

Ryszard Mączyński

Warszawski pomnik Jana Tarły

Ochrona Zabytków 49/2 (193), 159-167

1996

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WARSZAWSKI POMNIK JANA TARŁY*

Niedawno minęło pół wieku od zburzenia przez Niemców barokowego pomnika Jana Tarły znajdującego się w kościele Jezuitów przy ul. Świętojańskiej¹. W r. 1967 czyniono pewne przygotowania, lecz ostatecznie nie rozpoczęto rekonstrukcji zabytku². A przecież ocalała większość jego elementów, choć pozostają dziś w rozproszeniu. Zachowane partie struktury architektonicznej zostały częściowo zestawione w samym kościele, a w jego podziemiach ulokowano jedną z herm, dwie figury ze zwieńczenia oraz medalion portretowy³. Druga herma znalazła się w warszawskim Muzeum Narodowym (obecnie w Galerii Rzeźby Polskiej w Łazienkach), jedna zaś z alegorii w stołecznym Muzeum Historycznym⁴. O dawnym wyglądzie całości monumentu świadczą tylko przedwojenne fotografie⁵.

„W kościele naszym — pisano w pijarskiej kronice *Historia Domus Varsaviensis* pod rokiem 1752/1753 — po lewej stronie, czyli po stronie Ewangelii ołtarza wielkiego, ponad wejściem do zakrystii, znakomite i uspaniałe mauzoleum z marmuru w różnych kolorach i z herbem spiżowym Topór, wyzłoconym, Jaśnie Oświeconego Pana Jana Tarły, wojewody sandomierskiego, wystawiła na wieczną i dziękczynną jego pamiątkę — znakomitą sztuką Pleysza według jego kunsztu — pobożna żona, z domu Krasieńska, która następnie innym małżeństwem związała się z Wielmożnym Księciem Antonim Lubomirskim, wojewodą lubelskim. Dzieło to ponad dwa tysiące złotych węgierskich według umowy zapłacono”⁶.

Już sama obszerność noty wskazuje, że obiekt musiano uznać za nietuzinkowy. Zawiera ona właściwie wszystkie dane odnośnie: osoby fundatora i jego intencji, czasu powstania i usytuowania pomnika, materiału z jakiego go wykonano i oceny estetycznej, a nawet — przypadek to nieczęsty — wskazuje jego twórcę. Fundatorem była Zofia z Krasieńskich Tarłowa, później Lubomirska. Przyświecała jej zbożna chęć upamiętnienia zmarłego w 1750 r. męża. Marmurową strukturę wystawiono w latach 1752–1753 w prezbiterium stołecznego kościoła Szkół Pobożnych. Wykonawcą dzieła był znany warszawski rzeźbiarz Jan Jerzy Plersch⁷.

Potomni pisząc o monumencie Tarły posługiwali się zwykle synonimicznie traktowanymi terminami: pomnik — nagrobek. Należy zatem wyjaśnić, iż stanowił on kenotafium: monument czczący pamięć zmarłego, nie będący jednak grobowcem kryjącym jego prochy. Jana Tarłę pochowano bowiem w kościele Pijarów w Opolu Lubelskim — którego był fundatorem — gdzie też w 1752 r. stanął jego czarnomarmurowy nagrobek ozdobiony sarkofagiem⁸. W Warszawie natomiast — z uwagi na znakomite zasługi wojewody również dla stołecznego konwentu Szkół Pobożnych (jako dobrodzieja konwiktu Collegium Nobilium⁹) — znalazło spoczynek jego serce, umieszczone w osobnym epitafium, sporządzonym w 1750 r.¹⁰

W r. 1834, gdy władze rosyjskie nakazały pijarom opuszczenie świątyni przy ul. Długiej, zezwoliły na zabranie owego pomnika do nowej siedziby przy ul. Świętojańskiej¹¹. Przez lat trzydzieści był on „w pa-

* Artykuł stanowi znacznie zmodyfikowany fragment rozprawy doktorskiej: *Zespoły architektoniczne Collegium Regium i Collegium Nobilium warszawskich pijarów 1642–1834*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Rottermunda, złożonej w 1992 r. w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Musiano zrezygnować z obszerniejszego cytowania literatury odnoszącej się do materiału porównawczego, z reguły obiektów szeroko znanych.

1. Stan monumentu po zburzeniu został udokumentowany na fotografiach: L. Sempoliński, E. Borecka, *Warszawa 1945*, Warszawa 1985, s. 68, 72.

2. W Archiwum Jezuitów przy ul. Świętojańskiej w Warszawie znajduje się dokumentacja projektowa, zatwierdzona 28 VIII 1967 r. przez Mieczysława Kuźmę, przewidująca odtworzenie monumentu w przedwojennym kształcie, oraz sporządzony przez Jana Wiśniewskiego *Kosztorys na wykonanie robót kamieniarskich pomnika Tarłów w kościele Matki Boskiej Łaskawej oo. jezuitów w Warszawie*.

3. Także rozmaite drobniejsze detale dekoracyjne (np. kaganek z belkowania) oraz fragmenty rzeźbiarskie. Niektóre elementy architektoniczne zostały natomiast złożone na wolnym powietrzu opodal prezbiterium kościoła.

4. Muzeum Narodowe: nr inw. 189023 — D. Kaczmarzyk, *Rzeźba polska od XVI do początków XX wieku. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1973, s. 48; Muzeum Historyczne: nr inw. 15712; także dekoracyjne obłoki, nr inw. 15713.

5. Ilustrujące rozprawę: Z. Batowski, *Pomnik Tarły w kościele jezuitów w Warszawie i jego twórca*, „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, XXVI, 1933, nr 3/6, tabl. I–III po s. 59. Negatywy niektórych zdjęć ocalały w zbiorach Instytutu Sztuki PAN.

6. *Historia Domus Varsaviensis Scholarum Piarum*, oprac. L. Chmaj, Wrocław 1959, s. 50.

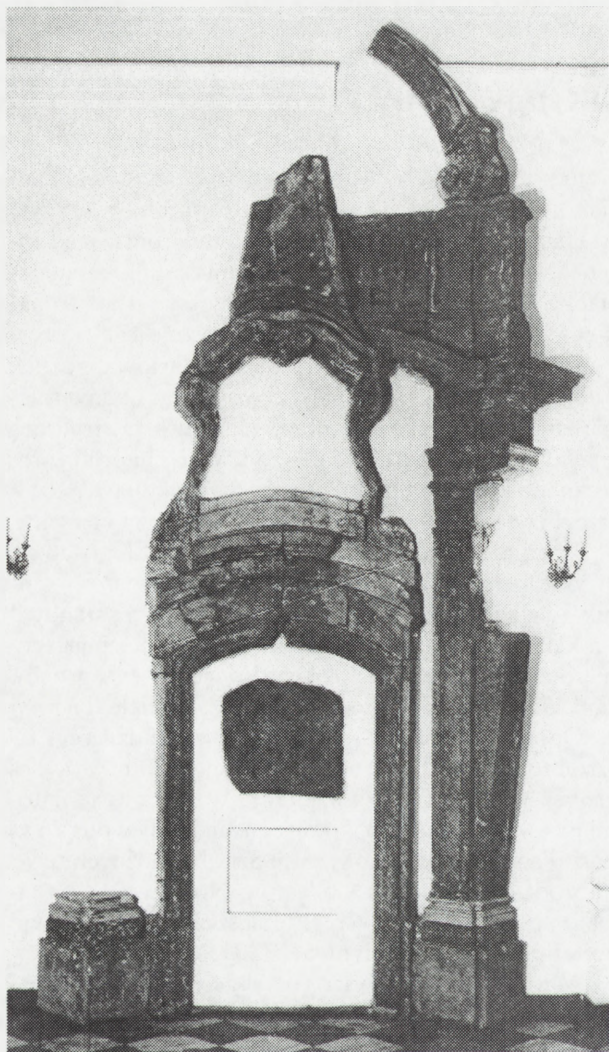
7. Na temat artysty: Z. Batowski, op. cit., s. 43 n.; J. Kaczmarzyk, *Życie i twórczość Jana Jerzego Plerscha*, „Rocznik Warszawski” XI, 1972, s. 57 n.

8. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. VIII, *Województwo lubelskie*, red. R. Brykowski, E. Rowińska, *Powiat opolski*, z. 13, Warszawa 1962, s. 18 n.; J. Waniewska, *Portrety Jana Tarły*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XVII, 1973, s. 268 n.

9. R. Mączyński, *Pijarski pałac Collegium Nobilium w Warszawie*, Warszawa 1996.

10. *Relacja o depozycji serca... J. W. Pana Jana Tarła, wojewody sandomierskiego, w kościele warszawskim xx. Scholarum Piarum*, [Warszawa 1750], s. nłb.

11. Archiwum Pijarów w Krakowie (dalej: APK), *Liber Collegii Regii Varsaviensis Scholarum Piarum inventarii seu summarii archivi Domus*, sygn. RAC 11, s. 57. Por. też: F. K. Kurowski, *Pamiętki miasta Warszawy*, oprac. E. Szwanowski, t. 2, Warszawa 1949, s. 96.



1. Ocalale ze zniszczeń fragmenty architektoniczne pomnika, stan obecny. Kościół jezuitów w Warszawie. Fot. J. Langda

1. Extant architectonic fragments of the monument, present-day state. Jesuit church in Warsaw. Photo: J. Langda

kach złożony” i dopiero w 1864 r. z inicjatywy potomka wogo Kazimierza Tarły, został ulokowany w jednej z kaplic kościoła pojezuickiego. Ponownego montażu — ale też uzupełnienia i przekomponowania niektórych elementów dokonał rzeźbiarz Faustyn Cengler¹². Zasadnicza modyfikacja wynikała ze zmiany usytuowania, przestrzeń bowiem, którą niegdyś zajmowały drzwi do zakrystii wypełniła ściana, na niej zatem umieszczono dwie tablice inskrypcyjne: dawną, a poniżej nową, informującą o odnowieniu pomnika.

Monument Tarły składał się z dwóch nałożonych na siebie i wzajem przenikających struktur architekto-



2. Niektóre ocalale ze zniszczeń fragmenty rzeźbiarskie pomnika, stan obecny. Kościół jezuitów w Warszawie — podziemia. Fot. J. Langda

2. Select extant sculptured fragments of the monument, present-day state. Jesuit church in Warsaw — crypts. Photo: J. Langda

nicznych. Pierwszą stanowił portal zamknięty łukiem odcinkowym, zwieńczony wydatnym gzymsem przechodzącym wyżej w ujęty wolutami piedestał, tworzący z kolei podstawę dla okazałego obelisku. Drugą — będącą zarazem obramieniem i tłem dla pierwszej — tworzyła skomplikowana w konstrukcji, założona na nieco wklęsłym rzucie arkada: dwa ozdobione hermami pilastry w surowym tokańskim porządku podtrzymywały łukowato wygięte belkowanie, na którym nadbudowano *quasi* attykę, dekorowaną wolutowymi tralkami, flankowaną parą cokołów dających wsparcie profilowanej, ozdobionej motywami roślinnymi archiwolcie.

Przedstawienia figuralne — poza wspomnianymi hermami — skoncentrowano w górnej partii pomnika. Po prawej stronie obelisku, opodal płaczącego putta, spoczywała na gzymsem dama ubrana w bogaty, oddany z najdrobniejszymi detalami strój z połowy XVIII w.

12. O odnowieniu informował: F. M. S[obieszkański], *Pomnik Jana Tarły w kościele księży pijarów w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany”, XI, 1865, nr 280, s. 40. Zasadnicze prace wykonano w 1864 r.

(tak też zapisano na dodanej wówczas tablicy inskrypcyjnej), jednakże pewne detale (elementy z brązu) uzupełniano jeszcze w roku następnym.



3. Terminus, stan obecny. Galeria Rzeźby Polskiej w Starej Pomarańczarni w Łazienkach. Fot. H. Romanowski

3. Terminus, present-day state. Polish Sculpture Gallery in the Old Orangery in Łazienki. Photo: H. Romanowski

Ponad nią, na obłokach, znajdował się opracowany techniką głębokiego reliefu medalion portretowy Jana Tarły, prezentowany przez putto. Po stronie lewej wyobrażono dwie postacie alegoryczne odziane w długie suknie o ponadczasowym charakterze, żywo poruszone, w wyrazistym geście, lecz pozbawione atrybutów, utraconych najpewniej podczas przenosin i składowa-

nia pomnika¹³. Dekoracji rzeźbiarskiej dopełniały dwa kaganki na belkowaniu po bokach attyki, a także herb Topór na tle obelisku¹⁴.

W cokole tegoż obelisku — co wyraźnie wynika z analogii kształtu — znajdowała się pierwotnie tablica opiewająca zasługi wojewody¹⁵. Bogactwo form zostało podkreślone zróżnicowaną kolorystyką: arkada, rama portalu i inskrypcyjna tablica były czarne, wykonane z marmuru dębnickiego, przez co uwydatniały strukturę umieszczonego na piedestale obelisku, obu odkutych z brunatno-czerwonego marmuru paczółtowickiego, cała zaś architektoniczna część pomnika kontrastowała z bielą figur, portretu, kaganków (a także baz), sporządzonych z marmuru kararyjskiego, oraz ze złoconymi herbami i literami napisu¹⁶.

Wśród dawnych warszawianistów monument Tarły wzbudzał powszechny zachwyt¹⁷. Późniejsze oceny historyków sztuki nie były już tak jednoznaczne. Z reguły — jak dowodzą wypowiedzi Zygmunta Batowskiego, Mariusza Karpowicza czy Hanny Sygietyńskiej — podkreślano wybitne walory dłuta, zaliczając pomnik „do czołowych warszawskich obiektów rzeźbiarskich połowy XVIII wieku”¹⁸. Z drugiej zaś strony — jak to czynili Zygmunt Batowski i Zbigniew Hornung — upatrywano naganny brak „ześrodkowania duchowego”, „emblematów śmierci i wieczności” oraz „nutę stosunkowo pogodną” całości¹⁹. Wydaje się jednak, że owa krytyka była po prostu pochodną nierozpoznania właściwego sensu dzieła.

Ujawnienie przekazu ideowego monumentu Tarły wymaga rozważenia znaczeń symbolicznych poszczególnych jego elementów. W zakresie architektury są to: portal, obelisk i arkada.

Portal wykorzystano w pomniku z nader prozaicznego braku miejsca w pijarskim kościele, nie mogła to być wszakże przyczyna wyłączna. „Drzwi — pisał Jan Białostocki — są starym symbolem śmierci pojętej jako przejście z jednej rzeczywistości do drugiej i w tej funkcji pojawiały się od niepamiętnych czasów”²⁰. Wśród ludzi doby baroku skojarzenia te były omal jednoznaczne, o czym świadczy choćby dzieło Filippo Pici-

13. Brak ich już na rycinie wykonanej z okazji odnowienia monumentu — tamże.

14. O pierwotnym umiejscowieniu świadczyły trzy dyble — Z. Batowski, op. cit., s. 45, 47. Hrabiowska dziewięciopalkowa korona nad nim była już uzupełnieniem dodanym na życzenie Ignacego Kazimierza Tarły, któremu ten tytuł przysługiwał.

15. Jej tekst opublikował Z. Batowski, op. cit., s. 46. Nietatowany, lecz osiemnastowieczny, odpis inskrypcji znajduje się w: APK, *Dokumenty dotyczące kolegium księży pijarów w Warszawie 1644–1857*, sygn. RAC 8, dok. 41.

16. Z. Batowski, op. cit., s. 46; H. Sygietyńska, *Kamień w architekturze i rzeźbie Warszawy*, Warszawa 1978, s. 35.

17. Ł. Gołębiowski, *Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy*, Warszawa 1827, s. 87; K. W. Wójcicki, *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*, oprac. J. W. Gomulicki,

Z. Lewinówna, M. Grabowska, t. 1, Warszawa 1974, s. 227; por. też bedekery, m.in.: F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie i jej okolicach*, [Warszawa 1873], s. 5; *Ilustrowany przewodnik po Warszawie wraz z treściwym opisem okolic miasta*, Warszawa 1893, s. 130.

18. Z. Batowski, op. cit., s. 59; H. Sygietyńska, op. cit., s. 35 (stąd pochodzi przytoczony cytat); M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 143.

19. Z. Batowski, op. cit., s. 58 (stąd pochodzi przytoczony cytat); Z. Hornung, *Wpływy drezdeńskie w rzeźbie polskiej XVIII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, III, 1965, s. 252.

20. J. Białostocki, *Drzwi śmierci: antyczny symbol grobowy i jego tradycja (w:) tegoż, Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 160.

nellego *Mundus symbolicus*, gdzie hasło „*porta*” zostało zestawione z określeniem „*in morte*”²¹. Silny impuls, który spowodował szeroką popularyzację takej koncepcji, stworzył Gianlorenzo Bernini w nagrobku papieża Aleksandra VIII w bazylice św. Piotra w Rzymie (1671–1678). Zainteresowanie „drzwiami śmierci” znalazło również na początku XVIII w. odzwierciedlenie w Rzeczypospolitej, powstały wówczas m.in. monumentalne grobowce w krakowskim kościele jezuitów: Rafała i Jana Brzechffów (1716) oraz Jana Klemensa i Stanisława Mikołaja Branickich (1720–1726), oba będące dziełem Kacpra Bażanki²².

„Wznosi się niekiedy obeliski — pisał u schyłku XVII wieku Karol Augustyn d’Aviler w swej dysertacji o architekturze — z okazji niezwykłych wydarzeń, ale ponieważ są one symbolem nieśmiertelności, najczęściej służą jako pomniki nagrobne”²³. Stanisław Mossakowski ujawnił genezę znaczenia tej formy: „piramida (obelisk) uważana była przede wszystkim za symbol słońca i dlatego wiązano ją z ogniem i, podobną do ognia w swej naturze, duszą ludzką”. „Stąd nasuwało się z kolei uznanie piramidy za symbol [...] czegoś trwałego i niezniszczalnego, czyli [...] za symbol nieśmiertelności”²⁴. Motyw obelisku jako zasadniczego elementu grobowca spopularyzował w dobie nowożytnej Rafael Santi upamiętniając rodzinę Chigich w kaplicy przy kościele S. Maria del Popolo w Rzymie (ok. 1515). W Polsce symboliczna wymowa tego motywu była dobrze znana, chętnie też stosowano go w sztuce sepulkralnej²⁵. W monumentalnym wydaniu pojawił się choćby w wawelskim grobowcu Konstantego Felicjana Szaniawskiego autorstwa Kacpra Bażanki (1722–1725).

Motyw arkady wyraźnie nawiązujący do formy łuku triumfalnego, był tradycyjnie uważany za „znak wywyższenia, godności, władzy” i — analogicznie jak baldachim — oznaczał również niebo²⁶. Szczególna popularność arkady jako elementu konstrukcyjnego i symbolicznego zarazem objawiła się w sztuce nowożytnej od czasu wykonania przez Barnarda Rosselina grobowca Lionarda Bruni w kościele S. Croce we Florencji (1444), którą to inspirację chętnie podchwycili inni twórcy pomników funeralnych najpierw we Florencji, później w Italii, a następnie w całej Europie. Szczególnie jednak interesujące są takie przykłady nagrobków, w których odwoływano się do arkadowego



4. Figura alegoryczna, stan obecny. Muzeum Historyczne m. st. Warszawy. Fot. Pracownia Reprograficzna MHW

4. Allegorical figure, present-day state. Historical Museum of Warsaw. Photo: Reprographic Atelier of the Historical Museum of Warsaw

łuku wówczas, gdy monument zyskiwał *de facto* formę atektoniczną, dowodzą bowiem, że miano na względzie wyłącznie symboliczną wymowę motywu. Do takich dzieł należał m.in. pomnik księżny Marii Karoliny de Bouillon w warszawskim kościele sakramentek wykonany przez Lorenza Mattielliego (1745–1746)²⁷.

Choć poszczególne elementy architektoniczne jakie weszły w skład pomnika Tarły były polskiej sztuce sepulkralnej dobrze znane, to stanowił on w Rzeczypospolitej nie lada ewenement, gdyż owe z reguły pojedynczo stosowane motywy po raz pierwszy w znakomity sposób zintegrował w jednym dziele. W przy-

21. F. Picinelli, *Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus, explicatus et tam sacris, quam profanis eruditionis ac sententiis illustratus...*, t. 2, Coloniae 1694, s. 71.

22. Liczne przykłady zostały zestawione także w pracy: J. Samek, *Porta angusta i nagrobki portalowe w Polsce (zapomniana symbolika wejścia w sztuce)*, „Folia Historiae Artium”, XVI, 1980, s. 141 n.

23. A. C. d’Aviler, *Explication des termes d’Architecture...*, Paris 1691, s. 58 (s. v.: *Piramide*), zob. też s. 708 (s. v.: *Obelisque*).

24. S. Mossakowski, *Mauzoleum Morsztynów w Warszawie a egipctologia XVII wieku (w:) tegoż, Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza sztuki i historii idei*, Warszawa 1981, s. 200.

25. Liczne przykłady zestawil ostatnio: J. Miziolek, *Obeliski Rzymu i Krakowa w 2 polowie XVI wieku*, „Barok. Historia — Literatura — Sztuka”, I, 1994, nr 2, s. 153 n.

26. H. G. Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939, s. 105.

27. I. M. Walicka, *Kościół i klasztor sakramentek w Warszawie — pomnik zwycięstwa pod Wiedniem*, Warszawa 1988, s. 78 n.; M. Banacka, *Andrzej Stanisław Kostka Żalwski — inicjator i promotor budowy nagrobków królewskich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LIV, 1992, nr 2, s. 32 n.



5. Widok ogólny pomnika, stan z ok. 1933 r. Kościół jezuitów w Warszawie. Wg Z. Batowskiego, repr. G. Kumorowicz

5. General view of the monument, state in circa 1933. Jesuit church in Warsaw. Acc. to: Z. Batowski, repr. by: G. Kumorowicz

padku rodzimych nagrobków portalowych nie zawsze umiano pokonać trudność kompozycyjnego powiązania drzwi z pozostałą częścią monumentu, który zyskiwał jedynie formę rozbudowanej supraporty. Tu Plersch potrafił stworzyć zupełnie nową jakość. Co

więcej, ów portal najczęściej nic istotnego do programu treściowego krajowych pomników nie wnosił, gdyż i tak symbolika śmierci była w nich bogato reprezentowana²⁸. Natomiast w kenotafium Tarły sens metaforyczny drzwi stał się jedynie punktem wyjścia szerszego przesłania, które przedstawiało się następująco: śmierć (drzwi) prowadzi do wieczystego triumfu (arkada) i nieśmiertelności (obelisk), trwających na fundamencie chrześcijańskich i obywatelskich uczynków dokonanych za życia (tablica pod obeliskiem).

Ów podstawowy schemat ideowy wyznaczony przez symbolikę architektoniczną został dopełniony swoistą narracją stworzoną przez wyobrażenia figuralne: hermy, portret zmarłego i postacie alegoryczne.

Hermy były elementem bardzo chętnie stosowanym w sztuce nowożytnej. Jednak — jak zauważył Jan Białostocki — w przypadku pomnika Tarły nie były to zwykłe hermy, lecz Terminusy²⁹. Andrea Alciati tak tłumaczył znaczenie owych, wywodzących się ze starożytności, bóstw strzegących granic: „*obraz Terminusa, nikomu nie ustępującego, śmierć oznacza*”, w niektórych zaś wydaniach traktatu ustęp ów opatrywano ilustracją przedstawiającą właśnie męską hermę³⁰. Drzwi zatem w monumencie Tarły strzegły Terminusy, ukazane jako postacie posępne, o surowych, pozbawionych uczuć rysach twarzy. Nie przypadkowo też chyba jedna z herm spoglądała w dół, druga zaś miała oczy zwrócone w górę. Strzegąc bowiem owej magicznej granicy jedna spoglądała wstecz, na to co ziemskie, druga zaś patrzyła już w przyszłość, na to co poza sferą pojęciową śmiertelnika.

Pomnik Tarły należy również do typu grobowców medalionowych, których zasadniczy motyw stanowił — prezentowany przez putta lub geniusze — malowany albo płaskorzeźbiony portret zmarłego, cechujący się znacznym stopniem reprezentacyjności i idealizacji. Tradycję tę zapoczątkował w Italii Gianlorenzo Bernini tworząc epitafium Marii Raggi w S. Sopra Minerwa w Rzymie (1643). W pierwszej połowie XVIII w. tego rodzaju rozwiązania licznie pojawiły się również w Polsce, także w Warszawie, by gwoli przykładu wymienić tylko nagrobki: Jerzego Dominika Lubomirskiego u Św. Anny (ok. 1727), dzieło Franciszka Fumo i Innocentego Comparettiego, Brunhildy z Szembełków Mniszchowej u reformatów (ok. 1747) czy Władysława Grzegorzewskiego u franciszkanów (ok. 1750). Pod ręką Plerscha medalion Tarły zyskał bardzo wysoką rangę artystyczną i należy — jak zauważył Mariusz Karpowicz — „*do najświetniejszych naszych portretów wykonanych dłutem*”³¹.

28. J. Białostocki, op. cit., s. 180 n.

29. Np. w grobowcu Jana Dobrogosta Krasińskiego w kościele reformatów w Węgrowie (1703), gdzie ponad portalem znajduje się m.in. stiukowa figura Chronosa dzierżącego kosę.

30. A. Alciati, *Emblemata cum commentariis...*, Patavij 1661, s. 671. Szersze omówienie problematyki Terminusa w polskiej literaturze: J. Białostocki, *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji* (w:) tegoż, *Symbolo...*, op. cit., s. 321 n.

31. M. Karpowicz, op. cit., s. 143.

W zwieńczeniu kenotafium Tarły znalazły się trzy duże rzeźbione figury. Te po lewej stronie obelisku to alegorie. Choć są pozbawione atrybutów można je zidentyfikować na podstawie gestów, a także przeoczonego dotychczas elementu jaki stanowią wianki na ich głowach. Postać górna najpewniej trzymała niegdyś kielich, dłonią prawą obejmując jego nodus, a lewą przytrzymując stopę (tak jak czyni to kapłan podczas liturgicznego podniesienia), wyobrażała zatem Fides, czyli Wiarę. Słuszność tej interpretacji potwierdza wieniec spleciony z róż³². Figura umieszczona poniżej to personifikacja najczęściej pojawiająca się w osiemnastowiecznych nagrobkach — Fama, czyli Sława³³. Ręką podtrzymywała długą trąbę, przykładając ją do ust. Tu także prawidłowości wniosku dowodzi wieniec, który postać miała na skroniach, uwity z lauru symbolizującego wieczną chwałę³⁴.

Najbardziej zagadkowa w pomniku Tarły była bez wątpienia siedząca pod portretem dama w bogatym stroju. Zygmunt Batowski twierdził niegdyś, iż jest to wyobrażenie Zofii Tarłowej, wskazywał przy tym na drobiazgowy realizm ubioru (aż po ażury koronek) i argumentował, że pierś białogłowy przepasana została wstęgą orderu Krzyża Gwiazdowego, którym uhonorowano wojewodzinę sandomierską³⁵. Jednakże odznaczenie to — słabo widoczne, gdy pomnik stał zmontowany — z całą pewnością nie jest orderem Krzyża Gwiazdowego, lecz Orła Białego, którego Jan Tarło był kawalerem od 1736 r.³⁶ Nie została tu zatem wyobrażona fundatorka monumentu, lecz trzecia alegoria reprezentująca Splendor, czyli Wspaniałość³⁷. Odmienny strój stanowił wyróżniający ją atrybut. Podobnie też jak w poprzednich wypadkach symbolika sznurów pereł wplecionych we włosy potwierdzała taką właśnie identyfikację postaci³⁸.

Jak zatem należy odczytać treści owej narracji prezentowanej widzowi przez rzeźby umieszczone na pomniku Tarły? Para Terminusów flankujących portal uprzytamniała grozę i nieuchronność finału ludzkiej egzystencji, owych „drzwi”, które już przekroczył Jan Tarło. Zwieńczenie monumentu stanowiło jednak polemikę z tak jednostronną wizją śmierci. Uczucia rozpacz i żalu po zmarłym wyrażało szlochające putto, które chustką ocierało załzawione oczy, nie rozumiejąc jeszcze, że płacz nie ma uzasadnienia. Świadomość tę



6. Terminus, stan z ok. 1933 r. Kościół jezuitów w Warszawie. Fot. H. Podębski

6. Terminus, state in circa 1933. Jesuit church in Warsaw. Photo: H. Podębski

miało już umieszczone wyżej roześmiane putto przyglądające się wizerunkowi Tarły, z racji zaś ulokowania tej sceny ponad obłokami niewątpliwie będącej symboliczną prezentacją duszy zmarłego. Obecność w niebie stanowiła nagrodę za silną wiarę, którą uosabiała postać z kielichem w dłoniach. Na ziemi trwały, wyobrażone przez pozostałe figury, wieczysty Splendor i Sława zmarłego, zasłużona chwalebny czynami³⁹. „Drzwi śmierci” stawały się zatem bramą triumfu, nie prowadziły bowiem w otchłanie niebytu czy piekieł, lecz wiodły ku wiekuiwej szczęśliwości i chwale⁴⁰.

32. M. Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1977, s. 340 n.

33. Nie była to Historia jak sugerował M. Karpowicz, op. cit., s. 143.

34. M. Levi d'Ancona, op. cit., s. 201 n.

35. Z. Batowski, op. cit., s. 45 n. Późniejsi badacze — nie podważając samych spostrzeżeń — z reguły odrzucali taką ich interpretację wskazując, iż jest nieprawdopodobne, by wyobrazić osobę żyjącą na umieszczonym we wnętrzu świątyni pomniku kommemoratywnym — Z. Hornung, op. cit., s. 256; M. Karpowicz op. cit., s. 143.

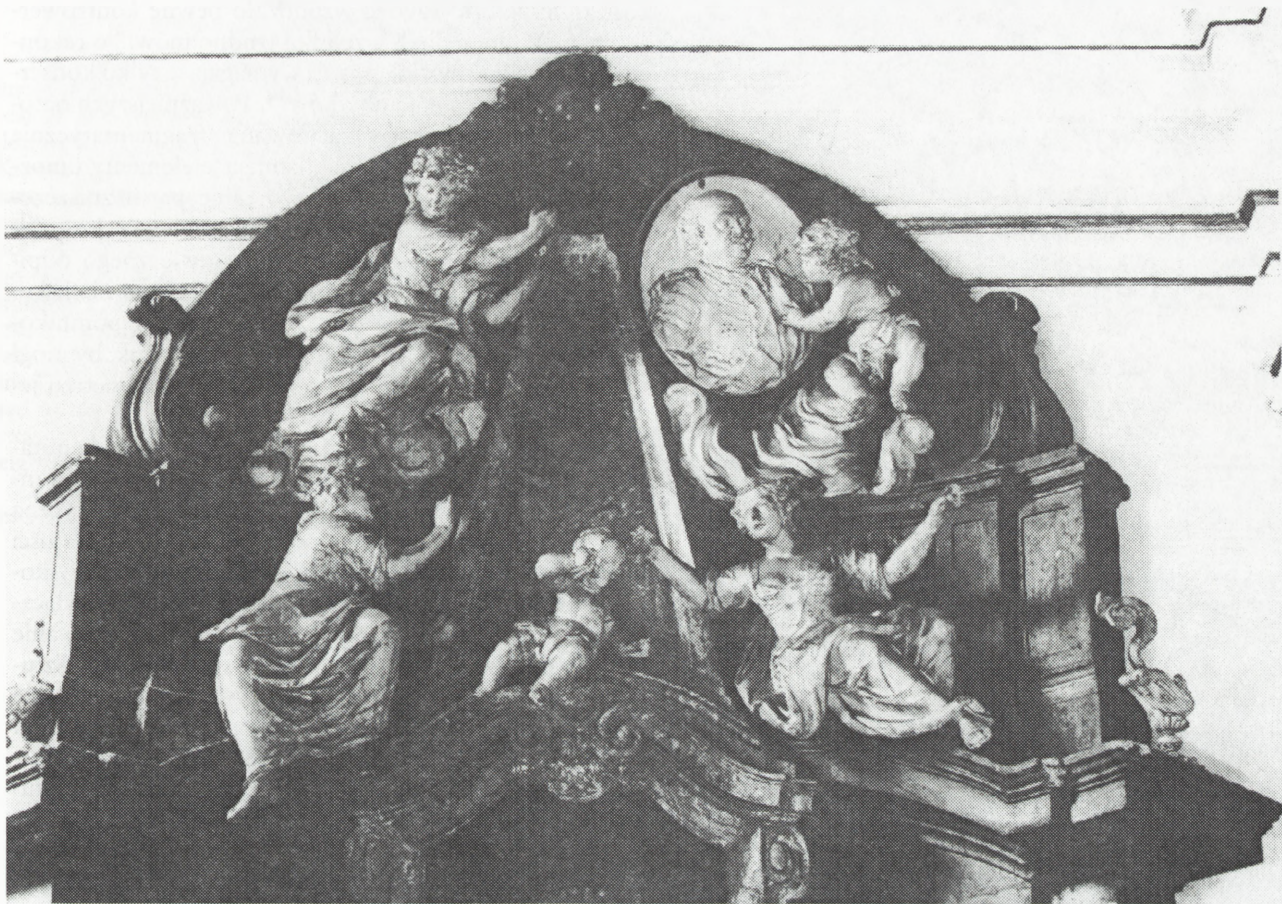
36. S. Łoza, *Order Orła Białego*, Warszawa 1939, s. 26.

37. Tak też słusznie, choć ostrożnie, domniemywał M. Karpowicz, op. cit., s. 143.

38. F. Picinelli, op. cit., s. 507 n.

39. Silną wiarę i obywatelską sławę Tarły podkreślano w kazaniach pogrzebowych — np. [S. Wysocki], *Kazanie na pogrzebie serca ś. p. J. W. Imci Pana Jana Tarła, wojewody sandomierskiego... w kościele warszawskim xx. Scholarum Piarum...*, [Warszawa 1750], passim.

40. W przypadku dotychczas czynionych — choć powierzchownych — prób odczytania wymowy ideowej kenotafium Tarły najbliższą prawdy okazuje się interpretacja J. Kaczmarzyk (op. cit., s. 78), najbardziej zaś chybiona — J. Samka (op. cit., s. 145).



7. Zwieńczenie pomnika, stan z ok. 1933 r. Kościół jezuitów w Warszawie. Fot. H. Poddębski

7. Crowning of the monument, state in circa 1933. Jesuit church in Warsaw. Photo: H. Poddębski

Wartość pomnika Tarły nie wyczerpywała się więc w mistrzowskim jedynie odkuciu poszczególnych detali w kamieniu⁴¹. Stanowił on bowiem niepowszedni w sztuce polskiej przykład znakomitej syntezy rozmaitych elementów, zarówno architektonicznych, jak i rzeźbiarskich, z których powstało wyjątkowo jednolite dzieło. Wyzyskanie do granic możliwości symbolicznych ich znaczeń, pozwoliło stworzyć bardzo bogaty, spójny i głęboko przemyślany program ideowy całości, ważką wypowiedź w prowadzonej od stuleci — a w dobie baroku wzbudzającej niezwykle zainteresowanie — dyskusji na temat ludzkiej kondycji i kwestii eschatologicznych.

O tym zresztą, jak bardzo owo kenotafium musiało oddziaływać na wyobraźnię artystów świadczy m.in. fakt, że stało się źródłem inspiracji dla kommemoratywnych monumentów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego w katedrze na Wawelu⁴².

Oba zaprojektowane przez Franciszka Placidiego pomniki zostały wykonane przez nieznanego z imienia stauariusza Mrowińskiego w 1760 r. Jest interesujące, że choć powtórzyły wszystkie niemal (poza hermami) elementy kenotafium Tarły: portal, obelisk, arkadę, tudzież medalionowe portrety i alegoryczne figury, to jednak zatraciła się gdzieś kompozycyjna spójność pierwowzoru, a także obecna w nim dyskretna gra sprzeczności (przeszłość–przyszłość, ziemia–niebo, smutek–radość). Zresztą również poziomem rzeźbiarskim nie dorównywały dziełu warszawskiemu.

Pomnik Tarły jest jednym z najświetniejszych zabytków polskiej rzeźby połowy XVIII w., jednym z bardzo niewielu zachowanych dzieł Jana Jerzego Plerscha, a jednocześnie niezwykle interesującym przykładem nagrobka portalowego. Każda spośród trzech wymie-

41. Perfekcjonizm widoczny jest np. w niezwykle starannym opracowywaniu nawet tych fragmentów, które były prawie lub wcale niewidoczne dla widza spoglądającego z dołu.

42. B. Przybyszewski, *Wiadomości do historii i budowy pomników królów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego*

w katedrze na Wawelu, zaczerpnięte z Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej, „Prace Komisji i Historii Sztuki”, IX, 1948, s. 247 n.; J. Lepiarczyk, Architekt Franciszek Placidi, „Rocznik Krakowski”, XXXVII, 1965, s. 96; M. Banacka, op. cit., s. 42 n.



8. Widok ogólny pomnika. Próba rysunkowej rekonstrukcji stanu pierwotnego z połowy XVIII w. Oprac. i rys. R. Mączyński

8. General view of the monument. Attempt at a drawn reconstruction of the original state from the middle of the eighteenth century. Prep. and drawing by: R. Mączyński

nionych cech stanowić winna wystarczający powód do podjęcia renowacji monumentu.

Odtwarzanie zabytków rzeźbiarskich, jako znacznie bardziej zindywidualizowanych dzieł autorskich aniże-

li architektura, zawsze wzbudzało pewne kontrowersje⁴³. W tym jednak wypadku trudno mówić o rekonstrowaniu się wszystkie posągi wymagające tylko konserwacji i uzupełnienia ubytków⁴⁴. Poważniejszych natomiast prac wymaga zachowana fragmentarycznie struktura architektoniczna, istniejące elementy umożliwiające wiernie odtworzenie partii zniszczonych. Konieczne jest też wykonanie tablicy inskrypcyjnej (wedle zachowanego osiemnastowiecznego odpisu) i umieszczenie jej jak niegdyś w cokole obelisku. Należałoby również zadbać o przywrócenie pomnikowi Tarły pierwotnych funkcji, sytuując go tak, by mógł stanowić oprawę rzeczywistych drzwi we wnętrzu jezuitskiego kościoła.

Zasadniczą wagę dla podjęcia odnowienia kenotafium Tarły mają kwestie finansowe, koszt bowiem inwestycji byłby niebagatelny⁴⁵. Wartość artystyczna i historyczna zabytku — a ponadto istniejące zaszczości dziejowe — sprawiają, że zadanie renowacji zabytkowego monumentu nie może być pozostawione wyłącznie księżom jezuitom. Pożądane byłoby zaangażowanie się w to przedsięwzięcie i Ministerstwa Kultury i Sztuki, i Państwowej Służby Ochrony Zabytków, a także stowarzyszeń: Towarzystwa Opieki nad Zabytkami i Zespołu Opiekunów Kulturowego Dziedzictwa Warszawy. Zanim wszakże zostałyby zgromadzone fundusze, znalezieni sponsorzy gotowi udzielić swej pomocy celem przywrócenia społeczeństwu tak znaczącego dzieła sztuki, należałoby już poczynić wstępne przygotowania.

W pierwszym rzędzie konieczne jest uporządkowanie spraw własnościowych. Fragmenty pomnika Tarły wpisane są dziś bowiem na stałe do inwentarzy muzealnych, ich oficjalne przekazanie zakonowi jezuitów musiałoby zatem poprzedzić wszelkie dalsze działania. Po wtóre niezbędne jest sporządzenie nowej dokumentacji projektowej zakładającej odtworzenie kenotafium wedle stanu z połowy XVIII w. i aktualizacja kosztorysu. Po trzecie dla spopularyzowania zamiaru renowacji pomnika warto urządzić czasową ekspozycję (może w nieodległym Muzeum Historycznym), która prezentowałaby wszystkie ocalałe części monumentu, na graficznej zaś planszy wskazywała pierwotne ich umiejscowienie i objaśniała sens ideowy. Odwołanie się do ofiarności warszawiaków pozwoliło odbudować lub uratować od zniszczenia niejedną już zabytek.

43. K. Piwocki, *Uwagi o odbudowie zabytków* (w:) tegoż, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław 1970, s. 261.

44. Zagubione już dawniej atrybuty — trąbę i kielich — można dorobić w kształtach dobrze znanych, wielokrotnie bowiem powtarzanych w nagrobkach z XVIII w.

45. W 1967 r. obliczano go na 899.153 zł. — J. Wiśniewski, loc. cit., s. 14.

The Warsaw Monument of Jan Tarło

The article deals with an artistically superb Baroque monument typical for the so-called portal sepulchre (containing real doors), commemorating Jan Tarło, the voivode of Sandomierz. The monument, founded by the widow, Zofia née Krasieńska, was executed from coloured marble by the Warsaw-based sculptor Jan Jerzy Plersch in 1752–1753. Originally, it stood in the Warsaw Piarist church in Długa Street but in the nineteenth century it was transferred to the post-Jesuit church in Świętojańska Street. In 1944 the monument was damaged by German bombings. Although the majority of its fragments has survived (today scattered in several places), for over half a century the monument remained, unrestored, an undertaking that deserves to be conducted owing to the fact that this is one of the most magnificent examples of Polish Baroque sculpture from the middle of the eighteenth century.

The merit of the Tarło monument does not lie, as has been estimated up to now, exclusively in the masterful execution

of the particular sculpture details. It comprised an unusual in Polish art excellent synthesis of various elements — both architectonic (portal-obelisk, arch) and sculpture (hermae-termini, medallion portrait, allegorical figures: Splendor, Fama, Fides) which constituted an exceptionally uniform composition. The all-sided employment of their symbolic meanings made it possible to create an extremely rich, cohesive and reflective ideological programme of the whole which comprises an important statement in the discussion concerning human condition and eschatological problems, conducted for centuries and of particular interest during the Baroque era. „The portals of death” in Tarło’s monument do not lead into non-being or an infernal abyss but became a triumphal arch towards heavenly eternal happiness, founded on faith, and eternal fame on earth, justified by Christian and civic deeds.