

Tadeusz Bernatowicz
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki

Kościół wizytek w Warszawie a Benedykt de Renard i architektura późnobarokowego eklektyzmu rzymskiego przełomu XVII i XVIII wieku

Dumny zachwyty anonimowej wizytki, piszącej o swoim kościele p.w. Opieki Świętego Józefa Oblubieńca w Księżce Konwentualnej z 1754 r., że „budowla ta należy do największych, i o strukturze najpiękniejszej”, nie był przesadzony. Przez stulecia świątynia ta budzi podziw nie tylko wiernych, ale również znawców architektury¹. Trwające od ponad pół wieku badania poświęcone dziejom budowy, autorstwu projektu i genezie form przyniosły liczne ustalenia, przyjęte na podstawie źródeł, ale też odbijające indywidualne poglądy kolejnych pokoleń historyków architektury. Nie są one rozdziałem zamkniętym. Poszerzające się współcześnie horyzonty badawcze, poznawanie mechanizmów kształtowania się wzorców budowni sakralnych w XVIII w., łatwy dostęp do archiwów i obiektów za granicą, a zwłaszcza badania związane z konserwacją skłaniają do ponownego przyjrzenia się temu znakomitemu dziełu, do krytycznej analizy źródeł, na których oparto dotychczasowe wnioski, oraz do próby nowego spojrzenia na wartości architektoniczne kościoła wizytek i autorstwo projektu.

reasumpcja badań nad historią budowy

Najważniejsze daty z historii wznoszenia świątyni znane są od dawna. Badania zapoczątkował Julian Bartoszewicz już w XIX w.², a następnie były one uszczegóławiane przez Janinę Kraszewską³, Piotra Bohdziewicza⁴ i Juliusza A. Chrościckiego⁵. Ujawnione niedawno nowe źródła wskazują, że idea budowy kościoła narodziła się już około 1710 r. i wiązała się z bliżej nam nieznanym wotum poczynionym przez Elżbietę z Lubomirskich Sieniawską. Jadwiga Rafałowiczówna, rezydentka w klasztorze wizytek, w liście do kasztelanowej

¹ Zasadnicze tezy artykułu przedstawione zostały na posiedzeniu naukowym Stowarzyszenia Historyków Sztuki Oddziału Warszawskiego 10 maja 2016 r. Za dyskusję i uwagi do tekstu dziękuję prof. Juliuszowi A. Chrościckiemu oraz prof. Jakubowi Sito. Za pomoc w uzyskaniu materiałów archiwalnych składam podziękowanie również prof. Hubertowi Kowalskiemu, a za konsultacje konserwatorskie dotyczące rysunku mgr Katarzynie Garczewskiej-Semce. Najpełniejsze i aktualne zestawienie badań związanych z kościołem wizytek podają Wojciech Boberski (BOBERSKI 2012, s. 501-550) oraz Jakub Sito (SITO 2016, s. 43-45).

² BARTOSZEWICZ 1855, s. 256-257.

³ KRASZEWSKA 1937, s. 313-340.

⁴ BOHDZIEWICZ 1973.

⁵ CHROŚCICKI 1973.

z 9 października 1710 r. pisze, że przełożona zgromadzenia wizytek „Pada do nóg z całym swoim zgromadzeniem Pani Dobrodziejce swojej, dziękuje pokornie za powtórzenie obietnicy fabryki i mieszkania ś. Franciszkowi Salezjuszowi”⁶. W jednym z listów z 1714 r. ponownie wspomina o obietnicy budowy⁷, a wreszcie czyni aluzję w postaci opowieści o roju pszczoł, który osiadł w miejscu, gdzie ma stanąć kościół, a „stąd tu taka pociecha, że sobie rokują, iż w tym roku WMM Pani Dobrodziejka zacznieś budowanie kościoła, co daj Boże, aby obiecane wotum już skutek swój wzięło”⁸. Mimo przymawiania się przez siostry w sprawie fundacji świątyni, dopiero po 1721 r., gdy matką przełożoną została Maria-Wiktoria Boglewska (1621-1727), idea fundacji zaczęła się krystalizować.

Przyjmuje się, że projekt kościoła powstał między 22 marca 1726 r., kiedy to matka Boglewska poprosiła w liście Sieniawską: „o przyobiecany Abrys według upodobania Waszmości Dobrodziejki na przyszły nasz kościół pokornie suplikuję”, a 1728, gdy Carlo A. Bay otrzymał pierwszą ratę i rozpoczął budowę świątyni. 26 sierpnia 1728 r. nuncjusz papieski Camillio Paulucci poświęcił kamień węgielny. Sporządzony z architektem kontrakt, zachowany w XVIII-wiecznym odpisie, przedstawia planowany przebieg i koszty prac⁹. Cały kontrakt opiewał na 146 000 tynfów w srebrnej monecie (ok. 184 923 szelągi)¹⁰ i miał być płatny w ratach, z których cztery pierwsze opiewały na 30 000 tynfów (=38 000 szelągów) i miały być płacone odpowiednio: I rata – rozpoczęcie budowy, II rata – gdy fundamenty wyprowadzone będą na wysokość 1 łokcia, III rata – gdy mury sięgają będą wysokości gzymsu pierwszej kondygnacji kolumnady na elewacji, IV rata – gdy mury sięgną gzymsu pod dachem. Dwie następne raty miały wynosić po 11 000 tynfów: V rata – po zadaszeniu i zasklepieniu, VI rata – gdy będzie skończona „sztukaterija” wewnątrz świątyni oraz „pulfacjata z Dworu y Chor cały wytynkowany”. Ostatnia wypłata w wysokości 4000 tynfów miała być uiszczona po wytynkowaniu kościoła, kaplic, chóru, zakrystii i jakiegoś pomieszczenia zakonnego („Izby wyższej”). Realizacja całej inwestycji miała trwać pięć lat, czyli od założenia kamienia węgielnego, co nastąpiło 26 sierpnia 1728 r., do roku 1733.

Księgi przychodów i wydatków opublikowane przez Kraszewską szczegółowo dokumentują, jak faktycznie przebiegała „fabryka”¹¹. W latach 1725-1727 siostry rozpoczęły gromadzenie materiałów do budowy kościoła – cegieł, kamieni i wapna, co kosztowało je 21 966 ff. (szelągów). Od 1728 r. siostry wypłacały już kompleksowo Bayowi „na materyały Jego, na koszta, doyrzenie rzemies[li]ników i prace Jego”¹². W 1728 r. awansem wypłacono I ratę – 38 000 szelągów na wykonanie fundamentów do wysokości 1 łokcia. Zostały one zrealizowane, skoro w latach 1729/1730 wypłacano II ratę – 38 000 szelągów na wniesienie murów do wysokości gzymsu pierwszej kondygnacji kolumnady na elewacji. Ten etap również został zrealizowany, bo w latach 1731-1732 przekazano Bayowi w dwóch etapach po 19 000 szelągów. Ta faza budowy musiała być zakończona, gdyż zakonnice w 1733 r.

6 List J. Rafałowiczówny do E. Sieniawskiej z 9 grudnia 1710 r., wysłany z Morzyczyna (RAFAŁOWICZÓWNA 1710-1720/2000, s. 11).

7 Ibidem, s. 51.

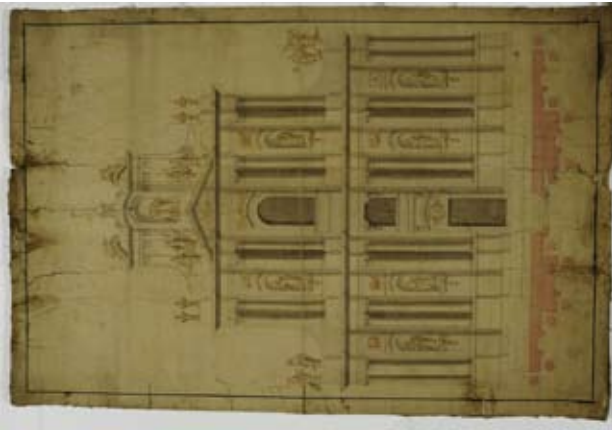
8 Ibidem, s. 68.

9 B. Czart., rkps 11303. Publ. MALINOWSKA 1959, s. 23-26.

10 Z przelicznika tynfów na szelągi stosowanego w kontrakcie i wydatkach wynika przelicznik 1 tynf = 1,2666 szeląga. 146 000 tynfów = ok. 184 923 szelągi = ok. 126 000 florenów/złp.

11 KRASZEWSKA 1937, s. 326.

12 BOHDZIEWICZ 1973, s. 25.



Il. 1. B. de Renard(?), „Abrys facyaty naszego Kościoła”, przypuszczalnie jedna z wersji projektu fasady (przed 1733 r.).
Oryg. AKWW



Il. 2. Warszawa, kościół wizytek, fasada, fragm.
obrazu B. B. Canaletta, *Kościół Wizytek* (1780). Oryg. Zamek Królewski w Warszawie



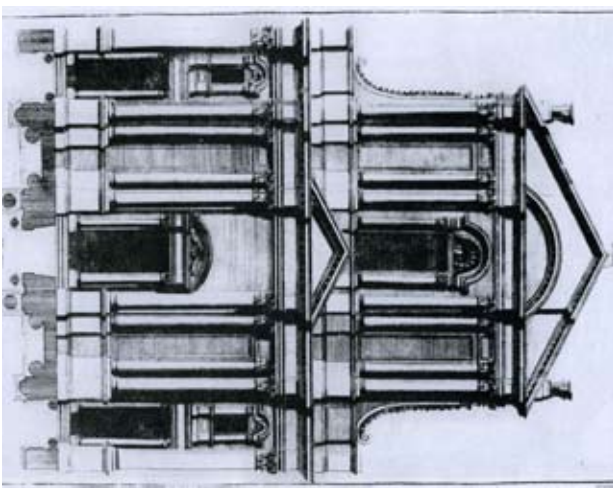
Il. 3. Warszawa, kościół wizytek, fasada.
Stan w 2016 r.



II. 4. Rzym, kościół S. Vincenzo e Anastasio
fasada (1650-1654; M. Longi il Giovane).
Stan w 2016 r.



II. 5. Rzym, kościół S. Andrea della Valle, fasada
(1656-1665; C. Rainaldi). Stan w 2016 r.



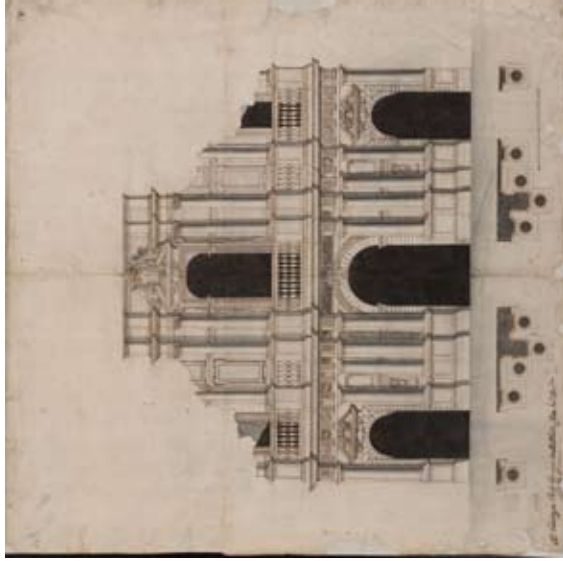
II. 6. Rzym, kościół S. Maria in Campitelli,
fasada (1656-1667; C. Rainaldi). Ryc. D. de
Rossis (1721). W g Kowalczyk, *Rola Rzymu...*



Il. 7. Fürstenfeldbruck, kościół benedyktynów St. Maria Himmelfahrt (od 1691; G.A. Viscardi). Stan w 2015 r.



Il. 8. Rzym, kościół S. Maria delle Pellegrini, fasada (1722-1723; F. de Sanctis). Stan 2016 r.



Il. 9. G. Parà, projekt bramy, konkurs akademicki z 1682 r. Oryg. ASL, wg Marconi

wypłaciły część IV raty, zaledwie 1731,4 z planowanych 38 000 szelągów, zapewne na wykonanie prowizorycznego zadaszania, ale była to zbyt mała suma, by za nią zasklepić świątynię. W tym czasie doszło do przerwania budowy. W 1729 r. umarła fundatorka, co wyhamowało planowe finansowanie fabryki, na którą przekazała ona jedynie 36 000 złp. z obiecanych 126 000. Po 1733 r. nie znajdujemy wypłat dla Baya. Po jego śmierci w 1741 lub 1742 roku bratanek architekta Jan Bay zwrócił w latach 1744-1745, w trzech ratach, pieniądze pobrane przez stryja w niewielkiej wysokości 2595,48 szelągów. Z tego zestawienia dość jednoznacznie wynika, że w pierwszym etapie wzniesiono mury budowli, zatem określono kształt form architektonicznych, choć nie wykonano sklepienia, lecz zgodnie z praktyką nakryto tymczasowym dachem. Ukształtowano także kolumnowe kondygnacje elewacji. Z braku środków budowa została zatrzymana na dwadzieścia lat.

W 1754 r. zawalił się prowizoryczny dach, co skłoniło siostry do wyasygnowania z własnych oszczędności 80 000 szelągów na dalsze prowadzenie fabryki, którą wspomogła córka fundatorki, Zofia z Sieniawskich, i jej mąż, wojewoda ruski Aleksander August Czartoryski, sumą 40 000 szelągów, wypłaconych w czterech ratach między 1754 a 1757 r. Zapisy wydatków z lat 1755-1769¹³, gdy przełożonymi były Franciszka-Cecylia Mazzini (1751-1757), a następnie Ludwika-Helena Zborowska (1757-1764), pozwalają na dokonanie ogólnej charakterystyki zakresu nowych prac. Stary dach rozebrano i wykonano nowy, kryty dachówką, zasklepieno nawę główną i boczne (1754-1756). W 1756 r. jest mowa o wydatkach za posadzkę, rusztowanie i stolarkę okienną. W tym samym roku pojawiły się zakupy gipsu, co wskazuje na rozpoczęcie prac sztukatorskich, które realizowane były także w latach 1757-1759. Potem uwagę skoncentrowano na fasadzie (1756), która musiała być w pełni ukształtowana architektonicznie, bo nie ma mowy o jej rozbudowie, a jedynie, że „pobito ołowiem i blachami”, a „malarzowi” zapłacono „od Malowania Osób y innych ozdób Facyaty” (657,12 szelągów). W latach 1757-1758 płacono za duże ilości gipsu i wapna przeznaczonego do tynkowania i sztukaterii. O ich realizacji świadczą honoraria przekazywane różnym rzemieślnikom: „Sztukatorowi od roboty Kapitelow, Ornamentów y Arkadów” (1999, 7 szelągów). Nie były jeszcze nakryte kaplice boczne i chór zakonny, do których zakupiono krokwie. Niejasny jest charakter wydatków „nad Chórem”, gdzie wykonano 22 sztuki „pilastrów” (?). W 1758 r. prace sztukatorskie szły pełną parą – wykonano kapitale, ornamenty, powstały ślepe kopułki nad kaplicami, na które przeznaczono tarcicę, gwoździe, trzcinę i tynk. W tym roku wstawiono i oszklono okna, drzwi w świątyni i zakrystii. Już w 1757 r. zwożono kamienie i cegły na posadzkę, a w 1758 r. przygotowano materiały pod wielki ołtarz (kamień, żelazo, drut, farbę, klamry, metal, drewno etc.), który w 1759 r. został zrealizowany. Jeszcze w latach 1760-1762 trwały różnorodne prace wykończeniowe w kościele i klasztorze. Fabrykę zakończono w 1762 r., wypłacając „reszty do kontraktu”¹⁴.

Z powyższego zestawienia archiwaliów wynika zatem dość jednoznacznie, że w pierwszej fazie (1728-1733), gdy budowę prowadził Carlo A. Bay, ukształtowana została zasadnicza forma architektoniczna kościoła, z murami magistralnymi, co najmniej dwukondygnacyjną kolumnową fasadą, nawą artykułowaną parami kolumn z arkadami otwierającymi się do kaplic bocznych, chórem muzycznym. Świątynię nakryto tymczasowym dachem. W drugim etapie, realizowanym w latach 1756-1762, gdy inwestycją kierował

13 KRASZEWSKA 1937, s. 330-336; BOHDZIEWICZ 1973, s. 29-37.

14 KRASZEWSKA 1937, s. 334.

niewymieniony z nazwiska „Pan Architekt”, identyfikowany przez badaczy z Jakubem Fontaną, założono nowy dach, wykonano murowane sklepienie nawy głównej, którą otynkowano i ozdobiono sztukateriami (chór muzyczny, nadłucza arkad, kapitele kolumn), zrobiono ślepe kopuły nad kaplicami bocznymi, wyłożono posadzki oraz zamówiono u Johanna Geорга Plerscha wykonanie różnorodnych elementów wyposażenia – ołtarza głównego i ambony. Z zachowanych źródeł, dotyczących zarówno pierwszej, jak i drugiej fazy, trudno sformułować jednoznaczny wniosek, kiedy powstała architektura szczytu. Nie jest wzmiankowany w kontrakcie, choć ze względu na kamienne elementy winien być uwzględniony. Z kolei jego masa jest na tyle znacząca, że musiał być uwzględniony przy zakładaniu fundamentów i skali murów fasady. Na planowanie zwieńczenia od początku budowy zdaje się wskazywać forma dachu, którego kalenica sięga prawie cokołu szczytu fasady. Oczywiście należy pamiętać, że w obecnej formie pochodzi ona z połowy XVIII w., niemniej, gdyby nie planowano wysokiego szczytu, kalenica musiałaby być znacznie obniżona, z kolei kąt nachylenia połaci dachu byłby tak obniżony, że w tutejszym klimacie groziłoby to zbyt dużymi obciążeniami od opadów i w konsekwencji prowadziło do zawalenia.

geneza kompozycji fasady

Elewacja kościoła wizytek skomponowana została z dwóch kondygnacji, szerszej na dole i węższej wyżej, połączonych rozciągniętymi spływami oraz dwoma rzędami pełnoplastycznych kolumn, które nadają monumentalny charakter całej budowli (il. 3). Z tego punktu widzenia genezę rozpatrywać należy w odniesieniu do wzoru pierwszego, którego dostarczył Il Gesù, oraz ekspansji kolumn na elewacje kościołów o takiej sylwecie. Zjawiska stylistyczne, jakie zachodzą w kształtowaniu się rzymskich elewacji końca XVI i pierwszej połowie XVII w. charakteryzują się wzrostem osiowości, uzyskiwanej wprowadzaniem w coraz większym zakresie pół- i pełnoplastycznych kolumn. Zabieg ten powodował systematyczne ścięnianie pół między kolumnami lub pilastrami, co doprowadzało do minimalizacji roli ściany, a jednocześnie wertykalizowało fasadę. W Il Gesù pilastry i dwie półkolumny nie naruszają i nie rozbijają zasadniczej płaszczyzny ściany, w której wycina się nisze i płyciny bądź nakłada elementy plastyczne, wzmagające efekt światłocieniowości. Od czasów świątyni S. Susana (1603) Carlo Maderno obserwujemy zjawisko wzmacniania osiowości z jednoczesnym rozwijaniem wertykalizmu i monumentalizacji uzyskiwanej w wyniku wprowadzania pół- i pełnoplastycznych kolumn. W S. Susana pojawiło się ograniczanie dominacji ściany w ukształtowaniu struktury frontowej świątyni. Późniejszy twórca najważniejszej świątyni Kościoła zachodniego, bazyliki św. Piotra, jako pierwszy wykorzystał kolumny do monumentalizacji fasady i podkreślenia osiowości. Pary pełnoplastycznych kolumn flankują portal główny, a pojedyncze, boczne, określają przesła po bokach. Maderno wprowadził uskokowe rozmieszczenie, tak by szczególnie wyeksponować oś środkową, co było jednym z naczelných dezyderatów komponowania fasad kontrreformacyjnych. Sylwetę Il Gesù powtarza się w S. Ignazio (od 1626; Orazio Grassi, Carlo Maderno, Paolo Marucelli), gdzie oś centralną elewacji wzmacnia duplikacja par kolumn na pierwszej kondygnacji, kontynuując ich rozmieszczenie na górnej¹⁵.

¹⁵ Od połowy lat pięćdziesiątych w architekturze rzymskiej zarysowała się silna i dominująca tendencja polegająca na ekspansji kolumn na elewacje budowli sakralnych, które zrywają jednocześnie z wzorem Il Gesù. Odnotować należy, że tendencja ta obecna jest w elewacjach reprezentujących aklasyczne podejście do architektury.

Dla naszych rozważań większe znaczenie mają kolumnowe fasady, które zawłaszczają schemat fasady Il Gesù, ale posiadają kolumnową, silnie zautonomizowaną artykulację obu kondygnacji, z jednoczesną redukcją znaczenia ściany, choć nadal silnie eksponowaną osiowością. Należy do nich projektowana przez Martina Longiego il Giovane świątynia Ss. Vincezo e Anastasio: (wnętrze: 1640/1646-1650, fasada 1650-1654) (il. 4), a także fasady Carla Rainaldiego, S. Andrea della Valle (1656/1661-1665) oraz S. Maria in Campitelli (1656/1663-1665/1667)¹⁶. Fasada S. Andrea della Valle jest przykładem, w którym możemy zaobserwować początek rozwiązań genetycznie stycznych z warszawskim kościołem wizytek (il. 5). Trzy środkowe przeszła obu kondygnacji wyodrębnione są parami kolumn i półkolumn. Lekkie łamanie linii ściany i wtapianie kolumn sprawia wrażenie, że autonomizują się pola trzech osi środkowych. Elewacja S. Andrea della Valle zachowuje nadal silną osiowość, ale przeszła skrajne, zwężone i zamknięte pilastrami, stanowią jakby zbędny dodatek, co więcej, nie są już zintegrowane wolutami. W tym miejscu ustawiono rzeźbę anioła z jednej strony, druga pozostała dotąd wolna.

W fasadzie S. Maria in Campitelli Rainaldi, stosując podobny schemat par kolumn i jeszcze mocniej eksponując przeszło środkowe, wprowadza istotne zmiany w plastyce, bardziej zaawansowanych stylistycznie detalach (oprawy okien i portalu, silniejsza światłocienność). Nowością są kolumny grupowane w pary usytuowane względem siebie uskokowo, tak że można wyodrębnić ich trzy linie w stosunku do ściany. Osie skrajne tradycyjnie są zamknięte pilastrami i choć zespolone z częścią kolumnową oraz rozciągniętą wolutą, to wydają się być strefą łączącą kolumnową część elewacji z sąsiadującymi budynkami, są jakby dodane z konieczności, z braku odwagi zerwania z tradycją architektoniczną¹⁷.

Niedocenianym w badaniach ogniwiem w ewolucji fasad kolumnowych jest kościół Ss. Vincezo e Anastasio, fundacja francuskiego kardynała Mazarin (il. 4). Wczesne datowanie fasady na lata 1650-1654 każe nam zwrócić uwagę na rolę francuskich dysponentów w popularyzacji tego typu elewacji w Rzymie. Monumentalna fasada, górująca w narożniku piazza di Trevi, ogólnym konturem wpisuje się w omówioną wyżej grupę pochodną od Il Gesù, ale rozkład kolumn i ich plastyczność przynależą do tradycji francuskiej. Choć triady kolumn obu kondygnacji podkreślają przeszło środkowe, to równocześnie osie boczne zamykają pary kolumn, z których skrajna jest lekko, uskokowo cofnięta (il. 48). Całkowita autonomia kolumn, ich zdystansowanie do płaszczyzny ściany oraz ustawienie prawie w jednej linii, z niewielkimi uskokami, nadają elewacji monumentalny, uspokojony i „klasycyzujący” charakter. W kompozycji, choć osadzonej w tradycji rzymskiej, czytelne są echa klasycyzujących fasad paryskich pierwszej połowy XVII w., zwłaszcza fasady Saint-Paul-Saint-Louis (1627-1641; Étienne Martellange, François Derand), powstałej z fundacji Ludwika XIII, z charakterystycznymi triadami kolumn na obu kondygnacjach¹⁸. Zasadniczy wpływ

Równą szerokość kondygnacji posiadają fasady Pietra da Cortony (Ss. Luca e Martina (1635-1650); S. Maria in Via Lata (1658-1662); elewacja Maria della Pace (1656-1657) oraz Francesca Borrominiego fasada S. Carlo alle Quattro Fontane (1665-1667).

¹⁶ MANFREDI 2011, s. 279-295.

¹⁷ Na elewację tę jako jedno ze źródeł genetycznych fasady warszawskiej wskazuje Jerzy Kowalczyk (KOWALCZYK 1994, s. 275-277).

¹⁸ Poprzedzała go kolumnowa fasada również fundacji Ludwika XIII Saint-Gervais-Saint-Prottais (1616-1621; Salomon de Brosse). Charakterystyczne przywiązanie do spokojnych fasad kolumnowych we Francji ilustrują dzieje budowy fasady Saint Roch, fundacji królowej Anny Austriaczki. Kościół, którego budowę rozpoczęto w 1653 r. (Jacques Lemercier) otrzymał fasadę dopiero w latach 1735-1739 (Robert de Cotte, Jules-Robert de Cotte).

fundatora kościoła rzymskiego, kardynała Mazarin, w wyborze formy fasady nawiązującej do francuskich fundacji królewskich był w tym przypadku oczywisty, zwłaszcza że we wspomnianym kościele paryskim odprawił on mszę konsekracyjną. Kompozycje fasad kolumnowych, nie tylko sakralnych, stanowiły ważny dezyderat myślenia o architekturze, szczególnie w kręgu Akademii św. Łukasza. Z tego rozległego obszaru materiałowego i badawczego w kontekście naszych rozważań przywołać należy interesujący projekt Giuseppe Parà bramy wejściowej do willi z 1682 r., gdy w konkursie akademickim w trzeciej klasie zajął on pierwsze miejsce (il. 9). Dwie kondygnacje kolumnad, z przesunięciami, w swej strukturze pokrewne są myśleniu obecnemu w kolumnowej artykulacji wizytek¹⁹.

wyoblone partie ścian między kolumnami

Specyficznym zagadnieniem związanym z plastyką fasady wizytek jest połączenie pełnoplastycznej kolumnady, rozciągniętej na dwóch kondygnacjach elewacji, silnie stabilizującej optycznie, z umieszczonymi między podporami aklasycznymi, postborrominiowskimi wybrzuszeniami o zaokrąglonych narożach. Szczególne zainteresowanie badaczy, próbujących zresztą bez powodzenia wyprowadzić genezę formy, jest specyficzne ukształtowanie plastyczne pól między kolumnami, powtórzone następnie w nawie głównej. Wybrzuszenia posiadają rzut wydłużonej i ściśniętej litery „C”, są wpisane między kolumny z zachowaniem światła podkreślającego ich plastyczną autonomię, wzmocnioną kontynuacją formy przez dwie kondygnacje, włącznie z belkowaniem i cokołami. Istotnie, nie znamy podobnych wcześniejszych przykładów w architekturze europejskiej i polskiej. Należy je uznać za twórczy pomysł znakomitego projektanta, który inspirował się dziełami kilku rzymskich indywidualności architektonicznych XVII w. Można podtrzymać obserwację, którą zasugerował Wojciech Boberski, że autor wzorował się na elewacji kościoła S. Maria dei Sette Dolori (1643-1646; F. Borromini), ukształtowanej w formie monumentalnych ryzalitów z zaokrąglonymi narożami (il. 16)²⁰. W tym samym kościele znajdziemy wewnątrz segmenty składające się z plastycznych pól flankowanych kolumnami wciętymi w mur²¹. W świątyni wizytek znalazły się one jednak między kolumnami i stały się autonomiczną formą, pozostającą w relacjach z podporami. Należy na nie spojrzeć przez pryzmat kształtowania się związków plastycznych między artykulacją porządkową (pilastry, kolumny) a ścianą, która zmieniła się w XVII w. wraz z pojawieniem się kolumn na fasadach. Dezyderat osiowości, z którym związane było wzmacnianie plastyczności, spowodował wycięcie w ścianie miejsca na wtopione kolumny. W konsekwencji wyodrębniły się plastycznie pola, w których umieszczano nisze pod rzeźby lub dekorację rzeźbiarską. Początki wyłaniania się i autonomizacji pól międzykolumnowych jako elementu fasady występują na elewacji S. Susana, gdzie do głównego portalu przylegają ścięśnione pary kolumn, eksponujące przeszło środkowe. Dwa kolejne, boczne, wyodrębnione zostały pojedynczymi półkolumnami i w ten sposób „wydobyto” z płaszczyzny ściany prostokątne pola (il. 10). Kościół cysterek oddziałal na plastykę innych elewacji rzymskich, a zwłaszcza S. Andrea della Valle, gdzie owe plastyczne pola zdublowano w górnej elewacji (il. 11). Innym źródłem inspiracji dla projektu wizytek mógł być tambur

19 MARCONI/CIPRIANI/VALERIANI 1974, s. 4, il. 62.

20 BOBERSKI 2012, s. 501-550.

21 PALUZZI 1925, il. 9, 10.

kopuły S. Andrea della Fratte, wzniesiony przez Borrominiego, a zawierający kolumny wtopione w ścianę, z wybrzuszającym się fryzem na planie wydłużonej i spłaszczonej litery „C” (il. 13). W rzymskiej architekturze pojawił się ponadto inny sposób kształtowania i dynamizowania pól między porządkami – w postaci łagodnego wybrzuszenia opartego na odcinku łuku. Znajdujemy go w dziełach Borrominiego – w palazzo (oratorium) dei Filippini (1650-1666), gdzie na osi parteru występuje uwypuklenie oparte na planie odcinka łuku. Podobnie wypełnione są pola trzech kondygnacji wież w S. Agnese (1652; Girolamo i Carlo Rainaldi, 1653-1657; F. Borromini). Nie mniej istotnym sposobem kształtowania ściany między porządkami były realizacje da Cortony, zwłaszcza S. Maria della Pace, gdzie występują połowy odcinków łuku. Pomysły Borrominiego i da Cortony były wykorzystywane w architekturze końca XVII i początku XVIII w. przez architektów późnobarokowego eklektyzmu rzymskiego, by wspomnieć o Domenicu Gregorinim i jego mało znanym dziele, oratorium SS. Sacramento przy S. Maria in Via (1724-1730). Na fasadzie wprowadził on borrominiowskie wypukłości, zaś w przeszle środkowym oraz dwóch bocznych na dole zaokrąglone narożniki oraz przerwany tympanon portalu²².

cofnięcie pól środkowej osi fasady

Kolumnowa fasada wizyttek ma jednak nietypowe, jak na formy rzymskich elewacji silne, cofnięcie linii ściany i wylamane belkowanie środkowego przeszła. Ustalenie bezpośrednich wzorów tego niekonwencjonalnego rozwiązania nastęrcza trudności, choć możemy zasygnalizować ogólne tropy wyjaśniające genezę tego pomysłu. Wraz ze stosowaniem pełnoplastycznych kolumn na elewacjach zaczęto odchodzić od włączania ich w osiowe kompozycje. Wczesną ilustracją tej tendencji może być fasada S. Nicolà da Tolentino (elewacja: 1651/1670) ukształtowana przez Giovanniego Marię Barattę, członka Akademii św. Łukasza (il. 23). Rozwijające się tendencje do klasycyzacji wpłynęły na redukcję dominacji przeszła środkowego i równoważenie plastyczności w obrębie całej fasady, a to z kolei prowadziło do rozmieszczenia pełnoplastycznych kolumn w jednej lub dwóch liniach oraz otwierania się środkowej osi. Zarówno w północnej Europie, jak i we Włoszech znajdujemy przykłady realizacji fasad z pełnoplastycznymi kolumnami, dla których ściana staje się tłem. Odslanianie środkowej osi fasady kolumnowej pojawiało się także na elewacjach wklęsłych, jak choćby w rzymskiej SS. Trinità dei Pellegrini (1722-1723; Francesco de Sanctis)²³ (il. 8). Zagadnienie to wymaga gruntowniejszych studiów, ale warto wspomnieć o kilku przykładach, korespondujących genetycznie z warszawską świątynią, choć nie znaczy to, że inspirowano się nimi przy projektowaniu w Polsce. Transferu kolumnowych fasad i wewnątrz do Bawarii dokonał Giovanni Antonio Viscardi (1645-1713), projektując benedyktyński kościół St. Maria Himmelfahrt w Fürstenfeldbruck (od 1691) (il. 7). Na tle prostej ściany piętrzą się trzy kondygnacje kolumn, zaś środkowe przeszło zostało znacznie odsłonięte. Pary kolumn wprowadzono również do artykulacji wnętrza. Do zagadnienia tego powrócimy jeszcze w dalszej części rozprawy.

²² MALLORY 1977, s. 145-152.

²³ Ibidem, s. 76-81.



Il. 10. Rzym, kościół S. Susana (1603; C. Maderno), elewacja, fragm. Stan w 2016 r.



Il. 11. Rzym, kościół S. Andrea della Valle, fasada, fragm. (1656-1665; C. Rainaldi). Stan w 2016 r.



Il. 12. Rzym, kościół SS. Luca e Martina, fasada (1635-1647; P. da Cortona). Stan w 2016 r.



II. 13. Rzym, kościół S. Andrea della Fratte
(kopia od 1653; F. Borronini), fragm. tamburu.
Stan w 2016 r.



II. 14. Frascati, katedra św. Piotra,
elewacja, fragm. (1696-1700;
G. Fontana). Stan 2016 r.



II. 15. Warszawa, kościół wizytek, elewacja, fragm.
Stan w 2016 r.

zwieńczenie w formie przerwanego szczytu

Rzymską proveniencję posiada specyficzna forma przerwanego szczytu z wypiętronym cokołem, ze względu na porządkową artykulację pilastrową zyskującego znamiona trzeciej kondygnacji. Strukturalna geneza takiej formy szczytu sięga teoretycznych projektów Giovanniego B. Montano²⁴. W Rzymie znajdujemy je na elewacji kościoła S. Lorenzo in Miranda (korpus 1604-1614; Orazio Torriani), wzniesionego na Forum Romanum z wykorzystaniem antycznej świątyni Antonina i Faustyny²⁵. Na początku XVIII w. dodano zwieńczenie elewacji w formie przerwanego naczółka z wypiętronym w środku cokołem. Dodajmy, że kościół położony jest blisko akademickiego SS. Luca e Martina. Schemat ten nie należał do szczególnie preferowanych w architektonicznym środowisku Rzymu, zwłaszcza w świątyniach. Niemniej znany był akademikom św. Łukasza – w ich projektach pojawiły się podobne kompozycje na przełomie XVII i XVIII w. Szczególnie ważny dla naszych rozważań jest projekt fontanny z 1706 r., wykonany przez Benedykta Renarda na konkurs klementyński (il. 19)²⁶. Widzimy charakterystycznie przerwany naczółek z dwoma wolutowo zakończonymi odcinkami i wypiętronym w środku kartuszem herbowym. Na spływach pojawiają się girlandy o formach kampanul. Podobna struktura znajdująca odniesienia do warszawskiego kościoła występuje na rysunku tego architekta; to tzw. *prova estemporanea* związana z innym konkursem klementyńskim z 1708 r. (il. 46).

Choć to projekt fontanny, a nie elewacji sakralnej, ukazuje on specyficzny, synkretyczny sposób projektowania w środowisku Akademii św. Łukasza, polegający na zestawieniu klasycyzującej, dolnej kolumnowej elewacji ze szczytem rozpowszechnionym później przez Guariniego, w zasadniczo innej formie, o pozornych powinowactwach z architekturą Rzymu. Rysunki Renarda nie są odosobnione. W konkursie klementyńskim z 1703 r. drugą nagrodę w trzeciej klasie otrzymał Ferdinando Reif za projekt portalu z przerwanym naczółkiem, określonym przez woluty z wypiętronym pośrodku cokołem, nadbudowanym nad kolumnową podstawę²⁷. Przerwany szczyt z cokołem w środku pojawił się choćby na elewacji S. Maria Maddalena (1735; Giuseppe Sardi). Podkreślmy w tym momencie, że geneza takiej formy szczytu niesłusznie łączona była z architekturą postguariniowską, która spopularyzowała się znacznie później, ale też o innej sylwecie.

czy „Abrys facyaty...” mógł powstać przed 1728 r.?

Od czasów wydania przez Malinowską w 1959 r. znany jest rysunek ukazujący elewację kościoła i jej rzut na poziomie nisz pierwszej kondygnacji, opisany na odwrociu

²⁴ KOWALCZYK 2000, s. 9-49.

²⁵ W literaturze przedmiotu nie występuje jednoznaczna opinia, czy szczyt został ukształtowany przez O. Torrianiego, czy też dodany w późniejszym czasie, co wydaje się oczywiste.

²⁶ ASL, nr 167 (00000364), rzut, wymiary: szer. 760 x wys. 360 mm, piórko, akwarela. Tytuł: „PJANTA DEL / LA FONTANA”. W lewym dolnym rogu: „93. 1706. Di Benedetto Renard Polacco”. W prawym górnym rogu: „173.”. nr 168 (00000363), elewacja frontowa, wymiary: szer. 760 x wys. 360 mm, piórko, akwarela. Tytuł: „PROSPETTO DEL / LA FONTANA”. W prawym dolnym rogu: „1706. Arch:ra 2: a Classe 3°. Secundo Premio Benedetto Renard Polacco / 93”. Na odwrociu ołówkiem „Renard 1706”; 169 (00000365), przekrój poprzeczny, wymiary: szer. 760 x wys. 360 mm, piórko, akwarela. Tytuł: „SPACCATO DELLA / FONTANA”. W lewym dolnym rogu: „1706. Di Benedetto Renard Polacco”. Na odwrociu ołówkiem: „Renard 1706”.

²⁷ MARCONI/CIPRIANI/VALERIANI 1974, il. 103.

jako „Abrys facyaty naszego Kościoła”, a datowany przez nią na połowę XVIII w.²⁸ (il. 1). W publikacjach późniejszych przyjęto datowanie na ok. 1755²⁹. Ukazuje on niemal identyczną fasadę jak na obrazie Canaletta w 1780 r., który jest swoistą inwentaryzacją stanu zrealizowanego (il. 2). Niemniej zachodzą między nimi znaczące różnice, które skłaniają do ponownego przyjrzenia się zagadnieniu. Widoczne na rysunku okno znajdujące się nad wejściem do kościoła zamknięte jest prosto, z wolutkami w górnych narożach, z zakrytą balustradą balkonu, wspartą na wolutach. Styka się ono górną krawędzią z architrawem pierwszej kondygnacji kolumn. W wersji zrealizowanej okno wygląda inaczej. Zostało przesunięte w dół, posiada tralkową balustradę, jest flankowane przez dwa pilastry, a nad nim znajduje się pole z dekoracją w postaci przebitego strzałami serca i hierogram JMS w prerokokowym ornamentcie. W realizacji znacznie uproszczono obrys linii portalu. Zasadniczo różni się forma belkowania pierwszej kondygnacji. Na rysunku widzimy tylko dwa pasy, gzymsik architrawu, fryz i gzyms z simą oraz płytą gzymsu, a reszty szczegółów nie sposób precyzyjnie odczytać. W wersji zrealizowanej belkowanie zostało rozbudowane do architrawu (trzy pasy, z gzymsikiem architrawu), fryzu oraz gzymsu (skocja, ćwierćwałek, gzymsik, płyta gzymsu, piętka prosta, sima). Belkowanie drugiej kondygnacji na rysunku pokrywa się z wersją zrealizowaną, choć w tej drugiej gzyms wydaje się bardziej rozbudowany. Różnicowane są także formy głowic porządków obu kondygnacji. Na rysunku widoczne są jońskie z girlandami, wyżej korynckie. W realizacji zachowano porządek joński, ale dodano charakterystyczne „słoneczniki”³⁰, a wyżej wyrzeźbiono kapitele kompozytowe. Poła między pilastrami urozmaicono wyciętymi płycinami, a tej formy brak na rysunku.

Kompletny program rzeźbiarsko-dekoracyjny elewacji został określony na „Abrysie facyaty...”. Z analizy programu fasady dokonanej przez Juliusza A. Chrościckiego wynika, co widać na rysunku, że w czterech niszach dolnej kondygnacji przewidywano rzeźby świętych kobiet, nad którymi w ramach umieszczono identyfikujące je atrybuty³¹. Poczynając od lewej strony, znajdują się święte związane z duchowością wizytek: św. Katarzyna Sienieńska (serce w wieńcu), św. Katarzyna Aleksandryjska (fragment koła), św. Agata (korona oraz obcięty biust), św. Barbara (wieża). W niszach drugiej kondygnacji widnieją (od lewej) – postać trzymająca kulę z krzyżem, identyfikowana ze św. Piotrem, nie jest wykluczone, iż to św. Ludwik, wyżej płycina z tablicami Dziesięciorga Przykazań (sic!) oraz po drugiej stronie Mojżesz, a nad nim infuła i pastorał (sic!). Na zakończeniu lewego spływu widnieją pary personifikacji – Fides i Caritas (z lewej), Spes i Gloria (z prawej). W centrum III kondygnacji, w edykuli, ukazane zostało *Nawiedzenie św. Elżbiety przez Maryję*, a na cokołach przed pilastrami (od lewej): św. Zachariasz, św. Jan Chrzciciel, św. Józef i prawdopodobnie Izajasz (?). Na odcinkach łuków zwieńczenia spoczywają niewielkie postaci aniołków – jeden z różańcem i koszem kwiatów, drugi z kielichem i hostią, adorujące krzyż na

28 MALINOWSKA 1959, s. 372, il. 4. Oryg. AKWW, sygn. R-7. Wymiary: szer. 564 mm x wys. 813 mm. W 2010 r. w Instytucie Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych Biblioteki Narodowej w Warszawie wykonana została przez mgr Katarzynę Garczewską-Korsak i mgr Monikę Korsak konserwacja rysunku. Por. Dokumentacja konserwatorska 2010, s. 26-27.

29 CHROŚCICKI 1973, s. 56, il. 20; Przebudzenie 2011, Warszawa [2011], s. 12.

30 Motyw „słoneczników” w kapitelach może stanowić jakiś trop, na podobieństwo gmerku-sygnatury, pozostającej w jakimś związku z rzymską akademią. Używa go Borromini m.in. w dekoracji girland wejścia do Akademii św. Łukasza. Występuje także w kapitelach projektu Bażanki w Imbramowicach.

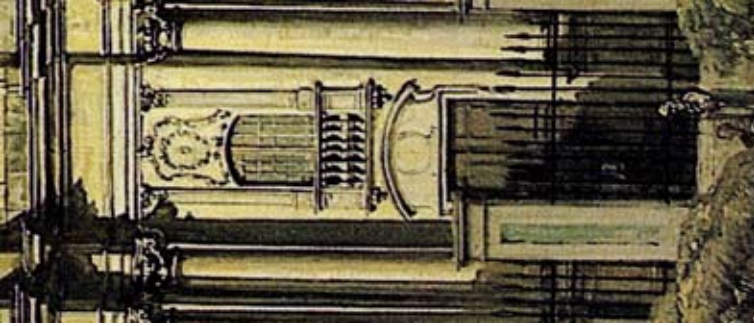
31 CHROŚCICKI 1966, s. 262-263.



Il. 16. Rzym, kościół S. Maria dei Sette Dolori, elewacja, fragm. (od 1642; F. Borromini). Stan w 2016 r.



Il. 17. B. de Renard?, „Abrys facyaty...”, fragm. środkowego przęsła (przed konserwacją w 2010 r.). Oryg. AKWW



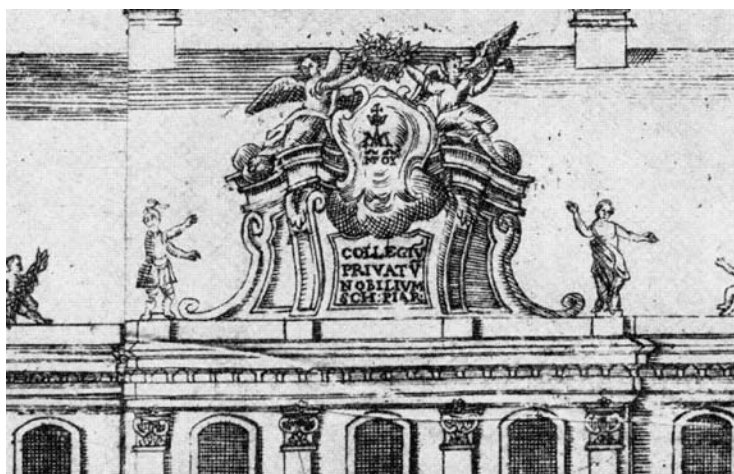
Il. 18. Warszawa, kościół wizytek, fragm. przęsła środkowego fasady, obraz B. B. Canaletto, *Kościół Wizytek* (1780). Oryg. Zamek Królewski w Warszawie



Il. 19. B. de Renard, „Prospetto della fontana”, elewacja frontowa projektu fontanny na konkurs klementyński w 1706 r. Oryg. ASL



Il. 20. B. de Renard(?), „Abrys facyaty...”, elewacja, fragm. szczytu. Oryg. AKWW



Il. 21. Warszawa, Collegium Nobilium pijarów, projekt fasady, fragm. szczytu (od 1743; J. Fontana). Oryg. GR BUW, wg Bartczakowa

globie. Na dekorację ornamentalną składają się pusty kartusz herbowy w polu portalu, kapełusz kardynalski nad oknem wielkim, kielich z hostią w tympanonie oraz girlandy nad niszą z *Nawiedzeniem...* i na cokole szczytu. Na rysunku sformułowany został zatem kompletny i konsekwentny program związany ze specyfiką żeńskiego zgromadzenia, wezwania związanego z patronką fundatorki Sieniawskiej oraz ogólnych katolickich treści teologicznych. Program ten w takim kształcie nie został zrealizowany, co mogło wynikać z wieloletniej przerwy w budowie świątyni. Ale na tym projekcie pojawiły się już niewątpliwie znacznie późniejsze korekty w postaci napisów czarnym tuszem nad trzema świętymi pierwszej kondygnacji: „S. Alojzy Gonzaga”, „Bł. Mat. de Szantal oraz „S. Kazimierz Kro. Pol.”. Napisy te można wiązać z drugą fazą budowy świątyni, po 1754 r., gdy ponownie przystąpiono do uzupełniania elementów programu ideowego fasady, ale już w zmienionej formie.

Obraz Canaletta, powstały ok. 1780 r., dość wiernie odzwierciedlający stan po zakończeniu budowy, ukazuje, co ostatecznie zostało zrealizowane. Brakuje czterech rzeźb w niszach pierwszej kondygnacji. Na płycinach nad nimi umieszczono cztery płaskorzeźby. Na pierwszej widnieje kartusz z herbem Snopek, krzyż, mitra książęca i lilie, na drugiej – gorejące serce z IHS w wieńcu laurowo-palmowym, nad oknem centralnym – serce z krzyżem przebite strzałami z godłem zakonu, w koronie cierniowej. Po drugiej stronie gorejące serce z literami MARYA w wieńcu laurowo-palmowym, kartusz z orłem w mitrze z krzyżem oraz krzyż i mitra książęca. Symbolika przywołuje specyfikę duchowości zakonu, ze szczególnym kultem serca Jezusa, oraz status królewskiej fundacji Wazów ze św. Kazimierzem jako łącznikiem dynastii z Jagiellonami. Na drugiej kondygnacji znalazły się rzeźby św. Augustyna, a nad nim gorejące serce z mitrą biskupią i pastorałem, oraz św. Franciszka Salezego, identyfikowanego przez kartusz z herbem, o tarczy trójstrefowej z dwiema gwiazdami i półksiężycem oraz pastorałem i mitrą biskupią. W trzeciej strefie niezmiennie pozostało umieszczenie sceny z *Nawiedzeniem...* w niszy, choć na cokołach powstały rzeźby inne niż na rysunku: św. Anna i św. Joachim, św. Zachariasz i św. Józef. W innej formie zrealizowane zostały postaci aniołów na odcinkach zwieńczenia, które wykonano w formie monumentalnej z atrybutami Wiary i Nadziei³². Co zatem wynika z przeprowadzonej tu analizy porównawczej? Różnice w architekturze elewacji (forma okna, porządek korynki drugiej kondygnacji) między wersją ukazaną na „Abrysie facyaty...” a formą na obrazie Canaletta, co też potwierdza współczesny stan, zdają się wskazywać, że rysunek powstał przed drugą fazą budowy, czyli znacznie wcześniej, niż dotąd przyjmowano. Bowiem, jak wiemy, dwie kondygnacje elewacji utworzono w pierwszej fazie, w latach 1727-1733. Jaki zatem byłby sens rysowania w 1755 r. elementów, które w tym czasie już istniały w innym kształcie i nie można było ich zmienić? Na drugi ważki argument składają się rozbudowany program rzeźbiarski, złożony pierwotnie z osiemnastu pełnoplastycznych figur, sześciu płaskorzeźb z symbolami powiązanych z figurami w niszach, oraz dekoracje na osi głównej. Prezentowany program ideowy – jak to ustalił Chrościcki – został precyzyjnie i konsekwentnie ułożony. Przewidziano także miejsce na herb w postaci kartusza nad wejściem. I choć brak rysunku herbu, to bez wątpienia miała to być Leliwa Sieniawskiej. Kontynuując budowę po dwudziestu latach, wprowadzono redukcję dekoracji, uproszczenia oraz zubożenie form. Wskazuje to, że „Abrys...” jest projektem, jedną z wersji przygotowanych przed rozpoczęciem budowy. Może nawet powstałym

32 SITO 2013, s. 218.

w trakcie wznoszenia elewacji – lub też na podstawie skorygowanego projektu zmieniono szczegóły, o których była mowa. Można zadać jeszcze pytanie o cechy stylistyczne ujęcia figur i ornamentyki na rysunku. Wygięcia postaci, wysubtelnianie wici ornamentalnych oraz formy waz występowały w Rzymie od początku XVIII w., a w Polsce – jak możemy wywnioskować z erudycyjnej pracy Jakuba Sity, w latach dwudziestych tego stulecia³³.

plan i układ przestrzenny

Rzymską genezę posiada również plan kościoła i jego zasadnicza koncepcja przestrzenna. Ukształtowano go w formie wydłużonego prostokąta z szeroką, trójprzęsłową nawą główną, nakrytą sklepieniem kolebkowym z lunetami i podziałem na przeszła parami gurtów (il. 28). Otwierają się do niej (po trzy z każdej strony) wysokimi arkadami kaplice, nakryte ślepymi kopułkami na eliptycznych rzutach. Autonomiczność przestrzeni kaplic osłabiona została wprowadzeniem przejść między nimi o wysokich arkadach, co nadaje przestrzeni ciągłość charakterystyczną dla formy bocznych. Jednoprzęsłowe prezbiterium zamknięte zostało prosto. W przeszłach kaplicznych pary kolumn jońskich z girlandami między wolutami flankują ołtarz, kolejne dwie pary ujmują arkady między kaplicami.

Koncepcja planu wykazuje silne zależności od bazyliki Ss. Apostoli (Filippo e Giacomo / SS. XII Apostoli), na co słusznie zwrócił już uwagę Piotr Bohdziewicz³⁴. Projekt i budowa tej świątyni związane są z kręgiem architektów Akademii św. Łukasza (il. 29). Za autora projektu uchodzi Francesco Fontana (1701-1708). Po jego śmierci budowę kontynuował Carlo Fontana (1708-1714) i inni architekci rzymscy: Nicola Michetti (1712-1721), Sebastiano Cipriani (1718-1727) i Nicola Salvi (1746-1762). Choć świątynia rzymska jest dwa razy szersza od warszawskiej, to wprowadzenie skomunikowania kaplic dużymi arkadami z nawą główną, połączenie kaplic między sobą wysokimi przejściami flankowanymi parami kolumn czy nakrycie eliptycznymi kopułkami zbieżne są z kościołem wizytek. Bardziej tradycyjna i schematyczna niż w Warszawie jest w Ss. Apostoli artykulacja nawy głównej parami pilastrów, niemających kontynuacji w gurtach, gdyż nakrycie stanowi tradycyjne sklepienie kolebkowe z lunetami³⁵. Forma owalnych kaplic otwierających się do nawy ma znacznie wcześniejszą tradycję, by wymienić przywoływane wcześniej kościoły Il Gesù, S. Andrea della Valle czy S. Nicolò da Tolentino.

³³ Ibidem, passim.

³⁴ BOHDZIEWICZ 1973, il. 77.

³⁵ Wprowadzanie rzędów owalnych kaplic kopułowych po bokach nawy głównej występowało w Rzymie XVII w., w różnych wariantach. Ważną rolę odegrała rozbudowa bazyliki św. Piotra oraz S. Andrea della Valle. Zwróciłbym jeszcze uwagę na niezrealizowany projekt P. da Cortony kościoła oratorian (Congregazione degli Oratoriani) we Florencji (1645). W rysunkowych studiach pojawiają się ciągi kaplic z owalnymi kopułkami oraz, co ważniejsze z punktu widzenia genezy kościoła warszawskiego, pary pełnoplastycznych kolumn w nawie głównej. Budowla nie została zrealizowana, ale ze względu na zapalczywe wręcz studiowanie architektury przez architektów-akademików rysunki znane były w tym środowisku. Por. FUSCO/VILLANI 2002, s. 236-239, 373. Na przełomie XVII i XVIII w. owalne kaplice stosowane były niemal obligatoryjnie zarówno w świątyniach centralnych, jak i podłużnych. Np. S. Nicolò da Tolentino.



II. 22. Warszawa, kościół wizytek, fasada, widok na przeszło środkowe.
Stan w 2016 r.



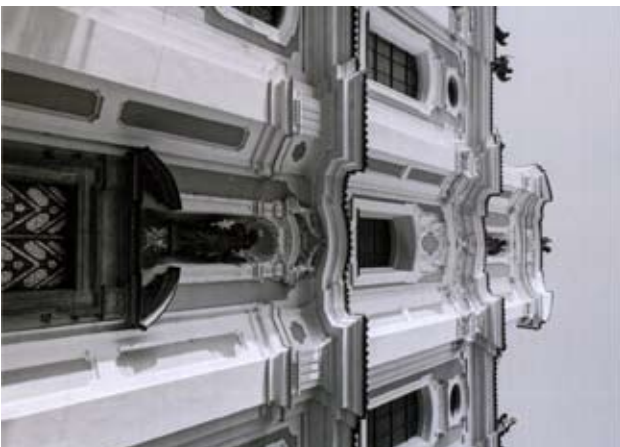
II. 23. Rzym, S. Nicolò da Tolentino, fasada, fragm. (1651/1670; G.M. Baratta).
Stan w 2016 r.



II. 24. Warszawa, kościół augustianów, fasada, fragm. (od 1730; C.A. Bay).
Stan w 2016 r.



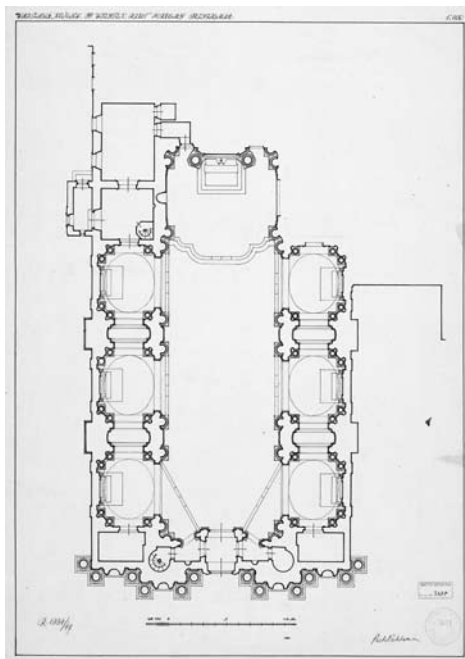
II. 25. Łąd, kościół cystersów; fasada, fragm.
(elewacja 1728-1733; P. Ferrari). Stan w 2016 r.



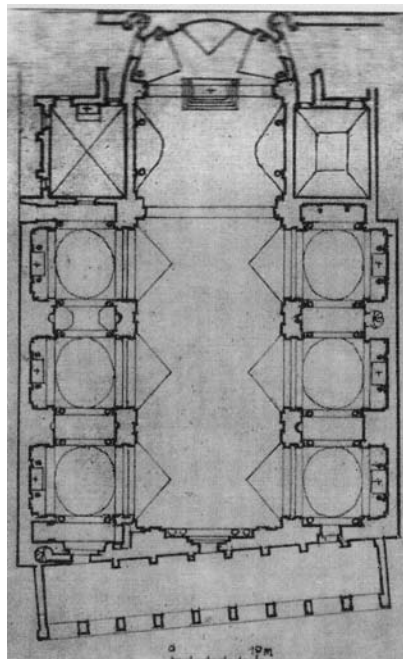
II. 26. Praga, Nové Město kościół
św. Urszuli (sv. Voršilky), fasada, fragment
(1699-1704; M.A. Canevalle. Wg Knottková,
Marco Antonio Canevalle...



II. 27. Warszawa, kościół wizytek; fasada, widok
na szczyt od strony kościoła. Stan w 2016 r.



Il. 28. Warszawa, kościół wizytek, rzut (1934/1947; P. Bohdziewicz). Oryg. IS PAN



Il. 29. Rzym, kościół SS. Apostoli, rzut. Wg Bohdziewicz, *Kościół i klasztor...*

dekoracja architektoniczna wnętrza

Na kościołach rzymskich wzorowana jest również dekoracja architektoniczna świątyni warszawskiej. Należy do nich specyficzne ukształtowanie strefy powyżej belkowania w postaci „attyki”, o szerokości belkowania sięgającego niemal do linii parapetów okien. Na osiach kolumn umieszczono cokoly, a na nich woluty posadzone na zwoju zawiniętym do ściany i przechodzące w gurtę sklepienne. Formy najbliższe wizytkowskim znajdujemy u P. da Cortony w SS. Luca e Martina (1635-1647), (il. 32, 33)³⁶. Należy jednak dodać, że wprowadzanie dekorowanej strefy-attyki między belkowaniem a sklepieniem pojawiło się już w Il Gesù. „Attyka” da Cortony stała się obiegowym rozwiązaniem stosowanym w architekturze eklektyzmu rzymskiego, choć w poszczególnych realizacjach różniła się plastycznością i zakresem ornamentacji. Znajdujemy je we wspomnianej bazylice Ss. Apostoli czy S. Maria dei Pellegrini, ale też w kościele zaprojektowanym przez innego laureata rzymskiej uczelni, Kacpra Bażankę, w Imbramowicach. Styl da Cortony wyrażał się również w specyficznym nakładaniu „ramowania” delikatnymi półwałkami i listwami, zwielowrotnianymi i wyodrębniającymi pola na gurtach,

Motyw wyolbrzymionej woluty zautonomizowanej w stosunku do struktury architektonicznej stał się również dystynktywną formą architektury da Cortony i jego naśladowców. Pojawił się we wspomnianym kościele akademickim w Rzymie, po bokach okien znajdujących się w hemisferycznych częściach ramion kościoła. W Warszawie projektant

³⁶ NOEHLS 1969, s. 324 nn.

wkomponował wymienione detale oryginalnie i efektownie, jako łączniki między belkowaniem a gurtami. Znakomitym dopełnieniem jest zgrupowanie aż trzech wolut przy chórze muzycznym, rozmieszczonych uskokowo, o zróżnicowanej szerokości, zespalające w ten sposób wąskie przeszło chóru z nawą. Charakterystyczną cechą architektury u wizytek warszawskich jest podkreślanie grzbietów lunet listwami. Dekorację wzorowaną na wnętrzach da Cortony (SS. Luca e Martina) i Borrominiego (Collegio di Propaganda Fide) powszechnie naśladowali późnobarokowi eklektycy rzymscy, nadając im zróżnicowane formy – od płaskich listew, po dekoracyjne zwielokrotnione pasy. Jako reprezentatywne przykłady można przywołać rzymskie kościoły SS. Maria Maddalena (1673; C. Fontana – kopuła i sklepienie), S. Salvatore in Lauro (1727-1734; Ludovico Rusconi Sassi) czy wspomnianą już bazylikę Ss. Apostoli. Innym wyróżnikiem tej stylistyki jest opracowanie dekoracji gurtów z wkomponowanymi rozetami, rombami i kwadratami czy specyficzne obramienie okien zamkniętych odcinkiem łuku wewnątrz kościoła.

dotychczasowe ustalenia dotyczące autorstwa projektu realizacyjnego

Na mocnej, wydawałoby się, podstawie źródłowej, jaką jest zachowany kontrakt, nie tylko wykonawstwo, ale i autorstwo projektu realizacyjnego przyznano Carlo A. Bayowi. Przypisanie to uznali autorzy haseł w słownikach i leksykonach, w których wzmiankowany jest kościół: Stanisław Łoza³⁷, Irena Malinowska³⁸, Jacek Gajewski³⁹ i Romana Zdziarska⁴⁰, Jakub Sito⁴¹, a także znakomici monografisci kościoła – Piotr Bohdziewicz⁴² i J.A. Chrościcki⁴³. Niemniej już w 1959 r. pojawiły się wątpliwości o autorstwie projektu Baya, które sformułował krakowski badacz architektury późnobarokowej Józef Lepiarczyk⁴⁴. Zwrócił uwagę, że Bay występuje w źródłach jako wykonawca-przedsiębiorca, a stylistyka dzieł z nim wiązanych nie jest tożsama z fasadą wizytek. Jerzy Lileyko wątpliwości te podtrzymał i przeprowadził krytyczną analizą kontraktu. Zapisy „Pomieniony JmP Architekt podeymuje się tenże kościół wymurować kształtem i modelem takim, jaki abrys Jego ręką podpisany pokazuje” oraz że „obiecuje ImPan Architekt jako wyżey opisano wystawić i wymurować, nic nie uchybiając opisania abrysu podanego”⁴⁵ wskazywałyby tylko, że Bay miał być wykonawcą cudzego projektu. Interpretację taką uzasadniałaby także wzmianka zawarta w liście matki Boglewskiej do Sieniawskiej z 22 marca 1725 r., prośba „o przyobiecany abrys według upodobania Waszmości Dobrodziejki na przyszły nasz kościół pokornie suplikuję”. W tym czasie istniała już decyzja o realizacji fundacji, a fundatorka zajmowała się tą sprawą. Jeśli projektantem miał być Bay, byłoby to proste, gdyż architekt mieszkał w Warszawie. Lileyko postawił tezę, że projektantem mógł być Gaetano Chiaveri, późniejszy architekt Hofkirche w Dreźnie⁴⁶. Pogląd ten podzielił Jerzy Kowalczyk; prezentując panoramę

37 ŁOZA 1954, s. 23.

38 MALINOWSKA 1965, s. 308-309.

39 GAJEWSKI 1993, s. 657-658.

40 ZDZIARSKA 1976, s. 122.

41 SITO 2016, s. 37-45.

42 BOHDZIEWICZ 1964; BOHDZIEWICZ 1973, s. 26.

43 CHROŚCICKI 1973, s. 34, 36, 43-45.

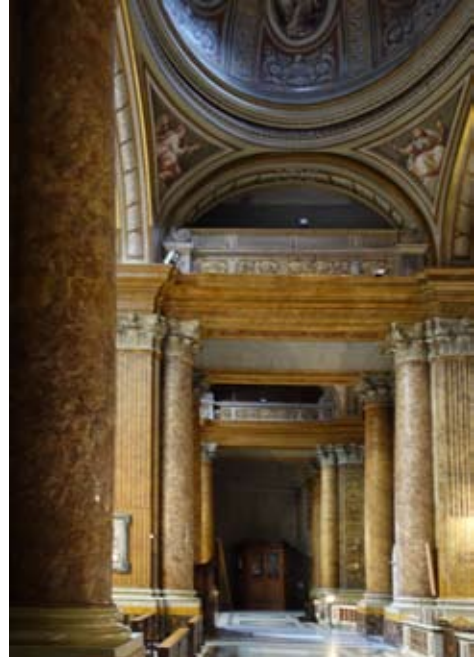
44 LEPIARCZYK 1959, s. 390-392.

45 BOHDZIEWICZ 1973, s. 23, 25.

46 LILEYKO 1981, s. 129-130.



Il. 30. Warszawa, kościół wizytek, wnętrze, widok na kaplice nawy bocznej. Stan w 2016 r.



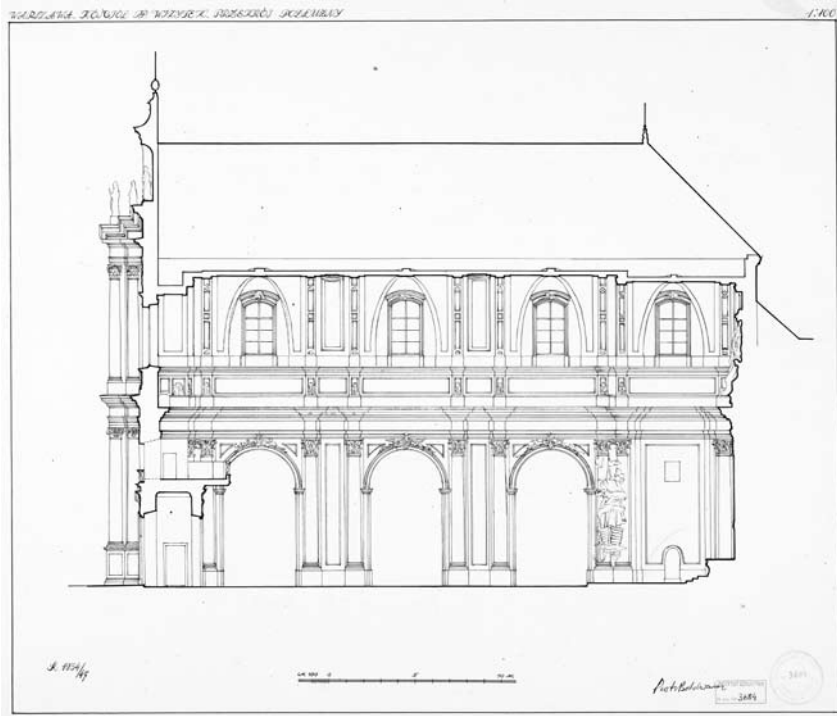
Il. 31. Rzym, kościół SS. Apostoli, wnętrze, widok na kaplice nawy bocznej. Stan w 2016 r.



Il. 32. Rzym, kościół SS. Luca e Martina, wnętrze, woluty (1635-1647; P. da Cortona). Stan w 2016 r.



Il. 33. Warszawa, kościół wizytek, wnętrze, woluty. Stan w 2016 r.



Il. 34. Warszawa, kościół wizytek, przekrój poprzeczny (1934/1947; P. Bohdziewicz).
Oryg. IS PAN

architektów Augusta II i nie rozwijając dowodzenia, przyjął, że projekt wykonał „zapewne Gaetano Chiaveri”⁴⁷. Próba utrwalania tej atrybucji pojawiła się w opinii Karola Guttmejera⁴⁸. Tezę o Chiaverim jako projektancie kościoła wizytek wykluczyły badania Constanzy Caraffy. Okazało się bowiem, że Chiaveri dotarł do Polski dopiero po 1729 r., zapewne w 1731⁴⁹. Również krytyczna analiza porównawcza form architektonicznych świątyni wizytek i drezdeńskiego Hofkirche jednoznacznie wskazuje na zasadnicze różnice stylistyczne między obydwojma projektantami, choć w jednym i drugim przypadku jest to architektura o genezie rzymskiej. Również Wojciech Boberski w obszernym i docieklwym studium poświęconym fundacji biskupa Teodora Potockiego dla jezuitów warszawskich przy ul. Senatorskiej odrzucił Chiaveriego jako autora projektu, ale jedynie ostrożnie przychylił

47 KOWALCZYK 1988, s. 14-15.

48 GUTTMEJER 2005, s. 201-209. Zgodził się co do wykonawczej roli Baya projektu Chiaveriego.

49 CARAFFA 2006, s. 19-20. Chiaveri odnotowany został na usługach Augusta II 1 maja 1732 r. „W poniedziałek [28 IV] Król JM objeżdżał wózkiem kazerny, które wystawić kazał dla kawalerii swojej, tak na Wielopolu, jako i w Kazimierzowskim quondam [niegdyś] Ogrodzie. Prospiciendo [dbając] zaś, aby ulice tuteczne były i kanały defluxum debitum [należyty odpływ] miały, commissit [zlecił] tego curam [troskę] Król JM architektowi nowemu Mr Claverio Włochowi naznaczywszy mu pensję ze skarbu swego. Insuper [ponadto] przydał mu za kolegę P. Fontane, którzy będą privilegiati et iurati ad taxanda patatia et alia aedificia [uprzywilejowani i zaprzysiężeni do taksowania wartości pałaców i innych budynków] od czego brać będą fl. [złp] 11 od sta”. Por. *Od Augusta Mocnego do Augusta III 1732-1734/2016*, s. 75-76.



Il. 35. Rzym, kościół SS. Luca e Martina, wnętrze, fragm. belkowania (1635-1647; P. da Cortona). Stan w 2016 r.



Il. 36. Warszawa, kościół wizytek, wnętrze, fragm. belkowania. Stan w 2016 r.



Il. 37. Warszawa, kościół wizytek, wnętrze, fragm. nawy głównej. Stan w 2016 r.



Il. 38. Warszawa, kościół wizytek, wnętrze, fragm. sklepienia. Stan w 2016 r.



Il. 39. Rzym, kościół SS. Luca e Martina, wnętrze, fragm. sklepienia (1635-1647; P. da Cortona). Stan w 2016 r.

się do autorstwa Baya. Nie wykluczył jednak innej wersji: „Projekt dostarczony przez Sieniawską mógł być po prostu importem”⁵⁰.

Reasumując przywołane poglądy, podkreślmy, że projekt realizacyjny, zwłaszcza tak monumentalnej świątyni, a z kontraktu wynika, że był on szczegółowy, składał się z kilku plansz i musiał powstać po osobistym zapoznaniu się z miejscem inwestycji. Wynika to z oczywistej praktyki projektowo-budowlanej, polegającej choćby na zapoznaniu się z warunkami gruntowymi, zwłaszcza wodnymi, które w przypadku skarpy warszawskiej były bardzo skomplikowane i przysparzały kłopotów użytkownikom posesji położonych na skraju górnego tarasu. Przywożone rysunki architektoniczne mogły co najwyżej inspirować fundatorów i miejscowych budowniczych, ale podjęcie się budowy znacznieszego obiektu wymagało sporządzenia szczegółowych projektów realizacyjnych. Nadmienmy, że w tym czasie to rozdzielanie autorstwa fazy projektowej od budowlanego wykonawstwa staje się powszechną zasadą.

dłaczego nie projekt Baya?

Nie ulega wątpliwości, że Bay posiadał odpowiednie i wyróżniające się kompetencje architektoniczno-budowlane, by zrealizować tak okazałą i skomplikowaną budowlę, jaką miała być świątynia wizytek. Wyróżniał się, obok Józefa Fontana, fachowością budowlaną na gruncie warszawskim tego czasu, co poświadczyła ksieni Boglewska w liście do Sieniawskiej z 1725 r., pisząc: „ale najcieńsza o człowieka takiego, na którego by bezpiecznie mogła ta fabryka zdać. Cale tu nie widzimy, i nie masz tylko dwóch Włochów, Bay i Fontana, nie wiem czy się może któremu poufać”⁵¹. Powtórzmy, że na zewnętrzne pochodzenie projektu wskazuje wspomniany wcześniej list z 22 marca 1726, w którym matka Boglewska prosi Sieniawską o „abrys”.

Widzimy wyraźnie, że w przypadku kościoła wizytek nastąpiło oddzielenie fazy sporządzania projektu realizacyjnego, stworzonego przez jednego architekta, od samej realizacji, powierzonej innemu architektowi-przedsiębiorcy. W tym czasie nie jest to zjawisko nowe. Praktyka taka utrwaliła się w Warszawie już w drugiej połowie XVII w., gdy funkcjonowały specjalistyczne grupy architektów-wykonawców, jak Augustyn Locci mł., Józef Fontana czy Giuseppe Bellotti, którzy też w niektórych przypadkach wykonywali własne projekty realizacyjne lub wprowadzali korekty do cudzych⁵².

Podniesione wątpliwości co do autorstwa Baya implikują ponownie pytanie o ustalenie rzeczywistych kompetencji projektowych budowlanych tego architekta oraz zdefiniowanie charakterystycznych cech jego stylu architektonicznego. Zadanie to, pozornie proste, w praktyce wymaga krytycznej rewizji dotychczasowych ustaleń i podejścia pozbawionego obciążenia historyczno-metodologicznych obecnych w dotychczasowych badaniach. Na nasze potrzeby sformułujmy kilka rewizji w stosunku do publikowanych poglądów, mających potwierdzić tezę, że Bay nie był autorem projektu wykonawczego kościoła wizytek, a stylistyka budowli powstających z jego udziałem nie jest tożsama ze stylistyką świątyni zakonnej.

50 BOBERSKI 2012, s. 549.

51 BOHDZIEWICZ 1973, s. 22.

52 Dla przykładu Paweł Fontana za „abrysy” kościoła we Włodawie w 1741 r. otrzymał 216 złp. Por. MISZCZAK 1970, s. 65. Dla porównania budowa przez C. Baya kościoła Kapucynów w Lublinie w 1723 (wraz z materiałami, wykonawstwem, wyposażeniem rzeźbiarskim) wyceniona została na sumę 133 864 złp.

Co najwyżej Bay, wykorzystując znajomość motywów architektonicznych, przy okazji prowadzenia budowy świątyni wizytek (po 1726) aplikuje wybrane motywy we wznoszonych przez siebie budowach. Zachowana fragmentarycznie korespondencja potwierdza pracę Baya dla Sieniawskiej w 1722 r. w Wilanowie, gdzie wykonał on „abrysy” i kosztorysy dla budowy piętrowego spichlerza⁵³ i studni (sic!), dla wykonania której załatwiał przez szwagra Wincentego Rachettiego piaskowiec kunowski⁵⁴. Przed 1728 r. archiwalnie poświadczona została aktywność Baya przy przekształcaniu warszawskich pałaców Adama Sieniawskiego (ok. 1713-1722), Anny z Sanguszków Radziwiłłowej (1720), domu własnego przy ul. Miodowej oraz budowy teatru królewskiego przy Zamku Królewskim (1716-1721). W saskim *Bauamcie* odnotowywany był, jako „Baumeister”, a nie „Architekt”, choć niemieccy urzędnicy byli dość precyzyjni w terminologiach zawodowych i tytułarnych⁵⁵. Podkreślić należy jednak wyróżniającą się pozycję architektoniczną w Warszawie, ponieważ w 1718 r. tytułuje się on jako „nobilis Carlo Bay Architectus SRM-tis”⁵⁶. Ten brzmiący pompatycznie tytuł nie czynił architekta szlachcicem, co przekwalifikowałoby go zdecydowanie w stratyfikacji społecznej, ani też nie wiązały się z nim szczególne przywileje. Przede wszystkim, tak jak w przypadku malarzy obdarzonych tym tytułem, chroniło przed sankcjami cechów i nie było czymś wyjątkowym w XVII- i XVIII-wiecznej Polsce⁵⁷.

Udokumentowany udział Baya w pracach przy budowach sakralnych, połączony z wykonaniem projektu, występuje najwcześniej w projekcie kościoła i klasztoru kapucynów p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła w Lublinie. Kontrakt z księciem Pawłem Sanguszką zawarł on w 1723 r., a budowa trwała w latach 1726-1733⁵⁸. Świątynia w Lublinie posiada palladiańską, płaską i pilastrową elewację podobną do tej w kościele kapucynów warszawskich. Trudno na jego podstawie wyodrębnić indywidualne cechy stylistyczne architekta, zwłaszcza że forma elewacji i kościoła zostały narzucone przez zakonników i fundatora. W literaturze przedmiotu z kościelną aktywnością Baya związane klasztor i fasadę kościoła misjonarzy w Siemiatyczach, przyjmując datowanie całej inwestycji na lata 1719-1727/1737⁵⁹. Bliższa analiza źródeł ukazuje jednak, że obecność Baya archiwalnie jest poświadczona dopiero, gdy projektowane było przekształcenie kościoła wraz z elewacją. Realizowana w latach od 1729 r.

53 B. Czart., nr 1102, list z 22 stycznia 1722, z Warszawy.

54 SITO 2008, s. 23-25.

55 HENTSCHEL 1967, s. 104.

56 Rzeczywisty status takiej tytułatury nie został dotąd precyzyjnie określony w oparciu o źródła archiwalne.

57 BOBERSKI 2007, s. 35.

58 HERMANOWICZ 1970, s. 69-87. Realizację miał prowadzić Jan Bay (miał wtedy 18 lat!) i Wincenty Rachetti. W literaturze przedmiotu pojawiło się ponad dwadzieścia obiektów, których projektowanie przypisuje się Bayowi (ołtarze, nagrobki, kościoły). Nie ma tu miejsca na choćby zarys krytycznej analizy. Romana Zdziarska związała z Bayem projekt klasztoru i przebudowę kościoła Misjonarzy w Siemiatyczach (ZDZIARSKA 1988, s. 103-122). Krytyczna analiza tego tekstu, opartego zresztą na rzetelnym wykorzystaniu archiwaliów, pozwala na korekty w odczytaniu roli architekta warszawskiego. Fundator i inicjator budowy zespołu misjonarzy ksiądz Michał Krasowski w akcie przekazania ośrodka kościelnego zaznaczył, że remont kościoła i budowa domu misjonarskiego mają być prowadzone według jego „abrysu” i „dyrektyw”. Budowa klasztoru trwała w latach 1719-1727. O Bayu nie ma tam wzmianek. Pojawiły się dopiero w 1729 r., gdy ks. Krasowski przystąpił do przebudowy świątyni. Budowa została zakończona w 1738 r. Zacytowany w artykule fragment listu ks. Krasowskiego do przeora Paulinów ks. Moszyńskiego wymaga ponownej, krytycznej interpretacji. Wnioski wysuwane przez Autorkę nie do końca znajdują potwierdzenie w tekście źródłowym. Jedno jest pewne – w 1729 r. konsultowano istniejący projekt kościoła z Bayem, ten podsunął kilka korekt i obiecał zrobić skorygowany projekt. Ostatecznie nie wiemy, jak zakończyła się współpraca z Bayem, bo kościół otrzymał inną elewację, jednowieżową, do której dostawiono parawanową ze spływami.

59 ZDZIARSKA 1988, s. 103-121.

fasada łączy parawanową elewację z wieżą i nie jest tożsama z ustaleniami księdza Michała Krasowskiego, choć stylistyka części parawanowej, z parami kolumn i uskokowym operowaniem ściany, wpisuje się w ideę form postwizytkowskich. Elewacje klasztoru natomiast (od 1719) poza wprowadzonymi parami kolumn są zupełnie odmienne stylistycznie od fasady kościoła. Dynamiczne, wklęsło-wypukłe elewacje obiegające pięć frontowych ścian, z wpisanymi uskokowo rozmieszczonymi kolumnami, reprezentują stylistykę nieobecną ani w świątyni wizytek, ani w innych budowlach łączonych z aktywnością Baya.

Powszechnie przyjęto, i z tym należy się zgodzić, że Bay określił formę architektoniczną obecnego kościoła augustianów w Warszawie i prowadził budowę. W tym przypadku również zbytnio uproszczono wnioski co do chronologii wznoszenia obiektu. Archiwalnie poświadczona jest aktywność architekta od 1736 do 1737 r., i to przy realizacji ołtarza. Niemniej inne informacje biograficzne związane z Bayem zdają się potwierdzać jego zaangażowanie u augustianów, co mogło nastąpić po rozpoczęciu budowy dla wizytek, czyli tuż przed 1730 r.⁶⁰. Nie można uznać, że w 1715 r. powstał projekt i rozpoczęto budowę. Wtedy mogła pojawić się jedynie idea wzniesienia nowej świątyni, tak jak zresztą było z kościołem wizytek, którym Sieniawska obiecała fundację przed 1710 r., a do realizacji doszło w 1728. W architekturze augustianów pojawiło się najwięcej analogii z kościołem wizytek. Należą do nich tak charakterystyczne spłaszczone wybrzuszenia, ale między pojedynczymi kolumnami, zbliżone obramienia nisz fasady czy nakrycie eliptycznymi, pozornymi kopułami nad kaplicami bocznymi. Mimo tych pokrewieństw architektura świątyni augustianów jest zasadniczo różna od kościoła wizytek. Detale są schematyczne i uproszczone bez konsekwentnego i harmonijnego powiązania między sobą, a zwłaszcza pojawia się cofnięcie środkowego przęsła fasady w postaci trapezoidalnego wycięcia. Można uznać, że cecha ta oraz stosowanie zaokrąglonych narożników stanowi najważniejszy wyróżnik architektury Baya, który z pewnością nie był zapożyczony z kościoła wizytek. Problem genezy tego rozwiązania odłożyć należy na później, ale warto wspomnieć, że spotykamy je w projekcie Marca Antonia Canevallego kościoła św. Urszuli (sv. Voršily) w Pradze na Nowym Mieście (1699-1704)⁶¹. W tym kontekście, zważywszy na formę architektoniczną, uzasadnione jest przypisanie autorstwa drugiej fazy wraz z elewacją kościoła pijarów w Łowiczu Bayowi, dokonane przez Hannę Osiecką-Samsonowicz⁶². Dotyczy to również kościoła paulinów w Leśnej (1730-1738, 1750-1758), którego budowę prowadził szwagier Baya, Wincenty Rachetti⁶³. Wspólne cechy stylistyczne, stosowane wariantowo, są na tyle wyraziste, iż pozwalają na wiązanie tych projektów realizacyjnych z jednym autorem projektów realizacyjnych – Bayem. Jednocześnie, mimo pojawiania się podobnych form jak w wizytkach warszawskich, architektura jest zupełnie inna. Pouczające jest zestawienie stylu architektonicznego tych obiektów

60 ZDZIARSKA 1969. Za: SITO 2016, s. 40.

61 KNOTKOVÁ 2015, s. 181-187. Dr Ewie Kubiak dziękuje za pomoc w udostępnieniu tej książki. Geneza wydobycia środkowego przęsła fasady przez cofnięcie w głąb ściany w postaci jakby wycięcia pozostaje nadal do wyjaśnienia. Ewolucja dokonała się na terenie Niemiec i Czech, najpierw w kręgu architektów północnowłoskich działających na tych terenach. W fasadzie kościoła teatynów w Monachium „wycięto” środkowe przęsło i podkreślono je pojedynczymi kolumnami (1663-1674; Agostino Barelli). Borrominiowskie źródło wklęsłości środkowej posiada kościół w czeskich Petrovicach (1712-1715; Marco A. Canevalle). Finalnym osiągnięciem tego kierunku kształtowania fasady stały się budowle Krzysztofa Dienzenhofera (1714-1720, kościół św. Jana w Legnicy) z charakterystycznym „żłebem” (por. WRABEC 2004, s. 33). W podobnej, do warszawskiej, skromnej formie „wylom” pojawił się na fasadzie Pompeo Ferrariego w Łądzie.

62 SAMSONOWICZ [OSIECKA-SAMSONOWICZ] 1988, s. 233-256.

63 MARAŚKIEWICZ 1983, s. 33-34.

z formami architektury w małej skali (ołtarze, nagrobki) łączonej z jego autorstwem. Konsekwentnie nawiązują one do dzieł Pozza. Carlo Bay pracował w kręgu tego artysty, miał przede wszystkim możliwość przyswojenia stylistyki jezuitów. Może właśnie w tej dziedzinie należy przede wszystkim szukać specyficznych cech sztuki Baya⁶⁴. W tym zakresie wydaje się ona spójna, konsekwentna i oparta, co oczywiście, na wzorach Pozza oraz Berniniego. Znajduje to uzasadnienie w ewentualnym pobycie Baya w Rzymie oraz przypuszczalnej edukacji w warsztacie Andrei Pozza⁶⁵.

zwieńczenie w formie przerwanego szczytu

Szczyt świątyni, a w zasadzie jej trzecia kondygnacja uznana została za doprojektowaną i wzniesioną w drugiej fazie budowy, przeprowadzonej w latach 1754-1759. W literaturze przedmiotu zaistniały dwie atrybucje. Przed wojną Zbigniew Rewski związał projekt całego kościoła wizytok z Jakubem Fontaną⁶⁶, zaś w późniejszym czasie Stanisław Lorentz przypisał go Efraimowi Schroegerowi⁶⁷. Odkrycie przez Malinowską kontraktu z Bayem i jednocześnie uznanie, że szczyt ma charakter rokokowy oraz został dobudowany później, spowodowało przyjęcie tezy, że dwie kolumnowe kondygnacje zaprojektował i wybudował Bay, a trzecią „Pan Architekt”, który kończył budowę po połowie XVIII w. Tego „Pana Architekta” utożsamiono z Jakubem Fontaną na podstawie kilku źródłowo poświadczonych przesłanek – budował w 1760 r. kanał dla wizytok oraz był szwagrem Johanna Georga Plerscha, który wykonał ambonę dla tego kościoła⁶⁸. Niektórzy z badaczy próbowali atrybucję projektu Fontany podbudować analogiami stylistycznymi do jego dzieł, co nie znajduje potwierdzenia w dziełach architekta i co wykluczyła Aldona Bartzakowa, monografistka tego twórcy⁶⁹. Wystarczy porównać formę wizytokowską ze szczytem Collegium Nobilium czy kościoła bernardynów w Górze Kalwarii, by wykluczyć ewentualne analogie (il. 20, 21). Ważki argument na rzecz zakwalifikowania szczytu do drugiej fazy budowy stanowił kontrakt z Bayem. Opisano w nim dość szczegółowo, jak ma wyglądać architektura fasady i wnętrza. W konfrontacji opisu ze stanem zrealizowanym potwierdza się wykonanie tylko niektórych części ukształtowania elewacji. Należą do nich artykulacja fasady dwunastoma i ośmioma kolumnami oraz sześć nisz na posągi świętych. Nie pokrywają się natomiast z opisem kształty i liczba okien, których wymieniono trzy, licząc od dołu:

64 Szczegółowy wykaz obiektów małej architektury związanej z Bayem publikuje Sito (SITO 2016, s. 43).

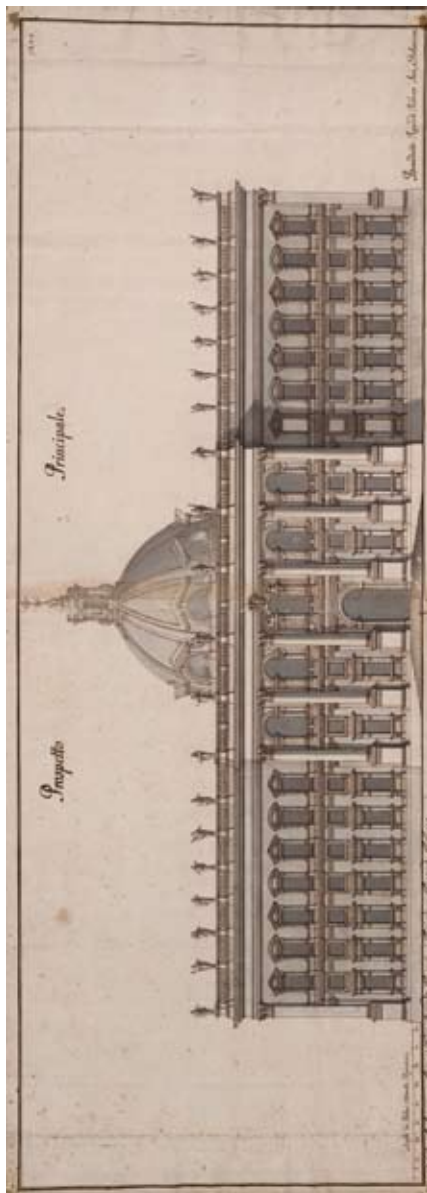
65 Jacek Gajewski (GAJEWSKI 1986, s. 551) utożsamiał „Carlo Antonio Baii”, „Svizzero” odnotowanego w warsztacie Pozza z warszawskim Carlem Antoniem Bayem. Podstawę stanowią wzmianki opublikowane przez Paolę Della Pergola w trudno dostępnej publikacji (PERGOLA 1935 s. 209). Bernhard Kerber (KERBER 1971, s. 136) oparł się na badaniach Della Pergoli, omawiając realizację ołtarza S. Michele Arcangiello w Lucignano d'Arezzo. Wykonawcami skromnego, choć oryginalnego projektu Pozza z „Colonne sedenti” byli Bernardo Pipa, Francesco Fontana i Carlo Antonio Baii – „tutti Svizzeri”, jak ich określono. Ołtarz ukończono w 1698 r. (Por. ANGELINI 2010, s. 24; PIZZINELLI 2010, s. 111-112. Ze względu na ograniczoność miejsca w artykule nie ustosunkowuję się do tej pracy Mariusza Karpowicza (KARPOWICZ 2011, s. 203-210). Skojarzenie Baya z Pozzem przez Gajewskiego uzasadniają wysokie budowlane kompetencje Baya i projektowe dla ołtarzy, natomiast skromniejsze w zakresie projektowania architektury monumentalnej. W późniejszej pracy Gajewski uznał Baya za towarzysza Bażanki, z którym miał być uwięziony, a następnie obaj przywędrowali do Polski (GAJEWSKI 2006, s. 77-88).

66 REWSKI 1934, 275-276; GAJEWSKI 1986, s. 577; KOWALCZYK 1994, s. 256; SITO 2013, s. 218.

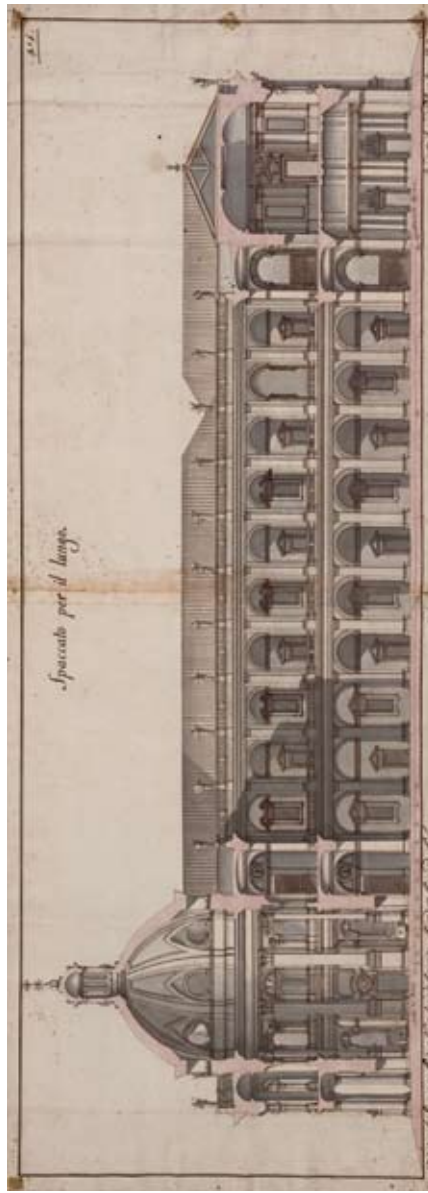
67 LORENTZ 1959, s. 381; LORENTZ 1986, s. 39-54; CHROŚCICKI 1973, s. 51-53; MĄCZYŃSKI 2003, s. 189.

68 CHROŚCICKI 1973, s. 50-51.

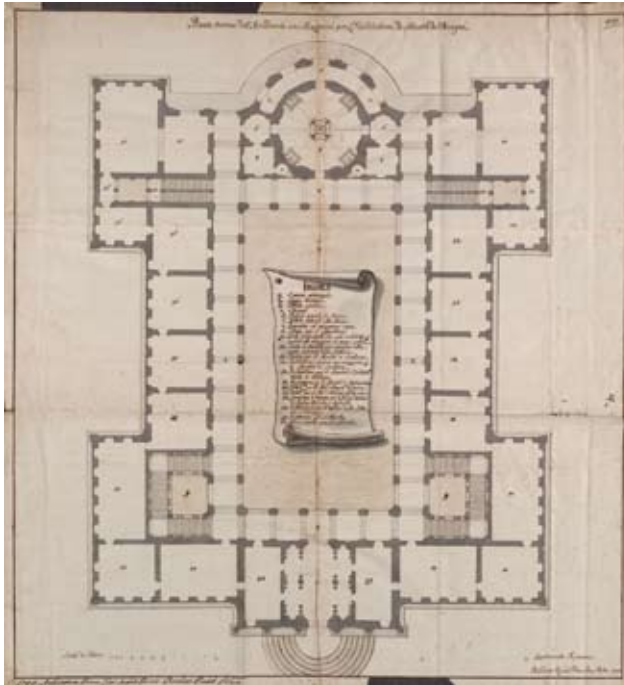
69 BARTCZAKOWA 1970, s. 178-179.



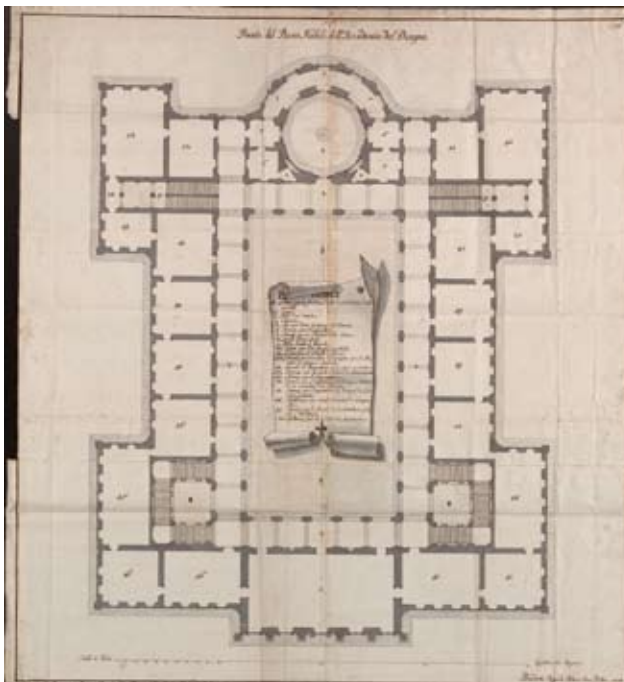
Il. 40. B. de Renard, „Prospetto principale”, elewacja frontowa projektu „Accademia del Disegno” na konkurs klementyński z 1708 r. Oryg. ASL



Il. 41. B. de Renard, „Spaccato per il lungo”, przekrój poprzeczny projektu „Accademia del Disegno” na konkurs klementyński z 1708 r. Oryg. ASL



Il. 42. B. de Renard, „Pianta terrena dell’Accademia...”, rzut przyziemia projektu „Accademia del Disegno” na konkurs klementyński z 1708 r. Oryg. ASL



Il. 43. B. de Renard, „Pianta del Piano Nobile...”, rzut piętra projektu „Accademia del Disegno” na konkurs klementyński z 1708 r. Oryg. ASL

„Na frontispicium będzie okno szklane figury owalnej, drugie okno wielkie poszrodku, trzecie okno dla trębaczów”⁷⁰. Okrągły otwór miał znajdować się na „frontispicium”, czyli najwyżej, w szczycie⁷¹. Tego okna nie zrealizowano, co wynikało zapewne z modyfikacji projektu już po zawarciu kontraktu. Oprawa drugiego, „wielkiego”, pokrywa się ze stanem zrealizowanym: „gzyms pod oknem wielkim połowa kamienna, Balustrata pod tym oknem cała z kamienia”. Podobnie najniższego, z którym wiąże się dyspozycja wykonania z kamienia „balustraty nad drzwiami z spodkami swemi”. Dla naszej analizy istotne jest pytanie, co z kontraktu możemy wyczytać o formie zwieńczenia świątyni? Niestety, odnośny fragment brzmi: „aby facjata tegoż Kościoła mogła być trwalsza, potrzeba aby po części była kamienna z kamieni Kónowskich, dlatego połowa gzymsu frontispicium będzie kamienna, jako naznaczono na abrysie sub Litera B, także Pedestały dwa przerzeczonego frontispicium, Baze i Cymazy z takiegoż będą z kamienia, gzymzu połowa pod frontispicium będzie kamienna”⁷². Wynika z tego, że elewacja miała posiadać „frontispicium”, czyli jakieś zwieńczenie, w połowie z kamienia, co dodatkowo oznaczono na projekcie. Pojawiło się określenie „poprzeczne frontispicium” z cokołami z „bazami i cymazami”, co wskazywałoby na jakieś zwieńczenie w postaci cokołów pod wazy lub rzeźby na skrajach. Wynika z tego, że podczas podpisywania kontraktu zwieńczenia w postaci przerwanego szczytu jeszcze nie uwzględniano, gdyż musiałyby pojawić się wzmianka o zastosowaniu kamienia na splywach i cokole wieńczącym. Na tej podstawie upowszechniła się w środowisku naukowym opinia o Fontanie jako projektancie szczytu świątyni⁷³. Czy to wyklucza możliwość wykonania projektu kolumnowej fasady z przerwanym szczytem i z centralnie wypiętrzoną cokołem przed 1733 r.? Z prezentowanej w tej rozprawie rekonstrukcji procesu kształtowania się i rozwoju inicjatywy fundatorki Sieniawskiej, następnie skomplikowanych etapów projektowania i funkcjonowania „fabryki” kościoła wynika, że winny być rozpatrywane różne warianty. Można sądzić, że projekty były modyfikowane, uzupełniane, oraz zmieniane już w trakcie budowy i po podpisaniu kontraktu. Kontrakt z Bayem, o czym będzie mowa niżej, mógł być podpisany między marcem 1726 a 1728 r., gdy rozpoczęto budowę. Jako postulat badawczy można założyć, że podczas podpisywania kontraktu forma szczytu był inna, a w trakcie budowy zmodyfikował go projektant całego kościoła. Jednym z argumentów jest problematyka statyki i nośności murów. By masa muru wraz z rzeźbami mogła być utrzymana, należało ją uwzględnić w nośności fundamentów i murów od zakładania fundamentów. Wreszcie w dekoracji szczytu pojawiła się scena *Nawiedzenia św. Elżbiety*, patronki fundatorki – może właśnie modyfikacja programu nastąpiła już po podpisaniu kontraktu, na życzenie Sieniawskiej?

Rozważając istnienie szczytu już w pierwszej fazie, należy zwrócić uwagę na kontekst przestrzenny, w jakim znajdował się kościół w tym czasie. Monumentalna kolumnowa fasada prezentowała się okazale z poziomu komunikacji ulicami Krakowskie Przedmieście i Królewską. Otwierał się na nią również widok z głównego wjazdu na dziedziniec królewskiego pałacu Saskiego od ul. Krakowskie Przedmieście. Brak wieży eliminował kościół (a co najmniej osłabiał jego pozycję) z panoramy miasta i wizualnej obecności w widokach z najważniejszych rezydencji królewskich i Sieniawskich – pałacu Saskiego, Zamku Królewskiego i pałacu Sieniawskich. Jeśli wirtualnie zrekonstruujemy gabaryty

70 BOHDZIEWICZ 1973, s. 24.

71 Termin „frontispicium” w kontrakcie oznacza architektoniczny szczyt. W innym miejscu w kontrakcie oznacza również fasadę, którą też określa się terminem „facjata”.

72 Za: BOHDZIEWICZ 1973, s. 24.

73 WYSZOMIRSKA 2016, s. 144.

budowli położonych wzdłuż Krakowskiego Przedmieścia, to okaże się, że dopiero dzięki wysokiemu szczytowi z krzyżem świątynia obecna była w pejzażu i ponad zabudową Warszawy. Znakomicie widoczne jest to na panoramach Canaletta od strony pałacu Ostrogskich (1772), od strony Pragi (1770), a zwłaszcza na *Widoku Warszawy z tarasu Zamku Królewskiego* (1773), gdzie kościół wizytek identyfikowalny jest dzięki szczytowi elewacji. Podkreślmy raz jeszcze: przedstawione krytyczne rozważania stanowią hipotezę, która nie wyklucza jednoznacznie doprojektowania szczytu po połowie XVIII w., choć w świetle zebranych materiałów wydaje się to mocno wątpliwe.

Benedykt de Renard – projektant kościoła wizytek?

Zreasumujmy poczynione wyżej ustalenia. Architekt kościoła wizytek wykształcony został w Akademii św. Łukasza, znakomicie zapoznany z teorią architektoniczną i praktyką późnobarokowego eklektyzmu rzymskiego przełomu XVII i XVIII w. Forma fasady wskazuje na silne preferencje tendencji klasycystycznych, w mniejszym stopniu aklasycznych, zaczerpniętych od architektów z kręgu Akademii św. Łukasza, z Carla i Francesca Fontanów. Źródłem motywów, jakimi się posługuje autor projektu, jest twórczość uznanych i naśladowanych powszechnie przez akademików Pietra da Cortony, Carla Rainaldiego oraz Borrominiego.

Po wykluczeniu z kręgu projektantów Gaetana Chiaveriego, Francesca Placidiego, Kacpra Bażanki, Jakuba Fontany i Carla A. Baya, a także pomniejszych architektów i budowniczych działających w Polsce i w Warszawie, uwagę zwraca postać Benedykta de Renarda⁷⁴. Dzięki znakomitej pracy Marka Zgórniaka uzyskaliśmy szerszy obraz aktywności tego architekta i inżyniera, mocno osadzonego wśród ówczesnych elit politycznych z powodu koligacji z Anną Orzelską, naturalną córką Augusta II. Renard otrzymał polskie szlachectwo i saski tytuł barona. Podczas studiów w Akademii św. Łukasza trzykrotnie był wyróżniany nagrodami konkursów klementyńskich. Najpierw zajął drugie miejsce w 1705 r., w 3 klasie za pomiar portalu pałacu Sciarra-Colonna. Ponownie uczestniczył w konkursie w 1706 r., w 2 klasie, na projekt fontanny publicznej, gdzie zajął trzecie miejsce – *ex equo* z Giovanim D. Navonim. I wreszcie najważniejsze osiągnięcie. W 1708 r., w 1 klasie architektury przedstawił projekt zespołu architektonicznego „Accademia del Disegno”. Przyznano mu drugie miejsce, ale czuł się poszkodowany, a jego pozycja była już tak znacząca, że mógł pozwolić sobie na nieprzyjęcie tej nagrody i odwołanie się do papieża w sprawie zmiany werdyktu. Szereg ogólnych cech stylistycznych architektury i szczegółowych motywów pojawiających się w kościele wizytek występuje w projektach Renarda, jednocześnie nie należały one do obiegowych w ówczesnej praktyce architektonicznej w Polsce. Jak wyżej ukazano, kompozycja elewacji stanowi wynik znajomości i dogłębnych studiów późnobarokowej architektury rzymskiej, poddanej eklektycznej interpretacji. Odnosi się to do tak żywo dyskutowanej kwestii łączenia monumentalnych, kolumnowych fasad z dość filigranowymi, o postrzępionych sylwetkach zwieńczeniami. Jak wspominałem, forma szczytu kościoła wizytek wystąpiła właśnie w projekcie Renarda na fontannę z 1706 r. Widzimy przerwany szczyt z dwoma wolutowymi naczółkami, z leżącymi postaciami uskrzydłonych Sław z trąbami. Niżej przechodzi on w spływy dekorowane girlandami. W środku znajduje się wypiętrzony kartusz

⁷⁴ ZGÓRNIAK 1988-1989; ZGÓRNIAK 1989-1991.

herbowy⁷⁵. Na projekcie pojawił się także inny, charakterystyczny dla rzymskiego eklektyzmu, obecny również w kościele warszawskim cortonowski motyw wolut, wydatnych i potraktowanych autonomicznie.

Drugim przykładem jest rysunek portalu tzw. *prova estemporanea* z 1708 r., wykonany w związku z konkursem klementyńskim, również z przedstawieniem dwóch wolutowych odcinków naczółka, na których spoczywają rzeźby leżących postaci. Projekt fontanny posiada jeszcze jedną cechę wspólną z fasadą wizytek – szczyt nadstawiony został nad część kolumnową, choć o wklęsłej, postborominiowskiej linii elewacji, której pierwowzór Hellmut Hager widzi w środkowym ryzalicie kościoła S. Maria Sette Dolori⁷⁶. Potwierdzałoby to głębszą znajomość tej budowli u Renarda i inspirowanie się uformowanymi tam wyoblonymi ryzalitami w projekcie dla wizytek. Równie ważny dla analizy stylistyki architektury Renarda i jego możliwości projektowych pozostających w relacjach z kościołem warszawskim jest projekt na „Accademia del Disegno”⁷⁷. Monumentalna bryła akademii zaprezentowana została na czterech planszach ukazujących rzuty parteru (il. 42)⁷⁸ i piętra (il. 43)⁷⁹, elewację frontową (il. 40)⁸⁰ oraz przekrój poprzeczny (il. 41)⁸¹.

⁷⁵ Na analogie między zwieńczeniem fontanny na rysunku Renarda a szczytem kościoła Wizytek zwrócił uwagę Jakub Sito, ale utrzymując atrybucję II fazy Fontanie oraz I fazy Bayowi, sformułował to w ten sposób: „Trudno powiedzieć, czy ów wczesny rzymski rysunek Renarda miał jakiś wpływ na koncepcję Baya z 1726 r. (sic!). W każdym razie z zaskakującą łatwością został on zaadaptowany przez Fontanę w duchu już zdecydowanie rokokowym”. Por. SITO 2013, s. 291-293.

⁷⁶ HAGER 1975, s. 123.

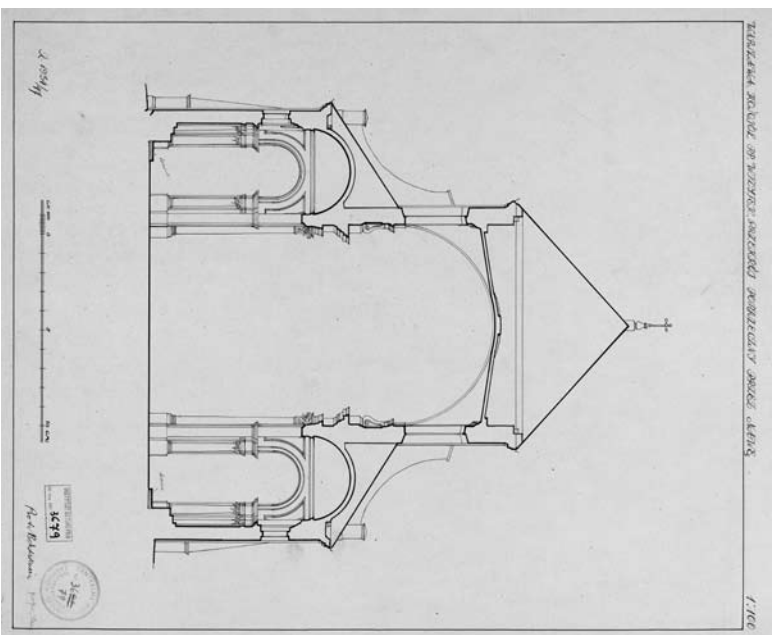
⁷⁷ Komplet rysunków Renarda opublikowali: KARPOWICZ 1971, s. 386-387, il. 5-8; MARCONI/CIPRIANI/VALERIANI 1974, s. 9, il. 195-198; ZGÓRNIAK 1989/1991, s. 5-8, il. 5-8.

⁷⁸ ASL, nr 195. Wymiary: szer. 100 x wys. 110 mm, piórko, akwarela. Tytuł: „Pianta terrena dell’Accademia con Mezzanini per L’Habitatione de Maestri del Disegno”. Legenda: „INDICE / 1. Entrone principale. / 2. Loggie terrene. / 3. Cortile grande. / 4. Chiesa. / 5. Portico avanti la Chiesa. / 6. Anditi laterali alla Chiesa. / 7. Sagrestia col mezzanino sopra. / 8. Stanze per il Capellano. / 9. Scale principali con suoi cortiletti p. salire alli mezzanini et piano nobile. / 10. Scala è branchi per commodo della parte inferiore della fabrica. / 11. Studio per il Maestro di Scultura. / 12. Habitatione terrena con mezzanini p.[er] il Maestro di Scultura. / 13. Habitatione per il Maestro d’Architet.[tura] Civile et Militare. / 14. Habitatione per il Maestro Matematica. / 15. Habitat’[io]ne per il M’[aest]ro Prospet.[tiva], et Optica. / 16. Habitat’[io]ne per il M’[aest]ro di Pittura e Notomia. / 17. Stationi è terreno per lo Studio de Gessi di Statue Antiche e Modelli. / 18. Habitatione per il Custode della Libreria e Disegni. / 19. Habitatione per il Bidello. / 20. Altra simile per il Modello.” Podpis na dole z lewej strony: „1708. Architettura Prima Classe Secondo Premio. Benedetto Renard. Polacco”. Podpis na dole z prawej strony: „Benedetto Renard Polacco Inv., Delin. 1708”.

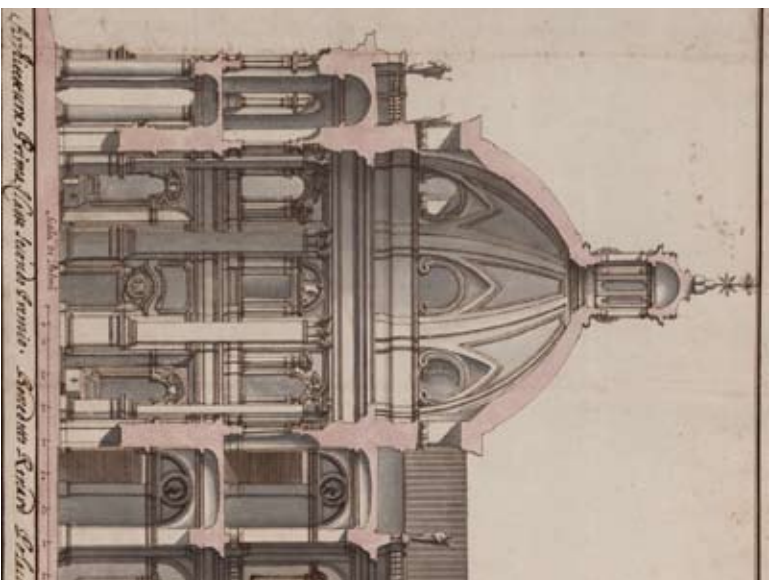
⁷⁹ ASL nr 196. Wymiary: szer. 100 x wys. 110 mm, piórko, akwarela. Tytuł: „Pianta del Piano Nobile dell’Accademia del Disegno”. Legenda: „INDICE / 1. Salone per le funzioni della distribuzione delle premij. / 2. Loggie. / 3. Aria del Cortile. / 4. Chiesa. / 5. Siti per udire la Messa di Studenti. / 6. Stanza per il Capellano. / 7. Stanza per un Chierico della Chiesa. / 8. Scale Principali. / 9. Altre Scale a branchi. 10. Studio per l’Accademia del Nudo. / 11. Studio per il Modello di Panni. / 12. Stanze per commodo di dipingere per il Maestro et Giovani Studenti. / 13. Scuola di Prospettiva et di Lumi et Ombre. / 14. Stanza per la Scuola Publica di Matematica. / 15. Stanze per le Congregazione. / 16. Stanze per le L’esposizione di Disegni et Modelli in occasione del del Concorso. / 17. Stanze per le L’esposizione di Disegni de Concorsi passati. / 18. Biblioteca con stanza accanto di Geografia. / 19. Stanze per le Scuole d’Architettura Civile et Militare. / 20. Stanze per lo Studio di Anatomia.” Podpis na dole z lewej strony: „1708. Architettura Prima Classe Secondo Premio. Benedetto Renard. Polacco”. Podpis na dole z prawej strony: „Benedetto Renard Polacco Inv., Delin. 1708”.

⁸⁰ ASL nr 197. Wymiary: szer. 105 x wys. 38 mm, piórko, akwarela. Tytuł: „Prospetto Principale”. Podpis na dole z lewej strony: „1708. Architettura Prima Classe Secondo Premio. Benedetto Renard Polacco”. Podpis na dole z prawej strony: „Benedetto Renard Polacco Inv., e, Delin. 1708”.

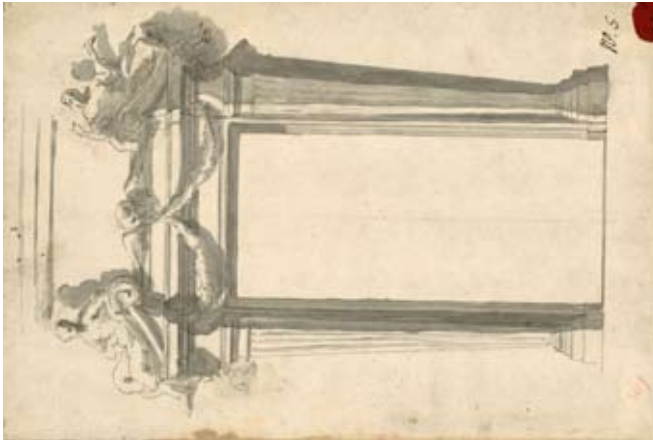
⁸¹ ASL nr 198. Wymiary: szer. 105 x wys. 38 mm, piórko, akwarela. Tytuł: „Spaccato per il lungo”. Podpis na dole z lewej strony: „1708. Architettura Prima Classe Secondo Premio. Benedetto Renard Polacco”. Podpis na dole z prawej strony: „Benedetto Renard Polacco Inv., e Delin. 1708”. Na odwrociu napis ołówkiem: „P[ri]ma Classe Benedetto Renard”.



II. 44. Warszawa, kościół wizytek, przekrój poprzeczny (1934/1947; P. Bohdziewicz). Oryg. IS PAN



II. 45. B. de Renard, „Spaccato per il lungo”, przekrój poprzeczny projektu „Accademia del Disegno” na konkurs Klementyński z 1708 r., fragm. Oryg. ASL



Il. 46. B. de Renard, *Porta estemporanea* w konkursie klementyńskim z 1708 r.
Oryg. ASL



Il. 47. Warszawa, kościół wizytek, elewacja, fragm. z narożną kolumną.
Stan w 2016 r.



Il. 48. Rzym, kościół Ss. Vincenzo e Anastasio fasada, fragm. z narożną kolumną (1650-1654; M. Longi il Giovane). Stan w 2016 r.



Il. 49. Warszawa, kościół wizytek, elewacja, fragm., kapitel joński I kondygnacji. Stan w 2016 r.



Il. 50. Warszawa, kościół wizytek, elewacja, fragm., kapitel kompozytowy II kondygnacji. Stan w 2016 r.



Il. 51. Warszawa, kościół wizytek, elewacja, fragm., kapitel pseudokoryncki III kondygnacji. Stan w 2016 r.

Szkolę artystyczną zaprojektował Renard jako czteroskrzydłową piętrową budowlę z wydatnymi ryzalitami w narożach i arkadowym dziedzińcem w środku. Koncepcja bryły jest silnie klasyczna, zwłaszcza poprzez zastosowanie portyku z kolumnami w wielkim porządku, w którym mieściła się wielka sala na piętrze, przeznaczona do ekspozycji i wręczania nagród. Zwieńczenie balustradową attyką z rzeźbami wzmacniało horyzontalizm i uspokojony charakter elewacji. Środek jednego skrzydła wypełnia kopuła świątynia na planie koła, otoczona filarowo-kolumnowym portykiem o wewnętrznej artykulacji pilastrami korynckimi wielkiego porządku. Zdyscyplinowany, spokojny rytm elewacji zewnętrznych wzmacniają formy obramień okiennych zwieńczonych trójkątnymi, odcinkowymi oraz w formie odcinka łuku naczółkami. Odniesienia do architektury Pietra da Cortony, mistrza Akademii św. Łukasza, znajdujemy w zastosowaniu ukształtowania i dekoracji kopuły kościoła w postaci obramień okien w kopule w formie litery „C” z wolutami na końcach czy żeber w postaci zdwojonych listew. Ta silnie klasycystyczna interpretacja jest tożsama i obecna w kościele wizytek. Okres kształtowania się projektu świątyni zbiega się w ogólnych zarysach z czasem pobytu i aktywności Renarda w Warszawie w latach dwudziestych XVIII w.⁸². Poświadczono archiwalnie prace na Zamku Królewskim i dla Anny z Sanguszków Radziwiłłowej sytuują go w ówczesnej królewsko-magnackiej elicie⁸³.

W kontekście przyjętej tezy badawczej nieodparcie pojawia się również pytanie o ewentualne kontakty Sieniawskiej z Renardem. Choć nie dysponujemy bezpośrednim przekazem, istnieje trop, który być może przyniesie w dalszych badaniach potwierdzenie tej tezy. Jest nim list brata architekta, Jana Renarda do Sieniawskiej, wysłany 16 stycznia 1715 r. z Szydłowców nad Zbruczem w pobliżu Sidorowa i Husiatyna⁸⁴. List pisany był, gdy po wprowadzeniu do Polski i na Ukrainę wojsk saskich zawiązała się konfederacja tarnogrodzka. Wynika z niego, że Jan Renard miał na uwadze interesy hetmanowej i „braci kartuzów” („Peres Chartreux”), dobra których (?) pozostawały w jakiejś zależności od Sieniawskiej. Tekst nie jest jasny, ponieważ autor nawiązuje do faktów znanych im obojgu, ale można wywnioskować, że chodzi o uzyskanie od generała Adolfa Wilhelma Jahnusa von Eberstädt⁸⁵ lub od komisariatu generalnego zwolnienia z kontrybucji albo jej omińnięcia. Jan Renard w latach 1715-1717 w walkach z konfederacją tarnogrodzką występował w armii saskiej jako podpułkownik. W 1716 został mianowany generalnym adiutantem i pułkownikiem w regimencie gwardii koronnej, a także pełnił funkcję generalnego kwatermistrza⁸⁶.

W tym kontekście należy zwrócić uwagę również na wykonany w 1713 r. przez Benedykta de Renarda „Plan de la Ville et Chateau de Kaminiac le 25. 8bre 1713”⁸⁷.

82 ŁUGOWSKI 2016, s. 384-386.

83 BERNATOWICZ 2017. Fragment referatu *Architekci w służbie litewskich magnatów – rezydencje w Warszawie*, wygłoszonego na sesji „W kręgu architektów i budowniczych Warszawy XV-XVIII w.”, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 19 czerwca 2015.

84 B. Czart., rkps 5929, s. 669-671.

85 Generał Adolf Wilhelm Jahnus von Eberstädt (zm. 1731), późniejszy feldmarszałek i gubernator Tortony („Feldmarschall-Lieutenant und Gouverneur von Tortona”), pochodził z Turynii i służył w wojsku saskim oraz cesarskim. Historykom bardziej znany jest jego syn Franz Maximilian von Eberstädt, austriacki feldmarszałek („Feldmarschall-Lieutenant”). Generał Jahnus przebywał w Warszawie w latach 1714-1715, zbierał kontrybucje od klasztorów (Por. RAFAŁOWICZÓWNA 1710-1720/2000, s. 49, 62, 64, 88).

86 ZGÓRNIAC 1988-1989, s. 106.

87 ZGÓRNIAC 1989/1991, s. 9, il. 11. Rysunek znajduje się w zbiorach Windsor Castle, Royal Library.

Na niewątpliwą obecność architekta w Kamieńcu Podolskim i na Ukrainie wskazują znajdujący się na rysunku podpis „Benedictus Renard Polonus delineavit: Anno 1713”, pozostawiony zaledwie rok przed pojawieniem się tam brata. Wtedy lub już wcześniej mogły zawiązać się kontakty Renardów z hetmanem Sieniawskim i jego żoną. Wykonując plan twierdzy w 1713 r., Renard był jeszcze na służbie papieskiej. Następną znaną datą w itinerarium Renarda jest rok 1718, gdy występuje on w Bolonii jako wysłannik Augusta II, rok później jest już w Dreźnie. Z pewnością w Polsce był w 1720 r., choć mógł przyjechać już w drugiej połowie 1718. Przebywał tu do końca 1724 r., by przenieść się do Rzymu, gdzie dotarł 5 stycznia 1725. Przed połową sierpnia 1725 r. architekt wyjechał z Rzymu – nie wiemy, dokąd. Na pewno przed październikiem 1727 r. już nie żył.

Jeśli Renard miałby wykonać projekt kościoła wizytek, przypadałoby to na lata, gdy przebywał w Warszawie, gdzie zresztą był aktywny architektonicznie, czyli w latach 1718/1719-1725, lub gdy znika z Rzymu, co mogło wiązać się z powrotem do Polski, czyli od drugiej połowy 1725 r. do września 1726, bądź października 1727, jeśli uznać późniejszą datę zgonu. Wydaje się, że najdogodniejszym miejscem co najmniej pierwszego spotkania fundatorki z architektem była Warszawa, ze względu na konieczność akceptacji budowy przez siostry i poznania realiów przyszłej inwestycji. Jak powiedziano, idea budowy świątyni pojawiła się przed 1710 r., a zaczęła się krystalizować od 1721. W 1725 r. musiała już istnieć ogólna koncepcja kościoła albo też wstępny projekt, gdyż siostry zaczęły gromadzić materiał (1725-1727). Skoro zapadła decyzja fundatorska, to musiał być wykonany wstępny projekt i kosztorys, zwłaszcza że matka Boglewaska już w 1725 r. poszukiwała wykonawcy. Znając etapy projektowania, zarówno dawniej, jak i współcześnie projekt realizacyjny wykonywano na końcu, gdy wszystkie uwarunkowania wstępne były dopełnione. Może dlatego jeszcze 22 marca 1726 r. ostateczna wersja „abrysu”, o który dopominała się matka Boglewaska, nie była gotowa. Zwłaszcza jeśli będziemy pamiętać, że od początku zakładano, iż kościół budować będzie inny architekt niż projektant, to należy założyć, że projekt musiał być wykonany perfekcyjnie, składać się z wielu plansz, włącznie z rozrysowanymi szczegółami. W kontrakcie z Bayem pojawiają się śladowe informacje o rozrysach szczegółów architektonicznych. Dzięki temu, mimo przerwy, w drugim etapie nowy architekt mógł kontynuować budowę według pierwotnej koncepcji, modyfikując nieznacznie stylistykę w duchu połowy XVIII w., ale nie rokokowym, jak się powszechnie przyjmuje. Z itinerarium Sieniawskiej wynika, że przebywała ona w Warszawie w następujących okresach: 9-23 marca i 6-11 grudnia 1720, grudzień 1722, wrzesień 1725, maj-czerwiec 1727. Po tym terminie nie odnotowano już pobytu kasztelanowej w Warszawie⁸⁸. W tym świetle kontrakt realizacyjny z Bayem mógł być podpisany podczas jej pobytu w maju i czerwcu 1727 r.

podsumowanie

Podsumowując przeprowadzone analizy, można sformułować kilka wniosków stawiających pod znakiem zapytania część dotychczasowych ustaleń badawczych związanych z kościołem wizytek, a jednocześnie ukierunkowujących dalsze badania. Nie ulega

⁸⁸ SŁABY 2014, s. 282-283.

wątpliwości, że Carlo Antonio Bay był wykonawcą pierwszej fazy projektu realizacyjnego kościoła wizytek. Jednak wykonując projekty ołtarzy Andrei Pozza, przyswoił sobie stylistykę mistrza i w tej manierze realizował zlecenia z zakresu architektury w małej skali. Nie wiemy, gdzie odbył praktykę budowlaną. Niewątpliwie w kręgu architektów związanych z Akademią św. Łukasza w Rzymie. Bay mógł znać z autopsji późnobarokową architekturę eklektyczną Rzymu przełomu XVII-XVIII w., choć na jego stylu architektonicznym bardziej zaważyły środowiska północnowłoskich architektów działających na terenie Cesarstwa Habsburgów (Czechy, południowe Niemcy). Autorem koncepcji i projektu wykonawczego świątyni był wybitny architekt, reprezentant późnobarokowego eklektyzmu rzymskiego, wykształcony w Akademii św. Łukasza, pod kierunkiem Carla i Francesca Fontanów. Zgodnie z praktyką Akademii znakomicie przyswoił on formy architektury Cortony, Borrominiego i Rainaldiego oraz architekturę przełomu XVII i XVIII w. W projekcie warszawskim, inspirowane się wybranymi kompozycjami i motywami, dokonał oryginalnej i niespotykanej nawet w Rzymie syntezy architektonicznych motywów sztuki wielkich twórców barokowego Rzymu. Wykluczony innych architektów działających w tym czasie w Polsce, także spośród absolwentów Akademii, można przypuszczać, że jedynym możliwym projektantem był Benedykt de Renard. On też prawdopodobnie wykonał „Abrys facjaty naszego Kościoła”, będący jedną z wersji projektu realizacyjnego, sporządzoną być może już po podpisaniu kontraktu z Bayem. Zgodnie z praktyką wyniesioną z Akademii św. Łukasza projekt wykonawczy sporządzony został precyzyjnie i z rozrysowanymi detalami, co pozwoliło kolejnemu architektowi, prawdopodobnie Jakubowi Fontanie, dokończyć dzieło (od 1754) zgodnie z projektem początkowym, choć w zakresie stylistyki dekoracji z naleciałościami charakterystycznymi dla połowy XVIII w. Od momentu założenia fundamentów świątynia musiała być zaprojektowana z okazałym, przerwanym szczytem, choć jego dokończenie lub nieznaczne modyfikacje mogły zostać dokonane w drugiej fazie budowy i wtedy rzeźby na szczycie wykonał Johann G. Plersch. Szczegółowej problematyce związanej ze zmianami dekoracji, kolorystyki i programu ikonograficznego poświęcone zostanie oddzielne studium.

Źródła rękopiśmienne

ASL – Archivio storico Accademia di San Luca w Rzymie, nr 167,168,169,195,196,197,198

AKWW – Archiwum Klasztoru Wizytek Warszawskich, sygn. R-7.

B. Czart. – Biblioteka Ksiąg Czartoryskich w Krakowie, rkps 11303, 1102, 5929

Źródła drukowane

BOHDZIEWICZ 1964 – Piotr Bohdziewicz, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej z lat 1700-1729 w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Lublin 1964.

BOHDZIEWICZ 1973 – Piotr Bohdziewicz, *Kościół i klasztor PP. Wizytek w Warszawie*, [w:] Piotr Bohdziewicz, *Studia z dziejów sztuki baroku i rokoka*, Lublin 1973.

Od Augusta Mocnego do Augusta III 1732-1734/2016 – *Od Augusta Mocnego do Augusta III*.

Doniesienia z Warszawy Andrzeja Cichockiego z lat 1732-1734, wydał Jerzy Dygdała, Warszawa 2016.

RAFAŁOWICZÓWNA 1710-1720/2000 – Jadwiga Rafałowiczówna, „*A z Warszawy nowiny te*”. *Listy Elżbiety Sieniawskiej z lat 1710-1720*, wstęp i oprac. B. Popiołek, Kraków 2000.

Opracowania

Andrea Pozzo 2011 – *Andrea Pozzo. Atti del Convegno, Valsolda, chiesa Santa Maria di Pura 17-19 settembre 2019*, a cura di Andrea Spiriti, Varese 2011.

ANGELINI 2010 – Alessandro Angelini, *Andrea Pozzo e l'unita delle tecniche artistiche*, [w:] Maria Russo, *Andrea Pozzo a Montepulciano*, Montepulciano 2010, s. 17-25.

Architettura di Carlo Rainaldi 2011 – *Architettura di Carlo Rainaldi nel quarto cetenario della nascita*, a cura di Simona Benedetti, Roma [2011].

Barokní architektura v Čechách 2015 – *Barokní architektura v Čechách*, red. Petr Macek, Richard Biegel, Jakub Bachtík, Praha 2015.

BARTCZAKOWA 1970 – Aldona Bartczakowa, *Jakub Fontana architekt warszawski XVIII wieku*, Warszawa 1970.

BARTOSZEWICZ 1855 – Julian Bartoszewicz, *Kościół warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym...*, Warszawa 1855.

BERNATOWICZ 2017 – Tadeusz Bernatowicz, *Bay i Renard. Pałac Konięcpolskich-Radziwiłłów w czasach aktywności fundacyjnej Anny z Sanguszków Radziwiłłowej*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” (2017), (w druku).

BOBERSKI 2007 – Wojciech Boberski, *Splendor architekta. O „mediach sławy” w czasach nowożytnych*, [w:] *Architekt - budowniczy - mistrz murarski*, red. naukowa Hanna Faryna-Paszkievicz i inni, Warszawa 2007, s. 25-46.

BOBERSKI 2012 – Wojciech Boberski, *Domicilium Varsoviense. Fundacja biskupa Teodora Potockiego dla jezuitów koronnych (1721)*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, t. 74 (2012), s. 501-550.

BOHDZIEWICZ 1964 – Piotr Bohdziewicz, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej z lat 1700-1729 w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Lublin 1964.

BOHDZIEWICZ 1973 – Piotr Bohdziewicz, *Kościół i klasztor PP. Wizytek w Warszawie*, [w:] Piotr Bohdziewicz, *Studia z dziejów sztuki baroku i rokoka*, Lublin 1973.

CARAFFA 2006 – Constanza Caraffa *Gaetano Chiaveri (1689-1770) architetto romano della Hofkirche di Dresda*, „*Studi della Bibliotheca Herziana*”, t. 1, Milano 2006.

CHROŚCICKI 1966 – Juliusz A. Chrościcki, *Treści ideowe fasady kościoła ss. Wizytek w Warszawie*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, t. 28 (1966), s. 260-275.

CHROŚCICKI 1973 – Juliusz A. Chrościcki, *Kościół Wizytek*, Warszawa 1973.

Dokumentacja konserwatorska 2010 – *Dokumentacja konserwatorska. Rysunki, plany, mapy z Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie. Konserwacja Zakład Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych Biblioteki Narodowej*, Warszawa 2010, mps, Biblioteka Narodowa w Warszawie, [bez sygnatury].

- FUSCO/VILLANI 2002 – Annarosa C. Fusco, Marcello Villani, *Pietro da Cortona architetto*, [Roma 2002].
- GAJEWSKI 1988 – Jacek Gajewski, *Architekci w służbie i na usługach hetmanowej Elżbiety Sieniawskiej*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego*, Warszawa 1988, s. 378-390.
- GAJEWSKI 1986 – Jacek Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, [w:] *Łowicz dzieje miasta*, Warszawa 1986, s. 462-606.
- GAJEWSKI 1993 – Jacek Gajewski, *Bay Carlo Antonio*, [w:] *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, München - Leipzig 1993, s. 657-658.
- GAJEWSKI 2006 – Jacek Gajewski, *Bażanka i Bai – uczniowie Andrea Pozzo w Rzymie i ich wspólna (?) podróż do Polski (uwagi do biografii)*, „Arteria”, nr 4 (2006), s. 77-88.
- GUTTMEJER 2005 – Karol Guttmejer, *Bay czy Chiaveri? Kto zaprojektował kościół Wizytek w Warszawie (głos w dyskusji)*, „Rocznik Warszawski”, t. 33 (2005), s. 201-209.
- HAGER 1975 – Hellmut Hager, *Puntualizzazioni su disegni scenici teatrali e l'architettura scenografica del periodo barocco a Roma*, „Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, t. 17 (1975), s. 120-130.
- HAGER 2000 – Hellmut Hager, *L'Accademia di San Luca e i concorsi di architettura*, [w:] *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, a cura Angela Ciprani, katalog wystawy, Accademia di San Luca 22 settembre – 31 ottobre 2000, Roma 2000, s. 117-124. Redakcja katalogu: („Schede”) Susan C. Scott, s. 125-150 [konkurs z 1706 r.].
- HENTSCHEL 1967 – Walther Hentschel, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin 1967.
- HERMANOWICZ 1970 – Władysław Hermanowicz, *Monografia architektury kościoła OO. Kapucynów p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła w Lublinie*, „Rocznik Humanistyczny”, t. 18 (1970), z. 5, s. 69-87.
- KARPOWICZ 1971 – Mariusz Karpowicz, *Polonica w Akademii św. Łukasza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 33 (1971), s. 382-395.
- KARPOWICZ 2011 – Mariusz Karpowicz, *Gli allievi del Pozzo in Polonia*, [w:] *Andrea Pozzo. Atti del Convegno, Valsolda, chiesa Santa Maria di Pura 17-19 settembre 2019*, a cura di Andrea Spiriti, Varese 2011.
- KERBER 1971 – Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin, New York, 1971.
- KNOTKOVÁ 2015 – Eva Knotková, *Marco Antonio Canevalle*, [w:] *Barokní architektura v Čechách*, red. Petr Macek, Richard Biegel, Jakub Bachtík, Praha 2015.
- KOWALCZYK 1988 – Jerzy Kowalczyk, *August II i architekci warszawscy*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 33 (1988).
- KOWALCZYK 1994 – Jerzy Kowalczyk, *Rola Rzymu w późnobarokowej architekturze polskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 20 (1994), s. 215-321.
- KOWALCZYK 2000 – Jerzy Kowalczyk, *Znaczenie wzorów Giovanniego Battisty Montano dla architektury barokowej w Polsce i na Litwie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 62 (2000), s. 9-49.
- KRASZEWSKA 1937 – Janina Kraszewska C.R. *Materiały do historii budowy kościoła*

- ss. *Wizytek w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” t. 5, (1937), s. 313-340.
- LEPIARCZYK 1959 – Józef Lepiarczyk, *Kilka uwag o kościele Wizytek w Warszawie (1727-1861)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 21(1959), s. 390-392.
- LILEYKO 1981 – Jerzy Lileyko, *Zachariasz Longuelune i Gaetano Chiaveri inspiratorzy późnego baroku w architekturze warszawskiej*, [w:] *Sztuka I poł. XVIII wieku*, Warszawa 1981, s. 115-135.
- LORENTZ 1959 – Stanisław Lorentz, *Architekt PP. Wizytek z lat 1754-1762*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 21 (1959), s. 376-383.
- LORENTZ 1986 – Stanisław Lorentz, *Efraim Szreger architekt polski XVIII wieku*, Warszawa 1986.
- ŁOZA 1954 – Stanisław Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954.
- ŁUGOWSKI 2016 – Piotr Ługowski, *Renard (De Renard) Benedykt*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV-XVIII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, Warszawa 2016, s. 384-386.
- MALINOWSKA 1959 – Irena Malinowska, *Nieznana umowa na budowę kościoła PP. Wizytek w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 21 (1959), s. 370-376.
- MALINOWSKA 1965 – Irena Malinowska, *Bay Carlo*, [w:] *Dizionario biographico degli Italiani*, t. 7, Roma 1965, s. 308-309.
- MALLORY 1977 - Nina A. Mallory, *Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700-1758)* New York - London 1977.
- MANFREDI 2011 – Tommaso Manfredi, „*Si può vedere col paragone*”. *Carlo Rainaldi, Carlo Fontana, Gian Lorenzo Bernini e le facciate di S. Andrea della Valle*, [w:] *Architettura di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di Simona Benedetti, Roma [2011].
- MARAŚKIEWICZ 1983 – Jan Maraśkiewicz, *Leśna Podlaska. Architektura kościoła*, Biała Podlaska 1983.
- MARCONI/CIPRIANI/VALERIANI 1974 – Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, t. 1, Roma 1974.
- MĄCZYŃSKI/WARCHOŁ 2005 – Dominik Mączyński, Maciej Warchoł, *Opis i analiza konstrukcji więźby dachowej nad nawą główną kościoła ss. Wizytek przy ulicy Krakowskie Przedmieście w Warszawie*, [w:] *Materiały z VI Polsko-Niemieckiej Konferencji „Architektura ryglowa - wspólne dziedzictwo ANTIKON 2005*, Szczecin 2005, s. 287-322.
- MĄCZYŃSKI/ WARCHOŁ 2007 – Dominik Mączyński, Maciej Warchoł, *Zabytkowe więźby dachowe kościołów Warszawy. Wstęp do typologii występujących konstrukcji*, [w:] *Materiały z VII Polsko-Niemieckiej Konferencji „Architektura ryglowa - wspólne dziedzictwo ANTIKON 2006*, Szczecin 2007, s. 231-250.
- MĄCZYŃSKI 2003 – Ryszard Mączyński, *Nowożytne konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003.

- MISZCZAK 1970 – Danuta Miszczak, *Kalendarium prac Pawła Antoniego Fontany we Włodawie*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 18 (1970), s. 60-70.
- NOEHLS 1969 – Karl Noehls, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell’opera di Pietro da Cortona*, con contributi Giovanni Incisa della Rocchetta e Carlo Pietrangeli, presentazione di Mino Maccari, [Roma] 1969.
- PALUZZI 1925 – Carlo G. Paluzzi, *Santa Maria dei Sette Dolori*, Roma 1925.
- PERGOLA 1935 – Paola della Pergola *Le opere toscane di Andrea Pozzo*, „Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell’arte”, 5, 1935.
- PIZZINELLI 2010 – Ricardo Pizzinelli, *Interventi di Andrea Pozzo nella chiesa di S. Agnese a Montepulciano*, [w:] Maria Russo, *Andrea Pozzo a Montepulciano*, Montepulciano 2010, s. 111-117.
- Przebudzenie 2011 – *Przebudzenie. Konserwacja zabytkowych XVII/XVIII-wiecznych map, planów i rysunków ze zbiorów klasztoru siostr wizytek w Warszawie. Pałac Rzeczypospolitej / Biblioteka Narodowa 19 kwietnia - 4 maja*, wstęp Hubert Kowalski, Joanna Ważyńska, Warszawa [2011].
- REWSKI 1934 – Zbigniew Rewski, *Działalność architektoniczna warszawskich Fontanów*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 2 (1934), nr 4, s. 270-280.
- SAMSONOWICZ [OSIECKA-SAMSONOWICZ] 1988 – Hanna Samsonowicz [Osiecka-Samsonowicz] Hanna, *Kościół pijarów w Łowiczu. Fazy budowy i architektki*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 33 (1988), s. 233-256.
- SITO 2008 – Jakub Sito, *Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, tzw. „Korespondencja Sieniawska”*, [w:] „*Ad Villam Novam*”. *Materiały do dziejów rezydencji*, t. 1 (2008), s. 11-83.
- SITO 2016 – Jakub Sito, *Bay (Bai, Baia, Baio, Bay, Baya) Carlo Antonio Maria (Karol Antoni)*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV-XVIII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, Warszawa 2016, s. 43-45.
- SITO 2013 – Jakub Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery - formacja artystyczna - organizacja produkcji*, Warszawa 2013.
- SŁABY 2014 – Agnieszka Słaby, *Rządzicha oleszycka. Dwór Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej jako przykład patronatu kobiecego w czasach saskich*, Kraków 2014.
- Słownik architektów i budowniczych 2016 - *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV-XVIII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, Warszawa 2016.
- WALLIS 1983 – Mieczysław Wallis, *Canaletto malarz Warszawy*, Warszawa 1983.
- WARCHOŁ 2015 – Maciej Warchoł, *Historyczne więźby dachowe kościołów w Warszawie*, Warszawa 2015, s. 187-199.
- WRABEC 2004 – Jan Wrabec, *Architektoniczny język Dientzenhoferów na Śląsku*, Wrocław 2004.
- WYSZOMIRSKA 2016 – Monika Wyszomirska, *Fontana (Fontanna, Fontani) Jakub (Giacomo)*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV-XVIII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, Warszawa 2016, s. 131-137.

- ZDZIARSKA 1976 – Romana Zdziarska, *Bay Carlo Antoni* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, 1976, s. 122.
- ZDZIARSKA 1988 – Romana Zdziarska, *Kościół i klasztor misjonarzy w Siemiatyczach w pierwszej połowie XVIII w.*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 26, 1988, nr 1, s. 103-122.
- ZDZIARSKA 1969 – Romana Zdziarska, *Kościół i klasztor augustianów w Warszawie. Dzieje architektury od XIV do XVIII w. ze szczególnym uwzględnieniem okresu baroku*, maszynopis pracy doktorskiej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1969.
- ZGÓRNIAK 1988/1989 – Marek Zgórnjak, *Renard Benedykt*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 31, 1988-1989 (<http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/benedykt-renard-h-wlasnego>, dostęp: 06.01.2016).
- ZGÓRNIAK 1989/1991 – Marek Zgórnjak, *Benedykt Renard - architekt XVIII w. (wznowienie artykułu z „Biuletynu Historii Sztuki”, 51, 1989, nr [wyd. 1991])* (<http://users.uj.edu.pl/~zgorzniak/publikacje/RENARD.pdf>, dostęp: 06.01.2016).

**The church of the Order of the Visitation of Holy Mary [*Wizytki*] in Warsaw versus
Benedykt de Renard and architecture of late-Baroque eclecticism of the break
of the 17th and 18th centuries**

St. Joseph the Betrothed church in Warsaw, belonging to the Order of the Visitation of Holy Mary [*Wizytki*], was built at two stages. At the first one (1728-1733), construction was carried out Carlo Antonio Bay, at the second one – by Jakub Fontana (1755-1762). In the former studies, it was generally accepted that both construction (archivally certified) and a detailed design was made by Bay. Undoubtedly, Carlo Antonio Bay was an author of the first stage of the detailed design of the *Wizytki*'s church. However, producing designs of the altars, Andrei Pozza assimilated stylistics of the master and performed orders within the scope of small-scale architecture in this manner. It is not known where he completed his architectural internship. Undoubtedly it must have happened within the circle of the architect associated with the Academy of Saint Luke in Rome. Bay might have known the late-Baroque Roman eclectic architecture from the break of the 17th and 18th centuries from personal observation, although his architectural style was more heavily influenced by the circles of north Italian architects working in the Habsburg Empire (the Czech Republic, southern Germany). The concept and the detailed design of the church were elaborated by the outstanding architect, a representative of the late-Baroque Roman eclecticism, educated in the Academy of Saint Luke in Rome under the direction of Carlo and Francesco Fontana. According to the practice of the Academy, he perfectly adopted architectural forms of Cortona, Borromini and Rainaldi, as well as the architecture of the break of the 17th and 18th centuries. In the Warsaw design,

inspired by selected compositions and motives, he made a synthesis of architectural motives and the art of great creators of Baroque Rome, da Cortona, Rainaldi and Borromioni, which is unusual even in Rome. Excluding other architects working in those days in Poland, also among graduates of the Academy, it may be supposed that the only possible designer was Benedykt de Renard. It was probably him who made "Abrys facyaty naszego Kościoła", being one version of the detailed design, produced possibly after signing the contract with Bay. According to the practice adopted from the Academy of Saint Luke, the detailed design was made precisely and including drawn in details, which made it possible for the following architect, probably Jakub Fontana, finished the work (from 1755) according to the original design, although within the scope of stylistics of decorations with foreign influence characteristic of the mid-18th century. From the moment of establishing the foundations, the church must have been designed with the impressive, broken top, yet, its finish or slight modifications might have been done in the second stage of construction, and then monuments on the top were made by Johann G. Plersch.

