Beata Lejman
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
ORCID: 0000–0003–4585–8724

O niebezpiecznych związkach sztuki i polityki na przykładzie „żywotów równoległych" Michaela Willmanna i Philipa Bentuma

DOI: https://doi.org/10.26881/porta.2020.19.05

Kontrreformacyjna propaganda habsburska wykorzystała konwersję z kalwinizmu na katolicyzm pochodzącego z Królewca Michaela Lucasa Leopolda Willmanna (1630–1706). Jezuici zadbali o nową formację duchową malarza, a w wierze z wyboru utwierdzała go wskazana przez cystersów żona. Zmumifikowane ciało artysty zachowało się (obok nekropolii piastowskiej) w krypcie zakonnej pocysterskiego kościoła w Lubiążu na Dolnym Śląsku[1], świątyni, którą odarto ze wszystkich jego obrazów. Dodajmy, że kronikarze klasztoru, dla którego Willmann pracował przeszło czterdzieści lat, nazwali go „śląskim Apellesem"[2] – dumni z jego konwersji i sławy, uczynili zeń prawie katolickiego świętego, podkreślając, że figuruje on wśród największych artystów opisanych przez Johanna Joachima von Sandrarta[3]. Tymczasem ten „niemiecki Vasari", autor monumentalnego traktatu o sztuce *Academia nobilissimae artis pictoriae* z 1683 r., w obszernym biogramie Willmanna wyeksponował przede wszystkim jego pracę dla kalwińskiego dworu pruskiego Fryderyka Wilhelma I Hohenzollerna i protestanckiej Rady Miejskiej Wrocławia[4]. W ten oto sposób prowincjonalny malarz z Lubiąża i zarazem stołeczny z Królewca jawi się nam jako

[1] Zob. Beata Lejman, *Lubiąż* [w:] *Śląsk. Pomniki sztuki w Polsce*, red. Sławomir Brzezicki, Christine Nielsen, współpraca Grzegorz Grajewski, Dietmar Popp, Warszawa 2006, s. 510–517; *eadem*, *Lubiąż* [w:] *Handbuch der Kunstdenkmäler Schlesiens, Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler in Polen. Schlesien*, Hg. Ernst Badstübner, Dietmar Popp, Andrzej Tomaszewski, Dethard von Winterfeld, München–Berlin 2005, s. 559–566.

[2] Dosłownie: „temporum nostrum Apelles". Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów *Necrologum Lubense* (sygn. IV F 214, pod datą śmierci malarza 26.08.1706).

[3] Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów *Historia domestica Lubensis* (sygn. IV F 209, s. 102–106).

[4] Wydanie niemieckie *Teutsche Academie der Bau- Bild und Mahlerey -Künste* ukazało się między 1675–1679 r. w Norymberdze. Biogram Willmanna znajduje się w uzupełnionej łacińskiej edycji z 1683 r., zob. Joachimi de Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae, sive, De veris & genuinis hujusdem proprietatibus, theorematibus, secretis atque requisitis aliis* […]: *anà cum artificum tam Aegyptiorum, Graecorum & Romanorum, quàm Italorum, Gallorum, Anglorum, Germanorum, Belgarum, aliorumq*[qe]… *vitis atque economiis* […], Noribergae Anno MDCLXXXIII, P.II, Lib. III, s. 393–394.

postać zatopiona w wielkiej polityce i przez to, wbrew intencjom jej licznych monografistów, niejednoznaczna.

Willmann znalazł się w dużym i interesującym gronie konwertytów mieszkających na Śląsku w tym samym czasie co on, osób o rozdartych sumieniach, takich jak wybitny poeta-mistyk Angelus Silesius czy spoczywająca u stóp św. Jadwigi w Trzebnicy Karolina Piastówna – siostra Jerzego Wilhelma legnicko-brzeskiego, z którego śmiercią w 1675 r. wygasła ta stara polsko-śląska dynastia. Konwertytą był także Arnold Freiberger (1589–1672), lubiąski opat, który zatrudnił Willmanna do rozpoczętych w 1649 r. prac nad rozbudową i dekoracją największego na świecie opactwa cystersów. Drugi z tytułowych konwertytów – Philip Christian Bentum, wyruszył z Królewca śladem sławnego Willmanna tuż po jego śmierci i kończył prace nad wystrojem wnętrz barokizowanego klasztoru w Lubiążu na zlecenie ostatniego opata przed napaścią wojsk pruskich na Śląsk – Constantina Beyera (1688–1748).

Twórczość tytułowych malarzy[5], którzy pierwsze kroki w zawodzie stawiali w Królewcu jako protestanci, ale rozwinęli swoje kariery dzięki pracy dla katolików, dostarcza interesującego materiału do analizy takich zagadnień, jak kariera artystyczna na obrzeżach siedemnastowiecznej Europy, relacje między centrami i prowincją czy etapy rekatolicyzacji traktowanej jako narzędzie władzy. Zwykle wskazywano na to, jak wiele dzieli obu malarzy, ale nikt dotąd nie próbował pokazać tego, co ich łączy[6]. Porównanie źródeł twórczości i niezwykłych dokonań obu artystów w Lubiążu daje obraz pełniejszy, a przy tym zawieszony między nadbałtycką, protestancką Północą i katolickim Południem, ale z najważniejszymi wydarzeniami życia rozgrywającymi się na arenie Śląska, gdzie przecinały się wielorakie linie podziałów Europy.

Fachu uczył Willmanna w stolicy Prus Książęcych ojciec Christian Peter, który był dobrze sytuowanym malarzem cechowym, wyróżniającym się raczej talentem towarzyskim aniżeli artystycznym. Zubożały na skutek wojny, wychował dziesięcioro dzieci w atmosferze niepokoju i zapaści, jakie nastały po okresie dobrobytu i pokoju[7]. W Prusach rządził wówczas surowo oceniony przez

[5] Willmann, budzący nieustanne zainteresowanie od czasu zamieszczenia biogramu przez Sandrarta, doczekał się już wielu opracowań, zob. m.in. Andrzej Kozieł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013 (tamże źródła i literatura). Zob. też album towarzyszący ostatniej wystawie malarza w Muzeum Narodowym we Wrocławiu: *Willmann. Opus magnum*, red. Piotr Oszczanowski, Wrocław 2019. Losy i dzieło drugiego z tytułowych malarzy, prawie nieznanego, były przedmiotem niewielkiej rozprawy Dietricha Maula, *Leben und Werke des Malers Christian Bentum*, Strassburg 1915. Zob. też moją pracę doktorską: Beata Lejman, *Philip Christian Bentum, malarz śląskiego baroku*, Warszawa 2008 (tamże źródła i literatura).

[6] Wypowiedź tę inspirował artykuł Bożeny Steinborn, *O życiu i twórczości Michaela Willmanna* [w:] *Michael Willmann (1630–1706)* [katalog wystawy], red. Marek Adamski, Piotr Łukaszewicz, Franz Wagner, Residenzgalerie Salzburg, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Salzburg 1994, s. 9–30.

[7] Jego żoną była Maria Dirschow pochodząca z rodziny szlacheckiej, a dzieci trzymał do chrztu Albrecht Möler (ojciec Antona, malarza gdańskiego), nadworny balwierz Albrechta, zob. Kozieł, *Michael Willmann*…, s. 16, 17.

historię elektor Jerzy Wilhelm Hohenzollern (1595–1640), ożeniony z Elisabeth Charlotte de domo Wittelsbach (1597–1660), siostrą Fryderyka V von der Pfalz (przywódcy Unii Protestanckiej – czyli „króla zimowego", który przyjmując koronę czeską, sprowokował wybuch wojny trzydziestoletniej). Elektor jako lennik królów polskich swoją niezdecydowaną polityką i nielojalnym zaangażowaniem po stronie Szwedów naraził Prusy Książęce na spustoszenie, czyniąc z nich arenę konfliktów zbrojnych[8]. Zmarł i został pochowany w królewieckiej katedrze, gdy Willmann miał dziesięć lat.

Malarzem dworu w stolicy Prus – Królewcu, mieście uniwersyteckim i ważnym hanzeatyckim porcie handlowym o świetnych tradycjach kultury renesansowej, był od 1628 r. pochodzący z Czech uczestnik bitwy pod Białą Górą, Matthias Czwiczek (1601–1654)[9], który otrzymywał intratne zlecenia od księcia elektora, a potem wdowy po nim. Malarz towarzyszył także synowi pary książęcej, Fryderykowi Wilhelmowi (1620–1688), dobrze wykształconemu i wychowanemu w duchu kalwińskim, w podróży studyjnej do Holandii. Dziedzic, nazwany przez historię Wielkim Elektorem, był zachwycony poziomem cywilizacyjnym kraju pod rządami Fryderyka Henryka (wuja matki). W 1646 r. poślubił w Hadze jego córkę, Luise Henriette von Oranien (1627–1667)[10].

Obraz *Gloryfikacja Elżbiety Charlotty wdowy po elektorze brandenburskim Jerzym Wilhelmie jako królowej Saby* (il. 1), który Czwiczek namalował około 1648 r., wiele mówi na temat ówczesnej sytuacji politycznej oraz aliansów i ambicji księżnej wdowy, która dawała schronienie swym braciom, zagorzałym przeciwnikom Habsburgów, i ukierunkowała karierę polityczną syna[11]. Siedząca na tronie księżna została przedstawiona z Fryderykiem Wilhelmem I (w centrum) i świeżo zaślubioną przez niego księżniczką orańską. W tle, po lewej stronie ustawieni są brandenburscy przodkowie młodej pary, a po prawej – antenaci niderlandzcy[12]. Obraz, znajdujący się obecnie w zbiorach pałacowych

[8] Matthias Asche, *Kurfürst Georg Wilhelm von Brandenburg im Dreißigjährigen Krieg. Versuch einer Neubewertung* [w:] *Halb Europa in Brandenburg. Der Dreißigjährige Krieg und seine Folgen*, Hg. Matthias Asche, Marco Kollenberg, Antje Zeiger, Berlin 2020, s. 32–44.

[9] *Matthias Czwiczek* [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg. Ulrich Thieme, Bd. 8, *Coutan–Delattre*, Leipzig 1912, s. 246 n; Gero Seelig, *Matthias Czwiczek* [w:] *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 23, *Cuccioni–Dambsman*, München–Leipzig 1999, s. 320. Por. też Jerzy Malinowski, *Where East meets West: Portrait of personages of the Polish-Lithuanian Commonwealth, 1576–1763* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. 132.

[10] Zob. *Onder den Oranje boom. Textband: Das Haus Oranien-Nassau als Vermittler niederländischer Kultur in deutschen Territorien im 17. und 18. Jahrhundert* [katalog wystawy], Hg. Horst Lademacher, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Schloss Oranienburg, Palais Het Loo, München 1999.

[11] Teściową Wielkiego Elektora została słynąca z biegłości w propagandzie przez sztukę Amalia von Solms, zob. Barbara Gaehtgens, *Amalia von Solms und die oranische Kunstpolitik* [w:] *Onder den Oranje boom…*, s. 265–186; zob. też Gerhard Oestreich, *Die Niederlande und Brandenburg-Preußen* [w:] *Onder den Oranje boom…*, s. 187–202.

[12] Malarstwo Czwiczka zajmuje ważne miejsce w ewolucji sztuki na dworze elektorskim. Po powrocie z Niderlandów (16.05.1631, notowany w Delft) do Królewca w 1632 r.

Il. 1. Matthias Czwiczek, *Gloryfikacja Elżbiety Charlotty wdowy po elektorze brandenburskim Jerzym Wilhelmie jako królowej Saby*, około 1648, pałac Charlottenburg w Berlinie, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, repr. za: Wikipedia

w Charlottenburgu, wisiał pierwotnie w królewieckim zamku zniszczonym podczas drugiej wojny światowej.

Wkrótce po tym, jak w 1648 r. ucichły działa i podpisano traktaty pokojowe, osiemnastoletni Michael Lucas Leopold został wyekspediowany przez ojca, zapewne drogą morską, do Amsterdamu, by uzupełnić wykształcenie. Nie było go stać na naukę, więc podpatrywał metody twórcze i organizację pracy sławnych mistrzów[13]. Zatrudniając się do pomocy w różnych warsztatach i doświadczając tam porażek, zrozumiał, że powodzenie w sztuce zależy nie tylko od pracy i talentu, lecz także w dużej mierze od dyplomacji i autopromocji. Zapamiętał, że warto malować oszczędnie i ekspresyjnie jak Rembrandt oraz z rozmachem, ogładą i wdziękiem jak Rubens i van Dyck.

podniesiono mu płacę z 50 do 150 talarów (1.02.1633). Simon Dach w pośmiertnym panegiryku wskazywał, że inspracją dla Czwiczka była twórczość Petera Paula Rubensa, Hendricka Golziusa i Bartholomusa Sprangera, ale w rzeczywistości Czech najbardziej zbliżył się do stylistyki portrecisty dworu orańskiego – Gerrita van Honthorsta. Większość jego zidentyfikowanych prac znajduje się obecnie w Berlinie, zob. Alfred Rohde, *Königsberger Maler im Zeitalter des Simon Dach*, Königsberg 1938, s. 19–24; *idem*, *500 Jahre deutscher Kunst in Ostpreusen* [w:] *Festschrift Richard Hamann: zum sechzigsten Geburtstage, 29. Mai 1939, überreicht von seinen Schülern*, Burg bei Magdeburg 1939, s. 106–116.

[13] Sandrart wymienia Jacoba de Backera i Rembrandta, zob. Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*…, s. 394.

Dziesięcioletnia wędrówka czeladnicza Willmanna po Europie Środkowej i Północnej to okres mało znany, a przecież kluczowy w jego życiorysie. To na ten czas musiała przypadać odnotowana przez Sandrarta praca Willmanna na dworze Wielkiego Elektora[14]. Trudno uwierzyć, by stary Willmann nie usiłował sprowadzić do ojczyzny zdolnego syna w związku ze śmiercią Czwiczka w 1654 r. i nie miał nadziei na to, że jego dziecko otrzyma stanowisko malarza dworu. Ponadto w 1655 r. do stolicy Prus miał przyjechać książę elektor z żoną, w mieście szykowano więc w związku z przygotowaniami do tej wizyty artystyczne inwestycje. Można przypuszczać, że jedyny opisany przez Sandrarta i niestety zaginiony obraz Willmanna, zdobiący niegdyś rezydencję w Królewcu, „na którym Wulkan ze swymi cyklopami sporządza zbroję dla Marsa i tarczę oraz włócznię dla Minerwy, a przed wyśmienicie oddanymi iskrami i smrodem dymu uciekają Wenera i Kupido", służyć miał promocji talentu artysty[15]. Powstanie płótna wiązać należy, moim zdaniem, z pierwszą po zaślubinach wizytą w Królewcu Fryderyka Wilhelma I (Marsa) i jego orańskiej żony (Minerwy) oraz wykonaną z tego powodu modernizacją królewieckiego zamku w stylu niderlandzkiego wczesnego baroku[16].

Nie było dane Willmannowi podążyć do Berlina za Wielkim Elektorem, który otaczał się znamienitymi niderlandzkimi malarzami z podziwianej ojczyzny swojej żony[17]. Kolejne rozczarowanie i zapewne urażona duma zawodowa skłoniły przyszłego „Apellesa" do podjęcia decyzji o wyjeździe na Śląsk. Berlin odwiedził dopiero w latach dziewięćdziesiątych, kiedy był już uznanym artystą[18]. W 1656 r. przyjął zlecenie Rady Miejskiej Wrocławia i prawdopodobnie wówczas poznał opata cystersów lubiąskich, często przebywającego w miejskiej rezydencji. Freiberger szukał w owym czasie artystów zdolnych udźwignąć ogrom zadań przy planowanej przebudowie starego klasztoru na reprezentacyjny kompleks budowli, przystający do wymogów barokowej

[14] Ostatnio, moim zdaniem, bezpodstawnie kwestionowana, zob. Kozieł, *Michael Willmann*…, s. 21.

[15] Gert Bartoschek związał przekaz o tym zaginionym w drugiej połowie XIX w. obrazie Willmanna z dziełem z poczdamskiego Neues Palais, przypisywanym Theodorowi van Thuldenowi, a znanym z fotografii archiwalnej, zob. Gert Bartoschek, *Wieling – Vaillant – Willmann? Michael Willmanns Werke in den preusischen Schlössern* [w:] *Preussen. Die Kunst und das Individuum. Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan*, Hg. Hans Dickel, Christoph Martin Vogtherr, Berlin 2003, s. 15–28.

[16] Na ścianach zawisły tapiserie, wykonano też dekoracje malarskie przypominające księżniczce jej ojczyznę, zob. Wulf D. Wagner, *Das Königsberger Schloß – Eine kurze Baugeschichte vom Ende der Ordenszeit bis zum Regierungsantritt Friedrich Wilhelms I (1525–1713)* [w:] *750 Jahre Königsberg. Beiträge zur Geschichte einer Residenzstadt auf Zeit*, Hg. Bernhart Jähnig, Marburg 2008, s. 385–416.

[17] Zob. *Der Große Kurfürst. Sammler, Bauherr, Mäzen. Kurfürst Friedrich Wilhelm 1620–1688* [katalog wystawy], Hg. Hans-Joachim Giersberg, Claudia Meckel, Gerd Bartoschek, Neues Palais in Sanssouci, Potsdam 1988.

[18] Datę 26.08.1699 r. nosi receptura spisana przez Willmanna w Berlinie, zob. Kozieł, *Michael Willmann*…, s. 21, 748, 749.

propagandy wiary i reprezentacji. Opat sprawdził kwalifikacje dwudziestosześcioletniego malarza i siłę jego charakteru, zamawiając u niego rozmaite prace i wysyłając go do Pragi, by uzupełnił edukację, studiując obrazy w katolickich kościołach i galerii cesarskiej na Hradczanach[19]. Willmann miał czas, aby rozważyć propozycję współpracy przy przedsięwzięciu, które wymagało od niego wieloletniego pobytu w Lubiążu, silnym ośrodku religijnym, gospodarczym, kulturalnym i politycznym, ale jednak wiejskim, usytuowanym na śląskiej prowincji, co z punktu widzenia artysty pochodzącego ze stolicy z pewnością stanowiło mankament. Malarz przyjął jednak ofertę i zaproszenie siedemdziesięciojednoletniego już wówczas Freibergera.

Dzięki zachowanym notatkom Willmanna, spisanym na dwóch stronach jedenastu ważnym datom w jego życiorysie, wiemy, że artysta przybył z Królewca do Lubiąża 21 października 1660 r., po trzydziestodwudniowej podróży[20]. Jechał przez Gdańsk i Rzeczpospolitą z całym dobytkiem i wyposażeniem malarskim. Decyzja o przyjęciu pracy w Lubiążu była brzemienna w skutkach, ponieważ otwarcie wrót do kariery miało wysoką cenę. Artysta, który stał się narzędziem polityki kulturalnej Habsburgów, musiał wyrzec się kalwińskiej religijności wyniesionej z domu rodzinnego w Królewcu. Wyznanie zmienił 22 maja 1663 r. u jezuitów w Kłodzku. Gratyfikacją za ten czyn były: piękny dom, płynące zewsząd zlecenia, przyjaźń Freibergera, wskazana przez opata na żonę wdowa po dobrze sytuowanym urzędniku cesarskim i kanceliście kurii opackiej oraz gromadka dzieci, którą szczerze kochał. Zachował się opis jego wspaniałej pracowni lubiąskiej, w której zatrudniał i szkolił przede wszystkim wybitnie utalentowanych członków swojej rodziny. Byli to: pasierb Johann Lischka, syn Michael Willmann oraz wnuk Jerzy Wilhelm Neunherz, których malarz wykształcił we Włoszech, a także córka – przyszła zakonnica – Anna Elżbieta. Wymowny jest brak jakichkolwiek danych na temat jego kontaktów z Tobiasem – sześć lat starszym bratem, który przed 1658 r. osiadł w oddalonej o dwadzieścia kilomentrów od Lubiąża Legnicy i pozostał wierny konfesji rodziców[21]. W obszernym testamencie Willmann podzielił swój pokaźny majątek między członków najbliższej rodziny, ale też hojnie obdarował instytucje kościelne i dobroczynne. Testament spisał na 22 dni przed śmiercią – zmarł 6 sierpnia 1706 r., nękany artretyzmem i przygnębiony wstydliwą „włoską" chorobą syna, który zmarł kilka dni po nim[22].

[19] „Studiował sławne arcydzieła w Polsce i w Niemczech, szczególnie zaś wiele skorzystał, oglądając cesarskie zbiory malarstwa w Pradze" [przeł. B.L.], zob. Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*…, s. 394.

[20] Steinborn, *O życiu*…, s. 14, 27, przyp. 32; Kozieł, *Michael Willmann*…, s. 759–760.

[21] Nie wybił się ponad poziom malarstwa cechowego. W dniu 23.12.1658 r. otrzymał w Legnicy papiery mistrzowskie, uzyskał prawa miejskie i założył rodzinę, zob. Emilia Kłoda, *Willmann Tobias* [w:] *Malarstwo barokowe na Śląsku*, red. Andrzej Kozieł, Wrocław 2017, s. 756–759.

[22] Ernst Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934, s. 150–152.

Wystarczy spojrzeć na bogatą paletę tematów i skalę nastrojów malarstwa Willmanna, by zrozumieć, że Freiberger, który szybko docenił potencjał młodego artysty, nie pomylił się. Brutalne i ociekające krwią sceny męczeństwa apostołów oddających życie za prawdziwą wiarę wywierały wielkie wrażenie na ludziach pamiętających jeszcze okrucieństwa wojny. Artysta wzruszał lirycznymi, subtelnymi scenami rodzinnymi z Marią i Józefem całującymi Jezusa. Uwodził barwnym powabem kostiumu świętych niewiast, nawet w chwili śmierci pełnych dworskiej gracji i urody. Tak wielką rozpiętością emocji malarz zniewalał widza, grał na uczuciach wiernych i niewierzących. Niezależnie od tego, czy były to kameralne, rembrandtowskie krajobrazy, czy też potężne wielofigurowe rubensowskie sceny religijne, radził sobie z nimi bez trudu, choć staranność wykończenia i zakres inwencji uzależniał zwykle od zasobności zamawiającego.

Willmann odniósł sukces artystyczny i komercyjny, szczęśliwie trafiając na okres odbudowy i modernizacji centrów katolickich, które walczyły w tym czasie na Śląsku o dusze stanowiących tu przytłaczającą większość protestantów. Zdobył uznanie dzięki mecenatowi cystersów, skali talentu i współpracy ze znakomitymi umysłami oraz sprawności rodzinnej firmy. Sławę za życia i „nieśmiertelność" zawdzięczał jednak przede wszystkim biogramowi w *Academia nobilissimae artis pictoriae* Sandrarta. Rozdział LXIX tej księgi nosi tytuł *MICHAEL WILLMANNUS Pictor Libusiensi*, a pod graficznym portretem artysty widnieje podpis *MICHAEL WILMAN PICT. CONINGSB*[23]. Rok przez drukiem tej „przepustki do wieczności" Willmann narysował barokową apoteozę Sandrarta, która stanowiła załącznik skierowanego doń listu z 12 września 1682 r.[24] Szczery w swym podziwie dla adresata, ale też podszyty interesem uniżony ton pisma musiał przypaść do gustu dyrektorowi pierwszej teutońskiej Akademii Sztuki w Norymberdze. Malarz podkreśla znaczenie pomnikowej publikacji Sandrarta dla docenionych wreszcie niemieckich artystów, pozwala sobie przy tym na poufałość („unter unß Teitschen") i dodaje, że rysunkowy załącznik (którego pompatyczną wymowę opisał) to praca skromnego malarza wiejskiego („Dorff Mahler"). W tym samym 1682 r. Willmann namalował także *Apoteozę Wielkiego Elektora jako opiekuna sztuk* (il. 2) i z obrazem tym konweniuje treść biogramu artysty, gdzie Fryderyk Wilhelm I został nazwany: „…Serenissimo Electori, Artis hujus Patrono optimo maximo…"[25]. Kompozycja ta miała utorować malarzowi drogę do łacińskiego wydania pomnikowego dzieła Sandrarta, którego drugi tom niemieckiej edycji był dedykowany właśnie temu władcy[26].

[23] Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*…, s. 393 (il. z portretem po s. 394).

[24] Wiedeń, Graphische Sammlung Albertina: Inv. Nr. 3567; Kozieł, *Michael Willmann*…, s. 765.

[25] Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*…, s. 394.

[26] Por. Andrzej Kozieł, *„Protestancki" Willmann. O obrazach Michaela Willmanna dla protestanckich fundatorów* [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 339–349.

Il. 2. Michael Leopold Willmann, *Apoteoza Wielkiego Elektora jako opiekuna sztuk*, 1682, pałac Charlottenburg w Berlinie, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, repr. za: Wikipedia

Obraz prezentuje tronującego elektora w zbroi, peruce i płaszczu gronostajowym, z gałązką palmową w dłoni oraz insygniami władzy książęcej na stole[27]. Towarzyszą mu, wiążąc siłę ze sztuką i nauką, Herkules, Apollo i Atena depczący nieprzyjaciół. Bogini mądrości wskazuje na unoszącego się ponad głową monarchy geniusza dmącego w trąbę, z której zwisa chorągiew z napisem „Immortalitati", bo właśnie ten przedstawiony po jego prawicy „triumwirat" czyni monarchów nieśmiertelnymi. Za plecami elektora stoi trzymająca róg obfitości personifikacja dobrobytu, a unoszące się ponad nią putta szczodrze

[27] Obraz olejny na płótnie, 162 × 200 cm, obecnie znajduje się, tak jak *Gloryfikacja Elżbiety Charlotty* Czwiczka, w berlińskim pałacu Charlottenburg, zob. Friedrich Nicolai, *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam* […], Berlin 1779; Johann Gottlieb Puhlmann, *Beschreibung der Gemälde welche sich in der Bildergalerie, den daranstossenden Zimmern, und dem weissen Saale im Königl. Schlosse zu Berlin befinden*, Berlin 1790, s. 244–255; Maul, *Leben und Werke*…, s. 15, 43–44, 67, il. 26; Kloss, *Michael Willmann*…, s. 99, kat. A.I.160, il. 72; *Der Große Kurfürst*…, s. 134; Hubertus Lossow, *Michael Willmann 1630–1706. Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994, s. 61, 88, kat. A 129, B 68; Kozieł, *Michael Willmann*…, s. 199–200 (tamże pozostała literatura).

rozsypują monety. Przed obliczem władcy wyeksponowana została, pozą i jasnym strojem, personifikacja malarstwa, której towarzyszą zapewne architektura i rzeźba – to trójca kompozycyjnie i ideowo odpowiadająca olimpijczykom[28]. Sygnowany szkic tej kompozycji z *Apoteozą Wielkiego Elektora jako opiekuna sztuk*[29] to według Andrzeja Kozieła – monografisty Willmanna – „najprawdopodobniej przesłany elektorowi *Entwurff* zamówionego obrazu"[30]. Moim zdaniem wykluczone, by Willmann przedstawił Fryderykowi Wilhelmowi rysunek tak dalece niedopracowany. Jest to ewidentnie zarys koncepcji, którą dopracowywał, a być może nawet konsultował z Sandrartem, bowiem tylko kolega po fachu mógł docenić tego typu szybką inwencję. Do władcy Prus trafiło gotowe dzieło – głęboko przemyślany w kompozycji i zestawie alegorii, precyzyjnie wykończony obraz – zapewne jako autopromocyjny dar pochodzącego z Królewca Willmanna dla władcy Prus.

Jakże daleko w zakresie formy i treści jesteśmy od starszej o trzydzieści lat gloryfikacji matki Wielkiego Elektora pędzla Czwiczka. Malarz lubiąski nie pokazał wspierających władzę Hohenzollernów rodzinnych zastępów, lecz aby podkreślić znaczenie swego fachu, zaprezentował dziedziny, które czynią władcę wielkim. Jednocześnie mitologicznym anturażem nawiązał do swego wczesnego obrazu z Marsem i Minerwą, szczególnie istotnego, bo to dzięki niemu mógł przypomnieć i wyeksponować swoją służbę u elektora, dodając, że monarcha dzieło bardzo chwalił i zachęcił go do wykonania innych, niezwykłych prac, za co sowicie go wynagrodził[31]. Znamienne, że Willmann – propagandowy pędzel, by nie powiedzieć tuba, ultrakatolickiego cesarza – przedstawił się u Sandrarta jako skromny, wiejski malarz cysterski i zarazem, a może przede wszystkim, stołeczny i elektorski, co dobrze oddaje jego od dawna wysokie aspiracje. „Śląski Apelles" zręcznie lawirował między Hohenzollernami i Habsburgami, uzyskując profity z obu stron.

W 1696 r., osiem lat po śmierci Wielkiego Elektora, jego następca założył w Berlinie Akademię Sztuki Malarskiej, Rzeźbiarskiej i Budowlanej. Urodzony w pałacu królewieckim Fryderyk III (1657–1713), realizując plan ojca, od początku panowania zabiegał o koronę w Prusach Książęcych u swego koniunkturalnego sojusznika Leopolda I Habsburga (1640–1705). Dobrze wiedział, jak ważnym środkiem propagandowym jest sztuka. *Apoteoza Wielkiego Elektora* została odnotowana w poczdamskim pałacu miejskim (Potsdamer

[28] Andrzej Kozieł zdawkowo określił treść obrazu: „To przeznaczone najprawdopodobniej do berlińskiej rezydencji kurfirsta, pełne konwencjonalnych alegorii i personifikacji przedstawienie", zob. Kozieł, *Michael Willmann*…, s. 199, 200.

[29] Własność: Herzog Anton Ulrich Museum w Brunszwiku.

[30] Zob. Andrzej Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, s. 252, 253.

[31] Był wśród nich zapewne portret młodzieńca jako Dawida (datowany przed 1660), który w 1731 r. zdobił zbiory margrabiego Albrechta Friedricha von Brandenburg w pałacu Friedrichsfelde, należącym wcześniej do Fryderyka I Hohenzollerna, zob. Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*…, s. 394; Kozieł, *Michael Willmann*…, s. 201–202, 611–612.

Stadtschloss) trzy lata po urządzeniu tam przez Andreasa Schlütera izby pamięci (Ruhmeshalle) Wielkiego Elektora. Figuruje ona w inwentarzu tej głównej siedziby Fryderyka III z 1698 r. pod nr 159 z podpisem: „Wie Friedrich Wilhelm von den Künsten gesichert, und verehert wird". Wcześniej, bo w latach 1695–1697 nowy książę elektor przeprowadził rozległy remont królewieckiej rezydencji, w której budując alianse podejmował cara Piotra I[32]. To zapewne wówczas przewieziono z Królewca do Berlina wybrane obrazy jego antenatów, w tym płótna Willmanna. Zręczna polityka przyniosła w końcu brandenburskiemu elektorowi upragnioną koronę króla w Prusach. Założył ją na głowę podczas uroczystości w kaplicy pałacowej 18 stycznia 1701 r., ale za aprobatą cesarza szukającego sprzymierzeńców przeciw Turkom i w obecności przedstawicieli Świętego Cesarstwa. Po czym wyjechał z Królewca i już nigdy do niego nie wrócił. Skoncentrował się na Berlinie – swojej drugiej, administracyjnej stolicy.

Ogromna kwota, jaką elektor wydał na uroczystość koronacji (wymagała ściągnięcia specjalnego podatku), i prowadzone z wielkim rozmachem prace nad modernizacją ośrodka koronacyjnego, trwające do końca pierwszej dekady XVIII w., zwabiły do Królewca wielu artystów. W tym gronie znalazł się też Holender z Lejdy, Justus Bentum, uczeń Gottfreda Schalckena, który dotarł do stolicy nowego królestwa z Danii przez Gdańsk i pracował tu od około 1706 r. jako malarz, antykwariusz i handlarz obrazów[33]. Musiał zatem dobrze znać lokalny rynek pracy i cieszących się tu powodzeniem artystów, takich jak Czwiczek, pośmiertnie opiewany przez poetę Simona Dacha, czy Willmann (żegnający się właśnie ze światem), uwieczniony przez Sandrarta. Bentum przybył do Królewca razem z synem Philipem Christianem. To właśnie tu przekazał arkana zawodu ambitnemu młodzieńcowi, który poszedł w ślady „śląskiego Apellesa", wyruszając w bezpowrotną wędrówkę artystyczną do cesarsko-królewskiej Pragi, a następnie na Śląsk. W czeskiej stolicy Philip pojawił się w źródłach po raz pierwszy po zarazie ustępującej w 1712 r. Zrzeszony w cechu staromiejskim i na Małej Stranie, uczył się, a następnie współpracował ze sławnym – zarówno przez sprawność pędzla, jak i „nieznośną lekkość bytu" – Peterem Brandlem (1668–1735). Początkowo zarobkował jako portrecista arystokratów, ceniony za swą ogładę i urok osobisty[34], później także jako malarz scen religijnych. Najprawdopodobniej jeszcze w Pradze dokonał konwersji na katolicyzm, po czym wyjechał przez Wiedeń do Rzymu[35]. Na Śląsku znalazł się po 1731 r., by wziąć udział w przedsięwzięciach artystycznych wspieranych przez wrocławskiego biskupa Franciszka Ludwika von Pfalz-Neuburg[36]. Ten Wittelsbach, od 1683 r. kierujący na Śląsku akcją rekatolicyzacyjną, był *nota bene* bratem Eleonory Magdaleny – żony Leopolda I Habsburga,

[32] Wagner, *Das Königsberger Schloß*…, s. 385–416.

[33] Lejman, *Philip Christian Bentum*…, s. 20, 173–177.

[34] Świadczy o tym list jego protektorki, Marii Gabrieli Lažanskiej, do kuzyna hr. Fr. J. Černina, zob. *ibidem*, s. 25, 26.

[35] *Ibidem*, s. 24.

[36] *Ibidem*, s. 32–42.

Il. 3. Sala Książęca w klasztorze pocysterskim w Lubiążu: plafon – Philip Christian Bentum, rzeźby – Franz Joseph Mangoldt, stiuki i marmoryzacje – Ignacio Provisore, 1735–1738, fot. Krescenty Głazik, 2004

a tym samym wujem dwóch kolejnych cesarzy. Bentum prowadził we Wrocławiu z poparciem tego wpływowego mecenasa sztuki (poza protestanckimi strukturami cechowymi) własny warsztat. Miał tu duże wzięcie jako władający niemczyzną Holender. Szczycił się też włoską edukacją, choć nie miała ona większego wpływu na jego ustalone już nawyki artystyczne[37]. Trzeba przyznać, że szybko zbliżył się do śląskich elit – w roku 1735 jego córkę trzymała do chrztu żona najważniejszego urzędnika cesarskiego prowincji – starosty generalnego Johanna Anthona von Schaffgotscha[38]. W tym samym roku malarz zaczął pracę dla opata Constantina Beyera, który ogromnym nakładem kosztów zamykał rozpoczęte przez Freibergera dzieło rozbudowy i dekoracji opactwa cystersów w Lubiążu. Artysta tworzył tam największy w Europie, malowany olejno na płótnie plafon (ok. 300 m^2) Sali Książęcej (il. 3) i równolegle swoje *opus magnum* – malowidła pokrywające wszystkie ściany i sklepienie biblioteki lubiąskiej (il. 4)[39].

Bentum zaprezentował w Sali Książęcej na zespolonym z kwater ogromnym płótnie epickie sceny gloryfikacji wiary katolickiej, Habsburgów i Piastów – dobrodziejów klasztoru. Przedstawił Bolesława I Wysokiego, który w 1163 r. ufundował klasztor i spoczywa w gotyckiej kaplicy przy kościele lubiąskim. Na przeciwległym krańcu, od wschodu, namalował jako Aurorę w rydwanie Marię Teresę, wyznaczoną na dziedziczkę cesarskiego tronu. Na plafonie widzimy także jej zaślubiny z Franciszkiem Stefanem

[37] Podpisywał się jako „pictor Hollandicus", zob. *ibidem*, s. 16, 30–32.

[38] Zapis w księgach metrykalnych kościoła św. Wojciecha, zob. *ibidem*, s. 33.

[39] Beata Lejman, *Barokowa biblioteka dawnego opactwa cystersów w Lubiążu. Program ikonograficzny i próba rekonstrukcji wystroju*, „Roczniki Biblioteczne" 2000, t. 44, s. 33–62. Nie znając techniki fresku i tworząc tę totalną przestrzeń malarską z elementami kwadratury, malarz zdecydował się na efektowną, ale trudną konserwatorsko technikę tłustej tempery na gipsowej sztablaturze, zob. Grażyna Schulze-Głazik, *Malowidło Philipa Christiana Bentuma z początku XVIII wieku w bibliotece pocysterskiego klasztoru w Lubiążu. Problemy konserwacji – restauracji monumentalnych barokowych malowideł na podłożu gipsowym*, Kraków 2008, s. 141.

Il. 4. Biblioteka w klasztorze pocysterskim w Lubiążu na zdjęciu archiwalnym, 1908, Muzeum Gospodarstwa Domowego w Ziębicach

Lotaryńskim. Wymowę malowideł, torujących kobiecie drogę do sukcesji w Rzeszy, wzmacniał cykl dziesięciu wielkoformatowych obrazów sławiących rządy jej matki, Elżbiety Krystyny Brunszwickiej, jako regentki w Hiszpanii (malowanych wedle spopularyzowanego w grafice rubensowskiego wzoru szczęśliwych rządów Marii Medyceuszki)[40]. Pomiędzy obrazami Franz Joseph Mangoldt ustawił potężne figury trzech kolejnych cesarzy – Leopolda I i jego synów z Eleonorą Magdaleną z rekatolicyzowanej dynastii von Pfalz-Neuburg, Józefa I i Karola VI.

Dla wszystkich *dramatis personae* było oczywiste, że Śląskowi zagrażają coraz silniejsi i nienasyceni Hohenzollernowie. Cesarzowi nie sprzyjał kryzys dynastyczny. Karol VI pozbawiony męskiego potomka zabiegał o zatwierdzenie praw córki Marii Teresy do dziedziczenia po nim pełni władzy. Propagowaniu sankcji pragmatycznej, dokumentu, który miał regulować sprawy sukcesji, były podporządkowane dwie ostatnie dekady jego rządów. To właśnie dlatego na Śląsku powstało wówczas tak wiele preferowanych przez władze w Wiedniu prohabsburskich programów, które miały umacniać władzę katolików[41]. Akcja

[40] Beata Lejman, *„Feminizm" programu treściowego Sali Książęcej* [w:] *Opactwo cystersów w Lubiążu i artyści*, red. Andrzej Kozieł, Wrocław 2008, s. 315–330.

[41] Konstanty Kalinowski, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa–Poznań 1973; Beata Lipczyńska [Lejman], *Barokowa panorama Śląska. Malowidła Felixa Antona Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Roczniki Sztuki Śląskiej"

jezuicka nabrała tempa, gdy Fryderyk Wolff von Ludwigshausen (1643–1708), dawny paź Jana Kazimierza, kapelan i doradca cesarza, doprowadził w 1702 r. do założenia uniwersytetu we Wrocławiu[42]. Wysyłany z misjami dyplomatycznymi do elektorów brandenburskich, budował koalicję antyturecką, odwiedzał Berlin i był w Królewcu świadkiem wyniesienia Fryderyka III na króla Prus.

Bentum ukończył dekoracje malarskie Lubiąża w 1738 r., na dwa lata przed śmiercią cesarza Karola VI (1685–1740) i wkroczeniem na Śląsk wojsk Fryderyka II Hohenzollerna (1712–1786) – prawnuka Wielkiego Elektora. Jego prace, mimo rozmachu, którym chciał dorównać Willmannowi, szybko popadły w zapomnienie. Król pruski odebrał powodzenie i sławę ich twórcy dekretem z 18 lutego 1747 r., na mocy którego odsunął od rządów w Lubiążu opata Konstantego, a zawłaszczając Śląsk, uczynił prohabsburski program ikonograficzny politycznie wstydliwym. Widząc ozdobione malowidłami i pełne przepychu wnętrza lubiąskie, zapytał: „Czy i apostołowie mieli takie sale?"[43]

Losy tytułowych artystów splotły się w Królewcu i Lubiążu, w Prusach i na Śląsku – w dwóch prowincjach odgrywających kluczową rolę w polityce, gdy po wyeliminowaniu z gry o Europę Środkową Jagiellonów do wyścigu o władzę z Habsburgami stanęli Hohenzollernowie. To na oczach Willmanna i Bentuma i przy ich wytężonym udziale toczyła się walka o Śląsk, na którym cesarz osadzał wielu swoich sprzymierzeńców. Dla wzmocnienia katolickiej koalicji popiastowską Oławę[44] dostał w zastaw syn pogromcy Turków pod Wiedniem – Jakub Sobieski, którego w 1691 r. ożeniono z siostrą cesarzowej i księcia biskupa – Jadwigą Elżbietą Amalią Neuburską[45]. Z kolei brat cesarzowej, Karol III Filip Neuburski, potajemnie poślubił w Berlinie Ludwikę Karolinę Radziwiłłównę, owdowiałą synową Wielkiego Elektora, wychowanicę dworu w Królewcu (dziedziczkę połączonych fortun Janusza i Bogusława Radziwiłłów), z którą zamieszkał w piastowskim Brzegu[46].

1997, t. 16, s. 117–139; Rüdiger Grimkowski, *Michael Willmann. Barockmaler im Dienst der katholischen Konfesionalisierung. Der Grüssauer Josephszyklus*, Berlin 2005.

[42] Beata Lejman, *Uniwersytet Wrocławski – Leopoldina*, Wrocław 2003. Być może zniekształconym w chronologii wydarzeń śladem związku Willmanna z Wolfem jest zapis Arnolda Teicherta sporządzony na podstawie relacji Gabriela Peschela (w Lubiążu od 1725 r.), na którym bazowali późniejsi leksykografowie, przypisujący jezuicie dzieło nawrócenia malarza, zob. Kozieł, *Michael Willmann*…, s. 798–809.

[43] Lejman, *Philip Christian Bentum*…, s. 100.

[44] Znajdowało się tam Archiwum Sobieskich, które *via* Wrocław trafiło do Tajnego Archiwum w Berlinie, zob. Gustav Adolf Stenzel, *Beyträge zur Geschichte Polens und Familie Sobieski aus hanschriftlichen Quellen* [w:] *Archiv für Geschichte und Literatur*, Hg. Friedrich Christoph Schlosser, Gottlob August Bercht, Bd. 5, Frankfurt am Main 1833, s. 349–362.

[45] Spoczywa w ufundowanej przez jej wuja – biskupa kaplicy Elektorskiej przy katedrze we Wrocławiu.

[46] Pochowano ją w 1696 r. w kaplicy zamkowej brzeskich Piastów, zob. Antoni Zygmunt Helcel, *O dwukrotnem zamęzciu xiężniczki Ludwiki Karoliny Radziwiłłównej i wynikłych ztąd w Polsce zamieszkach, przyczynek do dziejów panowania Jana III*, Kraków 1857; Piotr Oszczanowski, *Śląskie*

Pokazowe konwersje, propaganda przez sztukę, naciski polityczne, bogactwo, sojusze i dyplomacja, działalność bractw św. Józefa – opiekuna Casa d'Austria, ruch pielgrzymkowy i kult świętych, założenie uniwersytetu jezuickiego i teatru, dobroczynność i nowoczesny szpital bonifratrów… – Habsburgowie usiłowali utrzymać władzę na Śląsku wszelkimi metodami i dużym nakładem środków. Tym czasem Hohenzollernom wystarczył pretekst, silna armia i zdeterminowany wódz na jej czele, by anektować tę najbogatszą krainę cesarstwa. Zrobił to „dzielny syn Piastów", jak mówił o sobie Fryderyk II, powołując się na więzy krwi z wygasłym rodem książęcym, który kładł podwaliny pod kulturę na Śląsku. „Z naszych popiołów narodzi się mściciel" miał powiedzieć Wielki Elektor podczas podpisywania pokoju w Saint-Germain-en-Laye pod Paryżem 29 czerwca 1679 r., gdy Brandenburgia-Prusy zostały oszukane przez Austrię, która w zamian za pomoc zbrojną miała oddać Hohenzollernom Śląsk. Nawet jeśli te „prorocze" słowa są wymysłem historiografii XIX w., to przecież właśnie konsekwentna i przebiegła polityka Hohenzollernów doprowadziła do odebrania Habsburgom władzy na Śląsku, hegemonii w Rzeszy i wreszcie korony cesarskiej, co przypieczętowane zostało dwieście lat później w Wersalu pod Paryżem[47].

„Wielcy" prowadzili walkę nie tylko na polu bitwy, lecz także toczyli batalię propagandową – na symbole religijne i polityczne – przy pomocy swoich artystów, którzy byli mniej lub bardziej świadomi tego, jak dalece angażowani są w tę grę. Artyści byli nie tylko dyplomatami, jak Velázquez czy Rubens, towarzyszami podróży i członkami dworu, jak Czwiczek, lecz także informatorami czy nawet szpiegami, nierzadko podwójnymi. Nie twierdzę, że rządny sławy i dbały o finanse Willmann albo ceniący wygodę i zaszczyty Bentum zostali namówieni do wzięcia udziału w propagandowej walce, ale wystarczy przyjrzeć się bliżej ówczesnej sytuacji politycznej na Śląsku i życiorysom tych ambitnych twórców, by zrozumieć, że złożonym mechanizmem napędowym ich kariery był europejski wyścig o władzę, rozgrywany poprzez konflikty interesów dynastycznych i wyznaniowych[48].

Przyjazd Bentuma na Śląsk dzieliły od śmierci Willmanna prawie trzy dekady, ale warto podkreślić, że obydwaj malarze pracowali dla biskupa Franciszka Ludwika von Pfalz-Neuburg (1664–1732) – *capo di tutti capi* kontrreformacji na Śląsku. Pierwszy z artystów spędził tu 46 lat, a drugi ponad 20 lat i zapewne pozostałby dłużej, gdyby „dzielny syn Piastów" nie wykorzystał słabości cesarstwa w pierwszych latach rządów Marii Teresy. Obaj twórcy wyruszyli w świat dojrzałości zawodowej z Królewca. Łączą ich holenderskie źródła uprawianej

losy kolekcji dzieł sztuki księżnej Ludwiki Karoliny Radziwiłłówny (1667–1659), „Roczniki Sztuki Śląskiej" 2011, t. 20, s. 181–220.

[47] Por. Tomasz Paluszyński, *Historia Niemiec i państw niemieckich. Zarys dziejów politycznych*, Poznań 2006.

[48] Beata Lejman, *Der Habsburgische Katholizismus im Zeichen der Gefährdung der Dynastie. Das ikonographische Programm des Fürstensaales in der Zisterzienserabtei in Leubus (Lubiąż)* [w:] *Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, Hg. Klaus Garber, Osnabrück 2005, s. 891–910.

sztuki i kompilatorska metoda tworzenia obrazów z użyciem „prototypów" graficznych. Ich wewnętrzne rozdarcie widać w wyborach tych wzorów, podążali bowiem zarówno śladem katolika Rubensa, jak i Rembrandta, podziwianego w Amsterdamie przez Willmanna protestanta, który był artystycznym antenatem Bentuma[49]. Obaj zawdzięczali geniuszowi z Lejdy dość ciemne malarstwo na ciemnoczerwonym podkładzie z glinki bolusowej, która nadawała ich malowidłom charakterystyczny ciepły ton. Ta technika miała walor praktyczny, ponieważ pozwalała zaoszczędzić na barwnikach, malować szybko i tuszować niedoskonałości wynikające z pośpiechu lub wydatnego udziału warsztatowych pomocników. Choć Willmann dorastał w czasie wojny trzydziestoletniej, to jako dorosły człowiek żył w pełnym nadziei okresie odbudowy ze zniszczeń i nasilenia mistycyzmu[50]. Tej atmosferze zawdzięczał zapewne siłę swej sztuki. Wprowadził i rozkrzewił na Śląsku nową, barokową stylistykę. Bentum przybył tu z kolei w czasach triumfu Kościoła i rozwoju gospodarczego, co odzwierciedla przepych jego malowideł. Tworzył w okresie schyłkowego baroku gigantyczne prohabsburskie deklaracje malarskie, które miały zabezpieczyć interes cesarski na tych ziemiach. Można go nazwać epigonem, także dlatego, że trzymał się tradycji warsztatu ojca i Brandla, nie ulegając powabowi rokoka.

Bentum chętnie naśladował wybrane kompozycje swego poprzednika i mistrza z Lubiąża[51] i – jak sądzę – usiłował go nawet przewyższyć rozmiarami zamówień i jednocześnie precyzją ich wykonania. Więź z Willmannem zamanifestował wprost i to językiem sztuki w swoim wirtuozowskim popisie, jakim jest dekoracja malarska biblioteki w Lubiążu, głosząca chwałę Bożej Mądrości[52]. Pośród iście encyklopedycznego i obfitującego w barokową retorykę przeglądu dziedzin wiedzy malarz przedstawił tu Parnas z Apollem oraz sztukę poezji, z którą porównał malarstwo zgodnie z antycznym toposem *ut pictura poesis*. Bentumowska personifikacja malarstwa wskazuje napis na unoszonym przez anioła wizerunku Willmanna, namalowanym według autoportretowej akwaforty z 1675 r. (il. 5): „Słynny Konstanty [opat Beyer] wychwala wspaniałego Apellesa. Chwałą naszego Lubiąża jest Willmann, szczęśliwy posiadacz talentu, sławny z pracy i sztuki, lecz jeszcze bardziej zdobiła go chwała cnót". Inskrypcję, wykorzystującą grę łacińskich słów o gloryfikującym znaczeniu, ułożył bibliotekarz lubiąski, autor stylizowanego na antyk humorystycznego napisu pokazywanego przez stukającego się w czoło fauna (il. 6): *Carmina, quid prosunt /*

[49] Justus, jego ojciec, uczył się u Schalckena, który przez Gerarda Dou wywodzi swą genealogię artystyczną z lejdejskiej pracowni Rembrandta, zob. Beata Lejman, *Nokturn w twórczości Philipa Christiana Bentuma* [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 362–373.

[50] Zob. Andrzej Kozieł, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006.

[51] Dla przykładu lubiąskie *Wniebowzięcie* Willmanna z 1681 r. i rok późniejszą *Wizję św. Bernarda z Clairvaux* naśladował Bentum w ołtarzach bazyliki trzebnickiej, zob. Lejman, *Philip Christian Bentum*…, s. 90–95.

[52] *Ibidem*, s. 114–150, 134–135.

Il. 5. Philip Christian Bentum, *Alegoria Malarstwa z autoportretem Willmanna*, malowidło w dawnej bibliotece opackiej, 1735–1738, klasztor pocysterski w Lubiążu, fot. Krescenty Głazik, 2004

Il. 6. Philip Christian Bentum, *Faun*, fragment malowidła w dawnej bibliotece opackiej, 1735–1738, klasztor pocysterski w Lubiążu, fot. Krescenty Głazik, 2004

Il. 7. Michael Leopold Willmann, *Tryumf Herkulesa – bohatera cnót*, fresk w refektarzu opackim, 1692–1693, klasztor pocysterski w Lubiążu, fot. Grażyna Schulze-Głazik, 2004

Quid prodest tota poesis? („Czyż wiersze są pożyteczne / Jakiż w ogóle pożytek z całej poezji?")[53].

Historia zatoczyła krąg. Po latach rozbiorów Polski i dwóch wojnach światowych w XX w. „Piastowski Śląsk wrócił do macierzy". Komunistyczne slogany i kapitalistyczne pieniądze nie zmieniły jednak tragicznej sytuacji położonego na prowincji klasztoru, traktowanego po macoszemu. Międzynarodowe dziedzictwo to tylko z pozoru atut opactwa. Freski Willmanna w kaplicach zdewastowanego kościoła i jego *Tryumf Herkulesa jako bohatera cnót* w refektarzu[54] (il. 7) oraz robiące ogromne wrażenie, ze względu na tematykę, przepych i skalę, malowidła Bentuma w Sali Książęcej i bibliotece mogłyby po raz pierwszy w historii zabłysnąć wreszcie pełnią swej okazałości, świadcząc o złożoności losów ich twórców i zarazem niebanalnej historii Śląska. Niestety, mimo szczególnego statusu Lubiąża w kulturze naszego kraju i starań o powrót do kościoła klasztornego obrazów Willmanna, które tylko tu mają swój głęboki sens[55], piastowski symbol jest nadal zaniedbywany przez polskie władze. Blisko osiemdziesiąt lat po wojnie wciąż brakuje pomysłu na jego należyte zagospodarowanie. To smutne, że habsburska skala potężnego opactwa i jego konserwatorskich problemów przerasta możliwości naszego dziś zamożnego już państwa.

Bibliografia

Asche Matthias, *Kurfürst Georg Wilhelm von Brandenburg im Dreißigjährigen Krieg. Versuch einer Neubewertung* [w:] *Halb Europa in Brandenburg. Der Dreißigjährige*

[53] *Ibidem*, s. 135, przyp. 309.

[54] Zob. Romuald Nowak, *Zapomniane malowidła freskowe Michała Willmanna w pałacu opackim w Lubiążu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej" 1986, t. 14, s. 97–116.

[55] Por. Małgorzata Omilanowska, *Tajemnice Willmanna* [w:] *Willmann. Opus magnum*…, s. 87–88.

Krieg und seine Folgen, Hg. Matthias Asche, Marco Kollenberg, Antje Zeiger, Berlin 2020, s. 32–44.

Bartoschek Gert, *Wieling – Vaillant – Willmann? Michael Willmanns Werke in den preussischen Schlössern* [w:] *Preussen. Die Kunst und das Individuum. Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan*, Hg. Hans Dickel, Christoph Martin Vogtherr, Berlin 2003, s. 15–28.

Der Große Kurfürst. Sammler, Bauherr, Mäzen. Kurfürst Friedrich Wilhelm 1620–1688 [katalog wystawy], Hg. Hans-Joachim Giersberg, Claudia Meckel, Gerd Bartoschek Neues Palais in Sanssouci, Potsdam 1988.

Gaehtgens Barbara, *Amalia von Solms und die oranische Kunstpolitik* [w:] *Onder den Oranje boom. Textband: Das Haus Oranien-Nassau als Vermittler niederländischer Kultur in deutschen Territorien im 17. und 18. Jahrhundert* [katalog wystawy], Hg. Horst Lademacher, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Schloss Oranienburg, Palais Het Loo, München 1999, s. 265–186.

Grimkowski Rüdiger, *Michael Willmann. Barockmaler im Dienst der katholischen Konfesionalisierung. Der Grussauer Josephszyklus*, Berlin 2005.

Kalinowski Konstanty, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa–Poznań 1973.

Kłoda Emilia, *Willmann Tobias* [w:] *Malarstwo barokowe na Śląsku*, red. Andrzej Kozieł, Wrocław 2017, s. 756–759.

Kloss Ernst, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934.

Kozieł Andrzej, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013.

Kozieł Andrzej, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000.

Kozieł Beata, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006.

Lejman Beata, *Barokowa biblioteka dawnego opactwa cystersów w Lubiążu. Program ikonograficzny i próba rekonstrukcji wystroju*, „Roczniki Biblioteczne" 2000, t. 44, s. 33–62.

Lejman Beata, *Der Habsburgische Katholizismus im Zeichen der Gefährdung der Dynastie. Das ikonographische Programm des Fürstensaales in der Zisterzienserabtei in Leubus (Lubiąż)* [w:] *Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, Hg. Klaus Garber, Osnabrück 2005, s. 891–910.

Lejman Beata, *„Feminizm" programu treściowego Sali Książęcej* [w:] *Opactwo cystersów w Lubiążu i artyści*, red. Andrzej Kozieł, Wrocław 2008, s. 315–330.

Lejman Beata, *Lubiąż* [w:] *Handbuch der Kunstdenkmäler Schlesiens, Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler in Polen. Schlesien,* Hg. Ernst Badstübner, Dietmar Popp, Andrzej Tomaszewski, Dethard von Winterfeld, München–Berlin 2005, s. 559–566.

Lejman Beata, *Lubiąż* [w:] *Śląsk. Pomniki sztuki w Polsce*, red. Sławomir Brzezicki, Christine Nielsen, współpraca Grzegorz Grajewski, Dietmar Popp, Warszawa 2006, s. 510–517.

Lejman Beata, *Nokturn w twórczości Philipa Christiana Bentuma* [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 362–373.

Lejman Beata, *Philip Christian Bentum, malarz śląskiego baroku*, Warszawa 2008.

Lipczyńska [Lejman] Beata, *Barokowa panorama Śląska. Malowidła Felixa Antona Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Roczniki Sztuki Śląskiej" 1997, t. 16, s. 117–139.

Lossow Hubertus, *Michael Willmann 1630–1706. Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994.

Malinowski Jerzy, *Where East meets West: portrait of personages of the Polish-Lithuanian Commonwealth, 1576–1763* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993.

Nowak Romuald, *Zapomniane malowidła freskowe Michała Willmanna w pałacu opackim w Lubiążu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej" 1986, t. 14, s. 97–116.

Oestreich Gerhard, *Die Niederlande und Brandenburg–Preußen* [w:] *Onder den Oranje boom. Textband: Das Haus Oranien-Nassau als Vermittler niederländischer Kultur in deutschen Territorien im 17. und 18. Jahrhundert* [katalog wystawy], Hg. Horst Lademacher, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Schloss Oranienburg, Palais Het Loo, München 1999, s. 187–202.

Omilanowska Małgorzata, *Tajemnice Willmanna* [w:] *Willmann. Opus magnum* [katalog wystawy], red. Piotr Oszczanowski, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2019, s. 87–88.

Paluszyński Tomasz, *Historia Niemiec i państw niemieckich. Zarys dziejów politycznych*, Poznań 2006.

Schulze-Głazik Grażyna, *Malowidło Philipa Christiana Bentuma z początku XVIII wieku w bibliotece pocysterskiego klasztoru w Lubiążu. Problemy konserwacji–restauracji monumentalnych barokowych malowideł na podłożu gipsowym*, Kraków 2008.

Steinborn Bożena, *O życiu i twórczości Michaela Willmanna* [w:] *Michael Willmann (1630–1706)* [katalog wystawy], red. Marek Adamski, Piotr Łukaszewicz, Franz Wagner, Residenzgalerie Salzburg, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Salzburg 1994, s. 9–30.

Wagner Wulf D., *Die Königsberger Schloß – Eine kurze Baugeschichte vom Ende der Ordenszeit bis zum Regierungsantritt Friedrich Wilhelms I. (1525–1713)* [w:] *750 Jahre Königsberg. Beiträge zur Geschichte einer Residenzstadt auf Zeit*, Hg. Bernhart Jähnig, Marburg 2008, s. 385–416.

Willmann. Opus magnum [katalog wystawy], red. Piotr Oszczanowski, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2019.

Dangerous Liaisons of Art and Politics: Based on 'the Parallel Lives' of Michael Willmann and Philip Bentum

Michael Lucas Leopold Willmann (1630–1706) was born in Königsberg (now Kaliningrad in Russia), where his first teacher was Christian Peter, a well-off guild painter. After years of journeys of apprenticeship and learning in the Netherlands, the young artist returned to his homeland, after Matthias Czwiczek's death in 1654 probably hoping for the position of the painter at the court of Great Elector Frederick William (1620–1688).What served to draw the ruler's attention to himself was probably the lost painting, described by Johann Joachim von Sandrart as follows: 'the Vulcan with his cyclops makes armour for Mars and a shield and a spear for Minerva'. The failure

of these efforts led the future 'Apelles' to emigrate to Silesia, where he created a family painting workshop in Lubiąż (Leubus), and following the conversion from Calvinism to Catholicism, he became a Cistercian painter, creating famous works of art in religious or secular centres of Crown Bohemia. What connects him to Prussia is another painting of great importance in his career, the little-known 'Apotheosis of the Great Elector as a Guardian of Arts' from 1682.

The successor to Great Elector Frederick III (1657–1713) was crowned in 1701 as the 'king of Prussia'. The ceremony required an appropriate artistic setting, which prompted many artists to flock to Königsberg, including a Dutchman from Leiden, the painter Justus Bentum, a pupil of Gottfred Schalken, who reached the capital of the new kingdom together with his son Philip Christian. After studying from his father, Philip Christian Bentum (ok. 1690 – po 1757) followed in the footsteps of the famous Willmann, and went on a journey, from which he never returned to Prussia. He went first to imperial Prague, where he collaborated with Peter Brandl and converted to Catholicism, following which he travelled to Silesia. After 1731, he took part in the artistic projects of Bishop Franz Ludwig von Pfalz–Neuburg of Wrocław (Breslau) and Abbot Constantin Beyer, who completed the project begun by Freiberger and Willmann: the extension and decoration of the Cistercian Abbey in Lubiąż. It was there that he made the largest in Europe canvas-painted oil plafond of the Prince's Hall and completed his opus magnum: covering all the library walls and vaults with painting. Those pro-Habsburg works were finished two years before the death of Emperor Charles VI (1685–1740) and the military invasion of Silesia by Frederick II Hohenzollern (1712–1786), great-grandson of the Great Elector.

The fate of the artists mentioned in the title was intertwined with Königsberg and Lubiąż. Both converts set off for the professional maturity from the Prussian capital via Prague to Silesia. They can be compared by the Dutch sources of their art and a compilation method of creating images using print 'prototypes'. Their inner discrepancy can be seen in the choice of these patterns, as they followed both the Catholic Rubens and the Protestant Rembrandt Van Rijn. They were connected with the provinces playing a key role in Central-European politics: here the Hohenzollerns competed for power in Central Europe with the Habsburgs. They were witnessesto the game for winning Silesia, and even took part in it by creating propagandistic art. Both of them worked for Bishop Franz Ludwig von Pfalz–Neuburg (1664–1732), associated with the Emperor, a kind of the capo di tutti capi of the Counter-Reformation in Silesia. Bentum eagerly imitated selected compositions of his predecessor and master from Lubiąż, and I think he even tried to surpass him in scale and precision. The artistic competition with Willman is visible in the paintings of the library in Lubiąż. There, he presented an Allegory of Painting, which shows the image of Willmann carried by an angel, while the inscription praising the qualities of his character calls him 'Apelles'.

The work of both painters, who took their first steps in the profession as Protestants in Königsberg, but became famous through their work for Catholics, provides an interesting material for the analysis of the general topic of artistic careers on the periphery of Europe, the relationship between the centres and the periphery, as well as for two stages of re-Catholisation in Silesia treated as an instrument of power. It was usually pointed out how much separates the two painters, but no one has ever tried to show what unites them. The comparison of the sources, motifs, and outstanding achievements of both

of them, especially in Lubiąż, gives a more complete picture of their activity deeply immersed in the politics of their times. This picture is not as unambiguous as it has been so far, highlighting the political and propaganda aspects of their career spreading out between the coastal Protestant north and the Catholic south. The drama of their lives took place in Silesia, where the multiple dividing lines of Europe intersected.

The idea of narrating the parallel fates of two artists with great Politics in the background (as in he case of Plutarch's 'Parallel Lives') came to my mind years ago when I curated the Exhibition '*Willmann – Drawings. A Baroque Artist's Workshop*' (2001, National Museum in Wrocław, in cooperation with Salzburg and Stuttgart). The present paper was to be included in the volume accompanying that project initiated by Andrzej Kozieł (*Willmann and Others. Painting, Drawing and Graphic Arts in Silesia and Neighbouring Countries in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, ed. A. Kozieł, B. Lejman, Wrocław 2002), but I withdrew from its publication. I am hereby publishing it, thanking Małgorzata Omilanowska for her presence at the opening of this first great exhibition of mine in 2001, as well for the excellent cooperation with my Austrian, Czech, German, and Polish colleagues. This text, referring to the topic of our discussions at the time – as on the event of the above-mentioned exhibition I spoke at a press conference in Stuttgart's Staatsgalerie, where the curator of the German exhibition was Hans Martin Kaulbach, exactly two days after the attack on WTC.