

***Estera przed Aswerusem* – projekt tapiserii Pietera Coecke’a van Aelsta**

Wśród szesnastowiecznych rysunków niderlandzkich w Gabinecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie wysokim poziomem wyróżnia się niepublikowane dotąd dzieło przypisywane artyście z kręgu Pietera Coecke’a van Aelsta. *Estera przed Aswerusem* ukazuje epizod ze starotestamentowej Księgi Estery (il. 1; verso – il. 2)¹. Żydówka, która została żoną władcy Persji, wykryła spisek jego wezyra, Hamana, który szukał zemsty na Mardocheuszu, wuju Estery, i chciał uzyskać zgodę na zgładzenie wszystkich Żydów w państwie. Zmuszona przez wuja do działania, ryzykując życiem, Estera udała się do sali tronowej, w której zasiadał Aswerus. Władca przywitał ją skinieniem berła i zachęcił do wyjawienia celu swej wizyty. „I rzekł król do niej: »Co ci się stało, królowo Estero, i jaka jest prośba Twoja? – choćby to była połowa królestwa, będzie Ci dane«. Na to Estera odpowiedziała: »Jeśli się to podoba królowi, to niech przyjdą król i Haman na ucztę, którą ja przygotowałam dla niego«. I rzekł król: »Zawołajcie szybko Hamana, aby spełnił wolę Estery«” (Est 5,3–7)². Wydaje się, że właśnie ten moment został uchwycony przez artystę – Aswerus odwraca się w stronę stojącego na pierwszym planie mężczyzny, wydając rozkaz.

Kompozycja rysunku jest klarowna – pierwszy plan wypełniają dwie grupy postaci. Po lewej stronie widać osiem kobiet w powłóczystych szatach. Stojąca na przedzie, najprawdopodobniej Estera, ma lekko ugięte kolana; prawą ręką zdaje się podciągać suknię, nim uklęknie. Po prawej pięciu mężczyzn, którzy, w przeciwieństwie do niewiast, żywo gestykulują, jakby w reakcji na to, co dzieje się przed nimi. Pośrodku, w zbroi i opadającym na ramiona płaszczu, na bogato zdobionym tronie siedzi Aswerus. W wyciągniętej w stronę Estery ręce trzyma zakończone trójdzielnie berło. Jeden z ukazanych za nim mężczyzn przybliży głowę do ucha drugiego, komentując zdarzenie. To zapewne eunuchowie Bigtan i Teresz, spisujący przeciw

¹ Pióro w dwóch odcieniach brązu na zarysie czarną kredką, lawowanie w tonie jasnobrązowym, 18,5 × 25,3 cm, brązowy papier żeberkowy z fragmentem filigranu: trzy kulki (kołpak błazeński?); kresy pionowe, odstęp między kresami nieregularne (23–18–23–25–22–23–23–23 mm); w czterech narożnikach, u zbiegu podwójnych linii ograniczających kompozycję przekłucia ostrym narzędziem (igłą?), nr inw. Rys.Ob.d.715 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie. W 2011 r. Dorota Nowak, kierownik Pracowni Konserwacji Obiektów na Papierze, przeprowadziła konserwację rysunku, która obejmowała: oczyszczenie recto i verso z kurzu i drobnych zabrudzeń; usunięcie fragmentów papieru z verso (pozostałości karty albumu, na której rysunek był pierwotnie naklejony) i pozostałości klajstru; osłabienie tłustych plam degradujących papier i ograniczających czytelność kompozycji (pośrodku i u dołu karty); zabezpieczenie atramentów, kąpiele wodne; wzmocnienie struktury papieru; drobne punktowania; montaż w bezkwasowym passe-partout. Zob. dokumentacja konserwatorska przechowywana w archiwum Pracowni Konserwacji Obiektów na Papierze MNW.

² Wszystkie cytaty z Pisma Świętego w niniejszym artykule pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, wydanie trzecie, poprawione, opracował zespół biblistów polskich, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa 1991.



il. 1 | fig. 1

Pieter Coecke van Aelst, *Estera przed Aswerusem* | *Esther before Ahasuerus*, 1541-1543, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

Aswerusowi (Est 2,21-23)³. Król zwraca się jednak w stronę mężczyzny po prawej stronie przed tronem – ukazanego od tyłu w lekkim kontrapoście, opierającego się o tarczę i z mieczem u pasa. U wejścia do wnętrza pałacu stoi drugi mężczyzna, z laską w dłoni – być może wspomniany wcześniej Mardocheusz⁴.

Tłem dla ukazanych postaci jest precyzyjnie wykreślona architektura. Pośrodku, na wysokich cokołach zwieńczonych profilowanym gzymsem, stoją kolumny; ścianę pomiędzy nimi zdoła płaskorzeźba i dekoracyjne elementy geometryczne. Przy ścianie po prawej stronie stoi królewski tron, ponad którym widoczna jest kolejna płaskorzeźba i rozpięte draperie. Znajdujący się obok otwór wejściowy ukazany jest częściowo. Przecięcie detali

³ Zob. Guy Delmarcel, Nicole de Reyniès, Wendy Hefford, *The Toms Collection. Tapestries of the Sixteenth to Nineteenth Centuries*, with contrib. by Eric Rochat et al., Fondation Toms Pauli, Verlag Niggli AG, Sulgen, Lausanne-Zürich 2010, s. 44-45, kat. nr 10.

⁴ Ibidem.



architektonicznych krawędzią kompozycji po prawej stronie i u góry (widzimy przecież tylko niewielki fragment kolumn), jest przemyślanym zabiegiem, który czyni ukazaną przestrzeń bardziej zrównoważoną i jednocześnie monumentalną. Linie perspektywy są wyznaczone przez gzymsy i nadproże drzwi. Architektura wypełnia niemal cały kadr kompozycji, jedynie po lewej, ponad głowami kobiet, widoczny jest pagórkowaty pejzaż z klasycznymi budowlami bądź ich ruinami wśród drzew.

Warszawski szkic daje możliwość prześledzenia warsztatu szesnastowiecznego rysownika. W pierwszym etapie pracy artysta rozrysował schemat kompozycji czarną kredką, której ślady widoczne są w kilku partiach rysunku. W tej fazie zostały scharakteryzowane zarówno elementy architektury, jak i układ poszczególnych figur. Ogólny efekt nie był do końca satysfakcjonujący, skoro twórca zmniejszył pole kompozycji o około jednego centymetra po prawej stronie, odcinając fragment odrzwi i postaci Mardocheusza drugą, wewnętrzną ramką. Kredkowy szkic stracił z czasem ostrość i wyrazistość; pozostały zatarte, przypominające jedynie nieregularne smugi, linie. Nie należy zatem na ich podstawie wyciągać zbyt daleko idących wniosków, a raczej ograniczyć się do analizy tych miejsc, których odczytanie nie pozostawia większych wątpliwości.

il. 2 | fig. 2

Pieter Coecke van Aelst,
Esther przed Aswerusem
Esther before
Ahasuerus (verso),
1541–1543, Muzeum
Narodowe w Warszawie
The National Museum
in Warsaw

fot. I photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie

il. 3 | fig. 3

Fragment il. 1 | detail
of fig. 1

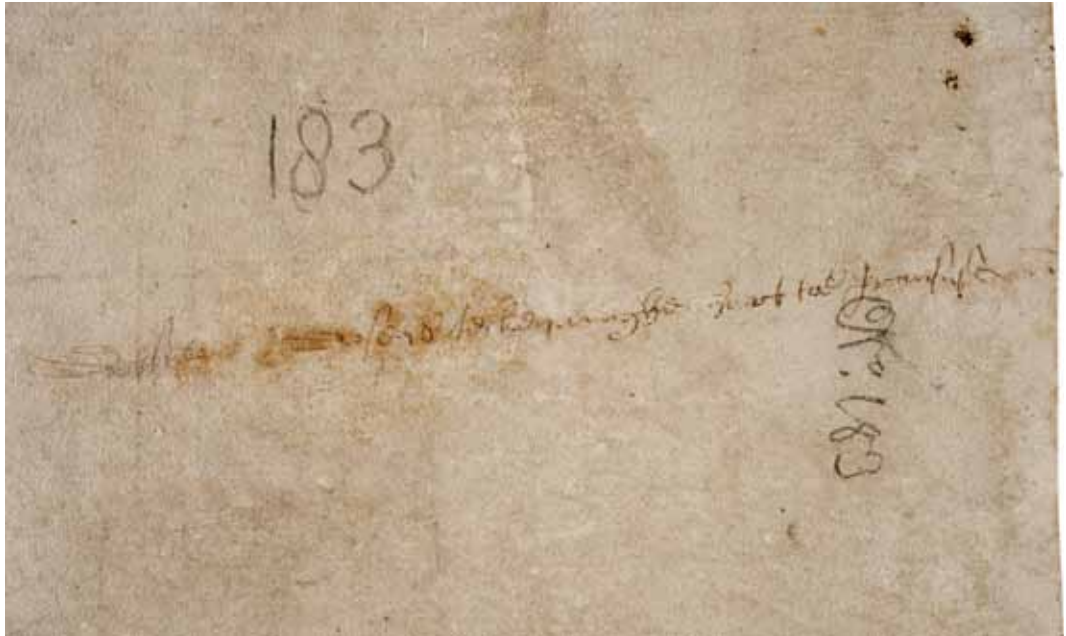
fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie



il. 4 | fig. 4

Fragment il. 2 | detail
of fig. 2

fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie



W kolejnym etapie powstał rysunek piórem i brązowym tuszem. Warto zwrócić uwagę, że nie powtarza on dokładnie naniesionego wcześniej schematu, a miejscami zdecydowanie od niego odbiega. Widoczna jest choćby zmiana układu nóg Estery – pierwotnie narysowane były znacznie bliżej siebie, prawa stopa była ustawiona równolegle do drugiej – analogicznie jak w układzie ciała kobiety po lewej stronie kompozycji. Ukazanie postaci w większym wy-kroku dodało jej dynamiki – prawa noga cofnięta jest zdecydowanie do tyłu, zaś stopa ułożona jest pod kątem prostym do drugiej i widoczna w silnym skrócie perspektywicznym. Pierwszy

mężczyzna po lewej stronie miał pierwotnie znajdować się pośrodku kompozycji, znacznie bliżej kobiet. Zastąpił tym samym prześwit, w którym obecnie widać otwór drzwiowy i prowadzące do niego schody. Zmiana dodała kompozycji głębi. Delikatna linia czarną kredką, która kontynuuje łuk ramienia mężczyzny w drzwiach po prawej stronie (Mardocheusza), świadczy o tym, że pierwsza koncepcja zakładała ukazanie całej postaci. Wydaje się również, że prawa noga Aswerusa była pierwotnie mocniej zgięta w kolanie i ukazana bliżej tronu. Ślady czarnej kredki pojawiają się jeszcze w innych miejscach, choć nie układają się już w tak wyraźne kształty. Widoczne smugi czy wręcz zaczernienia, przykładowo w partii architektury, można jednak interpretować jako dowód intensywnej pracy nad tymi fragmentami kompozycji. Tuszu o nieco ciemniejszym odcieniu użyto do poprawienia podestu tronu Aswerusa, lewej nogi władcy, a także profilowanego gzymsu i trzonów kolumn. Te drobne korekty nie zmieniły kompozycji. Rysunek uzupełnia delikatne, subtelne lawowanie, które konsekwentnie podkreśla partie cieni i tym samym buduje bryły ukazanych postaci. Pełni ono również ważną rolę w partii pejzażu – wyraźnie wyodrębnia wzgórze po lewej, na tle drugiego, wykonanego jedynie piórem.

Inskrypcja pod kompozycją – 25 [35? 57?] *Sonder den boort 25 [35? 57?] ellen* (bez bordiury 25 [35? 57?] łokci) – wskazuje na pierwotną funkcję dzieła (il. 3). Jest to bez wątpienia projekt tapiserii⁵. Napis wykonano piórem i brązowym tuszem w tym samym tonie co reszta szkicu, co może wskazywać na to, że obydwu wykonał ten sam autor⁶. Nie można jednak wykluczyć, że naniesiono go dopiero w warsztacie, w którym powstać miała wzorowana na rysunku tapiseria – byłaby to wskazówka dla malarza kartonów (być może tożsamego z twórcą projektu), co do wielkości kompozycji docelowej. Istnieje również trzecia możliwość – powstał jeszcze przed rysunkiem i miał pomóc rysownikowi w stworzeniu projektu o właściwych proporcjach. Co prawda nie zachował się napis mówiący o wysokości tapiserii, jednak z dużym prawdopodobieństwem inskrypcja taka istniała, i to właśnie jej fragment – przycięty krawędzią karty – widoczny jest po lewej stronie. Kolejna inskrypcja, wykonana innym charakterem pisma i brązowym tuszem o nieco ciemniejszym tonie, znajduje się na verso rysunku, jednak jej odczytanie nastrocza trudności (il. 4)⁷.

Przystępując do wykonania rysunku, twórca znał wymiary docelowego dzieła, były przecież niezbędne do ustalenia odpowiednich proporcji kompozycji, i co za tym idzie – wyrysowania ramki ograniczającej jej pole. O tym, że wewnętrzna podwójna ramka powstała przed wykonaniem rysunku piórem, świadczy fakt, że kontur wyznaczony przez jej linie nie został w żadnym miejscu przekroczony. Gdyby obwiedziona została ukończona kompozycja, byłoby to praktycznie niemożliwe. Choć mamy pewność, że powstanie rysunku miało związek z wykonaniem tapiserii, jednak ze względu na zmniejszenie szerokości pola kompozycji i obecność

⁵ Liczby są odczytywane w różny sposób. Marijn Schapelhoeman, kurator w Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum w Amsterdamie odczytuje je jako 25 ellen; Stijn Alsteens, kurator w Departamencie Rysunków i Rycin Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku jako 35 ellen; Hillie Smit, współautorka monumentalnego katalogu tapiserii w Rijksmuseum (Hillie Smit, Ebelte Hartkamp-Jonxis, *European tapestries in the Rijksmuseum*, Waanders, Zwolle 2004. Catalogues of the decorative arts in the Rijksmuseum Amsterdam, 5) jako 57 ellen.

⁶ Charakter pisma jest zbliżony do inskrypcji widocznej na rysunku *Żydzi zbierający dwanaście kamieni z Jordanu* (ok. 1535–1538, nr inw. 2002.431, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork), jednak tezę, że obydwu napisy wykonał Coecke należałoby stawiać z dużą ostrożnością.

⁷ Marijn Schapelhoeman widzi w niej napis: [...] *teekeninge[n] Swart tot Groningen* (opinia uzyskana na podstawie zdjęcia podczas mojej kwerendy w Rijksprentenkabinet w Amsterdamie w marcu 2011); Stijn Alsteens odcyfrował ją w następujący sposób: *Dessins [?] Dese [?] teckeyninghen hoert toe fransus [?]* (na podstawie zdjęcia, e-mail z 2 kwietnia 2011 r.).

pentimenti, a także swoistą sumaryczność szkicu, nie można uznać go za *petit patron*, czyli projekt ostateczny, na podstawie którego wykonany miał być karton (*patron*). Jest to rysunek przygotowawczy, a właściwie dwa rysunki (kredką i piórem), które stanowią początkowy etap pracy nad kompozycją. Jako taki mógł zostać pokazany zamawiającemu, by uzyskać jego akceptację.

Przy konstruowaniu kompozycji *Estery przed Aswerusem* wykorzystany został konwencjonalny zestaw motywów, przewijających się w twórczości Rafaela (1483–1520), Giulia Romana (1499–1546) oraz Giovanniego Francesca (ok. 1496 – ok. 1528) i Luki (ok. 1500/1504–1577) Pennich – władcy siedzący na tronach w charakterystycznej pozie, klasyczna architektura stanowiąca tło i żołnierze flankujący kompozycję z jednej bądź obydwu stron, często opierający się o postawione na ziemi tarcze. Znajdują się one również na wykonywanych przez nich projektach i kartonach, na podstawie których tkacze w Brukseli wykonywali tapiserie – motywy te mogli więc studiować twórcy niderlandzcy bez konieczności podróży do Włoch. Pojawiły się one także w projektach rodzimych, jak przykładowo w serii „Założenie Rzymu”, szczególnie w tapiserii *Porwanie Sabinek i prezentacja Hersilii Romulusowi*⁸ według projektu Bernarda van Orleya czy w zaprojektowanej również przez niego kompozycji *Luty z cyklu „Polowania Maksymiliana”*⁹, ale i w dziełach innych projektantów tapiserii z pierwszej połowy XVI wieku. Grupa kobiet z Esterą na czele jest echem schematu kompozycyjnego apostołów ukazanych na tapiserii *Chrystus przekazujący klucze świętemu Piotrowi* z serii „Dzieje Apostolskie”, której pierwsza edycja, według kartonów Rafaela, została wykonana w warsztacie Pietera van Aalsta w Brukseli w latach 1516–1519¹⁰. Warto zwrócić uwagę, że źródłem inspiracji musiała być gotowa tapiserie, a nie karton, ten bowiem jest lustrzanym odbiciem kobiet ze szkicu warszawskiego.

Rysunek pochodzi z kolekcji Albrechta von Sebischa (1685–1748), wrocławskiego możnowładcy, wieloletniego burmistrza a od 1741 roku – przewodniczącego Rady Miejskiej w nowo utworzonym pruskim magistracie¹¹. Po jego śmierci kolekcję dzieł sztuki (rysunki, ryciny, obrazy) odziedziczył Ernst Wilhelm von Hubrig (1712–1787), który w 1767 roku przekazał ją miastu. Wtedy również wszystkie tysiąc sto trzydzieści trzy rysunki zostały wklejone do dwóch

⁸ Ok. 1525; zob. Paulina Junquera de Vega, Carmen Diaz Gallegos, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol. 1 (Sigolo XVI), Editorial Patrimonio Nacional, Madrid 1986, s. 93–99. Rysunek warszawski jest szczególnie bliski kompozycji *Porwanie Sabinek i prezentacja Hersilii Romulusowi* (nr inw. A.264-7779, Palacio de San Ildefonso, Segowia). Ibidem, s. 98.

⁹ 1531–1533, Luwr, Paryż. Projekty powstały ok. 1530–1531, tapiserie utkane zostały w warsztacie braci Dermoyen w Brukseli. Należy zauważyć, że obydwa cykle mogły być Coecke’owi znane w związku z tym, że według Carela van Mander, praktykował w pracowni Bernarda van Orleya w Brukseli.

¹⁰ Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, with contrib. by Maryan W. Ainsworth et al., kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 12 marca – 19 czerwca 2002, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York–New Haven and London 2002, s. 204–210, kat. nr 18–22, il. 18. O tapiseriach i projektach do nich zob. też *Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, edited by Mark Evans and Clare Browne with Arnold Nesselrath, V&A Publishing, London 2010.

¹¹ Zob. Piotr Borusowski, ‘Dessins Originaux’. Osiemnastowieczna kolekcja rysunków w Muzeum Narodowym w Warszawie. Stan i perspektywy badań / ‘Dessins Originaux’. An 18th century collection of drawings at the National Museum in Warsaw. State and prospects of research [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheuerer, Piotr Oszczanowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 231–238. Acta Universitatis Wratislaviensis. Historia Sztuki, 31 (tam dawniejsza literatura); idem, *Tehnilised uuringud ja päritolu selgitamine Albrecht von Sebischi (1685–1748) joonistuste kogu rekonstreerimisel / Technical examination and provenance research in the reconstruction of the drawing collection of Albrecht von Sebischi (1685–1748)*, „Eesti Kunstimuuseumi Toimetised / Proceedings of the Art Museum of Estonia. Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo tehnikad? / Technical Art History – Technics of Art History?” 2012, 2(7), s. 107–132.

albumów: *Desseins originaux. Pars I* i *Desseins originaux. Pars II* – *Estera przed Aswerusem* wraz z trzema innymi na kartę oznaczoną numerem 63 pierwszego z nich. O jego konkretnej lokalizacji w obrębie kolekcji świadczy numer ołówkiem na verso (zob. il. 2)¹². Sebisch mógł kupić szkic podczas podróży po Europie w latach 1708–1712, gdy to odwiedził między innymi Niderlandy. W jego posiadanie mógł wejść również w Wiedniu, gdzie w latach 1728–1731 był przedstawicielem Wrocławia na dworze Karola VI. Wiadomo, że wtedy właśnie jego kolekcja sztuki powiększyła się znacząco zarówno w wyniku zakupu dzieł dawnych, jak i współczesnych – między innymi o czternaście obrazów zamówionych u Johanna Georga Platzera (1704–1761). Do II wojny światowej rysunki przechowywane były w Schlesisches Museum der bildenden Künste we Wrocławiu. Do Muzeum Narodowego w Warszawie trafiły pod koniec 1945 roku w ramach tzw. akcji rewindykacyjnej¹³.

Skomplikowane zagadnienie atrybucji rysunku właściwie nie było dotąd podejmowane przez historyków sztuki. Jedyne śladem zainteresowania szkicem jest notatka pozostawiona na starym passe-partout, przypisująca dzieło, ze znakiem zapytania, artyście z kręgu Pietera Coecke'a van Aelsta (1502–1550)¹⁴. Sugestia ta stała się punktem wyjścia dla prowadzonych przeze mnie badań.

Pieter Coecke van Aelst urodził się w rodzinie członka miejskiego magistratu, Jana Coecke'a¹⁵. Według Karela van Mandera, młody artysta praktykował w Brukseli w pracowni Bernarda van Orleya (1491/1492–1542), zaś najprawdopodobniej przed 1525 lub 1526 rokiem odbył podróż do Włoch, gdzie „[...] uczył się w największej szkole malarzy, Rzymie – wykazując się niezwykłą pracowitością w nauce i rysowaniu, zarówno postaci, jak i architektury”¹⁶. Po powrocie wstąpił do pracowni Jana van Dornicke'a w Antwerpii, zaś w roku 1527 został mistrzem tamtejszego cechu świętego Łukasza. Kolejną podróż, tym razem do Konstantynopola, odbył w latach 1533–1534. Obydwa wyjazdy miały wielki wpływ na jego twórczość – italianizującą, a także pełną wątków orientalnych, obecnych zarówno w elementach pejzażu (budowle inspirowane Konstantynopolem), jak i w kostiumach ukazywanych przez niego postaci.

Ceuvre Coeck'a jest różnorodne, a rysunek zajmuje w nim miejsce szczególne. W tej technice powstawały projekty obrazów ołtarzowych, witraży¹⁷ i przede wszystkim – tapiserii. Artystę interesowały również rzeźba i architektura – 1539 roku przetłumaczył na niderlandzki fragmenty traktatu *O architekturze* Witruwiusza oraz opublikował przekład czwartej księgi

¹² Na temat historii i rekonstrukcji albumów zob. P. Borusowski, *Tehnilised uuringud...*, op. cit., passim.

¹³ Zob. P. Borusowski, *'Dessins Originaux'...*, op. cit., passim.

¹⁴ Adnotacja brzmi: „Krag Pietera Coecke van Aelst?”. Autor napisu nie pozostawił swojego nazwiska, jednak charakter pisma wskazywałby na Marię Mrozińską, wieloletnią kustosz kolekcji dawnych rysunków obcych Muzeum Narodowego w Warszawie.

¹⁵ Podstawową monografią artysty pozostaje: Georges Marlier, *Pierre Coeck d'Alost. La Renaissance flamande*, Finck, Bruxelles 1966; zob. też *Tapiserien der Renaissance. Nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst. Ausstellung im Schloss Halbturn. 15. Mai bis 26. Oktober 1981*, von Rotraud Bauer, mit Beiträgen von Jan Karel Steppa, Amt der Burgenländischen Landesregierung, Eisenstadt 1981; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 379–391 (tam dawniejsza literatura).

¹⁶ Hessel Miedema, *Karel van Mander: The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, vol. 1, *The Text*, Davaco, Doornspijk 1994, s. 130.

¹⁷ Warto tu wspomnieć o rysunku *Obrzezanie Chrystusa* przechowywanym w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (nr inw. T.173 no. 123/I). Zob. *Master European Drawings from Polish Collections*, edited by Anna Kozak, Maciej Monkiewicz, kat. wyst., Nelson Atkins Gallery of Art, Kansas City, 17 kwietnia – 6 czerwca 1993; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 9 lipca – 29 sierpnia 1993; Musée des Beaux-Arts, Montreal, 10 października – 5 grudnia 1993; Wadsworth Atheneum, Hartford, 9 stycznia – 6 marca 1994, Trust for Museum Exhibitions, Washington 1993, s. 35–36, kat. nr 15.



il. 5 | fig. 5

Pieter Coecke van Aelst,
Nawrócenie Szawła
The Conversion of Saul,
 1529–1530, Victoria and
 Albert Museum, Londyn
 | London

fot. | photo © Victoria and Albert
 Museum, London

traktatu Sebastiana Serlia *Regole generali di architettura [...] sopra le cinque maniere degli edifici*¹⁸. Van Mander dostrzegł wielkie znaczenie tej pracy dla współczesnych artystów i architektów: „[...] przetłumaczył na nasz język księgi Sebastiana Serlia i tym samym, swym wielkim wysiłkiem przyniósł światło do naszych Niderlandów i przywrócił zatraconą sztukę architektury na jej właściwą drogę, dzięki czemu rzeczy niejasno opisane przez Witruwiusza mogą być teraz łatwo zrozumiane, a wręcz – w zakresie porządków architektonicznych – czynią lekturę Witruwiusza zbędną”¹⁹.

Coecke, obok Bernarda van Orleya, Michiela Coxie (1499–1592) i Jana Vermeyena (ok. 1504–1559), był jednym z najważniejszych artystów niderlandzkich tworzących projekty tapiserii i kartonistów. Jego projekty cechowały – obok świetnie rozplanowanej kompozycji, bogactwa motywów oraz doskonałego wyczucia pejzażu i architektury – rozmach, monumentalizm oraz fascynacja starożytnością i renesansem – szczególnie w klasycznym rzymskim wydaniu. Stosowana przez niego w rysunkach charakterystyczna kreska sprawia, że jego szkiców właściwie nie da się pomylić z dziełami innych wielkich rysowników tego czasu. Uważa się, że najpierw van Orley, a następnie w pełni jego uczniowie Coecke i Coxie, wprowadzili w projektach tapiserii niderlandzkich (adaptując m.in. rozwiązania obecne w twórczości Rafaela i jego szkoły) nowe schematy kompozycyjne i stylistyczne dojrzałego renesansu włoskiego²⁰.

¹⁸ Ostatni tom został wydany już po jego śmierci, w 1553 r.

¹⁹ H. Miedema, op. cit., s. 133.

²⁰ Zob. m.in. *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu*, dzieło oprac. pod kier. Jerzego Szablowskiego, Arkady, Fonds Mercator, Warszawa–Antwerpia 1975, s. 400–406; Guy Delmarcel, *Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century*, Lannoo Publishers, Tielt/Belgium 1999, s. 86–94; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 287 i nn.



Badania atrybucyjne nad rysunkami Coecke'a stanowią wyzwanie. Od wydania przez Georgesa Marliera monografii artysty w 1966 roku nie powstała nowa, przekrojowa publikacja, w szczególności poświęcona rysunkom. Omówienia pojedynczych dzieł pojawiały się w katalogach wystaw lub zbiorów. Lepiej zbadane zostały szkice związane z procesem projektowania tapiserii²¹, choć i one czekają na całościowe omówienie w szerszym kontekście. Badania utrudnia fakt, że, jak zauważył Karel G. Boon, Coecke „[...] prowadził kwitnący warsztat z wieloma uczniami i asystentami. Jego dzieła i inwencje były często kopiowane i adaptowane co sprawia, że identyfikacja oryginalnych dzieł jest niezwykle trudna: dyskusje trwają do dnia dzisiejszego”²². Pomimo to, właśnie rysunki związane z powstaniem tapiserii powinny być punktem odniesienia przy rozważaniu kwestii atrybucji warszawskiego rysunku.

Dla charakterystyki cech rysunkowej kreski używanej przez Coecke'a niech posłużą dzieła związane z trzema seriami tapiserii, z lat trzydziestych XVI wieku: „Historia świętego Pawła”, „Siedem grzechów głównych”, i „Historia Jozuego”. Postaci mają dynamiczne pozy, narysowane są pełną wigoru kreską, która precyzyjnie kreśli kontury i współgra z bogatym lawowaniem. Nierzadko użyty jest gwasz, jak na przykład w *Nawróceniu Szawła*²³ (il. 5). Miejsca,

il. 6 | fig. 6

Pieter Coecke van Aelst (przypisywany | attributed to), *Bałwochwalstwo Salomona* | *Solomon's Idolatry*, 1517–1550, The British Museum, Londyn | London

fot. | photo © Trustees of the British Museum

il. 7 | fig. 7

Pieter Coecke van Aelst, *Zaślubiny Tobiasza i Sary* | *The Marriage of Tobias and Sarah*, tu datowany ok. 1540 (?), © Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

²¹ Zob. przede wszystkim: *Tapisseries der Renaissance...*, op. cit.; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., passim.

²² Karel G. Boon, *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection*, preface Carlos van Hasselt, Institut Néerlandais, Paris 1992, t. 1, s. 92.

²³ 1529–1530, pióro i lawowanie w tonie brązowym, gwasz, 25,8 × 41,5 cm. Z serii „Historia świętego Pawła”, nr inw. DYCE.190, V&A Museum, Londyn.

w których linie mogłyby być zupełnie proste, pewne i płynne, w szkicach Coecke'a są rozdrżane, wibrujące. Sprawiają wrażenie, jakby były wykonane twardym piórem, które pozostawia linię o poszarpanym nieco dukcie, co widoczne jest choćby w *Zdobyciu miasta Aj*²⁴.

Stijn Alsteens, uznając atrybucję szkicu warszawskiego Coecke'owi za przekonującą, zauważył jednocześnie, że linie są tu bardziej proste i powściągliwe w stosunku do innych dzieł o pewnej atrybucji²⁵. Należałoby dodać, że rysunkowi brakuje też pieczołowitości w ukazywaniu szczegółów – szaty, stopy, dłonie czy detale twarzy scharakteryzowane są tu co najmniej zdawkowo. Ten sposób rysowania przychodzi w pierwszej chwili na myśl dwa szkice: *Bałwochwalstwo Salomona*²⁶ (il. 6) oraz *Zaślubiny Tobiasza i Sary* (il. 7)²⁷, jednak ze względu na swoiste nieuporządkowanie linii, a także nie do końca poprawne proporcje rąk postaci (np. Sary i Tobiasza), wydają się one być nieco odmienne od rysunkowego stylu Coecke'a, choć wciąż pozostające, jeśli nie w ramach *œuvre* artysty (jak w przypadku drugiego z dzieł), to z pewnością w bardzo bliskiej orbicie jego wpływu. *Estera przed Aswerusem* odbiega zatem nieznacznie od rysunków reprezentujących wczesny styl artysty. Trudno mu jednak odmówić przemyślanej kompozycji i mistrzowskiego zastosowania skrótów perspektywicznych – przykładowo w naszkicowanych kilkoma kreskami prawej stopie Estery i lewej stopie kobiety stojącej za nią, czy w stanowiącej tło architekturze. Czy fakt, że rysunek jest pierwszym, spontanicznym szkicem, który powstał we wczesnym etapie procesu projektowania tapiserii usprawiedliwia wspomniane wcześniej różnice w porównaniu z dziełami Coecke'a o pewnej atrybucji? Czy to, że szkic stylistycznie nie pasuje w pełni do projektów z lat trzydziestych, może sugerować, że powstał w kolejnej dekadzie jego artystycznej działalności? W końcu – czy nieco odmienna kreska, którą jest wykonany oraz wyraźnie uspokojona ekspresja ukazanych postaci może oznaczać, że mamy tu do czynienia (jak sugerowała Maria Mrozińska) nie z własnoręcznym dziełem rysownika, a z pracą artysty z jego kręgu?

Styl Coecke'a ewoluował na przestrzeni ponad dwudziestu lat jego aktywności artystycznej. Widoczna w rysunkach kreska różni się również w zależności od stosowanej techniki i funkcji, jaką pełnić miał dany szkic. Inaczej wykonany był projekt witrażu, obrazu czy tapiserii. Problemem dla badaczy – nie tylko zresztą rysunkowego *œuvre* artysty – była przede wszystkim zauważalna różnica między dziełami z lat trzydziestych a tymi z lat czterdziestych. Zmianę tę celnie opisał Thomas P. Campbell: „[...] Serie »Historia świętego Pawła«, »Siedem grzechów głównych« i »Historia Jozuego« tworzą zwartą grupę rysunków o bardzo wyróżniającym się stylu – charakteryzuje go wybieranie punktów kulminacyjnych ukazywanych historii, przedstawianie bohaterów w dynamicznej akcji i silnych kontrapostach. Projekty te emanują emocjami, które często podkreślone są zastosowaniem ujęć z nietypowych punktów widzenia, złożonymi kompozycjami, dramatycznymi i nastrojowymi efektami oraz wyszukany architektoniczny tłem. Jednak posługiwanie się zestawem wymienionych powyżej

²⁴ Ok. 1535, pióro w tonie brązowym, lawowanie, 14,6 × 22,3 cm. Z serii „Historia Jozuego”, nr inw. 4818, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paryż.

²⁵ Opinia na podstawie fotografii. E-mail z 2 kwietnia 2011 r.

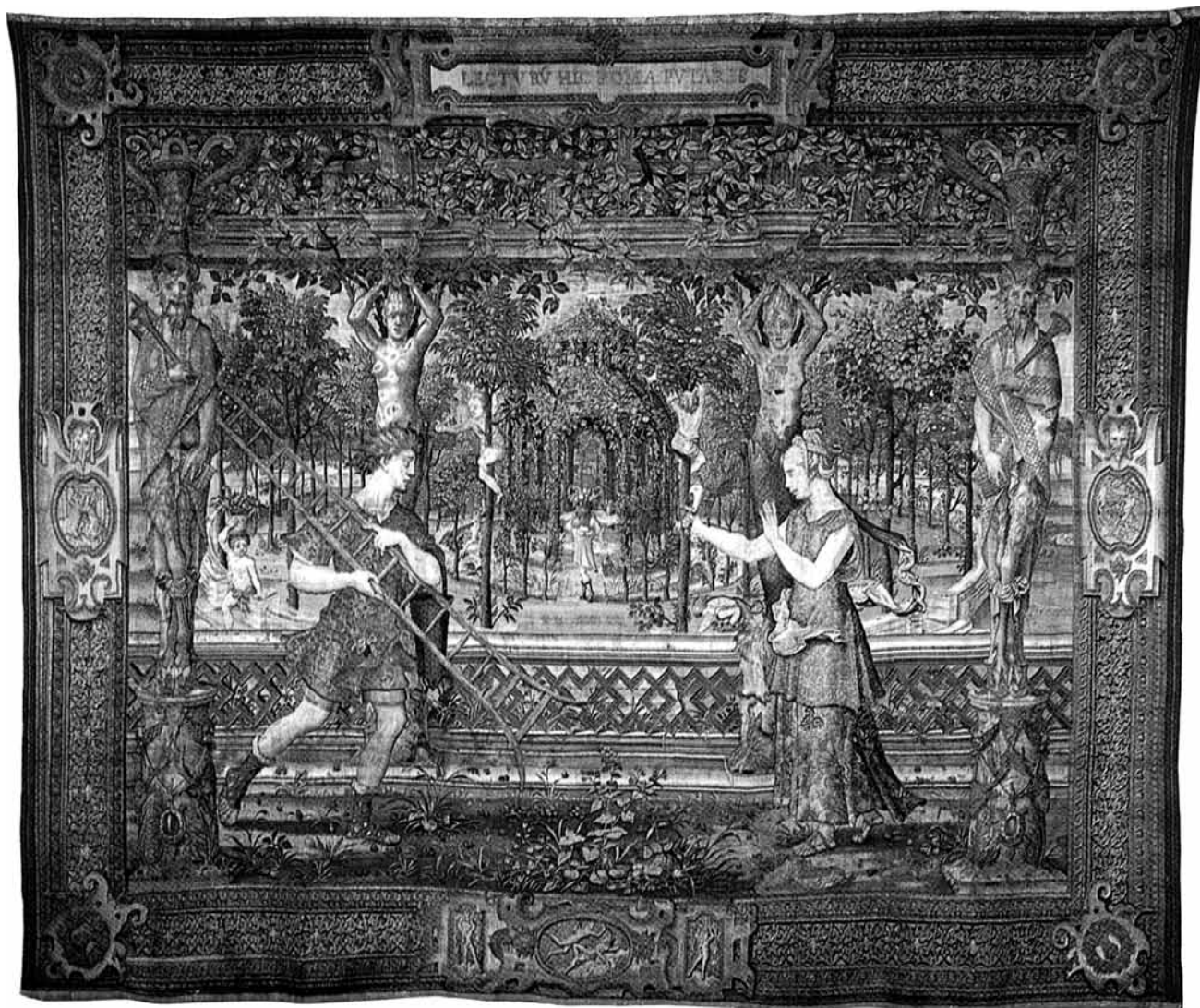
²⁶ 1517–1550, przypisywany Coecke'owi ze znakiem zapytania. Pióro w tonie brązowym, lawowanie, papier żeberkowy, 11,9 × 9,3 cm, nr inw. 1946,0713.971, The British Museum, Londyn. Zob. Arthur Popham, *Catalogue of drawings in the collection formed by sir Thomas Phillipps, now in the possession of his grandson T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House Cheltenham*, [s.n.], London 1935, s. 180, kat. nr 1.

²⁷ Ok. 1540 (?), pióro w tonie brązowym, lawowanie, papier żeberkowy, 7,3 × 11 cm, nr inw. RP-T-1964-44, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam. Zob. Karel G. Boon, *Netherlandish drawings of 15th and 16th centuries*, Govt. Pub. Office, The Hague 1978, vol. 1 (Text), s. 49, kat. nr 135; vol. 2 (Illustrations), s. 54, il. 135. *Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam*, 2.



il. 8 | fig. 8

Pieter Coecke van Aelst, *Zdjęcie z Krzyża* | *Descent from the Cross* (centralna kwatera tryptyku | central panel of the triptych), 1545–1550, Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbona | Lisbon



il. 9 | fig. 9

Vertumnus przemieniony w ogrodnika | *Vertumnus Transformed into a Gardener*, z serii „Historia Vertumnusa i Pomony” | from the series “Story of Vertumnus and Pomona,” projekt przypisywany Pieterowi Coecke’owi van Aelst, wykonanie w warsztacie Willema de Pannemakera | design attributed to Pieter Coecke van Aelst, woven in the workshop of Willem de Pannemaker, ok. c. 1545–1550, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid

cech prowadzi na manowce, gdy staramy się zastosować je do późnych projektów tapiserii autorstwa Coecke’a. Dzieje się tak, bowiem, o czym świadczą własnoręczne dzieła artysty wykonane w innych mediach, dla jego późnego *œuvre* charakterystyczne są postacie o bardziej wyrafinowanym wyrazie, a partie kompozycji cechują znacznie spokojniejsze, linearne rytmy. Nie oznacza to jednak całkowitego porzucenia gwałtownych kompozycji znanych z wcześniejszych dzieł²⁸. Prawdopodobnie ta właśnie zmiana i swoista nieprzystawalność dzieł z lat trzydziestych do tych z późniejszego okresu sprawiła, że Marlier miał spore wątpliwości dotyczące autorstwa szeregu z nich²⁹.

Próbując uchwycić cechy późnego stylu Coecke’a, Campbell wyodrębnił reprezentatywną grupę obiektów jako punkt wyjścia do dalszej analizy. Jedynym rysunkiem wśród nich jest

²⁸ T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 374–375.

²⁹ G. Marlier, op. cit., s. 345–347.

Triumf Mardocheusza, z około 1545 roku³⁰. Kreska jest tu ascetyczna, nie ma żadnej zbędnej linii, równie oszczędne jest lawowanie. Brak tu charakterystycznej dla wczesnej twórczości Coecke'a rozedrganej, ruchliwej, płynnej kreski kreślącej łuki, fale, serpentyny, wzbogacającej kompozycję³¹. Co więcej, ekspresja, zarówno gestów, jak i ubioru, jest stonowana i mniej widoczna, szczególnie w figurach kobiet po prawej stronie. Kolejne cechy późnego stylu Coecke'a odnaleźć można w szeregu dzieł niebędących już rysunkami. Na *Zdjęciu z Krzyża*³² – centralnej kwaterze tryptyku pasywnego datowanego na lata 1545–1550 – postaci stojące pod krzyżem mają bardziej klasyczne i eleganckie pozy (il. 8). Oszczędność gestów i melancholia na twarzach kobiet łączy je z postaciami na rysunku w Luwrze. Podobne cechy odnaleźć można w monumentalnym drzeworycie *Zwyczaj i stroje Turków*, wydanym po śmierci Coecke'a przez jego drugą żonę Mayken Verhulst, jednak według rysunków powstałych podczas podróży do Konstantynopola i dopracowanych najprawdopodobniej w połowie lat czterdziestych.

Wartość analizy wymienionych dzieł przejawia się w tym, że jak zauważa Campbell, stanowią one dowód na stosowanie pewnego zestawu typów figur i kompozycyjnych rozwiązań, które z kolei pojawiają się „[...] w szeregu najbardziej poetyckich i pięknych serii tapiserii, zaprojektowanych w latach czterdziestych szesnastego wieku”³³. Postaci o podobnej ekspresji odnaleźć można w kilku wykonanych około 1550 roku cyklach, między innymi w tak zwanych „Poezjach”, ukazujących sceny z *Metamorfoz* Owidiusza³⁴, „Stworzeniu świata”³⁵ i szczególnie „Historii Vertumnusa i Pomony” (przykładowo *Vertumnus przemieniony w ogrodnika*, il. 9)³⁶. Oczywiście ich projekty powstały nieco wcześniej, zapewne około 1545 roku.

Kolejnym punktem odniesienia dla warszawskiego szkicu są dwie serie tapiserii: „Historia Juliusza Cezara”, której *editio princeps* zostało dostarczone Henrykowi VIII w 1543–1544 roku, oraz „Historia Abrahama”, dostarczona władcy Anglii w tym samym czasie. Pierwsza z nich co prawda nie zachowała się, ale znamy fragment z drugiej edycji, wykonanej w 1549 i zakupionej przez papieża Juliusza III w 1555 roku – to scena ukazująca *Zabójstwo Juliusza*

³⁰ Pióro w tonie brązowym, lawowanie w tonie szarym, 16,9 × 28 cm, nr inw. 20736, Cabinet du Dessins, Luwr.

³¹ Choć rysunek pod względem kompozycyjnym oraz typu zastosowanych postaci jest dobrym punktem odniesienia dla późnych dzieł artysty, jednak przypisanie jego autorstwa Coecke'owi ze względu na zupełnie inny, nie tak swobodny sposób rysowania, jest wątpliwe. Szkic jest zapewne rysunkiem warsztatowym, „Nachzeichnung”, być może rejestrującym oryginalną kompozycję Coecke'a. W związku z tym atrybucja szesnastowiecznemu niderlandzkiemu artyście (jak to jest określone w internetowej bazie Luwru) wydaje się uzasadniona. Zob. *Aman conduisant Mardochée* [w:] Inventaire du Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre [online] [dostęp: 5 kwietnia 2013], dostępny w Internecie: <<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=na>>.

³² Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbona.

³³ T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 384.

³⁴ Serię składającą się z pięciu tapiserii, zakupił w 1556 syn Karola V, Filip (późniejszy Filip II, król Hiszpanii); wykonana została w warsztacie Willema de Pannemakera. Zob. P. Junquera de Vega, C. Diaz Gallegos, op. cit., s. 105–115 i nn.; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 384; s. 424–428, kat. nr 49 (Cecilia Paredes o kompozycji *Perseusz uwalniający Andromedę* i całej serii).

³⁵ Ok. 1550, Galleria dell'Accademia, Florencja. Wśród siedmiu tapiserii znajduje się *Stworzenie Ewy*. Serię zakupił w 1551 Cosimo I Medici u antwerpskiego kupca Jana van der Walle'ego. Zob. T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 276–277, il. 122, oraz s. 385.

³⁶ Ok. 1545–1550, nr inw. 10076061, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid. Serię zakupił w 1561 lub 1562 r. Filip II, król Hiszpanii. Jako autorzy projektu tych tapiserii wymieniani byli w literaturze Jan Vermeyen, Josse van Noevele, Leonard Thiry i Pieter Coecke van Aelst lub artysta z jego pracowni. Pierwsza edycja została wykonana dla Marii Węgierskiej przed 1548 przez nieznanego warsztat brukselski. Zob. P. Junquera de Vega, C. Diaz Gallegos, op. cit., s. 105–133; Cecilia Paredes, *Des jardins de Venus aux jardins de Pomone: Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone*, „Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art” 1999, vol. 68, s. 75–112; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 384–385 i 389–390.



il. 10 | fig. 10

Bóg ukazujący się Abrahamowi | *God Appears to Abraham*, z serii „Historia Abrahama” | from the series “Story of Abraham,” projekt przypisywany Pieterowi Coecke’owi van Aelst, wykonanie w warsztacie Willema de Kempeneera | design attributed to Pieter Coecke van Aelst, woven in the workshop of Willem de Kempeneer, ok. | c. 1541–1543, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elisabeth II 2013

Cezara³⁷. Druga zachowała się w komplecie³⁸. Zakładając, że wykonanie jednej serii mogło trwać dwa i pół, nawet trzy lata, projekty powstały zapewne na początku lat czterdziestych. W kontekście kompozycji *Estery przed Aswerusem* szczególnie istotne jest, pojawiające się we wspomnianych tapiseriach, rozbudowane monumentalne tło architektoniczne. Kolumny i pilastry ustawione na cokołach, profilowane gzymsy, a także ściany bogato dekorowane płaskorzeźbami i marmurowymi okładzinami widoczne w kilku kompozycjach, między innymi *Bóg ukazujący się Abrahamowi* (il. 10), składają się na teatralną wręcz scenografię³⁹. Choć skomplikowane motywy architektoniczne obecne były w twórczości Coecke’a już wcześniej, tu jednak mają inny wyraz. Precyzyjnie wykreślona perspektywa i widoczne wzorce włoskie mogą mieć związek nie tylko z doświadczeniami zdobytymi podczas podróży do Włoch, ale również (a może przede wszystkim) z prowadzonymi przez artystę od końca lat trzydziestych pracami nad

³⁷ Muzea Watykańskie, Watykan; zob. Thomas P. Campbell, *New Light on a Set of History of Julius Caesar Tapestries in Henry VIII’s Collection*, „Studies in the Decorative Arts”, vol. 5, no. 2 (Spring–Summer 1998), s. 2–39; idem, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 383; idem, *Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor Court*, Yale University Press, New Haven 2007, s. 277–281, il. 14.1.

³⁸ The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II; zob. T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 384 oraz s. 416–423, kat. nr 48; idem, *Henry VIII and the Art of Majesty...*, op. cit., s. 281–297.

³⁹ 1541–1543, nr inw. RCIN 1046.3, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II.



tłumaczeniem traktatu architektonicznego Serlia⁴⁰. Na wspomnianej już kompozycji *Bóg ukazujący się Abrahamowi* upozowanie postaci Abrahama siedzącego na krześle po lewej stronie, a także statyczne figury Świętej Trójcy są analogiczne do Aswerusa i zbliżających się do niego kobiet na rysunku warszawskim. Uderzające jest także podobieństwo stosunku proporcji głównych postaci do architektonicznego tła. Warto na koniec zauważyć, że projekt do tapiserii z historią Abrahama był jej lustrzanym odbiciem – kierunek jego kompozycji był zbieżny z kierunkiem *Estery przed Aswerusem*.

Styl, w jakim wykonane są figury na rysunku warszawskim, odbiega od stylu dzieł Coecke'a z wcześniejszej fazy jego twórczości – brak tu nerwowych, ujętych w dynamicznych, często wręcz konwulsyjnych pozach, postaci⁴¹. Przeciwnie, charakteryzuje je oszczędność gestów, stłumiona ekspresja, a kompozycja jest wręcz statyczna. Zwraca uwagę, wspomniane przez Alsteensa, inne prowadzenie linii piórem. Stroje kobiet zostały narysowane za pomocą krótkich prostych kresek, które często nie łączą się ze sobą i nie charakteryzują precyzyjnie postaci. Zaznaczają jedynie linie załamania szat i sugerują ułożenie znajdujących się pod nimi ciał. Większość twarzy została wydobyta równie zdawkowo, dłonie i stopy są często oddane trzema, czterema pociągnięciami. W ogólnym wyrazie rysunek uderza konturowością. Lawowanie jest

il. 11 | fig. 11

Pieter Coecke van Aelst, *Gaius Fabricius Luscinus odmawia przyjęcia darów od Pyrrusa* | *Gaius Fabricius Luscinus Refusing the Gifts from Pyrrhus*, tu datowany na koniec lat 30. XVI w. | here dated to the end of the 1530s, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paryż | Paris

⁴⁰ Traktat wydany po raz pierwszy w Wenecji w 1537 r. Zob. T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 383.

⁴¹ *Arrasy flamandzkie...*, op. cit., s. 404–405.



il. 12 | fig. 12

Pieter Coecke van Aelst,
Projekt tryptyku ze
scenami z życia świętego
Jana Chrzciciela | *Design
for a Triptych with
Scenes from the Life of
Saint John the Baptist*,
tu datowany na koniec lat
30. XVI w. | here dated to
the end of the 1530s, The
British Museum, Londyn
| London

fot. | photo © Trustees of the
British Museum

tu subtelne i, inaczej niż we wcześniejszych projektach tapiserii, nie jest równorzędnym z piórem środkiem artystycznej ekspresji – nakładane dużymi jasnymi plamami zaznacza jedynie cienie rzucane przez bohaterów sceny oraz te znajdujące się na ich twarzach i ciałach. Ukazane na pierwszym planie postaci są smukłe, wręcz manierystycznie wydłużone, a ekspresja ich ciał bardziej stonowana, co przybliża rysunek do rozwiązań stylistycznych obecnych w dziełach artysty datowanych około połowy lat czterdziestych. Architektoniczne tło i typy strojów oraz proporcje postaci są bliskie tym w tapiseriach z historią Juliusza Cezara i w szczególności z historią Abrahama, których projekty powstały na początku tej dekady.

Brak analogii dla warszawskiego dzieła wśród zachowanych projektów tapiserii sprawia, że należy ich szukać wśród innych rysunków Coecke'a. Szczególnie bliski szkicowi jest rysunek *Gaius Fabricius Luscinus odmawia przyjęcia darów od Pyrrusa* (il. 11)⁴². Kompozycja jest tu co prawda bardziej monumentalna, obejmuje bowiem rozległą, otwartą przestrzeń wypełnioną dziesiątkami pełnych ekspresji postaci, jednak rzuca się w oczy analogia dotycząca architektury. Wydaje się, że rytmicznie ukazane pilastry i wieńczący je profilowany gzyms po prawej stronie oraz fasada świątyni w głębi po lewej, o formach charakterystycznych dla dojrzałego renesansu włoskiego, zostały

⁴² Pióro w dwóch odcieniach brązowego tuszu, lawowanie, na zarysie czarną kredką, papier zeberkowy, 14,6 × 22,3 cm, nr inw. 5928, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Paryż.



wykonane tą samą ręką co pałac Aswerusa. Obydwa rysunki świadczą o tym, że ich autor znał projekty Serlia, m.in. fasad kościołów, opublikowanych w jego traktacie architektonicznym⁴³. Co prawda postaci są tu bardziej dynamiczne, ich dłonie i stopy bardziej dopracowane, jednak twarze, szczególnie kobiet, z ich charakterystycznie narysowanymi oczami (kółeczka u postaci na pierwszym planie, punkty u tych w głębi kompozycji) i nosami są analogiczne. Kompozycja została wykonana na zarysie czarną kredką i obwiedziona pojedynczą tuszową ramką. Widoczne na niemal całej powierzchni szkicu wzmocnienia linii wykonanych jasnobrązowym tuszem ciemniejszymi akcentami przywodzą na myśl podobny zabieg zastosowany w *Esterze przed Aswerusem*. Oba szkice łączy w końcu podjęta w trakcie prac decyzja o zmianie kompozycji – w rysunku warszawskim o zwężeniu, a w paryskim – o jej wydatnym poszerzeniu. Karel G. Boon uznał⁴⁴, że charakter rysunku z Fondation Custodia jest zbliżony z *Projektem tryptyku ze scenami z życia świętego Jana*

il. 13 | fig. 13

Verso il. 12 | verso of
fig. 12

⁴³ Krista de Jonge, *The Court Architect as Artist in the Southern Low Countries 1520–1560*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2009, 59, s. 111–135; Yves Pauwels, *L'introduction des ordres d'architecture dans les Pays-Bas : entre Italie et Espagne* [w:] *Relations artistiques entre Italie et anciens Pays-Bas XVI^e–XVIII^e siècles / Artistieke relaties tussen Italië en de Nederlanden 16de–18de eeuw*, red. Ralph Dekoninck, Turnhout, Brepols, Bruxelles–Rome 2012, s. 53–59. Belgisch Historisch Instituut te Rome, Artes, 3; Samantha Heringuez, *Les peintres flamands du XVI^e siècle et les éditions coeckienues des livres d'architecture de Sebastiano Serlio*, „Revue de l'art” 2012, n° 180, s. 45–52.

⁴⁴ K.G. Boon, *The Netherlandish and German Drawings...*, op. cit., s. 96.

Chrzyciela (il. 12 i il. 13)⁴⁵. Faktycznie, oba dzieła mają wiele cech wspólnych. J. Richard Judson opisał jego styl jako ten, w którym „[...] postacie kreślone są długim, nieprzerwanym konturem, oszczędnym w użyciu lawowaniem [...]”⁴⁶. Do cech łączących obydwie rysunki dodać można również sposób ukazania architektury: w prawym skrzydle *Tryptyku*, ukazującym *Taniec Salome*, a także na recto lewego skrzydła ze sceną *Narodzin świętego Jana Chrzyciela*. Judson, wskazując na podobieństwo szeregu postaci z tymi ukazanymi na wspomnianej wcześniej centralnej kwaterze tryptyku z Lizbony, zaproponował datowanie około 1540 roku⁴⁷. Biorąc pod uwagę widoczną na rysunkach architekturę (zbieżną z tą ukazaną na tapiserii z *Zabójstwem Cezara* oraz na dziełach z serii „Historia Abrahama”), a także łączący obydwie dzieła konturowy charakter linii i oszczędność lawowania, jego propozycja ma swoje uzasadnienie. Ze względu na bliskość stylistyczną partii architektury, stonowaną ekspresję postaci ukazanych na szkicu warszawskim oraz łączące go z dziełami z Fondation Custodia i British Museum operowanie konturem oraz sposób lawowania, datowanie *Estery przed Aswerusem* nieco później, na lata 1541–1543, wydaje się zatem uzasadnione.

Nie udało się co prawda odnaleźć tapiserii wykonanej na podstawie warszawskiego projektu, jednak motyw postaci po prawej stronie, a także rozbudowane architektoniczne tło i proporcje całej kompozycji można odnaleźć na tapiserii *Romulus pokazuje głowę Numitora Amuliusowi* z serii „Historia Romulusa i Remusa” (il. 14)⁴⁸. Analogiczny jest nawet podest, na którym stoi tron obydwu władców. Scena ta – i cała seria, do której należy – musiała zyskać wielką sławę, skoro jej kolejne edycje powstawały nawet na początku siedemnastego wieku⁴⁹. Choć nie zachował się ani karton, ani żaden rysunek przygotowawczy, na podstawie cech stylistycznych kompozycji historycy sztuki starali się wskazać autora projektu. Ze względu na wyraźny wpływ sztuki włoskiej, jedną z najwcześniejszych atrybucji było przypisanie projektu Tommaso Vincidorowi (zm. ok. 1536; uczniowi Rafaela, który współpracował przy wykonaniu kartonów do tapiserii z serii „Dzieje Apostolskie” oraz przy dekoracjach logii watykańskich), który przez około dziesięć lat przed śmiercią tworzył projekty tapiserii na terenie Niderlandów⁵⁰. Bez względu na osobę twórcy, Anna Gray Bennett zaproponowała rok około

⁴⁵ Pióro i lawowanie w tonie brązowym, papier żeberkowy, 21,1 × 31,9 cm, nr inw. 1854.0628.38, The British Museum, Londyn. Zob. John Oliver Hand et al., *The Age of Bruegel. Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington, 7 listopada 1986 – 18 stycznia 1987, The Pierpont Morgan Library, New York, 30 stycznia – 5 kwietnia 1987, National Gallery of Art, Cambridge University Press, Washington–Cambridge 1986, s. 116–117, kat. nr 37 (J. Richard Judson).

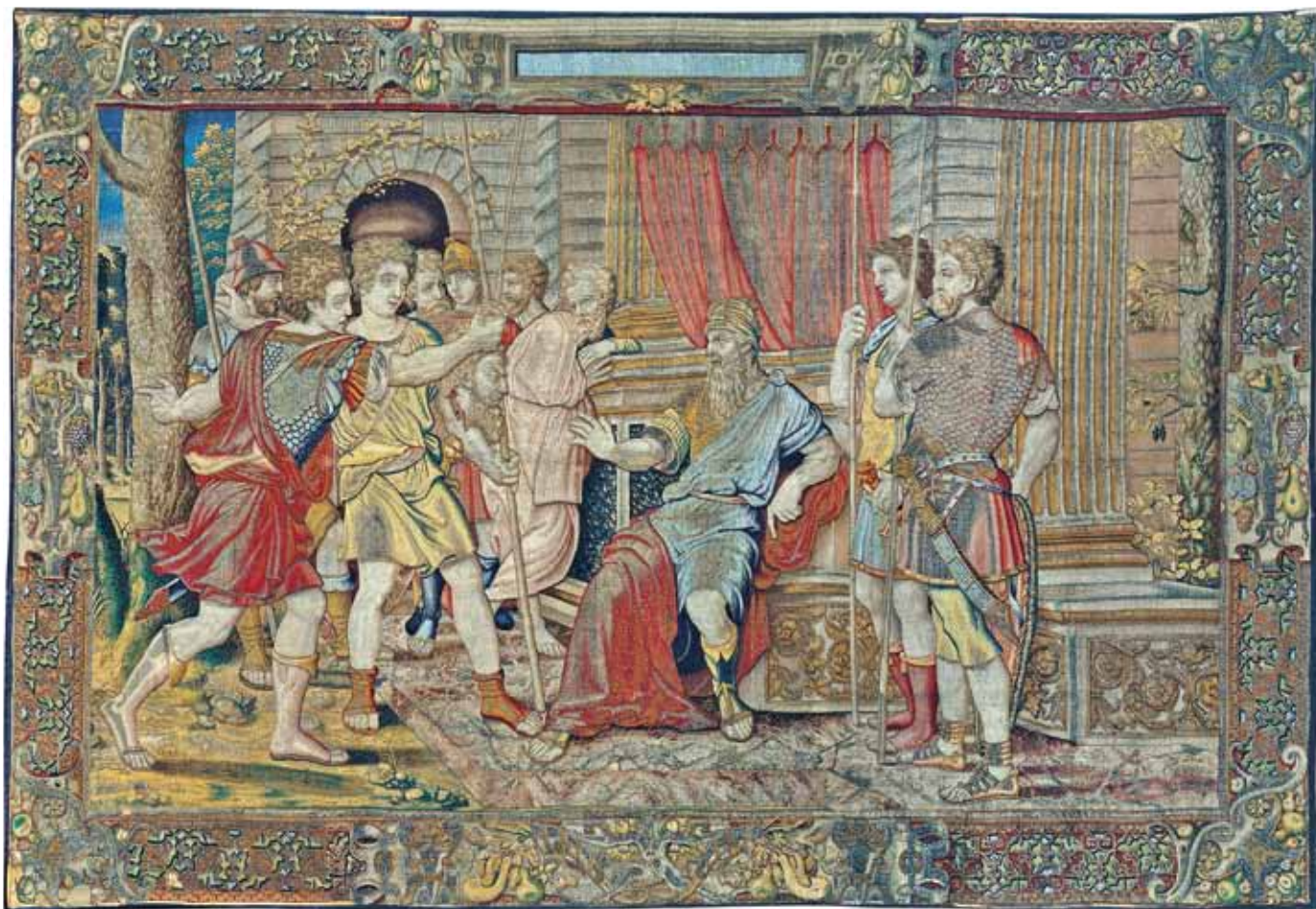
⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem. Karel G. Boon datuje rysunek z Fondation Custodia na lata 1534–1535, wydaje się jednak, uznając argumenty przedstawione przez Judsona w stosunku do *Tryptyku* z Londynu (oraz uwzględniając datę wydania *Regole...* Serlia, czyli 1537 r.), że jego powstanie należałoby przesunąć bliżej 1540 r.

⁴⁸ Kolekcja prywatna, Londyn, 210 × 310 cm. Wykonana w warsztacie Willema de Pannemakera w Brukseli, ok. 1540–1545. Pochodzi z serii czterech tapiserii zakupionych w 1550 r. przez syna cesarza Karola V, Filipa (późniejszego Filipa II, króla Hiszpanii). Zob. T.P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty...*, op. cit., s. 306–307, il. 15.6.

⁴⁹ M.in. tapiserie w: Kunsthistorisches Museum, Wiedeń (serie VIII i XXI), ok. 1560, zob. Elisabeth Mahl, *Die Romulus und Remus-Folgen der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1965, Bd. 26, s. 7–40. Neue Folge, 25; The Toledo Museum of Art, Ohio, zob. Anna Gray Bennett, *Five Centuries of Tapestry from The Fine Arts Museums of San Francisco. Revised Edition*, The Fine Arts Museums of San Francisco, Chronicle Books, San Francisco 1992, s. 166, il. 64; The Fine Arts Museums of San Francisco, 1625, zob. A. Gray Bennett, op. cit., s. 166–169, kat. nr 46. Zob. też G. Delmarcel, op. cit., s. 159, il. 5.5; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 397, s. 398, il. 189.

⁵⁰ E. Mahl, op. cit., s. 38–40 (tam dawniejsza literatura i podsumowanie wcześniejszej dyskusji dotyczącej autorstwa projektu).



1535, jako datę powstania pierwowzoru⁵¹. Guy Delmarcel nie wykluczając autorstwa Włocha, uznał, że autorem projektu mógłby być artysta flamandzki tworzący pod silnym wpływem sztuki włoskiej – ktoś taki jak Michiel Coxie⁵². Campbell utrzymał tę atrybucję i zaproponował datowanie tapiserii na lata 1540–1545⁵³. Ostatnio swoją opinię potwierdził i rozwinął, wskazując na widoczną w kompozycji idealizację postaci i klasyczną architekturę. Zauważył, że postaci Romulusa i jego towarzyszy mogą powtarzać figury namalowane przez Rafała i jego współpracowników w stanzach watykańskich⁵⁴. W kontekście warszawskiego rysunku warto zwrócić jednak uwagę na jeszcze jedno dzieło. Wśród tapiserii zakupionych w połowie lat czterdziestych szesnastego wieku przez Henryka VIII była najprawdopodobniej seria „Historia króla Salomona”. Choć nie zachowała się ona do dziś, wygląd dwóch kompozycji wchodzących w jej skład znany dzięki tapiseriom wykonanym w manufakturze Mortlake około

il. 14 | fig. 14

Romulus pokazuje głowę Numitora Amuliusowi
Romulus Reveals the Head of Numitor to Amulius, z serii „Historia Romulusa i Remusa”
 | from the series “Story of Romulus and Remus,” projekt Michiela Coxie, wykonanie w warsztacie Willema de Pannemakera | design by Michiel Coxie, woven in the workshop of Willem de Pannemaker, ok. c. 1540–1545, kolekcja prywatna | private collection (Franses Archive), Londyn | London

⁵¹ A. Gray Bennett, op. cit.

⁵² G. Delmarcel, op. cit., s. 156.

⁵³ T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 397, il. 189.

⁵⁴ T.P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty...*, op. cit.

1625 roku – między innymi tej ukazującej *Przybycie królowej Saby na dwór króla Salomona*. Jej kompozycja i bohaterowie wydają się być echem rysunku warszawskiego⁵⁵. Według Campbella ukazane na niej postacie są bliskie tym z serii „Historia Abrahama”, choć brak im ich wdzięku, co może wskazywać na to, że projekt i kartony oryginalnych dzieł wykonał artysta z kręgu Coecke’a, a nie sam mistrz.

Ustalenie relacji między *Esterą przed Aswerusem* a *Romulusem pokazującym głowę Numitora Amuliusowi* może rzucić światło na atrybucję zarówno rysunku, jak i projektu tapiserii. Zbieżność zastosowanych w nich motywów jest zbyt duża, by uznać ją za przypadkową i wytłumaczyć wykorzystaniem przez dwóch artystów identycznych wzorców. Inną możliwością jest, że obydwa dzieła mają wspólny pierwowzór – tapiserię, obraz bądź fresk. Jest to jednak o tyle mało prawdopodobne, że projekt do *Romulusa* musiał być lustrzanym odbiciem *Estery*. Jeśli więc jest jakaś zależność między jednym a drugim dziełem, jedno z nich musiało być wzorem dla drugiego, a zatem – albo warszawski rysunek jest inspirowany sceną z historii Rzymu, albo projekt tej ostatniej jest kopią tapiserii, która powstała na podstawie projektu z Muzeum Narodowego. Rozwikłanie tego problemu nadal stanowi wyzwanie dla historyków sztuki, wydaje się jednak, że *Estera przed Aswerusem* może stać się punktem wyjścia do ponownego podjęcia kwestii atrybucji projektów do „Historii Romulusa i Remusa”.

Czy zatem, podobnie jak rysunki z Paryża i Londynu, również ten z Warszawy jest dziełem Pietera Coecke’a van Aelsta? Szkic pasuje stylistycznie do dzieł powstałych w pierwszej połowie lat czterdziestych, czyli w okresie, gdy artysta pracował już nad tłumaczeniem na niemiecki traktatu Serlia i był pod silnym wpływem stworzonych przez niego wzorców. Atrybucja *Estery przed Aswerusem* powinna uwzględnić nieznaczne różnice w użyciu kreski w stosunku do innych jego dzieł, które jednak można wytłumaczyć charakterem rysunku (wczesny etap projektowania tapiserii), bądź odmiennym w stosunku do wcześniejszych dzieł stylem rysunkowym z lat czterdziestych. W świetle obecnych badań przedstawione zastrzeżenia nie stoją według mnie na przeszkodzie, by uznać omawiany szkic za dzieło Coecke’a.

Chciałbym serdecznie podziękować dr Magdalenie Piwockiej (Zamek Królewski na Wawelu) za uwagi dotyczące artykułu, Stijnowi Alsteensowi (Metropolitan Museum of Art, New York) za wiele cennych uwag dotyczących warszawskiego szkicu i e-mailową dyskusję na temat rysunkowego *œuvre* artysty, a także Hannie Benesz (Muzeum Narodowe w Warszawie) za pierwszą krytyczną lekturę niniejszego tekstu.

⁵⁵ Easton Neston, Northamptonshire. Ibidem, s. 304–305, il. 15.5.