

Bogna Ludwig

Zastosowanie iluzji perspektywicznej w monumentalnych dekoracjach wnętrz śląskich świątyń w okresie późnego baroku

Opracowanie dotyczy stosunkowo wąskiego zagadnienia, jakim jest zastosowanie teorii perspektywy w monumentalnych dekoracjach śląskich świątyń, zwłaszcza tzw. malarstwa iluzyjnego lub iluzjonistycznego i współgrającą z nim, w myśl barokowej jedności sztuk, architekturą wnętrza. Problem ten jest interesujący, gdyż iluzja perspektywiczna stała się jednym z podstawowych środków formalnych stosowanych w sztuce baroku, lecz pozostaje nie w pełni rozpoznany i doceniany. Większość dzieł okresu pełnego i późnego baroku została podporządkowana temu kierunkowi. Wnętrza monumentalne na terenie Śląska nie stanowią w tym względzie wyjątku.

W pełni z praw perspektywy, opierając się na wskazówkach Andrei Pozzy, korzystali wybitni artyści malarstwa monumentalnego na Śląsku w XVIII w. De-

koracja architektoniczno-malarska kościoła uniwersyteckiego we Wrocławiu, dzieło Jana Jerzego Knolla(?) i Jana Michała Rottmayra von Rosenbrun (1704–1706), otwiera cykl wielkich realizacji iluzjonistycznych. Całościowo zastosowano dekorację iluzyjną świątyń w kościele–sanktuarium w Krzeszowie (autorstwa Antoniego Jentcha, Jerzego Wilhelma Neunherza i Ignacego Alberta Provisorego, 1733–1735), w kościele benedyktynek na Legnickim Polu (według projektu Kiliana Ignacego Dintzenhofera, z freskami Kosmy Damiana Asama, 1733), w kościele bożogrobców w Nysie (projekt Michała Kleina(?) z malowidłami braci Feliksa Antoniego i Krzysztofa Tomasza Scheflerów, 1731) oraz w kościele jezuickim w Brzegu (projekt Józefa Frischa, z freskami Jana Kubena, 1740–1746).

Stan badań

Omawiane zagadnienie, zgodnie z założeniami kompleksowości dzieła barokowego, łączy problemy i dekoracji architektonicznej, i malarskiej. W ten sposób zwykle prezentują je najnowsze monografie poświęcone poszczególnym obiektom. Obszerną analizę, w tym także formalną, architektury wnętrza i malowideł w Krzeszowie oraz Legnickim Polu, zawierają prace Henryka Dziurli [21], a także Jana Wrabeca [76]. Wcześniejsze prace traktowały zwykle oddzielnie oba problemy, osobno opisując dzieje i formę architektury kościołów, osobno dekorację malarską. Poczynając od pierwszych badań o Norberta Lutterottiego, poświęconych historii krzeszowskiego opactwa i jego budowlom architektonicznym, pojawia się obszerny rys historii budowy oraz opis ikonograficzny przedstawień malarskich na sklepieniach obu kościołów [50]–[52]. Krótka prezentacja formalną wnętrza i dekoracji fre-

skowej z Legnickiego Pola przedstawił w swym opracowaniu Günter Gründmann [27]–[31].

Przegląd prac poświęconych śląskiemu malarstwu monumentalnemu, które również muszą poruszać omawiany problem, ogranicza się do jednej pracy i kilku wzmianek. Pomijając opracowania Heinricha Tintelnota [71], [72], zawierające przeglądową analizę dzieł malarstwa freskowego z terenu Śląska i rozdział poświęcony temu obszarowi w publikacji tegoż autora, dotyczącej malarstwa niemieckiego, doczekały się one jedynie ikonograficznych opracowań monograficznych i porównawczych¹.

¹ Np. artykuł S. Kobiłusa, *Wątek Emanuela w dekoracji monumentalnej kościoła opackiego w Krzeszowie* [44, s. 159–212], analiza dzieł malarskich w książce K. Kalinowskiego, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku* [39].

Szerzej omawiane zagadnienie przedstawiają publikacje poświęcone poszczególnym twórcom. Problem naświetlił już Dziurła w swym artykule poświęconym Andrei Pozzy [22]. Przedstawiając go jako głównego propagatora technik perspektywicznych w Europie zajęł się zarówno podłożem ideowym tej sztuki, jak i najważniejszymi realizacjami artysty i twórców z jego kręgu na Śląsku.

Podobnie Anna Dobrzycka [15], omawiając w swej monografii działalność Neunhertza, przedstawiła genezę i rozwój malarstwa iluzjonistycznego w Czechach oraz na Śląsku.

Erich Hubala [33] w swej obszernej monografii poświęconej życiu i dziełom Rottmayra wskazuje na

związek twórczości tego artysty z pracami Pietra da Cortony i Andrei Pozzy. Nie przedstawia jednak analiz formalnych, lecz kładzie nacisk jedynie na interpretację ikonograficzną, pomija zagadnienie używanych przez malarza konstrukcji perspektywicznych.

Dopiero w ostatnim czasie zaczęto brać pod uwagę zagadnienia iluzjonizmu w malarstwie, wychodząc przede wszystkim, z podstawowej dla niego kwestii – zrozumienia konstrukcji geometrycznej służącej powstawaniu ułudy perspektywicznej. Antonina Żaba opublikowała w pracy zbiorowej *Magia iluzji, dzieło Jana Kubena* rozdział poświęcony strukturalnym kształtowanym przez dekorację wnętrza kościoła w Brzegu [54].

Pochodzenie metody iluzyjnej

Rozwój nauki perspektywy

Pojęcie *perspektywy* etymologicznie odnosi się do tworzenia widoków danego obiektu². *Perspektywa spekulatywna* odpowiada sposobowi odbioru przedmiotów w oku widza, innymi słowy, jest jedyną dostępną człowiekowi projekcją rzeczywistości wizualnej. Skomplikowany proces czynności fizjologicznych i umysłowych próbowano odtworzyć określając poszczególne składowe perspektywy spekulatywnej. Równolegle poszukiwano sposobów budowania i przedstawiania przestrzeni. Najczęściej perspektywa bywa utożsamiana z perspektywą malarzką, a więc systemem obrazowania trójwymiarowej przestrzeni na powierzchni płaskiej lub zakrzywionej. Zadaniem perspektywy malarzkiej jest kreowanie złudzenia głębi, czyli iluzyjnej przestrzeni obrazu, dokonywane w ciągu wieków i w obrębie różnych kultur różnymi środkami, począwszy od sposobu rzędowego, kulisowego, pudełkowego, aż do metody geometrycznej, opracowanej w renesansie. Przekształciła się ona w wyodrębnioną naukę, służącą nie tylko malarzom, lecz także rzeźbiarzom i architektom. W najwęższym znaczeniu termin *perspektywa* odnosi się właśnie do tej wiedzy geometrycznej, posługującej się konstrukcją rzutu środkowego przestrzeni na płaszczyznę. Metoda ta, mimo znacznego uproszczenia, była uznawana przez kilka wieków za jedyną, i to w pełni trafną. Podważyły ją dopiero kompleksowe poszukiwania malarzy XX w., jako narzędzie zaś dla rzeźbiarzy i architektów wydaje się do dziś zadowalająca [26, s. 183], [55, s. 314], [61]–[65].

Samo słowo *perspektywa* ma rodowód łaciński. *Perspectiva*, od *perspectivus* (wzrokowy), z łac. *perspicere* (przenikać wzrokiem, przyglądać się, badać) oznacza przeglądać przez coś. Zostało ono użyte przez Boecjusza w tłumaczeniu dzieła Arystotelesa, jako odpowiednik greckiej *optyki*. Metoda zaś odpowiadająca

dzisiejszemu rozumieniu terminu zwana była *scenografią*. Stosowano ją w czasach rzymskich przede wszystkim do przedstawiania architektury na dekoracjach teatralnych, a także w projektowaniu. W średniowieczu perspektywa nadal wchodziła w zakres nauk optycznych, jednak odmiennie niż w antyku, kiedy to koncentrowano się głównie na geometryczno-matematycznych przesłankach; zainteresowanie badaczy skierowało się ku problemom mechanizmów percepcji i oddziaływania psychologicznego³. W XV wieku malarze florency użyli terminu w odniesieniu do perspektywy malarzkiej, zwanej w odróżnieniu do tamtej – naturalnej – sztuczną, czyli *artificialis* lub *pingendi*. W pismach Leonarda da Vinci zjawisko perspektywy występowało nadal w powiązaniu z optyką [46, s. 305–312], [68, s. 352]. Dopiero od XVII wieku zaczęto je identyfikować z prospektem i kompozycją malarzką [26, s. 184–185], [61]–[65].

Studia nad perspektywą służyły nie tylko praktycznemu zastosowaniu w malarstwie, lecz rozwijały się jako samodzielna nauka, opracowywana w licznych traktatach. W starożytności Ptolomeusz i Euklides [24] w swoich odkryciach przyrodniczych i matematycznych wyjaśnili także pewien zakres zjawisk związanych z mechanizmem widzenia, zajmując się tzw. *catoptryką* oraz zagadnieniami rzutów na płaszczyznę.

W czasach nowożytnych, jako pierwsza wśród metod geometrycznych, została odkryta z początkiem wieku XV przez Filippa Brunelleschiego konstrukcja jednozbiegowa [24, s. 26–28, 50–90, 124–142], [26, s. 185], [53, s. 225], [61], [64], [73, s. 37–38, 54]. Według jego biografisty pierwszym eksperymentem było skonstruowanie na lustrzanej płycie widoku lustrzanego odbicia baptysterium florenckiego. Realizm wyobrażenia podkreślały odbijające się nań, w niezamalowanej części, prawdziwe niebo⁴. Następnie udało się

² Oczywiście, sam termin ma też szersze znaczenie, odnoszące się nie tylko do rzeczywistości wizualnej, lecz także do tworzenia wyobrażeń, precyzowania pojęć czy przewidywania przyszłości [61, s. 364–366], [63, s. 840].

³ Dzieła Galena, Alhazena, Rogera Becona, Johna Pechama, Blasia [24, s. XIV], [55, s. 314], [61], [63].

⁴ Może to sugerować, że przedstawienie powstało na bazie rzeczywistego odbicia w zwierciadle [24, s. 143–152].

Brunelleschiemu opracować metodę, która umożliwiła – opierając się na znanych z antycznych traktatów zjawiskach – skonstruowanie na bazie planu i elewacji widoku perspektywicznego. Polegała ona na tworzeniu sieci zbieżnych linii w stałym punkcie perspektywy i zmniejszających się w kolejnych planach podziałach głębokości. Dała ona podstawę do opracowania konstrukcji jedno- i dwuzbiegowej. W tej pierwszej problemem było określanie skrótu głębokości. Rozwiązaniem stała się *costruzione legittima* Albertiego, podająca metodę, w której po określeniu odległości od obrazu konstruowało się przekrój przez stożek wzroku i odczytywało stosunki podziałów. Pomimo wielu niedogodności (powstająca na obrazie perspektywa odpowiadała oglądowi z wysokości jego punktu stałego, a przecież zazwyczaj było to niemożliwe, gdyż umieszczano go wyżej; narzucała wysokość malowanych postaci, a także operowała tzw. przestrzenią zawężoną, czyli zakończoną płaszczyzną horyzontalną na wysokości podstawy obrazu) powtarzano jej opisy przez następne dwa wieki w traktatach malarskich.

Wykorzystanie dwóch zbiegów wprowadzili Paolo Ucello i Piero della Francesca [26, s. 185], [73, s. 38]. Późniejsze traktaty udoskonalały opis i technikę, m.in. prace Sebastiana Serlia, Jacopa Barbary, Dantiego, Vignoli czy Giovanniego Paola Lomazza [26, s. 186]. Szczególne znaczenie w pogłębieniu wiedzy z zakresu perspektywy miały poszukiwania służące początkowo głównie malarstwu iluzyjnemu. Jednym z jego rodzajów była tzw. *quadratura*, czyli tworzenie architektonicznych ram dla przedstawień figuralnych na freskach, za której prototyp uznać należy trzeci styl pompejański. Mogła ona stanowić przedłużenie rzeczywistych podziałów wnętrza lub je imitować.

Zasady dekorowania powierzchni zakrzywionych stały się głównym tematem badań teoretyków barokowych. Ich wynikiem były liczne prace, z których najważniejsze należą do Abrahama Bosse'a i Andrei Pozzy [26, s. 214–216], [53, s. 218]. Metodami iluzyjnego pogłębienia przestrzeni, a zwłaszcza malowaniem fałszywych kopuł, zajmował się przed Bossem także Gerard Desargues.

Współgranie wszystkich sztuk w dziele barokowym wymagało, by jego twórca był projektantem efektu końcowego ich zespolenia. Tak więc przewidywanie wrażeń iluzyjnej perspektywy weszło w kompetencje architektów lub było oparte na wskazaniach malarza – projektanta wnętrza. Zagadnienia zastosowania wiedzy z dziedziny perspektywy w architekturze opracowywał Pozza, a następnie – w pierwszej połowie XVIII w. – Galli Bibiena i Giorgio Francesco Costa. W późniejszych czasach publikowano różnorodne podręczniki perspektywy, traktowanej jako wiedza geometryczna lub narzędzie dla malarzy, rzeźbiarzy i architektów.

Jak widać, wzajemnie wpływały na siebie zapotrzebowania praktyczne artystów, wypływające z gustów i zapatrywań obowiązujących w epoce i rozwijająca się, zyskująca z czasem niezależność, nowa dyscyplina naukowa. Wiedza obowiązująca architekta była w okresie baroku rozległa, a jej ogólnoeuropejski charakter zapewniało rozpowszechnienie traktatów i wzorników. Powstające od renesansu, spisywane przez wybitnych architektów, początkowo miały charakter naukowy, z czasem zaczęły odgrywać rolę podręczników. Najczęściej przedstawiały cały 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 odległe nawet rejony.

Największe znaczenie miało dzieło Andrei Pozzy. Dwa tomy traktatu przedstawiały wiele tablic wraz z opisami [67]. Rozpoczęły 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 Gesu i San Ignazio w Rzymie. Autor przedstawił też obszerny repertuar rozwiązań ołtarzy architektonicznych z obydwu kościołów.

Uzupełnieniem wiedzy niezbędnej architektowi do projektowania wnętrz sakralnych była znajomość komponowania malowideł iluzyjnych na sklepieniach. Pozza zaprezentował w traktacie najbardziej znany przykład fresku sklepiennego z San Ignazio. Oprócz tego przedstawił konstruowanie rysunku iluzyjnej architektury – kopuł; sferycznej, ośmiobocznej czterolistnej, z tamburami i latarnią. W jednym z końcowych rozdziałów traktatu poruszył także i zilustrował wzajemne relacje przestrzenne budowli. Zagadnienia tak szerokie 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 iluzyjnego⁵. Formy detalu architektonicznego, opracowania elementów kompozycji, a nawet całych obiektów stały się jednak także źródłem inspiracji dla wielu projektantów. Szczególne znaczenie miały zamieszczone przykładowe rozwiązania, z których czerpano dosłowne cytaty architektoniczne w wielu budowlach europejskich.

⁵ Np. w Polsce można obserwować to oddziaływanie na przestrzeni lat 1700–1780, w architekturze ołtarzowej zaś tylko 1700–1740. Rolę traktatu Pozzy na rozwój późnego baroku w Polsce przedstawił Kowalczyk [45].

Zastosowanie perspektywy w przedstawieniach malarskich i na płaskorzeźbach

O sposobie rozumienia perspektywy, a co za tym idzie także – przestrzeni, świadczyły zawsze najlepiej dzieła malarskie. Przez prawie całą swą historię malar-

stwo było sztuką figuratywną, więc wysiłek twórców koncentrował się na odzwierciedleniu pewnej wizji rzeczywistości.

W czasach prehistorycznych i archaicznych, gdy ukazywany obraz stawał się ciągiem epizodów, przekazywanych widzowi za pomocą ideogramów, użycie perspektywy było zbyt cenne, a nawet szkodliwe. Pełną czytelność i zrozumiałość zapewniało korzystanie z planów, profili i widoków. Ujęcia postaci ludzkich czy zwierzęcych w trzech czwartych widoku świadczą, że z obserwacji znano zjawisko skrótów. Bardzo często jednak, a w sztuce egipskiej prawie wyłącznie, zastępowano takie ujęcia kompilacją profilu i widoku *en face*. Najbardziej znanym przykładem jest metoda ukazywania sylwetek ludzkich zarówno stojących, jak i siedzących. W rozbudowanych przedstawieniach stosowano jedynie rodzaj zapisu przestrzeni za pomocą superpozycji wertykalnej lub horyzontalnej, zyskując w ten sposób tzw. perspektywę rzędową i szeregową. Bardziej skomplikowaną metodą była jednak, rzadko używana, aksonometria [70, s. 4–5].

Idea perspektywy powoli zaczęła zarysowywać się dopiero w twórczości Greków. Odzwierciedlenie skrótów i w niektórych wypadkach pomniejszanie się figur, wraz ze wzrostem oddalenia, pojawia się na reliefach dekorujących świątynie i w malarstwie wazowym. Pierwszymi próbami *perspektywy ukośnej* było ukazywanie w skrócie kół, zamiast okręgów – elips. Następnym etapem było – przypisywane przez Pliniusza Kimonowi z Kleonai (VI w. p.n.e.) – wynalezienie *wyobrażenia ukośnego* postaci człowieka, czyli ujęcia w trzech czwartych. Zostało ono udoskonalone w ciągu następnego stulecia; w okresie klasycznym używano je powszechnie. Jednocześnie pojawiły się malunki i reliefy z zastosowaniem *jedno-* i *dwuzbiegowej*, szkicowanej z wolnej ręki, *perspektywy*. Z czasem, dzięki badaniom teoretycznym, malarze greccy opanowali konstrukcję perspektywy ze stałego punktu obserwacji. Potwierdzają to najlepiej dokonania późniejsze, często kopiujące klasyczne wzory – freski pompejańskie [25, s. 23–34]. W drugim i trzecim stylu (freski z domu Niobe, domu Labiryntu, Villi dei Misteri) każda ze scen miała własną perspektywę, w czwartym cała płaszczyzna ściany, imitująca podziały architektoniczne z widokami na otwarty krajobraz, bywała zakomponowana z zastosowaniem jednego wspólnego punktu zbiegu. Dalszy rozwój malarstwa dekoracyjnego ściennego i wazowego doprowadził do opracowania pewnych metod uproszczonych⁶, a w końcu epoki starożytności wręcz do zaniku prób uchwycenia perspektywy.

Mistycyzm sztuki wczesnochrześcijańskiej, w duchu neoplatońskim, odrzucał bezpośredni realizm, a więc także iluzję perspektywiczną. Freski, a przede wszystkim mozaiki zdobiące świątynie, miały za zadanie odtwarzać czy przynajmniej symbolizować nadprzyrodzony wymiar rzeczywistości. Obecność Boga i świętych przypominały wyidealizowane postacie ludzkie, umieszczone w nierealnej przestrzeni czystego blasku, wytwarzanej przez złote tło. Tym przedstawieniom towarzyszyły także obrazy ze Starego i Nowego Testamentu oraz żywotów świętych. Te, podob-

nie jak w okresie przedklasycznym, stanowiły układ rozdzielnych epizodów. Ich ramę tworzyły wyobrażenia architektury, bądź to aksonometryczne, bądź ukośne czy wielozbiegowe [13, s. 169–170], [43, s. 54, 82–88, 92].

Te metody przejęło średniowiecze. W mozaikach bizantyjskich z rzadka występujące elementy architektoniczne oddawały wrażenie głębi za pomocą *perspektywy ukośnej*. Dużo częściej stosowane w mozaikach weneckich i sycylijskich miały za cel głównie rytmizację kompozycji i podział poszczególnych scen⁷. Podobnie w malarstwie miniaturowym, zresztą pozostającym i później najbardziej konserwatywnym w ukazywaniu przestrzeni, operowano płaskimi, ornamentalnymi ramami architektonicznymi i co najwyżej ukośnym wyobrażeniem pewnych szczegółów architektonicznych. Jednak najdalej w uproszczeniu wyobrażenia przestrzeni posunęli się twórcy fresków romańskich. W przeciwieństwie do dekoracji wczesnochrześcijańskich czy bizantyjskich, w których istniało jeszcze poczucie perspektywy odziedziczone po antyku, w sztuce romańskiej ilustrowane postacie i przedmioty były ukazywane w jednej płaszczyźnie. Stanowiły swoisty zapis znaków czy symboli komunikujących pewne treści, czy tworzących narrację. Zmianę przyniósł wiek XIII. W pracach Cimabuego i Piera Cavalliniego sceny zaczynają być ukazywane w kontekście przestrzennym. Miasto sugerują przedstawione z zewnątrz i zazwyczaj frontalnie – budynki, krajobraz otwarty – skały i pojedyncze drzewa. U Giotta otoczenie nabiera kształtów bardziej realistycznych [24, s. 14–15]. Pojawiają się przedstawienia wnętrza. Początkowo, dzięki stosowaniu *perspektywy ukośnej*⁸, potem, w ostatnich dziełach, wykonanej z obserwacji, jedno- i dwuzbiegowej⁹. Podobne doświadczenia w ukazywaniu głębi przestrzennej kontynuują włoscy malarze w XIV w., czyli przede wszystkim twórcy ze stojącej na najwyższym poziomie szkoły sieniejskiej. Przy czym od schematu jednozbiegowego dużo popularniejsze pozostają systemy rzutowania równoległego, analogiczne do rozwiniętej metody *perspektywy ukośnej*¹⁰. Wyjątkowym osiągnięciem wśród tworzonych intuicyjnie wyobrażeń przestrzeni stały się freski w oratorium San Giorgio w Padwie Altichiera da Zevio i Giovaniego d'Avanzo. Przedstawione tam place, ulice miasta czy wnętrza o gotyckiej architekturze, we wnikliwości obserwacji linii i wielkości skrótów przewyższają nie tylko dokonania malarzy włoskiego stylu dworskiego, lecz także mistrzów niderlandzkich. W obrazach Jana van Eyka, pomimo fragmentów dokładnie oddanej perspektywy (nawet z popisem umiejętności odtworzenia obrazu w wypukłym zwierciadle), linie równoległe nie spotykają się w punktach zbiegu, co potwierdza nieznaną zasad konstrukcji rzutu środkowego.

⁷ Por. katedra w Monreale.

⁸ We freskach z Asyżu i kaplicy Scrovegnich.

⁹ Kaplice Bardi i Peruzzi San Croce.

¹⁰ Świadczą one, być może, o związkach ze sztuką Bliskiego Wschodu (por. Duccio, Lorenzetti, Martini).

⁶ Np. rybie ości, skrzynki.

Jej odkrycie, jak już wspomniano, zawdzięczamy obserwacjom i badaniom Brunelleschiego [24, s. 3–5, s. 26–30]. Najpełniejszą ilustracją tego wynalazku stały się freski Massacia, z których najczytelniej w przedstawieniu Świętej Trójcy z kościoła Santa Maria Novella widać użycie metody sieci zbieżnych w stałym punkcie perspektywy, zachowanych w postaci podziałów posadzki i kasetonów sklepienia (tworzących tzw. *sfondato*). W sposób najbardziej wyrafinowany spożytkował je jednak malarz w swym cyklu w kaplicy Brancaccich [8, s. 20–22], [24, s. 29–31], w którym z ogromną swobodą ukazuje budynki i wnętrza miejskie, szczególnie plastyczne dzięki ukazaniu rzuconych cieni. Za fanatyka perspektywy był uważany Uccello [69, s. 208]. W scenie *Narodzenia*, z krużganek San Martino alla Scala we Florencji, została widoczna nie tylko sieć kwadratów, lecz także ich przekątnych, wraz z punktami ich zbiegu. W odróżnieniu od głównie teoretycznych poszukiwań Brunelleschiego – Uccello obserwował i eksperymentował, a przede wszystkim starał się osiągnąć perfekcję w praktycznym zastosowaniu nowego odkrycia w malarstwie. Popisy jego wirtuozerii możemy podziwiać na ścianach Chiostro Verde. Pierścienie z szachownicową dekoracją, tzw. *mazzocchio* na szyjach czy jako nakrycia głowy, postaci ze scen potopu, powywracane beczki ukazują metody konstrukcji, której szczytowym osiągnięciem są przedstawienia w najprzeróżniejszych skrótach ciała ludzi i zwierząt. Kolejne doświadczenia w stosowaniu różnych ujęć perspektywicznych podjęli Andrea Castagno (przesuwanie punktu obserwacji), a przede wszystkim Piero della Francesca w *Studiolo* urbińskiego pałacu.

Rozwój wiedzy w okresie renesansu spowodował także pogłębienie znajomości perspektywy. Na podstawie zdobytej wiedzy opracowano swoiste techniki malarstwa, służące przede wszystkim komponowaniu malarstwa monumentalnego. Jako pierwszą zaczęto stosować wspomnianą już *quadraturę* [26, s. 180–188], [53, s. 216], [61]. Mistrzami tej sztuki byli malarze barokowi – od akademików bolońskich po Pozzę czy Kosmę Damiana Asama. Zapoczątkowały ją freski Andrei Mantegnigo, w których obok tradycyjnie ukazanych w perspektywie dwuzbiegowej widoków po raz pierwszy malarz zastosował na sklepieniu *Camera di Sposi* w *Palazzo Ducale* w Mantui, często później naśladowane, ujęcie *di sotto in su* (od dołu). Kolejnym rozwinięciem tego pomysłu, ze starannym przemyślanym punktem zbiegu, w którym ukazano jedynie postaci ludzkie, były dekoracje Correggia kopuł kościoła San Giovanni Evangelista i katedry w Parmie. Wystudiuwane widoki wnętrz architektonicznych z otwartym, szerokim pejzażem, stanowiących przedłużenie rzeczywistej przestrzeni, prezentują freski Veronese'a (willa Maser, San Sebastiano, pałac Dozów

w Wenecji). W genialnym dziele Michała Anioła – polichromii kaplicy Sykstyńskiej, artysta zastosował także inne możliwości, jakie dawała znajomość perspektywy, tworzenie złudzenia odmiennej niż w rzeczywistości krzywizny powierzchni [68, s. 58–64]. W rezultacie uzyskał na nieregularnym sklepieniu ściśle umiarowy układ podziałów architektonicznych. Różnych tego rodzaju trików nadużywano wręcz w malarstwie manierystycznym. Pojawiły się np. dekoracje, przeznaczone do oglądania tylko z ukosa, które dzięki wyciągnięciu proporcji w określonym kierunku, tworzyły pozór widoku *na wprost*. Jednak zasadniczym sposobem korzystania z wiedzy z dziedziny perspektywy było tworzenie kompleksowych dekoracji wnętrz. Szczególnie okazałymi przykładami są sale watykańskie: Sala Konstantyna i Sala Paolina, z freskami wykonanymi przez Giulia Romana, Perina del Vegę i Baldassara Peruziego. Innym popisowym rozwiązaniem polichromii o jednolitym, zwartym programie, opracowanej w *perspektywie ukośnej*, do odbioru z określonego punktu widzenia, jest Sala Gigantów w *Palazzo del Tè* w Mantui Giulia Romana. Udoskonalenie ujęcia w perspektywie *di sotto in su*, przez przesunięcie punktu zbiegu poniżej stóp patrzącego, co eliminowało wrażenie upadania po zejściu widza ze środka sali, wprowadził we freskach *Sali Tonda* w pałacu w Capraroli Primaticcio.

Mistrzami w korzystaniu z metody *quadratury* okazali się jednak malarze wczesnobarokowi, przede wszystkim Pietro da Cortona i Giovanni Battista Lanfranco. Powstały wielkie dekoracje na sklepieniach świątyń: *San Andrea della Valle* – Domenicchina, kaplicy dell'Anunziatione – Reniego, Santa Maria della Pace – Lanfranco, Il Gesù – Gauliego i San Ignazio – Pozzy oraz cykle fresków w pałacach: Barberinich, del Quirinale, Casino Borghese.

Na teren państw niemieckich znajomość malarstwa iluzyjnego przyniósł jego główny teoretyk, Andrea Pozza, który dłuższy czas, do śmierci, działał w Wiedniu. W tym samym okresie powstały pierwsze iluzyjne freski Jana Michała Rottmayra von Rosenbrun, przez niektórych uznawanego za pioniera tego typu malarstwa na ziemiach niemieckich [72, s. 76]. Najszerzą działalność w kompleksowej dekoracji iluzyjnej wnętrz kościelnych rozwinęli bracia Asamowie: Kosma Damian – malarz i Egid Kwiryn – rzeźbiarz. Dzieła ich autorstwa są złożone, pełne dynamiki i brawury oraz nieskończonej pomysłowości w konstruowaniu urody przestrzennej: wnętrza świątyń na terenie Austrii (Aldersbach, Amberg, Schleissheim, Metten, Insbruck), Bawarii (Monachium, Ingolstadt, Weingarten, Ensding, Michelsfeld), Czech (Břevnov) oraz Śląska (Legnickie Pole). Kontynuatorem tego typu malarstwa był także Neunhertz [15], [72, s. 55–70].

Zjawisko perspektywy w architekturze

Świadomość działania praw perspektywy, służąca od początku wszystkim trzem dziedzinom sztuk plastycznych, jest niezbędna w aranżacji brył, w odniesie-

niu, zarówno do przewidywanych punktów obserwacji, korekty rzeczywistych wymiarów, jak i tworzenia iluzyjnych przestrzeni.

W architekturze studia z dziedziny perspektywy miały, być może, jeszcze większe znaczenie. Pełny odbiór bryły architektonicznej jest możliwy z jednoczesną widocznością wszystkich trzech wymiarów, czyli w tzw. ujęciu perspektywicznym. Zapewnienie takiego oglądu niesie ze sobą określone wartości estetyczne. Sugeruje złudzenie ruchu, nadając dynamikę zarówno samym formom architektonicznym, jak i przestrzeni je otaczającej.

W renesansie, wraz z wynalazkiem perspektywy malarskiej, powrócono do stosowania doświadczeń z tej dziedziny w projektowaniu architektonicznym. Szczególne znaczenie miały poszukiwania Brunelleschiego, dzięki którym ta nauka stała się podstawą warsztatu architekta. Odegrało to zresztą ogromną rolę w 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 w trzech wymiarach, widoczne na obrazach miast idealnych Filareta, Piera della Francesca i Giorgia Martiniego, a także w aksonometrycznych widokach budowli Leonarda da Vinci. Znajomość perspektywy objaśniała też działanie skrótów perspektywicznych, którą w pełni spożytkował Donato Bramante w realizacji chóru Kościoła *Santa Maria presso San Satiro*, gdzie – dzięki ukośnemu ustawieniu ścian i iluzyjnej dekoracji malarskiej – stworzył sugestię głębokiej przestrzeni w miejscu kilkumetrowej niszy prezbiterium. Wcześniej, w podobny sposób, rozwiązał kaplice wzdłuż nawy *San Lorenzo* Brunelleschi [6], [56, s. 47, 48, 56].

Metodę symulowania przestrzeni najlepiej chyba ilustruje przykład *Teatro Olimpico* w Vicenzy, projektowany przez Andrzeja Palladię, w którym stała dekoracja przedstawiająca ulice biegnące do wymagowanego miasta, stworzonego dzięki malarstwu iluzyjnemu

na ścianach płytkich korytarzy, prowadzących w różnych kierunkach, tak by wewnątrz kilku z nich było widoczne zawsze, z każdego punktu widowni. Teatr w tym okresie, podobnie zresztą jak w starożytności, stał się terenem, gdzie ze szczególnym powodzeniem można było korzystać z efektów złudzeń perspektywicznych. Metody te zaczęto nazywać scenograficznymi. 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 tzw. wnętrzach tunelowych, korytarzach lub ciągach schodów, ze ścianami opiętymi rytmicznymi podziałami architektonicznymi. W nawie Bazyliki św. Piotra – Carlo Maderna, w korytarzu w *Palazzo Spada* – Francesco Borromini, Giovanni Lorenzo Bernini zaś nieco później w *Scala Reggia* na Watykanie, dzięki operowaniu pozornym skrótem perspektywicznym, czyli stosowaniu zamiast równoległych, zbieżnych lub rozbieżnych kierunków ścian i linii rozmieszczenia pilastrów, potęgowanym zmiennym oświetleniem, zyskali złudzenie przestrzenne w zasadniczy sposób odbiegające od rzeczywistości [6, s. 669], [56, s. 84], [66, s. 78].

W wyniku rozwoju malarstwa iluzyjnego i tworzenia dzieł opartych na współgraniu wszystkich sztuk, zdobycze z dziedziny perspektywy weszły w skład podstawowej wiedzy obowiązującej architektów w XVII i XVIII w. Używanie iluzyjnych trików świadczyło o opanowaniu warsztatu. Zapewne był to też okres, kiedy umiejętności w praktycznym korzystaniu z wiedzy osiągnęły poziom najwyższej wirtuozerii. Najpełniejsze zastosowanie miały wtedy metody oparte na działaniu praw perspektywy w kształtowaniu monumentalnych wnętrz, zwłaszcza kościołów. Dzięki temu można było uzupełnić architekturę przestrzeni stworzoną za pomocą malarstwa perspektywicznego.

Rodzaje perspektywy iluzyjnej w barokowym malarstwie monumentalnym

Podsumowując rozważania nad perspektywą, jako nauką i jej praktycznym zastosowaniem w malarstwie oraz architekturze, ze względu na omawiane zagadnienie należy podkreślić metody iluzji perspektywicznej stosowanej w dekoracji architektoniczno-malarskiej wnętrz, a także w malarstwie monumentalnym.

Pierwsza metoda, klasyczna, tzw. *quadri riportati*, polega na umieszczeniu przedstawienia malowanego jak obraz sztalugowy w ramach wkomponowanych w podziały architektoniczne wnętrza. Każde z nich jest podporządkowane własnej konstrukcji perspektywicznej, odpowiadającej ukazywanemu ujęciu.

Kolejnym krokiem było podporządkowanie form ram (najczęściej architektonicznych) jednolitemu systemowi perspektywicznemu, organizującemu zwykle całe wnętrza. Zazwyczaj stanowiły one także kontynuację podziałów architektonicznych ścian i sklepień, które służyły nie tylko do wprowadzania iluzyjnej dekoracji, ale przede wszystkim do kreowania ułudy przestrzennej. Przedstawienia *iluzyjnej architektury*

w odpowiednich ujęciach perspektywicznych służyły uplastycznianiu form rzeczywistej dekoracji architektonicznej, np. ołtarzy czy pogłębieniu przestrzeni wnętrza w postaci pozornego *tunelu perspektywicznego*.

Nadbudowywanie iluzyjnych jednostek przestrzennych na sklepieniach – to najbardziej typowy sposób zastosowania metody *quadratury*. Pełną formę zastosowania tej techniki stanowi wprowadzenie spójnej konstrukcji perspektywicznej we wszystkich przedstawieniach tworzącej iluzję kontynuacji rzeczywistej przestrzeni wnętrza¹¹. Najlepszy odbiór, zapewniający ciągłość przestrzeni rzeczywistej i malarskiej jest zapewniony ze ściśle określonego miejsca, tzw. *punto stabile*. Ogląd z innych ujęć, w zależności od kunsztu artysty mniej lub bardziej ujawnia niespójność.

¹¹ W węższym rozumieniu *quadratura* oznacza iluzyjne kreowanie przestrzeni opisanej prostopadłościennie na powierzchniach zakrzywionych (na sklepieniu o przekroju półokrągłym budujemy iluzyjne wnętrza o przekroju prostokątnym).

Śląskie świątynie dekorowane metodą iluzyjną

Kościół Uniwersytecki we Wrocławiu

Prace związane z budową kościoła przy wrocławskim kolegium jezuitów rozpoczęto w 1689 r. Prawdopodobnie rok wcześniej zatwierdzono plany, wykonane, być może, przez rektora kolegium, Fryderyka Wolffa von Ludinghausen. Kierownikiem budowy został Marcin Biener, a po jego śmierci w 1692 r., Jan Jerzy Knoll. W roku 1698 ukończono roboty budowlane. W tym też roku nastąpiła konsekracja kościoła. W roku 1706, po dwóch latach prac, zostały ukończone malowidła, których autorem był nadworny malarz cesarski Jan Michał Rottmayr. W latach 1722–1728 wykonał prace związane z budową ołtarza głównego i wyposażenia wnętrza według projektu Krzysztofa Tauscha [18], [19].

Architektura wnętrza. Kościół pod wezwaniem Imienia Jezus, wrocławska świątynia jezuitów, prezentuje typowy układ siedemnastowiecznej świątyni jezuitkiej. Został rozwiązany na rzucie prostokąta, jako hala emporowa, z wydzielonym pod emporą organową przedsionkiem i stosunkowo płytkim, dwuprzęsłowym prezbiterium. Sklepienia wspierane przez pilastry, nad nawą główną i ponad chórem, ukształtowano w postaci tzw. sklepienia zespolonego (kolebki opartej na zeszlifowanych lunetach, tworzących gładką powierzch-

nię), [75, s. 141], podobne ponad prezbiterium zakończono niską konchą. Kaplice i empory przekrywają sklepienia żagielkowe. Ich pola sklepienne rozdzielają wąskie gurdy. Cztery przęsła nawy głównej opisują proste pilastry kompozytowe, niosące klasyczne w proporcjach belkowanie. Kaplice i empory łączą się z nawą za pośrednictwem arkad zamkniętych półokrągłymi łukami. Klasycznej prostoty dopełniają proste balkony empor. Prezbiterium, przekształcone w XVIII w., wydzielają wysunięte pilastry i wyróżniają uformowane według falistej linii balustrady empor. Punktem kluczowym wnętrza jest dwukondygnacyjny smukły ołtarz architektoniczny.

Pomimo okien doświetlających pośrednio nawę główną, umieszczonych zarówno w każdej kaplicy, jak i emporze, wnętrze pozostaje dość ciemne.

Dekoracja malarska świątyni jezuitkiej we Wrocławiu wypełniła wszystkie pola sklepienne. Na każdym z nich powstał osobny zespół fresków, które dzięki odpowiedniemu ustaleniu punktów szczególnego odbioru tworzą jednorodny kompleks. Główne przedstawienie, *Adoracja Imienia Jezusa*, ozdabiające sklepienie nawy, zdominowało pozostałe, *Adorację Imienia Jahwe* – na czaszy prezbiterium oraz sceny na żagielkach empor, chóru muzycznego (*Muzykujące anioły*) i kaplic.

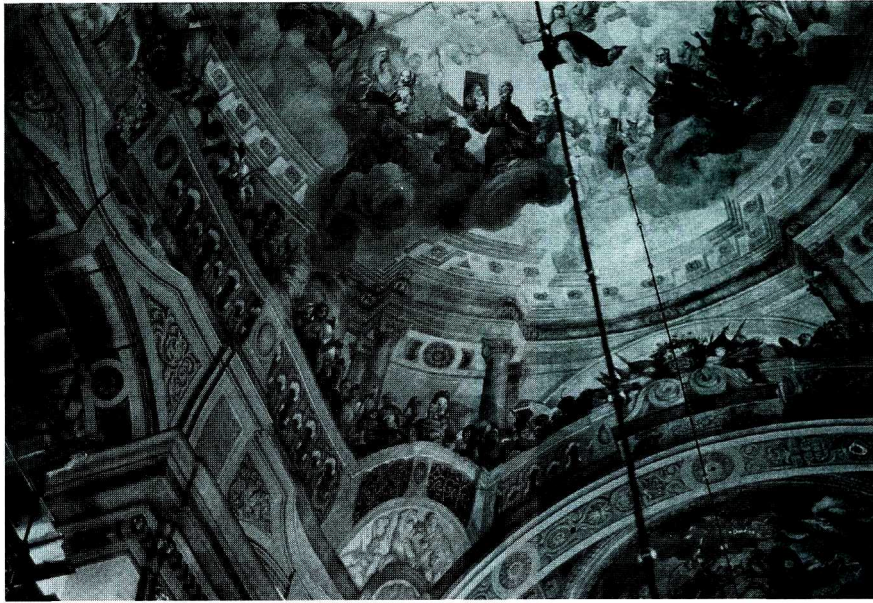
Punto stabile leży pod sklepieniem, parę kroków przed jego środkiem. Z tego miejsca jest najlepszy ogląd głównego przedstawienia na sklepieniu świątyni. Formy architektury pilastrów z ich rozbudowanymi głowicami, masywnym gzymsem kostkowym i ustawionymi na ich osi postumentami są kontynuowane przez malarskie przedstawienie balustrad balkonów, obiegające dookoła sklepienie zgodnie z jego prostokątnym zarysem, jedynie w narożach iluzyjnie wysuwające się półokrągłą linią ku środkowi wnętrza. W tych miejscach, ponad balustradami, wymalowano pilastry i kolumny, które wraz z belkowaniem tworzą iluzyjne loggie. Ponad środkowymi pilastrami po bokach sklepienia balustradę ozdabiają flankowane hermami medaliony z przedstawieniami *en griselle*. Z balkonów i loggi wychylają się wymalowane postacie przedstawicieli czterech kontynentów¹². Iluzyjną architekturę wieńczy rozbudowany konsolkowy gzyms, który zwęża prostokąt pola sklepiennego do narysu owalu. W ten sposób uformowany został plafon, przeznaczony na główne przedstawienie polichromii, *Adorację Imienia Jezus*. Inicjały *IHS* zostały umieszczone na środku sklepienia, poniżej symbole Ewangelistów, a w kolejnych kręgach adorujący: Matka Boska, Aniołowie i święci, wznoszący się na obłokach. Postacie zostały ukazane w silnym skrócie od dołu, z punktem



Wnętrze kościoła pw. Imienia Jezus we Wrocławiu
Widok na strefę sklepienną

Interior of the Church of Jesus, Wrocław. View of the vaulting area

¹² Autorka nie stara się wyjaśniać treści ikonografii; odwołanie do konkretnych przedstawień służy jedynie omówieniu wartości formalnych.



Widok przedstawienia jednej z loggi na sklepieniu nawy kościoła pw. Imienia Jezus we Wrocławiu
View of one of the loggias on the vaulting of the Church of Jesus, Wrocław



Malowidło na sklepieniu prezbiterium kościoła pw. Imienia Jezus we Wrocławiu
Painting on the presbytery's vault, the Church of Jesus, Wrocław

zbiegu na inicjałach *IHS*, rozmieszczone blisko siebie tworzą zwarte pierścienie, co podkreśla silną ucieczkę przestrzeni ku górze. Główny ciężar kompozycyjny przedstawienia znalazł się po stronie prezbiterium, gdzie skoncentrowały się większe (ukazywane z bliższej odległości) i bogatsze kolorystycznie postacie. Po przeciwnej stronie znaczną część powierzchni malowidła zajmuje obraz blasku bijącego od inicjałów Imienia Jezusa, kręgi adorujących zaś składają się z ginących wśród obłoków aniołków i w kolejnej (niższej) warstwie, prawie monochromatycznych przedstawień świętych zakonników. Równie ważnym miejscem odbioru tego malowidła jest punkt położony na osi kościoła, na wysokości wejścia głównego do kościoła, od strony ul. Kuźniczkiej, kilka metrów od balkonu chóru. Oglądając z tego miejsca sklepienie główne obserwator ma wrażenie ciągłości przestrzennej.

Dla oglądu prezbiterium z jego malowidłem ważnym punktem obserwacji jest pole przed balaskami.

Jest to *punto stabile* dla iluzyjnej architektury towarzyszącej malowidłu na konsze sklepienia. Ponad kondygnacją postumentów usytuowanych na osi pilastrów, taką jak w nawie, pojawia się kolejna, iluzyjna, kwadratowa w rzucie, zdobiona konchami i wazonami, z bogatym złotym ornamentem. System narożnych łąków, otwierających się iluzyjnie na przestrzeń zewnętrzną, podpira czaszę kończąca się obszerną latarnią. W jej polu zostało ukazane przedstawienie *Adoracji Imienia Jahwe*. Zgrupowane w półokręgu postacie, otoczone obłokami, pokazano w ujęciu *di sotto in su*, z punktem zbiegu na inicjałach Imienia Jahwe.

Również dla oglądu przedstawień nad emporą organową przewidziano punkt odbioru na osi głównego wejścia. Owalny plafon z muzykującymi Aniołami został otoczony bogatą architekturą iluzyjną, imitującą kasetonowe sklepienie i ściany dekorowane po obu stronach edykułami rozmieszczonymi ponad konchami, które – analogicznie jak w prezbiterium – włączają się

w rzeczywisty pierścień gzymsu, obiegający sklepienie ponad łękami okiennymi. Malarz zapewnił pełną ciągłość architektury rzeczywistej i przedstawianej, a także formalnie podporządkował ją dekoracji empory organowej, stosując podobne konsolki i girlandy.

Pola sklepień żaglastych nad emporami opracowano w podobny sposób. Plafony z przedstawieniami figuralnymi otoczono iluzyjnym detalem architektonicznym w postaci konsolek, kartuszy czy sztukaterii. Każda ze scen została przewidziana do odbioru z nawy głównej, na wysokości jej osi; malowana architektura łączy się z rzeczywistą także w oglądzie całej nawy, w stronę prezbiterium lub chóru muzycznego.

Dekoracja malarska kaplic pozostaje niewidoczna spoza wnętrza każdej z nich i stanowi niezależną część.

Kompleksowy efekt architektoniczny wnętrza.

Wygląd wnętrza kościoła stanowi złożenie statycznej siedemnastowiecznej architektury i malarstwa monumentalnego oraz wyposażenia noszącego już formy dojrzałego, dynamicznego baroku.

We wrocławskiej świątyni powstała bardzo spójna dekoracja architektoniczno-malarska. Pomimo tak wczesnego czasu jej wykonania, autor zastosował w pełni metodę *quadraturową*, opracowaną przez Pozzę. Zapewnił dużą spójność architektury rzeczywistej i iluzyjnej. Dzięki temu powstała ciągłość przestrzeni rzeczywistej i przedstawionej. Malarz uzyskał ułudę perspektywiczną, unikając wrażenia upadania wyobrażanych elementów pionowych architektury podczas oglądu spoza punktów najlepszego odbioru, co jest częstym niedociągnięciem wielu, nawet wybitnych,

dzieł iluzyjnych, przy czym kompozycja całości wnętrza pozostaje nadal silnie związana z układami siedemnastowiecznymi. Wykazuje znaczny stopień statyczności (w porównaniu z późniejszymi osiemnastowiecznymi dekoracjami) o czym w decydującym stopniu stanowi ściśle przestrzeganie symetrii, zarówno w dyspozycji iluzyjnej architektury, jak i rozmieszczeniu wyobrażanych postaci. Dekoracje malarskie zostały wpisane w poszczególne pola sklepienia. Każda z nich stanowi odrębną całość. Nie rozbija to jednak spójności wnętrza ze względu na dominację przedstawienia głównego.

Całe wnętrze zyskało wyjątkowy nastrój. Pośrednio docierające światło nabiera złocistego blasku od kolorytu malowideł i licznych złocień detalu architektonicznego. Rytmikę podziałów, kierującą wzrok ku prezbiterium z ołtarzem głównym, kształtują pilastry nawy głównej, podkreślone w ciemnym wnętrzu białą płaszczyzną trzonów pilastrów w emporach i pasów dekorujących naroża pilastrów w kaplicach. Cały obwód wnętrza spina linia wyznaczona bogatymi głowicami kompozytowymi, powielona następnie przebiegiem wydatnego kostkowego gzymsu. Znajduje ona kontynuacje w architekturze ołtarzowej, głowicach kolumn i naczółku pierwszej kondygnacji ołtarza głównego. Ponad strefą ścian wznosi się pozorna kondygnacja architektury iluzyjnej i sztukaterii, schodząca na pilastry złotobrazowym pasmem; w tę kondygnację płynnie wplata się drugie piętro ołtarza głównego. Plafony z malowidłami tworzą wrażenie kolejnych otwarć na przestrzeń nieba; nieba w pojęciu nadprzyrodzonym, prześwieconego złocistym światłem.

Kościół Świętych Piotra i Pawła w Nysie

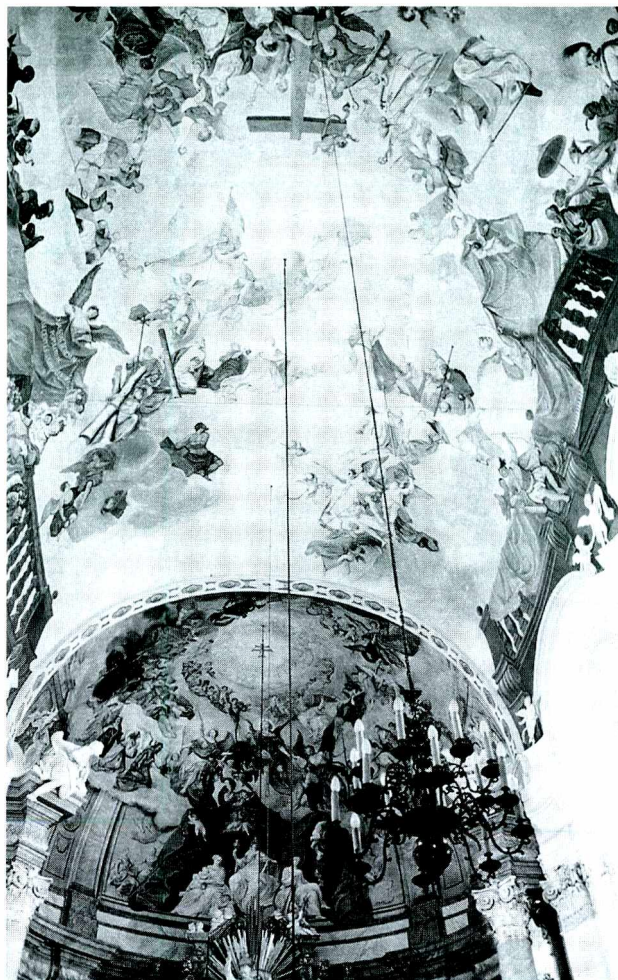
Budowę dawnej świątyni Bożogrobców w Nysie, Świętych Piotra i Pawła, rozpoczęto po ukończeniu budowy klasztoru (1708–1713) w 1720 r., prawdopodobnie według planów sporządzonych przez Michała Kleina, autora projektu zabudowań klasztornych. Po śmierci tego budowniczego, w 1725 r., prace kontynuował Feliks Antoni Hammerschmidt. Kościół ukończono w 1727 r., a w 1730 r. powstała polichromia na sklepieniach autorstwa Feliksa Antoniego i Krzysztofa Tomasa Schefflerów [10, s. 105–115], [42, s. 140, 161–163], [75, s. 56–57].

Architektura wnętrza. Kościół Świętych Piotra i Pawła w Nysie to – rozwiązana na planie prostokąta – hala emporowa, o obszernej, trzyprzęsłowej nawie głównej i płytkim prezbiterium, otoczonych wieńcem płytkich kaplic. Nawę poprzedza niewielki przedsionek pod emporą organową, flankowany przez kaplice podwieżowe. Niską czaszę sklepienną sklepienia zespolonego (analogicznego do wrocławskiego) nad nawą podtrzymują podwójne ukośnie ustawione pilastry, o lekko wklęsłych trzonach, zakończone wieloelementowym belkowaniem. Proste łuki oddzielają żaglaste sklepienia empor. Przestrzeń prezbiterium, ograniczoną ścianą przeprowadzoną po łagodnym łuku, oddzielają od nawy jedynie dostawione do pilastrów kolum-

ny niosące belkowanie i wąski łęk jarzmowy wydzielający konchę sklepienia. Podobnie jest wyodrębnione żaglaste sklepienie nad emporą organową. Wnętrze oświetlają niewielkie okna w kaplicach i wąskie, wydłużone okna empor oraz dwa okna w emporze organowej.

Dekoracja malarska składa się z trzech rozbudowanych scen; na sklepieniach: prezbiterium – *Adoracja krzyża Bożogrobców przez chóry anielskie*, nawy – *Adoracja Trójcy Świętej przez Matkę Boską, Apostołów i świętych* oraz empory organowej – *Wejście do niebieskiego Jeruzalem*, a także towarzyszących im przedstawieniom w kaplicach i emporach.

Punto stabile jest położone pośrodku kościoła, na wysokości głównego wejścia, od strony ul. Brackiej. Z tego miejsca pilastry dzielące nawę znajdują ciągłość perspektywiczną w konsolkach i umieszczonych na nich balustradach, za którymi przedstawiono alegoryczne grupy personifikujące cztery kontynenty, zarówno w oglądzie w stronę prezbiterium, jak i empory organowej. Centralną scenę *Adoracji Trójcy Świętej* ukazano w ujęciu *di sotto in su*; a ucieczka przestrzeni ku symbolizującej nieskończoność jasności została dodatkowo dookreślona przez namalowane smugi światła tworzące jasne pasy, zwężające się zgodnie



Widok strefy sklepiennej
kościół Świętych Piotra i Pawła w Nysie
View of the vaulting area in the Church
of St. Peter and St. Paul in Nysa

z dynamiczną perspektywą całego przedstawienia. Dekoracja prezbiterium została tak dobrana, że zarówno z *punto stabile*, spod empory organowej, jak i z miejsca przed balaskami elementy iluzyjne stapiają się z rzeczywistymi. Przyścienne pilastry, niosące belkowanie, są kontynuowane przez iluzyjne żebra zdobiące czaszę sklepienia, zakończone częściowo tylko ukazaniem gzymsu, otwierającym rozległą latarnię. Rozrzeźbiony barokowy ołtarz został zwieńczony wymalowanym naczółkiem, ponad którym rzeczywiste figurki aniołków wchodzi w skład namalowanej grupy personifikacji *Wiary, Nadziei i Miłości* imitującej kolejne rzeźby ołtarzowe. Scena *Adoracji Krzyża przez chóry anielskie* (zapewne inspirowana correggiowskimi kopułami), przesłaniająca iluzyjną latarnię, przedstawia w ujęciu ukośnym od dołu kolejne kręgi aniołów rozdzielane obłokami. Silnie zmniejszająca się wielkość pokazanych postaci i ich coraz silniejsze rozświetlenie, aż do utraty koloru, decyduje o iluzyjnym pogłębieniu przestrzeni. Podwyższona kopuła kończy się jaśniejącym kołem, na którym wymalowano przedstawienie krzyża Bożogrobców.

W widoku z *punto stabile* w stronę empory organowej na sklepieniu nawy oglądamy przedstawienie *Znalezienia Krzyża przez św. Helenę*. Ponad łękiem

iluzyjne schody tworzą podest dla rozgrywającej się sceny *Uzdrowień dokonywanych przez biskupa Jerozolimy Makarego*, w której tle została wyobrażona symetrycznie usytuowana fasada symbolicznej świątyni w Jerozolimie, z towarzyszącymi jej zabudowaniami. Wszystkie postacie pokazano w ujęciu ukośnym od dołu, architekturę w silnym skrócie od dołu. W tym przedstawieniu zastosowano ciągłość perspektywy rzeczywistej i namalowanej w odbiorze z *punto stabile*. Z *punto stabile* przedstawienie na polichromii na sklepieniu empory organowej ulega deformacji. Jego właściwy odbiór następuje dopiero z końca nawy. Kompozycyjnie jest analogiczne do poprzednio opisywanej sceny. Na osi symetrii ukazano świątynię niebieskiego Jeruzalem, do której wiodą wysokie schody, po nich wstępują wybrańcy, z prawej strony są strąceni potępieńcy.

Sceny w emporach, pokazane w ujęciu *di sotto in su* lub ukośnie od dołu, są przeznaczone do odbioru z *punto stabile*. Polichromia kaplic, w zasadzie niewidoczna z wnętrza kościoła, została opracowana z uwzględnieniem oglądu z każdej z nich z osobna.

Formy architektoniczne we wnętrzu kościoła zostały również wzbogacone iluzyjną dekoracją ornamentálną i rzeźbiarską. Ponad pilastrami rozmieszczono pary aniołków, nawiązujących do białych rzeźb ołtarzowych, a nad łękami muszle.

Inspiracją dla autorów były raczej malowidła szesnastowieczne, wspomniane już kopuły Correggia, dekoracje Michała Anioła (kaplica Sykstyńska, Santa Maria degli Angeli), niż wzory Pozzy czy Lanfranca.

Kompleksowy efekt architektury wnętrza. Kościół w Nysie, stosunkowo niewielki, dzięki odpowiedniemu rozwiązaniu przestrzennemu sprawia wrażenie obszernego, wręcz monumentalnego. Jasne tło malowideł rozświetla i dodatkowo powiększa wnętrze. Trójprzęsłowy układ nawy, z wejściem w drugim przęśle, i kompozycja malowidła na głównym sklepieniu wywołują, przez podkreślenie osi poprzecznej, znaczną centralizację przestrzeni, nadając jej w ten sposób dodatkową rangę. Białe ściany oraz pilastry i łęki wydzielające kaplice i emporę nadają powietrzności przestrzeni świątyni i łączą ją z przestrzenią zewnętrzną, poprzez rozbudowaną strukturę ażurowej z wyglądu przegrody. Ukośne ustawienie par pilastrów i wklęsłość ich trzonów, powtarzana w linii gzymsów, wraz z wypukłą linią przebiegu balkonów empor, wprowadzają subtelną płynność i dynamizują spokojną kompozycję. Wysokie, rozczłonkowane, niezwykle bogate belkowanie, o charakterystycznym spłaszczonym fryzie, wraz z przestrzennie kształtowanymi łękami, spina wnętrze i – nadając lekkość – optycznie je podnosi. Zdecydowanie bardziej materialne wydają się malowane balkony w ciemnym, brązowym kolorze, zza których wyglądają niezwykle barwne postacie. Ta strefa zamyka sferę „ziemską” w nawie kościoła. Ponad nią wznosi się odrealnione, zsakralizowane sklepienie. Do tej drugiej sfery należy też przyciemnione prezbiterium, oświetlone jedynie niewidocznymi z nawy niewielkimi oknami bocznymi, silnie odcinające się od reszty wnętrza. Bo-

gactwo kolorystyczne marmoryzacji ścian i fresku nasklepiennego przyciąga ku niemu wzrok. Na ciemniejszym tle wyróżniają się jedynie jasne rzeźby ołtarzowe

i na sklepieniu krąg z wizerunkiem krzyża. Są to główni bohaterowie teatrum *sacrum*, którego sceną i scenografią jest wnętrze prezbiterium.

Kościół pw. Panny Marii Łaskawej w Krzeszowie

Rozbiórkę średniowiecznej świątyni klasztoru cysterskiego w Krzeszowie rozpoczęto za rządów opata Innocentego Frischa w 1727 r. Wkrótce kierownictwo budowy objął Antoni Jentsch, powinowaty opata. Autor projektu pozostaje nieznany. W roku 1728 położono kamień węgielny. W następnym roku przybył z Pragi Ferdynand Maksymilian Brokof z uczniem Antonim Dorasilem, który po śmierci mistrza ukończył zespół rzeźb na fasadę i do wnętrza kościoła. W roku 1731 ukończono obiekt w stanie surowym i przystąpiono do prac nad wyposażeniem. Zamówiono obrazy ołtarzowe u Piotra Brandla. W roku 1733 wzniesiono fasadę. W tym samym roku Neunhertz rozpoczął prace nad dekoracją malarską świątyni, którą ukończył po dwóch latach. W roku 1735 dokonano konsekracji kościoła [21, s. 26–29, 57].

Architektura wnętrza. Wnętrze sanktuarium krzeszowskiego jest halą emporową, o bardzo obszernej nawie głównej, z transeptem i półkoliście zamkniętym prezbiterium oraz trójnawowym przedsionkiem pod emporą organową. Nawa główna została przekryta sklepieniami w formie kapy czeskiej, wspartej na szerokich gurtach nad każdym z czterech przęseł, wydzielanych parami ukośnie ustawionych pilastrów. Podobnie sklepiene jest jedno wydzielone przęśło prezbiterium i przęśła w każdym z ramion transeptu, w zakończeniu prezbiterium oraz ramion transeptu sklepieniami są płytkie konchy. System rozbudowanych pilastrów wspiera czaszę (w postaci wycinka sfery) sklepienia nad kwadratowym skrzyżowaniem. Kaplice pod emporami i na emporach kryją czasze o spłaszczonym przekroju pionowym.

Dekoracja malarska krzeszowskiej świątyni została pomyślana w formie oddzielnych scen rozmieszczonych na poszczególnych polach sklepiennych. Są one przeznaczone do odbioru każdego z osobna, w oglądzie z dołu. Przede wszystkim został jednak przewidziany dokładnie przemyślany system szczególnych punktów obserwacji.

Punto stabile umieszczono pod drugim przęsłem nawy, od strony wejścia. Z tego miejsca otwiera się widok na wnętrze, w którym przestrzeń rzeczywista w płynny sposób przechodzi w przestrzeń przedstawioną. Dochodzi do jedności perspektywicznej, dzięki odpowiednio dobranym punktom zbiegów w kolejnych scenach malarskich. Pierwsze przedstawienie, najbliższe *punto stabile*, umieszczono na sklepieniu trzeciego przęśła nawy; *Ofiarowanie w świątyni*¹³ jest ukazane w ujęciu *di sotto in su*, z iluzyjną architekturą zwieńczoną kopułą otwierającą się na widza. Cen-

tralnie ukazana scena ma w naturalny sposób umieszczony zbieg trzeci, pośrodku kopuły. Obie sceny boczne w tym ujęciu, ukazane ukośnie od dołu, wydają się podporządkowywać tej samej konstrukcji perspektywicznej. Dopiero wnikliwa obserwacja umożliwia ustalenie ich punktów trzeciego zbiegu na osi łuku poprzedzającego. Powoduje to powiązanie architektury iluzyjnej z rzeczywistą architekturą kościoła, przez zapewnienie ciągłości linii pilastrów nawy oraz pilastrów i łuków namalowanych w obu scenach. Malowidło na kolejnym, czwartym przęsle – *Ucieczka do Egiptu* – ukazuje się w oglądzie z *punto stabile* w widoku ukośnym od dołu, z dwoma zbiegami umieszczonymi niesymetrycznie. Fresk na skrzyżowaniu transeptu z omawianego miejsca jest widoczny we fragmencie. Z iluzyjnej architektury można dostrzec jedynie połowę podstawy i jedną czwartą kolumnady wysokiego tamburu, podtrzymującego namalowaną kopułę. Trzeci punkt zbiegu (lokujący się na osi łuku, między dwoma poprzednimi przęsłami) został tak dobrany, by zapewnić pełną iluzję przestrzenną. Odbiorca zostaje



Widok strefy sklepiennej kościoła
Świętych Piotra i Pawła w stronę empory organowej
View of the vaulting area in the Church
of St. Peter and St. Paul in the direction of the organ gallery

¹³ Autorka nie prezentuje pełnej ikonografii kościoła krzeszowskiego, dobrze znanej i prezentowanej w większości publikacji na ten temat.



Widok wnętrza nawy kościoła
pw. Panny Marii Laskawej w Krzeszowie
z *punto stabile* pod emporą organową
The nave interior's view in the Church
of the Gracious Virgin Mary in Krzeszów
with the *punto stabile* under the organ gallery

przekonany, że skrzyżowanie jest przekryte wyniosłą kopułą. Zarówno scena środkowa, jak i sceny ponad filarami są widoczne w ujęciu na wprost. Odstaniające się z *punto stabile* freski w emporach są ukazane lekko ukośnie od dołu.

Równie ważny wydaje się widok z *punto stabile* w stronę empory organowej. Scena *Narodzenia*, na pierwszym przęśle, jest ukazana w widoku *di sotto in su*, z trzecim zbiegiem pośrodku wysklepki. Towarzyszące jej po bokach przedstawienia znów mają przesunięte punkty trzeciego zbiegu, ze względu na zapewnienie ciągłości z architekturą rzeczywistą. Podobnie rozwiązanie perspektywiczne zastosowano nad emporą organową, przy czym przedstawienia są ujęte jedynie w widoku ukośnym, od dołu. Wymalowane po bokach – bardzo realistycznie, ze szczegółami – balkony z wizerunkami donatorów i opiekunów sanktuarium tworzą silniejszy związek z rzeczywistą przestrzenią kościoła, niż ze strefą fresków sklepiennych.

Kolejno ważne punkty obserwacyjne we wnętrzu kościoła zostały zaaranżowane spod poszczególnych przęseł nawy, zgodnie z naturalną drogą ku ołtarzowi głównemu.

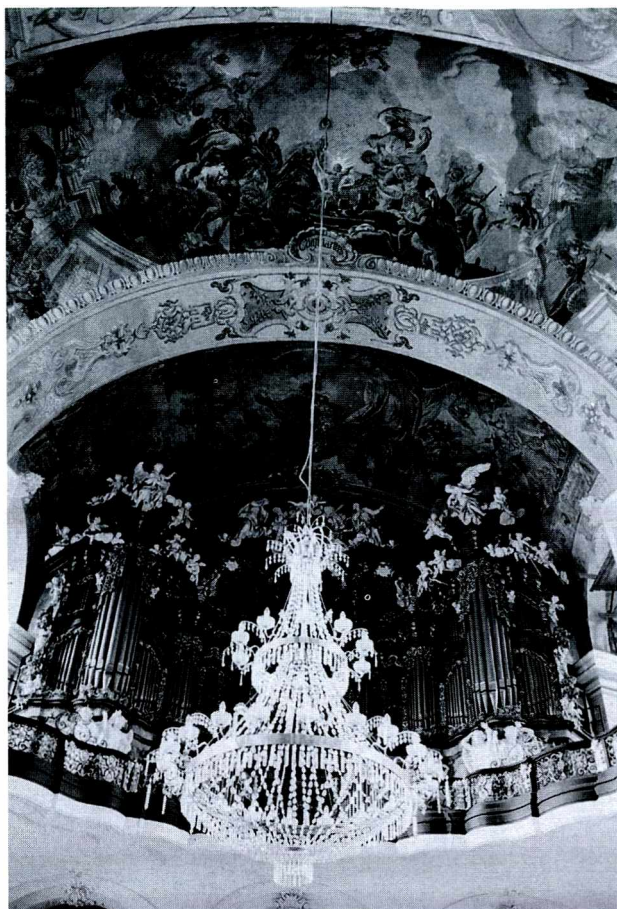
Z miejsca oglądu pod trzecim przęselem uwagę przykuwa, wspomniane już, przedstawienie na skle-

pieniu przęśla czwartego, scena *Ucieczki do Egiptu*. Z tego punktu postacie wydają się ukazane bardziej na wprost, jedynie w lekkim skrócie od dołu. Sceny boczne są odczytywane zupełnie niezależnie, w ciągłości z architekturą. Stąd otwiera się też szerszy widok na iluzyjną kopułę nad skrzyżowaniem.

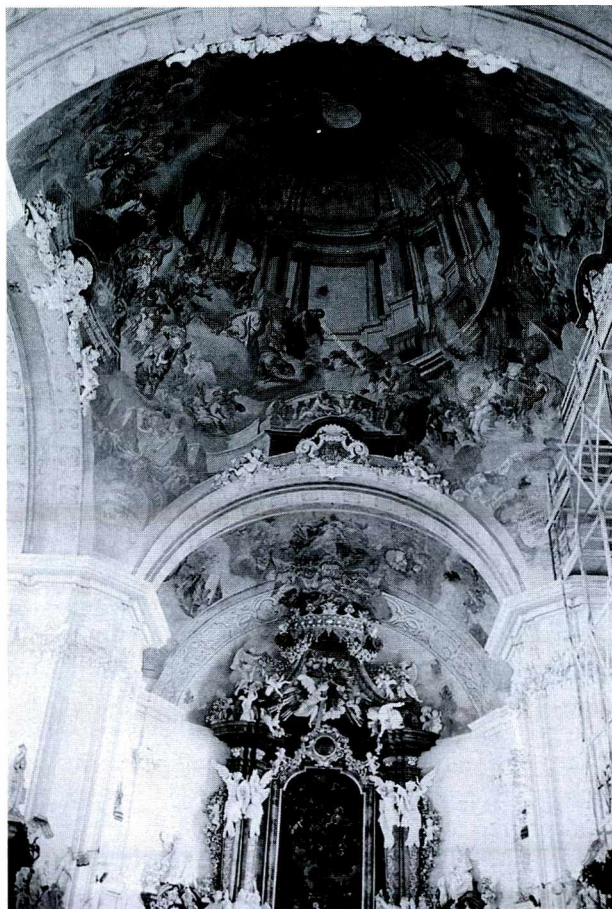
Najważniejszym miejscem odbioru wykreowanej ponad skrzyżowaniem transeptu iluzyjnej przestrzeni jest ostatnie (czwarte) przęsło nawy, z którego jest widoczny cały fresk na czaszy sklepienia. Podstawę kopuły stanowią balustrady i balkony, w bezbłędny sposób kontynuujące architekturę rzeczywistą. Na dekorowanych kasetonami pendentywach jest ustawiony pierścień podstawy kolumnadowego bębna. Kolumny tamburu, pogrupowane w układy rodzaju serliany – po dwie kolumny przy pilastrach, flankowane kolumnami wolno stojącymi – zostały przedstawione w wyjątkowym ujęciu perspektywicznym. Każda z par obok siebie stojących podpór ma niezależny punkt zbiegu. Po prawej stronie – punkty zbiegu leżą coraz bliżej przedstawianych par kolumn, po lewej natomiast – coraz dalej, aż do usytuowania w nieskończoności. W partii samej kopuły i latarni powraca symetria w konstrukcji perspektywicznej. Mimo asymetrii w widoku ze środka nawy mamy wrażenie ułudy przestrzennej. Powoduje ona jedynie zdynamizowanie przedstawianej przestrzeni. Z drugiej jednak strony, takie ujęcie zapewnia równie dobry odbiór iluzyjnej kopuły zarówno z miejsca przy prawym filarze skrzyżowania, jak i spod samego skrzyżowania, w widoku w stronę lewego transeptu. Jest to istotne ze względu na usytuowanie w tym skrzydle ołtarza Najświętszego Sakramentu, a za nim Domku Loretańskiego. Rangę lewego skrzydła transeptu wydobyto dodatkowo stosując kolejną iluzyjną kopułę w jego przęśle. Mocno rozświetlona, w bardzo silnym skrócie perspektywicznym, zyskała bardzo dużą spójność iluzyjnej przestrzeni z rzeczywistą przestrzenią oglądaną z omawianego punktu. W tym widoku przedstawienie *Przeniesienia Domku Loretańskiego* w konsze nad ołtarzem Najświętszego Sakramentu, ukazane ponad iluzyjną balustradą, sugeruje zastosowanie kolejnej kopuły. Widok w drugą stronę nie jest tak wyważony. Patrząc spod lewego filara skrzyżowania odnosi się wrażenie, iż iluzyjna kopuła się przewraca. Jedynie rozświetlone przestrzenne malowidło w skrzydle prawego transeptu (przedstawione w ujęciu w scenach bocznych na wprost, w głównej, nieco wyżej usytuowanej, lekko od dołu), przyciągając uwagę przywraca równowagę odbiorowi wnętrza w tym ujęciu.

Podobnie jest z odbiorem kopuły pośrodku samego skrzyżowania. Im bliżej prawej strony, tym pełniejsza jest ciągłość przestrzenna. Z tej części wnętrza artysta przewidział jednak przede wszystkim ogląd prezbiterium i obu skrzydeł transeptu.

Sklepienie prezbiterium, zarówno w odbiorze z nawy głównej, jak i spod skrzyżowania, zostało iluzyjnie poszerzone i podwyższone. Malowidła boczne, ukazujące postacie fundatorów i sceny starotestamentowe, pokazane w ujęciu ukośnym od dołu, łączą się z archi-



Widok sklepienia ostatniego przęsła nawy i empory organowej kościoła Panny Marii Łaskawej
View of the last span's and organ gallery's vault in the Church of the Gracious Virgin Mary



Widok górnej strefy skrzyżowania i prezbiterium z miejsca przed balaskami kościoła Panny Marii Łaskawej
View of the upper area intersection and the presbytery from the altar-rail in the Church of the Gracious Virgin Mary

tekturą i stanowią kontynuację przedstawień u stóp kopuły. Zastosowana tu konstrukcja perspektywiczna powoduje poszerzenie przestrzeni. Ponad nimi namalowany pas rozświetlonego nieba i monochromatycznego przedstawienia wieńca chmur z adorującymi Aniołami, silnie odcina scenę główną *Koronacji Matki Boskiej*, ujętą w perspektywie *di sotto in su* tworzącej wrażenie silnej ucieczki przestrzeni. W malowidłach na sklepieniu prezbiterium brak jakichkolwiek form architektonicznych, kreowanie zaś iluzji perspektywicznej za pomocą skrótów postaci ludzkich wywołuje ich szczególne odrealnienie – sakralizację. We wnętrzu krzeszowskiego sanktuarium zastosowano spójny system perspektywiczny łączący dekorację architektoniczną i malarską. Dzięki zastosowaniu różnych punktów zbiegów perspektywicznych, odpowiedniemu odchyleniu położenia przedstawianych form architektonicznych z osi głównej kościoła, zmianach w użytych skrótach w ujęciu ukośnym „od dołu” jest ona przeznaczona do odbioru z każdego miejsca we wnętrzu świątyni.

Kompleksowy efekt przestrzenny. Architektura wnętrza krzeszowskiej świątyni prezentuje bardzo interesujące rozwiązanie, w którym – dzięki wysublimowanym zabiegom projektanta – typowo longitudinalna przestrzeń ulega centralizacji i – co za tym idzie – monumentalizacji. Idea wywodzi się od samej bazyliki

watykańskiej, bezpośrednimi zaś wzorcami z okresu późnego baroku są kościoły dienzenhoferowskie w Czechach i na Morawach. Obszerność głównej nawy, zastosowanie zamiast naw bocznych szeregu kaplic, silne wyodrębnienie i zaakcentowanie iluzyjną kopułą skrzyżowania równie szerokiego jak nawa transeptu, to zasadnicze środki służące scentralizowaniu wnętrza świątyni. Dodatkowo jej przestrzeń charakteryzuje typowa późnobarokowa ciągłość; wzajemne przenikanie poszczególnych jednostek przestrzennych, jedynie częściowo wyodrębnionych z całości. Rozległa nawa główna, mimo podziału na przęsła, tworzy wrażenie jedności, dzięki opasaniu wysokim belkowaniem, wspartym na rozrzeźbionych głowicach pilastrów, które – ukośnie ustawione – dynamizują przestrzeń, wywołując wędrówkę wzroku ku prezbiterium. Jego rozświetlone wnętrze zakończone rozrzeźbionym, bogatym w formy i kolory ołtarzem, zostało w górze zamknięte, a właściwie otwarte iluzyjnym przedstawieniem na sklepieniu, tworzącym wrażenie ucieczki przestrzeni w nieskończoność. Dynamikę i płynne przenikanie składowych jednostek przestrzennych potęguje wklęsło-wypukła linia łęków nad kaplicami i związanych z nimi balustrad oraz trójwymiarowa krzywizna gurtów zamykających empory. Obszerność i monumentalność nawy głównej podkreśla iluzyjne podwyższenie każdego z przęseł.

Charakterystyczną cechą tego wnętrza stanowi teatralny sposób ukształtowania przestrzeni. Ukośne ustawienie pilastrów tworzy wrażenie kulisowego otwierania się jego kolejnych fragmentów. Znajduje to konty-

nuację w scenograficznie opracowanych przedstawieniach architektury na sklepieniach, towarzyszących obrazom ukazującym się oczom odbiorcy.

Kościół pw. św. Jadwigi na Legnickim Polu

Budowę kościoła–pomnika pw. św. Jadwigi rozpoczęto po ukończeniu wznoszenia zabudowań klasztornych benedyktynów (1723–1726) w 1727 r. Autorem projektu został Kilian Ignacy Dientzenhofer, on sam lub za pośrednictwem Jana Krystiana Bobersachera nadzorował budowę. Od roku 1728 prace nad rzeźbiarskim wyposażeniem wnętrza rozpoczął Karol Józef Hinzl z Pragi. Konsekracja kościoła odbyła się w 1731 r. W dwa lata później powstały freski Kosmy Damiana Asama, sprowadzonego na Legnickie Pole dzięki staraniom opata Othmara Zinka [76, s. 24–31], [75, s. 92–93].

Architektura wnętrza. Poprzedzone niskim przedścionkiem, flankowanym kaplicami podwieżowymi, otwiera się obszerne jednoprzestrzenne wnętrze świątyni–pomnika na Legnickim Polu. Eliptyczna przestrzeń, o płynnie, rzeźbiarsko ukształtowanych ścianach, z wyróżnionymi czterema niszami tworzącymi kaplice, przechodzi w silnie wydłużone dwuelementowe prezbiterium, flankowane również dwiema niszami. Centralna przestrzeń jest przesklepiona czaszą (tzw. kapą czeską), wspieraną na łękach oddzielających kolebkowe wysklepki nad niszami, czaszę sklepienia nad prezbiterium i emporą organową. Półkoliste zamknięcie prezbiterium przekryto konchą. Wysmukłe łęki są ustawione na wysokim belkowaniu, krępowanym zgodnie z usytuowaniem kolumn i półkolumn z czterech stron otaczających półokrągłe pilastry, niosące główne sklepienie (tworzące konstrukcyjnie strukturę przypór wewnętrznych). Między kolumnami na masywnych konsolach są umieszczone ponadnaturalnej wielkości posągi świętych. Nawę oświetlają okna umieszczone nad bocznymi ołtarzami w czterech kaplicach. Prezbiterium pozostaje silnie rozświetlone przez otwory umieszczone w dwóch rozdzielonych gzymsem kondygnacjach nisz.

Dekoracja malarska kościoła składa się z trzech głównych zespołów: na sklepieniu nawy (z tematem przewodnim – *Historia znalezienia relikwii Krzyża Świętego*), przeszłe prezbiterium (*Chwała św. Benedykta*) i kończącej je konsze (*Gloria Matki Boskiej*). Towarzyszą im pięć przedstawień ponad wnękami, przy nawie i w sklepieniu empory organowej (*Znalezienie zwłok Henryka przez jego żonę Annę*). Każde z malowideł zostało wpisane w ramy architektoniczne, wzmocnione i wzbogacone namalowanymi formami iluzyjnymi.

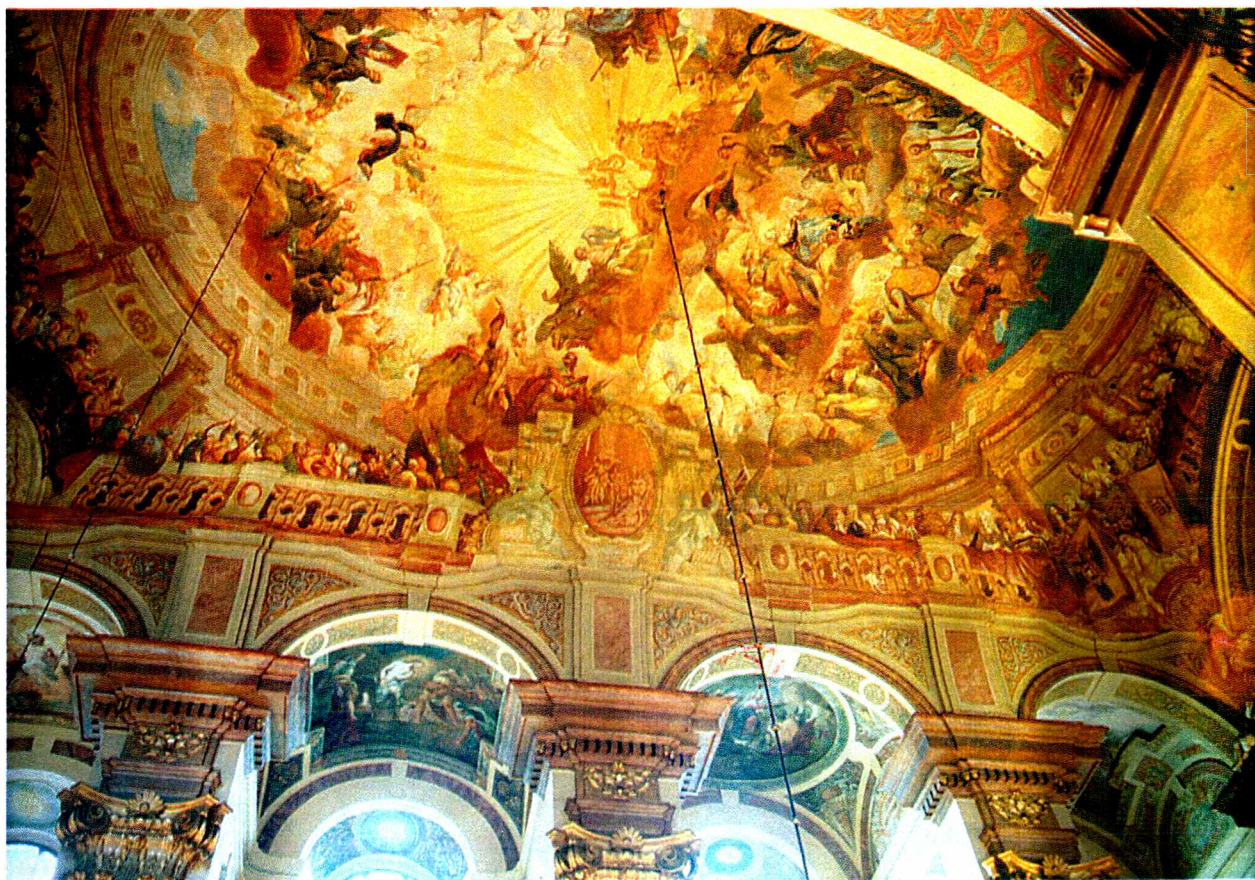
Z *punto stabile*, znajdującego się pod emporą organową, otwiera się widok, w którym obszerna przestrzeń eliptycznej nawy znajduje kontynuację w iluzyjnej przestrzeni przedstawienia na jej sklepieniu (powodując około trzykrotne jej podwyższenie w stosunku do rzeczywistej wysokości wysklepki). W zastosowanej konstrukcji perspektywicznej punkt trzeciego

zbiegu – widocznych z tego miejsca malowideł – został rozbity na dwa, dla przedstawień po lewej stronie znalazł się on na namalowanej postaci Chrystusa, ulokowanej za środkiem sklepienia, w stronę empory organowej, dla tych po prawej stronie – na draperii z emblematem *IHS*, jeszcze dalej odsuniętej od środka czaszy. Zabieg ten miał na celu zniwelowanie odbioru krzywizny sklepienia w widoku z *punto stabile*, zapewnił także poprawność ujęcia perspektywicznego z punktów odbioru leżących poza osią symetrii świątyni. Przesunięcie zbiegów ze środka sklepienia umożliwiło wykorzystanie większej powierzchni na część malowidła przeznaczoną do odbioru w oglądzie w kierunku prezbiterium i podwyższającą iluzyjnie wnętrze. Centralna scena *Odnalezienia relikwii Krzyża Świętego* została ukazana w widoku na wprost, towarzyszące jej po bokach przedstawienia lekko od dołu, podobnie jak sceny boczne (*Obalenie posągu Wenus przez krzyżowców*, *Niepokalana przekazująca owoce wiary mieszkańcom Ameryki*) i postacie władców chrześcijańskiej Eu-



Widok wnętrza kościoła pw. św. Jadwigi z *punto stabile* na Legnickim Polu

View of the interior of the Church of St. Hedwig (Jadwiga) in Legnickie Pole, view from the *punto stabile*



Sceny boczne na sklepieniu nawy kościoła pw. Imienia Jezus we Wrocławiu
Side scenes on the nave vaulting of the Church of Jesus, Wrocław



Strefa sklepienna prezbiterium kościoła Świętych Piotra i Pawła w Nysie
The vaulting area in the presbytery of the St. Peter and St. Paul church, Nysa



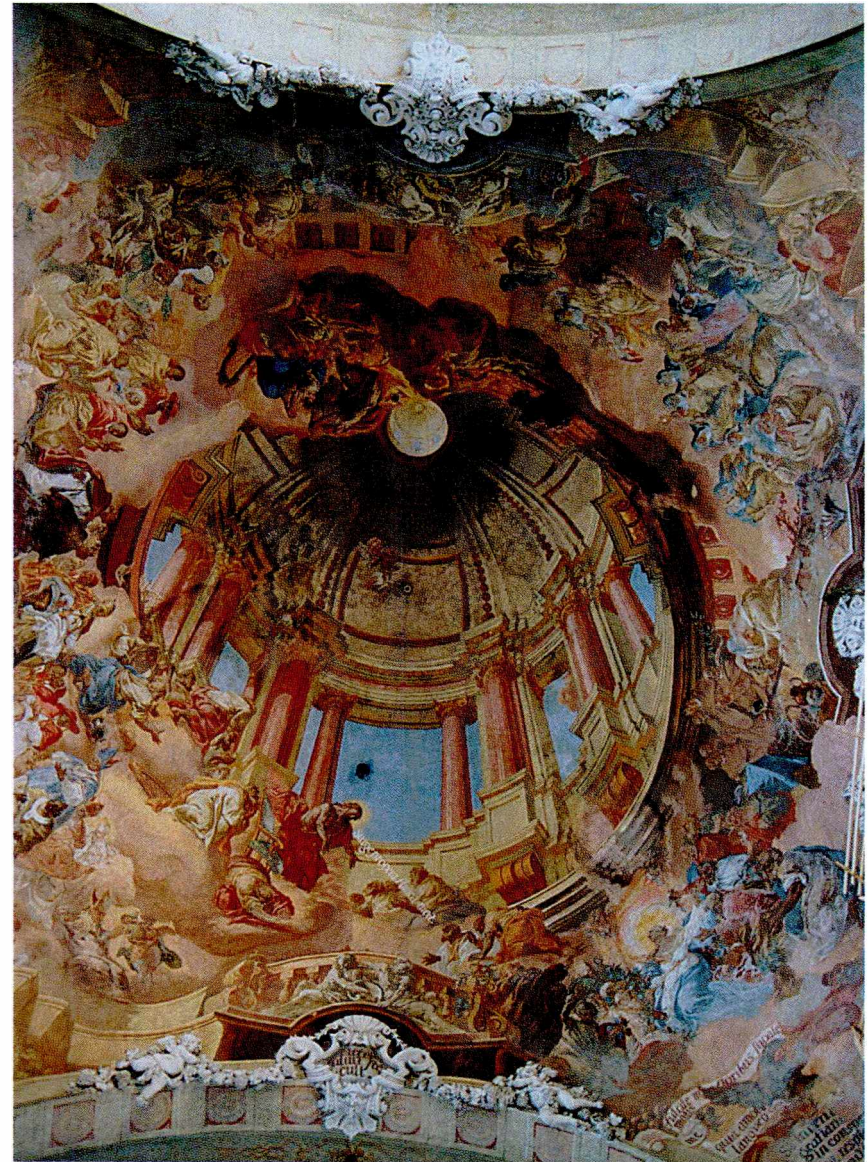
Widok sklepienia nawy kościoła św. Jadwigi na Legnickim Polu w ujęciu od dołu
View of the nave vaulting in the Church of St. Hedwig in Pole Legnickie, looking upwards



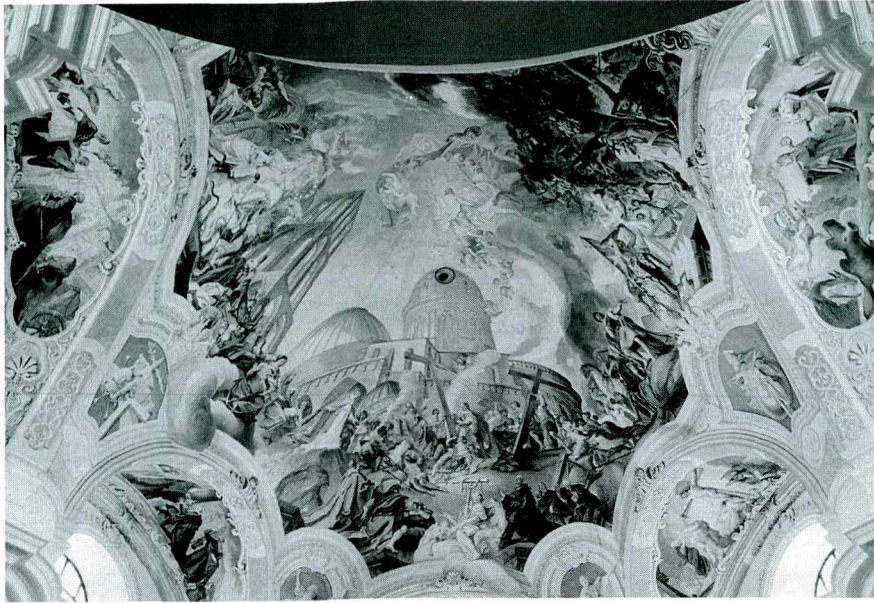
Widok partii sklepiennej kościoła Świętego Krzyża w Brzegu z freskami Jana Kubena
Widok z *punto stabile*
View of the vaulting area in the Church of the Holy Cross with wall-paintings of Jan Kubena
View from *punto stabile*



Widok sklepienia drugiego przęsła nawy kościoła Panny Marii Łaskawej w Krzeszowie
View of the second span's vault in the nave of the Gracious Virgin Mary church, Krzeszów



Widok iluzyjnej kopuły skrzyżowania transeptu kościoła Panny Marii Łaskawej w ujęciu od dołu
View of the illusory dome at the transept's intersection in the Church of the Gracious Virgin Mary,
looking upwards



Widok sklepienia nawy kościoła św. Jadwigi na Legnickim Polu z *punto stabile*
View of the nave vaulting in the Church of St. Hedwig in Pole Legnickie, view from the *punto stabile*



Widok strefy sklepiennej prezbiterium kościoła św. Jadwigi na Legnickim Polu
View of the vaulting area in the presbytery of the Church of St. Hedwig in Pole Legnickie

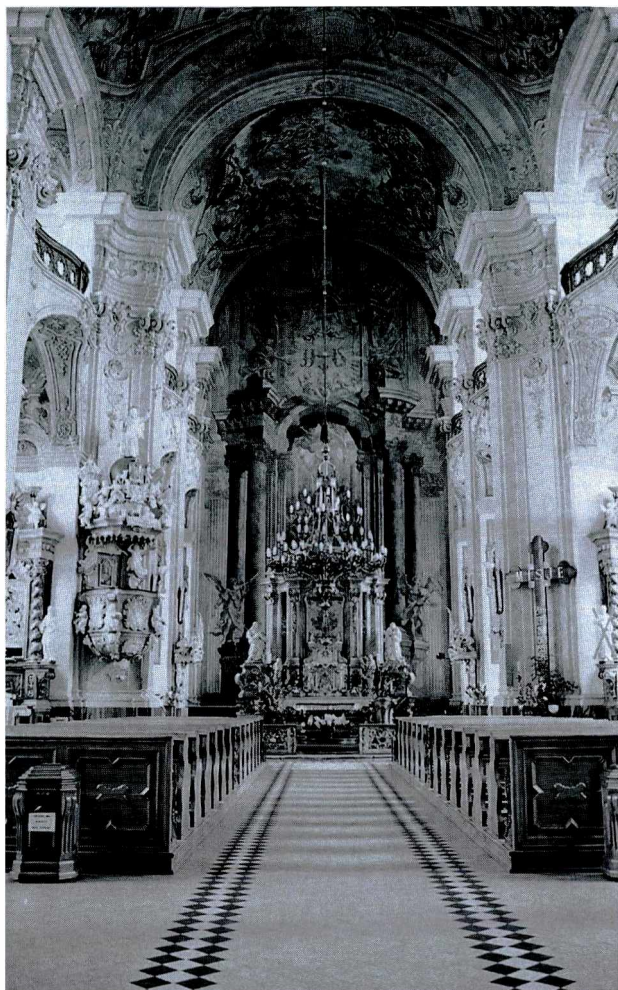
ropy oraz przedstawiciele innych kontynentów ponad łękami rzeczywistym i iluzyjnymi – namalowanymi w pachach sklepienia.

Pełny odbiór scen bocznych i sceny na części sklepienia nawy, od strony wejściowej, jest możliwy z jej wnętrza. Obracając się dokoła obserwuje się, jak w kalejdoskopie, całą historię. Sceny te są nadal widoczne w ujęciu ukośnym od dołu, w bardzo silnym skrócie, z osobnym dla każdej sceny punktem trzeciego zbiegu, lokującym się w strefie środkowej malowidła. Punkty zbiegów bocznych zostały rozplanowane bardzo daleko, co wywołuje pozorne oddalenie scen od obserwatora i łagodzi dynamikę ujęcia. Z tego miejsca widz powinien także oglądać polichromie nad wnękami kaplicowymi. Ukazano je w ujęciu ukośnym od dołu, z mniejszym skrótem w wypadku scen po prawej stronie i większym, w szczególnie interesujących, ze względu na przedstawienia architektury, scenach po lewej stronie nawy. Przedstawienie główne w oglądzie od dołu, spod czaszy sklepienia, w obrębie sceny figu-

ralnej wydaje się ujęte prawie na wprost, jedynie wyobrażenie architektury jest podporządkowane rozbitemu trzeciemu zbiegowi.

Freski na sklepieniach prezbiterium w odbiorze z *punto stabile* nie są w pełni czytelne. Właściwy ich ogląd następuje również z nawy głównej. Z tego miejsca postacie ukazane w ujęciu *di sotto in su* (figura anioła z tablicą) i ukośnie od dołu (postacie świętych benedyktyńskich, krzyżowców i dobroczyńców zakonu) zdają się namalowane na wysokiej kopule, której centrum stanowi jasny krąg z przedstawieniem słońca. Punkt trzeciego zbiegu lokuje się po środku łuku oddzielającego sklepienie prezbiterium. W głębi wyłania się, zza łuku jarzmowego o koszowym narysie, polichromia na konsze przesklepiającej absydę, która w całej okazałości ukazuje się z kolejnego punktu zatrzymania.

Sprzed samych balasek obserwator ogarnia wzrokiem przestrzeń prezbiterium z freskiem sklepiennym, tworzącym rodzaj otwarcia ponad ołtarzem w po-



Wnętrze kościoła Świętego Krzyża w Brzegu
Widok z *punto stabile*

Interior of the Church of the Holy Cross in Brzeg
View from *punto stabile*



Widok ze środka nawy kościoła Świętego Krzyża w Brzegu
w stronę empory organowej

View from the middle of the nave in the direction
of the organ gallery in the Church of the Holy Cross in Brzeg

wierzchni pokrytej gęstą sztukaterią. *Scena Chwały Matki Boskiej*, ukazana na tle jasnego nieba, charakteryzuje się lekkością i świetlistością. Postacie adorujących aniołów są namalowane lekko ukośnie od dołu, Madonna i Dzieciątko prawie na wprost. Punkt zbiegu został umieszczony na postaci Matki Boskiej.

Malowidło nad chórem muzycznym jest przeznaczone do oglądu ze środka nawy. Scena nad emporą organową prezentuje się w ujęciu na wprost.

Wyjątkowo interesujące są też formy iluzyjnego detalu architektonicznego i dekoracji *en griselle*, łączące się z rzeczywistą architekturą wnętrza.

Kompleksowy efekt przestrzenny wnętrza. Kościół na Legnickim Polu, którego projekt wnętrza oparto na złożonym układzie, przenikających się wzajemnie, eliptycznych jednostek przestrzennych (podobnie jak w kościele krzeszowskim), został ukształtowany jako założenie centralno-podłużne, z wyraźnym zaakcentowaniem symetrii w planie. W prezbiterium można dopatrzeć się przenikania elementów przestrzennych o rzucie koła i elipsy; w nawie głównej badacze dopatrują się bądź elipsy, bądź wydłużonego sześciokąta lub też układu dwóch poprzecznie ustawionych elips lub kół [75, s. 94].

Centralne wnętrza opinają białe ściany, których dekorację skoncentrowano w obrębie rozczłonkowanych filarów i ołtarzy bocznych. Pozostała płaszczyzna ścian wydaje się cienką błoną rozpiętą na stelażu konstrukcyjnym. W prezbiterium przegrody zyskują większe rozrzeźbienie i ażurowość, wysoki gzyms natomiast w zdecydowany sposób dzieli je na dwie kondygnacje. Ciemne, wzbogacone złoceniami, ołtarze wyraźnie kontrastując z białą ścian przyciągają wzrok. Ponad tą prawie monochromatyczną strefą ścian rozpiną się niezwykle bogate kolorystycznie sklepienie opisane różowymi łękami, pokrytymi białymi sztukateriami, a także pasem malowanych, białych belkowań, odgradzających postacie *en griselle* na złotym tle mozaiki oraz złotym iluzyjnym gzymsem, widocznym zwłaszcza w prześle prezbiterium.

Prezbiterium przez dynamiczne rozrzeźbienie ścian, podkreślone grą światła wpadającego przez niewidoczne z nawy okna, stanowi przestrzeń wyróżnioną w tym stosunkowo jednorodnym wnętrzu. Jej punktem kluczowym jest ołtarz główny. Ustawiona na jego naczółku bogata kompozycja złożonych rzeźb w analogiczny sposób zamyka przestrzeń w strefie sklepiennej.

Kościół Świętego Krzyża w Brzegu

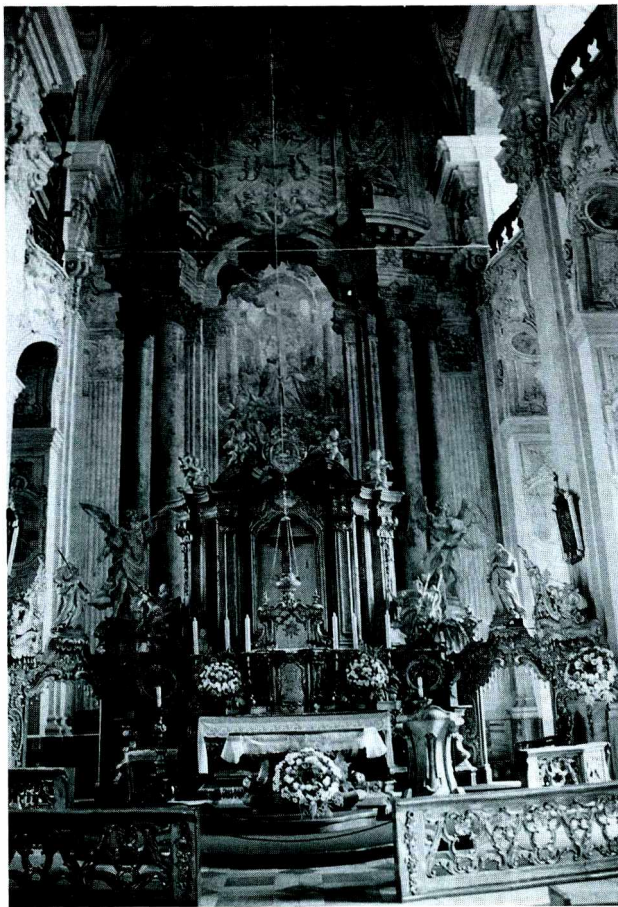
Budowę kościoła Świętego Krzyża w Brzegu rozpoczęto w 1734 r. według projektu wrocławskiego architekta Józefa Frischa. Kierownikiem budowy został Jan Krzysztof Melcher z Prudnika. Budowa dobiegała końca w 1739 r., gdy Janowi Kubenowi powierzono wykonanie malowideł we wnętrzu. Pomimo przerwy związanej z wojną austriacko-pruską dekorację malarzką ukończono w 1745 r. W kolejnym roku dokonano konsekracji kościoła [75, s. 47], [77, s. 146].

Architektura wnętrza. Świątynia jezuicka w Brzegu została wzniesiona na rzucie prostokąta, jako hala emporowa beztranseptowa, z przedsionkiem pod emporą organową. Jest to bardzo tradycyjne, konserwatywne rozwiązanie, jedynie w szczegółach odbiegające od wczesnobarokowych wzorców. Trzyprzęsłowa nawa jest sklepią niską kolebką, z bardzo płytkimi lunetami, wspartą na łękach ponad emporami; od analogicznego sklepienia nad prezbiterium, opartego na dwóch łękach ponademporowych i sklepienia empory organowej, oddzielają ją masywne potrójne łęki, wspierane na rozbudowanych filarach, o wklęsłych trzonach. Proste, smukłe filary rozdzielają kaplice i emporę. Podstawy sklepień spina wysokie belkowanie i łącząca się z nim falista linia balustrad empor, dynamizująca wnętrze. Zarówno zakończenie prezbite-

rium, jak i w dużej mierze ołtarz główny, zostały stworzone metodą iluzyjną. Wnętrze jest wyjątkowo smukłe w proporcjach, o szczególnie wysokiej strefie kaplic. Jest bardzo jasne ze względu na duże okna w kaplicach i emporach.

Dekoracja malarska. Każde z pól sklepiennych oraz ściana końcowa prezbiterium zostały pokryte malowidłami iluzyjnymi. Na sklepieniu nawy głównej powstał fresk oparty na wzorach Pietra da Cortona i Andrei Pozzy z San Ignazio oraz Il Gesù. Pod malowidłem zostały całkowicie starte i ukryte krawędzie lunet (por. rzut kościoła). U podstaw przedstawienie obiega dwukondygnacyjna, rozrzeźbiona otworami, pilastrami i kolumnami niosącymi gzymsy oraz naczółki, iluzyjna ściana architektoniczna. To ona zasadniczo określa kształt kreowanej przestrzeni, tworzy na stosunkowo płaskiej czaszy sklepiennej wrażenie sklepienia fasetowego, usytuowanego na pozornie podwyższonej ścianie (podnosi iluzyjnie, o ponad połowę rzeczywistej wysokości, wysokość ścian, a tym samym sklepienie jest podniesione dwukrotnie w stosunku do rzeczywistej wysokości wysklepka). Na fasacie malarz umieścił – głównie ze względu na program ikonograficzny świątyni – przedstawienie figuralne, *Tryumf Krzyża Świętego*, ukazane *di sotto in su*. Zostało określone miejsce najlepszego odbioru fresku i zarazem całej przestrzeni kościoła. Z *punto stabile*, usytuowanego o krok przed emporą organową zacierą się zupełnie granica między przestrzenią rzeczywistą a stworzoną przez malarza. Każdy z filarów kościelnych znajduje kontynuację w usytuowanych na wysokich postumentach parach kolumn, niosących masywne belkowanie. Punkt zbiegu głównego fresku figuralnego został usytuowany na postaci Chrystusa, pośrodku sklepienia, co stabilizuje dynamiczne formy malarskie. Sceny boczne mają trzeci zbieg usytuowany nieco dalej w stronę empory organowej.

Z *punto stabile* odczytujemy też w pełni i właściwie pozostałe malowidła. Łęk jarzmowy i rozbudowana nad nim serliana iluzyjnie lekkim łukiem wysuwają się ku środkowi sklepienia. Za nim wyłania się malowidło na sklepieniu przęsła prezbiterium. Pozornie pogłębioną czaszę, ograniczoną namalowanym ponad gzymsiem postumentem ozdobiono sceną *Wywyższenia węża miedzianego*. Jest ona ukazana ukośnie od dołu, z punktem trzeciego zbiegu na środku łuku. Za tym sklepieniem oglądamy stworzoną na ścianie szczytowej prezbiterium iluzję: wspartą na wysokich łękach latarnię, oddzieloną kolejnym łukiem od poprzedzającego ją przęsła, oświetlającą wysmukły dwukondygnacyjny ołtarz architektoniczny (wzorowany na ołtarzu wrocławskiego kościoła jezuickiego) o rozbudowanej strukturze przestrzennej. Na jego tle jest ustawione duże tabernakulum, o nieco podobnej kompozycji obudowy architektonicznej. Punkt zbiegu jednozbiegowej konstrukcji perspektywicznej, służącej iluzijnemu wydłużeniu prezbiterium został ulokowany na krzyżu nad tabernakulum, a więc nieco powyżej linii wzroku ob-



Widok iluzyjnego ołtarza w prezbiterium kościoła Świętego Krzyża w Brzegu. Widok sprzed balasek

View of the illusory altar in the presbytery of the Holy Cross Church in Brzeg, from the altar-rails

serwatora. Malarz bardzo precyzyjnie wykreślił z *punto stabile* ciągłość podziałów architektury rzeczywistej i przedstawianej, ciągłość w obrębie gzymsów, linii balustrad balkonów, łęków sklepiennych.

Ze środka nawy, w oglądzie do góry, mamy nadal do czynienia z iluzyjną ciągłością architektury malowanej i rzeczywistej oraz odbieramy w dynamicznym ujęciu *di sotto in su* fresk na plafonie. Obracając się dookoła obserwator może nie tylko podziwiać z tego miejsca sceny przedstawione na tle iluzyjnej architektonicznej polichromii sklepienia nawy, lecz także poszczególne malowidła na sklepieniach empor – w ujęciu lekko ukośnym od dołu i kaplic (ze względu na ich dużą wysokość i płytkość). Są one w większości ukazane na tle architektonicznym, widocznym także podczas ich oglądu od strony wejścia czy prezbiterium.

Wyraźniej prezentuje się dekoracja malarska prezbiterium z wnętrza nawy. Plafon ukazuje się w ujęciu od dołu, z zachowanym poprzednim punktem zbie-

gu. Zmienia się nieco ogląd iluzyjnej absydy prezbiterium. Punkt zbiegu gzymsów, linii głowic pilastrów czy balustrad (rzeczywistych i malowanych) obniża się na wysokość tabernakulum, a dla malowanej obudowy architektonicznej ołtarza podnosi się na wizerunek Krzyża Świętego, w obrębie fresku zastępującego obraz ołtarzowy. Przedstawienie na tym fresku stanowi swoistą kontynuację iluzyjnej architektury prezbiterium, na zasadzie kompozycji pudełkowej, ukazuje bowiem scenę *Podniesienia Krzyża Świętego* w bazylice jerozolimskiej, której widoczny fragment wnętrza jest zobrazowany jako otoczona kolumnami i pilastrami absyda doświetlana półkoliście zamkniętymi oknami w strefie sklepienia. Wnętrze prezbiterium, w oglądzie z bliższego punktu, wzbogaca się o dekorację uwidaczniającą się na podłuczach i bocznych ścianach pilastrów arkad oddzielających kaplice boczne. W jej skład wchodzi medaliony w iluzyjnej sztukaterii na tle złotej mozaiki.

Kompleksowy efekt przestrzenny wnętrza

W kościele brzeskim, dzięki zastosowaniu aranżacji przestrzeni szczegółowo opracowanymi formami architektonicznymi i wykorzystaniu pełnych możliwości malarstwa iluzyjnego, udało się zrealizować – w niezwykle skromnym w rzeczywistości wnętrzu – skomplikowany program przestrzenny.

Za przedsionkiem, pod emporą organową, otwiera się – kształtująca się płynnie w formę owalu, zamkniętego linią tejsze empory organowej i wklęsłymi pilastrami przed transeptem – wysoka nawa. Zrytmizowana pilastrami, zachowuje jedność dzięki spięciu wysokim, mocno wysuniętym belkowaniem i gurtami łączącymi się z gzymsem, oddzielającymi sklepienia nad emporami. W ostateczny sposób przestrzeń nawy spina jednorodne sklepienie, podnosząc ją o kondygnację pilastro-kolumnową. Zdaje się ono otwarte, ukazując jasne niebo, na którego tle w oddali prezentują się rzesze aniołów i świętych adorujących Chrystusa z krzyżem.

Do nawy włączają się wnętrza kaplic i empor, tworząc rozrzeźbioną, wieloelementową strukturę przestrzenną. Światło wpadające przez wysokie okna w obydwu poziomach: kaplic i empor, dodatkowo łączy poszczególne jednostki przestrzenne. Przestrzeń nawy płynnie przechodzi do wnętrza prezbiterium, po-

przedzonego przęsłem zastępującym skrzyżowanie transeptu, zasklepionego wysoką czaszą i iluzyjnie zakończoną absydą, zwieńczoną wysoką latarnią (część architektury stworzona iluzyjnie). Dynamika przestrzenna kształtowana pilastrami nawy – z punktem zatrzymania w miejscu jej zakończenia, przez zawężenie szerokości przestrzeni środkowej z zastosowaniem pilastrów o wklęsłych trzonach, kontynuowana pilastrami opisującymi prezbiterium, a następnie kolumnami i pilastrami iluzyjnego ołtarza – nie znajduje ostatecznego zamknięcia, gdyż jej dalszym ciągiem stają się podziały architektoniczne wnętrza, ukazanego na obrazie ołtarzowym. W ten sposób została uzyskana ciągłość przestrzeni rzeczywistej iluzyjnej oraz obrazowanej.

Stworzony program przestrzenny wnętrza wywodzi się z pierwszych świątyń jezuickich typu II Gesú (transeptowej hali z kopułą na skrzyżowaniu, z nawą otoczoną rzędami kaplic). Została jednak wzbogacona o rozwiązania osiemnastowieczne; centralizowanie wnętrza czy dynamiczne kształtowanie przebiegu ścian. Swoistym osiągnięciem autorów jest zastosowanie wyjątkowych proporcji, wysmukłego „gotyckiego” wnętrza, dodatkowo podniesionego iluzyjnie.

Podsumowanie

W artykule przedstawiono zaledwie pięć przykładów wnętrz śląskich świątyń barokowych z dekoracją iluzyjną. Oprócz tych rozwiązań architektury monumentalnej na terenie Śląska można jeszcze znaleźć parę mniejszych czy o mniejszej randze kościołów z polichromią iluzyjną, np. dawny kościół benedyktynów św. Materna w Lubomierzu (budowniczy – Jan Jakub Scheerhofer, projekt, być może, K.I. Dientzenhofer, malowidła w latach 1728–1730 J.W. Neun-

hertza), kościół parafialny w Lubiążu (Kristofer F. van Bentum i Franz A. Felder), niektóre ze środków perspektywicznych zastosowano w ozdabianiu kościoła parafialnego w Świdnicy (Jan J. Etgens, 1739 r.) i Jeleniej Górze (Feliks A. Scheffler). Również w dekoracjach na sklepieniach kaplic: w katedrze wrocławskiej, w kaplicy bł. Czesława przy kościele św. Wojciecha we Wrocławiu (nieznanego autora), kaplicy Hochbergów (Wenzel L. Reiner), mauzoleum Pia-

stów w Krzeszowie (Neunhertz), kaplicy kościoła parafialnego w Głogówku czy prezbiterium w kościele parafialnym w Kłodzku (przypisywanej Krzysztofowi Tauschowi) użyto metod perspektywy iluzyjnej. Nieco inny charakter mają, ze względu na odmienność wnętrza, dekoracje iluzyjne w pomieszczeniach klasztornych i uniwersyteckich, np. Auli Leopoldiny i Oratorium Marianum Uniwersytetu Wrocławskiego (Kristofer Handke), Sali Książęcej, biblioteki (Bentum) i refektarza letniego klasztoru lubiąskiego (F.A. Scheffler) oraz biblioteki klasztoru augustianów w Żaganii (Neunhertz) czy wnętrzach pałacowych, na przykład w Lesznie Śląskim i Książu. Jest to więc zespół wcale pokązny, przede wszystkim jednak należy podkreślić rangę, zwłaszcza tych omówionych w opracowaniu, dzieł.

Rozwiązania architektoniczne wszystkich prezentowanych kościołów można zaliczyć do poziomu ogólnoeuropejskiego. Najwybitniejszym przykładem jest zapewne wysublimowana, skomplikowana architektura, oparta na kompozycji wzajemnie przenikających się eliptycznych jednostek przestrzennych świątyni na Legnickim Polu, w której wypadku nie należy się dziwić wyjątkowemu artyzmowi, ze względu na autora projektu – Kiliana Ignacego Dientzenhofera. Niewiele jednak ustępuje jej rozbudowany układ architektoniczny sanktuarium krzeszowskiego, gdzie zastosowano podobną metodę w konstruowaniu przestrzeni wnętrza, opartą na łańcuchowym schemacie jednostek eliptycznych. Również oba wcześniejsze rozwiązania zasługują na wysoką ocenę: czy to klasyczna, jedynie częściowo zdynamizowana, kreacja wnętrza kościoła pw. Imienia Jezus we Wrocławiu, czy też dynamiczne w formach, w dużej mierze scentralizowane opracowanie przestrzeni kościoła Świętych Piotra i Pawła w Nysie. Kościół Świętego Krzyża w Brzegu, najpóźniejszy z prezentowanych przykładów, zamykający w zasadzie epokę, mimo szczupłości swego wnętrza zawiera wysokiej jakości rozwiązania architektonicz-

ne, których znaczenie opiera się głównie na doskonałym wcieleniu w nie malarstwa iluzyjnego.

Jeszcze lepiej prezentuje się poziom dekoracji sztukatorskiej, rzeźbiarskiej, a przede wszystkim malarskiej w tych kompleksowych późnobarokowych rozwiązaniach. Są to dzieła wysokiej klasy artystów. Na pierwszym miejscu wśród nich trzeba postawić na pewno Kosmę Damiana Asama, twórcę własnych, nowatorskich rozwiązań, przede wszystkim w kształtowaniu przestrzeni przedstawianej na freskach. Należy też podkreślić szczególną rangę polichromii kościoła uniwersyteckiego we Wrocławiu. Rottmayr był pierwszym spośród freskantów niemieckich, który odważył się konsekwentnie zastosować teorie pozowskie. Pozostali malarze tworzyli nieco mniej postępowe kompozycje, wykazywali się jednak nie tylko znajomością wzorów europejskich lecz także własną inwencją, kreując dekoracje o wybitnych walorach formalnych. W wypadku zaś Kubena należy dodatkowo podziwiać tak kompleksowe zastosowanie możliwości perspektywy iluzyjnej.

Trudno mówić o lokalnej genezie czy związkach omawianych dzieł. Wydaje się, iż brak jakichkolwiek powiązań między rozwiązaniami sakralnych wnętrz siedemnastowiecznych a przedstawionymi strukturami późnobarokowymi. W odniesieniu do sztuki śląskiej najczęściej podkreśla się jej silny związek z wzorami czeskimi. W wypadku omawianej architektury, choćby ze względu na osobę Dientzenhofera, jest on niewątpliwy. Ostatecznie jednak, rozwiązania wnętrz, ze względu na zastosowane dekoracje malarskie, należy przede wszystkim łączyć z przykładami z krajów niemieckich, Austrii i Bawarii. Takie powiązania są w pełni zrozumiałe w wypadku kościoła Uniwersyteckiego we Wrocławiu, gdyż Rottmayr kształcił się w Wiedniu, a następnie tam działał lub świątyni na Legnickim Polu, ze względu na osobę Asama. Jednak także w wypadku Schefflerów, Neunhertza czy Kubena należy raczej podkreślić związek ich twórczości z wzorami Asama.

Stosowane formy architektoniczne

Omawiane kościoły, przeznaczone do dekoracji malarstwem monumentalnym już w fazie projektowej miały odpowiednio dostosowaną do tych celów formę architektoniczną. Wyjątkowo dogodnie było stworzenie nad nawą gładkiego, jednorodnego sklepienia. Metodą najprostszą okazało się zastosowanie sklepienia kolebkowego o zeszlifowanych lunetach, które zastosowano zarówno w najwcześniejszej realizacji – wrocławskim kościele Uniwersyteckim, jak i w kościele Świętych Piotra i Pawła w Nysie oraz w ostatnim omawianym rozwiązaniu: brzeskim kościele Świętego Krzyża.

Bardziej zaawansowanym osiągnięciem konstrukcyjnym było użycie kapy czeskiej, zwłaszcza w niezwykle odważnie przemyślanym układzie w kościele na Legnickim Polu, w którym sklepienie zostało wspar-

te na konstrukcji wewnętrznych filarów. Również w budowie świątyni w Krzeszowie zastosowano sklepienia żaglaste, przekryto nimi jednak oddzielnie każde z przęseł, pozostawiając rozdzielające je gurty.

Malarstwo iluzyjne jest związane z epoką późnobarokowej architektury dynamicznej. Dlatego nierozdzielnie połączyło się z formami dla niej charakterystycznymi. Należy tu przede wszystkim wymienić rozbudowane, silnie wysunięte, najczęściej krępowane belkowania. Zarówno one, jak i linia balkonów empor były prowadzone po płynnej krzywej opinającej wnętrze. Pilastry, często wieloelementowe, sytuowano ukośnie, trzony otrzymywały formę wklęsłą. Gurty i łęki otrzymały przebieg krzywych trójwymiarowych. Taki też rodzaj detalu pojawiał się w postaci iluzyjnej, kontynuując formy rzeczyste.

Metody perspektywiczne stosowane w dekoracji sakralnych wnętrz monumentalnych

Przedstawione przykłady, jakkolwiek nieliczne, prezentują wszystkie stosowane rodzaje dekoracji iluzyjnej. Najszerzej rozpowszechnionym rozwiązaniem okazało się przedstawianie pejzażu architektonicznego na polichromiach w tak dobranym ujęciu perspektywicznym, by z określonych punktów odbioru tworzyło wrażenie ciągłości z rzeczywistymi skrótami architektury wnętrza. Najbardziej wyrafinowanym przykładem zastosowania tej metody jest dzieło Asama na sklepieniu nawy kościoła na Legnickim Polu. Użyto jej do wszystkich omawianych dekoracji, czy to jako fragmentu głównego malowidła, czy jedynie na freskach umieszczonych na sklepieniach bocznych; w kościele we Wrocławiu jedynie sporadycznie w dekoracji kaplic, w świątyni w Brzegu są to bardzo istotne elementy polichromii na sklepieniach empor i kaplic bocznych, w kościele w Krzeszowie, oprócz tego tło architektoniczne zawiera większość scen zdobiących sklepienia przęseł nawy głównej, w kościele w Nysie tego typu malowidło stanowi fragment fresku ponad nawą główną oraz nad emporą organową. Dzięki takim przedstawieniom zyskiwano swojego rodzaju optyczne przedłużenie czy częściej, podwyższenie przestrzeni rzeczywistej przez przestrzeń malarską, nie tworząc jednak ułud, gdyż granica świata realnego i obrazowanego pozostaje czytelna.

Nieco odmienny charakter mają tylko dekoracje architektoniczne na freskach krzeszowskich. Kształtują one nie tylko scenę ukazujących przedstawień, lecz także niektóre z nich tworzą kontynuację rzeczywistych podziałów architektonicznych. W ten sposób iluzyjnie podwyższają sklepienia o wysokość ukazujących podpór z przekryciami. Do takiej też kategorii dekoracji należy zaliczyć jedyny na Śląsku przykład fałszywej kopuły: fresk na sklepieniu skrzyżowania transeptu krzeszowskiego sanktuarium. Dekoracja ta została opracowana zgodnie z pozowskimi wzorami i nie ustępuje podobnym rozwiązaniom we Włoszech, Austrii czy Czechach.

Kolejną techniką, występującą we wszystkich omawianych dekoracjach, jest łączenie malowanego detalu i dekoracji ornamentальной z formami rzeczywistymi, które tworzą jednorodny układ. Na sklepieniach kościoła na Legnickim Polu pojawia się ponad łękami malowany pas białych sztukaterii, ponad którym wyłania się ciężki, złożony, kanelowany gzyms; tej dekoracji towarzyszą iluzyjne białe „płaskorzeźby” na złotym tle mozaiki na pendentywach w nawie głównej i medalionach w prezbiterium oraz nad emporą organową. We Wrocławiu obudowę iluzyjnym detalem zyskały plafony dekorujące sklepienia empor. W Krzeszowie w ten sposób zyskano pasy sztukaterii ponad łękami. W Nysie malowana dekoracja imituje zebra i wpisane między nie płaskorzeźby zdobiące czaszę sklepienia absydy prezbiterium.

Metodą bardziej zaawansowaną jest włączanie w strukturę wnętrza fragmentów iluzyjnej architektury, tworzących określone jednostki przestrzenne. Takim

przykładem jest balustrada po obu stronach sklepienia nawy kościoła Świętych Piotra i Pawła w Nysie czy iluzyjnie rozbudowany ołtarz w Nysie oraz stworzony tylko malowaną architekturą w Brzegu. W Brzegu zresztą najdalej posunięto tę technikę, stosując ją do perspektywicznego pogłębienia płytkiego w rzeczywistości prezbiterium o iluzyjną absydę, przekrytą sklepieniem z latarnią. Tym sposobem doszło do stworzenia środkami iluzji malarskiej całej, dużej jednostki przestrzennej wnętrza.

Kościół w Brzegu wyróżnia się zapewne najbardziej kompleksowym zastosowaniem iluzji perspektywicznej w dekoracji wnętrza także, a może przede wszystkim, ze względu na użycie metody *quadratury* na polichromii sklepienia nawy głównej. Została ona opracowana niezwykle szczegółowo, zgodnie z wzorami podawanymi przez Pozzę. Autor nie poprzestał jednak na biernym skopiowaniu któregoś ze schematów, lecz skonstruował samodzielnie iluzyjną kondygnację, nadbudowującą nawę świątyni. Postarał się zresztą nie tylko o jej perspektywiczne podwyższenie, lecz także o zmianę proporcji, przekształcając rzut w rzeczywistości zbliżony do wydłużonego prostokąta (o proporcjach prawie dwóch kwadratów, stosunek boków – 6 : 11, do pola prawie kwadratowego – 10 : 11).

Za malarstwo *quadraturowe* w duchu Pozzy należy uznać, oprócz malowidła w Brzegu, najwcześniejszą z omawianych polichromii – we Wrocławiu, gdzie nawę obudowuje kondygnacja iluzyjnych loggi, zwieńczona gzymsem otaczającym owalne pole.

Oprócz stosowania różnych rodzajów malowanej architektury, podwyższanie iluzyjne przestrzeni zyskiwano także przez odpowiednie ukazanie wielopostaciowych scen, z zastosowaniem dynamicznych skrótów perspektywicznych, w ujęciu *di sotto in su*. W ten sposób zostały opracowane plafony we Wrocławiu, Nysie, Brzegu oraz dekoracja prezbiterium na Legnickim Polu. Freski w Nysie stanowią raczej kontynuację szesnastowiecznych malowideł w duchu Coreggia czy Michała Anioła. Widoczne jest to w kompozycji, opartej na kolejnych kręgach zmniejszających się postaci, silnie powiązanych ze sobą, zastosowanej zarówno na fresku na sklepieniu nawy, jak i prezbiterium. W podobny sposób pomyslane zostały pozostałe przedstawienia figuralne w innych kościołach, co można też uznać za pewien schemat ikonograficzny, uznawany za właściwy do przedstawienia tryumfu Matki Boskiej czy adoracji Trójcy Świętej oraz Imienia Jezus. Jedynie w pełni osiemnastowieczną rozproszoną kompozycję w tego typu przedstawieniach otrzymały freski Asama na Legnickim Polu. W pewnym stopniu naśladują je sceny autorstwa Neunhertza w Krzeszowie, którym jednak towarzyszy tło architektoniczne.

Najprostsze środki dekoracji iluzyjnej zostały zastosowane we wszystkich omawianych realizacjach. Na bardziej skomplikowane zdecydowali się malarze zgodnie z własnym upodobaniem, zamierzeniami architekta czy zleceniodawcy.

Ogólna charakterystyka wnętrza

Dynamicznie kształtowana architektura wnętrza i wieloelementowe bogate zespoły polichromii służyły typowemu dla późnego baroku teatralnemu ukształtowaniu przestrzeni. Ruch oka obserwatora miał zostać ukierunkowany ku najważniejszej części kościoła – prezbiterium z ołtarzem głównym. W kościołach zaaranżowano odpowiednie punkty zatrzymania, przeznaczone do odbioru bądź to całego wnętrza, bądź też jego fragmentów. Znalazły się i takie, przewidziane do oglądu poszczególnych przedstawień na freskach.

Najbogatszy taki układ wpisano we wnętrza kościoła w Krzeszowie, z jego rozbudowanym zespołem polichromii. Zastosowano tam, być może, dość proste rozwiązania iluzyjne, które jednak w doskonały sposób uzupełniają architekturę wnętrza w duchu teatralności. Ukształtowano typowy, kulisyowy system, z kolejno ukazującymi się scenami, doprowadzającymi do kulminacji w obrębie prezbiterium z potężnym ołtarzem.

Zdjęcia wykonała autorka.

W Nysie scenograficznie rozwiązano samo prezbiterium wyłaniające się zza dostawionych kolumn podtrzymujących łuk tęczy, do którego wprowadza, rytmem swych pilastrów, obszerna nawa. W Brzegu podobne skojarzenia przywodzi dodatkowo zastosowanie w obrębie prezbiterium dekoracji w rodzaju iluzyjnej scenografii. Również na Legnickim Polu specyficzne ukształtowanie ścian, zwłaszcza w obrębie prezbiterium, z niewidocznymi punktami oświetlenia, przypomina rozwiązania teatralne.

Zastosowana dekoracja malarska w zdecydowany sposób przekształca nasz odbiór architektury wnętrza, dlatego nie można o niej zapominać dokonując analizy form architektonicznych. Zgodnie z barokową zasadą jedności sztuk musimy brać pod uwagę całe złożone dzieło. W tym sensie za ostatecznie kształtującego obraz wnętrza należy uznać malarza lub dopatrywać się daleko idącej współpracy między dekoratorem a architektem czy budowniczym.

Photographs by the author.

Bibliografia

- [1] Alberti L.B., *O malarstwie*, opr. M. Rzepińska, Wrocław 1963.
- [2] Alberti L.B., *Dziesięć ksiąg o sztuce budowania*, red. P. Biegański, Warszawa 1960.
- [3] Argan G.C., *L'arte italiana*, Turyn 1969.
- [4] Averlino P. detto il Filarete, *Trattato di architettura*, red. A.M. Findi, Mediolan 1972.
- [5] Averlino P., *Dal Bramante al Canova*, Rzym 1970.
- [6] Barozzi G. da Vignola, *O pięciu porządkach w architekturze*, tłum. W. Karpowicz, Warszawa 1955.
- [7] Benevolo L., *Storia dell'architettura del rinascimento*, Bari 1973.
- [8] Berti L., Foggi R., *Masaccio*, Florencja 1989.
- [9] Chrzanowski T., Kornecki M., *Nysa*, [w:] *Katalog zabytków*, t. 7, z. 9, Warszawa 1972.
- [10] Chrzanowski T., Kornecki M., *Sztuka Śląska Opolskiego*, Kraków 1974.
- [11] Degen K., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau*, Frankfurt nad Menem 1965.
- [12] Dehio G., *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Berlin 1924.
- [13] Deichmen F., *Archeologia wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1994.
- [14] Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, Katowice 1948.
- [15] Dobrzycka A., *Jerzy Wilhelm Neunhertz, malarz śląski*, Poznań 1958.
- [16] Dubowy E., *Feliks Anton Scheffler*, Monachium 1926.
- [17] Dziurla H., *Sztuka baroku*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław 1967.
- [18] Dziurla H., *Uniwersytet Wrocławski. Aula Leopoldina*, (wyd. 2), Kraków 1967.
- [19] Dziurla H., *Uniwersytet Wrocławski*, Wrocław 1972.
- [20] Dziurla H., *Christophoro Tausch uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1994.
- [21] Dziurla H., *Krzeszów*, Wrocław 1964.
- [22] Dziurla H., *Andrea Pozzo na Śląsku*, [w:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, Warszawa 1978.
- [23] Dziurla H., *Krzeszów*, [w:] *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 2, Poznań 1999.
- [24] Edgerton S., *The Renaissance rediscovery of linear perspective*, Nowy Jork 1975.
- [25] Eschenbach H., *Pompeii*, Lipsk 1984.
- [26] Giosefi D., *Perspective*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. 11, Nowy Jork 1966.
- [27] Gründmann G., *Das Ehemalige Benediktinerkloster Wahlstatt*, Berlin 1944.
- [28] Gründmann G., *Dome, Kirchen und Kloester in Schlesien*, Frankfurt nad Menem 1963.
- [29] Gründmann G., *Schlesische Barockkirchen und Kloester*, b.m., 1958.
- [30] Gründmann G., *Barocke Kirchen und Kloester in Schlesien*, 2, erweiterte und verbesserte Auflage, b.m., b.r.
- [31] Gründmann G., *Barockfresken in Breslau*, Frankfurt nad Menem 1967.
- [32] Hempel E., *Baroque art and architecture in central Europe*, Londyn 1965.
- [33] Hubala E., *Johann Michael Rottmayr*, Wiedeń 1981.
- [34] Hubala E., *Die Kunst des XVII Jahrhundert, Propylaen Kunstgeschichte*, Berlin 1970.
- [35] *Illusionismus*, [w:] L. Alscher, *Lexikon der Kunst*, Lipsk 1971, s. 375–377.
- [36] Kalinowski K., *Architektura barokowa na Śląsku*, Warszawa 1974.
- [37] Kalinowski K., *Architektura doby baroku na Śląsku*, Wrocław 1977.
- [38] Kalinowski K., *Barokowa architektura Nysy*, „Rocznik Nyski” 1972.
- [39] Kalinowski K., *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1973.
- [40] Keller P., *Die Kunst des XVIII Jahrhundert, Propylaen Kunstgeschichte*, Berlin 1971.
- [41] Kerber B., *Andrea Pozzo, Beitrage zur Kunstgeschichte*, t. 6, Berlin 1971.
- [42] Kęłowski J., *Nysa*, Wrocław 1972.
- [43] Kitzinger E., *Bizantine art in the making*, Londyn 1977.
- [44] Kobieliński S., *Wątek Emanuela w dekoracji monumentalnej kościoła opackiego w Krzeszowie*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 16, s. 159–212.
- [45] Kowalczyk S., *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1975, R. XXXVII, nr 2, s. 162–178, nr 4, s. 335–350.
- [46] Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, komentarz M. Rzepińska, Wrocław 1961.
- [47] Lindemann B.W., *Bilder vom Himmel*, Wormacja 1998.

- [48] Lomazzo G.P., *Scritti sulle arti*, red. R.P. Ciardi, Florencja 1973.
- [49] Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. 1, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1886, t. 2, *Die Kunstdenkmäler des Region Bezirks Breslau*, Breslau 1889, t. 3, *Die Kunstdenkmäler des Region Bezirk Liegnitz*, Breslau 1891, t. 4, *Die Kunstdenkmäler des Region Bezirks Oppeln*, Breslau 1894.
- [50] Lutterotti N., *Abt Innocenz Fritsch der Erbauer der Grussauer Abteikirche*, Schweidnitz 1935.
- [51] Lutterotti N., *Abtei Grussau*, Grussau 1930.
- [52] Lutterotti N., *Altgrussauer Klostergeschichte*, Breslau 1928.
- [53] Maffei de' F., *Perspectivists*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, op.cit., t. 11, s. 215–244.
- [54] *Magia iluzji, dzieło Jana Kubena*, Opole 2000.
- [55] Murray P. i L., *Perspective*, [w:] *The Penguin Dictionary of Art and Artists*, [Londyn] 1989, (wyd. 1 – 1959), s. 314.
- [56] Murray P., *Architettura del Rinascimento*, Wenecja 1971.
- [57] Norberg-Schultz Ch., *Baroque architecture*, Nowy Jork 1971.
- [58] Norberg-Schultz Ch., *Architettura tardobarocca*, Wenecja 1972.
- [59] Palladio A., *Cztery księgi o architekturze*, red. P. Biegański, Warszawa 1955.
- [60] Patzak B., *Die Jesuiten Bauten in Breslau*, Strassburg 1918.
- [61] *Perspective*, [w:] *Grand Larousse Encyclopedique*, t. 8, Paryż 1963, s. 364–366.
- [62] *Perspective*, [w:] *McGraw-Hill Dictionary of Art*, by B. Myers, t. 4, Nowy Jork 1969, s. 338–340.
- [63] *Perspective*, [w:] *The Oxford Companion to Art*, by H. Osborn, Oxford 1975, s. 840.
- [64] *Perspective*, [w:] *Petit Larousse de la peinture*, red. M. Laclotte, t. 2, Paryż 1979, s. 1411 i n.
- [65] *Perspektywa*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 276–277.
- [66] Portogesi P., *Roma barocca*, Rzym 1966.
- [67] Pozzo A., *Perspectivae pictorum at que architectorum*, Augsburg 1706.
- [68] Rzepińska M., *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1989.
- [69] *Il Quattrocento*, red. M. Faustinelli, Mediolan 1983.
- [70] Stevenson-Smith W., *The art and architecture of ancient Egypt*, Baltimore 1958.
- [71] Tintelnot H., *Barocke Freskomaler in Schlesien*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 1954, R. 16 (20), s. 173–198.
- [72] Tintelnot H., *Die Barocke Freskomalerei in Deutschland*, Monachium 1951.
- [73] Ważbiński Z., *Malarstwo Quattrocenta*, Warszawa 1989.
- [74] Wittkower R., *Art and architecture in Italy, 1600–1750*, Hammondsworth 1958.
- [75] Wrabec J., *Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII w.*, Wrocław 1986.
- [76] Wrabec J., *Legnickie Pole*, Wrocław 1991.
- [77] Zlat M., *Brzeg*, Wrocław 1979.

Use of illusory perspective in monumental decoration of interiors in late Baroque Silesian temples

The article draws attention to the achievements of the science of perspective in the decoration of Silesian temples, especially to the so-called illusory painting and interior architecture co-ordinated with it according to the concept of the Baroque unity of arts. Creators of monumental painting in Silesia in the 18th century used the laws of perspective fully, basing on the instructions of Andreas Pozza. The architectonic-painting decoration of the University Church in Wrocław, the work of J.J. Knoll and J.M. Rotmayr (1704–1706) opens the cycle of monumental illusory works. Also, the programme of illusory decoration of temples was applied in the church in Krzeszów (A. Jentch, J.W. Neunhertz and J.A. Provisore, 1733–1735), in the church of the Benedictine nuns in Legnickie Pole (K.J. Dintzenhofer with mural painting of C.D. Adams, 1733), in the church in Nysa (M. Klein(?) with paintings of the Scheller brothers, 1731) and in the Jesuit church in Brzeg (J. Frisch with mural paintings of J. Kuben, 1740–1746).

The architectonic solutions of all the churches presented may be rated at a general European level. The most outstanding example is the temple in Legnickie Pole, with its sublimed architecture based on the composition of infiltrating elliptic spatial units. Not much inferior is the developed architectonic system of the Krzeszów sanctuary, where the method based on the chain-like scheme of elliptic units has

been used. Also, both earlier solutions deserve a high appraisal, i.e. both the classic creation of the interior of the Church of Jesus in Wrocław, only partly dynamised, as well as the Church of St Peter and St Paul in Nysa of dynamised forms, with, to a large extent, centralised solution of the church's spatial area. The Church of the Holy Cross in Brzeg, the latest of the examples presented, despite the spareness of its interior possesses architectonic solutions of high quality. Their importance is mainly based on the application of illusory painting.

The high grade of the stucco work, sculpture and above all painting is even better presented in these complex late Baroque solutions. Asam should be mentioned first of all, the creator of innovative resolutions in the range of shaping the spatial area of the wall-paintings. The special rank of the polychromy in the University Church in Wrocław should be underlined. Rottmayr was the first German mural painter who had the courage to apply the Pozza theories consistently. The other painters created less progressive compositions however, they presented not only the knowledge of European examples but also their own inventiveness in creating decorations of remarkable structural values. In the case of Kuben one should additionally admire such complex use of illusory perspective.