

Marya Nawrocka-Teodorczyk

"Nawrócenie św. Pawła" z Muzeum Zamoyskich w Kozłówce domniemanym dziełem Michaela Willmanna

Ochrona Zabytków 54/2 (213), 157-169

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

NAWRÓCENIE ŚW. PAWŁA Z MUZEUM ZAMOYSKICH W KOZŁÓWCE DOMNIEMANYM DZIEŁEM MICHAELA WILLMANNA

W październiku 2000 r. zakończona została, w ramach pracy dyplomowej¹, konserwacja obrazu sztalugowego będącego własnością Muzeum Zamoyskich w Kozłówce i określanego dotąd jako XVIII-wieczne dzieło nieznanego autora ze szkoły niemieckiej (il. 1 i 2). Olejny obraz na płótnie o wymiarach 101 x 132 cm figuruje w karcie muzealnej jako *Nawrócenie św. Pawła*². O jego historii wiadomo jedynie, że w 1957 r. został przekazany, wraz z piętnastoma innymi obrazami, do Centralnej Składnicy Muzealnej w Kozłówce przez Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków. Według zamieszczonej w protokole zdawczo-odbiorczym bardzo lakonicznej informacji pochodzi on z daru³. Przed przekazaniem do Kozłówki obraz znajdował się w Pracowni Konserwacji Zabytków w Warszawie, lecz nie został wtedy poddany gruntownej konserwacji. Odebrany z PKZ, zrolowany, przekazany został do Składnicy Muzealnej w Kozłówce, gdzie pozostawał na wálku w magazynie muzealnym aż do marca 1998 r., kiedy to przewieziono go na Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Przed konserwacją kompozycja malarska była mało czytelna z uwagi na stopień zniszczenia i deformację płótna oraz z powodu częściowych przemalowań i rozległych retuszy, a przede wszystkim mocno pościemniałego werniksu.

Obraz został w przeszłości zdublowany na kłajster (XVIII/XIX w.), był też kilkakrotnie doraźnie zabezpieczony. Przechowywany przez ponad 40 lat bez krośien — początkowo złożony na pół, potem zwinięty na wálku — uległ znacznej deformacji. Na całej powierzchni powstały odspojenia płótna dublażowego oraz liczne pęknięcia obrazu. Nastąpił też prawdopodobnie skurcz płótna dublażowego. Oryginalne podobrazie było bardzo osłabione, zbrunatniałe, kruche, głównie z powodu przeimpregnowania włókien ole-

jem zawartym w zaprawie, która na skutek nieprawidłowego przeklejenia płótna przeniknęła na odwrocie przez duże przestrzenie między nitkami.

Kompozycja dopiero po oczyszczeniu stała się możliwa do odczytania.

Omaiwany obraz ukazuje moment upadku oślepiętego Szawła na ziemię w drodze do Damaszku, którego błękitne mury widnieją na horyzoncie⁴.

Scena zakomponowana jest w prostokącie poziomym. Na tle szerokiego krajobrazu o horyzoncie w połowie wysokości obrazu, ukazana jest grupa ludzi i koni (zajmują ok. 2/3 powierzchni płótna). Uplasowani są oni blisko dolnej krawędzi płótna i wypełniają niemal całą jego szerokość. Z obłoków ponad nimi wyłania się otoczona jasnością postać Chrystusa. Kompozycja jest dynamiczna, oparta wyraźnie na linii ukośnej biegnącej od lewego górnego narożnika ku prawemu dolnemu.

Centrum kompozycyjne stanowi postać mężczyzny leżącego na ziemi, na pierwszym planie. Właśnie zsunął się z konia. Jego prawa noga, znajdująca się jeszcze na grzbiecie pochylonego rumaka (z lewej), i szeroko rozkrzyżowane ramiona zaznaczają główny, diagonalny kierunek kompozycji. Odziany jest w białą koszulę z podwiniętymi nad łokcie rękawami oraz lekką błyszczącą zbroję do pasa. Jego biodra okrywa ciemnoniebieska draperia. W tym samym kolorze utrzymana jest szarfa biegnąca od lewego ramienia ku prawej stronie bioder. Mężczyzna leży na rozpostartej na ziemi karminowoczerwonej materii (płaszczu?).

Przestraszony jabłkowity koń o rozwianej złocistej grzywie i ogonie potknął się. Widzimy go pochylonego z głową między przednimi nogami. Jego krągły zad odbija światło, na grzbiecie — jasna derka. Niebieskie wodze, o barwie powtarzającej kolor wspomnianej wyżej udrapowanej wokół bioder szaty, przerzucone przez głowę konia częściowo opadły na ziemię.

1. Konserwacja obrazu *Nawrócenie św. Pawła* była przedmiotem pracy dyplomowej Maryi Nawrockiej-Teodorczyk, wykonanej pod kierunkiem prof. dr Joanny Szpor na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie (październik 2000). Problem atrybucji obrazu omówiony został w pracy teoretycznej (stanowiącej aneks do dyplomu konserwatorskiego) — *Próba atrybucji obrazu „Nawrócenie Szawła” ze zbiorów Muzeum Zamoyskich w Kozłówce*, napisanej pod kierunkiem dr Anny Lewickiej-Morawskiej w Międzywydziałowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki ASP w Warszawie. W pracy tej autorka podjęła próbę bliższego określenia czasu i miejsca powstania konserwowanego w ramach pracy dyplomowej obrazu.

2. Nr inw. Muzeum Zamoyskich w Kozłówce: MPK/MR/1686. W literaturze przedmiotu występują równolegle dwie wersje określenia tej sceny: *Nawrócenie św. Pawła* i *Nawrócenie Szawła*. Popu-

larniejsza jest nazwa pierwsza, dlatego tak właśnie nazywany będzie ten typ przedstawienia w dalszym ciągu niniejszych rozważań. Autorka uważa jednak, że nazwanie wydarzenia spod Damaszku sceną *Nawrócenia św. Pawła* nie jest precyzyjne, gdyż nowe łacińskie imię przyjął Szawel dopiero ok. 10 lat po tym wydarzeniu, prawdopodobnie na cześć prokonsula Cypru Sergiusza Pawła, którego nawrócił w czasie swojej pierwszej podróży misyjnej w latach 45–49 (Dz. Ap. 13,6–12). Możliwe również, że imię *Paulus*, po łacinie znaczący — mały, przyjął Szawel z pokory ze względu na swój wątły wygląd, o którym wspominał w swoich Listach Apostolskich.

3. Autorce nie udało się odnaleźć księgi darów Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, w której wymieniony miał być omaiwany obraz.

4. Opis przedstawionego na obrazie wydarzenia znajdujemy w Dziełach Apostolskich 9, 1–19.

Z prawej strony, nad głową leżącego pochyla się przepasana rudawą szatą postać; przyklęka na lewe kolano i podtrzymuje leżącego swymi muskularnymi ramionami. Dopełnieniem pierwszego planu są precyzyjnie namalowane rośliny w lewym dolnym narożniku.

Na drugim planie, w części środkowej powyżej leżącego jeźdźca, dwaj piesi mężczyźni spoglądają skuleni ze strachu w stronę cudownego zjawiska ukazującego się na niebie. Jeden z nich osłania oczy uniesioną ponad głowę ręką. Po ich prawej stronie, za siwym rumakiem znajduje się jeździec na gniadym koniu zwróconym w lewo. Spod uniesionej nad głową lewej ręki, w której trzyma rozwiany ugrowy sztandar, spogląda ku niebu. W prawej ręce, wyciągniętej w bok, nad głową rumaka, widoczne są wodze. Ubrany jest w błyszczącą zbroję, na głowie ma hełm, a u boku kołczan ze strzałami.

Przy lewej krawędzi obrazu, za pyskiem gniadego konia, na dalszym, szkicowo potraktowanym planie, stoi odwrócony tyłem żołnierz w hełmie, osłaniający się podniesioną wysoko nad głową tarczą.

Po prawej stronie obrazu rozciąga się szeroki krajobraz ze skałami oraz widocznymi dalej drzewami, zielonym wzgórzem i zarysem błękitniejących na hory-

zonie murów miejskich, znajdujących się w połowie wysokości obrazu.

Górną część kompozycji zajmuje zachmurzone z lewej, a z prawej rozpogadzające się niebo z otoczoną jasnością postacią Chrystusa, znajdującą się na osi kompozycji. Czerwona szata odsłania nagi tors Zbawiciela, który wyłania się zza ciemnej chmury wsparty o nią prawą ręką. Lewą rękę unosi na wysokości głowy z lekko zgiętymi do wewnątrz palcami. Niebo nad horyzontem jest złociste.

Na obrazie znajdują się dwa napisy stanowiące dialog pomiędzy ukazującym się w obłokach Chrystusem a powalonym na ziemię głównym bohaterem wydarzenia. Pierwszy z napisów: „*Saule, Saule quid me perse [queris tu?]*” (Szawle, Szawle, dlaczego mnie prześladujesz?), namalowany jest czerwoną farbą i biegnie ukośnie w dół od postaci Chrystusa w stronę horyzontu po prawej stronie. Koniec napisu jest nieczytelny (przetarty). Odpowiedź Szawła odnajdujemy na ugrowym tle ponad postacią leżącego. Jest to czarny napis: „*Domine, quid me vis facerem*” (Panie, cóż chcesz abym uczynił?).

Ikonograficznym pierwowzorem kompozycji obrazu z Kozłówki jest obraz P. P. Rubensa z ok. 1621 r.



1. „Nawrócenie św. Pawła”, obraz przed konserwacją. Fot. R. Stasiuk

1. "The Conversion of St. Paul", painting prior to conservation. Photo: R. Stasiuk



2. „Nawrócenie św. Pawła”, obraz po konserwacji. Fot. R. Stasiuk

2. “The Conversion of St. Paul”, painting after conservation. Photo: R. Stasiuk

(il. 3), którego obraz z Kozłówki stanowi lustrzane odbicie⁵. Jest to typowe dla obrazów malowanych z grafik wykonanych na podstawie dzieł Mistrzów.

Bezpośredni wzór stanowiła zatem graficzna kopia obrazu Rubensa wykonana najprawdopodobniej przez Schelte à Bolsverta (il. 4)⁶. Scena *Nawrócenia św. Pawła* z ryciny uległa jednak pewnym modyfikacjom, polegającym przede wszystkim na pominięciu postaci znajdujących się z prawej strony kompozycji (rzymskiego jeźdźca, pieszego i psa), a także centralnie umieszczonego, stającego dęba rumaka. Przedstawienie uległo tym samym znacznemu uspokojeniu, jednak dynamiczna i oparta na diagonali kompozycja została zachowana.

Wiele z elementów budowy obrazu przemawia za jego przynależnością do malarstwa epoki baroku: wspomniana wyżej dynamiczna kompozycja, ekspresyjna malarskość plamy barwnej zdecydowanie dominująca nad linią oraz sposób modelowania postaci, ich szat i pejzażu szybkimi pociągnięciami pędzla. Wyraźnie namalowany siwy rumak, przywodzi na myśl wspaniałe konie Rubensa czy van Dycka⁷.

Obraz *Nawrócenie św. Pawła* namalowany jest w technice olejnej na płótnie lnianym, ręcznie tkanym o bardzo nierównomiernie przędzonych nitkach (do 400% różnicy w grubości). Szerokość brytu — 90 cm — poszerzona jest o ok. 10 cm poprzez doszycie pasa płótna wzdłuż dolnej części obrazu. Bolusowa zaprawa emulsyjna nałożona cienko, w dwóch warstwach, od-

5. D. Freedberg, *The Life of Christ After The Passion*, (w:) *Corpus Rubenianum*, Ludvig Burchard, part VII, New York 1984, s. 123–129. Obraz Rubensa *Nawrócenie św. Pawła* z ok. 1621 r., znajdujący się od 1903 r. w zbiorach Kaiser Friedrich-Museum w Berlinie, został zniszczony podczas działań wojennych w 1945 r. Początkowo istniało kilka jego kopii warsztatowych, oryginał został pierwotnie zakupiony przez „króla Polski”, najprawdopodobniej Władysława IV, który jako młody książę odwiedził Antwerpię w 1624 r.

6. Jedną z odbitek tej ryciny, wykonanej według obrazu Rubensa, znajduje się w zbiorach Gabinetu Rycin Muzeum Narodowego we Wrocławiu (I. Rylska, *Obrazy Piotra Pawła Rubensa w grafice arty-*

stów europejskich XVII–XIX w., Wrocław 1977, poz. 12, s. 16). Schelte à Bolsvert (1587–1659) ściśle współpracował z Rubensem. Miał wielu naśladowców, którzy z wielką zręcznością kopiowali jego ryciny. Mając do czynienia z obrazem, będącym kopią z Rubensa na podstawie ryciny (prawdopodobnie Bolsverta), nie można mieć zatem pewności, czy malowany był z oryginalnej ryciny Bolsverta, czy z jej graficznej kopii.

7. W pracy teoretycznej omówione zostały ogólnie różne przedstawienia sceny *Nawrócenia św. Pawła*. Wskazano też na pewne analogie z interpretacjami tego tematu u Rafaela, Michała Anioła i Caravaggia.



3. P. P. Rubens, „Nawrócenie św. Pawła”, ok. 1621 r. Ikonograficzny pierwowzór obrazu z Kozłówki. Fot. z *Corpus Rubenianum*, Ludvig Burchard, part VII, New York 1984, il. no. 74

3. P. P. Rubens, “The Conversion of St. Paul”, about 1621. The iconographic model for the painting from Kozłówka. Photo from: *Corpus Rubenianum*, Ludvig Burchard, part VII, New York 1984, fig. 74

wzorowuje na licu splot płótna. W partiach światła farba nakładana jest grubo, impastowo, „mokre w mokre”, partie cienia natomiast malowane są z wykorzystaniem tonacji zaprawy, pogłębiane laserunkami, które, niestety, częściowo uległy zniszczeniu, być może w trakcie poprzednich zabiegów oczyszczania lica.

Czas powstania obrazu można w przybliżeniu określić na 2 poł. XVII w. Obraz nie zawiera niestety w swoim składzie charakterystycznych pigmentów, które mogłyby pomóc w precyzyjnym datowaniu jego powstania — paleta pokrywa się z popularnym XVII-wiecznym zestawem pigmentów⁸.

Klasa i poziom malarski wskazują, że powstanie obrazu należy łączyć z twórczością barokowego malarza, ekspresyjnie budującego kompozycję obrazu i poszczególne formy, np. budowy ciała (mięśni), a także z biegłością i swobodą czerpiącego wzory z rycin.

Nasuwa się hipoteza, iż twórcą omawianego obrazu *Nawrócenie św. Pawła* może być Michael Willmann, doskonały malarz z Krzeszowa i Lubiąza (działający na Śląsku w 2 poł. XVII w.), którego liczne dzieła rozproszone są dziś na terenie Polski, w tym w kilku kościołach Warszawy i okolic. Twórczość śląskiego mistrza przypomniana została niedawno dzięki dużej monograficznej wystawie zorganizowanej w Salzburgu i Wrocławiu w 1994 r. z inicjatywy Rüdigerera Klessmanna i Bożeny Steinborn⁹. Przez ostatnich kilka lat ukazywały się artykuły i notatki w bieżącej prasie na temat zapomnianej twórczości tzw. śląskiego Rubensa oraz rozproszonych jego obrazów¹⁰. W „Ochronie Zabytków”, nr 1/2000, zamieszczono cykl artykułów dotyczących historii, techniki wykonania i konserwacji obrazów Willmanna namalowanych dla klasztoru cystersów w Lubiązu¹¹. Odnalezienie przez Kazimierza

8. Zidentyfikowane pigmenty to: biel ołowiowa, indygo, czerwień żelazowa (w tym hematyt), czerni roślinna.

9. *Michael Willmann (1630–1706)*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Wrocław 1994 oraz aneks do katalogu wystawy. Odmianą pomocą przyspieszającą pracę była dla Willmanna jego kolekcja sztychów, które zwał *prototypa*, z których z ogromną biegłością i własną inwencją wybiórczo czerpał pomysły do realizacji swoich licznych zamówień. Mógł on również posiadać rycinę Schelte à Bolsverta przedstawiającą *Nawrócenie św. Pawła* według Rubensa (wia-

domo, że w jego kolekcji znajdowały się prace tego bliskiego współpracownika Rubensa). Wprawdzie Willmann nie wspominał o wpływie, jaki miała na jego twórczość sztuka Rubensa, jednak wyraźnie czerpał inspiracje z jego obrazów.

10. M.in. M. Pierzchała, *Michael Willmann malarz baroku*, „Art & Business” 1995, nr 1–2, s. 82–85; A. Koziol, *Michaela Willmanna droga na szczyty sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 3–4.

11. K. Sztarbałło, *Niezwykłe losy obrazów z kolekcji lubińskiej*, „Ochrona Zabytków” 2000, nr 1, s. 33–38; T. Sawicki, *Technika*



4. Schelte à Bolswert, „Nawrócenie św. Pawła”, między 1621 a 1659. Graficzna kopia obrazu Rubensa z ok. 1621 r. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. A. Podstawka

4. Schelte à Bolswert, „The Conversion of St. Paul”, between 1621 and 1659. Graphic copy of the Rubens painting from about 1621. National Museum in Wrocław. Photo: A. Podstawka

Sztarbałę trzech zapomnianych, zakurzonych, o silnie pociemniałym werniksie obrazów, które okazały się brakującymi przedstawieniami z lubiąskiego cyklu *Męczeństw świętych*, zapoczątkowało akcję konserwatorską (1983–1999) obejmującą 16 obrazów z tego cyklu znajdujących się w warszawskich kościołach.

Kojarzenie omawianego obrazu z Kozłówki z malarstwem lubiąskiego mistrza wynika zarówno ze związków tematycznych, sposobu malowania, jak i podobieństw technologicznych z cyklem obrazów z Lubiąża. Nawet losy obrazu z Kozłówki wydają się podobne. Powojenne dzieje zarówno obrazów Willmanna, jak i obrazu *Nawrócenie św. Pawła* z Kozłówki, związane były wszakże z decyzjami Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków oraz jej komisjami rewindykacyjnymi, które organizowały zwózkę, odnalezionych m.in. na terenie Dolnego Śląska, zabytków i umieszczały je

w tymczasowych składnicach muzealnych, np. w Paulinum, Szklarskiej Porębie, Żelaznie i Kozłówce.

Malarstwo „śląskiego Rubensa” przychodzi na myśl przede wszystkim obrazy ołtarzowe znacznie większych formatów. W przypadku *Nawrócenia św. Pawła* z Kozłówki mamy być może do czynienia z próbą prezentacji talentu i tematyki przed zleceniodawcą, od którego zależało zamówienie obrazu u malarza. Zarówno rodzaj podłoża — rzadko tkane płótno, jak i niedbały sposób przeklejenia i nałożenia gruntu (grunt przechodzi na odwrocie obrazu), a także impastowy, szybki sposób malowania „mokre w mokre” — śmiały pociągnięciami pędzla, wskazują raczej na szkicowość przedstawienia. Być może pośpieszna prezentacja tłumaczyłaby niewielki jak na Willmanna format obrazu oraz brak występowania droższych pigmentów, używanych przy malowaniu na zamówienie¹².

Michaela Willmanna na przykładzie dwóch obrazów z lubiąskiego cyklu *Męczeństw* — *Męczeństwa św. Piotra* i *Męczeństwa św. Pawła*, tamże, s. 39–47; A. D. Potocka, *Konserwacja obrazów Michaela Willmanna na przykładzie Męczeństwa św. Piotra i Męczeństwa św. Pawła — problematyka i zakres prac*, tamże, s. 48–63.

12. „Willmann do namalowania lubiąskiego cyklu obrazów użył stosunkowo skromnej palety pigmentów (...) biel ołowiową, cynober, czerwoną glinę żelazową (bolus), azuryt, malachit” — za T. Sawicki, op. cit., s. 43. W obrazie z Kozłówki zamiast cynobru, azurytu i malachitu, należących do droższych pigmentów, użyte zostały odpo-



S. Michael Willmann, „Zmartwychwstanie”, ok. 1682 r. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. E. Witecki
S. Michael Willmann, “The Resurrection”, about 1682. National Museum in Wrocław. Photo: E. Witecki

Podobnie jak w obrazach Willmanna, tutaj również przygotowany został bolusowy grunt na spoiwie białkowym (klej glutynowy) z dodatkiem oleju, prawdopodobnie lnianego, jako plastyfikatora¹³.

Sposób malowania z wykorzystaniem kolorytu czerwonej zaprawy był charakterystycznym sposobem malowania w owym czasie. Dukt pędzla, ostrej szczeciny odsłaniającej czerwień zaprawy, jest jednak charakterystyczny i jednocześnie willmannowski, szczególnie widoczny w partii nieba, gdzie w wielu miejscach pomiędzy smug jasnego błękitu przebiega rudy ton gruntu. Uzyskany został w ten sposób efekt swoistej głębi pejzażu. Nawet degradacja tych partii, „uprzedzroczystnianie” się cieńszych warstw z dodatkowym niekiedy ich ściemnieniem przez dawne metody oczyszczania obrazów, dają obecnie bardzo podobny do willmannowskiego efekt zniszczeń (il. 9).

Wśród wielu obrazów Willmanna znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, dwa wydają się szczególnie przypominać obraz z Kozłówki: *Zmartwychwstanie* i *Miłosierny Samarytanin* z ok. 1682 r., oba namalowane dla kościoła klasztorowego w Lubiążu¹⁴.

W obrazie *Zmartwychwstanie* (il. 5) widoczne są pewne analogie z omawianym obrazem. Motywem wspólnym jest charakterystyczny, precyzyjnie choć z rozmachem namalowany ornament roślinny, stanowiący dopełnienie pierwszego planu — motyw chętnie powielany przez Willmanna. W obu przedstawieniach podobna jest również kolorystyka postaci Chrystusa cudownie unoszącego się ponad przestraszonymi świadkami nadprzyrodzonego zdarzenia.

Obraz *Miłosierny Samarytanin* (il. 6) natomiast charakteryzuje się najbardziej zbliżonym do omawianego sposobem malowania przy zachowaniu podobnie niewielkiego formatu (!) (122,5 x 63,7). Oba obrazy namalowane zostały na płótnach podobnej grubości i gęstości, o nierównomiernie przedziurawionych nitkach. Mimo iż niewielkich rozmiarów, ich podobrazia zostały zszyte z kilku części — co ważne — w podobny sposób (na zakładkę i jednocześnie na okrętkę). Tu też odnajdujemy w obu obrazach typowe dla Willmanna wykorzystanie tonu zaprawy do uzyskania partii zacienionych, fakturalnie opracowane światła z wyraźnym duktem szorstkiego włosia, a w partii nieba specyficzne „przecierki” uwidaczniające bolusową zaprawę (il. 8 i 9). Uwagę widza zwraca trochę niezręczne opracowanie pierwszoplanowej postaci w obrazie *Miłosierny Samarytanin* — wykrzywienie lewej ręki. Podobną

wiednio: czerwień żelazowa, błękit indygo i mieszanka indygo z bliżej nieokreśloną żółcią (analiza pigmentów wykonana została przez autorkę konserwacji pod kierunkiem prof. P. Rudniewskiego w Laboratorium Chemii Zakładu Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziej Sztuki ASP w Warszawie).

13. Wg T. Sawickiego, op. cit., s. 40. Badanie spoiwa zaprawy obrazu z Kozłówki wykonane zostało metodą GC-MS przez dr Irminę Zadrożną na Wydziale Chemii Politechniki Warszawskiej (styczeń 1999). Dodatek oleju oznaczono na podstawie specyficznych



6. Michael Willmann, „Miłosierny Samarytanin”, ok. 1682 r. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. E. Witecki

6. Michael Willmann, “The Good Samaritan”, about 1682. National Museum in Wrocław. Photo: E. Witecki

niezręczność odnajdujemy w obrazie z Kozłówki (lewa ręka leżącego na ziemi Pawła — il. 7 i 11).

Oba obrazy wykazują ponadto podobny charakter zniszczeń warstwy malarskiej. Przede wszystkim jest to kształt i rodzaj krakelur, a także odkształcenia łusek warstwy malarskiej wraz z zaprawą. Zmiany te, oczy-

wybarwień na przekrojach poprzecznych (jw.; autorka konserwacji pod kierunkiem prof. Piotra Rudniewskiego w Laboratorium Chemii na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dziej Sztuki ASP w Warszawie).

14. Pierwszy z nich (MNWr. nr inw. VIII-2634) znajdował się w ołtarzu, w obejściu chóru, natomiast drugi (MNWr. nr inw. VIII-2637) — w Kaplicy Księżęcej, nad kredensowym stołem. Podają wg E. Klossa, *Michael Willmann. Leben und Werke. Eines Deutschen Barockmalers*, Breslau 1934 — za K. Sztarballo, op. cit.



7. Michael Willmann „Miłosierny Samarytanin”, ok. 1682 r., fragment il. 6. Niezręczne opracowanie lewej ręki pierwszoplanowej postaci. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. E. Witecki

7. Michael Willmann, “The Good Samaritan”, about 1682, fragment of fig. 6. A clumsy execution of the left hand of a foreground figure. National Museum in Wrocław. Photo: E. Witecki

wiście, mogą być jedynie efektem użycia podobnych materiałów malarskich, jak też zbliżonych warunków przechowywania, co przy próbach atrybucji obrazu nie stanowi przeważnie tematu rozważań.

Dokonując analizy porównawczej odniosłam wrażenie, że oba obrazy wyszły spod pędzla jednego artysty.

Kolejnym argumentem zbliżającym do przyjęcia hipotezy o autorstwie Willmanna są *pentimenti* — zmiany autorskie, które znajdujemy w kilku miejscach na obrazie z Kozłówki: w partii nogi konia oraz lewego ramienia Chrystusa, a przede wszystkim w prawym dolnym narożniku w partii stóp (il. 10). *Pentimenti* są typowe dla dzieł Willmanna, który w trakcie malowania często zmieniał wstępnie naszkicowany układ postaci. Podobne zmiany kompozycyjne znajdują się w obrazie *Męczeństwo św. Pawła* — m.in. również w partii stóp (prawy dolny narożnik)¹⁵.

Niewielki format *Nawrócenia św. Pawła*, niemal prowizoryczne przygotowanie podłoża płóciennego, szkicowe potraktowanie pewnych partii kompozycji,

użycie pospolitych i tanich pigmentów — wszystko to wskazuje, że obraz mógł być namalowany jako swoista próbka stylu, być może jako wstępna wersja tematu, zwłaszcza że datowanie porównawcze z Willmannem wskazuje na lata osiemdziesiąte XVII w., a jedyny znany obraz pędzla Willmanna, przedstawiający nawrócenie Szawła pochodzi z 1695 r.¹⁶

Analiza porównawcza obrazu *Nawrócenie św. Pawła* ze Zbiorów Muzeum Zamoyskich w Kozłówce z dziełami malarskimi mistrza z Lubiąża wykazała znaczne podobieństwa formalne, technologiczne i ikonograficzne. Podsumowując, podobieństwa dostrzeżono nie tylko w ogólnej ekspresji plamy barwnej, zwłaszcza modelunku w partii pierwszoplanowego konia, w sposobie nakładania farby w partii nieba, ale też w charakterystycznych dla Willmanna zmianach kompozycyjnych, zwanych *pentimenti*. Również wyniki badań techniczno-technologicznych obiektu wykazały wiele zbieżności z obrazami Michaela Willmanna.

15. Por. ilustracje w: A. D. Potocka, op. cit.

16. Jedyny znany obraz pędzla Willmanna, przedstawiający *Nawrócenie św. Pawła*, wymieniony jest m.in. w przedwojennej monografii Willmanna z 1934 r. niestety, już wtedy jako nieistniejący. E. Kloss,

op. cit, s. 66, 157, 178. Obraz ten namalowany został w 1695 r. do kościoła premonstratensów p.w. św. Wincentego we Wrocławiu. Z zachowanych przekazów wynika jednak, że nie zawierał analogii z obrazem z Kozłówki.

Zakres i tempo prac narzucały Willmannowi konieczność prowadzenia pracowni z licznymi współpracownikami i uczniami. Malowały również niektóre z pięciorga jego dzieci — córka Anna Elżbieta i syn Michał Leopold. Wydaje się, że pomagali oni mistrzowi jedynie w pracach przygotowawczych. Willmann korzystał z pomocy przy malowaniu swoich obrazów dopiero w starszym wieku. Współpracownicy jego byli przeważnie słabsi ekspresyjnie i malarsko, albo też, tak jak Liška — wykształcili swój własny język malarskiej wypowiedzi.

Można zatem sugerować, iż obraz *Nawrócenie św. Pawła* to dzieło pędzla Michaela Willmanna¹⁷, a prace techniczne były przygotowane w tym samym warsztacie. Nie należy jednak zapominać o artystach tworzących w tym czasie w bardzo zbliżonej technice, może nawet wzorujących się na Willmannie, o których wiemy nieproporcjonalnie mało.

Jednym z zadań konserwacji było wykonanie zabiegów technicznych niwelujących skutki uszkodzeń mechanicznych oraz poważnych deformacji. Z uwagi na to, iż oryginalne płótno nie mogło pełnić funkcji nośnej ze względu na dużą powierzchnię i kruchość włókien, pionowe rozdarcia oraz tzw. pamięć odkształceń, konieczne okazało się wykonanie dublażu usztywniającego.

Zabieg dublażu musiał spełniać pewne kryteria:

- miał stanowić usztywnienie obrazu i pozwolić na utrzymanie płaszczyzny;
- powinien być łatwo usuwalny i nieimpregnujący — ze względu na duży stopień degradacji oryginalnego płótna podobrazia.

Testy na przyczepność spoiwa dublażowego, wykonane po usunięciu uprzednio użytego do dublażu kłajstru, wykazały, że może być w tym przypadku zastosowana Beva 371¹⁸, z pewnymi modyfikacjami sposobu aplikacji. Dublaż został wykonany dwuetapowo:

I etap: Do odwrocia została przyprasowana warstwa usztywnionej gazy, przesączonej Bewą 371 i odparowanej. Miało to spełniać dwa zadania:

- usztywnienie płaszczyzny, pozwalające na założenie od strony lica, jeszcze przed dublażem właściwym, dużych płaszczyzn kitów oraz zabezpieczenie przed wypchnięciem się płótna oryginalnego i łat w kierunku lica przy dublowaniu licem do dołu (ze względu na poziomy wypukły szew i dużą nierównomierność przędzy);
- izolację osłabiającą spoinę dublażową, umożliwiającą w przyszłości łatwiejsze ewentualne rozdublowanie; gaza tworzyła jakby raster zmniejszający siłę klejenia Bevy aplikowanej w tym przypadku metodą kropkową, a nie jednolitą płaszczyzną.



8. Michael Willmann, „Miłosierny Samarytanin”, ok. 1682 r. — fragment nieba. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. E. Witecki (por. il. 9)

8. Michael Willmann, „The Good Samaritan”, fragment of the sky. National Museum in Wrocław. Photo: E. Witecki

II etap: Przydublowanie płótna lnianego usztywnionego i pokrytego Bewą 371 po wprowadzeniu na oryginalne odwrocie Bevy przez gazę, przy użyciu szpachli.

Odrębnym zadaniem było oczyszczanie lica (wykonane przed zabiegiem dublowania, a po wstępnym podklejeniu warstwy malarskiej i prostowaniu płaszczyzny płótna). Lico obrazu oczyszczano tradycyjnie — metodą rozpuszczalnikową, dobierając odpowiednie mieszanki. Po usunięciu grubej warstwy pociemniałego werniksu, partii przemalowań i zbyt rozległych retuszy, kolorystyka oraz kompozycja obrazu zostały ucztylnione. Spod przemalowań odkryto m.in.:

17. Powołuję się tu na opinię dr Bożeny Steinborn, znawczyni malarstwa Willmanna, która nie wykluczyła autorstwa samego mistrza.

18. Pierwotnie przewidywano dublaż kłajstrowy — jako technologicznie najbliższy poprzednio użytym materiałom. W trakcie konserwacji zrezygnowano jednak z dublowania na kłajster ze względu na nieprzewidzianą uprzednio konieczność przeprowadzenia zabiegu impregnacji warstwy malarskiej żywicą akrylową, który to zabieg utrudniłby zastosowanie kłajstru do dublażu.



9. „Nawrócenie św. Pawła”, fragment obrazu po konserwacji — charakterystyczny sposób malowania nieba z pozostawieniem wyraźnego śladu pędzla i wykorzystaniem tonacji bolusowej zaprawy. Fot. R. Stasiuk

9. “The Conversion of St. Paul”, fragment of the painting after conservation — a characteristic execution of the sky with a distinct trace of the paintbrush and the exploitation of the tone of the priming. Photo: R. Stasiuk



10. „Nawrócenie św. Pawła”, fragment obrazu (prawy dolny narożnik) w trakcie konserwacji. Pentimenti w partii nogi, odsłonięte spod przemalowań. Fot. R. Stasiuk

10. “The Conversion of St. Paul”, fragment of the painting (right lower corner) in the course of conservation. Pentimenti in the part of the legs, disclosed from under the repainting. Photo: R. Stasiuk

- namalowany rudawą farbą napis „*Saule, Saule quid me persequeris tu?*”, biegnący ukośnie w prawo i w dół (w stronę horyzontu) od otoczonej jasnością postaci Chrystusa, pojawiającej się na tle nieba, na osi kompozycji;
- pierwotny układ nóg postaci w prawym dolnym narożniku (*pentimenti* — il. 10).
- Uczytelniły się następujące partie:
 - precyzyjnie namalowany w lewym dolnym narożniku motyw roślinny, stanowiący dopełnienie pierwszego planu;
 - postacie trzeciego planu przy lewym brzegu w połowie wysokości obrazu;
 - odległy krajobraz z prawej strony kompozycji.

Część retuszy — o spoiwie kazeinowym, pokrywających kity przy brzegach obrazu — usunięto laserem¹⁹. Laser efektywnie odsłaniał warstwę malarską spod pociemniałego werniksu i zaplamień kazeiną. Zrezygnowano jednak z zastosowania tej metody oczyszczania z werniksu ze względu na brak możliwości kontroli głębokości działania lasera w zależności od faktury obrazu i stopnia przetarcia warstwy malarskiej.

Z uwagi na specyfikę sposobu malowania przez Willmanna — retusz warstwy malarskiej ograniczono do scalenia kompozycji i przemyć warstwy malarskiej, tak aby z kolei nie zagubić charakterystycznych dla autora przetarć, niedomalowań i prześwitów sięgających aż do czerwonej zaprawy. Punktowanie i rekonstrukcje wykonano techniką olejno-żywiczną na akwarelowym podmalowaniu. Scalanie i rekonstrukcję brakujących fragmentów wykonano wzorując się przede wszystkim na rycinie Schelte a Bolswerta *Nawrócenie św. Pawła*, będącej niewątpliwym pierwowzorem obrazu z Kozłówki, natomiast inspiracją malarskiego sposobu opracowania szczegółów przy rekonstrukcji części nogi oraz brakującej stopy w prawym dolnym narożniku, fragmentów trzecioplanowej postaci z tarczą (przy lewym brzegu obrazu), a także motywu roślinnego były fragmenty obrazu Michaela Willmanna *Zmartwychwstanie* (ok. 1682), który wydaje się być najbliższym stylistycznie *Nawróceniu św. Pawła* dziełem mistrza²⁰.

Kwestią budzącą kontrowersje było opracowanie estetyczne zniszczonej w znacznym stopniu warstwy

19. Zabieg wykonał plk Jan Marczak z Wojskowej Akademii Technicznej.

20. Przy rekonstrukcji wykorzystano m.in. powiększenia i lustrzane odbicia fragmentów obrazu *Zmartwychwstanie*.



11. „Nawrócenie św. Pawła”, fragment (prawa dolna ćwierć obrazu) po konserwacji. Fot. R. Stasiuk

11. “The Conversion of St. Paul”, fragment (right lower quarter of the painting) after conservation. Photo: R. Stasiuk

malarskiej w prawym dolnym narożniku obrazu oraz ujawnione *pentimenti* (il. 10). Pierwotnie sądzono, iż jedna z nóg jest nieoryginalna i planowano rekonstrukcję brakującej stopy w jej „pierwotnym układzie”. Obserwacje wykazały, że zmiana jest raczej autorską poprawką, za czym przemawiał zwłaszcza „blik” światła na „wtórnej” łydce, bardzo podobny w charakterze do sposobu malowania reszty obrazu. Postanowiono zatem pozostawić obie wersje. Ostateczną decyzję dotyczącą estetyki końcowego opracowania odłożono do momentu ukończenia konserwacji i scalenia całej kompozycji. Po ukończeniu retuszowania warstwy ma-

larskiej zdecydowano się na rekonstrukcję brakującej stopy na podstawie odnalezionej analogii w grafice Bolswerta, lekko przypunktowując najjaśniejsze bliki na nodze namalowanej wyżej (il. 11).

Sposób wykonania retuszu i rekonstrukcji został narzucony przez sposób malowania stosowany przez Willmanna oraz przez charakterystyczne zniszczenia warstwy malarskiej.

Konferencja poświęcona zbiorom muzealnym na Dolnym Śląsku przyniosła nowe konstatacje oraz materiał porównawczy ukazujący twórczość innych mistrzów bliskich kręgowi Michaela Willmanna²¹.

21. Konferencja naukowa „Muzea na Dolnym Śląsku” odbyła się 6 XII 2000 r. na Uniwersytecie Wrocławskim.

***The Conversion of St. Paul* from the Zamoyski Museum in Kozłówka
— a Work Attributed to Michael Willmann**

The conservation of the Baroque oil painting on canvas was conducted as a diploma work. The author attempted to attribute the painting of unknown origin and carried out its conservation, which involved the elimination of considerable deformations of the canvas, a two-stage doubling system, complicated cleaning of the heavily darkened surface, the removal of repainting and a reconstruction of missing frag-

ments upon the basis of a discovered analogy in an engraving by Bolswert and paintings by Willmann. A comparative analysis of the style and the outcome of an examination of the chemical pigments and bindings indicate with a large dose probability the authorship of Michael Willmann — the “Silesian Rubens”.