

Piotr Krasny

Uniwersytet Jagielloński

Kościół Misjonarzy na Stradomiu, czyli krakowski *sequel* rzymskiej lekcji pokory dla Berniniego

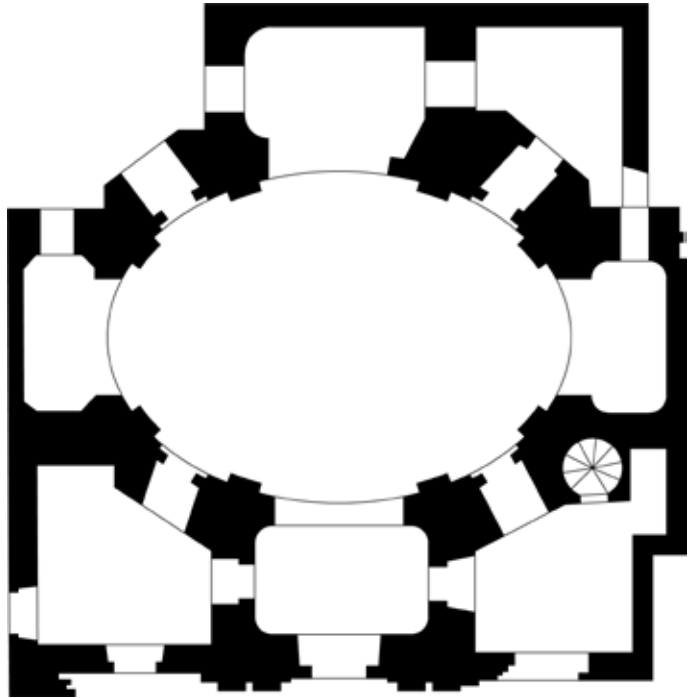
P

od koniec lat 30. XVII wieku Gian Lorenzo Bernini znajdował się u szczytu artystycznej kariery. Baldachim nad grobem św. Piotra i inne jego dzieła w bazylice watykańskiej cieszyły się powszechnym podziwem. Artysta zdominował też rzymski rynek artystyczny, realizując wielką liczbę prestiżowych zleceń od papieża i kongregacji Kurii Rzymskiej oraz od najznacześniejszych kardynałów i arystokratów. W roku 1641 w wieży wzniesionej przez Berniniego przy fasadzie bazyliki św. Piotra pojawiły się jednak rysy, zapowiadające całkowitą odmianę losów tego architekta. Po kilku latach dyskusji papież podjął decyzję o zburzeniu owej dzwonnicy, a także zwolnił Berniniego z funkcji architekta Veneranda Fabrica di San Pietro i mianował na to stanowisko jego zacieklego rywala Francesca Borrominiego. Sukces tego ostatniego był jednak połowiczny, ponieważ mógł on wprawdzie czerpać radość z nadzorowania burzenia dzieła przeciwnika, ale nie uzyskał zgody papieża na budowę na miejscu tej dzwon-

nicy zaprojektowanej przez siebie wieży¹.

Do pełnego tryumfu Borrominiego i szczególnie głębokiego poniżenia Berniniego doszło jednak niebawem w innym miejscu. W roku 1646 pierwszy z owych artystów zastąpił drugiego na stanowisku architekta Kongregacji Rozkrzewiania Wiary i już w roku następnym zgłosił postulat zburzenia kościoła Tre Re Magi, wzniesionego przez Berniniego w latach 1632-1634 w kompleksie Collegio di Propaganda Fide. Losy budowli ważyły się wprawdzie przez kilkanaście lat, ale Kongregacja pozwoliła w końcu Borrominiemu rozebrać ją i wnieść na jej miejscu nowy kościół. Wydarzenia te zapewne dotknęły mocno Berniniego, ponieważ mieszkał on w najbliższym sąsiedztwie Collegio di Propaganda Fide i musiał co dzień oglądać najpierw smutny koniec swojego dzieła, a później postępy budowy gmachu konkurenta. Co gorsza, obok domu Berniniego znajdowała się jego pracownia, toteż artysta otrzymywał regularnie bolesną lekcję pokory, kiedy jego uczniowie byli świadkami poczynań Borrominiego².

Dzieje pierwszego kościoła Tre Re Magi były zapewne – jak stwierdził Joseph Connors – traumą dla jego twórcy³, skoro w apologetycznych

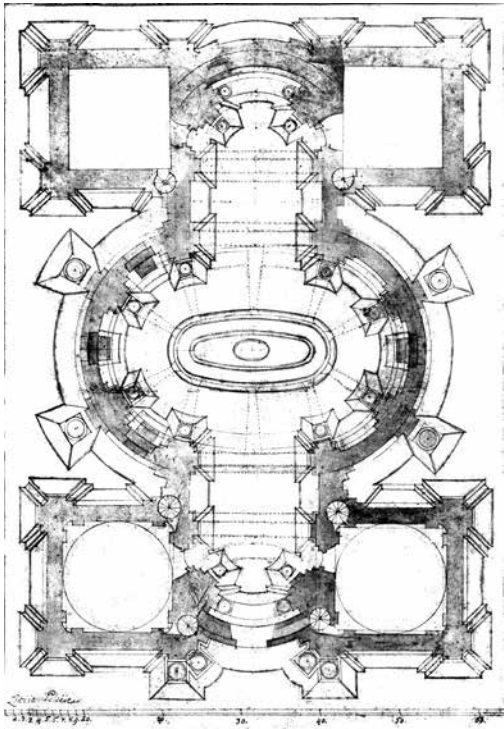


1. Pierwszy kościół Tre Re Magi w Collegio di Propaganda Fide w Rzymie, plan arch. Gian Lorenzo Bernini, 1632-1634. Przerys z rysunku pomiarowego Francesca Borrominiego. Opr. Joanna Betlej

¹ Sarah MC PHEE, *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics in the Vatican*, New Haven 2002, passim.

² *Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria in Archivio di Stato di Roma*, opr. Marcello DEL PIAZZO, Roma 1968, s. 114, 260; Anthony BLUNT, *Borromini*, Cambridge – London 1979, s. 183-185; Tod A. MARDER, *Bernini and the Art of Architecture*, New York 1998, s. 64, 66-67; Joseph CONNORS, „Francesco Borromini: la vita”, [w:] *Borromini e l’universo barocco*, red. Richard BÖSEL, Christoph Luitpold FROMMEL, Milano 2000, s. 16; Tod A. MARDER, „Bernini and the Centralized Churches: Genesis, Relations, Interrelationship”, [w:] *L’architecture religieuse européenne au temps des réformes. Héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, red. Monique CHATENET, Claude MIGNOT, Paris 2009, s. 61-62.

³ Zob. Joseph CONNORS, „Bernini’s S. Andrea al Quirinale. Payments and Planning”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1982, 41, nr 1, s. 20-21, 23.



Niezrealizowany plan kościoła Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, arch. Kacper Bażanka (atryb.), przed 1719. Fototeka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

2. kształty pierwszego kościoła Tre Re Magi miały szansę pojawić się w formach innych świątyń, często w miejscach bardzo odległych od Rzymu, do których docierali artyści wykształceni w tamtejszej akademii lub naśladowujący rozwiązania, charakterystyczne dla tej uczelni. Próbę takiej restytucji podjęto – jak sądzę – w Krakowie, przystępując do budowy kościoła

biografiach Berniniego, spisanych przez Filipa Baldinucciego i przez syna artysty, Domenica⁴, nie wspomniano wcale o tym dziele⁵. Taką dyskrecję podtrzymywała dość konsekwentnie historiografia artystyczna, nie podejmując prawie zupełnie prób analizy tej budowli. Kluczową rolę w zachowaniu pamięci o wyglądzie berninowskiego kościoła odegrał paradoksalnie Borromini, który pomierzył budowlę rywala, zanim przystąpił do jej rozbiórki. Pomiary te weszły w skład wielkiego albumu rysunków (przechowywanego dziś w wiedeńskiej Albertinie, il. 1)⁶, który ów architekt zapisał w spadku swojemu siostrzeńcowi Bernardowi Castellemu⁷. Zstępny nie chciał, aby pomysły jego wuja i innych osób, utrwalone w tym albumie, „zostały pochowane”, ale „wystawiał je na światło”, to znaczy udostępniał je chętnie licznym architektom, działającym w środowisku rzymskim, którzy wykonywali ich odrisy, używane między innymi jako pomoc dydaktyczna w Accademia di San Luca⁸. Dzięki temu

⁴Zob. Tomasso MONTANARI, „At the Margin of Historiography of Art. The Vite Bernini's Between Autobiography and Apologia”, [w:] *Bernini's Biographies. Critical Essay*, ed. Maarten DELBEKE, Evonne LEVY, Steven E. OSTROW, University Park 2006, s. 73-110.

⁵Zob. Filippo BALDINUCCI, „Życiorys Berniniego”, przeł. Maria RZEPIŃSKA, [w:] *Dwugłos o Berninim (Baldinucci i Chantelou)*, opr. Jan BIAŁOSTOCKI, Wrocław 1982, s. 3-43; Domenico BERNINI, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernini*, Roma 1713.

⁶Irving LAVIN, „Bernini and St. Peter”, [w:] *St Peter's in the Vatican*, red. William TRONZO, Cambridge 2005, s. 147, il. 162.

⁷Otto BENESCH, *70 disegni di Francesco Borromini dalle collezioni dell'Albertina di Vienna*, katalog wystawy w Galleria Nazionale delle Stampe Farnesina, Roma 1958, s. 4-5; Marcello R. D'ANNUNZIO, „Castelli-Borromini, Bernardo”, [w:] *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 21, Roma 1978 (wersja online).

⁸BLUNT, op. cit., s. 213; Joseph CONNORS, „Sebastiano Gianni: Opus architectonicum”, [w:] *In Urbe architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, red. Bruno CONTARDI, Giovanna CURCIO, Roma 1992, s. 207-208.

Misjonarzy na Stradomiu, o czym zdaje się świadczyć niezrealizowany projekt tej budowli, odnaleziony przez Adama Bochnaka w archiwum stradomskiego klasztoru (il. 2)⁹.

Rysunek ten został przeanalizowany wnikliwie przez Adama Małkiewicza, który wskazał oczywiste podobieństwo układu przestrzennego świątyni, której „kompozycyjny ośrodek stanowi nawa na planie poprzecznego owalu, nakryta wielką kopułą”, do kościoła Sant’Andrea al Quirinale w Rzymie, wzniesionego przez Berniniego w latach 1658-1662¹⁰. Przyznał jednak, że nie zna „wzoru dla wyznaczających główną oś kościoła dwóch wydłużonych, dwuprzęsłowych członów: prezbiterium i rodzaju przedsionka, zakończonych płytkimi apsydami”¹¹. Richard Bösel zasugerował, że owym źródłem inspiracji mógł być projekt kościoła San Tomasso di Canterbury w Collegio Inglese w Rzymie, wykonany przez Andree Pozza około roku 1700¹². W owym projekcie układ zapożyczony z Sant’Andrea al Quirinale został jednak rozbudowany wyłącznie o rozległe prezbiterium¹³.

Pomysł poszerzenia nawy na planie owalu o „bliźniacze” prezbiterium i przedsionek, ustawione wzdłuż jego krótszej osi, określił za to właśnie kształt berninowskiego kościoła Tre Re Magi, znany z rysunku, który wykonał Borromini¹⁴. Oba te aneksy nie miały wprowadzić apsyd, ale misjonarski projekt przypomina nieszczęsne dzieło Berniniego masywną konstrukcją ściany nawy i dostawieniem kaplic do przedsionka,

⁹ Adam BOCHNAK, [komunikat o odnalezieniu rysunku w archiwum Misjonarzy na Stradomiu], *Prace Komisji Historii Sztuki PAU*, 1948, 9, s. 259-260.

¹⁰ Adam MAŁKIEWICZ, „Barokowa architektura sakralna w Krakowie”, [w:] idem, *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000, s. 173-174; idem, „Niezrealizowany projekt krakowskiego kościoła misjonarzy na Stradomiu i jego domniemany autor. Przyczynek do działalności architektów dyletantów w Krakowie w epoce baroku”, *Rocznik Krakowski*, 2009, 75, s. 74-76.

¹¹ Idem, *Barokowa architektura...*, s. 173.

¹² Richard BÖSEL, „L’opere vienensi e il loro riflessi nell’Europa centro orientale”, [w:] *Andrea Pozzo*, red. Vittorio DE FEO, Valentino MARTINELLI, Milano 1996, s. 225, il. na s. 224; Richard BÖSEL, „L’impegno didattico. L’Accademia di Andrea Pozzo al Collegio Romano”, [w:] *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, red. Richard BÖSEL, Lidia SALVINUCCI INSOLERA, Roma 2010, s. 204.

¹³ Zob. Richard BÖSEL, „Progetto per S. Tomasso di Canterbury”, [w:] *Mirabili disinganni...*, s. 277-280, il. 14.06.

¹⁴ Eberhard HEMPEL, *Francesco Borromini*, Wien 1924, s. 158-159, il. 55, 56; Paolo PORTOGHESI, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Milano 1967, s. 277-278, il. CXII, CXIII; MARDER, *Bernini and the Art...*, s. 64-66, il. 56; idem, *Bernini and the Centralized Churches...*, s. 61-62, il. 1.

w taki sposób, że ściany tych członów tworzą parawanową prostoliniową elewację, osłaniającą od strony ulicy walcową bryłę nawy.

Nawiązanie w krakowskim projekcie do form pierwszego kościoła Tre Re Magi jest tym bardziej prawdopodobne, że dość oczywiste mogły być jego ideowe motywacje. Rzymska świątynia, wzniesiona na użytek głównego katolickiego seminarium misyjnego¹⁵, była przecież „naturalnym” wzorem dla kościoła, który miał służyć lokalnemu seminarium, prowadzonemu przez Zgromadzenie Misji¹⁶. Trzeba jednak postawić pytanie, dlaczego twórca misjonarskiego planu naśladował w nim nieistniejącą, a więc z pewnością mało znaną budowlę, zamiast świątyni, z której w owym czasie korzystali alumni z Collegio di Propaganda Fide. Aby rozstrzygnąć tę kwestię, należy – jak sądzę – spróbować najpierw określić dokładniej okoliczności powstania misjonarskiego planu.

Rysunek ten został uznany przez Olgierda Zagórowskiego za niezrealizowany, alternatywny projekt kościoła, wykonany przed rozpoczęciem jego budowy w roku 1719 przez Kacpra Bażankę¹⁷. Taka atrybucja i datowanie zostały dość powszechnie przyjęte przez badaczy polskich¹⁸ i obcych¹⁹. Stanisław Mossakowski doszedł jednak do wniosku, że projekt świątyni o owalnej nawie mógł powstać przed rokiem 1693, w którym próbowano rozpocząć „fabrykę” misjonarskiego kościoła, a nawet położono jego kamień węgielny. Za takim datowaniem miał – jego zdaniem – przemawiać fakt, że pod koniec wieku XVII do rąk wiedeńskiego architekta Domenica Martinellogo trafił plan sytuacyjny misjonarskich terenów na Stradomiu z zaznaczonym placem na kościół, a artysta ów przygotował projekt centralnej świątyni dla Krakowa (niestety – niezbyt podobnej do zaproponowanej na planie zachowanym w misjonarskim archiwum)²⁰. Adam Małkiewicz zauważył ponadto, że wymiary kościoła o owalnej na-

¹⁵ O funkcji kościoła Tre Re Magi zob. zwłaszcza idem, *Bernini and the Art...*, s. 63-64.

¹⁶ Franciszek KLEIN, „Barokowe kościoły Krakowa”, *Rocznik Krakowski*, 1913, 15, s. 165.

¹⁷ Olgierd ZAGÓROWSKI, „Architekt Kacper Bażanka, około 1680-1726”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 1956, 18, nr 1, s. 115, il. 27.

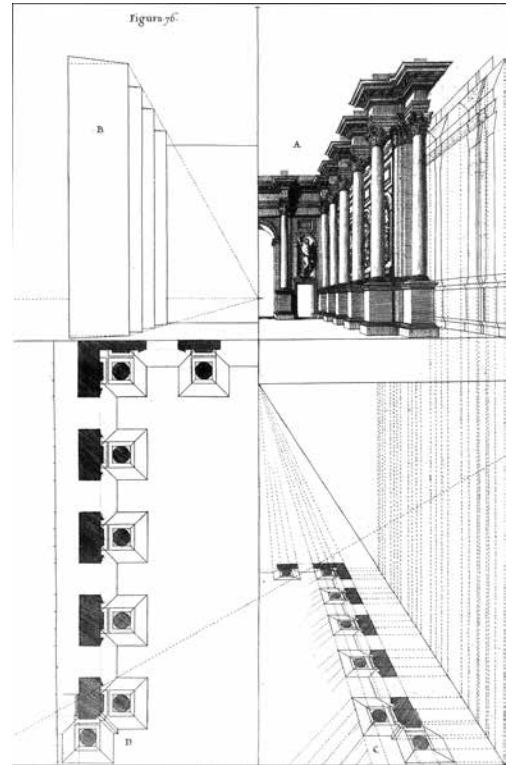
¹⁸ Zob. np. Jerzy KOWALCZYK, „Rola Rzymu w późnobarokowej architekturze polskiej”, *Rocznik Historii Sztuki*, 1994, 20, s. 274, il. 47; Waldemar KOMOROWSKI, „Kościół p.w. Nawrócenia św. Pawła Apostoła i Dom Zgromadzenia XX. Misjonarzy”, [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 5: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, cz. 2, red. Izabella REJDUCH-SAMKOWA, Jan SAMEK, Warszawa 1994, s. 28-29.

¹⁹ BÖSEL, „Lopere vienensi...”, s. 225; idem, „L'impegno didattico...”, s. 204.

²⁰ Stanisław MOSSAKOWSKI, „Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991”, recenzja, *Biuletyn Historii Sztuki*, 1996, 58, nr 3-4, s. 347-348.

wie odpowiadają dokładnie rozmiarom parceli wyznaczonej dla tego gmachu na „martinellovskim” planie sytuacyjnym, zaś kościół budowany od roku 1719 zajmuje o wiele mniejszą działkę. Stwierdził więc, że projekt należy powiązać bezwzględnie z pierwszym etapem misjonarskiej „fabryki”, a za jego twórcę uznać Polaka, za czym ma przemawiać wyskalowanie rysunku w łokciach krakowskich. Przyjął, że twórcą tym nie mógł być Bażanka, który dopiero w roku 1711 powrócił do Krakowa. Przeciwno jego autorstwu świadczą też – zdaniem Małkiewicza – liczne błędy kreślarskie (zbyt wydatne gzymsy, niezgrabnie wykreślony owal latarni), wskutek których misjonarski plan „odbiega od precyzji [...] rysunków konkursowych Bażanki w rzymskiej Accademia di San Luca”. Owe niedostatki oraz uchybienia funkcjonalne (brak przejść z zakrystii na zewnątrz lub do klasztoru) sugerują za to, że plan może być dziełem budowniczego dyletanta, jakim był jezuita Stanisław Solski, w ostatniej dekadzie wieku XVIII pracujący dla biskupa Jana Małachowskiego, który sprowadził misjonarzy do Krakowa i rozpoczął budowę ich domu na Stradomiu²¹.

Sądzę, że nowe datowanie i atrybucja misjonarskiego planu opierają się na drugorzędnych przesłankach, których nie sposób poprzeć w jednoznaczny sposób analizą form tego dzieła. Nie można porównać go choćby z jakimkolwiek szczegółowym rysunkiem architektonicznym Solskiego, ponieważ takie prace nie zostały dotąd zidentyfikowane²². Nie dysponujemy też dokumentacją stradomskiej fabryki, nie sposób więc sprawdzić, jacy architekci i budowniczowie byli zaangażowani w pierwszą fazę tego przedsięwzięcia²³. Nie pozostaje nam więc innego, jak przyjrzeć się jeszcze raz samemu projektowi kościoła o owalnej nawie, zwłaszcza że sposób opracowania misjonarskiego planu dostarcza – jak sądzę – bardzo ważnej przesłanki do określenia środowiska, w którym wykształcił się jego autor, a także do dość dokładnego zadatowania tego rysunku.

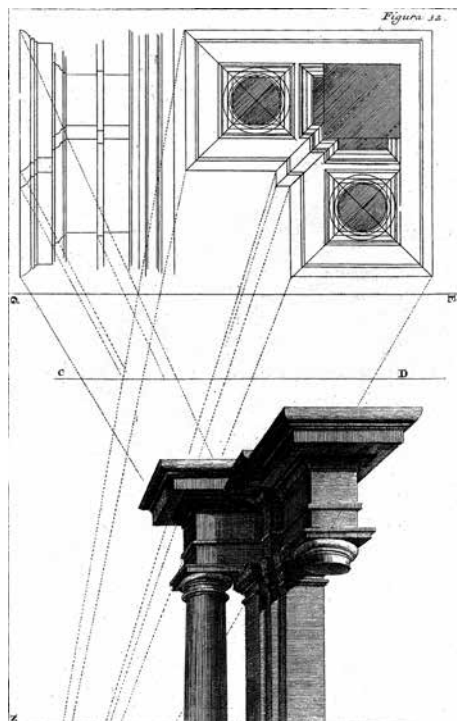


3. Andrea Pozzo, sposób rzutowania belkowania, miedzioryt w *Perspectivae pictorum et architectorum*, cz. 1, 1693

²¹ MAŁKIEWICZ, *Niezrealizowany projekt...*, s. 71-82.

²² Zob. Jan POPLATEK, Jerzy PASZENDA, *Słownik jezuitów artystów*, Kraków 1972, s. 202-203.

²³ Zob. KOMOROWSKI, *op. cit.*, s. 28.



Najbardziej charakterystycznym rozwiązaniem zastosowanym w misjonarskim rysunku jest szczegółowe ortogonalne rzutowanie belkowań, dopełniające analogiczny rzut ścian i podpór. Pierwszym teoretykiem architektury, który zaproponował zastosowanie rzutu ścian z dwóch poziomów w jednym planie budynku był Pozzo²⁴. Głosił on, że takie rozwiązanie sprawi, że rysunek będzie „wyglądał bardziej prawdziwie”, a zarazem potwierdzi wysokie geometryczne kompetencje architekta²⁵. W pierwszej części *Perspectivae pictorum et architectorum* wydanej w roku 1693 zaprezentował więc różne sposoby rzutowania belkowań (il. 3)²⁶. Na samym początku części drugiej z roku 1698 omówił znacznie wnikliwiej sposób szczegółowego ortogonalnego i heksagonalnego rzutowania tych detali, ilustrując swoje wywody efektownymi wykresami (il. 4), a także pouczył czytelników, że dzięki temu rozwiązaniu można wyobrazić i czytelnie rozróżnić na planie „nie tylko te części, które dotyczą ziemi, ale także te odda-

4. lone, co pozwoli pomieścić razem większą liczbę elementów budynku”²⁷. Na kilku planszach w drugiej części dzieła Pozza znajdujemy ponadto plany fasady bazyliki San Giovanni in Laterano i licznych dzieł „małej architektury” ze szczegółowymi przedstawieniami belkowań w rzucie ortogonalnym²⁸.

Andrea Pozzo, sposób rzutowania głowicy i belkowania, miedzioryt w *Perspectivae pictorum et architectorum*, cz. 2, 1698

²⁴ Günter DITTMAR, Kenneth ROGGERS, „Architecture and Depiction”, *Design Quarterly*, 1980, nr 113-114, s. 4-6; Alberto PÉREZ-GOMEZ, Louise PELLETIER, „Architectural Representation beyond Perspectivism”, *Perspecta*, 1992, 27, s. 32-33; iidem, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Chicago 1997, s. 199-200; Rodney PALMER, „All is Very Plain upon Inspection of the Figure. The Visual Method of Andrea Pozzo’s *Perspectivae pictorum et architectorum*”, [w:] *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Books*, red. Rodney PALMER, Thomas FRAGENBERG, Aldershot 2003, s. 163-165.

²⁵ PÉREZ-GOMEZ, PELLETIER, *Architectural Representation and the Perspective...*, s. 199.

²⁶ Andrea POZZO, *Perspectivae pictorum et architectorum*, t. 1, Roma 1693, tabl. 70, 76; Valentino MARTINELLI, „Teatri sacri e profani di Andrea Pozzo nella cultura prospettico-scenografica barocca”, [w:] *Andrea Pozzo...*, s. 99, 102, il. na s. 101, 105; Richard BÖSEL, „Teatrizzare la stessa Architettura. Lo spazio sacro come palescenico e quinte”, [w:] *Mirabili disinganni...*, s. 250-252, il. 158, 12.02.

²⁷ POZZO, op. cit., t. 2, Roma 1698, tabl. 1, 23, 32, opis do tabl. 1.

²⁸ Ibid., tabl. 42, 63-65, 72, 74, 76, 80, 83, 92.

Warto odnotować, że pozzowskie inspiracje są widoczne nie tylko w sposobie wykreślenia misjonarskiego planu, ale także w formach elementów, o które wzbogacono w nim schemat, przejęty z berninowskiego kościoła Tre Re Magi. Apsyda i apsydiola, przedłużające na krakowskim projekcie prezbiterium i przedsionek, powtarzają schemat ściany na planie wycinka owalu, wzmocnionej dwoma ustawionym ukośnie filarami, do których przylegają po dwie kolumny, co stosowano wielokrotnie przez Pozza w monumentalnych ołtarzach i w portykach²⁹. Jezuicki architekt przejawiał też szczególne upodobanie do wolnostojących kolumn, z których komponował monumentalne „scenografie” zarówno w rzeczywistych budowlach (aranżacja wnętrza kościoła San Francesco Saverio w Mondovì), jak i w idealnych projektach³⁰.

Pozzowski koncept szczegółowego ortogonalnego rzutowania belkowań na planach nie miał istotnych walorów praktycznych, ponieważ dla określenia, jak daleko należy wysunąć gzyms przed lico ściany, wystarczył jeden odcinek, równoległy do zarysu elewacji, a profil gzymsu można było określić znacznie precyzyjniej na przekroju budowli lub na specjalnym rysunku pomocniczym. Szczegółowy rzut belkowań nadawał się więc raczej do zdobienia rysunków architektonicznych, które miały znaleźć uznanie w oczach inwestorów, sędziów w konkursach architektonicznych lub czytelników wydawnictw poświęconych architekturze. Takie zalety owego rozwiązania dostrzegł Carlo Fontana, wykorzystując je zarówno w swoich mocno zdobionych projektach³¹, jak i w bardzo efektywnych rysunkach w dziele *Templum vaticanum* z roku 1694, dokumentujących wygląd berninowskiej dzwonnicy przy fasadzie bazyliki św. Piotra (il. 5)³². Fontana propagował również ortogonalne rzutowanie gzymśów nauczając architektury w Accademia di San Luca. W pierwszych latach wieku XVIII polecał studentom studiować dzieło Pozza jako najlepszy podręcznik stosowania wyszukanych rozwiązań geometrycznych w rysunku architektonicznym³³. Szczegółowe rzuty belkowań pojawiały

²⁹ Zob. Bernhard KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin – New York 1971, s. 43, il. 27; Vittorio DE FEO, „Le capelle e gli altari”, [w:] *Andrea Pozzo...*, s. 114-143.

³⁰ BÖSEL, „Teatrizzare...”, s. 249-261; MARTINELLI, op. cit., s. 94-113.

³¹ Hellmut HAGER, „Bernini, Carlo Fontana e la fortuna del «terzo braccio» del colonnato di Piazza di San Pietro in Vaticano”, [w:] *L'architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, red. Gianfranco SPAGNESI, Roma 1997, s. 352, il. 69.

³² Paul Atkins UNDERWOOD, „Notes on Berninis Towers for St. Peter's in Rome”, *The Art Bulletin*, 1939, 21, s. 283-287, il. 2; Fernando MARIAS, „Drawings by Carlo Fontana for the Tempio Vaticano”, *The Burlington Magazine*, 1987, 129, nr 1011, s. 391-393.

³³ Henry A. MILLON, „Filippo Juvarra and the Accademia di San Luca in Rome in the Early Eighteenth Century”, [w:] *Projects and Monuments in the Period of the Roman*

się też w pomiarach, zamieszczonych w pierwszym tomie *Studio d'architettura civile*, opublikowanym w roku 1702 z inspiracji Fontany przez Domenica Rossiego i wykorzystywanym intensywnie przez jego uczniów³⁴. Jak wykazał Henry A. Millon, moda na zdobienie planów owymi rzutami rozwinęła się w Akademii wkrótce po wydaniu tego ostatniego dzieła, o czym świadczą prace przygotowywane na Concorsi Clementini, jak projekty Filippa Vasconiego i Benedykta Renarda z roku 1705³⁵. Takie rozwiązanie kreślarskie znajdujemy także na planach wykonanych w pierwszych latach wieku XVIII przez Johanna Lucasa von Hildebrandta, który był „prywatnym” uczniem Fontany i wykorzystywał intensywnie jego dzieło o bazylice św. Piotra jako źródło inspiracji dla swoich rysunków³⁶.

Jest niemal pewne, że plan kościoła Misjonarzy został stworzony przez architekta dobrze obeznanego z modami kreślarskimi przyjętymi w rzymskim środowisku akademickim około roku 1700, a najpewniej wykształconemu w tym czasie w Accademia di San Luca. Kluczowym argumentem na poparcie tej ostatniej tezy jest, moim zdaniem to, że wygląd pierwszego kościoła Tre Re Magi nie został utrwalony na rycinach. Wiedzę o jego układzie przestrzennym można więc było pozyskać chyba tylko od uczniów Berniniego. Na przełomie wieku XVII i XVIII dwaj najzdolniejsi spośród nich – Giovanni Battista Contini i właśnie Fontana – udostępniali bowiem studentom Accademia di San Luca rysunki swojego mistrza i inne rękopiśmienne pomiary jego dzieł³⁷.

Możemy przyjąć, że Solski nie miał okazji dotarcia do owych przekazów, ponieważ w jego życiorysie nie odnotowano pobytu w Rzymie. Okazję do takiej wyprawy miałby on ewentualnie w czasie podróży do Stambułu w roku 1654 lub powrotu z tego miasta w roku 1661³⁸, a więc

Baroque, red. Hellmut HAGER, Susan SCOTT MUNSHOWER, University Park 1984, s. 18.

³⁴ Simona CIOFETTA, „Lo «Studio d'architettura civile» edita da Domenico de Rossi (1702, 1711, 1721)”, [w:] *In Urbe architectus...*, s. 214-217; MILLON, op. cit., s. 18.

³⁵ MILLON, op. cit., s. 18.

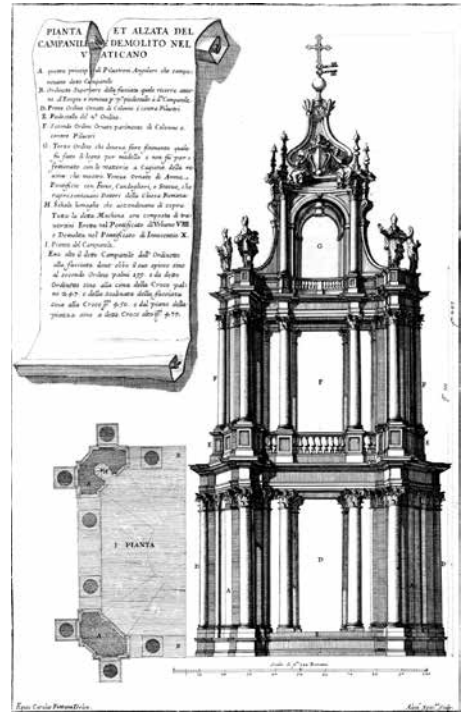
³⁶ Peter Heinrich JAHN, *Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745). Sakralarchitektur für Kaiser und Adel. Planungsgeschichte und projektanalytische Studien zur Peters – und Piaristenkirche in Wien sowie den Loreto-Heiligtum in Rumburg*, Petersberg 2011, s. 381-384, il. 299, kat. 4.

³⁷ MILLON op. cit., s. 18-19; Börje MAGNUSSON, „Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728)”, [w:] *Esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, red. Jörg GARMS, Roma 1999, s. 38-42; Hellmut HAGER, „Impronte Berniniane nell'architettura e nella decorazione architettonica in Italia e nell'Europa”, [w:] *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, red. Chantal GRELL, Milovan STANIĆ, Paris 2002, s. 356-357.

³⁸ Józef BURSZA, Czesław ŁUCZAK, „Wstęp”, [w:] Stanisław SOLSKI, *Architekt polski*, opr. Józef BURSZA, Czesław ŁUCZAK, Wrocław 1959, s. XII.

w czasie poprzedzającym znacznie pojawienie się pozowskich i fontanowskich innowacji perspektywicznych w rysunku architektonicznym. W budowlach wznoszonych z udziałem tego jezuita nie znajdujemy też żadnych motywów charakterystycznych dla tzw. dojrzałego baroku rzymskiego, a tym bardziej – wykwintnych rozwiązań rozpowszechnianych przez Pozza i Fontanę pod koniec XVII stulecia.

Błędy kreślarskie widoczne w misjonarskim planie, a zwłaszcza nieporadnie narysowany rzut owalu latarni kopuły, nie mogą być – jak sądzę – przywoływane jako argument na rzecz przypisania tego rysunku Solskiemu. Jezuita ów był bowiem dyletantem w zakresie architektury, ale – z pewnością – nie w zakresie geometrii. W latach 1683-1686 wydał on *Geometrię polskiego*, dzieło uważane powszechnie za najlepszy podręcznik geometryczny w nowożytnej Polsce i ocenione wysoko przez lipskie czasopismo *Acta Eruditorum*³⁹. W pierwszej części tej książki położył szczególny nacisk na „naukę rysowania figur”, prezentując w niej kilka metod poprawnego wykreślenia owaloid i elipsoidy, a także zaopatrując swoje rozważania w starannie sporządzone wykresy (il. 6). Krytykował próby rysowania obu krzywych „od ręki” i zalecał wykorzystanie przy tej pracy odpowiednich instrumentów. Podkreślał, że sztukę wykreślenia owaloid i elipsoidy powinni opanować muratorzy i sztukatorzy, a zatem trudno przypuszczać, że wykonując plan architektoniczny pozwoliliby sobie na dezynwolturę przy sporządzaniu rzutu latarni⁴⁰. Warto też zaznaczyć, że znaczną biegłość Solskiego w zakresie rysunku technicznego potwierdza ilustracja w *Geometrię polskim* (miedzioryt według rysunku autora książki), ukazująca instrument geodezyjny, skonstruowany przez uczonego jezuitę, na której można dostrzec okrągły otwór w rzutni poziomej, ukazany w poprawnym skrótce⁴¹. Można więc chyba stwierdzić, że sposób wykreślenia misjonarskiego planu nie przystaje zupełnie do kompetencji rysunkowych Solskiego.



5. Carlo Fontana, widok i rzut dzwonnicy wzniesionej przez Gian Lorenza Berniniego przy bazylice św. Piotra w Rzymie, miedzioryt w: *Templo vaticano* z roku 1694

³⁹ Idem, op. cit., s. XV-XVIII; Zofia PAWLIKOWSKA-BROŻEK, „Wybitne publikacje matematyczne polskich uczonych jezuitów siedemnastego wieku”, [w:] *Wkład jezuitów do nauki i kultury w Rzeczypospolitej Obojga Narodów i pod zaborami*, red. Irena STASIEWICZ-JASIUKOWA, Kraków 2001, s. 228-231.

⁴⁰ Stanisław SOLSKI, *Geometra polski to iest nauka rysowania, podziału, przemieniania i rozmierniania linii, angułów, figur y brył pełnych*, księga pierwsza, Kraków 1683, s. 141-148

⁴¹ Ibid., tabl. po s. 8. Zob. też BURSZTA, ŁUCZAK, op. cit., s. XVI.

Trzeba pamiętać, że w Accademia di San Luca u Fontany studiował Martinelli, który mógł być – jak już wiemy – zaangażowany w projektowanie stradomskiego kościoła. Opuścił on wprawdzie Rzym przed rokiem 1690, ale w roku 1700 odwiedził powtórnie Wieczne Miasto⁴². Podczas tego pobytu nie przyswoił sobie jednak pozzowskich i fontanowskich nowinek w sposobie kreślenia planów, ponieważ na żadnym z jego licznych rysunków wykonanych w XVIII wieku nie znajdujemy rzutowanych ortogonalnie belkowań⁴³. Nie wydaje się zatem prawdopodobne, że misjonarski rysunek, wyróżniający się właśnie takim „ozdobnikiem”, mógłby wyjść spod jego ręki.

W okresie pomiędzy założeniem domu Misjonarzy w Krakowie i rozpoczęciem budowy jego świątyni, jedynym architektem działającym w tym mieście, który mógł poznać gruntownie pozzowską i fontanowską manierę kreślenia planów, był (w świetle znanych nam przekazów źródłowych) właśnie Bażanka. Wiadomo bowiem, że odbył on studia w Accademia di San Luca uwieńczone pierwszą nagrodą w Concorso Clementino w roku 1704, a więc w czasie, w którym uczelnią tą kierował Fontana⁴⁴. Znajomość rozwiązań kreślarskich charakterystycznych dla Pozza pogłębił zaś z pewnością w czasie nauki u wielkiego jezuickiego architekta, której odbycie potwierdził sam autor *Prospectivae pictorum et architectorum*⁴⁵. Sądzę więc, że należy wrócić do pierwotnej atrybucji i datowania misjonarskiego planu, czyli stwierdzić, że jest on dziełem Bażanki, wykreślonym najprawdopodobniej jako alternatywny projekt kościoła na Stradomiu, wkrótce przed rozpoczęciem jego budowy w roku 1719.

Takiej atrybucji nie musi przeczyć negatywna ocena jakości artystycznej misjonarskiego planu sformułowana przez Małkiewicza. Jego opinii o dyletanctwie tego rysunku można przeciwstawić stwierdzenia Richarda Bösel, obeznanego świetnie z praktyką architektoniczną w Rzymie około roku 1700, iż pracę tę cechuje „błyskotliwa i wykwinna poetyka”⁴⁶. Ów drugi sąd tłumaczy się przy założeniu – przyjętym przez Małkiewicza – że misjonarski rysunek nie był projektem przeznaczonym do realizacji, ale

⁴² Hellmut LORENZ, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991, s. 8-22, 91-93.

⁴³ Ibid., liczne reprodukcje planów na s. 94-146 i w katalogu.

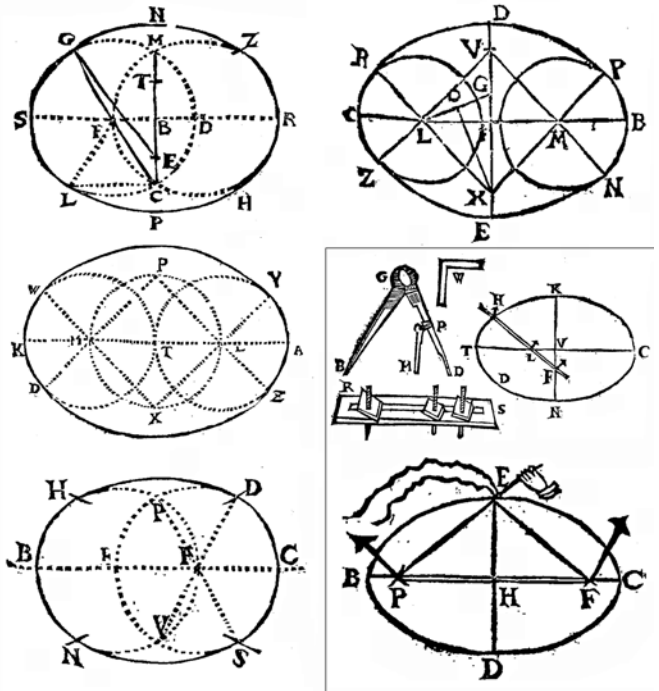
⁴⁴ Maciej LORET, *Życie polskie w Rzymie*, Roma 1930, s. 300; ZAGÓROWSKI, op. cit., s. 85-87; „Notizie degli architetti attivi a Roma tra il 1680 e il 1750”, [w:] *In Urbe architectus...*, s. 321; KOWALCZYK, op. cit., s. 216.

⁴⁵ Henryk DZIURLA, „Kacper Bażanka był uczniem Andrei Pozza”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 1989, 51, nr 2, s. 179-181.

⁴⁶ BÖSEL, „L'impegno didattico...”, s. 204.

ideazione – wstępną propozycją skierowaną do inwestora⁴⁷. W tym drugim przypadku zastosowanie wyszukanej kompozycji przestrzennej, uatrakcyjnionej za pomocą efektownych nowinek kreślarskich było z pewnością ważniejsze od troski o poprawność wykreślenia stosunkowo niewielkich detali i funkcjonalne skomunikowanie drugorzędnych pomieszczeń. Trzeba zgodzić się z opinią Małkiewicza, że przy realizacji misjonarskiego projektu napotkanoby na niemały problem w skomponowaniu bezbębnowej kopuły i dachów aneksów⁴⁸. Wiemy jednak, że takie ryzykowne zestawienie pojawiało się w architekturze rzymskiej około roku 1700 i było rozwiązywane – tak jak w kościele Sant’Antonio dei Portoghesi (Martino Longhi młodszy, około roku 1638) – poprzez nakrycie członów świątyni, przylegających do przęsła kopułowego, dachami trójspadowymi z trójkątnymi połaciami, odchylonymi od czaszy (il. 7)⁴⁹.

Na pierwszy rzut oka misjonarski rysunek ustępuje pod względem technicznej elegancji projektowi, sporządzonemu przez Bażankę na Concorso Clementino⁵⁰. Trzeba jednak zauważyć, że ten drugi ukazuje olbrzymi budynek w małej skali, dlatego architekt nie musiał biedzić się przy jego wykonaniu z rzutowaniem belkowań, a ściany zaznaczył po prostu za pomocą pojedynczych grubych linii⁵¹. Nie można też zapominać, że uczniowie Accademia di San Luca sporządzali projekty „klementyńskie” przez wiele miesięcy, toteż mogli sobie pozwolić na nadzwyczajną staranność przy ich wykreślaniu. Podczas „dorosłej” praktyki architektonicznej



6. Stanisław Solski, sposoby wykreślenia owaloidy i elipsoidy, drzeworyty w: *Geometra polski*, ks. 1, 1683

⁴⁷ MAŁKIEWICZ, *Niezrealizowany projekt...*, s. 76.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 75.

⁴⁹ John L. VARRIANO, „The Architecture of Martino Longhi the Younger”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1971, 30, s. 102-103; CIOFETTA, *op. cit.*, il. na s. 220.

⁵⁰ MAŁKIEWICZ, *Niezrealizowany projekt...*, s. 77.

⁵¹ Jerzy KOWALCZYK, „Między Krakowem a Warszawą. Uwagi o Bażance, Bayu i Placidim”, [w:] *Sztuka baroku. Materiały sesji naukowej ku czci śp. Profesorów Adama Bochnaka i Józefa Lepiarczyka*, Kraków 1991, s. 77, il. 1; *idem*, *Rola Rzymu...*, s. 216, il. 2, 3.



7. Kościół *Sant'Antonio dei Portoghesi* w Rzymie, przekrój, arch. Martino Longhi młodszy, około 1638. Miedzioryt Domenica Rossiego w: *Studio d'architettura civile*, 1702

bucję misjonarskiego planu Bażance, są formy hełmu Wieży Zegarowej katedry krakowskiej, zbudowanego w roku 1718 i przypisywanego dość zgodnie temu architektowi⁵⁴. Dzieło to bowiem wykazuje także powiązania z nieistniejącym już w owym czasie dziełem Berniniego, mianowicie ze zwieńczeniem wspomnianej już dzwonnicy watykańskiej, ujętym czterema ukośnymi wolutami, wspierającymi figury świętych.

Nie dysponujemy żadnymi przekazami źródłowymi, wskazującymi osobę architekta, który zaprojektował kościół Misjonarzy w Krakowie, zbudowany w latach 1719-1728 (il. 8). Za twórcę tej świątyni uważa się jednak zgodnie Bażankę, opierając się na wnikliwej analizie jej form, przeprowadzonej przez Olgierda Zagórowskiego⁵⁵.

Plan i podziały wnętrza owej budowli nawiązują w ewidentny sposób do drugiego kościoła Tre Re Magi, wzniesionego przez Borrominiego⁵⁶. Wiele wskazuje więc na to, że przygotowując się do budowy misjonarskiej świątyni inwestor przyjął, że ma ona naśladować kościół Collegio di Propaganda Fide, kierując się zapewne „misjonarską” wymową tej budowli.

brakowało im czasu i zapału na takie działania, o czym świadczą choćby projekty – *ideazioni*, wykonane przez Filippa Juvarrę dla księcia Sabaudii Wiktora Amadeusza II, z licznymi partiami, kreślonymi *a mano libera*⁵². Bażanka nie miał w Krakowie – o ile wiemy – godnego konkurenta⁵³, dlatego mógł postąpić w podobny sposób, epatując inwestora raczej nowatorstwem i bogactwem koncepcji architektonicznej, niż biegłością w zakresie geometrii i troską o detale.

Warto zaznaczyć, że dodatkową poszlaką wspierającą atry-

⁵² HAGER, *Impronte Berniniane...*, s. 356-359, il. 1, 3.

⁵³ KOWALCZYK, „Między Krakowem a Warszawą...”, s. 77-81; MAŁKIEWICZ, *Niezrealizowany projekt...*, s. 77.

⁵⁴ ZAGÓROWSKI, op. cit., s. 109-110, il. 7.

⁵⁵ Ibid., s. 115-116.

⁵⁶ KLEIN, op. cit., s. 160; ZAGÓROWSKI, op. cit., s. 115-116; KOWALCZYK, *Rola Rzymu...*, s. 247-257.

Przy projektowaniu krakowskiego kościoła wahano się jednak, czy naśladować pierwszą rzymską świątynię wzniesioną przez Berniniego, czy też drugą – borrominowską. Owe dywagacje mogły wynikać z tego, iż około roku 1700 w rzymskim środowisku architektonicznym, a zwłaszcza w kręgu Accademia di San Luca, Bernini był uważany za najwybitniejszego artystę, zaś Borrominiego określano, w ślad Gian Pietrem Bellorim, mianem „prostackiego Gota, który zepsuł architekturę”⁵⁷. Dzieła pierwszego z nich przywoływano więc z reguły jako najlepsze wzorce dla kompleksowych rozwiązań, w drugich zaś pozwalano tylko szukać inspiracji dla fantazyjnych detali⁵⁸. Bażanka, który otrzymał taką rzymską formację, mógł więc zaproponować inwestorowi, aby obok naśladowania istniejącego wówczas kościoła Tre Re Magi, wzniesionego przez „kontrowersyjnego” architekta, rozważyć także odwołanie się do zburzonej świątyni Berniniego, cieszącego się wówczas znacznie lepszą reputacją.

Przyjęcie efektownej koncepcji takiego „konkursu”, przeprowadzonego w kilkadziesiąt lat po śmierci obu architektów, napotyka jednak poważną przeszkodę. Kościół zbudowany jest – jak zauważył Małkiewicz – znacznie mniejszy od budowli o owalnej nawie, ukazanej na misjonarskim planie⁵⁹. Pierwszą próbę wytłumaczenia tej rozbieżności można oprzeć na założeniu, że ów plan i projekt wybudowanego kościoła opracowano w różnym czasie. Po odrzuceniu „berninowskiego” wariantu rozplanowanego na rozległej parceli, postanowiono zmniejszyć działkę budowlaną, a architekt dostosował do niej plan „borrominowskiego” kościoła. Nie można też wykluczyć hipotezy, że dwa wstępne wariantowe plany opracowano dla tej samej dużej działki, a później zwycięski projekt musiano dostosować do mniejszego placu. Nieukończona do dziś, parawanowa, pięcioosiowa i zapewne w zamiarach dwuwieżowa fasada ma bowiem wyjątkowo ambitny schemat architektoniczny, a zarazem bardzo skromne rozmiary⁶⁰. Jeśli założymy, że fasada ta miała prowadzić swoisty dialog z podobnie rozplanowaną fasadą kościoła Świętego Krzyża w Warszawie (1679-1696)⁶¹ – pierw-

⁵⁷ Werner OESCHLIN, „Borromini e l’incompresa «intelligenza» della sua architettura: 350 anni di interpretazione”, [w:] *Borromini e l’universo europeo...*, s. 108-110.

⁵⁸ BLUNT, op. cit., s. 212-214.

⁵⁹ MAŁKIEWICZ, *Niezrealizowany projekt...*, s. 73-74.

⁶⁰ Józef LEPIARCZYK, „W sprawie fasady późnobarokowego kościoła misjonarzy na Stradomiu”, *Rocznik Krakowski*, 1986, 52, s. 47-60; Robert BOGDAŃSKI, „Jeszcze raz w sprawie fasady kościoła Księży Misjonarzy na Stradomiu”, *Rocznik Krakowski*, 1990, 56, s. 101-123; KOWALCZYK, *Rola Rzymu...*, s. 288.

⁶¹ W czasie, gdy przystępowano do budowy świątyni Misjonarzy na Stradomiu fasada kościoła Świętego Krzyża oczekiwała na ukończenie, ale były już określone jej wymiary i schemat kompozycyjny. Zob. Elżbieta KARWACKA-KOWALCZYKOWA, „Projekt



szej świątyni Zgromadzenia Misji na ziemiach polskich i siedziby wizytatora prowincji polskiej – zaskakująca będzie dla nas dysproporcja długości obu struktur, wynosząca mniej więcej 1:2 na niekorzyść krakowskiej⁶². Misjonarska fasada prezentuje się również skromnie (długość – w przybliżeniu 2:3) na tle nowożytnych parawanowych fasad dwuwieżowych w Krakowie: elewacji znajdującego się w jej najbliższym sąsiedztwie kościoła Bernardynów (1659-1680) i kolegiaty św. Anny (1689-1703)⁶³. Na rzecz koncepcji o „zmniejszeniu” kościoła Misjonarzy w trakcie jego „fabryki” przemawia również zupełnie нефункционалне umieszczenie bocznych drzwi w elewacjach frontowych jego wież, wysuniętych poza zarys budynku. W pięciopółowych parawanowych fasadach takie otwory znajdowały się bowiem zwykle w osiach po bokach pola środkowego, a zatem nie

8. można wykluczyć, że na Stradomiu musiano je „przesunąć” w niezbyt racjonalny sposób, gdy po redukcji rozmiarów budowli ich konwencjonalne miejsce okazało się za ciasne.

Kościół Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, wnętrze, arch. Kacper Bażanka (atryb.), 1719-1728. Fototeka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wszelkie próby chronologicznego uporządkowania dziejów projektowania i budowy krakowskiego kościoła Misjonarzy muszą jednak owocować formułowaniem kolejnych słabo udokumentowanych hipotez. Próby bliższego odtworzenia tych dziejów weszłyby zaś w sferę fantastyki

Jaucha na fasadę kościoła Św. Krzyża w Warszawie”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 1967, 29, nr 3, s. 401; Jakub SITO, „The History of Endowment and Erection of the Holy Cross Church”, [w:] *Heart of the City. Church of the Holy Cross in Warsaw*, ed. Kazimierz SZTARBAŁŁO, Michał WARDZYŃSKI, Warsaw 2011, s. 156.

⁶² Warto odnotować, że szerokość działki przeznaczonej pod budowę kościoła Misjonarzy na planie w archiwum Martinellogo (około 39 m – zob. MAŁKIEWICZ, *Niezrealizowany projekt...*, s. 73) pozwalała na zbudowanie fasady dokładnie równej długością elewacji frontowej kościoła Świętego Krzyża w Warszawie.

⁶³ Zob. MAŁKIEWICZ, *Barokowa architektura...*, s. 170-171, 176-177, il. 13, 23.

naukowej. Jeśli jednak przyjmujemy, że przy projektowaniu misjonarskiej świątyni rozważano nawiązanie do kościoła Tre Re Magi wzniesionego przez Berniniego, musimy stwierdzić, iż w Krakowie rozegrał się wierny *sequel* dosadnej lekcji pokory, którą ów wielki artysta odebrał w Rzymie. Przy budowie kolejnej świątyni seminaryjnej jego koncepcje musiały bowiem ustąpić znów rozwiązaniom Borrominiego, a owego powtórnego niepowodzenia nie zdołał zrekompensować portyk skopiowany z rzymskiej świątyni Sant'Andrea al Quirinale i „doklejony” do fasady misjonarskiej budowli, wzorowanej ściśle na drugim kościele Tre Re Magi⁶⁴.

Jestem świadomy, że niniejsze rozważania rozwijają się trochę na przekór ostrzeżeniom Jakuba Pokory przed twórczą „realizacją” w historii sztuki projektów niezrealizowanych w rzeczywistości⁶⁵. Ośmieliłem się jednak pójść tą drogą, ponieważ skomplikowane dzieje stradomskiej „fabryki” zdają się nie poddawać także innym sztywnym historiograficznym regułom, formułowanym przez innych, znacznie mniej sympatycznych klasyków. Karol Marks głosił, że „historyczne fakty i postacie powtarzają się [...] dwukrotnie [...] za pierwszym razem jako tragedia, za drugim jako farsa”⁶⁶, ale na szczęście w Polsce rzeczywistość nie lubi potwierdzać nauk tego filozofa. Okazuje się bowiem, że zarówno w Collegio di Propaganda Fide, jak w misjonarskim seminarium w Krakowie zwycięstwo rozwiązań borrominowskich nad berninowskimi zaowocowało powstaniem znakomitych budowli. Kościół Misjonarzy na Stradomiu nie tylko nie odbiega zbyt (przynajmniej we wnętrzu) od klasy pierwowzoru, ale także rozwija z wielkim wyczuciem jego układ przestrzenny i dopełnia go o interesujące rozwiązania luministyczne⁶⁷.

⁶⁴ KLEIN, op. cit., s. 164-169; ZAGÓROWSKI, op. cit., s. 115-116; KOWALCZYK, *Rola Rzymu...*, s. 247, 251, 287-288.

⁶⁵ Jakub POKORA, „Tako rzecze Rastawiecki. Kwestia stylu warszawskiej bramy triumfalnej z 1764 roku”, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, red. Hanna SAMSONOWICZ, Maria DŁUTEK, Warszawa 1998, s. 353-357.

⁶⁶ Karl MARKS, „Osiemnasty brumaire’a Ludwika Bonaparte”, [w:] idem, Fryderyk ENGELS, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1949, s. 229.

⁶⁷ ZAGÓROWSKI, op. cit., s. 116; KOWALCZYK, *Rola Rzymu...*, s. 247, 251, 282-288.