

ZUZANNA PRÓSZYŃSKA

WOKÓŁ WAWELSKIEGO OBRAZU TADEUSZA KUNTZEGO „CHRYSTUS PRZED PIŁATEM”

Al Professore Italo Faldi

Nierzadko się zdarza, że artysta konsekwentnie powraca do raz podjętego tematu, już to wiernie go powtarzając, już ambitnie od nowa trawestując. Tak na ogół bywa w sytuacji, kiedy dzieło obdarzone sugestywną siłą wyrazu pozostawia w pamięci trwałą ślad, jest dostępne powszechnie, instruktywne i czytelne. Dotyczy to również Tadeusza Kuntzego, licznych jego obrazów religijnych powielanych w replikach i wariantach, które świadczą wymownie o wysiłkach twórczych malarza, zmierzających w kierunku rozwiązań optymalnych. Fakt ten, nader znamienny dla Kuntzego, zafrapował przed laty Andrzej Ryszkiewicz, jak wskazuje treść jego wypowiedzi: „Niemal każdy z jego [Kuntzego] polskich obrazów znany jest w paru egzemplarzach, naśladownictwach czy kopiach. Niektóre z nich uchodzą za repliki autorskie, ale nie ma pewności, czy sam Kuntze parokrotnie, analogicznie opracowywał te same tematy. Wyjaśnienia wymaga więc np. problem własnoręczności dwu podobnych obrazów *Wniebowzięcia Marii* (dawniej w Łucku i w Kocku), trzech wersji *Zabójstwa św. Wojciecha*, trzech wersji *Chrystusa przed Piłatem* (d. zbiory J. Mycielskiego, kościół Karmeli-

tów w Krakowie i kolegiata w Pułtusku) czy długiego szeregu egzemplarzy *Cudu św. Jana Kantego*”¹.

Ten postulat badawczy, bynajmniej nie błahy, jest *de facto* niemożliwy do spełnienia, jeśli zważy się, że niektóre ze wspomnianych obrazów czas pogrążył w otchłani niepamięci bezpowrotnie i bez śladu, że nie wszystkie przetrwały nie skażone obcą ingerencją i nie w każdym przypadku można stwierdzić, w ilu wersjach artysta opracował ten sam temat. Warto jednak i należy dotknąć wstępnie tego problemu na przykładzie jednego obiektu, o którego wyborze zdecydował niejako sam badawczy materiał. Mam na myśli *Chrystusa przed Piłatem*, kompozycję Kuntzego, znaną z dwóch rozwiązań wariantowych tudzież replik.

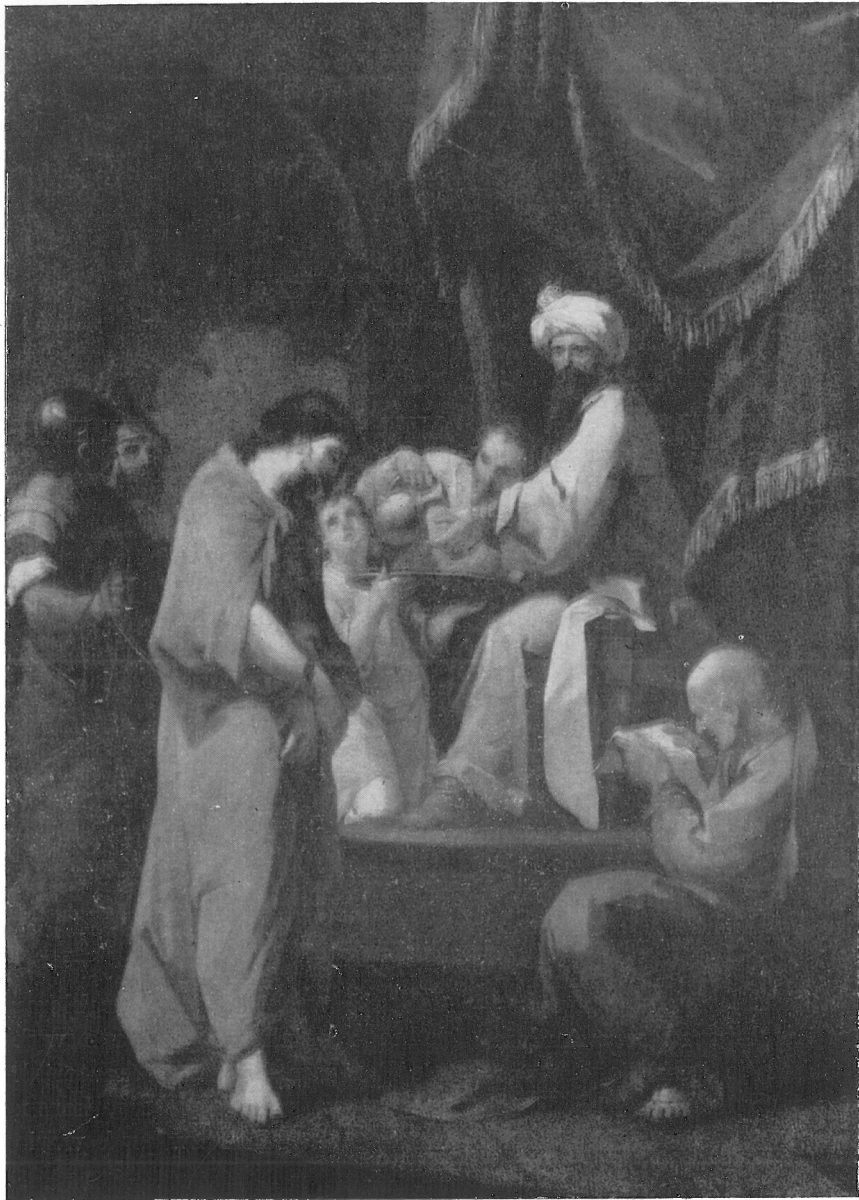
Pochodzący z legatu prof. dr. Jerzego Mycielskiego² obraz w zbiorach wawelskich jest kreacją autorską Tadeusza Kuntzego najdojrzałą artystycznie, ważką dlań i reprezentatywną, acz nieledwie zapoznaną. Po sukcesie na warszawskiej „Wystawie retrospektywnej nieżyjących malarzy polskich” w r. 1898³ obraz znikł z horyzontu badawczego, by po latach objawić się na

¹ *Malarstwo polskie. Manierizm—barok*, oprac. M. Walicki, W. Tomkiewicz (Wstęp), A. Ryszkiewicz (Katalog), Warszawa 1971, s. 418—419.

² Obraz trafił do Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu w r. 1929 na mocy zapisu testamentowego prof. dr. Jerzego Mycielskiego z r. 1928.

³ *Katalog wystawy retrospektywnej nieżyjących malarzy polskich w salach Redutowych w Warszawie*, Warszawa 1898, s. 49 (z adnotacją o wymiarach obrazu, 110 × 75 cm i wskazaniem Jerzego Mycielskiego jako

jego właściciela). Wiadomość o obrazie zamieściły *Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich na wystawie retrospektywnej otwartej w maju 1898 r. w Warszawie*, Warszawa 1898, s. 33. Pochlebnie pisał o nim W. Gomulicki, *Luźne karty z dziejów malarstwa polskiego (Przegląd „Wystawy retrospektywnej”)*, (Tygodnik Ilustrowany, 1898, półrocznik I, s. 466), a następnie H. Piątkowski, *Album sztuki polskiej (wystawa retrospektywna w Warszawie 1898)*, Warszawa 1901, s. 39 (repr. obrazu), 42.



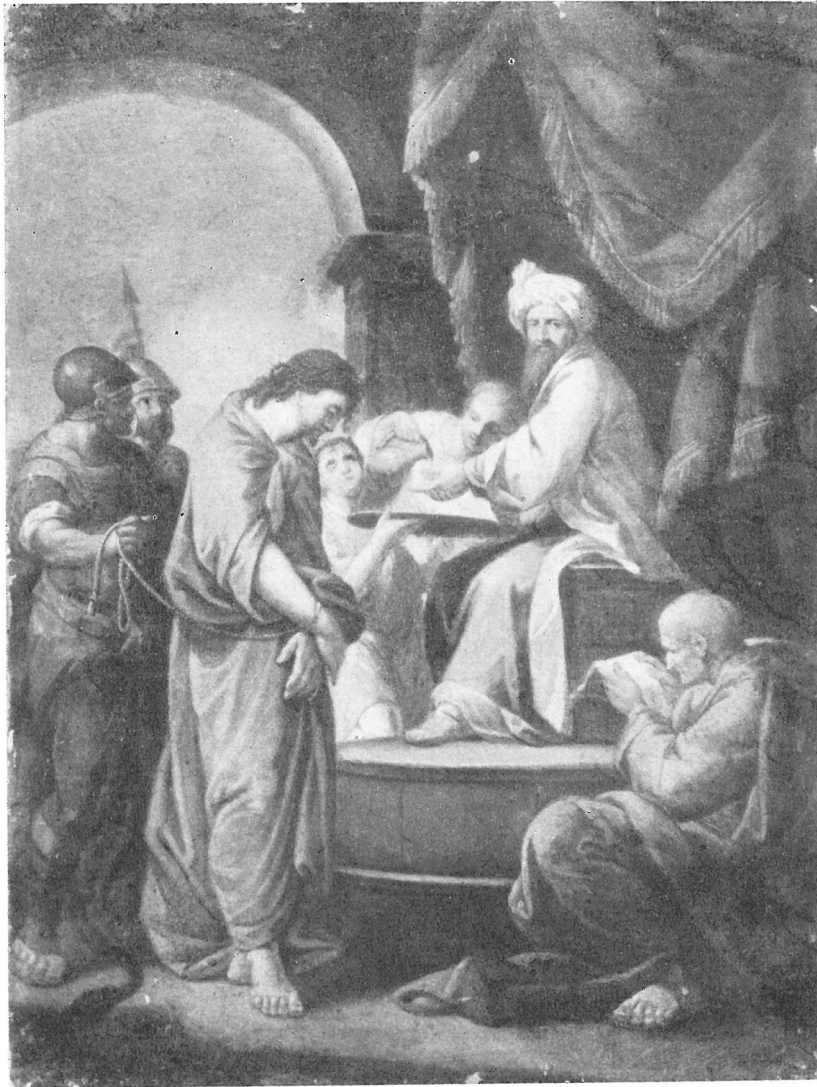
1. Tadeusz Kuntze, *Chrystus przed Pilatem*, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu (fot. S. Michta)

powrót, lecz tym razem jako utwór Szymona Czechowicza⁴. Wszystkie owe momenty sprawiają, że nie sposób nad tym dziełem przejść obojętnie, nie wniknąwszy w zagadnienia z nim związane.

Wawelski obraz (olejny na płótnie, o wymiarach 120 × 89 cm) przenosi nas w odległy historyczny wymiar czasu, przywołując dramatyczną scenę sądu nad Chrystusem, a właściwie najważniejszy moment procesu, kiedy to prokurator

Judei, Poncjusz Pilat — jak pisze w Ewangelii św. Jan — „wyprowadził Jezusa na zewnątrz [zamku] i zasiadł na krześle sędziowskim, na miejscu, zwanym Kamienny Bruk, a po hebrajsku Gabbata. A był to dzień Przygotowania Paschy, około szóstej godziny” (11. 13—14). Ujrawszy w pewnej chwili — wg słów św. Mateusza — „że zgiełk się wzmacza, wziął wodę, umył ręce przed ludem i rzekł: »Nie jestem winien krwi tego sprawiedliwego, wasza to rzecz«” (27. 24). Opisując ten epizod ewangeliści są zgodni, że przed oblicze Pilata przywiedziono Chrystusa, lecz nie wcześniej niż dopiero po ubi-

⁴ W Księdze Inwentarzowej Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu obraz figuruje pod nr. 666 jako dzieło Szymona Czechowicza.



2. Józef Brodowski, *Chrystus przed Piłatem*, kopia obrazu T. Kuntzego z kościoła oo. Karmelitów na Piasku w Krakowie, Lwowska Galeria Obrazów (fot. J. Langda)

czowaniu związanego, żołnierze namiestnika przyodziali go w płaszcz szkarłatny i uplecioną cieniową koronę włożyli mu na głowę.

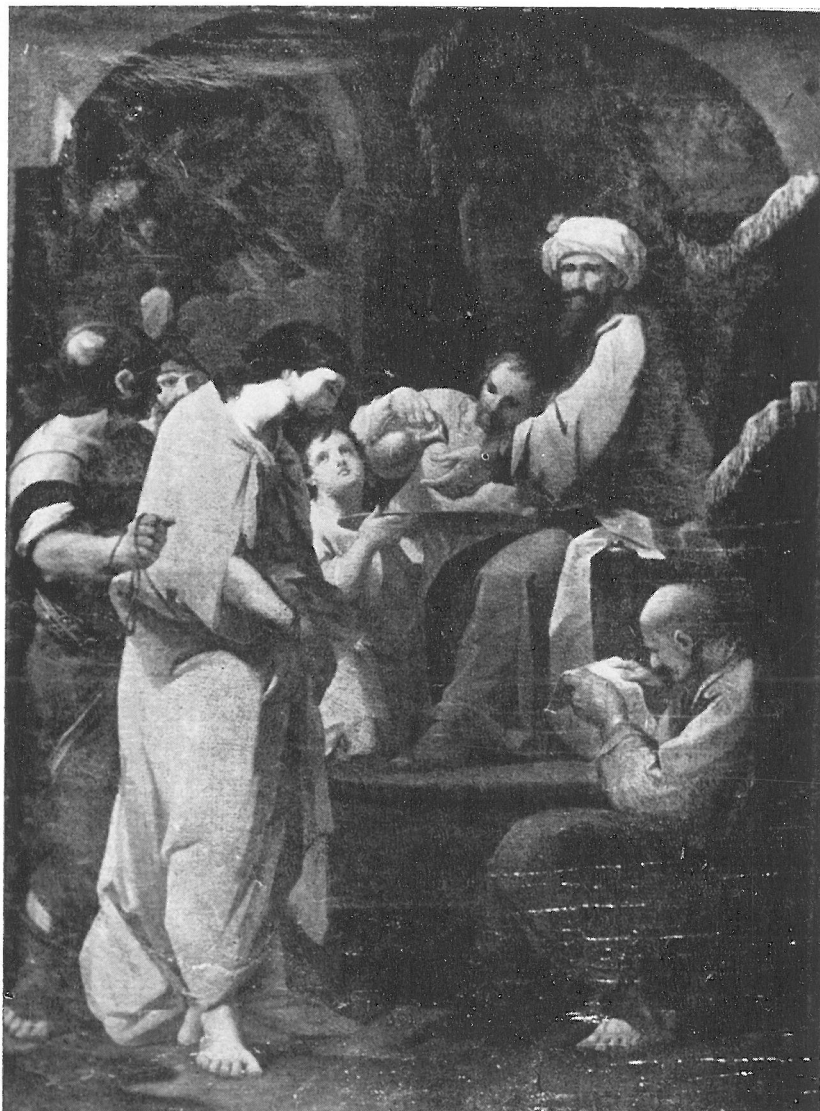
Motyw ten, podejmowany chętnie przez artystów doby baroku⁵, potraktował Kuntze w sposób konwencjonalny, odwołując się do wizualnych środków narracji, ulubionych przez siebie mistrzów pędzla: Luca Giordano, Francesco De

Mury, a nade wszystko Francesco Solimena, od którego najpewniej zapożyczyl ogólny schemat przedstawienia⁶. Zgodnie zatem z neapolitańską tradycją wydarzenie zyskało sens spektakularny; ukryty poza kadrem obrazu światło z lewej strony pada na scenę, wycinając świetlisty krąg na płaszczyźnie pierwszego planu. Teatralne oświetlenie wydobywa i konkretyzu-

⁵ Wnosząc choćby z ikonografii zestawionej przykładowo przez L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 2/2, Paris 1957, s. 451.

⁶ Szczególnie bogaty materiał egzemplifikacyjny publikuje N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococó*, Napoli 1988. Kompozycyjny schemat obrazu wawelskiego wywodzi się zapewne z mło-

dzieńczego utworu Solimena, *Dwunastoletni Jezus w świątyni*, będącego własnością wydawcy Antonia Morano w Neapolu; zob. F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, s. 50, 267, il. 20. Analogie narzucają się zwłaszcza w zestawieniu z rysunkiem przygotowawczym; zob. przyp. 19.



3. Tadeusz Kuntze, *Chrystus przed Piłatem*, Pułtusk, kościół kolegiacki
(fot. J. Szandomirski)

je kształty figur zgrupowanych wokół półokrągłego podium, miejsca, w którym spleta się węzeł dramatu. Wykreowany na poganina, brodaty Piłat w turbanie⁷ siedzi na podium pod baldachimem, z wysuniętą do przodu lewą nogą, i z wysokości sędziowskiego tronu patrząc na Chrystusa umywa ręce — gestem tym, przyswo-

jonym z hebrajskiego rytuału, ostentacyjnie uchyla się od odpowiedzialności⁸. Centrum optyczne kompozycji wyznaczają postacie dwóch słujących, usytuowane w głębi obrazu, po prawej stronie Piłata; starszy skłania się ku swemu panu, jego ręce skrapiając wodą ze srebrnego dzbanu, podczas gdy srebrną misę podsuwa młode

⁷ Wbrew opinii Piątkowskiego (o. c., s. 42), który twierdzi: „Anachronizm w przedstawieniu Piłata, który z Rzymianina przeistacza się w utworze Kuntzego w długobrodego Turka, nie powinien razić, błędy bowiem podobne popełniano do końca zeszłego stulecia”, Kuntze w pełni świadomie i celowo upozował Piłata na Turka, jako bowiem malarz katolicki programowo hołdował ikonografii potrydenckiej. I bynajmniej nieprzypadko-

wo na obrazach ulubionych jego neapolitańskich malarzy — Luca Giordano, Giuseppe Mastroleo i Francesco De Mury — Piłat jawi się pod postacią Turka w turbanie; zob. O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, 3, Napoli 1966, il. 237, 560; Spinosa, o. c., il. 166, 284.

⁸ Wymowę tego gestu objaśnia Réau, o. c., s. 450—451.

pacholę, które klęczy na podium z uniesioną do góry głową. Krąg narracji z lewej strony zamyka, eksponowana profilem, wertykalna postać Chrystusa w cierniowej koronie, stojącego na kamiennej posadzce podwórca zamkowego, z odsuniętą na bok prawą nogą. Odziany szyderczo w purpurę, Chrystus stoi przed Piłatem z pochyłą jak u skazańca głową, a jego ręce opadają bezwolnie, skrępowane w nadgarstkach powrozem, którego koniec w prawej ręce trzyma eskortujący go żołnierz w rzymskim kasku, ukazany w półcieniu za plecami oskarżonego. Żołnierz ten zwraca swoje oblicze w kierunku widniejącej w tle obrazu arkady, otwierającej się na zasnuwane chmurami mroczne niebo, a zza jego barczystej postaci wyłania się głowa brodatego żołnierza w kasku z pióropuszem oraz zamarkowany grot włóczni. Dolny kraniec kompozycji z prawej strony flankuje ukazana profilem charakterystyczna postać łysego faryzeusza, który — przykucając obok podium z dokumentem w dłoniach — pochłonięty jest bez reszty lekturą⁹. Pełni on w obrazie funkcję statysty, biernego uczestnika wydarzenia¹⁰.

Na walory artystyczne kompozycji Kuntzego pierwszy zwrócił uwagę Wiktor Gomulicki, poprzestając jednakże na stwierdzeniu: „Energiczny koloryt i rysunek, w połączeniu z wyrazistą charakterystyką postaci, zalecają jego *Chrystusa przed sądem*”¹¹. Gdy tymczasem w owym obrazie uderza zwłaszcza wyszukany koloryt szkoły neapolitańskiej, dźwięczna gama przełamanych barw jasnych i świetlistych oraz subtelne gradacje odcieni. Wielka plama cynobru, położona odważnie na widocznym pierwszym planie, równoważy i ożywia zarazem harmonijnie rozwinię-

⁹ Znamienne, postać bowiem o podobnej fizjonomii, ukazaną w pozycji siedzącej, wykreował zarówno De Mura (por. Spinoza, o. c., il. 294), jak i jego utalentowany naśladowca Pietro Bardellino (por. N. Spinoza, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococo al Classicismo*, Napoli 1988, il. 40).

¹⁰ Ten na wskroś „giordanowski” motyw w swych obrazach przywoływał Kuntze kilkakrotnie, jak wykazały badania Z. Prószyńskiej, *Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (Na marginesie artykułu E. Schleierra)*, (Biuletyn Historii Sztuki, 52, 1990, 1—2, s. 118).

¹¹ Gomulicki, o. c.

¹² Olejny na płótnie, zapisany w inwentarzu pod nr. ż. 1229.

¹³ Bo ten malarz zdradzać musiał zainteresowanie twórczością Kuntzego, skoro w swym artykule nie omieszkał o nim wspomnieć; zob. J. Brodowski, *Myśl do ustanowienia Towarzystwa Sztuk Pięknych Malar-*

szą grę ciepłych brązów, żółci oraz ugrów, skonstrastowanych umiejętnie ze srebrzystym błękitem, bielą i zielenią. Barwne płaszczyzny dopełniają się wzajemnie, zróżnicowany walor modeluje bryłę kształtów, wydobywa głębię przestrzeni, przybliża pierwszy plan. Sugestywna metoda aranżacji obrazu, a nade wszystko ów koloryt wywołują asocjacje z De Murą, przywodząc na myśl wirtuozerię jego pędzla.

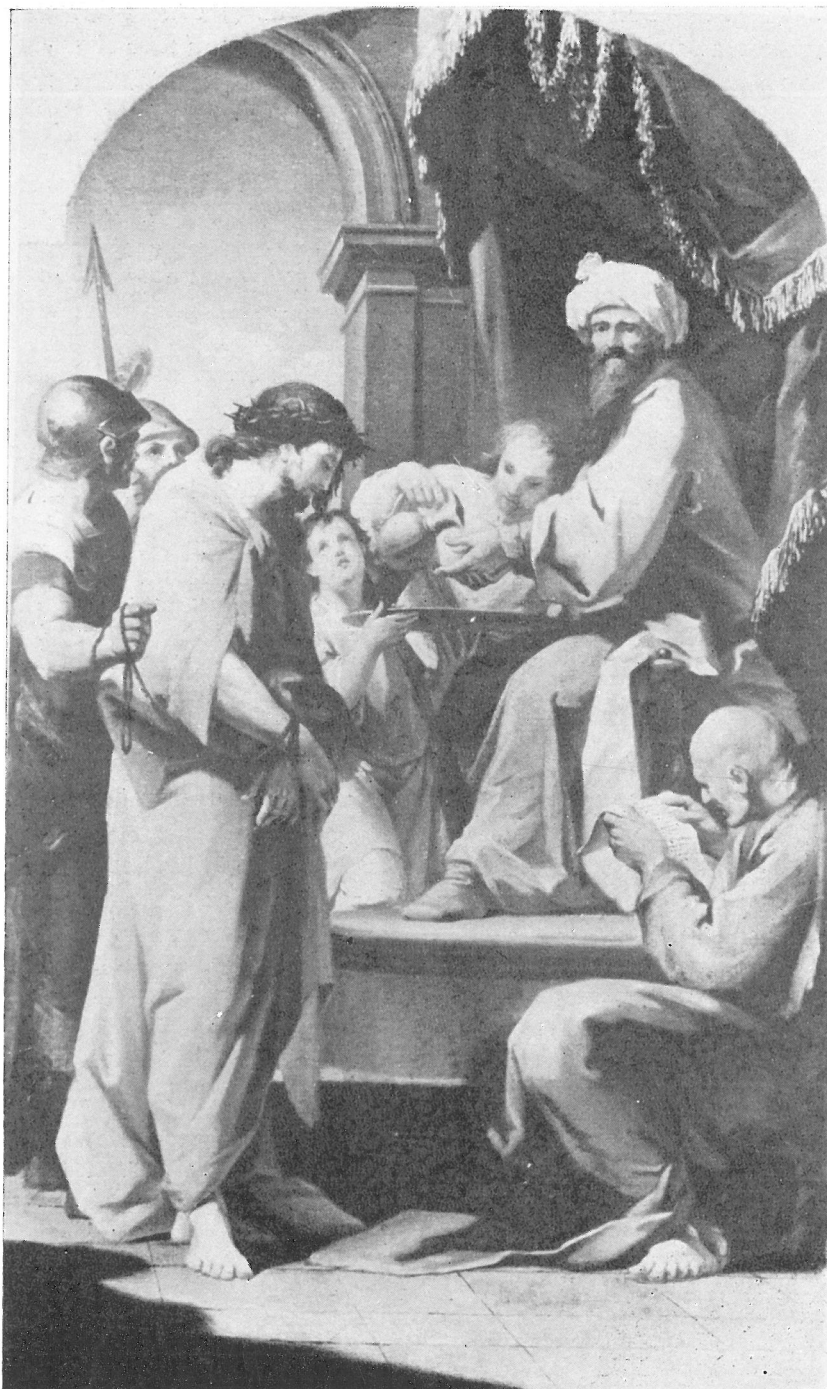
W ścisłym związku z wawelską kompozycją pozostaje utwór Józefa Brodowskiego zachowany w Lwowskiej Galerii Obrazów¹². Przedstawia on bowiem zaginiony obraz pędzla Kuntzego, *Chrystus przed Piłatem*¹³, który — wnosząc z daty wykonania tej kopii: „25 III 1837” — ozdobił jeden z licznych ołtarzy krakowskiego kościoła Karmelitów na Piasku, usuniętych częściowo przy kolejnych restauracjach tej świątyni¹⁴. Sporządzona przez Brodowskiego kopia nie oddaje, bo rzecz jasna nie może, niepoślednich walorów malarskich oryginału, lecz nie sposób pominąć jej milczeniem, skoro nieodparcie kojarzy się z wawelskim obrazem i bezwiednie pobudza do refleksji — czy przypadkiem ów obraz, stanowiący obecnie przedmiot studiów, nie należał pierwotnie do krakowskich oo. karmelitów na Piasku, czy też nie był jednym z dwóch przypuszczalnych egzemplarzy autorskich utworu Kuntzego. Ten dylemat pozostaje z konieczności otwarty.

Wariantowe rozwiązanie tego przedstawienia prezentuje malowidło z kolegiaty w Pułtusku, umieszczone wysoko w zaciętej przestrzeni zachodniego przęsła nawy bocznej, więc niejako poza sferą percepcji wizualnej¹⁵. W tych warunkach zatracą swoją okazałość, zacierają się

stwa, Rzeźby i Budownictwa (Pszczółka Krakowska, 1, 1822, s. 18).

¹⁴ Bezskuteczne okazały się dociekania Zygmunta Batowskiego, który w swych papierach pozostawił odręczną notatkę: „Gdzie się podział obraz Kuntzego z tego kościoła, którego kopię robił J. Brodowski”; zob. Archiwum PAN w Warszawie, III-2: Zespół Z. Batowskiego, teka q nr 15 (obwoluta „Barok I”). Zob. także W. Włodarczyk, *Kościół Karmelitów na Piasku* (Rocznik Krakowski, 36, 1963, s. 133, 135, 138, 148).

¹⁵ Olejny na płótnie, 190 × 138 cm. Do literatury wprowadził go Z. Batowski za pośrednictwem F. Noacka, autora biogramu Kuntzego [w:] U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 22, Leipzig 1928. Nie powiodły się próby ustalenia osoby fundatora obrazu, acz wykluczyć nie można protektora Kuntzego, Andrzeja Stanisława Załuskiego, który w r. 1708 został dziekanem pułtuskim, potem prepozytem kapituły plockiej, a w 1723 osiadł na biskupstwie plockim.



4. Tadeusz Kunize, *Chrystus przed Piłatem*, Rzym, kolekcja prywatna Fabrizio Lemme (fot. ze zbiorów właściciela obrazu)

również subtelne niuanse kompozycji, podczas gdy brunatna patyna zastarzałego werniksu skutecznie tłumi oryginalny, świetlisty koloryt.

Artystyczne walory tegoż dzieła lepiej oddaje egzemplarz mniejszego formatu (modello?), wykonany — jak wskazuje jego kształt zwieńczonego półkoliście prostokąta z uskokami — do ołtarza. Zakonserwowany starannie i z pietyzmem przechowywany w prywatnej kolekcji mecenasa Fa-

brizio Lemme w Rzymie¹⁶, obraz ten jest przejrzysty dostatecznie i dokładnie można się mu przyjrzeć. W konfrontacji z wawelską kompozy-

¹⁶ Olejny na płótnie, 75 × 44,5 cm. Informację o obrazie zawdzięczam uprzejmości prof. Giuliano Briganti. Za udostępnienie fotografii dziękuję prof. Fabrizio Lemme.



5. Tadeusz Kuntze, *Chrystus przed Pitatem*, rysunek przygotowawczy do obrazu, Zamek Królewski w Warszawie (depozyt Fundacji im. Cieschanowieckich (fot. Prac. Fot. Zamku Królewskiego w Warszawie)

cją wykazuje ewidentne zbieżności, lecz uważny obserwator odnotuje również różnice, pozwalające upatrywać w nim rozwiązanie wcześniejsze, wypracowane na etapie twórczych poszukiwań. Bo jak inaczej traktować aranżację przestrzeni obrazowej, zamkniętej w wąskich, ciasnych ramach kadru, a w konsekwencji — elementy kompozycyjne stłoczone na obrazie. Nie przesądza to jednak o wartości dzieła, które wszakże urzeka świetlistym żywym kolorytem, szlachetną gamą

tonów i odcieni, oscylującą od jasnych błękitów i zieleni do nasyconych ciepłych ugrów, oranżu i czerwieni¹⁷.

Zadnego z trzech ujawnionych dotychczas obrazów nie opatrzył artysta swym podpisem, mimo to ich autorstwo nie budzi wątpliwości i znajduje notabene potwierdzenie w rysunku, który powstał w ramach tej samej serii, co *Św. Jan Chrzciciel nauczający na pustyni*, rysunek oznaczony: „T: Kuntze”¹⁸. Przechowywany na

¹⁷ Walory kolorystyczne tej kompozycji podnosi dr Erich Schleier twierdząc, iż: „La tavolozza è, come al solito nelle opere del Kuntz, leggera e luminosa, dominata da toni trasparenti come il rosso chiaro del vestito di Cristo, il giallo nel vestito del giovane che reca il piatto, il rosa della figura accanto, il celeste del vestito di Pilato, il verde pallido del drappaggio dietro Pilato e il colore arancio del vestito del fariseo in pri-

mo piano. La tipologia dei visi e le forme scheggiate dei drappaggi del dipinto, una dei più squisiti quardi di cavalletto dell' artista, indicano una data abbastanza avanzata negli anni Settanta o Ottanta”; zob. E. Schleier, *Inediti di Taddeo Kuntz [w:] Scritti di storia dell' arte in onore di Federico Zeri*, 2, Milano 1984, s. 864.

¹⁸ Ten ostatni rysunek wykonany na brunatnym

Zamku Królewskim w Warszawie (jako depozyt Fundacji im. Ciechanowieckich) własnoręczny, niesygnowany rysunek Kuntzego¹⁹ utrwała zamysł twórczy, rozwinięty w obrazach rzymskim i pułtuskim, a następnie w wersji wawelskiej doprowadzony do perfekcji. Nie odbiega on zasadniczo od wspomnianych rozwiązań, jego schemat jest łądząco podobny, lecz niektóre elementy kompozycyjne różnią się diametralnie, by wskazać tylko siedzącą postać żołnierza, która zamyka dolny kraniec kompozycji, stojące pacholę, czy widniejący w dali motyw portyku.

papierze — ołówek, tusz, pióro, lawowany sepią i podmalowany białą temperą, 15,2 × 10,2 cm (Zamek Królewski w Warszawie, depozyt Fundacji im. Ciechanowieckich) — wiąże się z obrazem, który po r. 1765 namalował Kuntze do katedry w Veroli koło Frosinone; por. E. Schleier, o. c., s. 861, 878, il. na s. 860; *Wybór dzieł sztuki polskiej i z Polską związanych ze zbiorów Fundacji imienia Ciechanowieckich, Zamek Królewski w Warszawie — Patac pod Blachą* [katalog], Warszawa 1989, poz. 112.

Widać zatem, że koncepcja wawelskiego *Chrystusa przed Pilatem* kształtowała się konsekwentnie i stopniowo, by ustalić się ostatecznie po r. 1765, wówczas gdy malarstwo Kuntzego przeżywało pełnię rozkwitu, było najdojrzalsze, najbardziej ekspresyjne i wymowne. Czy ten fakt nie napawa satysfakcją, jeśli zważy się, że ów obraz należy do najlepszych utworów Kuntzego w polskich zbiorach, a konkurować z nim może jedynie *Nawiedzenie* z warszawskiego kościoła ss. Wizytek.

¹⁹ Wykonany na brązowym papierze, ołówek, tusz, pióro, lawowany sepią i podmalowany białą temperą, 15 × 10,2 cm, rysunek (nr inw. FC — ZKW 105/b.); jako pierwszy otwiera serię szkiców Kuntzego ze scenami Męki Pańskiej, zachowanych na Zamku Królewskim w Warszawie (depozyt Fundacji im. Ciechanowieckich) i w Galerii Grünwald w Monachium; zob. Schleier, o. c., s. 864, 878 przyp. 23 (z błędnymi wymiarami rysunku), il. 857 oraz 859—861; *Wybór dzieł sztuki...*, poz. 113—115, il. 36, 37.

SOME REMARKS ON THE WAWEL PAINTING „CHRIST BEFORE PILATE” BY TADEUSZ KUNTZE

Summary

When analysing in 1971 Tadeusz Kuntze's oeuvre, A. Ryszkiewicz recorded a significant fact: "Almost every one of his Polish paintings is known in a few canvases, either imitations or copies. A number of them pass for artist's replicas; however, it is not certain whether Kuntze himself worked in a similar way upon the same subjects several times. Thus, for instance, it remains to be elucidated whether two similar pictures representing *The Assumption of the Virgin Mary* (formerly in Łuck and Kock), three versions of the *Murder of St Adalbert*, three versions of *Christ before Pilate* (once in J. Mycielski's collections, the Carmelite Church in Cracow, and the Collegiate Church in Pułtusk), and a large number of canvases depicting *The Miracle of St John of Kanti* were painted by Kuntze himself". It is therefore worth touching upon this problem on the example of one object, specifically *Christ before Pilate*, Kuntze's composition well known from two variants and replicas.

The painting *Christ before Pilate* in the Wawel collections, bequeathed by Jerzy Mycielski, is artistically Kuntze's most mature work, highly significant and representative of his oeuvre, albeit almost forgotten. *The New Testament* motif of Christ before Pilate, characteristic especially of Post-Tridentine art, was treated by Kuntze in a spectacular way, the artist referring to the experiences of his favourite Neapolitan masters — Luca Giordano, Francesco De Mura, and Francesco Solimena; it is from the juvenile composition of the last-mentioned artist, *The Twelve-Year-Old Christ in the Temple*, that Kuntze most likely borrowed the general scheme of the scene. On the other hand, the colouring of the picture, the palette of ringing bright and luminous colours,

evokes associations with De Mura's Rococo painting.

There is a close relation between the Wawel composition and Kuntze's painting from the Carmelite Church in Cracow, now lost but known from an oil copy painted in 1837 by Józef Brodowski. The copy, today kept in the Lvov Picture Gallery, involuntarily induces the reflection whether the Wawel picture does not by any chance come from the Cracow Carmelite Church in Piasek, if indeed it is not one of two paintings executed by Kuntze himself.

A variant solution of this scene is exhibited by the large canvas in the Collegiate Church in Pułtusk, whose artistic merits remain hidden under a coat of old brown varnish. They only come to light in an analogous painting of smaller size (Fabrizio Lemme's collections in Rome), which on comparison with the Wawel composition shows slight but important differences permitting it to be seen as an earlier version, elaborated at a certain stage of creative exploration.

None of the three revealed pictures was signed by the artist; nevertheless, his authorship does not raise any doubts and, in fact, finds support in a drawing (The Royal Castle in Warsaw, a deposit of the Ciechanowiecki Family Foundation) executed at the preliminary stage.

The above-presented material suggests that the concept of the Wawel painting matured gradually, eventually to be established after 1765, when Kuntze's art entered upon the phase of full flowering. Should this fact not fill us with satisfaction, considering that the picture indeed is one of the artist's best works in Polish collections, which can only be matched by *The Visitation* in the Warsaw Church of the Nuns of the Visitation?