

## „DUSZA CHRZEŚCIJAŃSKA” W OBRAZIE

MICHAEL WILLMANN, JOHANNES SCHEFFLER  
I KRZESZOWSKI MODLITEWNIK PASYJNY

Andrzej KOZIEŁ

Jedną z głównych przeszkód stojących na drodze do pełniejszego poznania zależności pomiędzy obrazowaniem wizualnym a dyskursem słownym jest, jak sądzę, zakorzeniony w tradycji badań tego problemu logocentryczny sposób postrzegania obrazu. Mimo składowanych w ostatnich latach przez metodologów historii sztuki deklaracji powrotu do analizy jednostkowego dzieła i jego wizualności i to zarówno z kręgu niemieckojęzycznych badaczy z nurtu hermeneutyki historyczno-artystycznej<sup>1</sup>, jak i przedstawicieli anglo-ameerykańskiej *new art history*<sup>2</sup>, znakomita większość prac podejmujących zagadnienie wzajemnych relacji słowa i obrazu sytuuje się na obszarze dziedzictwa ikonologii, semiotyki i językoznawstwa – metod opierających się w swej istocie na redukcji wizualnego medium do słownego dyskursu<sup>3</sup>. Zrozumienie obrazu zastępowane jest najczęściej odczytaniem jego znaczenia, a o sensie dzieła nie stanowi praca wizualnej struktury, lecz ukryty w nim logos – zapisane ręką teologa, filozofa lub poety słowo. „Die Sprache leitet das

<sup>1</sup> Por. przegląd stanowisk badaczy tego nurtu w: M. Bryl, *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, VI (1993), s. 55-84.

<sup>2</sup> S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo and the pictorial intelligence*, New Haven 1995.

<sup>3</sup> Na temat zagadnienia redukcji obrazu por. O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, rozdz. 2, s. 31-56; tenże, *Bild – Text: Problematische Beziehungen*, [w:] *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, oprac. C. Fruh i in., Berlin 1989, s. 27-46.

Sehen” – stwierdzał 14 lat temu Oskar Bätschmann<sup>4</sup> i jego słowa nie straciły dzisiaj wiele na aktualności. Utrzymaniu dominacji słowa nad obrazem sprzyja nagminne jeszcze postrzeganie dawnej kultury w kategoriach heglowskich – jako całościowego wyrazu określonych idei znaczących wszelkie przejawy danej kultury<sup>5</sup>. Analiza wzajemnych relacji pomiędzy konkretnymi obrazami i konkretnymi tekstami posiada wówczas charakter nomotetyczny – zawęża się do wskazywania obecności w tych dziełach śladów nadrzędnych wobec nich, wspólnych dla całej kultury ideowych prądów, mających z reguły swe źródło w tekstach o charakterze religijnym, filozoficznym czy literackim.

Logocentryczne i wyrazowe podejście do zagadnień relacji słowa i obrazu zdeterminowało także, jak sądzę, podejmowane dotychczas próby opisu wzajemnych zależności pomiędzy twórczością dwóch wybitnych artystów środkowoeuropejskiego baroku – malarza Michaela Willmanna i poety Johannes Schefflera, znanego jako Angelus Silesius. Aktywna działalność obu artystów w służbie śląskiej kontrreformacji, zwłaszcza praca dla jednego z jej głównych propagatorów, opata krzeszowskiego klasztoru cystersów Bernarda Rosy, oraz istnienie historycznych przesłanek wskazujących pośrednio na osobistą znajomość obu twórców zdawały się zachęcać badaczy do poszukiwania wzajemnych powiązań obu artystów także na poziomie ich malarskiego i poetyckiego dzieła<sup>6</sup>. W opublikowanym

<sup>4</sup> O. Bätschmann, *Einführung...*, s. 31.

<sup>5</sup> Por. krytykę heglowskiego modelu kultury – E. H. Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury*, tłum. A. Dębnicki, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 302-345. Por. także inną propozycję ujęcia relacji dzieła sztuki z prądami kulturowymi – M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London 1985, rozdz. III: *Pictures and Ideas: Chardins »A Lady Taking Tea«*, s. 74-104.

<sup>6</sup> Obaj artyści byli blisko związani z krzeszowskim bractwem św. Józefa – por. T. Fitych, *Cystersi w Krzeszowie jako propagatorzy kultu św. Józefa na Śląsku w XVII i XVIII w.*, „Colloquium Salutis”, 10 (1978), s. 123; N. von Lutterotti, *Archivalische Belege für Arbeiten Michael Willmanns und seiner Werkstatt im Auftrag des Klosters Grüssau*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens”, 64 (1930), s. 133; tenże, *Vom unbekanntem Grüssau. Altgrüssauer Klostergeschichte*, opr. A. Rose, Wolfenbüttel 1962, s. 104. Willmann był także autorem projektów kart tytułowych do dwóch dzieł J. Schefflera: *Cherubinischer Wandersmann*, Glatz (I. Schubarth)

w 1938 roku głośnym artykule *Schlesiens künstlerisches Antlitz* Dagobert Frey, dostrzegając w obrazach Willmanna począwszy od cyklu „patetycznych”, brutalnych *Męczeństw* aż po tkliwie przedstawienia *Pocałunków Józefa i Marii*, cechy charakterystyczne dla „schlesischer Schwarmgeist”, wskazał właśnie na wiersze Angelusa Silesiusa jako korespondujący z obrazami przejaw typowo śląskiego mistycznego spirytualizmu, jako potencjalne źródło „überraschende seelische Spannweite” płócien malarza. Oczywiście dla Freya, upatrującego w czynnikach rasowych i narodowych oraz specyficznym położeniu Śląska przy granicy ze słowiańskim żywiołem źródeł odrębności kulturowej tego regionu, malarstwo osiadłego w Lubiążu Willmanna i poezja urodzonego we Wrocławiu Schefflera stanowiły jedynie przykłady emanacji charakterystycznego dla śląskiej kultury od czasów średniowiecza aż po późny barok mistycznego uduchowienia<sup>7</sup>. Totalność dziejowej odysei śląskiego ducha znosiła niejako *a priori* zarówno problem odrębności obu mediów wyrazu, jak i kwestię intencji obu twórców. Stąd też – mimo odrzucenia lansowanej przez Freya tezy o narodowo-rasowych korzeniach śląskiej kultury – stworzone przez niego pojęcie śląskiego mistycznego spirytualizmu, traktowanego jako rodzaj ponadmedialnej i ponadindywidualnej wspólnoty treściowo-formalnej, stanowiącej także o charakterze relacji pomiędzy dziełami Willmanna i Schefflera, wykorzystywane było skwapliwie i przez późniejszych badaczy poszukujących podstawy tożsamości kultury Śląska czasów nowożytnych. Melancholijnych nordyków Freya zastąpili wprawdzie z powodzeniem ponadnarodowi cystersi, obecni na Śląsku od początków kolonizacji niemieckiej tych terenów, a po wymarciu śląskich Piastów identyfikujący się politycznie z tą dynastią, a mistyczna duchowość nowożytnej kultury Śląska w tym kontekście zaczęła się jawić jako ponadmedialny wyraz ideału śląskiej sztuki cysterskiej, obrazy Will-

---

1675 i *Köstliche Evangelische Perle*, Glatz (I. Schubarth) 1676 – referat dr. Jacka Witkowskiego wygłoszony w dniu 22. 10. 1994 roku na sesji towarzyszącej otwarciu wystawy *Michael Willmann (1630-1706)* we wrocławskim Muzeum Narodowym.

<sup>7</sup> D. Frey, *Schlesiens künstlerisches Antlitz*, „Die Hohe Strasse”, I (1938), s. 12-45, o twórczości M. Willmanna i J. Schefflera na s. 41-42.

manna, jak i wiersze Schefflera pozostały jednak „mistyczne” wciąż niejako z założenia<sup>8</sup>. I chociaż w rezultacie podjętej niedawno próby sprowadzenia rozważań o wzajemnych zależnościach dzieł obu artystów z tak wysokiego poziomu uogólnienia, jaki wyznacza traktowana wyrazowo metafora „mistyczny spirytualizm”, do poziomu analizy konkretnych dzieł wskazano na oczywiste zresztą podobieństwo podejmowanych przez Willmanna i Schefflera religijnych tematów i motywów, problem tak podkreślanej przez wszystkich badaczy, kluczowej dla zrozumienia intermedialnych relacji dzieł obu twórców, wspólnoty „obrazowania”, ujęty został ponownie ogólnymi i niewiele mówiącymi pojęciami „nastroju” czy „klimatu”<sup>9</sup>.

Ten kierunek dotychczasowych rozważań nierespektujących zarówno odmienności obu mediów wyrazu, jak i intencji samych twórców, proponuję diametralnie odwrócić stawiając pytanie o to, jak operując dyskursem słownym lub ukazując wyglądy osób i rzeczy obaj artyści osiągnęli w konkretnych dziełach, w odmiennym medium często podobny efekt. Jako przykład chciałbym rozpatrzeć jedyne znane nam wspólne dzieło obu twórców – powstały z inicjatywy opata Bernarda Rosy modlitewnik pasyjny, tzw. *Grüssauer Passionsbuch*, opublikowany w 1682 roku w kłodzkiej oficynie wydawniczej Andreasa Pegi<sup>10</sup>. Książka ta powstała w związku w wy-

---

<sup>8</sup> J. Harasimowicz, *The Role of Cistercian Monasteries in the Shaping of the Cultural Identity of Silesia in Modern Times*, tłum. A. Rudzińska-Chojnowska, „Acta Poloniae Historica”, 72 (1995), s. 49-63.

<sup>9</sup> M. Pierzchała, »Michael Willmann – malarz baroku«. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 21 października – 31 grudnia 1994, „Dzieła i Interpretacje”, III (1995), s. 111-125, tu s. 123.

<sup>10</sup> *Schmerzhaffter / Lieb und / Kreutz-Weeg / Welchen Auff Erden zum End seines Lebens / Durch Trüb und Trangsaa / Unter Lieb und Leyd Umb der Welt Heyl willig eingegangen Der Weeg / die Warheit und das Leben Nemblich / Der Aus Lieb der Menschheit einverleibte Gott Christus Jesus, / Als Er durch ein kläglichen Todt / auff dem CalvariBerg am Creutz erwählet zusterben*, Glatz 1682. Mimo, iż Scheffler zmarł w 1677 roku, a więc pięć lat przed pojawieniem się najwcześniejszego ze znanych nam obecnie wydań krzeszowskiego modlitewnika, wydaje się być niemalże pewnym, że to on właśnie był autorem pieśni, a może i nawet całej koncepcji tej książki. Świadczyć może o tym wcześniejsze dzieło Schefflera *Heilige Seelen-Lust*, Breslau (J. Factor) 1668, zawierające pieśni z muzyką G. Josepha – pierwowzór utworów z krzeszowskiej książki pasyjnej.

budowaniem wokół klasztoru w Krzeszowie w latach 1672-80 drogi pasyjnej<sup>11</sup> i stanowiła jeden z najznakomitszych XVII-wiecznych przykładów tzw. książki kalwaryjskiej – przewodnika i zarazem modlitewnika dla przybywających do kalwarii pątników, stanowiącego w istocie scenariusz parateatralnego misterium pasyjnego odprawianego na wyznaczonej przez poszczególne stacje drodze pasyjnej. Obok tekstów relacjonujących ewangeliczne wydarzenia, zapisów modlitw i komentarzy oraz technicznych wskazówek dla pątników w modlitewniku znalazły się także 32 miedziorytnicze ilustracje, wykonane przez augsburskich grafików: Melchiora Küssella i Georga Andreasa Wolffganga st. oraz czynnego w Norymberdze Johanna Jacoba von Sandrart według rysunkowych wzorców przygotowanych na zlecenie opata Rosy przez Michaela Willmanna<sup>12</sup> oraz taka sama liczba pieśni autorstwa Johannes Schefflera, do których muzykę skomponował kapelmistrz wrocławskiej katedry Georg Joseph.

Dołączony do pierwszego wydania krzeszowskiej książki pasyjnej frontispis sztychowany ręką Johanna Tscherninga (il. 1) znakomicie ilustruje funkcję, jaką w myśl intencji swego fundatora pełnić miało to dzieło. Chrześcijańska Dusza, prowadzona przez wskazującego na rozgrywające się w tle starotestamentowe wydarzenia Przewodnika (*Weegweiser*), ze skupieniem wpatruje się w widniejące na ustawionym na sztalugach płótnie pasyjne epizody, malowane przez osobę Wewnętrznego Budziciela Serca (*innerste Hertzwecker*). Zgodnie z zawartymi we wstępie do modlitewnika zaleceniami przybywający do kalwarii pątnik, pragnący doznać duchowego współuczestnictwa w wydarzeniach pasyjnych, przyjąć powinien rolę bezcielesnej i ponadczasowej „Duszy – Oblubienicy Chrystu-

<sup>11</sup> N. von Lutterotti, *Kloster Grüssau in den Zeitalter des Barock, Rokoko und Klassizismus*, [w:] *Heimatbuch des Kreises Landeshut in Schlesien*, t. 2, Landeshut 1929, s. 403; tenże, *Vom unbekanntnen Grüssau...*, s. 47-65; H. Dziurła, *Krzeszów*, Wrocław 1974, s. 82-85.

<sup>12</sup> W *Staatsgalerie* w Stuttgarcie zachowało się 19 rysunków z tego cyklu – por. V. Manuth, *O sztuce rysunku Michaela Willmanna*, [w:] *Michael Willmann (1630-1706)*. Katalog wystawy, Residenzgalerie Salzburg, 15. 06.-25. 09. 1994, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 22. 10-11. 12. 1994, red. M. Adamski, P. Łukaszewicz, F. Wagner, Salzburg 1994, s. 148-153.

sa”, „miłującej i współcierpiącej Naśladowczyni Chrystusa”, która, jak Oblubieniec swoją śmierć, swoje współcierpienie ofiarowywała Bogu Ojcu. Zabieg wprowadzenia wehikułu Duszy pozwalał na zniesienie historycznego dystansu wobec pasywnych wydarzeń i jednocześnie umożliwiaił każdemu pątnikowi na utożsamienie się z tą odpersonifikowaną rolą. Przekroczenie granic czasu i miejsca dokonać się mogło jedynie na poziomie emocjonalnym – do uzyskania łaski współdziałania w cierpieniu Chrystusa konieczne były zatem „Wola” (*wille*) i „Zapał”, „Żarliwość” (*Eyfer*) w naśladowaniu Chrystusa, na grafice Tscheringa symbolizowane przez dwa putta trzymające płonące kaganki. Idealne postaci Przewodnika, przyrównanego we wstępie do Anioła Stróża oraz Wewnętrznego Budziciela Serca służyć miały Pomocą Duszy w jej dążeniu do współcierpienia z Oblubieńcem. Zadaniem pierwszej było kierowanie uwagi uczestników nabożeństwa na starotestamentowe prefiguracje Męki Chrystusa i dbanie o realizację misterium na rzeczywistym planie krzeszowskiej kalwarii, np. przeprowadzenie pątników od stacji do stacji, drugiej zaś – odpowiedzialnej za „historyczny” plan pasywnych wydarzeń – pobudzanie Duszy do możliwie najgłębszego wewnętrznego przeżycia współcierpienia z Chrystusem, a także doprowadzenie jej do pełnego poznania tajemnic (*Geheimbnus*) poszczególnych stacji kalwarii poprzez aranżację rozmowy pomiędzy Duszą a „historycznymi” uczestnikami kolejnych epizodów Pasji i następnie nakierowanie „Naśladowczyni Chrystusa” na rozmyślanie i modlitwę, kończoną „owocnie” wraz z dojściem do następnej stacji.

Rolę obu pomocników Duszy pełniła oczywiście sama krzeszowska książka pasyjna – ów „freundlicher Dolmetsch- oder Außleger” pośredniczący pomiędzy Oblubienicą i Oblubieńcem. Każda z odpowiadających 32 pasywnym epizodom części, na jakie dzieli się tekst modlitewnika, rozpoczyna się od przywołania starotestamentowej prefiguracji, kończy zaś instrukcją jak pokonać drogę prowadzącą do następnej stacji. Pozostała treść każdej części dotyczy natomiast już „historycznego” planu pasyjnego epizodu stanowiącego o wezwaniu poszczególnych stacji. W każdym z nich akcja

konstruowana jest zasadniczo na dwóch poziomach: bazującej na ewangelicznym lub apokryficznym przekazie narracji o wydarzeniu pasyjnym (*Verlauff*) i nakładającym się na nią opisie dążenia Duszy do możliwie najpełniejszego współcierpienia z Chrystusem. Rozbudowana, opisowa i nasycona szczegółami relacja o przebiegu wydarzenia wyznacza nienaruszalny, uświęcony tradycją bieg akcji i zarazem buduje swego rodzaju „historyczną scenę” dla aktywności pragnącej współuczestnictwa w cierpieniu Chrystusa Chrześcijańskiej Duszy. Oblubienicy zawsze zostaje wyznaczone konkretne miejsce wśród „historycznych” uczestników epizodu i zalecone określone zachowanie, np. przy stacji *Ecce homo* „Zasmucona Oblubienica pada na kolana przed łukiem, zwraca swoje oblicze ku ziemi i słucha, jak Chrystus się jej użala”. Jej rola jednak nigdy nie zakłada, co rozumiałe, możliwości wpływu na bieg historycznych wydarzeń. Właściwe „budzenie serca” pątnika przebiega całkowicie poza „historyczną” akcją – uwaga Duszy kierowana jest na emocjonalną wymowę poszczególnych epizodów, wskazuje się jej na oznaki fizycznego i psychicznego cierpienia Chrystusa oraz żal Jego Matki i uczniów (*Hertz-Wecker*). Dążenie do zjednoczenia w cierpieniu z Chrystusem swą kulminację w każdej części osiąga w pieśniach, w których dochodzi do bezpośredniej, niezwykle emocjonalnej rozmowy pomiędzy Oblubienicą a Chrystusem i często także innymi „historycznymi” uczestnikami pasyjnych wydarzeń. Chrystus z reguły opisuje swój ból, rozpamiętuje cierpienia, niepokoi się o Matkę, często prosi o wstawiennictwo u swego Ojca, natomiast wyrażająca swą bezsilność Oblubienica jednoczy się w cierpieniu z Oblubieńcem. Emocje stopniowo opadają – w następującym po pieśniach rozważaniu (*Betrachtung*) Oblubienica, Chrystus, bądź Maria dokonują podsumowującej refleksji nad wydarzeniem, wreszcie pojawia się wezwanie do zbiorowej litanii (*Antiphon*), a na końcu także do indywidualnej modlitwy Oblubienicy z prośbą o własną poprawę i przyszłe odkupienie (*Gebet*).

Na rycinie Tscheringa Wewnętrzny Budziciel Serc ukazany został pod postacią malującego obraz Amora, z paletą malarską i pędzlem oraz z przewieszonym przez ramię kołczanem wypełnio-

nym strzałami. W serce pragnącej zjednania z cierpiącym Chrystusem chrześcijańskiej Duszy najskuteczniej godzi obraz, jak strzała Amora niosący nieodpartą miłość do Oblubieńca i, jak głosi napis na banderoli trzymanej w rękach putta powyżej, poznanie prawdy. W koncepcji autorów krzeszowskiej książki pasyjnej wizualne obrazowanie miało zatem pełnić rolę nie mniejszą, niż misternie skonstruowany tekst. Wykonane według projektów Willmanna obrazy ukazujące poszczególne wydarzenia pasyjne rozpoczynały, jako dołączone do modlitewnika miedziorytnicze ilustracje, każdą z jego 32 stacyjnych części oraz, co jest istotne, towarzyszyły pątnikom na krzeszowskiej kalwarii w monumentalnej formie malowanych obrazów umieszczanych przy każdej stacji drogi<sup>13</sup>. Stacyjny charakter ekspozycji przedstawień oraz uświęcony tradycją drogi pasyjnej sztywny kanon ukazywanych wyodrębnionych epizodów determinował strukturę narracyjną całości cyklu. Poszczególnym przedstawieniom niejako z góry narzucało to formułę wyodrębnionych i samodzielnych wobec całości cyklu jednostek dramatycznych, a o zachowaniu ciągłości narracyjnej pomiędzy poszczególnymi stacjami cyklu decydowała przede wszystkim wiedza widza. Uczestnik nabożeństwa dokonywał oglądu obrazów dysponując bowiem z reguły podstawową znajomością przebiegu wydarzeń pasyjnych, relacji przyczyny i skutku oraz składu i liczby osób biorących w nich udział – wiedzy tej dostarczał mu zresztą sam tekst modlitewnika (*Verlauff*). Stąd też i nastawienie widza wobec obrazu nakierowane było bardziej na pogłębione doznanie poszczególnych epizodów w ich emocjonalnym wymiarze, niż śledzenie powszechnie znanej

<sup>13</sup> W warsztacie Willmanna najprawdopodobniej zostało wykonanych jedynie 5 obrazów przeznaczonych do tych stacji drogi krzyżowej, które znajdowały się już na terenie dziedzica klasztornego i we wnętrzu kościoła – por. **N. von Lutterotti**, *Archivalische...*, s. 131. Do dzisiaj zachowały się cztery z nich: *Pierwszy upadek Chrystusa pod krzyżem*, *Spotkanie Chrystusa z niewiastami jerozolimskimi*, *Przybicie Chrystusa do Krzyża* (wszystkie Muzeum Narodowe, Warszawa) oraz *Obnażenie Chrystusa z szat* (Muzeum Narodowe, Wrocław – depozyt burmistrza m. Ząbkowic). Przedstawienia dla pozostałych stacji wykonali: malarz klasztorny Martin Leistritz oraz „ein unbekannter Meister aus Hohenelbe” – por. **N. von Lutterotti**, *Archivalische...*, s. 132 oraz tenże, *Vom unbekanntem...*, s. 50.



fabuły wydarzeń. Sam kontakt widza z obrazem odbywał się w szczególnej atmosferze religijnego uniesienia uczestników nabożeństwa pasyjnego, na płaszczyźnie emocjonalno-egzystencjalnej religijnego przeżycia Męki i Śmierci Chrystusa. Sprzyjało to zacieraniu się granic pomiędzy rzeczywistością pątnika a fikcyjnym światem obrazu i ułatwiało widzowi uzyskanie wrażenia współuczestnictwa w rozgrywających się przed jego oczami wydarzeniach.

Niewątpliwie tak dokładnie określone zewnętrzne warunki recepcji obrazu znacznie ułatwiały zadanie malarza – przystępując do pracy nad projektami obrazów mógł on tak kształtować system wewnętrznej prezentacji przedstawień<sup>14</sup>, by uwzględniał on zarówno sytuację, w jakiej będą one oglądane, jak i wynikające z niej oczekiwania widza wobec obrazu. Wybór dla przedstawień formatu stojącego prostokąta, podyktowany zapewne koniecznością dostosowania ram ilustracji do typowego kształtu karty książki, w sposób istotny wpłynął na pracę nad samą strukturą przedstawień. Pozwalał on bowiem artyście na operowanie silnie ześrodkowaną kompozycją, której centrum na ogół pokrywało się z centrum narracyjnym, co w obliczu konieczności wyróżnienia kluczowej osoby ukazywanego dramatu było rozwiązaniem idealnym. Centrum obrazu zajmowała zatem z reguły postać Chrystusa, zaś dośrodkowo zwróceni pozostali „historyczni” uczestnicy poszczególnych epizodów dodatkowo nakierowywali na nią uwagę widza (il. 2). Taki układ obowiązywał także przy ukazywaniu scen pochodu na Golgotę, powodując ich daleko idące ustatycznienie (il. 3) – dynamiczny ruch, o ile miał miejsce w krzeszowskich obrazach, to budowany mógł być jedynie w kierunku prostopadłym do płaszczyzny obrazu, ku widzowi. Koncentracja narracji w centrum sprzyjała prezentacji nie rozwoju akcji, lecz jej momentalnych stanów. Obraz nie odsyłał widza ani w Prze-

---

<sup>14</sup> W swej analizie krzeszowskich przedstawień korzystam z teorii estetyki recepcji Wolfganga Kempa – por. **W. Kemp**, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; tenże, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, [w:] tenże (red.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, s. 7-27; por. także **M. Bryl**, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, rozdz. III: *Obraz i widz*, s. 154-325.

szłość, ani w Przyszłość, lecz wymuszał jego koncentrację na momentalnym Teraz. Umieszczana centralnie na pierwszym planie postać Chrystusa uzyskiwała przez to walor posągowości, co w połączeniu z ograniczoną ilością ukazywanych uczestników wydarzeń i zajmowanym przez nich obszarem z reguły połowy całości obrazu ułatwiało uzyskanie efektu monumentalizacji przedstawianych wydarzeń. W rezultacie ustytucjonione, zorganizowane wokół silnego centrum przedstawienie z niejako „zawieszoną” narracją mogło być łatwo i momentalnie „skonsumowane” percepcyjnie przez widza. Figuralność dominowała nad dyskursem, stąd też zrozumienie obrazu wymagało od odbiorcy minimalnego intelektualnego wysiłku ustępując miejsca przeżyciu obrazu, które odbywało się już na emocjonalnej płaszczyźnie wyznaczonej przez dyrektywę współuczestnictwa widza w przedstawianych wydarzeniach<sup>15</sup>.

Najbardziej elementarnym zabiegiem ułatwiającym widzowi identyfikację z obserwowaną sceną było anektowanie w wypadku większości przedstawień tzw. „przedpoła” obrazu. Zarysowane w samym przedstawieniu relacje przestrzenne mogły być z łatwością rozciągnięte na rzeczywistą przestrzeń widza przed obrazem. Artysta bowiem nie tylko usunął z przedstawień wszelkie wizualne bariery pomiędzy światem widza a światem obrazu, lecz także zaakcentował w nich elementy mogące stwarzać iluzję przestrzennej kontynuacji jak schody (il. 4), konfiguracja terenu, czy układ architektonicznego wnętrza. Często uczestnicy pasywnych epizodów zdają się wykraczać poza obraz, są wręcz namacalni dla widza (il. 5, 6). Zabiegi te pozwoliły na tak daleko posuniętą integrację pozycji zajmowanej przez widza przed obrazem z przestrzennym planem samego przedstawienia, że widz mógł niemalże „zająć” przewidziane dla niego w tekście modlitewnika miejsce wśród „historycznych” uczestników pasywnych wydarzeń. Zaleceniu, by przy stacji Komunia apostołów (il. 7) „Oblubienica klęczała ze złożonymi rękami i pragnęła zostać także pokrzepiona niebiańskim pokarmem” wizu-

<sup>15</sup> Na temat tego rozróżnienia por. N. Bryson, *Word and Image. French painting of the Ancien Regime*, Cambridge 1981 oraz S. Ringbom, *Icon to Narrative*, Abo 1965.

alnie odpowiada miejsce widza wśród klęczących apostołów, uzyskane poprzez złudzenie kontynuacji przestrzeni obrazowej poza obraz i odpowiednie operowanie żabią perspektywą.

Przełamaniu granicy przestrzennej pomiędzy światem widza a światem obrazu towarzyszyło częste nawiązywanie z widzem emocjonalnego kontaktu przez postaci z planu przedstawienia. Bezpośrednio do widza kilkakrotnie odwoływał się Chrystus, zwracając się ku widzowi całą swą postacią (il. 8), wyciągając w kierunku widza rękę (il. 9), czy też kierując w jego stronę spojrzenie. Widza przywoływała także Maria (il. 10), Szymon Cyrenejczyk oraz niekiedy nawet rzymscy legionieści prowokując go do określonej emocjonalnej odpowiedzi na tak wyrażony apel, często zgodnej z zalecanym chrześcijańskiej Duszy w tekście zachowaniem. Skierowany do widza błagalny apel Chrystusa o pomoc w niesieniu krzyża poparty został w modlitewniku zaleceniem, by „Oblubienica zdobyła się na złagodzenie ciężaru krzyża naśladowując Chrystusa i pomagając mu w dźwiganiu ciężkiego krzyża” (il. 8). Przyznać jednak należy, iż ten element systemu prezentacji obrazu stosowany był przez artystę oszczędnie. Rekompensowała to obecność na planie przedstawienia sporej liczby postaci, z którymi mógł się identyfikować sam widz. Do większości scen, obok historycznych uczestników pasywnych wydarzeń i postronnych gapiów, artysta wprowadził osoby „idealnych świadków” – wyodrębnione formalnie ze sfery akcji, lecz reagujące na nią, często pozbawione cech indywidualnych postaci, których obecność niekiedy nie miała nawet historycznego, bądź też logicznego uzasadnienia (il. 2, 8, 11). Nie tworząc jakiegokolwiek konkurencji dla narracji obrazu osoby te reprezentowały wobec widza zarówno wzór jednoznacznego osądu rozgrywającej się sceny, jak i gotową formułę emocjonalnej reakcji na nią. Ponadto stanowiąc w wielu epizodach ideowe i emocjonalne przeciwieństwo obecnych na historycznym planie oprawców Chrystusa postaci te dodatkowo wypuklały moralny ciężar czynionego przez nich zła, zadawanych Chrystusowi cierpień. Rola „idealnych świadków” była szczególnie istotna w tych scenach, w których Chrystusowi nie towarzyszyli Maria z kobietami, św. Jan Ewangelista i inni apostołowie. W po-

zostałych pasywnych epizodach bowiem to właśnie te ewangeliczne postaci z najbliższego otoczenia Chrystusa mogły przejąć funkcję osobowych nośników identyfikacji widza. W pierwszej scenie Pożegnania Chrystusa z Matką (il. 12) widza mogła na planie przedstawienia reprezentować Maria, bowiem miejsce jakie artysta wyznaczył Marii w obrazie kompozycyjnie odpowiada punktowi widzenia pątnika przed obrazem, który mógł odbierać gest Chrystusa jako także skierowany do siebie – Chrystus żegnał się tutaj nie tylko z Matką, lecz także z chrześcijańską Duszą. W identyczny sposób ukształtowany został system prezentacji epizodu z św. Weroniką (il. 13). W przypadkach tych scen, w których postaci z otoczenia Chrystusa nie uczestniczyły w planie akcji i z tego powodu musiały zostać kompozycyjnie przesunięte do sfery tła, ich wizualne zaakcentowanie jako wzorców postawy widza wobec obrazu dokonywane było w bardziej wyrafinowany sposób – w scenie Podniesienia krzyża (il. 14) postaci omdlewającej z rozpaczy Marii, podtrzymującego ją św. Jan i towarzyszących im kobiety, mimo iż zostały umieszczone w tle, okupowały wizualne centrum obrazu, i tak zaakcentowane mogły stanowić dla widza gotową formułę zachowania wobec sceny.

Przedstawiona powyżej analiza krzeszowskich obrazów, choć z konieczności ograniczona i pobieżna, ukazuje jednak wystarczająco dobitnie, iż nadrzędnemu postulatowi zapewnienia pątnikowi wrażenia współuczestnictwa w pasywnych wydarzeniach odpowiadała w obrazowym dziele daleko idąca teatralizacja wewnętrznego systemu prezentacji przedstawień<sup>16</sup>. Poprzez otwarcie na zewnątrz akcji wewnątrzobrazowej i podporządkowanie systemowi wewnętrznej prezentacji realnej przestrzeni przed obrazem artysta doprowadził do zatarcia granic pomiędzy artystycznym dziełem a rzeczywistością widza, niejako wymuszając na odbiorcy osobiste zaangażowanie się w ukazywane wydarzenia. Znajdujący się przed

---

<sup>16</sup> Na temat pojęcia teatralizacji wewnętrznej prezentacji obrazu por. **M. Fried**, *Absorbition and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley-Los Angeles-London 1980.

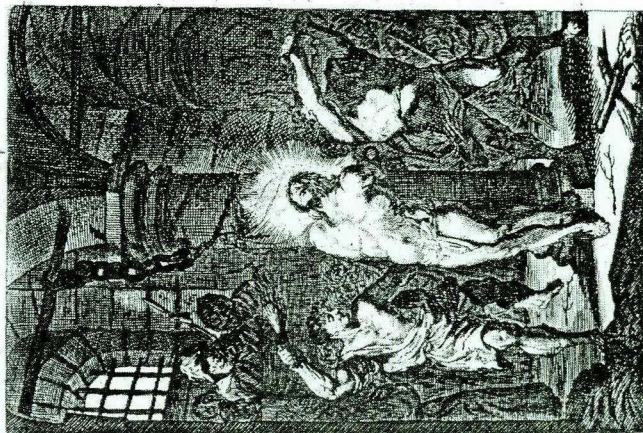
obrazem widz nie mógł już pozostać tylko jego biernym obserwatorem, lecz stawał się aktywnym uczestnikiem rozgrywających się na obrazie pasyjnych epizodów. Wyznaczająca konstrukcję tekstu krzeszowskiego modlitewnika koncepcja chrześcijańskiej Duszy dążącej do możliwie najgłębszego wewnętrznego połączenia z cierpiącym Chrystusem, idea uważana powszechnie za najistotniejszy element mistycyzmu poezji Schefflera<sup>17</sup>, znalazła w projektowanych przez Willmanna ilustracjach znakomity obrazowy odpowiednik. Oczywiście ta odpowiedniość nie mogła i nie miała polegać na pełnej kompatybilności tych przecież odmiennych medialnie realizacji, lecz na ogólnym podobieństwie ostatecznego efektu osiąganego różnymi środkami i w różnym zakresie. W krzeszowskim modlitewniku rozpoczynające poszczególne stacyjne części tekstu ilustracje niejako wrzucały odbiorcę w świat pasyjnych wydarzeń dając mu poczucie relacji przestrzennych i wyglądom osób z historycznego planu oraz predeterminując jego emocjonalną reakcję. Istnienie obrazowej przestrzeni wydarzeń otwartej dla współuczestnictwa odbiorcy także wydatnie ułatwiało mu scalenie, jak już wspomniano, rozwijającej się na dwóch poziomach narracji samego tekstu. Wreszcie kulminacyjne pieśni Schefflera – rozbudowane dialogowe prezentacje wewnętrznych stanów psychiki i emocji głównych uczestników Pasji – nadbudowywały się nad mającym na tym obszarze ograniczone możliwości przedstawiania obrazem. Obraz wyznaczał bazę dla słowa, słowo uzupełniało obraz. Tak zaprojektowany modlitewnik stanowił dla przybywających licznie do krzeszowskiej kalwarii pątników gotową wyobrażeniową formułę współprzeżywania Męki i Śmierci Chrystusa. Był scenariuszem religijnego doświadczenia uczestników pasyjnych nabożeństw, które sytuowało się już w egzystencjalnym wymiarze – wypowiedziane w pieśniach słowa przestawały być poezją, stając się rzeczowymi

<sup>17</sup> Por. C. Seltmann, *Angelus Silesius und seine Mystik*, Breslau 1896, s. 54 i nn; G. Ellinger, *Angelus Silesius. Ein Lebensbild*, Breslau 1927, s. 140 i nn; K. J. Wiśniewska, *Teologia Angelusa Silesiusa (Jana Schefflera)*, Warszawa 1984; H.-J. Pagel, *Dichter der christlichen Gemeinde. Angelus Silesius*, Stuttgart 1985, s. 44-46; J. Harsimowicz, op. cit., s. 52-53.

słowami Umęczonego, zaś z ran ukazanego na obrazie cierpiącego Chrystusa spływała prawdziwa krew. Praca artysty przywracała współczesnym historię, nadając jej jednak kształt artystycznego dzieła, w którym – cytując słowa Maxa Imdahla – „Wszystko jest konieczne i sensowne właśnie tak a nie inaczej, chyba że wszystko miałoby być inaczej”<sup>18</sup>.

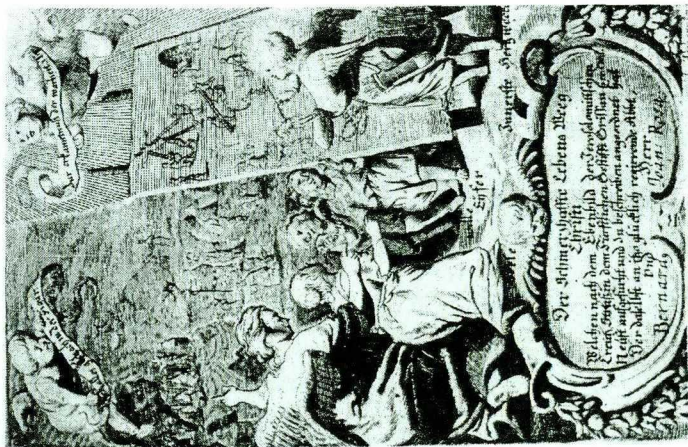
---

<sup>18</sup> M. Imdahl, *Giotto. Zagadnień ikonicznej struktury sensu*, tłum. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones”, 4 (1991), s. 109.



Michael Wilhelm Weitzelmann, del. 13  
Melchior Küsel, Kupf. 1765

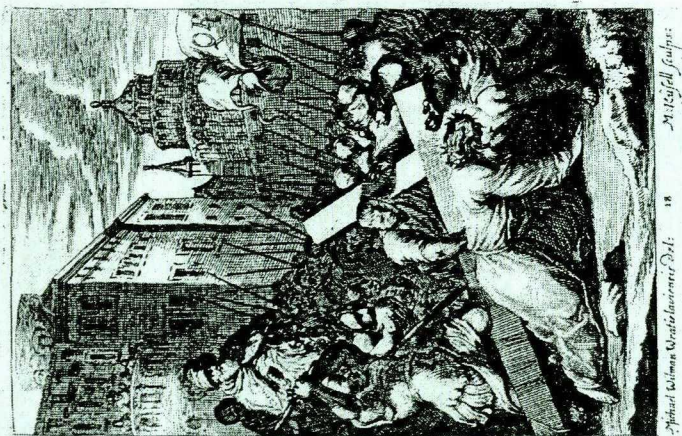
Il. 2. Melchior Küsel wg Michaela Willmanna, *Biczwonanie*, [w:] *Schmerzhafter / Lieb und / Kreuz-Weeg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



Il. 1. Johann Tschering, frontispis [w:] *Schmerzhafter / Lieb und / Kreuz-Wee* (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)

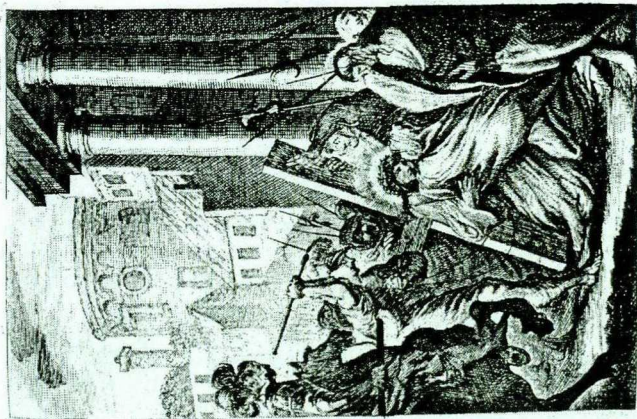


Il. 4. Georg Wolffgang wg Michaela Willmanna, *Święte Schody*, [w:] *Schmerzhafter / Lieb und / Kreutz-Weeg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



Il. 3. Melchior Küßell wg Michaela Willmanna, *Pierwszy upadek pod krzyżem*, [w:] *Schmerzhafter / Lieb und / Kreutz-Weeg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



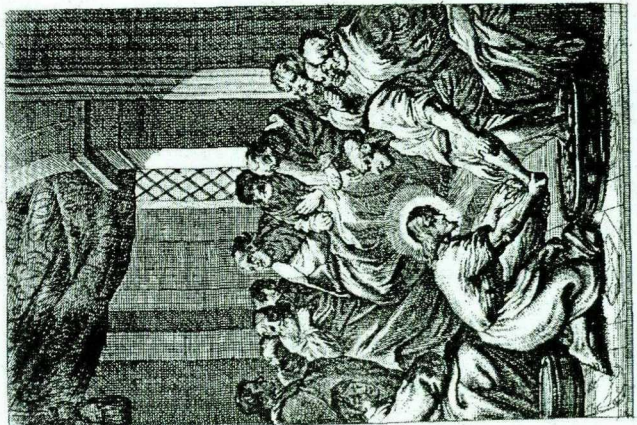


Michael Willmann *Wanda'sa Ducha*

19

Mich. Küßel *Wielki Anioł* 18.

Il. 5. Melchior Küßel wg Michaela Willmanna, *Spotkanie Chrystusa z Matką*, [w:] *Schmerzhaffter / Lieb und / Kreuz-Weeg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)

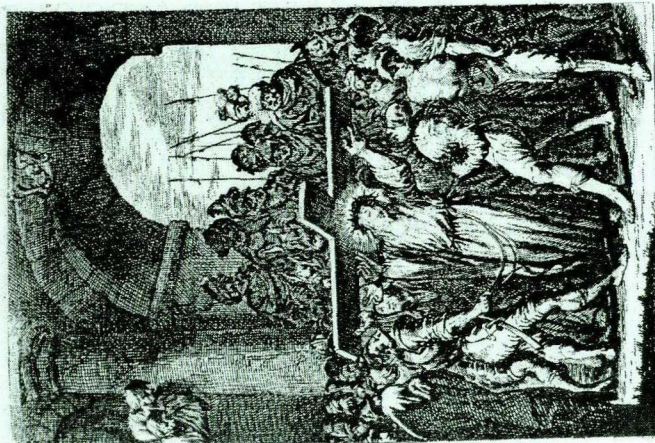


Michael Willmann *Wanda'sa Ducha*

7

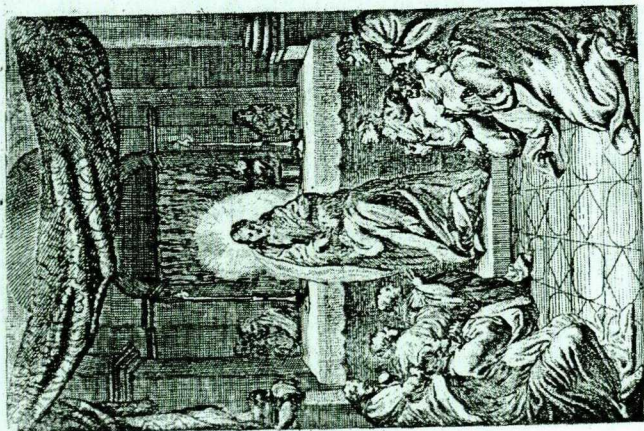
Mich. Küßel *Wielki Anioł* 18.

Il. 6. Melchior Küßel wg Michaela Willmanna, *Umywanie nog apostolom*, [w:] *Schmerzhaffter / Lieb und / Kreuz-Weeg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



Michał Wilman Wschodni/Dziś: 17 A. Küßel del.

Il. 8. Melchior Küßel wg Michaela Willmanna, *Natożenie Krzyża*, [w:] *Schmerzhafter / Lieb und / Kreuz-Weg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



Michał Wilman Wschodni/Dziś: 16 A. Küßel del.

Il. 7. Melchior Küßel wg Michaela Willmanna, *Komunia Apostołów*, [w:] *Schmerzhafter / Lieb und / Kreuz-Weg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



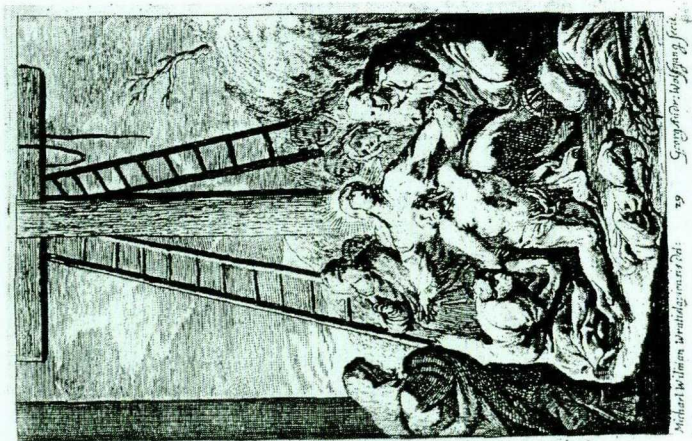
Il. 10. Johann Jacob von Sandrart, *Złożenie do grobu*, [w:] *Schmerzhaftler / Lieb und / Kreuz-Weeg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



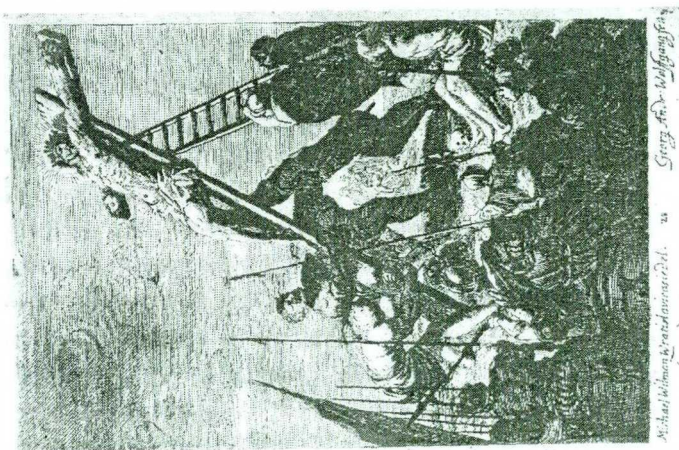
Il. 9. Melchior Küsel wg Michaela Willmanna, *Pojmanie*, [w:] *Schmerzhaftler / Lieb und / Kreuz-Weeg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



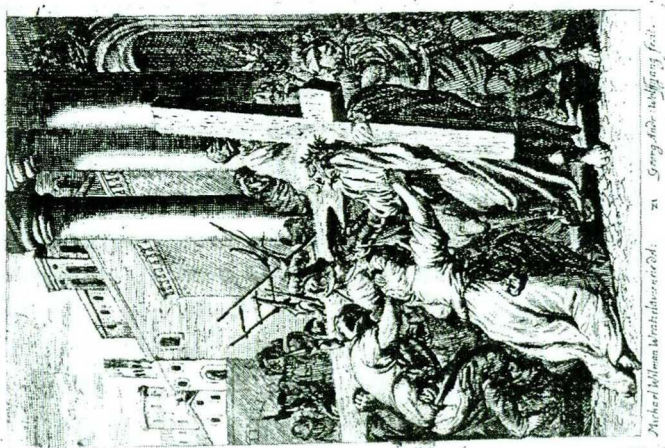
Il. 12. Melchior Küssel wg Michaela Willmanna, *Pożeganie Chrystusa z Matką*, [w:] *Schmerzhafter / Lieb und / Kreuz-Weeg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



Il. 11. Georg Wolfgang Flegel wg Michaela Willmanna, *Zdjęcie z krzyża*, [w:] *Schmerzhafter / Lieb und / Kreuz-Weeg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



Il. 14. Georg Wolfgang wg Michaela Willmanna, *Podniesienie krzyża*, [w:] *Schmerzhaftler / Lieb und / Kreuz-Wegg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)



Il. 13. Georg Wolfgang, *Chusta św. Weroniki*, [w:] *Schmerzhaftler / Lieb und / Kreuz-Wegg*, (Andreas Pega) Glatz 1682, miedzioryt, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu)