

ADAM TYSZKIEWICZ  
(Warszawa)

## MOTYW OBELISKU W SZTUCE NAGROBNEJ WARSZAWY JAKO ELEMENT EUROPEJSKIEJ TRADYCJI SEPULKRALNEJ\*

W czasach nowożytnych forma obelisku jako element ikonografii sepulkralnej pojawia się po raz pierwszy na początku XVI wieku w rzymskim kościele Santa Maria del Popolo, w kaplicy grobowej sieneńskiej rodziny Chigich (il. 1). Ta najokazalsza świątynna kaplica została zaprojektowana w latach 1513–1516 przez Rafaela dla mecenasa sztuki i bankiera Agostina Chigiego<sup>1</sup>. Prace budowlane, rozpoczęte według koncepcji Rafaela, były kontynuowane po jego przedwczesnej śmierci w 1520 roku przez wielu architektów i rzeźbiarzy, między innymi Lorenzetta, Sebastiana del Piombo i Salvatięgo, aż do uroczystego odsłonięcia w roku 1554. Charakterystyczną cechą monumentów grobowych, znajdujących się po lewej i po prawej stronie kaplicy, jest ich piramidalno-obeliskowa nadbudowa, będąca emblematyczną definicją triumfu życia nad śmiercią i wiecznej sławy zmarłego. Obeliski zaprojektowane przez Rafaela różnią się w sposób bardzo istotny od tradycyjnych egipskich pomników solarnych, ponieważ przybierając formę płaskiego reliefu ściennego nie stanowią oddzielnej jednostki architektonicznej. Podstawy tych obelisków nie są bowiem osadzone w podłożu, lecz przytwierdzone do struktury nagrobnej za pomocą małych łączników w formie kulek, zwanych w literaturze fachowej *piedini*<sup>2</sup>. Dodatkowo pomniki nagrobne zostały ozdobione medalionami z popiersiem zmarłego, zastępującymi cały rzeźbiarski wizerunek.

Wyjaśniając genezę pojmowania obelisku jako znaku identyfikującego grób, warto zwrócić uwagę na to, że Rafael, wielki wielbiciel i znawca sztuki starożytnej, decydując się na taką formę architektoniczną grobowców Chigich sięgnął do tradycji cywilizacji egipskiej, gdzie już w III tysiącleciu p.n.e.<sup>3</sup> wykorzystywano obeliski do

---

\* Artykuł jest częścią pracy magisterskiej *Obeliski Warszawy*, obronionej w 2004 r., napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Miziołka w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>1</sup> Agostino Chigi nabył tę kaplicę za pozwoleniem papieża Juliusza II od rodu Mellinich, zob. J. Shearman, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24, 1961, s. 129.

<sup>2</sup> *Piedini* służą także do odróżnienia obelisku od piramidy, zob. R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower. The Impact of Non-European Civilizations on the Art of the West*, compiled and edited by D. M. Reynolds, Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 50.

<sup>3</sup> W czasach panowania V i VI dynastii obeliski pojawiły się po raz pierwszy przed prywatnymi grobowcami arystokracji egipskiej. Wykonane z piaskowca lub z wapienia, o wysokości nieprzekraczającej dwóch metrów, ustawiane były najczęściej parami i pokrywano je hieroglifami,



1. Kaplica Chigich w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie

dekorowania kompleksów grobowych. W świadomości ludzi renesansu istniała także pamięć o dwóch ozdobnych egipskich obeliskach, które stanęły przed Mauzoleum Augusta w Rzymie, oraz o watykańskim obelisku Kaliguli, zwieńczonym kulą, mającą rzekomo zawierać prochy Juliusza Cezara. O szczątkach władcy imperium rzymskiego, znajdujących się na szczycie obelisku, wspominał już około roku 1143 Benedykt, kanonik bazyliki Św. Piotra, w dziele *Mirabilia Urbis Romae*<sup>4</sup>. Ponadto Petrarca w XIV w. w swych listach podaje informacje o tym nietypowym miejscu

zapisując imiona oraz tytuły zmarłych właścicieli grobów. Zob. K. Martin, *Ein Garantsymbol des Lebens. Untersuchungen zu Ursprung und Geschichte der altägyptischen Obeliskens bis zum Ende des Neuen Reiches*, Gerstenberg, Hildesheim 1977, s. 5.

<sup>4</sup> *Mirabilia Urbis Romae* 18: *Ibique est aliud templum, quod fuit vestarium Neronis, quod nunc vocatur sanctus Andreas. Iuxta quod est memoria Cesaris, id est agulia, ubi splendide cinis eius in suo sarcophago requiescit: ut sicut eo vivente totus mundus ei subiectus fuit, ita eo mortuo usque in finem seculi subicietur. Cuius memoria inferius ornata fuit tabulis ereis et deauratis, litteris Latinis decenter depicta. Superius vero ad malum, ubi requiescit, auro et preciosis lapidibus decoratur, ubi scriptum est: Cesar, tantus eras, quantus et orbis, sed nunc in modico clauderis antro, et hec memoria sacrata fuit suo more, sicut adhuc apparet et legitur.* Zob. F. M. Nichols, *The Marvels of Rome – Mirabilia Urbis Romae*, Italica Press, New York 1986, s. 33–34. *Agulia* to łaciński zapis włoskiego słowa *aguglia* („igła, obelisk”).

spoczynku prochów Cezara<sup>5</sup>. Do wykorzystania motywów egiptyzujących w sztuce sepulkralnej Rafaela z pewnością zainspirowały również dwie rzymskie piramidy: *Meta Remi* i *Meta Romuli*, które w czasach średniowiecznych postrzegane były jako grobowce mitycznych założycieli Wiecznego Miasta. Pierwszy z tych obiektów to zachowana do dziś Piramida Cestiusza, natomiast piramida na Wzgórzu Watykańskim, znana jako *Meta Romuli*, wzbudza nadal liczne kontrowersje, ponieważ zabytek został zniszczony w XVI wieku i trudno teraz dokładnie określić miejsce, w którym znajdowała się ta egiptyzująca budowla<sup>6</sup>. Projekt kaplicy z kościoła Santa Maria del Popolo stał się na tyle sławny i popularny wśród ówczesnych artystów włoskich, że forma obelisku jako pomnika nagrobnego rozpowszechniła się w sztuce sepulkralnej na Półwyspie Apenińskim w połowie XVI wieku. Obelisk, do niedawna jeszcze symbol pogański, stał się od tej pory, podobnie jak krzyż, symbolem chrześcijańskim, oznaczającym miejsce pochówku i wyrażającym pełnię wiary zmarłego<sup>7</sup>.

Pierwszym artystą po Rafaelu, który wykorzystał motyw hybrydy obelisku i piramidy w swojej twórczości artystycznej, był Sannicelli. W 1542 roku wykonał on nagrobek piramidalny dla Lavinii Thiene w katedrze w Vicenzy<sup>8</sup>, dwa lata później w Padwie zaprojektował kolejną, tym razem schodkową, nagrobną piramidę dla kondotiera Alessandra Contariniego. Elementy egiptyzujące w renesansowej sztuce nagrobnej pojawiają się także na grobowcu kardynała Francesca Sfondrato według projektu architekta Francesca Dattaro w katedrze w Cremonie (1561 r.)<sup>9</sup> oraz w miejscach wiecznego spoczynku Bernarda Roty w kościele San Domenico

<sup>5</sup> Francesco Petrarca, *Epystole familiares* VI, 2, 11: *Hoc est saxum mire magnitudinis eneisque leonibus innixum, divis imperatoribus sacrum, cuius in vertice Iulii Cesaris ossa quiescere fama est.* Zob. id., *Le familiari*, wyd. V. Rossi i U. Bosco, Firenze 1942. Przy okazji transportu obelisku Kaliguli na plac przed bazyliką Św. Piotra zbadano wnętrze wieńczącej pomnik kuli (obecnie znajdującej się w Muzeum Kapitolińskim – Palazzo dei Conservatori, Esedra di Marco Aurelio, nr inw. MC1066). Wyniki ekspertyzy nie potwierdziły fantastycznych domysłów Petrarki i innych mu współczesnych. Zob. Ph. Jacks, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity. The Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 38.

<sup>6</sup> W 1948 r. włoscy archeolodzy natrafili na fundamenty antycznej budowli, najprawdopodobniej właśnie *Meta Romuli*, pomiędzy bazyliką Św. Piotra a Zamkiem Św. Anioła. Zob. A. Rouillet, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*, Brill, Leiden 1972, s. 85. Przedstawienia nieistniejącej już dziś piramidy odnajdujemy na miniaturach w książce *Très riches heures* braci Limburg, na tryptyku Stefanieschiego pędzla Giotta z Pinakoteki Watykańskiej i na słynnych drzwiach autorstwa Filaretego, znajdujących się w portalu wejściowym bazyliki Św. Piotra w Rzymie. Zob. J. M. Huskinson, *The Crucifixion of St. Peter. A Fifteenth Century Topographical Problem*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32, 1969, s. 135–161.

<sup>7</sup> Pośród najważniejszych egipskich symboli pogańskich także znak *anch* łączony był, m.in. przez filozofów neoplatonickich Marsilia Ficina i Pica della Mirandola, z krzyżem. Uznawali oni, że wskazywał on drogę do światła i przepowiadał nadejście Chrystusa. Athanasius Kircher natomiast wierzył, że *anch* ma to samo znaczenie alegoryczne, co obelisk zwieńczony słońcem oraz krzyżem. Zob. F. A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge, London 2002, s. 455–456.

<sup>8</sup> Zob. Wittkower, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 2), s. 50.

<sup>9</sup> Najprawdopodobniej projekt grobowca wyszedł od samego kardynała, który w ostatnich latach swojego życia był związany z artystycznym środowiskiem Rzymu, zob. *ibid.*, s. 70–72.

Maggiore w Neapolu projektu Annibalego Caccavallo (ok. 1554 r.)<sup>10</sup> i Baldassarego Castiglione w świątyni Santa Maria delle Grazie niedaleko Mantui<sup>11</sup>. Szczególnie to ostatnie dzieło, zwieńczone figurą zmartwychwstałego Chrystusa, zaprojektowane przez Giuliana Romano, najpełniej wyraża ideę triumfu nad śmiercią.

Praktyka chowania zmarłych w kościołach była w Polsce powszechnie stosowana aż do końca XVIII wieku, ponieważ dom Boży traktowano nie tylko jako miejsce święte, ale także jako przestrzeń publiczną. Wznoszone w świątyniach pomniki nagrobne gwarantowały nienaruszalność miejsca spoczynku i szczególne wyeksponowanie tożsamości zmarłego, co przyczyniło się wielce do rozwoju nowożytnej sztuki sepulkralnej. Forma grobu i treści przez nią przekazywane służyły chwale zmarłego i całej jego rodziny.

Idea obelisku jako pomnika nagrobnego dotarła w połowie XVI wieku również do granic Rzeczypospolitej. W roku 1557, trzy lata po ukończeniu kaplicy Chigich w Rzymie, powstał w kościele Dominikanów w Krakowie nagrobek przedwcześnie zmarłego w wieku trzydziestu pięciu lat włoskiego przedsiębiorcy budowlanego, Galeazza Guicciardiniego, zaprojektowany przez jego rodaka, architekta i rzeźbiarza, Santiago Gucciego (il. 2)<sup>12</sup>. Włoski artysta, wzorując się na rzymskim nagrobku z kościoła Santa Maria del Popolo, ozdobił obelisk medalionowym wizerunkiem zmarłego, a jego szczyt zwieńczył kulą słoneczną, symbolizującą solarno-chrześcijański wymiar pomnika<sup>13</sup>. Obelisk, spoczywający na sarkofagu, ustawiony został na wspomnianych już wcześniej łącznikach zwanych *pidini*, a po bokach na małych prostokątnych bazach umieszczono dwie płonące pochodnie, oznaczające w emblematyce renesansowej oczekiwane zmartwychwstanie. Identyczną formę architektoniczną reprezentują dwa nagrobki w katedrze w Płocku: Bartłomieja Niszczyckiego i Wojciecha Sobieńskiego, powstałe około roku 1560<sup>14</sup>. Za ich autora uważa się obecnie Jana z Piacenzy, który należał do bliskiego kręgu oddziaływania twórczości artystycznej Santiago Gucciego<sup>15</sup>. Oba nagrobki, wykonane z piaskowca, wzniesione zostały po obu stronach wejścia do kaplicy Przenajświętszego Sakramentu i ustawiono je na wysokich cokołach, spoczywających na masywnych sarkofagach.

<sup>10</sup> Zob. *ibid.*, s. 134 i Shearman, *op. cit.* (zob. wyżej, przyp. 1), s. 134.

<sup>11</sup> *Ibid.* Zob. też M. Laskin, *Giulio Romano and Baldassare Castiglione*, *The Burlington Magazine* 109, 1967, s. 300–302 i il. 48.

<sup>12</sup> J. Miziołek, *Obeliski Rzymu i Krakowa w 2 połowie XVI w.*, *Barok. Historia, Literatura, Sztuka* 1/2, 1994, s. 162.

<sup>13</sup> Obecnie obeliski z kaplicy Chigich nie są zwieńczone kulami słonecznymi, ale jak wskazują liczne szesnastowieczne ryciny, oryginalny projekt Rafaela zakładał ich istnienie na szczytach pomników. Zob. Shearman, *op. cit.*, s. 132.

<sup>14</sup> Nagrobek Bartłomieja Niszczyckiego (kanclerza płockiego oraz kanonika płockiego, gnieźnieńskiego i krakowskiego) został wzniesiony na polecenie Wojciecha Sobieńskiego (kanonika krakowskiego, archidiakona dobrzyńskiego i sekretarza królewskiego), który własny grób kazał także zaprojektować w formie obelisku egipskiego. Zob. K. Mikocka-Rachubowa, *Renesansowe nagrobki w Płocku i okolicach*, *Mazowsze* 6, 1995, s. 32, i K. Askanas, *Sztuka Płocka*, *Towarzystwo Naukowe Płockie*, Płock 1985, s. 135.

<sup>15</sup> Pomniki te tworzą tę samą grupę nagrobków, do której należy ponadto fundacja Jana Głogowskiego (zm. 1563) w kościele w Głogowcu koło Kutna, zob. Mikocka-Rachubowa, *op. cit.*, s. 33.



2. Nagrobek Galeazza Guicciardiniego w kościele Dominikanów w Krakowie

Na ścianach obelisków umieszczono w owalnych medalionach wizerunki zmarłych w formie ujętego z profilu popiersia, a szczyty zwieńczono kulami słonecznymi. Ponadto na nagrobku Bartłomieja Niszczycyckiego w tarczy herbowej znajduje się napis erekcyjny, którego brak obecnie na grobie Wojciecha Sobieńskiego. Pomniki z katedry płockiej są najwcześniejszymi na Mazowszu zabytkami epitafialnymi o kształcie przeobrażonych na modłę renesansową egipskich obelisków, symbolizujących trwanie sławy pośmiertnej.

Warto w tym miejscu jeszcze wspomnieć o dwóch charakterystycznych, późno-renaesansowych nagrobkach z motywem obelisku w tle, które odnajdujemy w dwóch katedrach gdańskich. Obydwa grobowce zostały zaprojektowane i wykonane przez niderlandzką rodzinę architektów i rzeźbiarzy van der Blocków (ojca i syna), osiadłą w Gdańsku w roku 1584 r. i pracującą pod artystycznym protektoratem Stefana Batorego i Zygmunta III Wazy. Pierwszy grobowiec, wykonany w katedrze oliwskiej przez Wilhelma van der Blocke w roku 1600, należał do rodziny Kossów. W narożnikach wzniesionego z marmuru i alabastru sarkofagu znajdują się cztery piramidalne obeliski, nadające całości charakter mistycznej świętości. Analogiczny pomnik nagrobny został wzniesiony w roku 1576 przez niderlandzkiego rzeźbiarza





3. Nagrobek bankiera Szymona Bahra i jego żony Judyty w kościele Mariackim w Gdańsku

Willema Boya w katedrze w Uppsali dla króla Szwecji Gustawa Wazy i dwóch jego pierwszych małżonek: Katarzyny Lauenburskiej i Małgorzaty Leijonhufvud. Dzisiaj wiadomo, że Wilhelm van der Blocke znał orientacyjnie formy grobowców władców Szwecji, znajdujące się w Uppsali, które mogły być dla niego interesującym źródłem inspiracji<sup>16</sup>. Syn Wilhelma, Abraham van der Blocke, podążając w ślady ojca, wykonał w roku 1620 w lewym skrzydle transeptu kościoła Mariackiego nagrobek bankiera Szymona Bahra i jego żony Judyty (il. 3), powtarzający dokładnie schemat pomnika ze świątyni oliwskiej.

Pierwszy w Warszawie nagrobek z motywem obelisku wykonano w roku 1608 dla Anny z Dobrzykowskich Tarnowskiej w kościele Dominikanów na ulicy Freta na Nowym Mieście (il. 4)<sup>17</sup>. Wnętrze świątyni zostało poważnie zniszczone podczas ostatniej wojny, jednak nagrobek zachował się w bardzo dobrym stanie i znajduje się obecnie w kaplicy Św. Dominika, przed wejściem do zakrystii. Ufundowany jeszcze za życia zmarłej, kasztelanowej sieradzkiej i konarskiej, został wykonany na podstawie projektu nieznanego artysty z brązowego marmuru, pochodzącego najprawdopodobniej z okolic Chęciny. Ustawiono go na wysokim cokole z tablicą inskrypcyjną w języku polskim i płytą sarkofagową stanowiącą podstawę dla przed-

<sup>16</sup> Wilhelm (Willem) van der Blocke jest autorem pomnika nagrobnego króla Jana III Wazy w katedrze w Uppsali. Artysta wykonał pracę w Gdańsku w latach 1594–1596, nie wiemy jednak, czy odbył związaną z tym zamówieniem podróż do Uppsali. Zob. L. Krzyżanowski, *Plastyka nagrobna Wilhelma van der Blocke*, Biuletyn Historii Sztuki 20, 1958, s. 276.

<sup>17</sup> Zob. J. Zieliński, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy*, t. III, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Warszawa 1996, s. 194, i M. Kałamajska-Saeed (red.), *Warszawa, Nowe Miasto. Katalog Zabytków Sztuki*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2001, s. 46.



4. Nagrobek Anny z Dobrzykowskich Tarnowskiej w kościele Dominikanów w Warszawie

stawienia postaci śpiącej kobiety. Całości dopełnia kartusz herbowy z wierszowaną inwokacją ku czci zmarłej i sterczyna obeliskowa na jego szczycie.

Obelisk jako element dekoracyjny i symboliczny wykorzystywano także w czasie uroczystych pogrzebów, zwanych *pompa funebris* lub *theatrum in exequiis*. Po raz pierwszy w sztuce europejskiej katafalk przypominający kształtem obelisk pojawił się w roku 1564 z okazji uroczystości żałobnych ku czci Michała Anioła w kościele San Lorenzo we Florencji<sup>18</sup>. Zwieńczony globem i posągiem uskrzydłonej Famy pomnik demonstrował zwycięstwo nad śmiercią i wieczną sławę genialnego artysty. Od tego momentu forma obeliskowo-piramidalna stała się istotną częścią katafalków jako doskonały symbol upamiętniający chwalebne czyny i zasługi zmarłych<sup>19</sup>. Motyw

<sup>18</sup> Zob. M. Wittkower, R. Wittkower, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on His Death in 1564*, Phaidon, London 1964, s. 149–151.

<sup>19</sup> Obeliski były wtedy najczęściej obwieszane herbami, emblematami, chorągwiami i wieńcami laurowymi. Nawiązując do ich symboliki słonecznej, umieszczano na ich szczycie lampy,

obelisku w architekturze sepulkralnej wykorzystał między innymi włoski artysta Giovanni Battista Gisleni w roku 1655<sup>20</sup> w kościele Jezuitów w Warszawie przy projektowaniu bogato ozdobionego katafalku dla biskupa płockiego i wrocławskiego Karola Ferdynanda Wazy<sup>21</sup>. Zachowany do naszych czasów rysunek, przedstawiający projekt dekoracji pogrzebowej, pozwala dziś dokładnie zrekonstruować pojedyncze elementy całości<sup>22</sup>. Centralny motyw katafalku stanowiła ustawiona przed głównym ołtarzem świątyni piramida. Na jej przedniej ścianie Gisleni, wzorując się na kaplicy Chigich, umieścił wizerunek zmarłego biskupa w formie rzeźbiarskiego popiersia, z towarzyszącymi po bokach spowitymi w całuny szkieletami, trzymającymi w dłoniach pochylone pochodnie. Bogaty w elementy symboliczne grobowiec Karola Ferdynanda Wazy miał po obu stronach dwa wysokie i smukłe obeliski, zwieńczone herbowymi snopkami, symbolizujące nieprzemijającą sławę zmarłego. W dekoracji, w części centralnej, przejawiał się jeszcze jeden motyw egiptyzujący, podkreślający chwałę i nieśmiertelność duszy. Było to przedstawienie orła ulatującego nad płonącym stosem. Umieszczona w przyczółku portyku prowadzącego do wnętrza piramidy inskrypcja – „Umrę w moim gnieździe i jak Feniks rozmnożę moje dni”<sup>23</sup> – każe łączyć orła z mitycznym ptakiem Feniksem, symbolizującym w starożytnym Egipcie światłość i powtarzalność wszelkiego cyklu<sup>24</sup>. Cały projekt odwoływał się do monumentalnego założenia Mauzoleum Augusta i do praktyk pogrzebowych na Polach Marsowych, kiedy to starożytni Rzymianie wprowadzali do grona bogów swoich zmarłych imperatorów.

Kolejnym wybitnym architektem siedemnastowiecznej Warszawy, który wykorzystał motywy egiptyzujące jako symbole eschatologiczne, był Holender Tylman z Gameren, autor projektu pomnika nagrobnego Jana III Sobieskiego (il. 5). Koncepcja wzniesienia monumentu powstała po śmierci króla w 1696 r., jednak nie wiadomo dziś, kto był zleceniodawcą i dla jakiej świątyni pomnik był przeznaczony<sup>25</sup>. Przypuszcza się, że mógłby to być kościół Kapucynów, ufundowany przez Jana III jako pamiątka odsieczy wiedeńskiej, lub katedra wawelska, gdzie szczątki króla spoczęły w 1733 r.<sup>26</sup>

---

oświetlające wnętrza świątyń i ulice do nich prowadzące. Zob. J. A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, PWN, Warszawa 1974, s. 201.

<sup>20</sup> Obelisk w dekoracji pogrzebowej pojawia się w twórczości Gisleniego po raz pierwszy w 1649 r. w drugim projekcie *castrum doloris*, wykonanego na pogrzeb Władysława IV w katedrze krakowskiej. W obrazie iluzjonistycznym w centralnej części katafalku dostrzegamy kościół przypominający bazylikę Św. Piotra, ruiny Koloseum i obeliski. Zob. *ibid.*, s. 192.

<sup>21</sup> Zob. N. Miks-Rudkowska, *Theatrum in exequiis Karola Ferdynanda Wazy. Z badań nad twórczością G. B. Gisleniego*, *Biuletyn Historii Sztuki* 30, 1968, s. 419–435 i W. Kret, *Theatrum in exequiis Karola Ferdynanda Wazy na tle twórczości Giovanniego Battisty Gisleniego*, *Rocznik Warszawski* 13, 1975, s. 41–66.

<sup>22</sup> Obecnie rysunek ten znajduje się w zbiorach Castello Sforzesco w Mediolanie, zob. *ibid.*, s. 47.

<sup>23</sup> Por. *Hiob* 29, 18.

<sup>24</sup> Zob. N. Miks-Rudkowska, *op. cit.*, s. 428.

<sup>25</sup> Zob. Tylman z Gameren, *Holender z pochodzenia, Polak z wyboru*, opr. D. Galas, Zamek Królewski, Warszawa 2003, s. 157.

<sup>26</sup> Zob. S. Mossakowski, *Tylman z Gameren – architekt polskiego baroku*, Ossolineum, Warszawa 1973, s. 237.





5. Projekt pomnika nagrobnego Jana III Sobieskiego autorstwa Tylmana z Gameren

Zachowany rysunek z projektem Tylmana<sup>27</sup> przedstawia ustawioną na niskim cokole ściętą formę obeliskowo-piramidalną, zwieńczoną figurą Sobieskiego. U stóp króla, ukazanego jako wojownik w antykizowanej zbroi, w płaszczu wojskowym zarzuconym na plecy, z berłem królewskim w prawej dłoni, znajduje się orzeł, herbowe godło Polski. Powierzchnię szerokiego obelisku ozdabiają w kilku strefach reliefy, przedstawiające najprawdopodobniej wojenne i pokojowe zasługi zmarłego władcy. Dolna część pomnika zawiera owalną tablicę inskrypcyjną z ledwie widocznymi na rysunku personifikacjami Sławy po bokach. Bardziej na zewnątrz, z lewej i prawej strony monumentu stoją dwie figury alegoryczne wykuwające płaskorzeźby w trzonie pomnika. U podstawy obelisku umieścił Tylman metaforyczne przedstawienia pokonanych wrogów Królestwa Polskiego, zespół elementów uzbrojenia (tarcz, kul i łuf armatnich) oraz emblematy związane z przemijaniem czasu: jelenia i klepsydrę. W zamyśle architekta cały projekt miał symbolizować nieśmiertelność i wieczną chwałę zwycięzcy spod Wiednia<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Rysunek wykonany ołówkiem i piórem znajduje się obecnie w Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, zob. *Tylman z Gameren, Holender...*, s. 157.

<sup>28</sup> Projekt pomnika nagrobnego Jana III Sobieskiego przypominał w swojej kompozycji i dekoracji katafalk księcia de Beaufort, przygotowany przez Berniniego w roku 1669 na uroczystości pogrzebowe w kościele Santa Maria in Aracoeli w Rzymie. Koncepcja Berniniego znana jest dziś również jedynie z przekazów ilustracyjnych, zob. *ibid.*, s. 158.



6. Nagrobek Augusta II Mocnego w kościele Kapucynów w Warszawie

Szeroko rozpowszechniona na dworze saskim ideologia solarna przyczyniła się do tego, że sztuka starożytnego Egiptu zagościła na stałe w architekturze Warszawy w pierwszej połowie XVIII wieku<sup>29</sup>. W kaplicy królewskiej kościoła Kapucynów w Warszawie, gdzie złożono prochy Augusta II Mocnego, znajduje się marmurowy nagrobek w kształcie obelisku (il. 6)<sup>30</sup>. Budowę kaplicy rozpoczęto w roku 1736 z rozkazu Augusta III według projektu słynnego architekta saskiego, Joachima Daniela von Jaucha. Dzisiejszy kształt kaplicy zawdzięczamy Henrykowi Marconiemu, który w połowie XIX wieku przebudował ją w stylu klasycystycznym, zmieniając kompletnie rozmieszczenie nagrobków królewskich. Urnę z prochami Augusta II, znajdującą się obecnie naprzeciwko sarkofagu Jana III Sobieskiego, ustawiono na trzystopniowej podstawie z brązowego marmuru oraz zwieńczyło koroną królewską z brązu. Powyżej

<sup>29</sup> Dynastia Wettinów w swojej ideologii słonecznej naśladowała absolutne rządy Ludwika XIV we Francji. Więcej o wpływie sztuki starożytnego Egiptu na Sasów w: D. Syndram, *Die Ägyptenrezeption unter August dem Starken. Der „Apis Altar“* Johann Melchior Dinglingers, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1999.

<sup>30</sup> Zob. A. Bartczakowa, *Kościół Kapucynów*, PWN, Warszawa 1982.



7. Zachowane fragmenty nagrobka Jana Tarły w kościele Jezuitów w Warszawie

wznosi się wysmukły reliefowy obelisk, na którym widnieje czytelny napis: *Morte Qui Fortior? Gloria et Amor*<sup>31</sup>.

Najpiękniejszy warszawski pomnik nagrobny z reliefowym obeliskiem powstał w 1752 roku w kościele Pijarów na placu Krasińskich. Wzniesiony został przez wybitnego rzeźbiarza Jana Jerzego Plerscha<sup>32</sup> dla zmarłego dwa lata wcześniej wojewody lubuskiego i sandomierskiego, wielkiego dobroczyńcy zakonu pijarów, pochowanego w Opolu Lubelskim, Jana Tarły<sup>33</sup>. W 1834 r. nagrobek ten przeniesiono do kościoła Jezuitów na Starym Mieście, dokąd warszawscy pijarzy

<sup>31</sup> Por. Bernard z Clairvaux, *Sermones in festo Annuntiationis B. M. V.* 1, 12: *Charitas fortis ut mors, imo et fortior morte*. Według projektu von Jaucha urna i obelisk Augusta II znajdowały się na wprost wejścia do kaplicy, zob. *ibid.*, s. 42.

<sup>32</sup> W twórczości Plerscha obeliski pojawiają się także przy ołtarzu głównym kolegiaty w Łowiczu. Z umieszczonymi na trzonach insygniami władzy kościelnej (kardynalskiej i biskupiej) pomniki doskonale wpisują się w symbolikę chrześcijańską. Zob. J. Kaczmarzyk, *Życie i twórczość Jana Jerzego Plerscha*, *Rocznik Warszawski* 11, 1972, s. 95.

<sup>33</sup> Nagrobek został ufundowany przez wdowę, Zofię z Krasińskich, zob. *ibid.*, s. 77, i Z. Batowski, *Pomnik Tarły w kościele Jezuickim w Warszawie i jego twórca*, *Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego* 26, 1933, s. 47.

zostali przymusowo przesiedleni na rozkaz rządu rosyjskiego. W nowym miejscu nagrobek stanął dopiero w roku 1864 za sprawą potomka wojewody, hrabiego Ignacego Kazimierza Tarły, który zlecił odrestaurowanie pomnika rzeźbiarzowi Faustynowi Cenglerowi<sup>34</sup>. Ustawiony na lewej ścianie nawy świątynnej monument został poważnie zniszczony w roku 1944, a zachowane dziś fragmenty znajdują się w Muzeum Narodowym, Muzeum Historycznym Miasta Warszawy oraz w samym kościele Jezuitów (il. 7)<sup>35</sup>. Pomnik Jana Tarły w kościele pijarskim można opisać jako dwa, jeden w drugim ustawione, portale, których wewnętrzna część stanowiła obramowanie drzwi prowadzących z prezbiterium do skarbcza kościelnego. Ze szczytu rokokowej supraporty strzelał w górę trójkątny obelisk, dzieląc na dwie części attykę i pole nad nią, nie dochodząc do górnego brzegu pomnika, zwieńczonego płaskim łukiem, spoczywającym na pilastrach hermowych. Po obu stronach obelisku na łuku znajdowały się dwie alegoryczne figury kobiece. Rzeźbę po prawej stronie można zapewne utożsamiać z żoną zmarłego, Zofią z Krasińskich. Natomiast druga postać kobieca po lewej stronie obelisku jeszcze przed przenosinami pomnika do kościoła Jezuitów trzymała w uniesionych wysoko w górę dłoniach koronę, wieńczącą obelisk, co było charakterystycznym motywem ikonograficznym w nowożytnej sztuce europejskiej. Po rekonstrukcji nagrobka w kościele Jezuitów dłonie figury kobiecej pozostały puste, ponieważ korona została umieszczona w supraporcie. Dekorację pomnika uzupełniają ponadto trzy małe putta, z których jedno podtrzymywało medalion z płaskorzeźbą podobną przedstawionego w zbroi i przepasanego wstęgą orderową zmarłego, drugie wskazywało palcem na wizerunek Jana Tarły, a trzecie w geście żalu ocierało rączką płynące po twarzy łzy. Cała grupa rzeźbiarska oznaczała, w zamyśle architekta, wieczysty triumf nad śmiercią, a obelisk podkreślał ponadto zasługi zmarłego dla sztuki. Drzwi prowadzące ze skarbcza do prezbiterium poza swoją funkcją użytkową symbolizowały również przejście zmarłego do wieczności i nawiązywały w swojej ikonografii do „ślepych wrót” umieszczanych w grobowcach starożytnych Egipcjan<sup>36</sup>.

Analogiczny schemat architektoniczny ze „złamanymi” obeliskami i świętymi drzwiami został wykorzystany w nagrobkach epitafijnych Jana III Sobieskiego i Michała Korybuta Wiśniowieckiego, zaprojektowanych w latach 1753–1760 przez włoskiego artystę Francesca Placidiego dla katedry wawelskiej<sup>37</sup>. Wybitny klasycystyczny rzeźbiarz Antonio Canova używał podobnych motywów ikonografii egipskiej, piramid i „wiecznych drzwi”, w kompozycjach sepulkralnych. W jednym ze swoich najznakomitszych dzieł – nagrobku arcyksiężniczki Marii Krystyny von Sachsen-Teschen, ukochanej córki Marii Teresy, w wiedeńskim kościele Augustianów<sup>38</sup> – Canova powtarza ten sam rodzaj artystycznej ekspresji, z tą tylko różnicą,

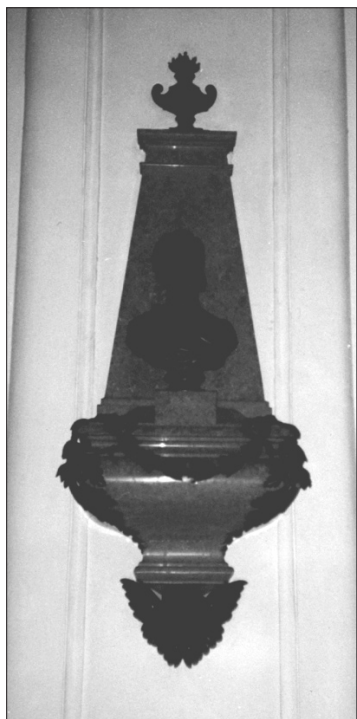
<sup>34</sup> Informowała o tym jedna z dwóch tablic umieszczonych na pomniku, zob. *ibid.*, s. 44.

<sup>35</sup> Zob. Kaczmarzyk, *op. cit.*, s. 77.

<sup>36</sup> Zob. J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świetle sztuki*, PWN, Warszawa 1982, s. 159.

<sup>37</sup> Nad realizacją projektu Placidiego czuwał architekt krakowski Jan Mrowiński, zob. *ibid.*, s. 179.

<sup>38</sup> Nagrobek w wiedeńskim kościele Augustianów jest cenotafem, zwłoki księżniczki pochowane są natomiast w kościele Kapucynów. Zob. J. S. Curl, *Egyptomania. The Egyptian Revival: a Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester University Press, Manchester 1994, s. 174.



8. Tablica epitafijna Henryka Marconiego w kościele Wizytek w Warszawie

że obelisk jako symbol komemoratywny został zastąpiony przez piramidę<sup>39</sup>. Warto w tym miejscu odnotować fakt, że w ślady Canovy poszli jego najbliżsi współpracownicy: Bartolomeo Ferrari, Rinaldo Rinaldi, Luigi Zandomenighi i Antonio Bosa, wykonując dla swojego uwielbianego mistrza w latach 1822–1827 w kościele Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji piramidalny grobowiec z uchylonymi wrotami<sup>40</sup>.

W 1766 roku w czasie uroczystości żałobnych w katedrze Notre Dame w Paryżu trumna ze zwłokami Stanisława Leszczyńskiego spoczywała na katafalku ozdobionym dwoma stojącymi po bokach obeliskami, pokrytymi herbami i inskrypcjami<sup>41</sup>. W Warszawie w roku 1821 w kościele Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu egipski pomnik solarny stanowił również punkt centralny *castrum doloris* generała Stanisława Mokronowskiego, jednego z bohaterów insurekcji kościuszkowskiej<sup>42</sup>.

Godny uwagi jest także nieistniejący już dziś niestety pomnik nagrobny w formie egipskiej piramidy, wzniesiony w roku 1877 w tym samym kościele dla tragicznie zmarłego chirurga, profesora Polikarpa Girsztowta<sup>43</sup>. Wykonany przez

młodego rzeźbiarza, Kazimierza Ostrowskiego, pomnik, ufundowany przez uczniów i przyjaciół wybitnego lekarza, został ustawiony w przedsionku kościoła. Tradycyjnie na tle piramidy ukazano niewielki monument z popiersiem zmarłego, na którym wspierała się zadumana postać boskiej opiekunki medycyny, Hygiei. Dzieło to w późniejszym okresie uległo dewastacji, zostało rozebrane i zastąpione przez skromny pomnik znajdujący się w innym miejscu świątyni<sup>44</sup>.

W wielu polskich kościołach można znaleźć także tablice epitafijne zbliżone kształtem do egipskich obelisków. Pomniki o takiej formie architektonicznej zapewniały pamięć o zmarłym, podkreślając jego wielkość, dokonania i zasługi. W warszawskim

<sup>39</sup> Początkowo zaprojektowany w formie piramidy nagrobek Canova chciał zadedykować swemu rodakowi Tycjanowi. Jednak pomnik włoskiego malarza nie został nigdy przez rzeźbiarza zrealizowany, zob. *ibid.*

<sup>40</sup> Zob. *ibid.*

<sup>41</sup> Zob. J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, PWN, Warszawa 1983, s. 202.

<sup>42</sup> Dekorację z pogrzebu gen. Mokronowskiego znamy dzięki zachowanej akwareli Zygmunta Vogla, który był najprawdopodobniej odpowiedzialny za cały projekt architektoniczny *castrum doloris*; zob. E. Kowalczykowa, *Kościół Św. Krzyża*, PWN, Warszawa 1975, s. 116.

<sup>43</sup> Zob. *ibid.*, s. 93.

<sup>44</sup> Zob. *ibid.*



kościelne Wizytek na jednym ze świątynnych filarów znajduje się tego typu tablica nagrobna zmarłego w 1863 roku architekta i rzeźbiarza, Henryka Marconiego (il. 8)<sup>45</sup>. Marmurowe naścienne epitafium autorstwa Andrzeja Pruszyńskiego (1830–1895) składa się z ozdobionej girlandami, liśćmi akantu i uskrzydloną główką aniołka tumbi i ustawionego na niej czerwonoobrazowego obelisku z wykonanym z brązu popiersiem Marconiego<sup>46</sup>.

We wspomnianym już wcześniej kościele Dominikanów znajduje się tablica poświęcona szewcowi – przywódcy mieszczan warszawskich w Powstaniu Kościuszkowskim, Janowi Kilińskiemu, wykonana z czerwonego piaskowca przez rzeźbiarza Czesława Makowskiego (1873–1921) w 1919 roku (il. 9)<sup>47</sup>. Częściowo zniszczony wskutek działań wojennych zabytek ma formę przyściennego obelisku, ozdobionego reliefowymi przedstawieniami armaty oraz sztandaru, podtrzymywanego przez postać szewca w fartuchu. W górnej części pomnika znajduje się puste miejsce po niezachowanym rzeźbiarskim wizerunku bohaterskiego szewca (dostrzegalna jest tylko powstańcza rogatywka), natomiast na tumbie, podpierającej obelisk, widoczny jest napis: [JANO]WI KILIŃSKIEMU [S]ZEWCY WARSZAWSCY.

Za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego pojawiły się w architekturze stolicy dwa obeliskowe nagrobki fundacji królewskiej. Pierwszy z nich został wzniesiony na cmentarzu dysydentów na Lesznie dla hajduka, Franciszka Butzau, który zginął w obronie władcy w 1771 roku, podczas nieudanej próby porwania króla przez konfederatów<sup>48</sup>. Ocalony z opresji Stanisław August z własnych funduszy pokrył koszty pomnika cmentarnego dedykowanego wiernemu słudze. Wzniesiony na tumbie kamienny obelisk z medalionem, przedstawiającym podobiznę bohatera, stał



9. Tablica komemoratywna Jana Kilińskiego w kościele Dominikanów w Warszawie

<sup>45</sup> Zob. Zieliński, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 17), t. VII (2001), s. 211, i J. A. Chrościcki, *Kościół Wizytek*, PWN, Warszawa 1973, s. 95.

<sup>46</sup> Oryginalne popiersie Marconiego zostało zrabowane przez Niemców w roku 1944 i po wojnie nie udało się go odnaleźć. Obecnie w tym miejscu znajduje się kopia innego popiersia Marconiego (wykonanego dla kościoła w Wilanowie) dłuta Luigiego Simonettiego z roku 1986, zob. *ibid.*

<sup>47</sup> Zob. Zieliński, op. cit., t. III (1996), s. 195, i M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1995, s. 332.

<sup>48</sup> Zob. Zieliński, op. cit., t. V (1999), s. 121, i M. Kwiatkowski, *Stanisław August, król-architekt*, Ossolineum, Wrocław 1983, s. 70–71.



10. Projekt grobowca Kayserslinga autorstwa Efraima Schroegera

się symbolem jego chwały i gwarantował zmarłemu wieczną pamięć u potomnych. Niestety, pomnik Franciszka Butzau został rozebrany w latach pięćdziesiątych XX wieku podczas budowy osiedla Muranów<sup>49</sup> i zachowały się po nim do dnia dzisiejszego jedynie czarno-białe fotografie. Autorem projektu komemoratywnego obelisku dzielnego hajduka był najprawdopodobniej wybitny architekt warszawski, Efraim Schroeger. Ten sam artysta, na zamówienie Stanisława Augusta Poniatowskiego, przygotował także szkic mauzoleum jego dawnego wychowawcy, zaprzyjaźnionego z rodziną królewską rosyjskiego ambasadora, Hermanna Karla von Kayserling<sup>50</sup>. Do dziś historycy Warszawy nie są pewni, czy realizacja grobowca doszła do skutku, zachował się tylko projekt na jednej z rycin w kolekcji Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (il. 10)<sup>51</sup>. Ustawiony na tumbie, nad drzwiami wejściowymi, symboliczny obelisk wieńczył czterościenny grobowiec, w narożach którego siedziały kobiece postacie alegoryczne. Ten klasycyzujący projekt pomnika zwiastował mające wkrótce nastąpić zmiany w podejściu do śmierci w sztuce warszawskiej.

Pod koniec XVIII wieku w Europie, pod wpływem między innymi ideologii Rewolucji Francuskiej, nastąpił przełom w obrządkach pogrzebowych i w sztuce sepulkralnej. Z powodu licznych chorób, epidemii i uciążliwego trupiego fetoru doprowadzano do likwidacji cmentarzy, położonych w obrębie miast przy kościołach, klasztorach, szpitalach i więzieniach, a także zaostrzono przepisy dotyczące grzebania zmarłych w świątyniach. Od tamtej pory zakładano nowe, większe cmentarze na krańcach lub poza granicami aglomeracji miejskich, dokąd przeniosła się również wciąż podlegająca ewolucji sztuka nagrobna. Wraz z reformą cmentarną i pojawieniem się tendencji romantycznych w kulturze europejskiej zmienił się także wygląd miejsc wiecznego spoczynku. Zmiany wrażliwości estetycznej leżały u podstaw nowego widzenia, rozumienia i przeżywania śmierci. W sztuce sepulkralnej zaczęto traktować ją bardziej demokratycznie, ponieważ każdy ze zmarłych, według nowych zwyczajów, miał prawo otrzymać swój własny grób, jaki sobie tylko przed śmiercią wymarzył. Ponadto artystyczne i filozoficzne prądy klasycyzmu przełomu XVIII i XIX w. utrwaliły już wcześniej widoczne pokrewieństwo pomników nagrobnych z architekturą miasta. Od tej pory grób miał pełnić nie tylko funkcję przekaziciela pewnych symbolicznych informacji, narzuconych przez fundatora i wykonawcę, ale również stanowić kulturowy zapis, będący dokumentem czasu, który go zrodził.

W narożniku ulic Lindleya i Nowogrodzkiej przy kościele Dzieciątka Jezus w Warszawie stoi trzymetrowej wysokości kamienny pomnik w formie obelisku (il. 11), który był naocznym świadkiem zmian zachodzących w architekturze cmentarnej stolicy pod koniec XVIII wieku<sup>52</sup>. Pierwotnie wzniesiono go w dawnej nekropoli

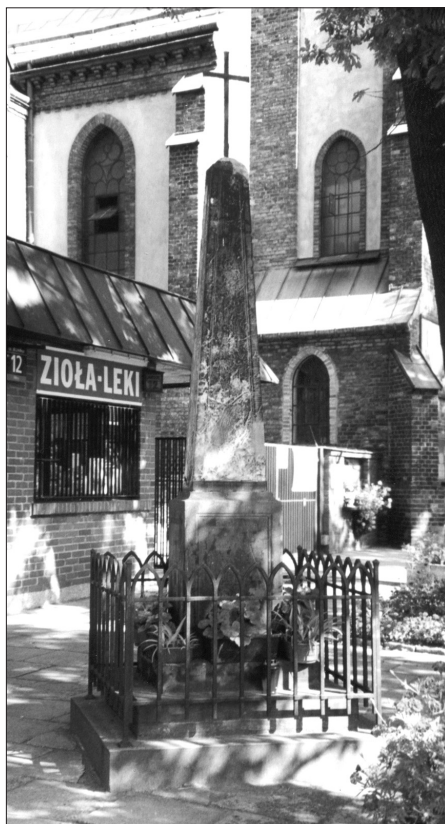
<sup>49</sup> Zob. *ibid.*

<sup>50</sup> Zob. S. Lorenz, *Z dziejów kształtowania się sztuki okresu oświecenia w Polsce*, Biuletyn Historii Sztuki 23, 1961, s. 200 i Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 22.

<sup>51</sup> Zob. *ibid.*

<sup>52</sup> Zob. W. Głębocki, *Warszawskie pomniki*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa 1990, s. 150–151, i I. Grzesiuk-Olszewska, *Warszawska rzeźba pomnikowa*, Neriton, Warszawa 2003, s. 40.





11. Pomnik w formie obelisku przy kościele Dzieciątka Jezus w Warszawie

przy szpitalu Dzieciątka Jezus<sup>53</sup> na placu Wareckim (dziś Powstańców Warszawy). W 1797 roku cmentarz zgodnie z nowymi przepisami zamknięto, a obelisk zwieńczony krzyżem ustawiono jako pamiątkę sepulkralną na rogu ulic Szpitalnej i Przeskok. Z tego okresu pochodzi pomnikowa inskrypcja: „Boże, bądź miłościw zmarłym w szpitalu od r. 1757, a tu do 30000 pogrzebionym. A.D. 1799”. W obecnym miejscu pomnik pojawił się w roku 1901 po przeniesieniu szpitala do nowych budynków przy ulicy Lindleya i stanął na trzystopniowej podstawie przed neogotycką kaplicą wzniesioną rok później. Ten fakt upamiętniono kolejnymi dwoma nowymi napisami wykutymi na bokach pomnika: „Szczątki zmarłych pochowane na cmentarzu Św. Wincentego – 1901 r.” oraz „Przeniesiony z dawnego szpitala 1901”<sup>54</sup>. Dziś ten mało znany, ogrodzony stylizowanym metalowym płotkiem warszawski pomnik jest jednym z najstarszych zabytków stolicy o motywie egipskim.

<sup>53</sup> Do tego szpitala przeniesiono w 1757 roku z pałacu Karasia tzw. Dom Podrzutków, założony w 1732 r. przez księdza Gabriela Piotra Baudouina, zob. *ibid.*

<sup>54</sup> Zob. *ibid.*

Nowo powstałe, najpiękniejsze europejskie cmentarze – Père-Lachaise w Paryżu, Łyczakowski we Lwowie, na Rossie w Wilnie – zaprojektowano w konwencji arkaadyjskiej, w której elementy sztuki starożytnej znakomicie harmonizowały z otaczającą przyrodą. Styl klasycystyczny, królujący w dziewiętnastowiecznych nekropolach miejskich, doskonale odpowiadał odczuciom estetycznym mieszkańców Europy. Jego szczerokość form i umiar dekoracji zdawały się szczególnie adekwatne do majestatu śmierci, dlatego też nagrobki klasycyzujące powstawały jeszcze w okresie, kiedy styl ten w architekturze miejskiej należał już dawno do przeszłości. Na wspomnianym cmentarzu Père-Lachaise, założonym w roku 1803, znalazło miejsce spoczynku wielu uczestników wyprawy Napoleona do Egiptu. Nie dziwią więc częste motywy sztuki egipskiej, które przewijają się na ich nagrobkach<sup>55</sup>. Najśłynniejszym pochówkiem w stylu orientalnym w tej nekropolii jest oczywiście nagrobek Champolliona, zaprojektowany w formie smukłego pomnika solarnego. Wkrótce w całej Europie zapanowała moda na cmentarne nagrobki w stylu egiptyzującym, a szczególną popularnością cieszył się obelisk, już od wieków uznany za symbol chrześcijański<sup>56</sup>.

Obeliski i piramidy znajdują się także w Warszawie na terenie najstarszego (powstałego w roku 1792) i najpiękniejszego z warszawskich cmentarzy – na Powązkach<sup>57</sup>. Liczba monumentów tego typu, zwłaszcza nagrobków w postaci pomnika solarnego, przenikającego przez sarkofag, jest ogromna, ponieważ pośród znaków plastycznych, używanych do przedstawienia pojęć eschatologicznych w okresie klasycyzmu, obeliski jako nośniki treści duchowych nadawały się znakomicie. Ozdabiano je najczęściej różnymi symbolami mądrości, prawości i chwały: laurami, palmami, kłosami zbóż oraz dębowymi liśćmi. Na frontalnej ścianie trzonów obelisków architekci umieszczali owalne medaliony, spełniające tę samą funkcję, którą obecnie pełnią grobne porcelanowe fotografie.

Kształt egipskiego pomnika solarnego w nekropoli Powązkowskiej ma na przykład grobowiec Melchiora Korwin-Szymanowskiego (il. 12), pierwszego z fundatorów cmentarza i pobliskiego kościoła Św. Karola Boromeusza<sup>58</sup>. Inskrypcja tablicowa

<sup>55</sup> Szczególnie godne uwagi na Père-Lachaise są nagrobki Gasparda Monge'a, Josepha Fouriera i rodziny Moricet o kształcie egipskich pylonów bądź piramid. Zob. *Imhotep Today: Egyptianizing Architecture*, opr. J. M. Humbert, C. Price, UCL Press, London 2003, s. 193–194 i J. S. Curl, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 38), s. 176.

<sup>56</sup> Fantastyczną wizję cmentarza dla pięciu milionów ludzi, mającego znajdować się na wzgórzu Primrose Hill w pobliżu Regent's Parku w Londynie, zaproponował w roku 1824 architekt Thomas Willson (ok. 1780 – po 1850). Projekt nekropoli, przypominającej kształtem ogromną piramidę zwieńczoną obeliskiem, odwoływał się do słynnej ryciny z dzieła Francesca Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*. W podobnej manierze artystycznej Thomas Willson – zapewne inny architekt o tym samym imieniu i nazwisku – pragnął zaprojektować mauzoleum-piramidę (1882) dla prezydenta USA Jamesa A. Garfielda (1831–1881), zob. *ibid.*, s. 177–185.

<sup>57</sup> Zob. A. Ćwiek, B. Piątek, *Egiptyzujące grobowce na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie*, *Meander* 47, 1992, s. 529–550.

<sup>58</sup> W roku 1790 Melchior Korwin-Szymanowski, starosta klonowski i ówczesny właściciel Powązek, ofiarował miastu działkę o powierzchni 2,6 hektara na założenie kościoła, katakumb i cmentarza grzebalnego. Grób fundatora znajduje się przy katakumbach, w kwaterze 163 w rzędzie 6, zob. S. Szenic, *Cmentarz Powązkowski 1790-1850: zmarli i ich rodziny*, t. I, Warszawa 1979, s. 64–67.





12. Grobowiec Melchiora Korwin-Szymanowskiego na Powązkach

na wystawionym w roku 1842 nagrobku potwierdza ofiarowanie miastu gruntów z przeznaczeniem na cmentarz: „Przodkowie tej Rodziny część Jurydyki nazwanej Szymanowem podarowali na Smętarz publiczny roku 1790”<sup>59</sup>.

Jednym z bardziej interesujących pomników obeliskowych na Powązkach jest grobowiec Hipolita Siemiradzkiego i jego żony Michaliny z Prószyńskich, zaprojektowany w duchu antycznym przez ich syna, słynnego malarza i czołowego przedstawiciela nurtu akademickiego w sztuce polskiej, Henryka Siemiradzkiego<sup>60</sup>. Przykłady takich egiptyzujących rozwiązań mamy na wszystkich warszawskich cmentarzach, niezależnie od wyznania pochowanych, zwłaszcza w założonej w roku 1806 żydowskiej części nekropoli Powązkowskiej, gdzie istnieje zakaz przedstawiania postaci ludzkich na nagrobkach. Symbolika obelisku jako pomnika nagrobnego sięga w tradycji polskiej czasów renesansu, jednak dopiero na przełomie XIX i XX w. powszechne staje się użycie tego typu monumentu.

Monumentalny obelisk pojawił się także w latach pięćdziesiątych na cmentarzu-mauzoleum żołnierzy radzieckich przy ulicy Żwirki i Wigury w Warszawie (il. 13).

<sup>59</sup> Wiarygodność tej informacji podważają uczeni. Szenic, *ibid.*, s. 14, zauważył, że w Warszawie nie istniała jurydyka o nazwie Szymanów. Zob. też T. M. Rudkowski, *Cmentarz Powązkowski w Warszawie*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 2006, s. 31.

<sup>60</sup> Zob. Szenic, *op. cit.*, t. II, Warszawa 1982, s. 284–285.



13. Mauzoleum żołnierzy radzieckich przy ulicy Żwirki i Wigury w Warszawie

Tego typu wojskowe kompleksy grobowe z obeliskiem jako znakiem eschatologicznym zakładano po II wojnie światowej na terenach od Stalingradu aż po Berlin<sup>61</sup>. Pomnik egipski w swojej monumentalnej, surowej i zlaicyzowanej formie doskonale zastępował chrześcijański krzyż jako główny symbol nagrobny. Kamień węgielny pod budowę warszawskiego cmentarza żołnierzy Armii Czerwonej położono 22 grudnia 1948 roku, a uroczyste odsłonięcie z udziałem ówczesnych władz miało miejsce 9 maja 1950 roku. Architektoniczny projekt całego założenia sepulkralnego, będącego przykładem sztuki socrealistycznej Warszawy, powstał w pracowni Bohdana Lacherta i Władysława Niemirskiego, a autorami rzeźb i płaskorzeźb byli artyści: Jerzy Jarnuszkiewicz i Stanisław Lisowski. Centralnym punktem dziewiętnastohektarowego kompleksu cmentarnego jest trzydziestopięciometrowy granitowy obelisk, do którego prowadzi szeroka aleja, podkreślająca charakterystyczną osiowość kompozycji i skalę monumentalnego założenia<sup>62</sup>. Na początku alei, u wejścia na teren cmentarny znajdują się dwa granitowe cokoły, przypominające egipskie przyświątynne pylony, ozdobione płaskorzeźbami, przedstawiającymi sceny walk o wyzwolenie naszego kraju. Dalej, wzdłuż głównej osi cmentarnej, tuż przed reprezentacyjnym tarasem o wymiarach 12,5 na 12,5 m, na dwóch masywnych sarkofagach ustawione zostały odlane w brązie rzeźby, ukazujące żołnierzy radzieckich<sup>63</sup>. Górujący nad

<sup>61</sup> Obecnie wiele z tych obelisków już nie istnieje, ponieważ bardzo często głównym materiałem, z którego wykonywano te monumenty, było drewno. Por. J. Brzuchowski, *Uwagi o cmentarzu żołnierzy Armii Radzieckiej*, *Architektura* 12, 1950, s. 334.

<sup>62</sup> W bocznych cmentarno-parkowych alejkach znajduje się 294 grobów indywidualnych i 540 mogił zbiorowych żołnierzy radzieckich, których ciała ekshumowano z wielu pól bitewnych na ziemiach polskich, zob. Głębocki, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 52), s. 103.

<sup>63</sup> Rzeźby półleżących na sarkofagach żołnierzy symbolizują Bohaterstwo i Ofiarność, zob. Grzebiuk-Olszewska, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 52), s. 108.

całością kompleksu obelisk wieńczy typowa dla sztuki socrealistycznej pięcioramienna czerwona gwiazda, która była znakiem identyfikującym mogiły obywateli ZSRR<sup>64</sup>. Kształt pomnika, nawiązujący do tradycji architektury europejskiej, miał w zamierzeniu autorów wyrażać patos i hołd dla żołnierzy Armii Radzieckiej poległych na terenie Polski. Podkreśla to dobitnie inskrypcja na bazie obelisku: „Ku wiecznej chwale bohaterskich żołnierzy niezwykłej Armii Radzieckiej, poległych w bojach z hitlerowskim najeźdźcą o wyzwolenie Polski i naszej stolicy Warszawy”.

Analogiczne pomniki żołnierzy Armii Radzieckiej wzniesiono na wielu cmentarzach miast polskich, m.in. w Łodzi, Krakowie i Wrocławiu.

Motywy obelisku przewija się w nowożytnej sztuce sepulkralnej polskiej i europejskiej od ponad 400 lat, zajmuje również stałe miejsce w architekturze nagrobnej Warszawy. Ogromny wpływ na popularność egipskiego monumentu miała z pewnością jego specyficzna, komemoratywno-gloryfikująca symbolika oraz niezmiennie przekonanie, że monumentalny kształt pomnika solarnego najlepiej wyraża idee wielkości, trwałości i nieśmiertelności.

*Wszystkie fotografie pochodzą ze zbiorów autora.*

#### ARGUMENTUM

*Obeliscus in arte Europea recentioris aevi fit ornamentum sepulcrale saeculo XVI ineunte. Primum enim exemplum talis eius usus asservatur Romae in ecclesia Sanctae Mariae Populi Romani, ubi Raphael Santi cappellam sepulcralem Senensis familiae Chigi delineavit. Hic modus sepulcra ornandi, qui originem ex Aegypto antiqua atque re publica Romana trahit, ad fines Polonorum non multo post pervenit. Prima huius generis monumenta sepulcralia in architectura sacrali Cracoviae, Plociae atque Gedani inveniri possunt.*

*Duae videntur esse causae, quae tam magnum apud nobiles favorem obeliscorum attulerint. Quarum altera est vis ipsius obelisci, qui defunctum symbolice commemorat atque glorificat, altera autem firma opinio hominum, qui formam huius monumenti solaris magnitudinem constantiam immortalitatemque optime exprimere putabant. Item in templis Varsoviensibus multa sunt sepulcra atque epitaphia, quibus est forma obelisci, verbi causa monumenta Augusti II (in ecclesia Ordinis Fratrum Minorum Cappucinatorum), Henrici Marconi (in ecclesia sororum Ordinis Visitationis B. M. V.) nec non Ioannis Tarło (in ecclesia patrum Societatis Iesu). Multa tamen monumenta ad nostram memoriam non permanserunt: alia insipienter sunt discerpta, velut sepulcrum Francisci Butzau, alia tantummodo elementa artis occasionalis sunt olim habita velut lectus funebris Caroli Friderici Vasa. Saeculo XVIII exeunte obelisci in novis coemeteriis Varsoviae, ut in coemeterio Powązki, strui coepti sunt. Saeculo XX etiam ars realismi socialistici horum monumentorum forma utebatur, verbi causa in mausoleo militum Sovieticorum, qui secundo bello mundano occisi sunt.*

<sup>64</sup> Zob. ead., *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Neriton, Warszawa 1995, s. 50.