

# Michał Janocha

---

## Rzekome kartony Tadeusza Kuntze-Konicza w Muzeach Watykańskich

---

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 7/1, 183-198

---

2000

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KS. MICHAŁ JANOCHA

## RZEKOME KARTONY TADEUSZA KUNTZE- KONICZA W MUZEACH WATYKAŃSKICH

Pośród tłumów pielgrzymów i turystów odwiedzających od blisko pięciu wieków watykańskie Stanze Rafaela znalazł się w roku Pańskim 1751 nasz rodak – młody, dziewiętnastoletni artysta, urodzony w Zielonej Górze, który cztery lata wcześniej przybył do Wiecznego Miasta przysłany z Krakowa przez biskupa Andrzeja Załuskiego dla udoskonalenia się w sztuce malarskiej. Wypisując na marmurowym kominku w Stanzy Heliodora swoje zitalianizowane imię i nazwisko: TADEO CHUNTZE 1751 nie był świadom, że ten napis stanie się w przyszłości dość ambiwalentnym dokumentem historycznym i przedmiotem naukowych hipotez. Jedni będą widzieć w tym czynnie akt wandalizmu, inni dostrzegą w nim „pełen respektu stosunek artysty do wielkiej tradycji klasycyzmu rzymskiego”<sup>1</sup>.

Nazwisko Kuntzego znalazło się zresztą w niezłym towarzystwie, wśród nazwisk uczniów Jean François de Troy. Rok po śmierci Kuntze-Konicza w sąsiedztwie podpisu wtedy już dobrze znanego malarza, upamiętni się jego francuski kolega po piędzlu: BLANCHARD 1794. Nota bene w XIX wieku listę watykańskich poloników (niekoniecznie artystycznych) powiększy jeszcze dwóch rodaków, wypisując na kominku w Stanzy Heliodora swoje nazwiska: *Jan Zyliński 1817 apr[ili] 29* oraz *Alessandro Zieliński 1845*.

Muzeum Watykańskie posiada osiem kartonów do gobelinów, opatrzonych sygnaturami od 901 do 908, figurujących w archiwach jako dzieła Tadeusza Kuntze-Konicza. Kartony tworzą dwie czteroczęściowe serie: *Adama w raju* oraz sceny ewangeliczne. Nie były one nigdy dotąd publikowane.

Kuntze-Konicz zasłynął we Włoszech jako malarz religijny reprezentujący późną fazę rokoka – spod jego piędzla wyszło wiele obrazów ołtarzowych i fresków w kościołach Rzymu (św. Stanisława i św. Katarzyny ze Sieny) i Lacjum

---

<sup>1</sup> Z. Prószyńska, *Kuntze Tadeusz. W: Słownik artystów polskich i w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, (dalej: SAP). T. 4, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 367.

(Frascati, Bracciano, Veroli, Casalattico, Cave, Soriano al Cimino, Gennazzano)<sup>2</sup>. Malował także dekoracje rezydencji świeckich ze scenami biblijnymi i mitologicznymi umieszczonymi w rozległych pejzażach (biblioteka pałacu biskupiego we Frascati, Casino Stazi w Ariccia), często w guście neoklasycyzyzm<sup>3</sup>.

Obecność Kuntze w gronie uczniów J. F. de Troy, którą sugeruje podpis w Stanzy Heliodora wydaje się zastanawiająca. Dokumenty Akademii Francuskiej w Rzymie nie wymieniają jego nazwiska<sup>4</sup>. W aktach archiwum kościoła św. Stanisława w Rzymie odnaleziono jednak rachunki z 1748 roku wskazujące, że piętnastoletni wówczas Kuntze uczęszczał do Akademii Francuskiej<sup>5</sup>. Prószyńska, a za nią autorzy innych opracowań podają, że Kuntze uczęszczał do Akademii Francuskiej w latach 1748-1752. Dalsze studia kontynuował w Scuola del Nudo na kapitole prowadzonej przez Akademię św. Łukasza<sup>6</sup>.

Zagórowski na podstawie podpisu w Stanzy Heliodora wnioskuje, że Kuntze był uczniem de Troy'a i uczył się u niego projektowania gobelinów oraz brał udział w przygotowywaniu kartonów z fresków Rafaela w Stanzach. Wiadomości te, podobnie jak wiele innych podanych przez Zagórowskiego w biografii Kuntze w *Polskim Słowniku Biograficznym*, nie mają potwierdzenia w źródłach. Badacz powołuje się na informacje ustne oraz bliżej niesprecyzowane „archiwalia rozsiane w zbiorach krajowych, paryskich włoskich i hiszpańskich, wykorzystane w przygotowywanej przez autora monografii”, która dotąd nie została opublikowana<sup>7</sup>. Błędna okazała się atrybucja fresków w sieni Benedykta XIV w rezydencji papieskiej Castelgandolfo (rachunki przechowywane w Tajnym Archiwum Watykańskim jednoznacznie wskazują na autorstwo Pier Leona Ghezzi, co wykazała Anna Lo Bianco)<sup>8</sup>. Nieudokumentowany jest również (choć nie wykluczony) pobyt Kuntze w Paryżu w tamtejszej Akademii w 1756 roku<sup>9</sup>. Domniemanym śladem jego pobytu w stolicy Francji są cztery obrazy uchodzące przez wiele lat za autoportrety

<sup>2</sup> E. Schloier, *L'ultimo pittore del rococo a Roma. Opere di Taddäus Kuntz*, *Arte Illustrata* 3: 1970, s. 92-109.

<sup>3</sup> R. Lefevre, *Taddeo Polacco, pittore del '700*. W: R. Lefevre, *Ariccia, La Riccia, Ariccia. Spigolatore nel tempo*. Roma 1984, s. 135-138 i 183-187.

<sup>4</sup> A. De Montaignon, J. Guiffrey, *Correspondence des directeurs de l'Académie de France à Rome.... T. 9: 1733-1741*, Paris 1899, s. 344-346; t. 10: 1666-1793, Paris 1900.

<sup>5</sup> J. Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*. Zielona Góra 1960, s. 13n.

<sup>6</sup> M. Karpowicz, *Polonica w Akademii św. Łukasza*, *Biuletyn Historii Sztuki* 33, 1971, s. 390; Tenże, *Suplement do Poloniców w Akademii św. Łukasza*, *Biuletyn Historii Sztuki* 36: 1974, s. 177.

<sup>7</sup> O. Zagórowski, *Kuntze Tadeusz*, *Polski Słownik Biograficzny* (dalej: PSB) t. 16, s. 205-207.

<sup>8</sup> ASV Fondo Palazzo Apostolico 247 fol. 60.; A. Lo Bianco, *L'ultima fase dell'attività di Pier Leone Ghezzi: gli affreschi di Castelgandolfo*, w: *Storia dell'Arte*, 1980.

<sup>9</sup> PSB t. 16, s. 205.

artysty, które, jak wykazał Mariusz Karpowicz, są kopiami portretów ówczesnych władz Akademii Paryskiej<sup>10</sup>.

Pomimo to istnieją dowody, że Kuntze zajmował się malowaniem kartonów do gobelinów i posługiwał się temperą. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się pięć jedwabnych przetykanych złotem antependiów ze scenami z życia św. Stanisława w medalionach, utkanych na polecenie biskupa Żałuskiego przez François Glaize'a w Krakowie w 1758 roku i przeznaczonych do polskiego kościoła w Rzymie pod wezwaniem tegoż patrona<sup>11</sup>. Zdaniem Mycielskiego, medaliony na nieistniejących kartonach do tych antependiów wykonał Kuntze-Konicz podczas swego pobytu w Krakowie w latach 1754-56<sup>12</sup>. Pagaczewski rozciągnął autorstwo Kuntze-Konicza na całe kartony<sup>13</sup>. Atrybucja ta, z korektą w datowaniu (Kuntze przebywał w Krakowie w latach 1757-59) jest przyjmowana przez współczesnych badaczy<sup>14</sup>.

Po powrocie do Rzymu z zagranicznych wojaży, prawdopodobnie w 1766 roku Kuntze-Konicz został zatrudniony przez kardynała Yorku i biskupa Frascati, Henryka Benedykta Stuarta (syna Klementyny Sobieskiej) przy dekoracji swej willi we Frascati. Artysta namalował tam około 1777 roku między innymi trzy duże malowidła w technice temperowej (*Aniołowie w gościnie u Abrahama, Rebeka przy studni i Aaron zamieniający laskę w węże*), wprawione w ściany sali na parterze. Podobny charakter mają trzy malowidła temperą ze scenami z *Iliady* sygnowane *Kuntz f.R.* i przechowywane w Bibliotece Narodowej w Madrycie.

Jest prawdopodobne, że kardynał Stuart, który był także proboszczem rzymskiej katedry św. Piotra, zatrudnił Konicza także do wykonywania okazjonalnych dekoracji w tejże świątyni. Nie zachowały się (lub nie zostały zidentyfikowane) wzmiankowane w archiwaliach malowane przez niego duże medaliony związane z uroczystościami kanonizacyjnymi w bazylice watykańskiej: dwa z przedstawieniami cudów Marianny od Jezusa z 1783 roku, dwa ze scenami z życia Nicola Saggia (*Cnotliwość i Uzdrowienie chorego*) z 1786 oraz tempera *Gasparo di Bono* z tego samego roku<sup>15</sup>.

Na ślad dwóch serii kartonów związanych z nazwiskiem Kuntze-Konicza w Muzeum Watykańskim natrafił już ksiądz Janusz Stanisław Pasierb pod-

<sup>10</sup> M. Karpowicz, *Tak zwane autoportrety Tadeusza Kuntze-Konicza*. Biuletyn Historii Sztuki 28, 1966, s. 45-51.

<sup>11</sup> Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Czartoryskich nr inw. od XIII-1565 do XIII-1569.

<sup>12</sup> J. Mycielski, *Kościół polski św. Stanisława w Rzymie i polskie po nim pamiątki*. Prace Komisji Historji Sztuki IV, z. 1, Kraków 1927, p. XIII.

<sup>13</sup> J. Pagaczewski, *Gobeliny polskie*. Kraków 1929, s.40-49, fot. 14-18.

<sup>14</sup> SAP t. 4, s.368; D. Dolański, *Tadeusz Kuntze -- malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*. Zielona Góra 1993, katalog nr 31-35.

<sup>15</sup> SAP. T. 4, s. 370.

czas kwerendy w 1985 roku w ramach poszukiwań artystycznych poloników w watykańskich zbiorach. Kontynuując owe badania prowadzone przez księdza Pasierba aż do jego śmierci, podczas pracy w archiwach watykańskich wiosną 1997 roku postanowiłem wyjaśnić tę sprawę. Odnalezienie kartonów nie było łatwe, bowiem opuściły one mury Watykanu i trafiły jako depozyt Muzeum Watykańskiego do trzech instytucji papieskich.

Na początku naszego stulecia oba cykle kartonów były eksponowane w Muzeum św. Piotra. Wymienia je Guido Caccioli w swoim przewodniku z początku XX wieku *Guida illustrata al Nuovo Museo di S. Pietro* (niestety książka nie posiada daty wydania)<sup>16</sup>. Wszystkie były wówczas wystawione w jednej sali oznaczonej literą „O”. O kartonach z historią Adama autor pisze: „wspaniały jest pejzaż scen, upiękuszony najróżniejszymi zwierzętami, malowanymi z rzadką zręcznością, w stylu Poussina”. Kartony do arrasów ze scenami ewangelicznymi zostały wykonane według fresków Domenichina w kościele S. Andrea della Valle, prawdopodobnie (*probabilmente*) – zdaniem Caccioliego – przez Pier Leone Ghezzi<sup>17</sup>.

W 1935 roku wszystkie kartony trafiły do Muzeum Watykańskiego i zostały zdublowane w nowo założonej przez Piusa XI pracowni konserwacji zabytków (Laboratorio Vaticano per il Restauro delle Opere d'Arte), co poświadczają nalepki umieszczone na odwrociu. Ani w dokumentacji, ani na wykonanych przy tej okazji reprodukcjach, gdzie określono tytuły obrazów, nie pojawia się nazwisko Kuntze-Konicza. Kartony z osobą polskiego artysty złączył Olgierd Zagórowski, co odnotowano w inwentarzu muzealnym. W opracowanej przez Zagórowskiego biografii malarza w *Polskim Słowniku Biograficznym* (wydanym w 1971 roku) o kartonach watykańskich nie ma jeszcze mowy. Nie znalazłem o nich żadnej wzmianki w obfitej bibliografii Kuntze-Konicza. Nazwisko Kuntze-Konicza jako autora kartonów pojawia się w aktualnych muzealnych kartach inwentaryzacyjnych, utworzonych po przeniesieniu części obiektów do rezydencji Sekretarza Stanu w lipcu 1979 roku. Sprawa wymagała sprawdzenia.

Zacznijmy od pobieżnego opisu obiektów. Wszystkie kartony namalowane są temperą i oprawione w szare drewniane ramy.

Pierwsza seria kartonów przedstawia cztery sceny ukazujące pobyt Adama w raju. Noszą one sygnatury Muzeum Watykańskiego 901-904<sup>18</sup>. Są to monumentalne kompozycje w formie leżących prostokątów o wysokości ok. 260

---

<sup>16</sup> G. Caccioli, *Guida illustrata al Nuovo Museo di S. Pietro*. Roma, b.r.w., s. 53-54. Ten sam autor opublikował cytowaną wcześniej książkę *Il tesoro di S. Pietro in Vaticano*, Roma 1912. Pomaga to w przybliżeniu sytuować datę wydania *Guida illustrata*...

<sup>17</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Segreto Borghese, Filze di mandati, vol. Ibidem. s. 54.

<sup>18</sup> Negatywy zdjęć kartonów znajdują się w *Archivio Fotografico – Musei Vaticani*, sygn.: od VI-32-4 do VI-32-7.

cm i zróżnicowanej długości: dwa kartony ok. 360 cm i dwa ok. 415 cm. Wszystkie sceny ujęte są w malowaną bordiurę szerokości średnio ok. 30 cm, naśladującą ramę obrazu, z ornamentem cęgowym zdobionym stylizowanymi liśćmi, tworzącym pola wypełnione białymi różami. Pośrodku dolnego i górnego pasa bordiury widnieją dekoracyjne główki. Kartony były wykonane dla arrasów przeznaczonych zapewne do konkretnego wnętrza, o czym można wnioskować ze zróżnicowania ich długości.

Obraz opatrzony numerem inwentarzowym 901 ma wymiary 255 x 412 cm i przedstawia *Stworzenie Adama*. Określenie Caccioloego *Dio plasma il corpo di Adamo* lepiej oddaje treść tej sceny, opartej na tzw. drugim opisie stworzenia człowieka z Księgi Rodzaju 2,7. Bóg Ojciec – energiczny starzec z rozwianą szatą, niczym rzeźbiarz lepi z gliny figurę człowieka. Postać Adama jest już prawie ukończona – stoi ukazana profilowo, ale nie ma w niej jeszcze tchnienia życia. Jeden z aniołów podpira Adama z tyłu za plecy i nogę, drugi klęka przed figurą, podając Bogu glinę do wykończenia modelunku. Bóg z upodobaniem wygładza pierś Adama, dotykając lewą ręką jego boku, z którego później wyjmie mu Ewę. Kompozycja tej grupy zdradza dobrą znajomość malarstwa rzymskiego, a szczególnie Carlo Maratty. Tymczasem cały świat jest już stworzony: niebo z pierzastymi obłokami w centrum kompozycji, z których wychylają się główki barokowych aniołków i ziemia porośnięta bujną roślinnością, która wypełnia większą część powierzchni kartonu. To przyroda jest właściwym bohaterem tego i trzech pozostałych kartonów. Żyją tu w harmonii różne zwierzęta: pośrodku lew, pantera, dzik i niedźwiedź, z prawej w gałęziach barwna papuga, w głębi para dziwnych ssaków kopytnych przypominających skrzyżowanie konia z jeleniem. Scena lepienia Adama rozgrywa się w lewym dolnym rogu, ale diagonalna linia błękitu utworzona przez pierzaste obłoki i rozświetlona plama słońca na ziemi podkreśla, że to ostatnie ze stworzeń jest właśnie najważniejsze. Tonacja całości jest płowa i błękitna.

Dalsze sceny nie mają już charakteru narracyjnego, nie ilustrują kolejnych wydarzeń wyszczególnionych w *Księdze Genezis*, toteż ich kolejność nie jest oczywista: w innym porządku omawia je Caccioli w swym przewodniku, inna wynika z nadanej im później numeracji, według której zostaną obecnie zaprezentowane.

Obraz z numerem 902 nosi tytuł *Adamo in adorazione*. Ma on wymiary 261 x 362 cm. Caccioli, który w swoim przewodniku umieszcza go jako czwarty, interpretuje tę scenę bardziej plastycznym określeniem: *Dio gli parla dalla luce*. Wyraża ona językiem plastycznym to, co psychologia religii określi w kategoriach pojęciowych jako *mysterium tremendum et fascinosum*: bojaźń i uwielbienie wobec tajemnicy – niepojętej i zarazem pociągającej. Obraz skomponowany jest niemal centralnie: spomiędzy bujnych drzew, poruszonych jakimś nagłym wiatrem bije złoty blask, niczym gloria Berniniego z bazyliki św. Piotra. Wpatrzony w tę światłość Adam, przypominający nieco ber-

niniańskiego Dawida składa ręce w modlitewnym geście. Widzimy go od tyłu, z lekkim skrętem tułowia, jak gdyby próbował przyklęknąć, świetlisty blask oświeca mu plecy, lewe udo i łydki – reszta ciała pozostaje w cieniu – to chyba najlepszy akt w całym cyklu. Nieco podobny układ ciała, odwrócony o 180°, prezentuje odnaleziony przez Mariusza Karpowicza akt młodzieńca narysowany przez Kuntze-Konicza za który otrzymał on trzecią nagrodę w konkursie „szkoły aktu” w rzymskiej Akademii św. Łukasza w listopadzie 1759 roku<sup>19</sup>. Świadcami sceny są nieodłączne zwierzęta: na dole cztery kaczki, lis, wilk, zając i gęś, w gałęziach drzew po lewej trzy dziwne ptaki (niewątpliwie rajskie) o długich dziobach z dużymi ogonami, z prawej strony na złamanej gałęzi przycupnęła sowa. Drzewa układają się teatralnie tworząc po bokach dwie uciekające w głąb perspektywy.

Trzeci karton opatrzony numerem 903 posiada wymiary 259 x 361 cm. Określenie w karcie inwentaryzatorskiej *Adamo nel Paradiso Terrestre* pasuje w zasadzie do wszystkich kartonów i mogłoby posłużyć za tytuł całego cyklu. Trafniejsze jest określenie Cacciolięgo: *Adamo fra gli animali creati*, bo choć wszystkie obrazy wprost roją się od zwierząt stworzonych, ten szczególnie podkreśla człowieczą wspólnotę z nimi. Może najbliższy tej scenie będzie fragment z Księgi Rodzaju mówiący o tym, jak Adam nadawał nazwy wszystkim zwierzętom (Rdz 2, 19-20). To owe „animali creati”, których pełno na ziemi, w wodzie i w powietrzu, wraz z malowniczym krajobrazem, są właściwymi bohaterami tego kartonu. Grupa jak zawsze bujnych, liściastych drzew pośrodku kompozycji dzieli obraz na dwie części. Po lewej widnieje staw z ptactwem wodnym wśród sitowia na pierwszym planie (kaczki, łabędzie, zrywająca się do lotu czapla siwa), zamknięty w dali topolami i pasmem gór, zza których wschodzi promienne słońce. Z prawej strony teren jest skalisty. Na pierwszym planie przysiadły ptaki lądowe: dwa indyki, bażant, para orłów. W głębi powyżej na płaskiej skale stoi Adam. Oświetlony blaskiem wschodzącego słońca wyciąga ku niemu ręce w geście afirmacji, jak gdyby chciał objąć cały świat. Obok niego widać parę zielonych pawi, dwa bawoły i dwie owce. Na gałęziach drzew siedzą inne ptaki, górą lecą dwa żurawie. Tonacja kartonu jest zielonosrebrzysta.

Karton numer 904 o wymiarach 258 x 420 cm został precyzyjnie, choć zbyt opisowo zatytułowany w przewodniku Cacciolięgo: *Adamo prostrato a terra prega Dio in fulgori di luce (fot. 1)*. Całość utrzymana jest w srebrzystozłotej, trochę jesiennej aurze. Zza drzew po prawej stronie padają silne promienie światła, które skosem przecinają powierzchnię obrazu i powalają Adama na ziemię w geście kornej adoracji. Owa przekątna linia światłości wyznacza kompozycję obrazu. Wokół bujny las, w którym wprost roi się od zwierząt: z prawej wśród

<sup>19</sup> Rysunek odnalazł M. Karpowicz. Zob.: S. Lorentz, *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, Roma maggio-giugno 1975, s. 238.



1. Warsztat północnofrancuski (?), *Adam adorujący Boga*, karton do arrasu z serii *Adam w raju*, tempcra, ok. poł. XVIII w., depozyt Muzeum Watykańskiego nr 904, Wyższe Seminarium Duchowne św. Jana Chrzciciela na Lateranie, Rzym.



gałęzi barwne papugi, niżej trzy jelenie, na pierwszym planie dwa bażanty. W lewym dolnym rogu ruchliwa scenka jakby żywcem przeniesiona z flamandzkich płócien Fyta lub Snydersa, w której biorą udział kaczkę, kury, kogut i gęś. W głębi na polanie para wielbłądów, żyrafa, nosorożec i stoń. Duże oddalenie zwolniło malarza od trudu ukazania szczegółów anatomii tych egzotycznych zwierząt. Nie uniknął jednak błędów w akcie Adama: jego prawe udo jest trochę niezgrabne i sprawia wrażenie lekko spuchniętego, a cała postać jest zbyt mała w stosunku do ptactwa na pierwszym planie. W niczym nie przesłania to wymowy obrazu, która jest równie jasna, jak światło z nieba oświetlające Adama. To światło zstępuje dla człowieka, tylko człowieka oświetla i tylko jego zachwyca. I tylko on jeden wielbi Boga, podczas gdy cała przyroda zajęta jest sobą. O ile poprzedni obraz wyrażał organiczny związek człowieka z przyrodą, ten akcentuje więź człowieka z Bogiem i jego wyższość wobec natury.

Druga seria kartonów oznaczona numerami inwentarzowymi 905-908 ma zupełnie inny charakter. Są to cztery ilustracje wydarzeń z życia Chrystusa. Zostaną one omówione nie według przypadkowej kolejności numerów inwentarzowych, ale według chronologii ewangelicznej. Wszystkie kartony są podobnej wysokości, ok. 272-275 cm. Trzy pierwsze, podłużne, mają zbliżoną szerokość od 422 do 443 cm. Czwarty karton o szerokości 220 cm został zakomponowany w formie pionowego prostokąta. Wszystkie obwiedzione są identyczną bordiurą o szerokości 18,5 cm dekorowaną ornamentem cęgowym z motywem kratki regencyjnej oraz kwiatami. Podobnie jak w bordiurze cyklu *Adama w raj*u pośrodku poziomych krawędzi widnieją małe dekoracyjne główki-maski.

Karton numer 908 o wymiarach 275 x 433 cm przedstawia *Jana Chrzciela ukazującego Chrystusa na pustyni*. Prorok odziany w wielbłądzia skórę z narzucenym różowym płaszczem i drewnianym krzyżem, z barankiem u stóp, siedzi na skale w centrum kompozycji i prawą ręką wskazuje na widniejącą w dali postać Chrystusa. Głowę zwraca ku dwóm stojącym po lewej mężczyznom, ale swój wzrok kieruje w dół, jak gdyby spoglądał ku niewidzialnej publiczności. Jeden z uczniów stoi z rozłożonymi rękami i również patrzy w dół, drugi podtrzymuje go ręką, kierując wzrok ku niebu. Scena rozgrywa się w skalistym górskim pejzażu z dużym drzewem pośrodku. Obraz posiada szereg błędów anatomicznych, szczególnie w rysunku centralnej postaci, oraz niekonsekwencje w oświetleniu: słońce widnieje w głębi na prawo od Chrystusa, podczas gdy Jego postać oświetlona jest z przodu z lewej strony. Pomiedzy *dramatis personae* nie ma żadnego psychicznego kontaktu, ich gesty są sztuczne, jakby pozowane.

Pozostałe kartony przedstawiają trzy sceny Chrystusa z Apostołami, w których uczestniczy św. Piotr. Karton oznaczony numerem 907 o wymiarach 275 x 443 ukazuje *Powołanie św. Piotra i Andrzeja*. Stojący na brzegu Chrystus w różowofioletowej szacie i niebieskim płaszczu wyciąga lewą rękę w kierunku św. Piotra, który półnagi podrywa się z łodzi i biegnie ku Niemu. Obok niego siedzi w łodzi drugi apostoł, zapewne jego brat, św. Andrzej, w zielonej tunicy i żół-

tym płaszczu, z nogą przewieszoną przez burtę i siecią w rękę, który drugą ręką próbuje jakby zasłonić się z lęku i niedowierzania. Za Piotrem namalowana jest porośnięta roślinnością skała (czyżby aluzja do jego imienia?), za Chrystusem rozciąga się rozległy górzysty pejzaż z zabudowaniami pośrodku.

Kolejna scena na kartonie numer 905 o wymiarach 275 x 438 cm przedstawia *Jezusa kroczącego po jeziorze (fot. 2)*. Na wzburzonym morzu przerażeni apostołowie wyciągają sieci, walcząc z falami i silnym wiatrem. Nad nimi jest jeszcze jasny obłok, ale z lewej strony już nadciąga ciemna chmura zwiastująca burzę. Na pierwszym planie po lewej stronie stojący na wodzie Chrystus podtrzymuje lewą ręką prawą dłoń Piotra, który idzie ku niemu po falach i zaczyna tonąć. I tutaj malarz nie ustrzegł się błędów: gdyby skonstruować łódź na podstawie obrazu, zatonełaby i bez burzy. Ponadto pomiędzy drugim i trzecim apostołem od lewej strony pojawia się ręka, która nie może należeć do żadnego z nich bez naruszania zasad anatomii...

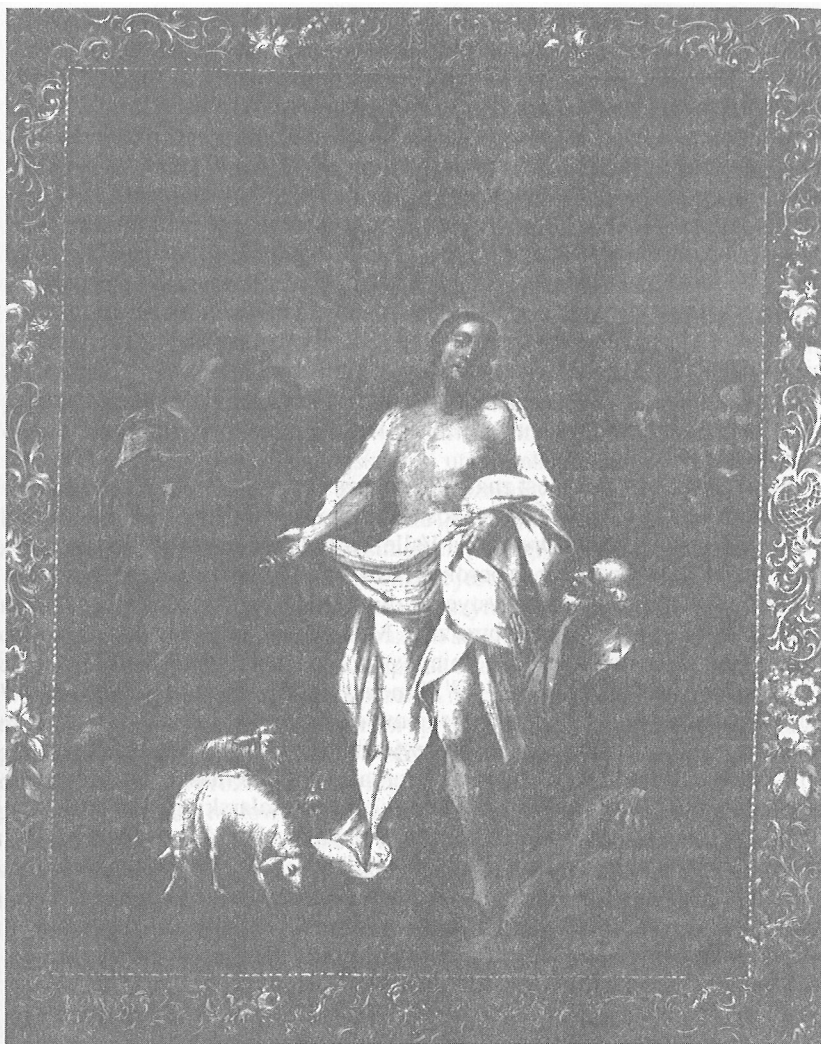
Ostatni karton z cyklu „ewangelicznego” prezentuje scenę powierzenia władzy św. Piotrowi przez Chrystusa (*fot. 3*). Ma on numer 906 i jest jedynym kartonem zakomponowanym w polu pionowego prostokąta, o mniejszych nieco wymiarach 272 x 220 cm. Pośrodku stoi półnagi zmartwychwstały Chrystus, w białym płótnie, który zwraca się do klęczącego przed Nim po lewej ręce Piotra wskazując prawicą na pasące się owieczki (stąd częste określenie tytułu sceny: *Pasce oves meas*). Świadcami wydarzenia są czterej apostołowie ustawieni symetrycznie po bokach. W głębi z prawej skalista góra, po lewej korona drzewa. O kartonie tym pisze Cacciolo w swoim przewodniku, że jest on prawdopodobnie dziełem Pier Leone Ghezzi, podobnie jak wszystkie trzy pozostałe z tej serii. Oto uzasadnienie tej atrybucji: „w archiwalnych rachunkach z lat 1738-40 znalazłem zapis zapłaty wspomnianemu malarzowi za kartony bądź płótna do arrasów (per cartoni o tele d'arrazzi) [...] wśród których za płótno (una tela) „Pasce oves meas” zapłacono 300 skudów”<sup>20</sup>. Nie udało mi się zweryfikować tej informacji.

Jak już wspomniano, obie serie kartonów, stanowiące własność Muzeum Watykańskiego, zostały rozdzielone i przekazane w charakterze depozytu do trzech instytucji watykańskich położonych poza murami Państwa Kościelnego. I tak kartony numer 901, 903 i 906 od lipca 1979 roku ozdabiają ściany salonu w rezydencji kardynała Sekretarza Stanu (Uffizio di S. Em. Segretario di Stato, Sala delle Riunioni), kartony numer 902, 904, 905 i 908 w listopadzie 1983 roku trafiły do Wyższego Seminarium Duchownego św. Jana na Lateranie, zaś karton nr 907 zawieszono w kaplicy Kongregacji Doktryny Wiary przy Piazza Sant'Uffizio.

<sup>20</sup> Caccioli, *Guida illustrata...*, s.54.



2. Wąrsztat rżymnski (?), *Jezus broczący po jeziorze*, karton do arrasu z serii „ewangelicznej”, tempera, ok. pol. XVIII w., dopozyt Muzeum Watykanського nr 905, Wyzsze Seminarium Duchowne św. Jana Chrzcziciela na Lateranie, Rzym.



3. Warsztat rzymski (?), *Pasce oves meas*, karton do arrasu z serii „ewangelicznej”, tempera, ok. poł. XVIII w., depozyt Muzeum Watykańskiego nr 906, Rezydencja kardynała Sekretarza Stanu, Rzym.

Dwie serie watykańskich kartonów powstały – sądząc z dekoracji bordiury – zapewne w zbliżonym czasie, około połowy XVIII wieku. W bordiurach obu serii powtarzają się niektóre motywy, jak wspomniane mono-

chromatyczne główki czy białe róże, choć bordiura scen „ewangelicznych” zawiera już pewne elementy prorokokowe, jak kapryśne woluty bliskie formie rocaillów. Poza tym obia cykle kartonów różnią się one od siebie dość zasadniczo zarówno pod względem kompozycji, techniki jak i klasy artystycznej. W serii *Adama w raju* dominuje, co oczywiste, przyroda, której człowiek jest częścią. W serii scen ewangelicznych na pierwszym planie jest zawsze postać ludzka, przyroda jest jedynie jej dopełnieniem, choć nie-raz (jak w *Jezusie kroczącym po jeziorze*) dość istotnym. Kartony „rajskie” są żywe i pełne energii, nawet wtedy, gdy ukazują sceny statyczne. Kartony „ewangeliczne” są sztywne i „pozowane” nawet w scenach z natury dynamicznych. Cykl starotestamentalny jest znacznie bardziej malarski, miękki, poetycki, światłocieniowy, budowany podłużnymi, posuwistymi pociągnięciami pędzla; cykl nowotestamentalny jest linearny, rysunkowy. O niektórych nieporadnościach i błędach w drugim cyklu była już mowa. Różnice, które można by mnożyć, prowadzą do wniosku, że dwie serie nie mogły wyjść spod jednego pędzla.

Seria „ewangeliczna” jest znacznie słabsza artystycznie. Caccioli sugeruje autorstwo Ghezziego. Kartony zostały wykonane według fresków Domenichina w kościele S. Andrea della Valle, należących do najbardziej monumentalnych dzieł rzymskiego baroku (1624-28). W stosunku do pierwowzoru kartony wyróżnia charakterystyczne dla XVIII wieku wydłużenie postaci. Tadeusz Kuntze owe freski dobrze znał. Musiały wywrzeć na nim duże wrażenie, skoro uczynił to samo, co niegdyś w Stanzach: wypisał pod jednym z nich swoje nazwisko i datę 1756<sup>21</sup>. Ten fakt skłonił zapewne Zagórowskiego do związania kartonów z nazwiskiem polskiego malarza. Czy artysta nie mógł wykonać ich zaraz po swoim przyjeździe do Rzymu, na początku swoich malarskich studiów, kiedy miał czternaście lub piętnaście lat, kiedy zaczął odkrywać świat wielkiej sztuki i tajemnice malarskiego kunsztu, kiedy – jak pisze Loret – „zwiedzał kościoły i zbiory obrazów, chodził do Watykanu, nie tylko aby podziwiać dzieła wielkich mistrzów, lecz także by je kopiować”<sup>22</sup>? Przeciwno tej tezie przemawia między innymi argument kompozycyjno-ikonograficzny. Podejmowane przez Kuntzego tematy ewangeliczne są konstruowane w oparciu o inne zasady i trudno dopatrzeć się jakichkolwiek podobieństw do watykańskich kartonów. Za przykład może posłużyć fundowany przez biskupa Stanisława Żałuskiego obraz Kuntzego w ołtarzu głównym kościoła w Jedlińsku, przedstawiający *Powołanie św.*

<sup>21</sup> PSB t. 4, s. 367.

<sup>22</sup> M. Loret, *Nieznanne prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie*. Dawna Sztuka, Lwów 1939, z. 2, s. 5-6.

*Piotra i Andrzeja*, a więc temat ukazany na jednym z kartonów watykańskich<sup>23</sup>. Oba obrazy różnią się od siebie zasadniczo.

Najmocniejszą stroną serii *Adama w raju* jest sportretowana w niej przyroda. Wpisuje się ona w arkadyjski nurt fascynacji naturą, zaczynający się w malarstwie francuskim od Poussina. Watykańskie kartony ukazują raj – a więc ogród, ogród nostalgiczny, bowiem raj został utracony... Ten ogród, ongiś zasadzony przez Boga był dobry. Drzewa na kartonach watykańskich przypominają nieco rokokowe drzewa Fragonarda, ale nie są tu one partnerami ludzi, wśród których można balansować jak na huśtawce, albo jak pośród fal... Przyroda jest tu wszechogarniająca, dynamiczna, wielka, o wiele większa niż sprawy ludzi, nawet sprawy religijne! Tu jest ogrom, ale ogrom, który nie przytłacza, ogrom nieco oswojony racjonalizmem Poussina i nie przeczuwający jeszcze grozy romantyzmu. A jednocześnie przyroda ta jest wrażliwa, delikatna, naznaczona melancholią przemijania, zapowiadająca nadchodzący sentymentalizm. Zdaje się, że na tych obrazach wieje wiatr, płynie czas, ucieka chwila, przemija szczęście... Wyrafinowana tonacja barwna „cyklu rajskiego”, utrzymana jest w chłodnym i stonowanym, pastelowym kolorycie, z przewagą szarawych błękitów, rozświetlona białym światłem, sprawiającym wrażenie „srebrzystości”, kontrasty walorowe stopniowane są za pomocą lekkich śmiałych pociągnięć pędzla.

Malarstwo pejzażowe Kuntzego bliższe jest klimatowi neoklasycyzmu, co najlepiej widać – jak słusznie zauważa Prószyńska – „w pracach typu dekoracyjnego – w heroizowanych krajobrazach sztafażowych, gdzie na tle wyidealizowanej scenerii Rzymskiej Kampanii ukazani są antyczni bohaterowie. Widoki te, utrzymane w ulubionej przezeń manierze Andrea Locatello, znamionuje racjonalna budowa przestrzeni i przejrzysta kompozycja, a ich pogodna gama barwna, oscylująca od tonów oliwkowozielonych do błękitnych, z akcentami czerwieni i różu, pogłębia idylliczną nastrojowość”<sup>24</sup>. Na trzech temperowych obrazach malowanych przez Kuntzego w jednej z sal dolnych apartamentów pałacu we Frascati około 1777 roku sceny starotestamentalne zdają się być pretekstem do ukazania piękna przyrody. Malowidła te „przejrzyste jako krajobraz, pełne poczucia w kolorycie, świadczą o wielkich zdolnościach dekoracyjnych Kuntzego”<sup>25</sup>. Podobne w klimacie są przypisywane Kuntzemu

---

<sup>23</sup> Z. Prószyńska (SAP IV, s. 368), twierdzi, że obraz został sprowadzony z Włoch przez biskupa Stanisława Załuskiego i w 1752 roku umieszczony w ołtarzu kościoła w Jedlińsku. A. Ryszkiewicz (*Malarstwo polskie. Barok*, Warszawa 1971, s. 420) twierdzi, że Kuntze namalował obraz w Polsce i wykańczał po śmierci swego mecenasa (grudzień 1758), a ołtarz z obrazem został ustawiony w roku 1763. Opis obrazu w Jedlińsku: D. Żyła, *Malarstwo religijne Tadeusza Kuntze-Konicza w Polsce*, praca magisterska napisana pod kier. T. Grzybkowskiej, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1986, maszynopis, s. 94-97.

<sup>24</sup> SAP. T.4, s. 370. Według M. Karpowicza jest to autentyczny obraz Kuntze-Konicza (informacja ustna).

<sup>25</sup> M. Lorec, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*. Rzym 1930, s. 291.

medaliony olejne z widokami ruin rzymskich i krajobrazami Kampanii zdobiące drzwi sal Correggia i Tycjana i dwa medaliony *chiaroscuro* z amorkami na tle parku na fasacie XVII sali w rzymskiej Villa Borghese<sup>26</sup>. Dla wszystkich tych scen pejzażowych charakterystyczny jest sposób malowania drzew i listwia, przypominający Domenichina i Pietro da Cortonę.

W celu wyjaśnienia atrybucji watykańskich kartonów zwróciłem się z prośbą o opinię do osoby najbardziej kompetentnej, profesora Mariusza Karpowicza, którego Kuntze jest – wedle jego określenia – „dobrym znajomym”. Profesor Karpowicz zdecydowanie odrzucił tę atrybucję zarówno pierwszego jak i drugiego cyklu. W przypadku kartonów „ewangelicznych” sprawa wydawała się oczywista. Cykl „rajski” zaś, zdaniem profesora, może być dziełem północnofrancuskiego artysty, zbliżonego do szkoły flamandzkiej.

W magazynach Muzeum Watykańskiego odnalazłem jeszcze jeden obraz, a raczej obrazek, którego autorstwo przypisywane jest Kuntze-Koniczowi. Otrzymał go Jan Paweł II w darze od burmistrza Magliano Sabina dnia 19 marca 1993 roku. Osiem dni później Magazyn Prywatny Ojca Świętego (*Magazino Privato del S. Padre*), do którego trafiają dary dla papieża, przekazał obiekt do Muzeum Watykańskiego, gdzie oznaczono go sygnaturą 52742. Obraz jest malowany techniką olejną na płótnie o wymiarach 25 x 18,5 cm i oprawiony w drewnianą połączoną ramę. Określony w inwentarzu jako *Donna che allatta un bambino* przedstawia kobietę, z prawą nogą wspartą na kamieniu, trzymającą przy piersi niemowlę owinięte w białą chustę. Niewiasta ubrana jest w niebieską suknię z zielonym fartuchem i rozpięty czerwony płaszcz, głowę ma owiniętą chustą zawiązaną pod szyją. Po prawej stronie w głębi widać z tyłu dwie rozmawiające damy.

Płótno zostało zakupione w rzymskim antykwariacie *Sestieri Antichità* przy Via Alibert 18. Do dokumentacji załączony jest certyfikat antykwariatu z atrybucją obrazu, dokonaną dzięki pomocy dr Andrzeja Ciechanowieckiego z Londynu. Czytamy w nim między innymi: „Badane dzieło, całkowicie związane z późnobarokową emfazą, musiało być owocem studium wykonanym [przez Kuntze-Konicza – przyp. M.J.] z natury podczas jednej ze swych licznych podróży do Europy środkowej (dość charakterystyczny strój kobiety); zdradza ono bezpośrednią wrażliwość i delikatność pędzla oraz elegancję chromatyczną (zwraca uwagę, jak postać kobiety odcina się od szarego tła), co sugeruje znajomość, prawdopodobnie przyswojoną w Rzymie, malarzy francuskich”<sup>27</sup>.

Niektóre dzieła Kuntzego porównywano, a nieraz wręcz mylono z twórczością kilkakrotnie tu wspomnianego rzymskiego malarza i rysownika, pro-

<sup>26</sup> Tamże, *Nieznane prace Tadeusza Kuntzego...*, s. 121-129.

<sup>27</sup> Monumenti Musci e Gallerie Pontificie. Direzione Generale. Nr 2677/13. Ricevuta di oggetti.

fesora Akademii św. Łukasza, Pier Leone Ghezzi (1674-1755)<sup>28</sup>. Ghezzi znany był jako autor obrazów religijnych oraz scen pejzażowych dekorujących letnie rezydencje pod Rzymem. – dość przypomnieć freski w tzw. sieni Benedykta XIV w Castelgandolfo, które Zagórowski błędnie przypisał polskiemu artyście<sup>29</sup>. Warto w tym kontekście zacytować opinię Loreta, który porównuje malarstwo rodzajowe obu artystów: „Ghezzi jest w swoich karykaturach i szkicach piórkim, chwytanym na gorąco, subtelnym satyrykiem i kronikarzem typów rzymskich wszystkich warstw społecznych [...] Kuntze zaś nawiązuje, z pewnymi osobistymi odmianami, do tradycji Holendrów, działających w Rzymie w XVII w. Jak Piter van Laar zw. *Bamboccio*, inicjator rzymskiego malarstwa rodzajowego i jego następcy: Jan Miel, Jan Both, Piter van Bloemen, a z posród Włochów: Michał Anioł Cerquozzi. Holendrzy ci wszakże byli raczej malarzami widoków rodzajowych, jak we Włoszech określa się ich *vedutisti di genere*, podczas gdy Kuntze [...] uwydatnia typ lub scenę uliczną. Kuntzego interesuje tylko strona realistyczna obrazu, architektura służy mu za tło i jest tylko dodatkiem [...] W przeciwstawieniu do Holendrów Kuntze unika konwencjonalności, nie jest anegdotycznym lub sztucznym, ale raczej realistą, a przede wszystkim bliższy naszej dobie. Wiele w nim reminiscencji Tiepola, a równocześnie zdaje się być poprzednikiem Goyi. Maluje on tak, jak gdyby starał się odtworzyć charakter współczesny środowiska, a jednak czyni to bezwiednie”<sup>30</sup>.

Problem autorstwa obu cykli watykańskich kartonów dzięki profesorowi Karpowiczowi został rozstrzygnięty. Wysłałem w tej sprawie list do dyrekcji Muzeów Watykańskich z prośbą o korektę w dokumentacji.

Atrybucja obrazu olejnego, z powodu braku jego fotografii, nadal czeka na swoje wyjaśnienie. W każdym razie jak dotąd jedynym niekwestionowanym śladem polskiego artysty w Watykanie pozostaje jego podpis na kominku w Stanzji Heliodora...

<sup>28</sup> *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*. T.V, Torino 1974, s. 364n.; M. Abruzzese, *Note su Pier Leone Ghezzi*. Commentari 1955; A. Lo Bianco, *L'Antico come citazione filologica di Ghezzi pittore*. W: *Atti del Convegno: Piranesi e la cultura antiquaria*. Roma 1979; Tenż, *Pier Leone Ghezzi, pittore*. Palermo 1985; J. von Hennberg, *Architectural drawings of the late Italian Renaissance: the Collection of Pier Leone Ghezzi in the Vatican Library (cod. Ottob. Lat. 3110)*, z serii *Studi e Testi* nr 378, Città del Vaticano 1996. O karykaturach i portretach Ghezziego w Bibliotece Watykańskiej pisali m.in.: M. A. Clark, *Pierleone Ghezzi's Portraits*. Paragone 1963; D. Bodard, *Disegni giovanili inediti di P. L. Ghezzi nella Biblioteca Vaticana*. Palatino 1967.

<sup>29</sup> PSB. T. 16, s. 205.

<sup>30</sup> M. Loret, *Życie polskie...*, s. 292n.



## CARTONS DU MUSÉE DU VATICAN ATTRIBUÉS À TADEUSZ KUNTZE-KONICZ

### Résumé

Le peintre polonais Tadeusz Kuntze-Konicz (1733- 1793) étudia à Rome dans les années 1748-1752 où il passa une grande partie de sa vie. Il batit sa renommée en tant que peintre religieux à l'époque du rococo tardif et du classicisme précoce. Il peignit de nombreux retables ainsi que des fresques dans les églises de Rome (st Stanislas, ste Catherine de Sienne) et de Latium (Frascati, Bracciano, Veroli, Casalattico, Cave, Soriano al Cimino, Gennazzano). Il décora également des résidences laïques (la bibliothèque du palais épiscopal à Frascati, Casino Stazi à Ariccia).

Le Musée du Vatican possède huit cartons pour les tapisseries (nos 901-908) mentionnées dans la documentation en tant qu'oeuvres de Kuntze-Konicz. Ils peuvent être divisés en deux séries quadripartites: Adam au Paradis et scènes évangéliques. La série paradisiaque est composée de thèmes suivants: «La création d'Adam» (901), «Dieu se révèle à Adam sous la forme de lumière» (902), «Adam au Jardin d'Eden parmi les animaux» (903), «Adam adorant la lumière divine» (904, photo 1). La deuxième série représente des épisodes de la vie du Christ: «La prédication de st Jean-Baptiste dans le désert» (908), «Appel de saints Pierre et André» (907), «Jésus marchant sur les eaux du lac» (905, photo 2), «La transmission du pouvoir à st Pierre» (906. Photo 3). Les cartons des scènes évangéliques furent créés à base des fresques de Domenichino de l'église S. Andréa délla Valle.

Au début du XX-ème siècle tous les cartons furent présentés au Musée de st Pierre. En 1935 ils parvinrent au Musée du Vatican où ils furent soumis à la conservation. Olgierd Zagórowski attribua ces cartons à l'artiste polonais ce qui fut dénoté dans l'inventaire du Musée. Tous les cartons mentionnés se trouvent maintenant chez les trois dépositaires: les numéros 901, 903 et 906 ornent le salon de la résidence du cardinal Secrétaire de l'Etat (Sala delle Riunioni), les numéros 902, 904, 905, 908 décorent le Grand Séminaire de st Jean au Latéran tandis que le carton 907 est exposé dans la chapelle de la Congrégation de Doctrine de Foi, Piazza Sant' Uffizio.

Ce texte est consacré à une analyse stylistique détaillée des cartons par rapport à l'art de Kuntze-Konicz. D'après les ornements de la bordure les cartons semblent provenir du milieu du XVIII-ème siècle. L'analyse présentée ne confirme pas l'attribution mentionnée. Le cycle paradisiaque, avec son raffinement des tons de couleurs, pourrait être issu de l'école française du Nord, proche de l'art, flamand. Le cycle évangélique est beaucoup moins parfait et pourrait être attribué à un artiste romain.

La signature sur la cheminée dans la Stanza d'Héliodore: «Tadeo Chuntze 1751», serait donc l'unique trace incontestable de l'artiste polonais au Vatican.

*Traduit par Monika Gustowska*