

Dorota Lekka¹
Warszawa

Sztuka jako nośnik wartości oraz narzędzie do przekazywania prawd religijnych na przykładzie obrazów Michaela Willmanna

Michael Willmann (1630-1706), śląski artysta okresu baroku, tworzył na zlecenie opatów cysterskich monumentalne obrazy o treściach religijnych. Sztuka tego okresu była kluczowym nośnikiem wartości chrześcijańskich i podstawowych prawd religijnych negowanych wówczas przez reformację. Willmann, zwany „polskim Rubensem”, w niezwykle sposób zawarł w swych dziełach treści kontreformacyjne, a co więcej, potrafił oddać mistycyzm i dramaturgię zarówno przedstawianych w obrazach wydarzeń, jak i okresu, w którym żył. Sztuka jego, dzięki mocniejszym środkom przekazu aniżeli słowo, mimo upływu lat przemawia również do współczesnego człowieka.

1. Sztuka jako nośnik wartości oraz narzędzie przekazywania prawd religijnych. Specyfika baroku

Choć pierwotną funkcją sztuki religijnej jest funkcja dekoracyjna obiektów sakralnych, to każdy obraz zawiera konkretne przesłanie tematyczne, dzięki czemu służy również dydaktyce wiary. Wiąże się to z funkcją poznawczą, katechetyczną i moralizatorską, ponieważ przy pomocy słowa lub w jego zastępstwie (idea *Biblia pauperum*) obraz uczy prawd wiary i wskazuje na właściwe postępowanie. Obraz stanowi pomoc w modlitwie, ukierunkowuje na życie duchowe.

Szczegółnej wymowy w przekazywaniu wartości religijnych nabiera sztuka okresu baroku, w której tworzył Willmann. Jej zasięg i siła idei była tak wielka, że nawet w schyłkowej dobie, gdy na arenę dziejów wchodził klasycyzm,

¹ Dorota Lekka – mgr, doktorantka w katedrze Dialogu Wiary z Kulturą Instytutu Teologii Systematycznej UKSW, e-mail: dorotalek@interia.pl.

jeszcze przez wiele lat budowano w Polsce kościoły i malowano obrazy właśnie w tym stylu. By je zrozumieć, trzeba przywołać główne idee, jakie ów styl niósł ze sobą, sztuka bowiem od zawsze była głównym nośnikiem głoszonych prawd.

Barok (1590-1760) wpisuje się w te style, które były skrajnie przeciwne sztuce gotyku, a nawiązywały w swej architekturze, rzeźbie, malarstwie do antyku. Jednak uwarunkowania historyczne i kulturowe nadały mu specyficzne rysy, które można podziwiać w budownictwie sakralnym nie tylko Włoch – państwie, gdzie się narodził ów styl – ale w całej Europie, Rosji, a nawet dalej. Jest to bowiem pierwszy styl europejski, który przekroczył granice swego kontynentu docierając aż do Ameryki Łacińskiej.

Jego początki przypadają na okres kontrreformacji w Kościele powszechnym. W latach 1545-1563 miał miejsce Sobór Trydencki, którego głównym celem było przeprowadzenie reformy w Kościele oraz przeciwstawienie się poglądom szerzonym wówczas przez reformatorów. Protestanci głosili słuszną samą w sobie potrzebę odnowy chrześcijaństwa, ale wybrali sposób, który uderzał w podstawę katolickiego Kościoła: zanegowali bowiem jego ustrój hierarchiczny, odrzucili m.in. pięć sakramentów i zanegowali rzeczywistą obecność Chrystusa w Eucharystii. Począwszy od luteranizmu, ruch ten pociągnął za sobą narodzenie kolejnych wyznań, odrywając od Kościoła rzesze wiernych i powodując ranę, która do dziś zadaje mu ból. Stąd też cała późniejsza reakcja Kościoła katolickiego nosi nazwę kontrreformacji. Jej pierwszym krokiem było sprecyzowanie katolickiej wiary dotyczącej grzechu pierworodnego, usprawiedliwienia, siedmiu sakramentów – zwłaszcza Eucharystii – Boskiego pochodzenia hierarchii, istnienia czyśćca oraz godziwości kultu świętych. Kolejnym, praktycznym etapem była odnowa Kościoła katolickiego przez powrót do Biblii, odnowienie szkolnictwa katolickiego, misje ludowe, kształcenie inteligencji, by umiała uchronić się przed głoszonymi hasłami, a także m.in. przez budowanie okazałych świątyń. Sobór określił jednocześnie charakter sztuki religijnej, która miała w tym trudnym czasie reprezentować Kościół i okazywać jego potęgę, a przez materialne, zmysłowe piękno mówić o pięknie Boga niewidzialnego. Zadaniem sztuki było m.in. uwznioślanie scen religijnych, zwłaszcza rozpowszechnianie kultu świętych, z którymi zerwali reformatorzy. Sztuka religijna, zgodnie z założeniami Soboru Trydenckiego, miała reprezentować Kościół triumfujący i unaoczniać wiernym jego wielkość poprzez bogatą i monumentalną architekturę, olśniewający przepych wystroju wnętrz, pełne emocji, wręcz teatralne nabożeństwa. W odróżnieniu od surowych budowli protestanckich, w kościołach katolickich wszystkie dziedziny sztuk plastycznych miały współgrać ze sobą w przekazywaniu wiernym mistycznego przesłania².

² Zob. *Sobór Trydencki. Dokumenty*, t. 4, H. Pietras [tł.], Kraków 2007.

W tym ożywionym ruchu Kościoła wykształcił się nowy styl w sztuce – barok, który odtąd stał się jednym z ważniejszych głosicieli Kościoła, ukazując wszystkim przez swój kształt jego chwałę, siłę i wielkość. Barok bowiem to odejście od pełnego harmonii piękna renesansu. To styl „dziania się”, gwałtowności, najbardziej ekspresyjny ze wszystkich stylów w sztuce, który z upodobaniem stosuje elementy falujące, wklęsło-wypukłe i światło-cieniowe. Zastosowanie elementów pełnych ruchu w architekturze, a zwłaszcza rzeźbie i malarstwie miało ukazać każdemu wiernemu żywotność Kościoła. Ponadto, barok zawiera mnóstwo elementów dekoracyjnych i przepęlnia go bogactwo kolorystyczne, które również ma wskazywać na dynamizm Kościoła.

Jak w żadnej dotąd epoce, wszystkie dyscypliny artystyczne i dziedziny sztuki były ściśle powiązane ze sobą, wzajemnie się uzupełniały i przenikały. Architektura, rzeźba i malarstwo tworzyły spójną formę. Malarstwo barokowe przyniosło całe bogactwo kształtów, które oddziałując na zmysły, miało wzbudzać zachwyt nad materialnym pięknem świata. W kompozycji obrazu wyraźnie można wyróżnić kierunki ukośne. W ten sposób obrazy barokowe stały się bardziej dynamiczne w porównaniu ze spokojną, harmonijną kompozycją obrazów renesansowych. Najważniejszym elementem, kształtującym kompozycję obrazu, było światło. To ono organizowało przestrzeń i wyzwalało grę barw. Światło wydobywało to, co malarz chciał szczególnie podkreślić. Mniej ważne partie obrazu pozostawały w cieniu. Intensywne kontrasty walorowe to jedna z najbardziej charakterystycznych cech obrazów barokowych. Równie ważny jak światło był w obrazie kolor, gdyż właśnie dzięki niemu postrzegane są przedmioty. W obrazach barokowych kolorystyka jest różnorodna. Niektórzy artyści posługiwali się szeroką gamą barw, inni zawężali ją do kilku tonów. Dominowały jednak kolory ciepłe. Najważniejszym źródłem inspiracji dla malarzy barokowych była natura. Obrazy przedstawiające świętych mają najczęściej w tle rozległy krajobraz. Kompozycje religijne stawały się dzięki temu bardziej rzeczywiste i naturalne. Ruchliwość form i niebywałe bogactwo środków wyrazu cechowało nie tylko malarstwo, ale także i rzeźbę. Przeważały formy płynne, dynamiczne. Sylwetki pokazywano nienaturalnie skręcone, a gesty postaci były pełne patosu, nawet teatralne. Twarze, poprzez odpowiednią mimikę, zdradzały silne uczucia: namiętność, ekstazę, rozpacz itp. Często posługiwano się alegorią i personifikacją. W zupełnie nowy sposób potraktowano także szaty wyrzeźbionych postaci. Zwykle były obfite, a załamując się, tworzyły liczne fałdy³.

W tym właśnie stylu i klimacie kulturowym pracował Michael Willmann, dostosowując do potrzeb epoki swoje dzieła. Jego obrazy stały się ważnym nośnikiem prawd chrześcijańskich.

³ Zob. J. Starnawski, *Wprowadzenie*, [w:] *Barok*, A. Skoczek [red.], Bochnia 2005, s. 6-7.

2. Michael Willmann (1630-1706)

Michael Leopold Willmann żył w latach 1630-1706. Młody Michael początkowo uczył się malarstwa w pracowni swojego ojca, miejscowego malarza cechowego. Po opanowaniu umiejętności praktycznych i teoretycznych w zawodzie rzemieślniczym, wyruszył ok. 1650 roku jako czeladnik na dalszą naukę do Holandii i Flandrii. Tam zapoznał się z malarstwem Rembrandta, Rubensa i van Dycka, co okazało się kluczowe dla jego artystycznego rozwoju. Nie stać go było na kształcenie się u wielkich mistrzów, zatem obrał indywidualną, samodzielną drogę edukacji. Zakupił zbiór prototypów, gotowych graficznych odbitek, głównie włoskich, a sam, patrząc na dzieła mistrzów i podpatrując metody komponowania obrazu stosowane w pracowni Rembrandta, kształcił się przez ich kopiowanie, przez co mógł pozyskiwać także środki na utrzymanie w Amsterdamie⁴. Te ćwiczenia polegały na kopiowaniu wzorców, ich ulepszaniu przejmowanej sceny przez dodawanie nowych elementów, a także tworzeniu nowych przedstawień przez zestawienie z sobą fragmentów kilku wzorcowych grafik⁵. Ta autodydaktyczna praktyka młodego mistrza, korzystanie z istniejących już dzieł sztuki było czymś oczywistym, gdyż w wśród północnoeuropejskich autorów pierwszej połowy XVII wieku dominowało przeświadczenie o użyteczności czerpania z dorobku innych artystów i wysoko ceniono wartość sztuki epoki nowożytnej, która w dziełach wielkich mistrzów sięgnęła wyżyn doskonałości⁶.

Duży wpływ na Willmannie wywarło malarstwo flandryjskie, dlatego w dziełach śląskiego malarza można dostrzec wiele zachodnich inspiracji. Dzieła Rembrandta były dla niego wzorem operowania farbą (tzw. szorstka maniera), a rubensowski język form wyraził się w dynamicznej kompozycji willmannowskich dzieł, ich monumentalizmie, dosłowności przedstawiania szczegółów i bogactwie form ciała ludzkiego.

Malarz podróżował także po takich miastach europejskich jak Berlin i Praga. W drugiej połowie lat 50-tych przez pewien czas przebywał w czeskiej stolicy, gdzie studiował cesarskie zbiory malarstwa na Hradczanach, szczególnie okazałe zbiory malarstwa włoskiego, które spowodowały istotne zmiany w sposobie jego malarstwa polegające na porzuceniu holenderskiej szorstkiej manieri i malowaniu bardziej szkicowemu na wzór włoskich artystów⁷. W 1656 roku poznał opata klasztoru cystersów w Lubiążu Arnolda Freibergera, dla którego

⁴ Por. J. von Sandrart, *Teutsche Akademie der Bau-, Bild und Mahlerem-Künste. Nürnberg 1675-1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, Nördlingen 1994*, s. 7.

⁵ Por. A. Kozieł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013, s. 19.

⁶ Por. A. Kozieł, *Rysunki Michała Willmanna (1630-1706)*, Wrocław 2000, s. 74.

⁷ J. Neumann, *Obrazárna Prasko hradu*, Praha 1964, s. 19.

wykonał trzy obrazy. Najprawdopodobniej to z jego inicjatywy, cztery lata później, w 1660 roku Willmann przeprowadził się z Królewca do Lubiąża, w którym przebywał do końca życia wiążąc się na stałe z zakonem cystersów.

Willmann modyfikował też prototypy, które nabył w Amsterdamie. W jego dziełach znajdują się zatem przedstawienia charakterystyczne dla XVI-wiecznego i XVII-wiecznego barokowego malarstwa flamandzkiego i włoskiego, które Willmann przejmował i rozwijał⁸. Posiadanie gotowych kompozycyjnych rozwiązań znacznie ułatwiało lubiąskiemu artyście pracę nad tworzeniem przedstawień, przyspieszało proces twórczy, co pozwalało na realizację licznych zamówień i poświadczało klasę jego malarstwa, dorównującego wielkim mistrzom. Zdarzało się, że Willmann wiernie kopiował całe przedstawienie graficznego wzorca, ale najczęściej kompilował swoją kompozycję z fragmentów posiadanych graficznych pierwowzorów lub je przekształcał.

Liczne zamówienia zdominowały religijną tematykę jego twórczości. Według historyków sztuki, Willmann musiał dopasować nie tylko tematykę, ale także charakter swojej malarskiej twórczości do wymogów stawianych przez lubiąskiego mecenasa. Początkowo tworzył w sposób mało oryginalny, kopiując amsterdamskie (kalwińskie) prototypy. Z czasem jednak wytworzył własną formułę malarstwa religijnego przez twórcze podejście do flamandzkich (katolickich) pierwowzorów kompozycyjnych i poprzez nowy sposób operowania farbą na płótnie, polegający na bardziej szkicowym, „weneckim” sposobie malowania będącym bardziej płynnym, odsłaniającym ślady szybkich pociągnięć pędzla⁹. E. Kloss, jeden z biografów artysty określił ten rodzaj obrazów jako wibrującą materię farby, która zaczyna zacierać granice form i uwidacznia bardziej całościowy ruch ciała, niż jego stałą substancję, w rezultacie czego dochodzi do tego, że kolory położone w tle zlewają się razem w rodzaj kolorowej mgły, z której niektóre ciała wyłaniają się tak niewyraźnie, jak cienie¹⁰. Styl ten doskonale wpisywał się

⁸ Prof. A. Kozieł szacuje, że zbiór graficznych prototypów z kolekcji lubiąskiego mistrza, głównie przedstawień religijnych, to kilkadziesiąt tek zawierających uszeregowane tematyczne przedstawienia graficzne według prac takich mistrzów, jak: Giulio Romano, Caccio Bandinelli, Giovanni Battista Franco, Francesco Salviati, Rosso Fiorentino, Tycjan, Jacopo Tintoretto, Annibale Carracci, Guido Reni, Pietro Testa, Carlo Maratta, Pietro da Cortona, Cirro Ferri (spośród Włochów); Michel Coxie, Lambert Lombart, Frans Floris, Marten de Vos, Johannes Stradanus, Otto van Veen, Crispijn de Passe Starszy, Cornelis Schut, Jacob Jordaens, zawłaszczają Anthonis van Dyck i Peter Paul Rubens (spośród Flamandów); Karel van Mander, Hendrik Goltzius, Rembrandt van Rijn (spośród Holendrów); Albrecht Dürer, Lucas Cranach (spośród Niemców); Simon Vouet, Charles Le Brun (spośród Francuzów); Juseppe de Ribera (Hiszpan). Szerszej na ten temat: A. Kozieł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013, s. 78.

⁹ A. Kozieł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, s. 53.

¹⁰ Por. E. Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934, s. 56.

w barokowy dynamizm i mistycyzm tamtych czasów tworząc mocne, niewerbalne przesłanie. Cystersi chcieli, by obrazy religijne pobudzały religijną wyobraźnię i nakłaniały do modlitwy odwołując się nie tylko od intelektu, ale i uczuć. Willmann malował zatem wielkoformatowe obrazy przeznaczone do ołtarzy i dekoracji naw kościelnych, rozwijając swoje umiejętności. Jednym z takich zamówień był cykl Męczeństwa Apostołów zdobiący nawę główną cysterskiej świątyni w Lubiążu i świadczący o osiągnięciu niezależności artystycznej. Choć wzorował się na graficznych reprodukcjach Rubensa, to sam opracowywał koncepcję przedstawień, a dopiero później używał gotowych pierwowzorów do kompozycji. „W rezultacie wszystkie przedstawienia są twórczą kompilacją lub przekształceniem wzorcowych graficznych reprodukcji głównie Rubensowskich obrazów, tak modyfikowanych, by w stosunku do «prototypowych» scen nadać lubiąskim męceńcom jeszcze większy ładunek ekspresji”¹¹. Na sukces Willmanna złożył się nie tylko wielki talent artystyczny i charakterystyczna dla niego szkicowa maniera malarska, ale także umiejętność szybkiego i dobrego dobrania odpowiednich prototypów do realizowanego przedstawienia. Kopiowanie gotowych wzorów było wówczas powszechną praktyką i czyniło tak wielu malarzy. Willmann wyróżniał się jednak własnym, oryginalnym przetworzeniem.

Willmann, jako główny malarz lubiąskich cystersów i całego śląskiego Kościoła mocno wpisał się w sukces potrydenckiej odnowy Kościoła skupionej na kontrreformacyjnej działalności. Jego ekspresyjne obrazy pobudzały emocje, prowadziły do duchowej przemiany i pomagały w wewnętrznym kontakcie z Bogiem poprzez skuteczniejsze niż słowo pobudzenie wyobraźni.

Dzięki holistycznemu charakterowi wizualnego przekazu oraz jego momentalnej czasowej strukturze odbioru obraz o wiele skuteczniej i szybciej niż słowo docierał do «serca» medytującej osoby, rozpalając w jej duszy głęboko religijne uczucia względem ukazanej na obrazie Boskiej istoty. (...) Obraz wywoływał swego rodzaju emocjonalny wstrząs i stawał się katalizatorem dalszego procesu mistycznego wtajemniczenia. (...) połączenie medytacyjnych praktyk z wykorzystaniem odpowiednich dzieł sztuki umożliwiało szybkie i skuteczne «urealnienie» obiektu medytacji, (...) uzyskanie wrażenia osobistego uczestnictwa w ewangelicznych wydarzeniach¹².

To dlatego śląscy cystersi idąc za duchowymi zaleceniami wielu mistrzów życia wewnętrznego¹³, wykorzystali w swej duszpasterskiej praktyce

¹¹ A. Kozieł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, s. 53.

¹² A. Kozieł, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006, s. 59.

¹³ Postulat oparcia medytacji na wyobrażeniowej wizji Chrystusa i scen z Jego życia formułował m.in. św. Bernard z Clairvaux, *Pseudo-Bonawentura (Meditationes Vitae Christi)*, Ludolf

obrazy, chroniąc przed innowiercami i jednocząc z Bogiem. Michael Willmann poświęcił tej służbie całe swoje życie.

3. Obrazy Willmanna

Nie wszystkie obrazy zdobywają od razu uwagę odbiorcy. Jedne prowokują mniej, drugie bardziej i nie chodzi tu o przyciąganie przez szokowanie i kontrowersję, lecz przez jakość, piękno i ekspresję wykonania. Tych cech nie można odmówić obrazom Michaela Willmanna. Wobec jego dzieł nie da przejść się obojętnie, nie zatrzymać, nie zastanowić nad głębokimi prawdami teologicznymi, które przekazują z głównych bądź też bocznych naw warszawskich kościołów, gromadzących rzesze wiernych, poszukujących, pytających.

Spośród tak licznych dzieł Willmanna, na szczególną uwagę zasługuje cykl martyriów, będący artystyczną wizytówką polskiego Rembrandta. W zespole 16 monumentalnych dzieł, malowanych na przestrzeni czterdziestu lat (1661-1700) dla kościoła w Lubiążu ukazał po raz pierwszy pełnię swego talentu. Obecnie wszystkie te dzieła znajdują się w kilkunastu warszawskich świątyniach¹⁴. Do *Męczeństw Dwunastu Apostołów* należy doliczyć obraz *Podniesienie krzyża* i *Ścięcie św. Pawła* oraz *Męczeństwo św. Wawrzyńca* i *Ukamenowanie św. Szczepana*. W niektórych miejscach spotyka się różną

z Saksoni (*Vita Christi*), św. Ignacy Loyola (*Ćwiczenia Duchowne*). Materialne wizerunki znacznie ułatwiały taką medytację prowadząc skuteczniej do wewnętrznego zjednoczenia z Bogiem. Dlatego też współcześnie, odprowadzający Ćwiczenia Duchowne w wielu ośrodkach w Polsce, np. w Starej Wsi, Bliznem, Częstochowie, otrzymują do każdej medytacji obrazowe przedstawienie danej sceny. Św. Teresa z Avila powiedziała: „Tak mało miałam zdolności do przedstawiania sobie rzeczy samym rozumem, że czego nie widziałam na oczy, tego żadną miarą nie umiałam uprzytomnić sobie w wyobraźni (...). Z tego też powodu tak się kochałam w obrazach świętych. O jakże są nieszczęśliwi ci, którzy z własnej winy takiego dobra siebie pozbawiają”!, Św. Teresa od Jezusa, *Księga zmiłowań Pańskich czyli Życie św. Teresy od Jezusa napisane przez nią samą*, [w:] Św. Teresa od Jezusa, *Dzieła*, t. 1, H. P. Kossowski [tł.], Kraków 1963, s. 135-136.

¹⁴ Najwięcej obrazów z cyklu martyriów, bo aż osiem znajduje się w kościele pw. Wszystkich Świętych na Placu Grzybowskim (*Męczeństwo św. Bartłomieja*, *Męczeństwo św. Tomasza*, *Męczeństwo św. Szymona*, *Męczeństwo św. Macieja*, *Męczeństwo św. Filipa*, *Męczeństwo św. Jakuba Starszego*, *Męczeństwo św. Mateusza*, *Ukamenowanie św. Szczepana*). Kolejne dwa obrazy z tego cyklu znajdują się w kościele pw. Św. Stanisława Kostki (*Męczeństwo św. Piotra* i *Męczeństwo św. Pawła*) oraz w kościele pw. św. Teresy w Warszawie-Włochach (*Męczeństwo św. Judy Tadeusza* i *Męczeństwo św. Jakuba Młodszego*). Pozostałe obrazy znajdują się w kościele Świętego Ducha u oo. Paulinów (*Podniesienie Krzyża*), w kościele pw. Chrystusa Króla na Targówku (*Męczeństwo św. Jana Ewangelisty*), w kościele pw. św. Karola Boromeusza na Mirowie (*Męczeństwo św. Andrzeja*), w kościele św. Wawrzyńca na Woli (*Męczeństwo św. Wawrzyńca*).

liczbę – jedni wspominają o dwunastu, inni o czternastu obrazach. Jednak ich umieszczenie w lubiąskiej świątyni wraz z pozostałymi płótnami, cechy stylistyczne, ta sama tematyka i konwencja kompozycyjna oraz rozmiary i ramy jednoznacznie wskazują na łączność z cyklem, co było bez wątpienia zamierzeniem samych zleceniodawców.

Cykl martyriów to wielkie i nowatorskie dzieło M. Willmanna, dzięki któremu zyskał sławę przekraczającą granicę państwa. Powstał z inspiracji opata Arnolda Freiberga (1589-1672), ówczesnego opata klasztoru cystersów, jego wielkiego budowniczego, którego ambicją było przywrócenie świetności zespołu klasztorowego po szkodach wyrządzonych przez Szwedów. Stąd opat nie tylko odbudowywał budynki, bibliotekę, ale walczył z szerzącą się reformacją poprzez dobrze przemyślany program ikonograficzny, do wykonania którego powołał młodego Willmanna. Był to monumentalny program ikonograficzny z dynamicznym, pełnym ekspresji mistycyzmu przekazem, który kierował oczy wiernych na ich Zbawiciela i najbliższych Mu uczniów, którzy w równie niespokojnych czasach, okazali wierność wyznawanej wierze, osiągnęli świętość i stali się wzorami dla kolejnych pokoleń. Wyeksponowane motywy męczeństwa wskazują na ogrom cierpień, ale jeszcze bardziej podkreślają heroizm i wierność męczenników, godny naśladowania dla kolejnych rzesz wiernych doświadczających analogicznych trudów i niepokoїв swoich czasów.

Podniesienie krzyża to obraz powstały na płótnie w latach 1661-1662, o wymiarach 396x288 cm. Zdobił pierwotnie północną ścianę prezbiterium kościoła klasztorowego pw. Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Inicjatywą samego cysterskiego zleceniodawcy było umieszczenie dzieła wśród całego cyklu *Męczeństw apostołów*, który przez prawie trzy stulecia obwieszczał wiernym teologiczne prawdy i umacniał w wierze. Z racji swej tematyki, należy go umieścić na samym początku całego cyklu. Przedstawia on postać ukrzyżowanego Chrystusa na krzyżu w momencie jego podnoszenia. Ukazuje zatem zbawczy sens śmierci krzyżowej Jezusa. Willmann, choć przedstawia scenę pełną cierpienia, zwraca uwagę na moment zbawczy tego wydarzenia poprzez umieszczenie na kartuszu inskrypcyjnym napisu *SALVATOR MUNDI*. „Zbawiciel świata” to właściwy tytuł tego obrazu. Chrystus w momencie swojej śmierci dokonuje zbawienia ludzkości i objawia Boga, który radykalnie wychyla się ku zagubionemu, cierpiącemu człowiekowi. Nie zbawia przy tym ogrom Jego cierpień, ale miara miłości z jaką oddaje się za nas Ojcu.

Willmann ukazuje także Jezusa jako pierwszego Apostoła, posłanego przez Ojca, by dokonać dzieła zbawienia człowieka. W Nowym Testamencie słowo „apostol” odnosi się przede wszystkim do grona Dwunastu wybranych przez Jezusa uczniów (por. Łk 6,13; Dz 1,26) oraz ich następców w głoszeniu Słowa (por. Dz 14, 1.14, Rz 16,17). Słowo to odnosi się jednak także do

Jezusa. Autor listu do Hebrajczyków nazywa Jezusa Apostołem i Arcykapłanem (por Hbr 3,1). Jezus, posłany przez Ojca, by dokonać dzieła odkupienia, „jako Jednorodzony Syn Boga jest wiarygodnym Jego reprezentantem i wiernym wykonawcą Jego zamysłu zbawienia. Tej godności i misji apostoelskiej nie zatrzymał tylko dla siebie, lecz przekazał je ludziom: jak Ojciec Mnie posłał, tak i Ja was posyłam (J 20,21). Nastąpiło to dopiero po zmartwychwstaniu, po wypełnieniu dzieła zleconego Mu przez Ojca. Apostołowie dojrzewali powoli do tej chwili, ucząc się apostołowania od swego Mistrza”¹⁵. „I ustanowił ich Dwunastu, aby byli z Nim, by mógł wysyłać ich na przepowiadanie” (Mk 3,14). Jasno wyrażone jest zatem podstawowe zadanie uczniów, którym jest „bycie z Jezusem”. Z in-egzystencji w Bogu wypływa zaś pro-egzystencja: bycie dla innych. Żyją i działają w osobie Chrystusa (*in persona Christi*, KDK 21), a nie tylko w Jego imieniu. W otrzymanej misji jako Jego posłańcy, mają czynić to samo, co czynił Jezus, w ścisłej zależności od Niego samego i w Jego imieniu, tak, że ten, kto ich odrzuca, odrzuca samego Jezusa (por. Mk 10,40). Uczestniczą oni w misji samego Chrystusa, w jego posłaniu przez Ojca, które ma się realizować przez przepowiadanie. „Apostołowie mieli przekazywać autorytatywnie i udostępniać Jezusa Chrystusa, Jego Osobę, Jego słowa i czyny, czyli całą zbawczą treść Wydarzenia Jezusa Chrystusa”¹⁶. Przez wybór i ustanowienie kolegium Dwunastu Chrystus ukonstytuował strukturę Kościoła, która po wydarzeniach paschalnych rozpoczęła nowy etap. Apostołowie stali się jego rdzeniem, fundamentem, współzałożycielami (por. 2 Kor 6,1; Ef 2,20; Ap 21,14). Apostołowie, jako wysłannicy Chrystusa, a poprzez Niego samego Boga, cieszą się Jego autorytetem, spełniają Jego misję i mają wiodącą rolę w Kościele¹⁷. Są oni fundamentem, na którym wznosi się budowla Kościoła, w którym Chrystus jest kamieniem węgielnym (por. 1 Kor 3,10-11; Ef 2,20.30). Chrystus jest Głową mistycznego Ciała, „którym kieruje w sposób niewidzialny przez Ducha Świętego, a w sposób widzialny – przez posłanie Apostołów”¹⁸. Podkreślenie tej eklezjologicznej prawdy było szczególnie ważne w czasach, gdy Kościół doświadczał podziału. Na Apostołach zbudowany jest Kościół, który w dobie w I poł. XVI wieku doświadczył wstrząsu za sprawą reformacyjnej działalności protestantów. Reformatorzy głosili słuszną potrzebę reformy Kościoła, ale niestety zanegowali wartość widzialnej, hierarchicznej strony Kościoła i jego autorytetu związanego z władzą papieża. Kontrreformacja akcentowała zatem

¹⁵ S. Wronka, *Apostołowie w Nowym Testamencie*, [w:] M. Starowieyski, *Dwunastu. Pseudo Abdiasza historii apostoelskie*, Kraków 1995, s. 20.

¹⁶ Cz. Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 2, Lublin 2003, s. 144.

¹⁷ Por. S. Wronka, *Apostołowie w Nowym Testamencie*, s. 14.

¹⁸ W. Miziołek, *Urząd a charyzmat. Hierarchiczna i charyzmatyczna struktura Kościoła*, „Ate-neum Kapłańskie” 65/80 (1973) nr 1, s. 78.

instytucjonalny wymiar Kościoła jako ten, który pochodzi z ustanowienia Bożego. Należało więc podkreślić dogmat eklezjologiczny, a do tego celu świetnie nadawała się ikonografia. Po mistrzowsku wykonali to zadanie śląscy cystersi dokonując zlecenia cyklu *Męczeństw Apostołów*.

Posłuszeństwo i wierność Jezusa wobec zbawczej woli Ojca, aż do śmierci wskazuje, że Syn Boży jest nie tylko pierwszym Apostołem i źródłem wszelkiego apostołstwa, ale jest także wzorem męczennika, świadkiem dającym swoje życie dla usprawiedliwienia wielu (por. Iz 53,11). Męka i śmierć Jezusa stała się nie tylko wzorem, ale i źródłem, z którego później Jego uczniowie będą czerpać siłę do dania świadectwa wyznawanej wierze. Dlatego malarskie sceny męczeństw Apostołów ściśle nawiązują do śmierci krzyżowej Jezusa. Nie sposób zrozumieć śmierci Dwunastu i kolejnych świętych bez śmierci ich Zbawiciela. Oczywiście, śmierć Jezusa miała inny charakter niż śmierć jego uczniów – ekspiacyjny. Jezus w całym swoim życiu, a zwłaszcza w szczytowym wydarzeniu męki, śmierci i zmartwychwstania dokonał dzieła zbawienia, w którym później na przestrzeni kolejnych wieków będą uczestniczyć na różne sposoby Jego wyznawcy.

Męczeńska śmierć uczniów Chrystusa nie jest wyizolowana i nie może być rozpatrywana w oderwaniu od śmierci Zbawiciela. Męczennicy są naśladowcami i uczestnikami cierpień Chrystusowych. Właśnie dlatego śmierć Jezusa stanowi istotny element w całym cyklu martyriów. Zdaniem Odo Casela, misterium męczenników jest owocem i częścią misterium Chrystusa. Płyną one razem i u podstaw są czymś jednym. Każde męczeństwo i misterium męczennika mają za źródło swojej wartości ofiarę Chrystusa¹⁹. Są jej owocami, widzialnymi znakami i najwiarygodniejszymi świadkami Jego ciągłej obecności w swoim Kościele²⁰.

Męczennicy ponosili śmierć za wiarę w Jezusa Chrystusa i tym samym dawali istotne świadectwo prawdzie. Istotnym czynnikiem świadczącym o męczeństwie jest element naśladowania i zjednoczenia z Chrystusem. Życie uczniów, wszystkich chrześcijan ma być bowiem aktualizacją życia Chrystusa i tylko wtedy staje się świadectwem dla świata. „Według autora trzeciej Ewangelii uczeń Jezusa winien uczestniczyć w losie swego Mistrza. Dlatego też męka Chrystusa ciągle się powtarza i realizuje w Kościele”²¹. Jezus za-

¹⁹ Por. O. Casel, cyt. za A. Kubiś, *Zarys chrześcijańskiej koncepcji męczeństwa*, „ComP” 8 (1987) nr 5, s. 80.

²⁰ Por. K. Konecki, *Paschalny wymiar liturgicznego kultu męczenników*, „Ateneum Kapłańskie” 135 (2000) z. 2-3, s. 229.

²¹ M. Bednarz, *Jezus wzorem męczenników i prześladowanych w Ewangelii Łukasza*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” VII (1979), s. 45. Autor pisze: „Bez wątplenia już w pierwotnym nauczaniu istniała tendencja, która widziała męczeństwo w męce Jezusa. Tendencja ta rozwijała się coraz bardziej w pierwotnym chrześcijaństwie i przedstawiała cierpienia chrześcijan jako

powiedział prześladowania i uczestnictwo w swoim losie bardzo wyraźnie, gdy powiedział, że „jeżeli Mnie prześladowali, to i was będą prześladować” (J 15,20). W innym miejscu rzekł: „Podniosą na was ręce i będą was prześladować. Wydadzą was do synagog i do więzień oraz powodu mojego imienia wlec was będą do królów i namiestników” (Łk 21,12). Być może z tego powodu Łukasz ukazuje w swej Ewangelii śmierć Jezusa jako model męczennika chrześcijańskiego²², a ślasy cystersi wraz z Willmanem czynią to przez umieszczenie kluczowego obrazu *Podniesienia krzyża*, jako wyjaśnienia źródła męczeństwa uczniów Pańskich i wiernych im współczesnych w zburzonych czasach XVII wieku.

Ewangelista, przedstawiając Chrystusa jako męczennika, chciał Go ukazać jako wzór do naśladowania. Jezus cierpi i swoją postawą daje przykład. Z kolei uczniowie naśladowują postawę mistrza i dlatego w ich męczeństwie widać rysy Chrystusa. Według Łukasza Mistrz z Nazaretu jest pierwszy, a wszyscy inni tylko Go naśladowują²³.

Wydaje się wielce prawdopodobne, że podobne myślenie przyświecało cysterskim opatom i Willmannowi przy tworzeniu monumentalnego cyklu. Męczennicy cierpiąc ze swoim Mistrzem, odtwarzali w sobie znamiona Jego męki i śmierci²⁴, pozwalali, by On sam w nich cierpiał. Ponieważ życie męczennika jest odtworzeniem, uobecnieniem a nawet dopełnieniem cierpień Jezusa, dlatego zwycięstwo męczennika jest w istocie swego także paschalnym zwycięstwem Chrystusa²⁵. Poprzez cykl martyriów cystersi ukazali wiernym wzory na drodze wiary. Zachowując wiarę aż do śmierci męczennik jest wzorem i animatorem na drodze wiary paschalnej, prowadzącej chrześcijanina ku ostatecznej pełni, jaką jest bycie bez końca ze Zmartwychwstałym Panem w odwiecznej chwale Ojca. Kościół ukazując uczestnikom liturgii przykłady oraz duchowe owoce dojrzałej wiary swych świętych synów i córek, wskazuje równocześnie na jej rolę i znaczenie oraz na jej konieczność w życiu każdego chrześcijanina, zarówno w jego codziennym wzroście duchowym, jak i na długiej drodze w dążeniu do świętości²⁶. Męczennik nie jest tylko niemym przykładem, ale także żywym orędownikiem w życiu wierzącego, umacnia, wstawia się za niego i wyjednuje potrzebne łaski. Dogmat o „świętych obcowaniu”, *communio sancto-*

kontynuację męki Chrystusa. Punkt kulminacyjny osiągnęła na w listach św. Ignacego Antiocheńskiego, gdzie męczeństwo staje się celem (Smyr 4, 2)”. Tamże, s. 47.

²² M. Bednarz, *Jezus wzorem męczenników i prześladowanych w Ewangelii Łukasza*, s. 45.

²³ Tamże, s. 48.

²⁴ K. Konecki, *Paschalny wymiar liturgicznego kultu męczenników*, s. 231.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 232, 233.

rum, ujawnia się najbardziej podczas sprawowanej liturgii, w której męczennicy nie zdobią jedynie ścian, ale stanowią żywą obecność. Nie chodziło zatem cystersom jedynie o dobry przykład, ale z pewnością także o dzielenie losu z wielkimi orędownikami na drodze wiary. Męczennicy bowiem w Kościele wciąż budują Kościół, są jego filarami. Nie tylko poprzez wzór, ale zwłaszcza przez orędownictwo budują Kościół. W nowych czasach, wraz z wiernymi z XVII wieku aktualizują Chrystusowe dzieło zbawienia i są kontynuacją Jego dzieła w świecie. Świadczenie życia i śmierci męczenników jest „jakby katechezą i wielkim wezwaniem dla żyjących. Wskazuje na zupełnie nową hierarchię wartości, relatywizuje niejako to, co ludzie zwykli uważać za największe dobro”²⁷. Święci ukazani w cyklu martyriów pełnią więc wciąż ważną posługę w Kościele, podważaną przez protestantów. Ich wstawiennictwo było szczególnie ważne w sytuacji prześladowań i zagrożeń wiary, a takie miało miejsce w czasie reformacyjnych wstrząsów i niemalże w każdej kolejnej epoce. Dzięki specjalnej więzi łączącej Dwunastu Apostołów z Chrystusem, ich wstawiennictwo uważane było za przemożne. W ten sposób cystersi pokazali, że niepokoje wstrząsające współczesną im epoką wpisują się w istotny element życia eklezjalnej wspólnoty. Są szansą, by dać świadectwo wiary, potwierdzić jej prawdziwość i wciąż budować Kościół poprzez uobecnienie w sobie zbawczego dzieła Chrystusa. Ofiara wyznawców Chrystusa przez udział w Jego ofierze buduje Kościół, który narodził się z przebitego na krzyżu boku Chrystusa. Ukazanie martyrologicznej genezy Kościoła, z przebitego boku Chrystusowego, samego faktu Jego założenia, było ważną dla podkreślenia wówczas sprawą. Reformacja podważała dotychczasową formę Kościoła, zatem celem kontrreformatorów było wskazanie, że Kościół taki, jaki istnieje, jest zamierzeniem samego Boga, rzeczywistością z posłania przez Ojca Syna i Ducha Świętego. Umieszczenie obrazu Podwyższenia krzyża przez śląskich cystersów mogło stanowić także malarską wypowiedź, że to właśnie Chrystus jest kamieniem węgielnym Kościoła, że jest odwiecznie zaplanowany przez Ojca, a zatem skoro nawet moce piekielne go nie przemogą, to tym bardziej wierni nie powinni obawiać się ataków ze strony reformacji.

Przedstawiana w obrazie scena jest zobrazowaniem słów, które wypowiedział Jezus – o Jego cierpieniu, bólu i opuszczeniu. Jest przede wszystkim wezwaniem do towarzyszenia Jezusowi, do zjednoczenia z Nim w trudnych momentach. Śląskim cystersom nie chodziło jedynie o pokazanie moralnego wzoru, dania otuchy na trudne czasy, ale nade wszystko o pogłębienie życia duchowego, którego celem było zjednoczenie z Bogiem. Willmann wyraźnie

²⁷ M. Małecki, *Istotne elementy teologii męczeństwa*, „Ateneum Kapłańskie” 135 (2000) z. 2-3, s. 212.

wyeksponował przebity bok, który centralnie ukazuje się widzom z napiętej klatki piersiowej Jezusa.

Pod krzyżem z lewej strony widać grupę osób współcierpiących z Jezusem: stojącą, zwróconą frontalnie postać Maryi w ciemnoniebieskiej szacie okrywającej głowę oraz znajdującą się za nią z prawej strony postać św. Jana, zaś z lewej, przy skraju obrazu, za prawym ramieniem Maryi, widać twarz kobiety w białej chuście, która dłonią ociera twarz. Pomiędzy dwoma oprawcami z lewej strony klęczy na ziemi płacząca kobieta.

Scena ta ukazuje także doniosłą prawdę o Maryi jako duchowej Matce wszystkich ludzi i całego Kościoła. Jest to swoisty Jezusowy testament z krzyża, w którym Jezus, w osobie Jana, daje Maryi

potomstwo o wiele liczniejsze, pragnie dla Niej ustanowić macierzyństwo, które obejmuje wszystkich, żyjących wówczas i w przyszłości, Jego naśladowców i uczniów. Gest Jezusa ma zatem znaczenie symboliczne. Jest nie tylko gestem Syna zatroskanego o los Matki, ale gestem Odkupiciela świata, który powierza Maryi – «Niewieście» – rolę nowego macierzyństwa obejmującego wszystkich ludzi wezwanych do wspólnoty Kościoła. W tym więc momencie z wysokości krzyża Maryja zostaje ustanowiona, jak gdyby «konsekrowana» na Matkę Kościoła²⁸.

Podkreślanie godziwości kultu Maryi było bardzo istotne w czasie kontrreformacji, gdyż i to podważali protestanci.

Pozostałe martyria ściśle nawiązują do obrazu Podniesienia krzyża. Zwłaszcza obraz przedstawiający męczeństwo św. Piotra, który zostaje ukrzyżowany głową w dół, czując się niegodzien umierać tak jak Jego Mistrz. Willmann przy tej okazji podkreśla prymat Piotrowy, czyli pierwszeństwo biskupa Rzymu w przewodzeniu Kościołowi i w strzeżeniu depozytu nauki wiary i moralności jako następcy św. Piotra Apostoła, mocno negowany przez protestantów. Artysta wyeksponował istotną rolę Piotra przez ukazanie go w ścisłym pokrewieństwie ikonograficznym z obrazem ukazującym *Podniesienie krzyża* – w tym samym momencie śmierci, w diagonalnej perspektywie, z grupą żałobników i oprawców. Ukazał nawet ten sam moment wznoszenia krzyża, a przez to wymownie wskazał na fundamentalny i chwalebny aspekt tej śmierci, która nie stała się końcem, lecz podwaliną mistycznego Ciała Chrystusowego, którego jak zapowiedział sam Mistrz, nawet bramy piekielne nie przemogą. Śmierć Chrystusa nie była tylko wzorem dla Piotra, ale wspólnotą losu ściśle łączących Mistrza i ucznia.

Wszystkie obrazy przedstawiają męczeńską śmierć uczniów Pańskich na tle wieloplanowej sceny figuralnej, architektury i pejzażu. Ukazują męki fizyczne

²⁸ Por. Jan Paweł II, *Katechezy Ojca Świętego Jana Pawła II. Jezus Chrystus*, W. Zega [red.], Kraków 1998, s. 318.

świętych, ale równocześnie podkreślają jej chwalebny aspekt poprzez często widoczny na twarzy spokój naśladowców Chrystusa i rozświetlenie głównych postaci lub towarzyszące cuda. Tak jest w obrazie *Ścięcie św. Pawła* (1661), gdzie z korpusu świętego tryska krew i mleko. *Męczeństwo św. Jana Ewangelisty*, który ginie w kotle, pod którym płonie ogień, obrazuje okrucieństwo oprawców, jeszcze bardziej widoczne jest to w *Męczeństwie św. Bartłomieja* (1662) odzieranego żywcem ze skóry. Tu Willmann pokazał nawet jak pies liże ociekające krwią strzępy skóry Świętego. *Męczeństwo św. Andrzeja* (1662) przedstawia świętego, który umiera na krzyżu w kształcie litery „X”. *Męczeństwo św. Tomasa* (1662), ginącego od kamieni i włóczni, eksponuje oddanie Tomasza Bogu – jego oczy są wzniesione ku niebu, a ręką obejmuje krzyż. *Męczeństwo św. Szymona* (1662) ukazuje scenę męczeńskiej śmierci Świętego przez rozcięcie ciała piłą na dwoje. *Męczeństwo św. Wawrzyńca* (1662) pokazuje Świętego, który będąc przywiązany łańcuchem do rusztu jak na nim przypiekany przez oprawców. *Męczeństwo św. Macieja* (1675) przedstawia Świętego, który umiera przez ścięcie. Kolor czerwony szat, podobnie jak i na innych obrazach, wzmacnia dynamiczną kompozycję obrazu o światłocieniu wydobywającym dramatyzm i mistycyzm wydarzenia. *Męczeństwo św. Judy Tadeusza* (ok. 1700) i *św. Jakuba Młodszego* (ok. 1700) przedstawiają świętych, którzy są katowani pałkami oprawców. *Męczeństwo św. Filipa* (ok. 1700) ukazuje Świętego powieszonoego za nogi przymocowane za pomocą grubego sznura do krótkiej, poziomej belki drewnianego krzyża z głową i rękami opadającymi w dół. Dłonie świętego ułożone są w geście błogosławieństwa, którym obdarza swoich oprawców. *Męczeństwo św. Jakuba Starszego* (ok. 1700) pokazuje Świętego ginącego przez ścięcie. *Męczeństwo św. Mateusza* (ok. 1700) przedstawia śmierć ucznia, która dokonała się przez przebicie włócznią w czasie odprawiania przez niego Mszy Świętej. *Ukamenowanie św. Szczepana* (ok. 1700) ukazuje scenę męczeństwa diakona, pierwszego męczennika chrześcijańskiego, ukamenowanego w 36 roku n.e. i jest niemal dosłowną ilustracją opisu zawartego w *Dziejach Apostolskich* (Dz 7, 54-60). W każdym męczeństwie można dostrzec widoczny paralelizm pomiędzy śmiercią Chrystusa i Jego ucznia, przez co Willmann wypowiedział głębokie prawdy religijne.

Zakończenie

W dobie egzystencjalnych niepokojów, jakie przyniosła ze sobą reformacja, Michael Willmann tworzył na zlecenie śląskich cystersów barokowe malowidła, jak. np. cykl martyriów. Stanowiły one świadectwo żywej wiary wspólnoty Kościoła, które przez swe piękno przemawiało mocniej niż słowa. Tematyka

przedstawień, zawierająca program potrydencki i antyprotestancki, przekazywała prawdy wiary katolickiej, negowane wówczas przez protestantów, zwłaszcza kult świętych i fundamentalną prawdę o Kościele powstałym z pragnienia Chrystusa i utworzonym na fundamencie Apostołów. Na realizację tego dzieła Michael Willmann poświęcił całe swe życie. Jego obrazy

są już pełną wypowiedzią stylu artysty, w doskonałym kształcie malarstwa barokowego. Nie ma tu zbędnej narracji, wszystkie środki formalne służą stworzeniu wizji, która porywa gwałtownością chwili i zniwala do uczestniczenia w widowisku. W barokowej, teatralnej reżyserii ukazał Willmann ze zmysłową dosłownością fizyczną mękę ciała ludzkiego i nieklamany sadyzm oprawców (...). Takiej właśnie sztuki chciała kontreformacja w celu przywrócenia Kościołowi w znacznym stopniu protestanckiego już Śląska – sztuki patetycznej, gwałtownej, pełnej dramatycznych napięć, a jednocześnie zmysłowej i wizyjnej²⁹.

Streszczenie

Artykuł jest interdyscyplinarnym przedsięwzięciem łączącym zagadnienia z zakresu historii sztuki, nauk o sztuce, historii powszechnej oraz teologii. Rozpoczyna się od zaprezentowania specyfiki baroku na tle historycznych, społecznych i religijnych wydarzeń jakie miały miejsce w ówczesnej dobie, a mianowicie kontreformacji jako odpowiedzi Kościoła katolickiego na szerzoną naukę protestantów. Ukazuje równocześnie rolę sztuki jako nośnika wartości i narzędzie do przekazywania prawd religijnych. W tym ożywionym czasie Kościoła sztuka stała się jednym z głównych głosicieli prawd chrześcijańskich, a w dzieło to wpisał się śląski artysta okresu baroku Michael Willmann (1630-1706), który na zlecenie cystersów tworzył monumentalne obrazy o treściach religijnych. Szczególnej uwadze poświęcony został cykl martyriów, a zwłaszcza kluczowy obraz „Podniesienie krzyża” stanowiący teologiczny punkt odniesienia dla pozostałych dzieł. Tematyka przedstawień, zawierająca program potrydencki i antyprotestancki, miała przekazywać prawdy wiary katolickiej, negowane wówczas przez protestantów i zachęcać wiernych do wytrwania w wierze.

SŁOWA KLUCZOWE W JĘZYKU POLSKIM: sztuka, barok, reformacja, kontreformacja, prawdy religijne, Michael Willmann, obrazy Michaela Willmanna.

²⁹ B. Steiborn, *Malarstwo Michała Willmanna (1630-1706)*, Wrocław 1959, Muzeum Śląskie 8, s. 12; B. Steinborn, *Michał Leopold Willman 1630-1706*, Wrocław 1956, s. 16.

Abstract

Art as a means of conveying values and a tool for communicating religious truths on the example of the images of Michael Willmann

This article is an interdisciplinary undertaking combining the issues of art history, art sciences, world history and theology. It begins with presenting the character of the Baroque relating to historical, social and religious events which took place at that time, that is the Counter-Reformation as a reply of the Roman Catholic Church to the theory promoted by Protestants. At the same time it shows the role of art as a means of conveying values and a tool for communicating religious truths at the same time. In this active time of the Church art became one of the chief preachers of Christian truths. Michael Willmann (1630-1706), a Silesian artist of the Baroque period, became part of this work. Commissioned by the Cistercians, he created monumental images with religious contents. Particular attention has been paid to the cycle of martyrdoms, especially the crucial image *The Elevation of the Cross* constituting a theological point of reference for the remaining works. The subject matter of the images, containing the after-Trident and anti-Protestant programme, was supposed to communicate the truths of the Catholic faith, negated then by Protestants, and to encourage the faithful to persevere in their faith.

KEYWORDS: Art, baroque, reformation, counterreformation, religious truth, Michael Willmann, paintings by Michael Willmann.

Bibliografia

- Bartnik Cz., *Dogmatyka katolicka*, t. 2, Lublin 2003.
- Bednarz M., *Jezus wzorem męczenników i prześladowanych w Ewangelii Łukasza*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 7 (1979), s. 39-48.
- Jan Paweł II, *Katechezy Ojca Świętego Jana Pawła II. Jezus Chrystus*, W. Zega [red.], Kraków 1998.
- Kloss E., *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934.
- Konecki K., *Paschalny wymiar liturgicznego kultu męczenników*, „Ateneum Kapłańskie” 135 (2000) z. 2-3, s. 227-239.
- Kozieł A., *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006.
- Kozieł A., *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013.
- Kozieł A., *Rysunki Michaela Willmanna (1630-1706)*, Wrocław 2000.
- Kubiś A., *Zarys chrześcijańskiej koncepcji męczeństwa*, „Comp” 8 (1987) nr 5, s.76-88.
- Małecki M., *Istotne elementy teologii męczeństwa*, „Ateneum Kapłańskie” 135 (2000) z. 2-3, s. 204-216.
- Miziołek W., *Urząd a charyzmat. Hierarchiczna i charyzmatyczna struktura Kościoła*, „Ateneum Kapłańskie” 65/80 (1973) z. 1, s.74-85.
- Neumann J., *Obrazárna Prasko hradu*, Praha 1964.

- Sandrart J. von, *Teutsche Akademie der Bau-, Bild und Mahlerem-Künste. Nürnberg 1675-1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, Nördlingen 1994.*
- Sobór Trydencki. Dokumenty*, t. 4, H. Pietras [tł.], Kraków 2007.
- Starnawski J., *Wprowadzenie*, [w:] *Barok*, A. Skoczek [red.], Bochnia 2005.
- Steiborn B., *Malarstwo Michała Willmanna (1630-1706)*, Wrocław 1959, Muzeum Śląskie 8, s. 12-28.
- Steinborn B., *Michał Leopold Willman 1630-1706*, Wrocław 1956.
- Teresa od Jezusa św., *Księga zmiłowań Pańskich czyli Życie św. Teresy od Jezusa napisane przez nią samą*, [w:] Św. Teresa od Jezusa, *Dzieła*, t. 1, H. P. Kossowski [tł.], Kraków 1963.
- Wronka S., *Apostołowie w Nowym Testamencie*, [w:] M. Starowieyski, *Dwunastu. Pseudo Abdiassa historie apostołskie*, Kraków 1995.