

TADEUSZ CHRZANOWSKI

Plastyka nagrobna w Polsce (od manieryzmu do modernizmu)

Podejmując wątek rozważań rozpoczętych w poprzednim roczniku „Ziemi”, muszę wyjaśnić dość niespodziewaną cezurę, którą przeprowadziłem w owym przeglądzie zabytków sztuki sepulkralnej. Zwykło się bowiem traktować w pewnym sensie wspólnie renesans i manieryzm, ten drugi bowiem kierunek z renesansu wyrasta i jest jego specyficznie ukierunkowaną kontynuacją, czerpiąc z tradycji o wiele silniej niż rewolucyjny barok. No, i wciąż jeszcze istnieją wątpliwości — przynajmniej: do pewnego stopnia uzasadnione — czy można o manieryzmie mówić na obszarze naszego kraju, gdzie tylko nieliczne dzieła spełniają warunki uzasadniające wydzielenie ze sztuki renesansowej owego zjawiska stylowego: bynajmniej nie powszechnego, eklektycznego i elitowego. Nie miejsce tu jednak, by się wdawać w tak zawile rozważania.

Osobiście uważam, że od schyłku XVI w. aż po połowę następnego stulecia istnieje, obok zapóźnionego renesansu i obok wczesnego baroku, sfera zjawisk do manieryzmu zbliżona, choć w wielu wypadkach niezupełnie manierystyczna, za to z pewnością bardzo wyraźnie sarmacka. Ta bowiem ideologia zaczęła, poczynając od połowy XVI w., coraz wy-

rażniej wpływać na kształt sztuki polskiej. Albo lepiej — na jej wyraz i na jej treść, sama forma była bowiem nadal wynikiem importu artystycznego, a jedynie jej aplikacja i jej przeobrażenia znamionują odrębność sztuki Rzeczypospolitej obojga narodów.

Zdecydowałem się wszelako dokonać tego niespodziewanego cięcia, nie z uwagi na przemiany stylowe, ale właśnie nade wszystko treściwe. U schyłku XVI w. nadal bowiem i to coraz liczniej rzeźbi się nagrobki z połączeniami postaciami, coraz liczniej wznosi kaplice kopułowe i zamawia epitafia, a przecież wymowa ideowa jest tu najzupełniej odmienna niż w poprzedniej epoce.

Wprowadzałem już czytelnika do tarnowskiej katedry, a teraz chciałbym go tam raz jeszcze zaprosić. W prezbiterium świątyni — naprzeciw siebie — wznoszą się dwa olbrzymich wymiarów nagrobki, sięgające aż po sklepienie, przysniące się blaskiem drogich materiałów i bogactwem rzeźb. Po stronie lewej wchodzącego, więc na północnej ścianie, umieszczony jest nagrobek hetmana Jana Tarnowskiego, wykonany w latach 1561—1573 przez Jana Marię Padovana, jednego z najaktywniejszych i najzdolniejszych artystów włoskich doby rene-

sansu, którzy tak licznie przybywali do Krakowa, a także do innych miast polskich.

Po prawej ręce, na ścianie południowej ogromny pomnik wykonany w latach 1612—1620 przez Jana Pfistera sławi Janusza Ostrogskiego, kasztelana krakowskiego i jego żonę Zuzannę Seradziankę. Niecałe pół wieku dzieli oba nagrobki, ale są to już dwa odmienne style, dwie przeciwstawne postawy, dwie zupełnie różne epoki.

Hetman spoczywa w dobrze nam znanej, „sansovinowskiej”^{*} pozie, na tle architektury nawiązującej do kompozycji rzymskich łuków triumfalnych. Niewieście postacie to personifikacje cnót, które za życia były (czy powinny były być) podstawowymi znamionami charakteru zmarłego. Reliefy pełne skłębionych postaci to pamiątki zwycięskich bitew wodza. Mimo ogromu, dzieło tchnie spokojem, dostojnością, ornamentyka jest ograniczona, a w całości dominuje głęboka czerwono-brązowa tonacja węgierskiego marmuru.

W monumencie Ostrogskich kolory dominujące to czerń i biel, ale nie brak i innych tonów, wykorzystano tu bowiem wiele materiałów: kamieni i marmurów, ale podstawowym stał się alabaster, ów tak zwany ruski marmur, który dzięki swej drobnoziarnistej strukturze nadawał się do modelowania drobnych i zawiłych form. Całość w zasadzie można by też wiązać z łukiem triumfalnym, ale architektura przestaje odgrywać zasadniczą rolę, przejmuje ją rzeźba — zarówno figuralna jak i ornamentalna.

Podstawowa jednak różnica występuje w ideowej warstwie: oboje zmarli małżonkowie przedstawieni zostali w postawie kłęczącej, zwróceniu ku sobie, a raczej do krzyżysku, stanowiącego centrum kompozycji. Dokoła dzieje się bardzo wiele: są oczywiście i personifikacje cnót, są tarcze herbowe, ale ponadto kłębi się od ozdób, ciężkich festonów owo-

cowych, potężne lwy dźwigają szyszaki, uzbrojeni jeźdźcy wspinają rumaki, jakby pragnąc skoczyć w przepaść, geniusze gaszą pochodnie, w górnej kondygnacji relief przedstawia scenę Zmartwychwstania, a obszerne polskie napisy wierszowane głoszą pamięć zmarłych. Jakby kluczem kompozycji staje się szkielet czyhający nad archiwoltą wnęki.

Przesunięcie akcentów — ku ozdobności, ku nadmiarowi wręcz ozdób, ów horror vacui, który każdą wolną przestrzeń każe artyście wypełniać rzeźbą, rozbicie architektury — to jedna podstawowa różnica dzieląca dzieło Pfistera od dzieła Padovana. Ważniejsza jednak jest odmiennność postawy ideowej: hetman Tarnowski w pozie wyczekującej, w pozie melancholijnej, ale pełnej wewnętrznego spokoju, oczekiwał ostatecznego werdyktu, spokojny o jego brzmienie, bowiem „wyrok zbawienia” zapewniały mu antykizujące personifikacje cnót i pamięć wojennych przewag, owej krwi wylanej za ojczyznę. Ostrogscy kłęczą i jakby specjalnie demonstrują widzowi pozę „wiecznej adoracji”, dewocji, która przeważała szalę platońskiej melancholijnej rezygnacji. Treści dodatkowe panegiryzują i ornamentalizują wszelkie przesłanki: sławę rodu, osobiste zalety i zasługi, mieszając je skutecznie z wyrazem pobożności i z upamiętnieniem myśli o zbawieniu i ciał zmartwychwstaniu. A jednocześnie jest jakaś wewnętrzna i gwałtowna sprzeczność pomiędzy panegirycznym bogactwem, między zachłyśnięciem się doczesną sławą a ową Vanitas, ową świadomością przemijania i znikomości dóbr doczesnych. Cóż po herbach i panopliach, po rajtarach i pękach owoców, gdy nad tym wszystkim okraciemy, władczo rozsiada się szkielet z kosą?

Pojawienie się nowego typu nagrobków, z postaciami nie leżącymi, ale kłęczącymi, jest przełomem, jakkolwiek sama ta poza, owa poza „wiecznej adoracji” ma bardzo stare, średniowieczne rodowody i nigdy właściwie nie znika, że przypomnę choćby renesansowe epitafia mieszczkańskie z kłęczącymi figurkami przed-

^{*} Od nazwiska rzeźbiarza i architekta włoskiego, Andrea Sansovino (1460—1529). Patrz: T. Chrzanowski, *Plastyka nagrobna w Polsce (średniowiecze i renesans)*. „Ziemia” 1977.

stawilieli całej rodziny. Ale teraz pojawia się nowa jakość ideowa, którą tak dobrze scharakteryzował we wnikliwym studium o nagrobkach z kłęczącymi postaciami Władysław Tatarkiewicz. Następuje jakby zmonumentalizowanie motywu, jego w pewnym sensie wyolbrzymienie i ostentacyjne podkreślenie osobistej dewocji. Jeśli epokę renesansu już od dawna, co najmniej od Burckhardta, zwykło się określać jako czas gloryfikacji jednostki, to w tej nowej mutacji nagrobka gloryfikacja ta istnieje dalej, ale przemieszana z elementem dotychczas niezbyt wyraźnie podkreślanym — z religijnością ostentacyjną i nawet przechyloną ku dewocji.

I nie jest to zjawisko charakterystyczne tylko dla grobowców katolickich, skoro obserwujemy je także w kręgu mecenasów luterskich — w Gdańsku (nagrobek Bahrów w kościele mariackim — dzieło Willema van den Blocke) czy też pośród mieszczan i rycerstwa śląskiego. A więc pokora, ostentacyjna pobożność, wręcz dewocja, ale równocześnie pycha i świadomość swej roli, wbrew aluzjom do owej *Vanitas*, do symboliki ziemskiej znikomości wyrażanej przez geniusze gaszące pochodnie lub melancholijnie zadumane, przez klepsydry, czaszki i piszczele.

Dotychczas, poprzez renesans, z plastyki nagrobnej, a więc niejako przewidzianej do mówienia gorzkich prawd o naszym przemijaniu, wiało afirmacją życia i co najwyżej pogodzeniem się z nieubłaganym porządkiem natury. Teraz, a nasilający się konflikt reformacji i kontrreformacji nie był tu bez znaczenia — więcej: to on decydował o kierunku przemian — na pierwsze miejsce wysuwa się sprawa stosunku człowieka do spraw wiecznych. Afirmację życia wypiera eschatologia i dewocja.

A jednak nie zatracą się odziedziczona świadomość roli jednostki ludzkiej, nie tonie ona — jak było nieraz w średniowieczu, które pamięć gwarantowała tylko najmożliwszym tego świata — w ogólnej anonimowości. Teraz byle nieco zamoż-



Tarnów, nagrobek Ostrogskich w katedrze, dzieło Jana Pfistera z lat 1612—1630 (fot. T. Chrzanowski)

niejszy szlachcic, byle mieszczanin stara się zachować w marmurze, kamieniu czy przynajmniej drewnie pamięć własnej osoby. A jeśli chodzi o tych najmoźniejszych, to starają się oni już nie tylko samych siebie możliwie najgodniej zaprezentować potomności, ale to samousświetlenie wzbogacają coraz częściej odwoływaniem się do sławy przodków, do koligacji, stąd coraz silniej rozbudowana heraldyka, stąd zaczątki mauzoleów rodowych.

Wszystko, co powyżej napisałem, uwytkła przemianę ideową dokonującą się w okresie „około roku 1600” i świadczy o paradoksalności pewnych postaw i sytuacji. Pospołu z nową falą pobożności (a nie mamy podstaw, by nie wierzyć, że wielokroć była ona najzupełniej autentyczna) przychodzi fala pychy. Jeśli marszałek wielki dworu, Mikołaj Wolski, jedna z najpierwszych osób w ówczesnej Rzeczypospolitej każe się pochować pod progiem ufundowanego przez siebie kościoła kamedulskiego na krakowskich Białanach, toć przecież tyle w tym pokory, co i pychy. I trzeba przyznać, że jest jakaś przedziwna harmonia w tych paradoksalnych sprzecznościach.

W kościele w Brzezinach, w krypcie pod kaplicą znajduje się anonimowa, (uczeń Bernardina Zanobi de Gianotis?), prymitywna galeria portretowa antenatów rodu Lasokich, którzy kaplicę fundowali. B. i J. Łozińscy słusznie określili ten zespół antykizujących, ale jednocześnie nieporadnie rodzimych medalionów portretowych „sarmacką galerią antenatów”. Mniej więcej w tym samym czasie (a więc „około roku 1600”) w kaplicy Myszkowskich przy kościele Dominikanów w Krakowie, wzniesionej przez warsztat pińczowskich wychowanków Santi Gucciego, wykonano u podstawy kopuły galerię antenatów rodu, wcale dobitnie scharakteryzowane marmurowe konterfekty, choć część z nich to przecież portrety historyczne. Co jednak najbardziej zdumiewa to fakt, że owa galeria jest niemal z dołu niewidoczna, że tak jak ta z Brzezín, była jakby sama dla siebie,

nie przeznaczona dla zwykłych widzów. Jedną ukryto w krypcie, gdzie można było wprawdzie odprawiać nabożeństwa, ale tylko dla najbliższych; drugą wyniesiono tak wysoko nad zwykłych śmiertelników, że przestała być dla nich dostępna. Istniały obie dla rodu i dla jego świetności.

Inaczej postąpiono w rzeszowskim kościele Bernardynów, gdzie przed 1637 r. wykonana została w prezbiterium zupełnie wyjątkowa galeria, tym razem w pełni przeznaczona do oglądania przez wiernych, podobnie jak omówione przedtem monumenta tarnowskie. Być może zresztą i Jan Pfister miał w tym dziele swój udział, jako twórca rzeźb ołtarzowych. Ku ołtarzowi zaś zwracają się umieszczeni w niszach, odkuci w alabastrze, kłęczący przedstawiciele rodu Ligęzów: owi *milites christiani* — rycerze chrześcijańscy zastygli w pozie „wiecznej adoracji”.

Niemniej idea galerii, mauzoleów przeznaczonych dla uczczenia pamięci całego rodu nie miała się na większą skalę rozwinąć, szala przechylała się z biegiem czasu ku innym czynnikom: ku dewocji z jednej, ku okazjonalnemu panegiryzmowi z drugiej strony.

Charakterystyczne, że kaplice kopułowe, tak wszechstronnie zinterpretowane w pracy J. Z. Łozińskiego, przekształcają się w ciągu XVII w. coraz wyraźniej z kaplic rodowych w kaplice dewocyjne, o specjalnym przeznaczeniu kultowym. Doskonałym przykładem przemian są dwie kaplice tego typu przy kościele parafialnym w Niepołomicach pod Krakowem. Kaplica południowa Branickich powstała w 1596 r., a mieszczący się w niej nagrobek wykonał rzeźbiarz nadworny Stefana Batorego i kierownik łomów piaskowca w Pińczowie — Santi Gucci z Florencji. Nagrobek znajduje się na osi wejścia, skupia na sobie uwagę ozdobnością, gdy zmarli małżonkowie przedstawieni zostali w pozach kłęczących, po dwu stronach piaskorzeźby ze Zmartwychwstaniem. Pod tą sceną nagie dziecko wsparte w pozie „sansovinowskiej” na klepsydrze, to geniusz personifikujący Vanitas, a to sa-

mo odnosi się do czaszki z piszczelami, którą jako swoisty „przerywnik” wkomponowano w długi, wierszowany napis w dolnej części monumentu. Ale najważniejsze jest to, że ów nagrobek stanowi dominantę, główną treść kaplicy, zaćmiewając skromny, drewniany ołtarz i znajdującą się naprzeciw stalle, że ów sarmacki monument istnieje niejako sam dla siebie.

Po przeciwnej stronie, od północy, powstała w pięćdziesiąt mniej więcej lat później kaplica Lubomirskich. Dedykowana jest św. Karolowi Boromeuszowi, jednemu z najbardziej sztandarowych świętych nowej, potrydenckiej epoki. Poza herbem nad wejściem, poza aluzjami heraldycznymi i panoplijnymi (fryz stiukowy z puttami pośród armat, tarcz i rozmaitej broni), brak tu w ogóle elementu nagrobnego, choć kaplica miała się stać grobową, mieszcząc w dolnej kondygnacji kryptę z trumnami zmarłych. Jej główną funkcją staje się teraz już tylko treść religijna, dewocja ukierunkowana ku sobie świętego, reprezentującego kontrreformacyjną postawę kościoła wojującego.

Najbardziej może sugestywne rozwinięcie tej nowej funkcji kaplic prezentuje kościół w Tarłowie, niewiarygodnie fascynujące dzieło czysto sarmackiej ideologii, które wszelako nie znalazło dotychczas monografia, choć jeszcze przed wojną pisał o nim tak pięknie Iwaszkiewicz w „Podróżach do Polski”. Para kaplic po bokach nawy powstała równocześnie z kościołem, to jest w latach 1647—1655 czyli w kilka lat za ledwie po kaplicy Lubomirskich w Niepołomicach. Północna dedykowana jest Pannie Marii, południowa rozwija temat śmierci, chociaż znów w obrębie samej kaplicy nie znajdujemy niczego konkretnego, co odnosiłoby się do możnych fundatorów — Tarłów.

Zmarli spoczywają w krypcie, żywym niezwykle sugestywne sztukaterie prezentują cały rozbudowany program Vanitas. Reliefy na ścianach ukazują sceny tańca śmierci, ale jakież to sceny! Szkielety



Fragment nagrobka Ostrogskich w Tarnowie (fot. T. Chrzanowski)

dwornie konwersują z sumiastymi szlachcicami, z których jeden uchyla przed swą kościstą partnerką czapki zdobionej piórami. Na kopule geniusze trzymają symbole rozmaitych stanów, wszędzie pojawiają się piszczele, czaszki, atrybuty przemijania. Podobnie jak w słynnym obrazie „Tańca śmierci” w kościele Bernardynów w Krakowie stara, średniowieczna jeszcze tradycja, przeniesiona do epoki renesansu przez cykl drzeworytów Hansa Holbeina mł., rozkrzewia się teraz w swym sarmackim wydaniu i nie dziw, skoro przypomniemy sobie, że te i jeszcze dalsze zbliżone do nich dzieła po-



Rzeszów, kościół Bernardynów, dwa fragmenty mauzoleum rodowego Ligęzów, dzieła zapewne Sebastiana Sall sprzed 1637 r. (fot. T. Chrzanowski)

wstały w dobie szczególnie tragicznej — po wojnach kozackich, po Potopie.

Manieryzm sarmacki wypowiedział się w pierwszej połowie XVII w. poprzez ozdobność, czego przykładami kapitalnymi są nagrobki Uchańskich w Uchaniach, a przede wszystkim kaplica w Bejskach z lat 1593—1603 — dzieło Tomasza Nikła, gdzie uczniowie Santi Gucciego uczcili Firlejów nie tylko nagrobkami i ołtarzami, ale całą płataniną dziwacznych smoków, gryfów, bujnych i fantastycznych ozdób.

Ale równocześnie w manieryzmie, a jeszcze wyraźniej w baroku zaczynają zanikać wielkie, okazałe formy na rzecz skromniejszych epitafiów, a wreszcie na rzecz portretów trumiennych. Czyżby kontrreformacja przewyciężyła pychę i tę jakże sarmacką dążność do „pokazania się”, choćby z tej ostatecznej — śmiertelnej okazji?

Otóż wcale tak nie było. Okazałość pogrzebowa wzrastała w ciągu wieku XVI, XVII i XVIII nieustannie, tyle tylko, że wypowiedała się w formie nie-

trwalej, w formie, której nadano słuszną nazwę „architektury okazjonalnej”. Juliusz A. Chrościcki, autor opracowania pt. *Pompa funebris*, bardzo szczegółowo omówił dzieje barokowego zjawiska, jakim były okazałe egzekwie, wielodniowe obchody pogrzebowe, skomplikowane dekoracje i całe wielkie *castra doloris* — pomniki ustawiane dla pomieszczenia katafalku, całe architektury wpisywane we wnętrza kościelne. Oczywiście, z tej okazjonalnej architektury nie pozostało nic, lub prawie nic, za to mówią o niej dość dokładnie liczne staropolskie opisy i już o wiele mniej liczne przekazy ikonograficzne: rysunki i grafika.

Już w XVI w. rozpoczęły się coraz okazalsze obchody pogrzebowe, często też występował — zgodnie ze średniowieczną tradycją — sobowtór przebrany za zmarłego, który pojawiał się w kościele konno, łamał kopię i symbolicznie spadał z konia, jak to było na pogrzebie Zygmunta Augusta, gdy „Mniszech cały w kirysie pędem wjechał na koniu i przy katafalku z trzaskiem spadł na ziemię”. Czasem przydarzały się przypadki nieprzewidziane, oto na pogrzebie Adama Kazanowskiego „śmiechu zaś ludzi nabawił a oraz i strachu Wisłouch, gdy krusząc kopią po śliskiej na ten czas posadce, w biegu końskim mało nie zabił Panny Grzybowskiej Podkomorzanki Czerskiej, z fraucymeru królowej, przy katafalku stojącej.”

Wspaniałe, choć prowizoryczne (z desek, tkanin, malowideł, blach) architektury owych *castra doloris* — pałaców smutku wznoszono nie tylko tam, gdzie się odbywał pogrzeb, jak o tym świadczy miedzioryt Tomasza Tretera, przedstawiający *castrum doloris* wystawione w 1572 r. w Rzymie na egzekwie za Zygmunta Augusta.

Owa architektura okazjonalna dawała możliwość wyrażenia rozmaitych treści — zarówno panegirycznych, jak i eschatologicznych, w formie właściwej epoce, w formie ozdobnej, skomplikowanej, wyrażającej się poprzez przenośnie, metafory, alegorie. Temu celowi służyła emble-



Bejsce, fragment nagrobka Firlejów, wykonanego w latach 1593—1601 zapewne przez Tomasa Nikla (fot. T. Chrzanowski)

Tartów, kopuła kaplicy „tańca śmierci” z lat 1647—1655. (fot. T. Chrzanowski)



matyka łącząca obraz i słowo, posługująca się skrótami myślowymi, moralistyczną metaforą, symbolem. Stąd emblematyka, tak bujna w wydawnictwach z XVII w., w zdobnictwie kościołów, rzadko występuje na dziełach plastyki nagrobnej, ponieważ po prostu zaginęła pospołu z całą „okazjonalną architekturą”, ale wiadomo z opisów, że tam odgrywała rolę dominującą.

Napisałem powyżej, że z owej przebojowej *pompa funebris* I Rzeczypospolitej prawie nic nie przetrwało. Nie jest to stwierdzenie zupełnie ścisłe. Nie przetrwała bowiem architektura, ale zachowały się — i to dość licznie — konterfekty zmarłych, owe portrety trumienne, które w dziejach sztuki polskiej stanowią odrębną, wyjątkowo rodzimę zagadnienie. Spośród szeregu opisów nadal najbardziej całościowym pozostaje niewielka książeczka Wilińskiego pt. *U źródeł portretu staropolskiego* (1958).

Portrety te, które swą formę zawdzięczają funkcji — umieszczano je bowiem na czole trumny, stąd ich sześcioboczny wykrój — prezentują nam nieprawdopodobną galerię podobizn pełnych wigoru i jeśli nie realizmu to wręcz weryzmu, który nie starał się w niczym modela upiększyć. Jako podobizny o określonej funkcji: związane z pogrzebem i pamięcią zmarłego, zdumiewają tym swoim wyrazem. To, że chyba w przytłaczającej większości wypadków wykonywano je po prostu jako wycinkowe repliki konterfektów, wykonanych za życia, nie zmienia faktu, że dziś szokują nas nieco zadowolone z siebie, rubaszne czerepy, zalotne i wyfioczone damy. Istnieje jeden, szczególnie znamienity portret w zbiorach warszawskich: dama z poł. XVIII w. została tu, zgodnie z salonowobuduarową modą rokoka, przedstawiona w sylwetkowym, profilowym ujęciu. Została właściwie ku pamięci potomnym piętrząca się peruka i delikatny zarys figlarnego noska. Niezupełnie pasuje to nam do majestatu śmierci. Ale wówczas widać pasowało.

Portrety trumienne były, jak owe śred-



Uchanie, nagrobek Uchańskich z ok. 1600 r. (fot. T. Chrzanowski)

Kraków, kościół św. Piotra i Pawła, nagrobek biskupa Andrzeja Trzebieckiego, zmarłego w 1679 r., fragment (fot. T. Chrzanowski)



niowieczne jeszcze sobowtóry, biorące udział w pogrzebie; sugestią fizycznej obecności zmarłego, stąd nie ma tu owego wiecznego żywota, jakie charakteryzuje gotyckie i „sansovinowskie” nagrobki, ani straszliwego zniszczenia i rozkładu, jakie określają późnośredniowieczne *transi* i mnożą makabryczne symbole o portydenckiej plastyce. Symbolika śmierci jest w naszej sztuce jakby stonowana, jakby podporządkowana obyczajowi „politycznego” tj. grzecznego sposobu bycia. I dlatego kaplicę śmierci w Tarłowie uważam za klucz do zagadnienia, bowiem właśnie tam ów dworny gest uchylania kapelusza przed kostuchą przywodzi na myśl i zarazem wyjaśnia psychiczny stan owych niezliczonych zmarłych, których rysy utrwaliły zachowane do naszych czasów portrety trumienne.

Najstarszy znany portret tego typu to blacha znaleziona na trumnie Batorego. Apogeum tego rodzaju twórczości przypada na wiek XVII, choć i w następnym stuleciu powstawało jej sporo. Pamiętać jednak należy o jednym: sam portret trumienny jest tylko częścią większego zespołu, nie występował nigdy sam, ale wraz z blachami, na których przedstawiono herby rodzinne (własny, matki, babki i prababki) i jeszcze jedną, tę, która zawierała napis wymieniający najważniejsze fakty z życia zmarłego. Po uroczystościach pogrzebowych blachy te zdejmowano z trumien i umieszczano na wspólnej tablicy. Niestety, do naszych czasów zachowały się tylko nieliczne tego rodzaju zespoły, o wiele więcej jest pojedynczych konterfektów.

Bardzo interesujący przykład takiego, późnego zresztą, gdyż z początku XVIII w. pochodzącego zespołu, niezupełnie typowego (owalne wykroje blach) zachował się w ewangelickim kościele w Szlichtyngowej. Jak sama nazwa wskazuje, miasto założył ród szlachty spolszczonej, ale niemieckiego pochodzenia. Założono je dla tkaczy — protestantów, uciekinierów z obszaru monarchii habsburskiej. Do 1945 r. nie było tu w ogóle katolickiego kościoła. A to chyba coś mówi o tole-



Uchanie, portret trumienny nieznannej niewiasty z poł. XVII w. (fot. T. Chrzanowski)

rancji w tym kraju, który często zacie-trzewieni historycy przedstawiają jako ten, w którym panował się agresywny, nietolerancyjny katolicyzm. Szczególnie zaś w okresie, gdy powstało wspomniane przeze mnie epitafium, w okresie już saskim. Uproszczone sądy historyków jakże często rozbijają się na rafach bezspornych faktów udokumentowanych w za-
bytkach.

Powróćmy jednak do epitafium w Szlichtyngowej (są tam właściwie dwa, mnie chodzi o kobiece): strojna i właśnie wydekoltowana dama, blacha z długim napisem i wreszcie aż osiem tablic z trybowanymi czyli w wypukłym reliefie wykonanymi herbami (a więc wywód aż hen po pra-pra-prababki), umieszczono na prostej, z desek wykonanej tablicy, na której dość niezdarnie wymalowano kotarę zakończoną frędzlami.

Geneza staropolskiego epitafium jest dwójaka. Z jednej strony jest to kontynuacja formy dobrze znanej, jak o tym była mowa w części poprzedniej, a w renesansie wzbogaconej nieraz o rozwinięte przedstawienia obrazowe. Barok

wprowadza dwie zasadnicze zmiany: po pierwsze upowszechnia popiersiowe, pełnoplastyczne wyobrażenie zmarłego, po drugie likwiduje ikonografię na rzecz inskrypcji. Zamiast scen o aluzyjnym odniesieniu do zbawienia, żywota wiecznego, sądu ostatecznego itd., pojawiają się długie i często bardzo ozdobne napisy sławiące zmarłego, a eschatologicznym zagadnieniom poświęcające tylko stereotypowe prośby o modlitwę.

W te epitafia, których forma jest zazwyczaj uproszczona do ramy ujmującej tablicę z napisem lub do niewymyślonej architektury, wprowadzane są portrety lub popiersia zmarłych, portrety bardzo często jeszcze trumiennie lub trumienny kształt naśladowujące, z czasem coraz częściej owalne. Ponadto niezbędne herby, a w przypadku mieszczan odpowiedniki herbów — gmerki. W zasadzie w ciągu XVII i XVIII w. nie obserwujemy jakiegś ciekawszej ewolucji tego typu pomnika nagrobnego, najciekawsze są tu same portrety, czasem wprost znakomite w dosadnej charakterystyce modelu, jak to widzimy w epitafium Marcina Kossendy z początku XVIII w. w farze w Chełmnie. Jeśli natomiast chodzi o herby to zdarza się, że — wzorem panegirycznych wierszy na klejnoty poszczególnych rodów, tzw. stemmatów — manipuluje się nimi sugerując symboliczne treści. W kaplicy, fundowanej przez biskupa Fredrę przy katedrze przemyskiej, fundatora uczczono podwójnym epitafium: po jednej stronie ołtarza tablica mieści długi, pełen pompacyjnych zwrotów napis, na drugim herb Bończa zinterpretowany został w nawiązaniu do symboliki maryjnej (jednoróżec — symbol czystości — symbol Matki Bożej).

Przykładem późnego, ale wciąż jeszcze pełnego wigoru sarmatyzmu są epitafia Gurowskich, zachowane w bernardyńskim kościele w Wschowie: na jednym, wykonanym z blachy, długi wiersz wychwala w całkowicie jeszcze saskiej manierze panegirycznej kasztelanekę poznańską Gurowską, której portret trumienny znajduje się powyżej. Rok... 1772, ale o



Chełmno, kościół parafialny, portret epitafijny Marcina Kossendy, zmarłego w 1705 r. (fot. T. Chrzanowski)

klasycyzmie, czy Oświeceniu nic tu właściwie nie wiadomo: takie epitafium mogło powstać i sto i dwieście lat wcześniej, o swej epoce mówi tylko silne dekoltowana, koronkami zdobiona suknia zmarłej. Obok ze stiuku ulepione obramienie również późnej i również wierszowanej inskrypcji sili się na symboliczne odniesienia: dwa smętne putta wspierają się o glob ziemski, kórego znikomości przyświadcza czaszki o nietoperzych skrzydłach i starzec — Chronos. I do tegoż odwołuje się napis, ujęty w pierwszej osobie, niczym oracja wygłaszana przez zmarłego:

*Już Ci zlorzeczyć cny staruszku CZASIE
Nie mogę. Dążę pod kamień grobowy.
Tu ciało moje leżeć napiera się,
Z domu własności śpieszę się do
Wschowy.*

Kiedy teraz zestawimy renesans, manieryzm i barok, to przekonamy się, że w tej ostatniej epoce nagrobki w znacznej mierze zanikają, stają się dziełami sporadycznymi, że wyjątkowo już tylko zdarzają się dzieła okazałe, że zasadniczą

rolę w plastyce nagrobnej zajmuje bujna, ale nietrwala architektura owych uroczystości pogrzebowych, ta cała sarmacka „pompa funebris”, albo epitafia o ograniczonym programie treściowym w zakresie eschatologii, kompensowanym wszechpotężnym panegiryzmem pełnym grandilo kwencji i figur retorycznych.

Nie znaczy to jednak, by już wcale nie wykonywano okazalszych niż epitafia pomników nagrobnych. Przede wszystkim pojawił się nowy, bardzo charakterystyczny i głębszą treść filozoficzną oddający motyw: drzwi, przejścia, bramy między doczesnością a wiecznością. Barok wykorzystał rzeczywistość architektoniczną, stąd nagrobki utworzone nad wejściami, jak np. wspaniałe dzieło architekta Tylmana z Gameren i złotnika gdańskiego Andrzeja Mackensena dla Jana Dobrogosta Krasieńskiego w kościele Reformatów w Węgrowie, albo mniej znana para nagrobków w kościele Norbertanek w podkrakowskich Imbramowicach. W jego prezbiterium dwa wejścia po bokach ołtarza głównego zwieńczone są tablicami inskrypcyjnymi i popiersiami dwu fun-



Węgrów, kościół Reformatów, górna część nagrobka Jana Dobrogosta Krasieńskiego z 1705 r.; metalowe panoplia wykonane przez Andrzeja Mackensena młodszego (fot. T. Chrzanowski)

Gorenice koło Olkusza, epitafium Izabeli z Bełzyckich Dębińskiej z końca XVII w. (fot. T. Chrzanowski)



datorów: jeden jest portretem historycznym, dotyczy bowiem założyciela klasztoru Iwana Odrowąza, drugi dotyczy biskupa Kazimierza Łubieńskiego, który się przyczynił do odbudowy świątyni po pożarze w 1710 r. Bardzo ciekawą i znaną rzeczą jest tu fakt zawieszenia, na prawdziwym wejściu, kotary z haftowaną bramą, po której bokach stoją aniołowie; odrealnienie motywu przejścia — wtórne i w pełni artystycznie zamierzone — pogłębia sens filozoficzny tej metafory.

Inne przykłady podobnie ujętych nagrobków znajdujemy w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, ale tam na szczególną uwagę zasługuje znakomity nagrobek biskupa Andrzeja Trzebnickiego, wykonany przez dotychczas nie zidentyfikowanego rzeźbiarza (elementy architektoniczne odkuwał kamieniarz z Dębника — Bielawski). Kapitalne ujęcie portretowe — popiersie w owalnym medalionie i bogata treść ikonograficzna alegorycznej kompozycji, z licznymi odniesieniami



Pułtusk, kolegiata, nagrobek Adama Załuskiego z lat 1718—1742 (fot. T. Chrzanowski)

do śmierci i znikomości doczesnego życia, należą jednak w tej epoce już raczej do rzadkości.

Podobnie unikalnym dziełem jest rokokowy nagrobek Amalii z Brühlów Mni-szchowej z 1773 r. w kościele parafialnym w Dukli, dzieło Jana Obrockiego. Powraca tu — po stuletniej przerwie — tak dobrze nam znana poza „sansovinowska”, lecz w jakże odmiennym nastroju. Przedtem układano w takiej pozie podobizny rycerzy i dostojników oraz godnych matron, obecnie upozowano tak damę strojną w suknię całą z falbanek i kokard. Dama nie spoczywa na sarkofagu, ale jak przystało wykwiłtnisi — na sofie, o czym świadczy wałek, na którym wspiera się łokciem. To piękne dzieło i niewątpliwie piękna pani, ale jakże odmienną pięknnością od tej, która rozświetlała przed dwustu przeszło laty Barbarę z Tęczyńskich Tarnowską. Gdyż mimo podziwu dla dzieła sztuki powraca natychmiast wspomnienie niezbyt dobrej sławy tej egerii doby konfederacji barskiej: intrygantki politycznej i moralnie na rokokowy sposób dwuznacznej małżonki również niewiele wartego magnata.

W jeszcze inny świat wprowadzają nas nagrobki Załuskich wykonane w latach 1718—1742 w farze w Pułtusku. Umieszczono je na filarach międzynawowych od strony nawy głównej i nadano kształt nieomal ołtarzowych retabulów. W każdym razie konkurują one wyraźnie z prawdziwymi ołtarzami, mniejszymi i uboższymi w ozdoby. Pośród akantowych splotów pozują tu, przybierając heroiczne pozy, członkowie rodu — zarówno rycerze jak dostojnicy kościoła. To jedno z ostatnich i — niestety — odosobnionych przykładów mauzoleów rodowych. Minęła wprawdzie świetność rzeźbiarska i bogactwo marmurów — zadowolono się polichromowanym drewnem — ale pycha pozostała ta sama.

Mauzolea związane z rodami polskimi, mauzolea w pełni barokowe, ale nie należące do kręgu naszej, sarmackiej kultury, powstawały w tym czasie na Śląsku, w tej dzielnicy przed wiekami oderwanej

od Korony. W legnickim kościele Jezuitów mauzoleum dla ostatnich Piastów z linii legnickobrzezkiej wykonał w 2 poł. XVII w. znakomity wiedeński rzeźbiarz Matthias Rauchmüller, a w cysterskim Krzeszowie bardzo interesujące architektonicznie, dwukopułowe mauzoleum Piastów świdnickich ozdobił malowidłami ściennymi Jerzy Wilhelm Neunhertz, zaś rzeźbami zapewne Antoni Dorasil i Ferdynand Maksymilian Brokof (w zespół włączono tu także dwa gotyckie nagrobki Bolka I i II). Są to dzieła wybitne, są to szczytowe osiągnięcia barokowej plastyki, ale artystycznie należą już do innego kręgu kulturowego: do późnego baroku krzewiącego się w krajach monarchii habsburskiej.

Barok trwał długo, bardzo długo. Nie miejsce tu, by przedstawić wszelkie wiążące się z jego ewolucją aspekty. Pozostaje faktem, że po tak długim, tak totalnym i bezkompromisowym panowaniu, musiała nastąpić reakcja. Zbyt wiele już było w baroku sformalizowania i frazeologii; ten wspaniały styl wypalił się jakby od wewnątrz, przeszedłszy wszystkie stopnie ewolucji. Kontynuacji być nie mogło.

Wraz z nowymi prądami umysłowymi Oświecenia pojawiają się dwa nurty, które początkowo miały występować równolegle i jakby się wzajem uzupełniając. Tego sojuszu było jednak tylko na tyle, na ile potrzebne było ostre przeciwstawienie się przeszłości. Barok raz przecięty musiał otworzyć pole dla nowej konfrontacji. Zresztą tak czy inaczej — klasycyzm i romantyzm nie mogły istnieć obok siebie bezkonfliktowo: zbyt wiele spraw dzieliło je i zbyt wiele było pomiędzy nimi podobieństw; oba nurty starały się znaleźć rozwiązanie w przeszłości i oba, wbrew deklaracjom romantyków, były prądami doktrynalnymi.

W zakresie plastyki nagrobnej obserwujemy wówczas radykalną przemianę: w ogromnej masie wychodzi ona poza mury kościelne, rezerwując tam miejsce tylko najmożliwszym tego świata. Powstawać zaczynają wielkie założenia cmentarne,

pełne kaplic i pomników, prawdziwe „ogrody romantyków” — bowiem odwieczna nuta zadumy nad przemijaniem, medytacji pośród nastrojowej scenerii krzyży i płaczących wierzb należała do ulubionych. Ta fascynacja wręcz śmiercią miała też wkrótce zrodzić nową odmianę literacką: romans gotycki — opowieść grozy, zapowiedź współczesnego dreszczowca. Spowite mrokiem nocy lub mgłą scenerie cmentarne miały zrodzić Frankensteina i całą plejadę jego bliższych i dalszych krewnych.

Na razie jednak nie tych okropieństw nie zapowiadało. Likwidowano stare, przykościelne cmentarze (takowy istniał także przy samym kościele Mariackim w Krakowie), zakładano nowe — komunalne, dając im rozplanowanie regularne i dbając o odpowiednie, parkowe zarzewienie. Oczywiście nie znaczy to, by i przedtem nie było nagrobków, by nie było kaplic na cmentarzach. We Wschowie zachował się rozległy cmentarz ewangelicki otoczony murem, w którym znajduje się kilkaset płyt kamiennych, niekiedy bogato rzeźbionych, a datujących się od schyłku XVI w. W Jeleniej Górze wokół przykościelnego cmentarza ewangelickiego od początku XVIII w. zamozne, mieszczańskie rody wystawiały sobie kaplice o bogatych, barokowych formach. W jednej z nich istna obsesja symboliki śmierci sprawiła, że kościotrupami przyozdobiono nie tylko przyłącza wejścia, ale nawet niby-kompozytowe kapitele uzupełniono mnóstwem czaszerek, istnych puttów-kostuszek. Tak czy inaczej w przeszłości pomniki nagrobne były mniej okazałe, mniej trwałe, najmożliwszych składano w kryptach i dopiero 2 poł. XVIII w. określa nową formę cmentarza i dawne, sporadyczne inicjatywy zamienia w obowiązkową formułę ostentacyjnej melancholii oddanej w marmurze, kamieniu lub żeliwie.

Tu pragnąłbym zatrzymać się chwilę nad tym tworzywem, które co prawda nie jest czymś specjalnie nowym, skoro odlewane zeń płyty nie są wcale rzadkością na przełomie XVI i XVII w., ale



Wschowa, kościół Bernardynów, epitafia Gurowskich z końca XVIII w. (fot. T. Chrzanowski)

którego rozkwit przypada właśnie na omawiany okres w związku z rozwojem ośrodków hutniczych, zarówno w Zagłębiu Staropolskim, jak też i na Śląsku. Dawniej realizowano zresztą w tym tworzywie niemal wyłącznie płyty z napisami lub reliefami, obecnie wytwarza się zeń większe, skomplikowane formy: sarkofagi, piramidy, obeliski, a także masowo krzyże i ogrodzenia. Panują powszechnie formy początkowo klasycystyczne, później — jeszcze przed połową stulecia — ustępując miejsca neogotyckim.

Interesującym przykładem takiego żeliwnego odlewu jest nagrobek infułata proboszcza katedry przemyskiej Franciszka Faygiela, zmarłego w 1836 r., znajdujący się oczywiście na cmentarzu komunalnym w Przemyślu (pierwotnie stał w pobliżu katedry). Ów żeliwny klasycyzm wzrusza swą niezamierzoną naiwnością, w której przebija nuta romantycznego sentymentalizmu. W monumencie jedynie insygnia duchowne: infuła i pastorał mają bezpośredni związek z rzeczywistością, cała reszta jest ustylizowana na modłę antyczną: reliefowe alegorie wydają się jakby wprost przeniesione z greckich czy rzymskich stel, a owalna podobizna zmarłego prezentuje nam nie żadnego proboszcza w koloratce, ale rzymskiego senatora przybranego w toge. Całość uzu-

Dukla, fragment nagrobka Amalii z Brühlów Mniszchowej z 1773 r., rzeźbionego zapewne przez Jana Obrockiego (fot. T. Chrzanowski)





Stara kwatery na cmentarzu w Przemyślu; na pierwszym planie żeliwny nagrobek ks. Franciszka Faygiela, zmarłego w 1836 r. (fot. T. Chrzanowski)

pełniono sentencjami „filozoficznymi” w rodzaju: „Czas ucieka... śmierć nie czeka” oraz sentymentalnymi wierszami:

*Nie płaczcie biedni, sieroty;
Bóg wziął wam ojca do siebie,
Wszak ojca pamięć i cnoty
Sprawia wam ulgę w potrzebie*

Później nad antykizującą refleksją wzięło górę negotyckie zdobnictwo: zaczęły powstawać krzyże o kapliczkowych elementach, o pinaklowo-maswerkowych ozdobach, ale jednocześnie produkcja nabrała w miarę upływu czasu cech produkcji masowej. Nagrobek Faygiela, nagrobki w Tarnowie, Krakowie, na wielu cmentarzach śląskich są zazwyczaj pojedynczymi, oryginalnymi twórcami artys-

tów projektujących i rzemieślników, którzy odlewali w formach żeliwne elementy składowe. Później raz opracowane formy wykorzystywano wielokrotnie, pozostawiając tylko miejsce na tabliczkę z odpowiednim nazwiskiem: następowała rutynizacja w odlewach żeliwnych, która zresztą trwa do dziś.

Sygnalizuję tu jedynie pewne zjawiska. Dotychczas nie interesowano się cmentarzami, lekceważąco omijano nagrobne pomniki i dopiero od niedawna podjęto inwentaryzację wielkich, słynnych zespołów, takich jak warszawskie Powązki czy krakowski cmentarz na Rakowicach, a ileż mniejszych zespołów do dziś pozostało nietkniętych? A przecież, choć ogólnie rzecz biorąc, artystyczny poziom owych

nagrobków jest w przeważającej mierze niski, to jednak są one w dwójnasób ważnymi zabytkami: przekazują pamięć o ludziach, którzy odeszli, a poza tym — w swych ciągach ewolucyjnych — reprezentują interesujące problemy. Weźmy chociażby pod uwagę problem wtargnięcia — w ciągu XIX w. — na cmentarze ludowego, wiejskiego kamieniarstwa, które — to wierniej, to znów swobodniej interpretując wzory „oficjalne” czy „miałostowe” — dopracowało się wcale oryginalnych własnych rozwiązań.

Szczególnie bogate w tego rodzaju zabytki są cmentarze Małopolski południowej, zwłaszcza te z rejonu Wieliczki, Bochni, Zakliczyna, gdzie działali rozmaici kamieniarze, a osobny dział tworzą zabytki bardzo interesującej w swym prymitywiźmie rzeźby kamiennej Łemków. Warto też zwrócić uwagę na liczne cmentarze wojskowe z okresu I wojny światowej, które stanowią niejednokrotnie nader oryginalne kompozycje, w większości jednak stały się ofiarami zapomnienia.

I jeszcze sprawa najbardziej bolesna: żydowskie kirkuty pełne stel o hebrajskich napisach, gdzie się niezmiennie przewijają odwieczne, nieraz Asyrii sięgające motywy: antytecznych lwów, pawów — ptaków wieczności, siedmiornymiennych świeczników. Tu jednak rzecz się komplikuje: mało kto zna dziś hebrajski i te nieliczne, ocalałe z zagłady polskich Żydów kamienie są dla nas kamieniami milczenia: nie wiemy, kogo wspominają, nie wiemy nawet, w jakim okresie powstały, bowiem tu pewien swoisty styl trwał jakby w zawieszeniu, nieruchomo, przechodząc z pokolenia na pokolenie.

Ale, jak już zazaczyłem, nie jestem w stanie podać w tej dziedzinie nie więcej jak garść problemów, częśćkę zapewne tych, które ujawnią przyszłe opracowania. Kończąc więc te uwagi o plastyce cmentarnej, chciałbym podkreślić pewną ogólną zmianę wyjścia plastyki nagrobnej z wnętrza kościelnych.

Najistotniejsze wydaje mi się to, że w

znacznej mierze zanika tu ponownie wątek eschatologiczny o zdecydowanie religijnej wymowie. Związek tej plastyki z religią manifestuje się jedynie poprzez zwieńczenie całości krzyżem (co jednak wcale nie jest regułą: nagrobek infulata Faygiela wieńczy anytkizująca urna) i przez inskrypcję proszącą o modlitwę za duszę. Anioły, na które znów przychodzi wielka moda, są bardziej projekcjami duszy zmarłego niż wysłannikami niebios. Bardzo pod tym względem interesujący jest nagrobek Anny Różyckiej (zmarłej w roku 1856) i jej trzech zmarłych w dzieciństwie siostrzenic, znajdujący się w kościele Franciszkanów w Krakowie, a wykonany przez miejscowego rzeźbiarza Henryka Stättlera, syna malarza Wojciecha Kornelego. W neogotyckiej arkadzie z maswerkami i pinaklami przedstawienie reliefowe wyobraża zmarłą jako niewiastę siedzącą w antykizującej, wykwintnie udrapowanej szacie; przy niej trójka dzieci ze skrzydełkami w pozach czułości i oddania. Przy całej stylizacji i teatralizacji uderza jednak nastrój prawdziwego uczucia: klasycyzm i romantyzm raz jeszcze poszły wspólną drogą tworząc coś, co można by określić jako połączenie sielanki, smutku i rezygnacji.

Jednakże przez cały wiek XIX ciąży nad plastyką grobową piętno pewnej uniwersalnej symboliki, która bardzo szybko przetworzyła się w dość pustą deklamację, inną w wyrazie, ale identyczną w swym charakterze z emblematyczną, heraldyczną i panegiryczną deklamacją baroku. Cmentarze zaroily się od obelisków i piramid, od antykizujących sarkofagów i strzaskanych kolum. Wzdłuż alejek, w cieniu wierzb (najczęściej płaczących) pojawiły się całe zastępy smętnych aniołów i jeszcze smętniejszych dam, których rola była wprawdzie identyczna jak średniowiecznych płaczków: miały obżalowywać pamięć odeszłej osoby — ale sposób zachowania najzupełniej różny. Średniowiecze rozpaczało, nie wstydząc się uczuć gwałtownych, a nawet siłąc się na nie i jeszcze w taki właśnie sposób rozpaczają dworzanie kanclerza Krzyszto-



Stare Powązki w Warszawie, nagrobek Wiktorii Kaweckiej Wielogłowskiej, słynnej śpiewaczki operetkowej, zmarłej w 1926 r. (fot. Marek Holzman)

fa Szydłowieckiego na słynnym „lamencie opatowskim”. Placzkę epoki klasycyzmu i romantyzmu, a następnie smętne panie eklektyzmu i akademizmu świadome są *savoir vivre'u* i nie pozwalają sobie na gwałtowne, a więc nie licujące z obyczajem gesty: w powłóczystrych strojach podpierają melancholijnie opuszczone czoła, ukrywają nawet twarze, by nie zdradziły się one jakimś zbyt gminnym (bo bezpośrednio odzwierciedlającym uczucia) grymasem.

Sentymentalizm nigdy nie grzeszył szczerością, nie mógł nią grzeszyć tym bardziej akademizm, który jako zasadę estetyczną ustanowił kanon umownych pów i symboli. Nie mówmy jednak źle o tamtej epoce: gdy do niedawna modne było narzekanie na pompiersztwo, na eklektyzm, na stylowe pomieszanie zjawisk, tak obecnie zupełnie w złym guście byłoby mówienie czegokolwiek złego o zażytkach XIX wieku. Dziś minione stulecie staje się inicjatorem naszych drobnych i jeszcze skuteczniej eklektycznych renesansów. Tylko trzeźwe spojrzenie, pozbawione jakichkolwiek ubocznych obciążań, może dać właściwą ocenę.

Wiek XIX był jedną ze świetniejszych epok w dziejach sztuki. Mówił często zakodowanymi schematami, nie dlatego, że mówić inaczej nie potrafił, ale dlatego, że nie chciał. To należało do estetyki epoki. I tak to należy rozumieć, gdy wędrując przez nasze cmentarze natrafimy na świat umownej melancholii, umownej rozpacz, umownej wzniosłości. Często-kroć są to wypowiedzi banalne, prowincjonalne, passeistyczne, ale trudno wymagać, by nagrobki ubiegłego wieku wykonywali tylko najlepsi mistrzowie. Chodzi wszelako i o jedno: odkrywanie zapomnianych dzieł o dużej wartości artystycznej, i o drugie: rozumienie pewnej ogólnej aury, którą nam pozostawiła po sobie epoka naszych pradziadków i prababek.

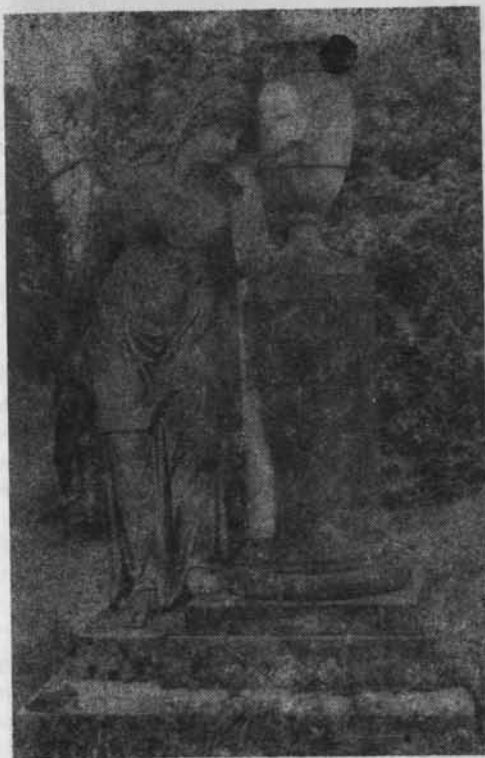
Jeśli chodzi o dzieła rzeźbiarskie, których znaczenie wyrasta zdecydowanie ponad przeciętność produkcji kamieniarskiej, to oczywiście największym zbioro-

wiskiem jest największy zarazem cmentarz polski: stare Powązki, nad którym roztoczył opiekę specjalny komitet społeczny, kierowany i powołany z inicjatywy Jerzego Waldorffa.

Znajdziemy tu zarówno dzieła tradycyjne w swej artystycznej wymowie, ale oryginalnie wykonane, jak ów grobowiec Wiktorii Kaweckiej, gdzie słynna aktorka ukazana została tak, jakby wieczność, którą jej otwierała śmierć, nie była niczym innym jak teatralną kurtyną. Znajdziemy też kompozycje idące równoległe ze stylem epoki, jak ów nagrobek Jana Szczepkowskiego, w którym kubizujący anioł powtarza motyw z słynnego ołtarza, wykonanego przez rzeźbiarza na wielką wystawę paryską.

Od okresu klasycyzmu właściwie coraz rzadziej pojawiają się większe kompozycje nagrobkowe we wnętrzach kościelnych, ale te, które realizowano, należą niejednokrotnie do wybitnych osiągnięć rzeźbiarskich. Nurt klasycyzującego romantyzmu znajdujemy w oryginalnym dziele zachowanym w kościele w Opinogórze. Nie jest to jednak rzeźba krajowa: wykonał ją w r. 1841 we Florencji rzeźbiarz Luigi Pampaloni dla Marii Urszuli z Radziwiłłów Krasińskiej, matki Zygmunta — słynnego poety doby romantyzmu. Na empirowym wezgiowiu spoczywa niewiasta, kładąc rękę na głowie chłopczyka kłęzącego przy łóżu. Chłopczykiem jest tu niewątpliwie Zygmunt, w momencie wykonywania nagrobka dojrzały mężczyzna. Jest więc w tym klasycystycznym, w białym karraryjskim marmurze odkutym pomniku wyraźna nuta romantycznej uczuciowości.

Wydaje się, że należałoby polską sztukę nagrobną klasycyzmu, romantyzmu oraz dalszych etapów stylowych — aż po nasze czasy — rozpatrzyć pod kątem problemu narodowego. Specyficzność sytuacji Polski poróżbiarowej sprawiła z jednej strony to, że na gorąco i z pierwszej ręki przejmowane dotychczas wzory z centrów artystycznych Europy, teraz zaczynają się pojawiać w jakiś sposób wylumione. Artystycznie Polska, a raczej



Typowy nagrobek klasycystyczny (1806) w Pokoju pod Opolem, dzieło cenionego rzeźbiarza Gotfryda Schadowa (fot. T. Chrzanowski)

indywidualnych przewag, indywidualnego męstwa. Pomnik Jana Tarnowskiego, tylekroć tu już wspomniany, to pomnik wodza. Ale ten wódz mógł dowodzić jakąkolwiek armią w Europie. Poprzez jednostkowe czyny, poprzez osobistą sławę nie toruje sobie, nie stara się nawet torować drogi idea narodu czy państwa.

W 1789 r. znany warszawski architekt Piotr Aigner zaprojektował okazały pomnik biskupa Kajetana Sołtyka, znajdujący się obecnie w Kaplicy Świętokrzyskiej przy wawelskiej katedrze. Czarno-biały monument, jedno z ostatnich wielkich dzieł „fabryki marmurów” w Dębniku, pełen jest rzeźb alegorycznych i symboli. Ośrodkiem kompozycji jest trumna,

Oplnógóra, nagrobek Marii z Radziwiłłów Krasieńskiej, dzieło L. Pampaloniiego z 1841 r. (fot. T. Chrzanowski)



jej trzy człony — każdy w inny sposób — stały się peryferiami Europy i trzeba było naprawdę ogromnego wysiłku i samoświadomości narodowej, by ową sytuację przelamać, by raz jeszcze dorównać reszcie naszego kontynentu.

W tej sytuacji ważniejsze nieraz od samych osiągnięć artystycznych są manifestacje pewnych postaw, które znów gdzie indziej w Europie nie występowały tak silnie lub występowały inaczej. Patriotyzm i idea niepodległości, tęsknota za utraconą niepodległością i nadzieja budowana na mesjanistycznych przesłankach manifestowały się niejednokrotnie, choć nie zawsze mogły to czynić w sposób bezpośredni, otwarty. Proszę zwrócić uwagę, że dotychczasowe manifestacje tego typu — od średniowiecza po schyłek baroku — miały zawsze znamię



Kraków, kościół Dominikanów, nagrobek generała Jana Skrzyneckiego, dzieło Władysława Oleszczyńskiego (fot. T. Chrzanowski)

na której bokach widzimy dziwny korowód: karetę w otoczeniu jeźdźców. Jest to scena wywiezienia biskupa przez Rosjan do Kaługi, gdzie pozostawał uwięziony przez szereg lat. Wieko trumny jest uniesione przez stojącego z boku anioła (rola umieszczonego po drugiej stronie Chronosa nie jest jasna: pomaga czy utrudnia otwarcie trumny?), z wnętrza zaś powstaje orzeł, spoza którego ukazuje się ręka dzierżąca szablę.

Interpretacja tego przedstawienia nie jest oczywista. Orzeł nie jest orłem polskim, lecz klejnotem biskupiego herbu. Jednakże sens metaforyczny zdaje się wskazywać na to, że raz jeszcze dokonano tu symbolicznej interpretacji heraldycznej: jak niegdyś Bończę Fredrów wykorzystano do symbolicznej interpretacji (jednorożec — czystość), tak tu domyślać się można poszerzenia symboliki

heraldycznej na obszary narodowo-niepodległościowe. Dla mnie przynajmniej Aignerowska kompozycja w katedrze wawelskiej pobrzmiewa mniej więcej tak samo, jak profetyczne wiersze Woronicza, ojca porozbiorowego mesjanizmu.

O wiele późniejszy jest inny, również w Krakowie zachowany nagrobek. W jednej z kaplic kościoła Dominikanów znajduje się pomnik generała Jana Skrzyneckiego, wykonany w 1865 r. przez Władysława Oleszczyńskiego. Historiografia raczej krytycznie ocenia rolę tego wodza Powstania Listopadowego, wodza z konieczności a nie z przekonania. Ale w roku 1865, w pięć lat po śmierci Skrzyneckiego, a zaledwie w dwa po wybuchu Powstania Styczniowego, chodziło przecież o coś innego niż o ocenę osoby. Wódz, przybrany w mundur, otulony w płaszcz spoczywa na prostym postumencie, ujętym neogotycką arkaturą. Spoczywa w pozycji półleżącej, ale

Gręboszów koło Tarnowa, nagrobek generała Józefa Żałuskiego, rzeźbiony ok. 1875 r. przez Ludwika Orłowskiego (fot. M. Kornecki)



jakże odmiennej od tradycyjnych układów „sansovinowskich”; on podrywa się jakby, rękę wyciąga gdzieś w dal i w tym samym kierunku spogląda, co więcej pojawia się jeszcze anioł, który jakby pomaga mu podnieść się z kamiennego legowiska. Znowu interpretacja może być dwojaka: można tę grupę rozumieć, jako motyw eschatologiczny, jako powstawanie w dniu końca świata, ale — podobnie jak w poprzednio omówionym przykładzie — odbiór zwykłego widza musiał się automatycznie ukierunkowywać na zupełnie inną sferę problemów: toć ów wódz niespełnionych nadziei jednak ku nadziei wyciąga rękę, ku niej kieruje spojrzenie.

I jeszcze jeden zabytek, wart wspomnienia, jako że dotychczas nikt jeszcze nie zajął się nim obszerniej: nagrobek zmarłego w 1875 r. generała Józefa Załuskiego, dzieło stosunkowo mało znanego rzeźbiarza Ludwika Orłowskiego w wiejskim kościele w Gręboszowie, w woj. tarnowskim. Jest to dzieło klasycyzmu ogromnie zapóźnionego, względnie akademizmu podszywającego się pod klasycyzm. Na sarkofagu wspartym na dwu lwach, pół-leży, pół-siedzi wojownik, podobnie jak Skrzynecki w mundurze i płaszczu. Jest to jakby nawrót do tradycyjnej formy nagrobka „sansovinowskiego”, chociaż w czasie, w którym powstał, interpretacja sensu ideowego musi

ową pozę wyczekiwania odnieść raczej do zmartwychwstania ojczyzny niż do samego człowieka.

Kończąc ten przegląd pragnąłbym zwrócić uwagę na fakt, że sztuka minionego stulecia to sztuka przede wszystkim akademicka i przede wszystkim pomnikowa. Zrywając z jednym zespołem schematów i kodów, przyjmowała drugi, równie umowny. Ulice i place miast zaroily się od postaci skamieniałych, zmarmurzonych czy zastygłych w brązie. Jest, jak sądzę, wzajemne powiązanie obu kręgów zjawisk, stąd tak często posługiwałem się określeniem: pomnik nagrobny. Zmieniały się bowiem w ciągu dziejów formy i sposoby wyrażania treści — treść wszelako pozostawała i pozostawać będzie nadal ta sama: ocalenie od zapomnienia. Pragnąłbym jednak, aby czytelnik nie odebrał tego wyłącznie jako nieco snobistycznej chęci przetrwania własnej śmierci. Niezależnie od tego czego pragnęli ludzie stawiający sobie czy bliskim owe *monumenta Sarmatarum* (taki tytuł nosi potężne dzieło: pierwsza polska inwentaryzacja nagrobnych inskrypcji, wydana w połowie XVII w. przez Szymona Starowolskiego) — dla nas dzisiaj to żywa historia, tym żywsza, że manifestująca się przez ludzkie jednostki, wychylające się ku nam z milczenia i mroku przeszłości.