



Możliwość ewaluacji i eksplikacji dzieł autorstwa Michaela Willmanna w wyniku bezpośredniego dostępu do prac tego artysty to przywilej, jakiego doświadczają nieliczni z badaczy. Analiza malarstwa oraz jego materii jest bowiem zajęciem niezwykle ryzykownym i odpowiedzialnym. Wymaga ono powściągliwości, spokoju oraz merytorycznej oceny faktów historycznych i technologicznych, a euforyczne reakcje, będące następstwem bliskiej relacji z dziełami sztuki, niejednokrotnie zaburzają chłodną analizę. Filozoficzna myśl Nelsona Goodmana oddaje w pełni dualizm będący udziałem badacza: *Możemy o większość gnębiących nas problemów oskarżyć tyranię dychotomii pomiędzy tym, co poznawcze, a tym, co emocjonalne. Po jednej stronie stawiamy odczuwanie zmysłowe, postrzeżenie, wnioskowanie, domniemanie, beznamiętną eksplorację i badanie, fakt i prawdę; po drugiej zaś rozkosz i ból, zainteresowanie, zadowolenie, rozczarowanie, wszystkie reakcje bez zastanowienia, sympatię i nienawiść. Dość skutecznie uniemożliwia nam to dostrzeżenie, że*

*w doświadczeniu estetycznym emocje pełnią funkcje poznawcze. Dzieło sztuki jest pojmowane za pomocą uczuć, jak i zmysłów*<sup>1</sup>. Zawód konserwatora dzieł sztuki umożliwia namacalne zderzenie z fenomenem warsztatu twórcy, a interdyscyplinarność tej profesji pozwala na współpracę specjalistów wielu dziedzin naukowych i artystycznych lub wręcz ją wymusza. Jednocześnie artysta konserwator pozostaje pod nieustannym wpływem fenomenu analizowanych i opracowywanych dzieł sztuki, a personalna interakcja z autentyczną materią dzieła, wszczynając dyskurs, wzbogaca naszą wiedzę.

Prace malarskie wybitnego twórcy, jakim był Willmann, są dziś niejednokrotnie pozbawione pierwotnego miejsca swojej ekspozycji, a kontekst, w jakim odbieramy dzieła sztuki, ma niebagatelne znaczenie dla postrzeżenia ich wartości artystycznej. Zbarokizowany gotycki kościół klasztorny ojców cystersów w Henrykowie swoim wyposażeniem porusza struny wrażliwości każdej osoby, która

## Obcowanie z dziełami Michaela Willmanna

<sup>1</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2<sup>nd</sup> ed., Indianapolis 1976, s. 247–248, [za:] D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005, s. 25.

<sup>2</sup> Pełny zestaw literatury uwzględniającej henrykowskie dzieła, poczynając od publikacji: J.G.G. Büsching, *Bruchstücke einer Geschäftsreise durch Schlesien, unternommen in den Jahren 1810, 11, 12*, Breslau 1813, przedstawiony jest w monografii tego artysty: A. Kozieł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 205–211.

<sup>3</sup> A. Kozieł, *Cykl chrystologicznych obrazów Michaela Willmanna w kościele klasztornym Cystersów w Henrykowie. Studium historyczne*, [w:] Jarosław Adamowicz, *Dokumentacja opisowa. Pięć obrazów cyklu chrystologicznego, w nawach bocznych kościoła, autorstwa Michaela Willmanna (1677–1678 r. oraz 1704 r.), kościół pw. Wniebowzięcia Matki Boskiej w opactwie Cystersów w Henrykowie, woj. dolnośląskie*, grudzień 2009.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> [http://sammlungonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[25604\]&showtype=record](http://sammlungonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[25604]&showtype=record) [dostęp: 25 VII 2019].

przekroczy jego progi. Szczęśliwie bowiem henrykowska świątynia i jej wystrój do dnia dzisiejszego pozostają w pełni autentyczne, a dzieła w niej eksponowane przytłaczają śmiertelnika swoim *genius loci*.

W tej „świątyni sztuki” zachowały się znakomite obrazy Willmanna, a wśród nich cykl pięciu monumentalnych płócien o tematyce chrystologicznej, których wybitną biegłość malarską i autentyczność autorstwa dostrzegali badacze od przeszło dwustu lat<sup>2</sup>. Ostatnie badania i konserwację prowadzono w latach 2007–2009, a prace te dostarczyły nam licznych informacji systematyzujących dotychczasową wiedzę o tych dziełach. Wielkoformatowe półtonda są kompozycjami powstałymi w dwóch oddalonych od siebie o 26 lat okresach. *Pokłon Trzech Króli, Sąd nad Chrystusem* oraz *Ukrzyżowanie Chrystusa* zostały namalowane w pierwszej fazie pracy nad henrykowskim cyklem. Malowidła te mistrz wykonał w latach 1677–1678, a sygnowany i datowany w roku 1678 *Pokłon Trzech Króli* był zapewne ostatnim dziełem z tej partii. Możemy przypuszczać, że fundatorem pierwszych trzech obrazów z chrystologicznego cyklu był ówczesny opat klasztoru Cystersów w Henrykowie, Melchior Welzel<sup>3</sup>. Kolejne dwa obrazy z tego cyklu – *Św. Maria Magdalena namaszcza olejkami stopy Chrystusa* oraz *Chrystus uzdrawiający chorych i opętanych* – powstały dopiero w 1704 r. z fundacji opata Tobiasza Ackermanna<sup>3</sup>. Rozpoczęcie prac nad obrazami Willmann potwierdził przygotowaniem *Entwurf* – rysunkowego projektu jednego z malowideł. Taką funkcję pełnił bowiem znajdujący się dziś w zbiorach Albertiny w Wiedniu<sup>4</sup> *Chrystus uzdrawiający chorych i opętanych* – wykonany w tuszu na niebieskim papierze rysunek piórkiem, wzbogacony delikatnymi lawowaniami. Ponowne odczytanie odkrytych w latach 30. XX w. sygnatur artysty z datami pozwoliło potwierdzić, że na płótnie *Pokłon Trzech Króli* istnieje podpis artysty i data: *ML. Willm / 1678*, lecz na płótnie *Św. Maria Magdalena namaszcza olejkami stopy Chrystusa* sygnatura ma pełniejszą formę i późniejszą

datę: *ML Willman / fecit / 1704*, co wprowadza zmiany w dotychczasowych ustaleniach.

Dokładna analiza konserwatorska warsztatu technologicznego pozwoliła na wprowadzenie nowych, dotąd nieeksponowanych argumentów potwierdzających chronologię powstania omawianych obrazów oraz ich podział na dwie grupy. Pierwszym z nich są podobrazia płócienne, które zostały przygotowane z brytów w układzie horyzontalnym, jak w przypadku trzech starszych malowideł; odmiennie zaś w przypadku dwóch młodszych kompozycji, których podobrazia zszyto z brytów płótna lnianego w układzie wertykalnym. Tezę o podziale tego fenomenalnego cyklu malowideł na dwie grupy potwierdzają również stylistyka i motywy ornamentyki ram. O ile ramy obrazów *Pokłon Trzech Króli, Sąd nad Chrystusem* oraz *Ukrzyżowanie Chrystusa* obdarzono wielobarwną, częściowo złożoną dekoracją w postaci kwiatonów pośród liści bujnego akantu, o tyle ramy obrazów *Chrystus uzdrawiający chorych i opętanych* oraz *Św. Maria Magdalena namaszcza olejkami stopy Chrystusa* posiadają znacznie skromniejszą dekorację w formie złożonych liści suchego akantu połączonego karbowaną taśmą. Podział ten wydaje się również możliwy do odczytania w badaniach o przewadze sfery emocjonalnej nad racjonalną – w analizie formalnej kompozycji oraz języka malarskiego i gestu ręki mistrza. Trzy pierwsze obrazy tego cyklu są niezwykle dynamicznymi, rozwibrowanymi kompozycjami, które dysponują rozlicznymi detalami formy i treści ikonograficznej. Dwa płótna młodsze charakteryzują się pewną powściągliwością dynamiki formy, a przewagę uzyskuje w nich statyczność i uspokojenie gestu dłoni.

Wielopłaszczyznowa analiza dzieł Michaela Willmanna pozostaje źródłem wyjątkowych doznań estetycznych, a uwzględnienie pełnego spektrum warsztatu badawczego, akceptującego analizę emocjonalną i racjonalną, poszerza naszą wiedzę.





# Esej na temat myśli o miłości płynących z Wizji św. Ludgardy Michaela Leopolda Willmanna (1630–1706)

Dobra sztuka – obrazy olejne, rzeźby, muzyka – traktuje o prawdach życia. Mierna sztuka przemilcza te prawdy. Gdy za każdym obrazem, każdym kształtem i każdą nutą kryje się rzeczywistość, sztuka może być pojmowana jako uniwersalna. Jeżeli za sztuką nie stoi rzeczywistość, wówczas chodzi o ideologię, propagandę i komercję. Podstawa prawdy jest niezmienna – czy to w XVII w., czy dzisiaj. Prawda i sztuka są uniwersalne. Z tym postulatem konfrontowane są również obrazy Michaela Leopolda Willmanna (1630–1706). Zatem w jaki sposób Willmann pokazuje prawdę?

Na obrazie *Wizja św. Ludgardy* chodzi o prawdę miłości. Jest ona bezwarunkowa. Willmann ukazuje to, przedstawiając kobietę, matkę, świętą, która trzymaw objęciach Chrystusa wraz z krzyżem, stanowiącym zbyt wielki ciężar, przez co scena wymyka się poza prawa fizyki. Również proporcje ciał mają służyć metafizyce i skojarzeniom: święta i kobieta, i matka staje się personifikacją Piety. Przypomina

to słowa napisane przez Johannes R. Bechera *Niech rozbłyśnie światło pokoju, aby żadna matka nie musiała już nigdy oplakiwać syna*. I to właśnie blask tego obrazu oddaje prawdę miłości. Stanowiąca ukoronowanie aureola Chrystusa staje się rzeczą drugorzędną w obliczu eksplozji blasku objęcia prawą ręką. Przedstawiona ludzka śmierć ofiarna staje się przez to śmiercią z miłości. Coś jeszcze zwraca na siebie uwagę: scena jest absolutnie bezgłośna, ponieważ miłość nie potrzebuje słów, nie potrzebuje miedzi dźwięczącej ani cymbału brzęmiącego. Jest ona kontrprojektem w stosunku do krzyku Laokoona. I jeszcze jedna rzecz zwraca na siebie uwagę – kontakt fizyczny (pocałunek), który oponuje przeciwko zdystansowanej scenie adoracji. Usta Ludgardy dotykają prawej piersi Jezusa, jej prawa ręka delikatnie obejmuje lewą pierś Jezusa, a krzyż – teologiczny symbol władzy – znika niemal niepozornie za tym miłosnym dotykiem. Na pierwszym planie obrazu nie znajduje się bynajmniej impuls kościelno-religijny



czy wręcz wątek św. Ludgardy z Tongeren, lecz wątek czystej miłości.

Taka interpretacja malowidła jest z pewnością anachroniczna, zwłaszcza jeśli uświadomimy sobie, że po 1662 r. Willmann zmienił wyznanie z kalwinizmu na katolicyzm. Ale już to, iż przecież zmienił wyznanie z miłości, a także okoliczność, że Willmann pracował dużo – z miłości – dla Kościoła katolickiego, pokazuje, że taka interpretacja była konieczna w momencie powstania obrazu w 1682 r. i tak samo jest konieczna dzisiaj w 2019 r. Na pierwszy rzut oka temat może przedstawiać mistykę Ludgardy, ale przedstawia nie tylko to. O wiele bardziej malowidło przedstawia miłość – miłość religijną, miłość matczyną, miłość ludzką. Ile z tej miłości nieustannie zapominamy? Ile nienawiści rodzi się tylko wskutek tego, że zatracamy świadomość swojej zdolności do kochania? Ileż niesprawiedliwości, cierpienia i wojen przyszło na świat, odkąd powstał ten obraz – a przede wszystkim, ile ich jeszcze przyjdzie na świat? Obraz ewokuje takie pytania, które w końcu wybijają z czystej kontemplacji osobę oglądającą malowidło. Nieodzwonne jest stanięcie po stronie rzeczywistości kryjącej się za tym obrazem, a ta rzeczywistość nieustannie żąda od nas, byśmy nie zapominali o miłości. I gdy jako obserwatorzy jesteśmy konfrontowani z licznymi przykładami obojętnej nienawiści, religijnej

”

**Dobra sztuka – obrazy olejne, rzeźby, muzyka – traktuje o prawdach życia.**

**Mierna sztuka przemilcza te prawdy**

”

Jeśli sztuka zostanie ograniczona w swej wolności, jeśli zostanie sklasyfikowana jako „wynaturzona” – a przeto nieartystyczna, albo jeżeli zostanie usunięta z muzeów z pobudek polityczno-wychowawczych i w ten sposób pozbawiona możliwości odbioru przez człowieka, wówczas zniszczona zostanie nie tylko sztuka, ale również ludzkość

dogmatyki, politycznej propagandy, ludzkiego okrucieństwa, globalnej nietolerancji – krótko mówiąc: ze złem – to ten obraz apeluje przynajmniej, aby to wszystko zweryfikować. Jednak najbardziej obraz domaga się od nas, byśmy przeciwstawili się ciemności. Iluzją byłoby sądzić, że we współczesnym świecie można pokonać nienawiść będącą przeciwieństwem miłości. To jest właśnie motyw przedstawionej śmierci na krzyżu. Ale człowiek, a przeto osoba oglądająca obraz, definitywnie jest zdolny do nieustannego dyskursu. Żądania zakończenia dyskursów są nie tylko niedemokratyczne, ale również nieczułe. Zdolnym do dyskursu pozostaje każdy, kto kocha. Dlatego też osoba kochająca jest wolna. W tym miejscu spojrzenie na obraz Willmanna staje się jeszcze szersze i widzimy już nie tylko miłość. Dostrzegamy również wolność jako podstawowy warunek miłości. Nie może być i nigdy nie będzie istnieć miłość wymuszona.

Należy mieć nadzieję, że sztuka – obrazy, rzeźby, muzyka – zawsze będzie częścią cywilizowanej, ludzkiej egzystencji. I należy o to walczyć. Jeżeli sztuka zostanie ograniczona w swej wolności, jeżeli zostanie sklasyfikowana jako „wynaturzona” – a przeto jako nieartystyczna, albo jeżeli zostanie usunięta z muzeów z pobudek

polityczno-wychowawczych i w ten sposób pozbawiona możliwości odbioru przez człowieka, wówczas zniszczona zostanie nie tylko sztuka, ale również ludzkość. Przed tym należy zawsze ostrzeżać. Dlatego tak ważne jest studiowanie starych mistrzów, którzy swoją sztuką rozpościerają przed naszymi oczami wizję uczuć, odruchów, wrażeń i prawd. W przypadku obrazu *Wizja św. Ludgardy* Michaela Leopolda Willmanna jest to miłość, o której czegoś się uczymy: miłość w jej całym teologicznym, haptycznym, smutnym – krótko mówiąc: kalejdoskopowym pięknie.



## Mistrz baroku wciąż aktualny

ANETA

AUGUSTYN

→ dziennikarka (Wrocław)

Nie ma jednego Willmanna – to zjawisko o wielu odcieniach. Najbardziej urzeka mnie ten, którego poznałam przed wielu laty poprzez freski z kościoła pw. św. Józefa w Krzeszowie. Nie jestem osobą religijną, więc ich wymowa ideowa związana z XVII-wieczną rekatolicyzacją Śląska oraz podkreślenie wyjątkowej roli Józefa nie miały dla mnie większego znaczenia. Zachwyił mnie natomiast nastrój scen rodzajowych, klarowna kompozycja, realizm szczegółów, mistrzowskie operowanie światłem, które wydobywa ważne postacie.

Od scen niebiańskich na sklepieniu wolę sceny ziemskie na ścianach nawy: wędrówka Marii i Józefa, narodziny Chrystusa, ofiarowanie w świątyni... Mam poczucie, że obserwuję z bliska życie nie Świętej Rodziny, ale zwykłych ludzi, którzy mają swoje wątpliwości, lepsze i gorsze chwile – owe siedem smutków i siedem radości. Wszystko emocjonalne, ale wytonowane, raczej pogodne, świetliste, lekkie; wydaje się, że to zaledwie kilka pewnych

pociągnąć pędzla. Lubię tego Willmanna także za humor, bo wielbłądy z królewskiego orszaku wyglądają na konie z długimi szyjami, biblijne sceny dzieją się w śląskim górzystym krajobrazie przypominającym Karkonosze, sam malarz przemycił swój autoportret w wizerunku karczmarza, a Marię ubiera w paradny barokowy kapelusz.

Na drugim biegunie jest Willmann, który nie szczędzi drastycznych szczegółów i epatuje emocjami z przesadą właściwą barokowi. Męczeństwa apostołów i świętych gotowych umierać dla katolickiej wiary w torturach, ukrzyżowanych lub obdzieranych ze skóry – to niezwykle sugestywne obrazy, pełne ekspresji i dynamiki, o wręcz demonstracyjnym okrucieństwie. Być może to przejaw religijnego zaangażowania twórcy, a może tylko podporządkowanie się cysterskim mecenasom, którzy na kilka dekad zapewнили mu dostatnie życie.

Zdecydowanie wolę Willmanna mówiącego o cierpieniu ciszej. Jak na przejmującym płótnie z 1701 r.: nagi

## Najlepszy z barokowych malarzy Śląska wciąż jednak nie istnieje w zbiorowej wyobraźni. Oby ta wystawa zmieniła ten stan rzeczy

mężczyzna siedzi przygarbiony, z głową wspartą na dłoni. Jego atletyczna sylwetka kontrastuje z bezsilnością widoczną w pozabawionej energii postawie ciała i we wzroku pełnym rezygnacji. Chrystus Frasobliwy, Man of Sorrows. Patrzą na niego świeckimi oczami – gdyby zdjęć mu koronę cierniową, pozostanie człowiek, jakich wielu wokół: osamotniony, pytający, zanurzony w smutkach. Cierpienie duszy bardziej dotkliwe od cierpienia fizycznego. Cisza na tym obrazie jest nasycona duchowością, a barwy wydają się stapiać ze sobą, podkreślając tonację żalu.

Jest jeszcze Willmann dosłowny, z autoportretu z 1682 r. – tu nie widać śladu egzystencjalnego bólu czy rozterek, do których miałby prawo choćby po tym, jak odszedł od kalwinizmu, żeby służyć bogatym cystersom i wpisać się w wojującą kontrreformację. To twarz pewnego siebie artysty, który nie może narzekać na brak zleceń, twarz człowieka wymagającego, niecierpliwego i pragmatycznego, o mocnym charakterze. Lubię przejść od tego ciasnego portretu, znanego mi tylko z reprodukcji, do monumentalnego obrazu, przed którym mogę stanąć na żywo we wrocławskim Muzeum Narodowym.

*Raj* z 1672 r. czytam jak książkę: z lewej strony Ewa i Adam na rajskiej łące, błogosławieni przez Boga, odpoczywający z dziećmi oraz w scenie grzechu pierworodnego. Potem para rozbrykanych koni w centrum, symbolizująca żądze i chęć poznania, a w ostatniej scenie Adam i Ewa wygnani z raj, w towarzystwie kościotrupa z klepsydrą. Niezależnie od biblijnego wymiaru jest na tym płótnie przekaz ponadczasowy: przekraczanie granic, czyn i jego konsekwencja, nieposłuszeństwo, za które trzeba

zapłacić, motywy przemijania oraz utraty naszych prywatnych małych rajów.

Właśnie ta uniwersalność czyni malarstwo Willmanna wciąż aktualnym, sprawia, że warto do niego wracać. Odwołuje się do wartości, które istnieją poza czasem, niezależnie od barokowego sztafetu. Mówić, że Willmann jest anachroniczny, to tak jakby mówić o anachronicznym Bachu. Obaj wciąż rządzą naszymi emocjami i wzbudzają podziw kunsztem.

Imponująca jest różnorodność tematów, które podejmuje Willmann, szeroko rozpięta skala emocji, od dynamicznych, brawurowych scen po wyciszone, kontemplacyjne; a także różnorodność technik – od grafik przez freski po marmoryzację. Ta wszechstronność to pokaz spektrum możliwości mistrza, o którym Joachim Sandrart pisał w 1683 r.: *Bo i pełen jest pomysłów, i ogromnie odczytany w prozie i poezji, i zawsze gotów chwycić za pędzel, aby oddać jak najwierniej naturalną barwę rzeczy, w śmienicie operuje światłem i w ogóle przoduje w sztuce wszelkiego malarstwa.*

Najlepszy z barokowych malarzy Śląska wciąż jednak nie istnieje w zbiorowej wyobraźni. Mimo że jest doceniany przez specjalistów, mimo że poświęca mu się kolejne monografie i ekspozycje, nie wydaje się dostatecznie doceniany przez zwykłych odbiorców. Oby wystawa *Willmann. Opus magnum* zmieniła ten stan rzeczy.



## Ożywianie mumii

Czy malarstwo Michaela Lucasa Leopolda Willmanna jest częścią naszej kultury wizualnej? Czy w ogóle widzimy jego obraz? Choć podkreśla się barokowe korzenie współczesności, moje krótkie rozmowy z młodymi odbiorcami jego dzieł mogę podsumować następująco: Willmann to malarz pracowity i zaradny, kontrreformacyjny ideolog, „śląski Rembrandt”, twórca dzieł utraconych. Zdaje się on dobrze zachowaną mumią, albo też – korzystając z dosadnej metafory José Ortegi y Gasset – można go nazwać dolnośląskim „meblem domowym”, do którego się przyzwyczailiśmy i nie dostrzegamy ani jego swoistości, ani wielkości.

Weźmy ten wyobraźniowy stereotyp Willmanna za dobrą monetę. Przypomina on postrzeżenie twórczości Diego Velázqueza, którą w ubiegłym wieku opisywano jako zmieszczaniałą, mdłą, pospolitą, niewzbudzającą emocji. Aby zobaczyć zuchwałość, radykalne nowatorstwo hiszpańskiego malarza, a przede wszystkim umożliwić widzenie jego dzieł,

filozof zaproponował metodę *ożywiania obrazów*, uczynienia z malarstwa *czasownika*. Oznacza to, że każde pociągnięcie pędzlem należy odnieść nie tylko do obrazu jako integralnej całości, stylu epoki, estetyki, ale przede wszystkim trzeba wyciągnąć konsekwencje z tego, że *malarz jest człowiekiem, nie poza tym, że jest malarzem, ale jako malarz, gdyż malowanie to jeden ze sposobów bycia człowiekiem*. A więc zamiast filistersko „mieszać w estetycznej kadzi”, trzeba zmierzyć się z czymś tak tajemniczym jak życie, to znaczy z indywidualną decyzją o byciu malarzem i rozumieniem związanych z tym powinności. Musimy zadać pytanie o to, w jakich wartościach „zakochany” był malarz, ustalić, jaka była w jego życiu zależność między „powołaniem”, „okolicznościami” i „przypadkiem”.

Interpretowanie twórczości Willmanna wymaga zatem zwrócenia się ku kulturowej biografistyce, ale odpowiada współczesnym koncepcjom kultury. Jest z daniem kulturoznawczym, a w przypadku



twórczości odległej od współczesności należy do historii kultury, która próbuje wejść w dialog ze zmarłymi i odsłonić ich przemilczany „Lebenswelt”. Chodzi więc o odkrywanie „życiorysu zamkniętego w farbie”, ale nie o powrót do psychologizującego, ekspresywistycznego modelu interpretacji. Przedstawiona idea sprzyja aktualnej perspektywie ujmowania dzieł malarza na gruncie historii sztuki, gdyż akcentuje intencjonalność praktyki twórczej, nie zaś romantyczną wizję artysty geniusza. By mieć nadzieję, że dowiemy się, „o co chodziło” Willmanowi, nie wystarczy analiza jednego obrazu, trzeba prześledzić całą drogę życiową twórcy, ale także pytać o to, czego nie chciał malować (pół wieku życia na Dolnym Śląsku, które zaowocowało m.in. 600 obrazami olejnymi oraz freskami, pokazuje jak ambitne, być może niewykonalne, jest to zadanie).

Po co malował Willmann? Nie wiem, czy można zadać pytania zasadniczo inne niż już postawione przez znakomitych badaczy jego twórczości,

zapewne chodzi tu tylko o konsekwentną interpretację. A zatem: czy wartości jego malarskiego powołania korespondowały z samorozumieniem tworzących wtedy na Śląsku i w Europie malarzy? Czy szedł po śladach europejskich mistrzów, których dzieła oglądał w Holandii? Jakie znaczenie miało to, że nie mógł uczyć się we Włoszech jak „prawdziwy” malarz? Czy zdecydował się na karierę i prowadzenie warsztatu z powodów jemu tylko właściwych, oddających zarazem specyfikę środkowoeuropejską i związane się z zakonem cystersów? Jego obrazy, co zrozumiałe, różnią się od polskiego, sarmackiego malarstwa barokowego, ale czy warto porównywać go z hiszpańskimi malarzami baroku, których ceni się za ukazywanie ambiwalencji natury ludzkiej, za współdziałanie na rzecz narodzin nowoczesności?

Willmann wydaje się twórcą późniejszym względem wybitnych artystów tej epoki: był o 30 lat młodszy od Velázquez, Zurbarána, ponad pół wieku dzieliło go od Rubensa czy Caravaggia. Kiedy Velázquez

”

**Kiedy idzie się kolejnymi salami wrocławskiego Muzeum Narodowego z dziełami sztuki śląskiej XVI–XIX w. przygląda barwnym, zdumiewającym, by nie powiedzieć fantastycznym opracowaniom tematów ze Starego i Nowego Testamentu, pierwszy obraz Willmanna jest jak oślepiająca błyskawica, radykalne dotknięcie czegoś nowego, innego, co nie ma w śląskiej sztuce antecedenencji**

malował wciąż prowokujące tajemnicą arcydzieło *Las Meninas* (1656), którego analizą Michel Foucault otwiera *Słowa i rzeczy*, Willmann tworzył *Koronację Marii* lub *Krajobraz ze świętym Janem*. Podczas gdy już od kilku dekad w Europie odczuwało się znużenie obrazami religijnymi, jego zajmowały wizerunki świętych czy obrazy męczeństwa apostołów (przypomnijmy, że jego „katolickie” obrazy powstały, kiedy był jeszcze kalwinem). A jednak, gdy idąc kolejnymi salami wrocławskiego Muzeum Narodowego z dziełami sztuki śląskiej od XVI do XIX w., przyglądamy się barwnym, zdumiewającym, by nie powiedzieć fantastycznym opracowaniom tematów ze Starego i Nowego Testamentu – pierwszy obraz Willmanna jest jak oślepiająca błyskawica, radykalne dotknięcie czegoś nowego, innego, co nie ma w śląskiej sztuce antecedenencji. Nie mogą fakty przemiany człowieka, artysty i świata przysłonić biblijne czy mitologiczne tematy ani efektowne motywy rzeczywistości przedstawionej. Obrazy promieniają obecnością twórcy, są świadectwem nowych artystycznych celów i aspiracji.

Warto raz jeszcze przypomnieć formalną cechę interesujących nas obrazów, tj. ich szkicowość. Rzuca ona pewne światło na (nie)podobieństwo twórczości Willmanna do sposobu malowania Velázquez. Puste, „niedokończone” tło małego obrazu *Pablo de Valladolid* skłoniło Ortegę y Gassetę do dostrzeżenia w hiszpańskim artyście nowatorskiego *malarza dla malarzy*, który eksperymentuje z formą, nie zważa na przyzwyczajenia odbiorców. Niewykańczanie obrazu, rezygnacja z ostatecznego rozstrzygnięcia to także przejaw dystansowania się do swojej pracy, sztuki „trzymania się z boku”. Czy w ten sposób można komentować decyzje artystyczne Willmanna, który tylko zarysowywał tło i kontury przedmiotów? Zapewne wpływ na to miały duże formaty jego prac, liczba zamówień, jakie przyjmował, ale jeśli mamy traktować poważnie ideę refleksji nad malarstwem w powiązaniu z wartościami ludzkiego życia, trzeba pytać, czy ta

artystyczna decyzja wciąż była obarczona ryzykiem niezrozumienia?

Analogie z Velázquezem można by kontynuować: Willmann prowadził spokojne, osiadłe życie, miał utalentowane dzieci, w których wychowanie i artystyczną edukację się angażował. Czy życie śląskiego malarza wydaje się pospolite, zachowawcze, dlatego że z łatwością, bez zwłoki zaczął realizować swoje wyobrażenie o życiu malarza, czy też może z tego powodu, iż walki, które toczył, miały charakter wewnętrzny, nieheroiczny, związane były m.in. z konwersją na dominujący dziś w Polsce i mało żarliwie praktykowany katolicyzm?

Nie jest się wielkim ani sławnym abstrakcyjnie, ogólnie. Przypadek Willmanna nie powinien dawać nam spokoju, wciąż wymaga wysiłku rozumienia. Wystawa *Willmann. Opus magnum*, jak wskazuje jej nazwa, w pewien sposób finalizuje prace nad dziedzictwem „śląskiego Apellesa”. Nie zmienia to faktu, że przeszłość tej części Europy jest wyjątkowo dynamiczna, otwarta, ledwie naszkicowana.

☞