

## **Andrzej Koziel**

*Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Wrocławski*

### **PO CO ARTYSTA RYSUJE? KILKA UWAG NA TEMAT FUNKCJI RYSUNKU W TWÓRCZOŚCI MICHAELA WILLMANNA**

Moje rozważania o funkcji rysunków Michaela Willmanna chciałbym rozpocząć od przypomnienia znanej anegdoty, którą w swoim dziele *Groote Schouburgh...* przytoczył Arnold Houbraken. Rzecz dotyczyła konkursu, w którym udział mieli wziąć trzech holenderscy artyści: François Knibbergen, Jan van Goyen oraz Jan Porcellis. Malarze ci stanęli do rywalizacji o to, który z nich potrafi w ciągu jednego dnia namalować najpiękniejszy obraz. Jak pisze Houbraken: *Knibbergen ustawił na sztalugach sporej wielkości płótno i ponieważ pędzel w pełni podązał śladem jego woli, rozpoczął on zwyczajnym sobie sposobem tak malować, że wszystko, czego dotknął natychmiast było gotowe. Powietrze, dalekie widoki, drzewa, góry, rozpryskujące się wodospady sphywały z jego pędzla jak litery z pióra wprawnego pisarza. Obok niego usiadł Jan van Goyen, który w zupełnie inny sposób wziął się za pracę. Gdy zamalował już całe płótno, tu jaśniej, tam ciemniej, więcej lub mniej, jak wielobarwny agat, zaczął on umiejętnymi dotknięciami pędzla przekształcać rozmaite plamy farby w zgrabny widok chłopskich zagród w tle. Tutaj widać było, jak się wylania stara wieża, odbijająca się w lustrze szemrzącej wody, tam rozmaite statki i łodzie z towarami lub podróżnymi; krótko mówiąc, jego oko, wprawne w znajdowaniu ukrytych kształtów w chaosie poplątanych farb, tak pobudzało jego rękę i ducha, że można było rozpoznać skończony obraz zanim się jeszcze można było zorientować, co malarz zamierzał namalować. Trzecim był Porcellis, Fenix malarstwa marynistycznego. Widzowie zaczęli już jednak upadać na duchu, gdy widzieli, jak powoli prowadził on pędzel, ba! wyglądało to początkowo, jak gdyby chciał on figlarnie czas zmarnować, lub też nie wiedział, jak powinien zacząć. Działo się tak jednak dlatego, że obmyślił on najpierw zasadniczą ideę całego*

swego dzieła, przed przeniesieniem jej na płótno. Finał pokazał w pełni, że był to właściwy sposób pracy. Choć malarz początkowo trwał w swojej powolności, to dzięki temu później pracował pewniej i był świadomy swojej rzeczy i dlatego też wieczorem jego obraz był tak samo w pełni skończony, jak dzieła jego rywali<sup>1</sup>.

Zwycięzcą konkursu został okrzyknięty – jak wiadomo – Porcellis, ale nie to jest dla naszych rozważań najważniejsze. Choć trzech uczestniczący w zawodach artyści pracowali trzema odmiennymi sposobami, to jednak żaden z nich – jak wynika z tekstu Houbrakena – nie używał w swojej pracy nad malarskim przedstawieniem przygotowawczych rysunków. Knibbergen zestawiał obraz ze skończonych przedstawień poszczególnych elementów, które wykonywał zgodnie z warsztatowym ususem, Van Goyen połączył wynajdywanie kompozycji i formy przyszłego przedstawienia z jego malarskim kształtowaniem, zaś Porcellis, jedyny, który oddzielił fazę koncepcyjnego przygotowania dzieła od jego malarskiej realizacji, cały proces opracowania idei obrazu przeprowadził w swoim umyśle bez sporządzania pomocniczych szkiców na papierze. Jeśli więc relacja Houbrakena jest nie tylko nowożytną wersją antycznego toposu, lecz – jak twierdzi Ernst van der Wetering<sup>2</sup> – także odzwierciedla metody pracy ówczesnych malarzy, to znaczy to, że do namalowania pięknego obrazu w XVII-wiecznej Holandii mógł wystarczyć już jeden dzień i można to było zrobić bez wykonywania przygotowawczych rysunków.

Myślę, że Michael Willmann, którego artystyczna osobowość ukształtowała się w cechowych środowiskach Królewca i Amsterdamu, malując swoje najpiękniejsze obrazy także robił to szybko i na ogół bez wykonywania zbędnych przygotowawczych rysunków. Dość wspomnieć, że od momentu założenia w 1660 roku w Lubiążu na Śląsku pracowni malarskiej aż do śmierci czterdzieści sześć lat później wykonał on wraz ze swoim warsztatem, jak dzisiaj szacujemy, prawie 500 w większości okazałych obrazów sztalugowych oraz dwa wielkie zespoły malowideł freskowych. Oczywiście, jednym z czynników, które zapewniły artyście tak dużą produktywność było przyjęcie do lubiąskiego warsztatu uczniów i dodatkowych pomocników, co pozwoliło go przekształcić w sprawnie działające kilkusobowe przedsiębiorstwo. Decydujące znaczenie dla zwiększenia efektywności pracy Willmanna miało jednak przede wszystkim wydatne uproszczenie cyklu przygotowywania stan-

<sup>1</sup> Arnold Houbraken's *Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen*, tł. na j. niemieccki A. von Wurzbach, t. 1, Wien 1880, s. 73–74 (tłum. na j. polski – autor). Zob. także obszernie omówienia tej anegdoty: *Geschildert tot Leyden anno 1626*, kat. wystawy, Stedelijk Museum de Lakenehal, Leiden, 1976–1977, opr. E. van de Wetering, Leiden 1976, s. 21–31 oraz J. M. Montias, *The influence of economic factors on style*, *De zeventiende eeuw*, 6, 1990, s. 52–54.

<sup>2</sup> *Geschildert tot Leyden...*, s. 26–30.



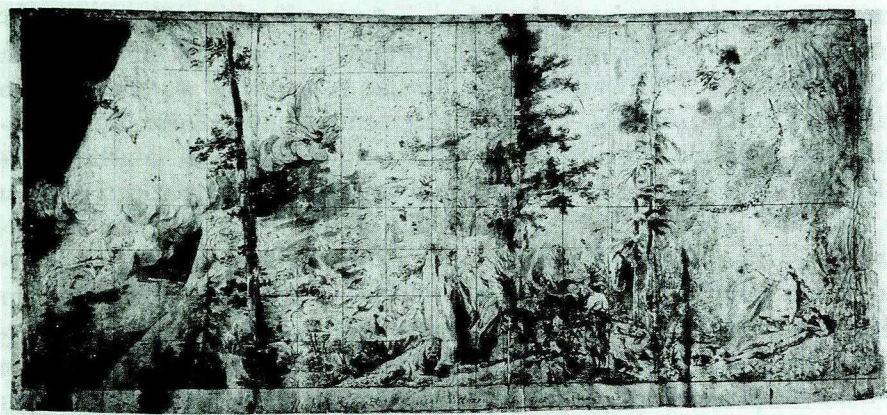
standardowego obrazu. Opracowanie koncepcyjnie malarskiego przedstawienia na ogół sprowadzało się do wyboru odpowiednich graficznych „prototypów”, które Willmann w całości powtarzał, jak w zaginionej obecnie *Piecie anielskiej* z 1661 r., opartej na anonimowej grafice wg obrazu Otto van Veena<sup>3</sup>, bądź też zestawiał z ich fragmentów nowe dzieło, czego najbardziej spektakularnym przykładem jest wykonana w latach 1692–1693 freskowa dekoracja plafonu refektarza letniego w pałacu opackim w Lubiążu z przedstawieniem *Triumfu bohatera cnót*, będąca jednym wielkim collagem fragmentów grafik wg dzieł Jusepe Ribery, Annibale Carracciego, Van Dycka, Rubensa oraz Charlesa le Bruna<sup>4</sup>. Uproszczeniu koncepcyjnej fazy pracy nad standardowym obrazem odpowiadało różnicowanie stopnia malarskiego opracowania dzieł, w zależności od ich wielkości i przeznaczenia. Willmann starannie wykańczał tylko te obrazy, które były przeznaczone do oglądu z bliskiej odległości i nie cechowały się dużymi rozmiarami. Natomiast wielkoformatowe płótna zamawiane jako wyposażenie wnętrz kościelnych na ogół pozostawiane były przez artystę w formie płynnych, często wykonywanych metodą *alla prima* malarskich szkiców o uproszczonej gamie kolorystycznej i nierzadko prześwitującym spod warstwy farby bolusowym podkładzie.

Tak duże uproszczenie procesu przygotowywania standardowego religijnego obrazu sprawiało, iż rysunek, traktowany jako środek pomocniczy w procesie przygotowywania obrazu, w wielu wypadkach najprawdopodobniej okazywał się po prostu zbędny. Co jest znamienne, znamy obecnie tylko dwa autentyczne rysunkowe dzieła artysty, które w sposób bezpośredni związane były z fazą pracy malarza nad kompozycją i przenoszeniem jej na podobrazie obrazu: niezwykle precyzyjnie opracowane przedstawienie *Sześciu dni stworzenia* (il. 1) i rysunek *Przedkowie św. Józefa*<sup>5</sup>. Można zatem przypuszczać, iż Willmann wykonywał na papierze linearne kompozycyjne szkice do przygotowywanych obrazów jedynie w szczególnych przypadkach, jak choćby w trakcie pracy nad malowidłami freskowymi. Natomiast w przypadku licznych obrazów olejnych na płótnie nagminnie wykorzystujący graficzne „prototypy” Willmann mógł sporządzać szkic kompozycji całości przedstawienia, jak

<sup>3</sup> Hollstein's *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700*, t. 32, opr. G. Luijten, red. D. de Hoop Scheffer, Roosendaal 1988, nr 3, 4.

<sup>4</sup> Zob.: R. Nowak, *Zapomniane malowidła freskowe Michała Willmanna w pałacu opackim w Lubiążu*, *Roczniki Sztuki Śląskiej*, 14, 1986, s. 97–116.

<sup>5</sup> A. Kozieł, *Rysunki Michała Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, kat.: M. Willmann, nr A. I. 4, 34. Pierwszy z rysunków jest pracą przygotowawczą do wykonanego w 1668 roku obrazu *Sześć dni stworzenia* z lubiąskiego klasztoru (obecnie Muzeum Narodowe, Warszawa), drugi do pierwszej południowej sklepiennej kwatery należącej do zespołu malowideł freskowych w kościele p.w. św. Józefa w Krzeszowie, które powstały w latach 1692–1698.



Il. 1. M. Willmann, *Sześć dni stworzenia*, 1668, Warszawa, Biblioteka Narodowa. Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Narodowej, Warszawa

przypuszczam, bądź to w formie odrębnego szkicu wykonywanego farbą olejną, o czym zdaje się świadczyć aż kilkanaście zachowanych willmannowskich dzieł tego typu<sup>6</sup>, bądź też już bezpośrednio na zagruntowanej powierzchni obrazu, na co może wskazywać odkrycie podczas niedawnej konserwacji dwóch lubiąskich obrazów: *Męczeństwo św. Piotra* i *Męczeństwo św. Pawła* (obecnie k. p.w. św. Stanisława Kostki, Warszawa), swobodnego konturowego szkicu wykonanego czernią węglową na brązowoczerwonej zagruntowanej powierzchni płótna<sup>7</sup>. Odsłonięte na drugim obrazie liczne *pentimenti* wskazują, iż Willmann w trakcie malowania dokonywał częstych zmian wstępnego szkicu kompozycji przedstawienia, co świadczy, iż wciąż jeszcze trwało koncepcyjne opracowywanie obrazu. Co ważne, z takim właśnie sposobem przygotowywania kompozycji obrazu Willmann mógł się zapoznać podczas swojego pobytu w Amsterdamie, podpatrując lekcje prowadzone w pracowni Rembrandta<sup>8</sup>. Ta po-

<sup>6</sup> H. Lossow, *Michael Willmann (1630–1706) – Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994, nr kat. A. 10, 12, 52, 83, 92, 96, 108, 114, 119, 146; A. Koziel, recenzja z: H. Lossow, *Michael Willmann...*, *Dzieła i Interpretacje*, 3, 1995, s. 140–141, nr 47, 54, 55; Aukcja: Sotheby, New York, 20 V 1993, nr 303; M. Mojzer, *Deutsche und österreichische Gemälde aus dem 17–18. Jahrhundert. Museum der bildenden Künste, Budapest*, Budapest 1975, nr kat. 18. Najprawdopodobniej kolejne trzy zaginione obecnie olejne szkice Willmanna znajdowały się niegdyś w legnickiej kolekcji D. Kauscha – *Verzeichniß der besseren Originale von Oelgemälden in der Sammlung des K. Pr. Regierungs- und Medicinal=Raths, D. Kausch, zu Liegnitz*, Breslau 1818, nr kat. 110–112.

<sup>7</sup> T. Sawicki, *Technika Michaela Willmanna na przykładzie dwóch obrazów z lubiąskiego cyklu „Męczeństwo”* – „*Męczeństwa św. Piotra*” i „*Męczeństwa św. Pawła*”, *Ochrona Zabytków*, 1, 2000, s. 41.

<sup>8</sup> Przystępując do pracy nad obrazem Rembrandt na ogół zastępował przygotowawczy rysunek sporządzany brązową, półprzezroczystą farbą szkicem, który wykonywany był pędzlem w farbie olejnej bezpośrednio na powierzchni zagruntowanego podobrazia, a w dalszej fazie opracowy-



bieżna analiza sposobu opracowywania przez Willmanna malarskiego dzieła zdaje się wskazywać, iż włoska koncepcja wykorzystania rysunku na papierze jako medium intelektualnej pracy artysty nad dziełem była dla śląskiego malarza najprawdopodobniej obca. Choć Willmann planował zwieńczyć swoją holenderską edukację podróżą do Włoch, to jednak z powodu braku środków finansowych nigdy nie doszła ona do skutku. Stąd też źródłem podstawowej wiedzy o nowożytnej teorii sztuki pozostała dla artysty trzecia część szesnastowiecznego traktatu niemieckiego humanisty Waltera Hermanna Ryffa, będąca tłumaczoną na język niemiecki kompilacją wczesnorenansowych traktatów Albertiego i Gauricusa<sup>9</sup>. Umieszczone przez Willmanna na posiadanym przez siebie egzemplarzu dzieła Ryffa podkreślenia i uwagi zresztą wymownie świadczą, iż wykorzystywał on ten traktat przede wszystkim jako rodzaj warsztatowego podręcznika, który później został uzupełniony o własne notatki artysty. Sztuka włoska, niedostępna jako model działalności artystycznej, a znana jedynie poprzez włoskie dzieła z holenderskich i niemieckich kolekcji, była recypowana przez Willmanna na bazie jego tradycyjnego, cechowego wykształcenia przede wszystkim jako idealny „prototyp” – wzorzec poprawnego aktu, kompozycji, a także stylistyki malarskiego dzieła.

Jeszcze podczas edukacyjnego pobytu w Amsterdamie Willmann zakupił zbiór w większości włoskich i to głównie XVI-wiecznych grafik, które stały się podstawą jego indywidualnych rysunkowych ćwiczeń, prowadzonych według metod nauczania Jacoba Backera i samego Rembrandta<sup>10</sup>. Często praktykowane w pracowni przy Jodenbreestraat grupowe rysowanie z modelu według aranżowanych przez uczniów i odwiedzających artystę gości układów historycznych scen oraz na podsta-

---

wania obrazu poddawany był autorskim korektom – E. van de Wetering, C. M. Groen, J. A. Mosk, *Summary Report on the Results of the Technical Examination of Rembrandt's Night Watch*, Bulletin van het Rijksmuseum, 24, 1976, nr kat. 1–2, s. 75; *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck and Vermeer*, red. M. Wynn Ainsworth, The Metropolitan Museum of Art, New York 1982, s. 27; E. van de Wetering, *Studies in the workshop practice of the early Rembrandt*, Amsterdam 1986, s. 17–23; *Der unsichtbare Rembrandt: Resultate der technischen und naturwissenschaftlicher Forschung*, [w:] *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt: Gemälde*, kat. wystawy, Berlin 1991, Gemäldegalerie SMPK im Alten Museum, Berlin 1991, s. 90–105.

<sup>9</sup> G. H. Rivius, *Der furnernbsten notwendigen der gantzen Architektur angehörigen mathematischen und mechanischen Künst eygentlicher Bericht und verstandliche Unterrichtung*, Nürnberg 1547, cz. 3 (Praga, Czechy, Strahovská knihovna, sygn. AY XII 15). Reprint dzieła Riviusa został opublikowany w serii *Dokumenta Technica. Darstellungen und Quellen zur Technikgeschichte*, red. K-H. Manegold, W. Treue, seria II: *Quellschriften zur Technikgeschichte*, Hildesheim–New York 1981. Szerzej na temat wpływu dzieła Riviusa na Willmanna: A. Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna...*, s. 81–83.

<sup>10</sup> Szerzej na temat pobytu Willmanna w Amsterdamie i jego autodidaktyce: A. Kozieł, *Michaela Willmanna droga na „szczyt sztuki”*. *Wczesne rysunki artysty w grafikach Josefa Gregory'ego*, Biuletyn Historii Sztuki, 58, 1996, nr 3–4, s. 285–306 oraz A. Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna...*, s. 51–86.

wie dostarczanych przez mistrza rysunkowych wzorców poprawnej kompozycji<sup>11</sup>, Willmann naśladował korzystając jednak wyłącznie z zakupionego przez siebie zbioru miedziorytniczych „prototypów”. Studium aktu zastępowało więc przerysowanie odpowiednich postaci z miedziorytu, zaś samo komponowanie całości przedstawienia przybierało formę przypominającą układanie collage'u z „wyciętych” z grafik postaci i fragmentów scen. Co ciekawe, Willmann, wiernie naśladowując dydaktyczne praktyki Rembrandta, jednocześnie zrezygnował z wykorzystania akwafort, które amsterdamski mistrz wykonywał specjalnie dla swoich uczniów jako wzorce poprawnej kompozycji i aktu. Zakupiony przez Willmanna w Holandii zbiór „prototypów” tworzyły bowiem miedzioryty wykonane głównie według dzieł cenionych włoskich malarzy, jak Baccio Bandinelli, Giulio Romano czy Francesco Salviati oraz artystów niderlandzkich o zdecydowanie italianizującej orientacji, jak Michiel Coxie, Frans Floris czy Lambert Lombard. Ten jednoznaczny i świadomy wybór „prototypów” poprawnej kompozycji i aktu właśnie z kręgu XVI-wiecznej sztuki włoskiej, a nie wykonywanych przez Rembrandta graficznych modeli, można postrzegać wręcz jako pierwszą krytykę rembrandtowskiego naturalizmu, przeprowadzoną z pozycji „klasycystycznego” ideału.

Recepcja włoskiego „prototypu” sztuki w twórczości Willmanna nie kończyła się na imitacji aktu i kompozycji, lecz także obejmowała malarzką stronę obrazów włoskich mistrzów. Studia nad obrazami Wenecjan, rozpoczęte najprawdopodobniej jeszcze w Holandii i kontynuowane podczas późniejszych podróży artysty, odegrały bez wątpienia kluczową rolę dla ukształtowania się swobodnej manieri malarskiej Willmanna. Szczególne znaczenie miał tutaj pobyt młodego artysty w Pradze, gdzie miał on możliwość pogłębionego kontaktu z włoskimi obrazami z twórczą się od około połowy lat pięćdziesiątych na zamku hradeckim nowej cesarskiej galerii malarstwa. Zbiory te znany francuski lekarz i numizmatyk, Charles Patin, w liście z 1673 roku do właściciela słynnego zbioru malarstwa, księcia Antona Ulricha, entuzjastycznie określał jako „bez przesady najpiękniejsze obrazy na świecie: mają tutaj pięćdziesiąt Tycjanów, mały pokój pełny dzieł Rafaela i cztery lub pięć pokoi pełnych pierwszorzędných dzieł”<sup>12</sup>. Apogeum włoskich fascynacji Willmanna

<sup>11</sup> O metodach nauczania kompozycji stosowanych w pracowni Rembrandta zob.: *Bij Rembrandt in de Leer / Rembrandt as Teacher*, kat. wystawy, Museum het Rembrandthuis Amsterdam 1984–1985, opr. P. Schatborn, Amsterdam 1984; W. W. Robinson, *Rembrandt's Sketches of Historical Subjects*, [w:] *Drawing defined*, przedmowa i kom. K. Oberhuber, red. W. Strauss, T. Felker, New York 1987, s. 241–256 oraz S. Alpers, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, Köln 1989, s. 92–96.

<sup>12</sup> Cyt. za: J. Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1964, s. 25.



nastąpiło jednak ponad dwadzieścia lat później, kiedy to w 1677 roku z sześćoletniej nauki w Italii wrócił pasierb i najlepszy uczeń Willmanna, Johann Liska. Powstała wówczas seria obrazów Willmanna, które można śmiało uznać za jedne z najlepszych italianizujących płócien w całym malarstwie północnoeuropejskim XVII wieku. Dość wspomnieć, iż jedno z nich – przedstawienie sceny *Pokłonu trzech króli*<sup>13</sup> – przez kilkadziesiąt lat było eksponowane w Muzeum Lubelskim jako praca nieznanego włoskiego mistrza z początku XVIII wieku, co można uznać za symboliczne zwycięstwo Willmanna nad głośną opinią Francisco de Hollandy, a przypisywaną samemu Michałowi Aniołowi, iż „...malarze żadnego narodu [...] nie są w stanie ani tak dobrze skopijować, ani tak naśladować sposobu malowania włoskiego mającego powinowactwo z starożytną Grecją, żeby zaraz nie poznać rękę obcą, choćby największe zrobiła wysilenie...”<sup>14</sup>. Śmiem twierdzić, że Willmann zrobił to bez zbytecznego „wysilenia” – ani ręki, ani tym bardziej intelektu. Ta doskonała imitacja włoskiego akademickiego malarstwa *à la Maratta* została bowiem wykonana zapewne bez przygotowawczych rysunków, w sposób właściwy dla dawnej północnoeuropejskiej tradycji warsztatowej – poprzez zestawienie całego przedstawienia z dwóch graficznych „prototypów” autorstwa Carla Maratty oraz Pietro Testy<sup>15</sup>. Zapytajmy więc, po co Michael Willmann rysował?

Wydaje się, iż w przypadku Willmanna, jak i zresztą także większości ówczesnych północnoeuropejskich artystów, o wykonywaniu rysunku na papierze decydowały przede wszystkim utylitarne względy oraz dawna warsztatowa tradycja. Bez wątplenia fundamentem sprawnego funkcjonowania kilkuosobowej pracowni Willmanna była wywodząca się jeszcze z tradycji średniowiecznego wzornika<sup>16</sup> instytucja pracownianego banku graficznych „prototypów”. To zawarte w nim wzorce zapewniały podstawę koncepcyjnej pracy mistrza warsztatu i to zapewne na ich wy-

<sup>13</sup> A. Kozieł, recenzja..., s. 142, nr 67, il 2.

<sup>14</sup> F. de Hollanda, *O malarstwie starożytnym, 1548* [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 180.

<sup>15</sup> *The Illustrated Bartsch*, red. W. L. Strauss, t. 47: *Italian Masters of the Seventeenth Century*, red. P. Bellini, New York 1983, nr 5; t. 45: *Italian Masters of the Seventeenth Century*, red. M. Carter Leach, R. W. Wallace, New York 1982, nr 3.

<sup>16</sup> Por. R. W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem 1969. Tradycja gromadzenia w warsztatach cechowych rysunkowych tablic „prototypów” była w XVII-wiecznej Holandii i Niemczech wciąż jeszcze powszechnie stosowaną praktyką – zob. P. Schatborn, *Dutch Figure Drawings from the Seventeenth Century*, kat. wystawy, Rijksprentenkabinet, 1981–1982, Rijksmuseum Amsterdam; National Gallery of Art, Washington, 1982, The Hague 1981, s. 28–31; H. Geissler, *Die Zeichnungen des Augsburger Bildhauers Caspar Meneller. Überlegungen zum Kopierwesen in Deutschland um 1600*, *Münchener Jahrbuch der bildenden Künste*, 3F 34, 1983, s. 59–100; J. Bruyn, *On Rembrandt's Use of Studio-Props and Model Drawings During the 1630*, [w:] *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Doornspijk 1983, s. 55–60; H. Dickel, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim–Zürich–New York 1987, s. 103–146.

korzystaniu także opierał się model przekazywania przez mistrza jego współpracownikom podstawowych wizualnych informacji, pozwalających na wspólne opracowywanie obrazu. Charakter kilku zachowanych rysunków Willmanna oraz innych znanych nam dzieł, pochodzących najprawdopodobniej z własnej kolekcji współpracownika artysty, Johanna Eybelwiesera, wskazuje, iż zostały one wykonane w celu uzupełnienia warsztatowego banku „prototypowych” rycin. Oprócz rysunkowych kopii oglądanych przez młodego artystę obrazów oraz grafik, jak np. zachowany rysunek *Męczeństwo dziesięciu tysięcy chrześcijan*, wykonany według graficznej reprodukcji obrazu Albrechta Dürera z 1508 roku<sup>17</sup>, były to zapewne także „inwencje”, jak szkicowe przedstawienie starotestamentowej sceny *Ofiary Dawida*<sup>18</sup>, dodatkowo opatrzone przez artystę wyjątkowo obszernym słownym komentarzem, najprawdopodobniej wskazujących tematy starotestamentowych scen ofiar, w których „wynalezione” przedstawienie mogło być użyte jako „prototyp” kompozycji. Ten zapewne gromadzony przez artystę latami zbiór graficznych i rysunkowych wzorcowych rozwiązań, uzupełniały także modele przedstawień pojedynczych postaci oraz, co jest wielce prawdopodobne, rysunkowe zestawy „prototypów” głów, rąk i innych części ludzkiego ciała. O istnieniu w lubińskiej pracowni zbioru wzorców pojedynczych postaci zaświadczą dzisiaj znane z faksymilowej akwatinty Josepha Burdeta: przedstawienie starca w orientalnym stroju<sup>19</sup>, rysunkowe przedstawienie *Siedzącej kobiety* (il. 2) oraz trzy zachowane modele pojedynczych męskich postaci, które zostały wykonane „z natury” na papierze w farbie olejnej<sup>20</sup>. Pośrednim świadectwem sporządzanych przez Willmanna rysunkowych tablic „prototypów” głów, rąk, stóp i innych części ciała jest dzisiaj aż siedemnaście, uchodzących długo za dzieła samego mistrza, rysunkowych zestawów „prototypów” autorstwa współpracownika Willmanna, Johanna Eybelwiesera (il. 3), które najprawdopodobniej powstały jako kopie rysunków oraz fragmentów grafik znajdujących się niegdyś w lubińskiej pracowni<sup>21</sup>.

Poręczność rysunkowych przedstawień zapewne sprawiła, iż Willmann przygotowywał rysunki na papierze także w celu korespondencyjnej prezentacji zamiejscowym fundatorom projektów zamówionych w lubińskiej warsztacie dzieł. Wykonanie przez artystę takiego dzieła, określanego w listach do fundatorów zazwyczaj terminem *Entwurf*, nie

<sup>17</sup> A. Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna...*, kat.: M. Willmann, nr A. II. 43.

<sup>18</sup> Ibidem, kat.: M. Willmann, nr A. I. 32.

<sup>19</sup> Ibidem, kat.: Grafiki, nr A. 121.

<sup>20</sup> Ibidem, kat.: M. Willmann, nr A. I. 35–37.

<sup>21</sup> Ibidem, kat.: J. Eybelwieser, nr A. II. 1–17.





Il. 2. M. Willmann, *Siedząca kobieta i cztery studia stóp*, przed 1692, Warszawa, Muzeum Narodowe. Fot. Muzeum Narodowe, Warszawa

było częste i dotyczyło wyłącznie prac mających istotne znaczenie. Spośród zamówionych w lubińskiej pracowni jedenastu obrazów dla kościoła klasztorowego w Kamieńcu Ząbkowickim jedynie *Wniebowzięcie NMP* z ołtarza głównego zostało wcześniej w formie rysunkowego *Entwurff*-u przedstawione do akceptacji kamienieckiemu opatowi Gerardowi Woiwodzie<sup>22</sup>. Natomiast z siedmiu obrazów namalowanych dla sedleckiego

<sup>22</sup> Na temat realizacji przez lubiński warsztat tego zamówienia zob.: P. Skobel, *Michael Willmann's Gemälde in der ehemal. Cisterzienser-Stiftskirche zu Kamenz in Schlesien*, Schwidnitz 1920 (= Camenz in Vergangenheit und Gegenwart, 4); J. Neumann, *Jan Krzysztof Liška*, Umění, 15, 1967, s. 283–284 oraz P. Preiss, *Jan Krzysztof Liška. Przyczyunki do studium nad twórczością*, Roczniki Sztuki Śląskiej, 7, 1970, s. 134–135.

opata Snopka, tylko przeznaczone dla głównego ołtarza nowego kościoła klasztornego w Sedlcu przedstawienie *Męczeństwa 500 cystersów i kartuzów w Sedlcu* Willmannu poprzedził wykonaniem obecnie zaginionych rysunkowych projektów dzieła<sup>23</sup>.



Il. 3. J. Eybelwieser, *Tablica 22 męskich głów*, Warszawa, Muzeum Narodowe. Fot. Muzeum Narodowe, Warszawa

Wykorzystanie rysunku jako medium prezentacji malarskich możliwości lubiąskiej pracowni w rynkowej strategii postępowania Willmanna wobec zaleceniodawców wymagało od artysty nadania rysunkowym projektom takiego kształtu, który nie tylko zapewniał fundatorowi obrazu możliwie pełne zapoznanie się z przyszłym wyglądem zamówionego dzieła, lecz także oddziaływał na zleceniodawcę poprzez rysunkowy kunszt autora. Stąd też zachowany rysunkowy Entwurff kamienieckiego Wniebowzięcia NMP<sup>24</sup> (il. 4) to dzieło o pełnej i skończonej formie, pieczołowicie wypracowanej na ozdobnym niebieskim papierze przy użyciu precyzyjnej, modulowanej kreski w tuszu i różnicowanego walorowo lawowania. Podobnie opracowane zostały także inne autentyczne dzieła Willmanna, które najprawdopodobniej powstały jako rysunkowe Entwurff-y zamówionych w lubiąskiej pracowni obrazów, jak choćby rysunek z przedstawieniem *Wizji św. Eustachego* z 1665 roku dla opata wrocławskich premostratensów Mattheusa Paula, czy też wykonany na niebieskim papierze rysunkowy projekt obrazu *Chrystus uzdrawiający chorych i opętanych* dla cystersów z Henrykowa<sup>25</sup>.

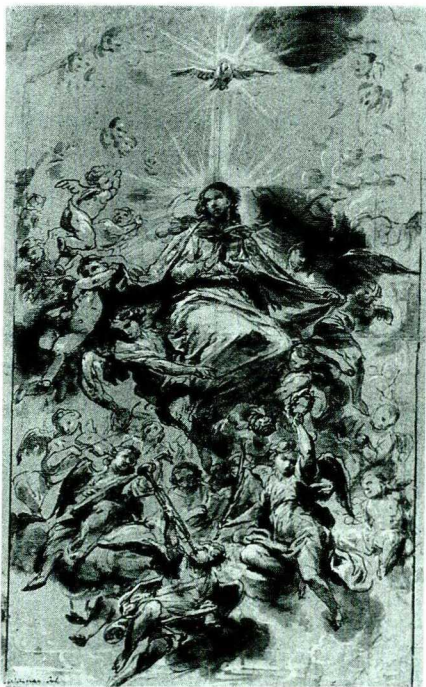
<sup>23</sup> Na temat pracy Willmanna dla sedleckiego klasztoru zob.: J. Neumann, *Expressions tendence v české barokní malbě*, 2, Galéria, 8, 1984, s. 175–195.

<sup>24</sup> A. Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna...*, kat.: M. Willmann, nr A. I. 38.

<sup>25</sup> Ibidem, kat.: A. Willmann, nr A. I. 2. 6.



Choć rysunek zapewne nie stanowił dla Willmanna medium koncepcyjnego przygotowania dzieła, to jednak był przez śląskiego artystę wykorzystywany jako forma publicznej demonstracji jego artystycznych możliwości. Taką rolę poniekąd pełniły już rysunkowe projekty obrazów, wabiące fundatorów swą kunsztowną formą. Taka funkcja była właściwa także wykonywanym przez Willmanna rysunkowym projektom religijnych grafik, które były rytowane głównie przez augsburskich i norymberskich artystów. Cechą charakteryzującą większość zachowanych rysunków o tej funkcji jest redukcja kształtowania przedstawienia przy użyciu linii, na rzecz budowania dzieła na bazie malarskiego *rilievo* (il. 5).



Il. 4. M. Willmann, *Wniebowzięcie NMP*, 1704, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Fot. Jörg P. Anders, Berlin

Il. 5. M. Willmann, *Oplakiwanie Chrystusa*, 1678–1682, Stuttgart, Staatsgalerie. Fot. Staatsgalerie, Stuttgart

Nieprzekładalność na język grafiki stylistyczno-ekspresyjnych cech formy rysunkowych projektów sprawiała bowiem, iż to poprawnie reprodukowana przez rytowników kompozycyjno-tonalna struktura rysunkowego przedstawienia pozostawała główną płaszczyzną realizacji artystycznej intencji lubiąskiego artysty. Tworząc w malarskim *rilievo* układ kompozycyjny o określonym znaczeniu, wyrazie emocjonalnym oraz

zrównoważonej i ześrodkowanej wokół centrum formie, Willmann prezentował się przede wszystkim jako „inwentor”. O ile bowiem większość malowanych obrazów, a także niektóre własne grafiki Willmanna zostały wykonane przy wydatnej pomocy przechowywanych w warsztatowym zbiorze graficznych „prototypów”, to w przypadku znacznej części projektów grafik autorstwa Willmanna nie jesteśmy w stanie wskazać na wykorzystanie jakichkolwiek pierwowzorów. Natomiast te dzieła, przy tworzeniu których Willmann skorzystał z pomocy graficznych „prototypów”, wskazują, iż decydując się na sięgnięcie po zewnętrzne źródło inspiracji, artysta jednocześnie starał się w samym dziele ten fakt ukryć<sup>26</sup>. Ta świadoma autoprezentacja Willmanna jako kreatora nowych przedstawień w pełni odpowiadała publicznemu wizerunkowi artysty, z jakim utożsamiał się sam lubiąski mistrz. W przesłanej Joachimowi von Sandrart własnej biografii Willmann sam siebie przedstawił jako zawsze gotowego do działania twórcę, który *pełny jest pomysłów, i ogromnie czytany w prozie i poezji*<sup>27</sup>, natomiast zawarte w jednym z listów do opata Snopka słowa pochwały Willmanna pod adresem jego ucznia, Johanna Liski, że jest on *...in Inventirung der Hiftorien sehr geistrich...*<sup>28</sup>, stanowiły z pewnością odzwierciedlenie także i własnych aspiracji mistrza.

Willmann demonstrował publicznie swoje artystyczne możliwości nie tylko poprzez medium grafiki, ale także w samodzielnych, kunsztownych rysunkach. Choć dzisiaj o tej sferze działalności lubiąskiego artysty zaświadczenia jedynie anegdota i tylko dwa zachowane autonomiczne rysunki, to jednak paradoksalnie właśnie dzięki tego typu nielicznym kunsztownym pracom, a nie setkom wielkoformatowych obrazów, Willmann uzyskał ponadregionalną sławę „śląskiego Apellesa”.

Znakomity rysunek *Adoracja Marii jako cesarzowej i królowej* (il. 6) został wykonany przez Willmanna 9 czerwca 1668 roku na zamówienie rezydującego w Rzymie kardynała Friedricha von Hessen. Powstanie rysunku najprawdopodobniej miało związek z wieloletnimi staraniami kardynała o wybór na stanowisko biskupa wrocławskiej diecezji, co ostatecznie nastąpiło trzy lata później w 1671 roku<sup>29</sup>. Ukazane na rysunku wielowątkowe przedstawienie powszechnego katolickiego Kościoła w symbiozie z habsburską monarchią oraz wizerunku samego kardynała

<sup>26</sup> Szerzej na ten temat: ibidem, s. 151–161.

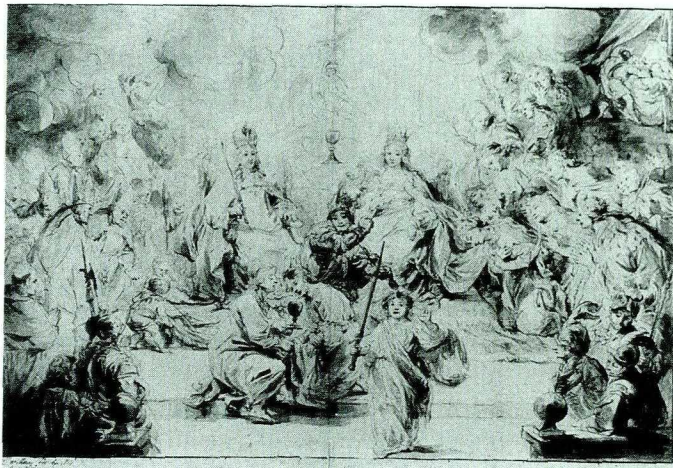
<sup>27</sup> J. von Sandrart, *Academia nobilissimae Artis Pictoriae...*, Noribergae 1683, t. 2, ks. 3, s. 393.

<sup>28</sup> List Willmanna do opata Heinricha Snopka z dnia 22 V 1702 r. – Třeboň (Czechy), Statni Oblastni Archiv, sygn. XLVII/4.

<sup>29</sup> Na temat osoby Friedricha von Hessen i jego zabiegów o wrocławskie biskupstwo zob.: P. Buchmann, *Friedrich Landgraf von Hessen-Darmstadt, Malteserritter, Kardinal und Bischof von Breslau. Ein Beitrag zur Breslauer Bischofs-Geschichte*, Breslau 1883 oraz W. Dersch, *Beiträge zur Geschichte des Kardinals Friedrich von Hessen, Bischofs von Breslau (1671–1682)*, Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens, 62, 1928, s. 273–330.



w pozie adoranta, najprawdopodobniej miało być rodzajem wizualnego „programu” wyborczego rzymskiego kardynała, skierowanego do wrocławskich kanoników katedralnych – elektorów biskupa wrocławskiej diecezji<sup>30</sup>.



Il. 6. M. Willmann, *Adoracja Marii jako królowej i cesarzowej*, 1668, Oslo, Nasjonalgalleriet. Fot. J. Lathion, © Nasjonalgalleriet

Niezależnie od naszych dzisiejszych ocen wartości artystycznej tego dzieła, sam fakt zamówienia przez Friedricha von Hessen wykonanego ręką Willmanna rysunku na papierze jako rzeczy mogącej przybliżyć uzyskanie tak długo oczekiwanego biskupiego tronu, można traktować jako świadectwo najwyższego uznania dla rysunkowego kunsztu lubiąskiego artysty: jego kompozycyjnych umiejętności i wirtuozerii w operowaniu piórkiem i pędzlem. Tak wysokiej wartości rysunku jako samodzielnej formy artystycznej wypowiedzi był świadomy także i sam Willmann, który swoje dzieło podpisał w lewym dolnym rogu, dokładnie pod przedstawieniem półpostaci fundatora, pełną sygnaturą w łacińskiej redakcji, stosowaną jedynie w wielkoformatowych akwafortach oraz ważniejszych malowanych obrazach.

Tak jak rzymski kardynał uzależnił powodzenie swoich ambicjonalnych i finansowych planów od artystycznych walorów rysunku lubiąskiego mistrza, tak też i sam artysta wykorzystywał rysunek do urzeczywistnienia własnych ambicjonalnych planów, traktując go jako lakonicz-

<sup>30</sup> Sześć lat wcześniej w podobny sposób Friedrich von Hessen zabiegał o biskupstwo Strassburga, zlecając przygotowanie „eine Ahnenprobe” na okazję przyjęcia do strassburskiej kapituły katedralnej oraz sporządzając prezentujący jego zalety list w odpowiedzi na ogłoszenie przez kapitułę warunków, jakie powinien spełniać kandydat na biskupa – W. Dersch, op. cit., s. 277–279.

ny dowód swego artystycznego mistrzostwa. Świadectwem takiej roli rysunku w twórczości lubiąskiego mistrza jest zachowane rysunkowe dzieło z przedstawieniem *Apoteozy Joachima von Sandrarta* (il. 7), dzieło, które zostało osobiście przez Willmanna przesłane autorowi *Teutsche Academie...* Rysunek ten powstał w związku z podjętymi przez lubiąskiego artystę staraniami o zamieszczenie jego biografii w łacińskiej edycji *Teutsche Academie...*. Willmann, który zapewne boleśnie odczuł fakt pominięcia jego osoby we wcześniejszym, niemieckojęzycznym wydaniu dzieła, napisał w dniu 12 września 1682 roku do Joachima von Sandrarta gratulacyjny list<sup>31</sup>. Pochlebczą treść tego listu, będącego w istocie wielkim peanem na cześć niemieckiego malarza i teoretyka sztuki, dopełnił ofiarowany Sandrartowi rysunek, który miał być dowodem artystycznych możliwości lubiąskiego mistrza. Przedstawiona na rysunku wyszukana alegoryczna scena *Apoteozy Joachima von Sandrarta* bowiem nie tylko wzmacniała wymowę listu, lecz także stanowiła popis inwencyjnych umiejętności Willmanna, a niezwykle pieczołowicie, w niektórych miejscach wręcz cyzelatorsko opracowana rysunkowa forma przedstawienia była celową demonstracją artystycznego kunsztu lubiąskiego mistrza jako rysownika.

Nie jest nam znana bezpośrednia opinia Sandrarta o przesłanym do Norymbergi wraz z gratulacyjnym listem rysunku Willmanna. Nie ulega jednak wątpliwości, iż ta prezentacja artystycznych możliwości lubiąskiego mistrza wypadła pomyślnie, bowiem Sandrart, który nigdy wcześniej nie zetknął się z Willmannem i najprawdopodobniej także nie znał żadnego innego jego dzieła, zdecydował się na podstawie jednego niewielkiego rysunku umieścić obszerną biografię i portretowy wizerunek lubiąskiego artysty w łacińskim wydaniu swego dzieła. Przykładając stosowane w *Teutsche Academie...* kryteria wartościowania rysunkowych prac do oceny rysunku Willmanna możemy jedynie podejrzewać, iż ucieleśniony w pracy lubiąskiego mistrza wyszukany alegoryczny concept mógł w oczach Sandrarta zasłużyć co najmniej na komplement *vortreffliche Invention*, a drobiazgowo i uważne opracowanie pierwszego planu przedstawienia mogło się spotkać z pochwałą *aufs flessigste mit der Feder gezeichnet und mit schwartz getuscht*. Wprawdzie widoczne mimo korrekt rysunkowe błędy i mniej starannie, jakby odrobinę *wild-durchganges* opracowane tło, zapewne obniżały w oczach Sandrarta ogólną wartość dzieła, to jednak zawarta w liście Willmanna zręczna samokrytyka „spartaczonych” partii dzieła połączona z hymnem pochwalnym na cześć autora *Teutsche Academie...* mogły skuteczniej niż ołowiowa biel tuszować pomyłki lubiąskiego artysty.

<sup>31</sup> List ten jest przechowywany razem z rysunkiem w wiedeńskiej Albertinie. Jego pełną treść podaje H. Lossow, op.cit., s. 131–132.





II. 7. M. Willmann, *Apoteoza Joachima von Sandrarta*, 1682, Wiedeń, Graphische Sammlung Albertina. Fot. Albertina, Wiedeń



W efekcie dzięki jednemu kunsztownemu rysunkowi żywot Willmanna jeszcze za jego życia został uwieczniony na kartach dzieła Sandrarta, a opracowany graficznie przez Leonarda II Heckenauera autoportret śląskiego artysty stał się ilustracją jego biografii<sup>32</sup>. Inaczej niż we wcześniejszych własnych wizerunkach Willmann sportretował siebie w wyjątkowo uroczystej, wręcz dworskiej konwencji: w ujęciu *en face*, w ozdobnej peruce, odzianego w żabot oraz płaszcz *à l'antique*<sup>33</sup> – słowem jako malarza, którego nazwisko przynależy już do „wszystkich sławnych artystów” starożytności i czasów nowożytnych.

### WHY DID AN ARTIST MAKE DRAWING? SOME REMARKS ON THE FUNCTION OF MICHAEL WILLMANN'S DRAWINGS

#### Summary

Samuel Hoogstraten recounted in his *Groote Schouburgh...* an anecdote when Francois Knibbergen, Jan van Goyen and Jan Porcellis had competed to see who could complete the most beautiful painting in the course of a day. Although three painters went about their work in three different ways, none of them used preparatory drawings. This anecdote seems to reflect not only working processes of some seventeenth-century Dutch artist, but Michael Willmann's working methods as well. The necessity of prompt coping with the flood of orders made Willmann extremely simplify the process of production of a standard religious picture. Most of large-format canvases meant for church interiors were left in the form of rough sketches and the inventive phase of the work was no less simplified by the extensive use of the artist's collection of graphic models. Noteworthy is the fact that only two Willmann's preparatory drawings are known: *Six Days of Creation* and *The Ancestors of St. Joseph*. So we can assume, that Willmann made compositional drawings for his pictures only sporadically, in special cases, while his staple procedure was to make a contour sketch directly on the grounded surface of the painting as Rembrandt used to do. German artist seems to have made more often drawings which were supposed to complete the workshop bank of graphic models. Among these drawings were copies, sketches (*Inventionis*) and models of a single human figure, such as *A Sitting Woman with Studies of Feet*, and also drawing sets of „prototypes” of heads and other elements of human body, known to us from drawings made by Willmann's associate, Johann Eybelwieser. Willmann presented the projects of pictures to the not-Leubus customers using the means of drawings on paper. These drawings, called *Entwurf*-s, like the Berlinian *Assumption of Mary* or Vienna's *Christ Healing the Sick*, had relatively completed form and were often made on blue

<sup>32</sup> A. Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna...*, kat.: Grafiki, nr A. 42.

<sup>33</sup> *Michael Willmann (1630–1706)*, kat. wystawy, Residenzgalerie Salzburg 1994, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1994, red. M. Adamski, P. Łukaszewicz, F. Wagner, Salzburg 1994 (= *Schriften des Salzburger Barockmuseums*, 19), s. 116 (E. Houszka).



paper. Willmann also demonstrated his artistic skills as a draughtsman by the means of drawn projects to engravings made by mainly Augsburg and Nürnberger engravers and autonomous drawings like large *The Adoration of Mary as Queen and Empress*, ordered by the cardinal Friedrich von Hessen, and *Apotheosis of Joachim von Sandrart*, which was sent by Willmann to the author of *Teutsche Academie...* These highly elaborated autonomous drawings brought Willmann an international fame.