

Ryszard Mączyński

## Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu. Rozważania nad prospektywnym charakterem proponowanych rozwiązań

Temat wzorników — a pośród nich tych architektonicznych — jest rozległy niczym ocean. Przede wszystkim dlatego, że niezbyt precyzyjnie można określić, co to jest wzornik. Wedle *Słownika terminologicznego sztuk pięknych* jest to: „zbiór rysunków, najczęściej sztychowanych, zawierający wzory elementów architektonicznych, ornamentów, kształtów przedmiotów, mebli, naczyń, itp., służący artystom i rzemieślnikom jako pomoc przy komponowaniu wyrobów”<sup>1</sup>. Wzornika nie wskaże nam ani tytuł publikacji, ani jej forma. Właściwie jedynym kryterium okazuje się wizualizacja architektury, a zatem musi to być wydawnictwo ilustrowane. Ale już wzajemne proporcje zawartych w nim tekstów i rycin nie są określone. Chociaż ten właśnie warunek pozwala wyodrębnić krąg publikacji najbliższych ogólnikowemu pojęciu „zbioru rysunków”. Wzorem dla architekta mógł bowiem stać się każdy rysunek czy sztych, albo pojedynczy, albo stanowiący część określonego zespołu. Nie wspominając już o rzeczywistej budowlu, której zapamiętanie najczęściej odbywało się również poprzez formę szkicu. Nie bez przyczyny doświadczony w tym fachu Jan Chrystian Kamsetzer zalecał swemu uczniowi, odbywającemu w roku 1793 podróż do Italii, by „zebrał dużą ilość rysunków oraz wymierzył wszystkie znaczniejsze budowle Rzymu”<sup>2</sup>.

Próbując ująć w najogólniejsze kategorie całe bogactwo ilustrowanych publikacji architektonicznych, wypadaloby rozważyć je z punktu widzenia adresata — kierowane były zarówno do profesjonalistów, jak też do dyletantów<sup>3</sup>. Najpoważniejszy charakter miały traktaty architektoniczne, te dawne, szesnastowiecznych teoretyków architektury, takich jak Serlio, Vignola czy Palladio, w późniejszych czasach wznawiane, oraz literatura tego typu powstająca w XVIII stuleciu, zwłaszcza cieszące się uznaniem dzieła francuskie, choćby Jacques-François Blondela, *Cours d'architecture* (Paris 1771–1777). W realiach polskich owe wysublimowane rozważania i wyliczenia bywały przykrawane do potrzeb praktycznych szlachcica, który musiał sprostać gospodarskim wyzwaniom i w swych dobrach radzić sobie bez fachowego budowniczego. Stąd popularność oryginalnych, trawestowanych lub przekładanych rozpraw, takich jak Piotra Świątkowskiego, *Budownictwo wiejskie dziedzicom dóbr i posesorom ... podane* (Warszawa 1782). Nierzadko zresztą porzucano wszelką teorię, sprowadzając archi-

<sup>1</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2002, s. 445.

<sup>2</sup> A. Rottermund, *Fryderyk Albert Lessel (1767–1820)*, [w:] T.S. Jaroszewski, A. Rottermund, *Jakub Hempel, Fryderyk Albert Lessel, Henryk Itar, Wilhelm Henryk Minter, architekci polskiego klasycyzmu*, Warszawa 1974, s. 76.

<sup>3</sup> Literatura dotycząca tego rodzaju wydawnictw jest bardzo obszerna. Jako poręczne, bogate w informacje i dobrze zilustrowane kompendium można wskazać: *Architektur Theorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Köln 2003. O rodzimych dziełach z tego zakresu pisał: Z. Mieszkowski, *Podstawowe problemy architektury w polskich traktatach od połowy XVI do początku XIX wieku*, Warszawa 1970. W obu publikacjach zestawiona też została stosowna literatura przedmiotu.

tekturę do kategorii budownictwa i dążąc do osiągnięcia wąsko zakreślonego celu praktycznego, by było tanio a trwale, czego przykładem praca Chrystiana Piotra Aignera, *Budownictwo wiejskie z cegły glino-suszzonej z plantami chałup wiejskich stosownie do gospodarstwa narodowego* (Warszawa 1791)<sup>4</sup>.

Wypadałoby także całe bogactwo ilustrowanych publikacji na temat architektury rozpatrzyć z punktu widzenia ich formy. Rozważania teoretyczne nad zagadnieniami architektonicznymi ilustrowały w traktatach rysunki techniczne (rzuty, elewacje, przekroje, detale). Pojawiały się też wydawnictwa albumowe, które nie stawiały sobie tak wysokich edukacyjnych celów, lecz miały charakter poglądowy — zapoznanie z uznanymi za najznakomitsze budowlami istniejącymi (oraz ich wystrojem i wyposażeniem) lub spopularyzowanie konkretnych projektów własnych autora. Przykładem Domenica De' Rossi, *Disegni di varii altari e capelle nelle chiese di Roma* (Roma 1713) czy Jamesa Gibbsa, *A Book of Architecture, Containing Designs of Buildings and Ornaments* (London 1728). Tu również dominował precyzyjny w szczegółach rysunek techniczny. Istniały także albumowe wydawnictwa, które — w zgodzie z zainteresowaniami epoki Oświecenia — prezentowały studia inwentaryzacyjne nad zabytkami starożytności, jak choćby *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture* (Roma 1776), wydane przez Ludovica Mirri<sup>5</sup>, albo jeszcze silniej oddziałujące na wyobraźnię, popularne edycje Giovanniego Battisty Piranesiego, *Le Antichità romane* (Roma 1756) czy *Vedute di Roma* (Roma 1778), ukazujące udratyzowane widoki rzymskich ruin i fantazyjne rekonstrukcje starożytnego miasta, tworząc pożądane wyobrażenie o duchu antycznego Rzymu.

Nie kusząc się jednak w najmniejszym nawet stopniu o wyczerpujący przegląd rozmaitych wydawnictw ilustrowanych, będących „w obiegu” w dobie klasycyzmu<sup>6</sup>, spróbuję tylko zaprezentować na wybranych przykładach nowatorstwo, atrakcyjność oraz tkwiącą w nich siłę sprawczą wobec współcześnie tworzonej architektury. Wydaje się, iż można — generalizując zjawiska szczegółowe — wyodrębnić w tym zakresie trzy najważniejsze kategorie. Pierwsza — stare, ale modne, druga — nowe i modne, trzecia — nowe, lecz niemodne.

#### *Kategoria I — stare, ale modne*

Andrea Palladio, włoski architekt działający w XVI stuleciu, był w swojej dziedzinie nieodłącznym geniuszem. Stworzył rozwiązania, które podobały się przez kolejne stulecia, niezależnie od zmieniających się upodobań estetycznych. Starannie studiowano jego traktat *I quattro libri dell'architettura* (Venezia 1570), gdyż architekci zarówno doby baroku, jak i klasycyzmu mogli znaleźć w nim coś dla siebie (ryc. 1)<sup>7</sup>. Proponowane przez Palladia formy były niezwykle proste a zarazem wyrafinowane. Szerokim echem w Europie odbiły się stworzone przezeń wille, pałace, kościoły<sup>8</sup>. To Palladio pokazał, jak wykorzystać w projektowaniu

<sup>4</sup> Ostatnio szerzej na ten temat: J. Szewczyk, *Budownictwo z gliny w dawnej polskiej literaturze technicznej*, „Architecturae et Artibus”, I, 2009, nr 1, s. 84 i n.

<sup>5</sup> Rysunki dokumentujące odkryty wówczas (błędnie w tytule edycji zidentyfikowany) Złoty Dom Nerona wykonali Franciszek Smuglewicz i Vincenzo Brenna, a szytchy na ich podstawie — Marco Carloni: S. Lorentz, *Domus Aurea Nerona i Villa Laurentina*, „Meander”, I, 1946, nr 6, s. 314 i n.

<sup>6</sup> Taką perspektywę zaprezentował: T.S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany*, Wrocław 1971, s. 87 i n., 119 i n., 167 i n.

<sup>7</sup> Egzemplarz pierwszej, później wielokrotnie wznawianej edycji: *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio. Ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, e di quelli avvertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare; si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti, et de' tempj* znajduje się m.in. w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie (sygn. 138655 III Mag. Graf.). W dobie powojennej przygotowano wydanie traktatu w przekładzie na język polski: A. Palladio, *Cztery księgi o architekturze*, przekł. M. Rzepińska, Warszawa 1955.

<sup>8</sup> Zwłaszcza kościoły potwierdzają nieprzerwane zainteresowanie zaproponowanymi przez Palladia wzorami — zarówno w XVII, jak i w XVIII w. — niezależnie od zmieniających się form stylowych: R. Mączyński,



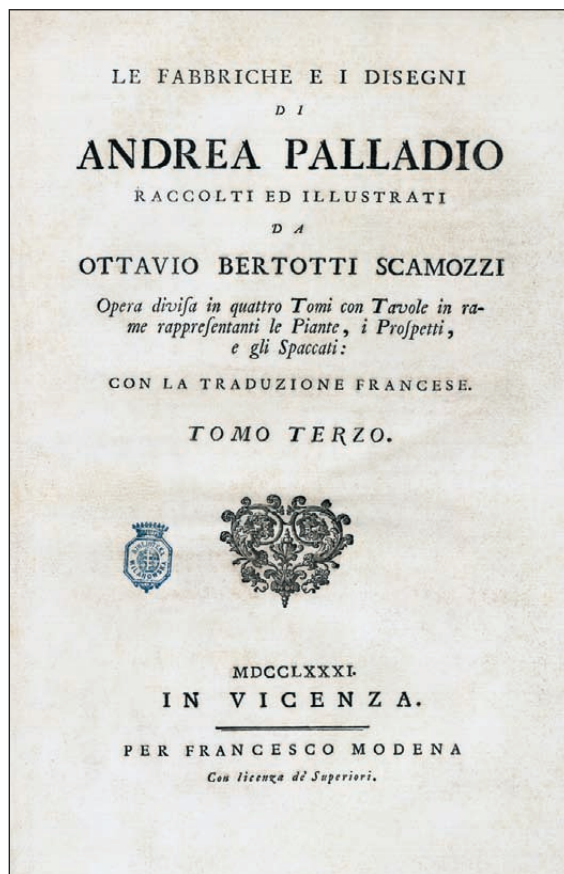
Ryc. 1. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Wenecja 1570), strona tytułowa.  
Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

Fig. 1. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Wenecja 1570), the title page.  
Photo by the Reprography Section of the Jagiellonian Library in Cracow

klasyczne motywy łuku triumfalnego czy kolumnowego portyku, w jaki sposób harmonijnie te formy ze sobą wiążać, nadając im znamię doskonałości. Jego projekty znakomicie wpisywały się w stylizykę epoki, w której żył i tworzył, a jednocześnie wyprzedzały ją o dziesięciolecie. Niezwykłą odwagę Palladia w operowaniu dużymi, płaskimi powierzchniami ścian pozbawionych artykulacji i dekoracji — przepartych co najwyżej symetrycznie rozłokowanymi otworami okien i drzwi, niejako wycinanymi w murze, bo pozbawionymi obramień — zrozumieli i docenili dopiero architekci po upływie dwóch stuleci.

Znakomitym popularizatorem dokonań Palladia w drugiej połowie XVIII wieku stał się inny architekt — Ottavio Bertotti Scamozzi (1719–1790), którego dorobek własny, wyrażający się w formach neopalladiańskich, nie jest w stanie dorównać tej zasłudze. Wydał on w latach 1776–1783 czterotomową edycję *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* (Vicenza 1776–1783),

*Palladiańska fasada warszawskiego kościoła pijarów. Problem recepcji włoskiego wzoru w polskiej architekturze sakralnej*, „K&A;U”, XXXI, 1986, z. 3/4, s. 323 i n.; tenże, *Palladian Church Façade — History of Scheme Reception in Poland*, „Polish Art Studies”, IX, 1988, s. 175 i n.



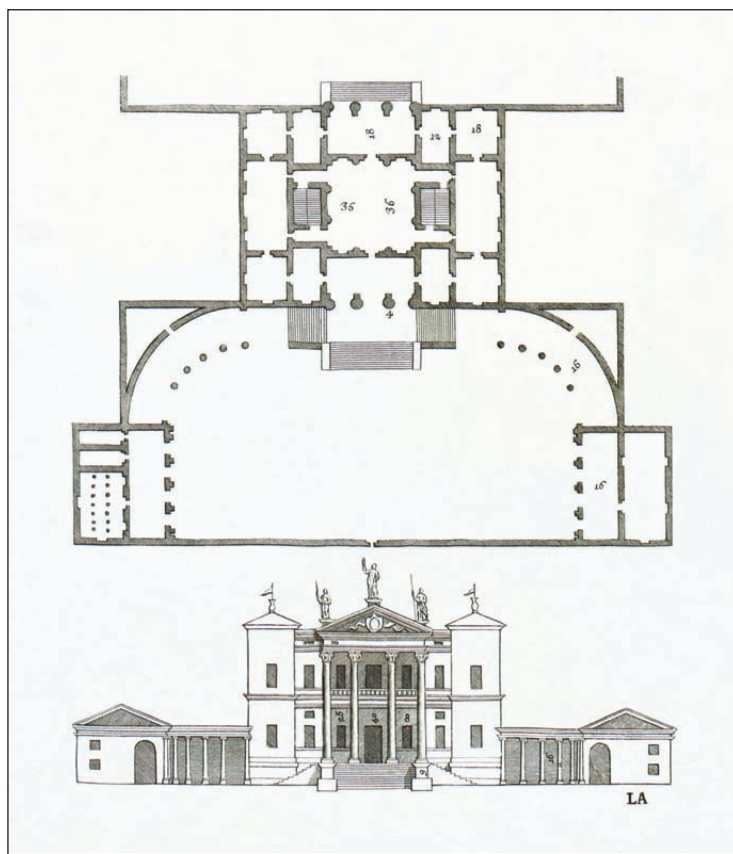
Ryc. 2. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...* (t. 3, Vicenza 1781), strona tytułowa. Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Narodowej w Warszawie

Fig. 2. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...* (vol. 3, Vicenza 1781), the title page. Photo by the Reprography Section of the Jagiellonian Library in Cracow

a jej popularność sprawiła, że już w 1786 roku zyskała drugie (i wcale nie ostatnie) wydanie (ryc. 2)<sup>9</sup>. Admiratorów sztuki Palladia w Polsce było wielu. Niewielu natomiast — mimo licznie odbywanych podróży do Italii, choćby w ramach obowiązkowego *grand tour* — znało dzieła Palladia z autopsji<sup>10</sup>. Toteż chętnie nabywano edycję Bertottiego Scamozziego, która poprzez starannie szytowane ilustracje zapoznawała z całokształtem dokonania Palladia. Każda

<sup>9</sup> Dzieło otrzymało dwie strony tytułowe — włoską: *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolta ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi, opera divisa en quattro tomi, con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati* i francuską: *Les bâtimens et les desseins de Andre Palladio, recueillis et illustrés par Octave Bertotti Scamozzi, ouvrage divisé en 4 volumes, avec des planches, qui representent les plans, les prospects et les sections*, t. 1–4, Vicenza 1776–1783. Egzemplarz pierwszej edycji znajduje się m.in. w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygn. A.4430/G.XVIII/V-32).

<sup>10</sup> Najłatwiej dostępne były kościoły w Wenecji, trudniej — wille w okolicach Vicenzy. Wiadomo, że oba miasta odwiedził Jan Chrystian Kamsetzer: Z. Batowski, *Podróże artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera w latach 1776–1777 i 1780–1782*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, VI, 1935, s. 182; M. Królikowska-Dziubecka, *Podróże artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera (1776–1777, 1780–1782)*, Warszawa 2003, s. 25 i n.



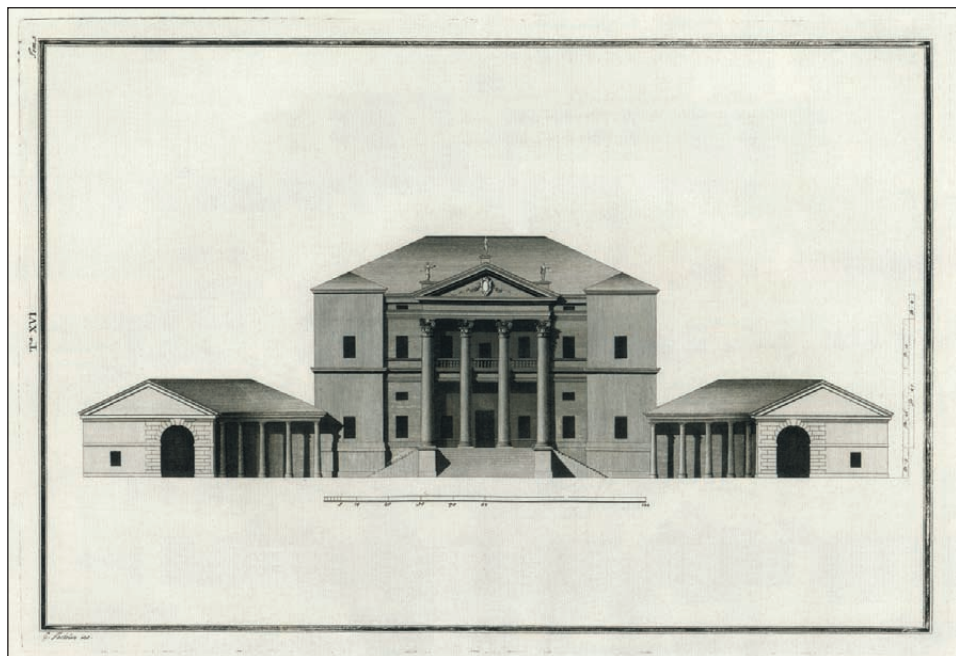
Ryc. 3. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venezia 1570), Villa Thiene w Cicogna (projekt Andrea Palladio, 1556–1563), rzut i elewacja.  
Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

Fig. 3. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venezia 1570), Villa Thiene in Cicogna (designed by Andrea Palladio, 1556–1563), plan and elevation.  
Photo by the Reprography Section of the Jagiellonian Library in Cracow

realizacja otrzymała krótki opis oraz plansze ukazujące rzut, elewację i przekrój budowli. Oba wydania miał w swoich zbiorach wielki entuzjasta Palladia — Stanisław Kostka Potocki (notabene prezentowane ilustracje pochodzą z egzemplarza będącego niegdyś właśnie jego własnością, dziś znajdującego się w kolekcji Biblioteki Narodowej w Warszawie)<sup>11</sup>. Drugą edycję miał także w swej bibliotece król Stanisław August Poniatowski<sup>12</sup>. Posiadaniem pierwodruku

<sup>11</sup> Zgromadzona przezeń kolekcja ksiąg architektonicznych była bardzo obszerna: E. Skierkowska, *Warsztat pracy Stanisława Kostki Potockiego*, „Biul. Hist. Szt.”, XXXIV, 1972, nr 2, s. 178. Nie podjęto tego wątku w najnowszej publikacji poświęconej architektonicznym zainteresowaniom Potockiego: J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki (1755–1821). Twórczość architekta amatora, przedstawiciela neoklasycyzmu i nurtu „picturesque”*, Warszawa 2009.

<sup>12</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego, rkps sygn. 215: *Catalogue du Cabinet d'Estampes de feu Roi Stanislas Auguste...*, s. 158. O kolekcji traktatów architektonicznych zgromadzonych przez ostatniego monarchę: T. Kossecka, *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, [Warszawa 1999], s. 110 i n.



Ryc. 4. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...* (t. 3, Vicenza 1778), Villa Thiene w Cicogna di Villafranca Padovana (projekt Andrea Palladio, 1556–1563), elewacja. Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Narodowej w Warszawie

Fig. 4. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...* (vol. 3, Vicenza 1778), Villa Thiene in Cicogna di Villafranca Padovana (designed by Andrea Palladio, 1556–1563), elevation. Photo by the Reprography Section of the National Library in Warsaw

*I quattro libri dell'architettura* wydanego w Wenecji w 1570 roku mogła poszczycić się zasobna warszawska biblioteka zakonu pijarów<sup>13</sup>.

W zakresie architektury rezydencjonalnej przez cały okres Oświecenia niesłabnącą popularnością cieszyło się wiązanie korpusu pałacu z flankującymi go oficynami za pośrednictwem bądź to ćwierćkolistych, bądź to załamanych pod kątem prostym galerii. Pomysł wywodził się od Palladia, toteż określany bywa jako założenie palladiańskie. Palladio zastosował go wielokrotnie: w Villa Badoer we Fratta Polesine koło Rovigo (1556), Villa Thiene w Cicogna di Villafranca Padovana (1556–1563) oraz w Villa Trissino w Meledo (ok. 1567, nieukończona) (ryc. 3, 4)<sup>14</sup>. O chętnym stosowaniu tego rozwiązania — zarówno w czasach Palladia, jak i później (w XVIII wieku) — zdecydowały dwa wzajemnie dopełniające się czynniki: estetyczny — malowniczość całego założenia rezydencjonalnego „okalającego” dziedziniec podjazdowy, oraz praktyczny — powiązanie oficyn (także kuchni) z pałacem zadaszonymi przejściami. Pałace z palladiańskimi galeriami były liczne na terenie całej

<sup>13</sup> *Catalogus librorum Bibliothecae Collegii Regii Varsaviensis Clericorum Regularium Scholarum Piarum factus*, [oprac. S. Bielski], Varsaviae 1796, s. 86. Nieco szerzej na temat artystycznego księgozbioru biblioteki pijarskiej: R. Mączyński, *Edukacja z zakresu sztuk plastycznych w warszawskich szkołach pijarów (1740–1833)*, „Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki”, XIII, 2004, z. 1/2, s. 48 i n.

<sup>14</sup> L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano [1973], s. 308 i n., 311 i n., 385 i n. Dokumentacja fotograficzna zachowanych dzieł: M. Wundram, T. Pape, *Andrea Palladio 1508–1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock*, Köln 1988, s. 40 i n., 112 i n.



Ryc. 5. Śmiełów, pałac Gorzeńskich (projekt Stanisław Zawadzki, 1797). Fot. R. Mączyński

Fig. 5. Śmiełów, the Gorzeński family palace (designed by Stanisław Zawadzki, 1797). Photographed by R. Mączyński

Rzeczypospolitej, od Wielkopolski po Kresy Wschodnie<sup>15</sup>. Ich największa popularność przypadła na drugą połowę XVIII stulecia<sup>16</sup>.

Wariantowość stosowanych rozwiązań polegała między innymi na przekształcaniu owych ćwierćkolistych galerii. Niekiedy nadawano im charakter mieszkalnych skrzydeł, jak w pałacu Prymasowskim w Warszawie (1777–1789, Efraim Szreger), kiedy indziej zaś redukowano do formy murów arkadowych, przez co całkowicie traciły swój walor funkcjonalny, jak w pałacu w Narolu (1776–1781)<sup>17</sup>. Upowszechnił się też wariant operujący galeriami nie ćwierćkolistymi, lecz przyjmującymi kształt węgielnicy, czego przykładem pałac w Walewicach (1783, Hilary Szpilowski)<sup>18</sup>. Rozwiązanie najbardziej klasyczne, zachowane po dziś dzień, prezentuje siedziba wzniesiona dla Gorzeńskich w Śmiełowie, zaprojektowana w 1797 roku przez Stanisława Zawadzkiego (ryc. 5)<sup>19</sup>. Rezydencja składa się z dwukondygnacyjowego, dziewięcio-

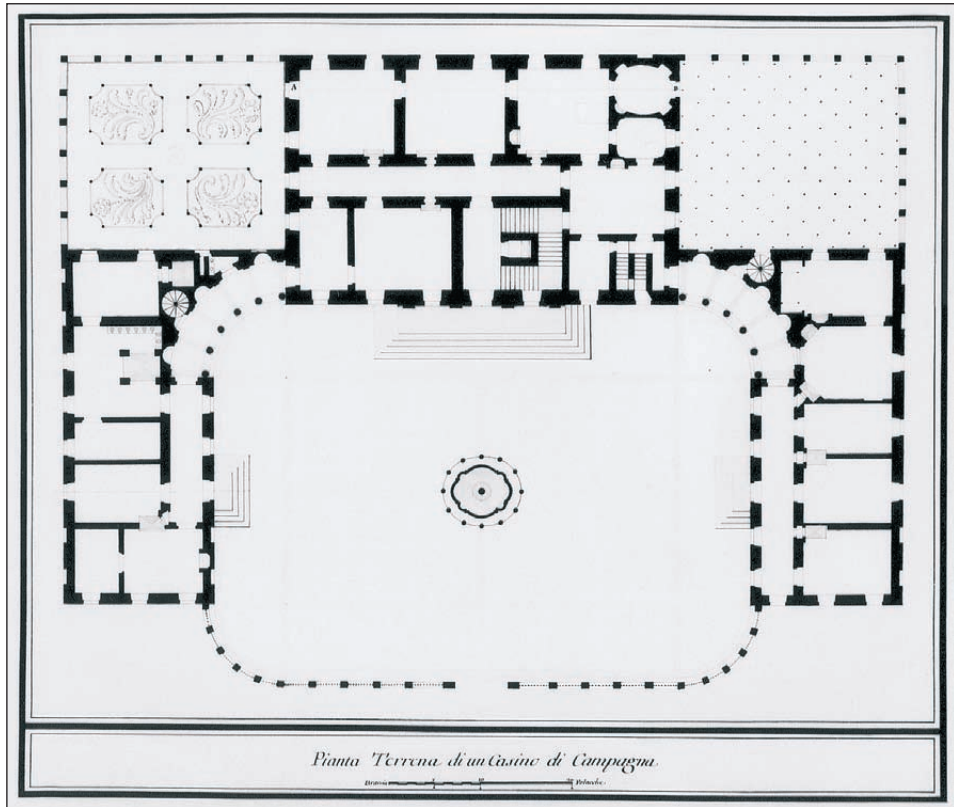
<sup>15</sup> Wczesny — a zarazem monumentalny i dojrzały stylowo — przykład takiej realizacji na Wschodzie stanowił pałac w Tulczynie (1775–1782): T.S. Jaroszewski, *Pałac w Tulczynie i początki architektury klasycyzmu na Ukrainie*, „Przegląd Wschodni”, I, 1991, z. 1, s. 83 i n.; R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 10: *Województwo braclawskie*, Wrocław 1996, s. 428 i n.

<sup>16</sup> Literatura na ten temat jest bardzo obszerna. m.in.: J. Ross, *Kilka uwag o genezie pewnego typu polskich pałaców klasycystycznych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, I, 1961, s. 223 i n.; T.S. Jaroszewski, *O dwóch grupach polskich rezydencji wiejskich w drugiej połowie XVIII wieku*, „KAIU”, XI, 1966, z. 2, s. 167 i n.; tenże, *Ze studiów nad problematyką recepcji Palladia w Polsce w drugiej połowie XVIII wieku*, [w:] *Klasycyzm. Studia nad sztuką polską XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1968, s. 144 i n.; tenże, *Architektura doby...*, s. 101 i n.

<sup>17</sup> Warszawa — S. Lorentz, *Pałac Prymasowski*, Warszawa 1982; tenże, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, Warszawa 1986, s. 231 i n.; Narol — J. Ross, *Pałac w Narolu*, „Biul. Hist. Szt.”, XV, 1953, nr 2, s. 48 i n.; P. Libicki, *Dwory i palace wiejskie w Małopolsce i na Podkarpaciu*, Poznań 2012, s. 296 i n.

<sup>18</sup> T.S. Jaroszewski, W. Baraniewski, *Palace i dwory w okolicach Warszawy*, Warszawa 1992, s. 258 i n.; tychże, *Po pałacach i dworach Mazowsza. Przewodnik*, t. 1, Warszawa 1997, s. 170 i n.; J.Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 3: *Mazowsze i Podlasie*, Warszawa 1999, s. 499 i n.

<sup>19</sup> Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Architektura pałacowa drugiej połowy XVIII wieku w Wielkopolsce*, Poznań 1969, s. 251 i n.; tejże, *Palace wielkopolskie z okresu klasycyzmu*, Poznań 1970, s. 111 i n.; M. Libicki, P. Libicki, *Dwory i palace wiejskie w Wielkopolsce*, Poznań 2003, s. 385 i n.; M. Strzałko, R. Kąsinowska, *Klasycyzm w Wielkopolsce. Dwory i palace = Classicism in Wielkopolska. Manor Houses and Palaces*, Poznań 2008, s. 258 i n.



Ryc. 6. Stanisław Zawadzki, projekt rezydencji zatytułowany *Casino di campagna* (ok. 1770), rzut poziomy. Rysunek w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie.  
Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Narodowej w Warszawie

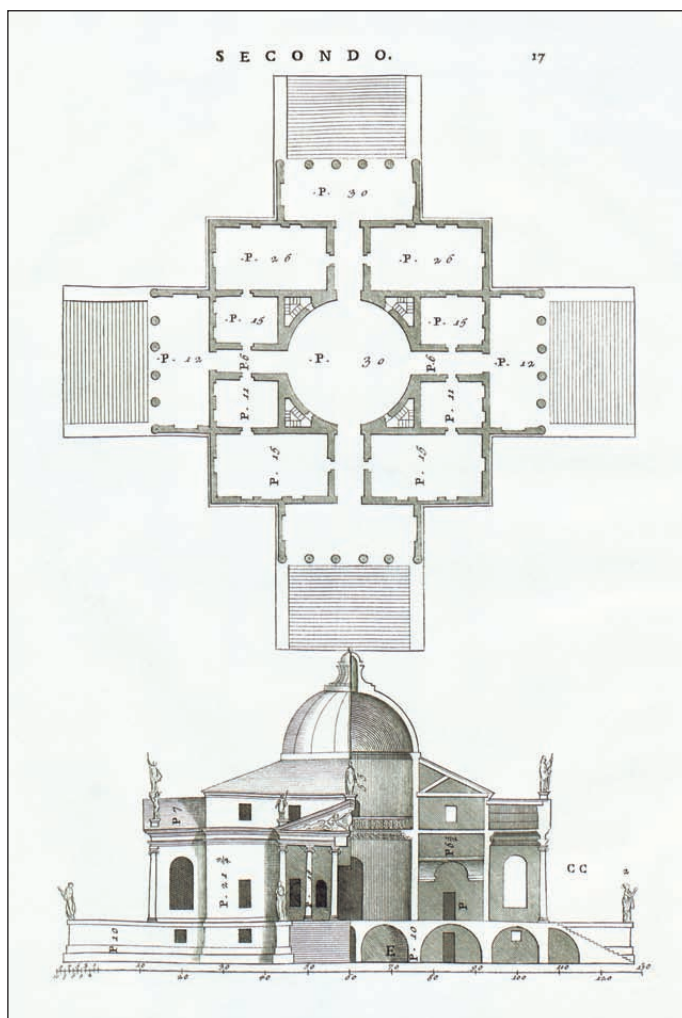
Fig. 6. Stanisław Zawadzki, the design of a residence entitled *Casino di campagna* (c. 1770), plan. A drawing in the National Library in Warsaw.  
Photo by the Reprography Section of the National Library in Warsaw

osiowego korpusu głównego, przekrytego wysokim, czterospadowym dachem, poprzedzonego kolumnowym portykiem, oraz dwóch analogicznych pięcioosiowych oficyn, w których piętro zredukowano do formy *mezzanina* i nakryto dachem łamanym; człony owe wiążą ze sobą ćwierćkolisty arkadowe galerie zwieńczone attyką. Pałac śmiełowski był realizacją dosyć późną, ale w świadomości Zawadzkiego idea założenia palladiańskiego istniała już od czasu studiów włoskich, czego dowodzi sporządzony przezeń około 1770 roku projekt zatytułowany *Casino di campania* (ryc. 6)<sup>20</sup>.

Mniejszą popularnością cieszyły się nawiązania do modelowej rezydencji Palladia Villa Rotonda (Almerica), zaprojektowanej w 1550 roku, a wzniesionej w Vicenzy w latach 1566–1567

<sup>20</sup> R. Mączyński, *Architekt Stanisław Zawadzki w Rzymie. Realia — fascynacje — profity = The Architect Stanisław Zawadzki in Rome. Reality — Fascination — Benefits*, „KAIU”, LVII, 2012, z. 3, s. 75 i n. Trafnie autorstwo tego niesygnowanego projektu — przechowywanego w Bibliotece Narodowej w Warszawie (sygn. I. Rys. 5137–5140 (WAF. 4)) — określił: M. Kwiatkowski, *Nieznane projekty Stanisława Zawadzkiego*, „KAIU”, XXXII, 1987, z. 2, s. 96 i n. Późniejsza publikacja katalogowa nie uwzględniła jednak tej atrybucji: K. Gutowska-Dudek, *Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich w zbiorach Biblioteki Narodowej*, t. 4, Warszawa 2004, s. 72 i n.



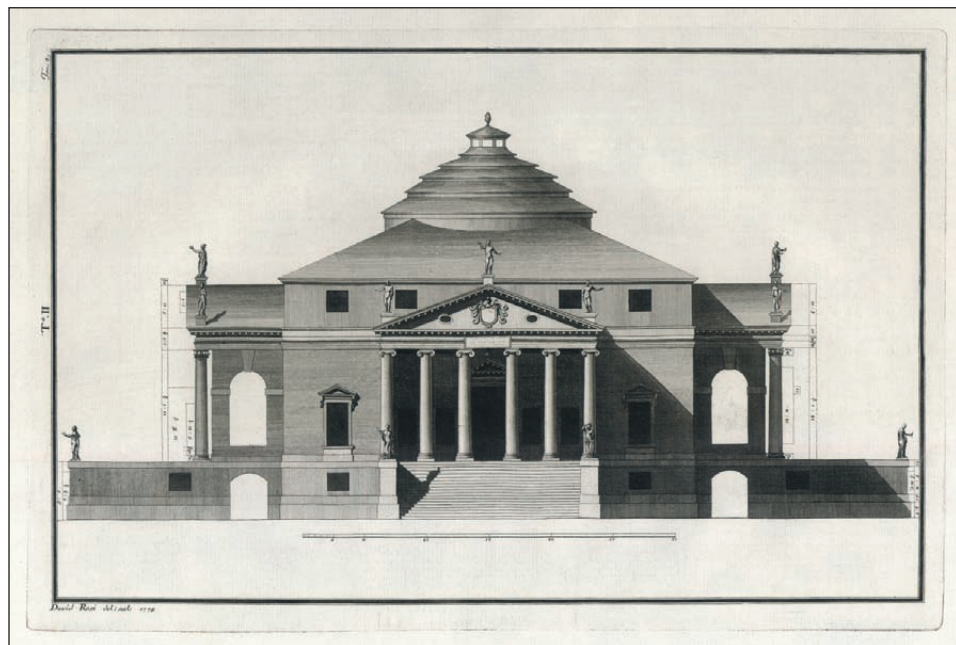


Ryc. 7. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venezia 1570), Villa Rotonda w Vicenzy (projekt Andrea Palladio, 1566–1567), rzut, elewacja i przekrój.  
Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

Fig. 7. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venezia 1570), Villa Rotonda in Vicenza (designed by Andrea Palladio, 1566–1567), plan, elevation and section.  
Photo by the Reprography Section of the Jagiellonian Library in Cracow

(ryc. 7, 8)<sup>21</sup>. Centralna, założona na rzucie kwadratu, z czterema portykami kolumnowymi w analogicznie zakomponowanych elewacjach, z dwukondygnacyjową salą-rotundą, nakrytą spłaszczoną kopułą, w centrum, otoczoną mniejszymi pomieszczeniami parteru mającego charakter *piano nobile* i sprowadzonego do wymiaru *mezzanina* piętra. Zachowana została tu niemal pełna symetria, zarówno wzdłuż osi podłużnej, jak i poprzecznej. Niewielką w skali budowlę nie tylko starannie wyeksponowano odpowiednio dobraną lokalizacją na wzgórzu,

<sup>21</sup> L. Puppi, op. cit., s. 380 i n. Dokumentacja fotograficzna: M. Wundram, T. Pape, op. cit., s. 186 i n.



Ryc. 8. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...* (t. 2, Vicenza 1778), Villa Rotonda w Vicenzy (projekt Andrea Palladio, 1566–1567), elewacja.  
Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Narodowej w Warszawie

Fig. 8. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...* (vol. 2, Vicenza 1778), Villa Rotonda in Vicenza (designed by Andrea Palladio, 1566-1567), elevation.  
Photo by the Reprography Section of the National Library in Warsaw

lecz także zmonumentalizowano zastosowaniem portyków i kopuły — form zarezerwowanych dla budowli sakralnych. Zasada modularności w projektowaniu (odnosząca się w równym stopniu do miar w poziomie, jak i w pionie) przeprowadzona została w sposób perfekcyjny, toteż w pracy tej Palladio osiągnął absolutną zgodność form architektonicznych i geometrycznego ideału. To spowodowało, że przez potomnych została uznana za arcydzieło, niedościgniony wręcz wzór doskonałości.

Dla kolejnych pokoleń architektów Villa Rotonda stanowiła więc nie tylko przedmiot najwyższego podziwu, lecz także swoiste wyzwanie dla wykazania się mistrzostwem w zakresie swej profesji<sup>22</sup>. Główny problem adaptacji wzoru — w istocie nierozwiązywalny, jak stworzenie kwadratury koła — polegał na pogodzeniu harmonii formalnej i wymogów funkcjonalnych; w przypadku zaś realiów Rzeczypospolitej na dostosowaniu również do warunków wynikających z odmiennego, znacznie surowszego niż w Italii klimatu. Wyzwanie to w Polsce było podejmowane kilkakrotnie. Najbliższe włoskiego pierwowzoru są dwie rezydencje — jedna powstała w Warszawie, druga w Wielkopolsce. W stolicy, dla Karola de Valery-Tomatisa, w latach 1786–1789 został zbudowany przez Dominika Merliniego pałac zwany Królikarnią<sup>23</sup>,

<sup>22</sup> Literatura na ten temat jest bardzo obszerna, m.in.: P. Biegański, *L'ispirazione della Rotonda nei progetti delle ville di Królikarnia e di Lubostron*, „Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio”, III, 1961, s. 28 i n.; T.S. Jaroszewski, *O dwóch grupach...*, s. 167 i n.; tenże, *Ze studiów nad problematyką...*, s. 139 i n.; tenże, *Architektura doby...*, s. 95 i n.

<sup>23</sup> M. Kwiatkowski, *Królikarnia*, Warszawa 1971.



Ryc. 9. Warszawa, pałac Królikarnia (projekt Dominik Merlini, 1782). Fot. R. Mączyński

Fig. 9. Warszawa, the Królikarnia Palace (designed by Dominik Merlini, 1782).  
Photographed by R. Mączyński



Ryc. 10. Lubostron, pałac Skórzewskich (projekt Stanisław Zawadzki, 1800). Fot. R. Mączyński

Fig. 10. Lubostron, the Skórzewski family palace (designed by Stanisław Zawadzki, 1800).  
Photographed by R. Mączyński

a w Lubostroniu — siedziba Fryderyka Skórzewskiego, zaprojektowana przez Stanisława Zawadzkiego, upamiętniona znaną datą 1800 (ryc. 9, 10)<sup>24</sup>. Obaj architekci podjęli zasadniczą ideę pierwowzoru — centrum założonej na rzucie kwadratu budowli zajęła reprezentacyjna dwukondygnacyjna sala sklepiona kopułą, ale cztery elewacje nie otrzymały identycznej formy, a jedynie zbliżoną.

### *Kategoria II — nowe i modne*

Poszukiwanie właściwych wzorów stawało się tym intensywniejsze, im bardziej rosła skala projektanckiego wyzwania. Interesujący w tym kontekście może być przypadek dwóch architektów, którzy zapragnęli zaproponować coś nowego, stylistykę zupełnie odmienną od tej, którą sami dobrze znali. Zarówno urodzony w 1710 roku Jakub Fontana, jak też kilkanaście lat od niego młodszy Efraim Szreger, wyrastali w dobie późnego baroku i przez większą część swego zawodowego życia w takich właśnie formach się wypowiedzieli<sup>25</sup>. Architektoniczne ich dokonania pokazują, jak sprawnie potrafili odnaleźć się zarówno w stylistyce włoskiej czy francuskiej, barokowej czy rokokowej. Jednak w pewnym momencie zawodowej kariery — zwłaszcza że przyszło im działać w służbie Stanisława Augusta (a Fontana piastował nawet prestiżowy urząd architekta Króla i Rzeczypospolitej) — postanowili sprostać nowym wyzwaniom i przedzierznąć się w architekturę klasycystów. Nowego stylu jednak ani nie znali, ani nie czuli, pokoleniowo należąc do znacznie starszej generacji, sięgnąć więc musieli po konkretne inspiracje. Takie zadanie najlepiej mogły spełnić wydawnictwa francuskie.

W kontekście wzniesionej w Warszawie przez Efraima Szregera świątyni dominikanów obserwantów (nieistniejącej już, rozebranej w 1818 roku) z kolumnową, falującą fasadą, wywodzącą się z idei zaszczypanych przez Francesca Borrominiego, tym większe zdumienie musi budzić inne, równocześnie powstałe stołeczne dzieło tego architekta — fasada zaprojektowana w roku 1761 lub 1762 dla starszego kościoła karmelitów bosych przy Krakowskim Przedmieściu (ryc. 11)<sup>26</sup>. Klasycystyczna, ale wykonana przez twórcę późnobarokowego, który we Francji nie był (a miał ją odwiedzić dopiero za kilka lat — w 1767 roku). Aby nauczyć się języka nowych form i stworzyć fasadę w nowym, klasycystycznym stylu — która stanowiła w Warszawie może nie pierwszą, ale zdecydowanie najbardziej jednoznaczną zapowiedź zmiany upodobań estetycznych — Szreger sięgnął do obcych wzorów. Najważniejszym, choć zapewne nie jedynym, stało się dlań czterotomowe dzieło Jacques-François Blondela, *Architecture française* (Paris 1752–1756)<sup>27</sup>. W tomie trzecim, wydanym w roku 1754, zawarty jest sztych prezentujący fasadę

<sup>24</sup> Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura pałacowa...*, s. 271 i n.; też: *Palace wielkopolskie...*, s. 127 i n.; M. Libicki, P. Libicki, op. cit., s. 196 i n. Najnowsza monografia rezydencji: A. Jankowski, *Pałac w Lubostroniu. Fryderyka Skórzewskiego pomnik rodowej dumy i zamilowania sztuk plastycznych...*, Bydgoszcz 2014.

<sup>25</sup> Obaj mają swe monografie: A. Bartczakowa, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, Warszawa 1970; S. Lorentz, *Efraim Szreger...*

<sup>26</sup> S. Lorentz, *Materiały do historii kościoła karmelitów bosych na Krakowskim Przedmieściu*, „Rocznik Warszawski”, III, 1962, s. 33 i n.; tenże, *Efraim Szreger...*, s. 94 i n. Sztych wykonany wedle tego projektu Szregera przechowywany jest w kolekcji Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (sygn. Zb. Kr. P. 186, nr 127): T. Sulerzyska, S. Sawicka, przy współpracy J. Trenklerówny, *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1: *Varsaviana. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1967, s. 53.

<sup>27</sup> Egzemplarz tego dzieła: *Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices les plus considérables de Paris, ainsi que les château et maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d'autres endroits de France, bâtis par les plus célèbres architectes, et mesurés exactement sur les lieux. Avec la description de ces édifices, et des dissertations utiles et intéressantes sur chaque espèce de bâtiment. Par Jacques-François Blondel, professeur d'architecture*, t. 1–4, Paris 1752–1756, znajduje się m.in. w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (sygn. G.R. Zb. Kr. vol. 580–583).



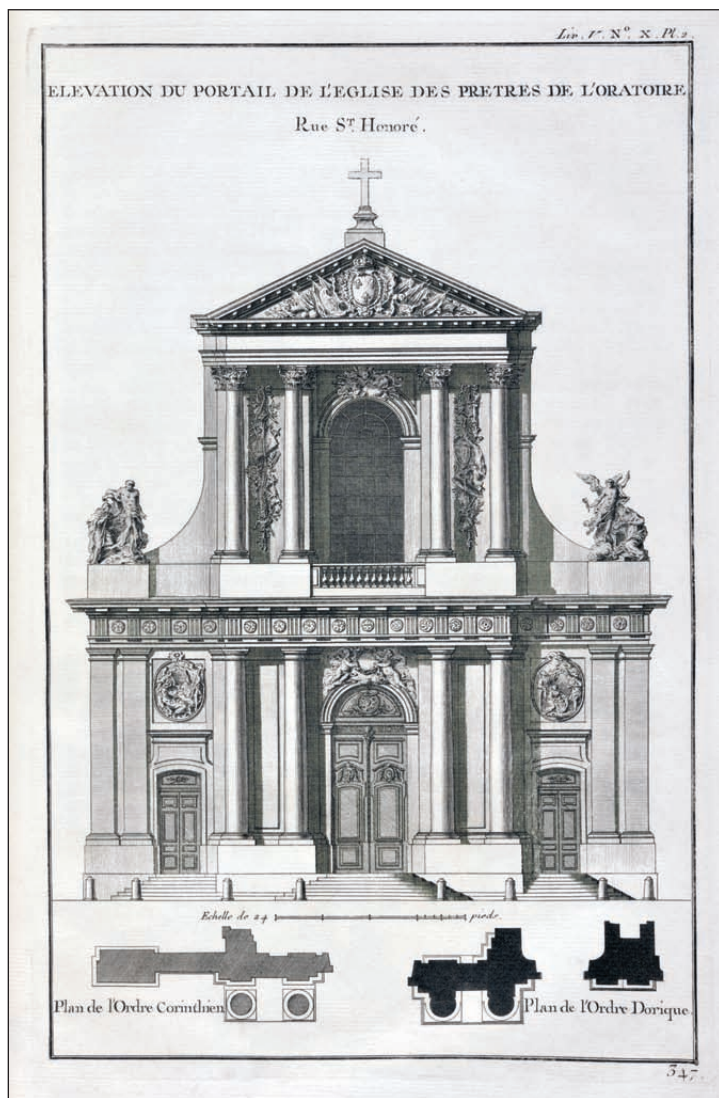
Ryc. 11. Efraim Szreger, projekt fasady kościoła karmelitów bosych w Warszawie (1761 lub 1762). Szytych w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

Fig. 11. Efraim Szreger, the design of the façade of the church of the Barefooted Carmelites in Warsaw (1761 or 1762). An etching in the Collection of Prints of the University Library in Warsaw. Photo by the Reprography Section of the University Library in Warsaw

kościół oratorianów w Paryżu, zrealizowaną wedle projektu Pierre Caqué w latach 1745–1750 (ryc. 12)<sup>28</sup>. To właśnie ten projekt stał się punktem wyjścia dla projektu warszawskiego.

Fasada karmelińska nawiązuje do nurtu dwukondygnacyjnych, bezwieżowych fasad spopularyzowanych w XVII wieku (ryc. 13). Zróżnicowanie zastosowanych podpór wyraźnie zaakcentowało partię środkową, gdzie wykorzystano kolumny, na tle partii bocznych, które

<sup>28</sup> Daty podano wg: R. Treydel, *Caqué Pierre*, [w:] *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 16, München 1997, s. 290 i n. Por. też: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Temple\\_protestant\\_de\\_l'Oratoire\\_du\\_Louvre](http://fr.wikipedia.org/wiki/Temple_protestant_de_l'Oratoire_du_Louvre).



Ryc. 12. Jacques-François Blondel, *Architecture française* (t. 3, Paris 1754), kościół oratorianów w Paryżu (projekt Pierre Caqué, 1745), fasada. Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

Fig. 12. Jacques-François Blondel, *Architecture française* (vol. 3, Paris 1754), the church of the Oratorian Fathers in Paris (designed by Pierre Caqué, 1745), façade. Photo by the Reprography Section of the University Library in Warsaw

ujęto pilastrami. Kompozycja porządków, analogiczna jak we wzorze francuskim, pozwoliła wyeksponować „spinający” całą bryłę fryz ozdobiony tryglifami. Szreger jednak elewację zmonumentalizował i poprzez rozsuniecie pilastrów w skrajnych partiach fasady przydał jej statyki. Takie rozwiązanie być może zostało spowodowane pomysłem umieszczenia powyżej dzwonnicy w kształcie potężnych, po rzeźbiarsku opracowanych urn. Starannie też wyeliminowa-



Ryc. 13. Warszawa, kościół karmelitów bosych (projekt Efraim Szreger, 1761 lub 1762).  
Fot. R. Mączyński

Fig. 13. Warsaw, the church of the Barefooted Carmelites (designed by Efraim Szreger,  
1761 or 1762). Photographed by R. Mączyński

wano z francuskiego wzoru rozmaite późnobarokowe detale — wolutowe spływy w górnej partii fasady oraz dynamiczne przedstawienia rzeźbiarskie (co jednak nie przeszkodziło w zastosowaniu rokokowych dekoracji ornamentalnych). Znaczącej zmianie uległo także zwieńczenie, a prosty trójkątny fronton zastąpiony został attyką, ukoronowaną wyobrażeniem potężnego globu, ponad którym dominuje kielich z hostią. Równie znakomita jak projekt okazała się też realizacja — choć trwała długo, aż po rok 1782 — gdyż oblicowanie całości kamienną okładziną wzmacnia majestatyczny, monumentalny charakter fasady karmelitańskiego kościoła.



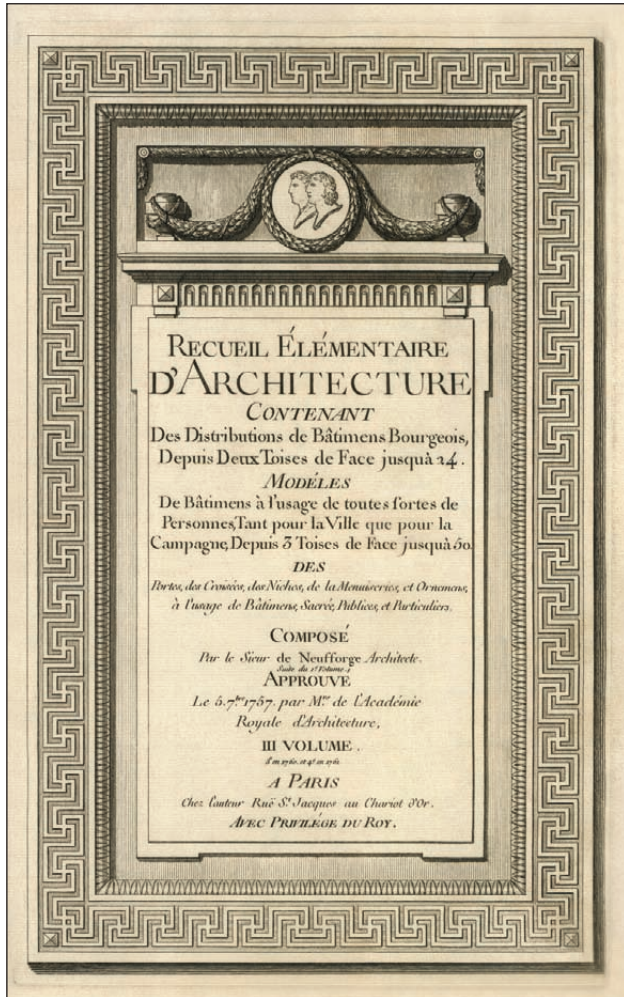
Ryc. 14. Warszawa, kamienica własna architekta Jakuba Fontany (projekt Jakub Fontana, 1770).  
Fot. R. Mączyński

Fig. 14. Warsaw, the house of the architect Jakub Fontana (designed by Jakub Fontana, 1770).  
Photographed by R. Mączyński

Jakub Fontana w 1770 roku wystawił przy rynku Nowego Miasta u zbiegu z ulicą Zakroczymską własną kamienicę, nie żeby w niej mieszkać, lecz żeby ją wynajmować (ryc. 14)<sup>29</sup>. Otrzymała ona bardzo wysmakowaną wczesnoklasycyistyczną formę. Trzypiętrowa, podwyższona jeszcze dodatkowym *mezzaninem*, w dłuższej elewacji o zryzalitowanych partiach bocznych ma dziewięć osi, w krótszej — trzy. Po inspirację architekt sięgnął do wydanego niewiele wcześniej wzornika Jean-François Neufforge'a, *Recueil élémentaire d'architecture* (Paris 1757–1768), spośród ośmiu jego tomów wybierając najbliższy zamierzonemu przez siebie

<sup>29</sup> Szerzej na temat tej budowli: R. Mączyński, *Warszawska kamienica Jakuba Fontany. (Przyczynek do dziejów recepcji wzornika Neufforge'a)*, „Rocznik Warszawski”, XXXII, 2004, s. 181 i n.





Ryc. 15. Jean-François Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture...* (t. 3, Paris 1760), strona tytułowa.

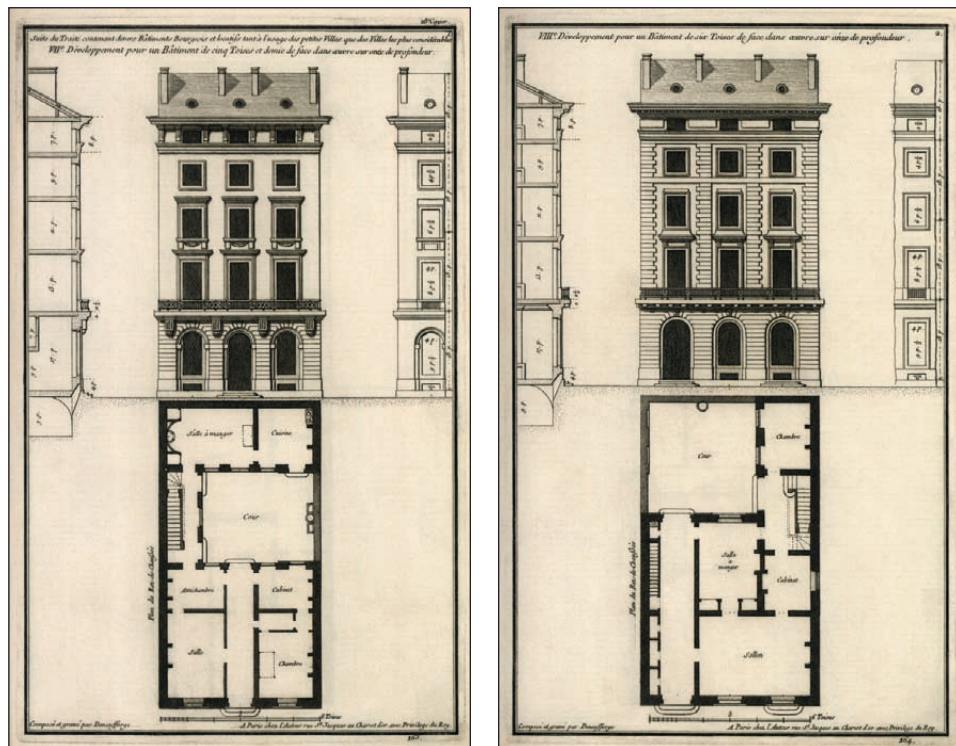
Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Narodowej w Warszawie

Fig. 15. Jean-François Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture...* (vol. 3, Paris 1760), the title page.

Photo by the Reprography Section of the National Library in Warsaw

celowi tom trzeci, „zawierający — jak głosiła dalsza część tytułu — dyspozycje budowli miejskich” (ryc. 15)<sup>30</sup>. Powstała w ten sposób nowoczesna, miejska czynszówka, wypełniająca niemal całą działkę i pnąca się wzwyż dla pomnożenia zysków z najmu zróżnicowanych pod względem komfortu lokali (w tym również pomieszczeń handlowych). Wyraźnie też wyznaczała nowy kierunek warszawskiemu budownictwu miejskiemu, niezbyt skrupulatnemu wobec reguł ekonomicznej gospodarki przestrzenią, hołdującego tradycji, wedle której wydłużona działka zyskiwała reprezentacyjny gmach frontowy, a rozległe boczne i tylne oficyny otaczały okazałe podwórko.

<sup>30</sup> Poszczególne tomy zyskiwały — w zależności od swej zawartości — różne dopełnienie początkowego tytułu. Tom 3 dzieła otrzymał następujący: *Recueil élémentaire d'architecture, contenant des distributions des bâtimens bourgeois, depuis deux toises de face jusqu'à 24 modèles de bâtimens à l'usage de toutes fortes de personnes, tant pour la ville que pour la campagne, depuis 3 toises de face jusqu'à 50 des portes, des croisées, des niches, de la menuiserie, et ornemens, à l'usage de bâtimens, sacrés, publics, et particuliers composé par le Sieur de Neufforge architecte...*, t. 3, Paris 1760. Kompletna edycja przechowywana jest m.in. w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (sygn. G.R. 3.16.1.4).



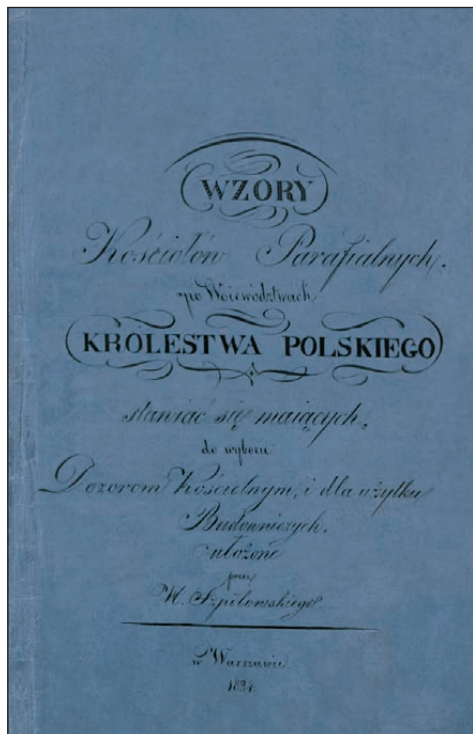
Ryc. 16, 17. Jean-François Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture...* (t. 3, Paris 1760), projekty kamienic mieszczańskich, rzut, elewacja i detale (tabl. 163 i 164).  
Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Narodowej w Warszawie

Fig. 16, 17. Jean-François Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture...* (vol. 3, Paris 1760), designs of burgher houses, plan, elevation and details (plate 163 and 164).  
Photo by the Reprography Section of the National Library in Warsaw

Fontana był projektantem zbyt doświadczonym, aby dosłownie kopiować proponowane we francuskim wydawnictwie konkretne rozwiązania domów miejskich, toteż frontowa elewacja wzniesionej przezeń kamienicy stanowi swobodną kontaminację dwóch wzorów z plansz numer 163 i 164 (przy okazji wyzyskując elementy dekoracyjne zaczerpnięte z innych jeszcze sztychów) (ryc. 16, 17). Powtórzona została przede wszystkim, choć z pewną modyfikacją, zasadnicza dyspozycja poszczególnych kondygnacji, z których druga (o charakterze *piano nobile*) i trzecia zyskały pełny wymiar, a piątą w formie *mezzanina* umieszczono już w strefie fryzu. W zakomponowaniu proponowanych przez Neufforge'a fasad miejskich kamienic z kamienną była rezygnacja z porządków architektonicznych na rzecz ekspozycji gładko tynkowanych ścian, oblicowanych na parterze i narożach pięter surowym boniowaniem. Najbardziej reprezentacyjna kondygnacja we wszystkich projektach otrzymywała balkon, przeciągnięty przez całą szerokość domu, co zresztą stało się typową cechą francuskiej architektury miejskiej. Zacerpnął też Fontana z paryskiego wzornika modny detal, nadający budowli klasycystyczny wyraz stylowy — konsole nawiązujące w formie do tryglifów, podokienniki zdobione guzami, profilowane obramienia okienne oraz dekoracyjne festony, rozety, muszle.

## Kategoria III — nowe, lecz niemodne

W pierwszej połowie XIX wieku, niemal równocześnie, pojawiły się dwa rodzime wzorniki dotyczące budownictwa kościelnego. W roku 1824 ukazały się drukiem *Wzory kościołów parafialnych* (Warszawa 1824) opracowane przez Hilarego Szpilowskiego (ryc. 18)<sup>31</sup>, a rok



Ryc. 18. Hilary Szpilowski, *Wzory kościołów parafialnych...* (Warszawa 1824), strona tytułowa. Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

Fig. 18. Hilary Szpilowski, *Wzory kościołów parafialnych...* (Warszawa 1824), the title page. Photo by the Reprography Section of the Jagiellonian Library in Cracow

później — *Budowy kościołów* (Warszawa 1825) Chrystiana Piotra Aignera<sup>32</sup>. Ich przygotowanie zainicjowała niejako ustawa rządu z 25 grudnia 1823 roku mówiąca o tym, że „uznanie potrzeby reperacji, ułożenie planu, wyrachowanie i rozkład kosztów na reperacje lub stawianie nowych kościołów [...] należy wyłącznie do miejscowych dozorów kościelnych, które wygotowane przez siebie dzieła mają przesyłać za pośrednictwem właściwych Komisji Wojewódzkich pod zatwierdzenie Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego”<sup>33</sup>. Zestawy już rozrysowanych, gotowych projektów miały zatem ułatwiać wnoszenie w prowincjonalnych parafiach świątyni murowanych, oferując abrysy zróżnicowane pod względem okazałości, stosownie do możliwości finansowych kolatorów i lokalnej społeczności oraz umiejętności wykonawczych miejscowych budowniczych. „Z punktu widzenia historii architektury — oceniał Andrzej Majdowski — był to akt, którego znaczenia nie sposób przecenić”, gdyż „dzięki niemu zaistniały krajowe wzorniki na budowle kościelne”<sup>34</sup>.

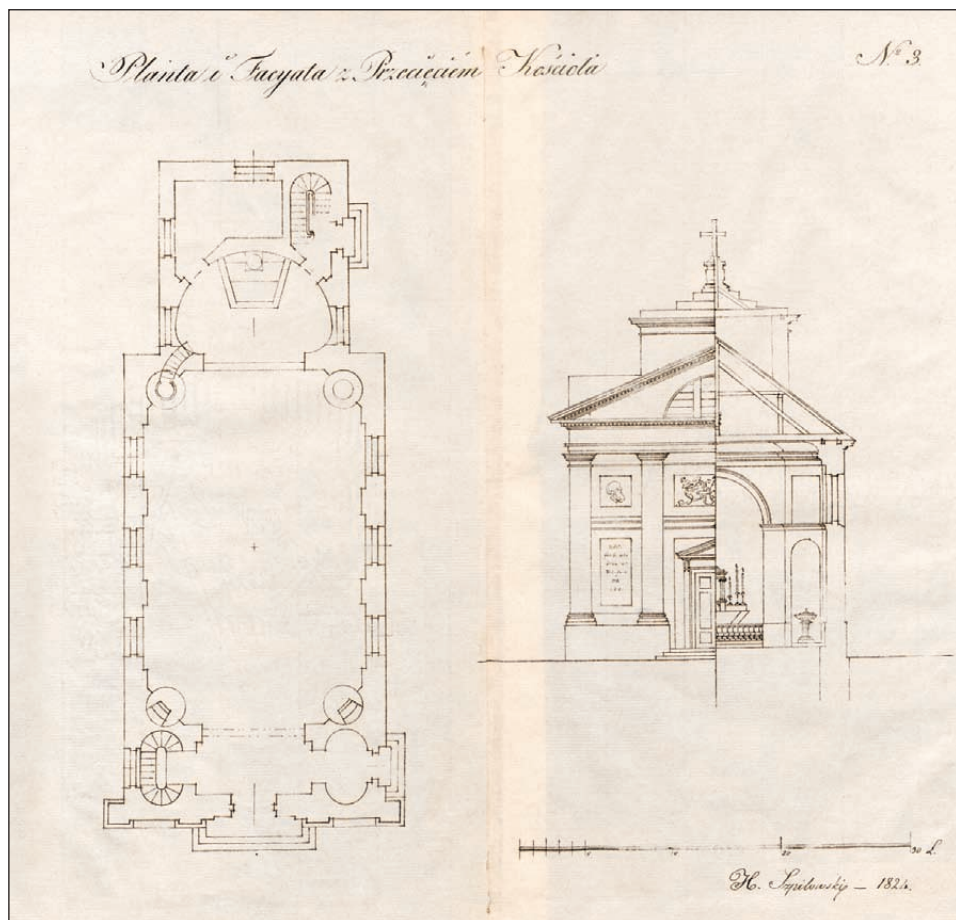
Publikacja Szpilowskiego zawierała plany — „plantę i facjatę” — piętnastu budowli. Znalazły się tu przede wszystkim kościoły przeznaczone dla wyznania katolickiego, reprezentujące stylistykę klasycystyczną, w większości murowane (ryc. 19). Pojawiła się bowiem jedna tylko świątynia protestancka, jedna neogotycka i jedna drewniana.

<sup>31</sup> H. Szpilowski, *Wzory kościołów parafialnych po województwach Królestwa Polskiego stawiać się mających, do wyboru dozorum kościelnym i dla użytku budowniczych ułożone...*, Warszawa 1824. Jedyny znany mi kompletny — zawierający projekty 13 kościołów i 2 plebanii — egzemplarz znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie (sygn. 58603 III).

<sup>32</sup> C.P. Aigner, *Budowy kościołów. Część pierwsza, zamykająca cztery projekta kościołów parafialnych różnej wielkości w dziewięciu tablicach*, Warszawa 1825. Kompletny egzemplarz posiada Biblioteka Narodowa w Warszawie (sygn. III.817.119A).

<sup>33</sup> „Dziennik Praw Królestwa Polskiego”, VIII, 1824, nr 33–36, s. 321. Ustawa została ogłoszona 28 II 1824 r.

<sup>34</sup> A. Majdowski, *Zabudowania plebańskie w ustawodawstwie Królestwa Polskiego*, [w:] tenże, *Ze studiów nad architekturą sakralną w Królestwie Polskim*, Warszawa 1994, s. 63 i n. (cytat ze s. 83). Wcześniej tekst ten ukazał się na łamach periodyku: tenże, *O zabudowaniach plebańskich w ustawodawstwie Królestwa Polskiego*, „Nasza Przeszłość”, LXXIII, 1990, s. 165 i n.

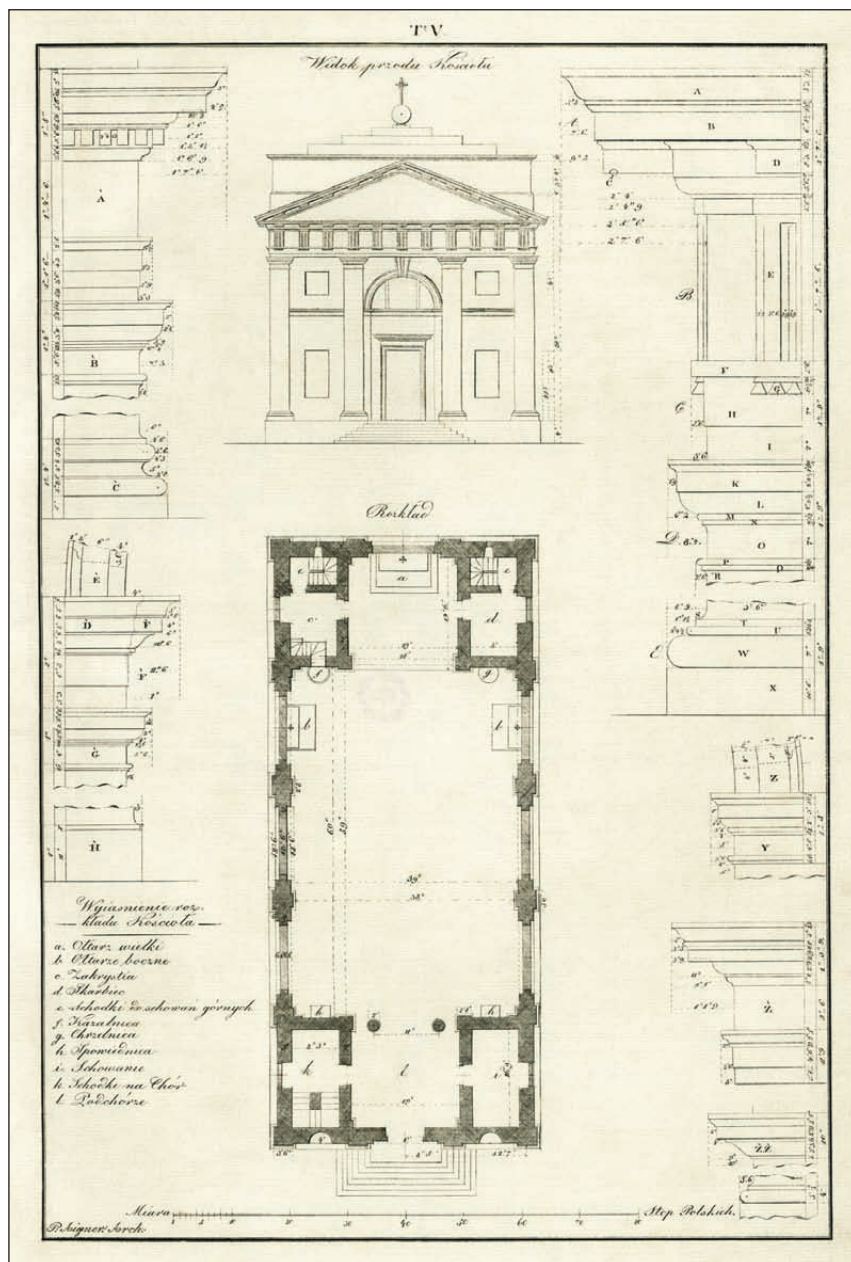


Ryc. 19. Hilary Szpilowski, *Wzory kościołów parafialnych...* (Warszawa 1824), projekt kościoła, rzut, fasada i przekrój (tabl. 3). Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

Fig. 19. Hilary Szpilowski, *Wzory kościołów parafialnych...* (Warszawa 1824), a church design, plan, façade and section (plate 3). Photo by the Reprography Section of the Jagiellonian Library in Cracow

Projekty owe mogły — acz nie musiały — wywodzić się z konkretnego dzieła autorskiej inwencji Szpilowskiego. Niekiedy taką zależność można udokumentować — wzór kościoła protestanckiego był po prostu kopią projektu opracowanego przezeń w 1824 roku dla Zgierza<sup>35</sup>. Niejednokrotnie jednak badacze przyjmowali założenie — niemające nawet cienia jakiegokolwiek uzasadnienia — że tworząc wzornik architekt korzystał wyłącznie z własnych doświadczeń teoretycznych (jako projektant) i praktycznych (jako budowniczy). W ten sposób Szpilowski

<sup>35</sup> Zwrócił na to uwagę: A. Wąsowski, *Projekty wzorcowe w twórczości Hilarego Szpilowskiego*, „KAiU”, XLVI, 2001, z. 3, s. 287. Abrys ów powstał w wyniku przeprowadzonej przez Szpilowskiego superrewizji dokumentacji przygotowanej przez Bonifacego Witkowskiego: M. Łodyńska-Kosińska, *Katalog rysunków architektonicznych z akt Centralnych Władz Wyznaniowych w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie*, Warszawa 1981, s. 179.



Ryc. 20. Chrystian Piotr Aigner, *Budowy kościołów...* (Warszawa 1825), projekt kościoła, rzut, fasada i detale (tabl. 5).

Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Narodowej w Warszawie

Fig. 20. Chrystian Piotr Aigner, *Budowy kościołów...* (Warszawa 1825), a church design, plan, façade and details (plate 5).

Photo by the Reprography Section of the National Library in Warsaw

stał się domniemanym twórcą niemal wszystkich klasycystycznych kościołów parafialnych na terenie Mazowsza, które wzniesiono w czasach Stanisława Augusta<sup>36</sup>. Było to zaś tym łatwiejsze, że osiemnastowieczne archiwalia dotyczące niewielkich murowanych świątyń, stawianych prywatnym sumptem przez właścicieli pobliskich majątków, są bardzo źle zachowane. Atrybuowanie ich jednak niemal bez wyjątku Szpilowskiemu wymaga dowodów znacznie bardziej przekonujących aniżeli przywołanie mającej powstać pół wieku później edycji *Wzorów kościołów parafialnych*.

Publikacja Chrystiana Piotra Aignera była skromniejsza, gdyż — jak głosił podtytuł — „zamykająca cztery projekta kościołów parafialnych różnej wielkości w dziewięciu tablicach”, aczkolwiek miała być tylko częścią pierwszą szerzej zakrojonej, lecz nigdy niezrealizowanej całości (ryc. 20)<sup>37</sup>. Badacze próbowali ulokować te wzory w obrębie tradycji architektonicznej, wskazując przede wszystkim na czerpanie z nurtu palladianizmu i z dokonań rodzimego klasycyzmu. Ta ostatnia sugestia wydaje się najbardziej trafna w szerszym kontekście analitycznym. Palladianizm bowiem w tych projektach powracał tylko na zasadzie dalekiego echa stylistycznego, a nie czerpania bezpośrednio z dokonań Palladia. Natomiast wyraźny jest wątek drugi — to bardzo uproszczone, przystosowane do skromniejszych potrzeb wersje: czy to fasady kościoła parafialnego w Kocku (1778–1782, Szymon Bogumił Zug), czy to kościoła bernardynów w Warszawie (1786–1788, Chrystian Piotr Aigner i Stanisław Kostka Potocki)<sup>38</sup>. Z kolei rzuty świątyń zakładanych na planie wydłużonego prostokąta, z wydzielanymi w jego wnętrzu zespołami dwóch lokalności: od wschodu — prezbiterium flankowane przez skarbiec i zakrystię (nadbudowane emporami kolatorskimi), od zachodu — chór muzyczny podbudowany kruchłą flankowaną przez klatkę schodową i składzik, to rozwiązania aż do znudzenia powtarzane w czasach stanisławowskich, po raz pierwszy zastosowane w kościele w Nowym Dworze Mazowieckim, zaprojektowanym przez Stanisława Zawadzkiego (1780)<sup>39</sup>.

Tadeusz Stefan Jaroszewski sugerował niegdyś istnienie „wymownego dystansu” w zakresie jakości architektury obu wzorników i dowodził wyższości propozycji Aignera nad propozycjami Szpilowskiego<sup>40</sup>. Ale też trudno dostrzec jakąś bardziej istotną (poza starannością wykonania)

<sup>36</sup> Do popularyzacji Szpilowskiego jako domniemanego projektanta istotnie przyczynił się *Katalog zabytków sztuki*. Nazbyt łatwo przypisywano mu tam projekty dzieł, przy których jedynie pracował jako wykonawca (np. kościół franciszkanów w Szczawinie Kościelnym): *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, z. 3: *Dawny powiat gostyński*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1987, s. 45. A nawet atrybuowano takie, które powstały, zanim w ogóle poznał zawód architekta (kościół parafialny w Belsku): *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. X: *Województwo warszawskie*, z. 5: *Powiat grójecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1971, s. 1. Szerzej zagadnienia te zostały wyjaśnione w artykule: R. Mączyński, *Wczesne prace architektoniczne Hilarego Szpilowskiego*, „KAiU” (w druku).

<sup>37</sup> Dzieło to od dawna budziło zainteresowanie badaczy, ma więc znaczną literaturę. Najstarsze publikacje pochodzą sprzed II wojny światowej: T. Bujański, *Piotr Aigner jako teoretyk architektury*, „Rocznik Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego”, II, 1935/1936, s. 70 i n.; P. Biegański, *Teoretyczne projekty kościołów Aignera*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, VI, 1938, nr 4, s. 311 i n. Obie prace zostały zrecenzowane przez Tadeusza Mańkowskiego w periodyku: „Dawna Sztuka”, II, 1939, z. 3, s. 253 i n. Niejednokrotnie podejmowano ten temat także w dobie powojennej, m.in.: T.S. Jaroszewski, M. Kwiatkowski, *W sprawie genezy i oddziaływania teoretycznych projektów Piotra Aignera*, „Biul. Hist. Szt.”, XIX, 1957, nr 1, s. 75 i n.

<sup>38</sup> Kock — M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego Oświecenia*, Warszawa 1971, s. 178 i n.; H. Mierzwiński, *Dzieje Kocka do roku 1939*, Warszawa 1990, s. 101 i n.; Warszawa — T.S. Jaroszewski, *Ze studiów nad klasycystyczną przebudową kościoła i klasztoru bernardynów w Warszawie*, „KAiU”, III, 1958, z. 2, s. 179 i n.; D. Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1984, s. 223 i n.

<sup>39</sup> Ostatnio szeroko na temat tej świątyni: R. Mączyński, *Kościół parafialny w Nowym Dworze Mazowieckim — niedocenione dzieło polskiego klasycyzmu*, „Sztuka i Kultura”, I, 2013, s. 101 i n.

<sup>40</sup> T.S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner 1756–1841*, Warszawa 1965, s. 205; analogicznie: tenże, *Chrystian Piotr Aigner, architekt warszawskiego klasycyzmu*, Warszawa 1970, s. 309. Później chętnie powtarzali tę myśl inni badacze, np.: P. Ługowski, *Kościół św. Rocha w Lipkowie*, „Zabytki na Mazowszu. Rocznik Konserwatorski”, I, 2012, s. 44.



Ryc. 21. Osmolin, kościół parafialny (1791). Fot. R. Mączyński

Fig. 21. Osmolin, the parish church (1791). Photographed by R. Mączyński

między nimi różnicę. Choć obaj ci architekci, zresztą niemal równołątkowie, przeszli odmienną drogę kariery — pierwszemu nigdy nie było dane z autopsji poznać sztukę europejską, a drugi miał okazję bywać wcześniej w towarzystwie Stanisława Kostki Potockiego w Italii — to jednak ukształtowani zostali przede wszystkim przez architektoniczne realia kraju rodzinnego i znajomość będących w powszechnym obiegu sztychowanych wydawnictw. Obaj też w swych wzornikowych propozycjach dokonali swoistego podsumowania ostatniego półwiecza w zakresie polskiej architektury sakralnej. Można byłoby zresztą zaakcentować większą otwartość i odwagę Szpilowskiego, skoro zdecydował się włączyć do swej publikacji nieśmiały neogotyck, a i wachlarz zaprezentowanych pomysłów, pod względem skali budowy, był w jego przypadku znacznie rozleglejszy.

Jak zauważał Andrzej Majdowski: „W rzeczywistości Królestwa Kongresowego wzorniki miały stanowić swoiste remedium na utrzymanie architektury na założonym poziomie”; wydawały się także „jedynym środkiem na rozbudzenie świadomości estetycznej inwestorów” tudzież „na przeciwdziałanie samodzielnym poczynaniom twórczym prowincjonalnych budowniczych”<sup>41</sup>. Największy kłopot polega jednak na tym, że wcale niełatwo jest odnaleźć klasycystyczne

<sup>41</sup> A. Majdowski, *Zabudowania plebańskie...*, s. 84.



Ryc. 22. Pratulín, kościół parafialny (1838). Fot. R. Mączyński

Fig. 22. Pratulín, the parish church (1838). Photographed by R. Mączyński

kościół wzniesione wedle wzorcowych projektów Szpilowskiego i Aignera<sup>42</sup>. Można wprawdzie wskazać świątynie podobne — na przykład kościoły parafialne w Osmolinie (1791) czy w Lipkowie (1793) — ale niemal wszystkie one powstały przed 1824 rokiem (ryc. 21)<sup>43</sup>. Późniejsze, jak choćby w Pratulínie (1838), są odosobnione (ryc. 22)<sup>44</sup>. Wielkiej zatem roli praktycznej ani

<sup>42</sup> Ostatnio próbę rozważań nad tym zagadnieniem podjął: A. Waśowski, op. cit., s. 275 i n. Istnieje także nowsza, napisana pod moim kierunkiem, rozprawa magisterska: K. Zdziarska, „Wzory kościołów parafialnych Hilarego Szpilowskiego. Inspiracje i oddziaływanie”, Toruń 2011, mpis w Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, s. 24 i n.

<sup>43</sup> Osmolin — *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, z. 3: *Dawny powiat gostyński*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1975, s. 25 i n.; Lipków — P. Ługowski, op. cit., s. 39 i n.

<sup>44</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. VIII: *Województwo lubelskie*, z. 2: *Powiat Biała Podlaska*, oprac. K. Kolendo-Korczakowa, A. Oleńska, M. Zgliński, Warszawa 2006, s. 210 i n.; [P. Sawczuk], *Pratulín*, Siedlce 2014, s. 9 i n.



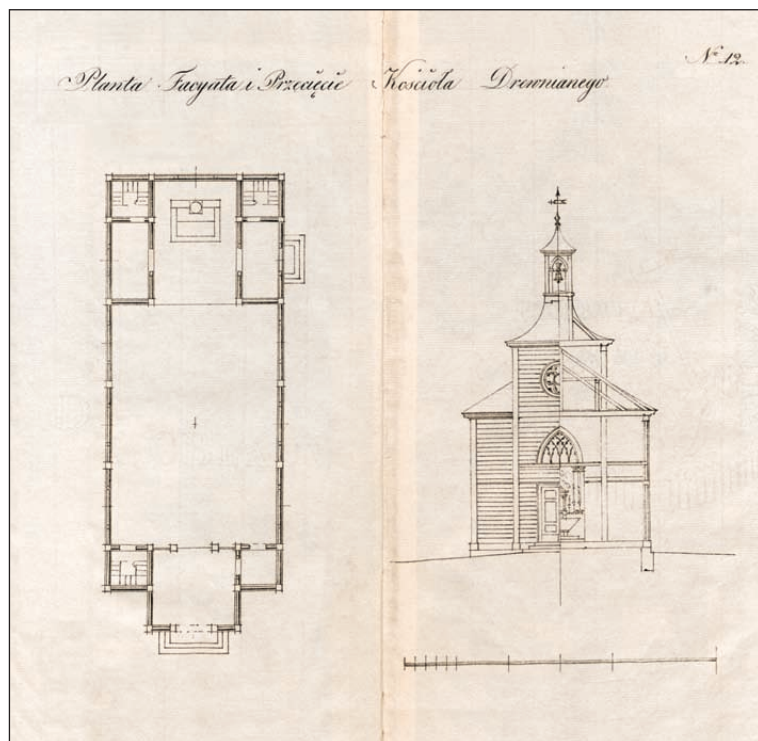


Ryc. 23. Chociszewo, kościół parafialny (1830–1835). Fot. R. Mączyński

Fig. 23. Chociszewo, the parish church (1830–1835). Photographed by R. Mączyński

jeden, ani drugi z tych wzorników nie odegrał. Przede wszystkim dlatego, że pracownicy — i ku własnej chwale — rozrysowane plany przybytków większych i mniejszych, wymagających zróżnicowanych nakładów finansowych, materiałowych i wykonawczych umiejętności, były dziełem epigońskim, przebrzmiałym w momencie ich wydania. Klasycyzm zdecydowanie już wtedy ustępował pola, toteż owe wzory nie stanowiły rzeczywiście atrakcyjnej propozycji budowlanej. Znamienne wydaje się zresztą, że jedyny ściśle zrealizowany projekt wzorcowy stanowi kościół drewniany w Chociszewie koło Czerwińska (1830–1835) — powstały wedle wzornikowej propozycji Szpilowskiego — będący świątynią neogotycką (ryc. 23, 24)<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Tę zależność dostrzegł: A. Wąsowski, op. cit., s. 296. Por. też: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, z. 16: *Płońsk i okolice*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, T. Mroczo, Warszawa 1979, s. 2.



Ryc. 24. Hilary Szpilowski, *Wzory kościołów parafialnych...* (Warszawa 1824), projekt kościoła drewnianego, rzut, fasada i przekrój (tabl. 12).

Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

Fig. 24. Hilary Szpilowski, *Wzory kościołów parafialnych...* (Warszawa 1824), a wooden church design, plan, façade and section (plate 12).

Photo by the Reprography Section of the Jagiellonian Library in Cracow

\* \* \*

Znaczna liczba pojawiających się w całej Europie ilustrowanych wydawnictw na temat architektury dowodzi ponad wszelką wątpliwość dużego niegdyś na nie zapotrzebowania, zarówno ze strony profesjonalnych architektów, jak też wszelkiego rodzaju miłośników pięknych kunsztów. Problem badania wzorników architektonicznych jest bezpośrednio związany z zagadnieniem funkcjonowania proponowanych rozwiązań, ich obiegu w praktyce budowlanej. Zadanie to dla historyków sztuki niełatwe. Z jednej strony, nawet pobieżna znajomość zabytków przeszłości świadczy, że całe dzieje sztuki, a już z pewnością sztuki nowożytnej, oparte były na powielaniu wzorów, wszak stanowiło to naczelną zasadę zarówno edukacji artystycznej, jak też samodzielnie prowadzonej działalności zawodowej architekta. Z drugiej jednak strony — co zresztą pokazują nawet te nieliczne wcześniej przytaczane przykłady — owe wzornikowe propozycje z reguły nie były kopiowane w sposób dosłowny, lecz stanowiły jedynie inspirację, punkt wyjścia do tworzenia własnego projektu. Stąd konieczność pozostawania w sferze domniemań, formułowania wniosków w trybie przypuszczającym i rzadka sposobność do używania trybu orzekającego. Sporadycznie bowiem zdarza się źródłowe potwierdzenie tego, że ar-

chitekt rzeczywiście znał z autopsji dzieło, które badacz na podstawie analizy porównawczej skłonny byłby wskazywać jako wzór, lub miał w swej bibliotece wydawnictwo ilustrowane z jego ryciną. Najczęściej zresztą poszukiwanie przez projektanta inspiracji nie ograniczało się do przetworzenia jednego tylko modelu, lecz stanowiło kontaminację i trawestację wielu. Wówczas wyzwanie badawcze znacząco rośnie, a niepodważalność wniosków wyraźnie maleje.

Adres Autora:

dr hab. Ryszard Mączyński, prof. UMK

Katedra Historii Sztuki i Kultury

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika

ul. W. Bojarskiego 1

87-100 Toruń

#### ARCHITECTURE PATTERN BOOKS IN THE ERA OF CLASSICISM. A REFLECTION ON THE IMPACT OF THE PROPOSED SOLUTIONS

Pattern books, including those related to architecture, are a wide topic, first of all because it is difficult to define a pattern book precisely. According to *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* [Terminological dictionary of arts], it is “a set of drawings, usually etched, including models of elements or ornaments used by artists as help in design”. Trying to categorise the wealth of illustrated publications on architecture available in the era of classicism, one could consider them from the perspective of the addressee (since they were intended for both professionals and amateurs) or from the perspective of form (theoretical treatises or illustrate albums). The author does not attempt to give a comprehensive survey of the material, limiting the analysis to selected examples which demonstrate the inventiveness and attractiveness of pattern books, and their impact on contemporary architecture. It seems that in this last respect three categories of models can be differentiated: old but fashionable, new and fashionable, and finally new but unfashionable.

The first category is exemplified by an analysis of the reception of the works of Andrea Palladio, a sixteenth-century Italian architect. He proposed brilliant and ingenious solutions which influenced architects in later centuries, regardless of changing tastes. His treatise *I quattro libri dell'architettura* (Venezia 1570) was carefully studied, as both baroque and classicist architects were able to draw inspiration from it. Palladio proposed unusually simple and sophisticated forms; his designs of villas, palaces and churches were admired and imitated throughout Europe. In the Enlightenment period it was very popular to link the central part of a palace with the outbuildings with galleries curved in quadrants or bent at a right angle; this solution had often been used by Palladio. A design that proved particularly intriguing for generations of architects was his Villa Rotonda (1566–1567), not only an admirable work of art but also a challenge for architects to display mastery in their profession. In Poland those two Palladian motifs were applied, for example by Stanisław Zawadzki, who designed palaces in Śmiełów (1797) and Lubostroń (1800).

To exemplify the second category (new and fashionable) the article explores the popularity of French pattern books published in the 18<sup>th</sup> century in Poland. They were particularly helpful to architects who grew up in the baroque tradition but in the course of their professional career wanted to embrace the most fashionable new style of classicism. An example of that tendency is the façade of the church of the Barefooted Carmelites in Warsaw, designed in 1761 or 1762 by Efraim Szreger. The architect modelled his design on the façade of the church

of the Oratorian Fathers in Paris (1745–1750), whose picture was included in *Architecture française* by Jacques-François Blondel (Paris 1752–1756). Another example of that kind is a burgher house in Warsaw at the crossing of Kościelna and Zakroczymska Streets, built in 1770 by Jakub Fontana, who drew inspiration from the newly published pattern book by Jean-François Neufforge *Recueil élémentaire d'architecture* (Paris 1757–1768).

The third category (new but unfashionable) is represented by two Polish pattern books of church architecture: *Wzory kościołów parafialnych* [Models of parish churches] (Warszawa 1824) by Hilary Szpilowski and *Budowy kościołów* [Church-building] (Warszawa 1825) by Chrystian Piotr Aigner. Churches similar to designs proposed in those can be found, e.g. in Osmolin (1791) or Lipków (1793), but almost all were built before the publication of those books, which suggests that the books did not have much practical impact. The reason was that their meticulous designs of larger and smaller churches, requiring varied investments, raw materials and building skills, were epigonic: the classicist style was already receding so they did not bring any attractive practical proposals, being rather a survey of the building practice of the previous epoch. It is very telling that the only building that strictly follows one of Szpilowski's designs from the pattern book, the wooden church in Chociszew near Czerwińsk (1830–1835), represents the neo-gothic style.

The large number of publications on architecture proves beyond doubt that they were much in demand throughout Europe and attractive to both professional architects and amateurs of fine arts. Analysing architecture pattern books is directly connected with the question how the solutions they proposed were applied in the building practice, which is not an easy one to answer for art historians. On the one hand, an even superficial acquaintance with historical buildings proves that the whole history of art, especially in the modern period, has been based on imitating ready patterns, which was a major principle both in training and in architects' professional career. On the other hand, those models have been not been literally copied but served as inspiration for making new designs. Therefore, conclusions cannot be decisive and must remain hypothetical. It can rarely be proved on the basis of sources that an architect really ever saw the building that a researcher is inclined to consider as his inspiration or had a book with its picture in his library. In most cases the inspiration came from several sources and the design was a coalescence of many motifs. In such situations the research challenge is even greater and the researcher's conclusions still less certain.

Translated by  
Izabela Szymańska