



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Co zrobić z innością Michaela Willmanna?

Author: Ireneusz Botor

Citation style: Botor Ireneusz. (2014). Co zrobić z innością Michaela Willmanna?. "Studia Artystyczne" (2014, nr 2, s. 23-29).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Co zrobić z innością Michaela Willmanna?

Nie czekajmy, aż coś dostaniemy, aż z czegoś będziemy mogli skorzystać. Zastanówmy się raczej, co możemy sami wnieść do ogólnego dorobku. Możemy podzielić się tym, czego inni nie posiadają, a co może wzbogacić ogólny dorobek. To coś może stać się inspiracją, a nawet elementem budującym kulturową tożsamość. To drugie jest wyższą formą korzystania z dorobku innych lub z przeszłości danego miejsca. W świadomości człowieka funkcjonują bariery broniące przed dostępem innego. Często spowodowane jest to lękiem lub kompleksem słabości. Lęk nierzadko wiąże się z zamknięciem człowieka i niedopuszczaniem innego lub jego pominięciem. W erze Internetu taka postawa jest nie do przyjęcia, a udawanie, że czegoś nie ma, pozbawione jest sensu. Obie postawy są częścią nowej rzeczywistości.

Globalizacja wymusza poszukiwanie w kraju i w regionie elementów inności, które mogą stać się identyfikatorami, składnikami budującymi tożsamość. Poddając się globalizacji, narazamy swoją inność, tożsamość. Budowanie silnego poczucia tożsamości może chronić przed niepohamowanym strumieniem bodźców wynikających z globalizacji. Ważne więc są różnice. Świat potrzebuje różnych ujęć i punktów widzenia. Bez nich nie mogłyby się rozwijać. Inność jest więc tym, co możemy wnieść do ogólnego dorobku. Bez różnicy zdań, ujęć, punktów widzenia czy poglądów nie istnieje żaden dialog. To wzajemna inność może stworzyć przestrzeń dla dialogu i rozwoju.

Inność jest podstawową kategorią sztuki i kultury. Bez niej nie byłoby żadnej wyrazistości. Sens posiada coś, co jest inne. Nie bardzo ma sens to, co jest takie samo jak mają inni. Wiąże się to z kategorią wtórności. Kopia nigdy nie dorówna oryginałowi. O potrzebie budowania różnic świadczy na poziomie bezpośredniości doznań sam proces tworzenia np. obrazu. Poszukiwanie kontrastu jest jedną z jego elementarnych zasad¹.

Twórczość Michaela Willmanna kwalifikuje się do omawianej tu kategorii inności. Podjąłem ten temat z uwagi na brak jasności w sprawie tego artysty. Ks. Tadeusz Fitych w eseju (studium) podaje, że jest kwestią dyskusyjną, czy był on malarzem polskim? Jego nazwisko znajduje się jednak w *Słowniku malarzy polskich*, a jego obrazy zdobią polskie kościoły i muzea². W rzeczywistości Willmann traktowany jest ambiwalentnie.

Łączenie go ze sztuką polską wydaje się jednak usprawiedliwione, bo najistotniejsza część jego twórczości znajduje się na terenie naszego kraju (obrazy olejne i freski). Michael Leopold Willmann w leksykonie *Sztuka świata* z 1998 roku wymieniony jest jako malarz śląski okresu baroku, żyjący w latach 1630–1706. W nocie biograficznej zawarta jest informacja, że około 1660 roku osiadł w opactwie w Lubiążu, gdzie zorganizował dużą pracownię realizującą zamówienia cystersów m.in. w Lubiążu, Krzeszowie, Henrykowie i innych kościołach. Malował liczne obrazy ołtarzowe przedstawiające sceny męczeństwa³. W innym tomie tego wydawnictwa zobaczyć można reprodukcję fragmentu jednego z jego obrazów przechowywanych w Muzeum Narodowym w Warszawie⁴. Na potrzeby niniejszego tekstu z dorobku artysty wybrałem dwa ważne cykle. Pierwszy – *Siedem radości i siedem smutków św. Józefa* – znany jest jako freski krzeszowskie. Drugi – *Męczeństwo Apostołów* – pochodzący z Lubiąża. Kluczem do określenia inności były cztery elementy. Pierwszy to obraz człowieka i jego kondycja, jakie wyłaniają się z tego malarstwa. Drugi to uwarunkowania zewnętrzne składające się na taką a nie inną jego wizję. Trzeci to cechy stylistyczne obrazów. Czwarty to rozwinięcie zawartych u Willmanna wartości w sztuce późniejszej.

Można zadać pytanie, co ma wspólnego malarz z tak odległej epoki z czasem dzisiejszym?

W 2013 roku ukazała się obszerna (licząca 871 stron) publikacja Andrzeja Kozieła pt. *Michael Willmann i jego malarska pracownia* (wydana przez Uniwersytet Wrocławski)⁵. Stanowi ona kompendium wiedzy będącej efektem wieloletnich badań autora nad życiem i twórczością malarza. Dowiedzieć się z niej można, że Willmann urodził się w Królewcu w rodzinie protestanckiej, a jego twórczość można postawić w rzędzie najwybitniejszych zjawisk sztuki tego okresu w Europie Środkowej. Jego prace znajdują się w Czechach, Austrii, Niemczech, Francji i na Śląsku, czyli przede wszystkim w miejscach, w których pracował. Ze wstępu publikacji dowiedzieć się można, że Willmann w dużym stopniu wpłynął na twórczość profesorów krakowskiej ASP: Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego. Cieszę się, że ta twórczość, choć tak odległa w czasie, doczekała się kontynuacji i rozwinięcia we współczesnej formule, na dodatek przez tak znamienitych twórców. Ciekawy jest fakt, że ten barokowy malarz nie miał swoich realizacji na terenie Rzeczypospolitej XVII wieku. Jego dorobek, uważany dziś za dobro międzynarodowe, jest w posiadaniu naszych muzeów. Badacze z różnych krajów prowadzą badania, włączając ich rezultaty do wspólnej skarbnicy wiedzy na ten temat. Zastanawiające jest, że omawiana postać i jej dokonania raczej nie są znane wśród twórców

tworzących aktualną sztukę w obszarze przemysłowym, w pobliżu którego znajdują się miejsca, dla których pracownia Willmanna wykonała zamówione realizacje⁶.

Charakter sztuki tego malarza z powodu wartości, jakie niesie, wyróżnia się na tle barokowego polskiego malarstwa. Dla porównania wziąłem pod uwagę twórczość malarską wielu kluczowych artystów działających w Polsce w tym samym okresie, w którym powstawały Willmannowskie cykle. Byli to zarówno twórcy rodzimi, m.in.: Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemignowski, Franciszek Lekszycki, Marcin Blechowski, Kazimierz Tomasz Muszyński, Jan Tretka czy Kazimierz Cisowski, jak i cudzoziemcy, którzy działali na terenie Rzeczypospolitej, np.: Michał Anioł Palloni, Klaudiusz Callot, Daniel Frecher, Daniel Schultz czy Karol Dankwart. Czasy baroku, czyli współczesne Willmannowi, przynoszą wiele przykładów przemieszczania się twórców i osiadania na terenie Rzeczypospolitej, jak miało to miejsce w przypadku rzeźbiarza Johanna Geорга Pinsela, który działał w okolicy Lwowa⁷. O takiej otwartości na przestrzeni wieków świadczą też XIX-wieczne wyjazdy malarzy do Paryża czy studia w Monachium. XX wiek dostarcza wielu przykładów inspiracji sztuką Zachodu, jak chociażby Komitet Paryski, czyli kapiści. Otwartość owa również dziś jest obserwowana. Niekiedy staje się ona bezkrytyczna i naśladownicza. Zwłaszcza wtedy, gdy przejmuje wzorce, nie licząc się z innymi źródłami ich powstawania i odmiennym etapem cywilizacyjnym. Twórcą, który współcześnie odniósł się do atrybutu polskiego baroku, jest Leszek Sobocki, który rozwinął wątki portretu trumiennego i sarmackiego. Szukając kwintesencji, syntezy i ciągłości pewnych wątków, analizuję również okresy późniejsze.

Współczesna sztuka polska w dużym stopniu opisana została przez Piotra Piotrowskiego⁸. Oprócz współczesnych dokonań wymienia on dawne tradycje, do których nawiązywali modernistyczni twórcy. To tradycje historyzujące i romantyczne. Wątki te podejmowali m.in. Tadeusz Kantor i Jerzy Bereś⁹. Ale sztuka polska zawsze miała dość różnorodne oblicze. Na przestrzeni wieków była też otwarta na nowe prądy płynące z Zachodu, o czym świadczą przykłady architektoniczne już z czasów romańskich, jak np. krypta św. Leonarda na Wawelu. Dowodami tego są także twórczość Wita Stwosza w gotyku, a z późniejszego okresu – najwybitniejsze dzieła renesansu i działalność włoskich architektów. Ich przejawy znaleźć można we wszystkich epokach, również w czasach najnowszych.

Jednocześnie sztuka polska mocno związana jest z tradycją wschodnią, co stanowi rezultat kontaktu z prawosławiem. Świadczy o tym przede wszystkim twórczość Jerzego Nowosielskiego i Leona Tarasewicza,

organicznie wyrastająca z ikony. Nie wymieniam rzeszy twórców, których wykształcili jako profesorowie Akademii Sztuk Pięknych, a którzy zetknęli się z ich myśleniem i koncepcją sztuki.

Tadeusz Dobrowolski w swej obszernej książce pt. *Sztuka polska* wymienia Willmanna tylko w jednym miejscu – w kontekście rozwoju malarstwa iluzjonistycznego, które przenikało, jak mówi, do Polski za pośrednictwem Czech, Moraw i Śląska. Sytuuje go w grupie innych zagranicznych twórców: jego ucznia Jerzego Neunhertza, Carla Carlone’a, Franciszka Antoniego Sebastianiego, Antoniego Schefflera, Krzysztofa Handtke, Kosmy Damiana Asama, oraz Polaków: Jakuba Kalmowskiego, Karola Kieśluchowskiego czy Chrystiana Bogumiła Ćwiklińskiego. Wcześniej wymienia jeszcze szereg innych nazwisk, co sprawia, że Willmann jawi się jako jeden z wielu. Książka ma charakter chronologiczny i zrozumiałe jest, że nie stanowi syntezy¹⁰. Marek Rostworowski w swym obszernej, syntetycznym tekście z 1980 roku, dotyczącym wystawy *Polaków portret własny*, również charakteryzuje sztukę polską¹¹. Zwraca uwagę na wyobraźniowy stereotyp, jaki wytworzyli sobie sami Polacy. Wyróżnia i określa jako nieco partykularny barokowy „portret sarmacki”. Obok przyjmowania zachodnich formuł portret sarmacki był własnym, wyobraźniowym wizerunkiem Polaków. Wizja ta była rezultatem postawy oddalania się już od XVI wieku od zachodniej orientacji ideowo-politycznej. Szlachta tworzyła ideologię, szukając własnego rodowodu w starożytnej, czarnomorskiej Sarmacji. Nawiązywała fantazyjnie do ideałów republikańskiego Rzymu. Rostworowski, co ważne, wskazuje, że w dziejach Rzeczypospolitej rysują się dwa nurty kulturowo-artystyczne: zachodnioeuropejski i partykularny. Ten pierwszy był naturalny w kraju, który miał, jak to określa, sześć wieków kulturalnej wspólnoty z Zachodem. Cechą drugiego była oryginalność. Dalej Rostworowski podkreśla, że artyści cudzoziemscy przez cały czas odgrywali ważną rolę, począwszy od Wita Stwosza, Berrecciego, Padovano, Rubensa czy Rigauda, a kończąc na gdańszczanach oraz Bacciarellim, Bellotcie, Lampim, Grassim. W odróżnieniu od wizerunku sarmackiego, konterfekty ludzi wykształconych tworzone były w konwencji francuskiego lub włoskiego stylu. Rostworowski charakteryzując sztukę XIX-wieczną, wskazuje na wątki patriotyczne i egzaltację. Wymienia melancholijny wdzięk, szlachetne cierpienie i romantyczną dominację myśli i ducha. Wyróżnia historyzm Matejki i symboliczną ilustracyjność Grotgera. Ale mówi też o realistach niespętanych historią, jak Gierymscy, Chełmoński, Ślewiński, Wyczółkowski, Lentz. Z kolei XX wiek, według tego autora, charakteryzuje się poszukiwaniami artystycznego oświecenia we

Francji i zerwaniem z tradycją romantyczną (kapiści). Zmienia się wówczas rola artysty. Przewodnictwo przechodzi w protest przeciwko panującemu porządkowi. Rostworowski wymienia jeszcze twórczość Witkacego i podkreśla zjawisko sztuki Andrzeja Wróblewskiego. Przywołuje liczne przykłady sztuki poza epoką barokową, szukając ich kwintesencji, ciągłości.

Syntetyczny obraz sztuki polskiej, jakiego szukam, rysuje Mieczysław Porębski. W swych esejach komentuje m.in. wspomnianą już wystawę Marka Rostworowskiego¹². Zarzuca mu, że nie znaleźli w niej miejsca Jaremianka, Cybisowa, Boznańska czy Nacht Samborski. Do krytycznie ocenianej mitologii Sarmatów dorzuca jeszcze mesjanizm, ale też konstruktywistyczną awangardę jako zjawiska ważne¹³. W innym eseju wskazuje na niejednorodność polskiej sztuki, skłonność do liryzmu i malowniczości, niechęć do abstrakcyjnej konstrukcji, zmysł improwizacji, wyczuwanie dekoracyjności połączone z potrzebą ostentacji¹⁴. Podkreśla poczucie peryferyjności, wymienia też kapistów, dodaje unizm. Mówi o dynamizmie rozwojowym, zaznaczając, że nie istnieje, i nigdy nie istniał, żaden narodowy język plastyczny. Jest za to sposób użytkowania tego uniwersalnego języka, kształtowany przez wieki¹⁵. Charakter prac i związane z prądem śląskiego mistycyzmu raczej nie znalazły rozwinięcia w sztuce polskiej w żadnym okresie. Religijność pojawia się m.in. w sposób mesjanistyczny lub związany wielorako z wizerunkiem czy koncepcją ikony.

Na czym polega inność Willmanna?

Sam zastanawiam się nad złożonością problemu. Czy niewystarczająca obecność w świadomości nieco szerszego niż wąskie grono specjalistów kręgu osób jest wyłącznie efektem niedoinformowania przez dziesięciolecia? Wyrosły przecież pokolenia twórców wychowanych w czasach indoktrynacji. Wtedy wiedza na temat źródeł kultury była wybiórcza i tendencyjna. Bieżąca kultura budowana była bez kompleksowej wiedzy. Dopuszczam również wersję, że dopiero teraz Michael Willmann jest odkrywany. Wciąż przecież odnajdywane są w różnych miejscach, dotąd nieznanne, prace jemu przypisywane. Marek Rostworowski we wstępie do albumu *Polaków portret własny* Willmanna nie wymienia. W tym przypadku może to wynikać z faktu, że nie mieścił się w koncepcji samej wystawy. Może też nie zaliczano go wówczas do przedstawicieli sztuki polskiej. Jego twórczość wyrosła w innych warunkach, w sąsiedztwie ówczesnej Rzeczypospolitej. Nie mieściła się w zbiorze cech kultury sarmackiej w czasach baroku ani też nie przejawiała cech pojawiających się w sztuce polskiej na przestrzeni wieków. Willmann nie miał wyraźnego związku z istniejącymi w sztuce polskiej trendami i tendencjami. Biorąc pod

uwagę kryterium cech i kondycji człowieka, jakie uwiadaczniają się w twórczości tego artysty, nie spotkałem w rodzimej sztuce podobnych przykładów. Te cechy to duchowa żarliwość bez patosu i egzaltacji, pokora i skromność. Towarzyszą temu przedstawione realia prostego życia. Można odnaleźć w tym echa protestanckiej sztuki holenderskiej, lecz moim zdaniem, charakter prac Willmanna wynikał w dużej mierze z uwarunkowań, w jakich znalazł się malarz w kręgu krzeszowskim. Myślę tu o spotkaniu z tendencjami mistycyzmu, a także o przeżyciach związanych z konwersją malarza na katolicyzm, a także z prostotą realiów. Te ostatnie udokumentowane są w obrazach. Osobiste przeżycia wcześniejszego protestanta i konwertyty z pewnością przełożyły się na wizję człowieka w jego twórczości, a nawet na cechy stylistyczne. Emocjonalność odzwierciedliła się w szkicowym sposobie przedstawiania, a także w specyficznym luminizmie tego malarstwa niewyglądzonych form. Jest ona cechą ważniejszą niż konwencjonalne upozowanie. Jeśli szukać inności malarza, to upatrywałbym jej w jego powiązaniu ze splotem wielokulturowych uwarunkowań, kontakcie z tradycją protestancką i katolicką oraz w związku z mistycyzmem, co przełożyło się na wizerunek człowieka w jego malarstwie. Malarstwo barokowe w Rzeczypospolitej rozwijało się m.in. pod mecenatem króla Jana III Sobieskiego i tradycji sarmatyzmu. Upraszczając, sztuka Willmanna rozwijała się bez obecności elementów sarmatyzmu, lecz pod wpływem prądu śląskiego mistycyzmu, który nie zaistniał w sztuce polskiej tego okresu. Jest zjawiskiem do dzisiaj nie do końca rozpoznany. Ks. Tadeusz Fitych w swym eseju zarysowuje związki Willmanna z tendencjami mistycyzmu, które rozwijały się na tym obszarze¹⁶. Ujawniały się w kulturze regionu już od czasu odrodzenia, niezależnie od konfesji. Były związane z konsekwentnymi poszukiwaniami natury duchowej. Tendencje mistycyzmu były też źródłem duchowej inspiracji kręgu odnowy religijnej w Krzeszowie. Mistyka Johanna Schefflera, zwanego Angelusem Silesiusem, i opata Bernarda Rosy wywarła znaczące piętno na życiu duchowym i kształcie twórczości artystycznej Michaela Willmanna¹⁷. Za pośrednictwem Bernarda Rosy były to wpływy mistyki wywodzącej się od Bernarda z Clairvaux¹⁸. Mistyka Silesiusa oparta była na doświadczeniu konwersji na katolicyzm¹⁹. Co z tego wszystkiego wynika? Charakter i siła wyrazu obrazów Willmanna miały również swe źródło w specyficznym dla miejsca, w którym powstawały, oddziaływaniu, głównie o charakterze duchowym.

W *Sztuce świata* nazwisko artysty pojawia się w rozdziale *Barok i rococo w Europie Środkowo-Wschodniej*, nie zaś w rozdziale dotyczącym tego okresu w Polsce²⁰. Dzieła Willmanna powstały poza ówczesną Rzeczpos-

polity. Ich kontakt z krajem nastąpił dopiero po II wojnie światowej. Protektorami malarza byli z jednej strony opaci Zakonu Cystersów, z drugiej – możnowładcy ze Śląska, z Czech, Austrii i Niemiec. W poszukiwaniu korzystnych warunków dla swej egzystencji Willmann przemierzał terytorium Rzeczypospolitej (jadąc z Królewca), ale osiadł na Śląsku, który należał wówczas do Austrii. Tutaj zostawił największą część swego dorobku.

Inaczej był postrzegany Karol Dankwart z Nysy, od którego Willmann przypuszczalnie nauczył się techniki fresku²¹. Malarz ten pozostawił swe realizacje na Jasnej Górze, w Otmuchowie, Poznaniu i Krakowie²². Z kolei uczeń Willmanna, Jerzy Neunhertz, udekorował wnętrza kościołów i pałaców na terenie Wielkopolski – w Łądzie, Gostyniu, Rydzynie²³. Obaj artyści obszerniej wymienieni są w *Sztuce polskiej* Tadeusza Dobrowolskiego²⁴.

W świetle aktualnych badań Willmann jest malarzem sytuowanym na arenie międzynarodowej, o czym świadczą prace naukowe napisane w krajach takich, jak Polska, Niemcy, Czechy, Austria, Słowacja, Węgry, Holandia, Francja czy Stany Zjednoczone – razem około 220 publikacji²⁵.

Biorąc pod uwagę charakterystykę sztuki polskiej przedstawioną przez Marka Rostworowskiego czy Tadeusza Dobrowolskiego, należy stwierdzić, że Michael Willmann pozostaje na jej marginesie. Trzeba jednak pamiętać, że charakterystyki te pisane były z innej perspektywy czasowej i, co za tym idzie, przy odmiennym stanie świadomości.

W jakich warunkach sztuka funkcjonuje dzisiaj?

Istnieje kategoria sztuki oficjalnej. Twórcy niechętnie przyznają się do niej ze względu na złe skojarzenia z przeszłości. Zazwyczaj była to sztuka konformistyczna, zdeterminowana źródłem finansowania. Różniła się od poszukiwań niezależnych, wolnych twórców. To kategoria dzieł nagradzana, wystawiana oficjalnie i tak naprawdę preferowana. Dawniej były to akademickie dzieła, które musiały być wykonane wedle ustalonych i zaakceptowanych reguł. Wzorce stanowiły najczęściej rzeźby antyczne, malarstwo Poussina czy Rafaela. Oryginalność miała polegać na umiejętności posługiwania się elementami plastycznymi w ramach zamkniętego układu²⁶. Ten układ tworzyły ustalone i zaakceptowane zasady. Najczęściej była to sztuka oficjalna, uzależniona od państwowego mecenatu, popierana instytucjonalnie przez państwo. Dziś tamte zasady nawiązywania do uważanego za uniwersalny wzorca oczywiście nie obowiązują. Jest inny wzorzec nawiązywania do form i środków artystycznych globalnych, rozumiałych wszędzie, na swój sposób

uniwersalnych, ale oderwanych od kategorii inności miejsca i kultury.

Taką sztukę zobaczyć można w Zamku Ujazdowskim. Taką sztukę w dużym stopniu prezentują tzw. eksportowi twórcy młodszego pokolenia.

Twórcy mają trzy możliwości i kierunki działań. Mogą się one w jakimś stopniu pokrywać, ale niekoniecznie. Po pierwsze – paradygmat sztuki narodowej, który jest ważny i słusznie podlega ochronie. Po drugie – sztuka, którą można by nazwać kosmopolityczną, często preferowaną, dającą błogą neutralność, kulturowo bezosobową. W niektórych wywołuje poczucie nowoczesności i koi lęk przed zaściankowością. Po trzecie – kierowanie się tylko prawdą wewnętrzną. Nasuwa się pytanie, gdzie usytuować tak ewidentną wartość, jaką jest sztuka Willmanna?

Ona jest i nie da się jej pominąć. Organicznie związana z obszarem, na którym twórca funkcjonował, nie tylko koncepcyjnie, lecz także całkiem dosłownie – wszak fresków nie można przenieść.

Doświadczenie twórcze jest ważnym źródłem informacji i poznania świata, wolnym od wpływów i preferencji zewnętrznych. Praktyka artystyczna daje własny ogląd rzeczy. Informacje te są absolutnie niezależne, nieskażone koniunkturalizmem. Niekiedy demaskują one sztuczność i nieprawdziwość różnych uznanych ujęć. Wybór, jakiego dokonuje twórca, wiąże się z odpowiedzialnością, ale i z konsekwencjami z tego wynikającymi, na przykład z poszerzeniem pewnych stereotypów myślenia i kanonów postrzegania. To właśnie stereotypy i kanony ustalonej wiedzy mogą być najbardziej niebezpieczne. Do tego dodać można pozory nowoczesnego myślenia. Preferują one posługiwanie się formami i modelem związków między nimi wymyślonymi gdzie indziej. Naśladownictwo często wynika z niedojrzałości i lęków przed staniem się artystycznym zaściankiem. Związane jest to z kompleksami i przekonaniem, że to, co wymyślono gdzie indziej, jest na pewno lepsze. Razem wzięte budują uwarunkowania dzisiejszej sytuacji. Paradoksalnie, nowe, ponowoczesne warunki stworzyły możliwość ujawnienia się różnych wartości, które nie mieściły się w dawnych kanonach sztuki i powszechnej wiedzy. Do tych tzw. innych wartości należy twórczość Michaela Willmanna. Nie jest ona kojarzona z obszarem poprzemysłowym. Prawdopodobnie wzrost zainteresowania nią łączyć należy z warunkami, jakie stworzyła ponowoczesność. Poprawne jest kojarzenie tego artysty ze sztuką barokową Dolnego Śląska. Na to wskazuje nie tylko jego obecność, w postaci znakomitych dokonań, w muzeach (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu), lecz przede wszystkim prowadzone prace badawcze i powstające naukowe opracowania. Ale twórczość Willmanna wcale nie jest tak odległa, jak by

się mogło wydawać. Wpływ jego twórczości docierał również dalej, na wschód, w rejony sąsiadujące czy będące już na obszarze przemysłowym²⁷. Najdalej na wschód wysunięty jest Rybnik, klasztor w Rudach oraz Racibórz. W tych miejscowościach potwierdzona została obecność dzieł sztuki z pracowni Willmanna. W poszczególnych przypadkach trwają dyskusje, czy prace te są wykonane przez niego samego, czy przez jego uczniów. Przykład obrazu w Rybniku jest rezultatem przynależności sąsiednich Boguszowic do parafii administrowanej przez klasztor w Rudach²⁸. Z nieco dalej na zachód położonych miejsc wymienić można klasztor w Jemielnicy, Nysę, Otmuchów, Henryków. W Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu znajduje się zbiór obrazów tego artysty.

Czy twórczość Willmanna może być elementem kształtującym kulturową tożsamość?

Tak postawione pytanie jest ważne z dzisiejszej perspektywy. Myślę tu głównie o oddziaływaniu bezosobowej sztuki globalistycznej. Jej mocą sprawczą jest przemiana tożsamości, a także jej zanik. Sztuka staje się polem walki. Za jej pośrednictwem ten zanik może się dokonywać, ale w jej mocy leży również ochrona i rozwój tożsamości kulturowej. Sztuka może być przestrzenią dialogu. To wielka, niewykorzystana szansa i motywacja do rozwoju, która zmusza do nowych poszukiwań w tym względzie. Tożsamości mogą być różne, np. narodowe, osobiste, psychologiczne, kulturowe. Generalnie w odniesieniu personalnym tożsamość jest przekonaniem i postrzeganiem siebie jako osoby, ze względu na właściwości niepowtarzalne u innych ludzi. Tożsamość kulturowa to względnie trwała identyfikacja jednostki i ludzi z określonym układem kulturowym. Odróżnia grupy od siebie i kultury dominującej. Człowiek należy równocześnie do wielu grup. Tożsamość kulturowa tworzy się przez nałożenie różnych wpływów, którym jednostka podlega. Ludzie bez poczucia miejsca, posiadanego dziedzictwa, nieprzywiązani do tradycji, nie są w stanie umacniać swej tożsamości²⁹. Tożsamość kulturową określają jeszcze dwa elementy: pamięć przeszłości, zawarta przede wszystkim w dziełach sztuki, i doświadczenie. Są miejsca, które podlegały różnym wpływom. Pewnych elementów nie można pominąć, udać, że ich nie ma albo że nie są ważne, bo mogłyby popsuć spójność i jednolitość. Przypomnę może literaturę Józefa Rotha, austriackiego pisarza, urodzonego w Brodach na Kresach, miejscowości granicznej między dawnym terytorium monarchii austro-węgierskiej a cesarstwem rosyjskim. Opisuje on, jak w tej miejscowości mieszkańcy posługiwali się wszystkimi językami. W pewnym sensie podobnie wielokulturowy

był obszar, w którym funkcjonował Willmann, co pomogło mu zdobywać zlecenia w odległych od siebie miejscach. Znana w historii sztuki jest prawda o otwartości tego obszaru na wpływy kultur zewnętrznych po wojnie trzydziestoletniej. Stąd obecne w sztuce wpływy sztuki włoskiej, czeskiej i innych, co wpływało na heterogeniczność kultury i powstającej jakości w sztuce³⁰. W tej atmosferze kształtowała się twórczość Willmanna, która stworzyła taką a nie inną jakość.

Czy wspomniane specyficzne cechy mogą być przydatne dzisiaj, wobec narastających procesów globalizacyjnych? Specyficznie ukształtowane i wyrażone w tej sztuce wartości duchowe mogą tylko wzbogacić, często stereotypowe, ujmowanie kulturowej tożsamości. Podkreślić należy fakt, że jest to wątek z różnych powodów nie dość rozpoznany i mało obecny w kulturze ogólnopolskiej.

Konkluzja

Twórczość Willmanna może być tym elementem, który nadaje specyficzny charakter miejscu. Jest wartością, którą przetwarzając, można wnieść do ogólnego dorobku. W kontekście obszaru przemysłowego twórczość tego barokowego artysty może być tą „inną” wartością, wzbogacającą jego kulturowy obraz.

Na tle sztuki polskiej twórczość Willmanna może być jakością wyróżniającą miejsce czy obszar, na którym występuje. Może ona stać się swoistą wartością dodaną, elementem wzbogacającym sztukę i kulturę polską, nie przez sam fakt jej posiadania, lecz przez przetworzenie jej w sztuce współczesnej, co równoznaczne jest z wniesieniem odrębnych jakości, które są w niej zawarte³¹.

Zakończenie

To jakość artystyczna wyznacza pułap kulturowy danego obszaru. Dotyczy ona zarówno prądów kulturowych na nim obecnych, jak i pojedynczych osobowości.

Jeśli określona jakość występuje wyłącznie na danym obszarze, może być jego wyróżnikiem. Pozostaje kwestia, czy ta „inność” jest do zaakceptowania i czy może wzbogacić ogólny dorobek. Jej akceptacja może poszerzyć ramy pewnych ustalonych formuł pojmowania, ale przede wszystkim stworzyć przestrzeń dialogu, który jest możliwy wyłącznie w przypadku występowania odrębności. Współczesna twórczość, powstająca ze świadomością istnienia pewnej dawnej tradycji, może stworzyć jakości inne niż te powstałe bez tej świadomości albo ze świadomością pustki. Takie działania nie mają punktu zaczepienia. Mogą kreować formy całkowicie dowolne, a nawet oderwane. Zastanawiając się nad przypadkiem Michaela Willmanna, można dostrzec jeszcze bariery świadomościowe. Obawiam się, że zbyt małe w tym względzie zainteresowanie elit tworzących kulturę i sztukę na

obszarze poprzemysłowym może grozić zapóźnieniem. Mówię o tym w kontekście podjęcia tematu przez twórców innych środowisk. Czy jest to wystarczająco dobra jakość, aby się nią zająć? Warto przywołać tutaj opinię Grzegorza Bednarskiego: „obrazy przedstawiające męczeństwo apostołów pochodzą ze śląskiego klasztoru cystersów w Lubiążu [...]. Obrazy wydały mi się ogromne i wspa- niałe, niezwykle dramatyczne i ekspresyjnie malowane, nie spotkałem się jak dotąd w kościołach polskich z przy- kładami tak dramatycznych przedstawień”³². Istnieją pewne optymistyczne symptomy. Jednym z nich jest stworzenie na użytek promocji kilku województw szlaku cysterskiego, który obejmuje wiele miejscowości między czterema województwami od Dolnego Śląska aż do Małopolski. Wśród nich znalazły się Lubiąż i Krzeszów, w których Willmann przebywał, a także miejscowości, dla których wykonał dzieła. W grupie tej są miejsca związane z obszarem poprzemysłowym, postrzeganym do tej pory wyłącznie przez pryzmat form nieprofesjonalnych czy będących wynikiem związku z przemysłem.

Przedstawione tu rozważania oparte na kilkuletnich dociekaniach, badaniach w terenie i praktykowanej twórczości malarskiej stanowią moją koncepcję, którą proponuję do rozważenia i wykorzystania. Niech są inspiracją dla tworzonej współcześnie sztuki.

- ¹⁶ Ks. T. FITYCH: *Michael Willmann – współtwórca i uczestnik krzeszowskiego kręgu...*, s. 74.
- ¹⁷ Ibidem, s. 63, 74.
- ¹⁸ Ibidem, s. 79.
- ¹⁹ Ibidem, s. 77.
- ²⁰ Z. BANIA: *Barok i rococo w Europie Środkowo-Wschodniej...*, s. 326.
- ²¹ A. KOZIEŁ: *Michael Willmann i jego malarska pracownia...*, s. 60, 62.
- ²² T. DOBROWOLSKI: *Sztuka polska. Od czasów najdawniejszych do ostat- nich...*, s. 445.
- ²³ Ibidem, s. 483.
- ²⁴ Ibidem, s. 483, 445.
- ²⁵ A. KOZIEŁ: *Michael Willmann i jego malarska pracownia...*, s. 13.
- ²⁶ M. POPRZECKA: *Akademizm*. Warszawa 1989, s. 13.
- ²⁷ Używany przeze mnie termin „obszar poprzemysłowy” jest umow- ny. W szerszym sensie jest jeszcze sytuacja wytworzona w ostatnim czasie w obrębie niedawnych oddziaływań przemysłu. Jej cechą jest pustka mentalna powstała na skutek transformacji i skomplikowa- nych procesów socjologicznych.
- ²⁸ J. GORZELIK: *Pod skrzydłami habsburskiego orła 1660–1740*. W: *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku...*, s. 127.
- ²⁹ M.S. SZCZEPAŃSKI: *Spółeczności lokalne i regionalne a ład kontynen- talny i globalny*. Kraków 2003.
- ³⁰ K. KALINOWSKI: *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem...*, rozdział: *Rzeźba śląska*, s. 4 i 6.
- ³¹ Termin „europejska wartość dodana” jest używany między innymi w zarządzaniu kulturą. Zakłada wspólne wypracowywanie efektów, które nie byłyby do osiągnięcia w przedsięwzięciach realizo- wanych osobno. *Zarządzanie w kulturze, sztuce i turystyce*. Red. J. GOŁUCHOWSKI, Z. SPYRA. Katowice 2011, s. 102.
- ³² A. KOZIEŁ: *Michael Willmann i jego malarska pracownia...*, s. 9.

¹ Z. TARANIENKO: *Materia to także światło. Rozmowa ze Stefanem Gierowskim*. W: IDEM: *Rozmowy o malarstwie*. Warszawa 1987, s. 58.

² Ks. T. FITYCH: *Michael Willmann – współtwórca i uczestnik krzeszowskiego kręgu religijno-kulturowej wymiany darów*. „Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2006, r. 5, nr 1, s. 66.

³ [Praca zbiorowa:] *Sztuka świata. Leksykon L–Z*. T. 13. Warszawa 2000, s. 399.

⁴ Z. BANIA: *Barok i rococo w Europie Środkowo-Wschodniej*. W: *Sztuka Świata*. T. 7. Warszawa 1994, s. 327.

⁵ A. KOZIEŁ: *Michael Willmann i jego malarska pracownia*. Wrocław 2013.

⁶ Brak jednoznacznych i precyzyjnych informacji na ten temat. J. GORZELIK: *Pod skrzydłami habsburskiego orła 1660–1740*. W: *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*. Red. E. CHOJECKA et al. Katowice 2004, s. 127: „Dla opactw górnośląskich malarz pracował sporadycznie, przy zleceniach w dużym stopniu angażuje swój warsztat”.

⁷ K. KALINOWSKI: *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*. Poznań 1993, s. 18.

⁸ P. PIOTROWSKI: *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999.

⁹ P. PIOTROWSKI: *Od rzeczywistości do mitologii*. W: *Znaczenia moderni- zmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku...*, s. 201.

¹⁰ T. DOBROWOLSKI: *Sztuka polska. Od czasów najdawniejszych do ostat- nich*. Kraków 1974, s. 483.

¹¹ *Polaków portret własny*. Red. M. ROSTWOROWSKI. Warszawa 1983, s. 9–24.

¹² M. PORĘBSKI: *Pożegnanie z krytyką*. Kraków–Wrocław 1983, s. 210–213 i 395–396.

¹³ Ibidem, s. 395 i 396.

¹⁴ Ibidem, s. 210 i 211.

¹⁵ Ibidem, s. 213.

Ireneusz Botor

What to Do with the Otherness of Michael Willmann?

Summary

Let us not wait till we are offered something we can make use of. Rather, let us ponder what is it that we are able to call our achievements. This simple and universal thought is reflected in culture. We can endow others with what they lack. This completely different quality that we reach for, can turn into our inspiration, or part of our cultural identity. Globalization makes us seek for otherness that can later transmute into identity badges, or to put it otherwise, components of cultural identity. The achievements of the Baroque painter Michael Willmann can be interpreted within the frames of otherness. His otherness becomes conspicuous when we become aware that it was determined culturally and spiritually – aligned with mysticism in Silesia, where he was active. Some of his pieces of art depict places labeled as postindustrial areas.

Can his pieces of art, shaped in such conditions, be regarded as part of cultural identity? This question emerged over the years of the author’s research, and its outcome, which is a broad research project published by Wrocław University. There Willmann appears to have been considered one of the most renowned art phenomena of the time in Central Europe. However, a certain disparity is depicted in this opinion and the presence of this artist in minds of his contemporaries, especially on postindustrial lands. Former studies in Polish art refer to their characteristics which cannot contain his art.

The otherness of Willmann – when transmixed – can be included in general oeuvre. In the frames of postindustrial lands, it can certainly enrich its cultural image by introducing quality of highest order into the landscape often associated with porous and rough industrial forms as well as with nonprofessional culture. Undoubtedly, his achievements can be viewed as worth and enriching. Furthermore, by its transformations in modern art Willmann's oeuvre can introduce qualities of different order that lay behind. This was done by artists from Krakow; however, the issue of building cultural identity while remaining open to this element is still valid.

Keywords: otherness, mysticism, cultural identity, transformation

Ireneusz Botor

Co dělat s odlišností Michaela Willmanna?

Shrnutí

Nečekejme, až získáme od někoho něco, co budeme moci využít. Zamysleme se raději nad tím, čím sami můžeme obohatit tvorbu jako celek. Tato základní a univerzální myšlenka má svou referenci v kultuře. Můžeme se rozdělit o to, co druzí nemají. Tato jiná kvalita, po které saháme, se může stát inspirací, ale může se také stát součástí kulturní identity. Globalizace vyžaduje vyhledat na svém území prvky odlišnosti, které se

mohou stát identifikátory, složkami kulturní identity. Důležitými se stávají rozdíly. Jsou základními složkami kultury. Příklad tvorby barokního malíře Michaela Willmanna podléhá kategorii odlišnosti. Odlišnost tohoto umělce spočívá v tom, že jeho tvorba vyrostla v jiných kulturních a duchovních podmínkách – v kontaktu s mystickým proudem ve Slezsku, kde působil. Příklady jeho tvorby se týkají také několika míst spojených s postindustriálními oblastmi.

Může být tvorba, která vznikla za takových podmínek, součástí kulturní identity? Tato otázka se zrodila v kontextu mnohaletých výzkumů autora a rozsáhlé vědecké práce vydané Vratislavskou univerzitou. Willmann je v ní vykreslen jako jeden z nejvýznačnějších autorů umění té doby ve střední Evropě. Existuje určitá disharmonie mezi tímto hodnocením a přítomností tohoto umělce v širokém povědomí země, zvláště v postindustriální oblasti. Dřívější práce o polském umění definují charakter umění, do něhož jeho tvorba není začleněna.

Willmannova odlišnost je hodnotou, kterou lze jejím přetvořením začlenit do obecné tvorby. V kontextu postindustriální oblasti může obohatit její kulturní obraz zavedením rafinované kvality do oblasti spojované s drsností industriálních forem a neprofesionální kulturou. V kontextu polského umění může být obohacujícím prvkem, svébytnou přidanou hodnotou. Jejím přepracováním v současném umění mohou vzniknout „jiné“ hodnoty, které jsou v ní obsažené. Započali to již krakovští tvůrci, avšak otázka vytváření kulturní identity se zohledněním tohoto prvku je nadále otevřená.

Klíčová slova: odlišnost, mystika, kulturní identita, přepracování