



1. Michael Willmann, *Wizja błogostawienia Jadwigi przez Chrystusa Ukrzyżowanego*, po 1662 – przed 1672, Trzebnica, kościół św. Bartłomieja i św. Jadwigi. Fot. M. Kujda

Temat jadwiżański w malarstwie Michaela Willmanna

Tradycja i następstwa

Romuald Kaczmarek

Uniwersytet Wrocławski

Kiedy młody Michael Willmann w 1660 r. zamieszkał w Lubiążu, wybierając tym samym swą nową ojczyznę, Śląsk był dlań krai-
ną pod wieloma aspektami nieznaną¹. Wraz z decyzją zamieszkania
w przyklasztornej osadzie 30-latek podejmował się zadania tworzenia
malarzskich wystrojów kościołów katolickich na Śląsku zniszczo-
nym wojną religijną. Jako luteranin mógł mieć jednak mniejsze do-
świadczenie i rozeznanie w kwestii ikonografii specyficznie katolic-
kiej. Andrzej Kozieł wyraził ostrożne przypuszczenie, że przyczyną
początkowego niezatrudnienia Willmanna przez opata Arnolda Frei-
bergera w Lubiążu po tym, gdy młody malarz w 1656 r. „na próbę”
wykonał dla niego trzy dzieła, była „stylistyka charakterystyczna
dla malarstwa kalwińskiej Holandii”, ale też może niedostateczne
spełnianie „oczekiwań zleceńodawców z kręgu Kościoła katolic-
kiego”. Dopiero studia włoskiego malarstwa przeprowadzone w ce-
sarskiej galerii w Pradze pozwoliły Willmannowi na udoskonalenie
warsztatu, ale przy tym malarz „poszerzył znajomość katolickiej
ikonografii”, co ostatecznie skutkowało zatrudnieniem w Lubiążu².
O determinacji, jaka mu towarzyszyła, a może również o świadomo-
ści perspektyw życiowych, świadczy zatem nie tylko wybór niewiel-
kiej przyklasztornej osady na stałą siedzibę, lecz przede wszystkim
decyzja przejścia – w 1663 r. – na wiarę katolicką.

W trakcie kształcenia się na malarza i wędrowek Willmann pozy-
skał znaczny zasób szkiców, wzorów i modeli w zakresie ikonografii
chrześcijańskiej, które mógł niemal od razu zacząć wykorzystywać
w swej pracy. Z pewnością jednak dopiero tutaj, na Śląsku, i w nowej
dla siebie sytuacji zetknąć się musiał z tematyką ikonografii lokal-
nej patronki, św. Jadwigi. Pośród europejskich wzorów graficznych,
którymi dysponował i które tak chętnie i umiejętnie wykorzystywał
w swojej twórczości, żadne nie ukazywały śląskiej świętej. Wiadomo
było natomiast, że prędzej czy później przyjdzie Willmannowi zmie-



¹ Dane biograficzne malarza uporządko-
wał i uzupełnił A. Kozieł (*Michael Will-
mann i jego malarska pracownia*, Wrocław
2013, s. 15-39; *Michael Willmann (1630-
1706). Śląski mistrz malarstwa baroko-
wego*, Wrocław 2019, s. 9-27). Ilekróć
będzie o nich mowa, są oparte na tych
publikacjach. W pierwszej z nich zebra-
ny też kompletny stan badań odnośnie do
poszczególnych omówionych tu obrazów.
Andrzejowi Koziełowi dziękuję uprzejmie
za udostępnienie zdjęć [fig. 9-10] do
zilustrowania artykułu.

² *Idem*, *Michael Willmann i jego...*, s. 15-
16.



³ Zob. R. Kaczmarek, J. Witkowski, Mi-chała Łukasza Leopolda Willmanna trzebnicki cykl żywota i cudów św. Jadwigi, [w:] *Księga Jadwizańska. Międzynarodowe Sympozjum Naukowe „Święta Jadwiga w dziejach i kulturze Śląska”*, Wrocław-Trzebnica, 21-23 września 1993, red. nauk. M. Kaczmarek, M. L. Wójcik, Wrocław 1995, s. 310-312.

rzyć się z zadaniem malarskim, którego treścią będzie jej postać i życie. Pamięć o Jadwidze kultywowano w Lubiążu, a tamtejsi cystersi sprawowali patronat duchowy i instytucjonalny nad cysterkami z Trzebnicy. Grób świętej fundatorki ich klasztoru był wtedy nawiedzany przez pielgrzymów już od ponad czterech stuleci.

Można przypuszczać zatem, że Willmann od razu i dosyć intensywnie, nawet jeśli nie planowo, mógł się zapoznawać z jadwizańską tematyką. Pierwsze zamówienie w tym zakresie przyszło dość szybko, wnet po konwersji na katolicyzm. Jak wynika z relacji księdza Ludwika Miskego, autora blisko związanego z Trzebnicą, malarz właśnie na zamówienie lubiąskiego opata Freibergera do kaplicy grobowej św. Jadwigi wykonał cykl poświęconych jej obrazów³. Początek prac nad zachowanym do dzisiaj zespołem 20 malowideł kłaść należy najwcześniej po 1662 r., a to z uwagi na liczbę i charakter prac wykonywanych przez malarza w pierwszych latach lubiąskiego pobytu. Przed śmiercią Freibergera we wrześniu 1672 przypadło prawdopodobnie powstanie całości cyklu lub jego znacznej części. Opat z Lubiąża jako pierwszą do wykonania miał wskazać scenę błogosławienia modlącej się Jadwigi przez Chrystusa ukrzyżowanego [fig. 1]. Ta wizyjna scena stanie się wkrótce kluczowym i podstawowym, obok przedstawienia prezentacyjnego Jadwigi ukazanej *en pied*, jej ujęciem ikonograficznym, stosowanym także przez uczniów i epigonów artysty w początkowych dekadach XVIII w., by potem zdominować ikonografię tej świętej w gatunku malarskim. Willmann, otrzymując zadanie zobrazowania najważniejszych wydarzeń z życia Jadwigi, mógł mieć do dyspozycji opowieść o świętej opartą na jej średniowiecznym życiorysie, czyli tekst, oraz mógł poznać późnośredniowieczne ilustracje jej *Żywota*. Wątpliwe, by malarz miał dostęp do starszych, iluminowanych lub rysunkowych wersji *Vitae*. Prawdopodobne wydaje się, że mógł studiować te łatwiej dostępne malarskie wersje *Żywota* Jadwigi, jak malowidła nastawy z cyklem jadwizańskim w dawnym kościele Bernardynów we Wrocławiu czy niezachowane do dzisiaj malowidła ściennie w kościele św. Barbary. Najbardziej rozpowszechnione wzory, na których lubiąski mistrz mógł budować własne wersje, to drzeworytnicze ilustracje drukowanej w 1504 r. przez Konrada Baumgartena we Wrocławiu *Legenda maior* [fig. 2]. Była ona dostępna w wielu egzemplarzach i z pewnością znajdowały się one zarówno w bibliotece klasztornej Lubiąża, jak i Trzebnicy.

Wszystkie 20 scen wykonanego przez Willmanna cyklu odpowiada wydarzeniom opisanym w *Żywocie większym św. Jadwigi* oraz ich ilustracjom w średniowiecznych śląskich legendach obrazowych z 1353, 1451 i 1504 r., a także w monumentalnej realizacji ołtarza tzw. bernardyńskiego z Wrocławia (druga tercja XV w.).

W cyklu obrazów z Trzebnicy dokonano jednak wyboru, ograniczając liczbę scen do 1/3. Pominięto przedstawienia, które nazwać można historycznymi – ukazującymi życie rodzinne św. Jadwigi, jej działalność fundacyjną czy



2. Wizja błogosławienia Jadwigi przez Chrystusa Ukrzyżowanego, drzeworyt w: *Die grosse Legende der heiligen Frau Sankt Hedwig geborene Fürstin von Meranien und Herzogin in Polen und Schlesien*, wyd. K. Baumgarten, Breslau 1504

bitwę legnicką. [...] Szczególny nacisk położono na cudowne zdarzenia w życiu świętej, które stanowią połowę obrazów cyklu, gdy w legendach średnio-wiecznych jedynie trzecią ich część⁴.



⁴ *Ibidem*, s. 314–315; tu więcej o tych aspektach oraz o poszczególnych scenach.

Taki dobór scen uzasadniony był funkcją, jaką miał spełniać ten zestaw malowideł [fig. 3–4]. Przeznaczony został do zawieszenia na ścianach kaplicy wokół grobu świętej. Tym samym obrazy owe przypominały pielgrzymom, ale i zakonnicom o konieczności naśladowania ewangelicznych cnót Jadwigi oraz umacniały wiarę w jej wstawiennictwo i nadzieję na nie. Malowidła, które znajdowały się w tym miejscu aż do ostatniego etapu barokizacji kaplicy i kościoła w połowie XVIII w., zawisły wokół gotyckiego jeszcze nagrobka, ale we wnętrzu kaplicy, która już parę lat wcześniej otrzymała nowe, wczesnobarokowe nastawy ołtarzowe. Działo się to za rządów opatki będącej też imienniczką świętej księżnej – Jadwigi Magdaleny Bieniewskiej (1659–1674), która z tej racji również może być brana pod uwagę jako inicjatorka takiego sposobu uczczenia patronki osobistej, jak i klasztoru.

↪ ⁵ A. Kozieł, *Michael Willmann i jego...*, s. 584.



3. Michael Willmann, *Świeca nie niszczy modlitewnika Jadwigi*, po 1662 – przed 1672, Trzebnica, kościół św. Bartłomieja i św. Jadwigi. Fot. M. Kujda

Trzebnicki cykl malarski, spopularyzowany w drugiej połowie XVIII w. serią odwzorowujących go grafik, to najwcześniejszy znany przykład podjęcia przez Willmanna tematyki jadvizańskiej. W literaturze różnie podchodzono do kwestii autorstwa cyklu. Jego związek z Willmannem jednoznacznie potwierdzała informacja „*Willmann invenit*” na graficznych odwzorowaniach tych obrazów. Jak dotąd nie udało się poddać ich badaniom konserwatorskim, ale widoczne jest, że płótna musiały w różnym stopniu ulec renowacjom i przemalowaniom, co niewątpliwie skutkuje zróżnicowaniem jakości malarskiej. Kozieł, uznając „dostrzegane przez badaczy formalne i kompozycyjne różnice w stosunku do własnoręcznych dzieł mistrza”, a zarazem przyjmując szereg argumentów przemawiających za wczesnym powstaniem cyklu i jego związkiem z lubiąskim warsztatem, zaproponował rozwiązanie pośrednie – wszystkie obrazy miałyby namalować pasierb Willmanna, Johann Christoph Lischka, u progu trzeciej dekady życia (a więc przy założeniu, na co nie ma dowodu, że wszystkie powstały ok. 1670–1672 r.), według rysunków ojczyma, kształcącego go na malarza⁵. Zapewne dopiero badania przeprowadzone w odpowiednio wyposażonej pracowni mogłyby wnieść rozstrzygające argumenty w tej kwestii. Jeśli weźmie się wszakże pod uwagę te obrazy cyklu, które noszą najmniej widocznych śladów wtórnych ingerencji, to uderza swoboda budowania form plamą malarską i szkicowymi liniami wychodzącymi spod pędzli. Jednocześnie na wielu płótnach dostrzec można nasycenie nie tylko motywami podchwyconymi



4. Michael Willmann, *Jadwiga odwiedzana przez świętych na łożu śmierci*, po 1662 - przed 1672, Trzebnica, kościół św. Bartłomieja i św. Jadwigi. Fot. M. Kujda

w malarstwie holenderskim, ale też – mającymi tę samą genezę – tonacją barwną i sposobem operowania światłem. Wydaje się mało prawdopodobne, by Lischka tak nasiąkł doświadczeniami zebranymi przez swego ojczyma, nie znając z autopsji dzieł mistrzów holenderskich. Udział Willmanna musiał znacznie wykraczać poza przygotowanie rysunków kompozycji. Rolę pasierba, którego sztuka malarska dopiero po jego włoskim pobycie nabierze cech indywidualnych, należy w tym czasie sprowadzić do pomocnika w warsztacie⁶.

Korzystając z dostępnych katalogów i inwentaryzacji spuścizny Willmanna oraz uwzględniając dzieła uznane w najnowszym stanie badań za warsztatowe, uczniowskie, luźniej już z jego twórczością powiązane, choć powstałe niewątpliwie na podstawie prototypów przezeń wymyślonych, możemy doliczyć się 12 realizacji o tematyce jadvizańskiej⁷. Większość z nich – aż 10 – to dzieła malarskie, a dwa to projekty do wykonania grafik. W porównaniu z różnorodnością tematyczną cyklu trzebnickiego prezentują one bardzo ograniczony wybór typów ikonograficznych. Wśród nich trzy to całopostaciowe przedstawienia prezentacyjne, w których zmonumentalizowana postać Jadwigi ukazana jest zwykle na tle pejzażu. Również trzy obrazują wizję błogosławienia przez Chrystusa ukrzyżowanego. Dwa – Jadwigę w grupie świętych i błogosławionych cysterskich i z cystersami związanymi. Pozostałe trzy ujęcia znane są z pojedynczych realizacji, a charakter jednego (Lubiąż, kościół św. Jakuba) pozostaje nieznanym.



⁶ Zob. R. Kaczmarek, J. Witkowski, *op. cit.*, s. 313; *ibidem*, Trzebnica, [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, seria nowa, t. 4, z. 7: *Województwo wrocławskie (dolnośląskie). Powiat trzebnicki*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2018, s. 438.

⁷ Liczba takich dzieł zaliczanych do *oeuvre* Willmanna i jego pracowni, powstałych przed śmiercią mistrza, jest do pewnego stopnia kwestią umowną. E. Kloss (*Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934) wyróżniał tylko osiem takich własnoręcznych i warsztatowych obrazów Willmanna. Zdziwiał, że H. Lossow (*Michael Willmann (1630-1706) - Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994), choć grupuje w swej książce materiał według tematów ikonograficznych, nie wymienił żadnego obrazu o tematyce jadvizańskiej. Monografiści Willmanna i Lischki zwłaszcza w odniesieniu do dzieł późnych, powstałych po 1700 r., różnie zapatrywali się na kwestie autorstwa. Tu przyjęto stan według ostatniej monografii i katalogu A. Koziela.



IN LAVDEM HONOREMQUE UTI PRÆPOTENTIS NEC NON SANCTÆ HEDVIGIS PATRONÆ
HUIUS SACRI LOCI ALTARE HOC MAGNVM CVM SCITV ET BENEDICTIOE SUPERIORVM SVORVM
NOBILIIS ET VENERABILIS VIRGO MARGARITA BENEDICTA RAYSKA HUIUS LOCI PROFESSA
ECCITVOCIT ET DEAVRAVIT. ANNO, DNI. 1.6. 5.3.

W prezentacyjnych wizerunkach całopostaciowych, które były najbardziej tradycyjnym typem przedstawienia stosowanego dotąd w obrazach ołtarzowych, atrybutami Jadwigi są książęcy ubiór z miłą na głowie oraz trzymane w lekko rozpostartych rękach model kościoła i figurka maryjna. Jak już słusznie wskazywał Kozieł, wzorcem wyjściowym dla tego typu przedstawieniowego musiał być obraz ołtarza głównego kaplicy grobowej św. Jadwigi w kościele Cysterek w Trzebnicy [fig. 5]⁸. Że ten właśnie wizerunek był twórczo naśladowany, wynikało z kilku powodów. Pierwszy i najbardziej oczywisty to jego lokalizacja i związek z centralnym miejscem kultu patronki Śląska. Do tego samego wnętrza i dzieła z ołtarza głównego Willmann dokomponował malarski cykl narracyjny. Obraz ołtarzowy, wykonany przez nieznanego autora w 1653 r. z zamówienia profeski trzebnickiej, Małgorzaty Benedykty Rajskiej, był elementem gruntownie odnowionego, wczesnobarokowego wystroju XIII-wiecznej kaplicy, złożonego z pięciu retabulów ołtarzowych.

Porównując to z dzisiejszym stanem, w którym przestrzeń kaplicy wypełniają późnobarokowe nastawy ołtarzowe oraz marmurowy, barokowy nagrobek Jadwigi z lat 1679–1680, jak i ambona z 1685 r., musimy wyobrazić sobie zupełnie inne wnętrze. U jego progu stał pośrodku nagrobek średniowieczny o mniejszej skali niż obecny. Nastawy ołtarzowe były z pewnością mniejsze, podobnie chyba ambona poprzedzająca dzisiejszą⁹. A zatem widok był zdominowany przez prawdziwie monumentalne płótno obrazu ołtarza głównego, niezasłaniane przez skromną, drewnianą konstrukcję baldachimu nagrobka świętej. Nagrobka, który nie posiadał figuralnego wyobrażenia zmarłej, a więc obraz ołtarzowy stanowił jedyną wizualizację jej postaci. I tę potężną postać zapamiętywał każdy, kto stanął w transepcie kościoła, u wejścia do kaplicy. W połowie XVII w. na Śląsku skala tego obrazu była, jak się wydaje, wyjątkowa. Zauważmy, że płótno ołtarzowe ukazujące męczeństwo św. Bartłomieja, które Willmann wykonał ok. 1685 r. do ołtarza głównego kościoła klasztorowego w Trzebnicy¹⁰, jest około dwukrotnie mniejsze niż omawiany obraz Jadwigi w ołtarzu kaplicy sąsiadującej z prezbiterium. Zatem kolejne powody sięgnięcia po ów model reprezentacyjnego wizerunku Jadwigi to potęga jego skali, przekładająca się niewątpliwie na jego oddziaływanie na współczesnych. Wreszcie znaczenie mógł mieć również fakt, że dzieło to – choć może prezentujące dosyć zachowawczą postawę malarską – było jednak stosunkowo świeżej daty. Kiedy Willmann dokomponowywał do niego swój cykl jadvizański, liczyło sobie zaledwie dekadę lub niespełna dwie.

Pierwszy obraz ołtarzowy z prezentacyjnym przedstawieniem Jadwigi namalował Willmann już w okresie powstawania cyklu trzebnickiego, kiedy wykonywał duże zamówienie dla premonstratensów wrocławskich na obrazy do bocznych ołtarzy przyfilarowych w kościele św. Wincentego. Główny obraz do ołtarza św. Jadwigi, konsekrowanego w 1669 r., wyobrażający jego patronkę, ukończony został naj-

5. Św. Jadwiga, 1653, obraz ołtarza głównego w kaplicy św. Jadwigi, Trzebnica, kościół św. Bartłomieja i św. Jadwigi. Fot. M. Kujda



⁸ Zob. A. Kozieł, *Michael Willmann i jego...*, s. 226 – tu w odniesieniu do obrazu z Jemielnicy, ze wskazaniem nie tyle na kompozycję głównej postaci, ile na złączenie jej monumentalnej figury z drobnymi scenkami tła. Należy zauważyć, że istniało analogiczne ujęcie miedziorytnicze, zachowane w Archiwum Państwowym we Wrocławiu.

⁹ Zob. R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Kaplica św. Jadwigi w Trzebnicy. Wyposażenie i funkcjonowanie od XIII do XVIII w.*, [w:] *Cysterki w dziejach ziem polskich, dawnej Rzeczypospolitej i Europy Środkowej. Materiały z siódmej Międzynarodowej Konferencji Cystersologów odbytej z okazji 800. rocznicy fundacji Opactwa Cysterek w Trzebnicy*, red. A. M. Wyrwa, A. Kiełbasa, J. Swastek, Poznań 2004, s. 350–353, 360–363.

¹⁰ Wysokość obrazu to 209 cm; zob. A. Kozieł, *Michael Willmann i jego...*, s. 384.



¹¹ E. Kloss (*op. cit.*, s. 66, 168) datuje obraz na ok. 1670 rok. Kwalifikując go do prac Willmanna, podkreśla niepewność takiej atrybucji, wynikającą z licznych przemałowań, w tym ostatniego, z 1886 r.; podawane przezeń wymiary obrazu to 180 × 98 cm. Temat górnego płótna był określony jako: *Św. Jadwiga rozdająca jałmużnę* (115 × 90 cm). Wydaje się, że Willmann wykorzystał tu schemat kompozycji podobny do jednej z kilku scen cyklu trzebnickiego, który mógł równoległe powstawać w jego pracowni. Por. też A. Kozielec, *Michael Willmann i jego...*, s. 703.

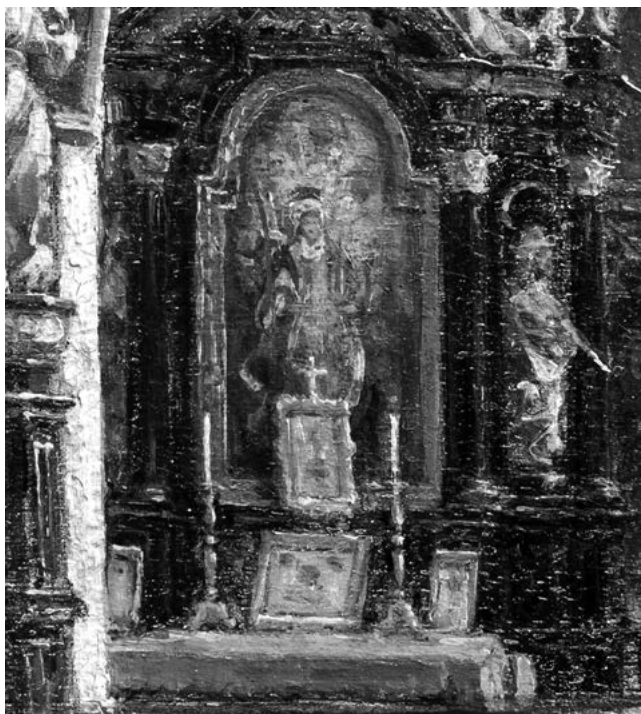
¹² M. Kwaśny, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy (1667-1744). Wrocławski malarz doby baroku*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. A. Kozielec, Uniwersytet Wrocławski 2020, il. 5, 87. Chodzi o obrazy w kościołach św. Rodziny w Chełmsku Śląskim (ok. 1713) i św. Anny w Solnikach (l. 30. XVIII w.), zapewne przetwarzające willmannowski pierwowzór.

¹³ Zob. P. Łukaszewicz, *Malarstwo niemieckie od klasycyzmu do symbolizmu* [kat. zbiorów], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2012, nr 296, s. 240-241, nr. inw. VIII-645.

pewniej w tym samym czasie. Niestety, spłonął wraz z wyposażeniem w czasie II wojny światowej. Według opisu w inwentarzu zabytków Jadwiga ukazana była jako księżna trzymająca palmę zwycięstwa, model kościoła trzebnickiego i figurkę Madonny¹¹. Można mieć wątpliwości w odniesieniu do gałęzi palmowej, która nigdy jako atrybut Jadwigi nie występowała, bo też funkcjonowała jako atrybut świętych męczenników i męczenniczek, a Jadwiga się do nich nie zalicza. Na ogólnym ujęciu fotograficznym całości nastawy, jedynym znanym, szczegóły płócien są słabo czytelne, ale rzeczywiście widać lekko esowatą i cienką gałąź palmową trzymaną w opuszczonej prawej ręce świętej – w tej samej, która trzyma figurkę Marii. Nieczytelne jest to, w jaki sposób Jadwiga trzyma w tej samej ręce gałązkę i rzeźbę.

Zaistnienie palmy jako atrybutu Jadwigi należałoby może złożyć na karb restauracji obrazu w 1886 r. niż inwencji Willmanna, gdyby nie dwa obrazy Johanna Jacoba Eybelwiesera młodszego, chętnie wzorującego się na Willmannie, z Jadwigą trzymającą taki atrybut¹². Model kościoła podtrzymywany lewicą jest stosunkowo duży, równy wysokości tułowia świętej, i ukazuje centralną, gotycką budowlę o smukłych proporcjach. Bliższy pozostaje zatem ujęciu, jakie znamy np. z XV-wiecznej figury św. Jadwigi w Trzebnicy, niż modelowi z trzebnickiego obrazu z 1653 r., gdzie mamy do czynienia z dosyć realistycznym odzwierciedleniem cech architektury wczesnogotyckiej bazyliki wraz z elementami dodanymi do połowy XVII wieku. Znaczny, żeby nie powiedzieć: przeskalowany, jest także atrybut w formie figurki maryjnej. Oba atrybuty zostały zatem powiększone w stosunku do wszystkich starszych ujęć Jadwigi. Z kolei mitra książęca uległa zdecydowanemu zminiaturyzowaniu, co będziemy obserwować tak w willmannowskich ujęciach świętej, jak i – częściej – w późnobarokowej ikonografii. Willmann zmodyfikował też kompozycję płaszcza książęcego w stosunku do przedstawienia na obrazie z 1653 r., łagodząc dynamiczny układ jego lewej poły, której pomięta materia tam zakrywała środkową partię postaci, a tu łagodnym łukiem opada ku stopom, nie zasłaniając sukni. Niestety, poza pojedynczym puttem unoszącym się w powietrzu (motyw, który dotąd nie występował w ikonografii Jadwigi) nie widać innych detali tła. Malarz najpewniej odrzucił wszystkie narracyjne dodatki domniemanego pierwowzoru, koncentrując uwagę widza na postaci świętej i prezentowanych przez nią atrybutach. Przeoczonym źródłem do tego malowidła Willmanna jest obraz Adelberta Woelfla z 1869 r., ukazujący wnętrze kościoła św. Wincentego¹³. Mamy tu bowiem jedyny barwny przekaz nieistniejącego płótna ołtarzowego, aczkolwiek w bardzo małej skali [fig. 6]. Pamiętając o wzmiankowanych przemałowaniach obrazu Willmanna, należy zauważyć dosyć jasną tonację i barwność płótna. To źródło nie jednak nie wnosi do rozpoznania szczegółów ikonograficznych.

Kolejne chronologicznie wyobrażenie Jadwigi, najpewniej *en pied*, ale niestety o bliżej nieznanym kształcie, umieścił Willmann na drewnianych drzwiach mieszczących się w podbudowie nastawy oł-



6. Adelbert Woelfl, *Wnętrze kościoła św. Wincentego we Wrocławiu* (fragment z ołtarzem św. Jadwigi), 1869; Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. R. Kaczmarek



7. Michael Willmann, *Maria jako Królowa Niebios wśród świętych cysterskich* (fragment ze św. Jadwigą), 1686-1688, Jelenia Góra-Cieplice Śląskie-Zdrój, kościół św. Jana Chrzciciela. Fot. R. Kaczmarek

tarzowej z 1677 r., przeznaczonej pierwotnie do kaplicy Trójcy Świętej przy gotyckim jeszcze kościele Cystersów w Krzeszowie¹⁴. Na drugich drzwiach znalazło się wyobrażenie św. Elżbiety. Ta para spokrewnionych ze sobą świętych niewiast z XIII w. będzie później często zestawiana w ikonografii jadvizańskiej. Tu nieznanymi konceptorami programu ołtarza włączył parę świętych kobiet i księżnych w całość, w której centrum znajdował się obraz z przedstawieniem genealogii Chrystusa, a ponad nim obraz z koronacją Marii przez Trójcę Świętą. Rzeźbione figury wyobrażały apostołów Piotra i Pawła, świętych zakonnych Benedykta i Bernarda oraz św. Józefa w szczycie nastawy¹⁵. To dosyć oryginalny zestaw, jeśli porównać z ołtarzem głównym kościoła klasztorowego w Lubiążu z 1681 r., gdzie na parze drzwi w podbudowie nastawy ukazano starotestamentowych kapłanów, Aarona i Melchizedeka¹⁶.

Jadwiga, jak też Elżbieta, pojawiła się w krzeszowskiej nastawie jako element programu teologiczno-eklezjologicznego z wątkiem cysterskim. Odniesienie Jadwigi do Marii, a konkretnie ukazanie jej w kontekście sceny Wniebowzięcia i Koronacji, znajdowało pierwotny poprzednik w kaplicy grobowej w Trzebnicy, gdzie nagrobek świętej stał w bliskości XIII-wiecznego portalu z tympanonem ukazującym Koronację Marii. Tamże, w ołtarzu głównym kaplicy z początku lat 30. XVIII w. Jadwiga zestawiona została ze świętymi cysterskimi i wieńczącą sceną Wniebowzięcia i Koronacji¹⁷.



¹⁴ Zob. A. Kozieł, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006, s. 285-286; *idem*, *Michael Willmann i jego...*, s. 231-232.

¹⁵ Zob. A. Kozieł, *Michael Willmann i jego...*, s. 233 (według opisu E. I. Nasa).

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 470-471.

¹⁷ Zob. R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Kaplica...*, s. 365-366.



8. Michael Willmann, *Maria jako Królowa Niebios wśród świętych cysterskich* (fragment), 1686-1688, Jelenia Góra-Cieplice Śląskie-Zdrój, kościół św. Jana Chrzciciela. Fot. R. Kaczmarek



¹⁸ Zob. A. Kozieł, *Michael Willmann i jego...*, s. 221-224; obraz od 1716 r. w nastawie głównego ołtarza kościoła św. Jana Chrzciciela w Cieplicach Śląskich.

Mamy tu do czynienia z ukazaniem śląskiej księżnej w kręgu świętych cysterskich. Ten krzeszowski koncept z 1677 r. został zrealizowany w rozbudowanej formie w dwóch późniejszych dziełach Willmanna: w młodszym o dekadę obrazie ołtarzowym w tej samej kaplicy w Krzeszowie oraz w rysunku stanowiącym wzór dla grafiki. Temat obrazu krzeszowskiego został określony następująco: „Maria jako Królowa Niebios w otoczeniu świętych cysterskich”¹⁸. Nie jest to precyzyjne, występują tam bowiem nie tylko święci wywodzący się z tego zakonu, choć oni rzeczywiście zdecydowanie dominują. Można się zastanawiać, jakie przyczyny spowodowały, że Jadwigę wkomponowano w czysto męską grupę zakonników po prawej stronie płótna, a nie w grupę cysterek po lewej. Wydaje się, że zasada, jaka tu rządziła, wynikała bardziej z potrzeb kompozycji malarskiej niż ideowej. Jadwiga, widoczna w półfigurze, w książęcym stroju oraz z dużym modelem kościoła trzymanym oburącz i jednocześnie z małą figurką Madonny w prawej ręce, znajduje odpowiednik w postaci również niecysterskiego św. Leopolda [fig. 7-8]. Ukazany podobnie w półfigurze, także w książęcym stroju i z modelem kościoła, pojawia się

w obrazie na mniej więcej tej samej wysokości, po przeciwnej stronie i jakby na zasadzie kontrastu zestawiony blisko z czterema cysterkami. Tak on, jak Jadwiga jako jedyni spoglądają z obrazu wprost na widza, co dodatkowo wyróżnia ich w tym licznym gronie świętych i błogosławionych. Łączy ich oczywiście książęca godność (w przypadku Leopolda – w istocie margrabiowska) i fundatorska zasługa: Jadwiga uchodziła za współfundatorkę Trzebnicy, a do instytucji kościelnych ufundowanych przez babenberskiego margrabię zalicza się klasztor Cystersów w Heiligenkreuz. Oboje byli też czcicielami Marii. Czy ich zestawienie i wyróżnienie w obrazie mogło być warunkowane również politycznie? Tak wolno przypuszczać w odniesieniu do figury Leopolda, która pojawia się pośród świętych otaczających sarkofag św. Jadwigi, powstały w latach 1679–1680¹⁹. Związek austriackiej monarchii habsburskiej i znajdującego się w niej Śląska mógł być wyrażany zestawianiem tych czczonych dynastycznych patronów, a zakon cysterski nie był wolny od owej potrzeby.

Inne wyobrażenie Jadwigi włączonej we wspólnotę świętych cysterskich, jakie wyszło spod ręki Willmanna (1698), stanowił rysunek, według którego grafikę wykonał Johann Tscherning. Niestety, dysponujemy w tym przypadku jedynie lakonicznym opisem grafiki: nad pogrążoną w modlitwie Jadwigą unosili się święci cysterscy oraz Maria otoczona aniołkami²⁰.

Po tym wtrąceniu poświęconym wizerunkom w gronie świętych cysterskich wróćmy do przedstawienia Jadwigi *en pied*. Trzecim i ostatnim willmannowskim dziełem tego rodzaju jest obraz ołtarzowy w kościele Cystersów w Jemielnicy z ok. 1700 r. [fig. 9]²¹. To w odniesieniu do tego wizerunku Kozieł wskazywał na wzorowanie się na „kanonicznym” trzebnickim obrazie z 1653 r. – przede wszystkim z uwagi na wzbogacenie drobnymi scenkami pejzażowego tła z nisko umiejscowionym horyzontem. Oczywiście występują tu też ciekawe różnice w stosunku do przypuszczalnego źródła inspiracji, jak i do najstarszego wizerunku *en pied* Jadwigi pędzla Willmanna. Inna jest kompozycja płaszcza, którego poła, przeciągnięta przez środkową partię postaci, stanowi mocną plamę barwną ograniczoną lamówką z gronostaja. Model kościoła zachował dużą skalę, ale jego architektura z pionowo wyciągniętej, ściśle centralnej budowli zmieniła się w wydłużony układ krzyżowy. Willmann nie inspirował się tu ani modelem z obrazu trzebnickiego, ani realną budowlą trzebnicką. Nie jest to ściśle odwzorowanie żadnej budowli, ale nieliczne szczegóły mogą wskazywać, że malarz zaczerpnął do swojej wizji kilka elementów kościoła klasztorowego w Lubiążu w jego stanie przed barokizacją z końca XVII w.: proporcje bryły, proste zamknięcie trójprzęsłowego prezbiterium otoczonego przez niższe obejście, a także pinakle akcentujące narożniki ścian szczytowych²². Z drobnymi różnicami ten model pojawił się wcześniej w rękach Jadwigi ukazanej pośród świętych cysterskich na wspomnianym obrazie Marii jako Królowej Niebios przeznaczonym do bocznego ołtarza w kaplicy Trójcy Świętej w Krze-



¹⁹ Zob. R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Das Grabmal der hl. Hedwig in Trzebnica (Trebnitz)*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” t. 40 (1986), s. 83–84.

²⁰ Zob. A. Knoblich, *Leben und Werke des Malers Michael Lucas Leopold Willmann 1629–1706*, Breslau 1868, s. 27; A. Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, s. 378.

²¹ Zob. A. Kozieł, *Michael Willmann i jego...*, s. 224–226.

²² Intrygujący w tym modelu jest wczesno-barokowy portal wiodący do południowego transeptu.

9. Michael Willmann, *Św. Jadwiga jako opiekunka chorych i ubogich*, ok. 1700, Jemielnica, kościół pw. Wniebowzięcia NMP. Fot. A. Kozieł

szowie²³. W pejzażu płótna z Jemielnicy rozrzucone zostały drobne kilkusobowe scenki, rzadziej pojedyncze postaci. Tytuł nadany mu przez Kozieła – *Św. Jadwiga jako opiekunka chorych i ubogich* – jest prawidłowy. Wielka sylwetka świętej nie stoi na ziemi, lecz unosi się nad nią, mając pod stopami obłoki. Grupy postaci – cierpiących, biednych, kalekich – ukazane są jakby w wędrówce, jako pielgrzymi do grobu Jadwigi w Trzebnicy, której jednak nie widać.

Jak już napisano, najprawdopodobniej pierwszym dziełem Willmanna, w którym podjął on temat jadvizański, był obraz jej wizji błogosławieństw udzielanego przez Chrystusa ukrzyżowanego, jako pierwszy z cyklu trzebnickiego. To ujęcie miało oczywiście poprzedniki średniowieczne, powstałe w różnych technikach. Wyróżniającym elementem trzebnickiej kompozycji sceny jest filakteria zawierająca słowa, którymi Chrystus miał się zwrócić do Jadwigi. Aneta Kramiszewska dostrzegła w tym argument za tezą, że Willmann znał tzw. tablicę bernardyńską, a nawet inspirował się nią, bo jedynie tu pośród średniowiecznych wyobrażeń tej sceny pojawiło się filakterium²⁴. Następnym znanym obrazem je zawierającym jest trzebnickie dzieło Willmanna. Możliwe to, ale niekonieczne. Trzeba zauważyć, że nie wiemy, jak wyglądała ta scena w naściennym cyklu w kościele św. Barbary we Wrocławiu. Artystę mogła zainspirować także kompozycja według Antonia Tempesty, opublikowana ok. 1605–1606 r. jako grafika w zbiorze *Icones et Miracula* w Kolonii²⁵. To najwcześniejsza po druku Baumgartena grafika ze sceną wizji jadvizańskiej, tu otoczona przez 10 mniejszych scenek z życia świętej. Nie ma tu wprawdzie filakterium, ale tekst wypowiedzi Chrystusa skierowanej do modlącej się księżnej został zawieszony jakby w powietrzu, na wysokości głowy Ukrzyżowanego. Czy Willmann znał tę grafikę? Niewykluczone²⁶. Mógł też znać powielające ją w całości malowidło retabulum ołtarzowego fundacji archidiakona Gregora Habichta sprzed połowy XVII w., eksponowane w kaplicy św. Jadwigi w kolegiacie Najświętszej Marii Panny w Głogowie²⁷ – o ile odwiedził to miasto wcześniej niż dopiero z okazji chrztu wnuka w r. 1697²⁸. Mistrz z Lubiąża komponował wszystkie sceny cyklu na nowo, nawet jeśli korzystał z wzorów graficznych, tak więc wprowadzenie filakterii z tekstem leżało w zakresie jego możliwości, a nawet mogło być konieczne dla wyróżnienia i odróżnienia, bo dzieła z cyklu trzebnickiego zawierały w polu obrazowym inne namalowane napisy objaśniające.

Omawiana wizja znakomicie plasowała też Jadwigę w gronie świętych niewiast zakonu cysterskiego, z których kilku (podobnie jak Bernardowi) dane było doznanie wizyjne Chrystusa lub Marii. Być może ten aspekt należał do impulsów wpływających na początku na wybór i rozpowszechnienie tej właśnie sceny. Temu pierwszemu obrazowi Willmann nadał format leżącego prostokąta, lepiej odpowiadający narracyjnemu charakterowi całego cyklu. Scena rozgrywa się w jakiejś ustronnej, wydzielonej przestrzeni kościoła, którego rozświetlona nawa otwiera się na prawym skraju obrazu. Jadwiga klęczy



²³ Zob. A. Kozieł, *Michael Willmann i jego...*, s. 221–224.

²⁴ A. Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej. Ze studiów nad ikonografią hagiograficzną*, Lublin 2003, s. 176–177.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Trzeba jednak zauważyć, że w cyklu trzebnickim kompozycje scen nie wykazują żadnych nawiązań do scen z tej grafiki.

²⁷ Zob. *Kolegiata w Głogowie. Historia – odbudowa – zabytek*, red. A. Bok, Głogów 2020, s. 100, niezachowane.

²⁸ Zob. A. Kozieł, *Michael Willmann (1630–1706)...*, s. 24.



10. Jacob Sandrart według Michaela Willmanna, *Wizja błogosławienia Jadwigi przez Chrystusa Ukrzyżowanego*, 1685–1689, miedzioryt; Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW



²⁹ Zob. *Vita sanctae Hedvigis*, wyd. A. Semkowicz, [w:] *Monumenta Poloniae Historica*, t. 4, Lwów 1884, s. 521: „ante altare [...] in honore virginis gloriose constructum [...] crux non parve magnitudinis continens [...] venerandam ymaginem crucifixi”.

³⁰ A. Sartorius, *Verdeutschtes Cistercium Bis-Tertium oder Cistercienser Ordens-Historie* [...], Prag 1708, s. 955.

³¹ Świadcami różnych wizji i cudów księżnej dokonywanych za życia mieli być zarówno świeccy, jak i zakonnice. Jednak w przypadku tej konkretnej i najbardziej znanej wizji miała to być cysterka („una de sanctimonialibus”), a nie dwórka; por. *Vita...*, s. 521.

³² Jadwiga, przebywając w klasztorze, „sororum [...] induit habitum, sed ordinem se non obligavit per votum” (*ibidem*, s. 519).

przed mensą, na niej stoi krucyfiks, za nim zaś w tle widnieje obraz z półfigurowym wizerunkiem Madonny. Odnosząc te elementy do opisu pomieszczonego w *Żywocie św. Jadwigi*, możemy domyślać się, że chodzi o miejsce pod chórem zakonnym w nawie głównej kościoła (konstrukcja owa istniała jeszcze za czasów Willmanna), a krucyfiks stoi na ołtarzu maryjnym, także zgodnie z tekstem *Vitae*²⁹. Ponieważ żaden starszy przekaz malarski ani graficzny nie uwzględniał tych szczegółów, a zwłaszcza powiązania z ołtarzem maryjnym, możemy mieć pewność, że albo sam malarz, albo ktoś, kto mu służył radą, pilnie studiował tekst *Żywota*. Owo miejsce doznania wizji nazywane było wtedy „*Oratorium S. Hedvigis*”³⁰. U wejścia do tej ciemnej, wydzielonej przestrzeni klęczy świadek wydarzenia – młoda niewiasta w świeckim stroju, zapewne zatem dwórka księżnej³¹. Jadwiga jednak, bodaj po raz pierwszy właśnie u Willmanna, bo nigdy w sztuce średniowiecznej, pokazana została, owszem, w stroju księżęcym, ale z czarnym zakonnym welonem. Czy go nosiła, nie złożywszy ślubów zakonnych, nie ma pewności³². W ikonografii jest to tak czy inaczej inwencja nowożytna. W części obrazów tego cyklu Jadwiga występuje bez welonu cysterki. Nie ma tu ścisłej konsekwencji, np. ukazywania w ubiorze w pełni świeckim w scenach odzwierciedlających czas

przed ślubem wstrzemięźliwości zawartym z Henrykiem, a z elementami stroju zakonnego po tej separacji, na który to okres można by kłaść czasowe przebywanie księżnej w obrębie klasztoru trzebnickiego. W kolejnych obrazach Jadwigi Willmann będzie trzymał się dosyć konsekwentnie tego ahistorycznego ujęcia, które na pierwszy rzut oka wiązało świętą z zakonem cystersów³³. Zresztą charakter tego „zakonnego” przybrania Jadwigi ma formę czysto symboliczną, bo nosi ona płaszcz książeński, a welon narzucony jest na głowę, ponadto zaś brakuje podwłoki, z jaką pokazywane są zakonnice w tym cyklu. Być może późniejsze, aż po w. XX, częste ukazywanie Jadwigi po prostu jako cysterki ma swoje główne źródło w ikonografii jadvizańskiej formułowanej pod wpływem czy na zamówienia cysterskie przez Willmanna i potem według jego wzorów przez Lischkę – choć za zakonnice cysterską uchodziła księżna już wcześniej³⁴.

Temat wizji Chrystusa błogosławiącego świętą z krzyża podjęty został przez lubiąskiego malarza także w formie rysunkowej, z przeznaczeniem do powielenia go w formie graficznej. To przedstawienie śląskiej świętej w scenie wizji mistycznej znalazło się w serii co najmniej 35 – podobnych w charakterze – wyobrażeń cysterskich świętych, jaką zamówił najpewniej Bernard Rosa, opat krzeszowski i kolejny po Freiburgerze patron malarza [fig. 10]. Serii, do której projekty wykonał Willmann, zapewne w drugiej połowie lat 80. XVII wieku³⁵.

Sposób ujęcia tematu jest odmienny niż we wcześniejszym obrazie trzebnickim. W miejsce kompozycji poziomej, odpowiadającej narracyjnemu charakterowi dzieła, na którym scena wizji przesunięta była na skraj, tutaj stanowi ona centralne, mocno wykadrowane przedstawienie w formacie pionowym. Jadwiga została ukazana podobnie, mianowicie jako księżna (płaszcz książeński i mitra, która jednak leży przed nią na ziemi) i zarazem cysterka (welon zakonny na głowie). Klęcząc na ziemi, święta rozpościera ramiona w geście modlitwy i oddania skierowanym, podobnie jak jej spojrzenie, ku błogosławiącemu ją z krzyża Chrystusowi. To zbliża to ujęcie do obrazu z cyklu narracyjnego. Prócz gestów, spojrzeń i zwrotów ciała obie postacie na grafice łączą promieniste aureole otaczające ich głowy. Masywny krzyż wbity jest w grunt, a cała scena rozgrywa się nie – jak poprzednio i zgodnie z tekstem *Żywota* – we wnętrzu świątyni i przed ołtarzem maryjnym, lecz w otwartej przestrzeni. W tle, opracowanym w delikatnym, jaśniejszym tonie, widzimy północną elewację bazylikowego kościoła gotyckiego (przypory, okna ostrołukowe z maswerkami) ze ścianą bocznej nawy artykułowaną głębokimi arkadami (w jednej z nich umieszczony jest portal) oraz z wieżą wyodrębnioną na osi nawy bocznej od zachodu. Możemy przypuszczać, nie tylko na podstawie żywota oraz ikonografii Jadwigi, że ukazany jest tu w ten sposób kościół klasztorny w Trzebnicy. Choć jego proporcje i intrygujący rząd arkad nie zgadzają się ze stanem faktycznym, to jednak niezwykle sposób usytuowania wieży znajduje potwierdzenie w starszej, znanej ikonografii tej świątyni. Przed kościołem uwidocznione



³³ Paradoksalnie, na obrazie ze świętymi cysterskimi pochodzącym z Krzeszowa Jadwiga nosi zwykły, jasny welon kobiety zamężnej i mitrę.

³⁴ Jako „*monaca Cisterciensis*” jest podpisana na przywoływanej grafice według A. Tempesta, choć jednocześnie określona jako „*Regina Poloniae*” i ukazana w koronie; por. przyp. 23.

³⁵ Zob. A. Kozieł, *Rysunki...*, s. 339, fig. 188. Rysunek św. Jadwigi przeniósł na płytę miedziorytniczą Johann Jacob von Sandrart z Norymbergi.



³⁶ Przy założeniu, że budowla na bliższym planie odnosi się do kościoła klasztorne- go w Trzebnicy, budowla w tle, na zachód od niego, mogłaby umownie odnosić się do kościoła parafialnego św. Piotra, choć brak tu jego charakterystycznej wieży.

³⁷ Dobrym i wczesnym przykładem jest grafika frontyśpisowa książki praskiego krzyżowca z czerwoną gwiazdą: **J. Beczkowski**, *Život Swatě Hedwiky Kněžny Slezské [...]*, Praha 1695.

³⁸ Zob. **A. Kozieł**, *Michael Willmann i jego...*, s. 174.

³⁹ *Ibidem*, s. 628. **E. Kloss** (*op. cit.*, s. 141, 176) uznawał obraz (180 × 140 cm) za pracę warsztatową wykonaną po 1700 r. i wskazywał na uszkodzenie przez renowację.

⁴⁰ Zob. **R. Kaczmarek**, *Śląska sztuka średniowieczna i nowożytna*, [w:] *Wokół sacrum. Fascynująca sztuka śląska XIV-XVI wieku* [kat. wystawy], Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, Poznań 2021, s. 4-5.

⁴¹ Zob. **J. Wrabec**, **F. Switalla**, *Kościół parafialny św. Walentego w Lubiążu*, [w:] *Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści*, red. **A. Kozieł**, Wrocław 2008, s. 367-368.

są grupki siedzących i stojących ludzi (wśród nich jeden chromy), w których możemy widzieć pielgrzymów przybywających do grobu Jadwigi. W dalszej perspektywie (po prawej stronie, za Jadwigą) widoczny jest od strony fasady inny kościół bazylikowy, beztranseptowy, o gotyckich cechach bryły architektonicznej. Brak mu jakichkolwiek elementów wyróżniających, pozwalających na łączenie z jakąś konkretną budowlą³⁶.

To willmannowskie ujęcie mistycznej wizji Jadwigi, wyabstrahowane z historycznej narracji i pozbawione filakterii ze słowami Chrystusa, dało początek najpopularniejszym potem przedstawieniom śląskiej świętej, od samych uczniów i naśladowców mistrza poczynając, a na malarstwie XIX i XX w. kończąc. Wyjściowy prototyp oczywiście stopniowo tracił na znaczeniu wraz ze wzrastającą liczbą modyfikowanych powieleń, stających się kolejnymi wzorami. Tło i sztafaż dowolnie wymieniano³⁷. Zresztą, wobec pewnej standardowości przedstawienia wizji Chrystusa ukrzyżowanego, dostrzegalnej w ikonografii i w typowych gestach ekspresji doświadczającej jej postaci, nie zawsze można mieć pewność, że znajomość prototypu willmannowskiego była warunkiem *sine qua non* powstania danego obrazu. Ten problem dobrze ilustruje jedno z wcześniejszych ujęć niezrealizowanych w kręgu Willmanna, choć powstałe jeszcze za jego życia – freskowe malowidło Johanna Michaela Rottmayra na sklepieniu kaplicy św. Jadwigi we wrocławskim kościele Imienia Jezus (1704–1706) [fig. 11]. Całkowicie odmienne, „wizyjne” jest otoczenie sceny, zmianie uległ kąt jej ujęcia, z uwagi na widza patrzącego z dołu, oraz format przedstawienia, dostosowany do pola sklepiennego. Zasadniczo podobnie zakomponowane są natomiast obie postaci główne.

Sam Willmann lub jego pracownia podjęli temat Wizji Błogosławienia Jadwigi przez Ukrzyżowanego jeszcze co najmniej dwukrotnie i zapewne wzorując się na kompozycji graficznej Willmanna i Lischki. Niestety, oba te płótna uchodzą obecnie za zaginione: pierwszym był obraz górnej kondygnacji ołtarza u cystersów w Plasach (1692)³⁸, a kolejnym – ten znajdujący się w kościele w Kwiatkowicach. Ponieważ kościół ów powstał dopiero w latach 1711–1714, Kozieł przypuszcza, że trafił tu wtórnie lub że stworzono go już po śmierci mistrza. Badacz zaliczył go jednak do dzieł uznawanych za prace Willmanna³⁹. Argumentem za pierwszą opcją jest to, że w Kwiatkowicach znalazł się również XV-wieczny obraz tablicowy, który na pewno trafił tam z Lubiążą⁴⁰, a więc wielce prawdopodobne, że nie inaczej rzecz się miała w przypadku obrazu willmannowskiego. Można też wyrazić ostrożne przypuszczenie, że pierwotną lokalizacją nie był kościół klasztorny, lecz parafialny, który wtedy nosił wezwanie nie św. Walentego, ale – najpewniej – św. Jadwigi⁴¹.

Wyjątkowy pod względem ikonograficznym jest obraz Willmanna w ołtarzu bocznym kościoła Nawiedzenia NMP w Bardzie [fig. 12–13]. Pochodzi on z wyposażenia starszego bardzkiego kościoła, a do nowszego miał być przeniesiony w 1698 roku. Atrybucję samemu Will-



11. Johann Michael Rottmayer, *Wizja błogosławienia Jadwigi przez Chrystusa Ukrzyżowanego*, 1704–1706, Wrocław, kościół Imienia Jezus. Fot. R. Kaczmarek

mannowi ponowił ostatnio Kozieł, który też wysnuł prawdopodobny domysł o pojawieniu się tego obrazu w bardzkim kościele w związku ze ślubem wziętym w nim 17 października 1696 przez córkę malarza, Annę Zofię Dominikę⁴². Należy dodać, że data owa przypadała na trzeci dzień po święcie Jadwigi w kalendarzu liturgicznym diecezji wrocławskiej, a więc w okresie oktawy⁴³, co uprawdopodobnia zamysł, jak i wybór tematu ofiarowanego (?) obrazu. Jeśli był on darem malarza dla kościoła pielgrzymkowego, to upamiętniał zarazem czas ślubu jego córki. Temat obrazu bardzkiego nie został dotąd sprecyzowany, a jest wyjątkowy w ikonografii jadvizańskiej⁴⁴. Jadwiga, jak i wcześniej u Willmanna, została ukazana w ubiorze, w którym połączone są elementy książęce i zakonne. Kozieł zauważył, że ta wizyjna scena „adoracji figurki Dzieciątka Jezus najprawdopodobniej nie ma bezpośredniego literackiego pierwowzoru” – w odróżnieniu od wizji błogosławienia przez Ukrzyżowanego⁴⁵. Brak jej w średniowiecznym *Żywocie*. Badacz przypuszczał, że może ona być „unikatową próbą zaadaptowania na potrzeby kultu św. Jadwigi popularnej wśród cystersów sceny Bożonarodzeniowej wizji św. Bernarda z Clairvaux”⁴⁶. Wiele w tym racji, bo wizyjne doświadczenia Bernarda miały wpływ na wiele mistycznych uniesień świętych kobiet z kręgu cysterskiego.

W tym przypadku możliwe jest wszakże doprecyzowanie i wskazanie bliższych źródeł sceny bardzkiego obrazu. Święta, klęcząc na klęczniku, pochyla się nad Dzieciątkiem Jezus, które objawia się na pulpicie klęcznika, leżące na poduszce przytrzymywanej przez anioła. Prawą rączką sięga do swoich ust. Dwa anioły asystujące świętej kierują jednocześnie uwagę widza na górną strefę przedstawienia, gdzie pośród obłoków i aniołków Józef i Maria adorują Dzieciątka leżące na sianie w drewnianym żłóbku. I to Jezus ze żłóbka jest sprawcą wi-



⁴² A. Kozieł, *Michael Willmann w Bardzie*, [w:] *Bardo – skarby sztuki*, red. nauk. *idem*, Legnica 2011, s. 110–111; *idem*, *Michael Willmann i jego...*, s. 197–198.

⁴³ W diecezji wrocławskiej wspomnienie liturgiczne Jadwigi od czasu jej kanonizacji aż po w. XX przypadało na 15 października; zob. S. Zdanowicz, *Zarys historyczny liturgicznego kultu Św. Jadwigi*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” t. 4 (1953), s. 103–115; F. Wolnik, *Liturgia godzin w diecezji wrocławskiej w XV wieku*, Opole 1994, s. 73–74, 224–226, 273.

⁴⁴ A. Kozieł (*Michael Willmann w Bardzie...*, s. 110–111; *idem*, *Michael Willmann i jego...*, s. 197) określa temat przedstawienia jedynie jako *Św. Jadwiga*.

⁴⁵ A. Kozieł, *Michael Willmann w Bardzie...*, s. 112, przyp. 99.

⁴⁶ *Ibidem*.



12. Michael Willmann, *Medytacja bożonarodzeniowa św. Jadwigi z wizją czasu narodzin Jezusa*, przed 1696, Bardo, kościół Nawiedzenia NMP. Fot. R. Kaczmarek



zji dziejącej się poniżej: swoją rączkę i wzrok kieruje bowiem w dół, a z kolei anioł podtrzymujący poduszkę z Dzieciątkiem wskazuje gestem ku górze, ku Niemu. Istotą tej wizji jest ujawnienie Jadwidze czasu narodzin Jezusa. Według legendy, kultywowanej niewątpliwie w Trzebnicy, stało się to, gdy figurka Dzieciątka „ożyła” w trakcie medytacji Jadwigi i, przytykając palce do ust, wskazała dokładną godzinę narodzin, zarazem nakazując zachowanie objawienia w tajemnicy.

W Trzebnicy przechowuje się kołyskę, dzieło złotnika Paula Heldehofera młodszego, ufundowaną w 1665 r. (przez opatkę Jadwigę Magdalenę Pruszkównę), w której ułożono – pod haftowaną kołderką – małą figurkę Dzieciątka Jezus z gliny⁴⁷. Późnośredniowieczna figurka-zabawka jest nieco ułamana dołem (czego nie widać pod kołderką), ale prawą rączkę ma przytkniętą do ust [fig. 14]. Prawdopodobnie to ta figurka i jej swoisty kult sprawowany w kręgu zakonnic trzebnickich były źródłem narodzenia się tej późnej legendy. Jej zapisy pojawiły się u takich barokowych autorów z czasów Willmanna, jak Martin Florian Rimpler czy Augustin Sartorius. Pierwszy z nich

13. Michael Willmann, *Meditacja bożonarodzeniowa św. Jadwigi z wizją czasu narodzin Jezusa* (fragment), przed 1696, Bardo, kościół Nawiedzenia NMP. Fot. R. Kaczmarek

⁴⁷ Zob. P. Oszczanowski, *Złotnictwo nowożytne w dawnym kościele i klasztorze cysterek trzebnickich*, [w:] *W hołdzie i dla chwały św. Jadwigi, patronki Śląska. Pamięci ks. prof. Antoniego Kiełbasy SDS (1938-2010)* [kat. wystawy], red. M. Łągiewski, P. Oszczanowski, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2010, s. 95-97; R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Trzebnica...*, s. 467.



14. Figurka Dzieciątka Jezus, ok. 1500 (?), w kołysce wyk. 1665 przez Paula Hedelhofera mł., Trzebnica, kościół św. Bartłomieja i św. Jadwigi. Fot. M. Łanowiecki

wspominał o przechowywanym w Trzebnicy „cymelium” – kosztownie ozdobionej figurce Dzieciątka Jezus, ukazującej Je przytykające palce do ust, co miało się stać pod wpływem pragnienia Jadwigi dotyczącego poznania pory nocy, w której nastąpiły Narodziny Pańskie, przy jednoczesnym nakazaniu zachowania tajemnicy tego objawienia⁴⁸. Według Sartoriusa u cysterek trzebnickich prezentuje się:

małe, długości około palca, woskowe [sic!] Dzieciątko Jezus, które bardzo ceniła św. księżna Jadwiga i od którego dowiedziała się o wielu niebiańskich sprawach, a szczególnie o tajemnicy pełnego łaskowości Wcielenia. A żeby pamiętać ona, że owe objawienia jedynie jej zostały powierzone, wspomniany Jezusek podniósł swój paluszek i na znak zaleconego milczenia położył na swoich ustach. Święta księżna przed swoją śmiercią ten najdroższy jej skarb powierzyła troskliwie tutejszym zakonnicom i zaleciła czcić⁴⁹.

Nieco później legendę tę opublikował także pochodzący ze Śląska Ludwik Miske, a jej ewoluowania dowodzi tekst na dewocyjnej grafice Johanna Balzera według projektu Philippa Antona Bartscha z ok. 1770–1780 r., ukazującej wspomniane trzebnickie cimelium – kołyskę z figurką Jezusa. Otóż miała ona:

w noc Bożego Narodzenia objawić Jadwidze głośnym płaczem i położeniem dwóch paluszków na ustach moment narodzin, a po dziś dzień w okresie bożonarodzeniowym ten skarb udostępniany jest do czczenia gromadzącemu się ludowi⁵⁰.

Obraz bardzki niewątpliwie stanowi ilustrację tej legendy, kto wie, czy nie jedyną. Można by określić jego temat następująco: *Medytacja bożonarodzeniowa św. Jadwigi z wizją czasu narodzin Jezusa*.

Na koniec kilka słów o dotąd nieznanym obrazie Jadwigi [fig. 15], który został ostrożnie związany z warsztatem Willmanna (ok. 1700 / początek XVIII w.)⁵¹. Obecna oprawa i umiejscowienie dzieła są wtórne. Nie ma nawet pewności, że pochodzi ono z Trzebnicy. Owalny i stosunkowo nieduży format może przemawiać za wywodzeniem się z górnej kondygnacji nastawy jakiegoś bocznego ołtarza. W tym półfigurowym ujęciu Jadwiga jako księżna prezentuje trzymany oburącz model gotyckiej świątyni. Widoczny tylko w połowie, ale ze znanymi już nam cechami z innych jej wizerunków. W tym przypadku widać jednak fasadę zachodnią kościoła z wejściem, nad którym znajduje się oculus. Czy miała go zmieniona w baroku fasada kościoła klasztornego w Lubiążu – nie wiadomo. Istniał w Trzebnicy. Ale, jak już napisano, nawet jeśli można dopatrywać się inspiracji istniejącą budowlą, to w żadnym z namalowanych przez Willmanna atrybutów Jadwigi nie należy szukać wiernego jej odwzorowania.

Podsumujmy zaprezentowany przegląd. Liczba obrazów Willmanna, w których Jadwiga pojawiła się jako temat główny, jeśli uwzględnić 20-częściowy cykl trzebnicki, sięga 30. To może się wy-



⁴⁸ Zob. M. F. Rimpler, *Patrocinale Silesiae et Poloniae, seu Discursus Praedicabiles Honori Serenissimae Poloniae et Silesiae Ducissae S. Hedwigi [...]*, Norimbergae 1697, rozdz. XXII, s. 40.

⁴⁹ A. Sartorius, *op. cit.*, s. 458.

⁵⁰ L. Miske OFM, *Zwierciadło Przykładności, to jest Świątobliwy żywot wielkiej słuźebnicy boskiej św. Jadwigi [...]*, Kraków 1724, s. 255–256.


⁵¹ Zob. R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Trzebnica...*, s. 534.



15. Michael Willmann z warsztatem, Św. Jadwiga, ok. 1700 / pocz. XVIII w., Trzebnica, kaplica domu zakonnego Zgromadzenia Salwatorianów. Fot. M. Kujda

dawać okazałą partię dorobku malarza. Koziół wyliczył ostatnio, że zachowane *oeuvre* Willmanna to blisko 300 obrazów, a uwzględniając prace zaginione oraz dorobek warsztatowy, mogło obejmować co najmniej 600 dzieł malarstwa sztalugowego⁵². Wynikałoby z tego, że temat jadvizański (w tym dwa rysunki) zajął w przybliżeniu 1/10 bądź 1/20 aktywności artysty w tym zakresie, co nie wydaje się małą częścią. Oczywiście takie wyliczenia mogą być złudne, a nie biorą też pod uwagę pokrytej farbami powierzchni płótna czy deski (więc czasu i nakładu pracy) oraz nie uwzględniają malarstwa monumentalnego.

Jadwiga, mimo jej znaczenia dla Kościoła na Śląsku oraz dla cystersów, i to – co należy podkreślić – w dobie trwającej kontrreformacji, była tylko jedną z wielu świętych, a jej kult miał głównie lokalny zasięg. Wśród zleceńodawców lub też miejsc przeznaczenia obrazów z Jadwigą dominuje oczywiście zakon cysterski. Nawet jeśli pominiemy cykl trzebnicki, to z 10 pozostałych obrazów aż 8 trafiło do kościołów cysterskich (w tym jeden do Czech) lub z nimi powiązanych (Bardo). W późniejszym XVIII w. miało miejsce rozpowszechnienie się malarskich wizerunków Jadwigi. Przyczyniły się do tego postępy kontrreformacji, w tym wzrastający kult świętej, z ośrodkiem piel-

 ⁵² A. Koziół, *Michael Willmann i jego...*, s. 130; *idem*, *Michael Willmann (1630-1706)...*, s. 53.



⁵³ Zob. R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Trzebnica...*, s. 494–495.

⁵⁴ Zob. *ibidem*, s. 436–437, 439, 535, fig. 596, 635, 636.

grzymkowym w Trzebnicy, jak i swoista propaganda obrazowa. Grafiki dewocyjne poświęcone Jadwidze, drukowane zwłaszcza od przełomu trzeciej i czwartej ćwierci XVIII stulecia, w tym te reprodukujące cykl trzebnicki, musiały mieć potężne nakłady⁵³. W aspekcie ikonografii jadwiżańskiej Willmann już choćby z tego względu wywarł wpływ na wyobraźnię wizualną Ślązaków, ale też nacji sąsiedzkich względem Śląska – Polaków i Czechów. Opierając się na wzorach późnośredniowiecznych, a może też na tekście i tradycji oralnej, stworzył pierwszy nowożytny cykl obrazowy ze scenami z życia Jadwigi, który będzie inspirował następne (zawsze mniej liczebne)⁵⁴, oraz dwa podstawowe typy wizerunków, powielane potem wariantowo aż po XIX w.: całopostaciowy prezentacyjny oraz ukazujący Wizję Błogosławienia przez Ukrzyżowanego.

Chciałoby się móc stwierdzić, że „śląski Apelles” w przybranej śląskiej ojczyźnie przejął wraz z wiarą katolicką kult dla Jadwigi. Jednak nawet gdyby Willmann podejmował tematykę jadwiżańską w swej sztuce znacznie częściej i w bardziej zróżnicowany sposób, nie uprawniałoby to do wyciągania wniosków odnoszących się do preferencji malarza w kwestii czci dla świętych. Chyba że dysponowalibyśmy takim obrazem św. Jadwigi, o którym byłoby wiadomo, że powstał ze szczególnej indywidualnej potrzeby. Niewielki punkt zaczepienia daje jedynie płótno z Barda, o ile rzeczywiście ofiarowano je tam w związku ze ślubem córki i datą mieszczącą się w oktawie święta Jadwigi. Malarz nie nadał jednak żadnej ze swych czterech córek urodzonych między 1664 a 1675 r. imienia Jadwiga, co może wskazywać, że śląska święta nie zajmowała w jego duchowości religijnej najbardziej poczesnego miejsca.

Słowa kluczowe

Michael Willmann, św. Jadwiga, ikonografia, malarstwo barokowe, cystersi, Śląsk

Keywords

Michael Willmann, St. Hedwig, iconography, baroque painting, Cistercians, Silesia

References

1. **Kaczmarek Romuald, Witkowski Jacek**, *Michała Łukasza Leopolda Willmanna trzebnicki cykl żywota i cudów św. Jadwigi*, [w:] *Księga Jadwiżańska. Międzynarodowe Sympozjum Naukowe „Święta Jadwiga w dziejach i kulturze Śląska”*, Wrocław–Trzebnica, 21–23 września 1993, red. nauk. M. Kaczmarek, M. L. Wójcik, Wrocław 1995.
2. **Kaczmarek Romuald, Witkowski Jacek**, *Kaplica św. Jadwigi w Trzebnicy. Wyposażenie i funkcjonowanie od XIII do XVIII w.*, [w:] *Cysterki w dziejach ziem polskich, dawnej Rzeczypospolitej i Europy Środkowej. Materiały z siódmej Międzynarodowej Konferencji Cystersologów odbytej z okazji 800. rocznicy fundacji Opactwa Cysterek w Trzebnicy*, red. A. M. Wyrwa, A. Kielbasa, J. Swastek, Poznań 2004.

3. **Kloss Ernst**, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934.
4. **Koziel Andrzej**, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000.
5. **Koziel Andrzej**, *Michael Willmann w Bardzie*, [w:] *Bardo – skarby sztuki*, red. nauk. *idem*, Legnica 2011.
6. **Koziel Andrzej**, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013.
7. **Koziel Andrzej**, *Michael Willmann (1630–1706). Śląski mistrz malarstwa barokowego*, Wrocław 2019.
8. **Kramiszewska Aneta**, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej. Ze studiów nad ikonografią hagiograficzną*, Lublin 2003.
9. **Rimpler Martin Florian**, *Patrocinale Silesiae et Poloniae seu Discursus Praedicabiles Honori Serenissimae Poloniae et Silesiae Ducissae S. Hedwigi [...]*, Norimberga 1697.
10. **Sartorius Augustinus**, *Verteutschtes Cistercium Bis-Tertium oder Cistercienser Ordens-Historie [...]*, Prag 1708.

Dr. habil. Romuald Kaczmarek, Prof. UW, romuald.kaczmarek@uwr.edu.pl, ORCID 0000-0003-0230-9696

Specialist in the history of medieval art. The author's research interests also include Silesian art from the 16th to early 19th century. He published, among others *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu* (Architectural Sculpture of the 14th century in Wrocław) (1999), *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy* (Italianisms. Studies on the Reception of Gothic Italian Art in Central and Eastern European Sculpture) (2008).

Summary

ROMUALD KACZMAREK (University of Wrocław) / The Hedwigan theme in the paintings of Michael Willmann. Tradition and implications

Michael Willmann, working since 1660 as a painter at the Cistercian abbey in Lubiaz/Leubus, had to struggle many times with compositions depicting St. Hedwig. The only iconographic help came from late medieval picture cycles depicting events in the life of the Holy Duchess from the 13th century, also the patroness of Silesia, closely connected with the Cistercian nuns in Trzebnica/Trebnitz during her lifetime. Willmann undoubtedly drew on them, just as he was inspired by her medieval *Vita* and the still vivid cult of Hedwig. Almost at the beginning of his Silesian career, he created a cycle of 20 paintings for the saint's burial chapel in Trzebnica. Among them was the scene of Hedwig's Blessing by the Crucified Christ, a key scene in later Hedwigan iconography, whose composition Willmann himself modified later. Another basic iconographic type newly formulated by the painter was the presentation of Hedwig *en pied*. The prototypical composition, but significantly modified by him, was a monumental altar painting from 1653 in Hedwig's burial chapel. The paintings of Hedwig from Willmann's workshop were mainly sent to the Cistercian churches in Silesia (Trzebnica, Lubiaz, Krzeszow/Grussau, Bardo/Wartha, Jemielnica/Himmelwitz) and Bohemia (Plasy), but also to the Wrocław Premonstratensians. Therefore, it is obvious that the Cistercians as the ordering party emphasised in the iconography the connections of Hedwig with their order, and Willmann introduced elements of monastic dress to her princely attire. However, the most unusual and unique iconography is the painting in the church in Bardo – St. Hedwig's Christmas Meditation with a Vision of the Time of Jesus' Birth. This scene does not appear in the medieval *Vita*. The legend, however, is recorded in the works of Martin Florian Rimpler and Augustin Sartorius, Willmann's contemporaries, which describe the practices of the time related to the figure of Jesus in a cradle from the mid 17th century, kept by the Cistercian nuns of Trzebnica. The subject of Hedwig was taken up by Willmann about 30 times in total during his nearly half-century-long activity in Silesia, in the form of narrative cycles, altar paintings and prints, laying the foundations for her iconography in the 18th and 19th centuries.