

MAGDALENA WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK

ORCID: 0000-0002-9041-2345

*SMĘTARZE CHRZEŚĆJAN.*NORWIDOWSKIE CZYTANIE PRZESTRZENI SEPULKRALNEJ.
Z LEKTURY POEMATU *RUINY*

1.

W 1855 r. sumptem warszawskiej oficyny Samuela Orgelbranda ukazała się niezwykła książka zatytułowana *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*¹. Napisał ją Kazimierz Władysław Wóycicki. Był to pierwszy z trzech tomów monografii poświęconej warszawskim nekropoliom. Rzecz pionierska, zważywszy na fakt, że cmentarze w Polsce do XX w. nie funkcjonowały jako obiekty zainteresowania naukowego. „Cmentarz jako integralna całość pojawił się w świadomości naukowców dopiero po II wojnie światowej”². Inaczej było we Francji i w Niemczech, gdzie już od połowy XIX w. ukazywały się liczne publikacje na temat zbiorowych miejsc pochówku. Jak zauważał Tadeusz Maria Rudkowski, różne były przyczyny takiego stanu rzeczy w obu krajach. We Francji zainteresowanie wzbudzały przede wszystkim problemy prawne związane z cmentarzami i prowadzoną na nich gospodarką. W Niemczech impulsem badań nekropolii było rozwijające się już od lat 30. XIX w. starożytnictwo. Kult każdego świadectwa przeszłości narodu otaczany był troskliwą uwagą uczonych³. Wóycicki, podejmując w latach 40. XIX w. prace badawczo-historyczne na temat cmentarzy, nie miał poprzedników. Współcześni warszawianie podkreślają bez wahania źródłowy charakter publikacji; zauważają też, że autor wykorzystał temat cmentarza jako pretekst

¹ K.W. WÓYCICKI, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, t. 1, Warszawa 1855.

² T.M. RUDKOWSKI, *Cmentarz Powązkowski w Warszawie. Panteon polski*, Wrocław 2014, s. 8.

³ Tamże.

do opracowania nietypowego podręcznika historii. Groby poszczególnych osób były bowiem po wielokroć dla Wóycickiego punktem wyjścia do snucia opowieści o ważnych wydarzeniach z historii narodu. Wspomniany Rudkowski, autor najpoczytniejszej współcześnie monografii Starych Powązek, uznał, że w XIX w. „była to prawdziwa księga żywotów Polaków szczególnie zasłużonych”⁴. Dzieło Wóycickiego pozostaje skarbnicą wiedzy o przeszłości Warszawy i jej mieszkańców; walory publikacji są nie do przecenienia również z uwagi na zawarte w nim opisy pierwotnego wyglądu cmentarza oraz liczne litografie rysunków Alfonsa Matuszkiewicza i Władysława Walkiewicza. Dzięki zawartemu w publikacji materiałowi graficznemu wiemy, jakim typem nekropolii były Powązki w pierwszej połowie XIX w. Do tego wątku będzie należało powrócić.

We wstępie pierwszego tomu Wóycicki napisał tak:

Są przecież chwile długiego milczenia i spokoju – a bywa to wieczorną dobą, gdy orszaki żałobne nie przeciągają smutnym korowodem, gdy dzwony kościoła powązkowskiego umilkną, gdy grabarze po trudach dziennych spoczywają, a gromady żebraków, nie spodziewając się już żadnych jałmużn, do gniazd się swoich rozwloką.

W wieczór pogodny, gdy księżyc zaświeci jasno, cudny przedstawia obraz cmentarz powązkowski; i to właśnie chwila uroczą, do smętnej zadumy dla duszy, co przeczuwa, że niedługo nadejdzie pora wyzwolenia z ciała. W pośród tego ogrodu przystrojonego w krzyże i kamienne grobowce, co bieleją jak widma osłonięte białymi płachty wśród tła zieloności, rzucając długi cień po jasno rozświetlonym obszarze, myśl twoja niepokalana żadną cząstką ziemskiego błota, rozwija śmiało skrzydła do podlotu nadziemskiego. Marzysz o wszystkim co wielkie piękne, szlachetne; staje ci przed oczyma i cały ciąg wspomnień przebytego żywota, i cała przyszłość, nie zbadana, nie pojęta. Ale gdy ci przyjdzie zdać sobie sprawę z twoich dumań, marzeń i myśli; gdy pochwycisz pióro, aby je skrytalizować *słowem*; one jak ptaki przed burzą spłoszone, uciekają bezpowrotnie⁵.

Fragment ten w interesujący sposób koresponduje z preludium dialogu poetyckiego *Ruiny* Cypriana Norwida, stanowiącego trzecie i najdłuższe ogniwo cyklu zatytułowanego *Pięć zarysów*. Poemat *Ruiny* był przedmiotem zainteresowania badaczy. Względnie całościową interpretację dzieła przedstawił Bogdan Dudziak⁶. Wcześniej o utworze w kontekście rozważań o problemie „zależności myśli i uczuć od ich przestrzennego tła” pisała Grażyna Halkiewicz-Sojak⁷. W tym

⁴ Tamże, s. 5-6.

⁵ WÓYCICKI, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, s. 6-7.

⁶ B. DUDZIAK, „Ruiny” z „Pięciu zarysów obyczajowych” Norwida, „Studia Norwidiana” 17-18: 1999-2000, s. 93-110.

⁷ Zob. też: G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998, s. 124-133.

miejszu można więc przypomnieć wyłącznie kwestie podstawowe. Utwór powstał w 1849 r. – zatem wcześniej niż dzieło Wóycickiego. W *Ruinach* bohaterowie (Wiesław i Marek) dialogują podczas nocnej przechadzki po Rzymie⁸; ruiny starożytnego miasta – jako „całość plastyczna” – stanowią tło ich dyskusji⁹, której osią problemową są śmierć i zmartwychwstanie człowieka. We fragmenty wypowiedzi Wiesława, będącego *porte-parole* autora, w ustępy mające charakter teologicznych rozważań Norwid wpisał koncepcję sztuki sepulkralnej.

K.W. Wóycicki w przywołanym na początku tego tekstu obrazie wykorzystał znany w kulturze, literaturze i sztuce europejskiej topos opisujący śmierć jako wyzwoliny duszy z ciała i ziemskiego padołu. Norwid w *Ruinach* potraktował temat śmierci nieco inaczej, w konsekwencji szerzej; sięgając do motywu śmierci podobnej „łagodnemu snowi”, podważył dualizm ontologiczny przejmowany chętnie w myśli chrześcijańskiej z tradycji platońskiej¹⁰ oraz zdystansował się do modnych w swej epoce religijno-filozoficznych postaw, mających swe źródła w pogańskiej starożytności (Pitagoras – uznawany za ojca metempsychozy)¹¹. Kładąc w poemacie akcent na jedną frazę modlitwy nazywanej *Składem apostolskim*¹² (tę, która mówi o wierze w „ciała zmartwychwstanie”), wpisał w dzieło poetycką wykładnię eschatologii chrześcijańskiej. Według wszelkiego prawdopodobieństwa namysł poety nad wskazaną problematyką spotęgowały zgony bliskich Norwidowi osób: Słowackiego, Chopina, Łubińskiego. W 1849 r. Norwid był nieustannie pogrążony w żałobnym smutku.

Sposób poetyckiego podjęcia kluczowych kwestii eschatologicznych w *Ruinach* pozwala stwierdzić, że mając lat dwadzieścia osiem, Norwid był niezwykle wtajemniczony w tę trudną teologiczną materię. Widział problematykę życia ludzkiego, śmierci i zmartwychwstania szeroko i zadziwiająco głęboko. Dlatego też chciałabym

⁸ Zob. np. M. KARAMUCKA, *Antyczny Rzym Norwida*, Poznań 2016.

⁹ Ruiny starożytnego Rzymu są dla mnie ramą rozumianą „jako odpowiedni kadr dialogu o śmierci i zmartwychwstaniu”. Zob. G. KRÓLIKIEWICZ, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 126.

¹⁰ Norwid znał bardzo dobrze dialogi Platona. W późniejszym okresie, jak wiadomo z listu do Bronisława Zaleskiego z 1879 r., miał w swojej bibliotece m.in. *Fedona* – dialog, w którym Platon rozważa kwestię życia i śmierci, ciała i jego wartości oraz duszy ludzkiej. Zob. PWSz X, 134; zob. D. KARŁOWICZ, *Arcyparadoks śmierci. Męczeństwo jako kategoria filozoficzna – pytanie o dowodową wartość męczeństwa*, Warszawa 2021, s. 211-219.

¹¹ O głębokiej znajomości pitagorejskiej tradycji intelektualnej i moralnej Norwida: A. ZIOŁOWICZ, *Pochwała kontemplacji. Norwid wobec Pitagorasa i pitagoreizmu*; też, *Norwidowska osoba w kręgu tradycji filozoficznych ćwiczeń duchowych*. Zob. A. ZIOŁOWICZ, *We wspólnym świecie. Studia o myśli, wyobraźni i postawie społecznej Cypriana Norwida*, Kraków 2022.

¹² Obecna forma składu apostolskiego wykształciła się na początku III w.

potraktować poemat *Ruiny* jako dzieło pozwalające wykazać nowatorstwo Norwida w dwóch zakresach. Jako autor *Ruin* jest jednym z pierwszych poetów podejmujących problematykę eschatologiczną w odniesieniu do osoby ludzkiej w dojrzały, zgodny z dogmatyką religijną sposób, lecz – jak można sądzić – zapowiada rozwój refleksji teologicznej w zakresie eschatologii indywidualnej. Zauważmy, że eschatologia jako „nauka o rzeczach ostatecznych” stała się przedmiotem naukowej refleksji teologów dopiero w XX w.¹³ Po drugie, Norwid jako autor *Ruin* jest jednym z pierwszych twórców w polskiej kulturze, który w zasadniczym powiązaniu z refleksją eschatologiczną podjął temat cmentarza jako świętego miejsca pochówku zmarłych – obszaru kultu religijnego i jednocześnie przestrzeni sztuki, sfery kulturotwórczej. Krytycznie oceniając sobie współczesną architekturę i sztukę cmentarną, Norwid sformułował w poemacie z 1849 r. bardzo konkretne powinności wobec artystów trudniących się rzeźbą nagrobną. Skonceptualizował zagadnienie sztuki sepulkralnej jako sztuki religijnej winnej wyrażać najgłębszą prawdę wiary chrześcijańskiej, nie stan żałoby żywych po bliskich zmarłych. Upomniął się o „grób prawie że radosny”, o „grób, co tobie mówi: Ciesz się”.

2.

Częściej komentowano pierwszy ze wskazanych tu tematów. I czyniono to, mając na uwadze rozliczne utwory literackie i plastyczne z różnych etapów twórczości Norwida, bowiem temat śmierci jest w jego dziele wszechobecny (*Śmierć, Do Zeszłej, Czarne kwiaty*)¹⁴. Podkreślmy więc wyłącznie kwestie zasadnicze. W *Ruinach* poetyckie wizualizacje śmierci wpisane zostały w katalog pojęć eschatologicznych, z których pierwszym jest pojęcie pokuty. Sprawą kluczową w wykładzie Wiesława, radykalnie odrzucającego wiarę w reinkarnację, jest bowiem przekonanie, że życie człowieka z perspektywy chrześcijańskiej również nie kończy się wraz ze śmiercią fizyczną, lecz jego duch przechodzi przez kolejne etapy egzystencji eschatologicznej; nie wciela się w inny byt, lecz przechodzi przez etap oczyszczenia. Ta „roz-strzona forma”, o której mowa w poemacie, to istota cielesno-duchowej natury człowieka determinująca jego los. Pokuta związana jest

¹³ Zob. J. RATZINGER, *Eschatologia – śmierć i życie wieczne*, przekł. M. Węclawski, Poznań 1984, s. 16.

¹⁴ Zob. np. S. SAWICKI, *O „Śmierci” Cypriana Norwida*, w: tegoż, *Norwid – od strony prawników*, teksty wybrała i wstępem opatrzyła M. Woźniewska-Działak, postłowie P. Chlebowski, Dębinki–Kielce 2024; E. CHLEBOWSKA, *Gdy „ciało w ducha, a duch powraca w ciało”. Wątki eschatologiczne w plastyce Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 3, s. 31-52; B. WOŁOSZYN, *Norwid ocala. Heroizm, śmierć i zmartwychwstanie w twórczości romantyka*, Kraków 2008.

z ziemskim życiem jako dziełem nieukończonym i ułomnym, z tej racji konieczna jako warunek przemiany umożliwiającej obcowanie z Bogiem¹⁵. Istotna rzecz – podkreślona w poemacie – to fakt, że człowiek, który umiera (w sensie fizycznym), pozostaje nadal żywy przez to, co z dzieła jego życia jest kontynuowane (podejmowane) przez innych, a zatem już nie przez realne działanie w wymiarze materialnym i ziemskim, lecz przez ocalone w myślach i czynach ludzi jego dzieło. To ważny wątek całego wywodu. A zatem, w pierwszej części perory Wiesława, odnajdujemy podwójne zaprzeczenie śmierci jako kresu ludzkiej egzystencji.

[...] – Co złe z nas zostaje,
To w ustach złych w siedemkroć wraca i powstaje;
My zaś cierpim, czekając, aż w lepsze się zmieni
Przez lepszych. – My rzucamy tu mnóstwo promieni
Krzywych lub prostych – dobrzy, te zebrawszy drugie,
Pracują, by odprościć pierwsze, i zasługę
W tym mają.

(DW IV, 100-106)

Indywidualny los człowieka osadzony jest we wspólnocie ludzkiej, z którą człowiek pozostaje związany od początku swego istnienia do końca, do chwili osiągnięcia celu istnienia, czyli zbawienia. Uchwyconą tu przez poetę myśl autor *Eschatologii* ujął następująco:

[...] byt człowieka nie jest zamkniętą w sobie monadą, ale przez miłość czy nienawiść zwraca się ku drugim, sięga w drugich. Nasz osobisty byt dotyka drugich jako wina czy łaska. Człowiek nie jest nigdy tylko samym sobą, lub – mówiąc ściślej – jest sobą w drugich, z drugimi i przez drugich. Czy ci drudzy przeklinają go czy błogosławią, czy przebaczą mu, przemieniając jego winę w miłość – wszystko to jest częścią jego własnego losu¹⁶.

Poeta już w tym wczesnym tekście wskazuje na interesujące go do ostatnich chwil zagadnienie wartości i jakości ziemskiego życia chrześcijanina w perspektywie wieczności. Prawda, w którą człowiek wierzy, musi być potwierdzana zgodnością wyznawanych słów i czynów. Życie chrześcijan jest bowiem „bezpośrednim

¹⁵ Norwid choć zna pojęcie czyśćca, nie używa go w tym miejscu, ale wiele wskazuje na to, że łączy on etap pokuty z przebywaniem duszy w czyśćcu, który w eschatologii określany jest „procesem przemiany koniecznym wewnętrzną koniecznością, procesem, w którym człowiek staje się zdolny do jedności z Chrystusem, z Bogiem, a przez to i z całą wspólnotą świętych.” Zob. RATZINGER, *Eschatologia – śmierć i życie wieczne*, s. 251.

¹⁶ RATZINGER, *Eschatologia – śmierć i życie wieczne*, s. 252.

dowodem prawdziwości objawionej przez Chrystusa nauki”¹⁷. Święci męczennicy to ludzie, których ofiara pozwala pojąć to, co za Dariuszem Karłowiczem, zgłębiającym w swych badaniach postawy pierwszych filozofów chrześcijańskich, należałoby określić „arcyparadoksem śmierci”. Myślenie Norwida skądinąd wyraźnie podąża tropem myślicieli z pierwszych wieków, broniących w swych pismach męczenników jako świadków Chrystusa przed poganami gardzącymi ich śmiercią. Oprócz *Biblii* (w tym kontekście zwłaszcza *Nowy Testament*, listy św. Pawła)¹⁸, która była dla Norwida źródłem życia i poezji, wypada wskazać w tym miejscu dwóch autorów, którzy mogli mieć na twórcę inspirujący wpływ w czasie, gdy pisał komentowane dzieło. Po pierwsze na Tertuliana, którego poeta czytał i tłumaczył¹⁹ (pierwszy znany przekład fragmentu apologetyki Tertuliana autorstwa Norwida znajduje się w pamflecie *O sztuce*, do którego zresztą w jednym z przypisów *Ruin* poeta odsyła czytelnika) oraz Atenagorasa z Aten. Dzieła tegoż wczesnochrześcijańskiego filozofa Norwid również studiował, czego ślad odnajdujemy w jednym z listów do ks. Piotra Semenienki²⁰. Postawmy akcent na ten niezauważony ślad lektur filozofów wczesnochrześcijańskich. W 1849 r. Norwid, pisząc do zakonnika, wspominał *Prośbę za chrześcijanami* (*Presbeia peri christianon*) Atenagorasa, wyraźnie podkreślając wartość rozważań filozofa na temat męczeństwa. A zatem musiał czytać tę ważną broszurę apologetyczną adresowaną do szerokich kręgów wykształconych pogan, w której filozof stwierdzał m.in. to, że przyczyną prześladowania chrześcijan są oszczerstwa miotane na nich przez niewierzących w Chrystusa. Drugie z pism filozofa, zatytułowane *O zmartwychwstaniu umarłych* (zakładam, że Norwid mógł również je znać), to obrona i uzasadnienie chrześcijańskiego dogmatu o zmartwychwstaniu ciała. Po raz pierwszy rozprawę wydano w 1541 r., następnie w 1557 r. (w tłumaczeniu na język łaciński). Norwid mógł mieć jednak dostęp do wydania francuskiego tegoż dzieła *De*

¹⁷ D. KARŁOWICZ, *Arcyparadoks śmierci. Męczeństwo jako kategoria filozoficzna – pytanie o dowodową wartość męczeństwa*, Warszawa 2021, s. 189.

¹⁸ Analogicznie w twórczości plastycznej poety. Zob. CHLEBOWSKA, *Gdy „ciało w ducha, a duch powraca w ciało”...*, s. 35-37.

¹⁹ Wysoką rangę pism Tertuliana poświadcza list Norwida do Teofila Lenartowicza z 23 stycznia 1856 r., w którym poeta nazywa Tertuliana świętym. Zob. DWsz XI, 45; w 1883 r. (u kresu życia) Norwid tłumaczył fragment apologii Tertuliana: „*Apologetique*” *Tertuliana, czyli obrona chrześcijan przeciw poganom. Roku 200 Chrystusa Pana. Paragraf IV*, który przekazał Ludwikowi Nabelakowi. Zob. PWSz VII, 433; autograf tłumaczenia zaginął w 1944 r. pośród papierów Nabelaka zgromadzonych w zbiorach raperswilekich BN (rkps 268). Tytuł utworu *Ślodycz. Tragedia w scenie jednej* – opublikowanego w „Dzienniku Literackim” w 1857 r. – został zaczerpnięty z *Apolegetyki* Tertuliana (rozdz. III, 5). Zob. Kalendarz I, 656.

²⁰ DW X, 172.

la résurrection des morts (trad. M. de Genoude, Sapia 1838)²¹. Współcześnie jest ono uznawane za jedno z wybitniejszych, które w starożytnym Kościele napisano o zmartwychwstaniu. Autor stara się w nim udowodnić możliwość i konieczność zmartwychwstania ciał wyłącznie na podstawie argumentów rozumowych. W *Ruinach*, dowodząc własnych przekonań (surowo oceniając swoją „pogańską” współczesność), poeta postępował podobnie – takie można odnieść wrażenie – jak Atenagoras i Tertulian; naśladował model argumentacji tych wczesnochrześcijańskich mędrców, wpływający z ambicji prowadzenia sporu z poganami w trybie filozoficznej debaty. Sam, głęboko przekonany do swoich racji, pisał:

– A wszystko to, jak widzisz, prawie namacalne,
I tak jasne, że gdybym dał do *Przeglądnika*
W *Poznaniu*, to nie wzięto by mię za mistyka,
Tylko by oskarżano znów, że materialne!²²

W poemacie rezonuje znajomość tekstów źródłowych, głębokie rozumienie problemów teologicznych, powtórzmy – obejmujących w zasadzie niemalże kompletny słownik pojęć fundamentalnych z tego zakresu: pokuta, zasługa, łaska, ciało zmartwychwstanie, świętość, męczeństwo. Norwid w *Ruinach* nie odpowiada rzecz jasna na pytanie o formę cielesną człowieka w chwili zmartwychwstania (to skądinąd jedno z najtrudniejszych zagadnień teologicznych, z którym borykają się uczeni do dziś)²³, ale wyraźnie akcentuje dogmat o zmartwychwstaniu ciał jako

²¹ Dzieła Atenagorasa zostały wydane następnie w ramach słynnej serii *Patrologiae Graeca* w 1857 r., której wydawcą i patronem był katolicki duchowny Jacques Paul Migne. Ukazały się one wraz z dziełami innych wczesnych apologetów greckich z II w. Zob. *Patrologiae Graecae*, t. 6: *Justin Martyr, with Tatian, Athenagoras, Theophilus of Antioch, and Hermias philosophus*, red. J.-P. Migne, Paris 1857.

²² NORWID, *Ruiny*, w. 126-129, DW IV, 161; w innym miejscu utworu czytamy: „[...] i choć mówię ciemno, / Jaśniejsze to od jasnych wielu kontradycji, / Co świecą dziś, lecz jutro już trza im restrykcji, / Nawet i kłamstw, ażeby świetną ich wymowę / Utrzymać – bo rozpierzcha się jak mgły marcowe, / Po których ciemne widać błoto –”. Tamże, s. 162, w. 169-174.

²³ Ciekawie w tym kontekście wypadają późniejsze rysunki Norwida, poświadczające próbę uchwycenia tego arcytrudnego tematu w sztuce plastycznej. Edyta Chlebowska pisała: „W latach 1853-1854, w trakcie pobytu poety w Ameryce, powstały trzy kompozycje, które przedstawiają powstające z grobów i wznoszące się ku niebu postacie w zwiewnych antykizowanych szatach; w literaturze przedmiotu prace te funkcjonują pod nieco mylącymi tytułami *Dusze ulatujące z mogił* i *Dusze ulatujące z mogił do nieba*. Nie ma najmniejszej wątpliwości, że na rysunkach ukazane zostały nie dusze, lecz ciała, a ściślej – ciała zmartwychwstałe. Ruch wstępujący mają podkreślać ich wyprostowane sylwetki, uniesione ręce oraz twarze zwrócone ku górze. W każdej z omawianych scen pojawiają się także osoby dopiero opuszczające miejsce swojego pochówku”. Zob. CHLEBOWSKA, *Gdy „ciało w ducha, a duch powraca w ciało”...*, s. 34.

kluczową prawdę wiary. Ciało człowieka jest według jego przekonań wymiarem osoby ludzkiej; dzięki niemu człowiek może uświęcać swe życie – „ileś go ocalał czystością, tyleś podniósł i uzmartwychwstał” – stwierdza Norwid. Ten zapoznany dogmat to przyczyna wędrówek po manowcach, bezrefleksyjnych powrotów do Owida, Platona i Pitagorasa.

3.

Zagadnienie sztuki sepulkralnej nierozzerwalnie łączy się w poemacie *Ruiny* z wykładnią eschatologiczną. Tworzenie sztuki religijnej ma dla poety wymiar etyczny i moralny, dlatego artysta przyjmujący prawdy wiary chrześcijańskiej jest zobowiązany podejmować trud wyrażania tychże prawd w dziele, które tworzy.

– Sztuka! Gdyby jeszcze była
Czuwającą, nie taką, jak ją widzisz, zgniła!*

To winnaby w grobowcu wyświecać potrzebę
Zmarłego – dziedziczyłby syn po ojcu glebę –
Nie zaś one kolumny złamane – lub one
Trupie głowy. – Smętarze Chrześcijan z tej przyczyny
Gorszą mię;

(*Ruiny*, w. 71-76; DW IV, 159)

Sztuka cmentarna to typ sztuki wizualnej, której szczególnie powiązanie z religią wyznacza jej inny status. W przywołanym powyżej cytacie pojawia się sugestia poety, aby kwestie sztuki religijnej rozumieć zgodnie z tym, jak on sam ją definiował. W przypisie zalecał czytelnikowi zapoznanie się z broszurą *O sztuce*, w której zauważał, że wobec religii sztuka traci swą samoistość i „wstępuje już w porządek potęgi wyższej życia”²⁴. A zatem zyskuje charakter „posługującej” prawdzie najwyższej. Wiesław w swym monologu wykladał:

[...] Co dzień mówisz: „w ciała zmartwychwstanie
Wierzimy” – lecz smętarze tak są opuszczone,
Takie bezmyślne! – staro-greckie gadaniny
Pojęte źle – jonickie, korynckie płkanie
W Herbach ze średnich wieków, z krzyżem jak z orderem
Przypiętym gwałtem – wszystko wyraźnie nieszczerem:
– Nałóg tylko i nałóg – i lekceważenie
Życia lub śmierci – w mgliste ubrane westchnienie,
Z czego ani się dziwię, że metempsychozę

²⁴ [O sztuce (dla Polaków)], PWsz VI, 343.

Wykładasz mi, z Owida przełożywszy w prozę;
 Bo jeśli mniemać można, że dziś Chrześcijan
 Niezbyt wierzą w uznane ciała-zmartwychwstanie,
 To nie dziw mi, iż wracasz w czasy Pitagora,
 Platona i Owida, w tych rzeczach doktora.

(*Ruiny*, w. 76-78; DW IV, 159-160)

Poeta krytycznie oceniał dominujące w epoce mu współczesnej neoklasycystyczne ujęcia tematu śmierci i żałoby w sztuce cmentarnej. W żadnej mierze nie spełniały one misji sztuki sepulkralnej, bo nie wyrażały tajemnicy wiary chrześcijańskiej. Wizerunki żałobnie oplakujących zmarłych, postaci pochylone nad urnami, złamane kolumny, czaszki tworzyły semantykę grobów wchodzącą w konflikt z chrześcijańską prawdą o śmierci. W tym miejscu powróćmy do kontekstu, który tworzył znany pocie Cmentarz Powązkowski. Rzecz jasna Norwid bywał na cmentarzach – włoskich i francuskich, z których wypada wymienić w tym miejscu choćby: Montmartre, Montmorency czy Père-Lachaise. Powązki zajmują jednak w jego biografii miejsce szczególne – spoczywają tu jego bliscy: babka Hilaria Sobieska, ojciec Jan Norwid, rodzeństwo Paulina i Ksawery²⁵.

Przypomnijmy, że dopiero od początku XIX w. zaczęto odchodzić od pochówku zmarłych w kościołach, w katedralnych katakumbach i na małych cmentarzach przyparafialnych. Erygowano cmentarze komunalne, których funkcje religijna i artystyczna kształtowały się stopniowo. Kazimierz Władysław Wóycicki pisał, że w pierwszej połowie XIX w. na Powązkach nie było zbyt wielu okazałych grobowców, a sztuka cmentarna dopiero się rozwijała. Wiązało się to z rosnącą w tym czasie popularnością cmentarzy pozamiejskich jako miejsc pochówku²⁶. Elitarna część cmentarza (w tym katakumby) w ciągu kilkudziesięciu lat przekształciły nekropolię w galerię sztuki nagrobnej. W pejzażu cmentarza, który mógł znać Norwid, dominowały krzyże i kolumny lub ich fragmenty, urny, stele, herby i czaszki. Sztuka cmentarna w pierwszych czterech dekadach w. XIX była stylistycznie zdominowana przez neoklasycyzm; gloryfikacja

²⁵ Pogrzeb Hilarii Sobieskiej na Cmentarzu Powązkowskim odbył się 26 lipca 1830 r. Pogrzeb Jana Norwida – 28 lipca 1835 r. Ojca poety Norwida pochowano w grobie, w którym w 1860 r. złożono ciało Pauliny Suskiej – siostry, a w 1864 r. Ksawerego – brata. Nie wiadomo, gdzie zostały złożone zwłoki drugiego brata Cypriana – Ludwika Norwida. Prawdopodobnie również na Powązkach; grobu nie odnaleziono. Zob. K. BORZĘCKA-WOJCIECHEWICZ, *Ludwik Norwid w świetle poszukiwania miejsca pochówku*, „Studia Norwidiana” 34: 2016, s. 155-168.

²⁶ Cmentarz na Powązkach powstał w 1790 r. (oficjalnie poświęcony 20 maja 1792 r.); w latach 1836-1878 był jedynym grzebalnym cmentarzem dla całej lewobrzeżnej Warszawy. Wówczas zyskał aprobatę mieszkańców miasta, także z uwagi na fakt, iż zaczęto chować tam zmarłych warszawskiej elity intelektualnej.

antyku grecko-rzymskiego dawała swój wyraz w powtarzalności typów grobów i wykorzystywanych motywów. Warszawscy kamieniarze nierzadko korzystali wówczas z wzorników francuskich (Ferdinanda Quaglii, Louisa Marie Normanda, Josepha Marty'ego); odegrały one „znaczącą rolę w kształtowaniu sztuki sepulkralnej Warszawy i Królestwa Polskiego”²⁷.

Poeta, odnosząc się krytycznie do sztuki cmentarnej, mógł mieć na uwadze to, co prezentują – w części powstałe już po jego wyjeździe z Warszawy – dekorowane według standardów epoki groby: Teresy z Gauczów Koch (zm. 1852), Macieja Kiedrzyńskiego (zm. 1847), Kazimierza Naimskiego (zm. 1845), a mianowicie powtarza się w ich artystycznej oprawie motyw niewiasty składającej wieniec na trumnie. Mógł mieć na myśli taki typ nagrobków, jak ten rodziny Sokołowskich (z ok. 1845)²⁸: z dekoracją rzeźbiarską przedstawiającą kobietę w szatach antycznych, adorującą urnę, stojącą obok niej na kolumnie, lub też pomnik ufundowany w 1826 r. dla Szymona Majewskiego i jego żony Teofili z Antoszewskich: z czterema płaskorzeźbami przedstawiającymi kolejno kościół (kobieta z krzyżem), anioła snu wiecznego (anioł syjący w locie makówki), Chrystusa siedzącego z chorągiewką i kobietę klęczącą przed urną. Na tę krytyczną ocenę sztuki cmentarnej sformułowaną przez Norwida mogły mieć również wpływ modne wówczas sarkofagi (powązkowski grób Cypriana Godebskiego) i cippusy stylizowane na groby rzymskie. Nie mogły też zyskać aprobaty poety rzeźby Pawła Malińskiego usytuowane na grobach realizowanych według kanonów klasycystycznych – choćby nagrobek Franciszka Bernarda (zm. 1823), ozdobiony żałobnicą przed urną ustawioną na cokole słupowym. Poeta mógłby też kontestować wysoki artyzm płaskorzeźby z nagrobka Wandy Bącewicz (zm. 1837), autorstwa Konstantego Hegla (ucznia Pawła Malińskiego), przedstawiającą skrzydłatego Tanatosa

²⁷ M. WIRASZKA, *Wykorzystanie publikacji francuskich przy realizacji nagrobków na cmentarzach Warszawy w latach 1840-1860. Wzornik Josepha Marty'ego*, „Saeculum Christianum” 2018, t. XXV, s. 303; z badań Marty Wiraszki wynika, że opublikowane w Paryżu w 1832 i 1839 r. przez Ferdinanda Quaglię, Louisa Marie Normanda i Josepha Marty'ego wydawnictwa dobrze ilustrują francuską sztukę sepulkralną lat 20. i 30. XIX w. Wynika z nich, że większość grobów z tego okresu utrzymana była w stylistyce empiru (wówczas oficjalnej sztuce cesarskiego dworu); dominowały formy inspirowane zabytkami starożytnej Grecji, Rzymu i Egiptu, a ich twórcami byli znani architekci i rzeźbiarze francuscy, tacy jak: Louis Visconti (1791-1853), Étienne Hippolyte Godde (1781-1869), François Joseph Bosio (1768-1845), Nicolas Bernard Raggi (1790-1862), Philippe Joseph Henri Lemaire (1798-1880). Zob. też: T. RUDKOWSKI, *Dzieła rzeźbiarzy włoskich XIX i XX wieku na polskich cmentarzach*, w: *Cemetery art – sztuka cmentarna – L'art de cimetière*, red. O. Czerner, I. Juskiewicz, Wrocław 1995, s. 235-251.

²⁸ Obiekty oparte na wzorach zaczerpniętych z wydawnictw ilustrowanych Quaglii i Marty'ego. Zob. WIRASZKA, *Wykorzystanie publikacji francuskich...*, s. 300.



Grób Teresy z Gauczów Koch na Powązkach, fot. Magdalena Woźniewska-Działak

prowadzącego młodą kobietę do grobu, i nagrobek Cecylii Krysińskiej wykonany w 1845 r. przez innego ucznia mistrza Malińskiego, przedstawiający zmarłą w pozie pólężącej, odzianą w długą, antyczną szatę.

Późniejsza nieco twórczość Bolesława Syrewicza, Andrzeja Pruszyńskiego, Adolfa Niewiarowskiego, Bartłomieja Mazurka, Czesława Makowskiego, których rzeźby oglądamy na Powązkach, stanowiące ważne reprezentacje neoklasycystycznej i neobarokowej dziewiętnastowiecznej sztuki funeralnej, nagminnie wykorzystuje figury zasmuconych aniołów i płaczących żałobnic. Tematem dominującym w sztuce XIX w. pozostawał ów motyw niewiasty, pogrążonej w bólu i smutku. A zatem tematem sztuki sepulkralnej było przede wszystkim cierpienie żyjących po stracie bliskich. Podobne tendencje poeta obserwował, bywając na cmentarzach francuskich, np. w Montmorency, miejscu ważnym z uwagi na znajdujące się tam liczne groby Polaków. Było ono jednak w swym artystycznym wyrazie nekropolią raczej skromną. Inaczej niż w przypadku powołanego do istnienia w Paryżu w 1804 r. Cimetière du Père-Lachaise. Jednakże w latach 40. XIX w. w pejzażu i tego cmentarza przeważały grobowce dekorowane detalami i ornamentami, lecz bez wielce okazałych zdobień rzeźbą figuralną. Co prawda grób zmarłego w 1849 r. Fryderyka Chopina upiększa rzeźba autorstwa francuskiego artysty Jeana-Baptiste'a Clésingera; odsłonięto ją jednak dopiero 17 października 1850 r., w pierwszą rocznicę śmierci kompozytora. Nagrobek składa się z prostego cokołu, na którym umieszczona jest marmurowa figura muzy Euterpe pochylającej się nad złamaną lirą. Pisząc poemat, Norwid nie znał jeszcze tego grobu²⁹. W *Ruinach* ustami Wacława wyznawał:

Nieraz gorzki mię uśmiech brał na tych smętarzach,
Gdzie płaczące niewiasty, w batystach z marmuru,
Martwią się – nie widziałem w tych posągów twarzach
Różnic życia i śmierci – wszystkie jak z albumu
Portrety, które mało obchodzą nas w domu.
– Widziałeś grób człowieka, co umarł szczęśliwie,
Grób prawie że radosny? – grób, co tobie mówi:
Ciesz się – bo oto ludzie kończą już godziwie
I śmierć podobną bywa łagodnemu snowi. –
Krokiem zwycięstwa nowym nie pogardzaj, bracie!
Nie – oni ci postawią płaczącą figurę,
Siebie żałując – w trzy dni ani wiesz o stracie.
Skoro ci zęb wypadnie, czujesz miejsce próżne,

²⁹ Zob. A. BIERNAT, S. GÓRZYŃSKI, *Cmentarz Champeaux w Montmorency. Groby polskie. Cimetière Les Champeaux a Montmorency. Les Tombes Polonais*, Warszawa 2021.

Lecz często mniej, gdy duchy odchodzą podróżne,
A figury kamienne płaczą – płaczą z rana
I wieczór – jak najęte. –

(*Ruiny*, w. 200-216; DW IV, 163-164)

Norwid dostrzegał rozbrat pomiędzy tym, co sztuka sepulkralna przedstawia, a co wynikało z deklarowanej w codziennej modlitwie prawdy wiary. Sztuka cmentarna była zaprzeczeniem *credo* w sytuacji, gdy artystyczna indywidualizacja grobu winna wręcz odzwierciedlać świętość życia człowieka i przemawiać eschatologiczną nadzieją. Poeta dawał temu przekonaniu wyraz ze szczególną intensywnością w latach 50. XIX w. nie tylko w pismach, lecz również w swej twórczości plastycznej. Edyta Chlebowska stwierdziła: „Norwidowskie realizacje tematu wskrzeszenia umarłych (akwaforty *Alleluja I* i *Alleluja II* oraz rysunki ukazujące postaci unoszące się nad grobami), abstrahujące od nadrzędnego tematu Sądu Ostatecznego, prezentują wyłącznie wizerunki postaci zwracających się ku niebu. Twórca *Solo* uwzględnił zatem tylko perspektywę wiernych uczniów Chrystusa, budzących się ze śmierci z nadzieją na życie wieczne”³⁰.

Architektura i rzeźba cmentarna w koncepcji autora *Ruin* winny być ponadto symbolicznymi ekwiwalentami dojrzałości religijnej ludzkości. Tymczasem stanowiły synonim zastoju, karykaturalną wręcz („figury kamienne płaczą [...] jak najęte”) ilustrację jej duchowej atrofii.

O! ty ukochana
Ludzkości chrześcijańska – czy taić ci o tem,
Że jesteś nieskończenie szanowne *nic-potem*? –
Osiemnaście więc wieków trwasz? A taka próżnia
We wszystkim – mało gdzie cię myśl wyższa odróżnia
Od pogan, z których żyjesz –

(*Ruiny*, w. 216-220; DW IV, 164)

Czym był dla Norwida cmentarz? Jako poeta i rzeźbiarz odczytywał on nekropolię jako miejsce pozostające w nierozzerwalnym związku z wyznawaną przez chowanych na nim zmarłych religią; ignorowanie w sztuce sepulkralnej istoty wyznawanej przez nich wiary interpretował jako etyczne i estetyczne nieporozumienie³¹. Nie traktował bowiem grobu – co byłoby zgodne z koncepcją oświeceniową –

³⁰ CHLEBOWSKA, *Gdy „ciało w ducha, a duch powraca w ciało”...*, s. 42.

³¹ W *Ruinach* pojawia się nawiązanie do cmentarzy protestanckich – jak sądzę krytyczne. W całym cyklu poetyckim *Pięć zarysów* poeta wykorzystuje także motyw kirkutu (np. w *Liliach*)

jako miejsca pamiątki. A – jak wiadomo – sprzyjała takiemu rozumieniu grobów realizowana w XIX w. koncepcja cmentarzy – ogrodów, z wyznaczonymi alejami spacerowymi i z odpowiednio zaadaptowaną zielenią. Poeta (wiele na to wskazuje) dominujące w sztuce cmentarnej tendencje interpretował jednak jako towarzyszące procesowi laicyzacji; z drugiej strony – elitaryzacji, która z cmentarza komunalnego czyniła przestrzeń odzwierciedlającą strukturę społeczną; poszczególne kwatery rezerwowano wszak dla wyjątkowych i zasłużonych członków zamierzających rodzin, notabli; często ich groby zdobiono figurami aniołów i żałobnic, opatrywano inskrypcjami dokumentującymi ich zasługi. Ten proces elitaryzacji cmentarzy utrzymywał przekonanie o wysoce zhierarchizowanych strukturach społecznych; cmentarz jako „bastion” tychże struktur znakomicie ilustruje monografia Rafała Matyi *Kraków – miasto zero*, poświęcona Cmentarzowi Rakowickiemu³². Norwid nie zajmował się tym osobno w poemacie; koncentrując się na „demokratycznym” fenomenie śmierci, upominał się przede wszystkim o zgodność treści i formy sztuki z przesłaniem wiary chrześcijańskiej, któremu winna być podporządkowana.

W latach późniejszych autor *Ruin* sam trudnił się sztuką sepulkralną, zapewne próbując sprostać (własnym?) teoretycznym założeniom. Współpracował, prawdopodobnie od 1855 r. (po powrocie z Ameryki), z Józefem Reitzenheimem (1809-1883), urzędnikiem, powstańcem listopadowym i styczniowym, działaczem politycznym, przyjacielem Juliusza Słowackiego, nieformalnym kuratorem polskich grobów we Francji. Niestety nie jest znana korespondencja Norwida z Reitzenheimem, lecz wiele wskazuje na to, że uczestniczył on w realizacjach plastycznych grobów Polaków spoczywających na cmentarzach: Montmartre, Montmorency, Neuilly³³. Brał udział w projekcie dekoracji rzeźbiarskiej grobu Towarzystwa Demokratycznego Polskiego na cmentarzu Montmartre (tzw. grobu członków Rządu Narodowego z lat 1830-1831), w którym został pochowany Józef Bohdan Dziekoński (zm. 1857). Autorka *Katalogu prac plastycznych* ustaliła, iż według wszelkiego prawdopodobieństwa Norwid „zaprojektował płaskorzeźbioną dekorację towarzyszącą inskrypcjom nagrobnym, a być może również wizerunek krzy-

– cmentarza żydowskiego, lecz w żadnym miejscu nie komentuje jego wyglądu. Odnotujemy w tym miejscu, że zanim Norwid opuścił Warszawę, istniały ważne do dziś dla stolicy cmentarze trzech wyznań: Powązki (cmentarz katolicki), cmentarz żydowski (powstał z inicjatywy warszawskiej gminy żydowskiej w 1806 r.) i cmentarz protestancki (Cmentarz Ewangelicko-Reformowany na warszawskiej Woli erygowany w 1792 r.). Wszystkie nekropolie znajdują się w swym sąsiedztwie. Norwid mógł na nich bywać.

³² R. MATYJA, *Kraków – miasto zero*, Kraków 2024.

³³ Zob. J.A. REITZENHEIM, *Les monuments polonais a Paris I, Cimetière Montmartre*, Paris 1860, s. 9.

za umieszczony na cokole kolumny”³⁴. Jest też autorem napisu na grobie Konstantego Linowskiego (zm. 1858; pochowany na Père-Lachaise). Domniemany jest również udział poety w projekcie grobowca Jana Gajewskiego (zm. 1858), także pochowanego na cmentarzu Montmartre, oraz w projekcie grobu zbiorowego zwanego Lelewelowskim lub *Chapelle gotique*³⁵, choć jego zaangażowanie w te działania nie są ustalone źródłowo³⁶. Norwid stale interesował się sztuką cmentarną. 30 grudnia 1859 r. odbył się pogrzeb Mieczysława Kamieńskiego (Montmartre). Nie ustalono, czy Norwid wziął w nim udział; wiadomo jednak, że znał perypetie powstawania i wygląd pomnika nagrobnego Kamieńskiego³⁷. W swej [*Autobiografii artystycznej*] wskazywał na „rysunki symboliczne, według których są wykonane płaskorzeźby na grobach wygnańców polskich w Paryżu” (PWsz VI, 557). W połowie w. XIX, gdy budziło się zainteresowanie cmentarzami i rzeźbą nagrobną w całej Europie, sztuką sepulkralną zaczęli zajmować się utalentowani artyści rękodzielnicy. Norwid musiał o tym wiedzieć. We Francji np. David d’Angers, który nie tylko tworzył nagrobki w swym rodzinnym mieście, gdyż jego rzeźby funeralne można obecnie oglądać na cmentarzach w Paryżu, Saint-Mande, Rouen, Saint Melaine, również poza Francją (np. w Grecji). Sztuką cmentarną trudnił się też August Préault, francuski rzeźbiarz, twórca pomnika nagrobnego rodziny Mickiewiczów na cmentarzu w Montmorency³⁸. Być może Norwid chciał być jednym z tych sztukmistrzów, których dzieła uczyniłyby z cmentarzy świątynie sztuki?

Jacek Kolbuszewski zauważał, że „semantyka” cmentarza ujawnia się jako pewnego rodzaju suma wartości kulturowych wyrażonych w jego organizacji przestrzennej i wystroju plastycznym oraz „suma” treści wypowiedzianych w epitafiach i innych inskrypcjach, emblematkach, znakach³⁹. Dostrzegał również, że o znaczeniowej ekspresji cmentarza decyduje „typ konwencji plastycznej, jakiej przyporządkowane są nagrobki”⁴⁰. *Ruiny* mogą zostać odczytane jako poemat potwierdzający głęboką świadomość Norwida w tym zakresie, jednocześnie jako

³⁴ E. CHLEBOWSKA, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. V: *Prace luźne 3*, Lublin 2020, s. 568. Autorka stwierdza: „Niniejszy nagrobek stanowi bodaj jedyny znany przykład realizacji projektu poety, kilka innych wiązanych jest z jego nazwiskiem w sposób luźny” (s. 568).

³⁵ Zob. Kalendarz 1, 600-601.

³⁶ CHLEBOWSKA, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. VII: *Prace w albumach 2. Prace luźne. Suplement. Prace o niepewnym autorstwie*, Lublin 2023, s. 352-353.

³⁷ Zob. tamże, s. 760.

³⁸ RUDKOWSKI, *Cmentarz Powązkowski w Warszawie...*, s. 68.

³⁹ J. KOLBUSZEWSKI, *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985, s. 53.

⁴⁰ Tamże, s. 49.

postulat odpowiedzialnej i przemyślanej realizacji koncepcji cmentarza jako „świątyni sztuki”, przemawiającej zindywidualizowanym pięknem grobów – artefaktów. Cmentarz jest dla poety głęboko znaczącą przestrzenią kontemplacji i modlitwy oraz jednocześnie przestrzenią sztuki wysokiej; rezultatem działalności artystów, na których ciążyą szczególne estetyczne i moralne zobowiązania. Niestety, współczesna inwazja bezstylowości i konwencjonalizacji sztuki sepulkralnej musi być raczej potraktowana jako dowód dotąd niezrealizowanego, a jakże słusznego postulatów autora *Ruin*.

BIBLIOGRAFIA

- Cemetery art – sztuka cmentarna – L’art de cimetièrre*, red. O. Czerner, I. Juskiewicz, Wrocław 1995.
- CHŁEBOWSKA E., *Gdy „ciało w ducha, a duch powraca w ciało”. Wątki eschatologiczne w plastyce Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 3, s. 31-52.
- CHŁEBOWSKA E., *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. I-VII, Lublin 2014-2023.
- CHŁEBOWSKA E., *Szmaragd cesarza Tyberiusza – „prawdziwe” wizerunki Chrystusa w twórczości Norwida*, „Studia Norwidiana” 36: 2018, s. 117-140.
- DUDZIAK B., „Ruiny” z „Pięciu zarysów obyczajowych” Cypriana Norwida, „Studia Norwidiana” 17-18: 1999-2000, s. 93-110.
- HALKIEWICZ-SOJAK G., *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998, s. 124-133.
- KARAMUCKA M., *Antyczny Rzym Norwida*, Poznań 2016.
- KARŁOWICZ D., *Arcyparadoks śmierci. Męczeństwo jako kategoria filozoficzna – pytanie o dowodową wartość męczeństwa*, Warszawa 2021.
- KOLBUSZEWSKI J., *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985.
- KRÓLIKIEWICZ G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- MARCHEWKA P., *Z romantycznych rodowodów biblijnych. Apostoł Paweł w twórczości Cypriana Norwida*, Poznań 2009.
- MERDAS A., *Łuk przymierza. „Biblia” w poezji Norwida*, Lublin 1983.
- Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chłebowski, Lublin 2002.
- PLESKACZYŃSKA K., *Kreowanie przestrzeni umarłych. Dziedzictwo kultury, wyzwania przeszłości*, Poznań 2015.
- RATZINGER J., *Eschatologia – śmierć i życie wieczne*, przekł. M. Węclawski, Poznań 1984.
- RUDKOWSKI T.M., *Cmentarz Powązkowski w Warszawie. Panteon polski*, Wrocław 2014.
- SAWICKI S., *O „Śmierci” Cypriana Norwida*, w: tegoż, *Norwid – od strony prawników*, teksty wybrała i wstępem opatrzyła M. Woźniewska-Działak, posłowie P. Chłebowski, Dębinki–Kielce 2024, s. 133-146.
- TERTULIAN Q.S.F., *Apologetyk*, z łaciny tłumaczył, wstęp i objaśnienia J. Sajdak, Poznań 1947.

WASILEWSKA-LIPKE Z., *Cmentarz jako opowieść. Co opowiada stary cmentarz w Długim Ulcie*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2012, nr 2(5), s. 99-125.

WIRASZKA M., *Wykorzystanie publikacji francuskich przy realizacji nagrobków na cmentarzach Warszawy w latach 1840-1860. Wzornik Josepha Marty’ego*, „Saeculum Christianum” 2018, t. XXV, s. 284-311.

WOŁOSZYN B., *Norwid ocala. Heroizm, śmierć i zmartwychwstanie w twórczości romantyka*, Kraków 2008.

WÓYCICKI K.W., *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, t. I, Warszawa 1855.

ZUCCARO C., *Teologia śmierci*, przeł. K. Stopa, Kraków 2004.

SMĘTARZE CHRZEŚĆJAN.
NORWIDOWSKIE CZYTANIE PRZESTRZENI SEPULKRALNEJ.
Z LEKTURY POEMATU *RUINY*

Streszczenie

Artykuł jest próbą prezentacji teologicznego wymiaru poematu *Ruiny* Cypriana Norwida. Uwaga autorki artykułu koncentruje się na sposobach mówienia o śmierci i zmartwychwstaniu człowieka, poświadczających głęboką religijność poety. Norwidowskie rozumienie problemów eschatologii chrześcijańskiej pozwala również na zrekonstruowanie wpisanej w tekst wczesnego poematu koncepcji sztuki sepulkralnej. W artykule pada akcent na nowatorstwo Norwidowej interpretacji cmentarza komunalnego – jako świętego miejsca pochówku i przestrzeni kulturotwórczej, w której kluczową rolę odgrywa kształt i wygląd grobów oraz zdobiących je rzeźb rozumianych jako dzieła sztuki religijnej.

Słowa kluczowe: śmierć, zmartwychwstanie, eschatologia, ruiny, sztuka sepulkralna, Norwid

CHRISTIAN CEMETERIES.
NORWID'S READING OF FUNERAL SPACE. FROM THE POEM *RUINS*

Summary

The article is an attempt to present the theological dimension of the poem *Ruiny* Cypriana Norwid. The author of the article focuses on the ways of talking about human death and resurrection, confirming the poet's deep religiosity. Norwid's understanding of the problems of Christian eschatology also allows for the reconstruction of the concept of sepulchral art inscribed in the text of the early poem. The article emphasizes the novelty of Norwid's interpretation of a municipal cemetery – as a sacred burial place and culture-forming space, in which the shape and appearance of graves and the sculptures decorating them, understood as works of religious art, play a key role.

Keywords: death, resurrection, eschatology, ruins, sepulchral art, Norwid

MAGDALENA WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK – dr hab. historyk literatury i kultury XIX w., adiunkt w Katedrze Badań nad Polskim Romantyzmem i Twórczością Cypriana Norwida na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; autorka książek – *Poematy narracyjne Cypriana Norwida: konteksty literacko-kulturalne, estetyka, myśl* (Kraków 2014) oraz *W poszukiwaniu koncepcji narodu. Między historią idei a historią i antropologią kultury polskiej XIX wieku* (Warszawa 2022), a także artykułów naukowych poświęconych problemom twórczości polskich romantyków; redaktor naukowa serii *Album Romantyczne*; zastępca redaktora naczelnego kwartalnika „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka” (Narodowe Centrum Kultury).