, grafik, symboli wysmakowane, finezyjne, czasem wręcz przewrotne.

Wszystko to odnosi się także do secesyjnych witraży, które najczęściej przedstawiają naturę bądź to przetworzoną w formę dekoracyjnego ornamentu (rys. 4), bądź to ukazaną wprost bez stylizacji. Bywają też witraże przedstawiające postacie ludzkie zazwyczaj jako symbole, alegorie czy figury reklamowe. Witraż secesyjny to z reguły jeden duży obraz obejmujący całe okno, niezależny od podziału na kwatery, niesymetryczny, bez opasek i obramowań. Dobór kolorów zgodny z secesyjnymi upodobaniami był w pełni możliwy, gdyż produkowano wówczas szkła o najróżniejszych barwach. Co więcej, właśnie dla celów witrażowych wyrabiano rozmaite szkła specjalne, a to: szkło macone (dwa kolory jakby nie do końca wymieszane), opalizujące, o strukturze krystalicznej lub z bąbelkami, o fakturze chropowatej czy nierównej, wreszcie zamiast płaskich szybek — bryłki, pręty, kształtki i inne „klejnoty” ze szkła.

Na przełomie XIX i XX wieku witraże jako dekoracyjny element wnętrza użyteczności publicznej i mieszkalnych spopularyzowały się w całej Europie — wszędzie tam, gdzie święciła triumf secesja. Był to pierwszy okres stylowy, w którym w sztuce światowej zaczęła się liczyć także Ameryka. Louis Comfort Tiffany zdobył europejski parnas sztuki w istic amerykańskim stylu. W dziedzinie witraży i szkła artystycznego (szczególnie naczynia szklane) osiągnął swój



Witraż w nadświetlu bramy kamienicy krakowskiej – secesyjna linia naładowana energią,
fot. K. Pawłowska

odrębny styl. Był ponadto właścicielem huty szkła, producentem przedmiotów szklanych na wielką skalę, a także fundatorem stypendiów dla artystów, wszystko w oparciu o ogromną fortunę rodziny Tiffanych.

Z wielu europejskich ośrodków secesji wymienimy tu tylko jeden — tak zwaną Szkołę Nancy.⁴ Był to ośrodek szczególnie ważny dla rozwoju sztuki szkła. Podobnie jak w innych ośrodkach także w Nancy zwolennicy Art Nouveau założyli towarzystwo (Alliance Provinciale des Industries d'Art) dla krzewienia swych idei. Członkami towarzystwa byli architekci, rzeźbiarze, malarze, ebeniści, witrażyści, twórcy kowalstwa artystycznego i ceramiki. Wspólnym ich dziełem jest seria kilkudziesięciu budowli, w których każdy najdrobniejszy szczegół projektowany był jako dzieło sztuki, oczywiście w nowym secesyjnym stylu. Szkoła Nancy w odniesieniu do witraży to przede wszystkim dwa nazwiska: Emile Gallé i Jacques Gruber.⁵ Pierwszy z nich był słynnym twórcą finezyjnych naczyń szklanych, w których zastosował szereg nowych technik, jak np. zatapia-
nie w szkło różnych innych materiałów. Techniki te wtórnie zastosowano w witrażownictwie, wzbogacając w ten sposób wybór środków wyrazu. Jacques Gruber był głównym twórcą witraży Szkoły Nancy. Jego witraże są jednymi z najpiękniejszych witraży francuskich tej epoki.

Bardzo wielu wybitnych twórców secesji projektowało witraże, traktując je jako dzieła sztuki dekoracyjnej, która w owym czasie była równie ważna jak sztuka czysta. W tym krótkim szkicu wymienimy tylko kilka nazwisk: Eugène Grasset, Charles Rennie Mackintosh, Jan Thorn-Prikker, Henry van de Velde, Koloman Moser, Hans Christiansen, Melchior Lechter, Alfons Mucha, Georges de Feure.

Jak wiadomo secesja była burzliwym, lecz bardzo krótkim okresem stylowym. Mimo że zrodziła się z buntu przeciw akademickim kanonom, sama szybko popadła w manierę. Stała się zbyt finezyjna, zbyt wysmakowana — estetyzująca bez głębszych treści. W okresie schyłkowym była stylem już nie wielkich dzieł, lecz bibelotów i przesłodzonych pocztówek. Dlatego zapewne została zaniechana i lekceważono ją przez długie lata. To lekceważenie secesji jako całości stało się przyczyną upadku także sztuki witrażowej.

W modernizmie witraż przetrwał tylko w kościołach. W budynkach świeckich początkowo zszedł do roli uproszczonej dekoracji, a potem, gdy generalnie zakwestionowano sens dekoracji w architekturze, przestał być w ogóle stosowany.

Historię polskich witraży z przełomu XIX i XX wieku trzeba zacząć od dwu wielkich nazwisk — Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera. Znamca secesji Mieczysław Wallis⁶ uważa, że projektowane przez nich witraże stanowią tę najlepszą część polskiej sztuki secesyjnej, którą można zaliczyć do podstawowego dorobku secesji europejskiej.

Już znawcy sztuki współcześni Wyspiańskiemu dostrzegali, że jego wspaniałe witraże nie tylko dorównują, ale przewyższają dzieła innych mistrzów europejskich.⁷ Nie ma w nich ani cienia przesłodzonej elegancji, ani wystudiowanej dekoracyjności, czym często grzeszyła secesja. Jest natomiast ogromna, autentyczna ekspresja i bardzo odrębny, można rzec, polski styl. Niestety sztuka Wyspiańskiego jest w Europie bardzo mało znana i — co za tym idzie — niedoceniana. Szkoda, bo czyż można wskazać wśród europejskich witraży tej epoki piękniejszy witraż niż „Stań się” — wyobrażenie Boga Ojca z kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie?

Jeszcze większa szkoda, że za życia mistrza wykonano w szkłe tylko kilka witraży, większość pozostała na papierze. Wyspiański rysował kartony bardzo szkicowo, ale czynnie uczestniczył w realizacji. Ostateczna forma dzieła powstawała dopiero w warsztacie szklarskim. Dlatego też pewne wątpliwości budzi wciąż powracająca idea wykonania w szkłe nie zrealizowanych projektów. Czy bez nadzoru autorskiego uda się osiągnąć zamierzony efekt?

Józef Mehoffer żył znacznie dłużej i zrealizował znacznie więcej witraży. Jego podstawowym dziełem są witraże w Kolegiacie św. Mikołaja we Fryburgu w Szwajcarii.⁸ Jeszcze jako student malarstwa Mehoffer wygrał konkurs w konkurencji z 47 znanymi artystami i firmami witrażowymi z całej Europy. Według jego projektów powstała seria 21 witraży o tematyce religijnej, ale nie naśladująca gotyckiego stylu, mimo że wmontowana w gotyckie okna. Fryburskie witraże Mehoffera zyskały międzynarodową sławę, a ówcześni krytycy dostrzegali w nich i cenili polską odrębność. Po powrocie do Polski Mehoffer zaprojektował liczne witraże dla polskich kościołów i budynków użyteczności publicznej. Jego projekty na szczęście doczekały się realizacji.

Witraże Wyspiańskiego i polskie witraże Mehoffera realizował Krakowski Zakład Witrażów i Mozaiki Stanisława Gabriela Żeleńskiego działający od 1902 r. (w latach 1902-1904 pod firmą W. Ekielskiego i A. Tucha). Ten zakład, istniejący do dziś, przyczynił się w walnie do rozwoju sztuki witrażowej w Polsce, a w szczególności w Krakowie. Dzięki niemu krakowskie witraże świeckie stanowiące dekorację kamienic mieszkalnych nie tylko stały się bardzo popularne, lecz także osiągnęły dobry poziom artystyczny i swoją własną specyfikę stylową.

Na przełomie wieków w wielu miastach polskich pojawiła się moda na witraże świeckie. Z tego zasobu zachowała się tylko część, ale i ona nie jest w pełni znana. Skatalogowane są tylko witraże łódzkie⁹ i krakowskie¹⁰. Wiadomo, że istniały także w Poznaniu, Wrocławiu, miastach Górnego i Dolnego Śląska, w Warszawie, Lwowie i zapewne wielu innych miastach. Moda ta trafiała do Polski różnymi drogami. Na przykład piękne witraże łódzkie pochodzą z Niemiec w sensie dosłownym, bo z niemieckich warsztatów i w sensie stylowym, bo według tamtejszych wzorów. Natomiast witraże krakowskie są samodzielnym zjawiskiem

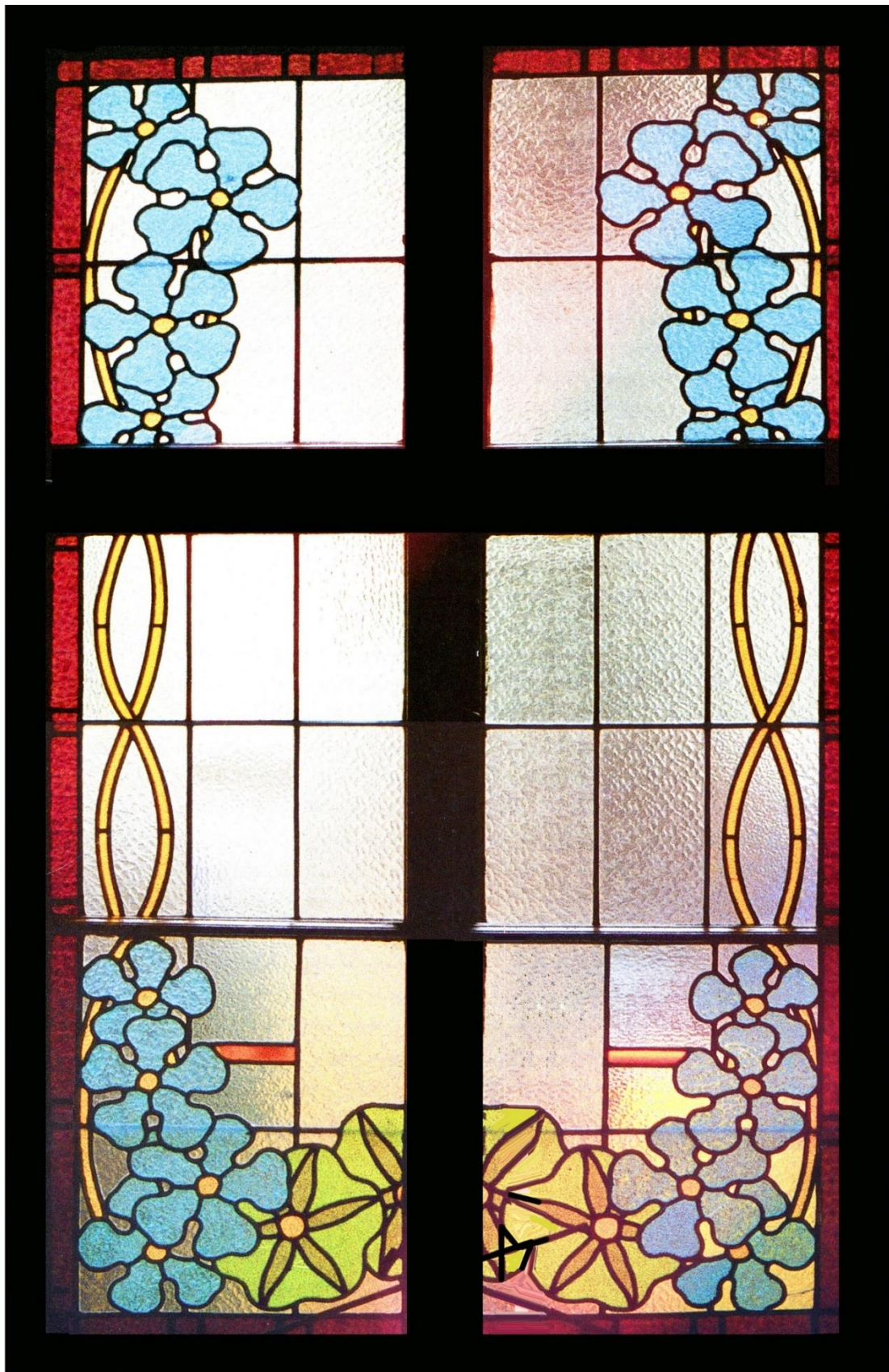
artystycznym mimo że moda jako taka przyszła zapewne z Wiednia i Paryża.

W czasach tak zwanej autonomii galicyjskiej (1866-1918), w porównaniu z innymi miastami polskimi, Kraków cieszył się znacznie większą swobodą polityczną. Tu skupiało się życie narodowe, tu mogły rozwijać się tendencje wolnościowe. Życie kulturalne, intelektualne i artystyczne także rozwijało się bujnie z wyraźną tendencją do usamodzielnienia polskiej sztuki. Wyrazem tych tendencji był, jak wiadomo, kierunek artystyczny znany jako Młoda Polska, który najwyższy poziom osiągnął w literaturze i sztukach plastycznych¹¹.

Jeśli idzie o malarstwo i inne sztuki plastyczne, Młoda Polska chętnie przyjmowała zmieniające się europejskie tendencje, między innymi secesję, ale głównym jej celem było znalezienie odrębnego, polskiego stylu. Dlatego interesowano się sztuką ludową, aby czerpać z niej rodzime wzory. Dlatego chętnie malowano swojskie krajobrazy, rodzime drzewa i kwiaty, przedstawiano typy ludowe i swojskie scenki rodzajowe. Czy osiągnięto w ten sposób polski charakter stylowy? Na ten temat zdania są podzielone. W każdym razie nie trzeba wielkiego znawcy, aby rozpoznać młodopolskie dzieła bez sięgania po informacje co do miejsca powstania i narodowości twórcy.

Jeśli cel taki osiągnięto, to głównie dzięki geniuszowi Stanisława Wyspiańskiego, ale przecież w Krakowie działało razem z nim i po nim wielu wybitnych malarzy, którzy tak jak on zajmowali się sztuką stosowaną i tak jak on dążyli do usamodzielnienia polskiej sztuki. Artyści zainteresowani sztuką stosowaną, na wzór innych ośrodków europejskich, założyli w Krakowie stowarzyszenie Polska Sztuka Stosowana (1901-1914). Jego celem było krzewienie idei piękna w codziennym otoczeniu człowieka. Podobnemu celowi służyły późniejsze Warsztaty Krakowskie (1913-1926), które w krąg artystycznego stowarzyszenia włączyły warsztaty realizujące projekty z zakresu sztuki stosowanej¹². Członkami tych stowarzyszeń byli czołowi twórcy witraży, a to: Jan Bukowski, Józef Czajkowski, Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski, Karol Frycz, Wojciech Jastrzębowski, Karol Zyndram Maszkowski, Franciszek Mączyński, Antoni Procajłowicz, Jan Rembowski, Kazimierz Sichulski, Włodzimierz Tetmajer, Edward Trojanowski, Henryk Uziębło.

Istniało więc w Krakowie środowisko artystyczne zajmujące się sztuką stosowaną, w tym witrażową. Istniał nowoczesny (nie tylko na owe czasy) zakład witrażowy. Nic więc dziwnego, że witraże stały się ulubionym detalem dekoracyjnym architektury wznoszonej w Krakowie na początku XX wieku¹³. Stosowano je nadal w kościołach, lecz także w budynkach użyteczności publicznej i kamienicach mieszkalnych — najczęściej w sieniach nad bramą lub w bramie oraz w oknach klatki schodowej. Umieszczano je nie tylko w budynkach nowych, lecz także starych w ramach modernizacji. Do początku lat 80. naszego wieku,



Witraż z klatki schodowej kamienicy we Wiedniu, przełom XIX/XX w.,
Glasfenster der Jahrhundertwende, Salzburg 1984

kiedy po raz pierwszy je skatalogowano, zachowało się w Krakowie ponad 200 takich świeckich witraży. Liczba ta świadczy o ich niegdysiejszej popularności, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę, jak łatwo ulegają zniszczeniu.

Witraże te są wyraźnie inne niż łódzkie, które — jak już wspomniano — są pochodzenia niemieckiego. Na podstawie znajomości europejskiej sztuki witrażowej można stwierdzić także, że mimo pokrewieństw stylowych mają one szereg cech, które różnią je od witraży wiedeńskich, francuskich czy angielskich. Spośród motywów roślinnych krakowscy witrażyści najczęściej wybierali rośliny rodzime: maki, słoneczniki, kasztany, wierzby. Chętnie przedstawiali swojskie krajobrazy, typy i scenki ludowe. Wybór tematów był zatem podyktowany intencją swojskości. Sposób przedstawiania tych tematów bywał także charakterystyczny — raczej ekspresyjny i naturalistyczny niż finezyjny i stylizujący

W kwestii doboru kolorów chętnie sięgano do żywych, jaskrawych, jakby ludowych barw, porzucając secesyjne upodobania do barw pastelowych i stonowanych czy wystudiowanych zestawień. W krakowskich witrażach świeckich rzadko stosowano dodatkową obróbkę malarską. Ta szlachetna oszczędność środków nie jest wcale regułą w witrażach secesji europejskiej. Ograniczenie środków wyrazu do „ołowianej kreski” i różnorodności kolorów i faktur szkła daje efekt artystycznie najczystszy.

Wymienione tu cechy, mimo wyjątków, powtarzają się na tyle często, że krakowskie witraże jako całość zjawiska można łatwo odróżnić od innych witraży z tej epoki. W związku z tym lepiej byłoby nazywać je młodopolskimi niż secesyjnymi. O poziomie artystycznym krakowskich witraży wyrażano się rozmaicie. Modernistyczna krytyka sztuki lekceważyła je podobnie jak secesję i niemal całą sztukę dekoracyjną Młodej Polski. Obecnie, gdy oba te kierunki wróciły do łask, witraże z początku XX wieku znów zaczynają się podobać i to zarówno znawcom sztuki, jak i zwykłym ludziom, dla których — przypomnijmy — były robione jako sposób na upiększenie ich codziennego otoczenia.

W okresie, gdy nie ceniono secesyjnych witraży, nikt o nie nie dbał i nikt ich nie naprawiał. Wręcz odwrotnie, w ramach unowocześniania likwidowano je i niszczone. Te spośród nich, które mimo wszystko ocalały, teraz zostały uznane za zabytki. Są, a przynajmniej powinny być, otoczone ochroną i konserwowane, co nie jest wcale zadaniem łatwym, gdyż tymczasem rzemiosło witrażowe podupało.

Wraz z upadkiem secesji zakończył się towarzyszący jej rozkwit sztuki witrażowej. W ramach nowej modernistycznej estetyki, która pojawiła się w okresie międzywojennym, rola dekoracji w architekturze została bardzo zredukowana, a sama dekoracja bardzo uproszczona. Witraże świeckie stosowano coraz rzadziej i coraz częściej były to raczej witrażowe przeszklenia niż prawdziwe dzieła sztuki zdobniczej. W okresie powojennym sztuka witrażowa została niemal



Witraż z klatki schodowej kamienicy w Krakowie, początek XX wieku,
fot. M. Walaszczyk

całkowicie wykluczona z architektury świeckiej. Ani socrealizm, ani tak zwana architektura nowoczesna nie przewidywały tego rodzaju dekoracyjności.

Przez cały ten nie sprzyjający czas sztuka witrażowa znajdowała swój azyl w kościołach. W okresie międzywojennym powstawały witraże nieco podobne do secesyjnych, lecz ze znacznie większym udziałem malarstwa i rysunku na szkle (np. witraże w kościele św. Szczepana w Krakowie). Po drugiej wojnie w witrażach kościelnych pojawiła się całkiem nowa maniera plastyczna. Giętką, secesyjną kreskę zastąpiły prostokreślne, „kubistyczne” cięcia, co nadało rysunkowi zupełnie inny, geometryczny charakter. Do tej zmiany stylu dołączyło się sprymitywizowanie techniki i wielkie zubożenie asortymentu szkła. Mimo tych ograniczeń w wielu kościołach w Polsce powstała znaczna liczba witraży, które podobały się i podobają tym, którym bliska jest estetyka późnego modernizmu. Ogółem jednak nie był to dobry czas dla sztuki witrażowej, tak jak nie był to dobry czas dla polskiej architektury.

MIEJSCE WITRAŻA W ARCHITEKTURZE

Wydaje się, że w dziejach architektury nadeszła teraz epoka, która powinna sprzyjać rozwojowi sztuki witrażowej. Oczywiście względy techniczne nie mają tu większego znaczenia. Technikę witrażową można, rzecz jasna, stosować ze wszystkimi znanymi niuansami i wzbogacać na różne sposoby. Można ją także imitować używając lżejszych, łatwiejszych w obróbce, nie tłukących się tworzyw sztucznych. Można wymyślać nowe techniki quasi-witrażowe.

Ważniejsze jednak wydają się współczesne upodobania estetyczne, które stanowią reakcję na surową, ascetyczną, pozbawioną ozdób i dla wielu niezrozumiałą estetykę modernizmu. Postmodernizm, który nie podjął poważnej dyskusji z podstawowymi ideami modernizmu, jest nowy i inny właśnie w tym punkcie — teraz architektura ma być ozdobna, barwna i zrozumiała nie tylko dla twórców, lecz także dla użytkowników. Nic więc dziwnego, że postmodernistyczna estetyka nawiązuje do tych epok w sztuce, które uznawały tego rodzaju wartości — między innymi do gotyku i secesji. Wracają do łask dawne techniki dekoracyjne i tworzone są techniki nowe. Sztuka witrażowa znów staje się inspirująca i modna.

Wychodząc naprzeciw tym upodobaniom, postarajmy się zebrać wiadomości na temat sposobów wykorzystania witraża w przeszłości. To pomoże nam

uruchomić wyobraźnię na temat współczesnych możliwości jego stosowania. Najprostszy i najczęściej spotykany sposób użycia witraża to oczywiście witrażowe okno. Najpełniejszym sposobem byłby natomiast budynek-witraż, który można sobie wyobrazić jako witrażową szklarnię czy też oranżerię. Istnieją obiekty bliskie temu wyobrażeniu, np. letnia restauracja „La Cure d’Air Trianon” zbudowana przez Georges’a Bieta w 1901 r., w Nancy-Malzéville. Jest to dach wsparty na nitowanej konstrukcji stalowej. Między słupami tej konstrukcji rozpięte są ściany — kurtyny witrażowe o tematyce reklamowo-kulinarnej. Tu pokazujemy inny obiekt — oszklony witrażami ogród zimowy projektu Jacques’a Grubera z 1900 r.

Wracając jednak do okna należy przypomnieć, że w obu historycznych epokach popularności witraży jego kształt był przedmiotem szczególnej pomysłowości. Rozmaitość maswerkowych okien gotyckich może konkurować z różnorodnością fantazyjnych wykrojów okien secesyjnych. Obu tym generacjom oryginalnych okien towarzyszyły witraże, idąc niejako za formą okna. Przykładem niech będzie tu okno w jednym z domów w Nancy. Witraż ten, projektu Jacques’a Grubera, przedstawia drzewo wrysowane w okno w taki sposób, że kształt otworu i motyw tworzą zintegrowaną, oryginalną kompozycję.

W powyższym przykładzie mamy do czynienia z oknem dużym, złożonym z trzech części. Tworzą je: portefenêtre pośrodku i dwie okienne kwatery po bokach. Idąc dalej w tym kierunku, zwróćmy uwagę na witrażowe wykusze i całe oszklone witrażami galerie. Taką przepiękną galerię witrażową mamy w Grand Hotelu w Krakowie. Tu pokazana jest galeria z Nancy, także projektu Jacques’a Grubera.

Motyw lub temat przedstawiany na witrażu może być oczywiście dowolnie dobrany do sytuacji. Tu na rysunkach pokazujemy tylko kilka specyficznych ujęć. Witraż z natury rzeczy przesłania widok za oknem, co może być jego celem, gdy widok ten jest smutny albo brzydki. Może go także zastępować, tworząc iluzję widoku przenoszącą nas niejako w inny, bardziej przychylny krajobraz. Tworzenie iluzji w architekturze jest pomysłem znanym i nie nowym, ale w przypadku witraża szczególnie skutecznym, a czasem także zabawnym. Przykładem niech będzie witraż z Bonn. Zamiast widoku miejskiego pokazuje on nie tylko sielski krajobraz otwarty, lecz także balkon, z którego krajobraz ten „można” podziwiać¹⁴.

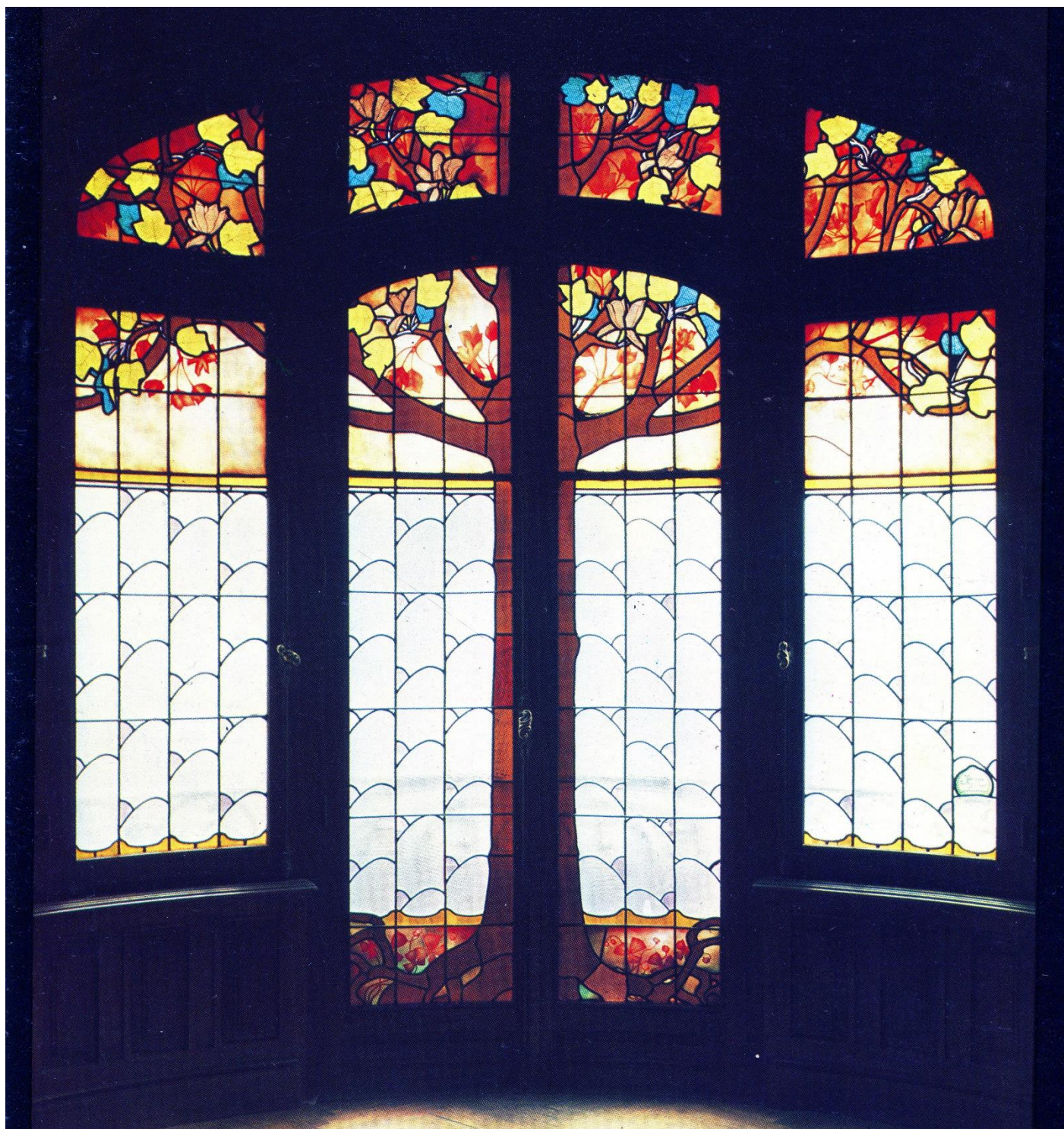
Są też witraże stwarzające ramy dla atrakcyjnego widoku istniejącego w rzeczywistości. Za przykład może posłużyć jeden z młodopolskich witraży krakowskich w nadświetleniu bramy frontowej kamienicy. Witrażowe powoje ramują widok na koronę rzeczywistego drzewa. Motyw ramy, który jest jak dotąd mało wykorzystany, kryje w sobie bogate możliwości splecia



Witrażowy ogród zimowy proj. Jacques'a Grubera, ok. 1900 r.,
F. Dierkens- Aubry i inni, *Jacques Gruber (1871-1936);
Ebéniste et maître-verrier, Bruksela 1983*



Wykusz oszklony witrażami wg proj. Jacques'a Grubera – fotomontaż



Witraż w kamienicy w Nancy, proj. Jacques'a Grubera, 1899
F. Dierkens-Aubry i inni, *Jacques Gruber (1871-1936)*;
Ebéniste et maître-verrier, Bruksela 1983



Witraż z motywem iluzjonistycznym w domu mieszkalnym w Bonn, przełom XIX/XX w.
wg W. Haberey i inni, *Farbfenster in Bonner Wohnhäusern*, Kolonia 1979



Witraż - rama dla rzeczywistego widoku z nadświetla bramy kamienicy krakowskiej
początek XX w., fot. K. Pawłowska

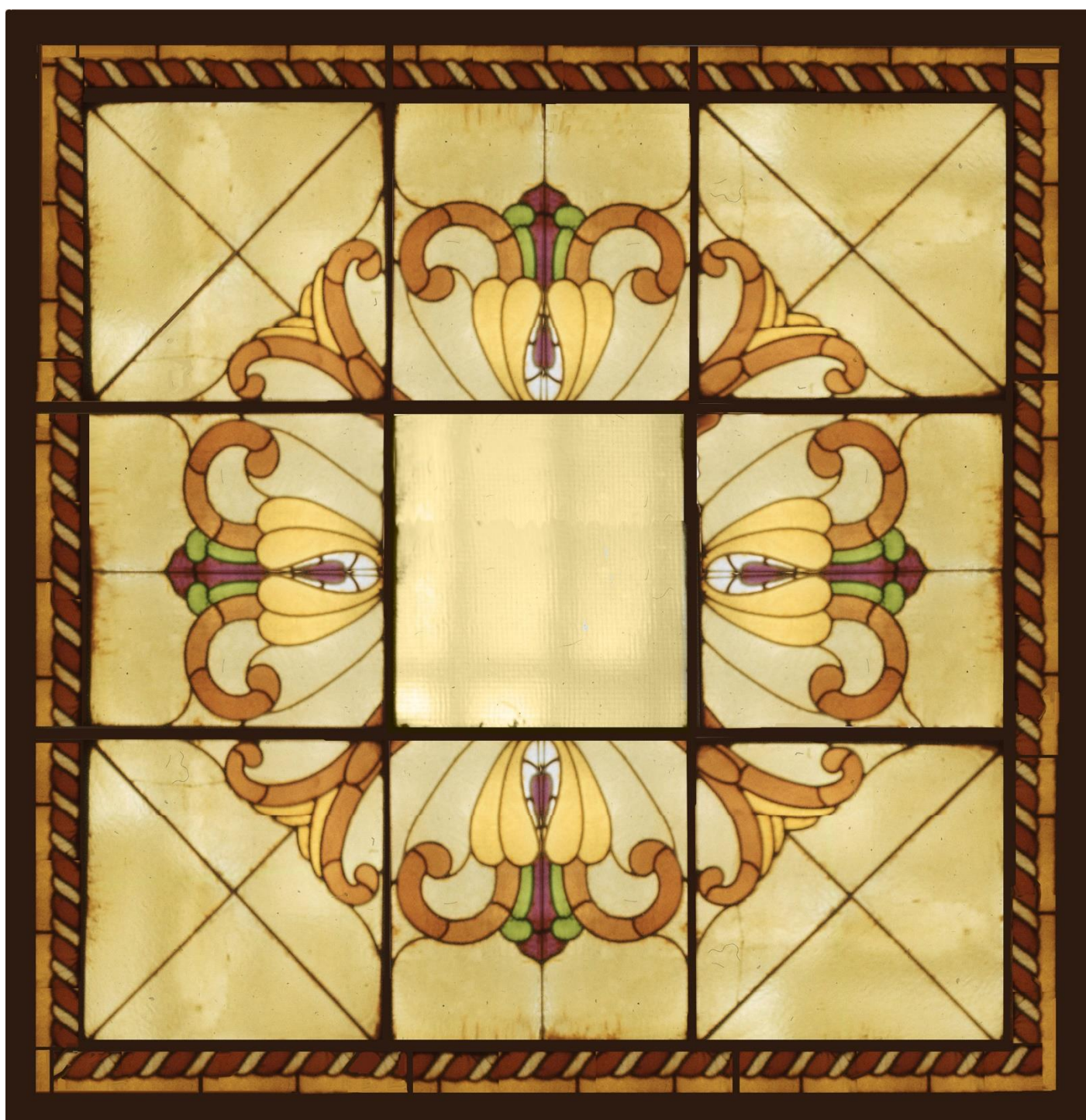
rzeczywistości z iluzją i wiązania kompozycji zewnętrznego krajobrazu z wnętrzem.

Witraże oprócz okien mogą być oczywiście umieszczane w wielu innych miejscach, takich jak np. drzwi zewnętrzne i wewnętrzne i nadświetla nad nimi, sztucznie podświetlone obrazy umieszczone we wnękach ścian, a także całe ścianki działowe i kurtyny między pomieszczeniami. Oryginalnym, choć nieco przypadkowym przykładem tego ostatniego rozwiązania jest witraż, który przypisywano niegdyś Stanisławowi Wyspiańskiemu, znajdujący się w byłej pracowni słynnego krakowskiego architekta z przełomu XIX/XX w. — Tadeusza Stryjeńskiego. Jego rzeczywistym twórcą był Jan Bukowski — malarz i twórca zajmujący się sztuką stosowaną, a wykonał go zakład Żeleńskich. Witraż umieszczony został w dużym oknie, o gotyckiej kamieniarce, znajdującym się między dwoma pomieszczeniami budynku. Fakt, iż nie można go było zobaczyć z zewnątrz, długo utrudniał jego odnalezienie i stał się pośrednio przyczyną nieporozumienia co do autorstwa. Być może było to pierwotnie okno zewnętrzne w pomieszczeniu, do którego dobudowano wtórnie rodzaj werandy. Niezależnie od przyczyn powstania tego dziwnego rozwiązania opisywany witraż stanowi dziś najważniejszy element tego oryginalnego pomieszczenia, przydając mu urody i niezwykłości¹⁵.

Witraże bywały także stosowane do szklenia przegród poziomych. W Krakowie w Szarej Kamienicy przy Rynku duży, ozdobny witraż przekrywa świetlik nad klatką schodową.

Najładniejsze i nieco mniej zniszczone rozwiązania tego rodzaju w Krakowie to plafon witrażowy nad zabiegowymi schodami w domu architekta Jana Sasza-Zubrzyckiego, przy Alei Słowackiego. W architekturze europejskiej mamy wiele takich świetlików i plafonów, a nawet całych sklepień i kopuł witrażowych. Na koniec tej listy rzeczywistych i potencjalnych zastosowań witraża należy wymienić jeszcze meble i lampy. Wiadomo, że tym celom służył witraż w okresie secesji, ale z pewnością nie wykorzystano jeszcze wszystkich możliwości.

Przytoczone przykłady nie wyczerpują, rzecz jasna, wszystkich szans witraża. Wymieniono tu tylko takie, które operują tradycyjną techniką witrażową, a technikę tę przecież można ulepszać i modyfikować. Znane są rozmaite eksperymenty z kolorowym szkłem, jak np. wielkie grube tafle oprawne w betonowe ramy lub kompozycje na wpół rzeźbiarskie z kolorowych brył szkła. Efekty witrażowe bywają osiągane techniką zupełnie inną i z zupełnie innego materiału, jak np. witraże z tworzywa sztucznego zwanego szkłem organicznym Janá Bruzdy. Artysta zestawia je z kwater, w których zatopiony jest barwny rysunek, czasem też rozmaite materiały lub nawet przedmioty użytkowe pełniące w tym przypadku rolę ściśle estetyczną¹⁶.



Witrażowy świetlik nad klatką schodową z kamienicy krakowskiej, początek XX w.,
rekonstrukcja wg fot. K. Pawłowska

PROJEKT PLASTYCZNY I REALIZACJA TECHNICZNA

Realizacja witraża składa się z kilku etapów. Niegdyś, w średniowieczu, całość pracy wykonywał witrażysta będący zarazem artystą i rzemieślnikiem. Obecnie ten sposób realizacji należy do rzadkości. Na ogół praca podzielona jest między artystę, który wykonuje projekt a rzemieślnika, który realizuje go w szkłe. W zamówieniu na witraż zwykle określone są: wielkość i kształt okna lub innego przeszklenia, jego położenie we wnętrzu i warunki oświetlenia. Czasem wiadomo także z czego ma być wykonana rama lub bardziej skomplikowane ramiaki oraz czy witraż ma być zamocowany na stałe, czy też ma stanowić skrzydło uchylne, przesuwne lub w inny sposób ruchome. Przeznaczenie i styl architektoniczny budowli może też sugerować rozwiązanie plastyczne.

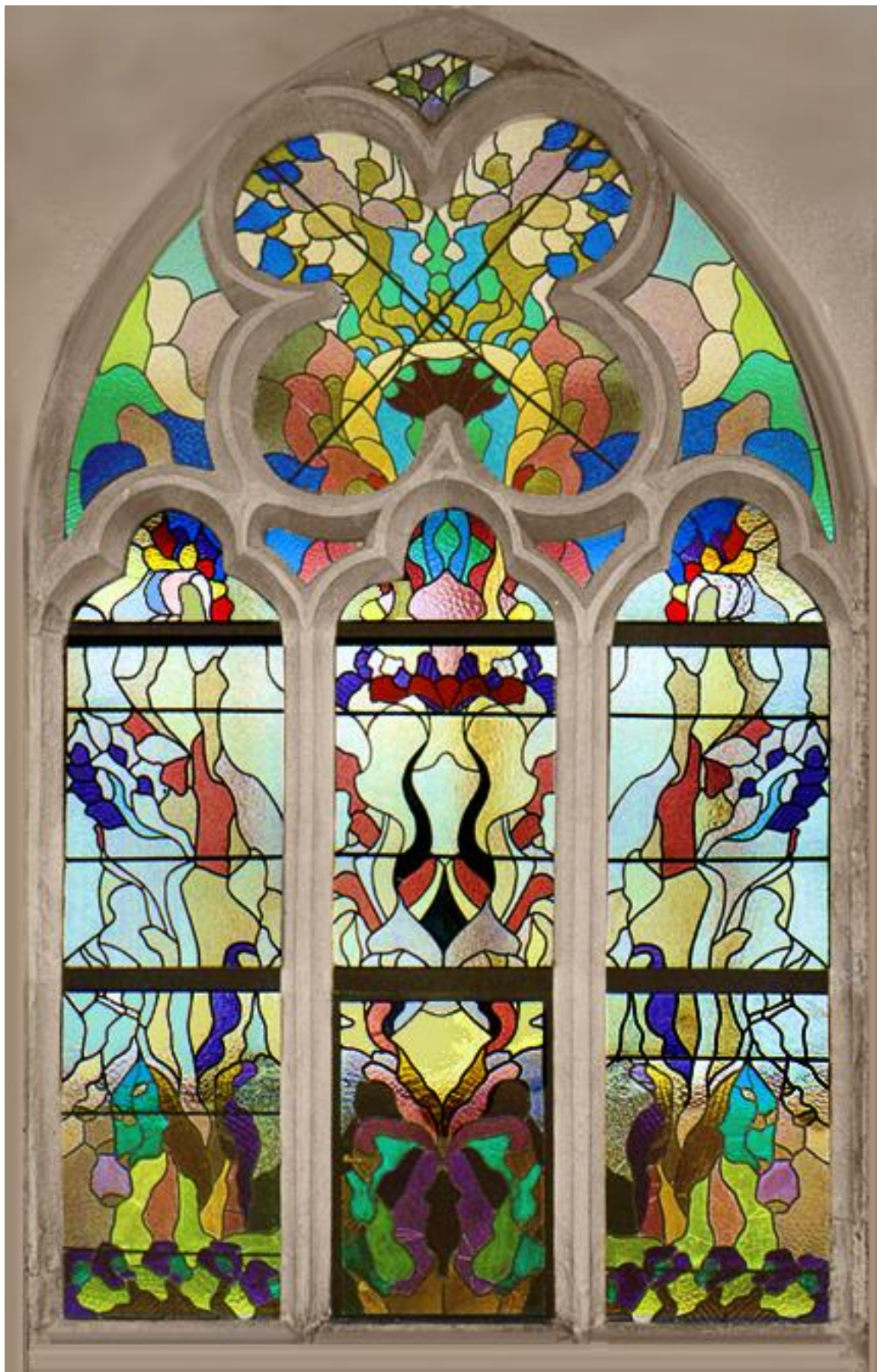
Biorąc pod uwagę te wszystkie uwarunkowania, twórca rozpoczyna swą pracę od pierwszej koncepcji plastycznej w pomniejszonej skali. Dobór skali zależy od wielkości dzieła — trzeba wybrać takie pomniejszenie, aby w projekcie wstępnym można było objąć całość. Bywają takie rozwiązania, w których całością kompozycyjną jest nie jedno, lecz kilka okien.

Od samego początku projekt witraża musi podejmować i rozwiązywać jednocześnie problemy graficzne i kolorystyczne. Jak już poprzednio powiedziano, to swoiste połączenie grafiki i malarstwa jest istotą sztuki witrażowej. Płaska plama koloru i kreska o niezmiennej grubości między węzłami to podstawowe elementy tworzące witrażowy obraz. Wiemy już, że istnieją rozmaite pomocnicze techniki obróbki szkła, są to jednak zapożyczenia z innej dziedziny sztuki — malarstwa na szkłe. Stosowanie ich w nadmiarze odbiera witrażowi jego charakterystyczną jednoznaczność i klarowność.

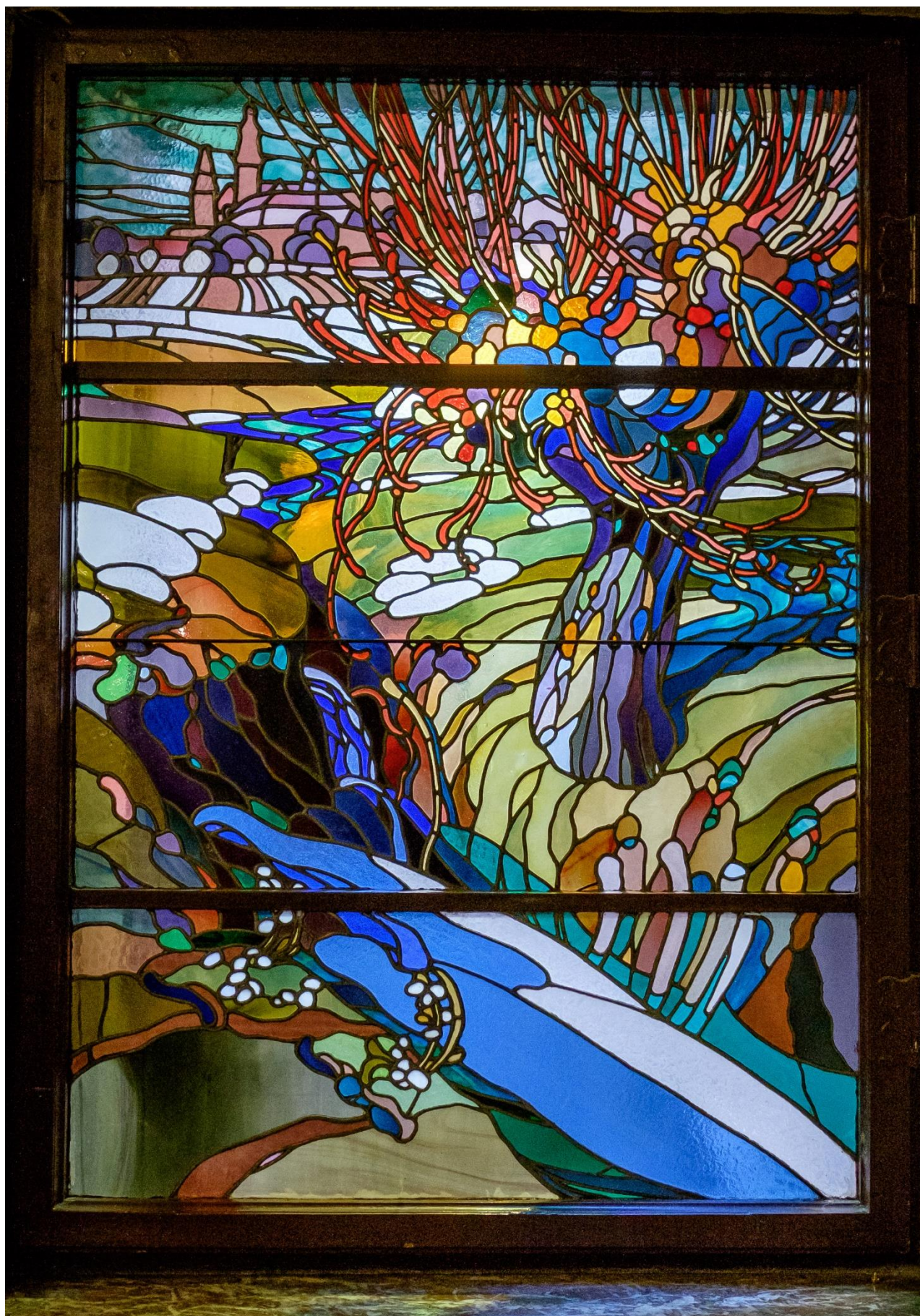
Innym charakterystycznym rysem kompozycji witrażowej jest podział na kwatery. Tylko bardzo mały witraż (około 0,8 m²) może obyć się bez podziałów. Większe byłyby jako całość zbyt wiotkie i w związku z tym muszą być podzielone. Wynika to zatem ze względów konstrukcyjnych, ale ma także ważne konsekwencje kompozycyjne, z których trzeba sobie zdawać sprawę od początku projektowania. Podział na kwatery musi być uwzględniony w koncepcji plastycznej, co można zrobić na kilka sposobów. Można „pociąć” kompozycję na obrazki-kwatery. Można rysunek kwater wciągnąć w kompozycję całego okna, można wreszcie zaplanować kompozycję niezależną od kwater i umieścić ją „za kratą” podziałów. Nie można natomiast traktować tego podziału jako



Witraż gotycki z katedry we Włocławku – każda kwadra stanowi odrębny obraz, XIV w., fot. K. Pawłowska



Witraż z „z Domu pod Stańczykiem w Krakowie
– kompozycja zależna od podziału na kwatery, początek XX wieku,
fot. K. Pawłowska



Witraż z klatki schodowej Izby Rzemieślniczej w Krakowie, proj. H. Uziębło,
- kompozycja niezależna od podziału na kwatery,
początek XX wieku, fot. M. Walszczyk

problemu wyłącznie konstrukcyjnego, a jego rozwiązanie odsuwać na dalszy plan.

Przy projektowaniu witraża dobrze jest znać możliwości warsztatu, który będzie go wykonywał: jaki jest wybór kolorów i rodzajów szkła, jakie są dostępne techniki dodatkowe? Co prawda żaden ze sposobów sporządzania projektu nie jest w stanie idealnie imitować kolorystycznych efektów szkła, lecz należy przynajmniej się starać, aby w fazie realizacji nie trzeba było tworzyć nowej koncepcji kolorystycznej z powodu braku szkieł o barwach zaplanowanych w projekcie. Jak już wiemy, szkła różnią się nie tylko kolorem, lecz także walorem, strukturą, fakturą, stopniem przezroczystości, nie mówiąc już o secesyjnych szklach specjalnych. Tych różnicowań nie sposób wiernie przedstawić w projekcie, co nie znaczy, że nie należy o nich myśleć. Bez świadomości tej różnorodności szkła można wywołać nieprzewidziane efekty. Na przykład duży kawałek jasnego, bardzo przezroczystego szkła powoduje „dziurę” w witrażu, przez którą w dodatku może być widać z zewnątrz coś, czego wcale nie chcemy pokazywać. Różnice w walorze i przezroczystości szkła mogą powodować wrażenie podziału obrazu na płany: jasne, nieprzezroczyste kolory „wychodzą” do przodu, zaś ciemne „wpadają” w głąb. Ten i inne tego rodzaju efekty nie powinny być przypadkowe. Można je natomiast celowo wykorzystywać.

Technika wykonywania projektu koncepcyjnego może być dość dowolna. Ważne jest, aby uzyskać ciemną kreskę o jednakowej grubości między węzłami oraz intensywny kolor. Nie należy jednak korzystać z zestawów kolorów gotowych, np. kolorowych folii, zwłaszcza jeśli zestaw ten jest niewielki. Ogranicza to bowiem inwencję, przesądając o wyborze kolorów — tych kilku, które posiadamy. Trzeba użyć takiej techniki, aby możliwe było mieszanie barw, a więc farb, kredek, pisaków. Ostateczne decyzje co do kolorystyki zapadają w warsztacie witrażowym, a o możliwościach wyboru przesądza dostępny asortyment szkła.

Obecnie rzadko projektuje się witraże na papierze, ponieważ znacznie łatwiej i lepiej można je zaprojektować w komputerze. Można projektować je na ekranie, a potem pomniejszać i powiększać zgodnie z potrzebami. Dobór kolorów także jest łatwiejszy. Można korzystać z rozmaitych faktur, aby przedstawić rodzaj projektowanego szkła.

W fazie projektu wstępnego bardziej wiążące decyzje można podjąć w kwestiach graficznych. Da się to uczynić także później — w fazie sporządzania kartonu, ale w fazie wstępnej jest to także wykonalne. Wówczas już można dość precyzyjnie zaprojektować rysunek ołowianych połączeń, co jednocześnie określa kształty poszczególnych kawałków szkła. Trzeba starannie zadbać o to, aby były to kształty realnie wykonalne. W tym względzie początkujący projektanci popełniają kilka charakterystycznych błędów.

Pierwszym z nich jest to, że projektanci zajęci rozwiązywaniem głównego motywu czasem zapominają o tle. Takie nieopracowane tło pozostaje jako jeden duży kawałek szkła o bardzo skomplikowanym kształcie, którego nie da się ani wyciąć, ani złożyć z małymi kawałkami stanowiącymi główny motyw. Tło takie trzeba pociąć na części według określonej koncepcji graficznej. Nie należy się przy

tym obawiać, że zatrze to zamierzony efekt kontrastu między tłem a motywem. Efekt ten można bowiem podtrzymać różnicą kolorów i typów grafik (rys. 13).

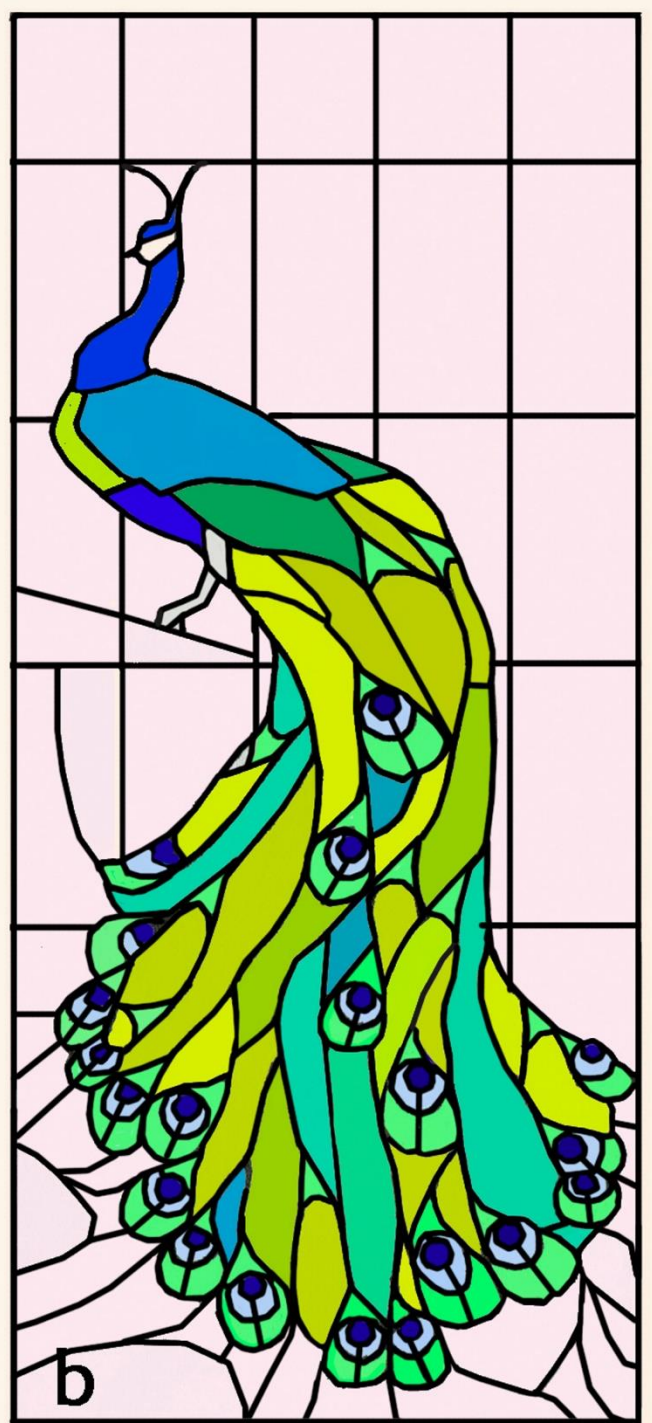
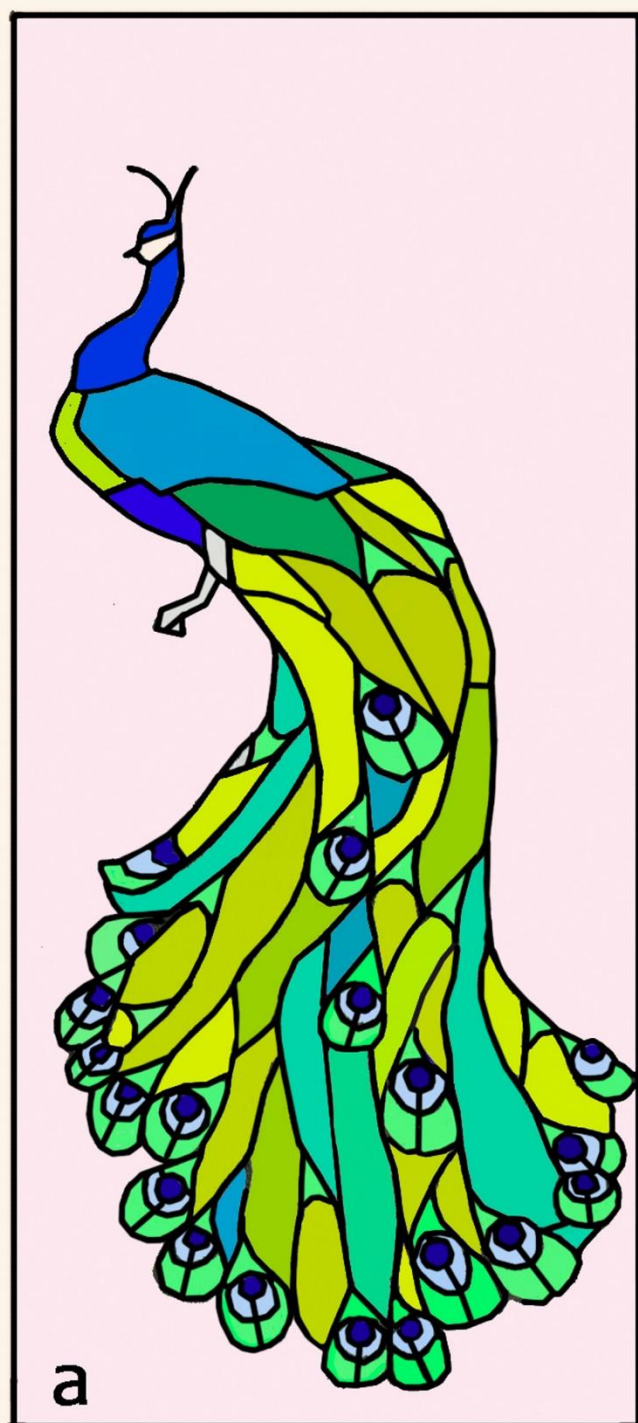
Drugim charakterystycznym błędem jest projektowanie takich kawałków szkła, które bardzo trudno wyciąć bez pęknięć. Są to na przykład długie, wąskie szpice i pasma oraz kawałki mocno przewężone w jednym lub kilku miejscach. Lepiej przewidzieć z góry, jak przeciąć taki kawałek niż zdawać się na przypadkowe pęknięcia.

Trzeci błąd to projektowanie kawałków szkła możliwych wprowadzić do wycięcia, ale niemożliwych do ułożenia. Witraż układa się na desce w pozycji poziomej, a układanie to polega na przysuwaniu następnego kawałka do kawałków już leżących, opasanych ołowiem. Ze względu na kształt dwuteówek nie jest możliwe przyłożenie kawałka szkła do poprzednich od góry. Dlatego też nie da się ułożyć witraża, w którym plama koloru byłaby „wyspą” na niepociętym tle. Niewykonalna jest także „zatoka” z wąskim „wejściem”, jeśli „wybrzeże” nie jest przynajmniej raz przecięte.

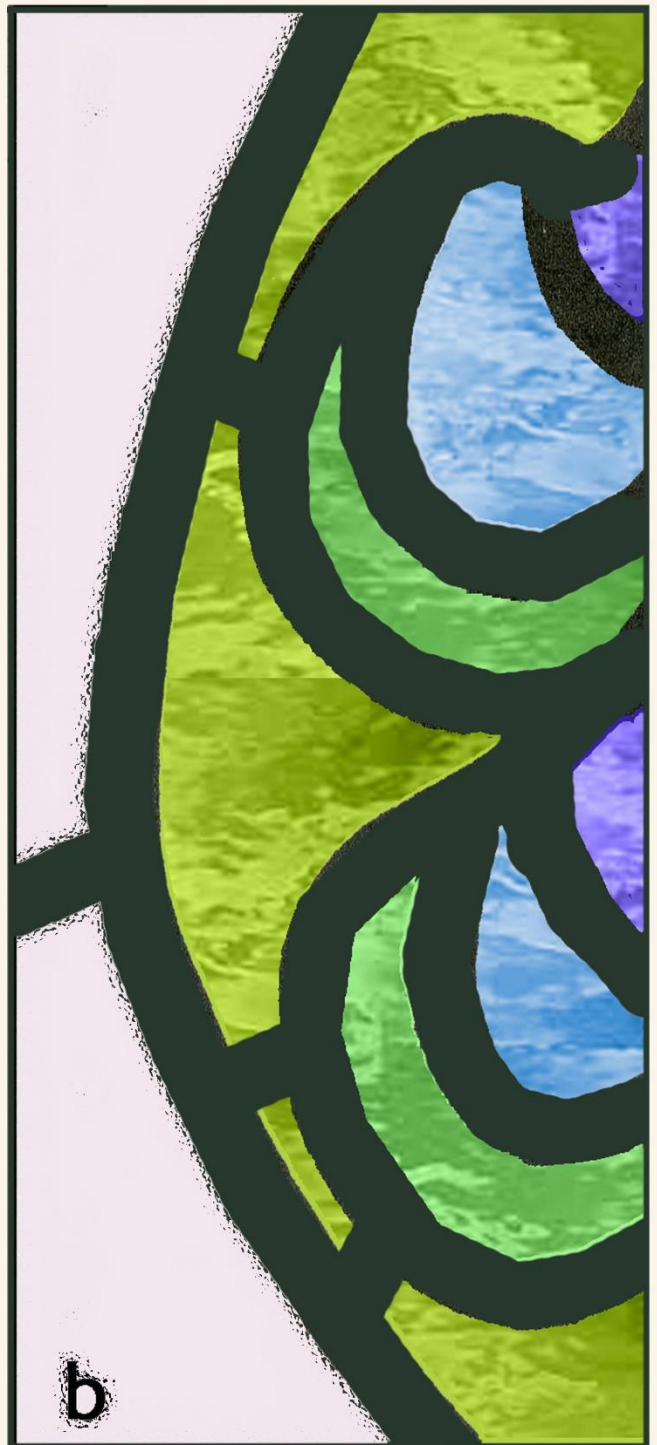
Ostatni z popularnych błędów to wielokrotny węzeł, który powstaje, gdy w jednym punkcie przecina się wiele linii. Rozwiązanie takie, choć wykonalne, nie jest korzystne, gdyż lutowane połączenia dwuteówek nigdy nie są absolutnie precyzyjne, a zwielokrotnienie niedokładności tworzy brzydką, bezkształtną formę węzła.

Kończąc projekt wstępny należy dokonać szczegółowego sprawdzenia jego praktycznej wykonalności i wyeliminować wszystkie błędy. Kiedy projekt wstępny witraża zostanie zaakceptowany, przystępujemy do sporządzania kartonu — czyli projektu ostatecznego w skali 1 : 1. Kartonu witraża na ogół nie da się rysować na stole kreślarskim, ponieważ jest zbyt duży. Dlatego też papier do rysowania kartonu rozpina się na ścianie, a jeśli i to nie wystarcza, zwija się go jak roletę czy mapę na drążkach, aby można było rozwinąć fragment w danej chwili rysowany. Papier można także pociąć i rysować każdą kwaterę oddzielnie, lecz i tak w końcu kawałki trzeba zestawić, aby dopilnować spójności całego obrazu. Rodzaj papieru, narzędzi graficznych i malarskich nie jest ściśle określony. Ważne jest, aby efekt był trwały, choć i to nie jest absolutnie konieczne. Na przykład niektóre kartony Wyspiańskiego rysowane były węglem i pastelami.

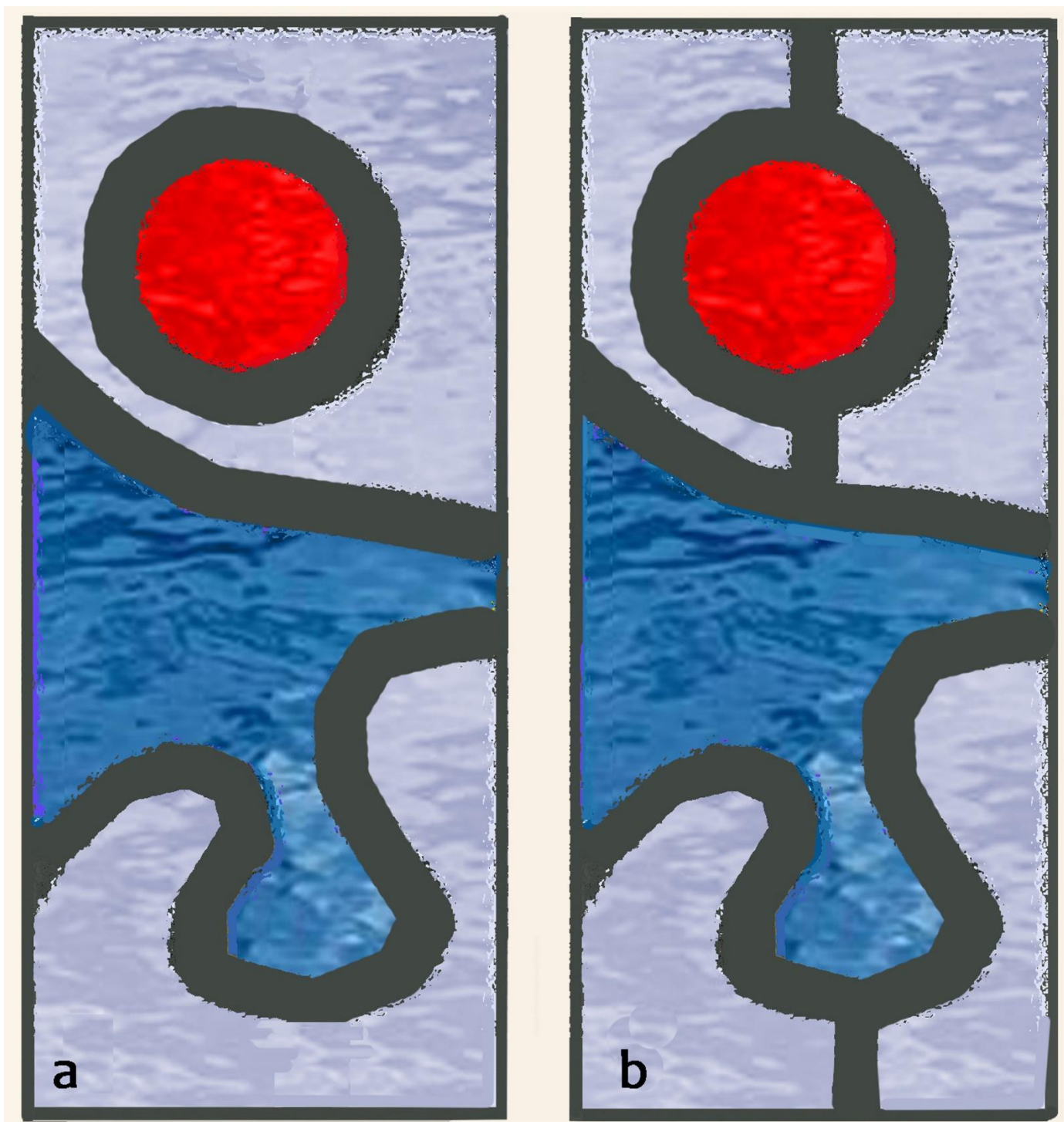
W średniowieczu kartonów w ogóle nie sporządzano. Ich rolę spełniała pobielona deska, na której rysowano projekt graficzny, a następnie na tej samej desce układano witraż, kolory szkieł dobierając na bieżąco. Były to czasy, gdy rzemieślnik był jednocześnie artystą. I dziś spotykamy takie połączenia, lecz z reguły kartony są jednak sporządzane. Wszystkie uwagi dotyczące problemów graficznych i malarskich projektu wstępnego dotyczą także kartonu. Ponadto w tej skali można lepiej sprecyzować grubość ołowiu, dobierając węższe kształtki do drobniejszych fragmentów, a do zasadniczych podziałów — szersze. Warsztaty



- Typowy błąd projektowy
- a. brak podziału szkła w obrębie tła
 - b. rozwiązanie prawidłowe
- oprac. K. Pawłowska

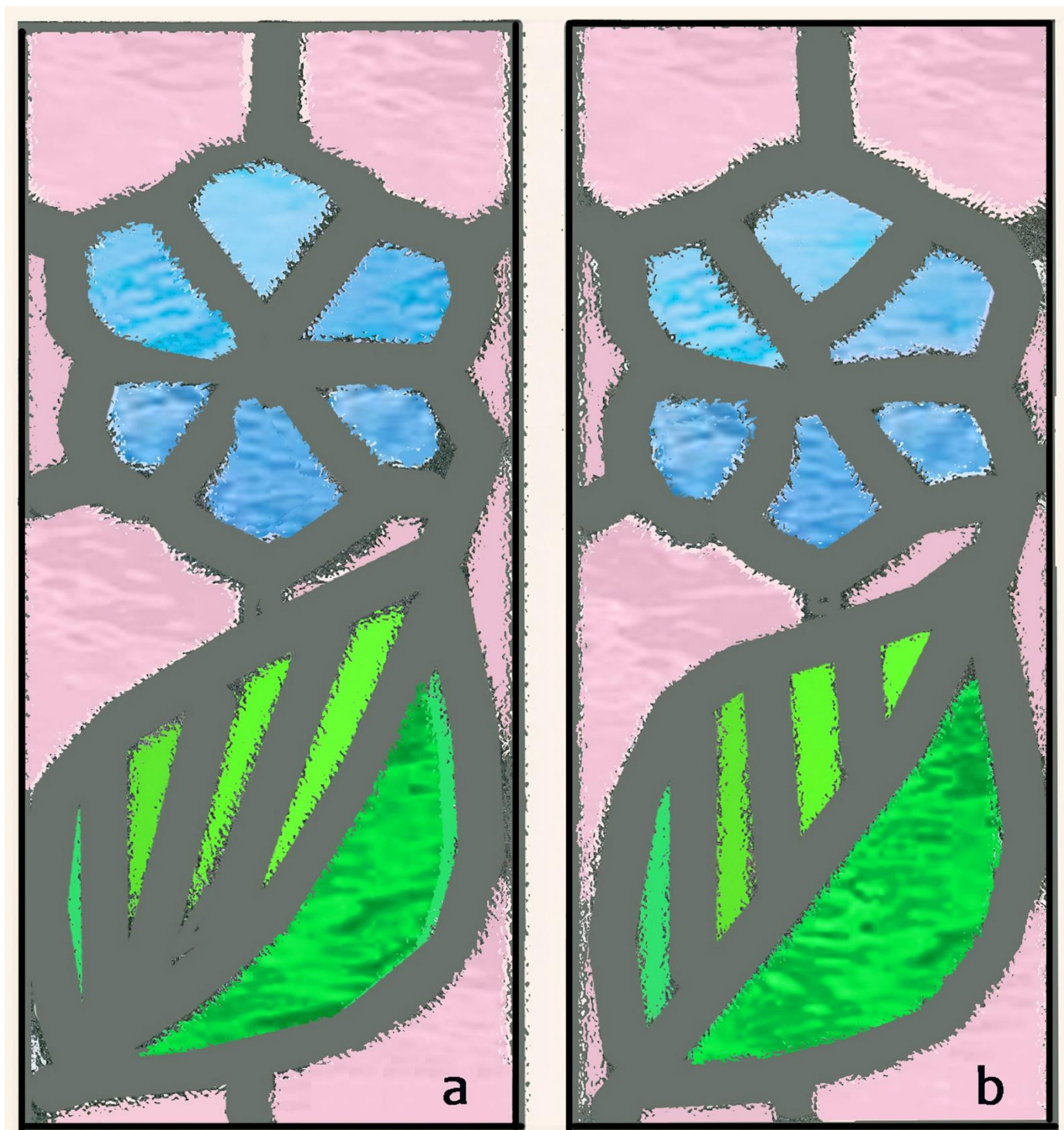


- Typowy błąd projektowy
- a. przewężenia utrudniające wycięcia szkła bez pęknięć
 - b. rozwiązania prawidłowe
- oprac. K. Pawłowska



Typowy błąd projektowy

- a. Kawałki szkła w kształcie „wyspy” lub „zatoki” na niepociętym tle
 - b. Rozwiązanie prawidłowe
- oprac. K. Pawłowska



- Typowy błąd projektowy
- a. Wielokrotny węzeł trudny do precyzyjnego wykonania
 - b. Rozwiązanie prawidłowe
- oprac. K. Pawłowska

witrażowe dysponują na ogół kilkoma grubościami rzędu 1,2-0,3 cm. Na kartonie można także szczegółowo przedstawić wszystkie planowane malunki, trawienie czy szlify.

Jeśli role artysty i rzemieślnika są podzielone, karton jest ostatnim etapem należącym do artysty. Dalszy ciąg wykonuje witrażysta-szklarz w odpowiednio wyposażonym warsztacie. Zaczyna się od wykonania kopii kartonu, którą tnie się na części — wzorniki do wycinania szkła. Dobór szkieł to najtrudniejsze i najważniejsze zadanie tego etapu pracy. Powinien w nim czynnie uczestniczyć projektant. Jeśli jest to wykonalne, należy przeprowadzić próbę podświetlenia całości lub możliwie jak największych części witraża jeszcze przed zmontowaniem go za pomocą ołowiu. Jest to najodpowiedniejszy moment do przeprowadzenia korekt. Po zmontowaniu będzie to znacznie trudniejsze.

Projektant powinien uczestniczyć także w wykonaniu dodatkowych obróbek pojedynczych szybek. Rozmaitość efektów zależy od wyposażenia warsztatu. Najpopularniejsze techniki malowania walorowego i kolorowego wymagają wypalania w piecu w temperaturze ok. 600°C. Specjalnego wyposażenia wymaga też trawienie i szlifowanie, co — jak wiemy — daje szczególnie ciekawe efekty w szkłe dwuwarstwowym, dwubarwnym. Istnieją jeszcze inne „jubilerskie” metody wzbogacania techniki witrażowej, można poza tym wymyślać całkiem nowe. Ważne jest, aby zachować równowagę. Popisy techniczne nie powinny zagłuszać celów artystycznych, lecz powinny im służyć.

Następnym etapem jest układanie witraża, które odbywa się na dużym drewnianym stole. Układa się kolejno poszczególne kwatery w ramie tymczasowej lub od razu w tej, która ma być zamontowana w oknie. Zależy to od zaplanowanej konstrukcji okna. Układanie kwatery zaczyna się od jednego z narożników. Każdy ułożony kawałek opasuje się kształtką ołowianą o odpowiedniej szerokości. Kształtki montażowo utwierdza się gwoździkami wbijanymi w stół. Po ułożeniu całości połączenia kształtek lutuje się cyną, a wszelkie szpary między szkłem a ołowiem zalewa specjalnym kitem. Po stwardnieniu kitu witraż można ustawić pionowo, aby obejrzeć go pod światło i ocenić, czy osiągnęło się zamierzony efekt. Oczywiście i teraz można coś poprawić, ale w tym momencie korekta koloru szkła wymaga rozbiórki części witraża — czasem nawet bardzo dużej części, zależnie od położenia wymienianej szybki w obrębie całości.

Prawidłowo zmontowany witraż powinien być sztywny, co — jak już powiedziano — osiągalne jest tylko przy ograniczonej wielkości. Jeśli witraż jest zbyt duży, a nie chcemy dzielić go na kwatery, dla wzmocnienia możemy zastosować tak zwaną wiatrownicę. Jest to stalowy pręt lub płaskownik rozciągnięty za witrażem, a zamocowany do ramy. Cień wiatrownicy widać poprzez witraż, co może być estetycznie niekorzystne. Cień ten jest bowiem dodatkową inną kreską uczestniczącą w sposób przypadkowy w kompozycji

obrazu. Oczywiście mogą być kompozycje, dla których cień taki nie ma szczególnego znaczenia albo stanowi efekt zamierzony.

Ostatnim etapem pracy jest montaż witraża na miejscu przeznaczenia. Konstrukcja witrażowego okna może być rozmaita: stalowa, drewniana, aluminiowa. Gotowe kwatery witrażowe traktuje się tu analogicznie jak szybę. Inaczej niż w konstrukcjach historycznych, gdzie witraż stanowił zasadnicze oszklenie; obecnie bardzo często oprócz witraża stosuje się od zewnątrz drugą szybę bezbarwną. Szyba ta chroni witraż przed wpływami atmosferycznymi, agresywnymi zanieczyszczeniami powietrza i zwykłym zabrudzeniem. Zmniejsza to także straty ciepła w pomieszczeniu. Do tego dodatkowego szklenia używa się często szyby bezbarwnej, ale o nierównej fakturze. W ten sposób można „ożywić” witraż zrobiony z kolorowych, lecz gładkich i bardzo przezroczystych szkieł. Szkło produkowane obecnie w hutach jest wykonywane perfekcyjnie w sensie technicznym, co wcale nie ułatwia osiągnięcia ciekawych efektów plastycznych.

W ten sposób realizacja witraża została zakończona. Reszta „pracy” należy do słońca.

Na koniec jeszcze kilka uwag o ochronie i konserwacji witraży. W kwestii witraży średniowiecznych poprzestaniemy na tym, co powiedzieliśmy już poprzednio. Potrzeba ochrony jest oczywista, zaś konserwacja jest zadaniem dla fachowców i to bardzo rzadkiej w Polsce specjalności¹⁷. W sprawie konserwacji witraży nowożytnych powiemy tylko to, co powinien wiedzieć każdy architekt stykający się w swej pracy z zabytkami.

Witraże z przełomu XIX i XX wieku (tym bardziej starsze) i to na ogół wszystkie, kwalifikują się do miana zabytku, co nie zawsze potwierdzone jest formalnym uznaniem za zabytek. Te braki i zaniedbania powinny być naturalnie jak najszybciej nadrobione. Ich stan zachowania bardzo rzadko jest idealny, co jest zrozumiałe, gdyż z racji wieku wszystkie witraże tej generacji zasadniczo powinny mieć wymieniony olów. Witraże są często wgniecione, mają wybite niektóre szyby, są popękane i zaatakowane przez korozję. Gdy witraż sypie się od dołu, należy się spodziewać, że niedługo go nie będzie. Taki mocno naruszony witraż należy, nie czekając, ostrożnie rozebrać. Trzeba bowiem zabezpieczyć szkło. Każda, nawet najmniejsza, rozbita szybka jest godna zachowania. Nie należy liczyć na to, że rozbite szkło zastąpi się nowym i to nie tylko dlatego, że stare szkło to autentyczna substancja zabytku. Dobranie odpowiedniego szkła jest na ogół bardzo trudne z racji wspomnianych różnic w asortymencie szkieł współczesnych i historycznych. Starą potłuczoną szybkę można skleić albo nakleić na nową — przezroczystą, a jeśli okaże się to niemożliwe, przynajmniej będziemy mieli wzór do naśladowania. Niefachowa reperacja witraża może odebrać mu nie tylko walor autentyzmu, ale także całą wartość artystyczną. Już niejednen witraż tym sposobem zniszczono.

Do konserwacji szkła zaatakowanego przez korozję służą specjalne środki chemiczne. W przypadku witraży średniowiecznych walka ze skutkami korozji szkła jest najtrudniejszym problemem konserwatorskim. Witraże z przełomu XIX i XX wieku nie zawsze wymagają tego rodzaju zabiegów, gdyż korozja mimo wszystko następuje bardzo powoli.

Po skompletowaniu szkła wraz ze wszystkimi uzupełnieniami witraż jest powtórnie układany, lutowany i kitowany. Z reguły w ramach prac konserwatorskich do okna od strony zewnętrznej wprowadza się dodatkową, przezroczystą szybę.

Niektóre cenne witraże po konserwacji przenosi się do muzeum. Bywa to czasem z różnych względów konieczne, ale zasadniczo nie jest to dobre rozwiązanie. Prawidłowa ekspozycja witraży, zwłaszcza dużych, w muzeum rzadko jest możliwa. Właściwym ich miejscem jest obiekt architektoniczny, dla którego zostały pomyślane. Bez nich obiekt jest zubożony, a one same sprowadzone do roli eksponatu.

SPIS WAŻNIEJSZYCH WITRAŻY KRAKOWSKICH

Poniższą listę obiektów, w których znajdują się witraże (ponad 100 okien), przedstawiamy jako zachętę do obejrzenia ich jako najładniejszych i najbardziej typowych przykładów krakowskiej sztuki witrażowej.

Muzeum Narodowe:

- witraże z klasztoru Dominikanów
- kartony witraży Stanisława Wyspiańskiego
- kartony witraży Józefa Mehoffera

Kościół:

- Katedra Wawelska — witraże Józefa Mehoffera
- Kościół Mariacki — witraże gotyckie
— witraże Józefa Mehoffera
- Kościół Franciszkanów — witraże Stanisława Wyspiańskiego

Budynki użyteczności publicznej:

- Izba Rzemieślnicza, ul. św. Anny 9 — witraże Henryka Uziembły
- Izba Przemysłowo-Handlowa (dawniej), Wydawnictwo Literackie (obecnie),

- ul. Długa 1 — witraże Franciszka Mączyńskiego
- Kawiarnia „Jama Michalikowa”, ul. Floriańska 45 — witraże Henryka Uziembły i Karola Frycza
- Towarzystwo Lekarskie, ul. Radziwiłłowska 4 — witraż Stanisława Wyspiańskiego
- Grand Hotel, ul. Sławkowska 7 — galeria witrażowa
- Krakowska Kasa Oszczędności (dawniej), Bank (obecnie), ul. Szpitalna 15 — witraże Józefa Mehoffera
- Hotel Pollera „Pod Złotą Kotwicą”, ul. Szpitalna 30 — witraże reklamowe

Domy mieszkalne:

- ul. Ariańska 5
- ul. Batorego 12 „Pod Stańczykiem” (dawniej dom architekta Tadeusza Stryjeńskiego, obecnie lokal Uniwersytetu Jagiellońskiego) — witraż Jana Bukowskiego w pracowni w ogrodzie
- ul. Batorego 14 (dawniej dom mieszkalny, obecnie siedziba Stronnictwa Demokratycznego)
- ul. Długa 6, 32, 34, 52
- ul. Garncarska 2, 4
- ul. św. Jana 18 (oficyna)
- ul. Karmelicka 27, 28, 29, 46
- ul. Lelewela Borełowskiego 6
- pl. Mariacki 9
- ul. Piłsudskiego 9, 36
- ul. Sarego 10
- al. Słowackiego 7 (dawniej dom architekta Jana Sasa-Zubrzyckiego)
- ul. Smoleńsk 27
- ul. Straszewskiego 5
- pl. Szczepański 2
- ul. Szpitalna 38
- ul. Zwierzyniecka 17

- ul. Długa 1 — witraże Franciszka Mączyńskiego
- Kawiarnia „Jama Michalikowa”, ul. Floriańska 45 — witraże Henryka Uziembły i Karola Frycza
- Towarzystwo Lekarskie, ul. Radziwiłłowska 4 — witraż Stanisława Wyspiańskiego
- Grand Hotel, ul. Sławkowska 7 — galeria witrażowa
- Krakowska Kasa Oszczędności (dawniej), Bank (obecnie), ul. Szpitalna 15 — witraże Józefa Mehoffera
- Hotel Pollera „Pod Złotą Kotwicą”, ul. Szpitalna 30 — witraże reklamowe

Domy mieszkalne:

- ul. Ariańska 5
- ul. Batoiego 12 „Pod Stańczykiem” (dawniej dom architekta Tadeusza Stryjeńskiego, obecnie lokal Uniwersytetu Jagiellońskiego) — witraż Jana Bukowskiego w pracowni w ogrodzie
- ul. Batoiego 14 (dawniej dom mieszkalny, obecnie siedziba Stronnictwa Demokratycznego)
- ul. Długa 6, 32, 34, 52
- ul. Garncarska 2, 4
- ul. św. Jana 18 (oficyna)
- ul. Karmelicka 27, 28, 29, 46
- ul. Lelewela Borełowskiego 6
- pl. Mariacki 9
- ul. Piłsudskiego 9, 36
- ul. Sarego 10
- al. Słowackiego 7 (dawniej dom architekta Jana Sasa-Zubrzyckiego)
- ul. Smoleńsk 27
- ul. Straszewskiego 5
- pl. Szczepański 2
- ul. Szpitalna 38
- ul. Zwierzyniecka 17