

# Karpowicz, Mariusz

---

## Przemiany mentalności na przykładzie nagrobków polskich XVIII wieku

---

Przegląd Historyczny 79/3, 457-474

---

1988

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

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

MARIUSZ KARPOWICZ

## Przemiany mentalności na przykładzie nagrobków polskich XVIII wieku\*

Z analizy artystycznej materiału zabytkowego wynika, że sztuka nasza dzieli się w XVIII wieku na trzy wyraźne fazy, co starałem się uzasadnić na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Rzeszowie w 1978 roku<sup>1</sup>. Zmiana fazy jest skorelowana ze zmianami w mentalności, tak przynajmniej wynika z uważnego przyjrzenia się zabytkom. Najczytelniej te zmiany dają się stwierdzić na przykładzie nagrobków, ograniczmy się zatem tylko do sztuki sepulkralnej<sup>2</sup>. A oto rzeczony wyżej fazy<sup>3</sup>:

Pierwsza — między latami 1711—1740 — jest okresem wielkich zmian, głównie w koncepcji dzieła sztuki, okresem przejściowym między starą, siedemnastowieczną koncepcją a nową. W tej fazie następuje zburzenie starych reguł i zastąpienie ich nowymi lub pozostawienie reguły, że nie obowiązują żadne reguły.

Druga faza — między latami 1740—1770 — jest okresem kulminacji nowej koncepcji. To wybuch sztuki oryginalnej, bogatej i kapryśnej, to ostatni etap sztuki nowożytnej, a jednocześnie pierwszy krok współczesności, zapowiedź naszej epoki.

Trzecia faza — lata 1770—1800 — to lata swoistego historyzmu. I tym historyzmem jest nie tylko neoklasycyzm Stanisława Augusta, ale dotyczy on przede wszystkim sztuki rokokowej i późno-barokowej. Sztuka nasza w bardzo wielu dziedzinach wraca do problematyki i form artystycznych pierwszej fazy, a nawet głębiej — do sztuki wieku XVII, zwłaszcza jego drugiej połowy<sup>4</sup>.

---

\* Artykuł niniejszy został wygłoszony jako referat na Sesji poświęconej przemianom mentalności staropolskiej dnia 4 grudnia 1980 r. w Mogilanach, organizowanej przez Instytut Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

<sup>1</sup> M. Karpowicz, *Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711—1740*, [w:] *Sztuka pierwszej połowy XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978*, Warszawa 1981, s. 95—113.

<sup>2</sup> Wstępne wtajemniczenie w problematykę treści ideowych sztuki sepulkralnej znajdzie Czytelnik w dwóch podstawowych publikacjach: H. Jacob, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden 1954; E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1963.

<sup>3</sup> W literaturze polskiej o treściach nagrobków XVII w. mówiono sporadycznie, przy opracowaniach monograficznych. O treściach nagrobków XVIII w. nie pisano w ogóle, z jednym wyjątkiem (por. przyp. 20).

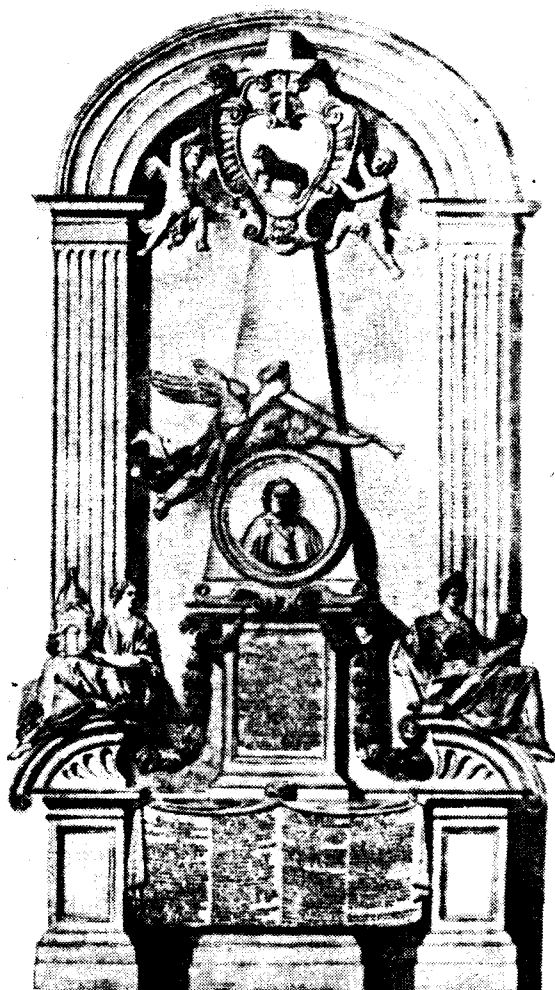
<sup>4</sup> Obszerniej na ten temat zob. M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985.

Pierwsza faza przyniosła w stosunku do wieku XVII bardzo istotne zmiany. Można je upraszczając przedstawić następująco: Jeśli w XVI wieku nagrobek był retrospektywny — bo przedstawiał i wyliczał w napisie wszystkie dokonania i tytuły do chwały zmarłego, jeśli w wieku XVII był perspektywny bo mówił o życiu wiecznym, na jakie sobie nieboszczyk zasłużył cnotami, o tyle u początku wieku XVIII był prezentatywny — bo mówił przede wszystkim kim był zmarły za życia. Prezentował najpierw wszystkie dostojenstwa zmarłego, a potem i jego samego w wizerunku. Jest to kapitalna, zasadnicza różnica wymowy ideowej — nie personifikacja cnót, nie przymioty ducha, które z reguły oglądaliśmy na nagrobku z XVII wieku, a ziemskie godności pod alegorycznymi, ludzkimi postaciami towarzyszą wizerunkowi głównego bohatera w nagrobku. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa jednymi z pierwszych nagrobków prezentatywnych są dwa wielkie monumenty Brzechffów (1716) i Branickich (1720—27) w krakowskim kościele św. Piotra i Pawła. Naszym przykładem niech będzie jednak egzemplarz, co się zowie wzorcowy, nagrobka prezentatywnego — pomnik biskupa Konstantego Felicjana Szaniawskiego na Wawelu (1722—25). Dwie siedzące, pełnoplastyczne figury alegoryczne to personifikacje dwóch zakresów władzy księcia-biskupa — władza duchowna (kobieta z modelem kościoła w dłoni) oraz władza świecka jako księcia siewierskiego (kobieta z mitrą książęcą w dłoni). Nieco wyżej dopiero, na obelisku, widnieje owalny płaskorzeźbiony portret biskupa prezentowany nam przez polatującą, dmącą w trąbę Sławę. Dochodzimy tym do drugiej, wielkiej różnicy w stosunku do wieku XVII.

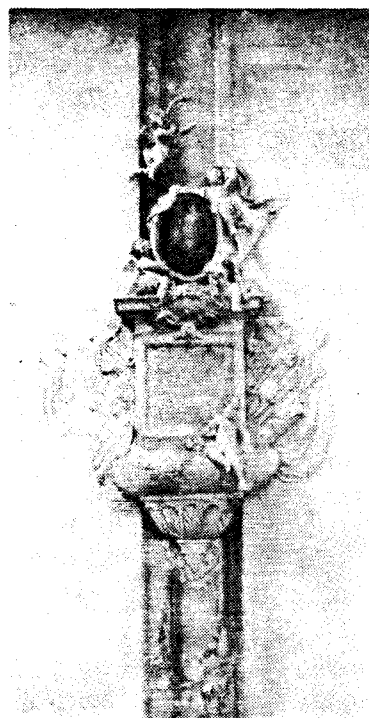
Otóż w poprzednim wieku wizerunek wykonany był tak, by pełnił funkcję surogatu zmarłego, zastępował go, sugerował niby jego obecność, grał jego rolę. Tymczasem teraz zmarły jest prezentowany wyłącznie i po prostu jako portret, a nie żywa osoba. Nie ma już tej sugerowanej obecności — widzowi od razu się mówi, że jest to po prostu wizerunek. Pociąga to za sobą zmianę w samych zasadach portretowania w nagrobku. Uprzednio zmarły był wyobrażany w sposób szczególny tak, jak miał wyglądać w przyszłym życiu — modlący się, zapatrzony w ołtarz, medytujący. Rzadziej jest natchniony, błogosławiący (w wypadku biskupów), bądź tradycyjnie śpiący lub czekający na zmartwychwstanie leżąc. Pod koniec pierwszej fazy nic już z owej eschatologicznej aury nie zostało. Portret w nagrobku jest portretem zwyczajnym, najczęściej dworskim portretem ostentacyjnym, o szczególnie paradnym stroju, u kobiet często dekoltowany, uśmiechnięty, lub nawet z ziemską zalotny.

Trzecia sprawa — to brak kontaktu bezpośredniego z widzem. W wieku XVII, zwłaszcza w jego połowie, portret malowany czy rzeźbiony w nagrobku, nawet jeśli na widza nie patrzył, to dla niego grał, na niego był obliczony, a nie rzadko do niego wykonywał gesty. Był dzięki temu nawiązywany bezpośredni kontakt między widzem i zmarłym w nagrobku. Tym razem używa się osób trzecich, „prezenterów”, którzy udają żywe osoby, prezentujące nam zmarłego *in effigie*, jako rzecz, a nie jako żywego człowieka. W nagrobku Szaniawskiego takim prezenterem jest figura Sławy z trąbą, która jedną dłoń opiera na ramie portretu, a ruchem głowy i całego ciała zwraca się do nas i zdaje się zachęcać do obejrzenia portretu.

Dalsza konsekwencja — to zerwanie tradycyjnej więzi między zmar-



1. Kraków, Wawel. Nagrobek biskupa K. F. Szaniawskiego (1722—1725). Według Cerchy i Kopersy, *Pomniki Krakowa*. Repr. M. Karpowicz.



2. Warszawa, Kościół św. Anny. Epitafium J. D. Lubomirskiego (1727). Foto Instytut Sztuki PAN.

łym w nagrobku a najbliższym ołtarzem czy innym obiektem kultu, ku któremu zmarły był zwrócony, który adorował w tzw. „wieczystej adoracji”<sup>5</sup>. Znikła zatem owa typowa barokowa kompozycja przestrzenna, powodująca, że nagrobek musiał mieć drugi człon kompozycji, który go uzupełniał i dzięki któremu w ogóle jego struktura i kompozycja stawała się zrozumiała. Tym razem nagrobek wraca do starej, renesansowej jeszcze zasady, że żadnych elementów z „poza” nie wymaga, wszystkie człony mieszczą się w obrębie jego własnej konstrukcji.

<sup>5</sup> L. Bruhns, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte” t. IV, 1940, s. 253—432.

Wreszcie podnieść trzeba fakt, że najczęstszym typem nagrobka w wieku XVIII był nagrobek medalionowy. Rozpowszechnienie tego typu w pierwszej fazie jest, jak się zdaje, skutkiem zmiany w zakresie obrzędów pogrzebowych i konstrukcji *castrum doloris*. Właśnie w pierwszej fazie wszedł w powszechne użycie owalny portret „prezentowany” ze szczytu *castrum doloris* przez personifikacje, czyli w sposób podobny jak w nagrobku medalionowym. Pisałem już o tym obszerniej na innym miejscu<sup>6</sup>.

Pierwsza faza wieku XVIII jest także widownią wtórnej popularności epitafium panopliowego. Jest to oryginalny, wyłącznie polski typ epitafium, w którym główną rolę dekoracyjną i konstrukcyjną grają panoplia, obramiające tablicę inskrypcyjną lub portret<sup>7</sup>. Powstał on jeszcze w wieku XVII, pierwszy znany mi przykład to epitafium Mikołaja i Kaspra Zebrzydowskich z 1675 roku w katedrze wawelskiej. Ostatnia ćwierć wieku, czasy gdy wymierało pokolenie Potopu, stała się okresem burzliwego rozwoju tego typu pomnika, głównie w Małopolsce i na Mazowszu. Jego wymowa ideowa wiąże się zapewne z doktryną jeszcze średniowieczną, ale podnoszoną przez Starowolskiego, że niebo można wywalczyć orężem, w wojnie za wiarę, a geneza artystyczna da się wywieść ze sztychowanych portretów hetmańskich ostatnich lat panowania Jana Kazimierza. Np. wizerunek Władysława Wołłowicza sprzed 1668 roku, gdzie owalny portret otoczony jest panopliami, dokładnie tak, jak to potem powtarzać będą epitafia<sup>8</sup>. W pierwszej fazie wieku XVIII, po przerwie między latami 1705 i 1727, kiedy to epitafia tego typu zamierają, następuje ich ponowne odrodzenie. W czasach nagrobka prezentatywnego mają już oczywiście zgoła inną wymowę. Nie określają zasług zmarłego, dzięki którym dostał się on do nieba, tylko są świetnym, dodatkowym środkiem określenia go jako osobowości, prezentowania go jako rycerza. Odtąd wielu takich, którzy nie mieli innych tytułów do chwały czy powodów do postawienia w nagrobku odpowiednich personifikacji, stroiło pomniki w panoplia, choć w pokojowym i kwietystycznym wieku XVIII najczęściej nawet nie powąchali prochu. Otwiera tę nową serię stiukowe epitafium Jerzego Dominika Lubomirskiego w kościele św. Anny w Warszawie, powstałe w 1727 roku<sup>9</sup>. Zmarły wprawdzie brał udział w odsieczy Wiednia, ale niczym się szczególnie na polu walki nie wyróżnił. Nigdy, w żadnych czasach nie ma tytułu marsowych rynsztunków porozwieszanych dłutem lub pędzlem na epitafiach, co w owym wieku zniewieścienia i pacyfizmu. Trochę tak, jakby obowiązująca nadal doktryna szlachcica-żołnierza wywoływała swoisty kompleks u naszych poczciwych hreczkosiejów doby saskiej.

Epitafium panopliowe ma zatem w XVIII w. dwa okresy popularności — pierwszy między latami 1727—1740, drugi 1756—1796, potem oczywiście nie zamiera, a przeciwnie, trwa przez cały wiek XIX, ze specjalnym nasileniem w dobie Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego. Spotyka się je właściwie do dziś.

<sup>6</sup> Por. wyżej przyp. 1.

<sup>7</sup> R. de Latour, *Epitafia panopliowe w Polsce w latach 1675—1796*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” t. XII, 1982, s. 89—127.

<sup>8</sup> Sztych ten reprodukował Tadeusz Wasilewski przy okazji edycji: J. A. Chrapowicki, *Diariusz cz. I: lata 1656—1664*, Warszawa, 1978, il. 32, po s. 432.

<sup>9</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, il. 24 na s. 55.

Jeśli nagrobek pierwszej fazy mogliśmy nazwać prezentatywnym, to fazy drugiej trzeba ochrzcić jako konceptualistyczny. Około roku 1740 ów dominujący motyw ostentacyjnej prezentacji portretu i godności zmarłego traci na znaczeniu, zostaje usunięty w cień przez inne elementy, a wreszcie zgoła zanika. Środkowe trzydzieści lat wieku to wielki triumf niczym nieskrępowanej fantazji twórczej. Mówiłem na innym miejscu o procesach przygotowujących to zjawisko, a także o skrajnych konsekwencjach tej postawy w postaci tendencji i realizacji abstrakcyjnych<sup>10</sup>. Tu chciałbym tylko w jednym zdaniu przypomnieć, że wiąże się to z załamaniem starej, renesansowej jeszcze doktryny *decorum*, to jest odpowiedniości<sup>11</sup>. Doktryny, która przewidywała co jest odpowiednie dla danych okazji, czy potrzeb. Teraz około 1740 roku owa doktryna upadła i ostatnia tama dla zupełnej wolności wyobraźni została zerwana. Bardzo charakterystyczny jest także radosny, triumfalny nastrój ówczesnych nagrobków. Znane jeszcze z poprzedniej fazy personifikacje trąbiących sław, po roku 1740 trąbią zdecydowanie triumfalnie i zgoła wesoło. Nawet płaczące na nagrobkach postacie, płaczą bardzo w miarę, zupełnie bez przesady. Wiąże się z tym cecha ogólna całej sztuki tej fazy — pewna umowność i brak zbyt serio traktowanych tragedii. Wszystko z pewnym przymrużeniem oka, z dworskim, pełnym sceptycyzmu dystansem. Najważniejsza staje się oryginalność i niepowtarzalność pomysłu. Stara, jeszcze berniniowska zasada pomysłu artystycznego — *conchetto* — jako decydującej, najwartościowszej części składowej dzieła sztuki<sup>12</sup>, znalazła w nagrobkach polskich XVIII wieku szczególne zastosowanie. Jeśli w XVI czy XVII wieku nieodmiennie powielano kilka zasadniczych typów nagrobków i bardzo często realizowano całe szeregi prawie identycznych śpiących rycerzy czy matron z różańcami, o tyle teraz każda kreacja jest inna, a ilość wariantów i różnorodnych typów jest ogromna, tak, jak nigdy przedtem i potem. Na marginesie sprawy owego konceptualizmu, warto tu wspomnieć, że w zakresie rzemiosła artystycznego fala konceptualizmu przeszła około 1700 roku, ale w innych sztukach jeszcze wówczas nie było to możliwe<sup>13</sup>. W połowie wieku przeżyje rzemiosło powtórna falę, łącznie już ze wszystkimi innymi sztukami. Zmieniają się w drugiej fazie proporcje nagrobka, jego części składowe po prostu maleją. Co nie znaczy, że rozmiary przeciętnego nagrobka stają się mniejsze, nie. Po prostu figury personifikacji, putta, Chronosy, tumbi, gzymsy itp. maleją, ale zwiększa się za to ilość kondygnacji, elementów, postaci, dając w rezultacie całość

<sup>10</sup> M. Karpowicz, *Triumf swobodnej wyobraźni*, [w:] *Polska czasów saskich. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Instytut Historii Filii UW w Białymstoku*, Białystok 1986; tenże, *Piękne nieznanome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1986, rozdział „Abstrakcja i surrealizm w Warszawie XVIII w.”, s. 317—346.

<sup>11</sup> Po polsku: J. Białostocki, *Teoria i twórczość*, Poznań 1961, rozdział „Charakter”, s. 46—80, tamże literatura.

<sup>12</sup> Po polsku: J. Białostocki, *Dwugłos o Berninim (Baldinucci i Chantelou)*, Wrocław 1962, szczególnie s. XXXV—XL. Ostatnio: I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York—London 1980, szczególnie rozdział „Bernini's Conception of the Visual Arts: Un Bel Composto”, s. 6—15.

<sup>13</sup> J. S. Samek, *Res-Imagines. Ze studiów nad rzemiosłem artystycznym czasów nowożytnych w Polsce (lata 1600—1800)*, „Rocznik Historii Sztuki” r. VIII, 1970, s. 177—246.

bogatszą, bardziej skomplikowaną i bardziej dekoracyjną. Zgodne to jest z ogólnymi tendencjami rozwojowymi naszej sztuki. Wśród wymyślnych konceptów i w gęstwie składowych elementów nie braknie często pomysłów zgoła humorystycznych, może czasami niezamierzonych, ale na pewno w niektórych wypadkach świadomie wprowadzonych. A oto przykłady:



3. Ostrzeszów, Kościół pobernardyński. Nagrobek J. F. Karsznickiego (1742). Foto T. Chrzanowski.



4. Sieraków, Kościół parafialny. Nagrobek J. i Z. Opalińskich (1748). Foto W. Wolny.

Nagrobek Jerzego Floriana Karsznickiego (zm. w 1742) w kościele pobernardyńskim w Ostrzeszowie, jest olbrzymią konstrukcją o wielu kondygnacjach figur<sup>14</sup>. Dwie główne personifikacje siedzące na tumbie

<sup>14</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce* [cyt. dalej: KZS] t. V, *Województwo poznańskie*, pod red. T. Ruszczyńskiej, A. Sławskiej, z. 17, *Powiat ostrzeszowski*, Warszawa 1958, s. 13 fig. 43.

to dwa osierocone rody. Wszystko to podiera stojący na jednej nodze Chronos, machający drugą, wolną nogą w jakimś baletowym piruecie.

Wzniesiony w 1748 r. w Sierakowie kolosalny nagrobek Jana i Zofii Opalińskich, rodziców zony króla Stanisława Leszczyńskiego — jest kompozycją, w której autor chciał zmieścić wszystko, co się da<sup>15</sup>. U góry trąbiąca Sława (dziś już bez trąby), aniołki odsłaniające kotarę, płaczące putto i urna na lzy, pęki panopliów i dwaj niewolnicy u cokołu (ten ostatni element zaczerpnięty nie z nagrobków a ze świeckich pomników władców ustawianych na miejskich placach — to repertuar dekoracyjny tego pomnika). Same portrety medalionowe zmarłych, drobne, ledwo zauważalne dodatki w całej kolosalnej kompozycji, nie są już przez nikogo prezentowane.

Nagrobek kardynała Jana Lipskiego (zm. w 1746) w katedrze wawelskiej też ma portret już nieprezentatywny<sup>16</sup>. Całość jest pomyślana jako *theatrum* — kurtynę odsłaniającą aniołki, a sam nagrobek malowniczy i bogaty, piętrzy się w górę kilkoma kondygnacjami. Główny nacisk spoczywa na drugiej od dołu kondygnacji, gdzie zmasowano dwa putta, dwie personifikacje i cztery wielkie naturalistycznie wykonane zwierzęta. Efekt jest rzeczywiście szokujący. Na dodatek lewa personifikacja (wobec zaginięcia atrybutów trudna dziś do określenia), przedstawiona została z nagimi piersiami i to we frywolny sposób widocznymi przez okrągłe dwa otwory w szacie. Wszystko to są elementy niemożliwe w nagrobkach XVII stulecia.

Inne niesłychane wcześniej, i to ze względów społecznych, elementy, zawiera epitafium Jerzego Ignacego Lubomirskiego (zm. w 1753) w kościele pijarów w Rzeszowie<sup>17</sup>. Tym razem znany projektanta — Jana Widemana, architekta nadwornego Lubomirskich, i wykonawcę — rzeźbiarza Sebastiana Ochockiego. Nagrobek rzeszowski, choć dość słaby artystycznie, jest godny uwagi z dwóch powodów. Po pierwsze — jest świetnym przykładem wesołości panującej w sztuce sepulkralnej XVIII wieku — wszyscy się tu do widza śmieją — i nieboszczyk ze swego medalionu i dwa putta-prezenterzy, a najweselszy jest Chronos, wygodnie rozparty na tumbie. Drugi powód — to obudowa nagrobka. Zamiast architektury koncept projektanta użył książęcego paludamentu, a całość zwieńczył mitrą. Takie natrętne serwowanie „książęcości” jako głównego czynnika wymowy ideowej — jest w XVII wieku, a nawet w pierwszej fazie wieku XVIII niemożliwe. Widomy to znak rosnącej pewności siebie naszych oligarchów, jeśli tak niemile, obce szlachcie, prawa do tytułów eksponuje.

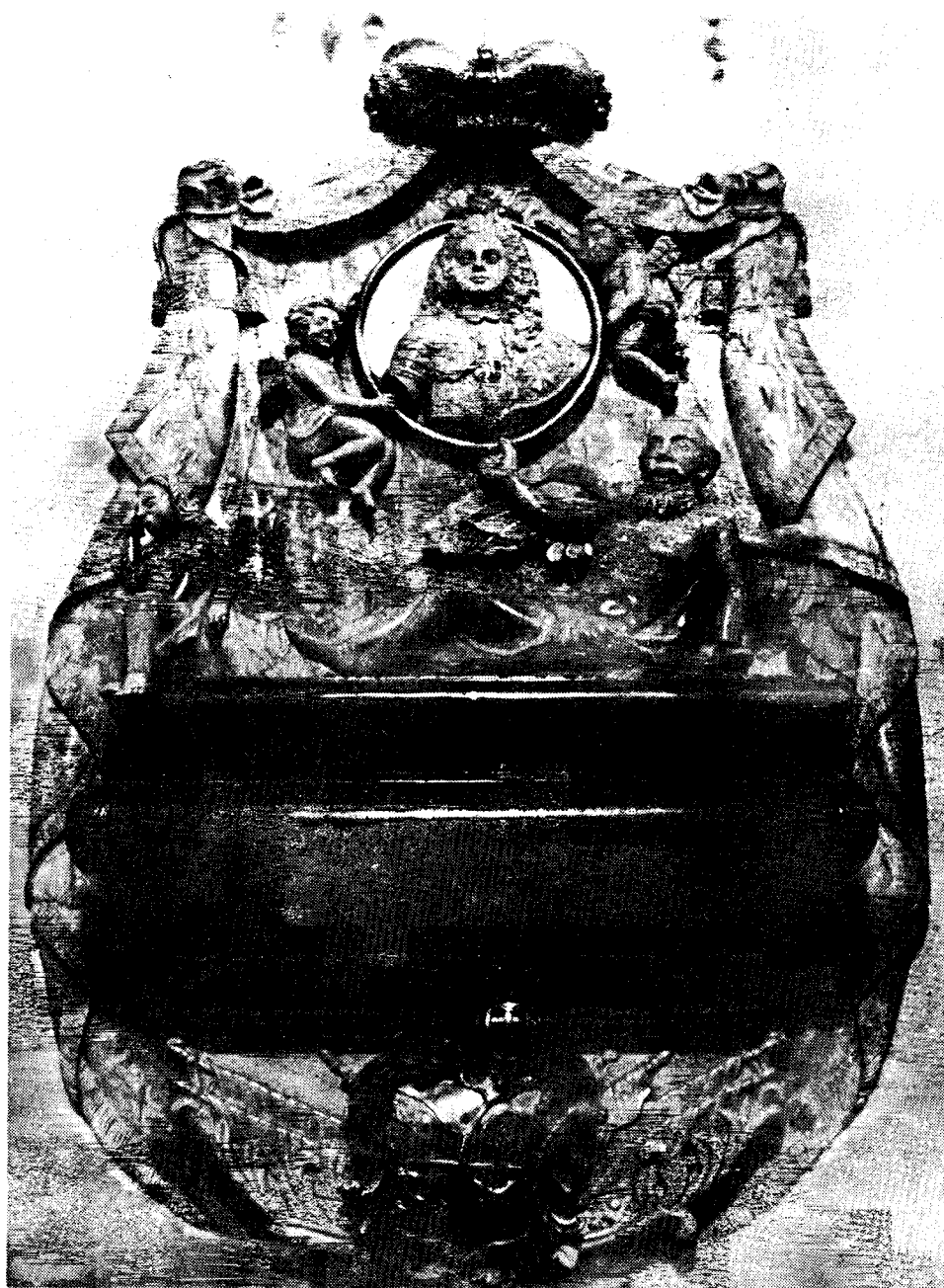
Bardzo interesujący z artystycznych względów, stiukowy nagrobek opata Mikołaja Łukomskiego (zm. w 1750) w Łądzie, ma koncept humorystyczny, co się zowie — na słodko śpiącą, leżącą postać opata Chronos

<sup>15</sup> E. Kręglowska-Foksowicz, E. Linette, J. Powidzki, A. Sławska, *Sztuka baroku w Wielkopolsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. XX, 1958, nr 1, s. 72—73; B. Leonard, A. Sławska, *Sieraków*, Poznań 1973, s. 55—56, il. 37—38.

<sup>16</sup> KZS t. IV: *Miasto Kraków*, cz. I: *Wawel*, pod red. J. Szablowskiego, Warszawa 1965, s. 99 fig. 686.

<sup>17</sup> K. Majewski, *Karol Henryk Wiedemann architekt Jerzego Ignacego Lubomirskiego*, [w:] *Architektura rezydencjonalna i obronna województwa rzeszowskiego w świetle badań naukowych prowadzonych w 25-lecie PRL. Materiały z sesji naukowej Łańcut 9—10 maja 1970 r.*, Łańcut 1972, s. 102—103.





5. Rzeszów, Kościół popijarski. Epitafium J. L. Lubomirskiego (1753). Foto M. Karpowicz.

rzuca węża trzymającego się zębami za ogon — symbol wieczności<sup>18</sup>. Mimo woli nasuwa się widzowi myśl, jak zabawne będzie obudzenie opata gdy wąż na nim wyląduje.



6. Łódź, Kościół pocysterski. Nagrobek opata M. Łukomskiego (1750). Foto W. Wolny.

Bywają wypadki, że wyjątkowo podniosłe, starego typu, osiemnastowieczne treści są uzupełnione konceptem humorystycznym, który jest rażącym ich przeciwieństwem. Tak jest w kolosalnym nagrobku biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Żałuskiego w katedrze wawelskiej (zm. 1758)<sup>19</sup>. Jest to właściwie olbrzymi portal, symbolizujący, jak wiadomo, przejście do lepszego ze światów<sup>20</sup>. Biskup wyrzeźbiony w całej postaci

<sup>18</sup> J. Domasłowski, *Kościół i klasztor w Łądzie*, Warszawa—Poznań 1981, s. 74—76, ryc. 26.

<sup>19</sup> KZS t. IV, cz. I: *Wawel*, s. 90, fig. 687.

<sup>20</sup> J. Białostocki, *Symbolika drzwi w sepulkralnej sztuce baroku*, [w:] *Sarmatia Artistica. Księga pamiątkowa ku czci prof. Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 107—119; J. Samek, *Porta Augusta i nagrobki portalowe w Polsce (zapoznana symbolika wejścia w sztuce)*, „Folia Historiae Artium” t. XVI, 1980, s. 141—158.

przedstawiony jest jako triumfator nad śmiercią dzięki wierze. (Ręka na sercu oznacza w tym wypadku wiarę). Uzupełnione to jest dwoma puttami, które wyraźnie borykają się z olbrzymimi, ciężkimi literami Z i A (Andrzej Załuski), które starają się unieruchomić. Pomysł oryginalny na pewno, ale niezbyt chyba szczęśliwy. Dla twórcy jednak ważniejsza była sprawa prezentacji monogramu osoby zmarłego (tablica inskrypcyjna jest nieczytelna bo zbyt wysoko umieszczona), niż spoistość i powaga wymowy ideowej nagrobka.

Do najdziwniejszych konceptów należy zastosowany w nagrobku Jana Tarły (zm. w 1750)<sup>21</sup>. Dziś resztki tego pomnika zachowały się w warszawskim kościele jezuitów i muzeach. Był to nagrobek prezentatywny i medalionowy z częstym w XVIII wieku obeliskiem, z dwoma personifikacjami. Trzecia postać kobieca to ni mniej ni więcej tylko żona zmarłego, w dekoltowanej, dworskiej sukni, przy orderach, fundatorka nagrobka. Rozpacza, ale tak oględnie, że ani przez moment nie wierzy my w jej smutek. A więc dopuszczalne się stało nawet portretowanie w nagrobku żywego i w dobrym zdrowiu fundatora.

Skoro mowa o medalionie i obelisku, to trzeba jeszcze wspomnieć dwa największe nagrobki wieku XVIII w naszym kraju, zbudowane z użyciem obu powyższych elementów. Myślę o pomnikach Michała Korybuta i Jana III, które wedle projektów architekta Franciszka Placidiego wykonał w 1754 roku nieznanymi bliżej rzeźbiarz Mrowiński w ambicie katedry wawelskiej<sup>22</sup>. Są to bardzo typowe przykłady swej epoki — przede wszystkim uderza bogactwo i dekoracyjność. Figury alegoryczne i dwaj niewolnicy tureccy, w wypadku Michała Korybuta umieszczeni bez uzasadnienia historycznego, tak absorbują uwagę widza, że owalne medaliony z portretami zauważamy dopiero w drugiej czy trzeciej kolejności. Nie program ideowy, nawet nie prezentacja osób, a owo dekoracyjne bogactwo stało się najważniejszym celem twórców.

I wreszcie chciałbym pokazać dwa nagrobki damskie: pierwszy — Marianny z Czarnkowskich Krasieńskiej (zm. 1745) w Krasnem — jest przykładem nie tylko swobody kompozycji, ale i pomieszania technik i materiałów<sup>23</sup>. Architektura jest iluzjonistyczna — to fresk, tumba — jest z marmuru, aniołki, herby i medalion portretowy — ze złoczonej miedzi. Drugi jest pomnikiem dwóch żon Jerzego Wandalina Mniszcha (zm. 1747 i 1772), w kościele reformatów w Warszawie, wykonanym w dwóch etapach, ale wedle koncepcji z pierwszego etapu<sup>24</sup>. Nagrobek z dwoma medalionami portretowymi i trąbiącą skrzydlatą Sławą ma nastrój triumfalny, nieomal radosny, pogodny. W obu ostatnich nagrob-

<sup>21</sup> Z. Batowski, *Pomnik Tarły w kościele jezuickim w Warszawie i jego twórca. Przyczynek do dziejów rzeźby w Polsce w XVIII w.*, „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”. Wydział II nauk historycznych, społecznych i filozoficznych. XXVI, 1933, z. 3—6, s. 43—60, tabl. I—III.

<sup>22</sup> J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi, około 1710—1782*, „Rocznik Krakowski” t. XXXVII, 1965, s. 96, il. 76 i 77.

<sup>23</sup> KZS t. X: *Dawne województwo warszawskie*, pod red. I. Galickiej i H. Sygietyńskiej, z. 1: *Ciechanów i okolice*, Warszawa 1977, s. XVI i 29, fig. 112.

<sup>24</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, s. 165, il. 73. Nagrobek powstał około 1750 r., pomyślany pierwotnie jako nagrobek pary małżeńskiej z dwoma medalionami portretowymi z marmuru. Po śmierci drugiej żony — jej wizerunek malowany ustawiono w miejsce portretu męża.



7. Kraków Wawel. Nagrobek króla Jana III (1754). Foto W. Górski.

kach widnieją symbole Vanitas, żadnych jednak nie znajdziemy aluzji do śmierci, żadnych smutków, czaszek, piszczeli, żadnej makabry. Żadnych także elementów eschatologicznych czy religijnych. To pogodne pomniki-pamiętki, o zgoła już świeckiej, salonowej wymowie.

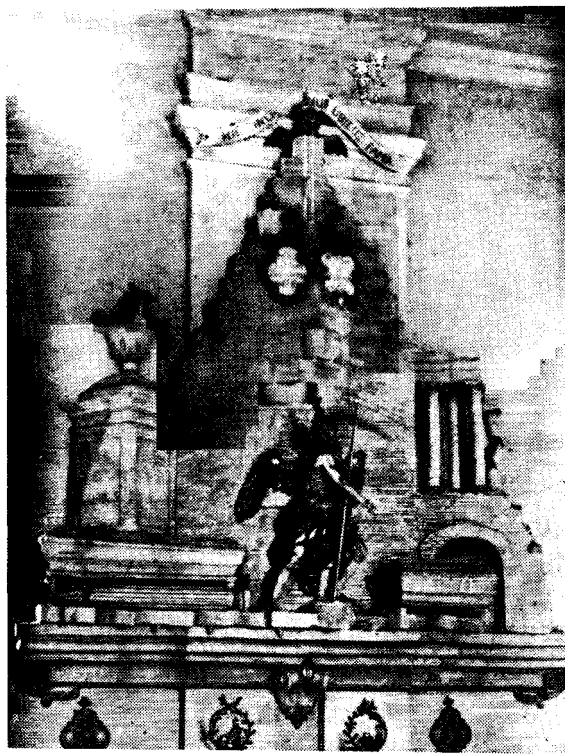
Faza trzecia, ta historyzująca, przyniosła znów zasadniczą zmianę nastroju i wymowy nagrobka. Jeśli nagrobek fazy drugiej nazwalibyśmy konceptualistycznym, to w fazie trzeciej trzeba go nazwać pesymistycznym. Właściwsza nazwa byłaby na pewno „melancholiczny”, ale kojarzyłaby się ta nazwa z renesansowym nagrobkiem uczonych we Włoszech i Anglii, który ma często zmarłego charakteryzowanego jako melancholika, bo jest to, jak wiadomo, charakter boski przynależny uczonym i artystom<sup>25</sup>. Nasz nagrobek trzeciej fazy odrzucił całą radosną i triumfalną aurę fazy poprzedniej. Jego nastrój jest smutny, wyraża często zagubienie, beznadziejność, bezradność człowieka wobec przemijalności wszystkiego, co ziemskie. Może nigdy na naszych ziemiach nie powstały dzieła mówiące o śmierci w sposób tak katastroficzny, jak właśnie nagrobki lat 1770—1800. Nigdy też nasza sztuka sepulkralna



8. Warszawa, Kościół kapucynów. Nagrobek M. A. Brühlowej (1761). Foto Instytut Sztuki PAN.

<sup>25</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, London 1964, szczególnie s. 226—229, oraz o tzw. „Melancholia Generosa”, s. 244—261.

nie miała tylu elementów pogańskich, co właśnie wówczas. Na dodatek nasze pomniki tego czasu mają niejednokrotnie cechy sentymentalne a nawet preromantyczne, użytkują ruiny, rozpadające się piramidy, uschłe drzewa itp. Wreszcie dopiero teraz, do pełego głosu dochodzi mania orderowa — nagrobki obwieszane są, często w sposób zabawny, orderami. A oto przykłady: zaczynamy od prezentatywnego medalionowego pomnika jednego z Bispingów w Różanie nad Bugiem (około 1787), ponieważ powtarza on warszawski schemat z trąbiącą Sławą, którą oglądaliśmy poprzednio w nagrobku dwóch żon Mniszcha<sup>26</sup>. Przy identycznych zasadach konstrukcji różnica nastroju jest uderzająca — kamienna powaga Sławy i frasobliwy gest postaci siedzącej na tumbie nadają całości piętno smutku i beznadziejności. Znamiennym rysem jest umieszczenie trupiej czaszki w zwieńczeniu kompozycji, co oznacza triumf śmierci.



9. Kwilcz, Kościół parafialny. Nagrobek Ł. i B. Kwileckich (1781). Foto W. Wolny.

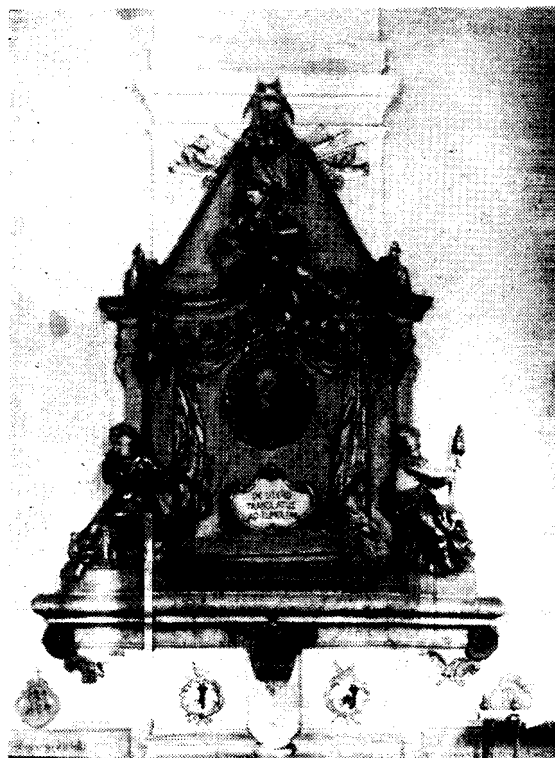
Jednym z pierwszych naszych dzieł sztuki sepulkralnej o takiej właśnie smętnej wymowie jest pomnik Marii Anny z Kolowrathów Brühlowej w kościele kapucynów warszawskich, wystawiony jeszcze w poprzedniej fazie w 1761<sup>27</sup>. Na zaskakującej w formie tumbie, będącej właści-

<sup>26</sup> Epitafium to jest sygnowane i datowane: „Josephus Pruckner Sculpsit 1789”. Zob. *Plastyka Białorusi XII—XVII stogoddziaiu*, Minsk 1983, s. 218, il. 166.

<sup>27</sup> Z. Hornung, *Wpływy drezdeńskie w rzeźbie polskiej XVIII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki” t. III, 1965, s. 236—237, il. 9.

wie kolosalną urną, dwoje małych dzieci z białego marmuru puszczało bańki mydlane, czego dziś nie widać, nagrobek jest nieco uszkodzony. Stary to, jeszcze szesnastowieczny, niderlandzkiego pochodzenia, symbol przemijalności i kruchości wszystkiego, co ludzkie.

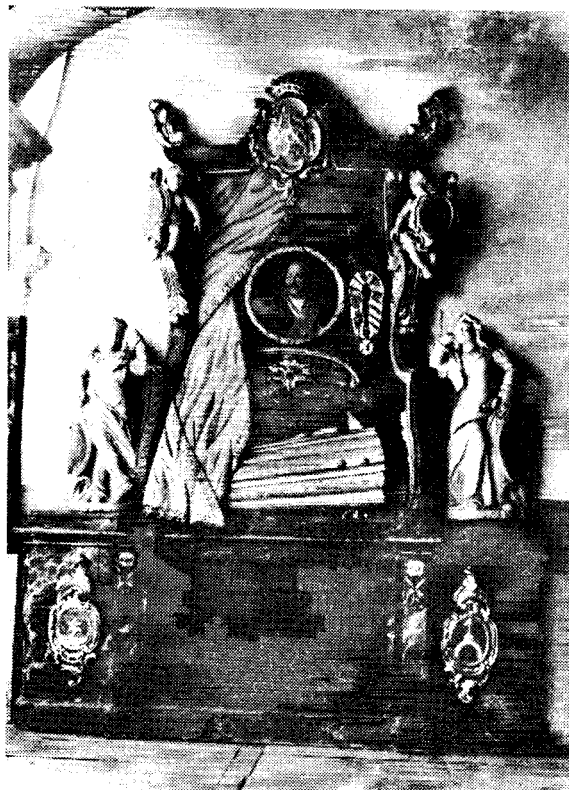
Bardzo podobną wymowę ma zupełnie odmienny w konstrukcji i po-myśle nagrobek Łukasza i Barbary Kwileckich (około 1781—90) w Kwilczu, dawny powiat Międzychód<sup>28</sup>. Na tle potężnej, zrujnowanej budowli, o rozpadającej się piramidzie i pękających kolumnach, na zawalonym sztucznymi gruzami podeście, miota się między dwoma trumnami wielki Chronos z kosą. Ruiny są symbolem przemijania i znikomości, unaocz-niają, że Czas da radę wszystkim piramidom. Jeszcze mocniej ów ruino-wo-vanitatywny aspekt podkreśla podobny nagrobek z mniejszości Psarskie, dawny powiat Szamotuły, wzniesiony około 1784 roku dla Rafała Bnińskiego<sup>29</sup>. Tym razem nie tylko wysuwają się i rozpadają poszczególne ciosy budowli, ale jeszcze porasta ją obfita roślinność, wko-rzeniona w szpary całej tej wielkiej ruiny, oczywiście wykonana, podobnie jak cały pomnik, w stiuku.



10. Kwilcz, Kościół parafialny. Nagrobek J. Kwileckiego (1781). Foto W. Wolny.

<sup>28</sup> KZS t. V: *Województwo poznańskie*, pod red. T. Ruszczyńskiej i A. Sławskiej, z. 17: *Powiat międzychodzki*, Warszawa 1968, s. 6, fig. 83.

<sup>29</sup> KZS t. V, z. 23: *Powiat szamotulski*, Warszawa 1966, s. 21, fig. 125.



11. Pызdry, Kościół pofranciszkański. Nagrobek M. Skórzewskiego (1789). Foto W. Wolny.

Swego rodzaju zaskoczeniem w ultrakatolickiej Polsce są całkiem pogańskie elementy eschatologiczne, jak np. Parki przędzące swe nici na nagrobku Jana Kwileckiego w Kwilczu (1781—89)<sup>30</sup>. Ponad naturalistycznie odtworzoną trumną rozsunięto kotarę i możemy oglądać owalny portret zmarłego, wokół niego trzy Parki a u szczytu triumfującą śmierć w postaci czaszki. Jednym słowem nic po nas nie zostaje poza trumną i triumfem śmierci? Nagrobek Michała Skórzewskiego (zm. 1789) w kościele pofranciszkańskim w Pызdrach odpowiada nam, że zostają jeszcze ordery<sup>31</sup>. Obok portretu zmarłego, specjalnie eksponowany, wisi order św. Stanisława, którego Skórzewski był kawalerem. Order na ówczesnych nagrobkach jest elementem bardzo popularnym. W poprzedniej fazie wstydliwie skryty pod tarczą herbową, teraz wypływa na poczesne miejsce, staje się równoprawnym czynnikiem kompozycji, niemal konkuruje z portretem. Przykładem skrajnym manii orderowej jest nagrobek malowany *al fresco* na ścianie kościoła pobernardyńskiego w Łęczycy, wyobrażający dwa uszłe drzewa z zawieszonymi kilkoma orderami, a u spodu siedzącą płaczącą kobietę. Samo uszłe drzewo jest

<sup>30</sup> KZS t. V, z. 13: Powiat międzychodzki, s. 6, fig. 31.

<sup>31</sup> KZS t. V, z. 29: Powiat wrzesiński, Warszawa 1960, s. 15, fig. 56.



symbolem śmierci i przemijania. Nagrobek ten powstał po 1787 r. dla wojewody łęczyckiego Szymona Dzierzbickiego <sup>32</sup>.

I wreszcie na ostatek zabytek bardzo indywidualny i bardzo szczególnie, powstały w latach 1772—73, — nagrobek Marii Amalii z Brühlów Mniszchowej w Dukli <sup>33</sup>. Pomnikiem nagrobnym jest właściwie epitafium w nawie kościoła, z typowym aniołem — Sławą prezentującym portret zmarłej. Natomiast szczególnym, jednolitym dziełem sztuki poświęconym pamięci zmarłej, jest właściwie cała przylegająca do kościoła kaplica, łącznie z architekturą, z jej dekoracją, z wyznaczoną przez nią przestrzenią, z figurą zmarłej wyrzeźbioną w kremowym marmurze pośrodku. Wnętrze to ma charakter maksymalnie świecki — ołtarz jest, ale tak stonowany, dyskretny, wtopiony w ścianę między dwoma oknami, że jego obecność jest ledwo zauważalna. Ściany rozczłonkowane zostały pilastrami o rokokowej ornamentyce, zacheuszki mają charakter lustrzanych kinkietów, pod ścianami stoją dyskretne, rokokowe, złożone mebelki. Miary tego świeckiego wrażenia, wrażenia buduaru, a nie kaplicy, dopełniają lustra. Dwa wielkie, wielotaflowe lustra na całą bez mała ścianę wstawione naprzeciw siebie w dwie ściany, ujęte w złożone ramy, ujmujące swymi powierzchniami cały środek kaplicy. Pośrodku, w niezwykły, średniowieczny jeszcze sposób, usytuowano wolnostojącą tumbę z czarnego marmuru z figurą zmarłej. Pani tego miejsca, właścicielka buduaru i władczyni całej Dukli śpi na wytwornej sofce. Rokokowy realizm jest tu bardzo daleko posunięty — prawdziwa suknia z gęstwą falbanek, drobne atłasowe pantofelki, miękko uginający się kamienny materac czy niezrównany w swej bezpośredniości ruch ręki zakładającej palcem czytana książkę. Wszystko to służy budowie wrażenia prawdy, niemal rodzajowości — oto stanęliśmy wobec śpiącej w swym kamiennym buduarze, pogodnej kobiety. Zdrzemnęła się na chwilę, łagodny uśmiech na twarzy po renesansowemu podpartej dłonią, zdaje się mówić o snach szczęśliwej, kochanej kobiety. Żadnych tu elementów eschatologicznych, żadnych czaszek, puszczeli czy klepsydr. Ale braknie także elementów sakralnych — nie krzyż trzyma śpiąca a książkę, a ołtarzem nie interesuje się zupełnie. Ale ta rodzajowość, pogoda oblicza, realizm stroju i czepca — to pozór. W gruncie rzeczy jest to bowiem wyobrażenie szczęścia w Nieskończoności. Kiedy staniemy obok niej, obojętnie z której jej strony (leży na boku, jest więc raz zwrócona tyłem, raz przodem do widza, w zależności od tego gdzie staniemy) — dostajemy się jednocześnie w sferę działania zwierciadeł. W sferę zaczarowaną. W ich głębi odbijają się w nieskończoność lustrzane amfilady i w nieskończoność oglądamy sami siebie, obok śpiącej Amalii, raz zwróconej do nas twarzą, raz plecami. A mnożące się odbicia są przecież wyobrażeniem Nieskończoności. Wyobrażeniem bardzo swoistym. Zrozpaczony małżonek nie z podręczników ikonograficznych go zaczerpnął, a z jakiejś jemu tylko wiadomej, własnej, prywatnej inspiracji. Rozumiemy teraz, dlaczego odważnie zerwano z osiemnastowieczną zasadą nagrobka przy ścianie, dlaczego nie preterzy czy figury alegoryczne są jego głównymi bohaterami — a Amalia sama i to nie zalotnie patrzy-

<sup>32</sup> Nagrobek niereprodukowany.

<sup>33</sup> T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 125—127, il. 112—113; M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, s. 268—269, il. 119.

ca na widza, jak to było w nagrobnych portretach tego czasu, a pogodnie śpiąca na zawsze. Tak więc, tym razem nie sentymentalno-bez nadziejna — a pogodna wersja trwania w Nieskończoności została nam przedstawiona w tym niezwykłym, olśniewającym dziele sztuki. Owa nuta pogardy dla barokowej emblematyki; próba znalezienia własnej, prostej symboliki oraz ponadludzka, iście orfejska próba wskrzeszenia zmarłej takiej jaką była, a jednocześnie stworzenie zaczarowanej sfery zwierciadeł, czy nie są już zapowiedzią postawy romantycznej?



12. Dukla, Kościół parafialny. Nagrobek A. z Brühlów Mniszchowej (1772). Foto W. Wolny.

Reasumując trzeba stwierdzić, że nasze nagrobki wieku XVIII ukazują trzy etapy, jakie przeszła mentalność polska tego stulecia. Pierwszy etap charakteryzuje się typowym zeświecczeniem treści, wygaszeniem powolnym wszelkich elementów eschatologicznych, położeniem nacisku na ziemskie godności i pozycję zmarłego, zachowuje jednak powagę i siedemnastowieczny prymat programu ideowego nad koncepcją plastyczną. Drugi etap, środkowe lata wieku, wydaje się reprezentować oświeceniowy, libertyński stosunek do śmierci. Jest ona traktowana pogodnie, nieomal lekceważąco. Programy ideowe schodzą zdecydowanie na drugi plan, wiodącym czynnikiem staje się koncepcja artystyczna, coraz bardziej pomysłowa, poszukująca oryginalności za wszelką cenę. Etap ten wydaje się być pierwszym krokiem współczesności, okresem, gdy stara, od piętnastowiecznego renesansu obowiązująca zasada prymatu treści i podporządkowania jej formy, zostaje złamana i odwrócona, co

w dalszej ewolucji doprowadzi do sztuki naszych czasów, która treści, a nawet anegdoty, nawet warstwy przedstawieniowej, pozbyła się już zupełnie. Ów proces rodzenia się nowego nigdzie może, w żadnej dziedzinie sztuki, nie jest tak widomy, jak właśnie w sztuce sepulkralnej.

I wreszcie trzeci etap, ostatnie trzydziestolecie wieku, przynosi znamiona zupełnej już niewiary w cokolwiek poza progiem śmierci. Tak bym sobie tłumaczył wygaszenie nuty triumfalnej i pogodnej, tak typowej dla fazy poprzedniej i ową aurę tragiczną, smutną i beznadziejną, w jaką są wyposażone nagrobki trzeciego etapu. Badania francuskie, np. Michele Vovelle'a, wykazały, że punkt kulminacyjny osiemnastowiecznego kryzysu wiary nastąpił w Prowansji około 1780<sup>34</sup>. Myślę, że nagrobki wskazują, że w Polsce było podobnie.

---

<sup>34</sup> M. Vovelle, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1974.