



Nieznane oblicze śląskiego mistrza – Michael Willmann jako pejzażysta

Małgorzata Macura

Biorąc pod uwagę imponujący dorobek Michaela Willmanna i jego warsztatu, należy powiedzieć, że malarstwo krajobrazowe nie stanowiło jego głównego nurtu. Pracownia, która funkcjonowała przy klasztorze lubiąskim, realizowała przede wszystkim zamówienia na sceny figuralne, odnosząc sukces na rynku tematów religijnych. Wykonywanie przedstawień krajobrazowych możemy zaliczyć do innego typu działalności – produkcji „elitarniej”, i to z dwóch powodów. Wszystkie pejzaże w ciągu całej swojej artystycznej kariery malował najprawdopodobniej sam Willmann. Spod ręki mistrza wyszło 19 płócien oraz ok. 20 przedstawień wykonanych techniką kazeinową na desce jako elementy dekoracji stropowej. Poza tym owe dzieła tworzone były na wyłączne zlecenie opatów lubiąskich, którzy docenili talent Willmanna w tym gatunku malarskim. Jaką zatem rolę przyjął i jakie metody pracy obrał artysta, kreując widoki natury dla kościelnych mecenasów? Przez fakt kształcenia się w ojczyźnie pejzażu, Holandii, zarysowano obraz lubiąskiego mistrza jako pejzażysty-naturalisty, który z pietyzmem i mistycyzmem nadawał wykonywanym krajobrazom śląski charakter. Czy słusznie?

Willmannowi przypisywano jeden z pierwszych topograficznych pejzaży w sztuce śląskiej; przedstawiał on górę Ślężę i miał się znajdować we wrocławskim kościele augustianów – na cokole epitafium Johanna Sieverta, zmarłego w r. 1706¹. Atrybucja ta została odrzucona, jednak w trakcie spekulacji postawiono wymowne pytanie: „czy można przypuszczać, że pierwsze na Śląsku samodzielne lub prawie samodzielne malowane dzieło wyszło spod pędzla kogoś innego niż wykształconego w Holandii Willmanna?”². Jako „syn wschodnio-pruskich oraz śląskich borów”, artysta przedstawiał lasy z dbałością i uczuciem³, jak uważali przedwojenni badacze, którzy dostrzegali w tych przedstawieniach ce-

il. 1 M. Willmann, *Pejzaż ze św. Janem Chrzcicielem*, 1656, Muzeum Narodowe w Warszawie; za: A. Kozieł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013, s. 433



¹ Obecnie niezachowany, pozostała grafika ukazująca ten widok. Zob. A. Dobrzyniecki, *Ślązańskie krajobrazy: teka grafik artystów śląskich 1913–1916*, Wrocław 2000, s. 4.

² B. Czechowicz, *Problemy początków śląskiego pejzażu w nowożytnym malarstwie regionu*, [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. 203.

³ A. Glander, *Michael Willmann. Zu seinem 300. Geburtstag*, „Ostdeutsche Monatshefte” 1932, s. 14.



⁴ Zob. C. Müller, *Bemerkungen zu Michael Willmanns Landschaftskunst, „Der Oberschlesier“* 1937, s. 246.

⁵ Zob. E. Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934, s. 50.

⁶ Zob. B. Steinborn, *Religijne pejzaże Willmanna z opactwa w Lubiążu*, [w:] *Materiały konferencji poświęconej sztuce Michaela Willmanna*, red. edem, Wrocław 1995; *eadem*, *Obrazy Willmanna z Lubiąża przedstawiające Bernarda z Clairvaux*, [w:] *Ars baculum Vita. Sborník studií z dijin umini a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc, red. V. Vlnas, T. Sekyrka*, Praha 1996, s. 219–226.

⁷ Zob. H. Lossow, *Michael Willmann (1630–1706) – Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994, s. 64; M. Pierzchała, *Powitanie świętego Bernarda przed furcą* [w:] *Michael Willmann (1630–1706)* [kat. wystawy], Residenzgalerie Salzburg, 15 VI – 25 IX 1994, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 22 X – 11 XII 1994, red. M. Adamski, P. Łukaszewicz, F. Wagner, Salzburg 1994, s. 92; B. Steinborn, *Religijne pejzaże...*, s. 77, przyp. 44.

⁸ Zob. B. Mikuda-Hüttel, *Michael Willmanns Freskenzyklus in Grüssau (Krzeszów)*, [w:] *Krzeszów uświęcony łaską*, red. H. Dziurła, K. Bobowski, Wrocław 1997, s. 221.

⁹ *Koronacja Marii i Ukrzyżowanie*, wszystkie sygnowane inicjałami „A: AAB. L / 1656” (Arnold Abbatis Lubiensis). Zob. A. Kozieł, *Michael Willmann i jego malarzka pracownia*, Wrocław 2013, s. 51, nr kat. A.235.

¹⁰ O przebudowie kompleksu lubiąskiego zob. K. Kalinowski, *Lubiąż*, Wrocław 1970, s. 18–19; J. Wrabec, *Barokizacja architektury kościoła klasztorowego Wniebowzięcia NMP w Lubiążu*, [w:] *Kościół klasztorowy Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wrocław 2010.

¹¹ A. Bollmann (*Des Säkularisation des Zisterzienserstiftes Leubus*, Breslau 1932, s. 126) wymienia wśród dzieł Willmanna pochodzących ze świątyni klasztornej obraz *Św. Jan Chrzciciel na pustkowiu* – być może, chodzi mu właśnie o ten pejzaż.

¹² Zob. B. Steinborn, *Obrazy Willmanna...*, s. 221; A. Kozieł, *op. cit.*, nr kat. C.250 (*Cuda naprawy wozu podczas podróży św. Bernarda przez Alpy*), C.166 (*Powitanie św. Bernarda przed Wielką Kartuzją*).

¹³ *Ibidem*, nr kat. A.236 (*Powitanie Mateusza*), C.249 (*Pejzaż z pustelnikiem*), C.267 (*Kazanie św. Franciszka do zwierząt*).

chy nadodrzańskiej przyrody. Wzbudzały one w nich myśl, że z takich właśnie moczarów, zawiłych gęstw i nieprzemierzonych puszczy, jakie wymalował Willmann, powstała ich ojczyzna⁴. Doceniali również talent malarza w docieraniu do nieuchwytnego, prastarego charakteru tych okolic⁵. Obecnie zaznacza się dużą rolę italianizujących wzorców graficznych malarzy holenderskich w procesie powstawania pejzaży Willmanna⁶. Ale nadal przeczytać można o podobieństwach jego krajobrazów do nieokiełznanej natury okolic Lubiąża⁷ czy też Karkonoszy⁸, co sugeruje rozwinięcie u lubiąskiego mistrza zmysłu pejzażysty. W żadnym miejscu nie określono jednak metod pracy, za pomocą których artysta mógłby nadać malarskim widokom cechy regionalnego krajobrazu.

Wizja Willmanna oddalającego się od pracowni i ze skrupulatnością szkicującego cuda natury najbliższej okolicy bądź udającego się w rejon Karkonoszy, podobnie jak Roelandt Savery wyruszał w górzyste tereny Tyrolu, jest bardziej fikcyjna niż prawdziwa. Ambicje i cele śląskiego malarza jako pejzażysty były zupełnie inne; można nawet zaryzykować stwierdzenie, że to lubiąscy cystersi stworzyli Willmanna-pejzażystę.

Rozpoczynający karierę młody malarz przeniósł na płótno pierwszy krajobraz w 1656 r., kiedy przebywał na Śląsku. Opat klasztoru cystersów w Lubiążu, Arnold Freiburger, zlecił artyście, spotkanemu najprawdopodobniej we Wrocławiu, wykonanie *Pejzażu ze św. Janem Chrzcicielem*, a także dwóch przedstawień religijnych do odnawianego wówczas kościoła klasztorowego⁹. Zamówienia na kolejne krajobrazy pojawiły się dopiero 10 lat później, po osiedleniu się Willmanna w 1660 r. w Lubiążu. Pejzaże olejne powstawały najpierw do oficjalnej siedziby cystersów, która od 1649 r. do lat 70. XVII w. poddawano barokowej renowacji po zniszczeniach wojennych, natomiast kolejne tworzone były z myślą o nowym, dwuczęściowym kompleksie klasztorowym z Pałacem Opata, budowanym od r. 1682 do 1699¹⁰.

W którym miejscu zawieszono *Pejzaż z Janem Chrzcicielem*, tego nie możemy być pewni. Prawdopodobnie zdołał on jedno z pomieszczeń starego pałacu opata albo świątynię klasztorową¹¹. Niewiadome jest również pierwotne przeznaczenie opatrzonego monogramem Freiburgra kolejnych krajobrazów: *Cuda naprawy wozu podczas podróży św. Bernarda przez Alpy* (1666) oraz *Powitania św. Bernarda przed Wielką Kartuzją* (1667)¹². Niewykluczone, że Willmann otrzymał zlecenie na cały cykl przedstawiający sceny z życia św. Bernarda, jednak z powodu nękającej go wówczas choroby nie był w stanie dokończyć zamówienia. Jeszcze bardziej zagadkowe są dwa kolejne płótna stanowiące *pendant* – *Pejzaż z powołaniem św. Mateusza* i *Pejzaż z pustelnikiem*, a także *Kazanie św. Franciszka do zwierząt*¹³, które mogły powstać w ciągu kilku lat od poprzedniej realizacji. Ani data ich ukończenia nie jest wiadoma, ani też miejsce przeznaczenia – potwierdzone; najprawdopodobniej zdołały one jedną z reprezentacyjnych sal opactwa.

Największe wyzwanie Willmannowi-pejzażyście postawił opat Balthasar Nitsche (1692–1696). Mecenas zlecił malarzowi wykonanie kompleksowego wystroju Wielkiego Refektarza w Pałacu Opata: malowideł



il. 2 M. Willmann, *Rachela przy studni*, lata 90. XVII w.; za: E. Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Wrocław 1934, il. 82

freskowych o tematyce mitologicznej (1692–1693)¹⁴ oraz cyklu 11 pejzaży olejnych z biblijnym sztafażem, które wymienia opat Gabriel Otto w życiorysie Willmanna spisany w 1799 r. dla Petera Cerronego: *Sprzedanie Józefa, Rachela przy studni, Kain i Abel, Znalezienie Mojżesza przez córkę faraona, Tobiasz i Rafał, Prorok Bileam, Drabina Jakubowa, Ukaranie proroka z Judy, Mojżesz przed krzakiem gorejącym, Prorok Elizeusz oraz Hagar i Ismael*; datowane są one między 1693 a 1696 r., kiedy ukończono budowę Pałacu Opatów¹⁵. Oprócz tego, że zawieszono nowe płótna, refektarz udekorowano pejzażami powstałymi dużo wcześniej. Do nowo wykończonej sali przeniesiono wspomniane już dwa dzieła ze scenami z życia św. Bernarda z Clairvaux, przedstawienia dnia i nocy¹⁶, a także – jak wynika z opisu opata Otta, *Pejzaż z aniołem wskazującym Duszy drogę*, który Willmann wykonał w 1675 roku¹⁷.

Kolejny raz zdolności Willmanna w oddawaniu scen krajobrazowych doceniono za rządów następnego opata. Zbiory pejzaży znajdujących się w lubiąskim klasztorze i pałacu musiały robić ogromne wrażenie na Ludwigu Bauchu (1696–1729), skoro zlecił on artyście udekorowanie przedstawieniami krajobrazowymi stropów pałacu letniego w Moczydlnicy Klasztornej¹⁸. Prace nad najbogatszym zbiorem tego gatunku malarstwa Willmann rozpoczął najprawdopodobniej w 1697 r., zaraz po zrealizowaniu dekoracji freskowej w kościele brackim św. Józefa w Krzeszowie¹⁹. Pejzaże na stropach rezydencji letniej towarzyszyły głównym scenom figuralnym o tematyce mitologicznej i alegorycznej, jak to miało miejsce w lubiąskim Pałacu Opatów. Większość wirtuozersko malowanych imaginacyjnych widoków przyrody Willmann wykonał na stropach dwóch sal – sypialni i jadalni. Ledwie zarysowany przez mistrza sztafaż

¹⁴ R. Nowak, *Zapomniane malowidła freskowe Michała Willmanna w pałacu opackim w Lubiążu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 14 (1986), s. 113.

¹⁵ Zob. A. Kozieł, *op. cit.*, nr kat. C.257 (*Sprzedanie Józefa*), C.256 (*Rachela przy studni*), C.225 (*Kain i Abel*), C.226 (*Znalezienie Mojżesza przez córkę faraona*), A.2 (*Tobiasz i Rafał*), C.224 (*Prorok Bileam*), A.1 (*Drabina Jakubowa*), C.65 (*Ukaranie proroka z Judy*), C.258 (*Mojżesz przed krzakiem gorejącym*), A.281 (*Prorok Elizeusz*) oraz C.255 (*Hagar i Ismael*).

¹⁶ Zob. *ibidem*, C 66–68.

¹⁷ Dzieło *Angelus errantem clientem in Solitudine reducent ad Viam* zostało prawdopodobnie wymienione w: *Lebenslauf des Malers Michael Willmann mitgetheilt von Präläten von Leubus zu Schlesien 1799. Zu diesem Kloster stamb Willmann*, Brno, Státní oblastní archiv, Rukopisy Františková muzea, syg. G 11/ Nr. 60; tekst dokumentu zob. w: A. Kozieł, *op. cit.*, nr kat. D.40, C.234.

¹⁸ Zob. *idem*, *Willmann i barbarzyńcy, czyli słów kilka o dekoracji malarskiej stropów z dawnego pałacu opatów lubiąskich w Moczydlnicy Klasztornej*, [w:] *Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści*, red. *idem*, Wrocław 2008.

¹⁹ Zob. E. Kloss, *op. cit.*, s. 161, przyp. 137.



il. 3 M. Willmann, *Krajobraz ze snem Jakuba*, lata 90. XVII w., Stadtische Kunstsammlungen, Augsburg (depozyt), Staatliche Museen zu Berlin; za: A. Kozieł, *op. cit.*, s. 19

przedstawiał rybaków, wędrowca, polowanie, jadącą przez polanę karoce z orszakiem, zamek na wzgórzu, mężczyznę z psem i rzekę przepływającą między drzewami iglastymi²⁰. Zaskakujący jest sztafaż w jednym z pejzaży, dotychczas nierozpoznany. Najprawdopodobniej przedstawia scenę Cudownego połowu ryb i nadania świętemu Piotrowi władzy pasterskiej²¹ rozgrywającą się po zmartwychwstaniu Chrystusa. Po prawej stronie nad brzegiem jeziora ukazani zostali apostołowie, którzy wyciągają sieci pełne ryb, natomiast po lewej stoi Chrystus, trzymający dłoń nad św. Piotrem. Sztafaż w dwóch innych krajobrazach znajdujących się na stropach Wielkiej Sali był również niezidentyfikowany – pod postacią kobiety z dzieckiem kryje się Maria z Dzieciątkiem w scenach *Odpoczynku podczas ucieczki do Egiptu* oraz *Cudu podczas ucieczki do Egiptu*²². W tym drugim przedstawieniu dwa aniołki siedzące na drzewie zrzucają jabłka wprost w dłoń Jezusa. Odkrycie tych scen dało podstawy do rozwinięcia spójnego programu ikonograficznego malowideł stropowych w trzech salach pałacu letniego²³. Z motywem rajy odzyskanego, jak interpretowane są te biblijne historie, połączono wątki anachoreckie – medytujących pustelników w *Pejzażu ze św. Antonim czytającym Pismo Święte, Pejzażu ze św. Hieronimem* [il. 6] oraz *Pejzażu z cysterskimi zakonnikami* [il. 7], a także *Pejzaż z płonącym miastem*²⁴.

Według biblijnego przekazu św. Jan Chrzciciel odziany w skórę zwierzęcą wiódł pustelniczy żywot na Pustyni Judzkiej. Motyw ten był świetnym pretekstem do ukazywania pierwszego eremity w leśnej gęstwinie obejmującej niemal 100% płaszczyzny płótna. Kompozycję zacisznego miejsca w *Pejzażu ze św. Janem Chrzcicielem* Willmann w całości przejął ze sztychu autorstwa Jana de Londerseela według Gillisa Claesz d’Hondecoetera o tym samym tytule²⁵. Miał nadzieję, że kopiując popularną w obiegu handlowym manierystyczną kompozycję o flamandzkim rodowodzie, spełni oczekiwania zleceniodawcy. Jednak choć mógł dobrze poznać tamtejszy rynek sztuki, pracując m.in. jako pomocnik handlarza obrazów²⁶, nie wiedział nic o preferencjach kościelnego mecenasa ze Śląska. Tego typu kompozycje cieszyły się dużą wartością kolekcjonerską, ale duchowni mieli prawo gromadzić je tylko w prywatnych zbiorach, o czym świadczy przypadek kardynała Mediolanu, Franciszka Boromeusza. Dostojnik kościelny i brat sławnego świętego miał słabość do takich widoków, oficjalnie jednak krytykował obrazy, na których przedstawiano Jana Chrzciciela na dalszym planie, ukrytego w leśnej głuszy²⁷. Przedkładanie dekoracyjności nad sakralne treści Kościoła uważał za niedopuszczalne. Pejzaż, wraz z dwoma innymi płótnami wykonanymi dla lubiąskiego klasztoru, musiał nie przypaść do gustu opatowi Freiburgerowi, artysta bowiem udał się na dalszą edukację²⁸, a po powrocie nie wzorował już więcej przedstawień pejzażowych na manierystycznych kompozycjach.

Biblijny sztafaż Willmann obudowywał najczęściej widokami leśnych polan lub umiejscawiał w malowniczych pogórzach, z charakterystycznymi dla pejzażu pastoralnego motywami chat na niewielkich wzniesieniach, pasterzy pilnujących swych trzód, masywów skalnych,



²⁰ Zob. A. Koziół, *Michael Willmann...*, nr kat. C.116, 117, 121-123, 125, 127-129.

²¹ Znany dotychczas jako *Pejzaż z rybakami nad brzegiem jeziora*. Zob. *ibidem*, nr kat. C.124.

²² Zob. *ibidem*, nr kat. A.145 (*Pejzaż ze św. Antonim czytającym Pismo Święte*), A.146 (*Pejzaż ze św. Hieronimem*), A.149 (*Pejzaż z cysterskimi zakonnikami*).

²³ M. Macura, *Dekoracja malarska stropów pałacu w Moczydlnicy Klasztornej – zapomniane dzieło Michaela Willmanna*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. A. Koziół, prof. UW, Wrocław 2013 (mps w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego).

²⁴ Zob. *ibidem.*, nr kat. A.145 (*Pejzaż ze św. Antonim czytającym Pismo Święte*); nr kat. A.146 (*Pejzaż ze św. Hieronimem*); nr kat. A.149 (*Pejzaż z cysterskimi zakonnikami*), nr kat. C.134 (*Pejzaż z płonącym miastem*).

²⁵ Zob. R. Klessmann, *Willmann i Niederlandy*, [w:] *Michael Willmann (1630-1706)...*, s. 56.

²⁶ Zob. A. Koziół, *Rysunki Michaela Willmanna (1630-1706)*, Wrocław 2000, s. 52.

²⁷ Zob. M. Kaleciński, *Muta praedicationis. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999, s. 21.

²⁸ Zob. A. Ziemia, *Krajobraz ze św. Janem Chrzcicielem*, [w:] *Michael Willmann (1630-1706)...*, s. 86.

il. 4 M. Willmann, *Cudowny połów ryb i nadanie świętemu Piotrowi władzy pasterskiej*, ok. 1697 r.; za: A. Kozieł, *op. cit.*, s. 667



ścieżek z wędrowcami, ruin antycznych kolumn lub samotnych wież. Pojawiały się również meandry rzek z rozpiętym nad nimi mostem i zacumowaną łódką, jeziora o spokojnej tafli wody bądź – dynamizujące przedstawienia – kaskady potoków. Widoki zamknięte były najczęściej ledwo zarysowanymi grzbietami górskimi. Rzadko występowały natomiast sceny z zabudowaniami miejskimi – jedyne znane nam płótno z tym motywem prezentuje *Pejzaż z powołaniem Mateusza* oraz przedstawienie z trupą teatralną na jednej z kwater w *Moczydlnicy Klasztornej*.

Willmann konstruował pejzażową przestrzeń w różnorodny sposób, nadając jej cechy pastoralne i arkadyjskie lub heroiczne. W krajobrazach o pionowym formacie kulisy pierwszoplanowe tworzone przez grupę drzew zestawiał z dalszym widokiem sięgającym swobodnej przestrzeni, jak w scenie ze św. Franciszkiem oraz Aniołem Stróżem. Osiągał również efekt wręcz odwrotny, malując zamknięty parawan liści zacisze dla modlącego się mnicha z pokutnymi atrybutami – czaszką i krzyżem.

Kompozycja kilku pejzaży jest nieskomplikowana, momentami wręcz prymitywna. Bujna, ale utrzymana w ryzach roślinność spełnia funkcję kulis, stopniowo odsłaniając podłużnie, rozciągnięte pasma ziemi. Klarowność i harmonia w upozowaniu przyrody sprawia wrażenie przestrzeni scenicznej. Zgodnie z jej zasadami dla biblijnych bohaterów

zostało wydzielone miejsce: albo w formie podestu – głazu (dla Mojżesza upadającego przed płonącym krzewem), albo w obrębie swego rodzaju proscenium (poprzez maksymalne wysunięcie na pierwszy plan postaci Hagar i Ismaela wygnanych na pustynię lub św. Hieronima, medytującego w samotni). Podobnie płaska i statyczna, lecz bardziej uproszczona przez podział na równoległe pasy łądu, rzeki i górzystego terenu, jest kompozycja w moczydlnickich przedstawieniach wędrujących mniszek oraz świętego modlącego się pod krzyżem.

Willmann stosował ciekawsze rozwiązania w przypadku pejzaży, którym chciał nadać intymny charakter. W wizerunku Tobiasza z aniołem poprowadził ukosem rzekę i ścieżkę, tworząc pozory perspektywy zbieżnej (harmonijnej). Scena schwywania ryby nad Tygrysem oglądana jest z dystansu – zza drzewa i potężnej skały, pełniących funkcję repoussoire'u i wprowadzających wrażenie niedostępności i dystansu. Podobnie płonące miasto przedstawione w jednej z kwater moczydlnickiego stropu obserwujemy zza drzew. W kilku pejzażach artysta starał się przełamać płaską monotonię, na pozór przypadkowo rozłokowując drzewa, a tak naprawdę budując stabilną trójosiową kompozycję – w scenie sprzedania Józefa osaczają one ofiarę podobnie jak oprawcy, natomiast w krajobrazie ze św. Antonim odgradzają medytującego od tła.

Różnorodność konwencji, poszukiwanie ciekawych rozwiązań świadczy o tym, że Willmann sprawnie posługiwał się kilkoma schematami pejzażowymi. Kompozycję zestawiał z elementami zaczerpniętymi z różnych pierwowzorów graficznych, budując z nich uproszczoną



il. 5 M. Willmann, *Pejzaż z rybakami i wędrowcem*, ok. 1697 r.; za: A. Kozieł, *op. cit.*, s. 668.



²⁹ B. Steinborn, *Religijne pejzaże...*, s. 70-75.

³⁰ Zob. F. W. H. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, t. 29, Blaricum, 1984, nr 18-23, s. 59-62.

³¹ *Ibidem*, nr 20, s. 60.

³² Zob. *ibidem*, t. 3, nr 7, s. 160; cykl sześciu grafik: nr 5-10, s. 160-161. Obraz olejny zawierający podobną kompozycję J. Botha – zob. *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, red. P. J. J. van Thiel, foreword A. van Schendel, Amsterdam 1976, nr kat. A.51.

³³ Zob. B. Steinborn, *Obrazy Willmanna...*, s. 223.

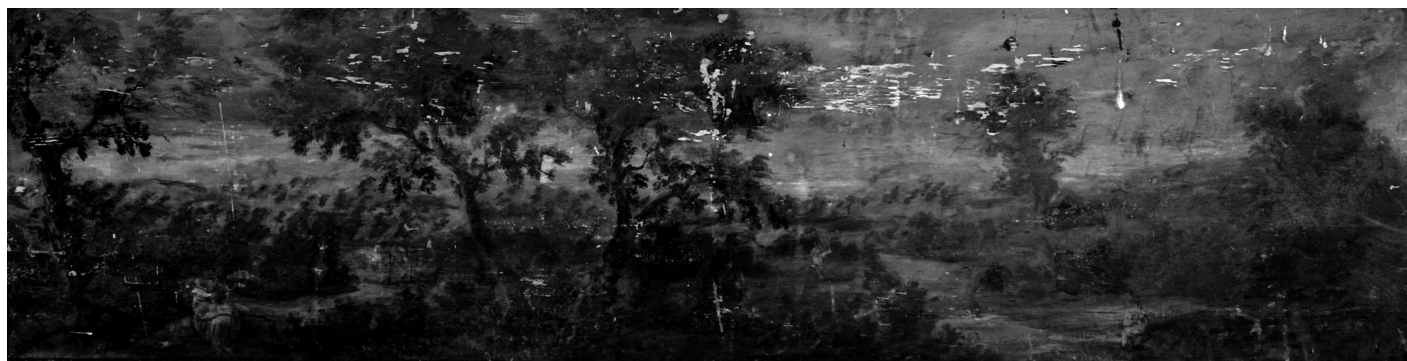
przestrzeń, finalnie będącą wytworem jego własnej inwencji. Najczęściej posiłkował się wzorcami artystów holenderskich pochodzących z katolickiego Utrechtu, którzy wyjechali do Włoch i – zrzeszeni w bractwie Bentveughels – łączyli tradycję rodzimego pejzażu z włoską idealizacją przyrody. Bożena Steinborn odnotowała szczególnie wpływ sztychów Hermana Swanevelta i Jana Botha na Willmanna, zaznaczając, że temat jego zależności od ich grafik nie został jeszcze wyczerpany²⁹. Tego typu schemat pejzażu pastoralnego w wydaniu italianistów okazał się świetnym wyborem – służył Willmannowi przy tworzeniu pierwszych krajobrazów po osiedleniu się w Lubiążu, aż po wykonanie dekoracji stropów w Moczydlnicy Klasztornej.

Budując kompozycję przedstawiającą św. Bernarda, który w cudowny sposób przekształca złośliwego czarta w koło wozu (1666), Willmann korzystał ze wzorca autorstwa Swanevelta, pochodzącego z cyklu sześciu sztychów wykonanych w 1654 r., a ilustrujących historię Adonisa³⁰. Z trzeciej grafiki, ukazującej Dianę dokonującą wyboru między Kupidynem a młodym Adoniszem³¹, lubiąski malarz przejął pierwszy plan i kulisy drzew, a także rozlokowanie bohaterów. Trzeci plan uformował z narastających masywów skalnych, podobnie jak wyglądało to we wzorcu. W powstałym aż 30 lat później – i jednym z najciekawszych przedstawień moczydlnickich – *Cudzie podczas ucieczki do Egiptu* Willmann mógł powielić włoski pejzaż z grafiki Botha *Widok na rzekę Tyber*, pochodzący z cyklu sześciu grafik ukazujących okolice Rzymu³². Podobnie podzielił przestrzeń na część rzeczną i lądową, odgradzoną drzewem w centrum sceny, i użył zestawu tych samych motywów – łódki zacumowanej przy brzegu oraz wędrowca idącego zza zakrętu.

Ogromną zaletą grafik holenderskich italianistów był ich eklektyzm. Doskonale sprawdzały się one, gdy prym wiodły wzorce flamandzkie, a najbardziej aktualne były w latach 70. XVII w. – w momencie zwrotu gustu mecenasów ku rzymskiej stylistyce. Układ poszczególnych elementów w pejzażu przedstawiającym powitanie św. Bernarda z opatem Wielkiej Kartuzji (1667) mógł zostać zaczerpnięty ze sztychu Swanevelta *Krajobraz włoski z poganiaczem osłów*³³. Kompozycja ta ma wiele wspólnego z flamandzkimi pejzażami leśnymi, zwłaszcza poprzez schematyczny, dwuogniskowy podział na odległy górski widok z jednej strony i leśny tunel z drugiej. Specyficzna dla Willmanna ekspresyjna maniera zatracza wyrazistość detali, jednak w leśnych pędach doszukać się można małych zwierząt, które również zapełniały flamandzkie pejzaże. Całość otrzymała feeryczny charakter, odmienny od jednego z najbardziej dojrzałych dzieł pejzażowych śląskiego mistrza – obrazu powstałego zapewne po r. 1670. *Mowa o Pejzażu z ucieczką do Egiptu*, który bez wahania można by włączyć do kolekcji płócien malarzy italianistów, dorównuje on im bowiem poziomem i klasą wykonania. Willmann przedstawił tam ludzako realistyczny wycinek przyrody z uchwyceniem zjawisk świetlnych i barwnych, oddając efekt przechodzenia z jasności do ciemności. „Miasto słońca”, czyli Heliopolis, oświetlają promienie zachodu, natomiast masywy skalne



— il. 6 M. Willmann, *Pejzaż ze św. Hieronimem*, ok. 1697 r., dawne opactwo Cystersów w Lubiążu. Fot. A. Szelağ



— il. 7 M. Willmann, *Pejzaż z cysterskimi zakonnikami*, ok. 1697 r., dawne opactwo Cystersów w Lubiążu. Fot. A. Szelağ



il. 8 M. Willmann, *Pejzaż z cysterskimi zakonnikami* (fragment), jw. Fot. A. Szelaǳ



il. 9 M. Willmann, *Cud podczas uciezki do Egiptu*, ok. 1697 r., dawne opactwo Cystersów w Lubiążu. Fot. A. Szelaǳ

po prawej stronie, skąd ucieka Święta Rodzina, ogarnął już mrok. Swobodna, arkadyjska kompozycja powstała pod wpływem grafik Botha, m.in. *Krajobrazu między Anconą a Sinigallią z zaprzęgiem wołów*³⁴.

Przy tworzeniu cyklu refektarzowego Willmann opierał się na podobnych wzorcach, jednak w porównaniu z owym doskonałym dziełem w tym drugim krajobrazie otrzymały bardziej sztywny kostium. Sala z plafonem i sztukateriami mającymi cechy estetyki rzymskiego baroku, do której pejzaże te były przeznaczone, wymagała stosownej oprawy. Schematy oparte na przedstawieniach graficznych autorstwa italianistów nie pełniły wyłącznie funkcji czysto konstrukcyjnej. W ukształtowaniu drzew dopatrywano się celowego nadawania im charakteru emblematów³⁵ bądź personifikacji, pisząc o roślinnych istotach spotykających się jako bohaterowie spektaklu na scenie starej ziemi³⁶. Gdy powraca się do niefortunnego wyboru grafiki stanowiącej wzorec dla *Pejzażu ze św. Janem Chrzcicielem* (1656), ujawniają się motywacje wyboru aktualnych wzorców opartych na malarstwie italianistów. Według Jana Białostockiego pejzaż manierystyczny prezentował fragment przyrody, który odgrywał wyłącznie rolę barwnej dekoracji i dopiero artyści barokowi wzbogacili krajobrazy o funkcję *permovere*, czyli odbijania ludzkich emocji³⁷. Być może, spleciona pędami para drzew zaczerpnięta ze sztychu *Pokutująca Maria Magdalena* Swanevelta³⁸ została tak zaadaptowana w scenie *Rachela przy studni*, aby odzwierciedlić zażyłość rodzącą się między bohaterami? Podobnie jak w pierwowzorze, tak i tutaj połączone gałęzie tworzą tzw. ognisko na dalszy plan, jednak w kontekście miłosnej historii biblijnej zyskują nową wartość. Przykłady tego typu można mnożyć – w przedstawieniu walki proroka Bileama z aniołem uschnięty pień przejęty z grafiki Swanevelta o tym samym tytule³⁹ odzwierciedla napięcie między Aniołem Pańskim a prorokiem, który wbrew Boskiej woli udaje się do króla Moabitów. Niewykluczone, że inne tego rodzaju wizerunki były wynikiem inwencji samego twórcy – scenę pożarcia chłopców przez niedźwiedzie na rozkaz Elizeusza okalają ostre gałęzie i postrzępione listowie; wątłe drzewa wraz z Mojżeszem pochylają się przed potężnym i płonącym drzewem, pod którego formą uobecnił się Bóg.

Rügider Klessmann pisał: „Ze swej natury był Willmann typowym malarzem figuralnym, który nie pogłębiał stosunku do malarstwa pejzażowego. Pewnie dlatego subtelna sztuka Ruisdaela nie miała dlań szczególnego znaczenia”⁴⁰. Rzeczywiście, lubiąski malarz nie poddał się manierze malarskiej żadnego z zachodnich pejzażystów. Kompozycje tego rodzaju tworzył podobnymi metodami jak przedstawienia figuralne. Krajobrazy wymagały jednak innych zdolności inwencyjnych – oprócz dokonywania wyboru odpowiednich figur odgrywających rolę sztafażu artysta konstruować musiał przestrzeń wokół postaci, czerpiąc pomysły z nawet kilku grafik. Pejzażowe elementy w obrazach figuratywnych, malowane na wielką skalę, często były omijane przez malarza, który zaznaczał jedynie ich zarysy. Wyjątek stanowi dekoracja freskowa w kościele brackim pw. św. Józefa w Krzeszowie.



il. 10 M. Willmann, *Cud podczas ucieczki do Egiptu* (fragment), ok. 1697 r., dawne opactwo Cystersów w Lubiążu. Fot. A. Szelaąg



³⁴ Zob. *idem*, *Religijne pejzaże...*, s. 74.

³⁵ Zob. H. Lossow, *op. cit.*, s. 67.

³⁶ Zob. E. Kloss, *op. cit.*, s. 107.

³⁷ J. Białostocki, *Narodziny nowożytnego krajobrazu*, [w:] *Narodziny krajobrazu nowożytnego 1550-1650. Katalog wystawy ze zbiorów Ermitażu, Drezna, Pragi, Budapesztu oraz Muzeów Polskich*, red. J. Michałkowa, Warszawa 1972, s. 16.

³⁸ Zob. F. W. H. Hollstein, *op. cit.*, t. 29, il. 12, s. 56. Jest to jedna z cyklu czterech grafik autorstwa Swanevelta ukazujących pokutników. Oprócz niej w skład tego cyklu wchodzi: *Kuszenie św. Antoniego, Św. Hieronim oraz Święty Paweł i św. Antoni przed grotą*.

³⁹ Zob. B. Steinborn, *Religijne pejzaże...*, s. 73, il. 14.

⁴⁰ R. Klessmann, *op. cit.*, s. 68.



⁴¹ Wymieniona w kategorii „Opera diagraphica” obok sztychów na podstawie m.in. R. Savery’ego, C. Lorraina i P. Brila. Zob. **J. Ch. Kundmann**, *Promptuarium rerum naturalium et artificialium Vratislaviense, Vratislaviae 1726*, s. 84.

⁴² Zob. **S. C. Leone**, *Prince Giovanni Battista Pamphilj (1648-1709) and the Display of Art in the Palazzo al Collegio Romano, Rome*, „Memoirs of the American Academy in Rome” t. 58 (2013), s. 195.

⁴³ Zob. *Lebenslauf...*, nr kat. D.40.

Do której kategorii pejzażystów należy zaliczyć Willmanna? Śląski mistrz, przebywając w Holandii, miał kontakt z artystami specjalizującymi się tylko w tym jednym temacie malarskim, działającymi na zasadach wolnego rynku i tworzącymi dla mieszczan lub możnych kolekcjonerów. Bogaci nabywcy w tematycznych salach wieszali obrazy pochodzące z różnorodnych okresów i szkół, chcąc, aby owa różnorodność była dowodem ich wybornego znawstwa. Willmann nie tworzył dzieł z myślą o tego typu odbiorcach, jego pejzaże praktycznie nie pojawiały się na rynku sztuki, z jednym wyjątkiem – w zbiorach wrocławskiego kolekcjonera Johanna Georga Pauliego (zm. 1736) znajdowała się ponoć grafika oparta na nieznanym krajobrazie lubiąskiego mistrza⁴¹. Co wszakże istotne, ten gatunek malarski obok kolekcjonerskiej pełnił jeszcze jedną, mniej powszechną funkcję – zamawiano go do najbardziej reprezentacyjnych wnętrz pałacowych, aby manifestować przynależność ich właściciela do elity społecznej. Pejzaże śląskiego artysty – mimo rozmiarów raczej galeryjnych – należały właśnie do tej drugiej kategorii: dedykowane były konkretnym mecenasom, ozdabiającym nimi wytworną salę pałacową i nowoczesny kompleks klasztorny. Dekorację refektarza letniego, do której nie tylko Willmann stworzył nowy cykl, ale również opat wytypował dzieła pejzażowe wykonane przez malarza dużo wcześniej, porównać można z włoskimi aranżacjami pałacowych wnętrz tworzonych w podobnym czasie. Księżę Giovanni Battista Pamphilj polecił wybrać ze swojego malarskiego zbioru kilkanaście krajobrazów pastoraalnych, głównie ze sztafażem religijnym, autorstwa Gaspara Dugheta, jego ucznia Crescenzia Onofria oraz Guillaume’a Courtois, aby udekorować reprezentacyjne pomieszczenie na *piano nobile*, w którym przyjmował gości (modernizacja wnętrz przypada na podobny czas: między 1680 a 1709 rokiem)⁴².

Tworząc dekorację stropów pałacu w Moczydlnicy Klasztornej, Willmann przybrał odmienną rolę. Na pałacowych stropach podjął się zastosowania kilku typów pejzażowych, jednak na szczególną uwagę zasługują przedstawienia fragmentów przyrody pozbawionych sztafażu, które mogłyby pozwolić na uznanie Willmanna za autora krajobrazów topograficznych. Prawie autonomiczne pejzaże, podobne do dzieł realizowanych w tym czasie przez holenderskich mistrzów, nie były jednak samodzielnymi tworem, lecz częścią dekoracji stropowej. Dyskusja na temat poziomu ich naturalizmu nie może zostać podjęta z powodu ich schematyzmu, świadczącego o stosowaniu wzorców graficznych lub o malowaniu „z wolnej ręki”.

Za sprawą tych malarskich realizacji poznajemy jednak inne oblicze lubiąskiego mistrza: nie pejzażysty-wirtuoza, lecz pracowitego dekoratora. Przestrzeń z jego przedstawieniami krajobrazowymi była znacznie większa niż sądzono, obejmowała bowiem nie tylko trzy sale – refektarz, Wielką Salę i sypialnię opata. Z przytaczanego już życiorysu Willmanna autorstwa opata Otta dowiadujemy się zdumiewającej rzeczy: że widokami przyrody pędzła śląskiego mistrza udekorowano również kaplicę w moczydlnickich posiadłościach⁴³. Na zachowanym fragmentarycznie



— il. 11 M. Willmann, *Cud naprawy wozu podczas podróży św. Bernarda przez Alpy*, 1666 r.; za: A. Kozieł, *op. cit.*, s. 722

il. 12 H. Swanevelt, *Diana dokonująca wyboru między Kupidynem a Adonise-m, XVII w., Harvard Arts Museums, Fogg Museum*



⁴⁴ „et sedulitas jus Tanta fuit, ut non tan=/ tum tabulaturam in Cubiculo D. Abbatis/ egregie pinxerit, sed etami portulam ad furnum ejusdem tophor-gaphica/ pictura ornaverit”. Za tłumaczenia serdecznie dziękuję pani Beacie Machalskiej.

⁴⁵ Zob. J. von Sandrart, *Der Teutschen Academie / Andren Theils / Drittes Buch: Von Der Hoch- und Nieder- Teutschen berühmten Mahler / Bildhauer und Bau-meister / Leben und Lob*, Nürnberg 1675-1680. In unsprünglicher Form neu gedr.: Nordlingen 1995, t. 2, s. 287.

⁴⁶ *Ibidem*, t. 2, s. 192.

⁴⁷ Zob. A. Kozieł, *Willmann i barbarzyńcy...*, s. 300.

⁴⁸ P. Cavazzini, *Verso il paesaggio puro*, [w:] *Il Genio di Roma, 1592-1623*, red. B. L. Brown, London-Milan 2001, s. 215; S. C. Leone, *op. cit.*, s. 196, przyp. 54.

⁴⁹ Zob. A. Kozieł, *Willmann i barbarzyńcy...*, s. 308-309; *idem*, *Michael Willmann...*, s. 184-185.

stropie wymalowany jest bujny akant, a więc krajobrazy te mogły stanowić formę dekoracyjnego fryzu bądź zespołu płócien zawieszonych na ścianach. Kronikarz podaje dalej, iż „pracowitości Willmanna była tak wielka, że przedstawieniami pejzażowymi udekorował on nawet drzwiczki do pieca w sypialni opata”⁴⁴.

Choć temat przewodni w rezydencji letniej opatów stanowiły treści mitologiczne i emblematyczne, to widoki natury zdominowały malarzką przestrzeń. Willmann podjął się dla Baucha podobnej pracy jak Paul Bril dla kardynała Adsrubalego Matteiego⁴⁵ czy Girolamo Muziano dla kardynała Ippolita II d’Estego w Tivoli⁴⁶, znanych ówczesznie dzięki lekturze *Teutsche Academie* Joachima von Sandrarta, wydanej po raz pierwszy w r. 1675. Moczydlnickie malowidła nie przyjęły formy fresków tak jak włoskie przykłady, jednak z wielkim powodzeniem je imitowały⁴⁷. Złożone i posrebrzane ramy oraz marmoryzowane listwy otaczające przedstawienia pejzażowe i figuralne do złudzenia naśladowały półplastyczne stiuki. Przypomina to praktykę powszechnie stosowaną w XVII-wiecznym Rzymie. Dekoracji freskowych z pejzażami wtedy już prawie nie wykonywano – zostały one wyparte przez rozwijający się rynek krajobrazów sztalugowych, które były znacznie tańsze, a wraz z domalowanymi *en grisaille* ramami znakomicie naśladowały malarstwo naścienne⁴⁸. Niestety, stropy w Moczydlnicy Klasztornej od lat 60. ubiegłego wieku ulegały stopniowej dewastacji⁴⁹. Gdyby zachowały się do naszych czasów w całości, stanowiłyby najlepsze świadectwo o Willmannie-pejzażyście.

Małgorzata Macura

Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Uczestniczka projektu badawczego „Malarstwo barokowe na Śląsku”, kierowanego przez dr. hab. Andrzeja Kozieła, prof. UWr. Zainteresowania badawcze autorki dotyczą sztuki barokowej, szczególnie emblematyki stosowanej oraz malarstwa pejzażowego.

Summary

MAŁGORZATA MACURA/ The unknown image of the Silesian Master – Michael Willmann as a landscape painter

In the following article its author makes us familiar with a poorly known image of Michael Willmann, who has always recognised as an excellent author of religious paintings, while not appreciated as a landscape painter. Although landscape paintings are rare in the Lubiąż master's oeuvre, they are very interesting and valuable as they were executed by the artist himself, with only a little help from his workshop collaborators. The article poses a key question about the model of a landscapist represented by the artist from Królewiec, and also confronts the latest research results with the thesis, repeated in literature of the subject, that the Silesian artist attributed his views of nature with features of the regional landscape. The author has considered the period of the artist's education in the homeland of landscape, namely the Netherlands, and the role of the abbots from the Cistercian monastery in Lubiąż, who were the only ones to commission pictures representing this genre from the Lubiąż atelier. She has also tried to complete the hitherto knowledge about the paintings funded for the refined rooms of the Abbot's Palace and modern complex of the monastery, and she has made an attempt to discuss the largest set of landscapes which decorate the wooden ceiling of the not-preserved summer abbots' palace in Moczydlnica Klasztorna. Thanks to the analysis of types of the landscape, relations with graphic patterns and functions of the places where the works were designed for, the specificity of works by Willmann as a landscape painter-decorator, who created painterly elements which served interior arrangement of a representative or recreational character, has emerged.