



# **Karl Škréta Starszy i Michael Willmann, czyli co się stało w Raciborzu\***

Andrzej Kozieł

il.1 Michael Willmann w pracowni Karla Škréty Starszego (iniciał D), za: Ch. Krumbhermer, *Die Wanderer auf die Brücke Künstlerschicksale der Barockzeit*, Breslau 1942, s. 25. Fot. A. Koziel

Do warsztatu sławnego mistrza Škréty na Hradczanach w Pradze został przyjęty młody uczeń. Tygodniami pracował on z niezwykłą wytrwałością. »Skopiuj mi ten obraz mistrza van Dycka w wielkiej sali. Muszę go dostarczyć w przeciągu czternastu dni«. Michael Willmann usadowił się przed wielkim ołtarzem i z zapalem przystąpił do pracy. Mistrz Škréta patrzył zdumiony na jeszcze niegotowe dzieło. Zaiście, trudno odróżnić je od oryginału, wszystkie głębokie i delikatne tony są dokładnie takie, jak na pierwowzorze<sup>1</sup> [il. 1]. Słowa te nie pochodzą z żadnej z prac naukowych opartych na nieznanych archiwalnych źródłach, lecz z opublikowanego w 1942 r. dzieła Christofa Krumbhermera *Die Wanderer auf die Brücke*, będącego fabularyzowaną opowieścią o Michaelu Willmannie oraz kilku innych artystach śląskiego baroku. W książce tej znalazł się bowiem cały rozdział poświęcony krótkiemu pobytowi Willmanna w praskiej pracowni Karla Škréty Starszego, zakończonego konfliktem obu artystów i w konsekwencji wyjazdem Willmanna do Lubiąża na Śląsk.

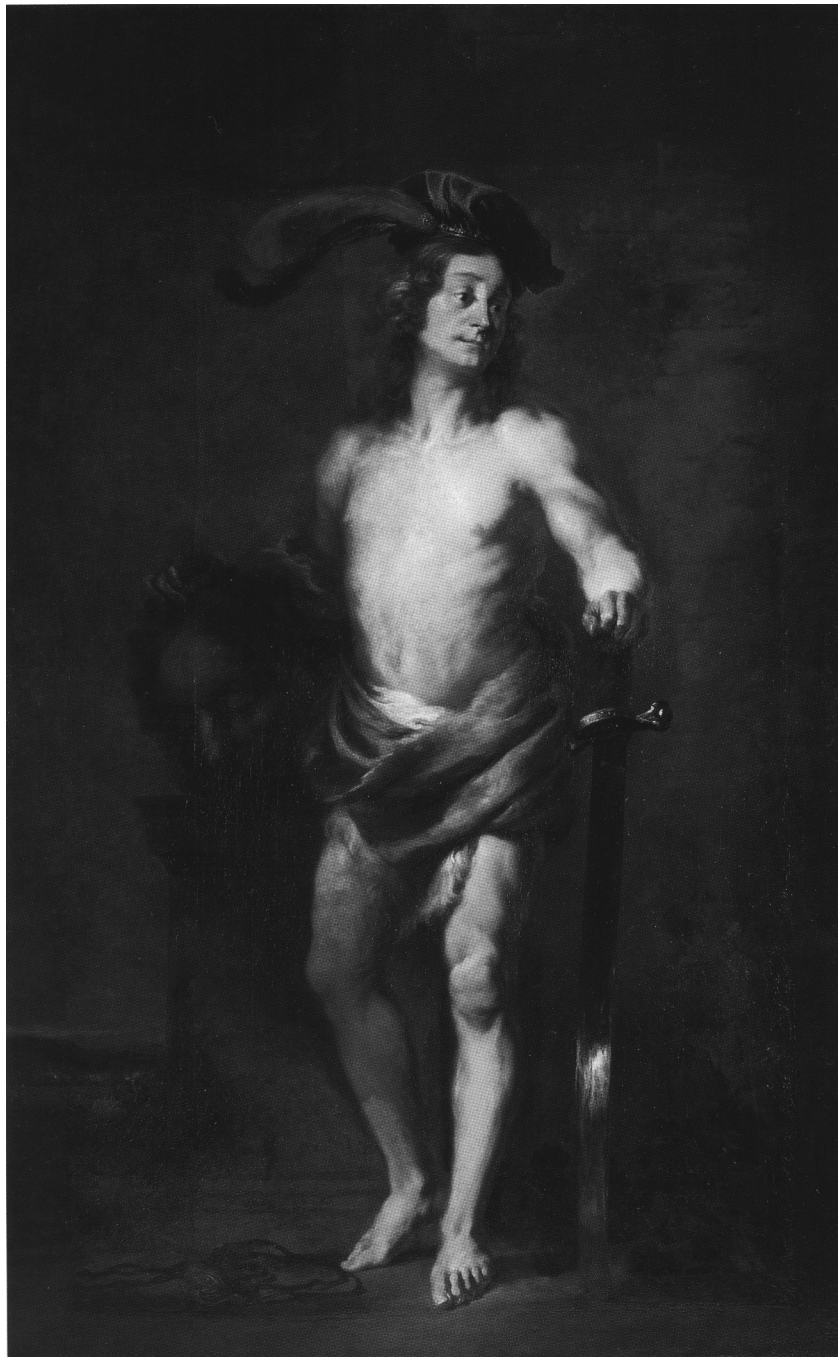
Poszło o to, że Willmann, którego zadanie polegało na kopiowaniu obrazów wielkich mistrzów i któremu jeszcze nie wolno było wykonywać żadnych własnych dzieł, w tajemnicy przed Škrétą przyjął od samego hrabiego von Nostitz zlecenie na samodzielny obraz *Dawid z głową Goliata*. Willmann pracował nad tym dziełem po kryjomu wieczorami w swoim mieszkaniu i już po tygodniu dostarczył obraz do pałacu hrabiego, a ten nie krył zachwyty nad pracą młodego artysty. I pewnie ta sprawa nigdy nie wyszłaby na jaw, gdyby nie książę Piccolomini, który razem z hrabią von Lobkowitzem po dwóch tygodniach odwiedził pracownię Škréty i już przy wejściu zapytał: „Gdzie jest ten młody Prusak, który hrabiemu von Nostitz tak wspaniale *Dawida* namalował?”<sup>2</sup>. Gdy wszystko się wydało, upokorzony stary mistrz Škréta długo wyrzucał początkującemu malarzowi nieposłuszeństwo i nielojalność, straszyl go, że jako protestant z Królewca nie ma prawa tworzyć własnych obrazów w stolicy Królestwa Czech, a na koniec kazał mu przedstawiać do oceny wszystkie jego własne projekty. Na coś takiego Willmann nie mógł się zgodzić, dlatego też grzecznie pożegnał się ze Škrétą i zapowiedział rychły wyjazd z Pragi. Przed opuszczeniem miasta jednak jeszcze zdążył namalować dla księcia Piccolominiego kolejny wykonany samodzielnie obraz *Chrystus uzdrawiający paralityka*, który miał trafić do ufundowanej przez księcia nowej kaplicy dla krzyżowców z czerwoną gwiazdą. Książę, widząc u Willmanna wielki talent i zapał do pracy, przekazał mu list polecający dla opata klasztoru Cystersów w Lubiążu na Śląsku, gdzie wkrótce młody malarz podążył w poszukiwaniu pracy.

Ta opisana przez Krumbhermera historia jest, oczywiście, od początku do końca fikcją literacką. Nie dysponujemy bowiem żadnymi historycznymi źródłami, które mówiłyby o jakichkolwiek kontaktach pomiędzy Škrétą a Willmannem, a tym bardziej o terminowaniu młodego malarza z Królewca w praskim warsztacie starego mistrza. Fikcyjny okazał się także związek z mecenatem von Nostitzów *corpus delicti* sporu Willmanna ze Škrétą – obrazu *Dawid z głową Goliata* [il. 2]. Praca ta,

\* Artykuł ten jest rozszerzoną wersją mojego referatu „Karel Škréta the Elder and Michael Willmann – rivals or strangers?“, który został wygłoszony na międzynarodowej konferencji „Karel Škréta 1610–1674. His Work and His Era“, zorganizowanej przez Národní galerie w Pradze w dniach 29–31 III 2011. Składam serdeczne podziękowania Księdzu Proboszczowi Ginterowi Kurowskiemu za nieocenioną pomoc podczas prac badawczych w Raciborzu.

<sup>1</sup> „In der Werkstatt des berühmten Meisters Scretta auf dem Hradschin zu Prag hat der junge Schüler angefangen. Wochenlang schon arbeitet er mit verbissener Zähigkeit. »Kopiert mir das Bild Meister van Dyks im großen Saale. Ich muß es in vierzehn Tagen abliefern«. Michael Willmann hat sich vor dem großen Altarwerk eingerichtet, und mit Feuereifer geht er an die Arbeit. Meister Scretta blickt stauend auf die halbfertige Leinwand. Wahrhaftig, es ist kaum zu unterscheiden vom Original, alle die tiefen und zarten Töne sind da wie auf dem Vorbild“ (Ch. Krumbhermer, *Die Wanderer auf die Brücke. Künstlerschicksale der Barockzeit*, Breslau 1942, s. 25).

<sup>2</sup> „Wo ist denn junge Preuße, der für Graf Nostitz den »David« so herrlich gemalt?“ (ibidem, s. 26).



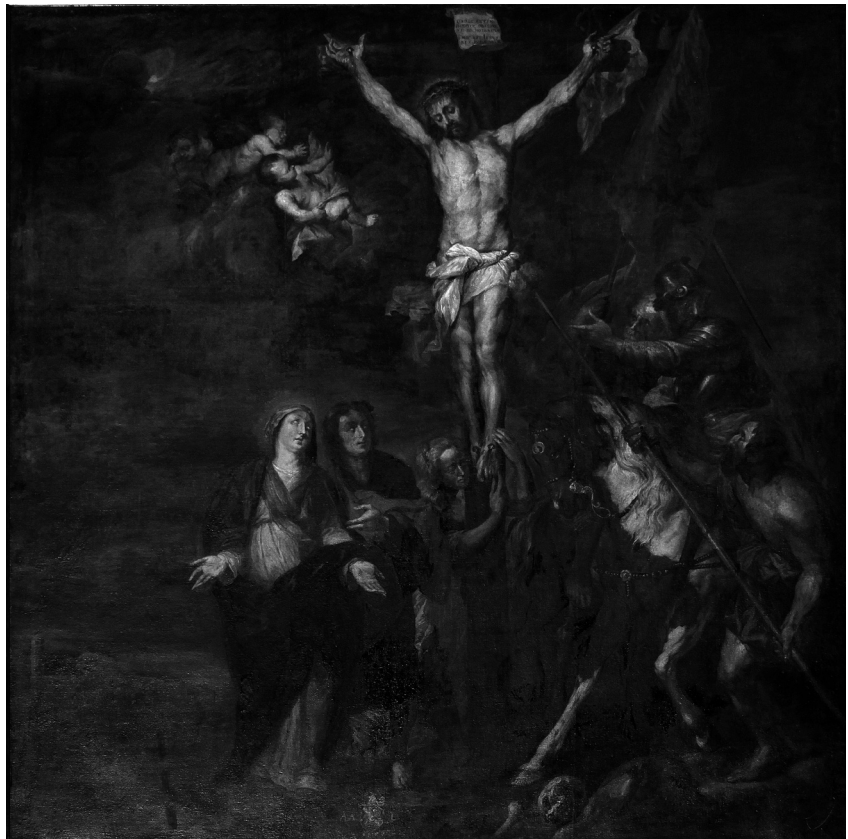
il.2 M. Willmann, *Dawid z głową Goliata*, olej na płótnie, Národní galerie v Praze. Fot. za: *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, [kat. wystawy], Praga 2006, il. III.5.10

nie później niż od 1765 r. przechowywane w galerii dzieł sztuki w pałacu Nostitzów na Malej Stranie w Pradze, istotnie długo była uznawana za wykonaną przez Willmanna na zamówienie jednego z przedstawicieli tego rodu. Co więcej, frontalny układ postaci Dawida oraz jego zindywidualizowana twarz skłaniały część badaczy nawet do przyjęcia hipotezy, że malowidło to jest „portretem historycznym” któregoś z członków czeskiej linii rodu Nostitzów<sup>3</sup>. Koncepcja ta jednak legła w gruzach, gdy



<sup>3</sup> Zob. R. Klessmann, *Willmann i Niderlandy*, [w:] *Michael Willmann (1630–1706)* [kat. wystawy], red. M. Adamski, P. Łukaszewicz, F. Wagner, Residenzgalerie Salzburg, 15 VI – 25 IX 1994, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 22 X – 11 XII, Salzburg 1994 („Schriften des Salzburger Barockmuseums”, Bd. 19), s. 63.

il. 3 M. Willmann, *Ukrzyżowanie Chrystusa*, 1656, olej na płótnie, kościół parafialny pw. Chrystusa Króla, Warszawa. Fot. J. Buława



<sup>4</sup> Śląsk – perła w Koronie Czeskiej. *Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech* [kat. wystawy], red. A. Niedzielenko, V. Vlnas, Akademia Rycerska, Legnica, 6 V – 8 X 2006, Valdštejská jízdárna, Praga, 16 XI 2006 – 8 IV 2007, Praga 2006, nr kat. III.5.10 (autorzy noty: M. Vondráčková, A. Kozieł). Tam wcześniejsza literatura.

<sup>5</sup> G. Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybr., przeł., wstępem i objaśn. opatrzył K. Estreicher, Warszawa 1989, s. 303.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 380.

w trakcie konserwacji obrazu w 2006 r. odkryto na nim inskrypcję: „AA L”, która jest bez wątpienia monogramem opata klasztoru Cystersów w Lubiążu, Arnolda Freibergera<sup>4</sup>. Zatem okazało się, że choć dzieło to istotnie jest pracą Willmanna, to jednak ani nie powstało podczas pobytu młodego artysty w Pradze, ani też jego fundatorem nie był nikt z rodu von Nostitzów.

Wydaje się, że wzorcem dla stworzonej przez Krumbhermera epickiej opowieści o konflikcie Willmanna ze Škrétą były biografie wielkich mistrzów, gdzie często pojawiał się motyw demonstracji geniuszu przez ucznia, dokonywany niekiedy wbrew woli jego nauczyciela. Kopalnią tego typu epizodów są *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgia Vasariego. Znajdziemy tam opowieść o młodym Leonardzie da Vinci, który gdy „uczył się w pracowni Verrocchia, ten ostatni malował obraz Chrztu Chrystusa. Leonardo wypracował tam anioła trzymającego szaty, a chociaż był młody, wykonał to w tak znakomity sposób, że anioł był lepszy niż figury Verrocchia”<sup>5</sup>. O młodym Rafaelu z Urbino, który kształcąc się w warsztacie Perugina, „tak umiejętnie naśladował go we wszystkim, że dziś niepodobna rozróżnić ucznia od mistrza, jak to zobaczyć można w Perugii w kościele św. Franciszka, gdzie razem pracowali przy obrazie dla Pani Magdaleny Oddi”<sup>6</sup>. A także o młodym Michale Aniele, który pracując razem ze swoim nauczycielem, Domenikiem



Ghirlandaio, w prezbiterium dominikańskiej świątyni Panny Marii, gdy ten wyszedł, „odmalował z natury rusztowanie z desek i narzędzia malarzkie, i kilku uczniów [...]”, a kiedy mistrz wrócił, to „był zdumiony tym nowym talentem i darem podpatrzania, jakie objawiły się łaskawie w tak młodym człowieku, a które chciałby posiadać niejeden mistrz po latach pracy i doświadczeń”<sup>7</sup>.

Bezpośrednią inspiracją dla Krumbhermera była jednak monografia Willmanna pióra Ernsta Klossa – a właściwie jedno zdanie, mówiące o tym, że Willmann w czasie pobytu w Pradze nie rozwinął swojej kariery artystycznej, ponieważ „młodemu malarzowi na drodze stanęła kwitnąca szkoła malarska kierowana przez Carla Škrétę”<sup>8</sup>. To lakoniczne i nie poparte żadnymi przekazami źródłowymi stwierdzenie zostało później rozwinięte przez Jaromíra Neumanna. Uznał on, że Willmann już ok. 1653 r. próbował się osiedlić w Pradze i rozpocząć tam samodzielną artystyczną działalność, ale „kiedy w obliczu silnej konkurencji Škréty nie znalazł tutaj dla siebie miejsca, o które zabiegał, to odjechał do Wrocławia, do drugiego największego miasta ówczesnego czeskiego państwa”<sup>9</sup>. Zdaniem czeskiego badacza, rywalizacja pomiędzy Škrétą a Willmannem miała szerszy, ponadpersonalny wymiar, wpisująca się bowiem w walkę dwóch głównych tendencji w czeskim malarstwie barokowym: italianizującej, reprezentowanej przez Škrétę i jego naśladowców z Johannem Georgiem Heinschem na czele, oraz ekspresyjnej, której głównym przedstawicielem był Willmann oraz jego uczniowie: Johann Christoph Liška i Georg Wilhelm Neuhertz. O ile w latach 1640–1680 większym uznaniem wśród czeskich fundatorów cieszyła się opcja italianizująca, o tyle od początku lat 80. XVII w. miało wzrosnąć zapotrzebowanie na ekspresyjne obrazy à la Willmann<sup>10</sup>.

Czy rzeczywiście doszło w Pradze do rywalizacji między Škrétą a Willmannem, która sprawiła, że ten ostatni musiał opuścić stolicę Czech i osiadł w Lubiążu? Choć opowieść Krumbhermera jest fikcją, nie ulega wątpliwości, że Willmann przebywał przez dłuższy czas w Pradze w latach 50. XVII wieku. W opublikowanej w 1683 r. w łacińskim wydaniu *Teutsche Academie* Joachima von Sandrarta biografii śląskiego artysty pada bowiem jednoznaczne stwierdzenie, że w trakcie swoich edukacyjnych podróży starał się on „obejrzeć wszelkie sławne arcydzieła w Polsce i w Niemczech, szczególnie wiele zaś skorzystał, oglądając cesarskie zbiory malarstwa w Pradze”<sup>11</sup>. Bez wątpienia chodzi tutaj o obrazy z restytuowanej od 1656 r., dzięki zbiorom pozyskanym przez znanego kolekcjonera, miłośnika i znawcę sztuki, arcyksięcia Leopolda Wilhelma, cesarskiej galerii malarstwa na Hradczanach<sup>12</sup>. Dlatego też potwierdzony źródłowo pobyt Willmanna w Pradze możemy sytuować najwcześniej na drugą połowę lat 50. XVII wieku<sup>13</sup>.

By w trakcie pobytu w stolicy Czech przystąpić do rywalizacji ze Škrétą, młody artysta z Królewca musiałby już wtedy być w pełni wykształconym malarzem, zdolnym do podejmowania się realizacji zleceń na obrazy głównie dla fundatorów z kręgu Kościoła katolickiego – a tak nie było. W drugiej połowie lat 50. XVII w. Willmann nie wydawał się jesz-



<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 446.

<sup>8</sup> „dem jungen Künstler die unter Führung Carl Skretas aufblühende Malerschule im Wege stand” (E. Kloss, Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers, Breslau [1934], s. 17).

<sup>9</sup> „kdy tu nenašel v silné konkurenci Škrétově místo, po němž toužil, se odebral do Vratislavi, do druhého největšího města tehdejšího českého státu” (J. Neumann, *Expresivní tendence v české barokní malbě. 1*, „Galéria” 1975, nr 3, s. 155).

<sup>10</sup> Zob. *ibidem* oraz: J. Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus*, Praha 1951, s. 113; M. Šroněk, *Barokní malířství 17. století v Čechách*, [w:] *Dějiny českého výtvarného umění*, red. J. Dvorský, t. 2, cz. 1: *Od počátků renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 345; J. Neumann, *Neznámé dílo Michaela Willmanna*, „Umění” 2001, nr 1, s. 25.

<sup>11</sup> J. Sandrart, *Michael Willmann*, 1683, przeł. J. Łanowski, [w:] *Michael Willmann (1630–1706)*, s. 7 (na podstawie: J. von Sandrart, *Academia nobilissimae Artis Pictoriae...*, Noribergae 1683, t. 2, ks. 3, s. 393 n.). Szerzej na temat okoliczności publikacji biografii Willmanna w łacińskiej edycji dzieła Sandrarta zob. A. Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000 („Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 2212, „Historia sztuki” t. 14), s. 52–53, 175–176, oraz R. Klessmann, *Michael Willmann und Joachim von Sandrart. Bemerkungen zu einem Dialog*, [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. 16–20.

<sup>12</sup> J. Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1964, s. 19 n.; P. Preiss, *Zánik rudolfínských sbírek a nová obrazárna na Pražském hradě*, [w:] *Artis pictoriae amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství* [kat. wystawy], red. L. Slavíček, Praha, Národní galerie, Praha 1993, s. 31–35.

<sup>13</sup> Dotąd datowano go najczęściej na lata 1653–1655. Zob. m.in. E. Kloss, *op. cit.*, s. 47; J. Neumann, *Expresivní tendence...*, s. 155; B. Steinborn, *O životě i twórczości Michaela Willmanna*, [w:] *Michael Willmann (1630–1706)*, s. 13.




— il.4 M. Willmann, *Koronacja Marii*, 1656, olej na desce, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. za: Michael Willmann (1630–1706) [kat. wystawy], red. M. Adamski, P. Łukaszewicz, F. Wagner, Salzburg 1994, s. 85





il. 5 M. Willmann, *Pejzaż z św. Janem Chrzcicielem*, 1656, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. za: *ibidem*, s. 87

cze gotowy do podjęcia artystycznego współzawodnictwa, i to nie tylko ze Škrétą, lecz także z innymi czynnymi w tym okresie w Pradze malarzami, jak choćby Anton Stevens von Steinfels. Dobitnie świadczą o tym trzy najwcześniejsze spośród zachowanych i datowanych dzieł Willmanna, które namalował on w 1656 r. na zlecenie opata Freibergera z Lubiąży: *Ukrzyżowanie Chrystusa* (Warszawa, kościół parafialny pw. Chrystusa Króla – il. 3), *Koronacja Marii* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu – il. 4) oraz *Pejzaż ze św. Janem Chrzcicielem* (Muzeum Narodowe w Warszawie – il. 5)<sup>14</sup>. Uznaje się, że te trzy dzieła o różnej tematyce i charakterze składały się na pierwsze zadanie wymienionego opata dla Willmanna, mające stanowić swego rodzaju próbę dla malarza (wtedy jeszcze kalwina), czy potrafi malować obrazy na potrzeby Kościoła katolickiego<sup>15</sup>. Próba ta jednak nie wypadła pozytywnie, skoro Willmann nie rozpoczął wówczas pracy w Lubiąży, lecz wyjechał do Pragi.

 <sup>14</sup> Zob. Michael Willmann (1630–1706), nr kat. 4 (autor noty: A. Ziemia); M. Pierzchała, E. Houszka, B. Lejman, P. Łukaszewicz, *Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów*, red. E. Houszka, Wrocław 2009, nr kat. 158 (autor noty: M. Pierzchała) oraz *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiąży. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wrocław 2010 („Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 3253, „Historia Sztuki” t. 30), nr kat. J.II (autor noty: A. Kozieł).

<sup>15</sup> Michael Willmann (1630–1706), nr kat. 4 (autor noty: A. Ziemia); M. Pierzchała, E. Houszka, B. Lejman, P. Łukaszewicz, *op. cit.*, s. 216.



— il.6 M. Willmann, *Ukrzyżowanie św. Piotra*, 1661, olej na płótnie, kościół parafialny pw. św. Stanisława Kostki, Warszawa. Fot. J. Buława



Istotnie, wszystkie owe trzy obrazy są dalekie od dzieł Willmanna, jakie znamy z jego późniejszej kariery. Po pierwsze, cechuje te wczesne prace szorstki i fakturowy sposób operowania farbą z wykorzystaniem jej materialnej substancjalności przy tworzeniu światłocienia i relacji przestrzennych, dla którego wzorcem bez wątplenia była *ruwe Manier* stosowana przez Rembrandta i artystów z jego kręgu<sup>16</sup>. Po drugie, wszystkie wymienione dzieła są oparte na rozwiązaniach graficznych o proveniencji niderlandzkiej. Dwa z nich to wręcz kopie: *Ukrzyżowanie Chrystusa* zostało wykonane według graficznej reprodukcji obrazu Anthonisa van Dycka *Ukrzyżowanie – Napojenie żółcią* z 1630 r., znajdującego się w kościele pw. św. Michała w Gandawie, a *Pejzaż ze św. Janem Chrzcicielem* to wiernie powtórzenie ryciny Jana de Londerseela według Gillisa Claesz d'Hondecoetera, należącej do serii pięciu przedstawień pejzażowych ze sztafajem biblijnym. Natomiast trzeci obraz, *Koronacja Marii*, został najprawdopodobniej skompilowany z fragmentów co najmniej trzech grafik: reprodukcji pracy Petera Paula Rubensa *Koronacja Marii* (zaginiony, dawniej Kaiser Friedrich-Wilhelm Museum, Berlin), miedziorytu Johannesesa Sadelera według Martena de Vosa oraz innego miedziorytu tego samego autora – tym razem według Johannesesa Stradanusa, o identycznym temacie<sup>17</sup>.

Na takim etapie artystycznego rozwoju Willmann nie miał najmniejszych szans na podjęcie udanej rywalizacji ze Škrétą, który w drugiej połowie lat 50. XVII w. był u szczytu swoich możliwości twórczych. Dotyczyło to także i innych praskich mistrzów z tego czasu. Zresztą w rozpoczęciu samodzielnej działalności artystycznej na terenie Pragi przeszkadzałoby Willmannowi także jego kalwińskie wyznanie. Dlatego też przyjazd malarza do stolicy Czech w omawianym okresie należy traktować – zgodnie z tekstem jego biografii z 1683 r. – przede wszystkim jako podróż edukacyjną. Willmann jednak nie wstąpił – jak chciał Krumbhermer – do pracowni Škréty, o czym świadczy także brak jakichkolwiek odniesień do dzieł „czeskiego Apellesa” w późniejszych realizacjach śląskiego artysty. Wprawdzie podczas pobytu w Pradze Willmann mógł oglądać prace Škréty znajdujące się w miejscowych kościołach i kolekcjach szlacheckich, jednak nie miały one żadnego większego wpływu na późniejszą twórczość młodego malarza, podobnie zresztą jak i dzieła innych mistrzów dostępne w praskich świątyniach. Przekładem niech będzie choćby obraz *Męczeństwo św. Tomasza* Petera Paula Rubensa, znajdujący się od 1639 r. w kościele klasztorным Augustianów pw. św. Tomasza na Malej Stranie w Pradze. Choć Willmann podczas swego pobytu zapewne szczegółowo zapoznał się z ową pracą, to jednak malując kilka lat później w 1662 r. dzieło o tym samym temacie (z lubiąskiego cyklu *Męczeństwa Apostołów*; obecnie kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych, Warszawa), korzystał z miedziorytniczej reprodukcji obrazu Rubensa autorstwa Jacoba Neefsa, która odwracała kompozycję pierwowzoru<sup>18</sup>.

Celem pobytu Willmanna w Pradze była bowiem cesarska galeria malarstwa na Hradczanach, której rdzeń stanowiły wówczas – jak relacjo-



il. 7 M. Willmann, *Ukrzyżowanie św. Piotra*, 1661, fragment



<sup>16</sup> Szerzej na ten temat zob. A. Kozieł, op. cit., s. 97–109 oraz *idem*, *Rembrandt van Rijn and Michael Willmann or a story of despelling a certain myth*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, nr 33, s. 165–169.

<sup>17</sup> E. Kloss, op. cit., s. 49, 50; *Michael Willmann (1630–1706)*, nr kat. 4 (autor noty: A. Ziemia); R. Klessmann, *Willmann i Niderlandy*, s. 61.

<sup>18</sup> Zob. A. Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna...*, s. 92–93.



il. 8 M. Willmann, *Wizja św. Augustyna*, 1660, olej na płótnie, kościół parafialny pw. Chrystusa Zbawiciela, Warszawa. Fot. J. Buława

nował francuski lekarz i numizmatyk, Charles Patin, w liście z 1673 r. do słynnego kolekcjonera malarstwa, księcia Antona Ulricha z Brunszwiku – wysokiej klasy dzieła szkoły weneckiej<sup>19</sup>. Dopiero po wizytach w owej galerii młody artysta z Królewca porzucił holenderską *rouwe Manier* i nauczył się tworzyć na sposób „wenecki” – przypominający malarski szkic, o wiele bardziej płynny, miękki i płaski, w którym podstawowym elementem były odsłonięte ślady szybkich pociągnięć niekiedy wręcz brawurowo prowadzonego pędzla. Natomiast kompozycyjnym „budulcem” swych późniejszych obrazów Willmann uczynił pierwowzory graficzne o proveniencji głównie flamandzkiej.

Świadectwem tej metamorfozy śląskiego malarza oraz dowodem, że osiągnął on artystyczną dojrzałość, stały się jednak dzieła kreowane dopiero po osiedleniu się artysty w Lubiążu, co nastąpiło 22 X 1660<sup>20</sup>. Były to płótna malowane od 1661 r., a więc poczynając dopiero od drugiego roku po przybyciu na Śląsk. Najlepszym przykładem są tutaj pierwsze obrazy z lubiąskiego cyklu *Męczeństwa Apostołów – Ukrzyżowanie św. Piotra* [il. 6, 7] oraz *Ścięcie św. Pawła* (oba z 1661 r., obecnie kościół parafialny pw. św. Stanisława Kostki, Warszawa)<sup>21</sup>. Wcześniej, bezpośrednio po osiedleniu się w Lubiążu, Willmann wykonał całą serię „szkolnych” płócien malowanych według graficznych reprodukcji prac wielkich flamandzkich mistrzów. Przykładowo, jeszcze w 1660 r. zaraz po przyjeździe artysty do Lubiąża powstała *Wizja św. Augustyna* (Warszawa, kościół parafialny pw. Najświętszego Zbawiciela – il. 8), która jest w miarę wiernym powtórzeniem przedstawienia z miedziorytu Pietera de Jodego według obrazu Anthonisa van Dycka *Wizja św. Augustyna* z 1628 r. (Augustienerkerk, Antwerpia). W 1661 r. zaś namalowany został też obraz *Koronowanie Chrystusa cierniem* (Warszawa, kościół parafialny pw. Ducha Świętego – il. 9), który był wzorowany za pośrednictwem grafiki na przedstawieniu z dzieła Anthonisa van Dycka *Cierniem Koronowanie* z ok. 1620 r. (zaginiony, dawniej Kaiser Friedrich-Wilhelm Museum, Berlin)<sup>22</sup>. Widać wyraźnie, że Willmann nawet po osiedleniu się w Lubiążu wciąż jeszcze uczył się nowej formuły malarstwa, która odpowiadałaby oczekiwaniom zleceniodawców z kręgu Kościoła katolickiego.

Pora już zapytać: czemu ma służyć ten długi wywód na temat braku artystycznej rywalizacji między Škrétą a Willmannem? Jest on mianowicie wstępem do prezentacji dwóch obrazów obu artystów, które, paradoksalnie, przez lata eksponowano w taki sposób, jak gdyby między ich autorami miała się toczyć walka o palmę pierwszeństwa w dziedzinie malarstwa. Przewrotny los i przypadkowy zbieg okoliczności sprawiły bowiem, że oba płótna Škréty i Willmanna do 1945 r. znajdowały się w sąsiadujących ze sobą ołtarzach bocznych w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia NMP w Raciborzu [il. 10]. W ołtarzu Krzyża Świętego eksponowany był nieznany obraz Škréty *Ukrzyżowanie Chrystusa*, natomiast w sąsiednim ołtarzu św. Marii Magdaleny – mało znane dzieło Willmanna *Św. Maria Magdalena*. W takim układzie obrazy te znajdowały się najprawdopodobniej od momentu ich instalacji w raciborskiej farze, a z całą pewnością – od 1892 r., kiedy to zakończyła się rozbudowa kościo-

<sup>19</sup> Zob. J. Neumann, *Obrazárna...*, s. 25.

<sup>20</sup> „Anno 1660, Von Königsbergk abgereiset den 19. 7bris und den 21. 8bris nacher Leubis kommen” (Kronika rodziny Michaela Willmanna, sporządzona na ostatniej karcie dołączonej do posiadanego przez artystę egzemplarza trzeciej części dzieła: Gualterus Hermenius Rivius, *Der furnembsten notwendigsten der gantzen Architektur angehörigen mathematischen und mechanischen Künst eygentlicher Bericht und verstandliche Unterrichtung*, Nürnberg 1547, Strahovská knihovna, Praga, sygn. AY XII 15).

<sup>21</sup> *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu*, nr kat. J.I.1–2 (autor noty: A. Koziół).

<sup>22</sup> *Ibidem*, nr kat. J.III–IV (autor noty: A. Koziół).





il. 9 M. Willmann, *Koronowanie Chrystusa cierniem*, 1661, olej na płótnie, kościół parafialny pw. Ducha Świętego, Warszawa. Fot. J. Buława

il.10 Ołtarze św. Marii Magdaleny i Krzyża Świętego, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP, Racibórz. Fot. A. Kozieł

<sup>23</sup> Katalog zabytków sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. VII: Województwo opolskie, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 13: Powiat raciborski, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1967, s. 42; G. Wawoczny, *Skarby kościoła farnego*, [w:] J. Cieślak, J. Nowak, P. Newerla, G. Wawoczny, *Dzieje parafii Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Raciborzu*, red. G. Wawoczny, Racibórz 2005, s. 273-274.

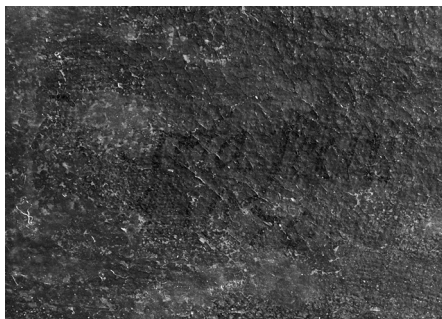
<sup>24</sup> Konserwację tę przeprowadzono w pracowni prof. Jadwigi Wyszynskiej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Za informację o owej konserwacji składam podziękowanie Panu Marcinowi Cibie.

<sup>25</sup> Zob. A. Weltzel, *Geschichte der Stadt Ratibor*, Ratibor 1861, s. 373, 387; H. Schaffer, *Die katholische Pfarrkirche zu Ratibor baulich und geschichtlich geschildert*, Ratibor 1891, s. 15; P. Newerla, *Kaplice i ołtarze kościoła WNMP*, [w:] J. Cieślak, J. Nowak, P. Newerla, G. Wawoczny, *op. cit.*, s. 199.



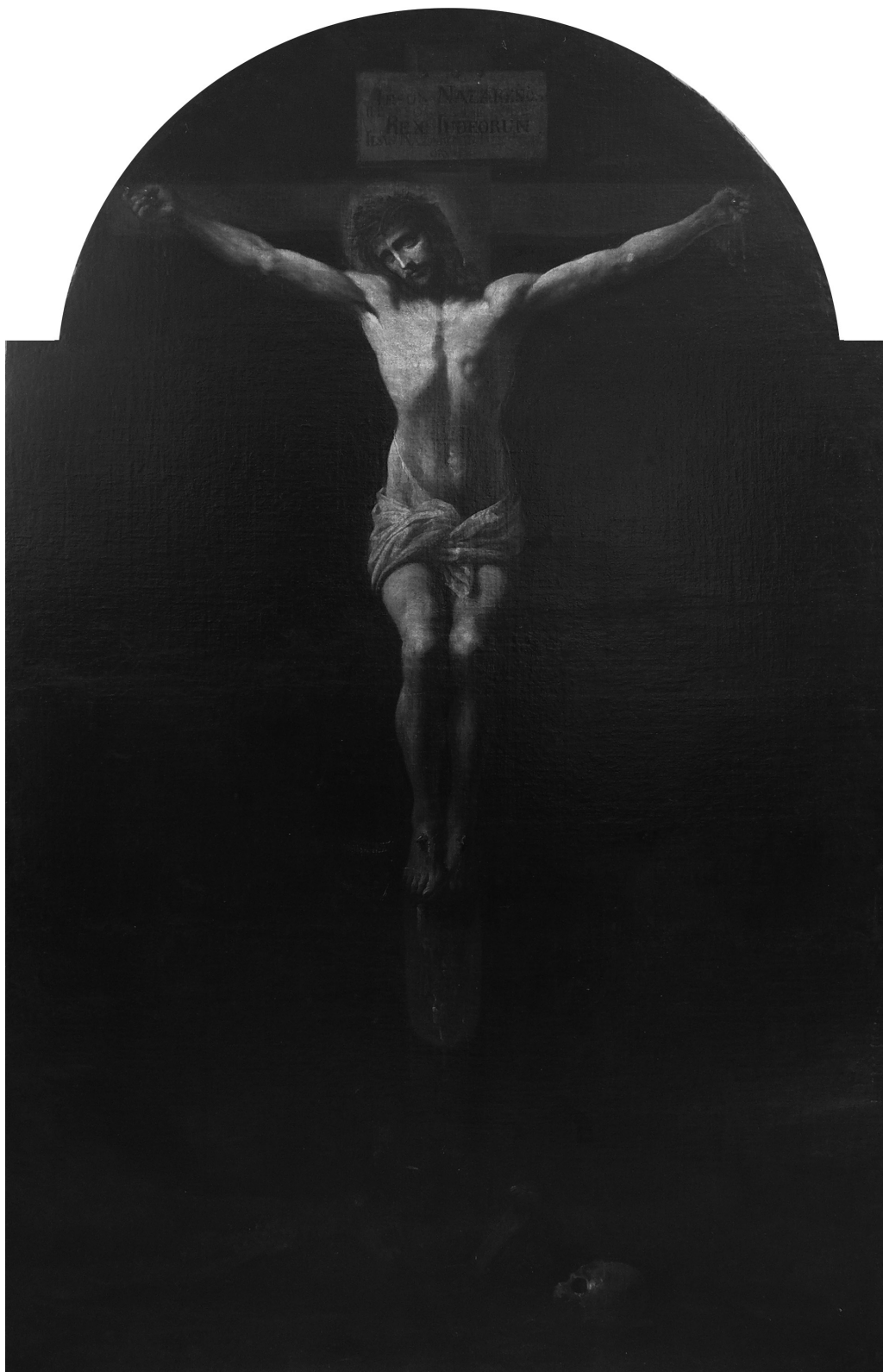
ła parafialnego w Raciborzu, w której trakcie stare, oryginalne, barokowe nastawy boczne zastąpiono nowymi, neobarokowymi ołtarzami. Ułożono je parami obok siebie na zakończeniu naw bocznych i umieszczono w nich płótna ze starych nastaw. Niestety, podczas oblężenia Raciborza przez Armię Czerwoną na początku 1945 r. kościół parafialny stanął w płomieniach i uległ częściowemu zniszczeniu. Na szczęście, oba obrazy zostały uratowane z pożogi. Uległy jednak poważnym uszkodzeniom i od tego czasu są przechowywane na miejscowej plebani. Natomiast w samych ołtarzach po odbudowie kościoła umieszczono swobodne kopie obu płócien, które na początku lat 50. XX w. namalował konserwator Lukas Mrzygłód i które do dzisiaj zdobią obie nastawy.

Obraz *Ukrzyżowanie Chrystusa* [il. 12] w lokalnej literaturze uznawany był za dzieło Willmanna<sup>23</sup>. Autorstwo Śkręty pozwoliła ustalić dopiero kompleksowa konserwacja obrazu przeprowadzona w 2005 roku<sup>24</sup>. W jej trakcie nie tylko odsłonięto oryginalną warstwę malarską dzieła, lecz także odkryto w lewym dolnym rogu płótna autentyczną sygnaturę jego twórcy z datą: „C. Screti fecit / A: 1670” [il. 11]. Powstanie obrazu w tym roku znajduje potwierdzenie także w faktach historycznych dotyczących fundacji samego ołtarza Krzyża Świętego<sup>25</sup>. Wiadomo, że ołtarz ów istniał w raciborskiej farze co najmniej od 1502 r., kiedy to po raz pierw-



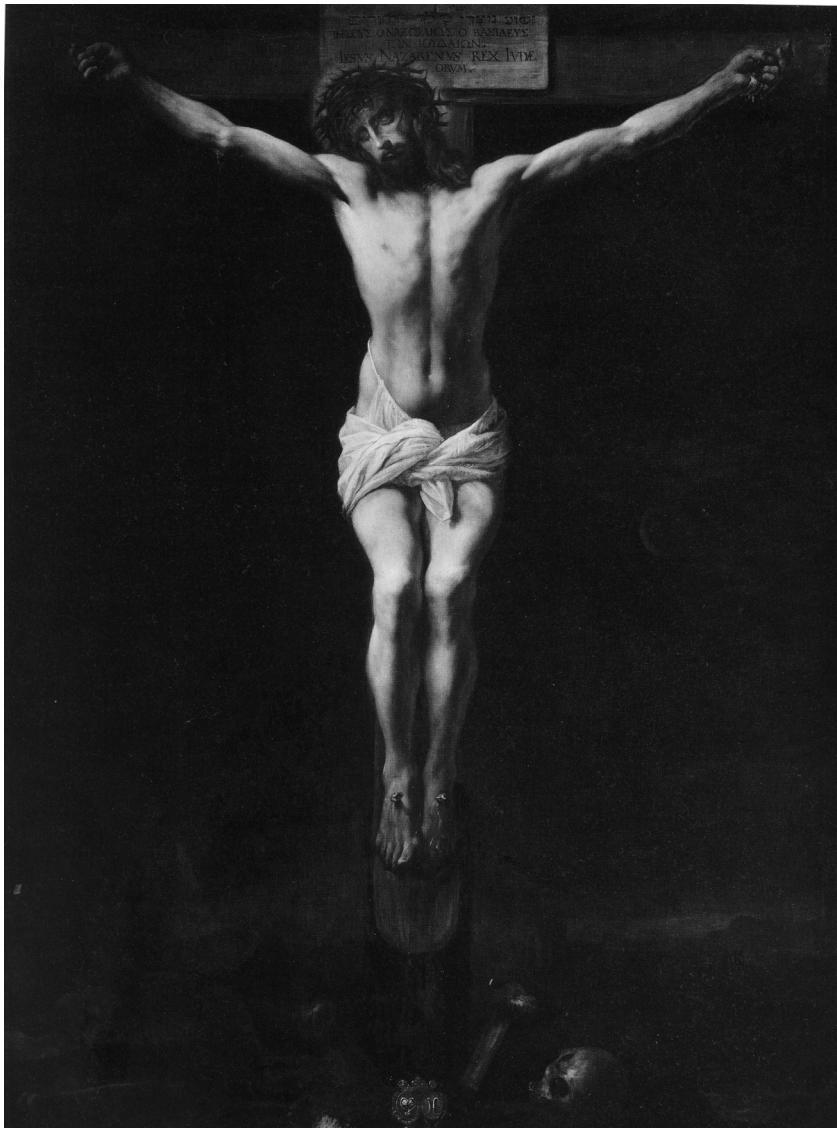
il.11 K. Śkręta Starszy, *Ukrzyżowanie Chrystusa* - sygnatura: „C. Screti fecit / A: 1670”, plebania parafii pw. Wniebowzięcia NMP, Racibórz. Fot. A. Kozieł.





— il. 12 K. Škréta Starszy, *Ukrzyżowanie Chrystusa*, 1670, olej na płótnie, plebania parafii pw. Wniebowzięcia NMP, Racibórz. Fot. A. Kozieł

il.13 K. Škréta Starszy, *Ukrzyżowanie Chrystusa*, 1670, olej na płótnie, kościół pw. św. Mikołaja na Malej Stranie, Praga. Fot. za: Karel Škréta 1610–1674. *Doba a dílo* [kat. wystawy], red. L. Stolarová, V. Vlnas, Praha 2010, s. 335



szy był wzmiankowany jako stojący w prezbiterium, po lewej stronie. W 1574 r. spłonął w czasie wielkiego pożaru miasta, ale już wkrótce w nawie po lewej stronie przy wejściu do prezbiterium stanęła nowa nastawa o tym wezwaniu, którą 8 V 1596 konsekrował wrocławski sufragana, Adam Weisskopf. W 1669 r. w tym samym miejscu ponownie wzniesiono nowy ołtarz Krzyża Świętego, a jego fundatorką była Anna Temer z domu Schmoltzer, pragnąca w taki sposób upamiętnić swego zmarłego męża, raciborskiego rajcę miejskiego, Paula Temera. Zapewne to także Anna Temer zamówiła obraz do nowo wzniesionej nastawy w praskiej pracowni słynnego mistrza Škréty. Nowy ołtarz Krzyża Świętego został ostatecznie konsekrowany w 1673 r. przez wrocławskiego sufragana, Karla Franza Neandra. Nazwisko twórcy ołtarzowego płótna musiało być znane i otaczane pamięcią przez gospodarzy raciborskiej



il.14 K. Škréta Starszy, *Ukrzyżowanie Chrystusa*, 1670, olej na płótnie, plebania parafii pw. Wniebowzięcia NMP (Racibórz) oraz *Ukrzyżowanie Chrystusa*, 1670, olej na płótnie, kościół pw. św. Mikołaja na Malej Stranie (Praga). Porównanie fragmentów obrazów. Fot. A. Kozieł

fary, albowiem jeszcze w 1719 r. w protokole powizytacyjnym kościoła wymienia się, iż autorem niezwykle kunsztownie wykonanego obrazu był „włoski malarz Sereta”<sup>26</sup>.

Nie ulega wątpliwości, iż mamy do czynienia z autentyczną, własnoręczną pracą Karla Škréty Starszego. Świadczy o tym nie tylko oryginalna sygnatura, lecz także strona formalna tego przedstawienia malarskiego. Wykazuje ono bowiem cechy dzieła o wysokiej klasie artystycznej, malowanego w charakterystyczny dla Škréty sposób: gładko, z miękkim modelunkiem postaci, ujętej zgodnie z anatomiczną poprawnością, w subtelnej, stonowanej kolorystyce i o statycznym, klasycyzującym wyrazie całości. Ewidentne są też analogie kompozycyjne raciborskiego płótna z innymi pracami praskiego mistrza. Realizacja z raciborskiej fary jest bowiem niemalże identyczna z obrazem *Ukrzyżowanie Chrystusa* z cyklu pasyjnego w kościele Jezuitów pw. św. Mikołaja na Malej Stranie w Pradze<sup>27</sup> [il. 13]. Identyczny wydaje się też całościowy kształt kompozycji oraz przedstawienie postaci wiszącego na krzyżu Chrystusa, łącznie z takimi szczegółami, jak stopy przybite dwoma gwoździami do drzewca, układ perizonium, wyraz twarzy, a nawet oryginalny tekst inskrypcji na tablicy powyżej<sup>28</sup> [il. 14]. Identyczne jest wreszcie ciemne tło z ledwo widocznym krajobrazem, z którego na pierwszym planie wysuwają się dwie kości i czaszka. Oba dzieła różnią się jedynie drobnymi szczegółami, jak herby fundatorów, oraz formatem i wielkością – raciborskie płótno o wymiarach 167 × 106 cm to nieco mniejsza wersja, dostosowana do eksponowania w półokrągłym, zamkniętym łukiem polu w nastawie ołtarzowej.

Oba obrazy musiały powstać w 1670 r., na co jednoznacznie wskazuje data namalowania raciborskiego dzieła. Praskie *Ukrzyżowanie Chrystusa* było przez długi czas datowane (za Neumannem) na lata 1673–1674<sup>29</sup>. Dopiero w 2010 r. Petra Oulíková, opierając się na zapisie z corocznego



<sup>26</sup> H. Schaffer, *op. cit.*, s. 15; P. Newerla, *op. cit.*, s. 199.

<sup>27</sup> Zob. Karel Škréta 1610–1674. *Doba a dílo*, [kat. wystawy], red. L. Stolárová, V. Vlnas, Praha 2010, nr kat. VII.13 (autorka noty: S. Dobalová). Tam także starsza literatura.

<sup>28</sup> Niestety, podczas konserwacji raciborskiego obrazu w 2005 r. nie usunięto późniejszej inskrypcji, która została położona na oryginalny tekst, przebijający spod tej warstwy przemalowania.

<sup>29</sup> J. Neumann, *Karel Škréta 1610–1674*, Praha 1974, nr kat. 53, il. 70; *idem*, *Škrétové. Karel Škréta a jeho syn*, Praha 2000, s. 108, il. 82.





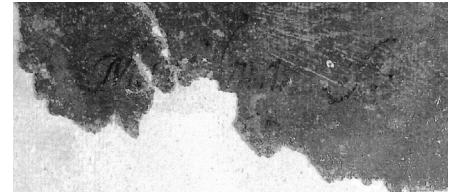
— il. 15 M. Willmann, *Św. Maria Magdalena*, 1685, olej na płótnie, plebania parafii pw. Wniebowzięcia NMP, Racibórz. Fot. A. Kozieł



sprawozdania praskich jezuitów z 1670 r., w którym jest mowa o fundacji obrazu Škréty za sumę 100 guldenów przez hrabinę Zuzannę Polyxenę von Dittrichstein, małżonkę murgrabiego Bernharda Ignaza von Martinitza, przesunęła ulokowania w czasie tego dzieła na wymieniony rok. Odkrycie raciborskiego obrazu Škréty, ściśle datowanego na 1670 r., dodatkowo potwierdza słuszność nowego datowania praskiego płótna. Jak wynika z jezuickiego sprawozdania, miało ono trafić do kaplicy Zmarłych, która była siedzibą bractwa Śmiertelnych Cierpień Chrystusa, ale ostatecznie znalazło się w ołtarzu głównym w kościele malostrańskim. W tym samym czasie Škréta zapewne otrzymał zamówienie na nowy obraz o identycznym temacie od Anny Temer z Raciborza. I nie wiemy, czy to ze względu na życzenie fundatorki, która chciała mieć dzieło wzrowane na obrazie z ołtarza głównego w malostrańskiej świątyni pw. św. Mikołaja, czy też z prozaicznego powodu dążenia artysty do maksymalnego uproszczenia nowej pracy, powtórzył on wiernie w raciborskim płótnie kompozycję praskiej realizacji. Nie omieszkał jednak umieścić na ukończonym dziele swej sygnatury, co czynił bardzo rzadko i co w przypadku obrazu malowanego dla odległego Raciborza na Śląsku zapewne miało charakter autopromocyjny<sup>30</sup>.

Co ciekawe, praskie *Ukrzyżowanie Chrystusa* nie było pierwszą w karierze czeskiego artysty realizacją opartą na tym schemacie kompozycyjnym. Trzy lata wcześniej Škréta wykonał bowiem malowidło do ołtarza bocznego w kościele pielgrzymkowym w miejscowości Neukirch zum Heiligen Blut, która jest położona przy granicy bawarsko-czeskiej, niedaleko czeskiej miejscowości Domažlice<sup>31</sup>. Najprawdopodobniej także z Czech pochodzili fundatorzy części wyposażenia świątyni, w tym również obrazu Škréty, którego autorstwo oraz data powstania (1668) są potwierdzone przez źródła historyczne<sup>32</sup>. Dzieło to różni się od praskiego i raciborskiego jedynie wzbogaceniem wzorcowej kompozycji sceny Ukrzyżowania Chrystusa o postać obejmującej krzyż kłęczącej św. Marii Magdaleny. W podobny sposób Škréta wykorzystał ów schemat w wielkoformatowym płótnie, które od 1835 r. znajduje się w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Chotíkovie, a pochodzi z jednego z praskich kościołów<sup>33</sup>. Scena Ukrzyżowania Chrystusa – identyczna jak na płótnie z cyklu pasyjnego – w wersji chotíkovskiej została rozbudowana o przedstawienia stojących po obu stronach krzyża Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana Ewangelisty. Stąd też i ten obraz datuje się na ok. 1670 rok. Wygląda to tak, jakby we wszystkich siostrzanych malowidłach ukazujących Ukrzyżowanie Chrystusa Škréta stosował ten sam rysunkowy wzorec kompozycyjny, modyfikując go jedynie w zależności od potrzeb danej realizacji i oczekiwań fundatorów<sup>34</sup>.

Obraz *Św. Maria Magdalena* Willmann namalował w 1685 r. do ołtarza św. Marii Magdaleny [il. 15], który już od 1596 r. stał w nawie po lewej stronie przy wejściu do prezbiterium, obok ołtarza Krzyża Świętego z dziełem Škréty<sup>35</sup>. Pracę śląskiego artysty opłacono najprawdopodobniej z pieniędzy zapisanych kościołowi w testamencie zmarłego w 1679 r. miejscowego kanonika, Daniela Dominika Rottera, przez wy-



il. 16 M. Willmann, *Św. Maria Magdalena* – sygnatura, 1685, olej na płótnie, plebania parafii pw. Wniebowzięcia NMP, Racibórz. Fot. M. Ciba



<sup>30</sup> A. Kozieł, *Mezi reklamou a komemorací. Signatury slezských malířů v období baroka*, „Opuscula Historiae Artium” 2011, nr 54/55, s. 36–46.

<sup>31</sup> F. Dambeck, J. Krottenhalter, *Pfarr- und Wallfahrtskirche Neukirchen zum Hl. Blut*, München-Zürich 1964 („Kleine Kustführer” t. 798), s. 9, 18, il. na s. 15; J. Neumann, *Karel Škréta...*, s. 145; S. Dobalová, *Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou*, Praha 2004, s. 112, przyp. 61. Pani Doktor Sylvie Dobalovej składam serdeczne podziękowanie za informację o pokrewieństwie kompozycji tego dzieła z pracami Škréty z Raciborza i Pragi.

<sup>32</sup> F. Dambeck, J. Krottenhalter, *op. cit.*, s. 9.

<sup>33</sup> Zob. Karel Škréta 1610–1674. *Doba a dílo*, nr kat. V.30 (autor noty: Š. Vácha). Tam także starsza literatura.

<sup>34</sup> Najprawdopodobniej był to rysunek w typie zachowanego dzieła *Ukrzyżowanie Chrystusa z Matką Boską Bolesną i duszami w czyściu* z 1644 roku. Zob. *ibidem*, nr kat. V.4 (autorka noty: S. Dobalová).

<sup>35</sup> P. Newerla, *op. cit.*, s. 199. Na temat obrazu zob. H. Schaffer, *op. cit.*, s. 15; P. Kutzer, *Willmanns Gemälde*, „Oberschlesische Heimat” 1909, nr 5, s. 198, nr 7b; E. Kloss, *op. cit.*, nr kat. A.I.265; M. Kutzner, *Racibórz, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965* („Śląsk w Zabytkach Sztuki”, red. T. Broniewski, M. Zlat), s. 93; *Katalog zabytków sztuki w Polsce...*, t. VII, z. 13, s. 42; H. Lossow, *Michael Willmann (1630–1706). Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994, s. 55, nr kat. A.122; M. Ciba, A. Kozieł, B. Łydzba-Kopczyńska, *Obrazy Michaela Willmana pod lupą*, red. A. Kozieł, Jawor 2010, s. 27, il. 20.



il.17 M. Willmann, *Św. Maria Magdalena*, olej na płótnie, zaginiony w 1945 roku. Fot. za: M. Pierzchała, E. Houszka, B. Lejman, P. Łukaszewicz, *Malarstwo śląskie 1520-1800. Katalog zbiorów*, red. E. Houszka, Wrocław 2009, il. 22



il.18 M. Willmann, *Śmierć i apoteoza św. Barbary*, 1679, olej na płótnie, zaginiony w 1945 roku. Fot. za: *Śląsk - perła w Koronie Czeskiej*, il. III.5.25./3

<sup>36</sup> A. Weltzel, *op. cit.*, s. 387; H. Schaffer, *op. cit.*, s. 14.

<sup>37</sup> A. Weltzel, *op. cit.*, s. 374, przyp. 1; H. Schaffer, *op. cit.*, s. 15; P. Kutzer, *op. cit.*, s. 198, nr 7a; *Jubiläums-Ausstellung Michael Willmann 1630-1706* [kat. wystawy], oprac. E. Kloss, Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau 1930, nr kat. A.33; E. Kloss, *op. cit.*, s. 73, nr kat. A.I.264, il. 31; M. Kutzner, *op. cit.*, s. 93; A. Kozieł, „Famoso pittore Willmanno”. *Recepcja twórczości Michaela Willmanna w Czechach i na Morawach*, [w:] Wrocław w Czechach - Czesi we Wrocławiu. *Literatura - język - kultura*, red. Z. Tarajło-Lipowska, J. Malicki, Wrocław 2003, s. 317; *Śląsk - perła w Koronie Czeskiej*, nr kat. III.5.25. (autorka noty: M. Vondráčková).

konawców testamentu przeznaczonych na odnowienie ołtarza św. Marii Magdaleny<sup>36</sup>. W tym okresie proboszczem raciborskiej fary był Marcin Teofil Stephetius, który już w 1686 r. przeniósł się do Opola. Nieco wcześniej Willmann namalował dla raciborskiego kościoła jeszcze jedno dzieło – obraz *Śmierć i apoteoza św. Barbary*, który trafił do wzniesionego w 1679 r. ołtarza św. Barbary w kaplicy bocznej pod wezwaniem tej świętej [il. 18]. Fundatorem ołtarza i obrazu był najprawdopodobniej miejscowy kanonik Andrzej Franciszek Sendecius, zmarły w tym samym roku. Niestety, w 1885 r. kaplica św. Barbary została rozebrana, a *Śmierć i apoteozę św. Barbary* wyjęto z ołtarza i przeniesiono na plebanię, gdzie przebywała aż do 1945 r., kiedy zaginęła<sup>37</sup>. W samym kościele zachował się jedynie drugi obraz Willmanna, *Św. Maria Magdalena*, który w 1892 r. umieszczono w nowej, neobarokowej nastawie.

Niestety, przeprowadzona w 2005 r. kompleksowa konserwacja tego obrazu pokazała, iż gruntownie go przemalowano, co widać zwłaszcza w partiach postaci świętej<sup>38</sup>. Uczyniono to zapewne w trakcie wcześniejszej konserwacji, która miała miejsce przed 1892 rokiem. Obecnie na płótnie tym niewiele zostało z oryginalnego dzieła Willmanna, a tym, co rozstrzyga o jego autorstwie, jest zachowana we fragmencie autentyczna sygnatura lubiąskiego mistrza [il. 16]. Pod względem kompozycyjnym raciborskie przedstawienie pokutującej św. Marii Magdaleny, która w grocie modli się przed krucyfiksem, wydaje się niemalże analogiczne z innym zaginionym obrazem Willmanna o tym samym temacie [il. 17]. To sygnowane dzieło do 1945 r. przechowywane było w Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer we Wrocławiu, a pochodziło z klasztoru Franciszkanów w Jaworze<sup>39</sup>. Niewykluczone, iż Willmann, podobnie jak Škréta w przypadku *Ukrzyżowania Chrystusa*, malując obraz *Św. Maria Magdalena* do raciborskiej fary, po prostu powtórzył kompozycję swej wcześniejszej pracy, a że nowe płótno przeznaczone było do odległego od Lubiąża miasta na Śląsku, opatrzył dzieło pełną autopromocyjną sygnaturą<sup>40</sup>.

Willmann najprawdopodobniej nie miał świadomości faktu, że jego obraz trafi w raciborskiej farze do ołtarza bocznego stojącego obok nastawy z obrazem Škréty. Tym bardziej Škréta nie mógł przewidzieć, iż jego dzieło, wykonane do odległego Raciborza, po kilkunastu latach znajdzie się w sąsiedztwie pracy Willmanna. O tym, że obie realizacje dwóch sławnych mistrzów znalazły się w tym samym miejscu w bezpośrednim sąsiedztwie, jak gdyby miały toczyć ze sobą artystyczną rywalizację, zdecydował ślepy przypadek. Los także zrządził, że w 1945 r. oba płótna wyjęto z nastaw ołtarzowych i – poważnie uszkodzone – przeniesiono na lata do schowka raciborskiej plebanii. Sprawilo to, że oryginalne obrazy obu mistrzów skutecznie usunięto sprzed oczu badaczy, a miejsca oryginalnych prac w nastawach zajęły kopie Mrzygloda. Sytuację tę zmieniła dopiero konserwacja obu dzieł z 2005 r., po której jednak nie wróciły one do swych macierzystych nastaw ołtarzowych w kościele, lecz zawisły obok siebie w tym samym pomieszczeniu na plebanii, jakby nadal tocząc bój o palmę pierwszeństwa na polu malarstwa. I trzeba było kolejnego przypadku, by o tej niecodziennej sytuacji na początku 2011 r. dowiedzieli się naukowcy.

Historia fundacji obrazów Škréty i Willmanna do kościoła parafialnego w Raciborzu – mieście położonym na peryferiach Śląska przy granicy z Czechami i Morawami – pokazuje w pigułce, jak zmieniała się recepcja twórczości obu wielkich mistrzów. W 1670 r. Willmann już od 10 lat działał w Lubiążu, systematycznie budując swoją renomę najwybitniejszego malarza na Śląsku. Jednak Anna Temer nie zdecydowała się u niego zamówić obrazu mającego upamiętnić jej zmarłego męża, lecz zwróciła się z tym do czynnego w Pradze Škréty – wówczas bez wątpienia największego malarza Korony Czeskiej, który pięć lat później został uhonorowany publikacją swojej biografii i portretu w niemieckim wydaniu *Teutsche Academie* Joachima von Sandrarta<sup>41</sup> [il. 19]. Natomiast gdy dzie-



<sup>38</sup> M. Ciba, *Konserwacja malowidła sztalugowego na podobrazu płóciennym pt. „Święta Maria Magdalena” (1685), namalowanego przez Michaela Willmanna*, Kraków 2005 (mps w posiadaniu autora).

<sup>39</sup> E. Kloss, *op. cit.*, s. 65, nr kat. A.1.62; M. Pierzchała, E. Houszka, B. Lejman, P. Łukaszewicz, *op. cit.*, il. 22.

<sup>40</sup> Sygnatura: „M. Willman f: / 1685” (zachowany jest jedynie pierwszy wers – sygnatura w całości została powtórzona na kartce przyklejonej na odwrocie obrazu na dublażu).

<sup>41</sup> J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675-1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, Nördlingen 1994*, t. 1, s. 327.



il.19 P. Kilian wg J. von Sandrarta, Portret Karla Škréty Starszego, 1675, miedzioryt. Fot. za: J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675-1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, Nördlingen 1994, t. 1, il. na s. 356/357*



więć lat później poszukiwano malarza do wykonania obrazu do ołtarza w kaplicy św. Barbary w raciborskiej farze, Škréta nie żył już od pięciu lat. Kanonik Sendecius jednak nie skierował się ze swoim zamówieniem do praskich następców czeskiego mistrza, lecz do coraz bardziej popularnego na Śląsku Willmanna. Gdy zaś w 1685 r. wykonawcy testamentu kanonika Rottera potrzebowali obrazu do ołtarza św. Marii Magdaleny, osoba Willmanna – „śląskiego Apellesa” – była już oczywistym kandydatem. W tym czasie lubiąski mistrz nie tylko bowiem stał się największym malarzem czynnym na Śląsku, lecz także – opromieniony jako jedyny śląski malarz publikacją w 1683 r. swej biografii i portretu w łacińskiej edycji wspomnianej już *Teutsche Academie* [il. 20] – rozpoczął artystyczną ekspansję na tereny sąsiednich Moraw i Czech, aspirując do pozostałej po Škrécie schedy najznakomitszego malarza w krajach Korony Czeskiej. Ale to już jest temat na kolejny artykuł.

**dr hab. Andrzej Kozieł**

Profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, kierownik Zakładu Historii Sztuki i Kultury Baroku. Zainteresowania badawcze autora obejmują głównie sztukę baroku w Europie Środkowej, ze szczególnym uwzględnieniem Śląska.





il.20 L. II Heckenauer wg M. Willmanna, *Portret Michaela Willmanna*, przed 1683, miedzioryt. Fot. za: J. de Sandart, *Academia nobilissimae Artis Pictoriae, Norimbergae* 1683, tabl. 9 na s. 394–395

### Summary

#### ANDRZEJ KOZIEŁ / Karel Škréta the Elder and Michael Willmann, or what happened in Racibórz

This paper discusses relations between two outstanding Central European baroque artists: Karel Škréta the Elder (1610–1674) and Michael Willmann (1630–1706). Both painters were active on the territory of the Bohemian Crown at the same time for almost 20 years. Both painters gained the dominant positions on the field of painting in the neighbouring countries, where they worked: Škréta in Bohemia and Willmann in Silesia. This paper answers the question whether the artists competed with each other or their artistic careers developed independently of each other.

In this context a newly discovered picture *Crucifixion of Christ* (1670) by Škréta and the picture *St. Mary Magdalene* (1685) by Willmann are presented. A blind coincidence decided that the paintings by two famous masters were collocated in the same place in two adjacent side altars in the parish church of the Assumption of Mary in Racibórz in such a way as if their authors vied for the palm in the field of painting. It was also a twist of fate that in 1945 both paintings were removed from the altars and – seriously damaged – deposited in the local presbytery. This situation changed after the restoration works in 2005 – although both paintings have not returned to the altars in the church, they have been exhibited in the same room in the presbytery next to each other, as if resuming their rivalry, which was interrupted in 1945.