

MARIA KAŁAMAJSKA-SAEED

GOBELIN „WESELE SAMSONA”

Muzeum Zamkowe w Malborku posiada w swych zbiorach gobelin, który mimo miernej klasy artystycznej, wzbudza jednak zainteresowanie jako ciekawy przykład pośredniego oddziaływania kompozycji malarskiej Rubensa (il. 1). Mimo że nie należy do grupy tkanin wykonanych według oryginalnych kartonów samego mistrza, to poza zapożyczeniami w kompozycji grupy figuralnej, wyraźnie czytelne są w nim również echa nowatorskich koncepcji plastycznych, jakie wprowadził Rubens w tej dziedzinie sztuki. Mam tu na myśli sposób budowania bordiury, która przestała być ramą złożoną z elementów architektonicznych, lecz potraktowana została jak kulisowa dekoracja teatralna, będąca architekturą samą w sobie. Tytułowa scena figuralna rozgrywa się w głębi, za kolumnowym proscenium, podobnie jak ma to miejsce w projektowanych przez samego Rubensa seriach *Historii Achillesa* czy *Tryumfie Eucharystii*.¹

Tematem wielofigurowej kompozycji jest *Wesele Samsona*, choć jak postaram się udowodnić — stanowi ona powtórzenie tak cech generalnych, jak i pewnych detali *Ucztu u Heroda*, malowanej przez Rubensa około 1630 r.² Wobec zmiany tematu, podobieństwa pomiędzy obu dziełami: obrazem i gobelinem, przebiegają wyłącznie w płaszczyźnie za-

stosowanych rozwiązań formalnych, odniesionych jednak do różnych treści. Ten właśnie aspekt zagadnienia wydał mi się najbardziej interesujący i zarazem znamienny dla zjawiska reperkusji twórczych pomysłów wielkich indywidualności i ich wpływu na tworzenie stylu epoki.

Gobelin malborski jest pojedynczym elementem, wyrwanym obecnie z kontekstu większej całości. W wyniku przeprowadzonych poszukiwań udało się ustalić, że należy do mało znanej serii *Dziejów Samsona*, która jak dotąd była tylko fragmentarycznie publikowana w pracy T. Ehrensteina *Das Alte Testament im Bilde*. Autor reprodukuje tam 5 gobelinów wspomnianej serii ze zbiorów Kunsthistorisches Museum we Wiedniu, zamieszczając ich zdjęcie jako ilustracje do poszczególnych elementów składowych omawianego tematu ikonograficznego.³ Tak więc nie same gobeliny, lecz tematy poszczególnych scen stanowiły w tym przypadku przedmiot publikacji. Można zatem powiedzieć, że wiedeńska seria *Dziejów Samsona* nie jest notowana przez literaturę przedmiotu, nie była też jak dotąd przedmiotem szczegółowego opracowania w Kunsthistorisches Museum.⁴

Przedmiotem przedstawianych rozważań będą zatem kolejno cztery wiążące się ze sobą zagadnienia:

¹ Zachowane kartony dla tych serii obejmują zarówno kompozycję figuralną, jak i bordiury — por.: katalog wystawy *P. P. Rubens. Paintings — Oilsketches — Drawings*, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp 1977; projekty te reprodukowane były również w grafice: D. BODART, *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1977.

² Dotychczasowa literatura nie daje ciągle jeszcze jednoznacznego rozstrzygnięcia: L. BURCHARD, *Rubens, „Feast of Herod” at Port Sunlight*, „The Burlington Magazine” 1953, nr 609, s. 383—384 podaje, że obraz ten był drugim wariantem tematu, wykonanym krótko po 1630 r.; uznaje on za kopię obraz pochodzący z kolekcji Hermana Linde w Bridgeport (USA), uprzednio określony przez M.

ROOSES'A, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, t. V, Anvers 1892, s. 154, kat. 243 za oryginał; druga ze znanych kopii obrazu znajduje się w zbiorach Metropolitan Museum w N. Yorku: por. J. A. GORIS, J. S. HELD, *Rubens in America*, N. York 1947, s. 52, kat. A69; — wg F. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam [b.d.], t. III, s. 72, poz. 13 oryginał ma znajdować się w Kopenhadze.

³ T. EHRENSTEIN, *Das Alte Testament im Bilde*, Wien 1923, rozdz. XXI, il. 65—67 oraz XXII, il. 23—24.

⁴ Informację tę uzyskałam od dr. Rotraud Bauer z Kunsthistorisches Museum, której zawdzięczam również zdjęcie *Wesela Samsona* z serii wiedeńskiej (inv. nr LXXXII, 3).

kwestia autorstwa kartonu, określenie warsztatu i czasu powstania serii *Dziejów Samsona*, wreszcie rozpatrzenie stopnia zależności, w jakim pozostaje malborskie *Wesele Samsona* wobec swego odpowiednika w pełnej serii wiedeńskiej.

*

Autor kartonu zapewne nie korzystał bezpośrednio z oryginału malarskiego, lecz wykorzystał źródło pośrednie, jakim były istniejące przekazy graficzne kompozycji Rubensa. Pierwszą ze znanych reprodukcji jest miedzioryt Shelte Bolswerta (il. 2), wydany przez antweperską oficynę Gillisa Hend-

ricxa, co pozwala określić czas powstania niedatowanej ryciny na lata po 1645 r.⁵ W tejże samej oficynie ukazała się następnie odwrócona kopia miedziorytu Bolswerta, sztychowana przez Alberta Clouweta pomiędzy r. 1653 a 1663.⁶ Trudno zatem zdecydowanie przesądzić, którą z odbitek posłużył się projektant gobelinu: czy oryginalną grafiką Bolswerta, czy też jej kopią ręki Clouweta, w każdym bądź razie fakt ten mógł mieć miejsce około 1650 r. Układ kompozycji w gobelinie, analogicznie jak u Bolswerta, jest odwrócony w stosunku do obrazu Rubensa, na którym we wszystkich znanych wariantach tematu główne postacie umieszczone są po

⁵ *Dzieła Rubensa w grafice niderlandzkiej XVII wieku ze zbiorów graficznych Biblioteki PAN w Krakowie, Katalog wystawy, Łódź 1976, s. 29, kat. 24* zawiera ramowe datowanie 1640–57, uznając brak tekstu przywileju Rubensa na rycinie za podstawę do przyjęcia datowania na lata po 1640; katalog opracowany przez BODARTA, *Rubens e l'incisione...*, o.c., s. 152, kat. 330 nie podaje w ogóle datowania ryciny, podobnie jak HOLLSTEIN, o.c., por.

przyp. 2. Wykorzystano zatem źródło pośrednie, jakim jest wiadomość podana przez A. WURZBACHA, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, t. I, s. 677, iż Gillis Hendricx podpisany na rycinie Bolswerta jako wydawca, dopiero w 1645 r. przejął oficynę prowadzoną poprzednio przez Martina van den Enden.

⁶ BODART, *Rubens e l'incisione...*, o.c., s. 152, kat. 330.



Il. 1. „Wesele Samsona”, 3. ćw. XVII w., warsztat Wautersów w Antwerpii. Muzeum Zamkowe w Malborku. (Fot. K. Kowalska). Il. 2. Schelte Bolswert, „Uczta Heroda” wg P. P. Rubensa mdzrt., po 1645. (Fot. Muzeum Sztuki w Łodzi). Il. 3. „Wesele Samsona”, gobelin z serii „Dzieje Samsona”. (Fot. Kunsthistorisches Museum, Wiedeń)



2

3



prawej stronie.⁷ Fakt ten wydaje się zatem przemawiać na korzyść ryciny Bolswerta i potwierdzać domysł, iż stanowiła ona bezpośrednio źródło inspiracji przy projektowaniu kartonu dla *Wesela Samsona*.

Mimo wspomnianej na wstępie zmiany tematu — gobelin powtarza właściwie dosłownie cały schemat kompozycyjny rubensowskiej *Uczty u Heroda*, łącznie z rozmieszczeniem węzłowych jej punktów, wyznaczanych przez główne postacie uczestników biesiady. Treść akcji w obu wypadkach rozgrywa się pomiędzy trzema osobami, które rozmieszczone i upozowane są identycznie. W kompozycji Rubensa honorowe miejsce zajmuje para najdostojniejszych gości — Herod z Herodiadą — zasiadający pod baldachimem, za szyćem stołu. Główną *dramatis personae* jest jednak stojąca na pierwszym planie Salome, której postać — usytuowana w centrum sceny — wyznacza zarazem oś kompozycyjną całości. Ten sam układ powtarza się w gobelinie, z tą różnicą, że rubensowskie figury ubrano w inne treści. Miejsce Salome zajął tu Samson, stojący w tym samym punkcie kompozycji i w ten sam sposób zwrócony w stronę pary siedzącej u szczytu stołu, która identycznie usytuowana i upozowana — przedstawia przy zmianie treści teścia i żonę Samsona.

Następnym bezpośrednim powtórzeniem jest postać sługi, który na wysoko umiesionych rękach wnosi tacę z pieczonym ptakiem. Jest to szczegół nie bez znaczenia, bowiem choć sama osoba ma w treści akcji znaczenie drugorzędne, to spełnia ważną rolę kompozycyjną. Uniesiony wysoko ptak wyznacza najwyższy punkt, stanowiąc optyczny zwornik dla całej, rozciągniętej horyzontalnie kompozycji i zamyka ją w ramy klasycznego trójkąta.

Czwartym i ostatnim z głównych węzłów kompozycyjnych jest postać mężczyzny siedzącego przy prawym końcu stołu. W gobelinie, tak samo jak i na rycinie Bolswerta, jest on przedstawiony w niemal identyczny sposób. Jako jedyny z biesiadników siedzi osobno, po przeciwległej niż pozostali stronie stołu. Zwrócony plecami do widza, zwraca się w gwałtownym skrucie w lewo, ku środkowi sceny, obserwując z natężoną uwagą przebieg akcji rozgrywającej się między głównymi bohaterami, zgrupowanymi po lewej stronie kompozycji. Dla utrzymania zawartości kompozycyjnej całości, postać ta ma znaczenie kontrapunktu, bowiem ekspresją ruchu równoważy niejako ciężar treściowy statycznej, choć ważniejszej grupy zajmującej lewą połowę kompozycji.

Zapózyczenia idą jeszcze dalej, gdy rozpatrywać będziemy szczegóły opracowania wspomnianej postaci, która stanowi kompilację dwóch osób występu-

jących w kompozycji Rubensa. Cechy generalne, a więc usytuowanie i ruch — powtórzone zostały za analogiczną postacią w scenie *Uczty Heroda*, natomiast w detalach (głowa, ubiór) wzorcem była postać ubranego w szubę starca, stojącego po przeciwnej stronie stołu, obok sługi obnoszącego tacę z pieczonym pawiem.

Przy tak wielu uderzających podobieństwach tracą na znaczeniu różnice, jakie dzielą oba dzieła. Zarazem jednak są one na tyle znaczne, że wzbraniają określić karton gobelinu mianem kopii z Rubensa, a jednocześnie na tyle drugorzędne, iż fakt ich istnienia nie wystarcza sam przez się na nazwanie go swobodną transpozycją wzoru mistrza.

Przemożny wpływ indywidualności Rubensa był na tyle silny, że w dziele autora kartonu zbyt wiele jest niewolniczych zależności od pierwowzoru. Projektant *Wesela Samsona* nie był zatem jakąś większą indywidualnością twórczą. Można o nim jedynie powiedzieć, że z profesjonalną sprawnością posłużył się umiejętnie dziełem artysty wybitnego i sławnego, przewyższającego wysoko jego własne możliwości. Sposób, w jaki wykorzystał kompozycję mistrza nie pozwala też zaliczyć naszego autora do kręgu naśladowców Rubensa, bo wymienione zapózyczenia mają charakter mechanicznego przeniesienia pewnych gotowych schematów. Jest to zatem naśladownictwo powierzchowne, które zagubiło ducha kompozycji rubensowskiej, względnie nie podołało trudnemu zadaniu przekazania jego stylu.

Ocena ta jest może trochę zbyt surowa i nie całkiem sprawiedliwa, bo dokonana tylko na podstawie oceny źródła pośredniego, jakim jest tkanina wykonana według nieznanego kartonu. Nie miałam możliwości sprawdzenia, czy zachował się i jak wyglądał oryginalny karton, sądzę jednak, że nawet zakładając zubożenie wartości plastycznych w trakcie wykonywania gobelinu — nie myślę się zbyt w ocenie talentu i klasy artystycznej twórcy jego projektu.

Nie podejmuję tu próby wysuwania hipotetycznych atrybucji, bowiem zadanie to wymagałoby poszukiwań źródłowych. Przeciętą wartość artystyczną dzieła sprawia, że samo przez się nie może ono budzić szczególnego zainteresowania, natomiast bardzo ciekawe i pouczające wydaje się być prześledzenie przedstawionej powyżej metamorfozy, jaką przeszedł w tym przypadku wzór, zaczerpnięty z kompozycji jednego z największych twórców epoki baroku.

Odrębne zagadnienie stanowi kwestia gdzie, kiedy i w jakim warsztacie wykonano według owego kartonu samą tkaninę. Przeciętność klasy wykonania

⁷ A. SOMOV, *Catalogue de la galerie des tableaux*, t. II, St. Peterbourg 1901, s. 373, kat. 542; — BURCHARD, o.c., reprodukuje II i III wariant kompozycji: obraz z ko-

lekcji H. Linde z Bridgeport (po 1630 r.) oraz jego zredukowaną wersję z galerii w Port Sunlight (po 1633 r.); we wszystkich Herod i Herodiada znajdują się po prawej stronie kompozycji.

wyklucza możliwość, by mogła powstać w stojących na wysokim poziomie warsztatach Brukseli. Charakterystyczny kanon postaci ludzkich — dość sztywnych w ruchu, o wydłużonych lecz nie smukłych proporcjach, przybranych w szaty układające się w duże lecz schematycznie modelowane fałdy — to cechy, które wskazywałyby raczej na warsztaty Oudenaarde. Z kolei stylowi tego ośrodka nie odpowiada typ bordiury naszego gobelinu, która w zestawieniu z raczej prymitywnym rysunkiem kompozycji figuralnej — prezentuje się zaskakująco dobrze. Ten właśnie sposób opracowania bordiury, w której wykonawca wypowiedział się z widocznie większą swobodą, każe zwrócić uwagę na środowisko antwerpские. Dalsze zawężanie kręgu prawdopodobieństwa doprowadza do wskazania działającego w Antwerpii przedsiębiorstwa braci Wautersów.⁸

Sugerowana atrybucja postawiona została na podstawie pozytywnych zdaniem autorki wyników analizy formalnej, w której przedmiotem porównań z gobelinem malborskim były sygnowane dzieła manufaktury Wautersów. W dostępnym dla autorki zakresie posłużono się zarazem świadectwem przekazów archiwalnych, opublikowanych w tomie wypisów źródłowych, wydanych przez J. Denucé'a.⁹

Bracia Michał i Filip Wautersowie kontynuowali zawód swego ojca Jakuba (zm. 1660), doprowadzając rodzinne przedsiębiorstwo do znakomitego rozkwitu. Bardzo szeroko rozwinęli też eksport swoich wyrobów, stale współpracując z domem handlowym Forchoudtów w Antwerpii. Częściowo zachowane i opublikowane dokumenty tej formy w poważnym stopniu przyczyniły się do rozróżnienia poszczególnych serii oraz uświadomienia historykom sztuki rozmiarów produkcji, jaką rozwinęły warsztaty Wautersów. Dzięki sieci agentów handlowych, mających swoje składy w Sztokholmie, Frankfurtu, Wiedniu, Lizbonie, Kadyksie, Rzymie, Paryżu i Londynie — gobeliny Wautersów rozchodziły się sprawnie po całej Europie, ciesząc się wielkim popytem zwłaszcza w Anglii.

Obecność sygnatury jest w wielu wypadkach jedyną podstawą dla rozróżnienia identycznych stylowo i tematycznie gobelinów obu braci, którzy prowadząc indywidualne warsztaty, posługiwali się wymiennie tymi samymi kartonami, nierzadko odziedziczonymi jeszcze po ojcu. Dodatkowe utrudnienie stanowi też fakt kontynuowania tradycji artystycznych przez

następne pokolenie rodziny Wautersów, dziedziczące wraz z warsztatem kartony gobelinów. Mowa tu o spadkobiercach zmarłego w 1679 r. Michała Wautersa. Gdy w 1681 r. dokonali podziału majątku, na czele przedsiębiorstwa stanęła zgodnie z wolą ojca najstarsza z jego córek — Maria Anna Wauters-Thisius, przyjmując do współpracy swoich dwóch szwagrów — Cornelisa de Wael i Jeremiasza Cockx'a. Obaj łączyli umiejętności tkackie z rolą przedsiębiorców handlowych, cała zaś trójka miała dostęp do pozostawionych przez Michała gotowych serii gobelinów oraz kartonów do tychże tkanin.¹⁰ Warto tu przypomnieć, że inwentarz sporządzony po śmierci Michała Wautersa wymienia ponad 200 gobelinów i kartonów, przy których w wielu wypadkach podane jest nazwisko projektanta.¹¹

Ten nieco przydługi wstęp był konieczny dla obrazowania faktu, że przez całą 2. połowę XVII w. trwa nieprzerwanie ożywiona działalność warsztatów prowadzonych przez trzy pokolenia rodziny Wautersów. Wobec stwierdzenia, że karton interesującego nas tu gobelinu z serii *Dziejów Samsona* mógł powstać po 1645 r. — istnieje teoretycznie możliwość, że gobelin został po raz pierwszy wykonany w warsztacie założyciela dynastii Jakuba Wautersa, a ponieważ seria o tym temacie zamawiana jest jeszcze w 1704 r. — to możliwość datowania rozciąga się na ponad 50-letni okres czasu.

Należy zatem uzasadnić, dlaczego postawiona została hipoteza przypisująca powstanie serii *Dziejów Samsona* działalności Michała i Filipa Wautersów.

Przy analizie cech indywidualnych, powtarzających się w sygnowanych gobelinach obu braci, wzięte zostały pod uwagę zwłaszcza te serie, co do których poza niewątpliwym autorstwem, można jeszcze z dużą ścisłością określić datowanie.

Oba warunki spełnia seria *Historii Eneasza*¹² według kartonów Giovanniego Francesca Romanelliego (il. 4), która w 1674 r. zamówiona została w atelier Michała Wautersa dla królowej szwedzkiej Jadwigi Eleonory, lecz wykonywana była już wcześniej, o czym świadczy przekaz źródłowy z 1673 r., faktura za wysyłkę tejże serii do Włoch. Podobieństwa sprowadzają się do bordiury, w której krótszych bokach pojawiają się kręcone kolumny owinięte kwiatową girlandą. Sam motyw, stosowany już w 1. połowie XVII w., nie stanowi jeszcze dowodu, jednakże

⁸ Na temat warsztatów Wautersów: M. CRICK-KUNTZIGER, *Contribution à l'histoire de la tapisserie anversoise. Les marques et les tentures des Wauters*, „Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art” V, 1935, s. 35—44; — E. DUVERGER, J. WALGRAVE, *Antwerpse Wandtapijten*, [Katalog wystawy], Deurne 1973; — E. DUVERGER, *Antwerp tapestries*, „The Connoisseur” 1977, nr 782, s. 274—287 oraz G. W. DIGBY, *Tapestries by the Wauters family for the English market [w:] La tapisserie flamande aux XVII et XVIII siècles*, Bruxelles 1959.

⁹ J. DENUCÉ, *Historical sources for the study of Flemish art*, t. IV, *Antwerp art-tapestry and trade*, Antwerp 1936.

¹⁰ Ibidem, s. XLVIII—XLIX.

¹¹ CRICK-KUNTZIGER, o.c., omawia szczegółowo zawartość wspomnianego inwentarza.

¹² Repr. w katalogu DUVERGER, WALGRAVE, *Antwerpse Wandtapijten*, o.c., s. 61, kat. 27, il. 16 oraz DUVERGER, *Antwerp tapestries*, o.c., il. 15.



Il. 4. Michał Wauters, Gobelin z serii „Dzieje Eneasza i Dydony”, ok. 1674.
(Repr. wg katalogu „Antwerpse Wandtapijten”, il. 16)

w omawianym przypadku zachodzi zbieżność w traktowaniu rysunku girlandy, który jest dość suchy, operuje wyraźnym, czystym konturem, natomiast pozbawiony jest malarskiej mięsistości modelunku. Na cokółach kolumn umieszczono główki puttów równie „graficznie” traktowane.

Z warsztatu Michała Wautersa pochodzi też seria *Dzieje Marka Aureliusza*,¹³ wykonana w 3. ćwierci XVII w. według kartonów Abrahama van Diepenbecka (il. 5), w której uderza podobieństwo kanonu postaci i zbliżony sposób traktowania draperii.

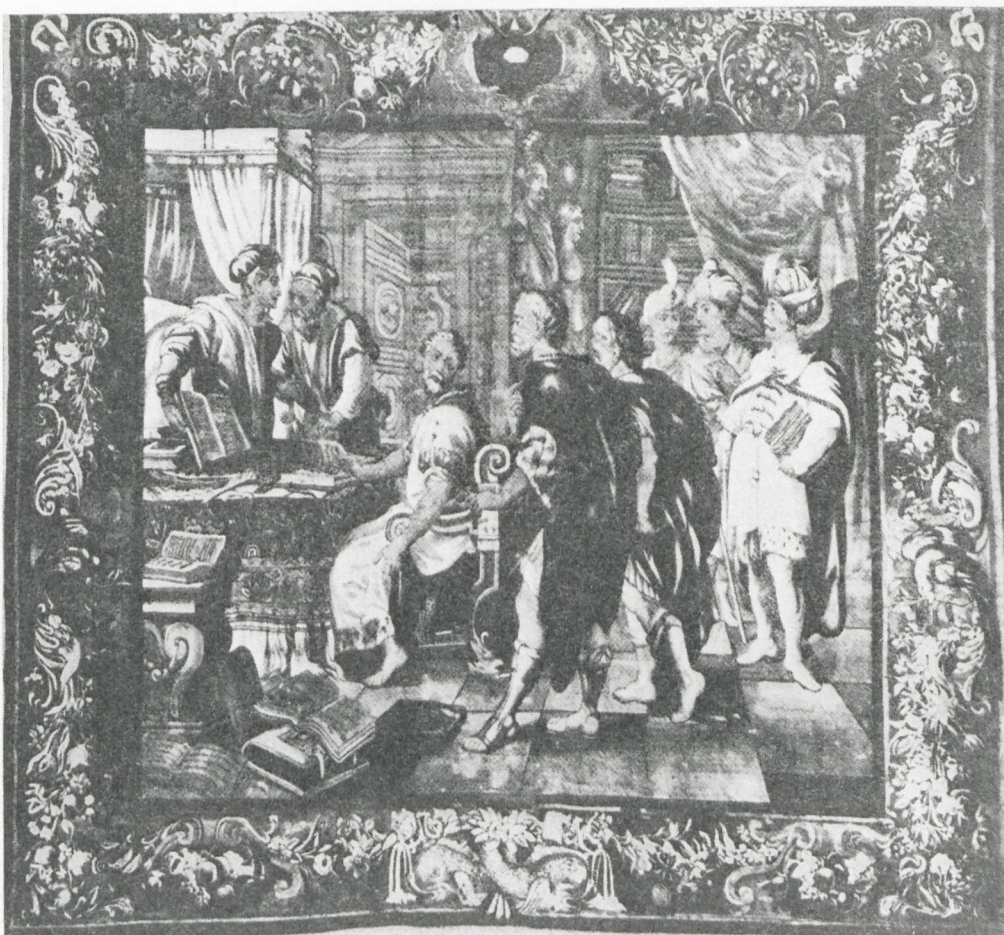
¹³ Repr. ibidem, s. 64, kat. 29, il. 18.

¹⁴ Repr. w H. C. MARILLIER, *English tapestries of the eighteenth century. A Handbook to the post-Mortlake pro-*

Do naszego gobelinu najbardziej zbliżona cechami indywidualnego stylu jest jednak seria *Królowej Zenobii*¹⁴ według kartonów Jana von Hoebracken (il. 6), tkana w warsztacie drugiego z braci — Filipa Wautersa — odnotowana w 1676 r. w dokumentach handlowych Forchoudtów.

Wszystkie z przytoczonych przykładów stanowią zatem serie wykonane około 1675 r., a zbieżność taka ma już cechy znamienności, upoważniającej jak sądzę do datowania na ten sam czas serii *Dziejów Samsona*. Źródłem pomocniczym dla potwierdzenia

duction of English weavers, London 1930, il. 48 a-b; — na temat tej serii por. również DUVERGER, WALGRAVE, o.c., s. 75, kat. 40, il. 27.



Il. 5. Michał Wauters, Gobelin z serii „Dzieje Marka Aureliusza”, 3. ów. XVII w. (Repr., wg Antwerpse Wandtapijten, il. 18)

takiego datowania jest pochodząca z 1676 r. wzmianka w korespondencji handlowej domu Forchoudtów, z której dowiadujemy się o bliżej nieokreślonych kłopotach, jakie przedstawiciel firmy w Kadyksie miał ze sprzedażą złożonej z 8 sztuk serii *Dziejów Samsona*.¹⁵ Przekaz ten nie stanowi co prawda bezpośredniego dowodu, że seria pochodzi z warsztatu Wautersów, jest to jednak wysoce prawdopodobne w świetle udowodnionego faktu, że eksport wyrobów braci Wautersów prowadzony był przez dom handlowy Forchoudtów, nadto że firma ta preferowała gobeliny pochodzące z warsztatów braci.¹⁶

Z serią *Dziejów Samsona* spotykamy się ponownie w 1685 r., tym razem w dokumentach spadkobierców Michała Wautersa, gdzie mówi się o serii *Jazona i Medeji*, która ma: *bordiury takie same jak „Historia Samsona”*. Jest to zatem kolejny przekaz wskazujący na osoby braci Wautersów — ściślej zaś Filipa — bowiem seria *Jazona i Medeji* opracowana była w jego warsztacie.¹⁷

W wielokrotnie już cytowanych materiałach źródłowych, opublikowanych przez J. Denucé'a, seria *Dziejów Samsona* pojawia się po raz ostatni w pierwszych latach XVIII w., wśród faktur innego

¹⁵ DENUCE, o.c., s. 382–383: 8 stücken de Historie van Samson ellen 225 viercant.

¹⁶ Ibidem, s. XXXIX.

¹⁷ Ibidem, s. 101, (w: rozdz. *Memoriael Wauters — Jer.*

Cockx — Cornelis de Wael): 7 stücken sayen locht van Jason en Medea, in 6 diep met den breedten bort van Samson rontsom [podkr. M. K.]; na temat autorstwa serii *Jazona i Medeji* por. również CRICK-KUNT-ZIGER, o.c., s. 42.



Il. 6. Filip Wauters, Gobelin z serii „Dzieje królowej Zenobii”, ok. 1676. (Repr. wg Antwerpse Wandtapijten, il. 27)

wielkiego marchanda z Antwerpii — Mikołaja Naulaerts. ¹⁸ Z dwóch zachowanych wzmianek interesująca jest zwłaszcza pierwsza — z 1704 r. — bowiem szczegółowe wyliczenie tematów składających się na pełną serię, pozwala na zidentyfikowanie jej z poszczególnymi gobelinami serii *Dziejów Samsona*, znajdującej się w zbiorach wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum.

W skład tej serii wchodzi 8 gobelinów różnych kształtem i wymiarami, które ilustrują kolejno następujące epizody:

1. Ofiarowanie (*l'offerhande* w spisie Naulaerts)
2. Samson rozdzierający lwa (*où il arrache le lion*)
3. Wesela Samsona (*une pièce Le Banquet*)

¹⁸ Ibidem, s. 263: 1704 *Memoire pour Monsr. Thomas de Pret des tentures de tappareies suivantes [...] item une tenture en 8 pieces representent l'Histoire de Samson: une piece Le Banquet, où on luy perce les yeux, où Dalila luy raze les cheveux, où il tire les pillers du temple, l'offerhande, où il bat les Philistins, où il arrache le lion, où*

4. Samson zabijający Filistynów (*où il bat les Philistins*)
5. Samson niosący bramę Gazy (*où il porta les portes de Gaze*)
6. Samson i Dalila (*où Dalila luy raze les cheveux*)
7. Oślepienie Samsona (*où on luy perce les yeux*)
8. Samson wstrząsający kolumny świątyni (*où il tire les pillers du temple*).

Tytuły poszczególnych scen przyjęte zostały w dosłownym tłumaczeniu za określeniami tematów serii, jakich użyto w dokumentach M. Naulaerts z jednym wyjątkiem, uczynionym dla *Wesela Samsona*. Określenie *Le Banquet* występujące w cytowanym spisie jest już zbyt ogólnikowe wobec współ-

il porta les portes de Gaze, cette tenture peut être à 6 et à f. 7 l'aune oraz ibidem, s. 306: Novembris 1706, Memorie voor d'Hr Hendrick van Joest van de naer volgende caeken op 4 e[llen] hoog met figuren d'Histoire van Samson, metende in het geheel 120 ellen.

czesnej terminologii, która w odniesieniu do tej sceny stosuje równolegle nawet dwie nazwy: *We-sele* względnie *Zagadka Samsona*¹⁹. Z tych dwóch tytułów wybrano pierwszy, który bliższy jest tekstowi przekazu źródłowego.

*

Przedstawione dotychczas dane stanowią jak sądzę, wystarczająco przekonujące uzasadnienie dla postawionego wcześniej przypuszczenia, że seria *Dziejów Samsona* powstała w Antwerpii, około 1675 r., w warsztacie Filipa lub Michała Wautersa. Pozostaje zatem jeszcze do omówienia porównanie malborskiego *Wesela Samsona* z jego odpowiednikiem (il. 3), wchodzącym w skład serii wiedeńskiej. Jest to zabieg konieczny, bowiem mimo pozornej identyczności obu tkanin, dają się zauważyć i różnice.

W obu wypadkach posługiwano się niewątpliwie tym samym kartonem, toteż różnice dotyczą klasy wykonania, przemawiającej na korzyść egzemplarza wiedeńskiego. Cechuje go większa staranność i finezja rysunku, co szczególnie wyraźne staje się w opracowaniu bordiury, której kompozycja uległa w gobelinie malborskim pewnemu zubożeniu. W dolnym jej brzegu brakuje pionowych bukietów rozdzielających wielkie festony, a górny pas — choć identyczny jeśli chodzi o kompozycję — jest o wiele prymitywniej, „grubiej” wykonany. Kolumny tworzące pionowe boki bordiury oplata taka sama girlanda kwiatowa, lecz składa się ona tylko z trzech, zamiast czterech zwojów. Redukcja ta wynika jak się wydaje, ze zmniejszenia wysokości gobelinu, bowiem skrócone w ten sposób kolumny dostosowane są do mniejszych rozmiarów głównego pola kompozycyjnego, w którym — w stosunku do egzemplarza wiedeńskiego — scena figuralna zamknięta została w węższym prostokącie. Zmianę tę przeprowadzono jednak zupełnie mechanicznie, poprzez proste obcięcie górnej i dolnej partii tła. Wieloposta-

ciowa grupa figuralna, pomieszczona w związku z tym w ciasniejszej przestrzeni, „dusi się” wtłoczona w ciężką bordiurę. Spowodowane w ten sposób zachwianie proporcji odbija się niekorzystnie na wyrazie plastycznym kompozycji całej tkaniny.

W odniesieniu do szczegółów — widoczne jest wyraźne spłylenie modelunku twarzy i draperii, które w egzemplarzu wiedeńskim opracowane są o wiele bardziej malarsko.

Stwierdzenie wymienionych różnic oraz prymitywnego charakteru dokonanych zmian, stwarzając zatem kolejny problem, stawiając przed koniecznością rozważenia pytania, czy mamy do czynienia ze słabszą repliką warsztatową, czy też wtórnym i uproszczonym wydaniem tego samego tematu.

Przy masowej produkcji, jaką prowadzili Wautersowie, poziom artystyczny i techniczny poszczególnych tkanin był ogromnie zróżnicowany — od serii prawdziwie królewskich, jak wspomniana *Historia Eneasza*, aż po prymitywną tandetę, jaką zalewali rynek angielski. Ta rozpiętość gatunków znalazła nawet wyraz w nomenklaturze używanej przez samych producentów, którzy swe późniejsze gobeliny określali mianem „modeli angielskich”²⁰.

Świadomość istnienia owych nierówności utrudnia decyzję. Bez dodatkowych materiałów historycznych nie można przesądzić w sposób kategoriyczny, czy malborskie *Wesele Samsona* jest sprymitywowanym późniejszym powtórzeniem, czy też należy do słabszego gatunku gobelinów, produkowanego w manufakturze Wautersów równocześnie z lepszymi wersjami tej samej serii. W przypadku gobelinu z Malborka to właśnie zastrzeżenie skłania do większej ostrożności w datowaniu i do ogólniejszego określenia czasu powstania — na 4. ćwierć XVII w. oraz do poprzestania na wskazaniu antwepkiej firmy Wautersów, bez imiennego przypisania go konkretnemu warsztatowi któregoś z członków tej rodziny.

¹⁹ Jest to ilustracja tekstu biblijnego, XIV Ks. Sędziów, w. 10—14 A. PIGLER, *Barockthemen*, Budapest 1974, t. I,

s. 125; — L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, cz. 1, Paris 1956, s. 239.

²⁰ DUVERGER, *Antwerp tapeseries*, o.c., s. 282.

TAPISSERIE "LES NOCES DE SAMSON"

Propriété du Musée du Château de Malbork, la tapisserie en question représente un épisode rarement interprété de l'histoire de Samson, décrit dans la Bible, Livre des Juges XIV, v. 10—14.

L'image du banquet a été empruntée, par l'intermédiaire de la gravure, au tableau de Rubens *Banquet chez Hérode*. L'auteur du carton de la tapisserie s'est probablement inspiré de la gravure de Shelte Bolswert, publiée après 1645 chez Gillis Hendricx à Anvers reproduisant le tableau de Rubens, peinte après 1630. Le cartonnier s'est servi, de l'ouvrage du maître avec une adresse professionnelle remarquable, sans chercher à y introduire d'empreinte propre. La composition de l'ensemble a été reprise à la lettre, en plus on été cités plusieurs détails de l'original.

La différence entre la composition de Rubens et la scène que représente notre tapisserie réside donc rien que dans le contenu historique. *Le Banquet chez Hérode* devint *Noces de Samson* grâce à une intervention des plus simples, consistant dans la substitution du personnage de Samson à la place de celui de Salomé, figurant chez Rubens.

Un intérêt réel offre la comparaison de la tapisserie de Malbork à la série complète de *l'Histoire de Samson*, composée de 8 pièces, dont les *Noces*. Cette série, jamais encore décrite appartient au Kunsthistorisches Museum de Vienne. La pièce de Malbork est probablement un fragment de quelque autre édition de la même série. Comparée à celles de Vienne, tapisserie de Malbork apparaît d'une exécution peu soignée. Le groupe du centre, par suite de la suppression d'une partie du fond, a été abaissé, et la bordure d'en bas est bien moins riche.

Malgré ces différences, l'auteur de l'article est d'avis que, aussi bien la série viennoise que la tapisserie de Malbork, proviennent de l'atelier des frères Wautres d'Anvers. Dans la correspondance de la maison de commerce Forchoudt de la même ville se trouve mentionnée (en 1676) une série Histoire de Samson, composée (tout comme celle de Vienne) de 8 pièces. Une coopération suivie entre la maison Forchoudt et l'atelier de Michel et Philippe Wauters étant certaine, on peut en déduire que les tapisseries en question ont été l'oeuvre d'un des frères Wauters, probablement Philippe.