

Mauzoleum Morsztynów w Warszawie

*

STANISŁAW MOSSAKOWSKI

Krzysztofowi Morstinowi z Raciborska poświęcam

Wśród budowli sakralnych szesnastego i siedemnastego stulecia bardzo wiele jest oczywiście takich, w których specyfika funkcji znalazła wyraźne odbicie w formach ich architektury. Przeważająca większość tych budowli, niezależnie od tego czy były to katedry czy kolegiaty, kościoły klasztorne czy parafialne, kaplice bractw religijnych czy kaplice grobowe — przy całym bogactwie i różnorodności form, kierunków i odmian stylowych — w gruncie rzeczy powtarzała ograniczony zestaw tradycyjnych rozwiązań architektonicznych. Jedynie bardzo rzadko specyfika funkcji narzucała tak dalece formę architektoniczną, że powstawało dzieło całkowicie nietypowe. Do takich właśnie dzieł należał niewątpliwie kościół bonifratrów w Warszawie, zaprojektowany przez Tylmana z Gameren.

Historię powstania i wygląd tej budowli ujawniły opublikowane niedawno badania Aldony Bartczakowej i Aliny Sokołowskiej¹. Dzięki nim wiemy, że pierwotny warszawski klasztor i szpital bonifratrów został ufundowany przez łowczego koronnego Tobiasza Morsztyna, kalwina świeżo nawróconego na katolicyzm, który w testamencie z dnia 15 października 1664 r. zapisał na ten cel 30 000 złp. Wykonawca testamentu, brat zmarłego, referendarz koronny Jan Andrzej Morsztyn, przeznaczył na rzecz fundacji otrzymany w spadku po łowczym drewniany dwór z ogrodem i zabudowaniami gospodarczymi, położony opodal wzniesionego przez siebie pałacu na terenach należących wówczas do starostwa warszawskiego (późniejszy Ogród Saski). Formalnego nadania posesji bonifratrom dokonał starosta warszawski Jan Wielopolski, a potwierdził w lipcu 1665 r. król Jan Kazimierz. W październiku tegoż roku Jan Andrzej Morsztyn oblatował nową fundację w warszawskich aktach grodzkich, gdzie równocześnie zostało zaznaczone, że zakonnicy wzniosą w przyszłym kościele klasztornym grobowiec dla rodziny Morsztynów.

¹ A. Bartczakowa, A. Sokołowska *Klasztor bonifratrów w Warszawie*. „Biuletyn Historii Sztuki“ R. 29: 1967 nr 3, s. 405-416. Por. także W. Hentschel *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*. Berlin 1967, s. 155-156, 216-217.

Około roku 1666 zajęli bonifratrzy dawną siedzibę łowczego i zaadaptowali ją na klasztor i szpital, lecz dopiero w 1669 r. Morsztyn, wówczas już podskarbi wielki koronny, zobowiązał się do wystawienia nowego, murowanego klasztoru i kościoła.

Budynek klasztoru został wzniesiony zapewne przed rokiem 1673, kiedy to fundacja Morsztynów otrzymała zatwierdzenie sejmu². Bartczakowa i Sokołowska odnalazły i opublikowały projekt tego gmachu, zachowany — na dwóch kartkach — wśród rysunków Tylmana z Gameren³. Rozpoznanie projektu stało się możliwe dzięki pomiarom ze zbiorów drezdeńskich, przedstawiającym cały kompleks zabudowań bonifratrów przed jego rozebraniem w 1726⁴. Na pomiarach tych widnieje również plan, elewacja fasady i przekrój kościoła klasztornego, który na projekcie w zbiorze Tylmana zaznaczony jest tylko w konturze (il. 1, 2). Świątynia ta, wzniesiona na rzucie kwadratu, z ołtarzem głównym umieszczonym w jakby wbudowanej, głębokiej wnęce, ujętej przez dwie pięcioboczne kaplice, sprawia wrażenie niedokończonej⁵. Niedokończone jest także sklepienie całości, zwężające się piramidalnie, a korona murów, wyłożonych ciosami naturalnej rustyki kamiennej, porośnięta jest roślinnością.

Kwadratowy plan kościoła (o wymiarach ok. 40 × 40 łokci) oraz jego przekrycie, przypominające niedokończoną piramidę, pozwalają na rozpoznanie w zbiorze Tylmana dwóch dalszych, nie zidentyfikowanych dotąd, projektów tej budowli (rysunki nr 821 i 820).

Pierwszy z nich (nr 821; il. 3) przedstawia elewację kościoła, szeroką na 40 łokci, którego kondygnacja dolna, mieszcząca pośrodku skromny portal z kilkustopniowymi schodami i pary okien po bokach, posiada w przyziemiu szczelinowe okienka, oświetlające piwnicę lub kryptę. Kondygnacja ta, ozdobiona pasami rustyki, stanowi rodzaj cokołu dla piramidalnej nadbudowy, zwężającej się drobnymi stopniami i zwieńczonej krzyżem. Jednostajny rytm stopni przerywają cztery rzędy lukarn — po trzy lukarny w dwóch dolnych rzędach i po jednej w rzędach górnych. Zaznaczenie kominów po bokach budynku informuje, że poza wnętrzem sakralnym miał on zawierać także część mieszkalną, zapewne klasztor.

Niezwykły kształt tak zaprojektowanego gmachu znajduje wytłumaczenie w szczególnej funkcji kościoła bonifratrów, mającego zawierać grobowiec rodziny fundatora. Dlatego właśnie nadał mu architekt formę monumentalnej piramidy, jako budowli *par excellence* grobowej, a zarazem — wedle rozpowszechnionych wówczas przekonań — symbolizującej nieśmiertelność.

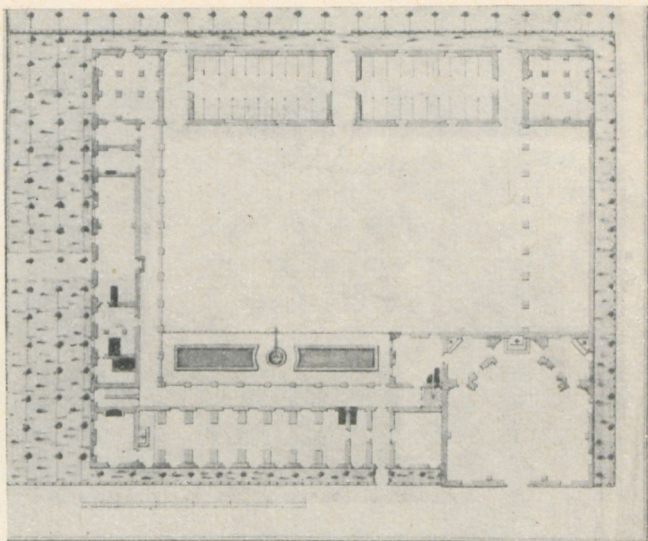
² *Volumina legum*. T. 5. Warszawa 1738, s. 123 oraz Bartczakowa, Sokołowska, op. cit., s. 408.

³ Gabinet Rycin BUW, Archiwum Tylmana z Gameren, rysunki nr 797 i 798. Bartczakowa, Sokołowska, op. cit., s. 410-412, il. 4-5.

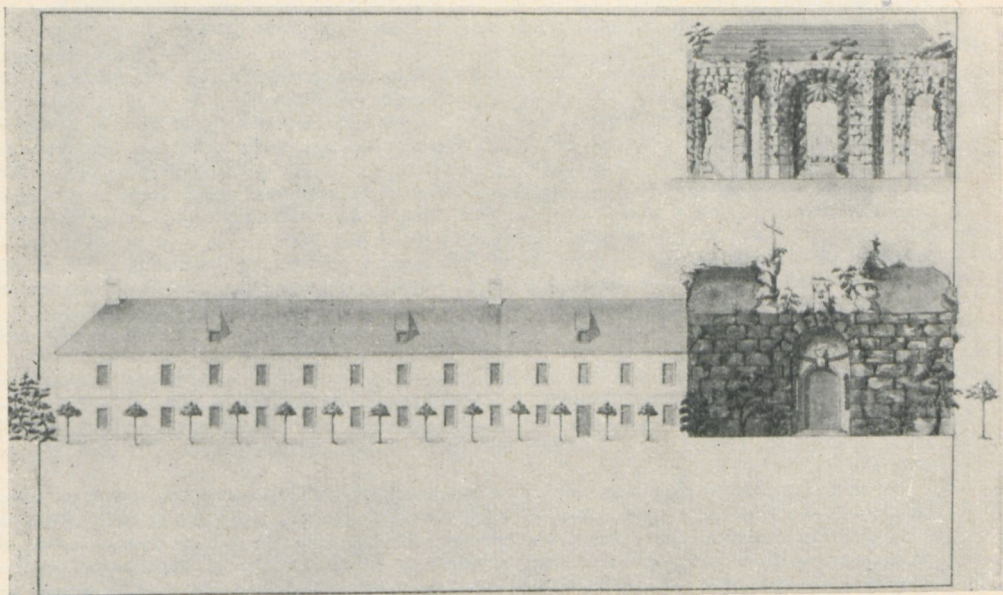
⁴ *Varsaviana w zbiorach drezdeńskich. Katalog planów i widoków Warszawy oraz rysunków architektonicznych budowli warszawskich okresu saskiego*. Warszawa 1965, poz. 332-333; — Bartczakowa, Sokołowska, op. cit., il. 2-3 do tekstu na s. 408-410 oraz Hentschel, op. cit., il. 180-181.

⁵ Do podobnego wniosku doszły Bartczakowa i Sokołowska, op. cit., s. 412.

1. Kościół i klasztor bonifratrów w Warszawie. Pomiar ze zbiorów drezdeńskich



2. Kościół i klasztor bonifratrów w Warszawie. Pomiar ze zbiorów drezdeńskich



W znanym Tylmanowi, choć późniejszym od omawianego projektu, popularnym słowniku terminów architektonicznych Karola Augustyna d'Aviler pod hasłem „Piramida“ czytamy bowiem: „Wznosi się niekiedy piramidy z okazji niezwykłych wydarzeń, ale ponieważ są one symbolem nieśmiertelności, najczęściej służą jako pomniki nagrobne, tak jak piramida Cestiusza w Rzymie i piramidy w Egipcie“⁶.

Jak właściwie doszło do uznania piramidy czy obelisku (który w XVI i XVII w. był z piramidą bardzo często identyfikowany) za symbol nieśmiertelności — nie jest to dziś całkiem jasne⁷. W każdym razie piramida i zbliżony do niej obelisk jako symbol triumfu nad śmiercią rozpowszechniły się w nowożytnej sztuce sepulkralnej dopiero od czasu wzniesienia słynnego nagrobka Chigich, zaprojektowanego ok. 1515 r. przez Rafaela do kaplicy przy kościele S. Maria del Popolo w Rzymie⁸.

Piramida i obelisk miały starą tradycję także w polskiej sztuce sepulkralnej, jeszcze przed projektem Tylmana. W formie zbliżonej do dzieła Rafaela pojawiła się piramida w kręgu twórczości Santi Guccio, w nagrobku Galeazza Guicciardiniego (zm. w 1557 r.) w krążgankach klasztoru dominikanów w Krakowie (il. 4), a następnie w nagrobku Bartłomieja Niszczyckiego z 1560 r. w katedrze płockiej oraz w nagrobku Jana Tęczyńskiego i Cecylii Szwedzkiej w Kraśniku, pochodzącym z pocz. XVII w.⁹. W pełni „wykształconą“ piramidę *all'antica* zaprojektował jednak dopiero Giovanni Battista Gisleni w 1655 r., jako jeden z elementów okazałej dekoracji pogrzebowej Karola Ferdynanda Wazy w kościele jezuitów w Warszawie¹⁰.

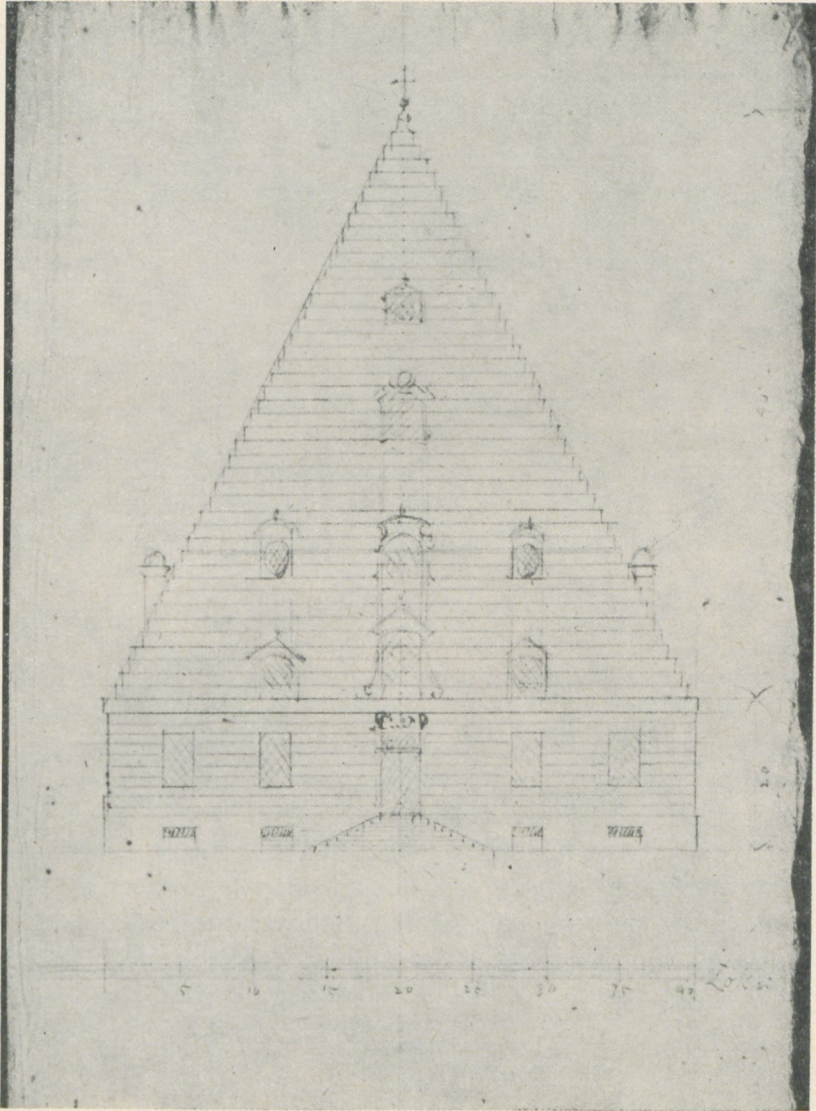
⁶ Ch. A. d'Aviler *Explication des termes d'architecture*. Paryż 1691 (w wyd. amsterdamskim z r. 1699, s. 197). Zob. S. Mossakowski *Księgozbiór architekta Tylmana z Gameren*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej“ t. 13, 1961 (1963), s. 30, poz. 53.

⁷ Nie wyjaśniają tego uwagi W. S. Heckschera (*Bernini's Elephant and Obelisk*. „The Art Bulletin“ t. 29, 1947, s. 178), H. s'Jacob (*Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*. Lejda 1954, s. 103 i 224), J. Shearmana (*The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ t. 24, 1961, s. 133-137) czy J. Białostockiego (*Symbolika drzwi w sepulkralnej sztuce baroku*. W: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*. Warszawa 1968, s. 118). Z tekstów Valeriana i Kirchera (P. Valeriano *Hieroglyphica*. Lugduni 1595, s. v; *Pyramis*, s. 584 i nast.; — A. Kircher *Oedipus Aegyptiacus*. T. 2. Romae 1653, rozdz. *De pyramidis mysteriis hieroglyphicis*, s. 109-115) wynika natomiast, że piramida (obelisk) uważana była przede wszystkim za symbol historii i dlatego wiązano ją z kolei z ogniem oraz, podobną do ognia w swej naturze, duszą ludzką. Równocześnie uznawano ją za symbol natury i pierwotnej materii („rerum natura vel materia prima, materia informa“; por. Pliniusz, *Hist. nat.*, XXXVI, 9), która — podobnie jak kształt piramidy zbiegający się w jednym punkcie — sprowadza się do jednej, niezmiennej i ponadczasowej, boskiej zasady i źródła. Stąd nasywało się z kolei uznanie piramidy za symbol duszy jako — w przeciwieństwie do nietrwałego i podległego zniszczeniu ciała — czegoś trwałego i niezniszczalnego, czyli ogólnie rzecz biorąc — dodajmy od siebie — za symbol nieśmiertelności i trwałości.

⁸ s'Jacob, op. cit., s. 103; — Shearman, op. cit., s. 134, gdzie wymienione są najważniejsze z jego bardzo licznych naśladownictw.

⁹ K. Sinko *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*. Kraków 1933, s. 37-38, il. 20; — Z. Hornung *Rodowód artystyczny twórczości rzeźbiarskiej Santi Guccio*. „Biuletyn Historii Sztuki“ R. 24: 1962, nr 2, s. 228-229, il. 2; — I. Burnatowa *Ornament renesansowy w Krakowie*. W: *Studia renesansowe*. T. 4. Wrocław 1964, s. 81, il. 48; — Białostocki, op. cit., s. 118, przyp. 23; — A. Fischinger *Santi Gucci, architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*. Kraków 1969, s. 81.

¹⁰ N. Miks-Rudkowska *Theatrum in exequis Karola Ferdynanda Wazy. Z badań nad twórczością G. B. Gisleniego*. „Biuletyn Historii Sztuki“ R. 30: 1968, nr 4, s. 419-435, il. 1. — Z nie opublikowanych badań dr Juliusza Chrościckiego („*Castrum doloris*“). *Symbolika pogrzebów w Polsce od XVI do początku XIX wieku*, maszynopis) wynika, że jeszcze przed projektami Gisleniego motyw piramidy pojawiał się w polskich dekoracjach pogrzebowych, zapewne od czasu, gdy użyto go w okazałym *castrum doloris* króla Zygmunta Augusta, wystawionym w 1572 r. w rzymskim



3. Tylman z Gameren. Projekt kościoła bonifratrów w Warszawie. Gab. Ryc. BUW,
AT 821

Z architektem tym łączony jest również obeliskowy pomniczek ustawiony w 1655 r. w Wyszku, miejscu śmierci wspomnianego królewicza Karola¹¹.

Wydaje się jednak dosyć wątpliwe, aby wymienione dzieła poddały Tylmanowi pomysł zaprojektowania kościoła grobowego w formie piramidy. Nieco bardziej prawdopodobne mogłoby być przypuszczenie, że formę taką zasugerowała architektowi rodzina Morsztynów o starych tradycjach ariańskich, a z arianami (z jednym z Orzechowskich) wiąże się niezwykłą budowlę, zw. „grobiskiem“, opodal wsi Krupie koło Krasnegostawu (il. 5), pochodzącą przypuszczalnie z 1 poł. XVII w. i mającą kształt prostopadłościennego cokołu zwieńczonego wysoką, ceglana piramidą¹².

Budowla zaprojektowana przez Tylmana różni się jednak zasadniczo od wszystkich dotychczas wspomnianych. Zarówno bowiem piramidy czy obeliski na nagrobkach wywodzących się z dzieła Rafaela jak też piramida Gislénego i ariańska w Krupem mają ściany gładkie, podczas gdy piramida Tylmana jest schodkowana. Tamte są wszystkie wzorowane na piramidach rzymskich, piramidzie Cestiusza czy też istniejącej do ok. 1499 r. piramidzie, uważanej wówczas za grobowiec Romulusa (Meta Romuli lub Sepulchrum Scipionum)¹³ — projekt Tylmana natomiast naśladuje piramidy egipskie.

Piramidy te, w czasach nowożytnych bodaj po raz pierwszy, studiował *in situ* Wenecjanin Marco Grimani, który odbył podróż po Bliskim Wschodzie w 1 poł. XVI w.¹⁴ Jego rysunki i informacje wykorzystał Sebastian Serlio w swoim traktacie o architekturze, którego trzecia księga, wydana w Wenecji w 1540 r., zawiera m. in. drzeworyt przedstawiający schodkowaną piramidę (il. 6)¹⁵. Drzeworyt w dziele Serlia wypadłoby zatem uznać za pierwowzór omawianego projektu Tylmana, tym bardziej że wysokość piramidy zaprojektowanej przez naszego architekta, zgodnie z opisem Serlia, a także spostrzeżeniem wcześniej zanotowanym przez Albertiego¹⁶, jest równa szerokości jej podstawy (40×40 łokci).

kościół S. Lorenzo in Damaso. Trudno nie wspomnieć, iż szczególnie bliskie w schemacie kompozycyjnym budowli zaprojektowanej przez Tylmana wydaje się *castrum doloris* Zofii Wielopolskiej z 1649 r., o ile można sądzić z wizerunku drzeworytowego, będącego zaledwie ideogramem. Informację powyższą oraz możliwość zapoznania się ze wspomnianą pracą zawdzięczam uprzejmości jej Autora.

¹¹ Tamże, s. 427 oraz W. Tomkiewicz *O pomnikach Wazów w Polsce. Projekty i realizacje*. W: *O naprawie Rzeczypospolitej XVII-XVIII wieku*. Warszawa 1965, s. 74-86.

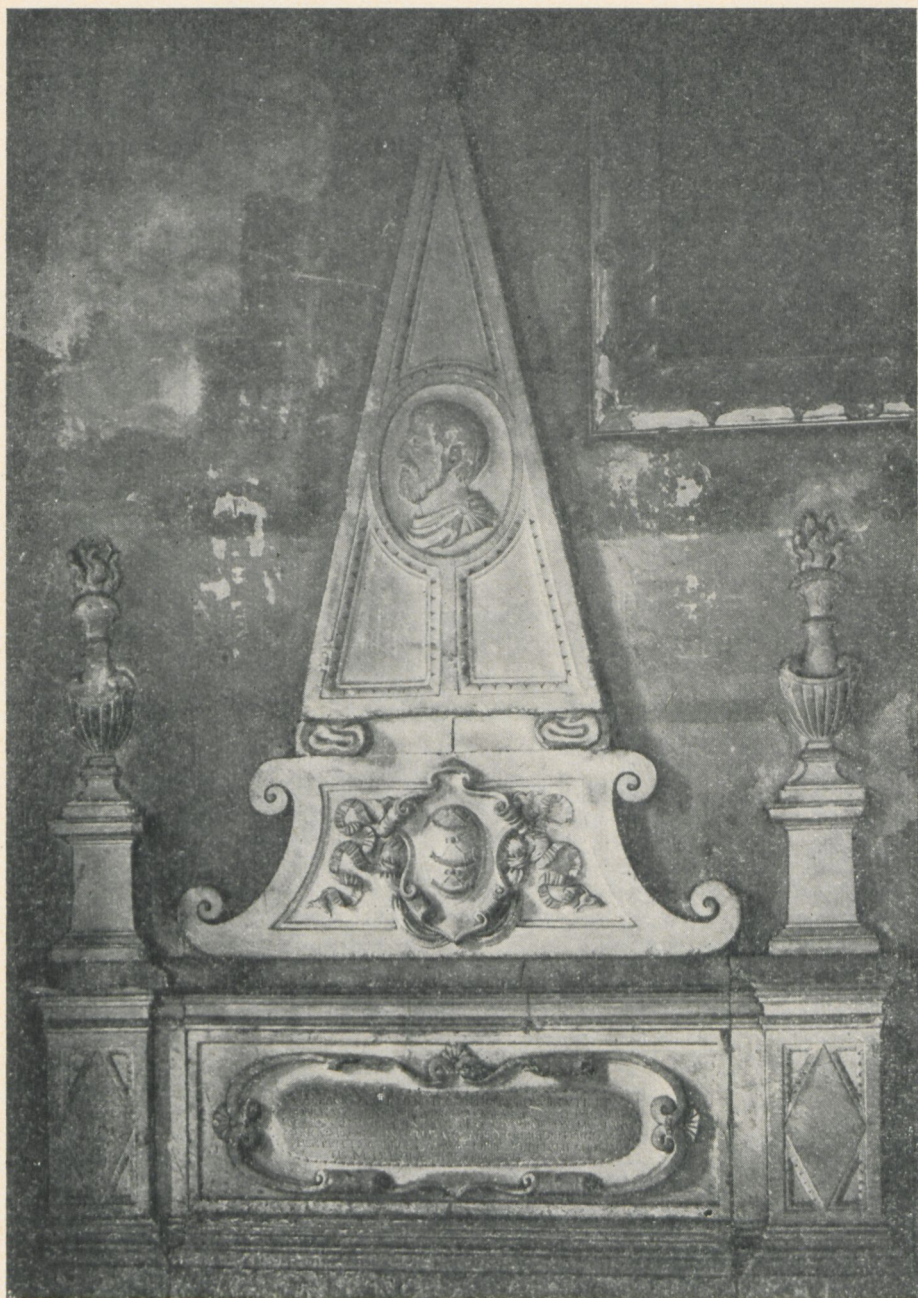
¹² „Tygodnik Ilustrowany“ nr 88, 4 IX 1869, s. 109-110 i nr 36, 8 IX 1883, s. 146; — A. Brückner, K. Estreicher *Encyklopedia staropolska*. Warszawa 1939, t. 2, szp. 221; — H. Gawarecki *Prace konserwatorskie. Województwo Lubelskie*. „Ochrona Zabytków“ R. 11: 1958, nr 1-2, s. 126, il. na s. 124; — *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 8: *Województwo lubelskie*. Pod red. J. Z. Łozińskiego. Z. 8: *Powiat krasnostawski*. Opr. T. Sulerzyska, F. Uniechowska, E. Rowińska, Warszawa 1964, s. 37.

¹³ Zob. Shearman, op. cit., s. 133 oraz N. Pevsner, S. Lång *The Egyptian Revival*. W: *N. Pevsner Studies in Art, Architecture and Design*. Londyn 1968, t. 1, s. 217-218 (pierwodruk w „Architectural Review“ t. 119, 1956, nr 712, s. 242-254).

¹⁴ K. Giehlow *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*. „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“ t. 32, 1915, s. 122 oraz E. Iversen *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Kopenhaga 1961, s. 155 i przyp. 44.

¹⁵ S. Serlio *Il terzo libro d'architettura, nel quale si figurano e descrivono le Antichità di Roma e le altre cose che sono in Italia*. Wyd. 2. Venezia 1551, s. 94.

¹⁶ L. B. Alberti *De re aedificatoria libri decem*, X, 3.



4. Nagrobek Galeazza Guicciardiniego w klasztorze dominikanów w Krakowie

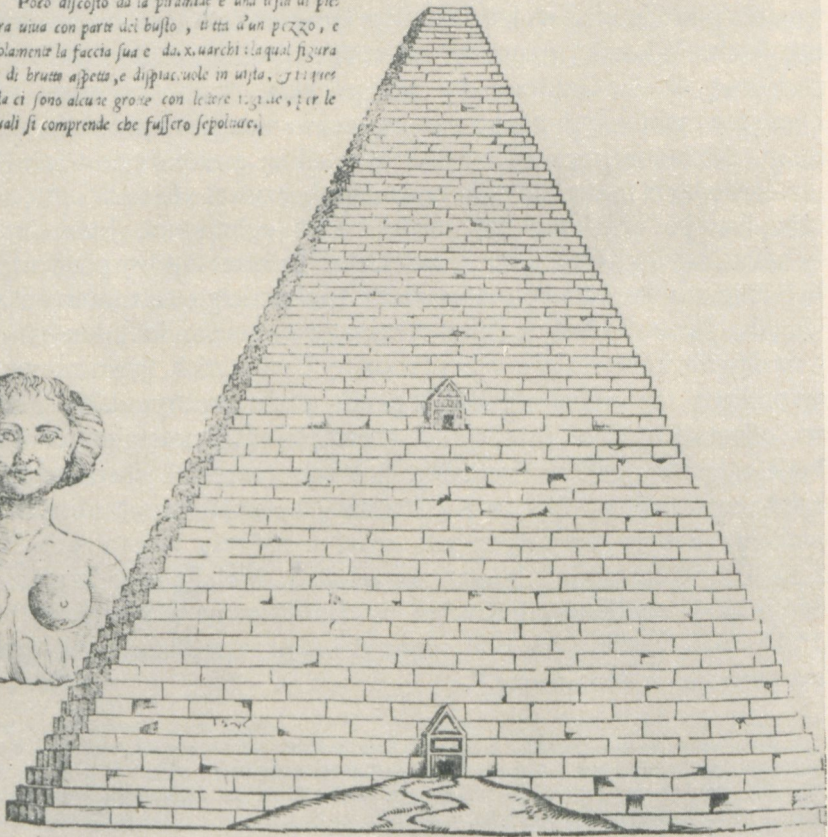


5. „Grobisko“ ariańskie koło Krupego



Ira sette miglia appresso il Cairo si troua una piramide, di la quale io ne dimostrerò la forma, et ancho ne darò le misure per quanto io hebbi da M. Marco Grimano genal'buomo di questa città di Venetia in quel tempo Patriarca di A. Iulicia et hora Cardinale: il quale in persona propria la misurò, e mi sua sopra, et ancho mi arto dentro. Questa piramide fu misurata a uarchi, cioè con lo giusto passeggiare, et un uarco uiene a essere alquanto piu di tre palmi antzati. la base per ogni lato è da uarchi cccc. et è di quadrato perfetto: questa è tutta di pietra uiaa, e molto dura, e li pezzi sono assai lunghi, e sono posti di modo in opera, che ui si puo' salire fino a la sommità, ma con discomodo grande: perche l'altrezza di ogni pezzo è d'atre palmi, e non uo' no' uarua tanto li piedi che ai si possa comodamente posare il piede. il numero de i pezzi da la base fino a la sommità sono da duecento e dieci, e sono tutti d'una altrezza, talment' che l'altrezza di tutta la morsa è quanto la sua base. Questa piramide si tiene che fusse un sepolcro, perche dentro ui è una stanza, nel mezzo di la quale è una gran pietra: onde si presume che li sopra ui fusse qualche sepolcro di ualore, in questa stanza si ua con gran difficultà, perche ne l'entrata si troua a man sinistra una scala di pietra, la quale si uolze dentro de la piramide, ma rimane nel mezzo un precipizio grande, il quale mette spauento a chi lo considera, per le qual scale si ua a la dexta stanza. Circa a la metà di questa piramide è un'altra entrata: ma serrata di sorte, che non ui si puo' andare, ne la sommità di questa ui è un bel piano di circa otto uarchi per ogni quadro, doue si conosce questo essere il piano, che fu fatto nel tempo che fu finita la piramide: e e non era acuto: la quale è anchora tutta integra, eccetto che qualche pietra è usata alquanto del suo luogo.

Poco discosto da la piramide è una testa di pietra uiaa con parte del busto, tutta d'un pezzo, e solamente la faccia sua è da x. uarchi: la qual figura è di brutto aspectu, e dispiaciuole in uista. In questa ci sono alcune grose con lettere egizie, per le quali si comprende che fussero sepolcra.



6. Wielka piramida w Gizie. Drzeworyt w traktacie Serlia

Projektując w Warszawie, ok. roku 1669, budowlę w kształcie piramidy miał Tylman także inne, wyjątkowe możliwości zapoznania się z tym wszystkim, co na temat egipskich piramid było w Europie podówczas wiadome. Tutaj bowiem, od 1641 aż do śmierci w roku 1681, mieszkał i działał Tytus Liwiusz Burattini, zatrudniony w latach pięćdziesiątych jako przedsiębiorca budowlany, a potem dzierżawca mennic Rzeczypospolitej. Oslawiony dewaluator pieniądza był także uczonym fizykiem i wynalazcą, astronomem i geografem, a nade wszystko — co szczególnie nas interesuje — jednym z największych ówczesnych znawców budowli Egiptu¹⁷. Bezpośrednio przed przyjazdem do Polski spędził Burattini nad Nilem cztery lata (od 1637 do 1641 r.), gdzie był zajęty najpierw triangulacją kraju i sporządzeniem jego dokładnej mapy, a następnie, od 1639 r., współpracował ze znakomitym archeologiem i astronomem angielskim, późniejszym profesorem w Londynie i Oksfordzie, Johnem Greavesem (Graeviussem) przy badaniu wnętrza piramid oraz wykonywaniu pomiarów architektonicznych zabytków egipskich. Właśnie materiały zebrane wspólnie z Burattinim stały się podstawą dzieła Greavesa *Pyramidographia*, opublikowanego w 1646 r. i będącego pierwszym naukowym opracowaniem piramid; tam znalazły się m. in. dokładne pomiary i przekrój wielkiej piramidy w Gizie¹⁸.

Z wiedzy i materiałów Burattiniego korzystał również inny, słynny na całą Europę egiptolog czy może raczej egiptoman, jezuita niemiecki, Athanasius Kircher¹⁹. Uczony polihistor, zainteresowany pismem egipskim, był najpierw w Paryżu sekretarzem znakomitego astronoma i uczonego Claude-Nicolas Fabrii de Peiresc (zajmującego się m. in. także hieroglifami), a następnie, korzystając z opieki rodziny Barberinich, żywo zainteresowanej egiptologią, przeniósł się do Rzymu, gdzie przebywał do końca życia w Collegio Romano. Tutaj stał się uznanym autorytetem w zakresie archeologii egipskiej, zebrał wspaniałą kolekcję (zaczątek pierwszego muzeum egiptologicznego — Museo Kircheriano) i ogłosił szereg obszernych, choć niekiedy bardzo fantastycznych, dzieł z zakresu egiptologii. W jednym z nich, trzypięciotomowym *Oedipus Aegyptiacus*, wydanym w Rzymie w latach 1652-1654, opublikował Kircher list Burattiniego z Warszawy, datowany 15 IX 1652, zawierający opis piramid i sfinksa w Gizie oraz jego rysunki, skopiowane w akwaforcie²⁰.

¹⁷ A. Favaro *Intorno alla vita ed ai lavori di Tito Livio Burattini fisico Agordino del secolo XVII*. Wenecja 1896; — A. Hnیلko *Tytus Liwiusz Boratyni, dworzanin króla Jana Kazimierza, młneczn i uczoney*. Kraków 1923; — A. Birkenmajer *Burattini, Tytus Liwiusz*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 3. 1937, s. 133-136; — art. H. Barycza w: *Historia nauki polskiej*. T. 2. Warszawa 1970, s. 119-121.

¹⁸ Pevsner, Lang, op. cit., s. 226-228.

¹⁹ Zwięzłe charakterystyki działalności Kirchera podają: Iversen, op. cit., s. 89-98; — Pevsner, Lang, op. cit., s. 228-229 oraz S. Morenz *Die Begegnung Europas mit Ägypten*. Berlin 1968, s. 146-148, gdzie zebrana jest obfita bibliografia przedmiotu, do której dodać wypada, nieznaną mi niestety, pracę P. Friedländera *Athanasius Kircher und Leibniz. Ein Beitrag zur Geschichte der Polyhistorie im 17. Jahrhundert*. W: tegoż *Studien zur antiken Literatur und Kunst*. Berlin 1969.

²⁰ Kircher, op. cit., t. 2, Roma 1653, s. 303-304. Tekst listu i ryciny opatrzone są następującym wprowadzeniem: „Haec dum scribo, Titus Livius Burattinus, Architectus insignis, qui data opera in Aegyptum profectus est, ut omnia

Wreszcie z materiałów Burattiniego korzystał najprawdopodobniej znany włoski rytownik, mieszkający od 1639 r. w Paryżu, Stefano della Bella (nazwany przez Tytusa Liwiusza w jednym z listów do gdańskiego astronoma Heweliusza swym „singularis amicus“²¹) przy opracowywaniu krajobrazu z piramidami, przeznaczonego zapewne jako ilustracja opisu podróży egipskiej Pietra della Valle, opublikowanego w roku 1650²².

Trudno zatem przypuścić, aby mając na miejscu takiego znawcę architektury piramid mógł Tylman nie skorzystać z jego materiałów, uwag czy informacji przy projektowaniu budowli w kształcie piramidy.

Przeciwnie — wydaje się, że to właśnie Burattini podsunął Morsztynowi i Tylmanowi pomysł tak niezwykłego rozwiązania kościoła bonifratrów. Z Morsztynem łączyły przecież Burattiniego bliskie stosunki. Obaj należeli do francuskiego stronnictwa w Polsce, którego nasz egiptolog był jednym z najczynniejszych agitatorów²³. Około roku 1671 wykonał Burattini maszynę hydrauliczną do ogrodu przy pałacu Morsztyna, ustawioną zresztą na tyłach parceli bonifratrów²⁴. Znał także Tylmana. Kilkanaście ksiązek ze zbioru Tytusa Liwiusza, jakie znalazły się w bibliotece kapucynów warszawskich²⁵, dostało się tam zapewne jako część księgozbioru Tylmana, który prawdopodobnie kupił je od uczonego Włocha, zbiedniałego pod koniec życia²⁶. Wreszcie o kontaktach ich obu, w czasie kiedy Tylman pracował dla Morsztyna, świadczą notatki Gamerskiego na rysunku nr 406 verso, gdzie wśród codziennych zapisek, takich np. jak „Kałamasz, Ołówek, Cirkiel, Stampe per snicerz“, znalazły się również, obok siebie położone, dwie notatki: „Abrysy schodów P. Podskarbi“ (tj. J. A. Morsztyn, przyp. aut.) i poniżej: „Buratini“.

Omówiony pierwszy projekt kościoła bonifratrów nie był projektem jedynym ani ostatecznym. Inny, późniejszy jak sądzimy, wariant rozwiązania budowli przynosi wspomniany już rysunek drugi (nr 820; il. 7). Przedstawiona tutaj budowla uległa w porównaniu z poprzednim projektem dość

antiquitatum monumenta summa diligentia inquireret, inquisita delinearet et sic posteritati thesaurum concrederet, mihi inter multa alia, huius quoque pyramidis delineationem transmisit, una cum deserti, in quo reperitur, et cryptae subterraneae, in quam aditus ad Mumias patet, Ichnographia; quam hic una cum literis ad me datis, apponendam duxi“.

²¹ Favaro, op. cit., s. 76 oraz Pevsner, Lang, op. cit., s. 247.

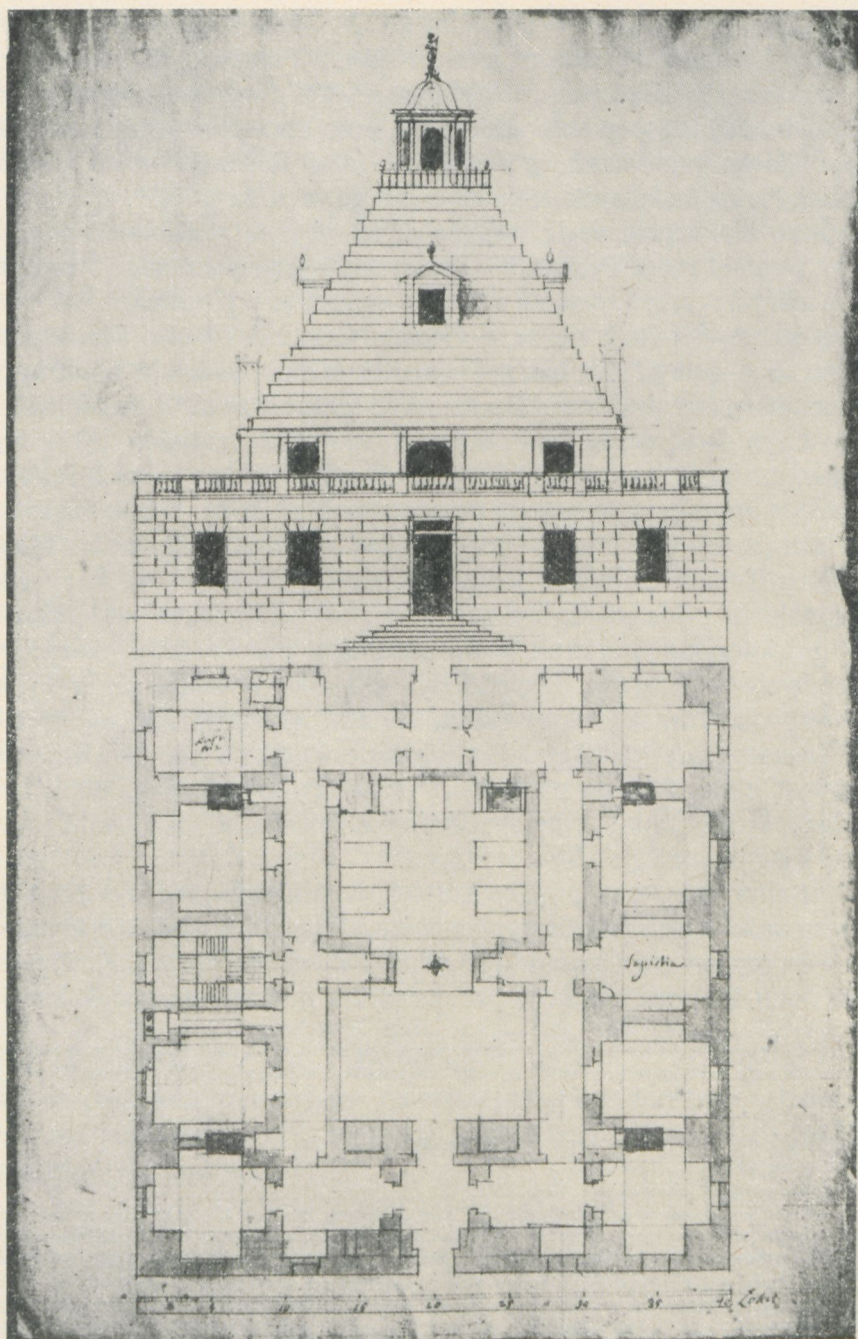
²² Pevsner, Lang, op. cit., s. 228.

²³ Birkenmajer, op. cit., s. 134.

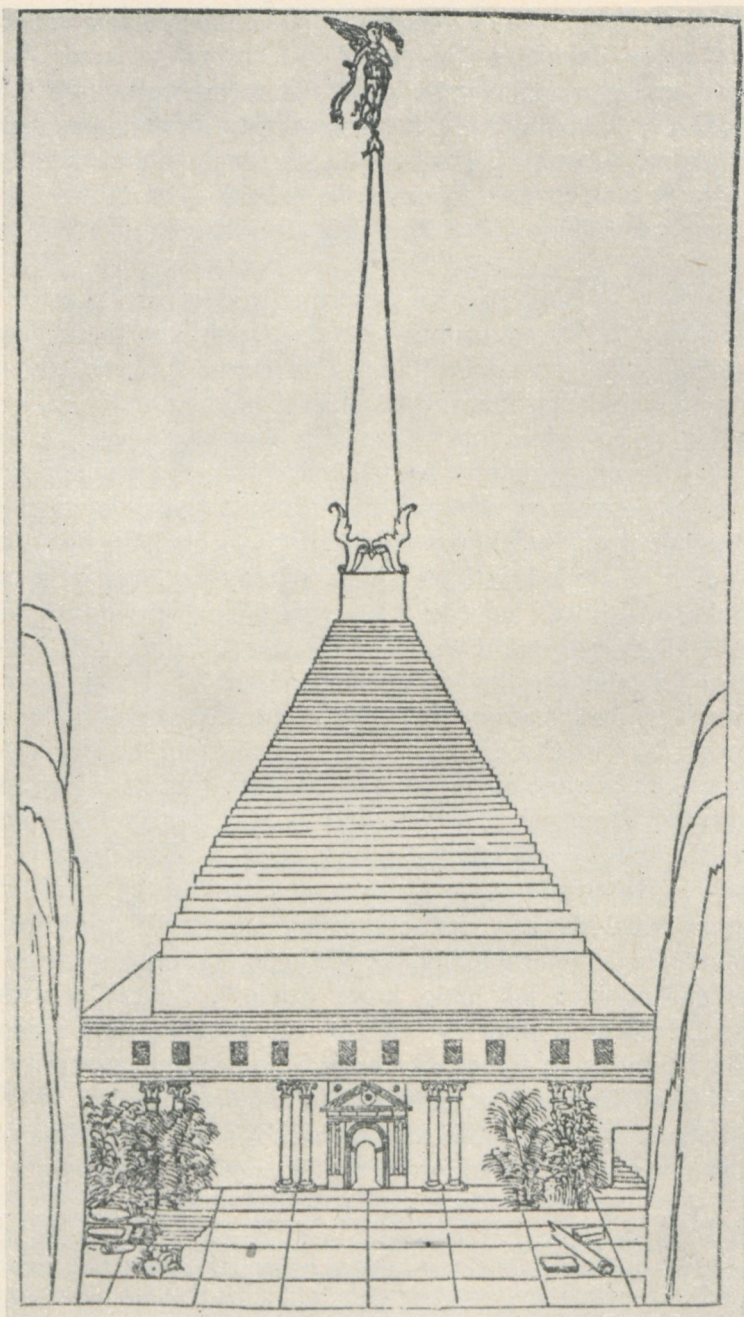
²⁴ Zob. list Burattiniego do Ismaela Boulliau z 7 X 1672 (Favaro, op. cit., s. 129) oraz dotyczącą zapewne tych prac notatkę Hieronima Pinocciego z 19 VII 1671 w tomie efemeryd Heckera (J. Hecker *Motuum caelestium ephemerides ab anno 1666 ad 1680*. Gedani 1662. Egz. Bibl. Jagiell. 5674 II) pod r. 1671. Zawarte we wspomnianej książce notatki Pinocciego przynoszą również skądinąd nieznaną informację o narodzinach dzieci Burattiniego: 23 VII 1668 urodził się w Ujazdowie jego syn Aleksander, a 31 X 1672 — drugi syn o nie podanym imieniu. Wiadomości te uzupełnia notatka ojca, zapewne własnoręczna, w jego egzemplarzu książki Tanara (V. Tanaro *L'economia del cittadino in villa*. Venezia 1658. Egz. Bibl. Kapucynów w Warszawie, R 29) informująca o narodzinach dwóch innych synów Burattiniego: Piotra-Jana, 18 XII 1669, i Ignacego-Antoniego, 19 IX 1671.

²⁵ Mossakowski, op. cit., s. 26, przyp. 8 i s. 29, poz. 32.

²⁶ Por. list Locciego do króla z 21 XI 1681: „Dziś czwarty dzień Pan Boratini extremum obiit diem w takim niedostatku, że go nie było za co quam privatissime schować, na plus dicam, różni różne okazje attribuunt śmierci jego ale najpewniejsza apprehensia z okazji dłużnika pewnego, który serio na niego nastąpił“ (J. Starzyński *Wilanów*. Warszawa 1933, s. 85).



7. Tylman z Gameren. Projekt kościoła bonifratrów w Warszawie. Gab. Ryc. BUW, AT 820



8. Rekonstrukcja Mauzoleum w Halikarnasie. Drzeworyt w dziele Colonna
Hypnerotomachia Poliphili (fot. wg de Tolnay'a)

znacznej modyfikacji. Nie zmieniona pozostała jedynie kondygnacja cokołowa, która jednak została teraz zwieńczona tralkową balustradą tarasu, jaki znalazł się na piętrze. Taras ten otacza węższy, bo trzyosiowy trzon środkowy gmachu, na którym spoczywa piramidalna nadbudowa z pojedynczymi lukarnami. Nadbudowa ma ścięty wierzchołek, który — powtarzając w zmniejszeniu kompozycję całości — otoczony jest z kolei ogrodzeniem niewielkiego obejścia wokół ośmiobocznej latarni z posągami na szczycie.

Narysowany u dołu karty plan parteru informuje o rozplanowaniu tego kwadratowego (40×40 łokci) budynku. Środkowy jego trzon zająć miała prostokątna kaplica i sala szpitalna z pięcioma łóżkami dla chorych, a w przewężeniu, między obu wnętrzami, zaprojektowano ołtarz, by umożliwić leżącym bezpośrednio uczestniczenie w nabożeństwach. Te środkowe, największe wnętrza, oświetlone przez okna, wykrojone w ścianach powyżej tarasu, zostały otoczone korytarzem, prowadzącym do zewnętrznych, niższych pomieszczeń budynku, wśród których — obok cel klasztornych — znajdować się miały zakrystia, kuchnia, schody na taras oraz niewielkie przedśionki, od frontu i od tyłu. Cały gmach miał być ogrzewany: piece i kominki skupiono wokół czterech pionów kominowych, pion piąty, umieszczony z tyłu, służyłby do ogrzewania sali szpitalnej.

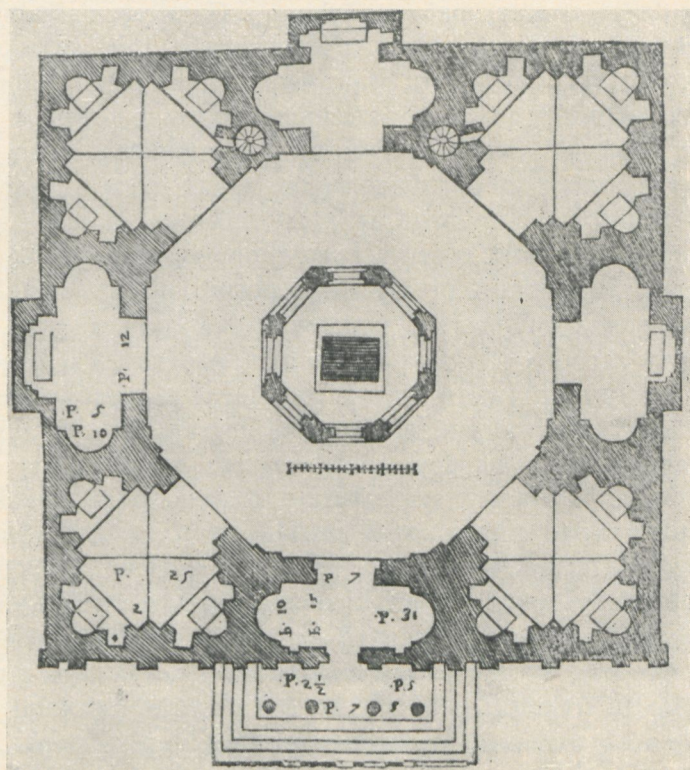
To pomysłowe rozwiązanie wnętrza uznać trzeba za oryginalne osiągnięcie Tylmana. Natomiast kompozycja bryły nie jest pozbawiona precedensu. Przypomina ona bowiem quasi-antyczną budowlę, przedstawioną na jednym z drzeworytów, ilustrujących dzieło Franciszka Colonna *Hypnerotomachia Poliphili* (il. 8). Ów zagadkowy humanistyczno-archeologiczny romans, ozdobiony wspaniałymi drzeworytami, wydany w Wenecji w 1499 r. w słynnej oficynie Alda Manuzia, jedno z najznakomitszych osiągnięć włoskiej typografii renesansowej, zapłodnił, jak wiadomo, wyobraźnię całych pokoleń artystów europejskich jak mało które dzieło²⁷. Jeszcze w wieku XVII Eustachy Le Sueur wykonał w Paryżu, ok. 1632 r., serię rysunków do gobelinów ilustrujących *Hypnerotomachię*, a do jednego z drzeworytów w tej książce sięgnął Bernini, projektując fontannę ze słoniem dźwigającym obelisk, ustawioną (1667) przed kościołem S. Maria sopra Minerva w Rzymie²⁸. Tylman, przed przyjazdem do Polski szereg lat mieszkający w Wenecji,

²⁷ Zob. m. in. A. Ilg *Über den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia Poliphili*. Wiedeń 1872; — Giehlow, op. cit., s. 46-79; — L. Fierz *Der Liebestraum des Poliphilo. Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance und der Moderne*. Zurych 1947; — L. Birchler *Über die Hypnerotomachia Poliphili*. „*Librarium*“ t. 1, cz. 1, 1958, s. 37 n.; — M. Casella, G. Pozzi *Francesco Colonna. Biografia e opere*. Padwa 1959; — G. Pozzi, L. A. Ciapponi *La cultura figurativa di F. Colonna e Parte veneta*. „*Lettere italiane*“, t. 14, 1962, s. 151-169.

²⁸ A. Blunt *The Hypnerotomachia Poliphili in Seventeenth Century France*. „*Journal of the Warburg Institute*“ t. 1, 1937-1938, s. 117 n. oraz Heckscher, op. cit., s. 155-182. Do formy wspomnianej, piramidalnej budowli z drzeworytu w dziele Colonna nawiązał również Paolo Veronese w jednym z fresków (ok. 1561, w willi Maser) przedstawiających ruiny antyczne, lecz w przejęciu tego wzoru pośredniczyła, współczesna freskom, akwaforta Battisty Pittoniego; zob. K. Oberhuber *Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser*. W: *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*. Berlin 1968, s. 214-218 i il. 181-182.

gdzie pracował jako malarz, nie mógł nie zetknąć się z tą powszechnie tam znaną książką.

Pseudoantyczna budowla, przedstawiona na wspomnianym drzeworycie, pomyślana była najprawdopodobniej jako rekonstrukcja wyglądu jednego z najświetniejszych grobowców starożytności — znanego z opisów Pliniusza



9. Sebastian Serlio. Projekt świątyni na planie centralnym.

i Pauzanasza — Mauzoleum w Halikarnasie²⁹. Pliniusz dokładnie omawiając to dzieło zaliczane do siedmiu cudów świata (*Hist. nat.* XXXVI, 5), powiada m. in., iż przynosi ono sławę (*gloria*) swoim twórcom i stąd, być może, wzięło początek jeszcze jedno symboliczne znaczenie piramidy, o którym tak pisze Cesare Ripa: „Piramida [...] oznacza jasną i wielką sławę książąt [Gloria dei Principi], którzy ze wspaniałością tworzą budowle przepyszne i ogromne, ukazujące ową sławę“. I nieco dalej: „starożytni uznawali piramidy za symbol sławy“³⁰. Dodajmy na marginesie, że z tych

²⁹ A. Blunt *Art and Architecture in France 1500 to 1700*. Harmondsworth 1957, s. 284, przyp. 11.

³⁰ C. Ripa *Iconologia*, s. v. *Gloria de Principi*. Wyd. Padova 1630, s. 300-301. Tekst wzmiankowany wielokrotnie, m. in. przez Heckschera, op. cit., s. 177 i Białostockiego, op. cit., s. 118. Por. także P. Picinelli *Mundus symbolicus*. Coloniae 1681, s. 139 — „Pyramis est symbolum gloriae“.

samych antycznych opisów Mauzoleum w Halikarnasie wywodzi się też zapewne charakterystyczny typ późnotrynastowiecznych grobowców znakomitych profesorów bolońskich, w formie sarkofagu umieszczonego na wysokim cokole lub kolumnkach pod ażurowym baldachimem, zwieńczonym piramidą. Piramidy te Erwin Panofsky interpretuje jako symbol trwałej sławy³¹.

Trudno dzisiaj rozstrzygnąć czy Tylman z Gameren, naśladowując formy budowli przedstawionej na weneckim drzeworycie, miał świadomość ich związku ze słynnym starożytnym Mauzoleum, ale na pewno nie uszło jego uwagi, skodyfikowane przez powszechnie czytany podręcznik Ripy, to dodatkowe znaczenie treściowe, łączone z piramidalną formą budowli.

Nic więc dziwnego, że decydując się na jeszcze jedną zmianę projektu kościoła bonifratrów, postanowił architekt zachować jednak jego ogólną kompozycję, jako cokołu zwieńczonego piramidą. Do zmiany projektu skłoniła go chyba trudność praktycznego pogodzenia kilku funkcji, jakie przeznaczał gmachowi projekt poprzedni. Kaplica zakonna, klasztor i szpital były zanadto ścieśnione w jednym budynku i dlatego projekt ostateczny, który można odtworzyć na podstawie pomiarów dzieła niedokończonego, przewidywał nadanie budowli charakteru wyłącznie pomnikowo-sakralnego. Planowane podziały wnętrza gmachu dają się łatwo zrekonstruować. Wystarczy symetrycznie powtórzyć w niedokończonej części przedniej układ murów części prezbiterialnej, zgodnie z widocznymi na pomiarze występami w ścianach, a okaże się, że w czworobok planu całości miał być wpisany krzyż grecki ze ściętymi narożami wewnętrznymi. Dzięki ścięciu tych naroży tworzyć się miała pośrodku ośmioboczna przestrzeń nawowa, upodabniająca rzut budowli do jednego z projektów w piątej księdze traktatu Serlia (il. 9)³². Ku nawie szerokimi arkadami otwierać się miały ramiona krzyża, pełniące funkcje przedsionka, prezbiterium i transeptu. Niższe arkady, wykrojone w pozostałych ścianach ośmioboku oraz w bocznych ścianach ramion krzyża, prowadziły do czterech pięciobocznych kaplic, uzupełniających plan kościoła do formy kwadratu. Dzięki ustawieniu ołtarzy w narożach kaplic, na osiach arkad ośmioboku, pełny efekt kompozycji wnętrza uwidaczniać się miał przed stojącym pośrodku świątyni, podobnie jak w dobrze znanym Tylmanowi kościele S. Maria della Salute w Wenecji, mistrzowskim dziele Baltazara Longheny. Wewnętrzne podziały kościoła (a można przypuszczać, że centralny ośmiobok nakrywać miała kopuła), były pomyślane zarazem jako podpora dla mającej się wznosić nad całością piramidy; zaczęte jej partie widoczne są na pomiarach dreźnieńskich. Monumentalność gmachu została wreszcie

³¹ E. Panofsky *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. Londyn 1964, s. 70 i il. 287.

³² S. Serlio *Tutte le opere d'architettura e prospettiva*. Venezia 1619, ks. 5, k. 210 r. Wzorem dla projektu Serlia było zapewne rozplanowanie wczesnochrześcijańskiego Oratorio di S. Croce al Laterano. Pochodzące z V-VII w., a rozebrane w 1629 r., znane jest z rysunku Peruzziego i sztychu Antonia Labacco (zob. H. Ost *Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza*. „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ t. 30, 1967, s. 107, il. 7).

podkreślona przez surową rustykę kamienną części cokołowej, zawierającej jedynie wielką arkadę z wnęką, w której znajdował się portal i dwa okna.

Kościół bonifratrów nie został, jak wiemy, ukończony. Prace przy nim przerwano zapewne wskutek wyjazdu Morsztyna, który pozbawiony urzędów i godności przez sąd sejmowy, opuścił Polskę na zawsze w 2 poł. roku 1683. Kompozycja tej budowli, chociaż niedokończona, a także same studia projektowe Tylmana, wyprzedzały rozwój głównego nurtu architektury europejskiej o całe stulecie. Budowle w kształcie piramidy pojawiły się ponownie w końcu lat czterdziestych XVIII w., w kręgu architektów wczesnego neoklasycyzmu, skupionych wokół Akademii Francuskiej w Rzymie i wraz z twórczością jednego z nich, Nicholas-Henri Jardina, zostały przeszczepione na teren Danii³³. Był to jednak tylko epizod. Do powszechnego repertuaru form architektury europejskiej, w fantastycznych niekiedy projektach czy w skromniejszych realizacjach, miała piramida wejść dopiero pod koniec wieku Oświecenia (wraz z takimi dziełami, jak nagrodzony w 1766 r. przez Akademię Francuską projekt Jean-Louis Despreza „Temple Funéraire destiné à honorer les cendres des rois et des grands hommes, dédié à Monsieur de Voltaire“³⁴), by potem stać się jednym z ulubionych tematów architektury tzw. stylu rewolucji francuskiej (znane projekty Ledoux i Boullée), a wreszcie klasycyzmu początku wieku XIX³⁵.

³³ J. Harris *Le Geay, Piranesi and International Neo-Classicism in Rome 1740-1750*. W: *Essays in History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*. Londyn 1967, s. 195, il. 30 oraz S. Å. Nilsson *Pyramid på Gustav Adolfs torg*. *Anteckningar om Carl August Ehrenswards Arkitektur*. „Konsthistorisk Tidskrift“ t. 33, 1964, s. 18.

³⁴ Pevsner, Lang, op. cit., s. 231 oraz E. Kaufmann *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*. Cambridge Mass. 1955, s. 176, il. 174.

³⁵ Pevsner, Lang, op. cit., s. 215, 231-232 i przyp. 100 na s. 248; zob. także: H. Vogel *Ägyptisierende Baukunst des Klassizismus*. „Zeitschrift für Bildende Kunst“ t. 62, 1928-1929, s. 161-162; — E. Kaufmann *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*. „Transactions of the American Philosophical Society held at Philadelphia“ t. 42, cz. 3, 1952, il. 17, 18, 42, 142, 167 na s. 460, 468, 515, 527; — Nilson, op. cit., s. 5, 18-20, il. 4-5, 9-10; — J. M. Pérouse de Montclos *Etienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. Paryż 1969, s. 187-195, il. 88, 132-148, 150, 152; — W. Oechslin *Pyramide et Sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIII^e siècle et ses sources italiennes*. „Gazette des Beaux-Arts“, Avril 1971, s. 201-238. Wart odnotowania jest fakt, że współcześni Boullée interesowali się również dziełem Colonna; *Hypnerotomachia*, przetłumaczona na język francuski przez architekta Jacques-Guillaume Legranda, została wydana w Paryżu w 1804 r.

Zdjęcia wykonali: J. Krieger — 4; W. Wolny — 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9.