



HABSBURSKIE KORZENIE BAROKU

THE HABSBURG SOURCES OF BAROQUE

Kajetan Klimas

dr inż. arch.

Politechnika Krakowska w Krakowie
Wydział Architektury i Urbanistyki
Katedra Historii Architektury i Konserwacji Zabytków

STRESZCZENIE

Pierwsze dzieła barokowe w Polsce mają rodowód włoski nie tylko, dzięki architektom. Fundatorzy tych dzieł wywodzili się spośród elit związanych politycznie z dworem habsburskich cesarzy. Z kolei architektura cesarska z przełomu XVI i XVII wieku przez osoby fundatorów pozostawała pod wpływem hiszpańskiego *estili desornamentado* - wybitnie włoskiego nurtu sztuki hiszpańskiej. Można zatem przekornie wywnioskować, że krakowski kościół św. Piotra i Pawła przy ulicy Grodzkiej jest w stylu *desornamentado*.

Słowa kluczowe: kontrreformacja, barok, Habsburgowie, Zygmunt III, architektura sakralna, *desornamentado*.

ABSTRACT

The first architectural works in Poland has Italian genealogy. But by its founders there were direct also under influences of Habsburg emperors art. And the emperor's architecture around 1600 year were under Spanish *estili desornamentado* also by its founders. Therefore we can to conclude that church of św. Piotra i Pawła near Grodzka street in Cracow is projected in *desornamentado*.

Key words: Counter reformation, Barock, Habsburgs, Sigmund III, sacred architecture, *desornamentado*.

1. WSTĘP

We współcześnie obowiązującym prawie budowlanym¹ wymieniono czterech uczestników procesu budowlanego: inwestora; inspektora nadzoru inwestorskiego; projektanta; kierownika budowy lub kierownik robót (art. 17 *Prawo budowlane*). Nie trudno się domyślić,

¹ Ustawa *Prawo budowlane* z dnia 7 lipca 1994, Dz. U. Nr 89, poz. 414 z 1994 r., tekst jednolity ze z zm.

że nie są to wyłącznie abstrakcyjne figury retoryczne, utworzone w celu uproszczenia logiki skomplikowanych operacji prawnych towarzyszących procesowi budowy architektury. Podział tych ról nie zmieniał się w Polsce od setek lat, jest tradycyjnie ściśle związany z budowaniem. Są to również realni bohaterowie sztuki tworzenia przestrzeni architektonicznej (urbanistycznej), zatem wnoszą również do budownictwa część swej osobowości i bagaż swego doświadczenia zawodowego, przekonania polityczne lub religijne - sobie właściwy charakter.

Prawo budowlane określa obowiązki poszczególnych uczestników procesu budowlanego. Dziś kierownik budowy ogólnie zajmuje się koordynacją działań budowlanych, prowadzeniem dokumentacji budowlanej w trakcie procesu budowlanego oraz zapewnieniem bezpieczeństwa pracy wykonawcom robót (art. 22 *Prawo budowlane*). W przeszłości dbałość o bezpieczeństwo pracowników nie była precyzyjnie określana przez prawo. Kierownik budowy miał także bez wątpienia dużo większy wpływ na kształt obiektu ze względu na szkicowy charakter projektów. Wspomnieć tutaj można choćby budowniczych architektury Tylmana von Gamera², którzy byli zmuszeni do szerokiej interpretacji mistrza; lub braci Andrea i Antonio Castelli, którzy według projektu stryja Matteo Castelli budowali kaplicę książętom Zbaraskim przy kościele Św. Trójcy w Krakowie³. Dużo więcej, jak się zdaje, na temat formy obiektu ma do powiedzenia projektant. To architekt wywiera najgłębsze piętno na wyglądzie obiektu (oczywiście abstrahując od remontów i przebudów); jego wykształcenie jest przyczyną takiej, a nie innej klasyfikacji estetycznej dzieła. Niemniej doceniając rolę autora projektu, trzeba przyznać, że brak tradycji i etosu szkół architektonicznych w Polsce w okresie XVII wieku, wciąż zmusza badaczy do dychotomicznego odwoływania się do dalekich, zaalpejskich tradycji i prestiżu by opisać kamienie milowe historii architektury w naszym kraju. Rdzennie polska tradycja architektoniczna jest tak często zrywana, że jej zapożyczenia zewnętrzne wręcz się w tę tradycję wpisują. A dzieje się to za sprawą fundatorów, którzy wybierają i finansują pracę obcokrajowców. Oczywiście w historii nie ma ostrej granicy między funkcjami, które dziś zgodnie z prawem różniamy na inwestora i inspektora nadzoru budowlanego. Ich role w przeszłości łączyły się lub mieszały z rolą ostatecznego użytkownika obiektu. Mam na myśli na przykład współpracę, gdy fundator wpływał na kształt dzieła w porozumieniu z władzami zakonu, dla którego finansował klasztor. Miało to miejsce w przypadku bodajże wszystkich fundacji klasztornych z okresu baroku. Pytanie zatem czyż wiodąca rola inwestora-fundatora w procesie budowlanym-fundacyjnym nie jest pierwszoplanowa w czasie kształtowania się stylu w Polsce? Jeżeli tak, wówczas należałoby genealogię polskiego baroku (mentalności barokowej) wywodzić nie z Italii! Pierwszym mecenasem sztuki barokowej w Polsce był król Zygmunt III. Dał przykład fundatorom swego czasu. Lecz, by przyjrzeć się źródłom smaku i preferencji estetycznych pierwszego Wazy na tronie polskim przyjrzyjmy chronologię wsteczną, szkicując przyczyny.

2. MECENAT ZYGMUNTA III

Vase po staroszwedzku znaczy „snopek”. Etymologia nazwiska rodu szwedzkiej dynastii ma związek z formą jej herbu, z żółtym snopem zboża na błękitno-czerwonym tle⁴. Trudno odnaleźć korzenie Wazów. „Pierwsze pewne informacje o [tym] rodzie pochodzą z XIV wieku, gdy byli [już] nowobogacką rodziną magnacką, dzierżwiącą duże majątki ziemskie w Dalarnie [...]”⁵. W okresie XV wieku Wazowie łączyli swoje siły z Oxenstiernami, tworząc wpływowe stronnictwo na dworze królewskim podczas unii kalmarskiej, najczęściej w opozycji do królów z duńskiej dynastii Oldenburgów⁶. Pierwszym władcą szwedz-

² Por. M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988.

³ Por. Idem, *Andrea i Antonio Castello - rzeźbiarze krakowscy XVII wieku*, Warszawa 2002.

⁴ L. Podhorodecki, *Wazowie w Polsce*, Warszawa 1985, s. 7.

⁵ *Ibid.*, „...prowincji leżącej w południowej części środkowej Szwecji, znanej z rozwiniętego górnictwa rudy żelaza i srebra”.

⁶ *Ibid.* ss. 7-10, Chodzi o Christiana I, Jana II i Christiana III.

kim z rodu Wazów był Gustaw I Ericsson (syn Eryka)⁷, jednocześnie był pierwszym królem w tym państwie, który od XIII wieku panował bez przerwy aż do naturalnej śmierci. Na mocy jego testamentu terytorium Szwecji zostało podzielone na dzielnice pomiędzy czterech synów. Korona przypadła najstarszemu, Erykowi⁸, czternastemu władcy szwedzkiemu o tym imieniu. Finlandią rządził młodszy jego brat Jan. Ich brat Magnus był chory umysłowo, a Karol Sudermański był jeszcze małoletni, toteż realną władzę nad ich księstwami sprawował król Eryk. Jan, *nota bene* cieszący się dużym poparciem fińskiej ludności, wyraźnie zmierzał do uniezależnienia Finlandii od Szwecji. Udzielił wysokiej pożyczki Zygmunutowi Augustowi pod zastaw kilku zamków, co było o tyle specyficzne, że Polska była w tym czasie w stanie konfliktu ze Szwecją o Inflanty w związku z czym zbliżenie się Finlandii i Polski było bardzo ryzykowne dla Jana III⁹. Dodatkowo księżę „[...] ujawnił [swoją niezależność] w związku z głośnie sprawą małżeństwa z Katarzyną Jagiellonką, córką Zygmunta Staroego i Bony Sforzy, siostrą Zygmunta Augusta, o której rękę zabiegali już wcześniej księżę włoski Farente Gonzaga i car Iwan Groźny”¹⁰. Po ślubie Jana z Katarzyną w 1562 roku, któremu nie mógł się sprzeciwić Eryk, para książęca osiadła w Finlandii w zamku w Åbo, dzisiejsze Turku, ówczesnej stolicy państwa. Wszystko wskazuje na to, że tym, kim matka była dla kultury polskiej, córka stała się dla kultury fińskiej i szwedzkiej. Do książęcego zamku swego męża Katarzyna sprowadziła z Polski muzyków i rzemieślników, tworząc wykwintną oprawę dla swego renesansowego dworu¹¹. Swoją łagodnością i wielkodusznością szybko zyskała sobie wielką popularność w nowej ojczyźnie¹², zatem panowanie Jana i Katarzyny zapowiadało się bardzo szczęśliwie. Ale Eryk XIV, obawiając się o swoją władzę, intrygami i sfalszowanym sądem doprowadził do uwięzienia swego brata wraz z małżonką w twierdzy Gripsholm (*grip* - gryf; *holm* - wyspa) na wyspie jeziora Mälarm pod Sztokholmem w 1563 roku¹³. Tam właśnie 20 czerwca 1566 roku przyszedł na świat Zygmunt, późniejszy król Polski. Półtora roku później książęca rodzina została uwolniona dekretem Rady Królewskiej, a w 1568 roku, po detronizacji Eryka, wybrano Jana¹⁴ na króla Szwecji¹⁵. Odtąd Zygmunt wychowywał się na dworze sztokholmskim. Niewiele się zachowało przekazów dotyczących tego okresu życia przyszłego polskiego monarchy. Bez wątplenia w Gripsholm i w Sztokholmie był blisko swoich rodziców, co było rzadkością na dworach ówczesnej Europy. „Dzięki [dworzanom swej matki] Zygmunt, podobnie jak i jego siostra Anna¹⁶, od wczesnego dzieciństwa mówił swobodnie po polsku i wy-

⁷ *Ibid.*, ss. 14-15. Panował w latach 1521-1560. Przez Szwedów uważany za narodowego bohatera, wyzwoliciela spod despotycznego panowania Christiana III Oldenburga, króla Danii. Prowadził konsekwentną politykę uniezależnienia Szwecji od obcych wpływów. Dzięki niemu Riksdag w 1527 roku przyjął rezolucję o sekularyzacji przez państwo dóbr osłabionego Kościoła Katolickiego oraz o głoszeniu Słowa Bożego w czystej postaci, co stanowiło początek długoletnich, spokojnych przemian religijnych w kierunku przyjęcia luteranizmu.

⁸ Panował w latach 1568-1568 jako Eryk XIV. W historii zapisał się jako władca niestały, chimeryczny, podatny na wpływy złych doradców (np. znanego z przekazów dygnitarz Vaxholm Jöran Persson). Rządził w duchu Macchiavellego. „Pod koniec panowania ujawniła się jego choroba psychiczna, której dosłownie ofiarą padło kilkudziesięciu magnatów szwedzkich w więzieniu w Uppsali. Ale dopiero po skandalicznym ślubie z chłopką Karin Mänsdotter (córka Mansa) 1568 roku, został zdetronizowany. Odsunięty od władzy zajmował się wyłącznie szeroko pojmowaną sztuką”. H. Wisner, *Zygmunt III Waza*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1991, ss. 6, 7

⁹ S. Ochmann - Staniszevska, *Dynastia Wazów w Polsce*, Warszawa 2006, s. 116.

¹⁰ L. Podhorodecki, *Wazowie...*, s. 21.

¹¹ *Ibid.*, s. 24. Nowością sprowadzoną w tym czasie do Szwecji przez dwór Katarzyny w Åbo były na przykład piece kaflowe i kominki.

¹² *Ibid.*, s. 23. Do dzisiaj w okolicy Turku znajduje się miejsce zwane doliną Katarzyny.

¹³ S. Ochmann-Staniszevska, *Dynastia...*, s. 116.

¹⁴ Panował w latach 1569-1592 jako Jan III. Był przede wszystkim wielkim protektorem sztuki. Rozbudowa szwedzkich rezydencji wzorowana wówczas była na polskich dworach magnackich. Król przy katedrze w Uppsali wznosił kaplicę Wazów na wzór krakowskiej Kaplicy Zygmuntovskiej. L. Podhorodecki, *Wazowie...*, s. 32.

¹⁵ Inaczej na ten temat: H. Wisner, *Rzeczpospolita Wazów. Czasy Zygmunta III i Władysława IV*, Warszawa 2002, s. 190.

¹⁶ W późniejszym czasie odegra rolę osobistego doradcy króla polskiego. Niemniej w momencie, gdy król ożenił się, Anna opuściła dwór, stając się jedynie gościem, tyleż pożądanym co rzadkim. W 1604 roku otrzymała w lenno od Rzeczpospolitej starostwo brodnickie, później golubskie. Przebudowała na swoją rezydencję pomor-

chowowany był po katolicku. „Jan III, licząc na przyszłą polską koronę syna, zgadzał się na takie wychowanie”¹⁷. Zygmunt był również „[...] przesiąknięty od dzieciństwa kulturą niemiecką, dominującą w Szwecji, czuł sympatię do wszystkiego co niemieckie”¹⁸. Sam biegle posługiwał się nie tylko językami szwedzkim i polskim, ale i niemieckim, włoskim oraz łaciną. Gdy miał siedemnaście lat, w 1583 roku zmarła jego matka Katarzyna Jagiellonka¹⁹. Przewlekłym skutkiem śmierci Katarzyny dla księcia była samotność, gdyż królowa była ostatnią i jedyną ostoją katolicyzmu w Szwecji, po jej śmierci dwór opuścili wszyscy Polacy i jezuita. Anna pod naciskiem młodej macochy Gunilli Bielke przeszła na protestantyzm. Trudno sobie wyobrazić gorsze warunki dla dojrzewającego Zygmunta, który dodatkowo po ojcu odziedziczył charakter. Obaj byli uparci i niezależni, przekonani o swojej jedynie słusznej racji. Pierwszy protestant z przyczyn politycznych, drugi katolik z przyczyn emocjonalnych²⁰.

Tymczasem 12 grudnia 1586 roku zmarł Stefan Batory. Podczas elekcji nowego króla z początku skryształizowały się trzy stronnictwa: pierwsze, organizowane przez Zborowskich, forsowało kandydaturę dwóch książąt Habsburskich Maksymiliana i Ernesta synów cesarza Maksymiliana II i braci Rudolfa II. Drugie, na którego czele stał kanclerz Jan Zamoyski, skłaniało się ku idei króla *Piasta*, a że bracia zmarłego króla - Baltazar i Andrzej kardynał Batory, których promował, byli nieco za mało popularni w Koronie, Zamoyski w kategoriach *Piasta* zaczął myśleć o samym sobie. Trzecie stronnictwo litewskie i mazowieckie pokładało nadzieję w tym, że gdyby car Fiodor I zasiadł na tronie polskim, wkrótce uspokoiłyby się zamieszki na północno-wschodniej granicy Królestwa. W ten układ sił wkroczyła wdowa po zmarłym królu - Anna Jagiellonka, ciesząca się w Polsce wielkim szacunkiem, ze swoją kandydaturą księcia Zygmunta (na co nie chciał się zrazu zgodzić Jan III, z czasem przekonany naleganiem swego dworu²¹). Nie szczędząc złota na kampanię, Jagiellonka rychło zyskała dla młodego Wazy aprobatę Litwy centralnej, która wciąż jeszcze była przywiązana do starej dynastii. Niebawem również, pomimo że kandydat nie pasował do ideału *Piasta* zyskała przychylność kanclerza²². W tych okolicznościach stawiał się stan szlachecki na polu elekcyjnym pod Warszawą i po dodatkowym zamieszczeniu w obozie prohabsburskim, gdyż nie ustalono wcześniej, który z cesarskich braci będzie promowany na polski tron, 19 sierpnia 1587 roku królem został ogłoszony Zygmunt²³.

„Przez trwające blisko półwieku panowanie stosunek poddanych do niego zmieniał się parokrotnie - od uważnego obserwowania, przez niechęć, nawet wrogość, do akceptacji i miłości”²⁴. Niemniej intronizacja, chłodno wykalkulowana przez Annę Jagiellonkę, Zamoyskiego i magnaterię szwedzką, wkrótce postawiła Zygmunta w bardzo niefortunnym położeniu. „Otoczyli go ludzie dwu- i trzykrotnie starsi, arcybiskup Stanisław Karnkowski

ski Zamek w Golubiu, tworząc w ten sposób bazę dla emigracji szwedzkiej. Zajmowała się również mecenatem literatury i nauki, zwłaszcza nauk przyrodniczych, por. H. Wisner, *Zygmunt ...* „Była jedną z najciekawszych i najinteligentniejszych postaci kobiecych czasów Zygmunta III [...] w pełni zasłużyła na miano kobiety niezwyklej w historii Polski”. L. Podhorodecki, *Wazowie...*, s. 196.

¹⁷ *Ibid.*, s. 36.

¹⁸ *Ibid.*, s. 38.

¹⁹ *Ibid.*, s. 35, Szwedzi zachowali o niej bardzo dobre zdanie. Karol Sudermański, obrońca protestantyzmu szwedzkiego przed liberalną polityką Jana III, bez cynizmu stwierdził: „to księżna pełna cnót i pobożności (W. Czaplński, *Katarzyna Jagiellonka* [w:] PSB)”.

²⁰ Bez wątplenia Zygmunt wzmocnił się w swoim przekonaniu religijnym w czasie żałoby, co stanowiło bardziej wyraz przywiązania do matki niż pogłębienia osobistej wiary [przyp. aut.].

²¹ Protestantka magnateria szwedzka dążyła do usunięcia ze Sztokholmu pierwszego pretendenta do tronu, by wraz z nastaniem jego panowania nie powróciły również wpływy katolickie. L. Podhorodecki, *Wazowie...*, s. 36.

²² Na ten temat również: S. Grzybowski, *Wielka historia Polski*, t. 4, *Dzieje Polski i Litwy (1506-1648)*, Kraków 2000, s. 255-259, oraz bardziej szczegółowo H. Wisner, *Zygmunt...*, s. 37 nn.

²³ W odpowiedzi stronnicy austriacy 22 sierpnia ogłosili Maksymiliana królem, co jedynie przyczyniło się do zbrojnego starcia najpierw pod Krakowem, a 24 stycznia 1588 roku pod Byczyną, gdzie Zamoyski wziął Maksymiliana do niewoli i osadził w Zamościu. L. Podhorodecki, *Wazowie...*, ss. 44 - 49.

²⁴ H. Wisner, *Rzeczpospolita...*, s. 189.

miał bowiem w roku 1587 około 67 lat, a Jan Zamoyski 45. Sprawujący najwyższe urzędy w państwie, arcybiskupa gnieźnieńskiego, kanclerza i hetmana, których nie mogli być pozbawieni. Nie kryli się z lekceważeniem Szwecji, jak arcybiskup Karnkowski, a nawet jej następcy tronu i swego króla, jak Jan Zamoyski²⁵. Dziedziczną monarchią Zygmunta dodatkowo targały poważne konflikty i zagrażały utratą szwedzkiego tronu. Król znalazł się w nienormalnym stosunku sił wobec hetmana Zamoyskiego i jednocześnie stał się obiektem chłodnej niechęci ogółu szlachty i większości senatorów. Dodatkowo znaczenie władzy monarszej w Szwecji miało wówczas zupełnie inny zakres niż w Polsce oba państwa cechowała inna struktura religijna. Z tymi wszystkimi problemami miał się zmierzyć człowiek zbyt młody, niedoświadczony i może z trochę dziecinną, ale niemniej silną i rosnącą w ciągu pobytu w Polsce nostalgią za ojczystym krajem gór i jezior. „A gdy wreszcie zajrzemy do skarbcza królewskiego, notorycznie pustego i wystawiającego majestat monarszy na hańbiące wprost poniżenie, gdy rzucimy wreszcie okiem na pisane cyrografy, wzbraniające z jakimś niemądrym zaślepieniem odbywać przyszłemu dziedzicowi dwóch koron podróży do ojczystego królestwa, podróży, od których zależały nie tylko losy tronu dziedzicznego²⁶, nietrudno zrozumieć próbę zrzucenia jarzma, którą wkrótce podjął król. Rozpoczął on tajne pertraktacje z Ernestem Habsburgiem w sprawie rezygnacji z tronu polskiego na rzecz arcyksięcia. Częścią pertraktacji z Ernestem był ślub Zygmunta z księżniczką Anną Habsburzanką w maju 1592 roku²⁷. Lecz niespodziewanie w układach króla z księciem włączył się Maksymilian, ujawniając tajne dotąd pacta Sejmowi Rzeczypospolitej, niwecząc w ten sposób plany Zygmunta i aspiracje swego brata. W tym samym roku umiera Jan III, a w maju 1593 roku Zygmunt zostaje koronowany na króla Szwecji. Tym bardziej będzie ciążyć serce króla ku północy. „Gdy w 1595 roku wielki pożar strawił znaczną część zamku wawelskiego [zresztą prawdopodobnie za przyczyną samego króla i jego zainteresowań alchemicznych – piec, z którego korzystał, znajdował się na poziomie apartamentów królewskich niedaleko kurzej stopki], Zygmunt III zdecydował się na przeniesienie rezydencji królewskiej do bardziej centralnie położonej Warszawy²⁸.

W roku 1595 urodził się przyszły król Polski Władysław na zamku w Łobzowie - wiejskiej rezydencji królów. Trzy lata później odeszła jego matka, niespełna 24-letnia królowa Anna. Polacy szczerze żalowali swojej królowej, a Król Zygmunt głęboko przeżył śmierć żony, nie miał jednak wiele czasu na oplakiwanie osobistych nieszczęść. W 1597 roku książe Karol Sudermański, dążąc do przejęcia całej władzy w Szwecji, wszczął wojnę domową. Karol stanął na czele oddziałów chłopskich i drobnej szlachty (podając się za drugiego Gustawa Ericssona, do którego było mu raczej daleko) przeciw zjednoczonym siłom szlachty i magnaterii szwedzkiej²⁹. Zygmunt podążył z odsieczą tym ostatnim. Do zbrojnej konfrontacji jednak nie doszło. Żadnej ze stron nie było stać na wojnę. Jednocześnie polityczna pozycja prawowitego władcy okazała się za słaba, by mógł rządzić Szwecją zza Bałtyku. Natomiast Karol cieszył się fatalną opinią w kręgach zamożnej szlachty szwedzkiej. Wobec patowej sytuacji Riksdag zebrany w 1599 roku koronę Szwedzką zaproponował 4-letniemu Władysławowi. Zygmunt na to się nie zgodził, również ze względu na to, że młody książe miał być według Riksdagu wychowany w wyznaniu luteranckim. Wszystkie te wydarzenia rzucają niejako światło na krytyczny początek rządów polskiego króla rodem ze Szwecji.

²⁵ *Ibid.*, s. 193.

²⁶ L. Podhorodecki, *Wazowie...*, s. 63.

²⁷ *Ibid.*, s. 66. Była córką arcyksięcia Karola i arcyksiężniczki bawarskiej Marii Krystyny, stryjeczną siostrą cesarza Rudolfa II i Macieja oraz rodzoną siostrą przyszłego cesarza Ferdynanda i królowej hiszpańskiej Małgorzaty, żony Filipa III. Była to kobieta rezolutna i pobożna, wraz nią na krakowskim dworze zapanował niemiecki porządek.

²⁸ *Ibid.*, s. 81. Co prawda król na stałe przeprowadził się do zamku warszawskiego w 1611 roku, ale już wcześniej miejsce to cieszyło się zainteresowaniem władców: Zygmunt August prowadził jego rozbudowę w latach 1569 – 1572. Od przełomu 1597 i 1598 roku, aż do 1619 roku kontynuował ją Zygmunt III.

²⁹ *Ibid.*, s. 83. W tym czasie w obawie przed Karolem rozpoczęła się wielka fala emigracji magnaterii i przedstawicieli świata kultury i nauki ze Szwecji do Polski. Fala, która ustała dopiero po 1600 roku.

W 1599 roku z propozycją wydania drugiej córki za polskiego króla wystąpiła teściowa Zygmunta arcyksiężna Maria Bawarska. Król długo zwlekał z podjęciem działań w kierunku drugiego małżeństwa. Trwała wojna ze Szwecją o Inflanty. Zygmunt III ubiegał się również o rękę córki Borysa Godunowa i o kontrakt, dzięki któremu, w razie braku następcy tronu po Borysie, miał zasiąść na carskiej stolicy. Rząd carski zdecydowanie odrzucił ofertę Wazy³⁰. Dopiero jesienią 1605 roku delegacja polska udała się do Austrii, by w karecie wybitej różowym aksamitem przywieść do Krakowa księżniczkę Konstancję Habsburzanke³¹. Uroczystości ślubne króla Polski i koronacja królowej odbyły się 11 grudnia 1605 roku. Król wzmacniał swoją władzę, otaczając się urzędnikami i rozdając intratne dzierżawy dóbr królewskich młodemu pokoleniu magnaterii. Na dworze Zygmunta III w pierwszym okresie jego panowania największe wpływy i największy posłuch u króla mieli jezuita. „Program zawarty w książkach [Krzysztofa] Warszewickiego³² i *Kazaniach sejmowych* Skargi musiał budzić niepokój szlachty. Obaj autorzy wyraźnie chcieli pozbawić ją większości przywilejów zdobytych w XV i XVI wieku, łącznie ze słynnym *neminem captivabimus*, pozostawić izbie poselskiej głos tylko doradczy, a nawet, jak można sądzić z pewnych aluzji zawartych w *Kazaniach sejmowych*, znieść wolną elekcję i wprowadzić dziedziczość tronu. Dlatego większość szlachty, tak katolików, jak i protestantów, znalazła się w szeregach opozycji³³. Popularności królowi też nie przydawały coraz to nowe konflikty ze Szwecją i z Rosją oraz nierozwiązana sprawa Inflant, które stały się kartą przetargową w trakcie elekcji króla i kolejnym pretekstem do wojny. Jan Zamoyski, choć krytykował króla za politykę wzmacniania władzy na wzór hiszpański, był przeciwny jego detronizacji, a że posiadał wielki autorytet wśród szlachty, nikt nie śmiał dokonać zamachu stanu za życia magnata. Ale 1605 roku kanclerz zmarł i nikt już nie stał na drodze rokoszowi przeciw królowi – wybuchł w 1606 roku, zwany rokoszem sandomierskim lub rokoszem Zebrzydowskiego. Była to bitwa nierozstrzygnięta, „w której wszyscy ponieśli klęskę. Zygmunt III pozostał na tronie, ale nie mógł prowadzić swej absolutystycznej polityki, republikanie uratowali swój Parlament, ale będzie to odtąd pusty Parlament, w którym będą się ścierać nie poglądy i programy, ale koterie magnatów³⁴. Po rokoszu władze jezuitów wycofały się z ofensywy przeciw parlamentarnemu systemowi jak i z krytyki demokracji politycznej. Z czasem rany się zabiłiły tak dalece, że król uhonorował mianowanie kasztelanem wileńskim jednego z przywódców powstania - Janusza Radziwiłła w 1618 roku³⁵. Innymi słowy: tragiczna zwada w stylu polskim. Niemniej sojusz monarchii z możnowładztwem, choć osłabiony, przetrwał do połowy XVII wieku.

Jedynym sąsiadem Rzeczypospolitej za panowania Zygmunta III, z którym król nie wplątał Polski w wojnę, byli Habsburgowie. Niezręczna dla obu stron historia z uwięzieniem księcia Maksymiliana³⁶ i roszczeniami wobec korony Polskiej została rozwiązana układem bytomsko-będzińskim w 1589 roku. Relacje z zachodnim mocarstwem poprawiły się dzięki małżeństwom Zygmunta z Habsburzankami. „Wspomnieć trzeba kolejny układ, tym razem zawarty przez Zygmunta III i cesarza Macieja I (1613). [Potem] Rzeczpospolita udzieliła pośredniej pomocy Ferdynandowi II w latach wojny trzydziestoletniej, mianowicie w formie zgody na werbowanie żołnierzy na ziemiach polskich. Co więcej, wstrzymała się od prób pozyskania Śląska, a choćby jakiejś jego części. Z kolei kilka lat później

³⁰ *Ibid.*, s. 121.

³¹ *Ibid.*, s. 110. Nie cieszyła się w Polsce taką popularnością jak jej siostra. Była dumna i wyniosła, na Wawel sprowadziła liczny niemieckojęzyczny dwór, nie interesowała się sprawami narodu, nad którym panowała.

³² *Ibid.*, s. 111 (1543 – 1608) pisarz polityczny okresu kontrreformacji, Kapelan Katarzyny Jagiellonki w Sztokholmie, wychowawca Zygmunta III.

³³ *Ibid.*, s. 113.

³⁴ C. Backvis, Jak w XVI w. Polacy widzieli Włochy i Włochów [w:] idem, *Szkice o kulturze staropolskiej*, Warszawa 1975, s. 762.

³⁵ H. Wisner, *Rzeczpospolita...*, s. 192.

³⁶ *Ibid.*, s. 197. Przy zawarciu paktów bytomsko-będzińskich, w których Maksymilian zrzekł się ostatecznie pretensji do tronu Polskiego z ramienia papieża uczestniczył kardynał Ippolito Aldobrandini, pomniejszy Klemens VIII.

cesarz przysłał oddziały, które walczyły w Prusach przeciw Szwedom³⁷. Pokojowe relacje z Habsburgami miały również wpływ na kształt dworu polskiego króla. Na Wawelu i w Warszawie obowiązywał sztywny, surowy ceremoniał zaczerpnięty ze wzorów iberyjskich. Dostęp szlachty do króla był utrudniony, uroczystości odbywały się rzadko i w ściśle określonym gronie. Niemniej dobór dworzan świadczył o wielkiej otwartości króla: „[...] jednym z jego lekarzy był arianin Jan Ciechanowski, mamką królewicza Władysława została, mimo protestów arcybiskupa Karnkowskiego, protestantka, pani de Forbes, jednym z zaufanych zaś luteranin Kasper Denhoff. Ba, gdy między Kasprem Denhoffem i kaznodzieją królewskim, jezuitą Mateuszem Bembusem, wybuchł konflikt, to dwór musiał opuścić kaznodzieja³⁸. Być może liberalność króla w kwestiach wyznaniowych wynikała z szacunku króla jakim darzył swoją siostrę. Gdy odwiedzała swego królewskiego brata, ten nigdy jej nie wzbraniał uczestniczyć w protestanckich nabożeństwach na krakowskim czy warszawskim dworze.

Ciekawymi postaciami dworu królewskiego byli kolejni marszałkowie wielcy koronni. Były to osoby nominowane z kręgu magnaterii, dygnitarze, którzy mieli przemożny wpływ nie tylko na politykę w państwie, ale i na kształt kultury wczesnego baroku polskiego. Zwłaszcza jeżeli chodzi o fundacje architektoniczne. Dworska funkcja marszałka wielkiego koronnego sprawiała, że byli oni faktycznymi gospodarzami na zamku. Po Andrzejku Łodzi Opalińskim, ostatnim marszałku Stefana Batorego, który wprowadzał Zygmunta III w rytuały krakowskiego dworu i Prokopie Sieniawskim, nastąpił Mikołaj Zebrzydowski, późniejszy rokoszanin. Prawdopodobnie na czas sprawowania przez Zebrzydowskiego urzędu marszałka przypada sprowadzenie Niderlandczyka Paula Baudartha do prac inżynierskich przy posadowieniu fundamentów kościoła Świętych Piotra i Pawła fundacji królewskiej w Krakowie. Baudarth był współautorem późniejszego założenia Drogi Krzyżowej, oraz z Giovanni Bernardonim (jezuitą!) klasztoru oo. Bernardynów i pałacu magnata w Kalwarii Zebrzydowskiej. Następcą Zebrzydowskiego w roku 1603 został Zygmunt Gonzaga Myszkowski³⁹ wielki protektor sztuki włoskiej. Mianowanie przez króla prohabsburskiego Myszkowskiego na marszałka było wyrażeniem niezależności Zygmunta wobec wpływów hetmana Zamoyskiego - znanego protektora sztuki manierystycznej, ukształtowanej na ziemiach polskich. Gust marszałka Myszkowskiego wpłynął na formację smaku estetycznego króla w zakresie architektury. Zygmunt III początkowo korzystał z usług Santi Gucciego⁴⁰, architekta pałacu biskupa Piotra Myszkowskiego w Książu Wielkim. Około 1600 roku skrytykowały się upodobania króla do surowej i monumentalnej sztuki, rozwijającej się w ostatnich dekadach XVI wieku w centrach potrydenckiego katolicyzmu w Rzymie⁴¹ i Hiszpanii⁴². Być może właśnie Myszkowskiemu zawdzięczamy sprowadzenie do Polski Giovanniego Trevano w 1600 roku, ponieważ Marszałek jeszcze przed objęciem urzędu przyjaźnił się z królem dzięki wspólnym zainteresowaniom (głównie alchemią). Po śmierci Myszkowskiego w 1616 roku na urząd marszałka wielkiego koronnego został mianowany Mikołaj Wolski – człowiek równie wykształcony, znany stronnik Habsburgów⁴³, który wraz z Sebastianem Lubomirskim korzystał z usług Andrei

³⁷ *Ibid.*, s. 198.

³⁸ *Ibid.*, s. 192.

³⁹ „Związał się z dworem Gonzagów w Mantui, przyjęty został przez nich do nazwiska i herbu, a od papieża Klemensa VIII otrzymał tytuł margrabiego”, S. Grzybowski, *Dzieje...*, s. 301.

Natomiast jego bratu biskupowi krakowskiemu Piotrowi Myszkowskiemu Jan Kochanowski w 1579 roku dedykował *Psałterz Dawidów* [przyp. aut.].

⁴⁰ Żył w latach 1530-1599. Artysta pochodzenia florenckiego. Pracował jako architekt nadworny dla Stefana Batorego (rozbudowa zamku w Łobzowie) i Anny Jagiellonki (kaplica Batorego na Wawelu), tworzył projekty dla Jana Zamoyskiego (rozbudowa posiadłości w Warszawie) i rodziny Leszczyńskich (zamek w Baranowie), A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, t. IV, cz. 1, Kraków 1994, s. 115.

⁴¹ Chodzi głównie o twórczość Carlo Maderny [przyp. aut.].

⁴² *Estili desornamentado* z czasów panowania Filipa II [przyp. aut.].

⁴³ L. Podhorodecki, *Wazowie...*, s. 192.

Spezza⁴⁴ ostatecznego autora klasztoru oo. Kamedułów na Bielanach pod Krakowem, fundacji Wolskiego. Działalność fundacyjna tej grupy osób, związanych z królewskimi urzędami, wpłynęła na ukształtowanie się nurtu i stylu XVII wieku w Polsce. „Na przykładzie Bielan i Kalwarii, a także zespołów takich, jak Alwernia Korycińskich czy karmelicka Czerna koło Krzeszowic, fundacja ostatniej z Tęczyńskich – [architektura tego okresu stała się] elementem podkreślającym jedność kościelnej i magnackiej formacji kulturowej”⁴⁵, symbolem zjednoczonych sił Kościoła i magnaterii w manifestacji katolickiego wyznania wiary. „Nigdy powiązania Kościoła z Italią, a zwłaszcza z Rzymem, nie wpływały tak decydująco na charakter stylowy sztuki kraju jak w wieku XVII i pierwszej połowie następnego stulecia [...]. To, co katolickie i rzymskie [w pokoleniach po Zygmuncie III] było odczuwane w Polsce nie jako cudzoziemskie, lecz jako własne, rodzime. Nieprzypadkowo barokowe formy sztuki sakralnej do dnia dzisiejszego stanowią istotny składnik polskiej sztuki ludowej”⁴⁶. Panowanie pierwszego króla z dynastii Wazów w Polsce było okresem przełomowym. „Na początku wieku XVII formy stylowe rzymskiego i mediolańsko-genueńskiego późnego manieryzmu i wczesnego baroku, zbliżające architekturę powstającą w kręgu dworu Zygmunta III Wazy do budowli krajów habsburskich, tłumaczą się związkami monarchy z dynastią rakuską oraz jego filohabsburską orientacją polityczną i kulturalną. Poprzez kraje korony habsburskiej przybywali przez cały wiek XVII architekci, rzeźbiarze, sztukatorzy pochodzący z okolic jezior lombardzkich i pogranicza szwajcarskiego. Był to barok bardziej mediolańsko-genueński niż rzymski. Fundacje Stanisława Lubomirskiego miały swoje odpowiedniki w architekturze habsbursko-katolickiej reakcji w Czechach. Podejmując się wielu prac na terenach niemal całej Europy środkowowschodniej, artyści włoscy rozpowszechniali własną odmianę sztuki barokowej, jednocząc w ten sposób krajobraz artystyczny Austrii, Bawarii, Czech, Moraw oraz ziem Polski i Wielkiego Księstwa Litewskiego”⁴⁷. Te powiązania i stylistyka architektury były przejawami stylu habsburskiego. Być może były to ostatnie przejawy wspólnoty cywilizacyjnej.

Wróćmy jeszcze na chwilę do instytucji, która wzmacniała władzę królewską na początku panowania Zygmunta. Nieodłącznym elementem kultury habsburskiej czasów kontrreformacji są jezuiti. Towarzystwo Jezusowe (*Societas Jesu*), zakon ustanowiony bullą Pawła III *Regimini militantis Ecclesiae* w 1540 roku, został przeznaczony do „[...] pracy nad zbawieniem dusz i obrony Kościoła”⁴⁸. Dzięki uroczystemu ślubowi posłuszeństwa papieżowi⁴⁹, zakon zyskał sobie pozycję prawej ręki papieża, zarówno w przestrzeni duszpasterstwa wiernych, jak i szerzenia wpływów politycznych na katolickich dworach. Towarzystwo Jezusowe, gwałtownie rozwijające się w drugiej połowie XVI i w XVII wieku, miało przemożny wpływ przede wszystkim na kulturę niematerialną przez zdominowanie szkolnictwa i misji katolickich. Architekturę potrydencką zreformowali w zasadzie jednym kościołem - II Gesú.

Zakon św. Ignacego stosunkowo w niewielkim stopniu ingerował dodatkowymi obostrzeniami w zakresie budownictwa. Dlatego paradoksalnie, pomimo tąpnięcia w sztuce architektury sakralnej na granicy, przed i po II Gesú, jezuiti nie wykształcili indywidualnego swojego stylu⁵⁰. Na kongregacji generalnej w 1558 roku przełożeni jezuitcy ustalili zasa-

⁴⁴ Żył w latach 1580 – 1628, pochodził z Ticino. Przypisuje się mu prace przy rozbudowie zamku w Oldenburgu, pracował na zamku w Berlinie. W. Tomkiewicz, *Pędzłem...*, s. 13, na ten temat również: M. Brykowska, *Ze studiów nad programem funkcjonalnym i architekturą pałacu Wallensteina w Pradze* [w:] *Art felicitatis*, t. 2, Warszawa 2001, ss. 147-156.

⁴⁵ S. Grzybowski, *Dzieje...*, s. 325.

⁴⁶ S. Mossakowski, *Orbis Polonus. Studia z Historii Sztuki XVII – XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 11.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 12.

⁴⁸ *Encyklopedia Katolicka*, t. 7, Lublin 1997, s. 1272.

⁴⁹ co konstituuje silną hierarchizację władzy w zakonie, *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, s. 1273. Charakterystycznymi motywami pojawiającymi się w kościołach jezuitów są ozdobne kompozycje prezentujące tryumf imienia Jezus oraz częste przedstawienia portretów i scen z życia świętych zakonu: Ignacego Loyoli, Franciszka Ksawerego, Franciszka Borgii, Alojzego Gonzagi, Stanisława Kostki, Jana Berchmansa.

dę, że ich kolegia mają być skromne i funkcjonalne. W tym dokumencie chodziło przede wszystkim o rozsądne dysponowanie środkami finansowymi w celu ufundowania jak największej liczby placówek. Taki kierunek polityki był podobny do działań odłamów luteranckich. Niemniej mentalność społeczeństwa czasów nowożytnych, której cechą była jednak rozrzutność, oraz specyficzne rozumienie ofiary jako wydawania dużych kwot pieniędzy na pomniki wpłynęły na konieczność centralnej kontroli estetyki kościołów, by nie straciła ona cech zdrowego rozsądku. W 1565 roku podczas kongregacji generalnej ustanowiono, że generał zakonu rezydujący w Rzymie będzie zatwierdzać projekty budowlane wszystkich nowych placówek. Nie zgodzono się jednak na wprowadzenie centralnych instrukcji budowlanych i wzorcowych planów (pomimo nacisków ze strony papiestwa francuskich, hiszpańskich i włoskich) ze względu na różnorodność lokalnych potrzeb. Odgórne zatwierdzanie projektów również nie wpłynęło na unifikację „jezuickiego stylu”, ponieważ w dokumentacji wymagano tylko rzutów przyziemia w małej skali, bez przekrojów, elewacji i wyposażenia. Generał architekt *consiliorius aedificiorum* badał jedynie praktyczną stronę projektu⁵¹. Przede wszystkim wnętrza świątyń miały być przestronne, by nadawały się do słuchania (we Włoszech oglądania) kazań; miały również posiadać odpowiednią liczbę ołtarzy (wg obrządku trydenckiego msze koncelebrowane były rzadkością, a każdy kapłan był zobowiązany do odprawienia przynajmniej jednej mszy dziennie) oraz odpowiednią liczbę konfesjonatów, gdyż jezuici wraz z nową duchowością wprowadzili kierownictwo duchowe świeckich. Kościoły miały mieć jasno wydzielone miejsca dla notabli i nowicjatu oraz wydzielone kaplice dla bractw i sodalicji, które prowadzili zakonnicy. Nastawienie na tak zdeterminowane duszpasterstwo dyktowało również konieczność wygodnego i funkcjonalnego połączenia kościoła z zakrystią. Kościoły jezuickie nie posiadały charakterystycznego dla świątyń zakonnych wydłużonego prezbiterium – oratorium, ponieważ swoich księży św. Ignacy nigdy nie nakłaniał do wspólnego oficjum, by posługa duszpasterska nigdy nie kolidowała z modlitwą, co ma miejsce przy sztywno przyjętych godzinach liturgii. Wszystkie te zalecenia wynikały z czysto pragmatycznego podejścia, zarówno do liturgii, jak i do architektury, i nie były w stanie wpłynąć na stylistykę świątyń, ogólnie w dokumentach nazwaną *il modo nostro*⁵².

Styl rzymski - barok czy klasycyzm? A może romanizm? Wbrew pozorom te pytania nie są tylko prowokacją. W odniesieniu do architektury powstającej na przełomie wieku XVI i XVII, której fundatorami był król Polski i jego przyjaciele z kręgu magnaterii, mamy do czynienia z obiektami ewidentnie podlegającymi w stylizacji wpływom rzymskim, nawet jeżeli są przefiltrowane przez odmiany stylu północnowłoskiego. Owa rzymskość objawia się w modnej i politycznej formie zaliczanej do początku baroku. Podstawą takiej klasyfikacji są przejawy jak gdyby przyczajonego ruchu, swoistej napiętej muskulatury, wyraźnego patosu, pełnego niepokoju i przejęcia, klimatu znamiennego dla aktywnej kontrreformacji; również fakt, że architektura ta jest bezpośrednim protoplastą rozwiniętej fazy baroku panującego ponad wiek na ziemiach Polski. Natomiast podejrzenie o klasycyzm owej grupy budowli można poprzeć nie tylko wyraźnym echem Witruwiusza w spiętrzonej architektonicznej dekoracji, ale również, abstrahując od intuicji wyrobionej znajomością późniejszej dynamicznej sztuki, realną statycznością kompozycji o klasycznej stylizacji i to stosowanej z wystudiowanym wyczuciem. Zatem jeżeli określanie owej architektury wyłamuje się z definicji swoimi cechami „pomiędzy”, może należałoby pozostać przy szerszym terminie: styl rzymski - czyli romanizm potrydencki. Paradoksalnie okres kontrreformacji ma wiele wspólnego ze środkowym średniowieczem. Były to czasy wzmożonej działalności Kościoła, czasy intensywnej propagandy, w której pierwszeństwo mieli odbiorcy z kręgu królów i książąt, czasy importu form architektury południowej do Polski, architektury, która pełna wdzięku w swej ojczyźnie, na północy zyskiwała zupełnie inny kontekst i formę, w której niekiedy z trudem można odnaleźć ślady źródeł przekształcone w duchu iście słowiańskim. A jaka była ścieżka przemian w ojczyźnie wpływów stylistycznych w XVI wieku?

⁵¹ *Ibid.*, s. 1272.

⁵² *Ibid.*, s. 1273.

W czasie pierwszych poszukiwań w kierunku estetyki *zjednoczonej*, wobec stabilnych i strukturalnych kompozycji późnego renesansu w Italii, pierwsze skrzypce grał duet Andrea Palladio⁵³ i Giacomo Barozzi da Vignola⁵⁴. Zestawienie tych geniuszy (chyba trudno w ich przypadku mówić o współzawodnictwie) jest znamienne - Palladio swoją logiczną i geometryczną architekturą, czego przykładem może być benedyktyński kościół San Giorgio Maggiore w Wenecji zaprojektowany w 1560 roku, oraz traktatami o architekturze wpłynął na warsztat nurtu klasycznego. Nurt ten uobecnił się w dobie baroku we Włoszech, ale równie mocno zdeterminował architekturę krajów o silnych tradycjach gotyckich (może z wyjątkiem obszarów pozostających pod wpływem polityki habsburskiej). Vignola piszący równie ortodoksyjne traktaty o architekturze klasycznej swoimi dziełami, jak na przykład Villa di Papa Giulio w Rzymie z 1553 roku, przetań szałki wyobraźni baroku dynamicznego i nieobliczalnego, który stał się sztandarem architektury rzymskokatolickiej i rozpaczą klasyków. Na tak zaoraną ziemię padło ziarno nauczania soboru trydenckiego i zaowocowało licznymi traktatami o formach, których potrzebował Kościół, by wyrazić swoje priorytety. Wśród nich najważniejszy jest bez wątpienia dokument Karola Boromeusza *Instructio Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (wydany po 1572 roku). Święty biskup żądał w nim od kościołów dostojności i ekspresji stylu. Te cechy miały wzmocnić efekt religijnych ceremonii. Ale również miały oddziaływać na nawet przygodnego widza. Od wewnątrz wymagał przede wszystkim funkcjonalności, by były przestronne i jasne, podporządkowane kompozycyjnie głównemu ołtarzowi. Czytelność osi kompozycyjnej miała wiele znaczeń - pozwalała się skoncentrować wiernym na nabożeństwie, ale również dobrze słyszeć nauczanie oraz umożliwiała kontakt wzrokowy wiernych z kaznodzieją i kaznodziei z wiernymi, co jest istotne dla ekspresji zwłaszcza włoskiego temperamentu. Kościoły miały być zaopatrzone w okazałe fasady. Fasada jest pierwszym momentem udanej propagandy architektonicznej. Miała ona być zdobiona figurami świętych, ponieważ święci są bliżsi przeciętnemu człowiekowi, a jednocześnie kościół mógł na zewnątrz promieniować swym wielowiekowym depozytem wiary. Ważną rzeczą według biskupa Turynu było usytuowanie kościoła. Ogólnie miał być widoczny. Służyła temu zarówno skala świątyni, jak i jej centralna ekspozycja, dominująca nad otoczeniem⁵⁵. Zatem mamy w tekście świętego biskupa wytyczne, począwszy od wystroju i dyspozycji wewnątrz, poprzez charakter bryły, aż po wymogi urbanistyczne. Program Boromeusza w zasadzie będzie aktualny aż do soboru watykańskiego II – prawie czterysta lat.

Pierwszym, modelowym kościołem, stanowiącym żywy załącznik do traktatu biskupa, jest jezuicka świątynia - kościół II Gesù budowany w latach 1568–1584 w Rzymie (który będzie bardziej szczegółowo opisany nieco dalej) – dzieło Vignoli⁵⁶ kończone przez Giaco-

⁵³ Żył w latach 1508 – 1580. Wybitny architekt Vicenzy. Jego pierwszym samodzielnym dziełem była przebudowa tak zwanej Bazyliki w tymże mieście zakończona w 1549 roku. Najbardziej jest znany oczywiście z budowy Villa Rotonda (Villa Almerico-Capra) z 1566 roku. A. Bochnak, *Historia Sztuki nowożytnej*, t. I, Kraków 1985, s. 225.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 227. Żył w latach 1507 – 1573. Najbardziej znany z kreacji świeckich dzieł jak przebudowa zamku w Capraroli 1547 - 1559. W latach 1541 – 1543 przebywał na dworze Franciszka I w Fontainebleau, gdzie spotkał się z mistrzem, z Michałem Aniołem.

⁵⁵ A. Miłobędzki, *Architektura...*, t. IV, cz. 1, s. 58. Traktat ten był później przyjęty jako załącznik do decyzji soborowych [przyp. aut.].

⁵⁶ Znamieną rzeczą w realizacji II Gesù - kluczowego kościoła dla epoki barokowej było to, że w zasadzie jego plan nie był samodzielną kreacją Vignoli. Ostateczny efekt był wynikiem kompromisu pomiędzy kardynałem Alessandro Farnese i generałem Francesco Borgią, którzy optowali za świątynią jednonawową z kaplicami i akustycznym sklepieniem (w celu wygenerowania przestrzeni audytorium z ustronnymi „kryjówkami” dla bractw i sodalicii), a resztą wspólnoty, która obstawała za układem trójnawowym i obszerną częścią kopułową (dla mobilnej przestrzeni do sprawowania liturgii). Vignola do tego kompaktu dorzucił jeszcze swoją fascynację kościołem San Andrea w Mantui Albertiego. A. Bochnak, *Historia...*, t. II, s. 13. Część prezbiterialna jest ewidentnie inspirowana Bazyliką Św. Piotra. Oczywiście inna skala obiektu wpłynęła na różnicę proporcji elementów konstrukcyjnych, niemniej zasada pozostała ta sama: krzyż wpisany w kwadrat z dominującą kopułą i czterema kaplicami w narożach kwadratu [przyp. aut.].

mo della Portę⁵⁷. Połączenie planu centralnego z kopułą na przecięciu z planem podłużnym pozwoliło na pogodzenie symboliki przestrzeni z funkcją kościoła duszpasterskiego. Szeroka nawa główna gromadzi wiernych na wspólnym nabożeństwie. Jej ściany są przeprute wielkimi niszami bocznych kaplic. Jednocześnie kaplice, amfiladowo połączone przejściami, tworzą formę pośrednią między oddzielnymi salami a nawami bocznymi, by balansować między kameralnością a komunikacyjnością. Efektem tego miksomorficznego myślenia jest wnętrze o bogatej grze światła i cienia, pełne przepychu, malarskości i zmiennych perspektyw. Natomiast wrażenie, jakie ten obiekt wywarł na współczesnych, było tak silne, że pod wpływem II Gesù został zmieniony plan bazyliki Świętego Piotra⁵⁸ przez Carlo Madernę⁵⁹, w nieco palladiańskim duchu, a model jezuickiej świątyni pojawi się we wszystkich państwach Starego i Nowego Świata, gdzie tylko chrześcijanie będą budować. Kolejne pokolenie architektów kontynuowało badania nad przestrzenią i malowniczością budynków.

Tymczasem dnia 17 października 1595 Piotr Skarga i Bernard Galiński podczas audencji u Zygmunta III otrzymali zgodę króla na pokrycie przez niego kosztów budowy nowego kościoła jezuickiego w Krakowie⁶⁰. Jezuita zwrócili się do króla, gdyż pierwszy protektor - biskup krakowski Jerzy Radziwiłł⁶¹ zrezygnował z udzielenia pomocy zakonowi w tej sprawie. Bezpośrednio po zgodzie króla Skarga wysłał do Rzymu projekt Giuseppe Briccio⁶², by uzyskać akceptację generała zakonu. Niniejszy list otwiera korespondencję prowincji krakowskiej z generalicją rzymską, która będzie trwała niemal dwadzieścia lat. Z tej wymiany listów zachowały się dwa rysunki planów krakowskiej świątyni - pierwszy, prezentuje rzut przyziemia, jest najprawdopodobniej autorstwa Giovanniego da Rossis⁶³; datowany na 1596 rok⁶⁴. Drugi, prezentujący zabudowania zakonne wraz z północną ścianą kościoła, z zaznaczonymi przeróbkami planu z czasów zarządu włoskiego architekta, opatrzony jest podpisem, z którego wynika, że autorem planu zabudowań zakonnych miał być ojciec Gurson⁶⁵.

Fundacja kościoła w Krakowie przypada na czas intensywnego rozwoju zakonu Jezuitów w Polsce. W latach 1582–1594 w Jarosławiu została zbudowana pierwsza nowa świątynia jezuicka w Polsce; autorem jej projektu był Briccio⁶⁶. Wcześniej jezuita otrzymywali od metropolitów stare kościoły, co miało miejsce choćby w Krakowie - pierwszym ich *locum*

⁵⁷ Żył w latach 1540-1603, rodowity rzymianin, nadworny architekt Grzegorza XIII, Sykstusa V i Klemensa VIII, terminował u Michała Anioła przy budowie kopuły bazyliki Świętego Piotra a za Sykstusa V był odpowiedzialny za kontynuację robót. A. Bochnak, *Historia...*, t. II, s. 17.

⁵⁸ W. Tatariewicz, *Historia Sztuki*, t. III, Lwów 1934, s. 70.

⁵⁹ Żył w latach 1556-1639. Pochodził z Ticino w północnej Italii (Szwajcarii). Jego brat Stefano był autorem głośnej rzeźby *Męczeństwo św. Cecylii* znajdującej się w kościele *Santa Cecilia in Trastevere* w Rzymie. A. Bochnak, *Historia...*, t. II, s. 18.

⁶⁰ W czasie rokowań z królem Jezuita zajmowali w Krakowie trzy gotyckie kościoły: od roku 1583 kościół św. Barbary, nieistniejący kościół na rogu ulicy św. Tomasza i placu Szczepańskiego św. Macieja i Mateusza, oraz nieistniejący kościół św. Szczepana. A. Bochnak, *Kościół Śs. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano*, Prace komisji Historii Sztuki, t. IX, Kraków 1948, s. 92.

⁶¹ *Ibid.*, s. 90. Spowiednikiem bpa Radziwiłła jeszcze na Warmii był hiszpański jezuita Gracia Albiano, który ściągnięty do Krakowa wraz z objęciem katedry krakowskiej przez swego świetnego penitenta został mianowany rektorem kolegium przy kościele św. Barbary, w czym był następcą Skargi. Właśnie za namową Albiano jezuita zwrócili się z prośbą o fundację kościoła do bpa Radziwiłła.

⁶² Jako współautora wymienia się Gracia Albiano, ale można przyznać mu co najwyżej autorstwo na poziomie merytorycznych konsultacji kompozycji lub funkcji, ponieważ nie projektował żadnego innego kościoła. Z. Dmochowski, *Dzieła architektury w Polsce*, Londyn 1956, s. 248.

⁶³ A. Miłobędzki, *Architektura...*, t. IV, cz. 1, s. 121.

⁶⁴ Znajduje się w Bibliotece Narodowej w Paryżu, pod sygnaturą *Hd 4 a [II] nr 90 – Acta Societas Jesu, Historia Societas futuri Cracoviensis Soc. Jesu 29 Novembris 1596*, A. Bochnak, *Kościół...*, s. 95.

⁶⁵ *Ibid.*, również się znajduje w Bibliotece Narodowej w Paryżu, pod sygnaturą *Hd 4 a [II] nr 88 – Acta Societas Jesu, Historia Societas 152, II I, 88*.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 94, zwany Britiusem, urodzony w Massa Martami w 1538 roku. Od 1560 roku w zakonie. Od 1590 roku prawdopodobnie w związku z rozbudową kolegium przebywał w Weronie. W latach 1591 – 1595 projektował i nadzorował budowę kościoła i kolegium jezuickiego w Jarosławiu. W 1595 – 1599 pracował w Krakowie, po czym przez Niemcy wraca do Włoch, gdzie umarł w 1604 roku.

był nieistniejący kościół św. Szczepana na placu Szczepańskim. Od 1582 roku był budowany kościół Bożego Ciała Towarzystwa Jezusowego w Nieświeżu (il. 1) - w 1586 roku został przeprojektowany przez Giovanniego Marię Bernardoni⁶⁷. Budynek ten jako pierwszy na ziemiach polskich został klasyfikowany do dzieł barokowych⁶⁸. Jeżeli potraktuje się Rzymski kościół Il Gesù jako pierwowzór⁶⁹, to w stosunku do niego w kościele Bernardoniego brakuje jednej pary kaplic oraz empor. Równocześnie w latach 1586 - 1604 był budowany kościół w Lublinie w latach 1586 - 1604, projektowany przez Britiusa. Prace na założonych fundamentach kontynuował Michał Hintz (1559 - 1609) - jego uczeń⁷⁰. W przypadku lubelskiej świątyni, w stosunku do rzymskiego pierwowzoru, brak transeptu, ale za to pojawiają się empory dla nowicjatu. Trzecim kościołem jezuickim był kaliski kościół świętych Wojciecha i Stanisława, budowany w latach 1587 - 1595, również projektu Bernardoniego, też z emporami dla nowicjatu. Charakterystyczne dla tej budowli jest mieszanie się wpływów - w elewacji dokonano zamiany górnej kondygnacji na szczyt rodem z gotyku, a wejście zostało zaopatrzone w nieproporcjonalnie mały portal - zestawienie w stylu czysto lokalnego manieryzmu. Barokowe jest natomiast jego położenie na zamknięciu osi ulicy - pierwszy taki przypadek w Polsce. Kościół krakowski budowany od 1596 roku był czwartą świątynią jezuicką w Polsce. Tym razem nie zrealizowano charakterystycznych kaplic przy kopule, co oznacza zaprzeczenie pierwotnej idei przestrzeni rzymskiego wnętrza. W Warszawie w latach 1608 - 1626 został zbudowany przez Marcina Wybickiego (1568 - 1627), ucznia Bernardoniego, kościół pod wezwaniem Matki Bożej Łaskawej. Kościół, ze względu na kształt działki, o ciasnym wnętrzu, wyciągnięty przesadnie w górę, z kopułą nad prezbiterium. Brak jest w nim kaplic bocznych i transeptu. Takie wysmuklenie wąskiego wnętrza i kontrolowane kierowanie uwagi ku górze kwalifikuje ten obiekt do dzieł świetnego manieryzmu. Kolejny kościół świętych Piotra i Pawła we Lwowie budowany w latach 1610 - 1631, projektowany prawdopodobnie przez Lamchiusa, przerobiony przez Giacomo Briano, należy do świątyń jezuickich, zaklasyfikowanych do drugiego okresu architektonicznej aktywności *Societas*⁷¹.



Il. 1. Kościół Bożego Ciała w Nieświeżu, od 1586 roku jego projektantem i budowniczym był Giovanni Maria Bernardoni. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 1. The church of Body Christ in Nieśwież. Source: from its own collections

⁶⁷ *Ibid.*, urodzony w 1540 (41?) w Como. Od 1563 roku przebywał w zakonie. Od 1573 roku budował kolegium jezuickie w Neapolu, potem na Sardynii. Od 1582 był w Polsce. Projektował i nadzorował budowę kościołów w Kaliszu w latach 1588 - 1595, Nieświeżu w latach 1582 - 1599, w Gdańsku nadzorował odbudowę kościoła brygidek, był autorem projektu pierwszego kościoła i klasztoru w Kalwarii Zebrzydowskiej.

Z czasów jego pracy w Nieświeżu pochodzą rysunki w jego kodeksie będące pierwszym na ziemiach Polskich przerysem znacznej części traktatu Vignoli *Regola delle cinque ordini d'architettura*, który stał się, obok traktatu Witruwiusza i Serlii podręcznikiem polskich architektów w XVII i XVIII wieku, J. Kowalczyk, *Recepcja traktatu Vignoli w Polsce w XVI i XVII wieku*, [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, Kraków 2006, s. 197.

⁶⁸ M. Karpowicz, *Barok...*, s. 19.

⁶⁹ Co jest ryzykowne, biorąc pod uwagę to, że rzymski pierwowzór był wówczas jeszcze w trakcie budowy, dodatkowo trzeba w tym kontekście brać pod uwagę dystans jezuitów do wzorów budowlanych. Il Gesù jest kościołem niezwykle charakterystycznym, do którego w czystej formie rzadko nawiązywano [przyp. aut.].

⁷⁰ J. Paszenda, *Architekci jezuicki w Polsce* [w:] *Praxis...*, s. 246.

⁷¹ *Ibid.*

Teren pod nową fundację w Krakowie zakupiono za królewskie pieniądze od kasztelana ocieskiego Marcina Stadnickiego oraz od sióstr klarysek. Kierownictwo robót objął Briccio, architekt zakonny, który za swojej kadencji zdążył dopilnować robót, aż do częściowego wymurowania ścian. Prace budowlane kontynuował uczeń Britiusa, Jerzy Stefanowicz (1556 - 1599). Z kolei jego następcą był Bernardoni, który podczas prac natknął się na fatalne błędy w obliczeniach fundamentów, co zmusiło murarzy do rozbiórki już zadaszanej części kościoła i wzmocnienia podstaw budowli, przy których miał rzekomo pracować również Paul Baudarth. Podczas tych robót w 1605 roku Bernardoni zmarł. Nie później niż w 1609 roku⁷² zarząd nad budową objął świecki architekt królewski Giovanni Trevano⁷³ lub Matteo Castello⁷⁴. Można, z przymrużeniem oka, zasugerować, iż król po budowie wygodnego apartamentu na Wawelu raczył uporządkować również widok z jego okien, tym bardziej że sterzczące zbyt długo rusztowania przeskalowanej świątyni już zaczynały śmieszyć. W 1608 roku 29 czerwca pod przewodnictwem biskupa Radziwiłła odbyło się pierwsze nabożeństwo ku czci świętych patronów. W roku 1609 postawiono pierwszą kopułę, którą wkrótce rozebrano, by w 1619 roku ukończyć tę, którą dziś podziwiamy.

Kościół stoi na Starym Mieście w Krakowie, w części zwanej Okołem, przy ulicy Grodzkiej. W bezpośrednim jego sąsiedztwie znajduje się romański kościół św. Andrzeja, który od późnego średniowiecza pełni funkcję kościoła klasztoru sióstr klarysek. Z drugiej strony znajdują się zabudowania dawnego kolegium jezuickiego, aktualnie mieszczące Collegium Broscanium Uniwersytetu Jagiellońskiego. Grodzka jest ulicą zbyt wąską dla monumentalnych elewacji, dlatego w celu lepszej ekspozycji cofnięto świątynię w głąb działki. Kościół jest zbudowany na planie krzyża łacińskiego, z kopułą na przecięciu naw i płytkim prezbiterium zamkniętym regularną absydą. Trzy przeszły nawy głównej, zakreślone gurtami na sklepieniu, podkreślone są arkadami otwartych kaplic bocznych doświetlających parter nawy. Kaplice połączone są stosunkowo niewielkimi przejściami ujętymi w ramy czarnego dębnickiego marmuru.

Korekty pierwotnego projektu, których dokonał Włoch, sprawiły, że mamy do czynienia z dziełem wyjątkowym w skali Europy i wybitnym na ziemiach polskich. Pisze się, że jest to kościół w typie Il Gesù, ale schemat kompozycji Vignoli i della Porty przesądził się przez przyzmat San Andrea della Valle⁷⁵ w Rzymie autorstwa Maderna⁷⁶, zanim ułożył się w widmo harmonii krakowskiej świątyni. Drogę tej ewolucji można prześledzić na przykładzie fasady krakowskiego kościoła realizowanej w latach 1619 – 1630. Nie jest ona inspirowana bezpośrednio ciężkim i stabilnym dziełem della Porty⁷⁷ (il. 2). Nałożenie schematu kompozycji rzymskiego pierwowzoru na zwertykalizowany przekrój spowodowało konieczność było zastosowania środków łagodzących, zatem wysmukłone pilastry parteru

⁷² Inni podają, że lata pracy Trevano przy krakowskiej świątyni to 1605 – 1619, por. A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1988, s. 152.

⁷³ *Ibid.* Urodzony w Lombardii w Lugano. W Krakowie pracował w latach 1603 – 1643. Jego pierwszym dziełem jest przywrócenie świetności apartamentom królewskim po pożarze.

⁷⁴ Uczeń Carlo Maderna w Rzymie, M. Karpowicz, *Artisti Ticinesi in Polonia nella prima metà del '600*, Ticino 2002, s. 93.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 152.

⁷⁶ Wskutek urbanistycznej przebudowy Rzymu przez Sykstusa V musiał zniknąć kościół teatynów. Niemniej zakon był na tyle wpływowym (było to młode zgromadzenie związane w połowie wieku XVI przez św. Gaetano da Tiene), że w krótkim czasie znaleźli fundatorkę nowej świątyni, Constancję Piccolini księżną Amalfi, która przepisała teatynom swój pałac z przeznaczeniem na budowę kościoła. Wykonawcą testamentu i fundatorem świątyni był kardynał Gescaldo. A. Bochnak, *Kościół...*, s. 107.

⁷⁷ Fasada della Porty jest kamieniem milowym długiej drogi rozwoju typu dwukondygnacyjnych fasad bezwieżowych we Włoszech. Początki tej drogi to zapewne bazyliki konstantyńskie, dalszy etap to florencka bazylika Santa Croce, najwyraźniejsze piętno wywarł jednak kościół Santa Maria Novella, której autorem był Leon Battista Alberti, A. Bochnak, *Historia...*, t. II, s. 16.

Della Porta zarówno w swojej fasadzie (jak i Vignola w wystroju wnętrza) operuje formami płaskimi, unikającymi ruchu i plastyczności, co, pomimo przyjęcia głównej osi fasady jako zasady kompozycyjnej (cecha już barokowa), sprzyja ciężarowi i wrażeniu kompozycji jakby „trunującej” w manierystycznym nastroju. J. Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 230.

zostały ulokowane na zbyt wysokich piedestałach. Uproszczone zostały również spływy wolutowe, osłaniające dachy kaplic, architekt zrezygnował z wolut, a ich szczyty udekorował dodatkowo obeliskami⁷⁸. Dzięki temu kontrolowanemu ściśnięciu elewacja jest dużo lżejsza, pobrzmiewa w niej echo niezrealizowanego projektu Vignoli⁷⁹ (il. 3). W tej kompozycji trudno doszukiwać się śladów głównej elewacji S. Andrea. Autorem elewacji tego kościoła ostatecznie jest Carlo Rainaldi, została ukończona w 1650 roku⁸⁰. W plastycznej, światłocieniowej artykulacji, w mięsistym detalu rzeźbiarskim, masywnych liniach spływów wolutowych doszukać się można ewidentnych wpływów szkoły Maderno⁸¹. Gdy była projektowana ta ściana z piaskowca i czerwonego marmuru w Krakowie stały jedynie gotyckie kościoły (il. 4). Przyjęcie zbyt szerokich proporcji kościoła mogłoby być kojarzone z architekturą świecką. Smukłe proporcje stwarzają problemy w konsekwentnym stosowaniu zasad klasycznej architektury, zostały wyciągnięte w górę na ile pozwalały normy porządków. W tej sytuacji pilastry parteru elewacji są postawione na wysokim, artykułowanym postumencie. Parter elewacji jest pięcioprzęsłowy, tak powstał rytm zdwojonych pilastrów rozdzielonych smukłymi interkolumniami (proporcje ponad 1:3). Trzy środkowe przęsła zostały dosłownie o parę centymetrów wysunięte do przodu i zaakcentowane boczną multiplikacją skrajnych pilastrów. Centralne przęsło natomiast zostało wyznaczone tylko dwiema półkolumnami, dzięki czemu jest szersze. Górna kondygnacja grzecznie powtarza rytm trzech środkowych przęseł parteru, przy czym półkolumny zastąpiono pojedynczymi pilastrami, a interkolumnia mają już umiarowe proporcje (2:3). Nad skrajnymi przęsłami parteru znajdują się owe zredukowane spływy wolutowe, pozbawione ślimacznicy według rysunku Vignoli. Górna kondygnacja zwieńczona jest tympanonem o proporcjach powtórnie wyciągniętych w górę (ok. 3:1), prawdopodobnie ze względu na korektę optyczną. Dodanie czterech obelisków na krawędziach dachów przy wysmuklonych proporcjach zbliża egipskie formy do gotyckich pinakli. Półkolumny parteru dźwigają występ belkowania zwieńczony małym tympanonem na wysokości cokołu piętra. Ten baldachim posiada rozbudowaną dekorację podniebienia na wysokości głowicy półkolumn, komponując ten fragment elewacji dla ekspozycji z żabiej perspektywy, podglądany przez wiernych tuż przed wejściem do kościoła. Poniżej umieszczono kwadratowe pole z czerwonego piaskowca z wpisanym weń okręgiem apoteozy eucharystii i imienia *Ἰησοῦς*.

Zdeformowany porządek parteru prawdopodobnie został świadomie dopuszczony, ponieważ kościół z założenia miał być przysłonięty od strony ulicy ogrodzeniem. Z przysłonięciem podnóża kościół od strony ulicy Grodzkiej prezentuje się jako budynek niezwykle harmonijny. Zachowano tę zasadę przy przebudowie placu przed kościołem w latach 1721 - 1722, fundując ogrodzenie z dwunastoma apostołami. Nawiasem mówiąc Kacper Bażanka - architekt ogrodzenia, miał niemały problem do rozwiązania, ponieważ fasada kościoła nie jest równoległa do ulicy, a ogrodzenie siłą rzeczy miało stanowić zwartą kompozycję z elewacją. Zatem, w celu uniknięcia skośnego eksponowania prostokątnych w rzucie postumentów ogrodzenia zostały one zniekształcone i mają rzut romboidalny. Frontowe ściany cokołów są równoległe do ulicy, a boczne prostopadłe do elewacji świątyni. W ten sposób nasycono wilka przy jednoczesnym zachowaniu owcy w całości,

⁷⁸ Obeliski wówczas traktowano jako symbol błogostawieństwa i wieczności, co w połączeniu z rogami obfitości, wplecionymi w ramy herbu Polski, powtórzenie tego herbu we wszystkich agrafach osi elewacji a w samym centrum umieszczenie glorii imienia „Jezus”, tworzy złożony i jednoznaczny program ikonograficzny, którego treścią jest oracja w intencji ojczyzny. [przyp. aut.]

⁷⁹ Generalnie projekt Vignoli był prostszy i bardziej tradycyjny od wizji della Porty. U pierwszego architekta piętra fasady były tej samej wysokości, na ścianie dominowały niszki. Fasada była zwieńczona prostym tympanonem nad głównym wejściem, natomiast drugi zmniejszył wysokość górnego piętra, w elewacji dominują zdwojone pilastry i kolumny, a tympanon nad wejściem jest multiplikowany. A. Bochnak, *Historia...*, s. 14.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 28. Stała się inspiracją dla innego wielkiego dzieła - krakowskiej kolegiaty św. Anny.

Prezentuje typ baroku nieprawdopodobnego, odbiega daleko od pierwowzoru, który znajduje się przy tej samej Corso Vittorio Emanuele II. Jej rytm podpór i belkowań przenika się, tworząc niemal strukturę ortogonalnej kraty, a spływy wolutowe zastąpiono ażurowymi rzeźbami aniołów [przyp. aut.]

⁸¹ P. Krasny, *Architektura w Polsce 1572 - 1764 [w:] Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572 - 1764, Warszawa 2000, s. 81.*

a powiązanie kościoła z ulicą kamiennym patio między dwoma bocznymi ogrodami stanowi kapitalny przykład gradacji przestrzeni sakralnej.

Interesująca jest również droga ewolucji kształtu kopuły. Il Gesù wieńczy kopuła kreślona łukami geometrycznymi na odcinku koła. S. Andrea ma kopułę o przekroju eliptycznym, lekko wyciągniętą w górę, co harmonizuje z innymi zabiegami kompozycyjnymi i tworzy wrażenie większej lekkości. Jest to pierwsza w Rzymie kopuła inspirowana dziełem Michała Anioła wieńczącym Bazylikę świętego Piotra w Watykanie. W tym przypadku jest to inspiracja zarówno przekrojem, jak i dekoracją, choć oczywiście w skromniejszej skali. Michał Anioł, projektując kopułę bazyliki, odniósł się w jej zarysie do najpopularniejszego obiektu w jego ojczyźnie, to jest do kopuły Santa Maria del Fiore Brunellescego w Florencji. Natomiast w Krakowie architekt powtórzył przekrój kopuły Maderno⁸², w związku z czym przypisuje się mu pierwszą reminiscencję kopuły bazyliki świętego Piotra na terenie Polski⁸³.



Il. 2. Kościół Il Gesù w Rzymie, elewacja autorstwa Giacomo della Porta z roku 1584. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 2. The church of Il Gesù in Rome. Source: from its own collections.



Il. 3. Niezrealizowany projekt elewacji kościoła Il Gesù autorstwa Giacomo Barozzi da Vignola. Źródło: il. <http://davincidarlin.blogspot.com/> 2008.12.12. godz. 13.35.

Fig. 3. Project of façade Il Gesù perpetrated by Vignola. Source: <http://davincidarlin.blogspot.com/> 2008.12.12. godz. 13.35.

Znamienne jest także zestawienie proporcji przekrojów wszystkich trzech kościołów, w Il Gesù stosunek rozpiętości nawy do jej wysokości wynosi 1 : 1,75 (il. 5). Zapewnia to wrażenie niezwyklej obszerności wnętrza o wyważonych, stabilnych proporcjach, wypełnionego po renesansowemu powietrzem i światłem. W kościele S. Andrea pomiar proporcji w tym samym miejscu wynosi 1 : 2, co gwałtownie gasi kosmiczną równowagę na

⁸² Dzięki czemu kopuła S. Maria del Fiore ma dwie reperkusje w Krakowie: w kościele świętych Piotra i Pawła oraz wiek bez mała wcześniejszą kopułę w kaplicy Zygmuntowskiej Berecciego. A Bochnak, *Kościół...*, s. 113.

⁸³ Z. Dmochowski, *Dzieła...*, s. 248.

rzecz wrażenia lekkości masy ścian i unoszenia się środka ciężkości wnętrza (il. 6). Natomiast w kościele świętych Piotra i Pawła tenże stosunek wynosi 1 : 2,5, co z kolei tworzy wrażenie ściśnięcia przestrzeni, której ucieczkę niespodziewanie łapie w żagiel kolebki sklepienia (il. 7). Również kompozycja wystroju wnętrza tych kościołów jest dostosowana do zmieniających się preferencji artystycznych. Kompozycja wewnętrznych ścian kościoła Vignoli jest zrównoważona i statyczna. Niemniej kolosalność i monumentalność tego wnętrza, uporządkowanie go na wyraźnej osi oraz podporządkowanie wielkiej kopule, sprzyja odbiorowi tego wnętrza jako wnętrza centralnego. Centralność tego kościoła uwyrażnia się w momencie, gdy ogląda się go od strony prezbiterium, wówczas nawa główna prezentuje się jako jedna z kaplic przy kopule. Podział funkcjonalny i przestrzenny części przykopułowej jest inspirowany projektem Michała Anioła Bazyliki Świętego Piotra (1585 – 1590). To charakterystyczne balansowanie i nieokreśloność to cechy klasyfikujące tę przestrzeń do wnętrz barokowych, ta zasada została przejęta przez budowlę wczesnej epoki⁸⁴. Wertykalność zdwojonych pilastrów rozdzielających kaplice (przęsła nawy) zgaszona jest ciągłym gzymsem belkowania. Sklepienie jest z kolei potraktowane całościowo, bez eksponowania podziałów konstrukcyjnych, a wręcz przeciwnie, pokryte obrazem objętym jedną wielką ramą. Wysokość zdwojonych pilastrów, oprócz arkad kaplic, mieści jeszcze balkony empor nad nimi, co jakby dopełnia i obciąża wnętrze a w części prezbiterialnej oddala je od watykańskiego pierwowzoru. Maderna wraz z korektą proporcji przekroju wprowadza wiele zmian kompozycji zmierzających do podkreślenia smukłości wnętrza, wnętrze kościoła S. Andrea jest pozbawione empor, ich miejsce jest wypełnione wywindowaną wysokością kaplic, pilastry między kaplicami nie są zdwojone, lecz zmultiplikowane, belkowanie jest nad nimi mocno wysunięte, a ich wertykalny kierunek przeskaluje na sklepienie, krojąc gurtami ostatecznie kościół na przęsła⁸⁵. Kompozycja Maderny w zasadzie zostaje powtórzona w Krakowie. Jedyną różnicą jest powrót do zdwojonych pilastrów pomiędzy kaplicami⁸⁶. Niemniej zwieńczenie ostrymi, mocno wystającymi gzymсами wyciągniętych w górę pilastrów tworzy specyficzny efekt, jakby gzymсы, pozostające w cieniu, kadrowały rozświetlone oknami w lunetach sklepienia. Efekt jest spotęgowany w miejscu, gdzie pośród ostrzy gzymсов prześwitują miękkie linie jasnej kopuły. Okna prezbiterium dodatkowo „[...] światło na złote szaty celebransa w absydzie”⁸⁷. W Krakowie nie zostały zrealizowane cztery kaplice w narożach filarów kopuły, które w rzymskich pierwowzorach zwieńczone są dodatkowymi kopułami. Ta zmiana najprawdopodobniej wynikała z dopasowywania rozpoczętej już budowy do rzymskich pierwowzorów. Pierwotnie w planie nie przewidywano takiego rozwiązania⁸⁸. Brak tych kaplic wpłynął na uproszczenie liturgii w krakowskim kościele. W Il Gesú dzięki szerokim przejściom kaplice przy kopule były miejscem przeznaczonym na przeprowadzanie procesji (na wzór Bazyliki Świętego Piotra), w Krakowie procesje nie miały już miejsca⁸⁹.

⁸⁴ J. Białostocki, *Pięć wieków...*, s. 230.

⁸⁵ Dodatkowym elementem potęgującym napięcie głównej osi kościoła jest podporządkowanie jej przeskalowanemu obrazowi w ołtarzu głównym, który w bogatym, choć niedokończonym kościele, prezentuje ekspresjonistyczne ukrzyżowanie św. Andrzeja [przyp. aut.].

⁸⁶ A. Bochnak, *Kościół...*, s. 111.

⁸⁷ M. Karpowicz, *Barok...*, s. 19.

⁸⁸ Pytanie zatem, czy na pewno mamy jeszcze do czynienia z „typem” Il Gesú, pozostawiam otwarte. Niemniej odpowiedź na nie wydaje się wtórna wobec innego istotnego zjawiska: Jezuici z zasady byli nastawieni na daleko posuniętą inkulturację. Dali temu dowód w kreowaniu nowatorskich form w Nowym Świecie (redukcje paragwajskie i akomodacje w Chinach). Ich stylistyka zaczerpnięta była z kultury społeczeństwa, dla którego i z którym pracowali. Można przekornie powiedzieć, że Il Gesú jest geniuszem manieryzmu/baroku, bo jest wykreowane przez jezuitów w Rzymie. Jak w tym kontekście rozumieć obce formalnie ich dzieło w Krakowie? [przyp. aut.]

⁸⁹ Prawdopodobnie ani w Rzymie, ani w Krakowie procesje nie były przeprowadzane amfiladowymi przejściami przez nawy boczne, ponieważ przejścia te są za wąskie, były to jedynie połączenia komunikacyjne dla sprawnej obsługi kościoła i kaplic przez zakrystian [przyp. aut.].



Il. 4. Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie - fundacja Zygmunta III, pierwszy barokowy kościół Krakowa. Źródło: il. ze zbiorów własnych.
Fig. 4. The church of św. Piotra i Pawła in Cracow. Source: from its own collections.



Il. 5. Wnętrze Il Gesú o umiarowych proporcjach przekroju 1:1,75. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 5. The inside of Il Gesú. Source: from its own collections.



Il. 6. Wnętrze S. Andrea Della Valle w Rzymie autorstwa Carlo Maderna budowany w latach 1591 – 1625, o proporcjach zbliżonych do 1:2. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 6. The interior of S. Andrea della Valle in Rome. Source: from its own collections.



Il. 7. Wnętrze kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie - proporcje przekroju 1:2,5. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 7. The interior of church św. Piotra i Pawła in Cracow. Source: from its own collections.

Oprócz urody kompozycji tego obiektu wyjątkowe są lata jego budowy, bo o ile kościół S. Andrea był budowany przez Maderna w latach 1591 – 1625⁹⁰, to w Krakowie prace włoskiego architekta nad kościołem świętych Piotra i Pawła trwały w latach 1605(9) - 1619⁹¹! Różnica w prędkości budowy miała zapewne wiele przyczyn, przede wszystkim są to obiekty różnej skali, kościół krakowski jest nieco mniejszy, ale zapewne mecenas królewski był bardziej korzystny. Należy również pamiętać o tym, że kościół krakowski nie został nigdy ukończony. Nie zmienia to faktu, że najnowsze dzieło rzymskie zostało importowane do Polski jeszcze przed jego ukończeniem i to importowane wcześniej niż w pozostałej części Europy. W Polsce miało to miejsce bodaj jedynie na przełomie XVI i XVII wieku⁹². Ukończony kościół był na początku równie oryginalny i obcy w pejzażu architektonicznym Krakowa, jak osoba jego fundatora pośród szlachty i magnaterii polskiej. Gotycko-renesansowe miasto w klimacie staropolskiej swojskości zyskało świątynię monumentalną i dostojną, w egzotycznym rzymskim stylu. Skala krakowskiego kościoła i jego chłodny styl zyskały sobie zainteresowanie magnaterii i otworzyły orszak wielu fundacji kościołów, sanktuariów i klasztorów w stylu powściągliwego baroku włoskiego.

Przykładem takiej fundacji jest rozpoczęta w czasie budowy kościoła świętych Piotra i Pawła budowa innej niezwyklej budowli na wzgórzu pod Krakowem. Marszałek Mikołaj Wolski zaangażował wszystkie swoje siły, wpływy i majątek w erygowanie klasztoru pu-

90 Maderna pracował nad tym kościołem dopiero od roku 1599. Przejął budowę po zmarłym Pietro Paolo Olivierim. A Bochnak, Kościół..., s. 112.

91 Ibid., s. 96. Wykańczanie wnętrza trwało aż do 1635 roku – data zamontowania obrazu w głównym ołtarzu.

92 Do takich importów został zaliczony również jezuicki kościół w Nieświeżu budowany w latach 1582 - 1599 w stosunku do rzymskiego Il Gesù budowanego w latach 1568 - 1584, M. Karpowicz, Barok..., s. 19.

stelników kamedułów wraz z kościołem, który w zamyśle fundatora miał się stać sanktuarium generującym dochody dla klasztoru. Jest to obiekt stanowiący niezwykłą nowość zarówno w odniesieniu do ówczesnej architektury w Polsce, jak i do potrzeb i stylu architektury zakonnej. Choć mamy do czynienia w tym przypadku z dziełem, które na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie bardzo spójnego, przy bliższym zapoznaniu się ze strukturą jego kompozycji i historią budowy prezentuje poważny problem sprzeczności partykularnych interesów. Historia budowy klasztoru Kamedułów na Bielanach krakowskich zaczęła się od rycerzy maltańskich w Poznaniu. Wolski w latach 1589–1601 piastował godność komandora zakonu w Wielkopolsce. Pomimo w zasadzie honorowego tytułu i bierności w zarządzaniu, za co ostatecznie został zdymisjonowany, przyniosło to przyszłemu marszałkowi spore dywidendy. Do opieszałości w sprawowaniu urzędu kościelnego, przy jednoczesnym zachowaniu profitów, marszałek przyznał się Klemensowi VIII⁹³, gdy w 1602 roku posłował do Rzymu. Za pokutę od papieża otrzymał ufundowanie klasztoru dowolnego zgromadzenia. Wybór padł na kamedułów z klasztoru Montecorona. Dlaczego Wolski wybrał właśnie ten zakon? Być może, będąc we Włoszech, pielgrzymował do któregoś z klasztorów tychże mnichów, być może uznał, że przykład męskiego klasztoru zamkniętego może się przydać polskiej społeczności. Nie zachował się żaden przekaz zdradzający choćby cień aspiracji zakonu do zaalpejskiej fundacji. Wręcz przeciwnie pustelnicy na początku nie chcieli przyjąć daru⁹⁴. Ostatecznie możny protektor wywarł na nich niejaką presję i wysłannicy zakonu przyjechali do Krakowa w 1603 roku, by poszukać ustronie pod lokację. Wolski dał im wolną rękę w wyborze miejsca, zakładając, że cokolwiek wybiorą, on jest w stanie kupić i wyposażyć. Wybrali wzgórze w okolicach wsi Bielany, ponieważ spełniało wszystkie wymagania pustelników, było oddalone od miasta, otoczone lasem i nieco niedostępne. Miało tylko jeden mankament, należało do ówczesnego kasztelana małopolskiego Sebastiana Lubomirskiego. Lubomirski zrazu nie chciał się zgodzić na jego sprzedaż Wolskiemu. Wszakże stanowiło część kasztelańskiego zwierzyńca, gdzie nieopodal Lubomirski rezydując w swej willi Decjusza dla rozrywki polował na *bestiæ silvæ*. Uległ jednak ostatecznie namowom Wolskiego, podobno przekupiony srebrną zastawą podczas uczty, a hojność przyszłego marszałka została utrwalona w nazwie eremu – Srebrna Góra⁹⁵.

Duchowy rodowód zgromadzenia zakonnego z Camaldoli (*Campo di Maldola*), popularnie zwanego kamedułami, w prostej linii wywodzi się od św. Benedykta z Nursji⁹⁶ i klasztorów jego Reguły⁹⁷. Na krystalizację pustelniczo-pokutnej gałęzi benedyktyńskiej w okresie średniowiecza miała wpływ indywidualność św. Romualda z Rawenny⁹⁸. Praw-

93 (Ippolito Aldobrandini) który piastował urząd biskupa Rzymu w latach 1592 – 1605. Wcześniej był nuncjuszem papieskim w Polsce i bez wątplenia znał osobiście marszałka Wolskiego. Nie wpłynęło to jednak(?) na jakość pokuty, którą zadał Wolskiemu. Jej źródła można się doszukiwać w charakterze samego papieża: był on człowiekiem zaangażowanym w swój urząd, sprawnie i aktywnie kierował Kościołem, leżało mu na sercu umacnianie struktur kościelnych wszędzie, gdzie tylko mogło dojść do konfrontacji z protestantyzmem, por. L. Ranke, *Dzieje papieżstwa w XVI – XIX wieku*, Warszawa 1974, s. 413.

Zatem fundacja klasztoru, która *de facto* nie była dla marszałka problemem z finansowego punktu widzenia, była po linii polityki papieża [przyp. aut.].

⁹⁴ Powściągliwość kamedułów była związana z domniemanymi problemami z utrzymaniem kontaktu z nową bardzo odległą placówką. Dla pustelników był to problem o tyle poważny, iż mnisi reguły benedyktyńskiej mają tzw. *stabilitas loci* i z zasady nie opuszczają swych klasztorów [przyp. aut.].

⁹⁵ Mikołaj Wolski był w posiadaniu kopalni srebra w Olkuszu, W. Leśniak, *Olkusz – środowisko*, Kraków 1992, s. 23.

⁹⁶ Żył w latach 480 – 550. Pochodził ze szlacheckiej rzymskiej rodziny. Mnisze życie zaczął dość skromnie – uciekając ze studiów z Rzymu i ukrywając się w grocie w Subiaco. Z czasem Benedykt zaczął organizować grupy swych uczniów w klasztorach. Najbardziej znany znajduje się na *Monte Cassino*, gdzie Benedykt jest pochowany, por. B. Łoziński, *Leksykon zakonów w Polsce*, Warszawa 1998.

⁹⁷ Por. T. M. Dąbek, *Wprowadzenie [w:] Reguła i Dialogi księga II*, Kraków 1997, s. 5.

⁹⁸ Był mnichem klasztoru w Camaldoli koło Arezzo w Toskanii, gdzie otrzymał formację benedyktyńską. Dalsze swoje poszukiwania rozwijał, z jednej strony w duchu pokuty inspirowanej tekstami reguły o ekskomunikowaniu winnych (*Reguła*, rozdziały 23, 24, 25) z drugiej opowieściami o tradycji pustelników z Ziemi Świętej i Egiptu. Jego święte życie oraz formacja współbraci miały wielki wpływ na reformę zakonu i utworzenie się odłamu pustelniczego w 1012 roku, por. B. Łoziński, *Leksykon...*

ny kształt i formalną odmienność kameduli zawdzięczają bł. Pawłowi Justiniani z klasztoru Monte Corona⁹⁹, który skodyfikował zasady kamedulskiego życia. Długi duchowy rodowód wpłynął na specyfikację kompozycji architektoniczno–urbanistycznej bielańskiego klasztoru. Wzorów tej wyszukanej formy dostarczyła rodzima architektura pustelnicza kamedułów.

Fundacja Wolskiego to przede wszystkim starannie wyreżyserowany spektakl. Ostatecznym architektem założenia był architekt pracujący dla Lubomirskich, Andrea Spezza¹⁰⁰. Rozplanował on poszczególne elementy kompozycji na zasadzie kontrastu szerokich i wąskich wnętrz, balansując i zagęszczając czas spaceru tak, by centrum kompozycji urbanistycznej uczynić elewację kościoła (il. 8). Wnętrze kościoła za elewacją jest niemalże centralne, klasztor za kościołem nie odgrywa roli w kompozycji założenia. Zapewne panorama wzgórz Zwierzyńca jest wliczona w efekt całości, niemniej planistyczny spektakl zaczyna się w lesie. Tuż za granicą Lasku Wolskiego wiedzie aleja ostrymi, długimi zakusami pod górę. Podążając tą drogą, w pewnym momencie zaczyna wzdłuż niej pielgrzymowi towarzyszyć mur. W gładkim murze brama, zaakcentowana kapliczką niespodziewanie otwiera długą ciasną perspektywę ulicy, która już pomiędzy murami ogrodów eremu wiedzie wprost do furty. Ta droga między dwiema ścianami w prosty sposób tworzy wrażenie tak zwanej ucieczki przestrzeni (*raumflucht*)¹⁰¹. Zmiażdżona ścianami przestrzeń ulega gwałtownemu rozprężeniu tuż przed bramą, gdzie rozplanowany został sielankowy plac dla czekających przed wejściem, lekko pochylony na południe, z widokiem na las ponad murami. Jest on przeznaczony dla gości, którzy ewentualnie muszą zaczekać. Pretekstem dla rozplanowania tego wnętrza jest zapewne echo napomnienia, że „wszystkich przychodzących do klasztoru gości należy przyjmować jak Chrystusa [...]”. Wszystkim trzeba też okazywać należy szacunek, a zwłaszcza braciom w wierze oraz pielgrzymom¹⁰². Surowa architektura budynku bramy kontrastuje z wyposażeniem wnęki furty. Sklepienie pokrywa iluzjonistyczna polichromia. Ściany wnęki zdobią freski przedstawiające Benedykta i Romualda, u ich podstaw są ławy a drzwi bramy są dziełem sztuki stolarskiej. Bogata aranżacja furty oraz jej zacienienie potęguje kolejne wrażenie ściśnięcia przestrzeni. Oprócz bramy w budynku frontowym przewidziano celę dla furtiana, „aby przybywający mogli go zawsze znaleźć na miejscu i od razu dostać odpowiedź”¹⁰³, z czego wynika, że pomimo odsunięcia od *świata*, benedyktyńscy kameduli nie odwracają się od niego. Cała reprezentacyjna część klasztoru jest przestrzennie precyzyjnie zsynchronizowana. Stojący w pierwszej bramie lub idący drogą między murami nie widzi placu przed furtą, co pełni podwójną funkcję, po pierwsze, ulica wygląda tak jakby, biegnąc pod górę, fizycznie była zamknięta bramą furty; po drugie, plac przedbramny staje się niespodziewanym, choć miłym miejscem odpoczynku. Budynek furty oglądany z ulicy tak dokładnie zasłania elewację kościoła, że wieże flankujące jego fasadę sprawiają wrażenie jakby były wieżami furty (co wynika z rozbudowy elewacji kościoła, nie zaś z premedytacji kompozytora), a figura Matki Bożej, wieńcząca tympanon nad środkowymi przęsłami, jakby stała na sygnaturze bramy. Oprócz dwóch wież fasady widać dzwonnice, która zsunięta z osi układu, nie ma swojego symetrycznego odpowiednika. Przez furtę w prostej linii oraz przez dziedziniec ścieżka prowadzi do bramy kościoła. W tej perspektywie sprawia on wrażenie jakby nic poza nim nie było w obrębie murów.

Poza sanktuaryjnymi aspiracjami fundatorów w tej kompozycji pobrzmiewa echo mnisze-

⁹⁹ Por. *Ibid.*, pustelnik z Montecorona będąc przełożonym klasztoru, po nie udanej próbie reformy w kierunku ściślejszego przestrzegania tradycji pustelniczej, w 1520 roku, opuścił zakon, by założyć najpierw Towarzystwo św. Romualda przemianowane w 1523 roku na kongregację: Zgromadzenie Pustelników Kamedułów Góry Koronnej.

¹⁰⁰ Do roku 1615 był architektem księcia z Oldenburga, do 1623 roku był na usługach u Sebastiana potem Stanisława Lubomirskich, do 1628 roku był architektem u Albrechta Walensteina w Pradze, M. Karpowicz, *Andrea Spezza - architekt Lubomirskich* [w:] *Barok, Historia, Literatura, Sztuka*, IX/1-2(17-18) 2002, s. 16.

¹⁰¹ A. Małkiewicz, *Zespół architektoniczny na Bielanach pod Krakowem (1605-1630)*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki I, Kraków 1962, s. 146.

¹⁰² Benedykt z Nursji, *Reguła*[w:] *Reguła i Dialogi księga II*, Kraków 1997, s. 185.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 233.

go ceremoniału: „skoro tylko zawiadomią o przybyciu gościa, przełożony i bracia wyjdą mu na spotkanie z całą usługą miłości. Najpierw niech się wspólnie pomodlą, później zaś powitają w pokoju”¹⁰⁴. Elewacja kościoła (il. 9) posiada trzy portale, z czego dwa skrajne później zostały zamurwane. Spod nóg obserwatora fasady rozbiegają się trzy ścieżki, spośród których środkowa wiedzie do drzwi kościoła, a skrajne do bram bocznych dziedzińców. Jest to kompozycja charakterystyczna dla urbanistyki rzymskiej, lecz zastosowana w bardzo małej skali, a jej zasadą jest rozprowadzenie ruchu. Dzięki temu układowi dziedziniec przedkościelny nabiera komunikacyjnego znaczenia. Jest otoczony piętrowymi budynkami gospodarczymi, o dwuspadowych dachach, które zbudowano z nietynkowanego wapienia. Stanowią tło dla kościoła. Od południowej strony dziedziniec jest otwarty, za balustradą podziwiać można mnisze ogrody, a ponad nimi panoramę doliny Wisły. To okno jednak wyraźnie nie jest wynikiem zamysłu architekta¹⁰⁵. Przy dziedzińcu przed kościołem, obok tarasu widokowego, znajduje się dom dla świeckich gości, gdyż „z największą troskliwością należy przyjmować ubogich i pielgrzymów, ponieważ w nich to przede wszystkim przyjmujemy Chrystusa”¹⁰⁶. Jednym z gości klasztoru była Maria Ludwika Gonzaga de Nevers, żona Władysława IV, a później Jana Kazimierza uchodząc przed nacierającymi wojskami szwedzkimi w 1655 roku, dzięki niej niekiedy ten budynek jest nazywany domkiem królowej. Kompozycja urbanistyczna zderza rozpędzoną percepcję człowieka z płaską ścianą kościoła, niczym z kamieniołomem¹⁰⁷. Dzięki wszystkim wcześniejszym zabiegom ta elewacja staje się objawieniem architektonicznej harmonii, rozbudowana, by zasłaniać cały widok, została ukończona przed rokiem 1630. Pierwszym architektem bielańskiego założenia był Walenty von Säbisch¹⁰⁸. Być może to on jest autorem pierwotnej elewacji, która była dużo skromniejsza, najprawdopodobniej zbliżona do elewacji tylnej, tynkowanej, zaopatrzonej w spływy wolutowe. Przez pewien czas na stanowisku architekta zastąpił go sam fundator, ale po katastrofie budowlanej w 1617 roku nad klasztorem pracował już Spezza. Wówczas również dobudowano do elewacji dwie wieże, które ją poszerzają i pokryto ją kamienną okładziną. Pierwowzorem takiego rozwiązania mógł być Santa Maria Assunta di Carignano w Genui (1522) autorstwa Galeazzo Alessi (il. 10)¹⁰⁹. Dwuwieżowa, kamienna elewacja frontowa jest ewenementem w architekturze kamedulskiej. Ma dwie kondygnacje, o porządkach pilastrów niestosujących się do witruwiańskiego prawa piętrzenia. Pilastry wyznaczają siedem, nierównych przęseł, dwa skrajne to trzykondygnacyjne wieże z hełmami. Trzy środkowe przęsła zwieńczone są trójkątnym przyczółkiem. Arytmii przęseł towarzyszy arytmia wnęk i okien. Centralnie usytuowane jest okno termowe. Jest ono pozostałością wcześniejszej fasady, gdyż kamienna okładzina, pochodząca z czasu po budowie wież, lekko na nie nachodzi, wpisując je w ciasny prostokąt¹¹⁰.

¹⁰⁴ *Ibid.*, s. 185.

¹⁰⁵ Por. W. Kret, *Problematyka artystyczna Kościoła OO. Kamedułów na Bielanach pod Krakowem*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki t. XII, z. 3 – 4, Warszawa 1967.

¹⁰⁶ Benedykt z Nursji, *Reguła...*, s. 187.

¹⁰⁷ Analogiczny zarys przestrzenny ma kamieniołom w Tyńcu nad Wisłą, skąd bez wątplenia był pobierany wapień do budowy klasztoru, [przyp. aut.].

¹⁰⁸ A. Małkiewicz, *Wenandy da Subiaco – Andrea Spezza – Walenty von Säbisch. Z problematyki historycznej kościoła na Bielanach pod Krakowem*, Biuletyn Historii Sztuki, t. XXXIII, Kraków 1971, ss. 202-205. Architekt znany głównie z realizacji we Wrocławiu. J. Radziejewicz-Winnicki, *Historia architektury nowożytnej w Polsce - Barok. Wybrane zagadnienia*, Gliwice 2003, s. 37.

¹⁰⁹ J. Kętbowski, *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*, Warszawa 1987, s. 130. Ciekawostkę stanowi fakt, że kopuła tego kościoła stała się inspiracją dla Juan de Herrera, G. Kubler, M. Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth, Baltimore, Maryland, Mitcham, Victoria 1959, s. 14.

¹¹⁰ Por. A. Małkiewicz, *Z historycznej i artystycznej problematyki kościoła kamedułów na Bielanach pod Krakowem*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki, t. X, Warszawa, Kraków 1972.



Il. 8. Brama klasztoru kamedulskiego na Bielanych krakowskich fundacji Mikołaja Wolskiego z lat 1604 - 1630. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 8. The gate of Bielany of Cracow monastery. Source: from its own collections



Il. 9. Elewacja kościoła OO. Kamedułów na Bielanych krakowskich projektu Andrea Spezza. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 9. The elevation of Camaldolese monastery in Bielany of Cracow. Source: from its own collections.



Il. 10. Kościół S. Maria Assunta di Carignano w Genui z 1522 roku autorstwa Galeazzo Alessi. Kopia była inspiracją dla kopuły kościoła w El Escorial, elewacja dla kościoła na Bielanych krakowskich. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 10. The S. Maria Assunta di Carignano church in Genova was projected by Galeazzo Alessi. Source: from its own collections.

Ściana fasady kryje za sobą wydłużone wnętrze kościoła, dużo węższego od niej (il. 11). Jest to bazylika, według historyków sztuki inspirowana planem Il Gesú¹¹¹, gdzie nawa główna przykryta jest sklepieniem kolebkowym z lunetami, posiada pięć przęseł. Skrajne przęsła nawy głównej są węższe, w części przyprezbiterialnej kryją klatki schodowe, natomiast przy głównym wejściu do świątyni jest zaopatrzone w przejścia do kaplic w przyziemiu wież, to wynik zmiany koncepcji i przebudowy zachodniej części kościoła. Kompozycja przęseł kościoła, gdzie trzy środkowe szerokie przęsła ujęte są w dwa wąskie zewnętrzne (a b b b a), nawiązująca do specyficznym zwielokrotnionej kompozycji łuku triumfalnego (a b a), jest typowa dla rozwiązań z XVI wieku w Lombardii, skąd Spezza pochodzi¹¹². Nawy - kaplice boczne połączone ze sobą przejściami ujętymi w portale przykryte są kolebkami poprzecznymi. Kościół nie ma transeptu ani kopuły. Dekoracja nawy głównej ogranicza się jedynie do skromnych elementów architektonicznych. Najprawdopodobniej jej surowość nie była zamysłem fundatora, lecz wynikiem niedokończenia dzieła po jego śmierci. Próbką planowanego wykończenia wnętrz jest dekoracja kaplic pochodząca z połowy XVII wieku i niezdradzająca śladów powściągliwości. Dzięki swej surowości wnętrze nawy głównej jest monumentalne. Doświetlone przez okna ukryte w lunetach kolebkowego sklepienia i w kaplicach – nawach bocznych. Światło, które właściwie wypełnia obszerny i prawie pusty kościół, sprawia, że ta dostojna przestrzeń staje się szalenie czytelna i przejrzysta. Surowość i pustka nawy głównej zostaje podkreślona przez brak chóru organowego nad wejściem, bo „zgodnie z naszą tradycją rezygnujemy ze śpiewu liturgicznego. Podkreślamy w ten sposób granicę, jaka nas dzieli od radości Jeruzalem niebieskiego”¹¹³. Wpisana w tradycję jest także reszta układu funkcjonalnego wschodniej części kościoła. Nad zakrystią, która znajduje się od południa, umieszczono magazyn, od północy symetrycznie, kapitularz, a nad nim biblioteka. Taki podział był czysto funkcjonalny: kapitularz znajduje się w pobliżu gabinetu przeora i szafarza (skarbnika) klasztoru. Nad nim jest biblioteka, gdyż w niej znajdowało się pierwotnie archiwum klasztoru, ponadto w kapitularzu rytualnie odczytuje się teksty z *Pisma Świętego*, *Reguły*¹¹⁴, tudzież innych ksiąg. Z kolei zakrystia używana codziennie musi mieć magazyn na odświętne rekwizyty, dodatkowo na Bielanych zaopatrzona jest w dzwonnice, bo prawdopodobnie zakrystianin również zwoływał mnichów na oficjum. To uporządkowanie przestrzeni wokół prezbiterium było tak głęboko zakorzenione w tradycji kamedulskiej, że ostatecznie je kanonizowano w konstytucjach dotyczących schematu klasztorów kamedulskich określonych podczas kapituły generalnej w 1608 roku¹¹⁵. Pomiedzy przedścionkami przed zakrystią i kapitularem a kaplicami - nawami bocznymi, ukryte za wąskimi przęsłami, znajdują się klatki schodowe prowadzące do górnych pomieszczeń i na empory. Empory, mimo że zarysowane od strony nawy tylko przez niepozorne okulusy w belkowaniu, zostały powielone we wszystkich kościołach kamedulskich w Polsce. Są dowodem braku respektowania przepisów zakonnych przez północne klasztory, gdyż kanon kamedulski zakazywał takiej dodatkowej komplikacji. Podczas wspomnianej kapituły ustalono również, że do kościoła mają przylegać dwie, zamykane kaplice, podczas gdy tu mamy ich sześć i to otwartych oraz dwie w przyziemiu wież. Przepisy ustalone podczas tej kapituły nie pozwalają na nawet architektoniczną dekorację wnętrz (!) oraz dyktują wielkość kubatury świątyni, która jest raczej mała, dostosowana do liczby mnichów, czego nie można powiedzieć o bielańskim kościele. Najbliższym spośród polskich klasztorów kamedulskich zaleceniom konstytucji zakonnej, przynajmniej w rzucie przyziemia, jest kościół w Rytwianach w Sandomierskiem, którego budowę rozpoczęto w 1621 roku¹¹⁶. Jego fundatorem był Jan Magnus Tenczyński.

¹¹¹ A. Miliobędzki, *Architektura...*, s. 43.

¹¹² M. Karpowicz, *Andrea Spezza ...*, s. 9.

¹¹³ *Konstytucje Kongregacji Pustelników Kamedułów Góry Koronnej*, Kraków, Bielany 1991, s. 70.

¹¹⁴ Nazwa kapitularz pochodzi od łacińskiego słowa *capitulum*, co oznacza nagłówek rozdziału Reguły. W tradycji mniszej jest to sala, w której codziennie jest odczytywany jeden rozdział Reguły Benedykta [przyp. aut.].

¹¹⁵ A. Małkiewicz, *Zespół...* s. 149.

¹¹⁶ Por. M. Brykowska, *Pustelnia Złotego Lasu [w:] Sztuka około 1600*, Warszawa 1974.



Il. 11. Wnętrze kościoła OO. Kamedułów na Bielanych krakowskich. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 11. The interior of Camaldolese church. Source: from its own collections.

3. WPŁYWY CESARSKIE

Wspomniałem, że Zygmunt III swoją politykę łączył z interesami cesarskimi. Natomiast Mikołaj Wolski a także Lubomirscy i Tenczyńscy pozostawali w większym lub mniejszym stopniu na cesarskiej służbie. Za tę służbę cesarz Rudolf II nadał tytuł hrabiego Sebastianowi Lubomirskiemu¹¹⁷ i Andrzejowi Tenczyńskiemu¹¹⁸. Zdobywanie honorów na dworze cesarskim było istotnym elementem polityki w Europie środkowej. Na przełomie XVI i XVII wieku w Austrii, w Czechach, na Morawach, na Śląsku, w Lombardii i w Wenecji rzeczywistą władzę sprawował cesarz z rodu Habsburgów. Cesarz zachowywał jedność z papieżem, na co wpływ miało również polityczne powiązanie Włoch z habsburską Hiszpanią. Rozczłonkowane, w większości protestanckie księstwa niemieckie walczyły między sobą o suwerenność, a w sumie razem stanowiłyby zagrożenie zarówno dla cesarstwa, jak i dla wpływów państwa kościelnego. Cesarzkim hetmanem na ówczesnej europejskiej szachownicy była Hiszpania. Oprócz ciągłego ognia na granicy cesarstwa i księstw niemieckich w swoistym pacie politycznym Austrię trzymała permanentnie napięta sytuacja na granicy z ekspansywną Turcją. Obie wojny austriackie, protestancka i muzułmańska były *de facto* wojnami Rzymu. W tej sytuacji wybitnie korzystną rzeczą było zachować jak najbardziej przyjacielskie stosunki z Rzeczpospolitą, gdyż militarne nieporozumienie na granicy północno-wschodniej mogłoby się skończyć wielką przegraną.

Habsburgowie w celu wzmocnienia łączności z papieżem ściągają do swoich posiadłości architektów i innych artystów z Italii, przede wszystkim z Lombardii i Wenecji, ale także z Rzymu. Ich sztuka, nawiązująca do antyku, stanowiła symbol i odniesienie do starożytnych tradycji, ciągłości i nieprzemijalności Kościoła i Cesarstwa. W fundacjach włoskiej architektury wiodły prym niemieckie dzielnice południowe, zwłaszcza Bawaria i Wirtembergia, czyli księstwa katolickie. Przykładem takich włoskich budowli w Niemczech może być choćby katedra św. Ruperta w Salzburgu ukończona w 1634 roku przez Santino Salari¹¹⁹ (il. 12). Świeckim arcydziełem tego okresu pozostaje natomiast pałac Wallensteina w Pradze rozbudowywany w latach 1623 – 1630 przez Andrzeja Spezza, później przez Niccolò Sebregondi (il. 13). Z Hiszpanii natomiast został

¹¹⁷ Syn Sebastiana, Stanisław pod koniec swojego życia w 1647 roku otrzymał tytuł księcia Świętego Państwa Rzymskiego z rąk cesarza Ferdynanda III, A. Majewski, *Zamek w Wiśniczu*, Teka Konserwatorska, z. 3, Warszawa 1956, s. 12.

¹¹⁸ B.J. Wanał, *Maryjne sanktuarium karmelitów bosych w Czernej*, Kraków 1981, s. 14.

¹¹⁹ W. Tatarkiewicz, *Historia Sztuki*,... s. 78.

zaczepnięty ceremoniał dworski, zwyczaje oraz moda¹²⁰. Oto przejawy katolickiego wyznania wiary¹²¹: sztuka i estetyka materialna oraz rodzaj dworskiej etykiety¹²².



Il. 12. Elewacja katedry św. Ruperta w Salzburgu autorstwa Santino Salari ukończona w 1634 roku. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 12. Saint Rupert cathedra in Salzburg. Source: from its own collections

W XVI wieku w Italii artyści, sięgając do starożytnej stylistyki, traktowali ją jako język niemalże literackiej opowieści. Symbolika i używane znaki, począwszy od obrazów, rzeźby i kartuszy herbowych, skończywszy na proporcjach i skali architektury i charakterze wystroju wnętrza, wskazują na to, że język formalny estetyki bynajmniej nie był rozumiany li tylko na poziomie estetycznym, był językiem komunikatów czytelnym, żywych i ważnych dla ówczesnego społeczeństwa¹²³. Rozczłonkowaniu i osłabieniu politycznemu Włoch towarzyszył intensywny rozwój sztuki związany w głównie z falą misji katolickich po soborze trydenckim. W architekturze sakralnej misje były treścią owej dialektyki formy. W tym znaczeniu wrażliwość na obraz i symbol była rozpowszechniana przez nowe zgromadzenia misyjne, głównie jezuitów i karmelitów, w całym ówczesnie znanym świecie. Styl włoski dla północnych społeczeństw stał się symbolem Rzymu, to znaczy ideału starożytnego mocarstwa i jedności z papieżem, który w XVI wieku pochodził z Hiszpanii. Jest to źródłem różnicy znaczenia wczesnego baroku na południe i na północ od Alp. Na północy misje w mniejszym stopniu były głoszone przez artystów i protektorów, a w większym przez ich zwierzchników, przede wszystkim zaś przez habsburskiego cesarza.

¹²⁰ Pierwszy raz wprowadził go Rudolf II w Pradze. Złożony i efektowny ceremoniał odpowiadał duszy artysty tego cesarza. S. Grzybowski, *Wielka historia świata*, t. 6, *Narodziny świata nowożytnego*, Warszawa 2005... s. 621.

¹²¹ A. Bochnak, *Historia...t. II*, s. 228.

¹²² Pomimo tych zagranicznych wpływów cesarska otwartość ograniczała się głównie do fascynacji kulturą. W Austrii długo jeszcze nie uznawano stałych ambasadorów władców niższych rangą. Wynikało to z wyznawanej zasady, że cesarzowi nie przystoi rokować, lecz rozkazywać. Ambasadorom zresztą nie ufały również zgromadzenia stanowe stąd brak przedstawicieli innych państw również w Rzeczpospolitej, S. Grzybowski, *Narodziny świata...* s. 96.

¹²³ Było to zjawisko powszechne w całej Italii, niezależnie czy mówimy o Radzie Italii rządzonej w Madrycie czyli o Sardynii, Sycylii, Neapolu i Mediolanie, czy o pozostających pod hiszpańskimi wpływami Toskanii, Modenie, Mantui, Genui i Ferrarze, czy o Lombardii zależnej od Austrii, tudzież o państwie kościelnym. „Wszystko to sprawiało, że tylko sabaudzki Piemont cieszył się pełnym bezpieczeństwem, dopóki dbał o dobre stosunki z potężnym francuskim sąsiadem”. S. Grzybowski, *Narodziny świata...*, s. 621.

A cesarzem, który stanowił punkt odniesienia dla całego XVI wieku, był Karol V. Styl rzymski, jako nawiązujący do starożytnego imperium przynależał charakterowi dworu cesarza rządzącego połową Europy. Niewiele zachowało się fundacji tego władcy, ponieważ prowadził niemal koczowniczy tryb życia, co parę lat zmieniając stolicę swego imperium, by zachować kontrolę nad rozproszonymi domenami i by być najbliżej ważnych wydarzeń¹²⁴. Korzystając również ze swego starożytnego prawa Karol V zwołał w Trydencie sobór powszechny Kościoła (1545 – 1563), by doprowadzić do pojednania między katolikami a protestantami. Licząc na to, ograniczył się do wyjęcia Marcina Lutra spod prawa¹²⁵. Pomimo że nie doszło do powrotu protestantów do Kościoła katolickiego, Sobór przyjął szereg rozstrzygnięć doktrynalnych, które zaważyły na kształcie kultury europejskiej w przyszłych wiekach. Dał impuls do zmiany działania całego Kościoła, aż po najmniejsze jego komórki, czyli samych wiernych. Przyjął uchwały, ale nie podał sposobu ich wdrożenia, niniejszym uruchomił wielki mechanizm poszukiwań narzędzi filozoficznych do ortodoksyjnej analizy teologicznej. Mechanizm poszukiwań, który miał przynosić coraz to nowe rozstrzygnięcia aż do soboru watykańskiego I (1869 – 1870). Tych samych narzędzi filozoficznych używali artyści, by odpowiedzieć na potrzeby epoki, nowa myśl pociąga za sobą nową sztukę.



Il. 13. Pałac Wallensteina w Pradze widok od strony ogrodu na arkadę Sala Terrena. Głównym projektantem przebudowy w latach 1623 - 1630 był Andrea Spezza. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 13. Wallenstein palace in Prague. Source: from its own collections.

Fundamentalne idee i zasady filozofii chrześcijańskiej zostały sformułowane, rozwinięte i ujęte w spójny system w czasach zmierzchu antyku. Na początku przeważały tendencje spirytystyczne i mistyczne za św. Augustynem biskupem Hippony poprzez Plotyna do Platona. Lecz w wiekach średnich wraz ze stopniową ewolucją środowisk intelektualnych (dworskich, klasztornych i akademickich) coraz chętniej sięgano do narzędzi ukształtowanych przez Arystotelesa. Kulminacją tych poszukiwań jest myśl św. Tomasza z Akwinu (1225 - 1275). System scholastyki w odmianie św. Tomasza stał się wówczas znakomitym narzędziem do polemiki z nowymi prądami nie zawsze ortodoksyjnymi, takimi jak racjonalizm, nominalizm, naturalizm, reprezentowanymi przez Abelarda, Jana z Salisburyskiego, zwolenników Awerroesa czy przez szkołę oxfordzką. Jan XXII kanonizując Akwinatę w 1323 roku, dał wyraz powszechnemu uznaniu jego dzieła w entuzjastycznych słowach, że „więcej oświecił on Kościół aniżeli wszyscy inni Doktorowie, a czytając jego księgi bardziej się postąpi w ciągu jednego roku, aniżeli miałyby się całe życie oddawać

¹²⁴ T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii*, Wrocław 2009, s. 118.

¹²⁵ *Ibid.*, s. 122, natomiast w swoich niderlandzkich posiadłościach urządził rzeź protestantom.

studium innych doktryn¹²⁶. System Tomasza stał się zapleczem dla soboru w Konstancji (1414 - 1418) w walce z jansenizmem. Natomiast sobór trydencki¹²⁷ stawia jego dzieła obok Pisma Świętego jako podstawę intelektualną w ustalaniu katolickiej wersji ortodoksji chrześcijańskiej¹²⁸. Początkowym celem soboru było pojednanie rozdartego reformacją Kościoła, co się nie udało. Niemniej ustalenia zarówno organizacyjne jak i doktrynalne doprowadziły do jasnego określenia się Wspólnoty rzymskokatolickiej. W kwestii doktryny najbardziej doniosłym było sprecyzowanie nauki o grzechu pierwotnym¹²⁹, co przyczyniło się do „zdobycia *universum* będącego ambicją kultury baroku¹³⁰. Istotne stanowisko ojcowie soboru zajęli również w kwestii rozstrzygnięć dotyczących usprawiedliwienia i łaski¹³¹. Dzięki łasce „to, co jest przyrodzone nie jest po prostu grzechem. Uczucia i namiętności mogą zostać zmobilizowane do realizacji moralnego ideału w życiu społecznym¹³², te zasady staną się *signum* zapowiadającym nowe *temporis*, wyzwolony z niepewności człowiek swoją witalność skieruje ku Bogu. Sobór trydencki prócz tekstów doktrynalnych zmienił dodatkowo obowiązki duchownych wobec diecezji i parafii, wprowadzając obowiązek zwoływania przez biskupów synodów diecezjalnych i przeprowadzania wizytacji parafii. Jednocześnie kler miał być w seminariach przygotowywany do duszpasterstwa. Postanowienia te w niedługim stosunkowo czasie przyczyniły się do umocnienia wspólnoty wiernych świeckich, a nacisk na bogatą i komunikatywną liturgię wpłynął na pogłębienie wiary laikatu (głównie w znaczeniu emocjonalnym).

Efektom przemian zapoczątkowanych przez Sobór jest sztuka z około roku 1600. Architektura tego okresu to dzieła pokolenia, które pozostawało pod bezpośrednim wpływem potrydenckiego nawrócenia i fali mistycznej duchowości. Twórcy kontrreformacji nie znali już chaosu, który mieszał czasy ich ojców, urodzeni w tym momencie historii, gdy granice wyznań były ostro wytyczone, wychowani w jasno określonej doktrynie soborowej. Doktrynie, która w nieskończenie płodny sposób inspirowała teologów i kaznodzieiów do coraz bardziej ekstrawaganckich eksperymentów formalnych i manifestacji depozytu wiary w żywych słowach. Wszakże na nowo było wiadomo, co głosić. Rok 1600 należał do nowej ery Kościoła. Nowym czasom towarzyszy nowy zapach, nowa nadzieja, nowa wiara. To odświeżenie niesie ze sobą spontaniczność pobożności wiernych. W sposób naturalny liturgia stała się magnetyczna, a praktyki religijne katolików były przekonującym świadectwem. Wychowani w takiej atmosferze artyści (potraktujmy ich jako proroków czasu, ilustrujących *genius temporis*) oddają w swoich dziełach klimat powszechnej *metanoi*. Epoka powszechnego nawrócenia jawi się jako zwieńczenie dziejów, swoiste preludium końca świata. Wewnętrzne wzmocnienie Kościoła i tendencja do powrotu do dawnych skarbów teologicznych ujawniła się intensywnie w nowych formach artystycznych. Cechą pierwszego baroku jest wielka mobilizacja, przyjęcie ściślejszej dyscypliny, koncentracja i prostota, ale zarazem powtarzanie w nieskończoność twardych reguł, które z czasem zaczęły się odbijać coraz lżejszym echem. W architekturze potry-

¹²⁶ T. M. Jaroszewski, *Renesans scholastyki*, Warszawa 1961, s. 6. Przy czym zdanie Jana XXII jest nie tyle dowodem absolutnej wyjątkowości św. Tomasza, co raczej faktu, że jego myśl jest dzieckiem swoich czasów, tomizm jest dosłownie fenomenem średniowiecza [przyp. aut.].

¹²⁷ Aż do czasu ogłoszenia jego rozstrzygnięć w Europie panowała dychotomiczna niepewność: dla świeckiej ascezy nazwanej Protestantyzmem, która przez pragmatyzm codzienności radykalnie uprościła rytuały i teologię alternatywą była formalna niespójność i paradoksalność Kościoła katolickiego, który w piętrach hierarchii gubił przekaz depozytu wiary [przyp. aut.].

¹²⁸ Dla ścisłości warto zauważyć, że ojcowie soboru wyróżniając system św. Tomasza nie rozstrzygali ówczesnych sporów filozoficznych – unikali w ten sposób osłabiania Kościoła nowymi nieporozumieniami. W. Tatar-kiewicz, *Historia Filozofii*, t. 2, Warszawa 1968, s. 33.

¹²⁹ Chrząst zmywa z duszy grzech pierwotny a pożądlivość nie jest grzechem, bowiem szkodzi tylko tym, którzy jej ulegają. S. Głowa, I. Bieda, *Breviarium fidei*, Poznań 1998, s. 200.

¹³⁰ H. Tüchle, *Historia kościoła*, t. 3, Warszawa 1993, s. 128.

¹³¹ W nauce o usprawiedliwieniu uznano ludzką wolę jako obdarzoną wolnością a usprawiedliwienia nie przedstawiono wyłącznie jako łaski. Łaska pozostała łaską uprzedzającą i uświęcającą, przez którą człowiek pozbywa się swej pasywności i jest w stanie spełniać dobre uczynki. Por. S. Głowa, I. Bieda, *Breviarium...*, ss. 312–313.

¹³² H. Tüchle, *Historia...*, s. 128.

dencka przemiana nie zwróciła się co prawda, tak jak teologia, do Bizancjum i chrześcijańskiej starożytności (choć złoto barokowej architektonicznej biżuterii rymuje się ze złotem cerkiewnych ikon i tesseractami Konstantynopola)¹³³, lecz na nowo powróciła do starożytnego pogańskiego klasycyzmu. Odrzucając dworską, groteskową komplikację manieryzmu, czasy kontrreformacji stały się nowym renesansem antycznych zasad, ale w formie o monumentalnej, poważnej skali i niespotykanym dotąd skupieniu kompozycji. Nie łatwo jest wykazać szczegółowe renesansowe pokrewieństwo u architektów wczesnobarokowych pomimo, iż myśl architektoniczna regularnie się wówczas rozwijała i ulegała modyfikacjom w kolejnych dziełach. Łatwiej skojarzyć artystyczną surowość pierwszej fazy baroku z powściągliwością rozwiniętego renesansu niż pijanej fantazji jego ostatniej fazy. Malarze włoscy świtu doby baroku również ostentacyjnie pomijali milczeniem dorobek manierystów, nie ukrywając swej fascynacji dziełami renesansowymi: Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 – 1610) pozostał wierny Giorgione i Lotto, a w warsztacie Carraccich pobrzmiewają echa Rafaela i Tycjana¹³⁴. Tendencja do odrzucania pokolenia poprzedników była obecna nawet w ówczesnej filozofii i nauce: „Galileo Galilei [Galileusz 1554 – 1642] – ceniąc Ariosta, krytykując Tassa, pomijając Keplera, opierał się na renesansowej, kopernikańskiej tradycji”¹³⁵, Francisco Suárez na polu teologii nie dostrzegł w ogóle renesansowej krytyki średniowiecza, opierając się jedynie na klasycznej scholastyce, wchodząc w dialog ze św. Tomaszem z Akwinu.

Niemniej wypada dodać tu słowo na obronę sztuki manierystycznej, gdyż „jedno jest pewne, był to styl oryginalny i pełny, a nie tylko miejsce pomiędzy klasycyzmem a barokiem. W swoim czasie był on zjawiskiem niezbędnym, zyskał szybko charakter międzynarodowy, życie jego było długie i trwałe – pełne stulecie od 1520 do 1630 lub 1640 – podczas którego przeszedł on fazę akademizmu i nawroty względnie momenty przewagi tradycji”¹³⁶. Ostatecznie jego wiodący klimat „element szokujący, zaskakujący, fantastyczny, erotyczny – wizja świata wyjętego spod praw natury, wizja magiczna, czasem okrutna, psychopatyczna”¹³⁷ przejmie i upowszechni zbuntowany barok. Uważa się również, że głównym komponentem manieryzmu jest kontrreformacja¹³⁸. Jakkolwiek epoki ze sobą zestawiać być może „doskonała [statyczna] «wielość» renesansu musiała zostać zniweczona poprzez manieryzm, by barok w jej miejsce mógł stworzyć nową potężną «jedność» pełną ruchu”¹³⁹. To przedziwne współistnienie obok siebie wybitnie świeckiego, przez swoją groteskowość, manieryzmu ze zrazu sztywnym i z powściągliwym, ortodoksyjnie sakralnym barokiem jest niewątpliwie świadectwem napięcia w łonie świata katolickiego między życiem absolutnie świeckim a pobożnością graniczącą z fanatyzmem. To zjednoczenie obu kierunków później będzie tak ścisłe, że nowe, które się narodziło z ich nierozdzielności, stanie się jednolitą opozycją do empirycznego klasycyzmu. Jakkolwiek ujawniać szaleństwa manieryzmu, miał on swoich proroków, którzy wpłynęli na *czasy, czasy i połowę czasu*.

Sztuka artystów okresu kontrreformacji z przełomu XVI i XVII wieku była sztuką wpływów habsburskich. Dodatkowo prowokacyjnie kontrastowana ze sztuką państw pozostających *contra*. Przeciw cesarzowi, Hiszpanii i katolickim księstwom niemieckim stanęła unia protestancka z Francją i Niderlandami. Za swoją stolicę cesarz Rudolf II obrał Pragę, w Bawarii panował Wilhelm V Pobożny, a w Leodium i Münster jego brat Ernest Wittelsbach, byli to władcy prowadzący intensywną politykę prokatolicką, zarówno w celu

¹³³ Być może ze względu na małą znajomość architektury tego okresu oraz ostrą jej krytykę (którą można odnaleźć na każdym kroku, na przykład w dziele Vasariego), tudzież na zbyt dużą odległość stylistyczną od włoskiej architektury. Zachowano zasadę: powrót do źródeł w architekturze to powrót do starożytnego Rzymu [przyp. aut.].

¹³⁴ J. Białostocki, *Pięć wieków...*, s. 229.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ C. Sterling, *École de Fontainebleaux*, [w:] *Le Triomphe du Maniérisme*, Amsterdam 1955, s. 27.

¹³⁷ J. Białostocki, *Pięć wieków...*, s. 213.

¹³⁸ *Ibid.*, s. 228.

¹³⁹ *Ibid.*, s. 229, cyt. za Hans Hoffman.

wzmocnienia Kościoła, jak i swej władzy. Byli to także znakomici mecenas sztuki, którzy swych artystów sprowadzali z Włoch.

4. ODLEGŁE TŁO – HISZPANIA

Dwór królewski, ze skomplikowanym i sztywnym ceremoniałem, był zwornikiem złożonej struktury arystokracji hiszpańskiej. Dodając do tego niezwykle bogate życie zakonne, wielkie ubóstwo materialne i intelektualne społeczeństwa, otrzymujemy jaskrawy i kontrastowy obraz Hiszpanii, która doczekała się swoistego reportażu w malarstwie okresu przełomu wieków. Diego Rodriguez de Silva y Velázquez był wybitnym portrecistą dworskim¹⁴⁰, Domínikos Theotokópulos, zwany *El Greco*, ilustrował śmiałe mistyczne ambicje hiszpańskiego duchowieństwa¹⁴¹. Bartolomé Esteban Murillo¹⁴² i José Ribera, zwany *Lo Spagnoletto*¹⁴³, szukali modeli i inspiracji pośród prostego ludu miast i wsi. Tak duże rozwarstwienie społeczeństwa, które wywarło piętno na malarstwo, nie mogło pozostać bez echa i w architekturze, w stylistyce której dużą rolę odgrywał skrajny kontrast, jakby dla hiszpańskich architektów nie było granic rozsądku.

Pomiędzy bogatym, fantastycznym i przeładowanym hiszpańskim gotykiem a bogatym, fantastycznym i przeładowanym hiszpańskim barokiem jest stosunkowo krótki okres powściągliwego, późnego renesansu o wyraźnych źródłach włoskich. Jest to oczywiście ostre uogólnienie, niemniej faktem jest, że hiszpański styl *plateresco* panujący od końca XV wieku, choć zaliczany do renesansu, ma rodowód czysto gotycki¹⁴⁴. Otóż *plateresco* ma więcej wspólnego z XVII - XVIII-wiecznym *churrigueresco* niż z *estili desornamentado*, który dzieli obie epoki. Ciekawe, że, pomimo swojego krótkiego żywota, ten chłodny przecinek następujący po rozbuchanym, za długim średniowieczu został przez Hiszpanów życzliwie przyjęty¹⁴⁵. Charakter stylu z okresu panowania Filipa II ma swój początek w niezwykle pałacu cesarskim Karola V w Granadzie, na wzgórzu w kompleksie alkazaru Alhambra. Ta rezydencja była budowana w latach 1527 - 1568 posiada dziedziniec z dwukondygnacyjną kolumnadą na planie okręgu z płaskim belkowaniem, jest wyraźnym nawiązaniem do portyku w willi Hadriana w Tivoli¹⁴⁶ (il. 14). Autorem projektu pałacu był Pedro Machuca¹⁴⁷.

¹⁴⁰ Żył w latach 1599 – 1660. Oddziaływanie jego malarstwa sięga Édouarda Maneta. W roku 1623 został nadwornym malarzem króla Hiszpanii Filipa IV w Madrycie. *Las Meninas* czyli *Panny dworskie* (1656) to jedno z najważniejszych dzieł Velázqueza i kwintesencja malarstwa barokowego, por. J. Brown, *Collected writings on Velázquez*, Yale, New Haven 2008.

¹⁴¹ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, żył w latach 1541 - 1614. Malarz hiszpański, urodzony na Krecie; początkowo działał we Włoszech, od 1577 w Toledo. Jego malarstwo to pełne ekspresji postacie o wydłużonych proporcjach, irracjonalne efekty świetlne, kontrastowe zestawienia chłodnych barw. Jego sztandarowe dzieło to *El expolio* (*Odarcie Chrystusa z szat*) w katedrze w Toledo, por. X. Bray, *El Greco*, London 2004.

¹⁴² Żył w latach 1618 – 1682. Zaliczany do kręgu malarzy skrajnie, jak na XVII wiek, realistycznych, choć stosował miękki modelunek i delikatny światłocien. Temat portretu dziecięcego wyniósł do rangi arcydzieła. Najczęściej kopiowanym jego obrazem sakralnym jest *Matka Boża Niepokalanie Poczęta*, lecz najbardziej przejmujące jest jego malarstwo rodzajowe zwłaszcza dzieci na przykład: *Chłopcy jedzący ciasto*, por. A. Bochnak, *Historia...*, t. II.

¹⁴³ Żył w latach 1591 – 1652. Był malarzem i grafikiem. Znane jest jego niesamowite *Męczeństwo św. Bartłomieja* oraz *Kulawy chłopiec*, por. A. Bochnak, *Historia...*, t. II.

¹⁴⁴ Styl *plateresco*, łączy elementy włoskie z elementami stylów *mudejar* i *izabelińskiego*, stylów o silnych wpływach mauretańskich i gotyku *flamboyant*. *Plateresco* cechowała bogata i misterna, biżuteryjna dekoracja jak w kościele S. Esteban i uniwersytecie w Salamance projektu Rodriga Gil de Hontañón, S. Grzybowski, *Narodiny świata...*, s. 288.

¹⁴⁵ To życzliwe przyjęcie dotyczy opinii teoretyka Francisca de Villalpanda z madryckiej Akademii Sztuk Pięknych pozostającej pod królewskim protektorem, W. Tatariewicz, *Historia Sztuki...* s. 33.

¹⁴⁶ We wschodnim skrzydle znajduje się niewielki narteks wejścia tuż obok pawilony mieszczącego słynny Dziedziniec Lwów. Narteks jest o tyle znamienity, że jest na planie regularnego owalu - jedno z pierwszych pomieszczeń tego typu w nowożytnej architekturze Europejskiej. G. Kubler, M. Soria, *Art...*, s. 10.

¹⁴⁷ *Ibid.*, żył w latach 1485 - 1550, wykształcony w Rzymie w pracowni zwany uczniem Michała Anioła i Pontormo.



Il. 14. Dziedziniec pałacu Karola V w Granadzie autorstwa Pedro Machuca. Pałac budowany był w latach 1527 - 1568. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 14. The court of palace of Carol V in Granada. Source: from its own collections.

Styl pałacu w Granadzie na mocy autorytetu ojca został przejęty przez syna Filipa II. Filip, być może ze względu na to, że jako król panował tylko w Hiszpanii i w Niderlandach, prezentował zupełnie inny styl sprawowania władzy. Starał się nie opuszczać swych posiadłości, koncentrując się na administracji i sprawozdaniach. Dlatego, z jednej strony, nawiązując do cesarskiego modelu *villa urbana*¹⁴⁸, z drugiej zaś, tworząc sobie narzędzie do pracy administracyjnej na jego rozkaz został skomponowany i zbudowany El Escorial¹⁴⁹ (il. 15).

Budowa rezydencji królewskiej rozpoczęta została w 1563 roku przez Juan Bautista de Toledo¹⁵⁰. Po jego śmierci kontynuował ją najpierw Giovanni Battista Castello¹⁵¹, a następnie Juan de Herrera¹⁵², który doprowadził budowę pałacu do końca w 1584 roku. Siedziba króla wręcz purytańska w formie, ale komponowana z istic hiszpańską fantazją, łączy w jeden spójny gmach pałac królewski, kościół - mauzoleum królów hiszpańskich, klasztor Augustianów i olbrzymią bibliotekę. Za inspirację formy posłużył ruszt, na którym zginął śmiercią męczeńską św. Wawrzyniec, jemu właśnie jest poświęcony cały kompleks pałacowy. Zasada kompozycji tej rezydencji odbija się echem w całej niemal architekturze europejskiej, jako wzór dla urbanistyki klasztorów. Również królewska manifestacja jedności z Kościołem stanie się wzorem dla dworów habsburskich i królestw pozostających z nimi w przyjaznych stosunkach, choć zdaje się, że żaden monarcha nie odważył się na budowę kościoła w kompozycyjnym centrum założenia pałacowego. Natomiast styl *desornamentado*, którego przykładem w architekturze sakralnej jest kościół San Francisco Xavier w Madrycie (obecnie kolegiata San Isidro el Real) projektu Pedro Sanchez, budowany przez Francisco Bautista, stał się wraz z hiszpańską modą na czerń¹⁵³ składową stylu habsburskiej kontreformacji, dzięki czemu śmiało można się go doszukiwać w kulturze czasów Zygmunta III.

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 12, dokładnie chodzi o nawiązanie do pałacu Dioklecjana w Splicie.

¹⁴⁹ T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia...*, s. 150.

¹⁵⁰ Żył w latach 1515 - 1567 wykształcony w Neapolu, G. Kubler, M. Soria, *Art...*, s. 12.

¹⁵¹ *Ibid.*, s. 13, Architekt pochodzący z Bergamo. Autor schodów cesarskich przy dziedzińcu apostołów

¹⁵² Żył w latach 1530 - 1597. Często *estili desornamentado* jest również nazywany stylem *herreryjskim*. K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa, Kraków 1977, s. 493.

¹⁵³ T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia...*, s. 151.

Il. 15. Dziedziniec Apostołów w El Escorial, w tle kopuła kościoła. Głównym architektem pałacu ukończonego w 1584 roku był Juan de Herrera. Źródło: il. ze zbiorów własnych.

Fig. 15. The Court of Apostles in El Escorial. Source: from its own collections.



Wraz z upływem czasu monumentalny i powściągliwy renesans zaczął się stopniowo komplikować. Zresztą generalnie, powiedzmy, „strukturalna” stylistyka bliższa jest hiszpańskiej ekspresji uczuć, zamiłowaniu do wielkości, przepychu i ornamentyki. Wszakże głównymi mecenasami byli król i Kościół, których pomieścić może jedynie wielkość, wielość i patos. Wraz z nastaniem panowania tak zwanych Habsburgów *minoros* w Hiszpanii następują zmiany stylu w kierunku dekoracyjności o klasycznym rodowodzie, ale z takim nasileniem i światłocieniem, że skojarzyć go można tylko ze sztuką Indii i Meksyku. W tym klimacie jest utrzymana katedra Nuestra Señora del Pilar w Saragossie autorstwa Francisco de Herrery Młodszego (zwanego *El Mozo*). Epokę wczesnego baroku w Hiszpanii kończy twórczość José de Churriguery¹⁵⁴. Churriguera, wraz ze swoją ekstrawagancją i wyraźnymi inspiracjami sztuką Nowych Światów, jest uważany za twórcę hiszpańskiego stylu narodowego¹⁵⁵. Narodowość tego stylu wyraża się w tym, że harmonijnie zbiegają się w nim wątki indiańskie i hinduskie ze smakiem iberoeuropejskim. Niesamowitym świadkiem fenomenu *churriguereco* jest sanktuarium Santiago de Compostela, które choć swoją świetność celebrowało w średniowieczu, nie zostało zapomniane i w czasach nowożytnych: Oto przy dłuższym boku prostego Plaza do Obradoiro¹⁵⁶, otoczonego jedynie kamiennymi, gładkimi murami z rytmem okien, stoi u szczytu złożonych schodów katedra, oczywiście jak każdy średniowieczny kościół, jest orientowana, zatem jest odwrócona tyłem do wszystkich szlaków pielgrzymkowych całej Europy. Elewacja jest rozdrobniona migotliwą dekoracją i tworzy na tle nieba grzebień niczym z paciorków koralikowej koronki podrzuconej do góry. W dolnej części twarda i monumentalna, ukrywa znane romańskie portale zachowane w narteksie. Oś kompozycji zaakcentowana jest olbrzymimi przeszkleniami, których łuki z zaskoczeniem patrzą za ocean.

¹⁵⁴ Żył w latach 1665 – 1725, jego to dotyczy porównanie, że Borromini przy nim to klasyk. W. Tatarkiewicz, *Historia Sztuki*,... s. 92.

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 93.

¹⁵⁶ Niemalże kopie tego placu z katedrami pojawiają się we wszystkich znaczących ośrodkach latynoamerykańskich, począwszy od Meksyku, przez Hawanę, Limę, Kartagenę aż po Cuzco [przyp. aut.].

THE HABSBURG SOURCES OF BAROQUE

First foundations of early baroque architecture in Poland were constructed during the rule of the King Sigismund III (first Polish king from Wasa dynasty). Habsburgs were the only neighbour of Poland with which the king Sigismund III did not get into war during his rule. Additionally the relationship with this Western Power was improved by Sigismund's marriages with princesses of Habsburg. "It is worth mentioning another agreement, this time between Sigismund and emperor Matthias I (1613). Poland provided indirect assistance to Ferdinand II in the times of Thirty Years' War by agreeing to recruit soldiers from the Polish territory". Peaceful relationship with Habsburgs influenced constitutively the shape of the Polish king's court. Both at Wawel Castle and in Warsaw there were stiff and rigid ceremony rules based on Iberian style.

On 17th October 1595 the King Sigismund III agreed to pay the costs of building new Jesuits church in Cracow. He was convinced by Peter Skarga and Bernard Galinski. After the death of Bernardoni in 1605, the management over the construction process was taken over in 1609 by Giovanni Trevano or Matteo Castello. In 1609 the first dome was erected, yet it was soon deconstructed. In 1619 the one admired today was finished. The original project was changed by Italian architect which made the building unique on Europe scale and an outstanding example of architecture in Poland. It is claimed that this church is in // *Gesú* type. But before the scheme of composition of Vignola and della Porta arranged itself in harmony spectrum of Cracow temple it had filtered itself in the prism of *San Andrea della Valle* in Rome projected by Maderna. During construction of the church of saints Peter and Paul supervised by Italian architect, another extraordinary foundation was begun on a hill close to Cracow. Marshal Nicolas Wolski engaged his strength, influences and assets to establish the monastery and the church for eremites Camaldoleses. Founder's intention was that it will become a sanctuary which will generate income for monastery.

Polish aristocracy was inspired by Habsburg art which had political background.

At the turn of 16th and 17th century the real power was performed by emperor of Habsburg in Austria, Czech, Moravia, Silesia, Lombardy and Venicer. The emperor maintained unity with the bishop of Rome. The fact that Italy was associated with Habsburg's Spain favoured pope-emperor unity.

The Italian art was treated as symbol of ancient Rome. In that way German Emperors manifested their antique roots. The duet of Andrea Palladio and Giacomo Barozzi da Vignola played the crucial role in the times of search for united aesthetics in relation with stable and structural compositions of late Renaissance. Their successors had great influence on the shape of Habsburg art.

The art of Spanish king Filip II was the source of inspiration of Habsburg emperors at the turn of 16th and 17th century.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Backvis C., *Jak w XVI w. Polacy widzieli Włochy i Włochów* [w:] idem, *Szkice o kulturze staropolskiej*, Warszawa 1975,
- [2] Białostocki J., *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976,
- [3] Bochnak A., *Historia Sztuki nowożytnej*, t. I i II, Kraków 1985,
- [4] Bochnak A., *Kościół Śśw. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano*, Prace komisji Historii Sztuki, t. IX, Kraków 1948,
- [5] Bray X., *El Greco*, London 2004,

- [6] Brown J., *Collected writings on Velázquez*, Yale - New Haven 2008,
- [7] Brykowska M., *Pustelnia Złotego Lasu* [w:] *Sztuka około 1600*, Warszawa 1974,
- [8] Brykowska M., *Ze studiów nad programem funkcjonalnym i architekturą pałacu Wallensteina w Pradze* [w:] *Art felicitatis*, t. 2, Warszawa 2001,
- [9] Dąbek T. M., *Wprowadzenie* [w:] *Reguła i Dialogi księga II*, Kraków 1997,
- [10] Dmochowski Z., *Dzieła architektury w Polsce*, Londyn 1956,
- [11] Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa, Kraków 1977,
- [12] Głowa S., Bieda I., *Breviarium fidei*, Poznań 1998,
- [13] Grzybowski S., *Wielka historia Polski*, t. 4, *Dzieje Polski i Litwy (1506-1648)*, Kraków 2000,
- [14] Grzybowski S., *Wielka historia świata*, t. 6, *Narodziny świata nowożytnego*, Warszawa 2005,
- [15] Jaroszewski T. M., *Renesans scholastyki*, Warszawa 1961,
- [16] Karpowicz M., *Barok w Polsce*, Warszawa 1988,
- [17] Karpowicz M., *Andrea i Antonio Castello - rzeźbiarze krakowscy XVII wieku*, Warszawa 2002,
- [18] Karpowicz M., *Andrea Spezza - architekt Lubomirskich* [w:] *Barok, Historia, Literatura, Sztuka*, IX/1-2(17-18) 2002,
- [19] Karpowicz M., *Artisti Ticinesi in Polonia nella prima meta del '600*, Ticino 2002,
- [20] Kęłowski J., *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*, Warszawa 1987,
- [21] Kowalczyk J., *Recepcja traktatu Vignoli w Polsce w XVI i XVII wieku*, [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, Kraków 2006,
- [22] Krasny P., *Architektura w Polsce 1572 – 1764* [w:] *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572 – 1764*, Warszawa 2000,
- [23] Kret W., *Problematyka artystyczna Kościoła OO. Kamedułów na Bielanych pod Krakowem*, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, t. XII, z. 3 – 4, Warszawa 1967,
- [24] Kubler G., Soria M., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth - Baltimore - Maryland - Mitcham - Victoria 1959,
- [25] Leśniak W., *Olkusz – środowisko*, Kraków 1992,
- [26] Łoziński B., *Leksykon zakonów w Polsce*, Warszawa 1998,
- [27] Majewski A., *Zamek w Wiśniczu*, TeKa Konserwatorska, z. 3, Warszawa 1956,
- [28] Małkiewicz A., *Wenandy da Subiaco – Andrea Spezza – Walenty von Säbisch. Z problematyki historycznej kościoła na Bielanych pod Krakowem*, *Biuletyn Historii Sztuki*, t. XXXIII, Kraków 1971,
- [29] Małkiewicz A., *Z historycznej i artystycznej problematyki kościoła kamedułów na Bielanych pod Krakowem*, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki*, t. X, Warszawa, Kraków 1972,
- [30] Małkiewicz A., *Zespół architektoniczny na Bielanych pod Krakowem (1605-1630)*, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki I*, Kraków 1962,
- [31] Miłkowski T., Machcewicz P., *Historia Hiszpanii*, Wrocław 2009,
- [32] Miłobędzki A., *Architektura polska XVII wieku*, t IV, cz. 1, Kraków 1994,
- [33] Miłobędzki A., *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1988,
- [34] Mossakowski S., *Orbis Polonus. Studia z Historii Sztuki XVII – XVIII wieku*, Warszawa 2002,
- [35] Ochmann - Staniszewska S., *Dynastia Wazów w Polsce*, Warszawa 2006,
- [36] Paszenda J., *Architekci jezuicki w Polsce* [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, Kraków 2006,
- [37] Podhorodecki L., *Wazowie w Polsce*, Warszawa 1985.
- [38] Radziejewicz-Winnicki J., *Historia Architektury Nowożytnej w Polsce - Barok. Wybrane Zagadnienia*, Gliwice 2003,
- [39] Ranke L., *Dzieje papieżstwa w XVI – XIX wieku*, Warszawa 1974,
- [40] Sterling C., *École de Fontainebleau*, [w:] *Le Triomphe du Maniérisme*, Amsterdam 1955,
- [41] Tatariewicz W., *Historia Filozofii*, t. 2, Warszawa 1968,
- [42] Tatariewicz W., *Historia Sztuki*, t. III, Lwów 1934,
- [43] Tomkiewicz W., *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce*, Warszawa 1970,
- [44] Tomkiewicz W., *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952,
- [45] Tüchle H., *Historia kościoła*, t. 3, Warszawa 1993,

- [46] Wanat B.J., Maryjne sanktuarium karmelitów bosych w Czernej, Kraków 1981,
[47] Wisner H., Rzeczpospolita Wazów. Czasy Zygmunta III i Władysława IV, Warszawa 2002,
[48] Wisner H., Zygmunt III Waza, Wrocław, Warszawa, Kraków 1991.

O AUTORZE

Absolwent Wydziału architektury na Politechnice Krakowskiej w Krakowie. Pasjonat filozofii (studiował filozofię na Papieskiej Akademii Teologicznej). W swojej pracy naukowej łączy wiedzę techniczną z humanistyczną interpretacją. Tenże kompakt stanowił esencję pracy nad doktoratem, uwieńczony sukcesem w 2009 roku.

AUTHOR'S NOTE

Born in 1976 year. He is the absolvent of School of Art in Bielsko - Biała and Faculty of Architecture in University of Technology in Cracow. Now he continues researches of architecture on the borderline of technology and humanist interpretation in historical aspect.