

DOMINIKA JACYK  
ORCID: 0000-0002-5423-1088  
Uniwersytet Wrocławski

## **Obecność idei kontemplacji w malarstwie Michaela Willmanna**

### **The Presence of the Idea of Contemplation in Michael Willmann's Painting**

**Abstract:** This article discusses the idea of contemplation in the paintings of Michael Willmann. Though contemplation does not make itself present immediately in his works, the nature of his painting may both stimulate the practice of contemplation and visually exemplify the contemplative practice. In the paper, I consider several alternative ways of understanding contemplation which may be found exemplified in Willmann's work. I discuss the role of visual representations in the prayer practices of the time as well as the changes in the very idea of contemplation that followed the publication of St Ignatius Loyola's *Spiritual Exercises* in 1548. The outlined here account of Willmann's painting as anchored in the context of historical circumstances steers away from any categorical judgment and is meant as an invitation to personally experience his art.

**Keywords:** Michael Willmann, Krzeszów art, contemplation in painting

### **Wprowadzenie**

Idea kontemplacji w malarstwie Michaela Willmanna nie znajduje bezpośredniego wyrazu, to mimo to charakter jego malarstwa może pobudzać do praktykowania kontemplacji oraz stanowić wizualną egzemplifikację praktyki kontemplacyjnej. Warto podkreślić, że malarstwo Willmanna, zwłaszcza duże kompozycje fresków krzeszowskich w kościele św. Józefa, tworzonych ówczesnie na potrzeby Bractwa Józefiańskiego, miały charakter „użytkowy”. Celem fresków było nie tylko tradycyjne

obrazowanie treści metafizycznych (*Biblia pauperum*), lecz przede wszystkim wpiśnięcie treści w wielką synergię słowa, obrazu i modlitwy, czego ostatecznym celem miało być głębokie i kontemplatywne przeżycie religijne<sup>1</sup>. Chciałabym zatem spróbować przedstawić różnorodne sposoby ujmowania idei kontemplacji, których malarstwo Willmanna może być nośnikiem dzięki sobie właściwym środkom wyrazu.

Wraz z rozważanym problemem obecności idei kontemplacji w malarstwie Willmanna pojawia się pytanie, dlaczego właśnie na Śląsku w tym okresie pojawiają się tak bogate zdobienia w cysterskich świątyniach, a nie pojawiają się np. w średnio-wiecznych kościołach cystersów we Francji? Czy nie jest to w jakiś sposób sprzeniewierzenie się estetycznym teoriom Opatu z Jasnej Doliny? Nie pretendując do roli historyka sztuki, odpowiedź historyka filozofii może skupić się na zagadnieniu, jakim jest problem rekatolicyzacji Śląska, za którą na tym obszarze odpowiadali m.in. jezuici, jak również i cystersi. Zakon Towarzystwa Jezusowego odpowiedzialny za kontrreformację, nie tylko buduje zdobne kościoły jak np. Kościół Uniwersytecki we Wrocławiu, lecz także wprowadza w życie wiernych idee związane z własną duchowością: idee medytacji i kontemplacji przy użyciu elementów przedstawienia wyobraźniowego, jakie znaleźć można w pismach Ignacego Loyoli. W sztuce baroku, związanej ideowo z rekatolicyzacją Śląska, dominuje Maryja, która jest niewątpliwie kontrreformacyjna. A duchowość śląska jest właśnie kontrreformacyjna.

Od końca XVII po lata dwudzieste XVIII wieku Śląsk staje się regionalnym centrum rozkwitu malarstwa, ponieważ demonstrowało ono zasobność, gust i tożsamość Dolnoślązaków, a wspierane finansowo przez miejscowych mecenasów, stopniowo zyskiwało na jakości i znaczeniu. Zdobiąc — pouczało, odwoływało się do umysłowości wiernych, stawiając przed oczyma aspiracyjną hierarchię wartości i przede wszystkim rozwijało życie duchowe. Religijna tematyka malarska we wspaniałym obrazowaniu scen biblijnych i hagiograficznych, stanowiła wzorzec pobożnego życia na Ziemi, przesyconego troskami i radościami, a przez to stawała się bliska i zrozumiała dla każdego człowieka i umożliwiała mu kontemplację i indywidualną adorację.

## **Rola przedstawień wizualnych w praktykach modlitewnych**

Rozprzestrzeniająca się w XVII wieku kontrreformacyjna teologia obrazu dopuszczała możliwość przedstawiania treści religijnych za pomocą obrazu bez popadania w bałwochwalstwo. W teologii protestanckiej rygorystycznie interpretuje się zakaz czynienia wizerunków. W Księdze Wyjścia, 20, 4–5 czytamy o tym, że „nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest w niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod Ziemią! Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył”. Z kolei interpretacja katolicka prowadzi myśl w tym kierunku, by przedstawienie/obraz było pośrednikiem i tylko pośrednikiem, a oddawanie czci należy się tutaj jedynie Bogu, a nie Jego przedstawieniu, i dzięki

---

<sup>1</sup> Por. A. Kozieł, *Angelus Silesius, Bernard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006.

temu unika się bałwochwalstwa. Skłaniało to coraz większe rzesze duchowieństwa do akceptacji obrazów religijnych w praktykach pobożnościowych.

Stosunek Kościoła do wyobrażeńowych przedstawień i ich roli w różnorodnych formach modlitwy był zmienny. Budując chrześcijańską teologię obrazu, od VI wieku Grzegorz Wielki uznaje przedstawienia wizualne za środek emocjonalnie pobudzający pobożność. Dostrzega, że dzięki sile bezpośredniego wizualnego przekazu obraz niejednokrotnie szybciej i efektywniej niż przez samo słowo dociera do modlącej osoby, rozpalając w jej duszy głęboko religijne uczucia względem ukazanej na obrazie Boskiej istoty.

W XII wieku Bernard z Clairvaux, a potem trzynasto- i czternastowieczni mistycy nadreńscy uważali, że wszelka obrazowość skupia uwagę na sobie, a nie kieruje poza własną materię. Zdecydowanie przeciwko obecności elementu obrazowego w drodze człowieka ku Bogu opowiadał się przede wszystkim Mistrz Eckhart. Aby mogło dojść do narodzin Boga w człowieku, w najgłębszej części jego duszy, musi on osiągnąć stan określany przez Eckharta mianem „odosobnienia” (*Abgeschiedenheit*), który polega na całkowitym uwolnieniu się duszy ludzkiej od obrazów rozumianych zarówno jako wyobrazeniowe przedstawienia, ale też wszelkie myśli, którymi jest wypełniony i którymi się zajmuje. Oczyszczenie duszy ludzkiej z wszelkich treści było warunkiem koniecznym zjednoczenia człowieka z Bogiem<sup>2</sup>.

Jak argumentuje Eckhart, serce odosobnione zmierza do tego, co najwyższe, zmierza również do tego, co nim nie jest, czyli do nicości. Bóg nie jest nicością w tym sensie, że go nie ma, ale jest nicością w znaczeniu neoplatońskim, to znaczy nie jest bytem, o ile bytem są rzeczy przez niego stworzone, jest bowiem od nich egzystencjalnie odmienny<sup>3</sup>. Eckhart mówi mianowicie, że Bóg nie jest „tym lub tamtym”, zatem dusza, by mogła dostąpić zjednoczenia, też nie może być „tym lub tamtym”. Figura retoryczna „tym lub tamtym” oznacza wszelką określoność — pojęciową, wyobrazeniową, ale też określoność emocjonalną. Ponieważ pewne wypowiedzi Mistrza Eckharta zostały potępione przez Jana XXII w bulli papieskiej z 1329 *In Agro dominico*<sup>4</sup>, Jan Tauler, uczeń Eckharta, próbuje przywrócić ortodoksyjność myśli Eckharta i wypowiada się ostrożniej, nie mniej jednak podtrzymuje ekhartiańską tezę, że każdy człowiek poszukujący Boga w sobie „w najbardziej wewnętrznej głębi swej duszy” (*Seelengrund*), musi usunąć z tego miejsca wszystko to, co obrazowe, ale także pozbyć się działań rozumu odpowiadających jego naturze i właściwej mu aktywności.

Z biegiem wieków propagowanie tradycyjnego ideału bezobrazowej pobożności reprezentującej monastyczną kontemplację usiłowano pogodzić z akceptacją obecności wizualnych przedstawień na niższych etapach mistycznego doświadczenia i w innych praktykach modlitewnych, szczególnie w kontemplacji. Główny nacisk

---

<sup>2</sup> Por. W. Przybyło ASC, *Odosobnienie drogą do zjednoczenia z Bogiem*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 13, 2014, nr 1 (24), s. 104–119.

<sup>3</sup> Rozróżnienie u Pseudo-Dionizego Areopagity, które wprowadza on w obieg teologiczny *me on* (niebył) oraz *ouk on* — czyli nicość lub nic. Dla Pseudo-Dionizego Bóg jest *me on*, ale nigdy *ouk on*.

<sup>4</sup> Por. Jan XXII, bulla *In agro dominico*, teza 7, [w:] Mistrz Eckhart, *Dzieła wszystkie*, tłum. W. Szymona OP, Poznań 2014, t. 3, s. 171.

kładzono na krytykę wypaczeń i nadużyć związanych z niewłaściwym wykorzystywaniem materialnych obrazów do pobożnościowych praktyk<sup>5</sup>.

W krótkiej rozprawie pt. *Modlitwa kontemplacyjna* problem ten interesująco komentuje Thomas Merton. Zadaniem wyobraźni, obrazu, symbolu, poezji, muzyki, śpiewu kościelnego oraz rytuałów jest otwarcie wewnętrznego „ja” człowieka oddanego kontemplacji, a także całościowe nakierowanie zmysłów i ciała ku Bogu, co dla oddawania Mu czci i dla medytacji jest niezbędne. Jeśli po prostu zlekceważymy zmysły i ciało, oddając się wyobraźni i usiłując równocześnie zanurzyć się w głęboko abstrakcyjnej modlitwie wewnętrznej — to zawsze, nawet i dla człowieka zaprawionego w medytacji, zakończy się ona bezowocnie<sup>6</sup>.

Wszystkie tradycje religijne znają sposoby integrowania zmysłów w wyższe formy modlitwy. Wielka literatura mistyczna mówi nie tylko o „ciemności” i „niepoznawalności”, lecz także, i to niemal jednym tchem, o nadzwyczajnym rozkwicie „duchowych zmysłów” oraz o świadomości estetycznej, leżącej u podstaw wyższego i bardziej bezpośredniego zjednoczenia z Bogiem „poza doświadczeniem” i to zjednoczenie interpretującej. W rzeczy samej, to, co leży poza doświadczeniem musi być kontemplowane w jakiś sposób, a następnie zinterpretowane w zwykłym języku ludzkiej myśli zanim będzie mogło być głęboko rozważone przez podmiot oraz przekazane innym.

Mówiąc, że w drodze duchowej nie wolno nam dążyć do jedności z Bogiem jedynie przez próby wywoływania obrazów podobnych doświadczeń w naszych sercach, św. Jan od Krzyża w *Żywym płomieniu miłości* nie przeczy temu, co powiedział wcześniej, gdy usiłował przekazać opis doświadczenia Boga, które już nastąpiło<sup>7</sup>. Przeciwnie, próbuje uchronić czytelnika przed egocentryczną i zaślepiającą duchowo manipulacją wyobrażeniami oraz pojęciami w celu zdobycia rzekomego poznania Boga jako przedmiotu, który umysł człowieka może zrozumieć i którym może się cieszyć zamykając go intelektualnych i estetycznych pojęciach. Przecież nie o wiedzę naukową w duchowości chodzi<sup>8</sup>:

Jeżeli w pewnym sensie nic z tego, co możemy ujrzeć albo zrozumieć, nie może nam dać w pełni adekwatnego pojęcia Boga, a co najwyżej odległą analogię, to możemy powiedzieć, że obrazy i symbole, a nawet materiał wchodzący w skład znaków sakramentalnych i dzieł sztuki, odzyskują we właściwy sobie sposób pewną godność, jako że nie są one już odrzucane na rzecz innych, „niematerialnych” przedmiotów, uważanych za ważniejsze, jak gdyby te ostatnie umożliwiały nam „ujrzenie” Boga w sposób doskonalszy. Tymczasem jest wręcz przeciwnie. Skoro dobrze zdajemy sobie sprawę z materialności wyobrażeń, symboli i dzieł sztuki, zaczynamy używać ich z większą wolnością i mniejszą możliwością

---

<sup>5</sup> Przykładem takiego stanowiska są poglądy Jana Gersona. Akceptował on obecność wizualnych przedstawień w prywatnej dewocji, nakazując traktowanie obrazów z należą im czcią i szacunkiem. Oburzenie Gersona wywoływała jednak powszechna wówczas praktyka uzyskiwania odpustów przez odmawianie odpustowych modlitw przed określonymi przedstawieniami. Gerson zdecydowanie potępiał także rozpowszechnione wówczas wśród osób świeckich i duchownych nadużycie, które polegało na preferowaniu w pobożnościowych praktykach pewnych obrazów nie ze względu na ich treść, lecz z powodu ich wartości estetycznych i dekoracyjnych, co prowadziło do grzechu idolatrii.

<sup>6</sup> Por. T. Merton, *Modlitwa kontemplacyjna*, tłum. M. Dybowski OP, Poznań 1988, s. 80.

<sup>7</sup> Por. Św. Jan od Krzyża, *Żywy płomień miłości*, I, 8–9, [w:] Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. O.B. Smyrak OCD, Kraków 1998, s. 723–724.

<sup>8</sup> T. Merton, *Modlitwa kontemplacyjna*, s. 81.

błędu właśnie dlatego, że zdajemy sobie sprawę z ograniczeń ich własnej natury. Wiemy, że mogą one być co najwyżej środkami do celu, i nie czynimy z nich „bożków”, unikając najbardziej niebezpiecznej pokusy współczesności, jaką jest nadanie ideom i ideologiom boskiego statusu i oddawanie im czci dla nich samych. Możemy więc na marginesie zaznaczyć, że sztuka, obrazy, symbole i rytzy oraz oczywiście przede wszystkim sakramenty — we właściwy i odpowiedni sposób włączają materialne rzeczy w życie modlitwy i medytacji, używając ich jako środków do głębszego zanurzenia się w modlitwę<sup>9</sup>.

Niebezpieczne nadużycie obrazu i symbolu można dostrzec wtedy, gdy ktoś stara się wywołać „żywy płomień” przez ćwiczenia woli, wyobraźni i pragnień, a następnie przekonuje siebie, że „doświadczył Boga”. Za to oczywiście zmyślenie przyjdzie mu drogo zapłacić, ponieważ pomiędzy owocami autentycznego doświadczenia religijnego, będącego czystym darem Boga, a wytworami samej wyobraźni istnieje kolosalna różnica<sup>10</sup>.

W prawdziwej kontemplacji nie ma żadnego „powodu”, dla którego pustka musiałaby koniecznie doprowadzić nas do spotkania twarzą w twarz z Bogiem. Pustka mogłaby nas równie dobrze doprowadzić do spotkania sam na sam z diabłem i rzeczywiście czasem do tego doprowadza. Jest to jedna z pułapek duchowej pustyni. Jedynym zabezpieczeniem przed spotkaniem w ciemności diabła (jeśli w ogóle można mówić o jakiejś gwarancji), jest po prostu złożenie całej nadziei w Bogu: zaufanie, że Jego głos da się usłyszeć i silna ufność w Jego miłosierdzie. Droga kontemplacji nie jest w istocie drogą. Jedynie Chrystus jest drogą, a On jest niewidzialny. Pustynia kontemplacji jest po prostu metaforą dla objaśnienia stanu pustki doświadczanego przez nas, gdy porzucimy wszystkie trakty, zapomnieliśmy o sobie i uchwyciliśmy się niewidzialnego Chrystusa jako naszej drogi<sup>11</sup>.

Przełomem w zmianie charakterystyki idei kontemplacji były opublikowane po raz pierwszy w 1548 roku w Rzymie *Ćwiczenia duchowe* św. Ignacego Loyoli. Choć dzieło to było początkowo jedynie regułą rozwijania indywidualnego życia duchowego osób konsekrowanych, mimo instruktywnego języka oraz sztywnej struktury, szybko zdobyło niespotykaną popularność, stając się najpoczytniejszym nowożytnym dziełem literatury dewocyjnej, porównywalnym co najwyżej z wcześniej wydanym *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza z Kempen<sup>12</sup>. O sukcesie *Ćwiczeń duchowych* zadecydował ich pragmatyczny charakter, brak teologicznego żargonu oraz przede wszystkim świadome oparcie praktyk modlitewnych na bliskim każdemu wierzącemu pełnym wykorzystaniu zmysłów, zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych, oraz wyobraźni modlącego się.

*Ćwiczenia duchowe* Loyoli są w swej istocie zbiorem instrukcji dla rozpisanego na cztery tygodnie cyklu ćwiczeń duchowych, które miały za zadanie doprowadzić „odprawiających ćwiczenia”, praktykujących pod ścisłą opieką i duchowym kierownictwem nauczyciela, do zjednoczenia z Bogiem. Kontemplacja jest tutaj przede wszystkim szukaniem serdecznego, intymnego spotkania z Osobą Jezusa. Miejsce spotkania tworzy ewangeliczny opis życia Jezusa w czterech Ewangeliach. Ziemskie życie Jezusa, Jego człowieczeństwo jest „znakiem”, jest „sakramentem”, który

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 78–79.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>12</sup> Wśród czytelników byli np. G.W. Leibniz, L. van Beethoven, A. Mickiewicz i liczni inni. Wizualizacja scen z Pasji Chrystusa oraz samej osoby cierpiącego Zbawiciela wyznaczyła także podstawę idei duchowego naśladowania Chrystusa (*imitatio Christi*), rozpowszechnionej w religijnej kulturze późnego średniowiecza głównie przez pisma Tomasza à Kempis.

umożliwia nam poznanie Tajemnicy samego Boga. „Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca”, jak mówił Jezus (J 14,9).

## Kontempacja ignacjańska

Metoda Loyoli zawarta w *Ćwiczeniach duchowych* podkreśla, że pełnia Bóstwa obecna w życiu Jezusa uświęca każde Jego słowo, każdy czyn, każdy gest, uświęca wszystko, cokolwiek czyni. Dlatego cała ludzka rzeczywistość doznała w Jezusie uświęcenia. Dlatego to wszystko, co opisują Ewangelie stanowić powinno, a nawet wprost — stanowi dla nas pouczenie o tym, kim jesteśmy. Jako główny cel kontemplacji hiszpański mistyk przedstawia dogłębne poznanie Tego, który dla nas, dla każdego człowieka, stał się Człowiekiem, aby można było Go więcej kochać i coraz częściej iść w Jego ślady, naśladować Go<sup>13</sup>.

Tak rozumiane pójście za Jezusem jest kształtowaniem siebie samego właśnie na Jego wzór; jest to jednak nie tylko owocem silnej ludzkiej woli, bo ją można łatwo wyćwiczyć, ale jest również owocem wpatrywania się w Jezusa, słuchania Go, wiernego towarzyszenia Mu, co jest już czymś więcej, niż zwykle wyćwiczenie czy asceza. Tak wytrwała kontemplacja ewangeliczna, powoli, lecz dogłębnie i skutecznie, przenikać zaczyna całego człowieka.

Na tej drodze, w tym poznawaniu i naśladowaniu Jezusa nie chodzi jednak tylko o czysto zewnętrzne upodobnianie się do Niego; nie chodzi też o jakieś widoczne dla ludzkiego oka efekty takiej przemiany. Chodzi tutaj raczej o to, co za teologią wschodnią możemy nazwać przebóstwieniem całego naszego życia, uczestniczeniem w niestworzonych przebóstwiających boskich energiach. A rozpoczyna się ono od przebóstwienia serca, czyli od przemiany naszego wnętrza, bowiem teologicznie serce oznacza zazwyczaj głębię człowieka, jego istotę. Dzięki przebóstwionemu sercu zaczynamy przeżywać to, co przeżywał Jezus, żyć tak, jak żył Jezus, myśleć tak, jak On myślał, decydować tak, jak On decydował, a przede wszystkim — tak jak On działać.

W swej metodzie Loyola proponuje, aby czytając tekst biblijny najpierw dobrze poznać treść, potem jego zawartość historyczną, by wreszcie przejść do jego przesłania duchowego. A wszystko po to, aby w kolejnym kontakcie z kontemplowanym fragmentem wyobrazić sobie (unaocznic, postawić przed oczami, ujrzeć wewnętrznym wzrokiem) konkretną scenę opowiadaną w Ewangelii, która teraz ma być przez nas kontemplowana. Przez Wcielenie Syn Boży stał się Człowiekiem, dlatego też możemy Go zobaczyć naszymi ludzkimi oczyma, usłyszeć naszymi ludzkimi uszami, a nawet dotykać naszymi rękami. Możemy Go więc prawdziwie poznawać wszystkimi naszymi ludzkimi zmysłami. Co więcej, Loyola mówi wprost, że jesteśmy zaproszeni także do tego, aby Boga „wewnętrznie smakować”, bo przecież sam nam siebie ofiarował jako pokarm i napój.

---

<sup>13</sup> Św. Ignacy Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, przeł. J. Ożóg SJ, Kraków 2000, par. 104. W odwołaniach do *Ćwiczeń* Loyoli numer oznacza numer paragrafu, w wydaniu polskim ujęty w nawias kwadratowy.

Trzeba zrozumieć, że wszystkie podawane przez Ewangelistów fakty i wydarzenia z życia Jezusa są miejscami materialnymi, mają swój konkretny czas i swój przebieg, są to bowiem opisy konkretnych zdarzeń historycznych. Przywołanie zatem jakiegos konkretnego obrazu nie jest niczym innym, jak pracą naszej wyobraźni. W rozumianej po ignacjańsku medytacji podkreśla się więc przede wszystkim pracę pamięci i rozumu, co oznacza, że przeważa w niej element myślenia i refleksji. W drugim tygodniu ćwiczeń duchowych usiłujemy włączyć wszystkie sfery ludzkiej osobowości, dlatego jesteśmy zaproszeni do tego, aby w modlitwie odwołać się już nie tylko do pracy pamięci i rozumu, lecz także do pracy naszej wyobraźni i zmysłów. Tym samym włączamy w intymny dialog z Bogiem wszystkie sfery ludzkiej osoby. W kontemplacji modlimy się całą ludzką osobą. W kontemplowaniu tajemnicy Wcielenia, św. Ignacy zachęca nas, by w kontemplowanej przez nas scenie z Ewangelii, widzieć konkretne osoby, jedne po drugich, słuchać, co one mówią, a potem patrzeć na to, co one czynią. I zastanowić się nad tym wszystkim po to, aby wyciągnąć jakiś pożytek dla siebie i dla swojego życia<sup>14</sup>.

Kontemplatywna pasywność polega więc — jak uczy hiszpański mistyk — na spokojnym oglądaniu osób biorących udział w rozważanej przez nas Tajemnicy, na modlitewnym wsłuchiwaniu się w ich słowa, na wpatrywaniu się we wszystkie ich gesty. Jest to więc mimo wszystko pewna forma uobecnienia sobie kontemplowanej sceny ewangelicznej. Zmysły zewnętrzne (wzrok, słuch, dotyk) służą zmysłom wewnętrznym (duszy, sercu, intuicji). Zmysły są więc tylko językiem potrzebnym do wypowiedzania tego, co jest w człowieku najgłębsze. Ignacjańskie odwołanie się do zmysłów w kontakcie z Jezusem ma nam jedynie pomóc włączyć nas samych, całą naszą osobę, w nawiązywanie intymnej relacji z Chrystusem.

Choć w *Ćwiczeniach duchowych*, traktowanych jako swoisty przewodnik, jest mowa wyłącznie o projektowanych przez umysł obrazach, to jednak nie ulega wątpliwości, iż ugruntowując praktykę na wykorzystaniu zmysłów i wyobraźni, Ignacy zakłada znajomość przez odprawiającego ćwiczenia ówczesnej sztuki religijnej. Taki model relacji pomiędzy światem religijnych przedstawień (obrazów sztuki) a wyobraźnią przystępującego do medytacji duchowego ucznia, był zgodny z własnymi doświadczeniami autora *Ćwiczeniach duchowych*, co wyraźnie podkreślają biografowie. Święty Ignacy, przystępując do ćwiczeń duchowych, bezpośrednio przed swoją modlitwą, patrzył na święte obrazy, które w tym celu zgromadził i rozwiesił w swojej celi. Wprowadzenie przez Loyolę po raz pierwszy na taką skalę wizualizacji wyobrazeniowej w obręb praktyki modlitewnej stało się w późniejszym czasie głównym czynnikiem stymulującym włączanie dzieł sztuki do praktyk medytacyjnych.

## Obecność idei kontemplacji w malarstwie Michaela Willmanna

Poniższy opis malarstwa Willmanna świadomie unika kategoriycznych osądów jego sztuki i jest zamierzony jako zachęta do osobistego przeżywania sztuki. To, co

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, par. 106–108.

dla mnie istotne w malarstwie, wykracza poza kwestię formalnej perfekcji obrazu<sup>15</sup>. Malarstwo jest środkiem poszukiwania i narzędziem komunikowania odnalezionej harmonii. Jest też narzędziem pewnego wewnętrznego rozpoznania. Jeśli odbiorca sztuki da wiarę słowom Jana Szkota Eriugeny, to doświadczy, że „nie ma niczego w tym widzialnym zmysłowym świecie, co by nie było znakiem czegoś duchowego i poznawalnego umysłowo (*Nihil enim visibilibus rerum corporalium que est, ut arbitrorum, quo non incorporale quid et intelligibile significet*)”<sup>16</sup>, to czym innym miałoby być kontemplowanie sztuki, jeśli nie obcowaniem z pięknem?

[Piękno ma swe źródło w rzeczywistości metafizycznej. Harmonie dostępne dla oka i ucha mówią o ostatecznej harmonii, która stanie się udziałem zbawionych. [...] Dłatego kontemplacja takich harmonii może w rzeczy samej stanowić dla duszy drogę poznania Boga<sup>17</sup>.

Świadomy odbiorca może odnaleźć w obrazach Willmanna właśnie owe symboliczne szyfry, chociażby w omawianej poniżej sztuce operowania światłocieniem, które czynią z naoczności obrazu przekształconą teologicznie rzeczywistość. Jednak sztuka krzeszowskiego artysty nie narzuca się w swojej jednoznaczności. To od odbiorcy zależy, czy odnajdzie się w relacji z przygotowanym przez niego dziełem, od tego, czy ma on poczucie komunikacji, czy skłonność do milczenia, a także od tego, czy siła oddziaływania dzieła sztuki leży w nim samym, czy raczej w podmiotowej zdolności poddania się symbolicznemu myśleniu.

Dla wczesnego ukształtowania się osobowości artystycznej Willmanna znaczący okazał się pobyt w Amsterdamie około 1650 roku. Nazywany śląskim Rembrandtem, Willmann nigdy w rzeczywistości nie był uczniem wielkiego mistrza, ponieważ nie miał dostatecznych środków finansowych na to, by zapewnić sobie tak ekskluzywną edukację. Jednak podpatrując rysunkowe lekcje komponowania prowadzone w jego pracowni, zapoznał się — niejako z drugiej ręki — z jego sposobem malowania. Dzieła Rembrandta stanowiły wzorzec swobodnego, fakturowego operowania farbą na płaszczyźnie obrazu, co było określane w Holandii w XVII wieku mianem „szorstkiej manieri” (*ruwe manier*)<sup>18</sup>. Szorstki fakturowy sposób operowania farbą z wykorzystaniem jej materialnej substancjalności charakteryzuje m.in. takie dzieła, jak *Koronacja Marii* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu) oraz *Pejzaż ze św. Janem Chrzcicielem* (Muzeum Narodowe w Warszawie), *Ostatnia Wieczerza* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu) czy *Rodzina Chrystusa* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)<sup>19</sup>.

We wszystkich scenach przedstawionych na tych obrazach ważną rolę odgrywa sposób przedstawienia światła. Rzadko jest to światło realne, najczęściej ma ono charakter nadprzyrodzony, promieniuje z Jezusa lub spływa z Niebios, będąc znakiem obecności Boga. Światło skupia uwagę na istotnych treściowo elementach oraz

<sup>15</sup> W ten sprawie przychyliam się do tezy o „nieoczywistości sztuki” sformułowanej przez Piotra Martina (por. jego artykuł pt. *Czego nie będziemy wiedzieć o Czystej Formie?* w niniejszym tomie).

<sup>16</sup> W. Seńko, *Jak rozumieć filozofię średniowieczną*, Kęty 2001, s. 16.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> A. Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, s. 101–103.

<sup>19</sup> Kolejny etap rozwoju artysty był związany z pobytem w Pradze. Oglądając w Pradze obrazy takich mistrzów, jak Tycjan, Veronese, Tintoretto, Willmann zmodyfikował poznane w Amsterdamie sposoby malowania w Rembrandtowskiej manierze.



buduje nastrój poszczególnych scen. Wyciszone, ale pełne wewnętrznej ekspresji obrazy oddziałują przede wszystkim na emocje widza. Obrazy te są komponowane w taki sposób, by widz czuł się świadkiem lub nawet współuczestnikiem przedstawianych wydarzeń, albowiem dzieła artystów pokroju Willmanna nie tylko się ogląda, lecz również w jakiś sposób czyta. Pełen odbiór mistrzostwa ich sztuki składa się nie tylko z oglądu, lecz również z lektury. Treść wydobyta i odczytana spod warstwy malkonu nierzadko wykracza poza samo dzieło. Sztukę można odbierać powierzchownie, skupiając się tylko na wyglądzie, a można starać się uwzględnić jej sens, co jest warunkiem pełnego odbioru dzieła. Przez doznanie pewności obecności sensu zjawiającego się dla nas przez medium obrazu, można doznać podobnych przeżyć, jakie dostarcza wierzącym rzeczywistość sakramentalna. Czy to zbyt wygórowane oczekiwanie? Myślę, że nie, jeśli założyć, że kontemplacja, do jakiej przysposabia obraz, ma wymiar „nowego oglądu uniwersum”, w którym to religia i sztuka stają się tożsame.

Prace Willmanna charakteryzuje zazwyczaj podobny sposób obrazowania. Występuje w nich zwykle niewielka liczba postaci, a akcja rozgrywa się zasadniczo na pierwszym planie. Struktura obrazów jest bardzo klarowna, wykreślona z geometryczną niemal dokładnością.

W malarskiej twórczości artysty widać pewne cechy stałe. Po pierwsze, światło i kolor: typowa jest plama światła położona mniej więcej centralnie. Kolor nie zostaje narzucony z zewnątrz, zdaje się wydobywać z wnętrza, definiując tym samym formę. Tło, choć pozornie może się wydawać nieważne, nigdy nie stanowi tylko opakowania, lecz jest integralnie funkcjonującą częścią kompozycji. Podstawą sztuki malarskiej Willmanna, podobnie jak Rembrandta, jest jednak nie tyle kolor, co jego walor, efekt światłocienia, znany pod nazwą *chiaroscuro*. To on decyduje o układzie czy kompozycji obrazu. Kolor może służyć potęgowaniu reakcji emocjonalnej czy ukierunkowaniu wzroku widza. Zasadniczo jednak jest tylko środkiem pomocniczym, zintegrowanym ze światłocieniem. W obrazie *Ostatnia Wieczerza* środki artystyczne zostały zredukowane do stonowanych braw i centralnej plamy światła, która bije od postaci Chrystusa. Wszystkie drgające kolory, którymi wymalowane są szaty apostołów, opływają centralną plamę światła i są ujęte jako sposób jego manifestacji, jeszcze dobitniej akcentując jego jaskrawość<sup>20</sup>. Jeśli ciemność może być też stanem duszy lub umysłu, jak poucza widza Anioł Ślżak — teologiczny mistrz Willmanna, to fizyczna ciemność staje się tutaj tego obrazem, symbolem. Duchową ciemnością jest brak wiary, tak jak brak wiedzy może być oznaką ciemności umysłu. Umysł, oświecony jest przez wiarę, jest tym, który widzi rzeczy nadprzyrodzone zmysłem wewnętrznym<sup>21</sup>. Wiara w Boga w Trójcy Świętej jedyne, uobecnione tutaj w Chrystusie, jest widoczna, jako świetliste centrum, które sprawia, że ciemność przestaje być ciemna, a mrok tak jak dzień jaśnieje<sup>22</sup>. To szyfr symboliczny, który czyni z naoczności obrazu rzeczywistość przekształconą teologicznie. Światło Chrystusa oznacza *Lux Dei* — światło świętości Bożej w sakramencie.

<sup>20</sup> Taka konwencja jest typowa dla płócien z szesnastego i siedemnastego stulecia, w których czepano wizualne natchnienie z podania o początkach świata i powstaniu światła.

<sup>21</sup> *Lumen fidei*, kto wierzy, widzi, Ojciec święty Franciszek, *Encyklika Lumen fidei*, Częstochowa 2013.

<sup>22</sup> Psalm 139: „Niech mię przynajmniej ciemności okryją i noc mnie otoczy jak światło”.

W niektórych przypadkach światłocien zostaje dobrany w taki sposób, by wyeksponować pewne rysy twarzy. Najczęściej światło skupia się na najważniejszym elemencie obrazu — twarzy modela<sup>23</sup>. W portrecie *Jezus przy kolumnie* jaśniejący światłem Chrystus wychodzi z plamy głębokiej ciemności. Kompozycja ta mieści w sobie grozę i piękno istnienia. Celebrytuje doczesne życie i wieści nadchodzącą śmierć. Światło i ciemność tworzą wizję skoncentrowaną na tajemnicy spowitej ciszą i milczeniem. Zaprasza do kontemplacji ostatnich chwil, w których doczesność splata się z wiecznością. Barwa w tym obrazie jest ujęta jako sposób manifestacji światła. Cała kolorystyka tego dzieła jest zredukowana do waloru jasności i ciemności. W ten sposób mistrz przekazuje ideę światła, jako nadziei na nowe życie, jednocześnie nadając mu znaczenie inauguracji dobra wyłaniającego się z głębokiej nocy. Światłość bijąca od Chrystusa okazuje się bezkresnym blaskiem całego uniwersum, niczym początek aktu stworzenia wyłonionego z pierwotnego mroku. „Wszystko zaczyna się ostatecznie i kończy w głębokim szafirze nocy, której pierwowzór stanowi Syn Boży. Otchłań nocy reprezentuje głębię bezgranicznego oglądu istoty Boga, który bytuje w dziedzinie niedostępnego światła”<sup>24</sup>. Wzrok i usta Chrystusa są nieruchome, jego oczy obserwują. Twarz posiada charakter wyłącznie dzięki zastosowaniu *chiaroscuro*, gry światłocieni oraz technice operowania farbą.

Willmann sugeruje cechy, które wyczuwamy, choć w sposób niezbyt precyzyjny ani obiektywny. Nacisk na ekspresję emocjonalną jest na wskroś barokowy, zaprasza do podjęcia trudu praktyki kontemplacyjnej. Pełnia malarska osiągnięta przez Willmanna w tym obrazie jest jednością psychologiczną, wędrujący za widzem wzrok Chrystusa zdaje się jakby pytać widza „czy i ty mnie swoim grzechem ukrzyżujesz”. Jest także jednością historyczną, ugruntowaną w ówczesnej śląskiej pobożności oraz jednością wartości malarskich, które prowadzi nas w głąb estetycznych i duchowych doznań. Świadczy to o jej aktualnej, ponadczasowej wartości. Wszystkie kompozycje, których głównym motywem jest światło i ciemność, reprezentują tęsknotę duszy za mistycznym zjednoczeniem, niegasnącym pragnieniem zaznania prawdziwego światła i miłości absolutnej zatopionej w Bogu, w pełni istnienia.

Dzieła Willmanna, stanowiące okazję do duchowego uniesienia i religijnej ekstazy, zapraszają do ponadestetycznego nabożeństwa. Reprezentują też doskonały rezultat warsztatowy, którego efekty parę wieków po nim tak opisywał inny znakomity malarz, Caspar David Friedrich:

Zamknij oczy cielesne, byś mógł wpięrow duchowym spojrzeniem ogarnąć obraz. Następnie spróbuj wydobyć to, co ujrzałeś w ciemności, by znów się ożywiło i mogło spostrzeżone przez innych, z wnętrza dotrzeć do wewnętrznej ich głębi<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Caravaggio zwracał uwagę na gest i ekspresję, ale przede wszystkim w niezwykle sposób posługiwał się światłocieniem *chiaroscuro* — uzyskując uderzające kontrasty i dramatyzm postaci, które składały się na pełen życia, realistyczny i uczciwy obraz rzeczywistości. Sztuka to nie zawody, a zaregowanie artystów według talentu czy osiągnięć nie ma większego sensu.

<sup>24</sup> Zob. J. Sebesta, K. Wawrzynek, *Mistyczna symbolika światła ciemności w malarstwie Caspara Dawida Friedricha*, [http://perspectiva.pl/perspectiva\\_LSTH\\_pdf/pdf/p14/13-Sebesta.pdf](http://perspectiva.pl/perspectiva_LSTH_pdf/pdf/p14/13-Sebesta.pdf) (dostęp: 30.01.2016).

<sup>25</sup> G. Grave, *Caspar David Friedrich — Deutungen im Dialog*, Tübingen 2006, s. 7, cyt. za: *ibidem*.

## Zakończenie

Położony w tym tekście nacisk na aspekt kontemplacyjny twórczości malarskiej Willmanna pozwala wskazać racje, dla których jego obrazy zachowują zdolność silnego oddziaływania także w czasach obecnych, pod wieloma względami odległych i odmiennych od epoki, w której on tworzył. Jak pisał Brötje:

Cechą znamioną dzieł sztuki jest to, że mimo upływu wieków zachowują dla oglądu nieustanną aktualność, zarówno w tym jak się jawią i w tym, co stwierdzają. O tej ich ważności „wiemy” przed i poza wszelkim racjonalnym wyjaśnieniem, w pozapojęciowym widzeniu wytwarza się między Ja i dziełem niezachwiana zgoda, co do immanentnej konsekwencji i nasycenia znaczenia jego takiego oto ukształtowania. Sztuka wydobywa na jaw prawdę, której nie można osiągnąć i utrzymać w inny sposób niż tak właśnie w porozumieniu wzrokowym, które wymaga Ja i za nie odpowiada<sup>26</sup>.

Prawdy duchowe uwiecznione w omawianej tu śląskiej sztuce są wynikiem długoletniej współpracy krzeszowskiego opata Bernharda Rosy z Willmannem, bez wątpienia najwybitniejszym artystą, jaki ówczesnie pracował na Śląsku. Opat Rosa, jako współautor koncepcji nowej mistycznej pobożności oraz autor mistycznych modlitewników, był animatorem większości religijnych przedstawień związanych ze śląską pobożnością. Dysponował wiedzą teologa i praktycznym doświadczeniem mistyka oraz był źródłem i cenzorem prac malarskich. Zadaniem Willmanna było natomiast nadawanie wizjom opata odpowiedniego wizualnego kształtu, aby dzieła oprócz swej niezwykle istotnej teologiczno-mistycznej treści cechowały się także wysokimi walorami artystycznymi. W rezultacie mistyczne koncepcje Anioła Ślązaka i opata Rosy pod pędzlem Willmanna zyskały swą znakomitą artystyczną oprawę. Jest to wielkie malarstwo, które według Józefa Czapskiego

wymaga pewnej postawy etycznej. Polega ono na samozaparciu, stanowczości, uczciwości i pokorze, wymaga ciężkiej i solidnej pracy. Lenistwo, nieuczciwe naśladowanie innych, schlebienie gustom mało wymagającej publiczności prowadzą do przypadkowości i łatwizny, czyli do kiepskiego malarstwa. Artysta jest pośrednikiem między Absolutem a odbiorcami jego sztuki, a to zobowiązuje. Musi więc być świadomy i odpowiedzialny, wymagać przede wszystkim od siebie<sup>27</sup>.

Śląski Rembrandt kunsztem swoich prac potwierdza swój status najważniejszego malarza barokowego Europy Środkowej. Bez wątpienia jego kompozycje pełne wysmakowanych detali, zanurzone w dramatycznym oświetleniu i pełne emocjonalnej ekspresji, wzmacniają doświadczenia duchowe odbiorcy. Każde dzieło Willmanna nawiązuje do duchowości, wprost do źródeł jego nawrócenia, jakie dokonało się pod wpływem śląskiego mistyka Anioła Ślązaka. Warto podkreślić, że właśnie ich wzajemne oddziaływanie miało znaczący wpływ na rozwój mistyki krzeszowskiej, co zostało potwierdzone w literaturze i sztuce ówczesnego okresu.

---

<sup>26</sup> M. Brötje, *Obraz jako parabola. O pejzażach Gustawa Courbeta*, tłum. W. Suchocki, „Artium Quaestiones”, 6 (1993), s. 85.

<sup>27</sup> Zob. B. Choińska, *Józefa Czapskiego pisanie o malarstwie*, „Śląskie Studia Filozoficzne”, 4 (2002), <http://www.ssf.apsl.edu.pl/baza/wydawn/ssf04/choinska.pdf> (dostęp: 30.01.2016).

## Bibliografia

- Biblia Tysiąclecia*, <https://www.bibliacatolica.com.br/pl/biblia-tysiaclecia/ksiega-psalmow/139/> (dostęp: 7.03.2024).
- Brötje, M. (1993). *Obraz jako parabola. O pejzażach Gustawa Courbета*, tłum. W. Suchocki, „Artium Quaestiones” 6.
- Choińska B. *Józefa Czapskiego pisanie o malarstwie*, „Słupskie Studia Filozoficzne” 4 (2002), <http://www.ssf.apsl.edu.pl/baza/wydawn/ssf04/choinska.pdf> (dostęp: 30.01.2016).
- Franciszek, papież, (2013). *Encyklika Lumen fidei*, Częstochowa.
- Jan XXII, (2014). Bulla *In agro dominico*, teza 7, [w:] Mistrz Eckhart (2014). *Dzieła wszystkie*, t. 3, tłum. W. Szymona OP, Poznań.
- Kozieł A. (2000). *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław.
- Kozieł A. (2006). *Angelus Silesius, Bernard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław.
- Merton T. (1988). *Modlitwa kontemplacyjna*, tłum. M. Dybowski OP, Poznań.
- Mistrz Eckhart (2014). *Dzieła wszystkie*, t. 3, tłum. W. Szymona OP, Poznań.
- Przybyło W. ASC, (2014). *Odosobnienie drogą do zjednoczenia z Bogiem*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 1 (24).
- Sebesta J., Wawrzynek K. (2009). *Mistyczna symbolika światła ciemności w malarstwie Caspara Dawida Friedricha*, „Perspektiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 1 (14).
- Seńko W. (2001). *Jak rozumieć filozofię średniowieczną*, Kęty.
- Simson O. von (1989). *Katedra gotycka: jej narodziny i znaczenie*, tłum. A. Palińska, Warszawa.
- Św. Ignacy Loyola (2000). *Ćwiczenia duchowe*, tłum. Ożóg J. SJ, Kraków.
- Św. Jan od Krzyża. (1998). *Żywy płomień miłości*, [w:] Św. Jan od Krzyża (1998). *Dzieła*, tłum. O.B. Smyrak OCD, Kraków.