

# PRZESTRZEŃ W ARCHITEKTURZE BAROKU RZYMSKIEGO

TOMASZ DZIUBECKI

## STRZESZCZENIE

Analizy stylistyczne nie zawsze spełniają swoją rolę, jednak pozostaje kwestia rozpoznania charakterystycznych cech formalnych oraz ich determinant historycznych w badaniach nad dawną sztuką, w tym architekturą. Jedną z najważniejszych cech architektury sakralnej w siedemnastowiecznym Rzymie pozostaje specyficzny sposób kształtowania przestrzeni. Analizy porównawcze kilku dzieł takich, jak kościoły Maderny, Borrominiego, Berniniego czy Rainaldiego i Guariniego, na tle

określonych zjawisk ówczesnej kultury, pozwalają dostrzec ich architekturę w kontekście procesów twórczych występujących w kulturze epoki, których wspólnym mianownikiem jest fascynacja kwestią nieskończoności i względności postrzegania przestrzeni otaczającej „człowieka baroku”.

Słowa kluczowe: barok, architektura, Bernini, Borromini, Rainaldi, Guarini

## SPACE IN THE BAROQUE ROMAN ARCHITECTURE

### ABSTRACT

Analyses of style not always fulfill their role, however there is a question of describing characteristic features of forms and their historical determinants in researches on early modern art, including architecture. One of the most important feature of the ecclesiastical architecture in Rome of the seventeenth century is the way of creating space. Comparative studies of selected buildings like churches by Maderno, Borromini, Bernini, Rainaldi and Guarini, enable to perceive their architecture in the

context of the processes occurred in the culture of the epoch and see the common denominator which was the fascination of the question of infinity and relativity of perception of space by the „Man of baroque”.

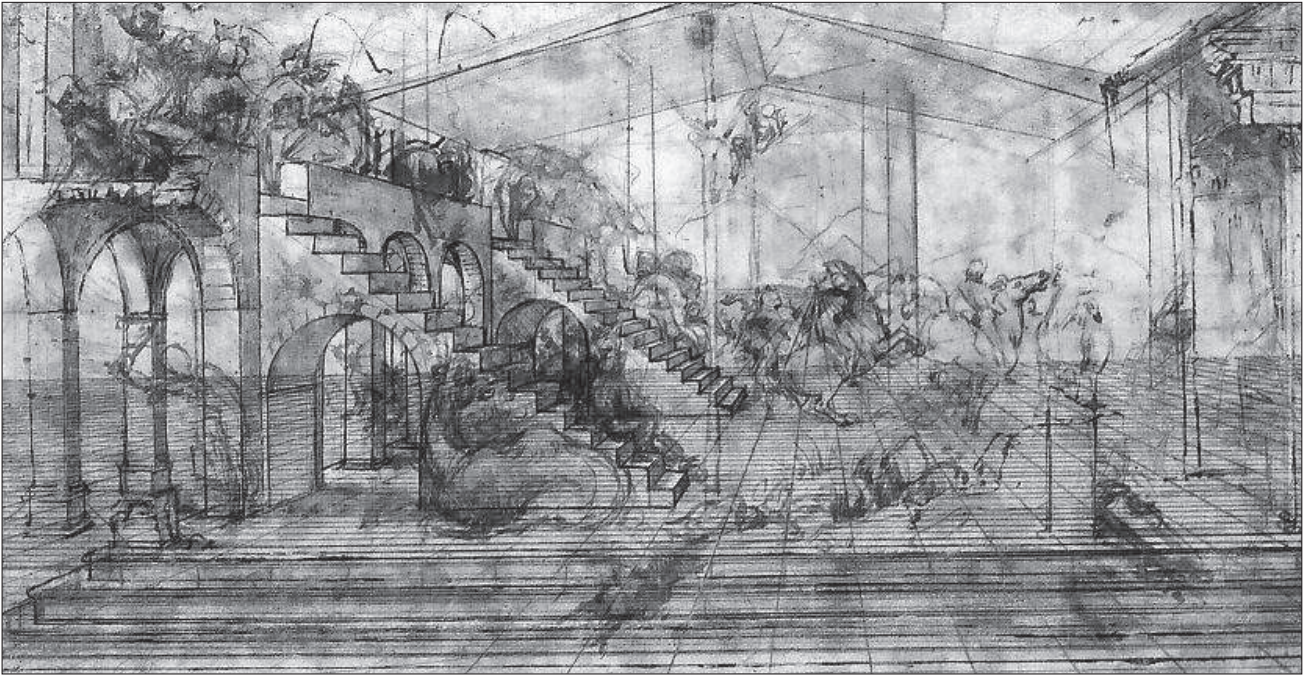
Keywords: baroque, architecture, Bernini, Borromini, Rainaldi, Guarini

Architektura w siedemnastowiecznym Rzymie w powszechnym odbiorze określana była jako barokowa *par excellence* – wręcz jako wzorzec, którym mierzono styl budowli wznoszonych w innych miastach i krajach. Najczęściej też charakteryzowano ów rzymski styl budowania jako ozdobny i fantazyjny, zarówno w odniesieniu do planów i brył,

jak i dekoracji. Jednak już ustalenia m.in. Rudolfa Wittkowera i Jana Białostockiego pozwoliły opisać styl barokowy z większą precyzją (co umożliwiło pozytywne wartościowanie architektury poza włoskim centrum).<sup>1</sup> Cechy stylistyczne charakteryzującego sztukę Wiecznego Miasta tego okresu trudno zawęzić do jednego zespołu zjawisk – jeżeli

<sup>1</sup> Zob. R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, Pelican History of Art, Yale 1999, Vol. I, s. 75 n. oraz J. Białostocki, „Barok”: styl,

epoka, postawa, w: tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 220-248.



1. Leonardo da Vinci, perspektywa architektoniczna i tło do Pokłonu Trzech Króli, rysunek, Gabinetto dei Disegni e Stampe florenckiej Gallerii Uffizi, ok. 1481, wg F. Hartt, D. G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art. Painting-Sculpture-Architecture*, Upper Saddle River 2007, s. 455

1. Leonardo da Vinci, architectural perspective and background for the Adoration of the Magi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, the Uffizi Gallery in Florence, ok. 1481, F. Hartt, D. G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art. Painting-Sculpture-Architecture*, Upper Saddle River 2007, p. 455

w ogóle pojęcia te mają jeszcze wartość opisową<sup>2</sup>. Jednak zwraca uwagę w dziełach tworzących tam w XVII w. artystów nurt specyficznego podejścia do kwestii przestrzeni.

Wcześniej, w architekturze i malarstwie renesansu przestrzeń była przedmiotem analizy o charakterze niemal akademickim. Trzeci wymiar w malarstwie, ale także w sposobie postrzegania architektury, podlegał zasadom *costruzione legittima*, sformułowanej w traktacie *O malarstwie* przez Leona Battistę Albertiego (1404–1472). Przestrzeń w obrazie musiała być definiowana precyzyjnie, na podstawie dokładnie wykreślonej perspektywy tak, jak na fresku Masaccia *Trójca Święta (Tron Łaski)* namalowanym ok. 1426–1427 w kościele S. Maria Novella we Florencji, gdzie pomieszczenie iluzjonistycznej architektury wykreślił Filippo Brunelleschi.<sup>3</sup> Najbardziej znanym artystą tej epoki, zafascynowanym kreśleniem trzeciego wymiaru, był Paolo Uccello (ok. 1397–1475), którego analityczne szkice przygotowawcze stanowią swoisty

symbol ówczesnego sposobu myślenia większości artystów. Nawet Leonardo da Vinci, malując otaczający go świat w perspektywie powietrznej, zaczynał od precyzyjnego wykreślenia siatki współrzędnych tak, by najdalszy fragment przestrzeni miał swoje określone miejsce, czego przykładem jest rysunek przygotowawczy do obrazu *Adoracja Trzech Króli* z ok. 1481 r. (w zbiorach Gabinetto dei Disegni e Stampe florenckiej Gallerii Uffizi) (il. 1). W sztuce architektonicznej przykładem tego rodzaju widzenia przestrzeni jest sposób kompozycji prezbiterium kościoła S. Maria presso S. Satiro w Mediolanie, zaprojektowanego przez Donato Bramante w 1485 r., tak aby iluzja przestrzeni była przekonująca i czytelna w każdym calu – i nie chodziło tu o „grę optyczną”, ale o stworzenie iluzji prezbiterium, na które w rzeczywistości nie było miejsca z powodu biegnącej za ścianą ulicy (il. 2).

W sztuce manieryzmu konstrukcja przestrzeni nie interesowała malarzy. Jacopo Pontormo na przykład malując *Złożenie do grobu* do kaplicy Capponich

<sup>2</sup> O stosowaniu pojęcia stylu w sztuce – J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 36-55.

<sup>3</sup> F. Hartt, D. G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art. Painting-Sculpture-Architecture*, Upper Saddle River 2007, s. 218; P. J. Gärtner, *Filippo Brunelleschi 1377–1446*, Köln 1998, s. 26.



2. D. Bramante, S. Maria presso S. Satiro, Mediolan, 1485, prezbiterium, wg F. Hartt, D. G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art. Painting-Sculpture-Architecture*, Upper Saddle River 2007, s. 495  
 2. D. Bramante, S. Maria presso S. Satiro, Milan, 1485, chancel, wg F. Hartt, D. G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art. Painting-Sculpture-Architecture*, Upper Saddle River 2007, p. 495

w kościele Santa Felicita we Florencji (budowla powstała w latach 1525–1528), stłoczył wszystkie postacie na bliskim pierwszym planie tak, że nie można określić, gdzie się one właściwie znajdują. Z drugiej strony Parmigianino (Francesco Mazzola, 1503–1540) namalował w latach 1534–1540 *Madonnę z długą szyją*, gdzie posłużył się zjawiskiem tzw. ucieczki przestrzeni, charakterystycznym także dla manierystów niderlandzkich, którzy iluzję traktowali jako zasadę sztuki. Tworzono więc sztuczki optyczne, różnorodne gry z widzem, powstawały rysunkowe studia imaginacyjnej architektury, na przykład w twórczości Hansa Vredeman de Vries (1527 – ok. 1604).<sup>4</sup> W architekturze realnej były to raczej

wyrafinowane zastosowania elementów detalu architektonicznego, co czyniło z jej artykulacji rodzaj gry na percepcję. Wybitnym tego przykładem jest twórczość współpracownika Rafaela Giulio Romano (ok. 1499–1546), twórcy Palazzo del Tè w Mantui (lata ok. 1526–1534).

Koniec wieku XVI przyniósł nowe impulsy i zjawiska w sztuce. Niemalą rolę odegrał w tym procesie Sobór Trydencki, który kończąc po kilkunastu latach swoje obrady, na 25. (ostatniej) sesji w dniach 3–4 grudnia 1563 r. opracował postanowienia *O wzywaniu, czci, oraz relikwiach świętych i o świętych obrazach*.<sup>5</sup> Istniała bowiem potrzeba sztuki (malarstwa i architektury) czytelnej dla zwy-

<sup>4</sup> Zob. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 29-36 i 40-41.

<sup>5</sup> *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. Białoostocki, Warszawa 1985, s. 390-394; zob. także J. St. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, „Znak”,

R. 16, 1964, s. 1476 n.; J. St. Pasierb, *Wprowadzenie*, w: M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J. St. Pasierb, *Maryja. Matka Chrystusa. Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce. Nowy Testament*, T. 1, red. J. St. Pasierb, Warszawa 1987, s. 11-26.

kłych ludzi. Postulaty teoretyków *postridentinum* skupiały się na roli emocji w oddziaływaniu i odbiorze sztuki; w odniesieniu do architektury ważną rolę odegrał arcybiskup Mediolanu, kardynał Karol Boromeusz (1538–1584, kanonizowany w 1618 r.), który napisał *Pouczenia o budowie i wyposażeniu kościoła* (1577 r.).<sup>6</sup> U progu XVII wieku swoistym tygłem nowej sztuki stał się Rzym papieży.

Znamiona nowego stylu nosi fasada kościoła S. Susana, dzieło Carla Maderny (1556–1629) z lat 1597–1603, gdzie w przeciwieństwie do renesansowej zasady koordynacji wykorzystana została zasada subordynacji – podporządkowania wszystkich elementów architektonicznych dominancie, którą stanowi przeszło środkowe<sup>7</sup> (il. 3). Każde z kolejnych przeszła (na obu kondygnacjach) jest wysunięte do przodu co podkreśla wyłamane belkowanie. W dolnej kondygnacji przeszła skrajne są opięte układem pilaster – kolumna i mają stosunkowo płaską dekorację rzeźbiarską. Następne przeszła zostały ujęte układem kolumna – para kolumn oraz edikulą z pełnoplastyczną rzeźbą. Natomiast przeszło środkowe, ujęte parami kolumn, mieści portal zwieńczony łukiem odcinkowym, zaś przeszło ma trójkątny naczółek stworzony przez gzyms. Górna kondygnacja ma podobny schemat, ale zamiast kolumn zostały zastosowane pilastry. Zasada dominaty kompozycyjnej stanowiła swoiste *basso continuo* architektury barokowej. Środki artystyczne, jakich architekt użył w kompozycji fasady, służyły przede wszystkim oddziaływaniu na subiektywne wrażenia i emocje odbiorcy.

W Bissone na pograniczu lombardzko-szwajcarskim, skąd wywodziły się całe zastępy artystów działających w całej niemal Europie, urodził się w 1599 r. Francesco Castelli (który przybrał po 1628 roku – na cześć kardynała Boromeusza – nazwisko Borromini). Pochodzili stąd też Carlo Maderna działający w Rzymie czy Matteo Castelli (vel Castello) pracujący w Warszawie – obaj zresztą byli krewnymi Francesca.<sup>8</sup> Artysta pojawił się w Wiecznym Mieście w 1619 lub 1620 roku. Pracował początkowo w Bazylice Watykańskiej, przede wszystkim

u boku Maderny, a po jego śmierci w 1629 r. wraz z (o rok starszym) Gian Lorenzo Berninim.

Jego pierwszym całkowicie samodzielnym dziełem był niewielki rozmiarami kościół i klasztor trynitarzy bosych S. Carlo alle Quattro Fontane. Zlecenie otrzymał w 1634 r. od generała tego hiszpańskiego zakonu, ojca Juana de la Asunción, który stał się z czasem najważniejszym patronem Borrominiego. Na początku powstały zabudowania klasztorne, w tym niezwykley dziedziniec, natomiast sam kościół był budowany od 1638 r.<sup>9</sup>

Architekt stworzył jedno z najbardziej niezwykłych barokowych wnętrz w dziejach sztuki, w którym widz nie jest w stanie określić przestrzeni w jakiej się znajduje: falujące mury, pełne wnęk i rzeźb, z dostawionymi kolumnami, ustawionymi pod różnymi kątami tworzą wrażenie, że ściana, jako tradycyjna granica określająca wnętrze, została zlikwidowana (il. 4). Obrys niewielkiej powierzchni kościoła (w przybliżeniu 20 x 10 m) wydaje się być wyznaczony przez belkowanie biegnące wokół nieprzerwanie – jednak jego geometria także nie jest czytelna. Finezyjna wyobraźnia architekta wymagała również stworzenia odpowiedniego sklepienia. Borromini zastosował tu kopułę na planie elipsy, wprowadził między rozfalowane belkowanie przyziemia a elipsę kopuły pendentywy oraz nisze tworzące formę krzyża greckiego. Czasza kopuły, która ma przekrój łuku pełnego, wydaje się znacznie wyższa, ponieważ architekt zastosował kasetony w trzech typach: sześć- i ośmioboku oraz krzyża greckiego – w skrócie perspektywicznym, podobnie jak czworokątne kasetony w niszach między pendentywami. Żadna powierzchnia nie jest tą, którą się wydaje – widz staje wobec dynamicznej gry nieokreślonych fragmentów przestrzeni, których jedyną dominantą kompozycyjną jest wertykalny ruch ku najjaśniejszej partii wnętrza – latarni, tradycyjnego symbolu otwartego nieba, gdzie na tle mieniących się złotem promieni unosi się gołębica Ducha Świętego. Ten wyrafinowany efekt wykreowanej przestrzeni mieścił się w głównym nurcie poszukiwań artystycznych epoki, której ulubionym środkiem ar-

<sup>6</sup> *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, op. cit., s. 400-406.

<sup>7</sup> R. Wittkower, op. cit., vol. II, *High Baroque 1625–1675*, s. 75-77; zob. także T. Dziubecki, *Nowożytnie fasady kościelne typu albertiańskiego*, „Architecturae et Artibus”, vol. 4, no. 2 (12), 2012, s. 5-12.

<sup>8</sup> Wittkower, op. cit., s. 39; M. Karpowicz, *Matteo Castello. Architekt wczesnego baroku*, Warszawa 1994, s. 12; tenże, *Artyści*

*włosko-szwajcarscy w Polsce I połowy XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 101-103.

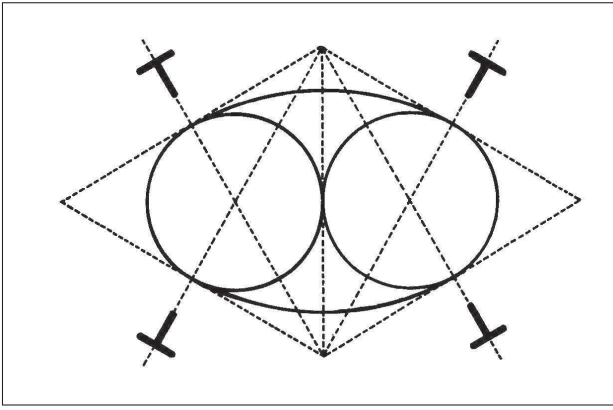
<sup>9</sup> P. Portoghesi, *The Rome of Borromini: Architecture as Language*, New York 1968; A. Blunt, *Borromini*, Cambridge-London 2001, s. 52-84, s. 41; Wittkower, op. cit., s. 40.



3. C. Maderno, fasada S. Susana, Rzym, 1597–1603  
3. C. Maderno, façade of S. Susana, Rome, 1597–1603



4. F. Borromini, wnętrze S. Carlo alle Quattro Fontane, Rzym, 1638–1641  
4. F. Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, interior, Rome, 1638–1641



5. F. Borromini, plan S. Carlo alle Quattro Fontane, Rzym, 1638–1641

5. F. Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, plan, Rome, 1638–1641

tystycznym była olśniewająca teatralizacja jako wyraz perswazyjności, czerpiącej z zasad klasycznej retoryki<sup>10</sup>. Znamienne jest, że Borromini osiągnął te wszystkie efekty przez zastosowanie prostych figur geometrycznych (które możemy poznać studiując rysunki zachowane w wiedeńskiej Albertinie). Rzut kościoła opiera się bowiem na planie dwóch trójkątów równobocznych złączonych wspólną podstawą, tworzących romb, w który zostały wpisane koła (il. 5). Geometria ta stanowi szkielet kompozycji bryły kościoła. Wierzchołki trójkątów wyznaczają główną oś wnętrza prowadzącą od wejścia do ołtarza, zaś dwa pozostałe określają miejsce ołtarzy bocznych. Osie symetrii trójkątów wyznaczają z kolei osie trójdzielnych przęseł, tworzonych przez kolumny – wtedy dopiero można zrozumieć logikę systemu kompozycyjnego, sposób ustawienia korynckich głowic czy geometrię belkowania.

Wnętrze kościoła S. Carlino (tak budowlę nazywano w Rzymie), budziło niezwykle zainteresowanie w całej Europie: jak pisał jeden z trynitarzy, o Juan de San Bonaventura, kościół został *oceniony przez wszystkich, jako sztuka tak rzadka, że wydaje się, że nic podobnego nie istnieje na całym świecie, nic stworzonego z tak rzadkim i nadzwyczajnym sprytem i fantazją*, zaś jego autor *jest stale nękanym zarówno przez obcokrajowców, jak i swoich krajan, którzy pragną mieć rysunek*. Projekty Borrominie-

go stały się przedmiotem pożądania wielu, *którzy ciągle, gdy przybywają do Rzymu, błagają o szkice kościoła. Bardzo często otrzymujemy prośby od Niemców, Flamandów, Francuzów, Włochów, Hiszpanów, a nawet Indian, którzy oddaliby wszystko, aby tylko mieć szkic tego kościoła, a gdy go ujrzeni, zapragnęli go mieć nawet bardziej niż wtedy, kiedy słyszeli pochwały o nim we własnych krajach*<sup>11</sup>.

Bryła kościoła została ukończona w ciągu trzech lat, ale bez fasady, która powstawała dopiero w latach 1665–1667 (był to rok samobójczej śmierci artysty). Ostatnie prace związane z dekoracją rzeźbiarską toczyły się do 1682 r.<sup>12</sup> Rozedrgana artykulacja dwukondygnacyjnej i trójosiowej fasady (predylekcja do liczby 3 jest charakterystyczna dla Borrominiego), z trudnością poddaje się racjonalnej analizie (il. 6). Kościół znajduje się na wąskiej ulicy i nie pozwala obejrzeć się z „właściwej” perspektywy, zmuszając do ciągłej zmiany punktu widzenia. Struktura parawanowej fasady nie odpowiada przekrojowi wnętrza. Na przemian wypukłe i wklęsłe przęsła, wypełnione niszami i pełnoplastycznymi figurami znakomicie utrudniają określenie „ściany”, niwecząc próbę ustalenia, gdzie „kończy się” przestrzeń ulicy, a gdzie „zaczyna się” przestrzeń wnętrza kościoła. Przenikanie i nieokreśloność przestrzeni, wymykającej się percepcji jest znamieną dla epoki, w której również malarze eksperymentowali z trzecim wymiarem.<sup>13</sup>

Jednym z najznakomitszych przykładów jest twórczość pochodzącego z Lombardii Michelangelo Merisi, znanego jako Caravaggio (1571–1610). Postacie i wydarzenia na jego obrazach wyłaniają się z ciemnego tła, które nie pozwala dokładnie zobaczyć przestrzeni malowidła. Nie widzimy całego wnętrza, w którym siedzi Bachus na płótnie z Uffizi (1595 r.), ani pomieszczenia w którym odbywa się powołanie św. Mateusza (1597 r.) z kaplicy Contarellich w kościele S. Luigi dei Francesi. Na tych oraz na wielu innych płótnach Caravaggia to światło buduje scenę, pogrążoną w znacznej części w mroku – tak, jak w teatrze.

Borromini inną grę z widzem poprowadził w kościele S. Ivo, który powstał w latach 1642–1660 dla

<sup>10</sup> J. Białostocki, „Barok”: styl, epoka, postawa, op. cit., s. 239–247.

<sup>11</sup> P. Portoghesi, *Roma Barocca. The History of Architectonic Culture*, Cambridge, Mass., 1970, s. 169, cyt. za J. Morrisey, *Geniusze Rzymu*, Warszawa 2007, s. 117. Nb. przykładem współczesnej fascynacji tym dziełem architektury jest drewniany model połowy kościoła w naturalnej skali, dzieło Mario

Botty z 1999 r., znajdujący się u brzegów Lugano, wykonany z okazji czterechsetlecia urodzin Borrominiego.

<sup>12</sup> Wittkower, op. cit., s. 43.

<sup>13</sup> Trzeba zauważyć, iż Borromini wykorzystał kompozycję przęseł fasad pałaców kapitolinijskich Michała Anioła, na co zwrócił uwagę Wittkower, op. cit., s. 43.



6. F. Borromini, fasada S. Carlo alle Quattro Fontane, Rzym, 1638–1641  
 6. F. Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, façade, Rome, 1638–1641

rzymskiego Archiginnasio (obecnie uniwersytetu) La Sapienza.<sup>14</sup> Zleceniodawcą był sam Urban VIII, który wybrał Borrominiego z powodu *żywości jego talentu, znajomości zasad Witruwiusza i zwyczaju naśladowania prac największych starożytnych*

*greckich i rzymskich architektów.*<sup>15</sup> Wklęsła fasada zestawiona z falującymi wypukłymi absydami monumentalnego bębna bez kopuły, ale zwieńczonego spiralną latarnią, pulsuje ruchem: kompozycja detalu architektonicznego – pilastry, sterczyny, ko-

<sup>14</sup> Blunt, op. cit., s. 111-132.

<sup>15</sup> Ze wstępu do *Borromini Francesco. Opus architectonicum*, red. J. Connors, Milan 1998, cyt. za Morrisey, op. cit., s. 174.

Odwołanie się do architektury antycznej – zaskakujące na pierwszy rzut oka – znajduje swoje potwierdzenie w inspiracji Serapeum z Willi Hadriana w Tivoli – Wittkower, op. cit., s. 49.



7. F. Borromini, fasada S. Ivo della Sapienza,  
Rzym, 1642–1660

7. F. Borromini, S. Ivo della Sapienza, façade,  
Rzym, 1642–1660

lumny – zmusza do nadążania wzrokiem, znajdując kulminację w „rozpędzającej” kompozycji latarni. Miała ona symbolizować biblijną wieżę Babel celującą w Niebo, zgodnie z tradycją ikonograficzną, zrealizowaną na przykład na obrazie Petera Breugla (1525–1569) w zbiorach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (il. 7).

Wnętrze zaś przede wszystkim zadziwia planem, który dopiero po głębszej analizie okazuje się wynikać z zestawienia dwóch trójkątów równobocznych tworzących gwiazdę sześcioramienną (il. 8). W tę figurę zostały wpisane kolejne trójkąty równoboczne, których osie symetrii stanowią promienie wykreślonych łuków pełnych. Geometria wklęsłych i wypukłych partii ścian nie jest rzeźbiarsko wzbo-

gacona: zamiast np. kolumn, ściany opinają pilastry korynckie, ale optyczna „plastyczność” ściany wynika z finezyjnej kompozycji dwóch poziomów belkowania biegnących wokół wnętrza, przerywanych w taki sposób, że za każdym razem widz obserwuje inny układ trójosiowych przęseł. Płaska i linearna artykulacja ścian subiektywnie w odbiorze wydaje się niezwykle przestrzenna. Dominantę wnętrza stanowi kopuła (od tej strony bez bębna), której pasy żeber będące kontynuacją wertykalnego ruchu narzuconego przez pilastry przyziemia, znajdują swoją kulminację w latarni na planie koła. Cała struktura kompozycyjna S. Ivo stanowi symbol Mądrości Bożej, zgodnie z nazwą szkoły, której była kaplicą.

Artystą, który dominował w sztuce siedemnastowiecznego Rzymu był Gian Lorenzo Bernini,<sup>16</sup> urodzony w 1598 r. w rodzinie tokańskiego rzeźbiarza, działającego w Rzymie i Neapolu. Osobowość Gian Lorenza była skrajnie różna od neurotycznego Borrominiego: był cenionym towarzyszem papieży (z wyjątkiem Innocentego X), kardynałów i książąt, zabiegał o niego Ludwik XIV. Realizował najważniejsze zlecenia architektoniczne i rzeźbiarskie Wiecznego Miasta, co przyniosło mu uznanie i zażyłość. Wyjątek stanowiła sprawa wież fasady Bazyliki Watykańskiej (pełnił funkcję *architetto della fabbrica di San Pietro*), notabene z powodu gwałtownej krytyki Borrominiego. Zmarł w wieku 82 lat.

W latach 1658–1661 powstał według jego projektu niewielki kościół S. Tomaso di Villanova w Castelgandolfo.<sup>17</sup> Założony na planie krzyża greckiego z hemisferyczną kopułą na pendentywach, stylem wydaje się należeć do poprzedniego stulecia. Jednak wewnątrz architekt poddał widza wrażeniom dalekim od poczucia renesansowej harmonii (il. 9). Bernini znakomicie wykorzystał rzeźbę jako niezbędny element kompozycji kopuły: wyłamując gzyms między tamburem i czaszą kopuły, stworzył naczółki okien, usadził na nich pełnoplastyczne figurki puttów trzymających płaskorzeźbione tonda i połączył każdą z tych grup rzeźbionymi girlandami – w ten sposób zlikwidował gzyms jako granicę i spowodował, że kopuła jawiła się większa, stając się dominantą kompozycyjną kościoła. Obiektywnie

<sup>16</sup> Biografię ojca napisał Domenico Bernini (*The Life of Gian Lorenzo Bernini*, wyd. F. Morando, University Park 2011) oraz Filippo Baldinucci w 1682 r. (*The Life of Bernini*, wyd. C. Engass, University Park 1966); zob. także *Dwugłos o Berninim*, oprac. J. Białostocki, Wrocław 1962.

<sup>17</sup> Wittkower, op. cit., s. 25; T. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, New York 1998, s. 211-217.





8. F. Borromini, wnętrze S. Ivo della Sapienza, Rzym, 1642–1660  
 8. F. Borromini, S. Ivo della Sapienza, interior, Rzym, 1642–1660

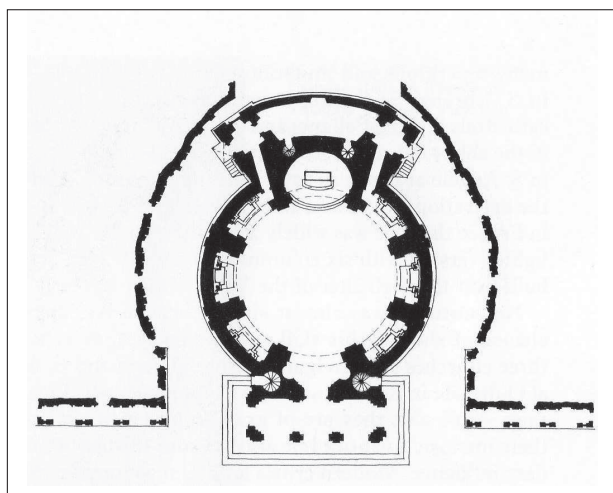


9. G. Bernini, wnętrze S. Tomaso di Villanova, Castigandolfo, 1658–1661, wg R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, Pelican History of Art, Yale 1999, Vol. II, s. 24  
 9. G. Bernini, S. Tomaso di Villanova, interior, Castigandolfo, 1658–1661, R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, Pelican History of Art, Yale 1999, Vol. II, p. 24

parametry budowli są oparte na renesansowej zasadzie koordynacji, lecz architekt narzucił widzowi subiektywne wrażenie podporządkowania przestrzeni kopuły.

Od 1657 roku Bernini zajmował się Panteonem, z zamysłem przywrócenia tej rzymskiej świątyni pierwotnej formy – wiele z tych zamierzeń pozostało jednak na papierze.<sup>18</sup> Fascynacje tą budowlą znalazły swój wyraz w architekturze kościoła S. Maria dell'Asunzione w Ariccia koło Rzymu, który powstał w latach 1662–1664. Bernini zastosował podstawowe bryły geometryczne: walec i półkulę, dostawiając do nich portyk, lecz nie kolumnowy, ale wsparty na filarach opiętych pilastrami w porządku toskańskim. Kościół został ujęty po bokach skrzydłami, które mają zniwelować kontrast skali wobec budowanej naprzeciw przez Carla Fontanę według planów Berniniego znacznie większej fasady pałacu Chigich (1664–1672), kryjąc jednocześnie przed widzem zakrytą i dzwonnice na tyłach kościoła.<sup>19</sup> Stojąc zatem przed wejściem, widz oczekuje klasycznego rozwiązania przestrzeni na planie koła. Jednak gdy wchodzi się do środka, uwagę przyciąga ołtarz umieszczony w głębokiej absydzie; tym samym dominantą przestrzenną staje się oś portyk – prezbiterium.<sup>20</sup> Podobnie jak w Castelgandolfo, również w Ariccia architekt, mimo obiektywnych parametrów wnętrza, narzucił odbiorcy indywidualny sposób przeżywania przestrzeni (il. 10).

Teatralizacja i perswazyjność architektury została w sposób znakomity zrealizowana przez Berniniego w S. Andrea al Quirinale. Było to zlecenie Towarzystwa Jezusowego, ale fundowane przez kardynała Camillo Pamphili. Przy papieskim pałacu na Kwirynale architekt miał zaplanować całkiem nową kaplicę przeznaczoną dla nowicjatu (na miejsce starej). Bernini został wybrany przez Aleksandra VII, zapewne także dlatego, że był związany z jezuitami od dawna: praktykował *Ćwiczenia duchowe* św. Ignacego Loyoli, uczestniczył w każdy piątek w Il Gesù w specjalnych modlitwach o dobrą śmierć. Papież chciał ponadto, aby kaplica służyła jego liczny dworzanom. Architekt przedstawił papieżowi plan kościoła 2 września 1658 r., Aleksander VII kazał tylko odsunąć budynek od ulicy (wówczas Via Pia, obecnie Via del Quirinale) tak, aby był lepiej



10. G. Bernini, plan S. Maria dell'Asunzione, Ariccia, 1662–1664, wg R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, Pelican History of Art, Yale 1999, Vol. II, s. 26

10. G. Bernini, S. Maria dell'Asunzione, plan, Ariccia, 1662–1664, R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, Pelican History of Art, Yale 1999, Vol. II, p. 26

widoczny z ogrodów papieskich. Pod koniec tego miesiąca Bernini wykonał drewniany model, który papież zatwierdził w październiku i wtedy przystąpiono do budowy fundamentów. Kościół ukończono po roku, chociaż prace wykończeniowe trwały do lat siedemdziesiątych.

Fasada – ujęta do ok. 1/4 wysokości ćwierćkolistymi murami (podobnie jak skrzydła w Ariccia) w formie monumentalnej edikuli, spod której wybrzusza się owalny portyk w porządku korynckim – nie zapowiada kształtu kościoła (il. 11). Wnętrze okazuje się być założone na elipsie ustawionej poprzecznie i sklepię kopułą. Nawę okala promieniście osiem kaplic. Wzrok przyciąga prezbiterium ujęte parami kolumn korynckich, które jak teatralne kulisy odsłaniają ołtarz. Prezbiterium ma własne źródło światła, które biegnie od niewidocznej z nawy niewielkiej (także eliptycznej) kopuły (il. 12). Gra światłocienia jest wzmocniona kontrastem sekwencji wspomnianych kaplic bocznych, z których tylko dwie, flankujące prezbiterium, mają okna. Nawa główna, wyłożona różnokolorowym marmurem, jest oświetlana w ciągu dnia punktowo z okien przebitych u nasady kopuły oraz w latarni.<sup>21</sup> Te-

<sup>18</sup> Wittkower, op. cit., s. 25.

<sup>19</sup> Marder, op. cit., s. 239–261. Autor pisze także, iż jedną z inspiracji takiego układu były projekty Giacomo Lauro (1584–1637), a także ryciny z widokami świątyń Honoru i Cnoty

w *Antiquae Urbs Splendor* (1612) ukazujące rekonstrukcje antycznych świątyń rzymskich.

<sup>20</sup> Ibid., s. 27.

<sup>21</sup> Por. analizy T. Marder, op. cit., s. 187–195.



11. G. Bernini, fasada S. Andrea al Quirinale, Rzym, 1658–1670  
 11. G. Bernini, S. Andrea al Quirinale, façade, Rzym, 1658–1670

atrakcyjna scenografia została przez architekta wzmocniona sposobem wprzęgnięcia malarstwa i rzeźby. W ołtarzu głównym znajduje się obraz Guillaume Courtis (Cortesi, zwany także Il Borgogne, 1628–1679), przedstawiający męczeństwo św. Andrzeja. Powyżej, na poziomie belkowania, została umieszczona marmurowa rzeźba Antonio Raggi (zwanego także Antonio Lombardo, 1624–1686), ukazująca figurę świętego unoszącego się na obłokach ku niebu (którego symbolem jest złożona kopia), gdzie

na męczennika oczekują anioły, a w latarni gołębi-ca Ducha Świętego. Architektura stanowi barokowy *Gesamtkunstwerk*, gdzie wszystkie sztuki bawią zmysły uczestnika tego misterium.

Bernini w sposób bardziej przewrotny stworzył iluzję wnętrza: dłuższa oś elipsy przebiega poprzecznie, ale optycznie jest „zatrzymana” przez pilastry między kaplicami (św. Franciszka Ksawerego i Pasyjnej po prawej stronie oraz św. Ignacego Loyoli i św. Stanisława Kostki po lewej), natomiast



12. G. Bernini, wnętrze S. Andrea al Quirinale, Rzym, 1658–1670  
 12. G. Bernini, S. Andrea al Quirinale, interior, Rzym, 1658–1670



13. C. Rainaldi, fasada S. Maria in Campitelli, Rzym, 1658–1674  
 13. C. Rainaldi, S. Maria in Campitelli, façade, Rzym, 1658–1674

obiektywnie oś krótsza, prowadząca od wejścia do prezbiterium, została w subiektywnym odbiorze „przedłużona” biegnąc od portyku, obejmującego przestrzeń zewnętrzną przed kościołem, do prezbiterium, które odsuwa się przed oczami do innej przestrzeni. Architekt ponownie stworzył dominantę optyczną wnętrza, ale tutaj w sposób paradoksalny: to, co obiektywnie jest dłuższe, subiektywnie jest krótsze – i odwrotnie: to, co obiektywnie jest krótsze, subiektywnie wydaje się dłuższe.

Architektura jako scenografia w twórczości Berniniego była przedmiotem analiz wielu badaczy<sup>22</sup>. Już Baldinucci pisał, że architekt ten – zresztą jak wielu przed nim i po nim – nie tylko rzeźbił i malował, ale tworzył też scenografie do przedstawień teatralnych czy ceremonii kościelnych i dworskich. Sam pisał sztuki, z których zachowała się jedna (opublikowana w 1963 r.), inne są wzmiankowane m.in. w listach. Twórczość architektoniczna Berniniego charakteryzuje się „konfuzją przestrzeni”<sup>23</sup>, realizując ówczesne rozumienie świata jako teatru: Baldinucci pisał o równorzędności rzeczywistości i sztuki. Wzajemne przekraczanie czy wręcz zacieranie granic między tym, co pokazywali artyści a życiem, jest jedną z dominujących cech stylu barokowego.<sup>24</sup>

Kolejnym przykładem tworzenia architektury jako scenografii oddziałującej na emocje widza jest kościół S. Maria in Campitelli Carlo Rainaldiego (1611–1691). Wraz z ojcem Girolamo (uczeń Domenico Fontany, zm. w 1655 r.) pracował, w okresie niełaski Borrominiego, przy wznoszeniu S. Agnese na Piazza Navona. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Carlo Rainaldi kończył S. Andrea della Valle, budując jego fasadę oraz uczestniczył w budowie kościołów na Piazza del Popolo.

Stary kościół przy ówczesnej Piazza Campizucchi, w 1660 r. miał być, decyzją Aleksandra VII, zastąpiony nowym.<sup>25</sup> Projekty (przechowywane w Archivio di S. Maria in Campitelli) przygotował Rainaldi, początkowo sięgając do wzorców architektury m.in. Berniniego czy Pietro da Cortona. Ostateczny projekt stanowił przykład ewolucji architektury sa-

kralnej siedemnastowiecznego Rzymu. Kościół powstał w latach 1663–1674. Dwukondygnacyjna, trójosiowa fasada kościoła, określona przez Wittkowera jako „typ edikulowy”<sup>26</sup>, stanowi znakomity przykład operowania kolumnami w porządkach korynckim i kompozytowym, które odpowiednio dostawione w superpozycji do poszczególnych partii fasady, tworzą wrażenie niemal dynamicznej rzeźby (il. 13). Przestrzenność artykulacji została jednak uzyskana prostymi środkami: kolumny stoją zaledwie w trzech równoległych rzędach (część kolumn przystawionych w 3/4), zaś wrażenie głębi zostało osiągnięte także przez kierowanie belkowania, zgodnie z precyzją systemu modularnego opisanego w traktacie Vignoli *O pięciu porządkach w architekturze* (Rzym 1562).

Wnętrze kościoła jest jeszcze bardziej zdumiewające: widz nie jest w stanie określić jego kształtu. Ustawienie przed płaszczyzną ścian (których powierzchnie są niwelowane plastyką rzeźb, obrazów i detalu architektonicznego) monumentalnych żłobkowanych kolumn w porządku korynckim, które niczego nie dźwigają (poza wyłamanym gzymsem), uniemożliwia ustalenie planu budowli. Pozornie jednolita nawa główna, „rozciąga się” w różnych kierunkach, odsłanianych stopniowo przez „kolumnowe kulisy” w miarę poruszania się widza. Dopiero analiza rzutu kościoła pozwala stwierdzić, że kulminacją wnętrza jest prostokątna część główna, z której odchodzą na boki dwie kaplice (tworząc kształt transeptu), a całość niemal mieści się w narysie kwadratu, z czterema mniejszymi kaplicami w narożach (il. 14). Z tej części widoczne jest prezbiterium, składające się z sekwencji kwadratowego pomieszczenia sklepionego kopułą – zatem silnie oświetlone jak teatralna scena – oraz absyda, w której mieści się ołtarz. Światło pełni w tym wnętrzu istotną rolę w wyznaczaniu hierarchii poszczególnych partii wnętrza, tworząc nastrój emocjonalnych reakcji na liturgiczne misteria rozgrywające się na oczach widza.

Oddziaływanie eksperymentów artystów działających w Rzymie możemy zauważyć w twórczo-

<sup>22</sup> M.in. I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York-London 1980, analizując tę jedność na przykładzie kaplicy Cornaro w S. Maria della Vittoria (1647–1652) oraz G. Warwick, *Bernini: Art as Theatre*, London-Yale 2012, także pisząc na podstawie badań nad jego dziełami rzeźbiarskimi.

<sup>23</sup> Warwick, op. cit., s. 14.

<sup>24</sup> Warwick, op. cit., s. 3; pisze także o tych zjawiskach literaturoznawca L. F. Norman w artykule *Baroque Space and the Art*

*of Infinite* w zbiorze esejów *The Theatrical Baroque*, Chicago 2001.

<sup>25</sup> Wittkower, op. cit., s. 99-102.

<sup>26</sup> Ibid., por. T. Dziubecki, *Nowożytnie fasady kościelne typu albertiańskiego*, „Architecturae et Artibus”, vol. 4, no. 2 (12), 2012, s. 5-12.



14. C. Rainaldi, plan S. Maria in Campitelli, Rzym, 1658–1674, wg R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, Pelican History of Art, Yale 1999, Vol. II, s. 102

14. C. Rainaldi, S. Maria in Campitelli, plan, Rome, 1658–1674, R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, Pelican History of Art, Yale 1999, Vol. II, p. 102

ści teatyńskiego zakonnika, badacza i wykładowcy matematyki oraz wziętego architekta, Guarino Guariniego (1624–1683).<sup>27</sup> Poza słynnym kościołem S. Maria della Divina Providenza w Lizbonie (który po zniszczeniu w czasie trzęsienia ziemi w 1755 roku, oddziaływał na architekturę europejską już tylko poprzez traktat *Architettura civile* z 1737 r.), najważniejsze dzieła powstały i zachowały się w Turynie, przede wszystkim zaś kaplica SS. Sindone przy tamtejszej katedrze.

Dynastia sabaudzka była w posiadaniu Całunu Turyńskiego od wieków i po przeniesieniu w XVI wieku stolicy z Chambéry do Turynu, postanowiła wznieść odpowiednio godne miejsce dla tej relikwii. Miał powstać specjalny kościół, lecz dopiero w 1655 r. Carlo Emanuele II zlecił lokalnemu ar-

chitektowi Amadeo di Castellamonte (1613–1683) budowę kaplicy przy San Giovanni Battista. Jednak w 1667 roku, kiedy kaplica była już wzniesiona do wysokości belkowania, król przekazał ukończenie budowy Guariniemu.

Guarini musiał zatem dostosować swój projekt do planu kaplicy założonej na rzucie koła – w sposób oczywisty narzucało się przesklepienie jej zwykłą kopułą hemisferyczną: było to jednak rozwiązanie zbyt banalne dla artysty-matematyka. Czasze kopuł w dotychczasowej praktyce architektonicznej pozostały powierzchniami o określonej geometrii. Guarini postanowił to zmienić. Ponad belkowaniem cylindra wzniesionego przez poprzednika, przerzucił na co drugi filar przyziemia łuki pełne, tworząc trzy monumentalne pendentywy (il. 15). Na nich oparł

<sup>27</sup> Wittkower, op. cit., t. III, *Late Baroque*, s. 29.



15. G. Guarini, wnętrze SS. Sindone, Turyn, 1667–1690  
 15. G. Guarini, SS. Sindone, interior, Turin, 1667–1690

belkowanie, na którym z kolei postawił „kopułę”. Tambur (o wysokości ok. 8 m) tworzy sześć znacznych rozmiarów okien, których naczółki w kształcie łuków odcinkowych, stanowią podstawę sekwencji 4 rzędów kolejnych łuków odcinkowych na planie sześcioboku, tworzących stożek „kopuły” (tej samej wysokości co „tambur”). W tych łukach kryją się okna. Konstrukcyjnie lekkie i diafaniczne sklepienie kaplicy, optycznie ją wertykalizuje, jednocześnie niwelując jej powierzchnię. Guarini zerwał z klasyczną architekturą sklepień, której tradycja sięgała betonowej kopuły rzymskiego Panteonu. Sam uważał, iż – jak pisał w swoim traktacie – sklepienia są najistotniejszą częścią architektury, dziwiąc się, że poświęca się im tak mało uwagi w teoretycznych rozważaniach.<sup>28</sup> Architektura kaplicy wynikała z badań prowadzonych przez architekta nad geometrią stożków; studiował on geometrię rzutową francuskie-

go matematyka Gérarda Desargues’a (1591–1661), autora m.in. *Broullion project d’une atteinte aux événemens des recontres du cone avec un plan* (1639), gdzie analizowana była geometria stożków. Guarini również studiował architekturę gotycką (podobnie jak Borromini, czego wyrazem jest kaplica Re Magi w Collegio di Propaganda Fide z lat 1662–1664), porównując w *Architettura civile* konstrukcje starożytnych Rzymian i Gotów. Podkreślał tam, iż architekci gotyccy chcieli osiągnąć wrażenie lekkości tak, aby wydawało się, że sklepienia wydają się w cudowny sposób unosić się nad wnętrzami.<sup>29</sup>

Artyści rzymscy wieku XVII tworząc arcydzieła architektury europejskiej, w sposób szczególnie odpowiedzili na niepokoje i pytania, przed którymi stawiali „ludzie baroku”. Człowiek tej epoki znalazł się bowiem w nowej przestrzeni. Po wiekach, kiedy świat miał określone granice, tak na ziemi, jak

<sup>28</sup> Ibid., s. 35.

<sup>29</sup> Ibid., s. 37.

i w niebie, teraz w epoce odkryć geograficznych, w epoce, która spojrziała przez lunetę Galileusza w kosmos i kiedy powstał matematyczny symbol nieskończoności (John Wallis, 1655), człowiek znalazł się „na pograniczu dwóch nieskończoności – wszechświata i mikrokosmosu ludzkiej jednostki, a także na krawędzi skończonego czasu i wieczności...”<sup>30</sup> Sztuka architektoniczna, w kategoriach klasycznych rozumiana jako zwieńczenie geniuszu ludzkiego<sup>31</sup>, stała się miejscem, gdzie idee tej niezwykłej epoki znalazły swój artystyczny wyraz.

### Bibliografia

- Filippo Baldinucci, *The Life of Bernini*, wyd. C. Enggass, University Park 1966.
- J. Białostocki, „Barok”: styl, epoka, postawa, w: tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976.
- J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.
- A. Blunt, *Borromini*, Cambridge-London 2001.
- T. Dziubecki, *Ikonoграфия Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996.
- T. Dziubecki, *Nowożytny fasady kościelne typu albertiańskiego*, „Architecturae et Artibus”, vol. 4, no. 2 (12), 2012.
- P. J. Gärtner, *Filippo Brunelleschi 1377–1446*, Köln 1998.
- F. Hartt, D. G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art. Painting-Sculpture-Architecture*, Upper Saddle River 2007.
- M. Karpowicz, *Matteo Castello. Architekt wczesnego baroku*, Warszawa 1994.
- M. Karpowicz, *Artyści włosko-szwajcarscy w Polsce I połowy XVII wieku*, Warszawa 2013.
- The Life of Gian Lorenzo Bernini*, wyd. F. Morando, University Park 2011.
- I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York-London 1980.
- T. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, New York 1998.
- J. Morrissey, *Geniusze Rzymu*, Warszawa 2007.
- L. F. Norman, *The Theatrical Baroque*, Chicago 2001.
- J. St. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, „Znak”, R. 16, 1964.
- J. St. Pasierb, *Wprowadzenie*, w: M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J. St. Pasierb, *Maryja. Matka Chrystusa. Ikonoграфия nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce. Nowy Testament*, T. 1, red. J. St. Pasierb, Warszawa 1987.
- P. Portoghesi, *The Rome of Borromini: Architecture as Language*, New York 1968.
- P. Portoghesi, *Roma Barocca. The History of Architectonic Culture*, Cambridge, Mass., 1970.
- J. Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971.
- Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985.
- G. Warwick, *Bernini: Art as Theatre*, London-Yale 2012.
- R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, Pelican History of Art, Yale 1999.
- A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.

dr Tomasz Dziubecki  
Wydział Architektury Politechniki Białostockiej

<sup>30</sup> J. Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971, s. 11; zob. także T. Dziubecki, *Ikonoграфия Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996, s. 90-91.

<sup>31</sup> Zob. Witruwiusz w I rozdziale pierwszej księgi *Dziesięciu ksiąg o architekturze*; por. także nowożytny personifikacje Architectura Civilis i Architectura Militaris w *Iconologii* Cesare Ripy.