

# Za światłem na granicy dwóch światów we wnętrzach barokowych kościołów śląskich

Bogna Ludwig

Following the Light  
- at the Border  
of Two Worlds, in  
Baroque Interiors of  
Silesian Churches

W barokowych świątyniach odwiedzający doznają szczególnych, niejednoznacznych wrażeń, estetycznych, ale i refleksji filozoficznych czy religijnych. Jest to wynikiem kształtowania przestrzeni tych kościołów za pomocą wielorakich skomplikowanych środków i metod architektonicznych. Jednym z ważniejszych elementów kształtujących barokowe wnętrza sakralne była aranżacja efektów przestrzennych i świetlnych.

Wnętrze kościoła  
w zaleceniach  
Soboru Trydenckiego  
i propagatorów  
odrodzenia Kościoła

Interior of a church according  
to directions of the Council of  
Trent and boosters of Church  
rebirth

Sobór Trydencki podjął próbę ponownego połączenia religii z wszelkimi formami życia ludzkiego, indywidualnego i społecznego. Zostały sformułowane zalecenia dotyczące działalności artystycznej służącej Kościołowi. Dyskusja nad funkcjonalnością i symboliką a odpowiadającym im rozwiązaniem przestrzennym kościoła zaowocowała wskazówkami opracowanymi przez Karola Boromeusza. W oparciu

o te dyrektywy wzniesiono, przy współdziałaniu znaczących doradców, kościół Il Gesu' w Rzymie, główną świątynię zakonu jezuitckiego. Rozwiązano ją zapewniając realizację postulowanych kryteriów prostoty, jasności i czytelności. Do nawy głównej, o przestrzeni ukierunkowanej i scentralizowanej w pewnym stopniu obecnością kopuły na skrzyżowaniu z transeptem, otwiera się ciąg kaplic bocznych. Światło wpuszczone do wnętrza za pośrednictwem dużych okien umieszczonych regularnie pośrodku płaszczyzny ściany, częściowo kryjących się za statuami świętych, oświetla równomiernie całe wnętrze. Z czasem jednym z najbardziej efektywnych narzędzi krzewienia wiary okazało się oddziaływanie na zmysły człowieka poprzez sztukę. Dostrzeżono nowe możliwości w kształtowaniu efektów przestrzennych w kościołach. Na pierwszy plan wysunęły się poszukiwania wzmacniające siłę oddziaływań emocjonalnych architektury na odbiorcę. Przestrzeń w okresie baroku była przestrzenią znaczącą, a jednak nie symboliczną, w przeciwieństwie do przestrzeni we wnętrzach renesansowych. Podobnie jak przedtem w średniowieczu, sztuka ponownie szukała odbiorcy w szerokich kręgach. Niejednokrotnie wydobywana w literaturze, jako podstawowe założenie ideowe sztuki barokowej, metoda perswazji była drogą kontaktu ze społeczeństwem<sup>1</sup>. Przekonywaniu ludzi do prawd wiary czy podstawowych norm regulują-



Widok strefy sklepień w prezbiterium i ołtarza głównego kościoła pw. Imienia Jezus we Wrocławiu oświetlonego za pośrednictwem empor

A view of vaulting in the presbytery, and the major altar of the Name of Jesus church, Wrocław, light through empores

## Wnętrza późnobarokowych kościołów na Dolnym Śląsku jako realizacje programu perswazji barokowej za pomocą iluzji przestrzennej i świetlnej

Interiors of late baroque churches in Lower Silesia as realizations of the program of baroque persuasion through spatial and light illusion

Także na terenie Dolnego Śląska nowe podejście do projektowania architektury sakralnej uwidoczniło się najwcześniej w realizacjach związanych z działalnością zakonu jezuitów.

Wygląd wnętrza kościoła Imienia Jezus we Wrocławiu<sup>2</sup> stanowi złożenie statycznej siedemnastowiecznej architektury i malarstwa monumentalnego oraz wyposażenia noszącego już formy dojrzałego dynamicznego baroku. We wrocławskiej świątyni powstała bardzo spójna dekoracja architektoniczno-malarska, w której umiejętne operowanie światłem i refleksami świetlnymi odgrywa szczególną rolę. Pomimo tak wczesnego okresu jej wykonania autor zastosował w pełni metodę *quadratura*<sup>3</sup> opracowaną przez Pozza. Zapewnił dużą spójność architektury rzeczywistej i iluzyjnej, dzięki czemu powstała ciągłość przestrzeni rzeczywistej i przedstawionej. Dekoracje malarskie zostały wpisane w poszczególne pola sklepienia. Nie rozbija to jednak spójności wnętrza ze względu na dominację przedstawienia głównego. Całe wnętrze zyskało wyjątkowy nastrój. Pośrednio docierające światło nabiera złocistego blasku od kolorytu

cych funkcjonowanie społeczności silniej niż literatura (odbierana przez wąskie kręgi) służyły sztuki plastyczne czy muzyka. Należało sugerować, przekonywać, a nie narzucać określone treści, ale przede wszystkim trzeba było wzruszać. Projektanci dobierali środki służące swoistej perswazji za pomocą architektury. Przemawiała ona językiem wprost za pomocą rozmieszczonych w jej obrębie alegorii (kolumny maryjne, figury świętych), rzeźby na elewacjach, elementy architektoniczne – kolumny, ukształtowanie fasady, formy wież) i w sposób ukryty oddziaływała na psychikę poprzez tajemniczość, ogrom, monumentalność, jasność, dominację. W kształtowaniu aranżacji o tak określonych cechach nieodzowne było odpowiednie operowanie światłem.



Widok sklepienia nawy kościoła pw. Imienia Jezus we Wrocławiu w rozproszonym świetle docierającym za pośrednictwem empor

View of the nave, Name of Jesus Church, Wrocław, in diffused light which reaches the place through empores

malowideł i licznych złoceń detalu architektonicznego. Rytmikę podziałów, kierującą wzrok ku prezbiterium z ołtarzem głównym, kształtują pilastry nawy głównej, podkreślone w ciemnym wnętrzu białą płaszczyzną ich trzonów w emporach i pasów dekorujących naroża pilastrów w kaplicach. Cały obwód wnętrza spina linia wyznaczona bogatymi głowicami kompozytowymi powielona następnie przebiegiem wydatnego kostkowego gzymsu. Znajduje ona kontynuacje w architekturze ołtarzowej, głowicach kolumn i naczółku pierwszej kondygnacji ołtarza głównego. Ponad strefą ścian wznosi się pozornie kondygnacja architektury iluzyjnej i sztukaterii schodzące na pilastry złoto-brązowym pasmem, w którą płynnie wplata się też drugie piętro ołtarza głównego. Plafony z malowidłami tworzą wrażenie kolejnych otwarć na przestrzeń nieba; nieba w pojęciu nadprzyrodzonym prześwietlonego złocistym światłem,

wypływającym z Imienia Jezusa – w symbolu IHS i Boga w tetragramie. To przesunięcie barwy naturalnego białego zimnego światła dzięki refleksom ma złoceń elementach architektonicznych, a także na przedstawieniach malarskich w stronę ocieplonego odcienia zmniejszyło dystans między światem nadprzyrodzonym przedstawionym na strefie sklepiennej a odwiedzającymi, poruszającymi się w przyziemnej części przyziemia. Wprowadziło wrażenie przytulności i intymności. Z drugiej strony odbłaski złota podkreślają majestat i chwałę Boga i świętych.

Kościół Bożogrobców w Nysie<sup>4</sup>, stosunkowo niewielki, dzięki odpowiedniemu rozwiązaniu przestrzennemu sprawia wrażenie obszernego, wręcz monumentalnego. Namalowane światło powiększa iluzyjnie przestrzeń. Jest ono kontynuacją oświetlenia rzeczywistego, płynącego z ukrytych w emporach



okien. Trójprzęsłowy układ nawy z wejściem w drugim przęśle i kompozycja malowidła na głównym sklepieniu wywołują, przez podkreślenie osi poprzecznej, znaczną centralizację przestrzeni, nadając jej w ten sposób dodatkową rangę. Jasne ściany oraz pilastry i łęki wydzielające kaplice i empory nadają powietrzności przestrzeni świątyni i łączą ją z przestrzenią zewnętrzną poprzez rozbudowaną strukturę ażurowej z wyglądu przegrody. Ukośne ustawienie par pilastrów i wklęsłość ich trzonów, powtarzana w linii gzymsów, wraz z wypukłą linią przebiegu balkonów empor wprowadzają subtelny płynność i dynamizują spokojną kompozycję. Wysokie, rozczłonkowane, niezwykle bogate



Empory i fragment sklepienia kościoła Świętych Piotra i Pawła w Nysie

Empores and a fragment of vaulting of the church of St. Peter and Paul, Nysa

Widok górnej strefy skrzyżowania  
i prezbiterium z miejsca przed balaskami  
kościół Panny Marii Łaskawej  
w Krzeszowie

A view of the upper part of an intersection  
and presbytery from a place situated in front  
of balusters of the church of Holly Mary  
Magnanimous, Krzeszów



belkowanie, o charakterystycznym spłaszczonym fryzie wraz z przestrzennie kształtowanymi łękami spina wnętrze i nadając lekkość, optycznie je podnosi. Zdecydowanie bardziej materialne wydają się być malowane balkony w ciemnym, brązowym kolorze, zza których wyglądają niezwykle barwne postacie. Ta strefa zamyka sferę „ziemską” w nawie kościoła. Ponad nią wznosi się odrealnione, zsakralizowane sklepienie. Do tej drugiej sfery należy też przyciemnione prezbiterium,

oświetlone jedynie niewidocznymi z nawy niewielkimi oknami bocznymi, silnie odcinające się od reszty wnętrza. Bogactwo kolorystyczne marmoryzacji ścian i fresku nasklepiennego przyciąga ku niemu wzrok. Na ciemniejszym tle wyróżniają się jedynie jasne rzeźby ołtarzowe i na sklepieniu krąg z wizerunkiem krzyża. Są to główni bohaterowie *teatrum sacrum*, którego sceną i scenografią jest wnętrze prezbiterium. Światło realne wydobywa z mroku posągi świętych zastępując symbolicznie blask nadprzyrodzony.

Architektura wnętrza krzeszowskiej<sup>5</sup> świątyni prezentuje bardzo interesujące rozwiązanie, w którym dzięki wysublimowanym zabiegom projektanta typowo longitudinalna przestrzeń ulega centralizacji, a co za tym idzie monumentalizacji. Idea wywodzi się od samej bazyliki watykańskiej, a bezpośrednimi wzorcami z okresu dojrzałego baroku są ko-

ścioły dienzenchoferowskie w Czechach i na Morawach. Obszerność głównej nawy, zastosowanie zamiast naw bocznych szeregu kaplic, silne wyodrębnienie i zaakcentowanie iluzyjną kopułą skrzyżowania równie szerokiego jak nawa transeptu to zasadnicze środki wykorzystane w tym celu. Dodatkowo przestrzeń cechuje typowa późnobarokowa ciągłość. Rozległa nawa główna, pomimo podziału na przęsła tworzy wrażenie jedności dzięki opasaniu wysokim belkowaniem wspartym na rozrzeźbionych głowicach pilastrów, które ukośnie ustawione dynamizują przestrzeń, wywołując wędrówkę wzroku ku prezbiterium. Jego rozświetlona przestrzeń zakończona bogatym w formy i kolory ołtarzem została w górze zamknięta, a właściwie „otwarta”, iluzyjnym przedstawieniem na sklepieniu tworzącym wrażenie ucieczki przestrzeni w nieskończoność. Ruchliwość i płynność



Widok strefy sklepiennej prezbiterium kościoła św. Jadwigi na Legnickim Polu

View of vaulting in the presbytery of the church of St. Hedwig, Legnickie Pole

Widok sklepienia nawy kościoła św. Jadwigi  
na Legnickim Polu z *punto stabile*

View of vaulting of the nave of the church of  
St. Hedwig in Legnickie Pole from *punto stabile*



przestrzenną potęgą wypukło-wklęsła linia łęków nad kaplicami i związanych z nimi balustrad oraz trójwymiarowa krzywizna gurtów zamykających empory. Monumentalność nawy głównej potęgą iluzyjne podwyższenie każdego z przęseł. Całe wnętrze, zarówno przestrzeń w przyziemiu przeznaczona dla wiernych jak i strefa sklepień, oświetlone jest jasno za pomocą ukrytych w emporach i kaplicach okien. Światło nadaje tej monumentalnej architekturze lekkości. Znajduje ona przedłużenie w podobnej, równie prześwietlonej, otwartej na sklepienie nieba architekturze malowanej na sklepieniach. Światło rzeczywiste zostało przedłużone światłem przedstawionym, podobnie jak rozproszonym i jasnym.

Wnętrze kościoła w miejscowości Legnickie Pole<sup>6</sup> zaprojektowano w oparciu o złożony układ przenikających się wzajemnie eliptycznych jednostek przestrzennych (podobnie jak w kościele krzeszowskim). Kościół został ukształtowany jako założenie centralno-podłużne, z wyraźnym zaakcentowaniem symetrii w planie. Wnętrze opinają białe ściany, na których dekoracja skoncentrowała się w obrębie rozczłonkowanych filarów i ołtarzy bocznych. Pozostała ściana wydaje się być cienką błoną rozpiętą na stelażu konstrukcyjnym. Wysoki gzyms w zdecydowany sposób dzieli wnętrze na dwie kondygnacje. Ciemne, wzbogacone złoceniami ołtarze wyraźnie kontrastując z bielą ścian przyciągają wzrok. Ponad tą

prawie monochromatyczną strefą ścian rozpina się niezwykle bogate kolorystycznie sklepienie opisane różowymi, pokrytymi białymi sztukateriami, łękami, pasem białych namalowanych belkowań, odgradzających postacie *en griselle* na złotym tle mozaiki oraz złotym iluzyjnym gzymsem, szczególnie widocznym w przęśle prezbiterium. W tym wnętrzu światło wykorzystano do podkreślenia granic między sferą ziemską a sferą niebieską. Wielkie sklepienie zostało rozświetlone światłem namalowanym. Elementem łączącym obie strefy są rozkłaski na złoceniach ołtarzy i złotych mozaikach. Prezbiterium opisane grą światła z niewidocznych z nawy okien stanowi przestrzeń wyróżnioną w tym stosunkowo jednorodnym wnętrzu. Ponownie światło rzeczywiste zostało ukryte i zaprzęgnięte do roli blasku nadprzyrodzonego.

W kościele brzeskim<sup>7</sup> dzięki zastosowaniu aranżacji przestrzeni szczegółowo opracowanymi formami architektonicznymi i wykorzystaniu pełnych możliwości malarstwa iluzyjnego udało się zrealizować w niezwykle skromnym w rzeczywistości wnętrzu skomplikowany program przestrzenny o wyjątkowym nasyceniu barwą i światłem. Za przedścionkiem pod emporą organową otwiera się kształtująca się płynnie w formę owalu, zamkniętego linią tejże empory organowej i wklęsłymi pilastrami przed transeptem, wysoka nawa. Opisana pilastrami, zachowuje jedność dzięki scaleniu wysokim,



Widok partii sklepiennej kościoła Świętego  
Krzyża w Brzegu z freskami Jana Kubena.  
Widok z *punto stabile*

View of a part of the vault of the church of  
St. Cross in Brzeg with murals by Jan Kuben.  
A view from *punto stabile*

mocno wysuniętym belkowaniem i gurtami łączącymi się z gzymsem oddzielającymi sklepienia nad emporami. W ostateczny sposób przestrzeń nawy spina jednorodne sklepienie podnosząc ją o kondygnację pilastrowo-kolumnową. Zdaje się ono być otwarte ukazując jasne, rozświetlone niebo, na tle którego w oddali prezentują się rzesze Aniołów i świętych adorujących Chrystusa z krzyżem.

Do nawy włączają się wnętrza kaplic i empor, tworząc rozrzeźbioną, wieloelementową strukturę przestrzenną. Światło wpadające przez wysokie okna w obydwu poziomach, kaplic i empor, dodatkowo łączy poszczególne jednostki przestrzenne. Dalej spleta się ze światłem przedstawionym na sklepieniu nawy. Przestrzeń nawy płynnie przechodzi do wnętrza prezbiterium poprzedzonego przęsłem zastępującym skrzyżowanie transeptu, zasklepionego wysoką czaszą i iluzyjnie zakończonego absydą zwieńczoną wysoką latarnią (część architektury stworzona iluzyjnie). Dynamika przestrzenna, kształtowana pilastrami nawy z punktem zatrzymania w miejscu jej zakończenia przez zawężenie szerokości przestrzeni środkowej z zastosowaniem pilastrów o wklęsłych trzonach, kontynuowana pilastrami opisującymi prezbiterium, a następnie kolumnami i pilastrami iluzyjnego ołtarza nie znajduje ostatecznego zamknięcia, gdyż jej dalszym ciągiem stają się podziały architektoniczne wnętrza ukazane-

go na obrazie ołtarzowym. W ten sposób została uzyskana ciągłość przestrzeni rzeczywistej, iluzyjnej oraz obrazowanej. Wnętrze świątyni, jeszcze silniej niż w przypadku bazyliki krzeszowskiej, zdaje się być nasycone rozedrganym, jasnym światłem, realnym i zobrazowanym. Podkreśla to zastosowana w dekoracji wnętrza tonacja kolorystyczna z dominacją bieli i szarości.

## Barokowe metody aranżacji przestrzeni i oświetlenia wnętrza

Baroque methods of spatial arrangement and illumination of the interior

Barok wprowadził nie tylko nowe podejście do świata, odmienny sposób myślenia i pojmowania zjawisk, ale i całkowicie różne kategorie estetyczne. *Nieskończoność* (wyrażana) *poprzez ciągły ruch materii*<sup>8</sup> stała się podstawową kategorią i celem artystycznym. Kult nieskończoności wywodził się jeszcze z filozofii renesansu, z nowego spojrzenia na świat odkrywającego zarówno przestrzenie nieskończone wielkie jak i nieskończone małe. W malarstwie przetłumaczono to na język ciągłej, nieograniczonej przestrzeni malarzkiej, uzyskanej dzięki odrzuceniu ram i iluzjonizmowi. W architekturze dynamikę przestrzeni zyskiwano dzięki stosowaniu falistej linii fasad,

przemianie okrągłych czy kwadratowych placów w owalne i prostokątne; ciągłość i nieskończoność przestrzeni nadawały odpowiednio aranżowane widoki perspektywiczne<sup>9</sup>. Z drugiej jednak strony musimy pamiętać, że ta pozorna swoboda i lekkość zostały oparte na bardzo w owym czasie udoskonalonych, rygorystycznych zasadach geometryczno-matematycznych i chłodnej, wyrafinowanej kalkulacji<sup>10</sup>. Jego sedno tkwiło w barokowej regule *complexio oppositorum*<sup>11</sup>.

Medium architekta stała się przestrzeń<sup>12</sup>. To podstawowe odkrycie, rewolucja barokowej architektury. W baroku przestrzeń została uznana za samoistną wartość. W słuszności takich interpretacji utwierdzają zachowane uwagi samych projektantów, przede wszystkim Berniniego i Borrominiego, a także coraz szerzej używane przy projektowaniu sposoby ukazywania obiektów w trzech wymiarach w aksonometrii, perspektywie czy na modelu<sup>13</sup>. Zainteresowanie przestrzenią musiało łączyć się z pogłębianiem znajomości i poszerzaniem stosowania praw optycznych. Wśród nich naczelne miejsce przypadło zjawisku perspektywy, którego interpretacja wzbogaciła się wraz z nowym pojmowaniem relacji przestrzennych.

Szczególne znaczenie miały poszukiwania Brunelleschiego<sup>14</sup>. Znajomość perspektywy objaśniała też działanie skrótów perspektywicznych. Najsilniej na rozwój perspektywy wpłynęło jej stosowanie

w dekoracjach teatralnych – scenografii. Projektantami dekoracji byli zazwyczaj architekci. Niektórzy, jak na przykład Galli Bibiena, czasem właśnie dzięki nim osiągnęli wyjątkową sławę. Zdobywcze z zakresu scenografii ponownie, jako wysoce wyspecjalizowana umiejętność, zostały przejęte przez architektów i użyte do komponowania przestrzeni. W wyniku rozwoju malarstwa iluzyjnego i tworzenia dzieł opartych na współgraniu wszystkich sztuk, zdobywcze z zakresu perspektywy weszły w skład podstawowej wiedzy obowiązującej architektów w XVII i XVIII wieku. Najpełniejsze wykorzystanie miały wtedy metody oparte o działanie praw perspektywy w kształtowaniu monumentalnych wnętrz, w szczególności kościołów. Dzięki temu można było uzupełnić architekturę przestrzenią stworzoną za pomocą malarstwa perspektywicznego. Jednym z jego rodzajów była tak zwana *quadratura*, czyli tworzenie architektonicznych ram dla przedstawień figuralnych na freskach. Mogła ona stanowić przedłużenie rzeczywistych podziałów wnętrza lub je imitować. Mistrzami tej sztuki byli malarze barokowi od akademików bolońskich<sup>15</sup> po Pozza czy Assama. Zasady dekorowania powierzchni zakrzywionych stały się głównym tematem badań teoretyków barokowych. Opracowano dla tych celów technikę *punto stabile*, czyli tworzenia miejsca, przy odbiorze z którego zyskuje się ciągłość przestrzeni rzeczywistej i iluzyjnej. Na

tym w szczególności koncentrowały się późnobarokowe traktaty, z których najważniejsze są autorstwa Bosse'a i Pozza<sup>16</sup>. W myśl kompleksowości dzieła barokowego jego twórca był projektantem końcowego obrazu całości. Tak więc przewidywanie efektów iluzyjnej perspektywy weszło w kompetencje architektów lub oparte było o wskazania malarza – projektanta wnętrza.

Równocześnie z poszukiwaniami nowych rozwiązań przestrzennych zwrócono uwagę na światło<sup>17</sup>. W centrum zainteresowania znalazło się poprzez oddziaływanie malarstwa Carravaggia. Już malarze włoskiego *quattrocenta* obserwując sposób w jaki światło opisuje kształty poszczególnych przedmiotów zauważyli, że przyjmują one i rzucają cień<sup>18</sup>. Przełomowe znaczenie w rozwoju teorii światła w malarstwie miały spostrzeżenia Leonarda zawarte w jego traktacie. Wyróżnił on zasadniczo dwa typy światła *lume universal* – rozproszone światło dzienne i *lume particolare* – ze źródła punktowego, sztucznego lub naturalnego. Ten drugi typ uznał za niestosowny dla malarstwa, wybierając oświetlenie rozproszone zgłębiał zagadnienie cieni rzucanych i własnych. Jednak współcześni mu malarze Rafael, Correggio czy Lotto dla podkreślenia dramaturgii przedstawień w swych dziełach decydowali się na ukazanie ich w sztucznym świetle. Pod koniec XVI w. malowanie scen nocnych bardzo się rozpowszechniło. Zaczęto też stosować nową

kategorię światła przedstawianego, *lume sacrale*, którego źródłem były osoby boskie i święci. Nową, szczególnie rolę zaczęło odgrywać światło w obrazach Caravaggia. Ostre kontrasty światłocienia, duże partie przedstawienia pogrążone w mroku, a przede wszystkim wiązki ostrego światła wydobywającego niewielkie fragmenty z cienia to najważniejsze pomysły luminizmu. Podobne znaczenie miało światło w rzeźbach Berniniego. Służyło ono do iluminacji – wyodrębnienia danego elementu, podkreślenia jego roli. W taki sam sposób wykorzystywał smugi światła w kształtowaniu wnętrz architektonicznych. U Rainaldiego pojawiła się nowa interpretacja światła – scenograficzna, oparta na nieciągłości przestrzeni. Wprowadzenie swoistej jednostki przestrzenno-światłowej – *camera di luce* pochodzi od Guariniego. W projektach Borrominiego zyskało ono rolę zasadniczą. To wariacje tonalne, wręcz malarskie, odbierane okiem widza, sugerujące jedynie rzeczywistość taktylną, a nie proporcje geometryczne i rysunek dekoracji, tworzą struktury architektoniczne w jego budowlach. Jeszcze większe znaczenie zyskało światło we wnętrzach dekorowanych malarstwem iluzyjnym.

Kościół barokowy stał się miejscem styku z rzeczywistością nadprzyrodzoną. W jego wnętrzu zacierła się granica między *sacrum* a *profanum*. Przestrzeń rzeczywista znajdowała kontynuację w przestrzeni „nieziemskiej” stworzonej metoda-

mi iluzji. Świat realny ograniczał się do rzeszy wiernych zgromadzonych pod przewodnictwem duchownych na nabożeństwie. Świat nadprzyrodzony uobecniały przedstawienia świętych na ołtarzach, na obrazach i w rzeźbach, którzy współuczestniczyli w modlitwach oraz rzesze świętych ukazanych w chwale zbawionych u boku Boskiego Majestatu. Światło realne i przedstawione splatając się w jedno opisywały to przenikanie dwóch światów ziemskiego i niebiańskiego.



Kościół S. Carlo alle Quattro Fontane Borrominiego. Widok w stronę prezbiterium

The church of S. Carlo alle Quattro Fontane Borromini. View onto the presbytery

W takiej koncepcji przestrzeni świątyni nie było miejsca na tradycyjnie racjonalne – renesansowe, pomowienie okna, otworu otwierającego wewnątrz na otaczający świat. Ukryte źródła światła współgrały w tworzeniu wspólnoty iluzyjnej i realnej przestrzeni, oświetlały zgromadzenie modlących się, ich orędowników, światłem spływającym z firmamentu. W racjonalnym świecie renesansu świątynia była pomyślana jako niezwykle okazała, ale jednak podobna do innych budynków, Dom Boży. Wnętrze opisane zrozumią, czytelną strukturą architektoniczną, miała widoczne otwory okienne, równomiernie oświetlające powierzchnie ścian, podłogi i sklepień. W gotyku nierealność światła zyskiwano przez zastosowanie witraży, napełniających kolorowym blaskiem wnętrza kościołów i kontynuujących opis świata nadprzyrodzonego (*Biblia Pauperum*). W baroku światło rzeczywiste musiało spełnić rolę światła nadprzyrodzonego. Zastępowało aureole świętych. Przedstawienie ekstazy św. Teresy, Berniniego w kaplicy przy kościele S. Maria della Vittoria w Rzymie to najbardziej znany przykład iluzji świetlnej, kontynuacją wiązki złotego światła wpadającego przez ukryty okrągły witraż są promienie ze złota. Podobnie blask chwały Ducha Św. odgrywa światło wpadające przez witraż za tronem św. Piotra w bazylice watykańskiej. Sklepienia kościołów, zwłaszcza kopuły, jako przedstawienia nieba miały promieniować blaskiem. Słu-

żyły temu wysokie latarnie, ukrywające otwór okienny (S. Ivo della Sapienza, Guariniego) lub witraże (S. Carlo, Borrominiego), czasem, jak w kaplicach przy kościele S. Andrea al Quirinale, autorstwa Berniniego, wpadające z umieszczonych wysoko oplecionych oprawą rzeźbiarską okienek. Bezpośrednia iluminacja, ta najprostsza z technik aranżacji świetlnej, była stosowana przez cały okres baroku, ze względu na wyjątkowo sugestywne oddziaływanie. W późnobarokowych kościołach śląskich iluminacji ołtarza głównego służyły duże okna umieszczone w emporze chóru (Legnickie Pole, Brzeg i Nysa). Nasylenie blaskiem strefy sklepień, ostro odgraniczając ją od partii przyziemia, zyskiwano w baroku przez otwory okienne kryjące się tuż ponad wydatnymi gzymsami (S. Carlo, S. Andrea al Quirinale, S. Ivo della Sapienza). W zależności od kształtu, wielkości i rozmieszczenia okien, zyskiwano różny stopień rozproszenia światła, zawsze jednak odrealnionego. Zwiększało to dystans, nadawało sklepieniom lekkość i przestrzenność. W podobny sposób można było doświetlać całe wnętrza świątyni. W późnobarokowych kościołach śląskich wybierano częściej tę możliwość. Szczególnie efektownie zastosowano ten system oświetlenia w prezbiterium kościoła na Legnickim Polu, gdzie ściany zdają się całe promieniować rozedrganym przenikliwym światłem. Okna ukryte w głębokich emporach kościołów halowych oświetlały sklepienie



## Strefa sklepienna w kościele S. Carlo

Vaulting in the church of S. Carlo

pozostawiając wiernych w półmroku. Oświetlenie za pośrednictwem empor i kaplic rozpraszało światło po całym wnętrzu. Jest to też rodzaj interpretacji metody *camera di luce*, w której jednorodnie oświetlone niewielkie jednostki, przestrzenne stanowiły pośrednie źródło światła. We wszystkich omawianych świątyniach wykorzystano scenograficzną metodę interpretacji światła, opisującego kolejne plany perspektywiczne. Niewidoczne źródła światła wydobywały płaszczyzny kształtowanego kulisowo tunelu przestrzennego nawy lub wyodrębniały strefę sklepień kaplic, empor i sklepienia kościoła.

Znajomość metod kształtowania przestrzeni i aranżacji świetlnych we wnętrzach w znaczący sposób wzbogacała warsztat architekta. Pozwalała uzyskać określone cele estetyczne i programowe. Okres baroku to czas kiedy wzniosła się na szczyty możliwości. Warto więc, studiując te historyczne realizacje, przybliżyć określone środki i techniki, aby mogły znaleźć, być może, zastosowanie i współcześnie.

Fotografie wykonała autorka.

Photographs by author.

**Bogna Ludwig**

Wydział Architektury  
Politechnika Wrocławska  
Faculty of Architecture  
Wrocław University of Technology



### Przypisy

<sup>1</sup> Jako pierwszy teorię barokowej perswazji wprowadził G. C. Argan. Za nim przyjęli ją kolejni historycy, por. G. C. Argan, *La retorica e l'arte barocca i Retorica e architettura*, s. 167-185, ten sam, *Europa des Capitales*, s. 81-94, 104-109, Wittkower, 1974, *Architectural Principle in the Age of Humanism*, London, s. 6.

<sup>2</sup> Prace przy budowie kościoła przy wrocławskim kolegium jezuitów rozpoczęto w 1689 r. Prawdopodobnie rok wcześniej zatwierdzono plany wykonane być może przez rektora kolegium Fryderyka Wolffa von Ludinghausen. Kierownikiem budowy został Marcin Biener, a po jego śmierci w 1692 r., Jan Jerzy Knoll. W 1698 r. ukończono roboty budowlane. W tym roku nastąpiła też konsekracja kościoła. W 1706 r. po dwóch latach prac zostały ukończone malowidła, ich autorem był nadworny malarz cesarski Jan Michał Rottmayr. W latach 1722-1728 przeprowadzono prace przy budowie ołtarza głównego i wyposażenia wnętrza

wg projektu Krzysztofa Tauscha. H. Dziurla, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław, 1972, s. 16-22, 45-46.

<sup>3</sup> D. Giosefi, 1966, *Perspective* [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. 11, New York, s. 216.

<sup>4</sup> Świątynia Bożogrobców w Nysie, Świętych Piotra i Pawła, rozpoczęto po ukończeniu budowy klasztoru (1708-1713) w roku 1720 prawdopodobnie według planów sporządzonych przez Michała Kleina, autora projektu zabudowań klasztornych. Po śmierci tego budowniczego w 1725 r. prace kontynuował Feliks Antoni Hammerschmidt. Kościół ukończono w 1727 r., a w 1730 r. powstała polichromia na sklepieniach autorstwa Feliksa Antoniego i Krzysztofa Tomasza Schefflerów. J. Kęłowski, *Nysa*, Wrocław 1972, s. 140, 161-163, T. Chrzanowski, M. Kornecki, 1963, *Nysa* [w:] „Katalog zabytków”, t. 7, z. 9, Warszawa, s. 105-115, J. Wrabec, 1986, *Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII w.*, Wrocław, s. 56-57.

<sup>5</sup> Rozbiórkę średniowiecznej świątyni klasztoru cysterskiego w Krzeszowie rozpoczęto za rządów opata Innocentego Frischa w 1727 r. Wkrótce kierownictwo budowy objął Antoni Jentsch, powinowaty opata. Autor projektu pozostaje nieznany. W 1728 r. położono kamień węgielny. W następnym roku przybył z Pragi Ferdynand Maksymilian Brokof z uczniem Antonim Dorasilem, który po śmierci mistrza ukończył zespół rzeźb na fasadę i do wnętrza kościoła. W 1731 r. ukończono obiekt w stanie surowym i przystąpiono do prac nad wyposażeniem. Zamówiono obrazy ołtarzowe u Piotra Brandla. W 1733 r. ukończono fasadę. W tym samym też roku Jerzy Wilhelm Neunhertz rozpoczął prace nad dekoracją malarską świątyni, którą ukończył po dwóch latach. W 1735 r. dokonano konsekracji kościoła. Dziurla, 1974, *Krzeszów*, Wrocław, s. 26-29.

<sup>6</sup> Budowę kościoła-pomnika p.w. św. Jadwigi w miejscowości Legnickie Pole rozpoczęto po ukończeniu zabudowań klasztornych benedyktynów (1723-1726) w 1727 r. Autorem projektu został Kilian Ignacy Dientzenhofer, on sam lub za pośrednictwem Jana Krystiana Bobersachera nadzorował budowę. Od 1728 r. prace nad rzeźbiarskim wyposażeniem wnętrza rozpoczął Karol Józef Hinrle z Pragi. Konsekracja kościoła odbyła się w 1731 r. W dwa lata później powstały freski Kosmy Damiana Asama, sprowadzonego na Legnickie Pole dzięki staraniom opata Othmara Zinka. Wrabec, 1991, *Legnickie Pole*, Wrocław, s. 24-31, ten sam, *Barokowe*, s. 92-93.

<sup>7</sup> Kościół Świętego Krzyża w Brzegu rozpoczęto budować w 1734 r. wg projektu wrocławskiego architekta Józefa Frischa. Kierownikiem budowy został Jan Krzysztof Melcher z Prudnika. Budowa dobiegała końca w 1739 r. gdy Janowi Kubenowi powierzono wykonanie malowideł we wnętrzu. Pomimo przerwy związanej z wojną austriacko-pruską dekorację malarską ukończono w 1745 r. W kolejnym roku dokonano konsekracji kościoła. M. Zlat, 1979, *Brzeg*, Wrocław, s. 146, Wrabec, s. 47.

<sup>8</sup> E. A. Gutkind, 1964-1969, *Urban development in Europe*, t. 1-3, New York, t. 1, s. 136.

<sup>9</sup> S. Giedon, 1968, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa, s. 103, por. Gutkind, t. 1, s. 136.

<sup>10</sup> Tu za najlepszy przykład mogą służyć projekty Guariniego, matematyka, szczególnie zainteresowanego geometrią wykreślną, P. Portoghesi, 1982, *Angelo della storia*, Roma, s. 103 inn.

<sup>11</sup> Gutkind, t. 1, s. 136. Argan, 1964, *Europa des Capitales*, Lussona, s. 81-94.

<sup>12</sup> Por. Portoghesi, 1966, *Roma barocca*, Roma, s. 11 i in.

<sup>13</sup> H. Richen, 1962, *Architekt. Geschichte eines Beruf*, Berlin, s. 57-58.

<sup>14</sup> D. Giosefi, 1966, *Perspective* [w:] "Encyclopedia of World Art", t. 11, New York, s. 216.

<sup>15</sup> Giosefi, 1963, *Perspective* [w:] "Grand Larousse Encyclopedique", t. 8, Paris, s. 366.

<sup>16</sup> Giosefi, s. 214, Maffei, s. 218.

<sup>17</sup> Por. Portoghesi, *Roma*, s. 16.

<sup>18</sup> Rzepińska M., *Światło i mrok* [w:] „Siedem wieków malarstwa europejskiego”, s. 218.