



Bogna Ludwig

**ROLA DETALU
ARCHITEKTONICZNEGO
W URBANISTYCE
NOWOŻYTNEJ**



Bogna Ludwig

Rola detalu architektonicznego w urbanistyce nowożytnej



**Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej
Wrocław 2009**

Recenzenci
Zuzanna BORCZ

Opracowanie redakcyjne i korekta
Aleksandra WAWRZYNKOWSKA

Ilustracja na okładce
Fragment fasady kościoła św. Jana w Legnicy, fot. Bogna Ludwig

Fotografie zamieszczone w pracy wykonała autorka

Wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część niniejszej książki, zarówno w całości, jak i we fragmentach, nie może być reprodukowana w sposób elektroniczny, fotograficzny i inny bez zgody wydawcy.

© Copyright by Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2009

OFICYNA WYDAWNICZA POLITECHNIKI WROCŁAWSKIEJ
Wybrzeże Wyspiańskiego 27, 50-370 Wrocław

<http://www.oficyna.pwr.wroc.pl>
e-mail: oficwyd@pwr.wroc.pl

ISBN 978-83-7493-405-3

Spis treści

Wstęp	4
Stan badań	5
Dwa typy projektowania urbanistycznego	7
Wpływ nowych prądów umysłowych na przemiany w projektowaniu urbanistyki od renesansu do baroku we Włoszech i innych krajach europejskich	11
Rodzaje detali architektonicznych i sposoby ich zastosowania	18
Aranżacje przestrzenne	20
Plac renesansowy	20
Ulica	21
Plac manierystyczny	22
Plac barokowy	26
Tunel perspektywiczny	40
Relief architektoniczny	46
Elewacja wklęsło-wypukła	48
Podsumowanie	56
Literatura	57
Streszczenie w języku angielskim	60

Wstęp

Przedmiotem studiów autorki, opartych na przykładach historycznych, jest – w dużej mierze współcześnie niedostrzegane – znaczenie detalu architektonicznego w kształtowaniu przestrzeni miejskich. Wzięto pod uwagę zachowane układy z okresu nowożytnego, kiedy nie tylko nastąpiło odrodzenie projektowania urbanistycznego, ale – co dla tych rozważań szczególnie ważne – wzrosło też zainteresowanie architektów projektujących obiekty monumentalne kompleksową aranżacją otaczającej je przestrzeni.

Autorka przytacza najlepiej znane sobie przykłady z terenu Włoch (przede wszystkim Rzymu, który może być uważany za kolebkę nowożytnej urbanistyki) i z Dolnego Śląska, posiłkując się rozwiązaniami z innych części Europy. Realizacje w obrębie miast włoskich sięgają czasu renesansu i manieryzmu, w tym też względzie są prekursorskie w stosunku do idei rozpowszechnionych w całej Europie w okresie baroku.

Stan badań

W licznych opracowaniach na temat architektury rozważano jej aspekty urbanistyczne. Aspekty te musiały być uwzględniane, jako podstawowe czynniki, przy dużych realizacjach architektonicznych, do których należały przede wszystkim założenia barokowe¹. Rzadko jednak dogłębnie wyodrębniano i rozpatrywano w pracach wszystkie metody, stosowane przez architektów w kształtowaniu wnętrza miejskich.

Ogromne znaczenie w kształtowaniu architektury barokowej miało dostrzeżenie jej stosunku do otaczającej przestrzeni, w tym szczególnie do jej roli w mieście. Dla niektórych badaczy nowa koncepcja przestrzeni jako głównego medium architektonicznego stała się wyróżnikiem architektury barokowej. W ten sposób zagadnienia urbanistyczne stawały w centrum zainteresowań, a do analizy wypracowano odpowiednie narzędzia. Ich wytypowanie opierało się na znajomości warsztatu ówczesnego architekta, rozpoznaniu środków, jakimi operował w kształtowaniu formy, ale także treści wnętrza urbanistycznych. Szczególne znaczenie miały w tym wypadku zachowane uwagi, czynione przy projektach i w czasie realizacji, wskazówki w podręcznikach architektury i wszelkie inne zapiski, odnoszące się do zamierzeń projektowych i wznoszonych już budowli. Takich materiałów zachowało się najwięcej we Włoszech, nie dziwi więc, że tam historycy pierwsi zwrócili na nie

¹ Dotyczy to także wielu cytowanych w pracy opracowań na temat zespołów jezuitów na Śląsku.

uwagę. S. Giedion, prowadząc rozważania nad urbanistyką nowożytną, po raz pierwszy odnotował niektóre efekty przestrzenne, uzyskiwane dzięki umiejętnemu zastosowaniu detalu architektonicznego² na elewacjach. Zagadnienia te znalazły też istotne miejsce w opracowaniu podręcznikowym E.A. Gutkinda³. Jednak głębszą ich analizę przedstawili dopiero historycy włoscy – L. Benevolo i G.C. Argan, a następnie P. Portoghesi oraz Norweg – Ch. Norberg-Schultz.

Benevolo, omawiając w swym podręczniku urbanistyki nowożytnej realizacje z czasu renesansu i baroku, wskazał niektóre sposoby wykorzystania detalu architektonicznego do kształtowania usystematyzowanych przestrzeni miejskich⁴. W historii sztuki Włoch Argana można napotkać wzmianki o wpływie określonych elementów architektonicznych, umieszczonych na elewacjach budowli nowożytnych, na charakter otoczenia⁵. W swoich szczegółowych analizach, dotyczących założeń architektury barokowej i późnobarokowej,

² S. Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa 1968. E.A. Gutkind, *Urban development in Europe*, t. 1–3, New York 1964–1969.

³ E.A. Gutkind, *Urban development in Europe*, t. 1–3, New York 1964–1969.

⁴ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari 1973, tenże, *Storia della città*, Bari 1975.

⁵ G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, 1968, vol. 3, 1971, Firenze. Por. także: tenże, *La retorica e l'arte barocca* oraz *Retorica e architettura*, [w:] *Dal Bramante al Canova*, Roma 1970, s. 167–189 oraz *Europa des Capitaless*, Lussona 1964.

Norberg-Schultz niejednokrotnie kusi się na rozważanie roli detalu i jego wpływu na charakter przedstawionego wnętrza⁶. Najdokładniej omawianym problemem zajął się Portoghesi. W kilku książkach i artykułach zaprezentował charakterystyczne dla baroku metody kształtowania elewacji, których celem było modyfikowanie wnętrz urbanistycznych i świadome wykorzystanie iluzji optycznej⁷.

Ogólnoeuropejski charakter kultury w okresie baroku każe dopatrywać się podobnych metod architektonicznych na terenie całego kontynentu. Tę lukę w badaniach realizacji z obszaru Polski zaczyna się obecnie uzupełniać.

W charakterystyce przemian przestrzennych miast polskich w okresie renesansu i baroku za największe zmiany T. Zarębska uznała wznoszenie przez jezuitów kompleksów budowlanych ze świątyniami, klasztorami, kolegiami i bursami⁸. Omawiając przykłady Kalisza, Lublina, Krakowa i Warszawy, autorka scharakteryzowała niektóre aspekty kształtowania przestrzeni urbanistycznej za pomocą detalu architektonicznego. Na szczególne relacje przestrzenne w zespole jezuiickich budowli w Lublinie zwróciła także uwagę w swoim opracowaniu A. Kuczątkowska⁹. Charakterystyczne, że znaczenie kompleksów architektonicznych w ośrodkach miejskich dostrzegli przede

⁶ Ch. Norberg-Schultz: *Baroque architecture*, New York 1971; *Architettura tardobarocca*, Venezia 1972.

⁷ Jako jeden z najlepszych przykładów mogą służyć analizy P. Portoghesiego: *Roma barocca*, Roma 1966; *L'angelo della storia*, Roma 1982.

⁸ T. Zarębska, *Przemiany przestrzenne miast w dobie renesansu i baroku*, [w:] *Miasta doby feudalnej w Europie środkowo-wschodniej*, red. A. Gieysztor i T. Roślanowski, Warszawa 1976, s. 243–245.

⁹ A. Kuczątkowska, *Architektura dawnych szkół jezuiickich w Lublinie*, Biuletyn Historii Sztuki, 1967, s. 238.

wszystkim konserwatorzy¹⁰. Wiązało się to zapewne z badaniem przemian przestrzennych miasta, rozumianego jako zwarty system urbanistyczny o ściśle ukształtowanych relacjach przestrzennych, a nie, jak to najczęściej pojmowano wcześniej, jedynie cechującego się określonym rozplanowaniem.

Zagadnienia urbanistyki nowożytnej były dotychczas rzadko poruszane w opracowaniach dotyczących Śląska. Rozwój współcześnie pojmowanej urbanistyki, który na Śląsku następował wraz z przyswajaniem stylu barokowego, nie spotkał się z większym zainteresowaniem. Publikacje dotyczyły zwartych, jednorazowo projektowanych układów, zazwyczaj rezydencjonalnych, opierających się na typowych schematach¹¹, w myśl opinii zaprezentowanej przez M. Morelowskiego, że w ograniczonych fortyfikacjami miastach śląskich niewiele można było dokonać, w przeciwieństwie do usytuowanych w otwartym terenie posiadłości wiejskich¹². Na temat może mniej jednoznacznych koncepcji projektowych, realizowanych w istniejących już układach na terenie miast, opracowania dopiero powstają¹³. Wraz z nimi pojawiają się pierwsze analizy sposobów kształtowania przestrzeni urbanistycznej w omawianych zespołach.

¹⁰ Na przykład B. Rymaszewski, *Miasta średniowieczne w okresie renesansu i baroku*, [w:] *O przetrwanie dawnych miast*, Warszawa 1984, s. 16–35.

¹¹ Na przykład K. Bimler, *Carlsruhe*, Breslau 1930.

¹² M. Morelowski, *Rozkwit baroku na Śląsku, 1650–1750*, Wystawa grafiki i rysunku, Wrocław 1952, s. 24–25.

¹³ Ostatnie prace uzupełniają tę lukę, np. W. Brzezowski, *Elementy barokowej kompozycji w urbanistyce Wrocławia*, [w:] *Urbanistyka Wrocławia*, red. J. Rozpędowski, Wrocław 1995, s. 151–158, czy praca autorki, zob. B. Galantowicz, *Rozwiązania urbanistyczne barokowych zespołów budowli jezuiickich na Śląsku a problem akomodacji w działalności misyjnej jezuitów*, Wrocław 1997.

Dwa typy projektowania urbanistycznego

Współcześnie urbanistyka jest bardzo często sprowadzana tylko i wyłącznie do badań i programów socjalno-ekonomicznych. Bywa rozumiana jako szczegółowo opracowane strategie finansowania inwestycji rozwoju lub przeobrażeń układów urbanistycznych, w których ostatnim krokiem jest projekt. Często bywa on pojmowany jedynie jako plan, opracowany na płaszczyźnie w dwóch wymiarach. Istnieje jednak i drugi sposób projektowania urbanistycznego, polegający na kształtowaniu określonych przestrzeni miejskich za pomocą otaczającej je architektury. Na przestrzeni dziejów, zależnie od koncepcji filozoficzno-społecznych decydujących w danej społeczności, jeden lub drugi sposób odgrywał większą rolę.

W urbanistyce, może jeszcze lepiej niż w przypadku architektury, uwidaczniają się leżące u podstaw projektowania prądy umysłowo-kulturowe. Zwłaszcza dwa, których doniosłość dla sztuki, muzyki i literatury bywa zawsze podkreślana, często umownie określane mianem arystotelejskiego i platońskiego¹⁴.

W przypadku pierwszego trzeba by mówić o równorzędności funkcji i formy, o kształtowaniu układów geometrycznych na podstawie miar i proporcji wynikających z użyteczności i poręczności, o geometrii opartej na prawach natury, a w przypadku społeczności – na prawach psychologii i socjologii.

¹⁴ Por. M. Tafuri, *Architettura et humanisme de Renaissance aux Reformes*, Paris 1981, s. 177–187.

Druga metoda jest racjonalna i idealistyczna, wynika z czysto teoretycznych podstaw. Pomimo tezy o poszukiwaniu pierwotnej harmonii kosmosu opiera się na porządku i wzajemnych zależnościach pierwszych liczb matematycznych, teoretycznych systemach i schematach geometrycznych. Sięga do platońskiej koncepcji *imitatio* w sztuce i poszukiwania symbolu.

Miasta rzymskich kolonii, ukształtowane na podstawie układu rzymskich obozów, były naturalnym wynikiem podziałów wewnątrzspołecznych, a pierwotnie organizacji rzymskiego wojska. W rzymskich rozwiązaniach urbanistycznych można domyślać się świadomego kształtowania przestrzeni, której zadaniem było szczególne oddziaływanie na przytłaczanego ich potęgą odbiorcę. W przeciwieństwie do nich hippodamejska sieć była efektem geometrycznej koncepcji, w której nacisk kładziono głównie na plan. Stopa i sznur, leżące u podstaw rozplanowania miast średniowiecznych miały jak najbardziej praktyczny rodowód, podobnie układ szachownicowy. W związku z tym w średniowieczu wznoszono obiekty architektoniczne w ściśle określonej przestrzeni miejskiej, o znormalizowanej sieci lub trwale ukształtowanej na wcześniejszych strukturach, które głęboko zapadły w świadomość mieszkańców. Przestrzeń miejska, nie w pełni świadomie, była definiowana wraz ze wznoszeniem obiektów monumentalnych. W renesansie ten system się zachwiało. Wprowadzono nowe rodzaje przestrzeni i nowe struktury urbanistyczne, o innym znaczeniu i oddziaływaniu. Mia-

sta renesansowe spełniały założenia idealnego układu geometrycznego. Ich funkcjonalność była dostosowana do idealnych miar i podziałów, płynących z harmonicznych proporcji platońskich. Postulowano zmianę średniowiecznego metaforyczno-użytkowego znaczenia przestrzeni świeckiej i sakralnej, społecznej i prywatnej. Oprócz zmiany metod kształtowania geometrii układów doszło też do przemian w charakterze poszczególnych jednostek przestrzennych w organizmie miejskim i ich wzajemnej hierarchii. Było to wynikiem przewartościowości w powszechnie obowiązującym światopoglądzie. Z jednej strony, nastąpiła znaczna *sekularyzacja* społeczeństwa, budowle świeckie i sakralne zaczęły się wzajemnie upodabniać¹⁵, z drugiej strony, kościół nabrał funkcji symbolu – pomnika, kształtowanego na wzór antycznych świątyń¹⁶. Przestrzenie publiczne przestały mieć znaczenie głównie funkcjonalne, a nabrały charakteru reprezentacyjnego. Ośrodek władzy świeckiej został włączony w układ miejski, w którym jednak podkreślano jego autonomię czy dominację. Przykładem mogą stanowić miasta twierdze. Zarazem władze miejskie zaczęły starać się o podkreślenie swej rangi nie tylko architektonicznie, ale i przestrzennie¹⁷.

W miastach baroku nastąpiło kolejne przewartościowanie. Rozwój przemysłu i koncentracja kapitału spowodowały silne rozwarstwienie społeczne. Jednolita w miarę sieć miejska zaczęła się różnicować w zależności od charakteru dzielnicy, wyznaczającego status majątkowy jej mieszkań-

ców. Władza książęca czy monarsza przybierała formy absolutystyczne. Odzwierciedleniem tego stały się siedziby pałaców miejskich lub podmiejskich, podporządkowujące sobie dawny układ urbanistyczny. Kontrreformacja starała się przywrócić rolę Kościoła w życiu codziennym i jego obecność we wszystkich wspólnotach w mieście; w ich pracy, zajęciach domowych i wypoczynku. Taki cel miał rozwój sieci małych kościołów parafialnych, rozbudowa sanktuariów wraz z propagowaniem pątnictwa czy wspomaganie działalności zakonów.

Ponownie szczególnego znaczenia nabrało kształtowanie przestrzeni miejskiej. Przestrzeń urbanistyczna w okresie baroku była przestrzenią uwzględniającą działanie praw psychologii i socjologii. „Pracowała” na potrzeby władzy świeckiej i duchownej. Przestrzeń publiczna ponownie stała się przestrzenią funkcjonalną. Jednak jej funkcje były coraz ściślej ograniczone do sprawowania kontroli, absolutnych rządów, kierowania umysłami i uczuciami religijnymi. Była przestrzenią znaczącą, a jednak nie symboliczną, w przeciwieństwie do przestrzeni w miastach renesansowych. W koncepcjach urbanistycznych baroku doszło do dwukierunkowych poszukiwań: przestrzeni alegorycznej, opartej na treściach filozoficzno-literackich i strukturach optyczno-matematycznych oraz przestrzeni znacząco-użytkowej, oddziałującej na zasadzie podświadomego przekazu treści. W baroku, podobnie jak przedtem w średniowieczu, sztuka ponownie szukała odbiorcy w szerokich kręgach. Była nastawiona na odbiór zarówno przez ludzi wykształconych, jak i przez masy. Została znów przełamana bariera intelektualizmu. Za istotne zaczęto uważać szeroko pojmowane względy użytkowe – zaspokajanie potrzeb materialnych oraz duchowych społeczności. Być może w architekturze, która zawsze zachowuje cechy

¹⁵ Kopuła w funkcji świeckiej, *kościelna* fasada pałacowa.

¹⁶ Por. Wittkower o Albertim i Palladiu, [w:] R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600–1750*, Hammonds-worth 1958.

¹⁷ Por. B. Zevi, *Saper vedere l'urbanistica*, Torino 1971, podpisy przy ilustracjach na s. 16 i s. 20–25.

użyteczności różnice te są najmniej czytelne, jednak w urbanistyce, a zwłaszcza w jej teorii, ujawniają się w znacznej mierze. W renesansowych koncepcjach miast pomników nie zapominano o funkcjach użytkowych, lecz były to względy drugoplanowe. W wielu barokowych koncepcjach adresem rozwiązań urbanistycznych zaczynał być ponownie pojedynczy człowiek i z tego punktu widzenia rozwiązywano układy funkcjonalne. Najważniejsze dla tej epoki były jednak problemy duchowe. Chodziło o przekonanie jednostki do pewnych poglądów, skłonienie do refleksji, a nie jedynie wskazanie, kontrowersyjnych często dla niej, ideałów. W Europie, zdruzgotanej konfliktami religijnymi, społecznymi i ich skutkami – wojnami, niezbędną była odbudowa zasad regulujących życie społeczności. Zaistniała więc potrzeba odwołania się do każdego indywidualnie. Niejednokrotnie wydobywana w literaturze, jako podstawowe założenie ideowe sztuki barokowej, metoda perswazji była drogą kontaktu ze społeczeństwem¹⁸. Przekonywaniu ludzi do prawd wiary czy podstawowych norm regulujących funkcjonowanie społeczności silniej niż literatura (odbierana przez wąskie kręgi) służyły sztuki plastyczne i muzyka. Podawały one swe tezy prawie bezpośrednio, posługując się czytelnymi alegoriami, odwołując się do logiki rozumowania, ale przede wszystkim włączały odbiorcę w swoisty krąg emocjonalny. Obserwator czy słuchacz, wciągnięty w dramaturgię sztuki barokowej, pozwalał się jej przekonywać, łudzić i prowadzić. Nawiazywanie relacji – czasem bardzo

¹⁸ Jako pierwszy teorię barokowej perswazji wprowadził G.C. Argan. Za nim przyjęli ją kolejni historycy, poszerzając jej rozumienie. Por.: Argan, *La retorica e l'arte barocca* oraz *Retorica e architettura*, s. 167–185, a także *Europa des Capitales*, s. 81–94, 104–109; R. Wittkower, *Architectural Principle in the Age of Humanism*, London 1974, s. 6.

intymnych – z odbiorcą, charakteryzowało wiele nurtów sztuki barokowej. Szczególne znaczenie miało to w dziełach religijnych. Silny związek opierał się szczególnie na wzbudzeniu zaufania, stworzeniu klimatu bezpieczeństwa i otwartości. Należało sugerować, przekonywać, nie zaś narzucać określone treści, ale przede wszystkim trzeba było wzruszać. Stąd wynika spopularyzowanie sentymentalnych obrazków dewocyjnych, z drugiej zaś strony przedstawianie gwałtownych, czasem wręcz drastycznych scen, budzących silne emocje. Podobnie w przypadku rozwiązań architektonicznych i urbanistycznych; obok prawie intymnych wnętrz powstawały okazałe, potężne, imponujące swoją siłą. Projektanci dobierali środki, służące swoistej perswazji za pomocą architektury. Przemawiała ona językiem wprost poprzez rozmieszczone w jej obrębie alegorie (kolumny maryjne, figury świętych, rzeźby na elewacjach, elementy architektoniczne – kolumny, ukształtowanie fasady, formę wież) i w sposób ukryty oddziaływała na psychikę (przytulność, tajemniczość, ogrom, monumentalność, jasność, dominacja).

Jedną z takich metod oddziaływania za pomocą rozwiązań architektoniczno-urbanistycznych było stosowanie rodzaju mnemotechniki¹⁹. Fasada stała się obrazem całej budowli. Manifestowała jej obecność. Pokazywała rozkład wnętrza, funkcję, rangę i najważniejsze – treści ideowe. Powstały pewne schematy, które nieodmiennie kojarzyły się z określonymi obiektami. Sposób opracowania elewacji wpływał ponadto na znaczenie i rolę wnętrza urbanistycznego. Elewacja była filtrem pomiędzy przestrzenią zewnętrzną a wnętrzem budowli²⁰. Kolejną metodą było oparcie na repetycji mających konota-

¹⁹ P. Portoghesi, *Roma barocca*, s. 16.

²⁰ G.C. Argan, *Retorica...*, s. 179–180.

cje alegoryczne detali architektonicznych, np. kolumny²¹. Ważną rolę odgrywała również dekoracja ornamentalna, bezpośrednio przedstawiająca pewne treści dzięki alegoriom czy znakom. Jednak największe znaczenie miała zapewne sama

²¹ Ibid., s. 182–183.

przestrzeń – zarówno we wnętrzach budowli, jak i na zewnątrz, gdzie była rozumiana już jako przestrzeń miejska, czyli publiczna.

Tak oddziałującą przestrzeń urbanistyczną zyskiwano dzięki zastosowaniu czasem dość skomplikowanych środków architektonicznych.

Wpływ nowych prądów umysłowych na przemiany w projektowaniu urbanistyki od renesansu do baroku we Włoszech i innych krajach europejskich

Manierizm, a zwłaszcza barok, wprowadził nie tylko nowe podejście do świata, odmienny sposób myślenia i pojmowania zjawisk, ale i całkowicie różne kategorie estetyczne, które może najpełniej uwidoczniły się w skali projektowania urbanistycznego. *Nieskończoność* (wyrażana) *poprzez ciągły ruch materii*²² stała się podstawową kategorią i celem artystycznym. Kult nieskończoności wywodził się jeszcze z filozofii renesansu, z nowego spojrzenia na świat, odkrywającego zarówno przestrzenie nieskończone wielkie, jak i nieskończone małe. *Nieskończona przestrzeń ma nieograniczone przymioty, w tym przejawia się nieskończony akt istnienia* – stwierdzał Giordano Bruno²³. W malarstwie przetłumaczono to na język ciągłej, nieograniczonej przestrzeni malarzkiej, uzyskanej w wyniku odrzucenia ram i dzięki iluzjonizmowi. W architekturze dynamikę przestrzeni zyskiwano dzięki stosowaniu falistej linii fasad, przemianie okrągłych czy kwadratowych placów w owalne i prostokątne, a ciągłość i nie-

skończoność przestrzeni nadawały odpowiednio aranżowane widoki perspektywiczne²⁴. Ten ruch, różnorodność, wzajemne wynikanie formy, jej rozwój w głąb to barokowe środki ekspresji, gwarantujące ucieczkę od wyodrębnionych, zamkniętych wnętrz. Zarazem podsuwają one pewien określony sposób odbioru, niezliczoną ilość widoków narzucającą się obserwatorowi²⁵. Musimy jednak pamiętać, że ta pozorna swoboda i lekkość zostały oparte na bardzo w owym czasie wydoskonalonych, rygorystycznych zasadach geometryczno-matematycznych, chłodnej, wyrafinowanej kalkulacji²⁶. Podobnie jak wywołujące intensywne przeżycia emocjonalne, sięgające granic irracjonalności, spektakle, procesje, oprawy nabożeństw wraz z całą współdziałającą z nimi sztuką miały swój przewidziany, szczegółowo opracowany program²⁷, tak i w wypadku projektowania efekt koń-

²² E.A. Gutkind, *Urban development in Europe*, t. 1, New York 1964, s. 136.

²³ G. Bruno, *De l'infinitivo, universo e mondi*, [za:] Portoghesi, *Roma...*, s. 12.

²⁴ Giedion, s. 103, por. Gutkind, t. 1, s. 136.

²⁵ Por. Giedion, s. 101.

²⁶ Tu za najlepszy przykład mogą służyć projekty Guariniego, matematyka szczególnie zainteresowanego geometrią wykreślną, [za:] Portoghesi, *L'angelo della storia*, Roma 1982, s. 103 i n.

²⁷ Argan, *Europa des Capitales*, s. 81–94.

cowy był dokładnie zaplanowany. Jego sedno tkwiło w barokowej regule *complexio oppositorum*²⁸.

Stworzony w renesansie nowy obraz świata, który w racjonalną strukturę układał zarówno rzeczywistość ziemską jak i nadprzyrodzoną, oparty na platońskiej filozofii liczb, ulegając załamaniu w XVI wieku dał początek dwóm nurtom, mającym także swój wyraz w ówczesnych programach estetycznych. Dążenie do pełni i nieskończoności mogło prowadzić przez ogrom, odległości, wprowadzenie osi widokowych w ujęciach czołowych, kończących się w oddali, aż do zanikania widoczności lub poprzez różnorodność, wielość wrażeń, tworzonych nawet w niewielkich przestrzeniach. Barokowe porządkowanie rzeczywistości opierało się na narzucaniu rygorystycznych schematów planistycznych lub projektowych, albo na wprowadzaniu wewnętrznego ładu poprzez szczególne związki przestrzenne i ideowe, tworzącego zwartą całość, obejmującą zasięgiem całą rzeczywistość. Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku należało szukać metod projektowych umożliwiających realizację skomplikowanych zamierzeń.

Medium architekta stała się przestrzeń²⁹. To podstawowe odkrycie, rewolucja barokowej architektury. W baroku przestrzeń została uznana za samoistną wartość. Można przytoczyć wybrane przez Portoghesiego opinie późnorenesansowych naukowców, które pokazują ewolucję w pojmowaniu istoty przestrzeni. Dla Gerolama Cardana przestrzeń była jednoznaczna z próżnią. Dla B. Talesia stała się antytezą substancji budowlanej (*massa muraria*). Jednak dla Francesca Patriziego była ustaloną ciągłością istniejącą samą w sobie (*estensione ipostatica esistente in se*), nie jakąś

wielkością o ustalonym początku i genezie, istnieniem bez substancji, a jeśli substancją to odmienną od innych, opisującą i podtrzymującą je, będącą substruktem wszystkich rzeczy, substancją zarówno upostaciowioną, jak i bezpostaciową³⁰. Tak pojęta przestrzeń mogła stać się przedmiotem zainteresowania artystów, szczególnie zaś architektów. Można to dostrzec w powstałych w tym okresie dziełach. W słuszności takich interpretacji utwierdzają zachowane uwagi samych projektantów, przede wszystkim Gian Lorenza Berniniego i Francesca Borrominiego, a także coraz częściej używane przy projektowaniu sposoby ukazywania obiektów w trzech wymiarach: w aksonometrii, perspektywie czy na modelu³¹. Zainteresowanie przestrzenią musiało się łączyć z pogłębianiem znajomości i poszerzaniem stosowania praw optycznych. Wśród nich naczelnym miejscem przypadło zjawisku perspektywy, którego interpretacja wzbogaciła się wraz z nowym pojmowaniem relacji przestrzennych.

Dopiero w renesansie, wraz z ponownym odkryciem perspektywy malarskiej, powrócono do doświadczeń z tej dziedziny w projektowaniu. Szczególne znaczenie miały poszukiwania Filippa Brunelleschiego, dzięki którym ta nauka stała się podstawą warsztatu architekta³². Odegrało to zresztą ogromną rolę przy zaliczeniu architektury do sztuk umysłu – *cosa mentale*, a tym samym do sztuk wyzwolonych. Od tego momentu perspektywa zaczęła być także traktowana jako narzędzie kształtowania przestrzeni. Owocem takiego myślenia były próby projektowania

³⁰ Ibid., s. 24.

³¹ H. Richen, *Der Architekt. Geschichte eines Beruf*, Berlin 1977, s. 57–58.

³² D. Giosefi, *Perspective*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. XI, New York 1966, s. 216.

²⁸ Gutkind, t. 1, s. 136.

²⁹ Por. Portoghesi, *Roma...*, s. 11 i n.

w trzech wymiarach, widoczne na obrazach miast idealnych Filareta, Piera della Francesca i Martinięgo, a także w aksonometrycznych widokach budowli Leonarda³³. Znajomość perspektywy objaśniała też działanie skrótów perspektywicznych, które w pełni spożytkował Bramante podczas realizacji chóru kościoła S. Maria presso S. Satiro w Mediolanie, gdzie dzięki ukośnemu ustawieniu ścian i iluzyjnej dekoracji malarskiej stworzył sugestię głębokiej przestrzeni w miejscu kilkumetrowej niszy prezbiterium³⁴. Wcześniej w podobny sposób Brunelleschi rozwiązał ciąg kaplic wzdłuż nawy kościoła S. Lorenzo we Florencji³⁵. Metodę symulowania przestrzeni najlepiej chyba ilustruje przykład Teatro Olimpico w Vicenzy, projektowany przez Palladia, w którym stała dekoracja przedstawia ulice, biegnące do wymyślnego miasta, stworzonego dzięki malarstwu iluzyjnemu na ścianach płytkich korytarzy, które prowadzą w różnych kierunkach, tak by wewnątrz kilku z nich było widoczne zawsze z każdego punktu widowni³⁶.

Zwrócono równocześnie uwagę na światło³⁷. W centrum zainteresowania znalazło się ono dzięki oddziaływaniu malarstwa Carravaggia. Podobne znaczenie miało w rzeźbach Berniniego. W tych przykładach światło służyło do iluminacji – wyodrębnienia danego elementu, podkreślenia jego roli. U Rainaldiego pojawiła się nowa interpretacja światła – scenograficzna, oparta na nieciągłości przestrzeni. Wprowadzenie swoistej jednostki przestrzenno-światłowej – *camera di luce*

³³ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, Venezia 1971, il. 187–189.

³⁴ Ibid., s. 122–139.

³⁵ Ibid., s. 25–51; Benevolo, *Storia dell'architettura...*, s. 539.

³⁶ Giosefi, s. 212, Murray, s. 316, il. 464–467.

³⁷ Por. Portoghesi, *Roma...*, s. 16.

zawdzięczamy Guariniemu, a zyskało ono zasadniczą rolę w projektach Borrominiego. To wariacje tonalne, wręcz malarskie, odbierane okiem widza, sugerujące jedynie rzeczywistość taktylną, nie zaś proporcje geometryczne i rysunek dekoracji tworzą struktury architektoniczne w jego budowlach.

W metodzie projektowej znalazło się miejsce dla świadomego kształtowania urbanistyki. Szczególne znaczenie zaczęły odgrywać ulice i place, których wartość oceniana była efektem perspektywicznym, jaki w ich obrębie powstawał. W średniowieczu spontaniczny sposób zabudowy przestrzeni miejskich opierał się na wypełnianiu, zgodnie z podziałami własnościowymi, tak czy inaczej wytyczonej sieci komunikacyjnej, przy czym architekci mieli na względzie jedynie kształtowanie bryły.

Perspektywa jako podstawowa zasada urbanistyki zaczęła być świadomie stosowana w okresie renesansu³⁸. Do ściśle funkcjonalnie pojmowanego miasta Francesco di Giorgio Martini w swoich teoretycznych rozważaniach zaczął wprowadzać regularność, polegającą na stosowaniu rozwiązań opartych na najprostszych figurach geometrycznych, koncentrycznych i radialnych układach sieci ulic, których najważniejsze węzły podkreślane były regularnymi placami. Pomysły te wprowadzały przestrzeń ograniczoną, normowaną prawami perspektywy jednozbiegowej. Na tej zasadzie oparto też nieliczne założone w renesansie miasta i przekształcono istniejące³⁹. Na koniec XVI wieku przypada też pierwsza realizacja zakrojona na ogromną skalę – wytyczenie w Rzymie ulic, *vie aperte a Nostro Signore*, łączących ze sobą

³⁸ Gutkind, s. 51; Zevi, *Saper vedere l'urbanistica*, Torino 1971, il. IX.

³⁹ Por. Giedion, s. 54–55.

wszystkie bazyliki, a więc wyznaczające regulację ruchu pielgrzymek. To dokonanie było kulminacyjnym osiągnięciem renesansowego planu miasta o gwiaździstej sieci komunikacyjnej, przy czym układ koncentryczny został zamieniony na policentryczny, co świadczyło o pojawianiu się już odmiennych prądów w urbanistyce⁴⁰. XVI wiek wprowadził nowe poszukiwania, których celem stało się otwarcie przestrzeni i jej zróżnicowanie, a co za tym idzie – jej dynamizację.

Najsilniej na rozwój perspektywy wpłynęło jej stosowanie w dekoracjach teatralnych – w scenografii. Również ta dziedzina projektowa powróciła do świetności dzięki renesansowemu zainteresowaniu antyką. Obowiązującym w niej kryterium było tworzenie iluzyjnych przestrzeni. Użytkowano je dzięki szczegółowej wiedzy o skrótach i złudzeniach perspektywicznych. Zadaniem było złudne pogłębianie nisz i korytarzy, tworzenie wrażenia oddalenia i ciągłości przestrzeni rzeczywistej i namalowanej. Projektantami dekoracji byli zazwyczaj architekci. Niektórzy, jak na przykład Francesco Galli-Bibiena, czasem właśnie dzięki nim osiągnęli wyjątkową sławę. Zdobywcze z zakresu scenografii ponownie, jako wysoce wyspecjalizowana umiejętność, zostały przejęte przez architektów i użyte do komponowania przestrzeni, zwłaszcza urbanistycznych, które były uważane za swoistą scenografię miejską (na przykład plac św. Piotra na Watykanie⁴¹ czy plac przed Bazyliką Laterańską⁴² zwano teatrem). Pierzeje ulic kształtowano na modłę kulis, place zyskiwały formę sceny, schody układano na wzór widowni, a zamknię-

ciem ulic stawały się fontanny i pomniki, opracowywane na sposób scenograficzny.

Barok, lubujący się w różnych środkach zapożyczonych z teatru, przejął także metody iluzji przestrzennej do formowania wnętrza – zarówno architektonicznych, jak i urbanistycznych. Scenograficzny sposób wydłużania bądź skracania odległości był najczęściej używany w tak zwanych *wnętrzach tunelowych*, korytarzach czy ciągach schodów, ze ścianami opiętymi rytmicznymi podziałami architektonicznymi⁴³. Pierwszym takim rozwiązaniem na użytek teatralny, ale w skali znacznie bardziej monumentalnej, są korytarze biegnące za sceną w teatrze w Vicenzy, projektowanym przez Andrea Palladia. W nawie bazyliki św. Piotra – Maderna⁴⁴, w korytarzu w Palazzo Spada – Borromini⁴⁵, a Bernini nieco później w Scala Reggia na Watykanie⁴⁶, dzięki operowaniu pozornym skrótem perspektywicznym, czyli stosowaniu w miejsce równoległych, zbieżnych czy rozbieżnych kierunków ścian i linii rozmieszczenia pilastrów, potęgowanym zmiennym oświetleniem, zyskali złudzenie przestrzenne, w zasadniczy sposób odbiegające od rzeczywistości.

W poszukiwaniach architektonicznych szczególną rolę odgrywała także reinterpretacja kanonu porządków architektonicznych. Począwszy od Michała Anioła projektanci rozpoczęli studia nad kształtowaniem detalu architektonicznego w celu nadania dziełu zamierzonej ekspresji (*linguaggio architettonico*). Słynny artysta podjął próby zdefiniowania na nowo systemu dekoracji architekto-

⁴⁰ Por. też Portoghesi, *L'angelo...*, s. 64.

⁴¹ Wypowiedź papieża Aleksandra VII (1655–1667), cyt. [za:] I. Insolera, *Il quartiere barocco di Roma*, Roma 1967, s. VIII.

⁴² Portoghesi, *Roma...*, s. 28.

⁴³ Giosefi, s. 212. Por. także wśród publikacji polskich teorię kompensacji przestrzeni: J. Jaśkiewicz, *O metaforze*, Warszawa 1991, s. 162 i n.

⁴⁴ Benevolo, *Storia dell'architettura...*, s. 325.

⁴⁵ Portoghesi, *Roma...*, s. 68.

⁴⁶ Benevolo, *Storia dell'architettura...*, s. 669.

nicznej, przyjmując manierystyczne sposoby niekonwencjonalnego zastosowania poszczególnych detali architektonicznych, wbrew pierwotnym założeniom, lub stosując rozmaite deformacje i przedstawienia składników, np. wstawiając w miejsce głowic konsole lub wydłużone tryglify, podwieszając optycznie ciężkie kolumny pozbawione bazy⁴⁷. Znacznie istotniejsze dla rozwoju metod projektowania architektonicznego okazały się poszukiwania, zdawałoby się mniej spektakularne, dotyczące wzmocnienia plastyczności detalu przez pogłębienie światłocienia lub jego redukcję za pomocą silnie wysuniętych, wklęsłych elementów bądź wypukłych, nieco spłaszczonych⁴⁸. Oprócz motywów klasycznych wzorem były formy gotyckie i wczesnochrześcijańskie, które studiował artysta, obserwując budowlę Rzymu. W tym kierunku poszły też przemyślenia teoretyczne i realizacje następców – projektantów okresu baroku. Każdy z nich wypracował charakterystyczny dla siebie zestaw form. Pietro da Cortona, w przeciwieństwie do stosowanego w ukształtowaniu elewacji silnego rozrzeźbienia dającego głęboki światłocień, w obrębie detalu zachowywał drobne, wyważone profile, opisane subtelnym cieniem, zapewniającym pełną widoczność i czytelność kształtów. Bernini operował bardzo klasycznymi przekrojami gzymsów, architrawów i postumentów, dającymi ostry, wyrazisty rysunek. Niezwykle ciekawe pomysły zrealizował Borromini. Powrócił do poszukiwań, opartych na opracowaniu nowych profili architektonicznych, analizując formy klasyczne, gotyckie, a także czerpiąc inspiracje z przyrody. Dzięki temu jego dekoracje architektoniczne nabrały malarzkiej różnorodności, operowały wielorakim natężeniem cienia i ostrości linii. Podobne zaintereso-

⁴⁷ Portoghesi, *L'angelo...*, s. 131.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 141, 144–148.

sowania mieli projektanci niemieccy dojrzałego baroku. W bardzo naukowy sposób, stosując wyszukane konstrukcje modularne, projektował w swoich obiektach detal architektoniczny Baltazar Neumann. Na terenie Czech najbardziej nowatorskie podejście do kształtowania profili architektonicznych, które dawało możliwość zyskiwania nowych środków ekspresji, reprezentowali Krzysztof i Ignacy Kilian Dienzenhoferowie. Oni również stosowali nietypowe, wklęsłe, wydłużone przekroje, nawiązujące do rozwiązań gotyckich. Dzięki temu elewacje we wznoszonych przez nich obiektach wzbogacone były światłocieniem różnorodnym, o pogłębionej strefie cienia, a krawędzie detalu, poza szczególnymi przypadkami, opisywał miękki, zacierający się kontur⁴⁹.

Jak już wspomniano, w wyniku rozwoju malarstwa iluzyjnego i tworzenia dzieł opartych na współgraniu wszystkich sztuk, zdobycze z zakresu perspektywy weszły w skład podstawowej wiedzy obowiązującej architektów w XVII i XVIII wieku. Używanie iluzyjnych trików świadczyło o opanowaniu warsztatu. Zapewne był to też okres, kiedy umiejętności w praktycznym wykorzystaniu wiedzy osiągnęły poziom najwyższej wirtuozerii. Najpełniej stosowano wtedy metody oparte na działaniu praw perspektywy w kształtowaniu monumentalnych wnętrz, w szczególności kościołów. Dzięki temu można było uzupełnić architekturę przestrzenią, stworzoną za pomocą malarstwa perspektywicznego.

Jednym z jego rodzajów była tak zwana *quadratura*⁵⁰, czyli tworzenie architektonicznych ram dla

⁴⁹ Oczywiście można zaobserwować wyraźną różnicę w rozwiązaniach ojca i syna; u młodszego z Dienzenhoferów obserwuje się powrót do rozwiązań bardziej klasycznych i ostrzejszego rysunku.

⁵⁰ F. de'Maffei, *Perspectivists*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. XI, s. 216.

przedstawień figuralnych na freskach, za której prototyp należy uznać trzeci styl pompejański. Mogła ona stanowić przedłużenie rzeczywistych podziałów wnętrza lub je imitować. Mistrzami tej sztuki byli malarze barokowi – od akademików bolońskich⁵¹ po Andrea Pozza i Egida Quirin Assama, a zapoczątkowały ją freski Mantegni⁵² i genialne dzieło Michała Anioła – polichromia Kaplicy Sykstyńskiej⁵³. Na jej sklepieniu artysta pokazał także inne możliwości, jakie dawała znajomość perspektywy, tworzenie złudzenia odmiennej niż w rzeczywistości krzywizny powierzchni. Różnych tego rodzaju trików nadużywano wręcz w malarstwie manierystycznym.

Zasady dekorowania powierzchni zakrzywionych stały się głównym tematem badań teoretyków barokowych. Opracowano w tym celu technikę *punto stabile*, czyli tworzenia miejsca, z którego zyskuje się ciągłość odbioru przestrzeni rzeczywistej i iluzyjnej. Na niej właśnie w szczególności koncentrowały się późnobarokowe traktaty dotyczące perspektywy. Ich wynikiem były liczne prace, z których najważniejsze należą do Bosse'a i Pozza⁵⁴. Metodami iluzyjnego pogłębiania przestrzeni, a zwłaszcza malowaniem fałszywych kopuł, zajmował się przed Bosse'm także Desorgues⁵⁵.

W myśl kompleksowości dzieła barokowego jego twórca był projektantem końcowego obrazu całości. Przewidywanie efektów iluzyjnej perspektywy weszło więc w kompetencje architektów lub oparte było na wskazaniach malarza – projek-

tanta wnętrza. Zagadnienia wykorzystania wiedzy z zakresu perspektywy w architekturze opracowywał Pozzo, a następnie w pierwszej połowie XVIII wieku Galli Bibiena i G.Fr. Costa⁵⁶. Wśród kolejno powstających traktatów pojawiły się i takie, które bezpośrednio dotyczyły zagadnienia architektury perspektywicznej, najczęściej określanej mianem *architettura obliqua* – architektura ukośna. Na tej podstawie można wnioskować, że nie tylko znane były środki techniczne wynikające z wykorzystania praw perspektywy, ale istniała też świadomość specyficznej odmiany architektury, w której takie zabiegi odgrywały szczególną rolę.

Wiedza obowiązująca architekta była w okresie baroku rozległa, a jej ogólnoeuropejski charakter zapewniało rozpowszechnienie traktatów i wzorników. Powstające od renesansu, spisywane przez wybitnych architektów, miały początkowo charakter naukowy, z czasem zaczęły coraz bardziej odgrywać rolę podręczników. Najczęściej przedstawiały pełny zakres wiedzy projektowej, podając liczne przykłady rozwiązań architektonicznych całych zespołów budowlanych, obiektów czy detalu. Umożliwiało to szybkie rozpowszechnienie osiągnięć i wzorów z czołowych centrów europejskich w odległych nawet rejonach. W dziedzinie tej mieli także osiągnięcia jezuiti. Obok matematyków, poruszających wśród rozległych zagadnień problemy architektoniczno-konstrukcyjne, znalazło się paru architektów – członków Towarzystwa Jezusowego, którzy opracowali traktaty. Największe znaczenie miało dzieło (wielokrotnie już wspomniane) Andrei Pozza. Dwa tomy traktatu przedstawiały szereg tablic wraz z opisami⁵⁷. Roz-

⁵¹ Giosefi, s. 188; *Perspective*, [w:] *Grand Larousse Encyclopedique*, t.VIII, Paris 1963, s. 366,

⁵² Giosefi, s. 180–184.

⁵³ M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1989, s. 58–64.

⁵⁴ Giosefi, s. 214, de'Maffei, s. 218.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 218.

⁵⁶ Giosefi, s. 214–215.

⁵⁷ Autorka korzystała z wydania augsburskiego z 1706 r. A. Pozzo, *Perspectivae pictorum at que architectorum*, Augsburg 1706.

począły je zagadnienia z geometrii wykreślnej i perspektywy, przy czym używane przykłady z powodzeniem mogły stanowić wzory detalu architektonicznego. Obszerny rozdział poświęcono projektowaniu teatru i scenografii teatralnych. Kolejny (następstwo zapewne nie było przypadkowe) dotyczył architektury sakralnej. Przykładami stały się kościoły Il Gesú i S. Ignazio w Rzymie. Autor przedstawił też bogaty repertuar rozwiązań ołtarzy architektonicznych z obydwu kościołów. Uzupełnieniem wiedzy, niezbędnej architektowi do projektowania wnętrz sakralnych, była znajomość komponowania malowideł iluzyjnych na sklepieniach. Pozzo zaprezentował w traktacie najbardziej znany przykład fresku sklepiennego z kościoła S. Ignazio. Przedstawił także konstruowanie rysunku iluzyjnej architektury kopuł – sferycznej, ośmiobocznej czterolistnej, z tamburami i latarnią. W jednym z końcowych rozdziałów traktatu poruszył i zi-

lustrował problem wzajemnych relacji przestrzennych budowli. Zagadnienia zostały ukazane w sposób na tyle dokładny, że mogły stanowić podstawę do bezpośredniego opracowania projektu. Zapewne największy wpływ miał traktat na rozwój i charakter malarstwa iluzyjnego⁵⁸. Jednak także formy detalu architektonicznego, opracowania elementów kompozycji, a nawet całych obiektów stały się źródłem inspiracji dla wielu projektantów. Szczególne znaczenie miały zamieszczone przykładowe rozwiązania, z których czerpano dosłowne cytaty architektoniczne w wielu budowlach europejskich.

⁵⁸ W Polsce można obserwować to oddziaływanie na przestrzeni lat 1700–1780, w architekturze ołtarzowej zaś tylko w latach 1700–1740. Rolę traktatu Pozza na rozwój późnego baroku w Polsce przedstawił S. Kowalczyk w pracy *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, Biuletyn Historii Sztuki, R. XXXVII, 1975, nr 2, s. 162–178, nr 4, s. 335–350.

Rodzaje detali architektonicznych i sposoby ich zastosowania

Wywodzący się z antyku detal architektoniczny na elewacjach budynków ma swą genezę w strukturze konstrukcyjnej. Odpowiada układowi podpór, belek oraz łęków, nadproży i słupków, które stanowią oprawę otworów wejściowych i okiennych. W rezultacie tworzy system podziałów elewacji, stanowi o jej walorach dekoracyjnych, nadaje jej rangę, ale i decyduje o charakterze przestrzeni towarzyszącej. Wpływ ma tutaj i wielkość formy, i wzajemny stosunek poszczególnych elementów, a także ich koncentracja i układ na płaszczyźnie ściany.

Powrót do klasycznych form w renesansie, po innowacyjnym okresie gotyku, narzucił architektom rygor, w obrębie którego poszukiwali nowych rozwiązań estetycznych. Począwszy od spontanicznych, emocjonalnych projektów autorów wczesnorenesansowych, poprzez niezwykle subtelne, intelektualne działania mistrzów klasycznego renesansu, wyszukaną grę przeciwieństw w manieryzmie, redefinicję i nasycenie nowymi znaczeniami form w okresie baroku, aż do deformacji i uplastycznienia w późnym baroku, punktem wyjściowym dla architektów były systemy dekoracyjne czerpane ze wzorów antycznych. Odpowiedni wybór elementów, ich wielkość, plastyczność, nasycenie dekoracją elewacji decydowały o charakterze budowli oraz przestrzeni jej towarzyszącej.

Drobny, nieznacznie wysuwający się przed lico muru detal architektoniczny tworzy delikatną, linearną dekorację. W ten sposób ściana otrzymuje

formę tafli, zamykającej przestrzeń w zdecydowanie określonym miejscu; zarówno w ujęciu na wprost, jak i w skrócie perspektywicznym. Formy masywne, wydatne, opisane silnym światłocieniem dynamizują architekturę, wprowadzają wrażenie ruchu przestrzeni, mogą zacierać granice przestrzenne oraz optycznie zawężyć lub poszerzać otaczane wnętrza urbanistyczne.

Szczególne wyartykułowanie elementów pionowych (niosących); kolumn, pilastrów, lizen oraz zryzalitowanie nadaje budowlom charakter wertykalny, wywołuje wrażenie „ucieczki przestrzennej”. Decyduje o ich pozornym podwyższeniu czy wysmukleniu. Najczęściej stwarza iluzję lekkości, czasem wręcz dematerializacji. Odpowiednia artykulacja elementami pionowymi, np. pilastrami, formuje optycznie przestrzeń; zacieśniając ją iluzyjnie w miejscach zagęszczenia rytmiki, a poszerzając w miejscach rozluźnienia. Podkreślenie form poziomych trawiat, gzymsów, parapetów nadaje obiektom cech horyzontalnych, obniża, wiąże z ziemią, decyduje o wyraźnym zamknięciu przestrzeni. Zrównoważenie jednych i drugich podziałów tworzy na elewacjach rodzaj sieci o cechach stabilizujących.

Akcentowanie poszczególnych fragmentów elewacji w obudowie architektonicznej, takich jak opaski okienne, drzwiowe, portale, portyki czy dekoracja szczytów i lukarn dotyczy zwykle całego układu. Może służyć nie tylko zaznaczeniu

roli i rangi danego elementu, ale także kształtowaniu sąsiadującej z nim przestrzeni. I tak portal, który stanowi strefę pośrednią między wnętrzem i zewnątrzem budynku, zależnie od ukształtowania może skupiać, zawężać przestrzeń, wprowadzając ją do środka budowli. Może stwarzać silną i jednoznaczną przegrodę i granicę między oboma przestrzeniami lub częściowo otwierać wnętrze na przestrzeń uliczną. Dodatkowo wzbogacony portykiem otrzymuje strefę przejściową, rodzaj

przedsionka przed budowlą włączonego w przestrzeń miejską.

Wyjątkowe znaczenie mają też formy kopuł i wież, które nie tylko decydują o kształtowaniu przestrzeni w najbliższym otoczeniu, ale jako dominanty (lub subdominanty) wpływają na krajobraz całego miasta.

Poszczególne elementy mają też (o czym już wspomniano) określone konotacje znaczeniowe i symboliczne.

Aranżacje przestrzenne

Plac renesansowy

W czasach nowożytnych zajęto się problemem projektowania przestrzeni publicznych. Początkowo jednak, w XV wieku, niewiele pomysłów do czekało się realizacji. Można tu wymienić przebudowę Pienzy przez Rosselina dla papieża Piusa II czy rozbudowę Ferrary, zaprojektowaną przez Biagio Rossettiego⁵⁹.

Nieliczne realizacje placów w centrum miast idealnych, np. Vigevano lub Pienza czy dokończony w późniejszym okresie, ale zgodny z pierwotnym zamysłem florencki plac przed Lo Spedale degli Innocenti Brunelleschiego, stanowią przykłady ilustrujące wczesnorenansową metodę projektowania przestrzeni placu, po raz pierwszy placu o charakterze estetycznym, przestrzeni otwartej towarzyszącej budynkowi, tworzącej jego przedpole perspektywiczne, a nie zamkniętemu wnętrzu spełniającemu jedynie określone funkcje dla społeczności miasta⁶⁰. Dla przestrzeni tych charakterystyczne jest zrównoważenie między otwarciem a nasyceniem zabudową. O zrównoważeniu układu decyduje regularne rozmieszczenie portali wejściowych w węzłach perspektywicznych. Sieci podziałów architektonicznych, opisujących budowę oparte na module kwadratu lub systemie złotego podziału (Pienza), nadają budynkom charakter horyzontalny. Zastosowanie arkadowych

przyziemi (Florencja, Vigevano) stwarza wrażenie lekkości, które potęguje drobny detal. Jego linearny charakter nadaje elewacjom wygląd tafli, co kształtuje jasne i czytelne w każdym ujęciu ramy przestrzenne. Kryterium projektowym jest pełne zakotwiczenie w przestrzeni i pełna widoczność ściśle określonego, umiarkowanego wnętrza miejskiego.



Plac Santa Anunziata i Lo Spedale degli Innocenti we Florencji

⁵⁹ Por. B. Zevi, *Ferrara una città moderna*, Bari 1972.

⁶⁰ Por. G.C. Argan, *Storia...*, t. 2, s. 102 i n.

Plac przed Lo Spedale degli Innocenti (którego obudowę ukończono w okresie baroku), ograniczony niską, opisaną poziomymi podziałami zabudową, ulega optycznemu powiększeniu. Kolumnowe arkady, o świetle rozwiązany na modelu kwadratu, tworzą wyraźne optyczne zamknięcie dzięki zastosowaniu po obu stronach budynku szpitala ostatnich, obudowanych pilastrami łęków, z których jeden wypełniony murem ma otoczony prostą opaską portal, a drugi stanowi wlot bramy oraz pół ściany przepruty oknem. Portale te i pełna ściana akcentują naroża placu, nadają przestrzeni ściśle określony wymiar. Wieloelementowe, wysokie, linearnie opracowane belkowanie tworzy rodzaj międzykondygnacji, wieńczy arkady i stanowi postument dla piętra urozmaiconego jedynie rytmicznie rozstawionymi nad strzałką łęków oknami. Ta kondygnacja okienna funkcjonuje jako rodzaj atyki nad budynkiem. Słynne aklasyczne sprowadzenie zagiętego pod kątem prostym gzymsu do ziemi stanowi ostateczną ramę, otaczającą elewację. Plac ma kształt regularnego prostokąta o czytelnych wlotach ulic w narożach. Jego przestrzeń można opisać perspektywą jednozbiegową.

Zastosowanie technik scenograficznych okazało się niezastąpionym efektem przy aranżacji placów miejskich. To zagadnienie projektowe pojawiło się wraz z rozwojem urbanistyki. Początkowo opracowywane plany dotyczyły wizji miasta idealnego, opartej na przesłankach funkcjonalnych i racjonalnej kompozycji na prostych figurach geometrycznych⁶¹. Zarówno w tych projektach, jak i we wspomnianych już widokach miast, czy nowo powstających ulicach, przestrzeń była silnie scentralizowana, w całości ograniczona zabudową i wszystkie określające ją

kierunki miały jeden widoczny punkt zbiegu perspektywicznego.

Ulica

W XVI wieku po raz pierwszy pojawiły się pomysły na jednorodne opracowanie pierzei obudowujących ulicę. Przykładem mogą być *via Giulia* Bramantego czy korytarz Uffizi Vasariego. Ulica została dostrzeżona jako rodzaj wnętrza⁶². Zostało ono opisane, precyzyjnie definiującą przestrzeń, siecią zrównoważonych podziałów architektonicznych w przypadku renesansowego rozwiązania autorstwa Bramantego. Manierystyczny dziedzińiec Uffizi, otwarty z obu stron, tworzy rodzaj ulicy łączącej rynek florencki z nabrzeżem Arno. Rozwiązanie architektoniczne zostało oparte na tej samej metodzie manierystycznej kontestacji formy co Biblioteka Laurenziana Michała Anioła⁶³. Dzięki wyjątkowemu zastosowaniu koncentracji detalu na wyższych kondygnacjach odciąża optycznie parter. Dwie wyższe kondygnacje; *mezzanino* i *piano nobile* (charakterystyczne manierystyczne odwrócenie kolejności), ustawione na wydatnych, wspartych na konsolkach gzymsach, zdają się wysuwać w przestrzeń ulicy zawężając ją. Ponad nimi płaska – taflowa ostatnia kondygnacja stanowiłaby rodzaj tła wiążącego z niebem, gdyby nie silnie wysunięty okap budynku, pogrążający ją w głębokim cieniu. Te wszystkie elementy decydują o horyzontalnym charakterze budowli. Narzucają kierunek wzroku. Cztery poziome linie perspektywiczne znajdują punkt zbiegu w silnie rozświetlonym przelocie łuku portyku zamykającego od strony rzeki. Masywna, toskańska kolumnada w przyziemiu została dodatkowo zrytmizowana zastąpieniem co trze-

⁶¹ Giedion, s. 127 i n.

⁶² Giedion, s. 55 i n.

⁶³ Argan, *Storia...*, t. 3, s. 231.



Dziedziniec Uffizi we Florencji

kiej kolumny filarem, dekorowanym niszą z posągami. Rytmika ta stanowi powtórzenie podziałów serliany otwierającej ulicę na perspektywę Arno. Filary mają kontynuacje w postaci pilastrów w wyższych kondygnacjach, ujmujących po trzy otwory okienne. Te podziały wertykalne o silnym zagęszczeniu wysycają elewację, dając efekt swoistego *horror vacui*, wprowadzający rodzaj napięcia, którego rozładowaniem jest dopiero otwarta przestrzeń widoczna przez portyk. Nad pustką zdecydowanie przeważa masa muru. Przestrzeń korytarza jest silnie ściśnięta, niespokojna, ale jednak nadal statyczna, porządkowana, zgodnie z osią dziedzińca, regułą perspektywy jednozbiegowej.



Dziedziniec Uffizi. Widok od strony Arno

Plac manierystyczny

W manieryzmie i baroku, począwszy od działalności Michała Anioła, istotą problemu stało się szczególnie kształtowanie wnętrza urbanistycznych – ulic i placów. Powstawanie nowożytnego miasta wiązało się z nowym ich rozumieniem jako przestrzeni publicznych, pełniących ściśle ustalone funkcje, które narzucały im odpowiednią kompozycję i formę⁶⁴. Projektowano więc geometryczne place i prostoliniowe ulice i w tym samym du-

⁶⁴ Argan, *Retorica e architettura*, s. 182 i n.; Giedion, s. 127–155; Mumford, s. 422.

Schody kapitoliańskie w Rzymie



chu przekształcano już istniejące. Takie realizacje rozpoczęły zagospodarowanie wzgórza kapitoliańskiego⁶⁵.

Projekt placu na Kapitolu, wykonany przez Michała Anioła, można uznać za pierwsze przeznaczone do realizacji opracowanie całościowej aranżacji placu. Plac ten to skomplikowana konstrukcja przestrzenna, w manierystyczny sposób oparta na grze przeciwieństw. Michał Anioł za pomocą metody scenograficznej zyskał optyczne wydłużenie odległości i monumentalizację Pałacu Senatorów. Schody kapitoliańskie rozwiązane są na rzucie trapezu, szerokość biegu zwiększa się w stronę placu, co wywołuje iluzyjne skrócenie odległości. W widoku na ich szczycie wyłania się Pałac Senatorów, optycznie podwyższony przez zastosowanie eliptycznej nawierzchni placu i ustawienie go na dłuższej osi elipsy. Dzięki zastoso-

waniu nieznacznych odchyłeń od prostopadłości zaznaczona została główna oś kompozycyjna założenia.

Wykorzystanie silnie rozrzeźbionego detalu, dającego głęboki światłocień na gmachu Pałacu Senatorów (dokończony przez Della Portę), wyróżniło go dodatkowo na tle zdecydowanie subtelniej dekorowanych budynków oskrzydlających – Palazzo dei Conservatori i Palazzo dei Musei. Został on iluzyjnie podwyższony i zyskał dodatkowy dystans dzięki zastosowaniu wysokiego cokołu, podczas gdy oba boczne pałace dekorują jedynie pilastry wielkiego porządku korynckiego, ustawione na wysokich postumentach.

Zastosowanie wielkiego porządku stanowi o prostocie formy obu bliźniaczych budowli, nadającej im charakter wyjątkowo monumentalny, z bardzo czytelnym odwołaniem do antyczności. Ciągłość obudowy placu, pomimo dość luźnego ustawienia budowli, gwarantuje użycie wysokich, silnie wysuniętych gzymsów wieńczą-

⁶⁵ Benevolo, *Storia dell'architettura...*, s. 620 i n.; T. Tołwiński, *Urbanistyka*, Warszawa 1948, s. 222 i n.



Rzym. Wejście na plac
Kapitoliński



Palazzo Senatorio
i Palazzo dei Conservatori
w Rzymie

cych z attykami. We wtórnym podziale elewacji pola między pilastrami rozdzielił gzyms międzykondygnacyjny, wspierany przez kolumny

flankujące pilastry. Rozgraniczył mroczną strefę kolumnady w przyziemiu, tworząc swoistą kontynuację przestrzeni placu, zacierającą jego

Narożnik
placu Kapitolińskiego



Palazzo dei Conservatori



granice, od ściany przeprutej oknami w drugiej kondygnacji, stabilizującej tę przestrzeń. We wnętrzu placu możemy zaobserwować rozgrywkę wzajem-

nie sprzecznych oddziaływań przestrzennych; koncentrycznych i odśrodkowych.

Plac barokowy

Jednoznaczne doznania przestrzenne towarzyszą oglądowi placów barokowych. Piazza del Popolo, plac przy północnym – najważniejszym wjeździe do Rzymu, to przykład koncentrycznego założenia, którego idea sięga wczesnego baroku, jednak ostateczny kształt zyskał dzięki uzupełnieniom dziewiętnastowiecznym. Pośrodku placu zbiegają się trzy ulice, tworząc typowy barokowy układ promienisty, stanowiący wzorzec dla wszystkich późniejszych tego typu rozwiązań europejskich. Podkreślono go,



Rzym. Piazza del Popolo

ustawiając w tym miejscu obelisk. Obudowę placu tworzą fasady kościelne – renesansowa kościoła S. Maria dei Miracoli oraz dwóch świątyń usytuowanych pomiędzy promienistymi ulicami, tworzących swoisty dyptyk, rodzaj monumentalnej oprawy wjazdu do Wiecznego Miasta. Projekty obu kościołów, autorstwa Rainaldiego, zostały oparte na identycznym schemacie architektonicznym. Jednokondygnacyjny korpus wieńczy kopuła, ustawiona na wysokim tumburze, zakończona niewielką latarnią. Kolumnowe elewacje zdobią pełnokondygnacyjne portyki z trójkątnymi tympanonami. Od strony Corso do każdego z kościołów dostawiona została niewielka campanilla. Ze względu na nieregularność założenia, aby zapewnić w widoku z wnętrza placu zrównoważony, symetryczny obraz, architekt dokonał swoistej korekty optycznej. Wschodnią świątynię – widoczną zawsze w silniejszym skrócie – oparł na rzucie elipsy, podczas gdy druga rozwiązana jest na rzucie koła⁶⁶. Budowle kościołów stanowią klucze zamykające od strony placu każdy z kwartałów. Kondygnacje przyziemia są kontynuacją ciągów elewacyjnych. Funkcje sygnalizują kopuły i campanille, tworzące układ subdominant zespołu, zgrupowanych wokół dominanty obelisku. Silne odstawienie przed lico murów portyków wprowadziło głęboki cień na elewacje, tworzący iluzję tunelów wprowadzających do wnętrza kościołów. W ten sposób silne zamknięcia kwartałów zostały otwarte przez wejścia do świątyń, podobnie jak wloty ulic od placu wprowadzają do Rzymu. Spod przelotu Porta Flaminia można oglądać ściśle symetryczny, doskonale wyważony, oparty na siatce trójkątów

⁶⁶ Por. Norberg-Schultz, *Baroque architecture*, s. 29–43.

Watykan. Pierzeja
piazza retta



Wlot piazza obliqua
z bazyliką św. Piotra
na Watykanie



równobocznych, widok z dominantą obelisku flankowanego campanillami i kopułami z latarniami.

Najbardziej znanym przykładem, w którym ogromna skala i ranga miejsca zostały jeszcze podkreślone przy użyciu systemu osi kompozycyj-



Widok placu na Watykanie.
Piazza obliqua

nych i wykorzystaniu złudzeń perspektywicznych, jest plac przed bazyliką św. Piotra na Watykanie, autorstwa Berniniego⁶⁷. Składa się on z dwóch połączonych jednostek przestrzennych – placu trapezowego (piazza retta) i placu owalnego (piazza obliqua). Teren w rejonie placu trapezowego wznosi się ku bazylice watykańskiej. Oskrzydlające go budynki otrzymały skromny linearny detal architektoniczny o charakterze wybitnie horyzontalnym. Dzięki temu zamykają one przestrzeń i naprowadzają wzrok na fasadę świątyni. Spadek terenu został bardzo swoiście wykorzystany do monumentalizacji bazyliki – gzymsy kordonowe poprowadzono równolegle do nachylenia po-

wierzchni placu, co iluzyjnie pogłębia perspektywę z oglądu we wnętrzu placu. Wlot placu owalnego na plac trapezowy jest węższy niż szerokość fasady bazyliki, co w połączeniu ze zbliżaniem się skrzydeł obudowy piazza retta w odbiorze z piazza obliqua przybliża i podwyższa iluzyjnie świątynię. Plac owalny jest otoczony kolumnadą, złożoną z czterech rzędów kolumn ustawionych na niskich postumentach, zwieńczonych bardzo masywnym, silnie wysuniętym gzymsem. Jednokondygnacyjna konstrukcja zapewnia szczególną prostotę i jasność formy, co nadaje jej charakter szlachetny i monumentalny. Niegdyś była jedynie rozerwana wąskimi wlotami ulic (obecnie jest przzerwana szerokim wlotem Via della Conciliazione). Dzięki temu odbiorca wkraczający na plac z wąskich, silnie zacienionych uliczek, był poddany gwałtownemu uderzeniu światła i przestrzeni. Ustawienie kolumn dobrano tak, że z dwu ognisk placu, swoistych *punto stabile* zaznaczonych fontannami, kryją się one za sobą, tworząc optycznie

⁶⁷ Por. E. Hubala, *Illusionismus*, [w:] L. Alscher, *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1971, t. II, s. 376; Norberg-Schulz, *Baroque architecture*, s. 117; W. Ostrowski, *Kompozycja zespołów urbanistycznych barokowego Rzymu*, [w:] *Studia z historii budowy miasta*, Warszawa 1955, s. 7–47, Argan, *La retorica e l'arte barocca*, s. 178–179.

pojedynczy rząd o szerokich interkolumniach. Z każdego innego punktu placu widoczne są jedynie dwa rzędy kolumn, co zapewnia bardzo statyczną formę zamknięcia. Plac Watykański stanowi uzupełnienie fasady bazyliki i wydobywa monumentalne cechy architektury. Wysokość kolumnady została tak dobrana, aby jako niższa i prostsza optycznie podwyższała dekorowaną pilastrami i kolumnami wielkiego porządku część przyziemia świątyni.

Podniesieniu fasady służy dodatkowo ustawienie ponad wysokim gzymsem piętra mezzanina. Silne rozrzeźbienie i głęboki światłocień monumentalizują architekturę bazyliki. Plac przed bazyliką św. Piotra stanowi przestrzenny odpowiednik tej świątyni, służy jej ekspozycji i równoważy potężną, skoncentrowaną bryłę budowli.

W pewnej mierze na tych wczesnych rozwiązaniach barokowych, zwłaszcza Placu Watykańskim, wzorowana była barokowa aranżacja Rynku Solnego w Nysie i plac przed kościołem św. Wojciecha w Opawie.

Istotą rozwiązania urbanistycznego w Nysie stało się kształtowanie przestrzeni placu i ulic w oparciu o główną oś kompozycyjną i prostopadłe do niej podrzędne. Jednak zasadą rozwiązania wydaje się być oparcie na wprowadzonym przez malarstwo perspektywiczne *punto stabile* miejsca, z którego odbiór przestrzeni rzeczywistej i iluzyjnej zyskuje ciągłość, usytuowanym w centrum placu. Plac Solny w kształcie nieregularny, trapezowy o szeroko rozwartym narożniku zachodnim pomiędzy fasadą kościoła a elewacją kolegium, ma zróżnicowaną powierzchnię, najsilniej opadającą ku północy. Spadek terenu uwidacznia się w odniesieniu do poziomo poprowadzonych gzymsów i parapetów, jedynie tuż przed fasadą kościelną dokonano korekty optycznej wyjątkowo ostrego nachylenia, zmieniając kierunek linii gzymsów.

Najsilniej wzniesiony pozostaje środek placu, co sprawia złudzenie poszerzenia przestrzeni. Plac został otoczony parawanem architektonicznym, wyjątkowo zwartym pomimo znacznych odległości czasowych w genezie poszczególnych składników.

Ujednolicenie wysokości przebiegu gzymsów wieńczących wyjątkowo płaskie elewacje najsilniej zaważyło na efekcie scalenia i zamknięcia obudowy placu. Wrażenie to wspomaga przebieg wtórnej sieci podziałów horyzontalnych; międzykondygnacyjnych gzymsów seminarium i pasów dzielących piętra kolegium. Sieć ta spina obwód placu i wprowadza związek pomiędzy elewacjami budynków. Ponad nimi góruje ostatnia kondygnacja fasady kościoła z jej wysokimi, trójkondygnacyjnymi wieżami. Ze zrozumiałych powodów została zaprojektowana jako dominanta architektoniczna całego kompleksu. Tę jej rolę zaznaczono nie tylko wieżami, ale także wprowadzeniem bardzo wysokiego cokołu, monumentalizującego budynek i dystansującego od powierzchni ziemi. Rangę podkreśla również alternacja porządków pilastrów dekorujących fasadę. (Dziś zasada rozwiązania przestrzennego placu została nieco osłabiona wprowadzeniem subdominanty w przeciwległej pierzei – eklektycznego budynku, co wykreowało kompozycję dwubiegunową). W jednolitym parawanie ścian pilastry wielkiego porządku doryckiego na fasadzie kościoła i kompozytowego elewacji kolegium, ustawione w zmiennych odległościach, tworzą precyzyjnie określone efekty przestrzenne. Po przeciwnej stronie placu współgrają z nimi pilastry kolejnych kondygnacji seminarium. Jedynie środkowa oś fasady kościelnej z obudowanym portykiem wejściem jest nieznacznie wysunięta przed lico muru, co dodatkowo podkreślają zdwojone pilastry. Ponad wejściem został umieszczony podwójny otwór okienny (*portefenetre*). Po obu



Plac Solny w Nysie



Plac Solny w Nysie.
Widok od strony kościoła

stronach towarzyszą tej osi węższe przestrzenie międzypilastrowe, wypełnione na wysokości pierwszej kondygnacji *aediculami* z posągami

świętych i półokrągło zakończonymi oknami ponad nimi. Sąsiadująca z fasadą kościelną pierwsza oś okienna kolegium tej samej szerokości ma

bliźniacze okna. Po niej kolejno następują cztery węższe z pojedynczymi oknami i ponownie podwójna – znacznie szersza. Za następnymi pięcioma osiami o pojedynczych otworach okiennych znajduje się kolejna podwójna, prawie tej samej co każda z nich szerokości. Dalej budynek z krawca południowego kończą dwie pojedyncze osie okienne. Taka rytmika poszerza optycznie plac w miejscu przebiegu osi poprzecznej i oddziałuje koncentrycznie. Ze środka placu widoczna jest w głąb ulicy właśnie tylko elewacja kolegium. Ona narzuca także w zasadniczy sposób rodzaj odbioru przestrzeni placu.

Zagęszczenie podziałów wertykalnych na elewacji w pierzei ulicy wywołuje optyczne wrażenie pogłębienia tego wnętrza. Budynek seminarium w północno-zachodniej pierzei ma elewację wyraźnie zdominowaną podziałami horyzontalnymi. Gzymsy międzykondygnacyjne są równie silne jak wieńczący. Dodatkowo podkreśla je linia trójkątnych nadokienników, niskich architrawów i ciągłych parapetów. W ten układ pasów poziomych wpisane są linearne wręcz pilastry poszczególnych kondygnacji. Jednak wobec przewagi w całej obudowie placu linii wertykalnych i one są wyraźnie odczytywane. Akcentem wyróżniającym się na tle płaskich elewacji wokół placu jest kolumnowy portyk, osłaniający wejście do kościoła. Ma bardzo skromną formę architektoniczną. Na wysoko podniesiony podest, przykryty cienką płytą balkonu, z balaskową balustradą wspartą na kompozytowych kolumnach z wysokimi impostami, prowadzą z dwóch stron schody. Takie ukierunkowanie ruchu przed wejściem do świątyni stwarza wyraźną granicę pomiędzy przestrzenią miejską. Niski portyk powoduje silniejszy odbiór przestrzenności kościoła. Stanowi rodzaj przedsionka – gardła, w którym muszą ścieśnić się wierni przed przekroczeniem progu świątyni (symboliczne ucho igielne).

Postawiona na wzniesieniu fasada świątyni pojezuickiej w Opawie stanowi klucz obszernego jak na średniowieczne miasto wnętrza urbanistycznego – Dolnego Rynku, otoczonego ciągiem elewacji kamienic, ze środkiem zaakcentowanym kolumną maryjną. Bryła kościoła, silnie wysunięta w przestrzeń placu, rozbija ciągłość pierzei wschodniej. Wydłużona, wąska fasada kościelna, znajdująca kontynuację we wznoszącej się ponad nią wieży, flankowana jest skrzydłami kolegium. Podobnie jak w Nysie, pośrodku Dolnego Rynku w Opawie znalazło się miejsce – owo *punto stabile*, z którego odbieramy ściśle zaplanowany i ukształtowany dzięki złudzeniom optycznym obraz. W tym widoku, gdy zaciera się głębia perspektywiczna, fasada kościelna i flankujące ją ściany szczytowe północnego i południowego skrzydła kolegium tworzą ciągłą, symetryczną, trójdzieloną elewację. Została ona cała zakomponowana na zasadzie wielkiego porządku kompozytowego. Fasadę kościelną wyróżniono jednak przez zastosowanie zdwojonych pilastrów. Sprawia ona także wrażenie znacznie subtelniejszej i lżejszej optycznie ze względu na wykorzystanie niskiego, płycinowego cokołu, podczas gdy pilastry na elewacjach kolegium zostały ustawione na wysokiej cokołowej kondygnacji parteru, dekorowanej plastycznymi pasami.

Lekkość wprowadzają także duże, półokrągło zamknięte otwory okienne, oświetlające nawę i obszerne drzwi wejściowe, umieszczone na osi kościoła. Kształt trójkątnego, łamanego tympanonu portalu otaczającego wejście powtarza naczółek okna, który ustawiono na gzymsie wieńczącym. Gzyms ten został przerwany na całej szerokości środkowego pola. Zastępująca go linia naczółka podkreśliła kierunek pionowy. Oprócz tego nie tylko szczyt kościelny góruje nad szczytami skrzydeł bocznych, lecz także gzyms wieńczący kościoła,



**Dolny Rynek w Opawie.
Widok fasady kościoła
św. Wojciecha**



znacznie bardziej rozbudowany, w tym ujęciu przebiega powyżej gzymsów budynków kolegium. Charakter wertykalny fasady potęgują wydłużone proporcje szczytu, składającego się z pilastrowej kondygnacji z prostymi spływami po bokach i trójkątnego tympanonu, a przede wszystkim brak zdecydowanego zamknięcia pionowej kompozycji architektonicznej od góry. Zdwojone pilastry dzielące ścianę świątyni znajdują kontynuację w podobnych na pierwszej kondygnacji szczytu, a następnie, oddzielone jedynie niskim, wykrępowanym gzymsem, w podwójnych lizenach na tympanonie. Gzyms wieńczący tympanon jest jeszcze delikatniejszy i zdominowany wykrępowaniami w miejscach przebiegu lizen. Dalszy ciąg tego wertykalnego układu tworzy wylaniająca się z za fasady wieża z ażurowym hełmem. Równocześnie zadbało jednak o stworzenie optycznego połączenia pomiędzy poszczególnymi elewacjami i o zatarcie ich granic. Naroża fasady kościelnej zostały

Kościół św. Wojciecha w Opawie

Dolny Rynek w Opawie.
Widok z południowego
narożnika



ozdobione jedynie pojedynczymi pilastrami, a skrajne wąskie osie okienne, odpowiadające szerokości bocznych kaplic kościoła z oknami doświetlającymi przyziemie i emporę, różni od osi okiennych na ścianach kolegium tylko obecność nisz z posągami. W miarę zbliżania się do fasady kościoła maleje ranga skrzydeł bocznych, które zaczynają integrować się z tłem – ciągiem kamienic wokół Dolnego Rynku⁶⁸, świątynia zaś ulega monumentalizacji. Ciekawy zabieg zastosowano dla wyrównania wysokości obu ścian szczytowych, konieczny ze względu na większe oddalenie skrzydła południowego. Północny szczyt – attyka jest jednokondygnacyjny, podczas gdy południowy wzbogacono o dyskretną kondygnację w postaci cokołu.

⁶⁸ Współgranie było wyraźniejsze, gdy przy Rynku dominowała zabudowa szczytowymi kamienicami barokowymi. Por. akwarelę Jerzego Fritsche z ok. 1820 r. [w:] J. Kalus, K. Mueller, R. Zacek, *Stará Opava, Alt Troppau*, Opava 1994, s. 18.

Wiele z rozwiązań placów powstawało etapami. Piazza di Spagna w Rzymie, ulokowany u stóp schodów wiodących do kościoła Santa Trinitá dei Monti, ostatecznie ukończono dopiero w XIX wieku. Zasadniczy charakter narzuciły mu jednak realizacje siedemnasto- i osiemnastowieczne. Istota jego kompozycji polega na zawężeniu przestrzeni w głównym punkcie i zarazem węźle komunikacyjnym. Jest to swoisty *antyplac*. Powstał na skrzyżowaniu dwóch ulic – Via Condotti i Via del Babuino. Via del Babuino rozszerza się po obu stronach skrzyżowania w trójkątne place: większy od północy, przy którym mieściła się Ambasada Francji, mniejszy od południa z Ambasadą Hiszpanii (pierwotnie plac zwał się Piazza di Francia e Spagna). Wspólną aranżację przestrzenną zyskały po ustawieniu pośrodku węzła komunikacyjnego fontanny autorstwa Berniniego. Dzięki niej dwie niezależne jednostki przestrzenne i funkcjonalne zostały połączone i stworzyły wnętrze, którego centrum stało się zawężenie przestrzeni; punkt zbiegu głównych ulic i bocznych uliczek. Ostateczną



Włot placu Uniwersyteckiego we Wrocławiu

formę uzyskał plac Hiszpański po skonstruowaniu w latach 1723–1726 schodów prowadzących do kościoła Santa Trinitá dei Monti według projektu De Sanctis i Specchietto. Podporządkowały one trzecią, podobnie ukształtowaną – zwężającą się ku skrzyżowaniu – jednostkę przestrzenną węzłowi kompozycyjnemu w miejscu fontanny. Forma placu, wynikająca ze specyficznego układu sieci ulicznej w tym rejonie miasta, została jednak świadomie wydobyta i zaakcentowana. Podobnie świadomego aranżowania analogicznego układu można się dopatrywać w organizacji placu Uniwersyteckiego we Wrocławiu.

Plac Uniwersytecki i placyk przed wejściem do Kościoła Uniwersyteckiego w zakończeniu ul. Kuźniczej stykają się i przechodzą płynnie jeden w drugi, tworząc układ dwóch trójkątów przenikających się wierzchołkami. Mogą więc być odczytywane jako jeden plac z przewężeniem pośrodku, w sąsiedztwie bramy wjazdowej. Pogłębia to wrażenie równoległość naprzeciwległych pierzei. Włot ulicy Kuźniczej stanowi przedsiónek kompleksu, do którego dochodzi główny ciąg komunikacyjny łączący go z centrum miasta. Przedsiónek ten powstał dzięki rozchyleniu pierzei prowadzącej od południa ulicy, od wschodu bardzo nieznacznemu odsunięciu elewacji konwiktów i silnemu odkształceniu ciągu frontonów kamienic po przeciwległej stronie ulicy. Do tego też kierunku równolegle została ustawiona elewacja południowego skrzydła budynku Uniwersytetu. Od północy zamyka ulicę i plac parterowy łącznik pomiędzy południowym skrzydłem budynku uniwersyteckiego a kościołem. Do wschodniego naroża placu dochodzi ul. Uniwersytecka, w zachodnim łączy się z placem Uniwersyteckim. Na osi ulicy Kuźniczej znalazł się portal kościoła. Pomimo że niewielki, w skromnej prostokątnej opasce jest widoczny z daleka na tle płaskiej elewacji, ozdobionej smukłymi, linearnie zaznaczonymi pilastrami wielkiego porządku. Doprowadza do niego wewnątrz uliczne w ostatnim odcinku zrytmizowane podziałami na fasadzie konwiktów św. Józefa. Dopiero z bliższej odległości odświeżają się oczom przechodnia przestrzeń placu. Dwusieczna trójkąta rzutu tego placu trafia na wprost bramy wjazdowej na dziedziniec Uniwersytetu, znacznie okazalszej od portalu kościelnego, z dużym półokrągłym zamkniętym otworem obwiedzionym szeroką opaską z masywnym kluczem. Wprowadza to rodzaj kompozycji osiowej i symetrycznej. W pewnym stopniu odpowiadają jej też, widoczne po obu stronach bramy

Widok skrzydła budynku
Uniwersytetu i Kościoła
Uniwersyteckiego
na zakończeniu ul. Kuźniczej



wjazdowej – portal kościelny i z oddali Brama Cesarska. Ponad pierwszą kondygnacją widoczne są szczyt kościoła i zakończenie skrzydła budynku uniwersyteckiego, wykończone w formie fasady. (Ten charakter był uwypuklony bardziej w wersji projektowej, gdzie budynek uniwersytecki posiadał szczyt). Z oddali ul. Kuźniczej dostrzega się, w zależności od położenia, jedną bądź drugą fasadę, sygnalizującą rangę miejsca. Szczyt kościoła wznoszący się ponad ledwie widoczną, podzieloną pilastrami kompozytowymi elewacją, z prostymi spływami po bokach, ma ponad dużym, obudowanym *aediculą* oknem przerwany, odcinkowy naczółek z postumentem, pośrodku którego wznosi się krzyż. Elewacja szczytowa skrzydła południowego została podzielona bardzo wypukłymi, zwielokrotnionymi pilastrami kompozytowymi. Ich masywność podkreślają dodatkowo wolutowe konsolki podpierające gzyms wieńczący. Na osi fasady umieszczono niszę z figurą św. Ignacego,



Brama Cesarska Uniwersytetu Wrocławskiego



Łącznik budynków Uniwersytetu i Kościoła Uniwersyteckiego

a ponad nią duży kartusz. Po bokach między pilastrami znalazły się okna i blendy w wąskich opaskach, wieńczone naprzemiennymi nadokiennikami, tworzące ciągłe elementy pionowe dzięki wprowadzeniu dekoracji sztukatorskiej. Ponad tą kondygnacją miał wznosić się równie bogato zdobiony jak w budynku kościelnym szczyt. Oprócz tych zdecydowanie wyróżnionych kierunków, ten niewielki placyk ma również podrzędną oś kompozycyjną skierowaną na okazały architektoniczny portal konwiktu. W elewacji budynku tę oś podkreśla zastosowanie pilastrów i wysokiej rozbudowanej lukarny w dachu. Wszystkie trzy kierunki wyróżnione w kompozycji placu nie są dokładnie

prostopadłe do przeciwległych im budynków. Nieznaczne odchylenie od kąta prostego pomiędzy osiami a pierzejami placu stwarza przyjemne wrażenie naturalności (psychofizjologiczny odbiór nieznacznych odchyśleń).

Plac Uniwersytecki ma kształt również zbliżony do trójkąta. Jego południową pierzeję, przebiegającą po łagodnym łuku, zabudowują wąskie kamienice. Północno-wschodnią i północno-zachodnią ograniczają skrzydła budynku Uniwersytetu, dwupiętrowe, z niskim *mezzaninem* i wysokim dachem. Plac silnie zwięża się ku zachodowi, przechodząc wąskim wlotem w korytarz dochodzący do ul. Więziennej. Pozostaje on zdecydowanie wydzielony z całej przestrzeni, gdyż od tej strony plac zamyka optycznie portyk wejściowy Uniwersytetu. Z wlotu ul. Kuźniczej otwiera się widok na plac kończący się w głębi portykiem, akcentowanym w szerszej panoramie wieżą. Skrzydło południowe rytmicznymi podziałami pionowymi i ciągłymi pasami, na cokole zwieńczonym gzymsem, wprowadza w szeroki, zamknięty okrągłym łukiem otwór bramy, który został umieszczony w wysokiej Wieży Dzwonów, kończącej skrzydło zachodnie. Został on otoczony opaską w formie kłińców, wyprowadzonych z pasów dekoracji cokołowej. Pomiedzy skrzydłami budynku Uniwersytetu a budynkiem bramnym, odsuniętym nieco w głąb od linii pierzei, zwielokrotnione zaokrąglone, wklęsłe pilastry wielkiego porządku, zastosowanego na elewacjach Uniwersytetu, eliminują ostre zetknięcie i wprowadzają płynne przenikanie. Stanowią zarazem silny element wyodrębniający budynek bramny w ciągu elewacji. Jego odmienność akcentują także powiększone, zamknięte łukiem i obudowane *aediculami* otwory okienne oraz lukarna w dachu ponad nimi. Zagięcie pasów dekoracji parteru i forma oddzielających pilastrow potęguje wrażenie zagłębienia partii bramnej,

wydłuża ciąg ul. Kuźniczej. Pilastry na elewacji skrzydła południowego, wprowadzone jedynie po pierwszej i przed ostatnią osią okienną od strony bramy, stanowią akcenty różnicujące rytm otworów okiennych i podkreślające bryłę budynku. Podobnie na elewacji skrzydła zachodniego, od strony bramy występują po kolejnych osiach okiennych dwa pilastry. Dalej, aż do ostatniej osi przed Wieżą Matematyczną, zastępują je pionowe płyciny.

W przeciwległej pierzei placu elewacje wąskich, wysokich kamienic są obficie dekorowane porządkowym detalem architektonicznym. Stanowią dzięki temu rodzaj odpowiednika dzielonej silnymi wertykalnymi elementami elewacji budynku Uniwersytetu. Zrytmizowane podziały ścian otaczających zwięzające się wewnątrz placu Uniwersyteckiego podkreślają jego głębokość, a zakrzywiona linia przebiegu pierzei południowej, zabudowanej domami mieszczańskimi wprowadza efekt stopniowego wyłaniania się dalszej perspektywy placu. Główne wejście do gmachu, wiodące przez portyk w Wieży Matematycznej, wyznacza najważniejszą oś placu. Pomimo usytuowania w pierzei jest silnie wyróżnione. Portyk pilastrowo-kolumnowy, niosący balkon z bogatą balustradą dekorowaną posagami na postumentach, został ukształtowany na linii wklęsło-wypukłej. Otwory wejścia i flankujących go okien stanowią rodzaj nisz, obudowanych mocno wysuniętą w stronę placu strukturą architektoniczną. Lekko wklęsły, krępowany gzyms ponad portalem podtrzymują dwie kolumny. Ponad oknami wysunięty gzyms podtrzymują pilastry i konsole w formie głowic pilastrów łukowato podciętych, sugerujących przerwanie archiwolty. Struktura portyku to przykład tak zwanego reliefu archi-



Portal główny Uniwersytetu Wrocławskiego

tektonicznego⁶⁹. Dostawione elementy porządkowe, zacieniając płytkie nisze, wpływają na ich iluzyjne pogłębienie. Falista linia gzymsu i balustrady balkonu, przerywana ostrymi wykrępowaniami wprowadza prawie organiczną różnorodność, uzupełnianą dynamicznymi rzeźbami. Dzięki takiej formie portyk zyskał odmienny wygląd. Jego własny zróżnicowany światłocień wzbogacają cienie, rzucane przez budynki z przeciwległej pierzei. Ponad portykiem elewacja o wzbogaconym detalu,

⁶⁹ Rozwiązanie portyku budynku uniwersyteckiego w znacznej mierze przypomina projekty A. Pozza ołtarzy architektonicznych. We wnętrzu kościoła takie rozwiąza-

nie dzięki iluzji perspektywicznej pozwalało na niewielkiej przestrzeni w płytkiej niszy rozwiązać monumentalną architektoniczną strukturę.



**Brama wjazdowa i elewacja boczna
Kościół Uniwersytecki**

podzielona pilastrami, stanowi podstawę dla wyłaniających się z połaci dachu dwóch ostatnich kondygnacji Wieży Matematycznej. Na ich gzymsie wieńczącym ustawiono balustradę z posągami na narożnych postumentach. Z tarasu wieży wznosi się niewielka latarnia na rzucie owalu, zwieńczona niskim hełmem. Wieża Matematyczna pełni rolę dominanty architektonicznej we wnętrzu placu Uniwersyteckiego: ku niej zbiegają się pierzeje placu, stanowi też zakończenie głównej osi kompozycyjnej, biegnącej od wlotu z ul. Kuźniczkiej. Zakończenie wieży w postaci belwederu odpowiadało charakterowi okazałego pałacu, które-

go postać otrzymał cały gmach Uniwersytetu, a razem, wraz z kolejnym, jaki miał powstać nad skrzydłem wschodnim i rozbudowanym belwederem na budynku klasztoru szpitalników, mógł tworzyć rytmiczny układ akcentów w panoramie nabrzeża odrzańskiego. Zachodnia część placu Uniwersyteckiego, pomiędzy wlotem ulicy Więziennej a Wieżą Matematyczną, stanowiła niegdyś długi wąski korytarz, zawsze silnie zacieniony. Musiał stanowić dobre tło dla oświetlanego wschodnim słońcem portyku. Odmienny układ otworów na elewacji (inna faza budowy) nie spowodował dysharmonii w całym ciągu elewacji Uniwersytetu, dzięki cezurze wprowadzonej przez Wieżę Matematyczną z portykiem wejściowym. Ze względu na drobniejsze, mocniej zagęszczone elementy, ujednolicony rozmiar okien kolejnych kondygnacji, został nieco zmieniony charakter tego fragmentu elewacji. Odbierając mu cechy monumentalności i upodabniając do zabudowy mieszczańskiej, włączono go silniej w otoczenie. Przez to tym bardziej nabierał charakteru ulicy dochodzącej do placu rozpoczynającego się portykiem. Zbliżanie się pierzei tego korytarza urbanistycznego, przy gęstych podziałach pionowych elewacji, wywoływało zapewne wrażenie jego optycznego pogłębienia. Ze względu na silne zacienienie, być może aż do zatarcia widoczności zakończenia tego wnętrza, mógł powstawać iluzyjny nieskończony tunel.

Od strony ulicy Więziennej lub spod portyku wejściowego wewnątrz placu Uniwersyteckiego nie różni się w wyglądzie od szerokiej ulicy, zakręcającej gwałtownie przed elewacją skrzydła południowego i ponownie wzdłuż elewacji kościoła, w widoku zamykanej szczytem kościoła z akcentem sygnaturki ponad nim. Podobnie może być także odbierany od strony ul. Uniwersyteckiej, gdy kolejne wnętrza placów odbierane są jedynie

jako poszerzenia nieregularnej ulicy. Ta ulica o krętej linii przebiegu ma pierzeje nieciągłe, wycofywane lub przerywane na ostrych zakrętach – nad bramą na dziedziniec, przy Bramie Cesarskiej, a także dobiegającymi do niej przecznicami.

Wszystkie budynki wchodzące w skład zespołu Uniwersytetu mają podobnie zakomponowane elewacje: na cokołach o plastycznej dekoracji poziomymi pasami ustawione pilastry wielkiego, kompozytowego porządku podtrzymują za pośrednictwem konsolek lub przerywanych architrawów gzymsy wieńczące. Okna w bogatych opaskach z naprzemiennie zastosowanymi naczółkami trójkątnymi, prostymi i odcinkowymi wypełniają szczelnie pola międzypilastrowe. Gdzieś pilastry zastępują pionowe płyciny. Każda z budowli otrzymała jednak własny wyraz, podkreślający jej funkcję. Jedyne kościół nie ma parteru włączonego w partię cokołową. Jego cokół, wysoki, z kamienną okładziną niesie uskokowe pilastry. Ich jednakowe rozstawienie nadaje elewacji jednorodność, a przez to monumentalność. Na innych obiektach pilastry podkreślają szczególne znaczenie danego odcinka i akcentują naroża, tym samym wydobywają zarys bryły i wyłaniają jej elementy składowe. W ten sposób architektura ta jest rodzajem urozmaiconego, ale ciągłego parawanu, obudowującego wnętrza urbanistyczne, a równocześnie układem brył o silnie zarysowanych konturach.

Wyraźnemu zróżnicowaniu podlega także detal architektoniczny, stosowany na kolejnych elewacjach. Wynika to oczywiście w dużej mierze z upodobań projektantów każdego z obiektów. Można jednak doszukiwać się pewnych ogólnych intencji im przyświecających. Dla podkreślenia widoczności elementów dekoracyjnych elewacji kościoła zastosowano profile mocno podcięte, wklęsłe w miejsce klasycznych



Uniwersytet i kościół imienia Jezus.
Widok z ulicy Uniwersyteckiej

plint, simm i półwałków⁷⁰. W ten sposób zapewniono czytelność ze znacznej odległości linearne rysunku cienia rzucanego przez nie. W obiektach przeznaczonych do oglądania z bliska najprostszy w przekrojach detal architektoniczny wzbogacono ornamentálną dekoracją sztuka-torską. Jej delikatny, malarski światłocień decyduje o wrażeniu ozdobności i bogactwa form.

⁷⁰ Pochodzą one być może z asortymentu profili naczółków okiennych, prezentowanych przez Pozza. A. Pozzo, *Perspectivae pictorum at que architectorum*, Augsburg 1706, tab. LX.

Niekonwencjonalna struktura przestrzenna wywodząca się z układu zamku cesarskiego (pięciokątny dziedziniec wewnętrzny, skrzydła zbiegające się pod ostrymi kątami i otaczające je fosy), oparta na sieci ostrokątnych trójkątów, wymogła swoistą metodę projektowania. Opisane zmiennym rytmem korytarze scenograficzne pozwalały na sterowanie iluzją pogłębiania przestrzeni. Zastosowanie silnie wysuniętych w przestrzeń ulicznych elementów architektonicznych dało dodatkowo możliwość komponowania zamkniętych widoków.

Najbardziej charakterystyczną cechą tego zespołu jest różnorodność, wielowarstwowość i złożoność odbieranych wrażeń. Sposób odczytywania elementów układu zależy od punktu, z którego jest on dokonywany. Zmienia się także w zależności od oświetlenia, wydobywającego poszczególne elementy architektoniczne. Co ważniejsze jednak uwarunkowany bywa predyspozycjami obserwatora. Odbiór ma więc silnie subiektywny charakter. Świadomość i emocje widza zostały wplecione w iluzyjną grę barokowego teatru. Przed odbiorcą otwierają się iluzyjnie pogłębiane place bądź ulica o krętym, urozmaiconym przebiegu, w której poszczególne elementy układu są zaznaczone akcentami architektonicznymi. Można znaleźć kameralne wnętrza i przestrzenie reprezentacyjne. Powstają wyraźne ciągi komunikacyjne i wydzielone place.

Cały zespół został zakomponowany w sposób zrównoważony. Brak jest zdecydowanej dominanty zarówno architektonicznej, jak i urbanistycznej. Można raczej mówić o systemie pewnych subdominant. W przypadku architektury powstał rozkład akcentów wertykalnych, różnicujących długie elewacje. (Inaczej kompozycja wyglądałaby z Wieżą Dzwonów, która stanowiłaby zdecydowanie najwyższy element architektury). W układzie

przestrzennym rozszerzony wlot ul. Kuźnicznej i plac Uniwersytecki podporządkowują sobie pozostałe elementy.

Szczytowym osiągnięciem w projektowaniu jednorodnych, organicznych placów jest rozwiązanie kameralnego placu przed jezuickim kościołem S. Ignazio w Rzymie⁷¹, w którym wzajemne przenikanie przestrzeni placu i wnętrza świątyni doprowadziło wręcz do ich scalenia. Raguzzini stworzył tu rodzaj przedsionka kościoła o charakterze rokokowej antykamery. Zwarty ciąg elewacji otacza niewielkie wnętrze u wlotu dwóch ulic przed fasadą kościelną. Ich artykulacja jest niezwykle płynna i ciągła. Formy przechodzą jedne w drugie, brak jest zdecydowanych akcentów. Tego typu realizacje nie występują na Śląsku.

Tunel perspektywiczny

Również przy projektowaniu ulic w baroku wykorzystano wiele nowych rozwiązań. Jednym z nich był już opisywany *tunel perspektywiczny*. W wypadku długich, szczelnie zabudowanych wysokimi pałacami i domami ulic pojawiła się konieczność urozmaicenia, stopniowania wrażeń, a równocześnie także wyeksponowania budowli o szczególnej funkcji, jakimi były przede wszystkim kościoły, włączone w zespół pierzei. Długie elewacje pałacowe i klasztorne w pierzejach ulic opisywano siecią podziałów gzymsów i pilastrów. Z czasem zaczął dominować schemat wielkiego porządku. Plastyczność form i rytmika podziałów ustalały charakter wnętrza tunelowych przez nie opisywanych i decydowały o rozkładzie akcentów przestrzennych. Najlepszymi przykładami długich tunelowych wnętrza są ulice towarzyszące roz-

⁷¹ Portoghesi, *Roma barocca*, s. 30, 341; Norberg-Schulz, *Architettura tardobarocca*, Venezia 1972, s. 40.



Portal wejściowy do wschodniego skrzydła kolegium w Ołomuńcu

budowanym założeniom klasztornym lokowanym w obrębie miast, przede wszystkim jezuickim. Takie przestrzenie zamykają Gregorianum w Rzymie, budowlom pojezuickim w Wiedniu, Pradze (Klementinum) i Ołomuńcu.

Wieloelementowy, wznoszony etapami zespół zabudowań pojezuickich w Ołomuńcu stanowi urozmaicony układ urbanistyczny. Oprócz głównego wnętrza urbanistycznego – placu, zdominowanego dwuwieżową fasadą kościelną i elewacją kolegium, towarzyszą zabudowie uliczki o formach tuneli perspektywicznych, opisywanych pilastrami porządkującymi poszczególne



Włot uliczki przy elewacji dawnego kolegium jezuickiego w Ołomuńcu

kondygnacje (we wcześniejszych budowlach) lub pilastrami wielkiego porządku (w późniejszych). Korytarze ulic o nieregularnym przebiegu narzuciły projektantom określony układ form przestrzennych, z poszerzeniami przestrzeni w węzłach komunikacyjnych czy na obszernych łukach skrętów. Miejsca te zostały świadomie wyróżnione: umiejscowiono tu portale lub zaakcentowano podwójnymi oknami czy szerszym rozstawem pilastrów artykułujących elewację. Kompleks zabudowań pojezuickich w Ołomuńcu stanowił wzorzec dla analogicznych rozwiązań (wczesnobarokowych) na Śląsku.

Można tu ponownie przywołać rozwiązania z kompleksu budowli pojezuickich w Nysie. Istotę ul. Sobieskiego, zabudowanej we wschodniej pierzei gimnazjum i kolegium, stanowi jej rola jako najważniejszego wejścia na plac na wprost świątyni. Wnętrze ulicy kształtują podziały wertykalne pilastrów wielkiego porządku na elewacjach budynków pojezuickich. Dawniej w przeciwległej pierzei odpowiadały im wąskie fronty kilkukondygnacyjnych kamienic. Był to więc przykład tak zwanego korytarza perspektywicznego o dość szczególnej kompozycji, czytelnej dzięki efektom światłocienia. Przy oświetleniu wschodnim i południowo-wschodnim ocienione zostają



Fasada kościoła NMP na pl. Solnym w Nysie



Ul. Sobieskiego w Nysie

fasady gimnazjum i kolegium. Strumień światła wpadający ponad bramą rozdzielającą dwa gmachy i za jej pośrednictwem podkreśla zakręt ulicy. Sygnalizuje to szczególne miejsce, z którego wyłania się cała fasada kościoła, rozbijając ciągłość tunelu scenograficznego⁷². Przy popołudniowym słońcu oświetlenie z przeciwległej strony w negatywny sposób zmienia efekty. Najsilniej zacieniony, odcinający się wśród jasnych elewacji, po-

⁷² Taki rodzaj aranżacji jest znany przede wszystkim z dzieła Berniniego – Scala Regia na Watykanie, być może jeszcze efektowniejszy jest korytarz w Palazzo Spada Borrominiego.



Ul. Sobieskiego w Nysie. Widok od strony placu Solnego

zostaje otwór bramy kolegium. W pierwszym odcinku ulicy dominantą zamykającą oś jest jedynie wschodnia wieża kościoła. W miarę zbliżania się do placu i wyłaniania się dalszej części fasady kościelnej wrażenie osiowości słabnie. Po opisywanym punkcie przełamania, gdy wyłania się całość fasady, ponownie jej oś symetrii porządkuje kompozycję przestrzenną. U wlotu placu efekt ten znów zanika; ginie zamknięcie przestrzeni korytarza ulicznego, ponieważ widoczne staje się ukośne ustawienie fasady świątyni, a kontynuacją ul. Sobieskiego zdają się być ulice Tkacka i Grodzka. Dzięki zagęszczaniu ostatnich osi od południa na elewacji kolegium wlot ul. Sobieskiego od strony

placu Solnego został iluzyjnie pogłębiony. Dopiero posuwając się w stronę kolegium, odbiorca może zobaczyć najpierw bramę łączącą budynek z gimnazjum, a następnie samo gimnazjum.

Równie długi i zróżnicowany jest korytarz uliczny, biegnący wzdłuż pojezuickich budowli w Żaganiu. Jest niezmiernie wąski, przeprowadzony po łuku zakrzywiającym się ku zachodowi. Dziewiętnaście jednakowych osi trójkondygnacyjnego budynku kolegium, podzielonych pilastrami wielkiego porządku ustawionymi na wysokich postumentach na cokole tworzy pierwszy, nieznacznie tylko zakrzywiony fragment pierzei ulicznej. Jednorodna elewacja nadaje kolegium charakter masyw-



Ul. Gimnazjalna w Żaganiu

nego bloku. W związku ze spadkiem terenu i poziomym poprowadzeniem gzymsów, cokół zwiększa swą wysokość ku północy. W sąsiedztwie portalu ledwie wznoszący się nad ziemią, podnosi się w północnym krańcu kolegium do wysokości człowieka, wprowadzając wrażenie niedostępności.

Okna kolegium, w uszakowych opaskach, w parterze zwieńczone są prostymi naczółkami, na piętrze naprzemiennymi; trójkątnymi i odcinkowymi. Ostatnia, znacznie niższa kondygnacja ma okna bez nadokienników. Parapety wszystkich kondygnacji i naczółki parteru zostały połączone poziomymi pasami, tworzącymi wraz z podziałem pilastrów sieciową strukturę elewacji. Najsilniej przed lico muru wysuwają się kapitele i postumenty pilastrów oraz naczółki okienne, kolejno pilastry, następnie lizenowania, na których tle są ustawione. Najmniej plastyczne są poziome podziały elewacji. Budynek był niegdyś zwieńczony silnie wysuniętym gzymsem, którego brak obecnie jest bardzo odczuwalny. Za zakrętem ulicy wznosi się budynek seminarium. Dwie bramy przeprowały mury seminarium. Jedna, obecnie zamurowana, była umieszczona w pierwszej, znacznie szerszej osi okiennej sąsiadującej z kolegium. Znajdując się na zakręcie uliczki, stanowiła rodzaj wlotu dla jej odcinków biegnących w obu kierunkach. Kolejno ku północy następują trzy szerokie osie, następnie cztery znacznie węższe. Za nimi znajduje się dwuosienna oś portalowa, następnie północna część podzielona jest na osiem jednakowych wąskich osi okiennych. Taki układ pogłębia tunel ulicy w widoku od strony kościoła, a zarazem podkreśla zakrzywienie przebiegu ulicy. W elewacji seminarium, w przeciwieństwie do kolegium, dominujące były podziały horyzontalne tworzone przez gzymsy wieńczące i kordonowy. Płaską powierzchnię ściany dekoruje system opasek okiennych i podokienników, zarysowujących ledwie widoczne pionowe pasy.

W widoku od strony seminarium optycznie skrócony korytarz uliczny przy seminarium o zakrzywionej płynnie linii przebiegu zamyka się ukośnicą ustawioną elewacją kolegium. Wraz z przemieszczaniem się ku południowi w głębi ulicy odsłania się zza pierzei kamienic wieża kościelna, a elewacja kolegium widziana jest w coraz większym skrócie. Wzrasta znaczenie podziałów wertykalnych, które ostro tną płaszczyznę ściany. Nasila się równocześnie dynamika architektury. Zagęszczony rytm podziałów pionowych znajduje ostatni, dominujący akcent w masywnym bloku wieży.



Kościół i dawne kolegium jezuickie przy ul. Partyzantów w Legnicy

**Skrzyżowanie ul. Partyzantów
i ul. św. Jana w Legnicy**



Znacznie krótszy, ale równie bogaty w efekty przestrzenne i świetlne jest korytarz uliczny przy byłym kolegium jezuickim, Akademii Rycerskiej i Domu Opatów Lubiąskich w Legnicy. Niegdyś zamknięta ślepo murem obronnym ulica, dzięki ustawieniu przeciwległych pierzei i ich zrytmizowaniu podziałami, nabrała charakteru miejskiego korytarza o ściśle pomyślanej aranżacji, będącego tłem i wprowadzeniem dla pozostałych elementów układu. Zachowująca zasadę addytywności elewacja kolegium miała być ograniczona i podzielona ryzalitami bocznymi i środkowym. Zrealizowano tylko połowę budynku. Kontynuacją pierzei była (obecnie nieistniejąca) elewacja seminarium. Mimo to można odczytać metody kreowania przestrzeni tego wnętrza ulicznego. Rozbicie ryzalitami umożliwiło płynne wpisanie się w krzywoliniową pierzeję, użyte elementy zostały dopasowane wielkością do obowiązujących podziałów parcelacyjnych o średniowiecznej genezie, co likwidowało monotoność i wrażenie obcości bu-

dynku o znacznej długości w rozdrobnionej tkance miasta. Rodzaj wydzielenia, odcięcia od bezpośredniego włączenia w typową zabudowę, wprowadza parter, dekorowany pasami w tynku, o charakterze masywnego cokołu. Ustawione na nim, na postumentach, pilastry wielkiego porządku kształtują rytmikę, wywołują pozorne pogłębienie odbieranej z zewnątrz przestrzeni, a wraz z odpowiadającym im z drugiej strony ulicy, na elewacji Akademii Rycerskiej, podziałom tworzą wnętrza tunelowe – od zachodu wprowadzające w najbliższe otoczenie kościoła, od wschodu zamykające układ. Jest to przestrzeń zrytmizowana, a zarazem płynna. Akcentowanie kolejnych pilastrów, znacznie wysuniętych przed lico muru, z plastycznymi głowicami zostało osłabione przez gierowanie w płaszczyźnie pionowej wieńczącego architrawu, który odgina się pod kątem prostym, by wznieść się ponad oknami o połowę swej wysokości. Silnie wysunięty gzyms przebiegał zaś ponad niską płaszczyzną fryzu, zapewniając ciągłość. Podob-

nie oddziałują gzymsy międzykondygnacyjne i wieńczący Akademii. Szczególną rolę w omawianym wnętrzu odgrywa światło. Usytuowanie w północnej pierzei dało możliwość rozegrania silnego światłocienia. Budynki Domu Opatów i Akademii Rycerskiej po przeciwległej stronie są, ze zrozumiałych powodów, bardziej linearne, o drobnym ostrym detalu. Obiekty należące do jezuitów otrzymały silnie rozrzeźbione elewacje o plastycznej dekoracji.

Relief architektoniczny

Użyteczną, obok metod stosowanych we wnętrzach tunelowych, okazała się technika zapożyczona od rzeźbiarskiego *bassorilievo*⁷³. Dzięki bardzo plastycznemu wydobyciu figur na pierwszym planie, skontrastowanych z prawie płaskim opracowaniem tła, zwiększa się optyczna głębokość płaskorzeźby. Sposób ten wykorzystywali Grecy, np. przy dekoracji Partenonu⁷⁴. Ponownie popularnością zaczął się cieszyć, użyty przez Donatella w formie *rilievo schiacciato*, w którym dodatkowy efekt przyniosły linearne przedstawienia architektury w dalszych planach⁷⁵. Poza pracami samego Donatella ten typ reliefu pojawił się w dziełach Ghibertiego, Amadeo czy Montegazzy. Z powodzeniem zastosował tę technikę Maderna w fasadzie Bazyliki św. Piotra i kościele S. Susana w Rzymie⁷⁶. Polegała ona na uzyskaniu silnych efektów światłocieniowych, dzięki którym kolumny czy pilastry oraz gzymsy, odcinając się od ciemnego tła ściany, dawały wrażenie dużo silniejsze-

⁷³ Giosefi, s. 213.

⁷⁴ Ibid., s. 213.

⁷⁵ Ibid., s. 213; Argan, *Storia dell'arte italiana*, v. 2, Firenze 1968, s. 173–177.

⁷⁶ Giedion, s. 148–150; Tołwiński, s. 240.



Kościół S. Maria della Pace w Rzymie

go rozrzeźbienia niż w rzeczywistości. Szczególne walory tej metody wyzyskiwano w wąskich ulicach i małych placach, jak w wypadku przedpola kościoła S. Maria della Pace, przebudowanego przez Pietro da Cortona⁷⁷. Pomimo braku miejsca udało się tam upozorować okazałe portyki i uzyskać bogate formy architektury towarzyszącej budynkowi. Kościółek został usytuowany przy niewielkim placu, na narożu pomiędzy dwiema zbiegającymi się ulicami. Architekt wyposażył go w dwukondygnacyjną, kolumnowo-pilastrową fasa-

⁷⁷ Argan, *Retorica...*, s. 187–189; R. Arnheim, *The dynamics of architectural form*, Berkeley 1977, s. 81.



Rzym. Fasada kościoła S. Maria della Pace

dę zwieńczoną prostym trójkątnym tympanonem, wyłaniającą się na tle powstałej równocześnie, oskrzydlającej ją elewacji placu. W ten sposób ukształtował niezwykle ciekawy dwuwarstwowy parawan ścian obudowujących wewnątrz: na pierwszym planie – rozrzeźbionej fasady kościelnej z oskrzydlającymi ją budynkami, na drugim – pozornie oddalonych elewacji budynków zamykających plac. Od fasady kościelnej odcina się wyraźne półkolisty w rzucie portyk kolumnowy, poprzedzający wejście do kościoła. Grupowane po dwie smukłe kolumny wydzielają trzy przejścia, wiodące do portalu kościelnego. Powielają one trójdzielny układ kościoła i otaczających go budynków. Wloty ulic zostały ujęte w obręb fasady kościelnej. Mają formę bocznych portali, umieszczonych pod splotami flankującymi górną kondygnację kościelnej fasady. Rozbudowaną fasadę po bokach zamykają pojedyncze, jednokondygnacyjne ślepe osie okienne, wysunięte ku przodowi. W ten sposób portale ujmujące przejścia uliczne znalazły się w głębokich, silnie zacienionych wnękach, co iluzyjnie pogłębiło odległość, tworząc rodzaj korytarzy poprzedzających te wejścia. Silna gra światła-

cienia wzmocniła iluzyjnie przestrzeń, niewielkie różnice odległości pomiędzy poszczególnymi planami perspektywicznymi; portykiem, skrzydłami bocznymi, fasadą z bocznymi wejściami i elewacjami w tle zostały zwielokrotnione. Nadało to miejscu zdecydowanie wyższą rangę.

Według tej samej zasady zakomponowana została fasada kościoła Urszulanek na osi ulicy Łaciarzkiej we Wrocławiu, autorstwa J.J. Knolla. Płaska, dwukondygnacyjna fasada pilastrowa została poprzedzona niewielkim kolumnowym portykiem. Daje to efekt silnego zróżnicowania światłocieniowego jasnej ściany i silnie zacienionego portyku, przyciągającego wzrok, co było szczególnie istotne, gdy kościół widoczny był w odległej perspektywie na zamknięciu ulicy (dziś niestety przesłoniętej).

Technika reliefu architektonicznego była zresztą wyjątkowo rozpowszechniona w dojrzałym ba-

roku. Dzięki niej wyróżniono większość fasad kościelnych w uliczkach Rzymu i innych miast włoskich. Na Śląsku została też niejednokrotnie wykorzystana, np. na fasadzie kościoła Bonifratrów we Wrocławiu, dawnego kościółka Urszulanek w Świdnicy, kościoła pojezuickiego w Cieszynie.

Elewacja wklęsło-wypukła

Ostatnim odkryciem, dającym jeszcze większe możliwości, stała się *parete ondulata* Borrominiego⁷⁸, czyli ściana poprowadzona wzdłuż linii falistej, co wzbogacało światłocień i dynamizowało przestrzeń⁷⁹. Pierwszą elewacją, w której zastosował ten pomysł był gmach Oratorio dei Filippini w Rzymie. Budynek usytuowany przy wąskim placu otrzymał elewację poprowadzoną po linii wklęsłej. Została ona podzielona na dwie równej wysokości kondygnacje wielkiego porządku, rozdzielone silnie wykrępowanym gzymsem. W przyziemiu środkowej osi znalazła się wysuwająca się półokrągła część portalowa. Ponad nią, w drugiej kondygnacji zastosowano głęboką niszę. Dzięki takiemu ukształtowaniu stosunkowo oszczędna w dekoracje elewacja została wyraźnie wyróżniona w pierzei ulicznej.

Jeszcze efektowniej technika linii falistej prezentuje się na elewacji kolegium Propaganda Fide. Usytuowana przy wąskiej uliczce, zyskała formę niezwykle dynamiczną. Monumentalna kondygnacja wielkiego porządku jońskiego o silnie

⁷⁸ Argan, *Retorica...*, s. 209 in., tenże: *Storia...*, s. 321; Benevolo, *Storia dell' architettura*, s. 707; Giedion, s. 150; Portoghesi, *Roma...*, s. 170–172.

⁷⁹ Te odmiany reliefu architektonicznego zyskały szczególną popularność dzięki publikacji G. Desorgue'a i Abrahama Bosse'a. W krajach niemieckich ogromną rolę odegrało opracowanie Andrei Pozza.



Kolegium Propaganda Fide

zagęszczonym rytmie otrzymała wklęsłą środkową oś, pogrążającą się w głębokim cieniu, na którego tle wyłania się pilastrowy, wysunięty półkoliście przed lico muru portal, a ponad nim rozbudowana *aedicula*, również rozwiązana na półkolistym rzucie. Budynek wieńczy silnie wysunięty gzyms konsolkowy, nad nim zaś płaskie piętro *mezzanina*, podporządkowane rygorowi pierzei ulicznej.

Metoda *parete ondulata* wprowadza nie tylko szczególne efekty przestrzenne, ale podkreśla rangę obiektu. Widać to na przykładzie fasady małego kościółka S. Carlino na Kwirynale w Rzymie, ostatniego dzieła Borrominiego. Linia jej



Fragment elewacji kolegium Propaganda Fide w Rzymie

przebiegu odpowiada podziałom wnętrza świątyni. Wypukłość środkowa otacza niszę partii wejściowej, dwie części wklęsłe po bokach korespondują z cofniętą w planie kaplicą i krętą klatką schodową na wieżę. Wysokość fasady przewyższa znajdującą się za nią ścianę kościoła, przesłaniając kopułę i sugerując znacznie potężniejszy obiekt. Zastosowanie rozwiązania dwukondygnacyjnego odpowiadało ogólnie obowiązującym schematom. Jest to kolejna próba ustosunkowania się do istniejących wzorców, stworzenia dzięki przemianom proporcji i formy w ich obrębie zupełnie odmiennej architektury. Szkielet wielkiego porządku, o sztucznie wydłużonych proporcjach,

monumentalizuje jeszcze budynek⁸⁰. Z kolumnami na ukośnie ustawionych postumentach i wysokimi, mocno wysuniętymi, giętymi wzdłuż płynnej linii gzymsami został dostawiony do rozrzeźbionej płytkimi wnękami ściany, dzielonej wtórnie małym porządkiem. Zdecydowany wertykalizm, uzyskany przez zgęszczenie elementów pionowych i zaakcentowanie części środkowej, równoważą w pewnym stopniu masywne gzymsy. Jednak siłę ich działania osłabia podporządkowanie falistej linii przebiegu, odpowiadającej rozstawieniu kolumn. Wyższe piętro staje się lżejsze i odsunięte w głąb dzięki następującym po sobie trzem formom wklęsłym. Ze środkowej niszy wyłania się tylko półwalcowa, zamknięta cebulastym daszkiem obudowa okna, rodzaj małej świątynki, *cyborium*, odpowiadając na wypukłość strefy wejściowej. Dolna kondygnacja pogrążona w głębokim cieniu wydaje się znacznie cięższa, górna odbijająca światło łączy się z niebem, przechodząc w nie płynnie ażurową balustradą. Światło stopniuje wrażenia. Podkreśla bogactwo form.

Na Śląsku mamy parę bardzo efektownych zastosowań rozwiązania *parete ondulata*. Świątynie w Krzeszowie i na Legnickim Polu otrzymały bogate fasady tego typu. W przypadku pierwszej trudno mówić o kształtowaniu wnętrza urbanistycznego, przed drugą i towarzyszącą jej elewacją klasztoru powstał plac, kojarzący się z *court de honore* przed rezydencjami barokowymi.

Przykładem zastosowania linii wklęsło-wypukłej dla wyróżnienia fasady we wnętrzu ulicznym jest fasada kościoła św. Jana w Legnicy.

Niewielki plac przedkościelny, we wklęsłości fasady, ograniczony optycznie wieżami, z bliska

⁸⁰ Por. H. Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, München 1947, wyd. 1 w 1930 r., s. XII.



Widok ulicy Delle Quattro Fontane w Rzymie z fasadą kościołka S. Carlino

jest zasygnalizowany dodatkowo ustawionymi na gzymsie wieńczącym pierwszą kondygnację obeliskami, z którego wchodzi się głównym wejściem do kościoła. W południowej pierzei zaznaczony został od wschodu bramą Domu Opatów Lubiąskich, od zachodu narożem tego budynku. Obszar ten nabrał charakteru sakralnego, stając się pierwszym przedsiönkiem świątyni na drodze do Najświętszego Sakramentu. To szczególne wnętrze stanowi moment zatrzymania w ruchu komunikacyjnym ulicy, a zarazem zahamowania optycznego przepływu przestrzeni, podkreślanego rytmicznymi podziałami. Rangę tego miejsca podkreśla



Widok ulicy Delle Quattro Fontane w Rzymie z fasadą kościołka S. Carlino

zmonumentalizowana architektura zewnętrznej struktury fasady. Wysoki cokół, kolumny niosące mocno rozrzeźbione belkowanie z silnie wysuniętym gzymsiem i kondygnacje wież porządkuje powiększony moduł. Z daleka, od wschodu czy zachodu z ul. Partyzantów, istnienie placu nie jest odczytywalne. Dwuwieżowy kościół wygląda jak zwarty blok, monument o wypukłej fasadzie wysuwającej się przed linię zabudowy pierzei ulicy. Półokrągły zdawałoby się portyk na czterech kolumnach wchodzi w wąski przełot, zacieśniając go, tamując ruch. Wykorzystano tu typowy motyw iluzyjnego spotęgowania plastyczności elewacji,

zwany *reliefem architektonicznym*. Dzięki wykorzystaniu silnego światłocienia i efektów perspektywicznych elementy zewnętrznej struktury architektonicznej wydają się być silniej odsunięte od ściany stanowiącej ich tło. Wysokie, trójkondygnacyjne wieże dominują bezwzględnie nad rozdrobnioną miejską zabudową. Każda kondygnacja, ograniczona silnie wysuniętymi krępowanymi belkowaniami, odpowiada przeciętnej wysokości sąsiednich kamienic. Ukośne, zdwojone pilastry, stanowiące naroża wież, potęgują wertykalizm, kierują wzrok ku górze i dalej już do jasności nieba, prze-filtrowanej przez ażurowy hełm. Podobnie odbierany jest kościół z większej odległości. Ponad pie-



Fasada bazyliki św. Anny w Krzeszowie

Aranżacje przestrzenne



Kościół i kolegium jezuickie w Legnicy.
Rysunek Rasela, [za:] H. Bode, *Die Kirchenbauten der Jesuiten in Schlesien*, Halle 1935.

rzeją rynkową widoczna ostatnia kondygnacja fasady z wieżami jest wizytówką – manifestem. Analogiczne znaczenie ma w panoramie miasta, w której widoczne dwie wieże sygnalizowały obecność jezuitów. Z bliska siła oddziaływania nie słabnie. Wrażenie architektury oglądanej w dużym skrócie jest jeszcze intensywniejsze, a równocześnie pojawiają się nowe akcenty. Staje się dostrzegalne przerwanie wypukłego belkowania kordonowego i wieńczącego, otwierające środek fasady i włączające pośrednio plac we wnętrze kościelne. Efekt ten pogłębiają duże okna. Ażuro-



**Górne kondygnacje
fasady kościoła św. Jana
w Legnicy**



wa ściana jest zarazem barierą i łącznikiem obu przestrzeni. Nowy wymiar architektury wprowadzają otwory wejściowe. Główny portal, zamknięty łukiem odcinkowym, obwiedziony prostą opaską, już bezpośrednio łączy plac z wnętrzem świątyni. Boczne portale, w podstawach wież, wiodą do kościoła bezpośrednio. Otwory wejściowe, w skali pojedynczego człowieka, kontrastują z monumentalną oprawą architektoniczną, dając efekt intymności. Złożoność oddziaływania architektury świątyni polega na narastaniu ilości docierających do widza bodźców. Poruszając się ulicą, dostrzegamy, że widoczna w perspektywie bryła budynku, a szczególnie rysujący się na tle nieba kontur, ulega płynnym przeobrażeniom. Kolejno pojawiają się efekty odbierane z coraz mniejszej odległości, najsilniejsze wrażenie wprowadza złudzenie stopniowego otwierania się fasady i kreowania nastroju intymności. We wnętrzu ulicznym

**Fasada kościoła św. Jana – Dom Opatów Lubiąskich
w Legnicy**

fasada kościelna stanowi zarazem ciągłą, o fali-
stej, wklęsło-wypukłej linii, dwukondygnacyjną ele-
wację włączoną w pierzeję i fronton świątyni, flan-
kowany dwiema masywnymi wieżami. Odczytanie
pierwszego efektu narzucają podziały horyzontal-
ne, kontynuowane w sąsiednim budynku kolegium.
Jest on najsilniejszy w oglądzie z ul. Partyzantów,
w bezpośredniej bliskości elewacji. Drugie wra-
żenie wywoływane działaniem podziałów pion-
owych dominuje przede wszystkim w widokach z ul.
św. Jana. Pomimo niewielkiej szerokości ulicy fa-
sada kościoła dzięki swej wysokości pozostaje,
poczynając od gzymsu kordonowego, zawsze
w świetle. Zacieniona częściowo lub całkowicie
najniższa kondygnacja zyskuje dodatkowy ciężar.
Cień łączy ją z podłożem. Przy świetle bocznym,
rano i wieczorem, oświetlenie zyskuje cała ze-
wnętrzna struktura fasady, odcinając się silnie od
zacienionego tła ścian. Wzrasta siła wertykalizmu
wież, w których pilastry kontrastują z pograżonymi
w cieniu, wklęsłymi ścianami. Podobnie rozegra-
na została dramaturgia strefy wejściowej. Zwień-
czenie portalu wiodącego do kolegium, silnie wy-
sunięte, pozostaje zawsze w świetle. Boczne
oświetlenie wydobywa obudowę architektoniczną,
w całości wyłania go i odcina od stosunkowo pł-
askich murów kolegium. Ich rytmika wzbogacona
jest wtedy oświetleniem pojedynczych pilastrów.
W świetle południowym w głębokim cieniu zоста-
je pograżony otwór wejściowy, z którym kontrastu-
je mocno oświetlona oprawa architektoniczna.
Wpisanie w układ ciasnych uliczek miejskich nar-
zuciło dynamiczny charakter odbioru tej architek-
tury, do czego dostosował się projektant za po-
mocą tych wyszukanych środków.

Podobnie, na zasadzie poprowadzenia fasa-
dy po linii wklęsło-wypukłej, rozwiązano fasadę
kościółka jezuickiego w Głogowie. Widoczna
w skrócie z Rynku fasada prezentuje się okazale



Fasada kościoła św. Jana i elewacja dawnego kolegium
jezuickiego w Legnicy

dzięki swej wysokości, ale i nieznacznemu wynie-
sieniu gruntu. Wysoki postument izoluje ją od zie-
mi. Rozbudowane belkowanie z wysuniętym silnie
gzymsem wieńczącym znajduje się na wysokości
odpowiadającej sąsiadującym domom. Ponad
nimi górują wieże (dawniej jeszcze wyższe o heł-
my) i szczyt kościoła. Smukłość fasady pod-
kreślają podziały wielkiego porządku, których
kontynuacją są pilastry opinające naroża wież,
wyżej przechodząc w spływy hełmów. Podziały
wertykalne zostały podkreślone cieniami, powsta-
jącymi w półokrągło zagłębionych ścianach po-
między pilastrami. Gdyby nie ten zabieg, w wido-

ku od strony Rynku dominowałyby wrażenie masywności i zwartości elewacji, kształtowane przez podziały horyzontalne. Ponad pierwszą kondygnacją piętro wież i szczytu, zakończone wysokim, łączącym je optycznie belkowaniem, tworzy drugą. Szczyt zwieńczony był niegdyś trójkątnym naczółkiem, a ponad kolejną kondygnacją wież górowały wysokie, smukłe hełmy. Pośrodku fasady, obudowana pilastrami i zwieńczona wygiętym trójkątnym naczółkiem, perspektywicznie pogłębiona nisza łączy przestrzeń zewnętrzną z wnętrzem kościoła za pośred-



Kościół jezuicki w Głogowie. Fot. z pocz. XX w., [za:] E. Kretschner, *Die glogauer Jesuitenkirche*, Glogau 1935, il. 2



Obecny widok kościoła jezuickiego w Głogowie

nictwem głównego portalu wejściowego i mieszczącego się powyżej, oddzielonego balkonem, dużego, półokrągło zamkniętego okna. Portal został obudowany kolumnami niosącymi balkon, wysuwającymi się po łuku w przestrzeń uliczną. To wrażenie podkreślają ucięte archiwolty, kontynuujące ten kierunek. W ten sposób został ukształtowany ten szczególny punkt węzłowy pomiędzy przestrzenią sakralną a publiczną. Z jednej strony zagłębiona nisza otwiera się na przestrzeń uliczną, z drugiej zaś wysunięty portal tworzy optyczną barierę.

Ulica Smolna lekko wznosi się w stronę murów i znajdującej się na wprost niej bramy. W jej

wnętrzu fasada kościoła jest odbierana jako wklęsło-wypukła elewacja, nadająca szczególną dynamikę przestrzeni. Belkowanie wieńczące wraz z wygiętym naczółkiem niszy tworzy ciągłą wykrępowaną linię. Ponad nią, w silnym skrócie, widoczny jest fragment wyższej kondygnacji. Starannie opracowano oprawę plastyczną przyziemia. Dekorowany balkon tworzy baldachim nad portalem głównym. U podstaw wież rozwiązano portale boczne, wspomagające portal główny. Niewielkie, skromnie opracowane otwory, dostosowane do roz-

miarów pojedynczego człowieka, ozdobiono umieszczonymi nad nimi niszami, przypominającymi kapliczki, w których znalazły się płaskorzeźby ze świętymi zakonnikami jezuickimi.

Innym wybitnym przykładem zastosowania elewacji wklęsło-wypukłej jest omówiony już portyk przed głównym wejściem do budynku Uniwersytetu Wrocławskiego.

Podsumowanie

Wymienione w pracy najważniejsze sposoby kształtowania przestrzeni urbanistycznej: porządkowanie przestrzeni koncentryczne i policentryczne, aranżacje osi widokowych (stabilnych bądź dynamicznych), *punto stabile*, metody iluzyjnego pogłębiania lub skracania przestrzeni, technika reliefu architektonicznego czy elewacji wklęsło-wypukłej pokazują szeroki wachlarz możliwości użytkiwanych przy udziale odpowiednio dobranego detalu architektonicznego. Świadomy rezultatów architekt nie tylko projektował budowlę, ale i aranżował towarzyszącą jej przestrzeń. O formie tej przestrzeni decyduje zarówno lokalizacja i bryła budynków, jak i rozwiązanie ich elewacji. W obrębie ograniczonego zespołu form detalu architektonicznego, dzięki odpowiedniemu zestawieniu, dobru proporcji, zastosowaniu powtórzenia, rytmu czy w ostateczności ściśle przemyślanej deformacji, można uzyskać określone rezultaty. Niewielkie różnice stanowią o tym, czy w efekcie zyskamy przestrzeń statyczną, manierycznie napiętą czy dynamiczną. Drobne przekształcenia mogą decydować o zmianie kierunku „ucieczki przestrzeni” czy aranżacji punktów zatrzymania.

W przypadku wybitnych twórców nie mamy wątpliwości co do każdorazowego uwzględniania od-

działywań przestrzennych, wnoszonych przez projektowaną przez nich architekturę (co zresztą potwierdzają czasem pozostawione przez nich szkice). W odniesieniu do projektantów mniej wybitnych i budowli o mniejszych walorach artystycznych rodzi się pytanie, czy efekt końcowy nie jest dziełem przypadku? Jeśli tak, musimy pochwalić podświadome wyczucie czy intuicję budowniczych tych układów urbanistycznych i także docenić je jako skończone dzieło.

Umiejętność kształtowania przestrzeni urbanistycznej jest zapewne najdonioślejszym wkładem epoki nowożytnej do dziedziny projektowania urbanistycznego. Niestety bywa ona nadal często zapomniana. Świadomość oddziaływań przestrzennych jest istotna w przypadku nowych projektów, ale jeszcze ważniejsza w działaniach architektonicznych (np. uzupełniania) w obrębie układów zabytkowych. Skoro nawet niewielkie zmiany mogą zdecydowanie przeobrażać charakter przestrzeni, należy więc każdorazowo analizować możliwe rezultaty dokonywanych interwencji. Musi to dotyczyć zarówno wznoszenia nowych budynków – ich bryły i form architektonicznych, jak i dokonywania zmian bądź uzupełnień na już istniejących.

Literatura

- [1] Argan G.C., *La retorica e l'arte barocca*, [w:] *Dal Bramante al Canova*, Roma 1970.
- [2] Argan G.C., *Retorica e architettura*, [w:] *Dal Bramante al Canova*, Roma 1970.
- [3] Argan G.C., *Europa des Capitales*, Lussona 1964.
- [4] Argan G.C., *Storia dell'arte italiana*, v. 2, 1968, vol. 3, 1971, Firenze .
- [5] Arnheim R., *The dynamics of architectural form*, Berkeley 1977.
- [6] Astegno G., *Town Planning*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, T.XIV, London 1967.
- [7] Benevolo L., *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari 1973.
- [8] Benevolo L., *Storia della citta*, Bari 1975.
- [9] Bimler K., *Carlsruhe*, Breslau 1930.
- [10] Borowsky F., *Neisser Barockfassaden, 43/45 Jahrbuch des Kunst und Altertumsvereins Neisse*, Neisse 1941.
- [11] Borowsky F., *Neisser Barockfassaden, Zeitschrift des Deutschen Vereins fur Kunstwissenschaft*, 6, 1939.
- [12] Brzezowski W., *Elementy barokowej kompozycji w urbanistyce Wrocławia*, [w:] *Urbanistyka Wrocławia*, red. J. Rozpędowski, Wrocław 1995.
- [13] Burgemeister L., Grundman G., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1930–1933.
- [14] Czarniecki W., *Wygląd zewnętrzny oraz wykorzystanie ulic i placów*, [w:] *Planowanie miast i osiedli*, t. 5, Warszawa 1960.
- [15] Degen K., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreiss Breslau*, Frankfur am Mein 1965.
- [16] Dehio G., *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Berlin 1924.
- [17] Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, Katowice 1948.
- [18] Dubovy E., *Breslauer Kirchen*, Breslau 1922.
- [19] Dziurla H., *Sztuka baroku*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław 1967.
- [20] Dziurla H., *Uniwersytet Wrocławski. Aula Leopoldina*, Kraków 1967.
- [21] Dziurla H., *Uniwersytet Wrocławski*, Wrocław 1972.
- [22] Dziurla H., *Christophoro Tausch uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1994.
- [23] Dziurla H., *Józefińska królewska Akademia Rycerska w Legnicy*, [w:] *Szkice Legnickie*, Wrocław 1985.
- [24] Dziurla H., *Z dziejów zabudowy, przeobrażeń i planowania dawnego zespołu uniwersyteckiego we Wrocławiu*, [w:] *Studia i materiały z dziejów Uniwersytetu Wrocławskiego*, t. IV, 1995.
- [25] Dziurla H., *Uniwersytet Wrocławski. Kompleks Leopoldyński*, Wrocław 1997.
- [26] Fischer Ch., *Zu den Bauten J.B. Peitners*, Zeitschrift fuer Ostforschung, 2, 1953, z. 4.
- [27] Galantowicz B., *Rozwiązania urbanistyczne barokowych zespołów budowli jezuickich na Śląsku a problem akomodacji w działalności misyjnej jezuitów*, Wrocław 1997.
- [28] Garin E., *Filozofia Odrodzenia we Włoszech*, Warszawa 1969.
- [29] Giedion S., *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa 1968.
- [30] Giosefi D., *Perspective*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. XI, New York 1966.
- [31] Grisbach A. i in., *Die Kunst in Schlesien*, Berlin 1927.
- [32] Grundmann G., *Deutsch Kunst in betreiten Schlesien*, Breslau 1936.
- [33] Grundmann G., *Dome, Kirchen und Kloester in Schlesien*, Frankfurt/M 1963.
- [34] Grundmann G., *Schlesische Barockkirchen und Kloester*, Lied und Karstens 1958.
- [35] Grundmann G., *Barocke Kirchen und Kloester in schlesien*, Bd. 2, Erweiterte und verbesserte Auflage, Munchen 1971.

- [36] Grundmann G., *Die Bau- und Kunstdenmaeler des Landkreisse Liegnitz*, Vorabdruck, Programheft des Liegnitzer Patenschaft Streffens, Lorch 1970.
- [37] Gurlić C., *Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland*, Stuttgart 1889.
- [38] Gutkind E.A., *Urban development in Europe*, t. 1–3, New York 1964–1969.
- [39] Harasimowicz J., *Akademia Rycerska*, [w:] *Kultura artystyczna dawnej Legnicy*, Opole 1991, s. 72–183.
- [40] Hempel E., *Baroque art and architectur in central Europe*, London 1965.
- [41] Hitchcock H.R., *German Renaissance Architecture*, Princeton 1981.
- [42] Hornung Z., *Architektura barokowa*, [w:] *Historia sztuki polskiej, Sztuka nowożytna*, red. T. Dobrowolski i W. Tatarkiewicz, Kraków 1962, s. 263–329.
- [43] Hubala E., *Die Kunst des XVII Jahrhunderts*, Propylaeen Kunstgeschichte, Berlin, 1970.
- [44] Hubala E., *Illusionismus*, [w:] L. Alscher, *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1971, t. II, s. 375–377.
- [45] Insolera I., *Il quartiere barocco di Roma*, Roma 1967.
- [46] Jaśkiewicz J., *O metaforze*, Warszawa 1991.
- [47] Jung H., *Die Entwicklung der Barockfassade in Breslau, Liegnitz und Neisse*, Breslau 1930.
- [48] Kalinowski K., *Architektura barokowa na Śląsku*, Warszawa 1974.
- [49] Kalinowski K., *Architektura doby baroku na Śląsku*, Wrocław 1977.
- [50] Kalinowski K., *Barokowa architektura Nysy*, Rocznik Nyski, 1972.
- [51] Kalus J., Mueller K., Źacek R., *Stará Opava*, Alt Troppau, Opava 1994.
- [52] Keller P., *Die Kunst des XVIII Jahrhunderts*, Propylaeen, Berlin 1971.
- [53] Klimpel G., *Barock in Schlesien*, Breslau 1925–1926.
- [54] Kłosek-Kozłowska D., *Udział inwestycji jezuickich w przekształcaniu struktury przestrzennej miast polskich w drugiej połowie XVI i pierwszej połowie XVII w.*, praca doktorska, Archiwum Biblioteki Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1983.
- [55] Kłosek-Kozłowska D., *Udział inwestycji jezuickich w kształtowaniu wielkomiejskiej przestrzeni Lublina*, Kwartalnik Kultury Materialnej, R. XLI, Nr 2, 1993, s. 257–283.
- [56] Kowalczyk S., *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, Biuletyn Historii Sztuki, R. XXXVII, 1975.
- [57] E. Kretschner, *Die glogauer Jesuitenkirche*, Glogau 1935
- [58] Kuczątkowska A., *Architektura dawnych szkół jezuickich w Lublinie*, Biuletyn Historii Sztuki, 1967.
- [59] Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenmaeler der Provinz Schlesien*, Bd. 1, *Die Kunstdenmaeler der Stadt Breslau*, Breslau 1886, Bd. 2, *Die Kunstdenmaeler des Region Bezirks Breslau*, Breslau 1889, Bd. 3, *Die Kunstdenmaeler des Region Bezirk Liegnitz*, Breslau 1891, Bd. 4, *Die Kunstdenmaeler des Region Bezirks Oppeln*, Breslau 1894.
- [60] de'Maffei F., *Perspectivists*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. XI.
- [61] Morelowski M., *Rozkwit baroku na Śląsku, 1650–1750*, Wystawa grafiki i rysunku, Wrocław 1952.
- [62] Mumford L., *The city in history*, wyd. 2, Hammonds-worth 1975.
- [63] Murray P., *Archittetura del Rinascimento*, Venezia 1971.
- [64] Neumann J., *Cesky barok*, Praha 1974.
- [65] Norberg-Schultz Ch., *Baroque architecture*, New York 1971.
- [66] Norberg-Schultz Ch., *Architettura tardobarocca*, Venezia 1972.
- [67] Ostrowski W., *Kompozycja zespołów urbanistycznych barokowego Rzymu*, [w:] *Studia z historii budowy miasta*, Warszawa 1955.
- [68] *Perspective*, [w:] *Grand Larousse Encyclopedique*, t. VIII, Paris 1963.
- [69] Portoghesi P., *Roma barocca*, Roma 1966.
- [70] Portoghesi P., *L'angelo della storia*, Roma 1982.
- [71] Pozzo A., *Perspectivae pictorum at que architectorum*, Augsburg 1706.
- [72] Reimann G., *Oberschlesische Kirchenbaukunst von XVI bis XVIII j.*, der Oberschlesier, 18, 1936, nr 2, s. 73–82.
- [73] Richen H., *Der Architekt. Geschichte eines Beruf*, Berlin 1977.
- [74] Rymaszewski B., *Miasta średniowieczne w okresie renesansu i baroku*, [w:] *O przetrwanie dawnych miast*, rozdz. 4, , Warszawa 1984.
- [75] Rzepińska M., *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1989.

- [76] Sedlmayr H., *Die Architektur Borrominis*, wyd. 1, 1930, München 1947.
- [77] Sica P., *Storia dell'urbanistica. Il settecento*, Bari 1976.
- [78] Tafuri M., *Architettura et humanisme de Renaissance aux Reformes*, Paris 1981.
- [79] Tołwiński T., *Urbanistyka*, wyd. 1, 1932, Warszawa 1948.
- [80] *Urbanistica*, [w:] *Dizionario enciclopédico di architettura e urbanistica*, dir M. Pallotino, t. 6, Roma 1964.
- [81] Wasner A., *Die Katholische Pfarrkirche zu St. Stanislaus und Wenzeslaus und das Ursuliner-Kloster in Schweidnitz*, Schweidnitz 1905.
- [82] Wittkower R., *Art and Architecture in Italy, 1600–1750*, Hammonds Worth 1958.
- [83] Wittkower R., *Architectural Principle in the Age of Humanism*, London 1974.
- [84] Woelfflin H., *Renaissance und Barock*, Leipzig 1986.
- [85] Wrabec J., *Dientzenhoferowie czescy a Śląsk*, Wrocław 1991.
- [86] Wrabec J., *Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII w.*, Wrocław 1986.
- [87] Wroz A.M., *Geschichte der Stadtpfarrkirche zu Hirschberg in Schlesien*, Hirschberg 1921.
- [88] Wróbel T., *Zarys historii budowy miast*, Wrocław 1964.
- [89] Zarębska T., *Przemiany przestrzenne miast w dobie renesansu i baroku*, [w:] *Miasta doby feudalnej w Europie środkowo-wschodniej*, red. A. Gieysztor i T. Roślanowski, Warszawa 1976.
- [90] Zevi B., *Saper vedere l'urbanistica*, Torino 1971.
- [91] Zevi B., *Ferrara una città moderna*, Bari 1972.

The role of architectural detail in modern urban planning

The aim of this work is to describe the role of architectural detail in making form of urban space.

The remains of modern arrangements, when urban planning and design of the space around monumental buildings grew more popular, were analysed.

The author takes examples from Italy and Silesia and elsewhere in Europe.

In the 15th century a few ideas were realised (Pienza, Ferrara, market of Vigevano or the square in front of the Spedale degli Innocenti in Florence). In the 16th century the idea of standardizing the frontages of the buildings standing in one street appeared (the Renaissance via Giulia by Bramante or manneristic Uffizi hall). In Mannerism and Baroque, starting with Michelangelo, the core of issue was to shape the urban interiors; street and squares. Michelangelo's design of the Campidoglio can be seen as the first holistic square design which was accomplished. The Campidoglio is a complex space structure based on the manneristic relation of the opposites, fixed with monumental architectural detail. While watching Baroque squares one

has obvious spatial experiences. Piazza del Popolo is an example of early Baroque concentric foundation. The best known example of the large scale and range of the place is the use of axes system and perspective illusions in St. Peter's Square by Bernini in front of the Basilica in the Vatican. The Salt Market in Nysa and the square in front of Cross Church in Opawa are partially based on those early Baroque designs.

The architectural detail, which comes from Antiquity, derives from construction of buildings and makes the structure of decoration of the wall. It corresponds with the arrangement of puncheons, beams and arches, lintels and columns surrounding doors and windows. It decides not only of decorative form of the wall but also of the character of urban space. The dimension, shape and the relation between every ingredient, concentration and disposition have their own role. The text enumerates the main methods of shaping urban space: concentric, polycentric, with axis (static or dynamic), *punto stabile*, illusion deepening or shortening the space, the architectural relief and *parete ondulata*.



Wydawnictwa Politechniki Wrocławskiej
są do nabycia w księgarni „Tech”
plac Grunwaldzki 13, 50-377 Wrocław
budynek D-1 PWr., tel. 071 320 29 35
Prowadzimy sprzedaż wysyłkową

ISBN 978-83-7493-405-3