

## KOŚCIÓŁ POJEZUICKI W LUBLINIE NA TLE PROBLEMATYKI ARCHITEKTURY BAROKU

Kościół pojezuicki w Lublinie doczekał się cennej monografii historycznej pióra ks. L. Zalewskiego.<sup>1)</sup> Dla historyka sztuki architektura tego kościoła kryje w sobie tak doniosłą problematykę, wykraczającą poza sam zabytek, że zanalizowanie kościoła pojezuickiego czyli katedry lubelskiej pod tym kątem widzenia staje się koniecznością.

To ma na celu praca niniejsza.

\* \* \*

Kościół pojezuicki w Lublinie uchodził za budowlę późno-renesansową, a gdy nawet określono go jako wczesnobarokowy, to identyfikowano oba terminy: „późny renesans” i „wczesny barok”.

Nie można się zgodzić na taką identyfikację. I nie wydaje się, żeby to był tylko spór o słowa. Określenie bowiem tyle jest warte, ile tłumaczy. Termin „późny renesans” jest bardzo słuszny jako określenie architektury renesansowej na północ od Alp w tej jej fazie, gdy nabrała już cech lokalnych. I tak np. kościoły renesansowe typu lubelskiego, wyjaśnionego w znanych studiach Wł. Tatarkiewicza, starsze stylowo a późniejsze chronologicznie od katedry lubelskiej, błędnie określane nieraz jako barokowe dzięki bogato dekorowanym szczytom swych fasad, wykluczają się wzajemnie z katedrą swą koncepcją stylową, swym zestrojem elementów architektonicznych, tak samo jak i swą genezą. Geneza

---

<sup>1)</sup> Ks. Ludwik Zalewski, *Katedra i Jezuici w Lublinie*, Lublin 1947 r.

zaś katedry lubelskiej tkwi w baroku włoskim. Na gruncie tedy architektury włoskiej należy ustalić zasięg znaczeniowy terminów „renesans” i „barok”.

Dwie cechy idą w parze w architekturze renesansu włoskiego: nawrót do antyku i ciążenie ku barokowi. A sama epoka renesansu rozpada się na dwie zasadnicze fazy: wczesną i dojrzałą. Faza wczesna, dziedzicząc tradycje średniowiecza, czerpiąc z antyku tylko powierzchownie, stoi pod znakiem ramowo-szkieletowej konstrukcji lekkiego systemu arkadowego, płaskiej linearności, obfitej a wobec architektury autonomicznej dekoracji, która w grupie lombardzkiej staje się tak przeładowana, że zaciera nawet linie konstrukcyjne. Stanowi tedy architektura w. XV odrębną całość nawet mimo wielu odmian lokalnych. Architektura zaś renesansu dojrzałego, króciutkiego okresu, nie trwającego nawet ćwierci wieku, koncentrująca się koło osoby Bramantego w rzymskim okresie jego twórczości jest spełnieniem postulatów epoki szukającej klasycznej doskonałości, przez chłodne zrównoważenie czynników ciśnienia i oporu, harmonię proporcji, powtarzających całość w skoordynowanych częściach, przez rozczłonkowanie wnętrza, uspokojenie dekoracji przy zachowaniu płaskiej linearności i lekkiego systemu arkadowego — przez traktowanie podobnie jak w Quattrocento ściany jako przegrody i ramy jednocześnie. Po systematycznym studium porównawczym architektury renesansu włoskiego i antyku rzymskiego nie da się utrzymać pojęcia renesansu jako jednolitej całości.

A jednak od antyku jest nawet architektura renesansu dojrzałego daleka. Ludzie tej epoki widzieli w antyku rzymskim klasycyzm, a nie widzieli, nie mogli dojrzeć — baroku.

Zwykło się uważać barok za kontynuację i ewolucję renesansu. Systematyczne porównanie form stylowych architektury renesansu włoskiego i baroku z architekturą antyczno-rzymską pozwala stwierdzić, że barok zachowując z renesansu tylko poszczególne elementy architektoniczne i to przekształcając je, przeciwstawia się renesansowi z całą siłą, gdy chodzi o koncepcję architektoniczną, zatem — o rzeczy zasadnicze. I tak rozczłonkowane wnętrza renesansu stają się w baroku jednolite — podobnie

jak w rzymskim antyku — były znacznie podporządkowane dominancie. Drobne podziały elewacji renesansowych wypiera barok swymi wielkimi całościami—i pod tym względem pokrewny architekturze antyčno - rzymskiej.

Błegunowo przeciwne jest podejście obu stylów do ażuru i masy. Ściana, będąca tylko przegrodą, w ramowo - szkieletowym systemie architektury renesansu, staje się w baroku *wasą*, o potężnej sile ekspresji. Wolor artystyczny masy w architekturze baroku trzeba podkreślić tym bardziej, że ma przecież barok do dyspozycji doświadczenia konstrukcyjne szkieletowego gotyku i szkieletowo - ramowego renesansu — a jednak świadomie się od nich odwraca!

Inaczej wreszcie wypada w baroku w porównaniu z renesansem wzajemne ustosunkowanie się konstrukcji do dekoracji. W renesansie mamy obfitość dekoracji ornamentalnej zwłaszcza w Quattrocencie, a szczególnie w architekturze lombardzkiej. Ponadto w renesansie dekoracja architektoniczna o drobnych, ściśle symetrycznych motywach i twardej fakturze będąc sprawą ozdoby pewnej ograniczonej linearnie *powierzchni* jest autonomiczna wobec architektury, nic w niej nie tłumaczy, tylko pokrywa i zdobi pewne partie, może być przeto równie dobrze z nich zdjęta. Mamy tedy w architekturze renesansowej całkowity brak organicznego związku między konstrukcją a dekoracją. Powszechnie przyjęty od czasów Wölfflina pogląd o organiczności renesansu wymaga rewizji. Natomiast barok wcześniejszy niemal zupełnie zrywa z dekoracją ornamentalną. Zamiast dekoracji występuje wzajemne przenikanie się dwóch czynników: konstrukcji i ekspresji. Kościół pojezuicki w Lublinie jest tego znakomitą ilustracją. Zamiast dekoracji jako takiej powstają malownicze efekty nie jako cel, ale jako wynik dynamicznego traktowania masy.

Proces rewidowania poglądów na barok bynajmniej nie został zakończony.

Architektura jest sztuką artystycznego organizowania przestrzeni i kształtowania bryły. We wnętrzu przeto budowli zaostrza się najbardziej problematyka istoty stylu. Wnętrze katedry lubelskiej jest świetną realizacją architektury sakralnej monumentalnego

baroku. Uderza w tym wnętrzu tak silna dominanta przestrzeni nawy głównej nad podporządkowanymi jej bocznymi nawami-kaplicami, że spełnia ona barokowy postulat jednolitości wnętrza.<sup>1)</sup> Stosunki przestrzenne wnętrza oparte są na zasadzie ścisłej subordynacji baroku a nie renesansowej koordynacji. Odpowiednikiem tych stosunków przestrzennych jest rzut poziomy katedry (Rys. 1),<sup>2)</sup> ilustrujący zdecydowaną przewagę szerokości nawy głównej w stosunku do bocznych. W porównaniu z kościołami barokowymi włoskimi, katedra lubelska jest uproszczona w planie: nie ma transeptu i kopuły. Miejsce transeptu—tej szczególnej strefy w kościele barokowym — jest jednak konsekwentnie zaznaczone wzmożoną szerokością internału i odmiennym rozczłonkowaniem pilastrów. Zamyka nawę główną absyda — rzecz ciekawa — nie półkolista w planie normalnie, lecz stanowiąca około dwóch trzecich koła. Brak transeptu jest tak częstym zjawiskiem w polskich kościołach barokowych, że może być uważany za jeden z głównych rysów ich odrębności. Utożsamianie tego uproszczenia ze zubożeniem nie wydaje się zupełnie słusznym, brak bowiem nawy poprzecznej daje w wyniku jeszcze większą zwartość planu kościoła barokowego, jaką on już ma w stosunku do kościoła renesansowego (por. np. plan II Gesù w Rzymie z planem S. Andrea w Mantui) — co jest właśnie w duchu architektury baroku. Podkreślmy wreszcie cechę ważną dla sakralnej architektury wcześniejszego baroku, widoczną na rzucie poziomym katedry lubelskiej: małą ilość przęseł; jest ich tylko 4, z czego tylko 3 są jednakowo potraktowane. Czwarte bowiem w nawie głównej zastępujące transept jest rozszerzone, a w nawach bocznych wyodrębnione oba przeciwległe przęsła jako zamknięte kaplice. W wyniku tego wyodrębnienia pewnych stref wnętrza tworzy ono układ spoisty: nie można kościoła przedłużyć ani skrócić bez zniszczenia jego organicznej całości. Wręcz zatem przeciwnie niż w kościele renesansowym na planie

---

<sup>1)</sup> O jednolitości wnętrza w architekturze baroku pisze wnikliwie Brinckmann, *Die Baukunst des 17 und 18 Jahrhunderts*, Berlin — Neubabelsberg, b. r., str. 10—19 i passim.

<sup>2)</sup> Użyczony autorowi łaskawie do zreprodukowania przez inż. arch. Czesława Gawdzika.

podłużnym, typu np. kościołów Brunelleschiego San Lorenzo albo Santo Spirito,<sup>1)</sup> których rzuty poziome uderzają wielką ilością jednakowych przeszłań naw bocznych, obiegających jednostajnym traktem całe wnętrze dokoła. Można by te kościoły o jakieś 2 przeszła skrócić lub o trzy przedłużyć i nic istotnego w ich dyspozycji by się nie zmieniło. Podkreślny to jako wymagające rewizji wölfflinowskiego atrybuowania organiczności renesansowi, a rozluźnienia barokowi.

Jaka jest geneza barokowego systemu dyspozycji wnętrza? Stworzył ten typ wnętrza w XV w. po raz pierwszy w dziejach architektury nowożytnej w postaci kościoła S. Andrea w Mantui Leone Battista Alberti. Ten uczony humanista, wielki znawca architektury starożytnego Rzymu, musiał zaczerpnąć taką koncepcję wnętrza z bazyliki Maksencjusza - Konstantyna w Rzymie. Pokrewieństwo między obu zabytkami jest tak uderzające, że nasuwa się zupełnie naturalne przypuszczenie bezpośredniej inspiracji tego kolosalnego monumentu rzymskiego na kościół S. Andrea w Mantui. Bazylika Maksencjusza nie jest zresztą jedynym typem bazyliki rzymskiej, ale ona właśnie przez swoją organizację wnętrza i system podporowy — jedno i drugie pokrewne tepidarium względnie frigidarium termów rzymskich, a tak istotne dla architektury okresu późniejszego Cesarstwa — musiała zaważyć na decyzji wyboru przez wielkiego Albertiego tego rozwiązania jako w pełni wyrażającego ducha architektury antyczno-rzymskiej. Bazylika Maksencjusza jest zbudowana na planie podłużnym, trójnawowa, o ogromnej przewadze szerokości nawy głównej w stosunku do naw bocznych; nawa główna zakończona absydą. Przez budowlę przerzucono wzdłuż tylko 3 przeszła. Nawa główna pokryta sklepieniem krzyżowym o olbrzymiej szerokości 25 m., nawy boczne przesklepione kolebkami. Alberti realizuje w kościele S. Andrea w Mantui tę samą koncepcję (wielka przewaga szerokości sklepionej nawy głównej w stosunku do bocznych kaplic, tak samo podział na

<sup>1)</sup> Analizę porównawczą planów kościelnych renesansowych i barokowych pod tym kątem widzenia wnikliwie przeprowadził P. Bohdziewicz w przygotowanej do druku pracy pt. *Zagadnienie formy w architekturze baroku*.

3 przęsła); dodaje tylko transept i kopułę (zresztą zbudowaną znacznie później), co razem tworzy plan krzyża łacińskiego. W ten sposób Alberti stworzył typ wnętrza kościelnego. Nie przyjął się on jednak w architekturze renesansowej, albowiem współczesna mu epoka nie dojrzała jeszcze do takiego odczucia monumentalności architektury rzymskiego antyku. Ale za to przyjął się i utrwalił się w architekturze baroku. Kościół jezuicki II Gesù w Rzymie jest kontynuacją z pewnymi modyfikacjami kościoła S. Andrea w Mantui.

Zabytek lubelski jest w stosunku do włoskich kościołów barokowych uproszczony przez brak transeptu i kopuły, co jak było wspomniane, daje mu większą zwartość kompozycji. Teraz dodajmy, że przez to samo jest on bliższy bazylice Maksencjusza-Konstantyna, nie mającej tak samo nawy poprzecznej, zatem opartej na założeniu wybitnie osiowym. Nie da się zaprzeczyć, że nawa poprzeczna jest w pewnym stopniu czynnikiem osłabiającym koncentrację na linii osi. Skierowanie uwagi tłumu wzdłuż osi na zakończenie nawy jest tak samo myślą przewodnią architektury sakralnego baroku jak i rzymskiego antyku; tu punktem skupienia uwagi jest ołtarz główny, tam — trybuna pretora. Jedno i drugie znajduje się w zakończeniu nawy głównej — w absydzie. Nie na tym koniec jednak z analogiami między architekturą barokową katedry lubelskiej a architekturą antycznorzymską.

Dokładniejszego niż dotąd rozpatrzenia wymaga rola artystyczna masy muru. W architekturze renesansowej ściana jest tylko przegrodą, ramą dla ażuru, szkieletowa konstrukcja gotycka ścianę wyeliminowała niemal zupełnie. Natomiast masa muru jako taka odgrywa dużą rolę w architekturze antycznej rzymskiej, romańskiej i barokowej. Architektura Rzymu starożytnego świadczy o świadomości jej twórców, że masa muru w architekturze, to nie tylko zło konieczne, ale i potężny środek ekspesji artystycznej. W umiejętności wznoszenia i artystycznego komponowania wielkich mas architektonicznych wypowiedziała się rzymska „gravitas”, która jest jednym z najważniejszych czynników monumentalności rzymskich łuków triumfalnych, termów, bazylik. Klasycznym przy-

kładem, jak niezbędna jest artystycznie ciężąca masa, są potężne attyki na rzymskich łukach triumfalnych: zakrycie ich (np. na fotografii) niszczy całkowicie wrażenie całości, pozbawiając logicznej i optycznej motywacji istnienie równie potężnych filarów, nie mających odąd już co dźwigać.

Walor masy w architekturze odczuwali silnie ludzie baroku. Wölfflin wspomina, że w architekturze baroku archiwolta łuku nie dochodzi do belkowania, że pozostaje między nimi pewna wolna przestrzeń ściany.<sup>1)</sup> Mało tego: w kościele barokowym filar nabiera masywności z tendencją do zlania się ze ścianą zewnętrzną w jedno. Klasycznym zjawiskiem architektury wcześniejszego baroku jest pod tym względem katedra lubelska (Rys. 2). Potężnej grubości filary o przekroju rozczłonkowanego prostokąta niemal zlewają się prostopadle ze ścianami zewnętrznymi kościoła. „Niemal”, ponieważ w dolnej części każdego filaru jest jak gdyby wybity otwór - tunel, łączący jedną kaplicę z drugą. Szereg tych wąskich otworów - tunelów tworzy malowniczą amfiladę o silnym wrażeniu progresywnego ruchu w dal, o kontrastach światła i cienia (Rys. 4), powstających wtedy, gdy nawisające kulisowo, wsparte na łukach pionowe ściany, dzielące jedną kaplicę od drugiej, nie pozwalają na równomierne rozproszenie światła. Takie potraktowanie masywnych filarów wywołuje wrażenie, jakgdyby wnętrze katedry było wydrążone z jednej bryły — zjawisko, tkwiące w samej istocie architektury monumentalnego baroku. Zupełnie tę samą koncepcję architektoniczną przedstawia rzymska Piscina Mirabilis (Rys. 5), również zachowana część Tabularium<sup>2)</sup>, główne sale termów, a także bazylika Maksencjusza (Rys. 3). W monumencie tym wynika to z olbrzymiej szerokości nawy głównej i z wielkiej długości każdego z trzech przęseł nawy bocznej: filar musi być odpowiednio gruby dla przeciwdziałania parciu tak szerokiego sklepienia. Wspomaga go w tym filar odporowy zewnętrzny w rodzaju skarpy. Analogiczne filary odporowe zewnętrzne o pro-

---

<sup>1)</sup> *Renaissance und Barok*, München 1908, str. 40 i 88.

<sup>2)</sup> Reprodukacja u L. Piotrowicza, *Dzieje Rzymskie*, Warszawa 1934, fig. 464.

filu splotu ponad dachem nawy bocznej w kościołach barokowych mają zatem swój precedens, a może i genezę w architekturze rzymskiego antyku. Wszak architektura wcześniejszego baroku, w przeciwstawieniu do architektury renesansu, zrywa z wszelkimi pozostałościami średniowiecza pod względem formalnym. Niewątpliwie potężny filar - ściana w katedrze lubelskiej pełni też funkcję filaru odporowego, wyrasta też do góry ponad sklepienie jako przedłużenie pionowe wznwyż dla potrzebnego obciążenia, co widać na strychu katedry, gdzie się kończy na całej swej szerokości pochyło w dół równo z linią dachu, znów analogicznie jak na rekonstrukcji bazyliki Maksencjusza; ponad dachem zaś bocznej nawy wyrasta jeszcze wyżej aż pod dach nawy głównej, tworząc rodzaj skarpy o profilu barokowego splotu. I niewątpliwie działa tu potrzeba przeciwdziałania rozpięracemu ciśnieniu sklepienia szerokiej nawy głównej.

Zupełnie inaczej wypadło ukształtowanie filarów i całego wnętrza w lubelskim kościele pobernardyńskim. Kościół ten po dwukrotnym pożarze w 1557 r. i w 1602 r. odbudowany przed r.1607<sup>1)</sup> zapewne pod wpływem kolegiaty zamojskiej, jest jedynym kościołem lubelskim w dużej mierze renesansowym w duchu włoskim. Jego cienkie filary, łuki naw bocznych, podciągnięte aż do nasady sklepień nie zostawiają wiszących kulisowo ścian, filar tedy nie łączy się ze ścianą zewnętrzną, pozostaje tylko filarem, stąd znaczna szerokość naw bocznych. Z tego wynika poczucie lekkości wnętrza, przestrzeni powietrznej. Masa muru nie wchodzi w grę, ściana jest tylko przegrodą, filar - podporą. Łuki między filarami, działające nawę główną od bocznych, wprawdzie nie dochodzą ściśle biorąc do belkowania, w wyniku i tak już smukłych proporcji wykrojów, to przecież dochodzą do nasady kapiteli, a i ten pas wolnego muru na szerokość wysokości kapitelu odczuwał budowniczy jako zbyt wielki, toteż wypełnił ten pas fryzem arkadowym, biegnącym jednostajnym traktem wokół całej nawy głównej, przerwanym tylko na poprzecznej ścianie za chórem organowym. Jasna jest ta renesansowa intencja optycznego zniszczenia masy muru

---

1) Ks. J. A. Wadowski, *Kościół Lubelskie*, Kraków 1907.



między archiwoltą łuku a belkowaniem i — bardzo skuteczna. Jednocześnie jednostajny, szeregowo prosty rytm fryzu arkadowego podkreśla brak jakiegokolwiek szczególnej strefy w długiej nawie kościoła. Współdziała on znakomicie z pięcioma jednakowymi przęsłami od wejścia do łuku tęczowego, zatem z ideą dużej ilości przęseł, tworzących przez dodawanie renesansowe wnętrze. Nie utrudniała tego zadania, jeśli nie ułatwiała osnowa gotycka kościoła. Pewne trudności mogły nasuwać wysmukłe proporcje gotyckie, z którymi sobie zupełnie dobrze poradzono. Plan kościoła podłużny, trójnawowy, również bez transeptu. Pilastry pojedyncze, z kapitelami przestylizowanymi, typowymi dla odmiany, wytworzonej przez lubelszczyznę, gzymsy płaskie, słabo załamywane nad kapitelami są dopełnieniem tego zespołu cech, dla których wnętrze kościoła pobernardyńskiego stanowi uroczy pomnik renesansu, mimo widocznych polskich odrębności wyrosły aż z nurtu Quattrocenta włoskiego.

Wobec kościoła pobernardyńskiego katedra lubelska jest wyrazem biegunowo przeciwnych założeń stylowych.

W istocie stylu barokowego tkwi ekspresja. W katedrze lubelskiej objawia się ona z niebywałą siłą. Jej klasyczna postać, o której tu mowa, najistotniejsza dla wnętrz kościelnych monumentalnego baroku po raz pierwszy pojawiła się w rzymskim systemie architektonicznym, wykształconym już wyraźnie w Amfiteatrze Flawiuszów (Kolosseum), a polegającym na specyficznym rzymskim skomponowaniu łuku z filarami i pilastrów względnie półkolumn z belkowaniem. W katedrze lubelskiej widzimy, jak łuki wspierają się na filarach, pilastry zaś, nałożone jeden na drugim, wznosząc się o wiele wyżej ponad poziom zasięgu łuków, dźwigają belkowanie. Konstrukcyjnie ani pilastry, ani belkowanie, ani gzyms nie są potrzebne. W architekturze jako *sztuce* funkcja ich jest wielkiej wagi jako ekspresyjne działanie formy, interpretujące strukturę budowli i pomagające oku uchwycić działanie sił tektonicznych: ciśnienia i oporu. Spróbujmy to zobrazować porównaniem tego systemu architektonicznego do chromego człowieka, wspartego na szczydłach. Nogami będą tu filary, szczydłami pilastry, pachami — belkowanie. Oko odczuwa, że półkolumny

względnie pilastry pomagają filarom w dźwiganii, wspierając niejako belkowanie, odciażając w ten sposób filary, którym pozostaje dźwiganie łuków i masy muru między ich archiwoltami a belkowaniem. Trzeba było się uciec do tego realistycznego porównania wobec panujących jeszcze sądów, że w tym systemie architektonicznym półkolumny nie dźwigają naprawdę, a tylko „udają” dźwiganie. W architekturze baroku nic się nie dzieje przypadkowo. Widzimy, że w katedrze lubelskiej łuki nie dochodzą do belkowania: między ich archiwoltami a belkowaniem powstaje *wielka* masa muru, większa znacznie niż w wielu innych kościołach barokowych. Przez to właśnie zostało jeszcze bardziej konsekwentnie umotywowane istnienie pilastra przy filarze. Architektoniczne działanie iluzją idzie w katedrze jeszcze dalej. Zdumiewające jest jak na wczesną datę budowy katedry (od około 1586 do końca XVI w.)<sup>1)</sup> wielką grubość pilastrów: jeden nałożony na drugi tworzą w sumie grubość połowy zasadniczego filara. Odpowiada temu silny wyskok gzymsu wieńczącego nawy głównej nad kapitelem. Tak silne załamane gzymsowania wraz z belkowaniem nad kapitelem pilastra tworzy jakby jego przedłużenie i drugi kapitel (Rys. 7) na którym wspiera się gurt sklepienia. Gzyms zatem dzieli pilastry od sklepienia, gierowanie zaś gzymsu znowu je ze sklepieniem łączy. Zachodzi tu tedy zjawisko przenikania się wzajemnego kierunków, jako wynik ekspresyjnego działania formą architektury baroku. A ponieważ gzymsowanie, nacechowane siłą i potraktowane monumentalnie odstaje mocno od lica ściany nie tylko w załamaniach nad pilastrami, ale wszędzie na całej swej długości, tworzy ono wraz z belkowaniem strefę walki ciśnienia sklepienia

---

<sup>1)</sup> A przecież restauracje katedry, główna po pożarze z 1752 r. (Ks. Zalewski, op. cit. s.r. 57 i 79), kiedy to dano nowe sklepienie, pokryte freskami przez Meyera w 1757 r. nie objęły murów magistralnych. Zresztą w XVIII w. dano by właśnie płaskie pilastry.

Ks. Zalewski (op. cit. str. 256 — 258) wysunął gruntownie uzasadnione na podstawie danych historycznych przypuszczenie, że 2 obrazy w katedrze: św. Ignacy Lojola i Apoteoza św. Franciszka Ksawerego są pędzla Szymona Czechowicza, oczekując opinii historyka sztuki. Otóż analiza stylowa tych obrazów pozwala w zupełności potwierdzić to odkrycie.

z oporem pilastrów, zastosowanych w „kolosalnym porządku”. Tak jak w architekturze renesansowej gra sił tektonicznych: ciśnienia i oporu ulega zatarciu, tak tutaj one się ujawniają w dramatycznym napięciu spiętrzonych mas architektonicznych, które łącznie z aspiracją do wielkości, każe zaliczyć ten monument do wielkich osiągnięć architektury baroku. Tej walce sił tektonicznych w kierunku pionowym odpowiada ruch mas architektonicznych w przód i w tył: stojąc w nawie głównej katedry bokiem do ołtarza głównego i patrząc na filary, oddzielające nawę główną od bocznej, odczuwamy gwałtowne wrywanie się zdwojonych pilastrów ku przodowi, a tym samym cofanie się muru między nimi. Strefę neutralną (środkową) stanowią odcinki belkowania wraz z gzymsovaniem między pilastrami. Belkowanie odstaje wydatnie od ściany, aby zwiększyć przez to grubość spodniego pilastra w stosunku do jego szerokości. Te stosunki można by też zachować i w inny sposób: mianowicie przez silniejsze gierowanie gzymsu nad kapitelem, ale przez to samo gzyms zwiślałby już nadmiernie i utraciłby swoją siłę. Jest to jeden z dowodów wielkiej logiki i wzajemnego zwłazania (modularnego) wszystkich proporcji w architekturze baroku. Wreszcie wzdłuż belkowania przebiega od wejścia ku ołtarzowi głównemu jeszcze jeden, trzeci ruch: złożony rytm zdwojonych pilastrów i łuków, a wyżej — załamań gzymsovania wraz z belkowaniem. Zachodzi tedy przenikanie się ruchu w trzech kierunkach: wwyż, wszerek, wzdłuż. Jako wynik tego dynamicznego potraktowania masy, zatem jako zjawisko wtórne powstają malownicze efekty światłocienia. Wykładnikiem dynamiki architektonicznej katedry są wreszcie łuki spłaszczone (pół elipsy) (Rys. 8), między filarami częste w baroku a nie półkoliste, ulubione na równi z segmentowymi przez renesans. Łuk spłaszczony jest właściwym środkiem ekspresji dla oporu, jaki stawia jako główny element konstrukcyjny ciśnieniu muru i belkowania. <sup>1)</sup> Łuk spłaszczony przeszedł do baroku z architektury antyczno-rzymskiej, gdzie występuje obok częściej używanego łuku półkolistego ale podwyższonego.

---

1) O tym już Wölfflin w *Renaissance und Barock*, München 1908. str. 29.

Na oddzielne rozpatrzenie zasługuje struktura gzymsowania katedry (rys. 7). Utrzymane w porządku rzymsko-jońskim, rozpada się ono na dwie zasadnicze części: 1) gzyms właściwy (geison) wraz z simą nad nim i 2) „kostkowanie”<sup>1)</sup> wraz z wypukłym wałkiem. Każdy z czterech uskoków jest ponadto obramiony drobnymi listewkami: prosty—wypukłymi, a wypukły wałek—prostymi. Dwie zaś części zasadnicze są od siebie wyraźnie oddzielone przez silne wysunięcie ku przodowi części wyższej (gzymsu z simą). Geison jest wydatnej szerokości, zdecydowanie cięty. Całość gzymsowania przeprowadzona w interpretacji surowej: wałek pobawiony kymationu jońskiego (jajowników), sima również bez dekoracji. Stosunki wzajemne wymiarów każdej z czterech części gzymsowania, zarówno w ich szerokości jak i w wysunięciu ku przodowi są tak trafnie uchwycone, że gzymsowanie to można śmiało zaliczyć do najszlachetniejszych w architekturze baroku. Tym bardziej, że najmniejsza przesada w zmniejszeniu lub w powiększeniu poszczególnej partii gzymsowania, wobec bezpośredniego sąsiedztwa kolejnych uskoków prostolinijnych i krzywizn na niewielkiej stosunkowo przestrzeni, narzuciłaby całemu gzymsowaniu już to wrażenie bezładu, wątpliwości, rozdrobnienia, już to martwoty — odebrałaby mu jego siłę. Gzymsowaniu odpowiada poziomem artystycznym belkowanie: trójdzielny architraw oddzielony od fryzu wydatną tenią (taenia). Razem z gzymsowaniem tworzy ono majestatyczną całość, wspaniale pomalowaną przez Meyera na popielato-szarą imitację marmuru. Aby należycie ocenić gzymsy katedry lubelskiej, należy przeprowadzić szczegółową analizę architektonicznych porządków greckich i rzymskich: (dorycki, joński, koryncki i ich odmiany). Okaże się wtedy, że gzymsowanie architektury wcześniejszego baroku jest wierne wzorom klasycznym w interpretacji rzymskiej, zachowując antyczną strukturę: zdecydowane oddzielenie dwóch zasadniczych części gzymsowania, ustaloną kolejność następowania po sobie poszczególnych czterech części gzymsowania z rzadkimi wyjątkami odstępstwa od niej.

---

1) Proponowany termin wydaje się trafniejszy niż „ząbkowanie”, gdyż nie sugeruje formy zębu o bokach skośnych i ostrym zakończeniu.

Znakomitym przykładem rzymskich zasad grymsowania jest fragment z Templum Concordiae. Bardzo silnie wyciągnięty ku przodowi geison ma swą pełną motywację w podtrzymujących go konsolach, używanych w porządku rzymsko-korynckim i złożonym. Poza tym struktura grymsowania pozostaje analogiczna jak w porządku jońskim. Grymsowanie antyczne jest dekorowane kymationem jońskim i lezbijskim, perełkami, liśćmi akantu (sima) a nawet niekiedy (np. Templum Concordiae) sam geison pokryty wklęsłą łuską. Wspomniano wyżej, że grymsowanie kościoła pojezuickiego w Lublinie jest surowe, pozbawione dekoracji. Trzeba stwierdzić, że wbrew tradycyjnym poglądom o bogactwie architektury baroku, grymsy — ten obok filarów, pilastrów i kolumn najlepszy wskaźnik dekoracyjności lub jej braku w architekturze, — odznaczają się nawet w architekturze wcześniejszego baroku *włoskiego* znaczną surowością w porównaniu z architekturą renesansową. Tendencje baroku polskiego idą w tym kierunku jeszcze dalej. Wybitnie surowa interpretacja wiernego antycznorzzymskim wzorom grymsowania kościoła pojezuickiego w Lublinie zdaje się być jedną z ważnych odrębności narodowych baroku polskiego. Byłoby błędem tłumaczyć to powierzchownie zubożeniem, gdy surowość grymsów występuje w najokazalszych budowlach barokowych i gdy w najskromniejszych, prowincjonalnych zabytkach renesansowych można zauważyć skłonność do dekoracji. Surowość jest w duchu architektury baroku, będąc wykładnikiem jej stosunku do materiału. Tak jak ramowo-szkieletowo-składanej architekturze renesansu odpowiada twarda i krucha faktura jej precyzyjnej, drobnej i ściśle symetrycznej dekoracji rzeźbiarskiej, tak miękka <sup>1)</sup> i płynna faktura rzeźby oraz surowość architektury baroku jest wykładnikiem jednolitości baroku i jego odczucia masy jako niepodzielnej. To też gdy w duchu architektury renesansowej jest ujawnianie formą części składowych budowli, nawet poszczególnych kwadrów, to wręcz przeciwnie, budowla barokowa zdaje się być wykuta z jednej bryły. Takie jest właśnie wnętrze kościoła

---

<sup>1)</sup> O „miękości”, „soczystości” materiału w baroku mówi Wölfflin op. cit., str. 30 — 32.

pojezuickiego w Lublinie (Rys. 9). Poczuciu jedności masy sprzyja brak gzymsu nad wykrojonymi w filarach ościeżami, łączącymi ze sobą kaplice. Wyrazem tej samej tendencji stylowej jest brak archiwolt przy łukach. Obie te cechy jak i surowości gzymsów wieńczących nawy głównej nie są bynajmniej odosobnione w polskich kościołach barokowych. Traktowanie tego jako „zubożenia” nie wytrzymuje krytyki choćby tylko na przykładzie zabytku lubelskiego, fundowanego przez kardynała Maciejowskiego dla możnego zakonu Jezuitów, z materialnym poparciem królów Stefana Batorego a potem Zygmunta III.<sup>1)</sup> Gdy budowle o daleko skromniejszym przeznaczeniu i szczuplejszych środkach stoją wzniesione współcześnie, a nawet później, swą obfitością dekoracji ornamentalnej dając świadectwo odmienności założeń sztuki renesansu. W istocie stylu tkwi surowość architektury wcześniejszego baroku włoskiego w stosunku do renesansu. Architektura zaś baroku polskiego, idzie w upodobaniu surowości jeszcze dalej. Ta jej odrębność narodowa nie tylko nie jest odchyleniem od stylu, lecz jest właśnie pogłębieniem jego istoty.

Drugą ważną jej odrębnością jest osobliwe upodobanie do miękkiego modelowania. Słowo „modelowanie”, zaczerpnięte z rzeźby, dobrze określa specyficzną miękkość linii polskiej architektury. Wynika ona w pewnej mierze z materiału: cegła i tynk zamiast kamienia. Niezależnie jednak od tego murarze i architekci musieli mieć głębokie poczucie piękna linii, którą by można określić jako linię żywą, której zaprzeczeniem jest martwa linia geometryczna, kreślona pod ekierkę. W rysunku linia żywa, bogata w drobne krzywizny i nierówności jest wyrazem temperamentu artysty, jego stylu, wyrażonego duktem ręki. Byłoby niedorzecznością robić rysunek odręczny przy pomocy ekierki. Otóż tak jak rysownik rysuje ołówkiem, podobnie *mutatis mutandis* rysuje budowniczy cegłą i tynkiem. Linia żywa daje się zauważyć w budowlach wszystkich wielkich epok stylowych. Architektura grecka dostarcza wielu przykładów świadomego operowania krzywiznami w różnym zastosowaniu — by nie zatrzymywać się nad tym (entaza, zwią-

---

<sup>1)</sup> Ks. Zalewski, op. cit., str. 57.

szenie grubości kolumn narożnych, skośne ich ustawienie, krzywe boki stylobatu zamiast prostych w rzucie poziomym). Również architektura rzymska mimo swej wspaniałej techniki uniknęła niebezpieczeństwa zniszczenia przez nią życia w budowlach. Świadczy o tym choćby używanie łuku spłaszczonego, łuku o podwyższonej nasadzie, dzięki temu większego niż półkoła, miękka faktura reliefu dekoracyjnego, chętnie używanie *akanthus mollis*. Witruwiusz znowu wspomina, że w architekturze greckiej woluty kapitelów jońskich były rysowane bez użycia cyrkla<sup>1)</sup>). Dwa są okresy w architekturze europejskiej, kiedy linia żywa występuje najłabiej, choć nie ginie zupełnie: włoski renesans i neoklasycyzm. Najsilniej przemawia ona w baroku, nawet włoskim. Wybitną wprost rolę gra ona w spolszczonym renesansie i baroku. Można ją wykryć bez trudu i w lubelskiej katedrze, stanąwszy np. tuż koło filaru patrząc wzwyż na bieg pilastra. Ta miękkość linii występuje tu w należytych granicach, bez przesady. Dzięki temu życie wstępuje w masy muru, a jednocześnie nie ulega osłabieniu monumentalność kościoła. Na ziemiach polskich jednak spotyka się mnóstwo rozsianych skromniejszych zabytków, które są przykładami przesadnie miękkiego modelowania, w skutek czego budowla zatracą siłę wyrazu architektonicznego i wygląda jakby była ulepiona z gliny. To zagadnienie wymowy linii jest dziwnie niedoceniane w fachowym piśmiennictwie.<sup>2)</sup> Na walory linii ślepi byli inżynierowie architektki drugiej połowy XIX w. Przez to w głównej mierze ich budowle, wznoszone w pseudostylach historycznych, nie mają ze sztuką nic wspólnego. Zwykle dyskwalifikując te budowle odmawia się im należytych proporcji i potępia się ich przeładunek dekoracją. Tymczasem nie potępia się przeładunku dekoracją w renesansie. A co się tyczy proporcji, to po pierwsze, nie ma niezmiennego, ponadczasowego kanonu proporcji; obserwujemy ich ewolucję w architekturze antyku i średniowiecza, renesansu i baroku, oczywiście w ramach pewnych założeń stylowych, które się wyraziły

1) K. O. Hartmann, *Die Baukunst*, Stuttgart 1910, t. I. str. 69.

2) W literaturze popularnej subtelnym ujęciem tego zagadnienia wyróżnia się książka E. Niewiadomskiego pt. *Wiedza o sztuce na tle jej dziejów*, Warszawa 1926.

np. w renesansie upodobaniem do podziału złotego. Po drugie, nie brak w okresie upadku architektury drugiej połowy XIX wieku—doby spod znaku rozrośniętego kapitalizmu—budowli naśladowujących proporcje najlepszych pomników architektury wielkich epok stylowych. A jednak nie stały się one przez to dziełami sztuki. Nie wyszły poza krąg banału, niemocy, martwoty. Ich martwa linia szablonu jest wykładnikiem zaniku zmysłu twórczego wskutek fatalnej przepaści między sztuką—odbiciem życia a samym życiem. A tymczasem niepiśmienny cieśla wznosił arcydzieła budownictwa ludowego. Kontynuując analizę stylową wnętrza kościoła pojezuickiego w Lublinie, rozważmy jego proporcje. Zagadnienie proporcji każe nam znowu cofnąć się do architektury starożytnego Rzymu. W architekturze rzymskiej okresu flawijskiego (I w. po Chr.), kiedy to zdołała już ona skryształizować swą odrębność, przyjęły się następujące proporcje przęsła łukowego: otwór między dwoma filarami o wysokości od ziemi do impostów tychże filarów ma kształt kwadratu; na impostach wspiera się normalnie łuk. Klasycznym przykładem jest łuk Tytusa. Z biegiem czasu te proporcje przęsła łukowego stają się smuklejsze. Tak np. główne przęsło łuku Septimiusa Severa (203 r.) stanowi już prostokąt stojący o proporcjach zbliżonych do podziału złotego. Boczne zaś wykroje (przęsła) są bardzo smukłe (wysokość ich od ziemi do impostów jest około 2,5 razy większa od szerokości). Smukłe również choć nie w tym stopniu są ościeża, wykrojone w środkowych filarach łuku poprzecznie, łącząc ze sobą trzy ościeża główne. W okresie tym występują już *jaskrawo* cechy baroku antycznego, które pierwszy raz silnie przemówiły w sztuce rzymskiej doby flawijskiej.

Architektura renesansu włoskiego zaczyna w XV w. podobnie od kwadratu jako formy interkolumnium arkadowego, zdążając stale do smuklejszych proporcji. Ta skłonność nie ustaje z renesansem, lecz rozwija się dalej w baroku. Wertykalizm architektury baroku z pierwszej ćwierci XVII w. (Maderna, Soria) w stosunku do baroku drugiej połowy XVI w. (Vignola, Giacomo della Porta) świadczy wymownie o przebytej ewolucji. Smukłe proporcje przęsła łukowych kościoła pojezuickiego w Lublinie, zważywszy na



tak wczesną datę jego powstania, zdumiewają wielkim zaawansowaniem stylistycznym. Zaznaczmy też, że proporcje ościeży, łączących ze sobą kaplice naw bocznych w naszym kościele (Rys. 2, 4) są niemal identyczne z proporcjami bocznych otworów łuku Septimiusa Severa. W tym rzymskim monumencie jak zresztą w ogóle w typowych łukach rzymskich występuje z całą jasnością walor masy. Filar pojęty tu jest nie jako podpora-słup, wspierający wyższą odrębną całość, lecz wręcz przeciwnie, jako masywna pozostałość po wykrojeniu w masie całej budowli otworów, zarówno trzech głównych, jak i dwóch poprzecznych, które są rzadkością w rzymskich łukach triumfalnych. Mimo tego musimy je traktować nie jako wyjątek, lecz jako osobliwe zjawisko, które stanowi konsekwentny wyraz napięcia sił barokizujących w architekturze Rzymu Cesarstwa. Te poprzeczne ościeża łączą „wnętrza”, utworzone przez boczne przęsła łukowe z „wnętrzem” przęsła łukowego środkowego, głównego, największego, któremu są podporządkowane cztery pozostałe. Występuje tu zatem wybitnie barokowy moment jednoczenia przestrzeni. Ponadto owe poprzeczne ościeża tworzą optyczną oś o perspektywiczno-malowniczych efektach i do tego nie jednostajnych. Zdecydowanie nierówna bowiem szerokość trzech interwałów wpływa na zmienne skróty perspektywiczne i zmienne natężenia światła i cienia. Dodajmy, że poprzeczne otwory nie są wcale potrzebne do celów praktycznych; brak ich w innych łukach triumfalnych trójprzęsłowych (np. łuk Konstantyna). Osobliwością łuku Septimiusa Severa, stanowczo nie docenianego w nauce, jest realizacja na tak ciasnej przestrzeni naczelną rzymską zasadę kompozycji wnętrza, tj. kompozycji osiowej, grupującej zespół wnętrza, podporządkowanych dominancie. Na wielką skalę przeprowadzono tę zasadę w termach cesarskich.

W tymże duchu, tylko bardziej rygorystycznie kształtuje wnętrza architektura baroku.

W katedrze lubelskiej stwierdzamy identyczne jak w łuku Septimiusa Severa potraktowanie filaru jako masy muru, w której wykrojono ościeże.

Gdy się analizuje wnętrza katedry lubelskiej na tle architektury baroku włoskiego, to się nasuwa pokrewieństwo jej bocz-

nych ścian wewnętrznych, widzianych z nawy głównej (Rys. 9) z trójosiowym portykiem Loggia del Capitano w Vicenzy, dziełem Palladia (Rys. 10). W obu budowlach przeprowadzono rygorystycznie „kolosalny porządek”. Rząd okien górnego piętra w budowlu Palladiańskiej ma swój odpowiednik w katedrze lubelskiej w postaci części muru między łukami a belkowaniem. Mimo że pozornie nieprzekonywającą się może wydawać dziura jako odpowiednik całego, to przecież istotą rzeczy w obu budowlach jest wielki porządek a zarówno ażury jak i lita ściana nad łukami są jego uwarunkowaniem jako architektoniczne zaznaczenie drugiej, wyższej kondygnacji. Bez niej nie ma w sensie ścisłym wielkiego porządku. W szczególniejszym zaś stopniu występuje w obu budowlach pokrewieństwo proporcji i to zarówno w przęsłach łukowych jak i szerokości interkolumniów. W obu budowlach przęsła łukowe są smukłe: stosunek ich szerokości do wysokości, mierzony od ziemi do impostu ma się mniej więcej jak 1:2. Dodajmy, że w obu budowlach łuki nie są półkoliste, lecz spłaszczone. Jeszcze ważniejsze jest pokrewieństwo szerokości interkolumniów. W obu przykładach interkolumnia są względnie wąskie w stosunku do wysokości półkolumn (dokładniej 3/4 kolumn) w Loggia del Capitano i zdwojonych pilastrów o równie plastycznym efekcie w katedrze lubelskiej. Godne uwagi jest również w związku z powyższym zestawieniem Palladiańskie wnętrze kościoła Santa Maria Nuova w Vicenzy.<sup>1)</sup> Pewne cechy palladianizmu Loggia del Capitano zdaje się przejawiać także, choć w dość zbarbaryzowanej formie, portyk, (około 1609)<sup>2)</sup> łączący w kierunku północnym kruchtę kościoła jezuickiego w Lublinie z dawnym kolegium zakonnym.

W czasie budowania kościoła jezuickiego w Lublinie, nieżyjący już Palladio (†1580) był od dawna sławny. Po trzydziestu latach swej działalności architektonicznej wydał on w r. 1570 w Wenecji swój traktat pt. *I Quattro Libri della Architettura*

---

1) G. Łukomskij, *Andrea Palladio* (przełożył E. Luther), München, 1924, tabl. 40.

2) Ks. Zalewski, op. cit., str. 59.

na rok przed budową Loggia del Capitano, arcydzieła Palladiańskiego baroku, a już znacznie wcześniej, również w Wenecji, w r. 1554 — *L' Antichità di Roma*. Niezależnie od nie wyjaśnionej kwestii, czy Christiani był faktycznym budowniczym kościoła pojezuckiego w Lublinie, nie jest wykluczone, że palladiańskie wzory podziały na twórcę zabytku lubelskiego. A jeśli nie, to jak świadczy analiza porównawcza i Palladio i twórca zabytku lubelskiego w tym samym duchu interpretowali istotę architektury monumentalnego baroku. A to nas znów prowadzi do architektury rzymskiego antyku.

Nasuwa się bowiem nieodparcie zestawienie palladiańskiej Loggia del Capitano z północną ścianą wewnętrzną małej świątyni Jowisza w Baalbek w Syrii — wspaniałego przykładu antyčno-rzymskiego baroku, gdzie wśród motywów barokowych szczególnie uderzają swą konkretnością gwałtownie załamywane gzymsy i pilastry, nałożone jeden na drugim (za adytonem).<sup>1)</sup> W obu budowlach zastanawia wielka zbieżność proporcji w identycznej koncepcji 3/4 kolumn, zastosowanych w „kolosalnym porządku”, podobnie w adytonie i w wewnętrznej ścianie zachodniej świątyni w Medjedel Andjar. Choć nie ma żadnych podstaw do mniemania, aby Palladio w swych podróżach dotarł do Syrii, wyklucza to słusznie Herbert Pée,<sup>2)</sup> którego również uderzyło pokrewieństwo budowli palladiańskiej z rzymskim monumentem w Syrii, świadczy to jednak, że budowla Palladia, może nawet inspirowana przez pokrewne wspomnianym zabytkom syryjskim inne pomniki rzymskie, znajdujące się w zasięgu jego podróży, a które nie ostały się do naszych czasów — wyrosła z ducha barokizującego nurtu architektury rzymskiego antyku. Tak, jak niedoceniany jest on w architekturze rzymskiej, w wyniku czego powstała antynomia pojęć „klasycyzm” a „barokowość”, tak i w Palladiu zbyt jednostronnie widzi się rygorystę klasyka. Podkreśla to Pée, że Palladio,

---

<sup>1)</sup> Reprodukcyjne ob. Krencker D. Zschietzschmann W., *Römische Tempeln in Sgrien*, Berlin und Leipzig 1938 I. fig. 414, 277 i tabl. 76, 78.

<sup>2)</sup> Herbert Pée, *Die Palastbauten des Andrea Palladio*, Würzburg-Aumühle, 1941, str. 159.

szukając w antyku klasycyzmu wskrzesza jednocześnie antycznorzymski barok.<sup>1)</sup>

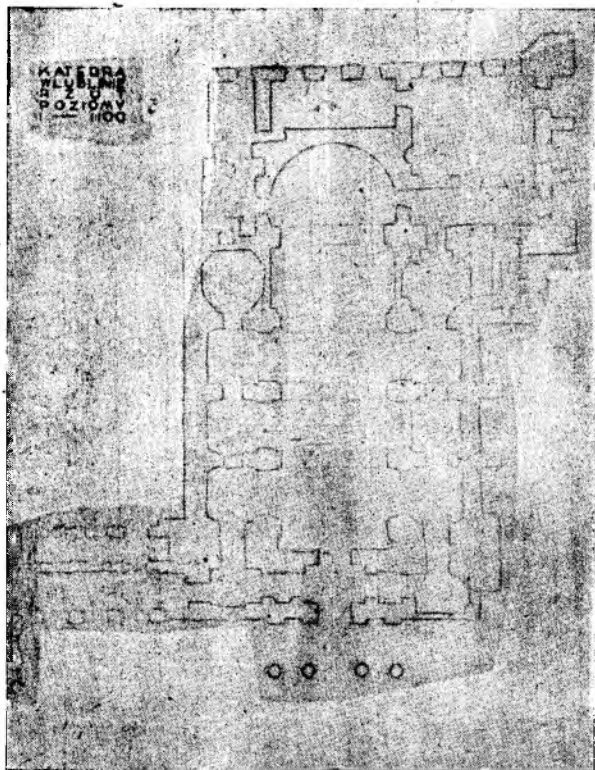
I tak widzimy jeszcze raz, jak katedra lubelska przez pokrewieństwo swych ścian wewnętrznych z fasadą Loggia del Capitano Palladia, czerpie pośrednio z prąźródła, jakim jest architektura rzymskiego antyku.<sup>2)</sup>

---

1) Herbert Pée, op. cit., str. 39, 192, 153.

2) Katedra lubelska monumentalna w traktowaniu, potężna w ekspresji, zdaje się być ważnym ogniwem w pracy, przygotowywanej obecnie przez piszącego te słowa pt. *Architektura antyku w interpretacji renesansu, baroku i neoklasycyzmu*, która może ujawni, że to, co najistotniejsze w architekturze antyku rzymskiego, odżyło nie w renesansie, lecz dopiero we wcześniejszym zwłaszcza baroku. Będzie to dalszy ciąg dociekań, przedstawionych w gotowej do druku pracy pt. *Innowacje twórcze architektury renesansu włoskiego w stosunku do antyku rzymskiego*, strzeżzonej w miesięcznych Sprawozdaniach Polskiej Akademii Umiejętności, Tom LI (1950) Nr 1, str. 6-8.

Wszystkie reprodukcje wykonane przez autora



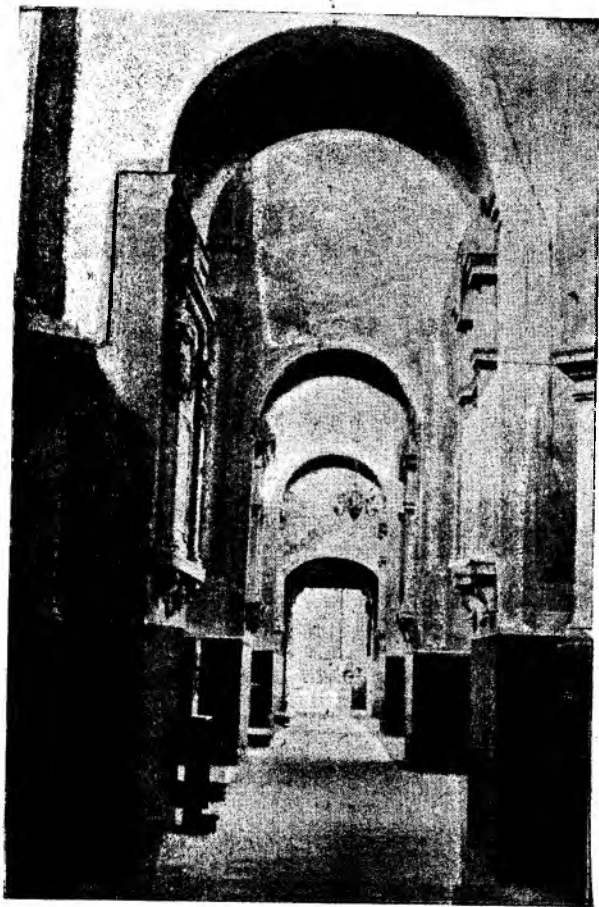
Rys. 1. Kościół jezuicki w Lublinie. Rzut poziomy.  
(wg inż. Cz. Gawdzika)



Rys. 2. Kościół jezuicki w Lublinie.



Rys. 3. Bazylika Maksencjusza—Konstantyna (Piranesi)  
(wg Dr Hans Jantzen „Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte”. Esslingen a. N. 1913).



Rys. 4. Boczna nawa kościoła pojezuickiego w Lublinie.





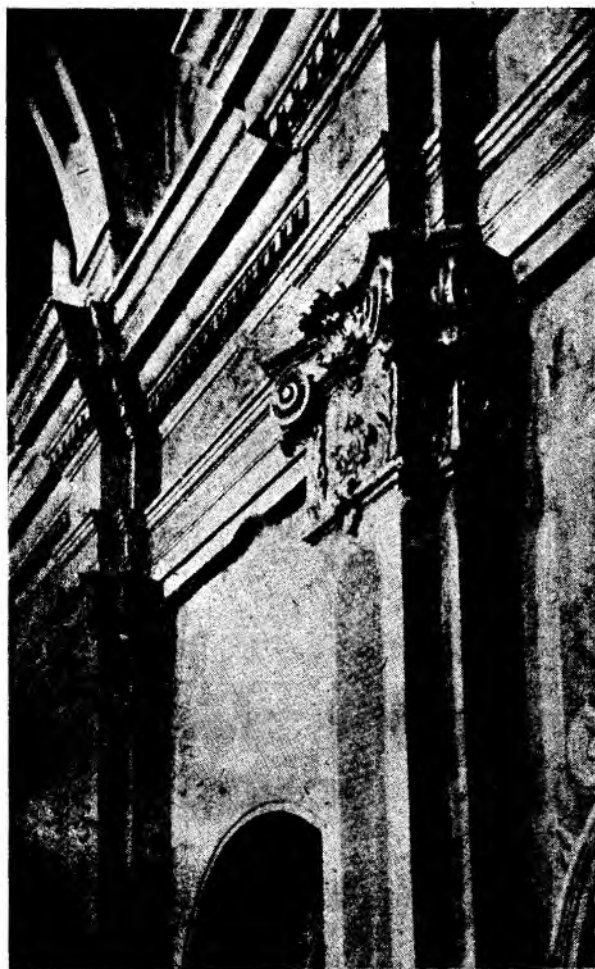
Rys 5. Piscina Mirabilis  
(wg „Durch ganzItalien”. Leipzig, b. r.)



Rys. 6. Kościół p̄bernardyński  
w Lublinie.



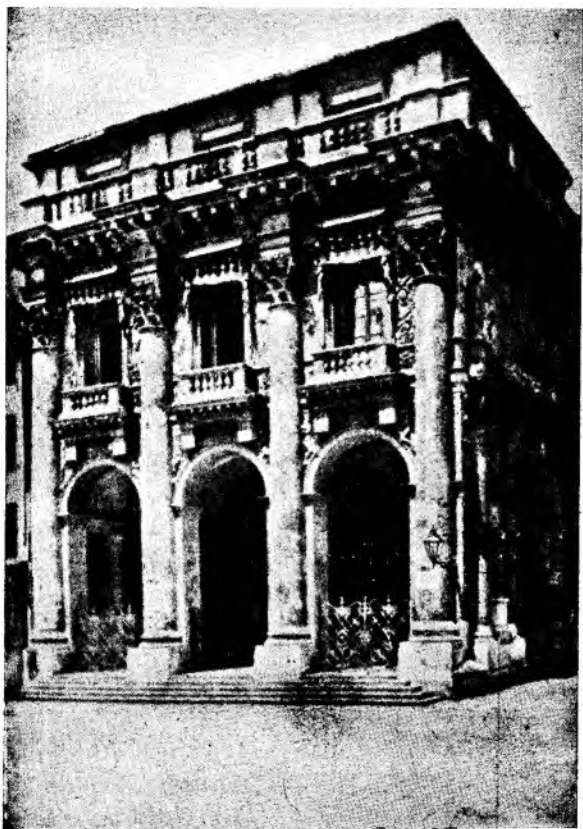
Rys. 8. Kościół pojezuicki  
w Lublinie.



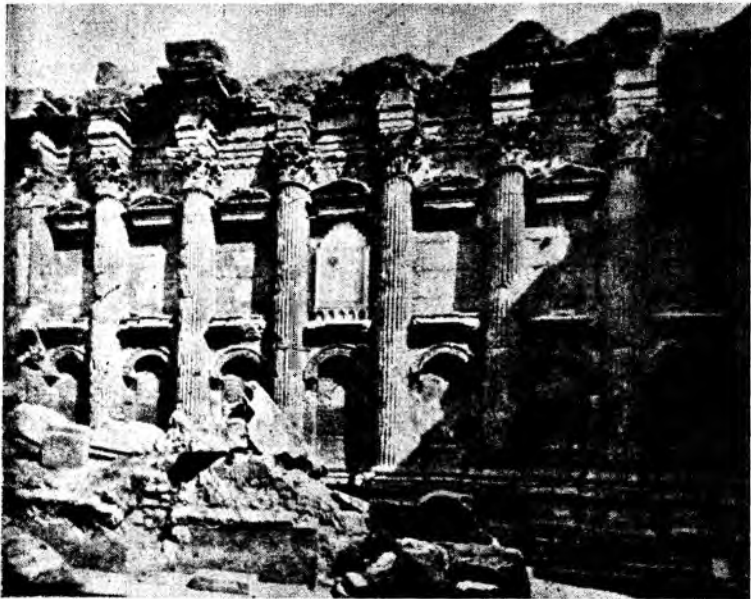
Rys. 7. Kościół jezuicki w Lublinie.



Rys. 9. Kościół jezuicki w Lublinie.



Rys. 10. Leggia del Capitanio w V cenzy (Wg. Pée. op. cit.).



Rys. 11. Północna ściana wewnętrzna celi tzw. małej świątyni Jowisza w Baalbek.

(Wg Ferdinand Noack „Die Baukunst des Altertums”. Berlin, b. r).