

ANDRZEJ KOZIEŁ
WILLMANN I BARBARZYŃCY,
CZYLI SŁÓW KILKA
O DEKORACJI MALARSKIEJ STROPÓW
Z DAWNEGO PAŁACU OPATÓW LUBIĄSKICH
W MOCZYDLNICY KLASZTORNEJ

Malarska dekoracja drewnianych stropów z czterech sal dawnego pałacu opatów lubiąskich w Moczydlnicy Klasztornej to bez wątpienia jedno z najmniej znanych i najbardziej tragicznie doświadczonych monumentalnych dzieł warsztatu Michaela Willmanna¹. To jedyne dzieło pracowni „śląskiego Apellesa”, wykonane w technice tempery na drewnianym podobrazu, ujęte w unikatową formę kasetonowego stropu i prezentujące niezwykle oryginalny program ikonograficzny, zostało po 1945 roku zdekompletowane i w dużej części bezmyślnie zniszczone. Zdemontowane po katastrofie budowlanej moczydlnickiego pałacu resztki malowideł stropów zostały przeniesione do Składnicy Muzealnej w dawnym klasztorze Cystersów w Lubiążu, gdzie porzucone po likwidacji składnicy i bez właściciela znajdują się do dzisiaj.

¹ Dotąd na temat tego zespołu malowideł pisali m.in. G.J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, t. 3, Prag 1815, szp. 381, nr 81; E. Klossowski, *Michael Willmann*, Breslau 1902, s. 26; D. Maul, *Michael Willmann. Ein Beitrag zur Barockkunst Schlesiens*, Straßburg 1914, s. 36–37; W. Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Wildpark–Potsdam 1926 („Handbuch der Kunstwissenschaft”, red. A.E. Brinkmann), s. 286; E. Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau [1934], s. 129–131, nr kat. A. I. 248–253, il. 116, 117; C. Müller Hofstede, *Michael Willmann 1630–1706. Die Jakobsleiter*, „Schlesien”, 10 (1965), s. 193–201; J. Natusiewicz, *Dokumentacja historyczna polichromowanego stropu pałacu w Moczydlnicy Klasztornej*, Wrocław 1971 (mps w Archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków we Wrocławiu, nr 1417); R. Nowak, *Zapomniane malowidła freskowe Michała Willmanna w pałacu opackim w Lubiążu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 14 (1986), s. 111–112; H. Lossow, *Michael Willmann (1630–1706) – Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994, s. 81–84, nr kat. A. 228–241, oraz K. Pierzchała, *Malowidła stropu Wielkiej Sali letniej rezydencji opatów lubiąskich w Moczydlnicy Klasztornej*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. A. Koziela, Wrocław 2002 (mps w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego).

Ten niegdyś bogaty zespół malowideł został wykonany na zamówienie lubiąskiego opata Ludwiga Baucha² jako malarska dekoracja nowo wzniesionego rekreacyjnego pałacu w miejscowości Moczydlnica Klasztorna (Mönchmotschelnitz), która już od początku XIV wieku należała do lubiąskiego opactwa³. Na dekorację tę składały się malowidła stropów w czterech reprezentacyjnych salach pałacu. W usytuowanej na parterze pałacu jadalni znajdowała się nieistniejąca już dekoracja malarska złożona z wielkiego centralnego przedstawienia *Apoteoza bohatera cnót* oraz dopełniających go u dołu i góry malowideł, które ukazywały dwie sceny biblijne: *Stworzenie Adama i zwierząt* oraz *Rozpaczająca Ewa nad ciałem Abla*, a po bokach sześć imaginacyjnych scen pejzażowych oraz widok kościoła Św. Jakuba w Lubiążu⁴ (il. 145). W drugiej usytuowanej na parterze pałacu sali, która pełniła funkcję kaplicy, znajdowała się także nieistniejąca już ornamentalna polichromia stropu w formie suchego akantu⁵ (il. 146). Natomiast w sali sypialni na pierwszym piętrze pałacu umieszczona była częściowo zachowana dekoracja malarska stropu złożona ze środkowego głównego przedstawienia o alegorycznej treści, ujętego w format prostokąta ze ściętymi narożami, w których usytuowane były trójkątne malowidła ukazujące owoce, a całość po bokach dopełniały dwa przedstawienia pejzażowe oraz dekoracja ornamentalna⁶ (il. 147).

Zdecydowanie najbogatszą formę uzyskała malarska dekoracja stropu w przylegającej do sypialni obszernej sali o reprezentacyjnym przeznaczeniu, zwanej także Wielką Salą (il. 148). Składało się na nią aż czterdzieści osiem przedstawień: szesnaście scen figuralnych i pejzażowych, ujętych w obramione pola o formacie owalu lub prostokąta i dopełnionych w części o inskrypcje w języku niemieckim, oraz trzydzieści dwa malowidła ozdobione ornamentem w formie suchego akantu. Dekoracja ta pod względem kompozycyjnym i treściowym dzieliła się na dwa cykle. Pierwsza część malowideł, zajmująca około 1/4 powierzchni stropu przy wejściu do sali i oddzielona szeroką listwą od pozostałej części dekoracji, obejmowała

² Opata Ludwiga Baucha jako fundatora barokowej budowy pałacu w Moczydlnicy Klasztornej jednoznacznie wymienia A. Teichert, *Historia domestica Lubensis Notitiis praeclaris repleta...*, [Leubus 1759], rkps, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. IV F. 209, s. 108.

³ Lubiąscy cystersi kupili folwark w Moczydlnicy Klasztornej po 1304 roku od jej ówczesnego właściciela, Mikołaja z Moczydlnicy – J. Bollmann, *Die Säkularisation des Zisterzienserstiftes Leubus*, Breslau 1932, s. 68. Na temat historii tej miejscowości oraz jej kolejnych właścicieli zob. J.G. Knie, *Alphabetisch-statistisch-topographische Übersicht aller Dörfer, Flecken, Städte und anderen Orte, der Königl. Preuß. Provinz Schlesien: nebst beigefügter Nachweisung von der Eintheilung des Landes nach den verschiedenen Zweigen der Civil-Verwaltung...*, Breslau 1830, s. 416; J. Natusiewicz, *op. cit.*, s. 4–9, oraz K. Pierzchała, *op. cit.*, s. 7–9.

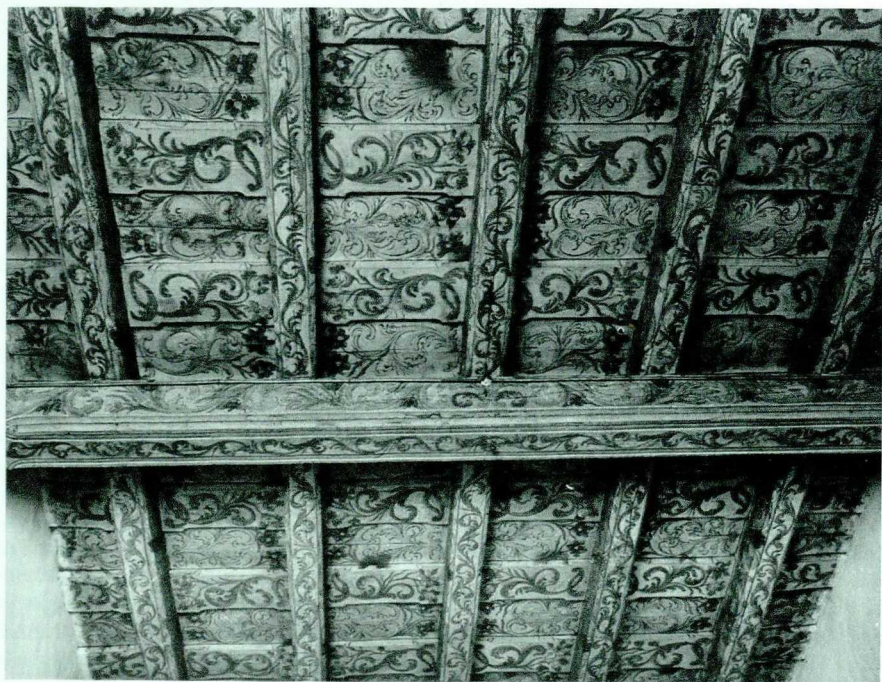
⁴ Zob. E. Kloss, *op. cit.*, nr kat. A. I. 248a–c, 249; J. Natusiewicz, *op. cit.*, s. 9–10, oraz H. Lossow, *op. cit.*, nr kat. A. 228–230.

⁵ Zob. J. Natusiewicz, *op. cit.*, s. 9.

⁶ Zob. E. Kloss, *op. cit.*, s. 129; J. Natusiewicz, *op. cit.*, s. 26–27, nr 5–8, oraz H. Lossow, *op. cit.*, s. 82, nr kat. A. 239.



145. Michael Willmann z warsztatem, malarska dekoracja stropu jadalni, po 1697, pałac, Moczydlnica Klasztorna, stan w 1967 roku



146. Michael Willmann z warsztatem, malarska dekoracja stropu kaplicy, po 1697, pałac, Moczydlnica Klasztorna, stan w 1967 roku



147. Michael Willmann z warsztatem, malarska dekoracja stropu sypialni, po 1697, pałac, Moczydlnica Klasztorna, stan w 1967 roku

trzy przedstawienia: *Wieczerza w Emaus*⁷, *Nakarmienie proroka Eliasza na pustyni* oraz *Zbiór manny przez Izraelitów*⁸. Druga, większa część malowideł zajmowała pozostałą część powierzchni stropu i składała się z trzynastu figuralnych i pejzażowych przedstawień. Centralne miejsce całego cyklu zajmowało największe pro-

⁷ Malowidło to zaginęło po 1945 roku, lecz jeszcze przed zawaleniem się dachu pałacu w 1970 roku i zdemontowaniem stropu. Zob. E. Kloss, *op. cit.*, s. 129, nr kat. A. I. 251a; J. Natusiewicz, *op. cit.*, s. 13–14, nr 6, oraz H. Lossow, *op. cit.*, s. 82, nr kat. A. 231.

⁸ Zob. E. Kloss, *op. cit.*, nr kat. A. I. 251b i c; J. Natusiewicz, *op. cit.*, s. 15, nr 5 i 7, oraz H. Lossow, *op. cit.*, s. 82, nr kat. A. 232–233.



148. Michael Willmann z warsztatem, malarska dekoracja stropu Wielkiej Sali, po 1697, pałac, Moczydlonica Klasztorna, stan w 1967 roku

stokątne przedstawienie *Oblubieniec prowadzący Oblubienicę*, które dookoła symetrycznie dopełniały cztery mniejsze owalne malowidła: *Oblubienica w cieniu Oblubieńca*, *Oblubieniec i Oblubienica w winnicy*, *Czuwanie serca* oraz *Tęsknota za prawem*⁹. Ten centralny układ pięciu oblubieńczych przedstawień figuralnych uzupełniało aż osiem malowideł ze scenami pejzażowymi, które rozmieszczono symetrycznie dookoła przy krawędziach tej części dekoracji¹⁰.

Choć dokładna data powstania malarskiej dekoracji stropów w Moczydlonicy Klasztornej nie jest znana, to większość badaczy datuje malowidła na czas po 1697 roku ze względu na umieszczony niegdyś na jednym z pejzażowych przedstawień w sali jadalni widok kościoła Św. Jakuba w Lubiążu, którego budowa została ukończona najprawdopodobniej właśnie w tym roku. Na taki czas wykonania moczydlonickich malowideł wskazuje także kalendarium wcześniejszych prac Willmanna i jego warsztatu. W 1692 roku na zlecenie opata Bernharda Rosy lubińskiej mistrz wraz z pomocnikami podjął pracę nad wielką dekoracją freskową w kościele Św. Józefa w Krzeszowie, która wykluczała równoległe prowadzenie podobnych przedsięwzięć. Jak wskazują zachowane rachunki, zasadnicze prace malarskie, w których

⁹ Zob. E. Kloss, *op. cit.*, s. 129, nr kat. A. I. 253a–c; J. Natusiewicz, *op. cit.*, s. 18–21, nr 19, 22, 30, 38; H. Lossow, *op. cit.*, s. 83, nr kat. A. 234–236, 238.

¹⁰ Zob. E. Kloss, *op. cit.*, s. 129; J. Natusiewicz, *op. cit.*, s. 18–21, nr 12–14, 27, 33, 46–48; H. Lossow, *op. cit.*, s. 82–84, nr kat. A. 240–241.

uczestniczył Willmann, rozpoczęły się w 1693 roku i trwały do października 1695 roku, natomiast przez kolejne trzy lata kontynuowane były prace wykończeniowe prowadzone najprawdopodobniej w głównej mierze już przez współpracowników Willmanna¹¹. On sam był gotowy do przyjęcia nowych zleceń. Można zatem z dużym prawdopodobieństwem przyjąć 1697 rok jako początek prac nad moczydlnicką dekoracją, które zapewne trwały do dwóch kolejnych lat.

W dotychczasowej literaturze panuje także zgodność co do udziału i kierowniczej roli Michaela Willmanna w powstaniu malarskiej dekoracji stropów. Jednocześnie jednak wielu badaczy podkreślało warsztatowy charakter malowideł, wskazując na możliwość dużego udziału warsztatowych pomocników w tej realizacji. Nie ulega wątpliwości, że Willmann przy tak wielkim zleceniu był zmuszony skorzystać z ich pomocy. Wszystkie zachowane moczydlnickie malowidła są jednak jednorodne pod względem stylistycznym i noszą wyraźne piętno artystycznej osobowości lubiąskiego mistrza. Co więcej, wiele cech uznanych za znamię „warsztatowości” stropowych przedstawień wynika ze złego stanu ich zachowania i odmiennej techniki (tempera) użytej do ich wykonania. Pozwala to sądzić, że rola współpracowników mistrza sprowadzała się przede wszystkim do prac przygotowawczych i pomocniczych, a prowadzone przez nich realizacje samych malowideł były bez wątpienia wykonywane ściśle według projektu mistrza i zapewne ograniczone głównie do ornamentalnych partii dekoracji.

Zastosowanie w moczydlnickiej rezydencji malarskiej dekoracji drewnianych stropów w typie kasetonowym jest rzeczą co najmniej zastanawiającą. Choć pałac w Moczydlnicy był budowany niemalże równoległe z lubiąskim pałacem opata, i to najprawdopodobniej także przez artystów czynnych przy lubiąskiej realizacji, to jednak w jego salach nie znalazły się modne freskowe dekoracje na sklepiennym podłożu, obecne w najważniejszych salach lubiąskiego pałacu opata, lecz temperowe malowidła na drewnianych stropach w tradycyjnym typie, który lata swej popularności święcił jeszcze w XVI wieku. Być może o wyborze takiej formy dekoracji zdecydowały względy ekonomiczne oraz rekreacyjna funkcja moczydlnickiego pałacu, być może wpływ na to także miała silna na terenach dookoła Lubiąża tradycja tego typu dekoracji malarskich w kościelnych wnętrzach¹². Kłopoty z realizacją tego typu dekoracji malarskiej miał także sam Willmann, albowiem ca-

¹¹ Zob. obszerne omówienie zapisów w księdze rachunkowej opactwa Cystersów w Krzeszowie związanych z pracą Willmanna i jego współpracowników w kościele Św. Józefa w Krzeszowie: 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. 127–137, oraz *idem*, *Das Grüssauer Willmannbuch. Michael Willmanns Fresken in der Josephskirche zu Grüssau*, Breslau 1931, s. 15. Jako datę ostatecznego ukończenia prac nad dekoracją malarską brackiego kościoła przyjmuje się rok 1698, zapisany w formie chronostychu w inskrypcji umieszczonej na łuku tęczowym ponad emporą muzyczną kościoła.

¹² Przykładem niech będzie dekoracja malarska stropu w kościele filialnym Chrystusa Króla w Dłużycach. Zob. P. Borusowski, J. Jagiełło, K. Mączewska, K. Trzaska, *Kościół w Dłużycach. Przykład wystroju świątyni luterańskiej drugiej połowy XVII wieku na Śląsku*, Warszawa 2005, *passim*.

łościowe układy przedstawień ujętych w ramy zdobione akantowym ornamentem wyraźnie wskazują, że formalnym wzorcem dla moczydlnickich stropów były już nie tradycyjne renesansowe malowane stropy, lecz siedemnastowieczne freskowe dekoracje, w których malowidła ujęte były w rzeźbiarsko kształtowane stiukowe ramy. Po raz pierwszy ten typ stiukowo-malarskiej dekoracji Willmann imitował na szeroką skalę w medium malarskim, tworząc swoje *opus magnum* freskanta – monumentalny cykl freskowych malowideł w kościele brackim Św. Józefa w Krzeszowie¹³. Powstałe bezpośrednio po tym dziele moczydlnickie dekoracje stropowe można uznać za kolejną realizację tego typu, tym razem dostosowaną do tradycyjnego systemu stropowej dekoracji w rezydencjonalnych wnętrzach.

Na szczególną uwagę zasługuje niezwykle bogaty i wyrafinowany program ikonograficzny moczydlnickich malowideł, łączący w sobie kilka tematycznych wątków. Zniszczone centralne malowidło w jadalni, ukazujące niegdyś bohatera cnót, który po dokonaniu trafnego wyboru drogi z otwartymi ramionami podążał ku górze ku Minerwie i Herkulesowi, w dole pozostawiając personifikacje poszczególnych grzechów, łapane przez *Voluptas*, nawiązywało do popularnego tematu Herkules na rozstajnych drogach, a moralizatorski charakter tej sceny dodatkowo podkreślały dwa kontrastowe starotestamentowe przedstawienia: *Stworzenie Adama i zwierząt* oraz *Rozpaczająca Ewa nad ciałem Abła*. Temat ten wcześniej stał się ideą przewodnią dekoracji freskowej letniego refektarza w pałacu opackim w Lubiążu, wykonanej przez Willmanna w latach 1692–1693, i to właśnie to lubiąskie malowidło freskowe dopełnione cyklem jedenastu olejnych pejzaży ze starotestamentowym sztafażem było bezpośrednim ideowym i kompozycyjnym wzorem dla moczydlnickiej realizacji¹⁴. Malowidła w sypialni z przedstawieniem prze-ganiających Satyra trzech amatorów trzymających w swych rękach łuki ze strzałami, rozpalającą uczucia pochodnię i parę kluczy najprawdopodobniej ilustrowały temat Zwycięstwa miłości niebiańskiej nad miłością ziemską, symbolizowaną tutaj przez Satyra¹⁵. Natomiast malarskie przedstawienia w Wielkiej Sali odwoływały się do intymnej sfery mistycznej duchowości. Jak bowiem jako pierwsza wskazała Janina Natusiewicz, cykl figuralnych przedstawień stropu Wielkiej Sali zbudowany został wokół dwóch wątków tematycznych dotyczących Eucharystii i mistyki ob-lubieńczej¹⁶. Do pierwszej grupy należały trzy przedstawienia: nowotestamento-wa scena *Wieczera w Emaus* oraz jej dwie starotestamentowe prefiguracje – *Nakarmienie proroka Eliasza na pustyni* (il. 149) i *Zbiór manny przez Izraelitów*. Drugi wątek obejmował pozostałe przedstawienia narracyjne, ilustrujące bądź to od-

¹³ Zob. R. Grimkowski, *Michael Willmann: Barockmaler im Dienst der katholischen Konfessionalisierung. Der Grüssauer Josefszyklus*, Berlin 2005 (tam wcześniejsza literatura).

¹⁴ Na ten temat zob. R. Nowak, *op. cit.*, s. 111–112.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Zob. J. Natusiewicz, *op. cit.*, s. 16–17. Wcześniej w literaturze najczęściej padały ogólne stwierdzenia o „mitologicznej” lub „alegorycznej” treści przedstawień, a Hubertus Lossow nawet dopuszczał ich związek z dziełem M. Opitza *Die Schäferei von der Nimfen Hercinia* z 1630 r. (H. Lossow, *op. cit.*, s. 82–84).



149. Michael Willmann z warsztatem, *Nakarmienie proroka Eliasza na pustyni*, po 1697, dawne opactwo Cystersów, Lubiąż, stan w 2006 roku

powiednie fragmenty starotestamentowego tekstu *Pieśni nad pieśniami*, jak *Oblubieniec prowadzący Oblubienicę* (il. 150a), *Oblubienica w cieniu Oblubieńca*, *Oblubieniec i Oblubienica w winnicy* oraz *Czuwanie serca* (il. 151a), bądź też wersy wybranych Psalmów, jak *Tęsknota za prawem*. Całość spajała idea mistycznej miłości do Boga i dążenia do duchowego połączenia Oblubienicy – Duszy ludzkiej z jej Oblubieńcem – Chrystusem, idea bardzo dobrze znana lubiąskim cystersom, którzy w swej klasztornej bibliotece posiadali bogaty zbiór pism średniowiecznych i nowożytnych mistyków ze św. Bernardem z Clairvaux, bł. Henrykiem Suzo, św. Janem od Krzyża czy św. Teresą z Ávili na czele¹⁷. Dość wspomnieć, że to właś-

¹⁷ O takiej zawartości lubiąskiej biblioteki jednoznacznie świadczą noty proveniencyjne na dziełach wymienionych mistyków, które obecnie przechowywane są w Oddziale Starodruków Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu.



150a. Michael Willmann z warsztatem, *Oblubieniec prowadzący Oblubienicę*, po 1697, dawne opactwo Cystersów, Lubiąż, stan w 2006 roku

nie lubiąskiemu opatowi, Arnoldowi Freibergerowi, wybitny śląski mistyk i teozof, Abraham von Franckenberg, zadedykował łącińskie wydanie podręcznika mistyki *Theologia mystica...* pióra trzynastowiecznego kartuza, Hugona de Balmy¹⁸.

¹⁸ H. de Palma, *THEOLOGIA / MYSTICA, sive TRIVIVM SACRVM Quod agit / De Triplici VIA ANIMAE: PURGATIVA, ILLUMINATIVA, UNITIVA. / Cum Praefatione Introductoria & Appendice cen Clavi / Editore / A. FRANC. de MONTES / AUGUSTIN. / Stare in VIA, est Regendi*, Amstelodami (Johannis Fabelii) 1647, s. 2 i n. W 1688 roku w oficynie wydawniczej Andreaa Lippiusa we Frankfurcie nad Menem ukazała się niemieckojęzyczna wersja tego dzieła.

Bezpośrednim źródłem oblubieńczych przedstawień stropu Wielkiej Sali były jednak nie pisma mistyków, lecz ilustracje zawarte w ówczesnych dziełach literatury emblematycznej o mistycyzującej treści. Cztery moczydlnicze malowidła: *Oblubieniec prowadzący Oblubienicę*, *Oblubienica w cieniu Oblubieńca*, *Oblubieniec i Oblubienica w winnicy* oraz *Tęsknota za prawem* powtarzają z niewielkimi tylko zmianami odpowiednie ilustracje emblematyczne zamieszczone w dziele antwerpskiego jezuitę, Hermana Hugo, *Pia desideria* (il. 150b), które zostało opublikowane po raz pierwszy w 1624 roku w Antwerpii w oficynie wydawniczej Hendrika Aertsen¹⁹ i później było wielokrotnie wznawiane i tłumaczone na języki narodowe, osiągając ogromną popularność w całej Europie, w tym także na Śląsku²⁰. Natomiast pozostałe oblubieńcze przedstawienie z Moczydlnicy Klasztornej – *Czuwanie serca* jest ściśle wzorowane na odpowiedniej ilustracji z innego popularnego



150b. Nieznany grafik wg Boëtiusa à Bolswertu, *Pia desideria* (il. XXII), [w:] H. Hugo, *Gottseelige Begierden...*, Sulzbach 1669

¹⁹ Zob. H. Hugo, *PIA DESIDERIA / Emblematis, Elegiis & affectibus / SS. Patrum illustrata / AUCTHORE HERMANNO HVGONE Societatis Jesu. AD URBANUM VIII PONT. MAX. Vulgavit Boëtius a Bolswert, Typis Henrici Aertsenii, Antverpiae 1624*. Na temat tego dzieła zob. zwłaszcza G.D. Rödtter, *Via piae animae. Grundlagenuntersuchung zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den „Pia desideria“ (1624) des Herman Hugo S.J. (1588–1629)*, Frankfurt am Main 1992, oraz J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 193 i n. Autor programu ikonograficznego moczydlickich malowideł najprawdopodobniej korzystał z jednego z pierwszych niemieckich wydań tego dzieła: H. Hugo, *Gottseelige Begierden Der Büssenden Heiligen und in GOTT verliebten Seelen*, Sulzbach (Abraham Lichtenhaler) 1669.

²⁰ W zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu znajdują się co najmniej dwadzieścia trzy egzemplarze różnych wydań tego dzieła o śląskiej proveniencji. Wśród nich są także egzemplarze dwóch tłumaczeń *Pia desideria* na język niemiecki, które zostały przygotowane na Śląsku. Pierwsze z nich, autorstwa znanego śląskiego poety, Wenzela Scherffera von Scherffensteina, zostało zaopatrzone w dwie graficzne ilustracje tytułowe projektu Georga Philippa Harsdörffera i opublikowane na koszt tłumacza w 1662 roku (*HERMANNI HUGONIS S. J. Gottsäliger Verlangen Drey Bücher nehmlich: 1. Wehklagen der Büssenden Seelen 2. Wünsche der Heiligen Seelen 3. Seufftzen der Liebenden*



151a. Michael Willmann z warsztatem, *Czuwanie serca*, po 1697, dawne opactwo Cystersów, Lubiąż, stan w 2006 roku

działa literatury emblematycznej o mistycyzującej treści – *Schola cordis* autorstwa flandryjskiego benedyktyna, Benedicta Haeftena (il. 151b), które zostało po raz

*Seelen. In Lateinischen Versen vielmal gedruckt ist aber auch in so viel Teutschen Reimen beysammen heraus gegeben nebst einem Inhalts=Register von Wencel Scherffern von Scherfferstein B. K. P. In Verlegung des Übersetzers gedruckt im Jahr Christi MDCLXII, [b.m.w.] 1662). Drugie, opracowane przez świdnickiego jezuitę, Georga Franza Friebela, zostało opublikowane bez ilustracji w Świdnicy w 1681 roku w oficynie wydawniczej Christiana Okelna (*Andächtige Verlangen: R. P. Hermanni Hugonis Soc: JESU: Wie Sie Anfangs Ihro Heiligkeit URBANO VIII. Römischen Papste Lateinisch gebunden Zugeschrieben: Aufs neue treulich und eben in so viel Teutsche Reime übersetzt von Georgio Franc: Seraph: Friebel. Auch erwehnter Societät Priestern, Schweidnitz (Christian Okeln) 1681).**

pierwszy opublikowane w Antwerpii w 1629 roku²¹. Co ważne, zależność moczydlnickich przedstawień od tych emblematycznych pierwowzorów dotyczy nie tylko samego przedstawienia – ikonu, lecz także obejmuje tekst inskrypcji – lemmę, który został wiernie przepisany z niemieckich wydań obu emblematycznych modlitewników.

Oczywiście, moczydlnickie obrazy nie są jedynym znanym nam przykładem wykorzystania emblematycznych ilustracji z mistycyzującej literatury budującej jako pierwowzorów do monumentalnych dekoracji malarzkich. Zjawisko to było częste w epoce baroku, i to w kręgach Kościoła zarówno katolickiego, jak i protestanckiego, o czym najlepiej świadczą: cykl czterenaściu malowideł na najniższym piętrze empor w dawnym kościele ewangelickim w Kościelcu koło Legnicy, wykonany przez nieznanego malarza w końcu XVII wieku²², czy też powstała w latach osiemdziesiątych XVII wieku dekoracja malarska stali w dawnym kościele ewangelickim w Starym Mieście koło



151b. Boëtius à Bolswert, *Cordis Vigilia*, [w:] B. Haeften, *Schola cordis...*, Antverpiae 1629

²¹ Zob. B. Haeften, *Schola Cordis sine Aversi a Deo Cordis ad eumadem reductio, et instructio. Auctore D. Benedictio Haefteno Ultraiectino Reformati monast. Affligeniensis, Ordinis S. Benedicti Praeposito*, Antverpiae (H. Verdissi) 1629.

²² Cykl ten dotrwał do naszych czasów jedynie w części. Zob. J.M. Zeisner, *Beispiele volkstümlicher Sinnbild-Malereien in Schlesien*, [w:] *Kunst- und Denkmalpflege in Schlesien. 2. Veröffentlichung. Niederschlesien*, Breslau-Lissa 1939, s. 157–160; J. Harasimowicz, *Rola klasztorów cysterskich w kształtowaniu się tożsamości kulturowej Śląska w dobie nowożytnej*, [w:] *Krzeszów uświęcony łaską*, red. H. Dziurla, K. Bobowski, Wrocław 1997 („Acta Universitatis Wratislaviensis”, 1782), s. 156; ks. S. Szupieńko, *Mistyka oblubięcza w programie dekoracji malarskiej kościoła poewangelickiego w Kościelcu koło Legnicy*, [w:] *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Kozieł, B. Lejman, Wrocław 2002, s. 192–199; A. Seidel-Grześnińska, *Anfänge der Emblematik in den bildenden Künsten Schlesiens*, [w:] *Memoria Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock. Zum Gedenken an Marian Szyrocki (1928–1992)*, red. M. Czarnecka, A. Solbach, J. Szafarz, K. Kiesant, Wrocław 2003 („Acta Universitatis Wratislaviensis”, 2504), s. 487–488, oraz J. Harasimowicz, *Evangelische Kirchenräume der frühen Neuzeit*, [w:] *Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und früherer Neuzeit*, red. S. Poon, G. Schwerhoff, Köln 2004 („Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel im Mittelalter und früherer Neuzeit”, red. G. Melville, 21), s. 440–441.

Dzierzgonia²³, obie realizacje ściśle wzorowane na emblematkach z *Pia desideria* Hugo. Po emblematyczne pierwowzory sięgali także przedstawiciele środowisk zakonnych, czego znakomitym przykładem jest wykonany w latach 1756–1758 bogaty wystrój malarski kapituły w opactwie Benedyktynów St. Peter w Schwarzwaldzie, oparty na emblematycznych ilustracjach z *Regia via crucis* Haeftena²⁴. Jednakże w żadnej ze znanych nam realizacji tego typu mistyczne przedstawienia nie zostały dopełnione aż tak licznymi pejzażowymi widokami przyrody.

W malarskiej dekoracji Wielkiej Sali pięć oblubieńczych malowideł uzupełnia dookoła aż osiem krajobrazowych przedstawień z ludzkim sztafażem. Brak dawnych źródeł pisanych, szkicowa technika wykonania oraz obecny zły stan zachowania malowideł uniemożliwia tematyczną identyfikację poszczególnych scen rozgrywających się na tle krajobrazu. Możemy jedynie z dużą dozą niepewności próbować określić poszczególne obrazy jako: *Pejzaż z widokiem płonącego miasta (Sodoma i Gomora?)*, *Pejzaż ze św. Antonim czytającym Pismo Święte* (il. 152), *Pejzaż ze św. Hieronimem* (il. 153), *Pejzaż z kobietą trzymającą dziecko na kolanach*, *Pejzaż nadrzeczny z matką z dzieckiem*, *Pejzaż z cysterskimi zakonnikami (?)*, *Pejzaż z dwiema zakonnicami* czy też *Pejzaż z postacią zakonnika*. Stąd też nie wiemy obecnie, jakie było znaczenie tych przedstawień i jak tematycznie łączyły się one z oblubieńczą treścią centralnych malowideł. Czy krajobrazy te stanowiły osobny program, podobnie jak cykl jedenastu olejnych pejzaży z dawnego letniego refektarza w pałacu opata, wiążący się – jak uważa Bożena Steinborn²⁵ – z treścią traktatu św. Bernarda z Clairvaux *O stopniach pokory i pychy* i będący skierowanym do zakonników rodzajem moralitetu o złych i dobrych cechach ludzkiego charakteru? Czy też były po prostu nienarracyjnym pejzażowym tłem dla centralnych oblubieńczych przedstawień?

Niezależnie jednak od znaczenia pejzażowych obrazów z Wielkiej Sali jasno rysuje się ideowa wymowa całej moczydlnickiej dekoracji malarskiej. Dla wypożyczających w moczydlnickim pałacu lubiąskich zakonników ten zespół malowideł stanowił swoistą obrazową lekcję o drodze, jaką powinna obrać Dusza ludzka, by szczęśliwie dotrzeć do Boga, połączyć się z Nim i tym samym uzyskać wieczne

²³ Zob. T. Chrzanowski, *Kościół w Starym Mieście pod Dzierzgoniem p.w. św. Apostołów Piotra i Pawła – emblematyka w służbie protestantyzmu*, [w:] *Sztuka Prus XIII–XVIII wieku*, Toruń 1994 („Studia Barussico-Baltica Torunensia Historiae Artium”, red. M. Woźniak, 1), s. 199–225, oraz D.L. Wójcik, *Jezuicka mistyka w protestanckim wnętrzu. Ze studiów nad programem ideowym kościoła w Starym Mieście koło Dzierzgonia*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku*, materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław, listopad 1999, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2000, s. 325–336.

²⁴ C.-P. Warnke, *Die Seele am Creutz. Emblematische Erbauungsliteratur und geistliche Bildkunst am Beispiel eines Dekorationsprogramms im Kloster St. Peter*, [w:] *Das Vermächtnis der Abtei. 900 Jahre St. Peter auf dem Schwarzwald*, kat. wyst., Schwarzwald Priesterseminar St. Peter, 17 VII – 29 VIII 1993, red. H.-O. Mühleisen, Karlsruhe 1993, s. 81–105.

²⁵ B. Steinborn, *Religijne pejzaże Willmanna z opactwa w Lubiążu*, [w:] *Materiały konferencji poświęconej sztuce Michaela Willmanna*, red. B. Steinborn, Wrocław 1995, s. 55–79.



152. Michael Willmann z warsztatem, *Pejzaż ze św. Antonim czytającym Pismo Święte*, po 1697, dawne opactwo Cystersów, Lubiąż, stan w 2006 roku



153. Michael Willmann z warsztatem, *Pejzaż ze św. Hieronimem*, po 1697, dawne opactwo Cystersów, Lubiąż, stan w 2006 roku

zbawienie. Zgodnie z podziałem mistycznego doświadczenia na trzy etapy: drogę oczyszczenia (*via purgativa*), drogę oświecenia (*via illuminativa*) oraz drogę zjednoczenia (*via unitiva*), początkiem było moralne oczyszczenie: przewyciężenie w sobie wszystkich grzechów właściwych ludzkiej naturze i wybór właściwej ścieżki prawdziwej cnoty, o czym mówiło malowidło w refektarzu. Dalsza droga Duszy ludzkiej ku Bogu wymagała od niej odrzucenia fałszywej, ziemskiej miłości i rozpalenia w sobie prawdziwej, bo pochodzącej od Boga, miłości niebiańskiej, o czym przekonywało malowidło w sypialni. Dopiero przyjęcie przez człowieka owego Boskiego pokarmu – miłości i powstanie mistycznego związku pomiędzy Duszą ludzką – Oblubienicą a Chrystusem – jej Oblubieńcem prowadziło człowieka do duchowych narodzin w Bogu, przyrównanych tutaj do Nakarmienia proroka Eliasza na pustyni i Nakarmienia Izraelitów oraz przede wszystkim do Wierzy w Emaus, co dobitnie pokazywały malowidła stropu w Wielkiej Sali.

Moczydlnicze malowidła szczęśliwie przetrwały w dobrym stanie sekularyzację dóbr lubiąskiego klasztoru, liczne późniejsze zmiany właścicieli pałacu i wojenne zawieruchy, w tym także II wojnę światową. Ich tragedia rozpoczęła się wraz z przejęciem całego obiektu po 1945 roku przez polskie władze, które następnie przekazały go w użytkowanie Państwowym Gospodarstwu Rolnym. Część pałacowych pomieszczeń została zaadaptowana na biura i magazyny, w sali jadalni na parterze urządzono większą świetlicę, a w reprezentacyjnych pomieszczeniach na piętrze zamieszkały zakonnice. Nieremontowany pałac ulegał postępującej dewastacji. Około połowy lat sześćdziesiątych miejscowi użytkownicy postanowili odnowić świetlicę i samowolnie zamalowali farbą olejną malowidła stropu w tej sali, doprowadzając w dużej części do ich bezpowrotnego zniszczenia. Kilka lat później, w 1970 roku, zawałiła się środkowa partia zaniebanego dachu pałacu, zapoczątkowując szybki proces niszczenia całego budynku. Wówczas to zdemontowane zostały stropy jadalni, Wielkiej Sali oraz Sypialni Opata, natomiast strop kaplicy z niewiadomych powodów został pozostawiony w niszczejącym budynku, co w krótkim czasie doprowadziło do zupełnego zniszczenia malarskiej dekoracji.

Zdemontowane malowidła stropów zostały przekazane w już niekompletnym stanie w użytkowanie Muzeum Narodowemu we Wrocławiu, które zadecydowało o umieszczeniu ich w Składnicy Muzealnej mieszczącej się w lubiąskim klasztorze. Tam też zachowane fragmenty stropów z Wielkiej Sali oraz sypialni poddano kompleksowej ratunkowej konserwacji, którą na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków we Wrocławiu w latach 1968–1972 przeprowadziły wrocławskie Pracownie Konserwacji Zabytków²⁶. Odrestaurowane malowidła nigdy jednak nie zostały włączone do muzealnych zbiorów. Przechowywane w nieodpowiednich warunkach w kościele klasztornym, a później w nieogrzewanych salach lubiąskiego opactwa na powrót zostały skazane na postępującą dewastację.

²⁶ Zlecenie nr Kl VI-3/110/68. Konserwacja została przeprowadzona przez dwa zespoły konserwatorskie pod kierownictwem H. Goika (1968–1969) oraz Z. Kozeli (1970–1972).



154. Lubiąż, dawne opactwo Cystersów, fragmenty stropów z Moczydlnicy Klasztornej, stan w 2006 roku

Po likwidacji Składnicy Muzealnej i przejściu opactwa w 1989 roku przez Fundację Lubiąż malowidła moczydlnickich stropów zostały po prostu porzucone przez dotychczasowego użytkownika i pozostawione w miejscu dotychczasowego przechowywania (il. 154). Co gorsza, brak odpowiedniego dozoru i zabezpieczenia sprawił, że już po zdeponowaniu w lubiąskim opactwie moczydlnickie malowidła zostały w części rozkradzione²⁷.

Powojenne losy, zniszczenie dużej części moczydlnickich malowideł i obecny stan ich pozostałości to przykład chyba największego barbarzyństwa, jakiego dopuszczono się wobec dzieła Michaela Willmanna, barbarzyństwa tym bardziej bolesnego, że jego pośrednimi sprawcami były państwowe instytucje, w tym także te, które zostały powołane do ochrony dóbr kultury. Stąd też jedyną rzeczą, jaką w tej sytuacji powinno się zrobić, jest podjęcie natychmiastowych działań zmierzających do odpowiedniego zabezpieczenia i konserwacji zachowanych fragmentów malowideł stropu Wielkiej Sali, sypialni oraz jadalni. Co ważne, zachowana do-

²⁷ Po przeniesieniu zachowanych fragmentów malarskiej dekoracji moczydlnickich stropów do Lubiąża i po poddaniu ich konserwacji zaginęły następujące malowidła przedstawiające ze stropu Wielkiej Sali: *Oblubieniec i Oblubienica w winnicy*, *Pejzaż ze sceną z życia św. Antoniego*, *Pejzaż z widokiem płonącego miasta (Sodoma i Gomora?)*, *Pejzaż z dwiema zakonnkami* oraz *Pejzaż ze stropu sypialni*. Zob. J. Natusiewicz, *op. cit.*, s. 19–24, nr 12, 14, 22 oraz s. 26–27, nr 4, 8, 11.

kumentacja konserwatorska i fotograficzna pozwala na pełną rekonstrukcję całego zespołu malowideł, co umożliwiłoby ich późniejsze eksponowanie w salach dawnego opactwa Cystersów w Lubiążu. Tylko w taki sposób można ocalić to unikatowe dzieło warsztatu „śląskiego Apellesa” i częściowo zrekompenzować powojenne barbarzyństwo wobec tych malowideł.

WILLMANN UND DIE BARBAREN, ODER EIN PAAR WORTE ZUR MALERISCHEN DECKENDEKORATION DES EHEMALIGEN SCHLOSSES DER LEUBUSER ÄBTE IN MÖNCHMOTSCHELNITZ

Zusammenfassung

Die malerische Holzdeckendekoration in den vier Sälen des ehemaligen Schlosses der Leubuser Äbte in Mönchmotschelnitz, die auf die Bestellung des Abtes Ludwig Bauch nach 1697 angefertigt wurde, stellt zweifellos eins der am wenigsten bekannten und am tragischsten erfahrenen monumentalen Werke der Werkstatt Michael Willmanns dar. Gegenwärtig ist die Malereisammlung nicht komplett vorhanden und im großen Maße zerstört. In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden die Deckendekoration des Speisesaals und der Kapelle unwiederbringlich zerstört, und die Deckengemälde im Großen Saal und im Schlafsaal wurden zum Teil einfach geraubt, nachdem sie nach der Baukatastrophe des Mönchmotschelnitzer Schlosses im Jahre 1970 demontiert und ins ehemalige Zisterzienser Kloster Leubus verlagert wurden.

Jammerschade, denn die malerische Deckendekoration aus Mönchmotschelnitz zählte zum einen der interessantesten Werke der Werkstatt Michael Willmanns. Es war das größte Malwerk aus dem Atelier des „schlesischen Apelles“, welches in der Technik der Tempera auf hölzernem Untergrund angefertigt wurde. Einzigartig war auch der kassettenförmige Deckentyp, wofür einen formellen Beispiel nicht die traditionellen bemalten Renaissancedecken, sondern die in Stuckrahmen erfassten Freskendekoration aus dem 17. Jahrhundert bildeten. Zu sehr originellen zählt auch die Ikonographie der Mönchmotschelnitzer Gemälde, vor allem die der Deckendekoration im Großen Saal, die eine figurale Vorstellung bildete und welche an die Thematik der Eucharistie und der Brautmystik anknüpfte und sich an den graphischen Abbildungen der emblematischen Gebetbücher mit mystischem Inhalt (H. Hugo *Pia desideria* sowie B. Haefen *Schola cordis*) ein Beispiel genommen haben und durch Naturlandschaftsaussichten vervollständigt worden sind.

Der einmalige Charakter der in der Werkstatt Michael Willmanns angefertigten malerischen Deckendekoration aus dem Schloss der Leubuser Äbte in Mönchmotschelnitz schreibt eine unverzügliche Maßnahmenergreifung vor, die der entsprechenden Sicherung und Konservierung der erhaltenen Malereifragmente der Decke im Großen Saal dienen wird. Die erhaltene Dokumentation erlaubt die Rekonstruierung des ganzen Komplexes, was seine spätere Ausstellung in den Sälen der ehemaligen Zisterzienserabtei in Leubus ermöglichen würde. Nur auf solche Art und Weise kann die Zerstörungswut der Nachkriegszeit gegenüber dem Werk wieder gutgemacht werden.

Übersetzt von Barbara Bartczak