



STUDIA

WAWELJANA

MAGDALENA PIWOCKA

ECHA ANTYKU W ARRASACH KRÓLA ZYGMUNTA AUGUSTA. RODOWÓD JEDNEGO GESTU

Pani Profesor Irenie Huml

Powszechnie wiadomo, iż Rzym antyczny, poprzez posąg, reliefy i stiuki, przekazał renesansowym twórcom, a w konsekwencji także artystom późniejszych pokoleń zasób nieprzemijających wzorów – postaci, gestów, układów figur, motywów ornamentalnych, które nie tylko odnowiły sztukę XV i XVI wieku, lecz także utrwaliły pamięć szacownych archetypów, budując aluzyjną ciągłość między epokami. Poznanie antycznych modeli zrodziło w środowisku włoskim, oprócz istotnych skutków artystycznych, poczucie cywilizacyjnej jedności, integralności kultury śródziemnomorskiej. Podkreślali to pamiętnikarze i biografowie działający w szesnastowiecznej Italii, tacy jak Vasari czy Cellini¹, którzy ustawicznie porównywali dzieła żyjących artystów z kreacjami starożytnych i mierzyli ich doskonałość stopniem podobieństwa do rzymskich oryginałów.

W pierwszej połowie wieku XVI lekcję antyku pobrali nie tylko włoscy mistrzowie. Równie silnie, a nawet bardziej emocjonalnie przyswoili ją artyści z Północy, terminujący w Rzymie, zrzeszeni w kilku kompaniach,

niejednokrotnie obdarzani zleceniami przez włoskich mecenasów i fundatorów. Do takich twórców należał Michiel Coxcie z Malines (1499–1592), autor projektów arrasów biblijnych w kolekcji Zygmunta Augusta². Przebywał on w Wiecznym Mieście blisko osiem lat (1530/31–1539) i w tym czasie wykonał kilka fresków w rzymskich kościołach – przede wszystkim w dawnej bazylice Św. Piotra na Watykanie (niezachowane), w Santa Maria dell’Anima³, a także w Santa Trinità ai Monti⁴. Prace te, wysoko ocenione w Italii, zyskały mu uznanie rówieśników z obu środowisk artystycznych – włoskiego i flamandzkiego. Vasari zaświadczył, że Coxcie był uważany za tego, który „porto in Fiandra la maniera italiana”⁵. Kartony wawelskich cykli *Dzieje Pierwszych Rodziców*, *Dzieje Noego* i *Budowa Wieży Babel*, powstałe przed rokiem 1550, trzeba zaliczyć do kreacji najbardziej włoskich w całym jego malarskim dorobku, także na tle dzieł zachowanych w zbiorach madryckich, wiedeńskich czy brukselskich. Inspiracje, idealnie zaadaptowane przez Coxcię – egzystujące obok siebie cytaty z fresków Loggii, Stanz i Sykstyń – sąsia-

¹ Por. np. *Benvenuto Celliniego żywot własny spisany przez niego samego*, przeł. L. Staff, Warszawa 1957, m.in. s. 50, 84, 226.

² Autorstwo kartonów do 19 arrasów ze scenami z księgi Genesis, utkanych w Brukseli przed r. 1553, stanowiących trzon wawelskiej kolekcji króla Zygmunta Augusta, nie zostało potwierdzone archiwalnie, choć ewentualne znalezisko źródłowe może taki przekaz ujawnić. Wiarygodnie przypisał je Coxciemu Marian Morelowski, po raz pierwszy w r. 1922 i w kolejnych opracowaniach z lat 1923, 1925 i 1929 – M. Morelowski, *O arrasach flamandzkich Zygmunta Augusta*, Prace KHS 3: 1923, s. V–VI (posiedzenie z 16 II 1922); Idem, *Arrasy jagiellońskie odzyskane z Rosji. Przewodnik po wystawie*, Warszawa 1923, s. 17–19; Idem, *Arrasy wawelskie Zygmunta Augusta*, „Sztuki Piękne”, I, Kraków 1925; Idem, *Arasy wawelskie Zygmunta Augusta. Les tapisseries bruxelloises du Château Royal de Cracovie*, Kraków 1929, s. 21–33. Atrybucję tę powszechnie przyjęto. Na temat artysty, który nie doczekał się monografii, por. tom studiów, zawierający wcześniejszą literaturę: *Michel Coxcie*,

pictor regis, 1499–1592. Internationaal colloquium, 5 en 6 juni 1992, Mechelen 1993. Por. też biogram E. Leuschner, *Coxcie Michiel (I)* [w:] *Saur allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 22, München-Leipzig 1999, s. 89–92.

³ G. Vasari, *Le opere [...] con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, t. V, Firenze 1906, s. 573–574; J. Schmidlin, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell’Anima*, Freiburg i. Br.-Wien 1906, s. 248–249; N. Dacos, *Les peintres belges à Rome au XVI^e siècle*, Bruxelles-Rome 1964 [Études d’histoire de l’art publiées par l’Institut historique belge de Rome I], s. 23–29; G. Knopp, W. Hansman, *S. Maria dell’Anima. Die Deutsche Nationalkirche in Rom*, Mönchengladbach 1979, s. 50–51.

⁴ W świetle nowych badań można mu przypisać malowidła sklepienne w kaplicy, fundowanej ok. 1534, przy S. Trinità ai Monti przez Pierre’a Marciaca, kanonika z Besançon – D. Laurentza, *Michel Coxcie à Rome et dans les Pays-Bas anciens. Nouvelles attributions* [w:] *Michel Coxcie, pictor regis...*, s. 93–117.



1. Arras *Upicie się Noego* (fragment), Bruksela, przed 1553.
Zamek Królewski na Wawelu (fot. S. Michta)

dują w naszych arrasach ze studiami z antyku, noszącymi znamiona bezpośrednich odwzorowań.

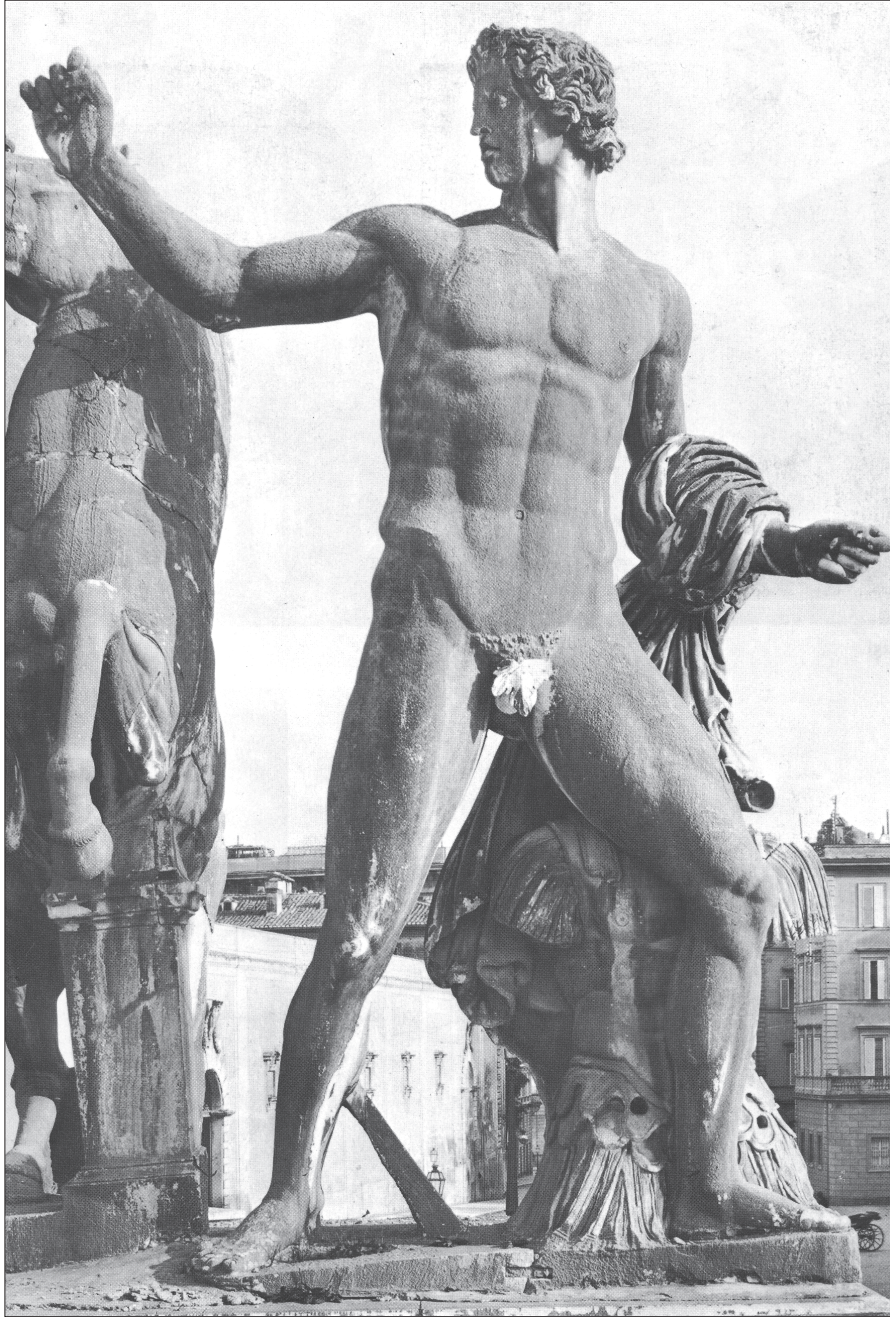
Fascynację antyczną rzeźbą widać u Coxciena przede wszystkim w ujęciu aktu, w znakomitym opanowaniu rysunku ciała ludzkiego. Poprawne anatomicznie, doskonale skonstruowane postacie, chwilami ekspresyjnie, wręcz brawurowo poruszone, ujawniają akademicką praktykę studiów z modelu, a w większym stopniu zapewne –

z antycznego marmuru lub brązu. Wspomnienie jednego z najważniejszych dzieł rzeźbiarskich Wiecznego Miasta ukształtowało sylwetę i gest promotora akcji w scenie upicia się Noego, w arrasie z serii *Potopu*⁶ (fig. 1). Przedstawia ona moment kiedy, jak opowiada *Księga Rodzaju* (9, 20–23), Sem, Cham i Jafet, synowie Noego, uznawanego za pierwszego plantatora winorośli i wynalazcę wina, ujrzeli nagiego ojca, który zasnął upojony trunkiem. Cham

⁵ Vasari, *o.c.*, t. VII, s. 585.

⁶ *Upicie się Noego (Pijaństwo Noego)*, wg kartonu Michiela I Coxciena, Bruksela, przed 1553, wełna, jedwab, nici srebrne i srebrne złoczone;

470×610 cm; w górnej bordiurze napis: NOE INEBRIATVS IACENS VERENDIS NVDISA IVNIORI FILIO RIDETVR QVOD RELIQVOS PVDVIT. GEN.IX. Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. 14.



2. Prawy posąg z grupy Dioskurów (*Opus Praxitelis*), III w. n. e. Rzym.
Piazza del Quirinale (repr. wg Pray Bober, *Rubinstein*, il. 125)

wyśmiewał odurzonego patriarchę, Sem i Jafet zaś zbliżyli się i przykryli nagość jego ciała, z której szydził młodszy brat⁷. W tapiserii grupę czterech mężczyzn skomponowano w ten sposób, że trzej synowie otaczają półkolem śpiącego Noego. Najaktywniejszy, buńczuczny uczestnik akcji, stojący pośrodku z ręką wyciągniętą ku leżącemu, to właśnie Cham. Jego władczy gest nie może być tutaj nakazem okrycia nagiego ojca, przeciwnie – należy go odczytać jako znak szyderstwa i napiętnowania winnego. Młodzieniec, odziany w miękkie pancierz (*corazzine*) i przerzucony przez prawe ramię płaszcz zawiązany wokół bioder, jest tu ujęty w dynamicznym, spiralnym skręcie ciała, podkreślonym

gestami obu rąk. Silny kontrapost i zdecydowany ruch oddane są poprawnie. Tylko nieco „szwankuje” skrót prawej nogi, jakby atroficznej, zbyt małej. W sylwecie postaci, wyróżnionej antycznym kostiumem, wyczuwa się echo monumentalnego pierwowzoru. Jest nim kolosalny prawy posąg z grupy *Dioskurów*, zwany *OPVS PRAXITELIS*, od średniowiecza podziwiany w centrum Rzymu, na wzgórzu określanym mianem Monte Cavallo, dziś Piazza del Quirinale (fig. 2).

⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa 1980, s. 31.

Dwie gigantyczne figury nagich wojowników zmagających się z parą koni tworzą niezwykle sugestywną grupę, koncentrującą w sobie symbolikę siły, zwycięstwa nad przeciwnościami, ujarzmiania wrogich mocy⁸. Uważa się ją za rzymską kopię greckiego oryginału z okresu klasycznego (V w. p.n.e.) i datuje na III w. p.n.e.⁹ Pierwotną lokalizację – między łaźniami Konstantyna a świątynią Serapisa – można ustalić na podstawie mapy miasta z roku 1551. *Poskramiacze koni*, jak określa ich dzisiejsza literatura, nosili w przeszłości różne imiona. W XII wieku *Mirabilia urbis Romae* nazywają je pomnikami dłuta Fidiasza i Praksytelesa, dwóch „filozofów i wróżbitów”, zgodnie z napisami na ich cokołach: *OPVS FIDIAE* i *OPVS PRAXITELIS*. Te inskrypcje, naniesione ok. roku 450 n.e., pojawiają się na rysunkach rzeźb z okresu renesansu. Pod gzymsem cokołu w grupie *OPVS PRAXITELIS* zachowała się sygnatura Pier Jacopa Alari Bonacolsi, o przydomku Antico, artysty, który najpewniej restaurował prawego giganta i jego konia około roku 1500 lub przed 1520¹⁰. W połowie XVI wieku oba kolosy próbowano identyfikować jako dwukrotnie powtórzone przedstawienie Aleksandra Wielkiego. Dopiero w XVII stuleciu Perrier (1638)¹¹ i późniejsi amatorzy „antykalików” utożsamili je z Kastorem i Polluksem, wojowniczymi synami Jowisza i Ledy. Po roku 1590 ustawiono je na nowym miejscu, w centrum Placu Kwirynalskiego, a w 1786 połączono z obeliskiem przeniesionym z Mauzoleum Augusta¹².

⁸ Całkowita wysokość posągów wynosi 5,60 m.

⁹ Obszerną literaturę o rzeźbach i listę powtórzeń zebrali: Ph. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1987, s. 158–161, poz. 125; A. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven and London 1988, s. 136–141, poz. 3, il. 71–72; por. też D. Di Castro, S.P. Fox, *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1983, s. 71–73, poz. 13. Ostatnio: L. Nista, *Castores, L'immagine dei Dioscuri a Roma* [kat. wyst.], Roma 1995. Informacje o dziejach rzeźb wg Pray Bober, Rubinstein, o.c.

¹⁰ Pier Jacopo Alari Bonacolsi (ok. 1460–1528), rzeźbiarz, medalier i złotnik, w czasach renesansu jeden z wybitniejszych znawców plastyki antycznej, kopista i renowator czynny w służbie Izabeli d'Este w Mantui. Niedawno odkryty napis: *ANTICVS MANTVANVS R'* [Refecit] interpretuje A. Nesselrath, *Antico and Monte Cavallo*, „The Burlington Magazine”, CXXIV, 951, June 1982, s. 353–357.

¹¹ F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere Urbis aeternae ruinis erepta...*, Romae MDCXXXVIII, tabl. 25.

¹² Pray Bober, Rubinstein, o.c.

¹³ Ph. Pray Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, Studies of the Warburg Institute 21: 1957, s. 72–73, Fol. 42–43, il. 92.

¹⁴ N. W. Candedy, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, Studies of the Warburg Institute 35: 1976, s. 41–42, poz. R. 31, PL. 4.

Fortuna obu posągów w sztuce włoskiego renesansu da się porównać jedynie z karierą grupy Laokoona czy Apollina Belwederskiego. Tylko w XV i XVI wieku inspirowały one rzesze artystów począwszy od Pisanella i Benozza Gozzoli, poprzez Mantegnę i Rafaela (który głównie studiował ruch konia), po Amico Aspertiniego¹³, Peruzziego i Tycjana. Girolamo da Carpi zarejestrował w rysunku z około roku 1549 widok prawego posągu (*Opus Praxitelis*¹⁴; (fig. 3), a Tycjan namalował go na południowo-wschodniej elewacji Fondaco dei Tedeschi w Wenecji¹⁵. *Dioskurów* szkicowali *in situ* także przybylsze z Północy – Maarten van Heemskerck, ok. 1533¹⁶, Hendrick Goltzius w roku 1592¹⁷ (fig. 4). Grafika utrwalała ich sylwety już około roku 1546¹⁸ (il. 5), a potem w licznych planszach powstałych po roku 1550¹⁹ (fig. 6–7).

U mistrzów Cinquecenta w kilku przypadkach mamy do czynienia z inkorporowaniem w ich własnych kompozycjach kopii całego motywu lub jego fragmentu. Takie odwzorowanie – w miniaturze – umieścił Andrea Mantegna w obrazie ołtarzowym w San Zeno w Weronie²⁰, czy Baldassare Peruzzi w *Adoracji Magów* w londyńskiej National Gallery²¹ (z wyraźną zmianą kontekstu). Innym twórcom sylwety posągów posłużyły jako preteksty, wypowiedzi użyte przy kreowaniu figur w scenach zbiorowych. Takie adaptacje wносиły zazwyczaj – przy zachowaniu rudymentów gestu – korekty proporcji, szczegółów, a nawet istotne różnice w wymowie i odbiorze patetycznej pozy. Do tego rodzaju powtórzeń trzeba zaliczyć inspirację w kartonie Coxciena.

¹⁵ J. Schulz, *Titian at Fondaco dei Tedeschi*, „The Burlington Magazine”, CXLIII, 1182, September 2001, s. 567–569.

¹⁶ Najbardziej reprezentatywne są dwa rysunki w zbiorach prywatnych i jeden w Kupferstich Sammlung w Dreźnie, nr 183 – B. Rowlands, *Montecavallo Revisited*, The Art Quarterly 30: 1967, s. 143–152, il. 1–3; W. Stedman Sheard, *Antiquity in the Renaissance* [kat. wyst.], Northampton, Massachusetts 1978, poz. 48.

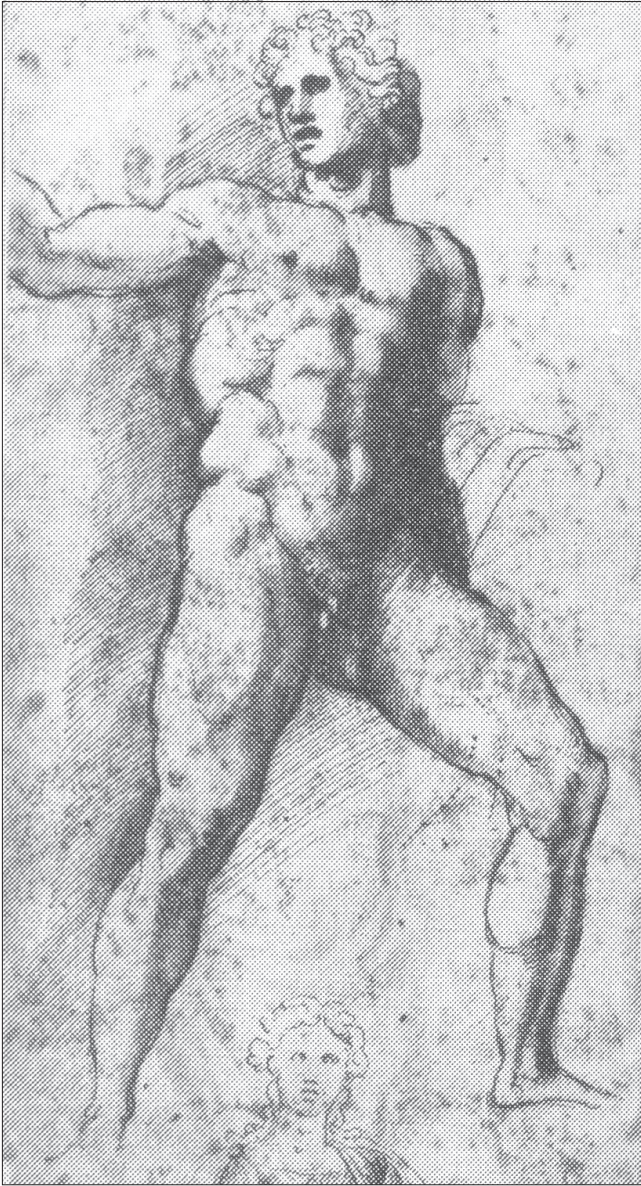
¹⁷ Haarlem, Teyler's Stichting, inv. nr K III 20 – E.K.J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, The Hague 1961, t. I, s. 342–343, poz. 235–238, II, il. 235–238; H. Leeflang, G. Luijten, *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings* [kat. wyst.], Zwolle 2003, s. 126–129, poz. 40.

¹⁸ Anonimowa grafika [Nicolas Beatrizet] wydana przez Antonia Lafreriego w *Speculum romanae magnificentiae*, 1546, w odwróconym kierunku, z przestawionymi podpisami: *Opvs Fidae i Opvs Praxitelis* – Pray Bober, Rubinstein, o.c., s. 160, il. 125 c.

¹⁹ M.in. rycina wykonana przez Giovanniego Battistę Pittoniego (ok. 1520–1583), opubl. w r. 1561 w *Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumaenta*, 1561, a kolejno w *Dicorsi sopra l'antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi architetto vicento*, Venezia 1583 (wyd. F. Ziletti), tabl. 36 – Di Castro, Fox, o.c., s. 71–73, il. 9 (il. 6), czy w zbiorze François Perriera *Segmenta nobilium signorum...* [1638], tabl. 25 (il. 7).

²⁰ Pray Bober, Rubinstein, o.c., s. 160, il. 125 b.

²¹ Duży karton – modello do fresku? (107×112,5 cm), nr inw. 167 – Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München 1967/68, s. 112–113, poz. 76, tabl. LVI–LVII.

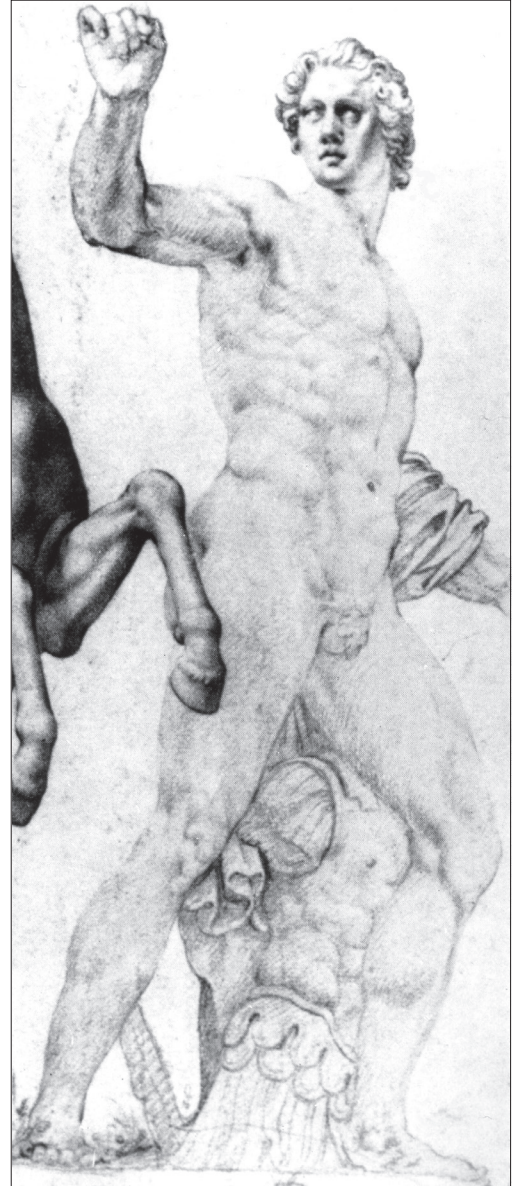


3. Girolamo da Carpi, Szkic prawego posągu (*Opus Praxitelis*), ok. 1549. Filadelfia, Rosenbach Collection (repr. wg Canedy, pl. 4, il. 31)

Dzisiejsi badacze są skłonni nadmiernie rozszerzać wpływ jaki grupa Dioskurów pozostawiła w dziełach artystów włoskich i północnych wieku XVI, dopatrując się śladów tego wzorca w bardzo dalekich reminiscencjach, czasem wręcz słabo z nim korespondujących²². Blade, aluzyjne odbicia figur, wśród których znalazły się m.in. fresk Masolina *Ścięcie cesarzowej* (Rzym, San Clemente), czy rysunek Dürera z British Museum, zebrała w swych pracach Edit Pogány-Balás²³. Na tle takich odległych derywacji postać syna Noego w naszym arrasie ujawnia znacznie bliższy związek z oryginałem.

²² Por. np. efektowny rysunek z kręgu Filipina Lippiego (ok. 1406–1469), w British Museum, Pp.1-18 – Stedman Sheard, o.c., poz. 47.

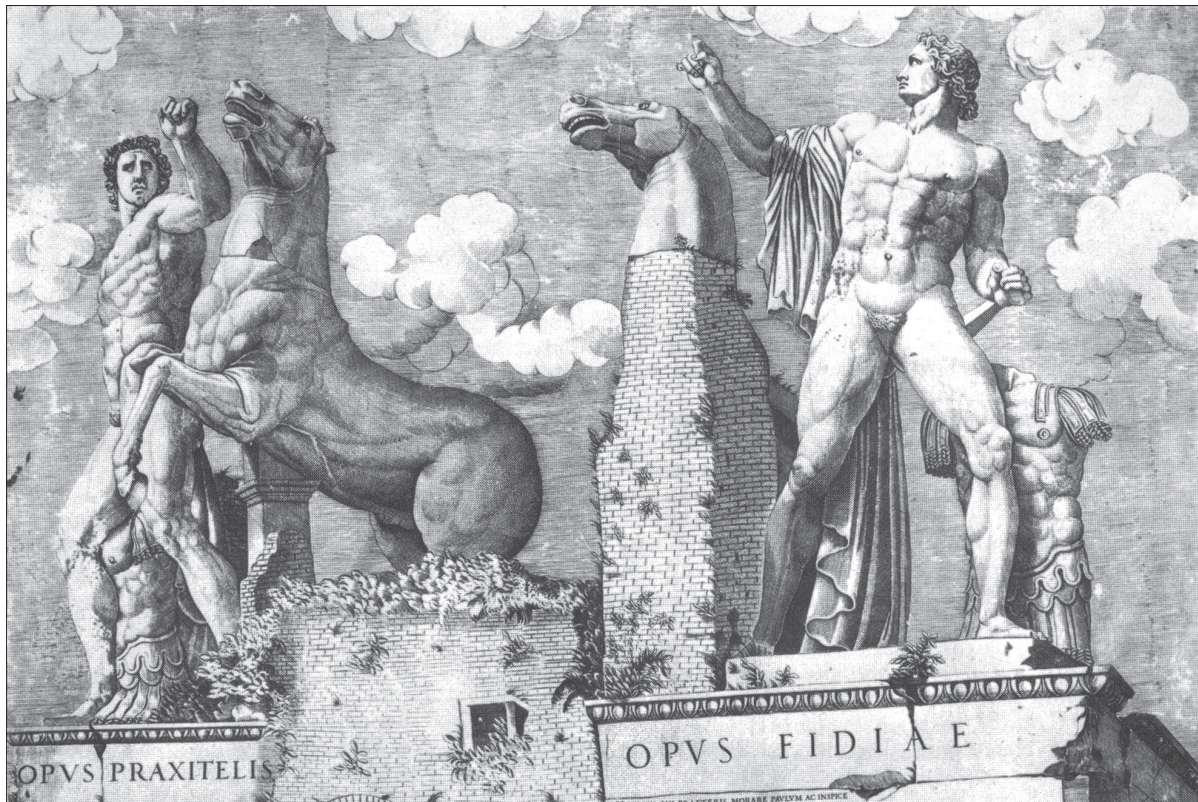
²³ E. Pogány-Balás, *On the Problems of an Antique Archetype*



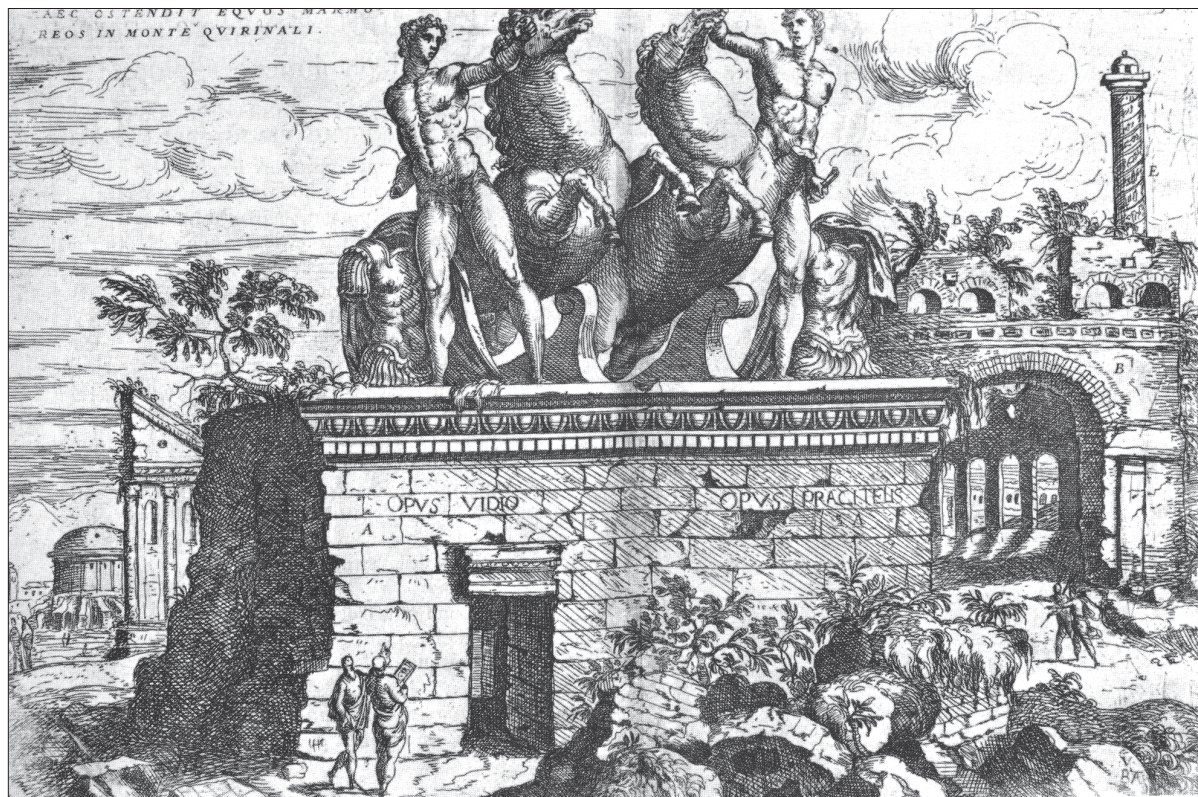
4. Hendrick Goltzius, Rysunek prawego posągu (*Opus Praxitelis*), 1592. Haarlem, Teyler's Stichting (repr. wg Reznicek, II, il. 145)

W biblijnej scenie Coxcie osłabił patos gestu ujmując swego bohatera bardziej na wprost niż inni, którzy rysowali posąg z „żabiej perspektywy” i widzieli prawą rękę młodzieńca wzniesioną wysoko ponad głowę. Pancerz, który go zdobi, wymodelował według formy torsu posągu. Inny układ nadał obu jego dłoniom, a ściśle – palcom (zaciśnięte pięści, trzymające wodze koni, nie miały tu uzasadnienia). Zmodyfikował też pozycję nóg, napiętą, zbliżoną do postawy *Dyskobola*. Przekształcił tym samym obraz ekstremalnego wysiłku, jaki prezentuje rzeźba, w sekwencję narracyjną. Użytek, jaki zrobił

of Mantegna's and Dürer's, Acta HA 17: 1971, z. 1–2, s. 77–89; Idem, *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance*, Budapest 1980, *passim*.



5. Nicolas Beatrizet, *Dioskurowie*, ryc. [w:] Lafrezy, *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1546 (repr. wg *Stampe italiane del Cinquecento*, Falteri, Firenze 1986 [kat. antykwaryczny], il. 8)



6. Giovanni Battista Pittoni, *Dioskurowie*, ryc. [w:] *Discorsi sopra l'antichità di Roma...*, 1583 (repr. wg Di Castro, Fox, il. 9)



7. François Perrier, *Dioskurowie*, ryc. [w:] *Segmenta nobilium signorum...*, 1638, pl. 25. Kraków, Biblioteka Naukowa PAU i PAN (fot. Z. Kos)

z rzymskiego archetypu, nie wiadomo czy przejętego z ryciny, czy z autorskiego szkicu, można porównać do zapożyczeń praktykowanych przez Tycjana, które wedle słów Ottona Brendela były „raczej swobodnymi

²⁴ O. Brendel, *Borrowings from Ancient Art in Titian*, „The Art Bulletin”, XXXVII, 2, June 1955, s. 116.

²⁵ Rzymska kopia (II w. n.e.) greckiego brązu, zapewne autorstwa Leocharesa (IV w. p.n.e.), Musei Vaticani, Cortile di Belvedere (przynajmniej od r. 1511). Jedno z dzieł antycznych, które wywarło największy wpływ na sztukę nowożytną – H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, s. 43–71; Haskell, Penny, *o.c.*, s. 148–151; Pray Bober, Rubinstein, *o.c.*, s. 71–72, poz. 28.

²⁶ Gian Agnolo Montorsoli (ok. 1506-ok.1563), rzeźbiarz, protegowany przez Michała Anioła; na zlecenie Klemensa VII uzupełnił dwa antyczne arcydzieła z Cortile di Belvedere – Apollina Belwederskiego i Laokoona – G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 6, przeł. i oprac. K. Estreicher, Kraków 1987, s. 398; Brummer, *o.c.*, s. 50, 71; Pray Bober, Rubinstein, *o.c.*, s. 71–72.

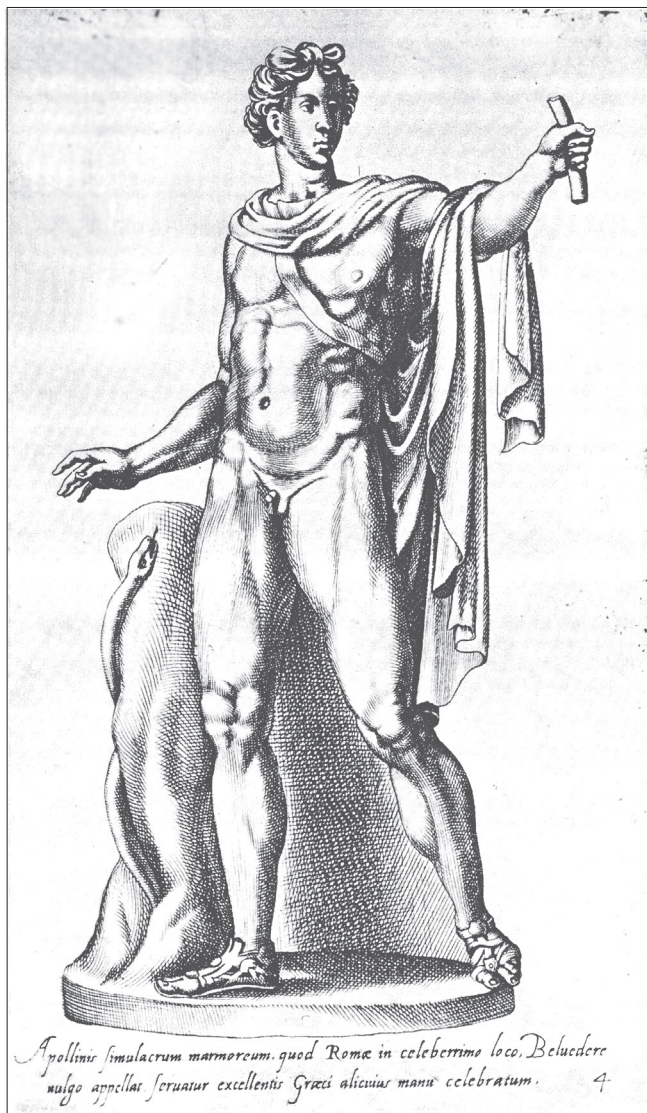
²⁷ W tzw. rzymskich szkicownikach artysty, Berlin, Staatliche

improwizacjami na tematy antyczne, niż kopiami”²⁴. W przypadku coxcienowskiego bohatera swoboda interpretacji przejawiała się jeszcze w inny sposób. Trudno oprzeć się wrażeniu, że artysta wzbogacił sylwetę swojej postaci o szczególnie przyjęty z innego posągu – ze sławnego Apollina Belwederskiego²⁵. W latach 1532-1533, w czasie pobytu Coxciena w Rzymie, figurę tę uzupełnił Giovanni Montorsoli, dodając zakończenia obu rąk²⁶. Prawą dłoń, otwartą, ułożoną poziomo, z rozstawionymi palcami, ukształtował w *quasi* teatralnym geście, który w takim dokładnie ujęciu znalazł się na arrasie. Ten drobny fragment rodzi zasadnicze pytanie, czy aby postać syna Noego nie jest wynikiem kontaminacji dwóch głośnych rzymskich dzieł – *Opus Praxitelis* i *Apollina*. Rzeźbę z Belwederu widziano i odwzorowywano zazwyczaj z profilu, jako łuczника z wyprężonym lewym ramieniem. Nieliczne rysunki ukazują go w projekcji, widocznej w szkicu Heemskercka²⁷, gdzie głowa ujęta jest frontalnie, a lewa ręka – w ostrym skrócie podobnym do gestu kolosa z Kwirynału. Jakkolwiek cechy właśnie tego wzoru, omówionego powyżej, dominują w coxcienowskiej redakcji (układ nóg, dynamika ciała, wskazująca dłoń), to jednak nie można wykluczyć, że autor kartonu znał też niecodzienny „boczny” widok drugiej rzeźby. Przedstawienie Apollina od strony lewej ręki dzierżącej niegdyś łuk znajdujemy m.in. w rycinie ze zbioru Giovanniego Battisty Cavallierego *Antiquarum statuarum urbis Romae* (tom I), którego pierwsze wydanie, niedatowane, ukazało się prawdopodobnie około roku 1560²⁸ (fig. 8). Wzory pojedynczych plansz, które weszły w skład albumu, mogły wcześniej krążyć wśród artystów i wpłynąć na ich kreacje. Ewentualne zapożyczenie z tego rodzaju rysunku przygotowawczego lub luźnej odbitki ilustrowałoby sposób pracy Coxciena, „zdemaskowany” w sławnej anegdocie przytoczonej przez van Mandera²⁹. Mówi ona, że opublikowanie przez

Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupfestichkabinett, t. II, 79 D2a, fol. 23 r. – Brummer, *o.c.*, s. 50, il. 48.

²⁸ Giovanni Battista Cavalieri (ok. 1525–1601), rytownik z Trydentu pracujący w Rzymie, autor największego zbioru rycin według rzeźb antycznych w w. XVI – por. G. Valerius, *Cavalieri Giovanni Battista* [w:] *Saur allgemeines Künstler-Lexikon...*, t. 17, München-Leipzig 1997, s. 362–363.

²⁹ C. van Mander, *Le livre des peintres [...] Vie des peintres flamands, hollandais et allemands 1604. Traduction, notes et commentaires par H. Hymans*, t. 2, Paris 1885, s. 36. Anegdotę powtarzali późniejsi autorzy tacy jak Filippo Baldinucci (ok. r. 1680) w: *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua, con varie note da Giuseppe Piacenza*, t. 4, Torino 1814, s. 334, a także dziewiętnastowieczni biografowie Coxciena – E. De Busscher, zob. *Biographie Nationale*, t. IV, Bruxelles 1873, s. 456–462, zwłaszcza s. 458; E. Neffs, *Michel Coxcie I, le Vieux, et Michel Coxcie II, le Jeune* [w:] *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, t. I, Gand 1876, s. 146–175, zwłaszcza s. 158.



8. Giovanni Battista Cavallieri, *Apollo Belwederski*, ryc. [w:] *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* (repr. wg Brummer, il. 56)

Hieronima Cocka grafik według malowideł w Stanzach watykańskich³⁰ ujawniło wtórność pomysłów kompozycyjnych i figur u Coxciena, który wpadł z tego powodu

³⁰ Van Mander, *o.c.*, s. 36, mówi o Szkole Ateńskiej, z której Coxcie czerpał wzory do postaci w Zaśnięciu Matki Boskiej, obrazu ołtarzowego w katedrze brukselskiej, dziś w Museo del Prado w Madrycie; Henri Hymans w komentarzu (*ibidem*) wskazał na konkretną rycinę Giorgia Ghisi, wydaną przez Cocka w Antwerpii

w prostrację ducha. Jeśli rzeczywiście tak było w odniesieniu do praktykowanych przez niego kopii z Rafaela (a wiadomo, że artysta ulegał przemożnemu wpływowi cykliów malarskich mistrza z Urbino czy Michała Anioła) – to fascynację wielkimi dziełami starożytności i kompilowanie antycznych wzorów dzielił z wszystkimi najznakomitszymi twórcami swoich czasów.

Jednoznaczna identyfikacja źródła motywu – przekazu graficznego wyobrażającego jednego z Dioskurów, własnego rysunku z oryginału czy kopii cudzego szkicu – nastęrcza zasadnicze trudności. Należy brać pod uwagę wszystkie te możliwości i z nie najmniejszą dozą prawdopodobieństwa rozpatrywać trzecią z nich, bo znane rysunkowe albumy rzymskich antykaliów były często antologiami, kolekcjami kopii roboczych szkiców ówczesnych amatorów starożytności. Zapewne Coxcieniowi nie było obce kopiowanie cudzych rysunków, praktyka szeroko rozpowszechniona, potwierdzona np. w szkicownikach Girolama da Carpi, które zawierają m.in. przerysy roboczych studiów Perina del Vaga, Giulia Romana i Parmigianina³¹.

Jak już powiedziano, przypadek *Opus Praxitelis* nie jest w jego arrasowym dorobku odosobniony. Autor kartonów naszych tapiserii wielokrotnie sięgał po tego rodzaju inspiracje. W odróżnieniu od cytatów z renesansowych malowideł włoskich – modeli antycznych w twórczości Coxciena dotąd nie dostrzegano³². Nie zostały też docenione istotne walory poznawcze, jakie niesie studium tego tematu – rejestracja w jego *oeuvre* monumentów świata antycznego dostępnych w Rzymie przed rokiem 1540, świadectwa jego kontaktu z kręgiem szesnastowiecznych malarzy-humanistów pracujących w Wiecznym Mieście, których fascynowały te same relikty przeszłości i z których szkicowników mógł potencjalnie korzystać. Dzieła Coxciena nasycone tymi cytatami – nabierały „aktualności”, a jego pozycja w gronie ówczesnych malarzy włoskich i północnych romanistów, wychowanych na najlepszych antycznych wzorach, zyskiwała na znaczeniu. Dzięki nim flamandzki artysta zdobywał owo ważne znamię przynależności do świata kultury śródziemnomorskiej.

w r. 1550 – por. P. Bellini, *Opera incisa di Giorgio Ghisi*, Bassano del Grappa 1998, s. 95–99, poz. 20.

³¹ Candedy, *o.c.*, s. 7–8.

³² Przygotowuję szersze opracowanie tego tematu.

ECHOES OF THE ANTIQUE IN THE TAPESTRIES OF SIGISMUND AUGUSTUS. THE ORIGINS OF ONE GESTURE

Summary

Michiel Coxcie of Malines (1499–1592), the author of designs for Biblical arrases in the collection of King Sigismund Augustus, resided in Rome for over eight years (1530/31–1539). There he won recognition and painted a number of frescoes in the churches of the Eternal City – in Old St Peter’s Basilica in the Vatican (not preserved), in S. Maria dell’Anima, and in SS. Trinità ai Monti. The Italianism, discernible in his entire oeuvre, earned him the appellation of the Flemish Raphael in his country.

The cartoons for the Wawel sets of The History of the First Parents, The History of Noah, and The History of the Construction of the Tower of Babel executed before or around 1550, should be counted as the most Italianate of all of his paintings, this being equally in relation to his works kept in the collections in Madrid, Vienna, and Brussels.

As well as inspirations drawn from paintings in the Logge, the Stanze, and the Sistine Chapel, one can find in the Wawel arrases studies of the antique and thus direct reproductions of the originals.

Coxcie’s fascination with antique sculpture is perceptible above all in the rendering of the nude, in the excellent drawing of the human body. His perfectly designed figures, now and then in expressive movement, point to his studies of antique statuary.

A reminiscence of one of the most important Roman sculptures was responsible for the attitude and gesture of the promoter of the action in the scene of The Drunkenness of Noah – the last, eighth tapestry of the set *The History of Noah* (ill. 1). The most active of his sons, who are surrounding the wine-inebriated patriarch – the young man standing in the centre – is Ham. In the form of the figure, distinguished by its antique costume (a light breastplate of the corrazina type), with his arm extended towards the man lying on the ground, one can discern an echo of the monumental original, the colossal right-hand statue from the group of the Dioscuri, which is known as OPVS PRAXITELIS, from the Middle Ages admired in the centre of Rome, on the Monte Cavallo hill, today the Piazza del Quirinale (ill. 2). The group of two gigantic nude warriors wrestling with a pair of horses is considered to be a Roman copy of a Greek sculpture from the 5th century BC and dated to the 3rd century BC. In the 12th century the figures were referred to as monuments sculpted by Phidias and Praxiteles, in accordance with the inscriptions on their pedestals, which had been added c. AD 450. In the mid-16th

century there were attempts to identify both colossi as a doubled representation of Alexander the Great. It was only in the 17th century that they were identified with the Dioscuri – Castor and Pollux – the twin sons of Jupiter and Leda.

The two statues had an immense impact on Italian Renaissance art, inspiring numerous artists from Pisanello, Masolino and Benozzo Gozzoli to Mantegna, Raphael, Peruzzi and Girolamo da Carpi (ill. 3) to Titian. They were also drawn by the artists of the North – Maarten van Heemskerck and Hendrick Goltzius (ill. 4). Moreover, about 1546 and after 1550 the celebrated group was perpetuated in engravings (ills. 5–7).

In the Biblical scene, Coxcie lessened the pathos of the gesture made by the right-hand Dioscuri, rendering the figure of Ham in a more frontal attitude and not from below as other draughtsmen had done who saw the youth’s arm raised high above his head. Besides, he modified the arrangement of the man’s legs, which looked more tensed and thus his pose resembling that of the Discobolos. He had thereby transformed the representation of extreme effort into a narrative sequence. Furthermore, it seems that Coxcie has enriched the figure with a detail taken from the statue of the Apollo Belvedere, to whose arms the sculptor Gian Agnolo Montorsoli had added the missing hands in 1532–1533. In the tapestry, Ham’s open right hand in horizontal position, with its fingers spread out, has been shaped exactly like that in Montorsoli’s reconstruction (ill. 8).

Today, it is simply unfeasible to conclusively identify the source of the figural motif in the arras of *The Drunkenness of Noah* – whether it was a graphic representation of one of the Dioskuri (*Opus Praxitelis*), the artist’s own drawing from the original or a copy of some other artist’s sketch. All of these possibilities ought to be taken into consideration.

The example of *Opus Praxitelis* is not an isolated case in Coxcie’s oeuvre. The painter of the cartoons for the Wawel tapestries repeatedly referred to antique models, a practice hitherto overlooked. Another aspect until then underestimated is the illuminating value of his study of this subject, that is, a record in his oeuvre of the monuments of the antique world which were accessible in Rome already before 1540; this testifies to his contacts with painters working in the Eternal City, who were fascinated with the same relics of the past and whose sketchbooks he may have used.