

Biuletyn Historii Sztuki  
LXXXIII:2021, nr 4  
ISSN 0006-3967  
e-ISSN 2719-4612

PAWEŁ MIGASIEWICZ  
*Warszawa, Instytut Sztuki PAN*  
<https://orcid.org/0000-0001-8610-8845>

JAKUB SITO  
*Warszawa, Instytut Sztuki PAN*  
<https://orcid.org/0000-0002-2670-1513>

*Warszawskie dzieło architektury à la française.  
Dzieje budowy i geneza fasady kościoła  
karmelitów bosych*

*A Piece of Architecture à la Française  
in Warsaw. History of the Construction  
and Origins of the Façade of the Church  
of the Discalced Carmelites*

Nadzwyczaj okazała, wybitnej klasy kamienna fasada kościoła karmelitów bosych w Warszawie została wzniesiona w latach 1761/1762–1779 według projektu Ephraima Schrögera (1727–1783). Jej kolumnowo-pilastrowa architektura – racjonalna, wstrzemięzliwa, choć zarazem bogata w detal – bliska jest tradycji kolumnowych fasad kościelnych i świeckich powstających we Francji od 1. połowy XVI w. po 2. połowę wieku XVIII. Większość autorów wypowiadających się na jej temat, abstrahując niejako od jej zakorzenienia w owej tradycji, uznawała ją za czołowy przykład rodzącej się w latach 60. XVIII w. warszawskiej odmiany neoklasycyzmu rozumianego jako nowa propozycja stylowa. Z drugiej strony przyznawano, iż Schröger projektując fasadę kościoła karmelitów bosych odwzorował jedną względnie kilka współczesnych rycin francuskich (głównie Blondela). Z oboma stanowiskami nie można się zgodzić. Klasycyzm obecny w warszawskiej fasadzie był stylem nowym jedynie na gruncie polskim, nie zaś francuskim, gdzie obecny był od czasów Serlia i Lescota. Wielkim uproszczeniem jest także zredukowanie wpływu tradycji francuskiej u Schrögera do inspiracji grafiką. Autorzy tekstu dowodzą, że ten wybitny warszawski twórca doskonale znał i rozumiał ową tradycję, bodaj najlepiej ze wszystkich architektów polskich swojego pokolenia, niemal na równi z architektami francuskimi. Można przypuszczać, iż we Francji przebywał on jeszcze w latach 50. XVIII w., odbierając tam część swej edukacji, na wiele lat przed słynnym wyjazdem do zachodniej Europy sfinansowanym przez króla Stanisława Augusta w 1767 r.

**Słowa-klucze:** barok, klasycyzm, karmelici bosy, Ephraim Schröger, architektura warszawska, architektura francuska, kościół karmelitów bosych w Warszawie



The sumptuous exquisite stone façade of the Church of the Discalced Carmelites in Warsaw was raised in 1761/1762–1779 after the design of Ephraim Schröger (1727–1783). Its architecture with columns and pilasters: rational, moderate, albeit rich in detail, is close to the traditional column façades created in France for churches and secular structures from the first half of the 16<sup>th</sup> century until the second half of the 18<sup>th</sup> century. The majority of authors discussing it, as if leaving aside its rooting in this tradition, regarded it to be a leading example of the Warsaw variant of Neo-Classicism gaining its shape in the 1760s as a new stylistic proposal. On the other hand, it was admitted that when designing the Carmelite Church façade, Schröger had applied the model from one or several contemporary French prints (mainly by Blondel). Neither of the stands is correct. Neo-Classicism present in the Warsaw façade was a new style only within the Polish architecture, not the French one where it had been present from Serlio and Lescot's times. On the other hand, it would be an excessive simplification to reduce the impact of the French tradition in Schröger to the inspiration drawn only from prints. The paper's Authors demonstrate that the discussed illustrious Warsaw architect was perfectly familiar with that tradition, possibly much better than any other Polish architect of his generation, and almost as well as French architects were. It may be supposed that he visited France already in the 1750s, where he was educated many years before his famous trip to Western Europe financed by King Stanislaus Augustus in 1766.

**Keywords :** Baroque, Neo-Classicism, Discalced Carmelites, Ephraim Schröger, Warsaw architecture, French architecture, Church of the Discalced Carmelites in Warsaw

Okazała, wybitnej klasy fasada warszawskiego kościoła karmelitów bosych na Krakowskim Przedmieściu – wzniesiona w latach 60. i 70. XVIII w. według projektu Ephraima Schrögera (1727–1783) – od początku budziła zachwyty (il. 1). Ledwie cztery lata po rozpoczęciu jej budowy, w 1766 r. przeor, a zarazem prefekt rozbudowy świątyni karmelickiej, o. Honory od św. Elizeusza (Józef Klimkiewicz) w liście do fundatora fasady, Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku”, pisał: „Fabryka tak w Warszawie sławna, a wszystkim głośnie”<sup>1</sup>. Trzydzieści lat później, w roku 1779, a więc z chwilą ukończenia prac nad fasadą – uświetnionego wystawieniem w jej zwieńczeniu wielkiego, miedzianego globu z kielichem i hostią – prasa warszawska opiewała „facjatę z ciosanego kamienia oo. karmelitów bosych, która by w samym Rzymie stać mogła”<sup>2</sup>. Sam glob, symbol panowania nad światem religii chrześcijańskiej w jej katolickim wyznaniu, charakteryzujący odtąd tę wyjątkową elewację kościelną, określono tu jako „równy watykańskiemu”<sup>3</sup>.

Obok globu – owej „karmelickiej bani”, jak ją określał lud czy literaci warszawscy XIX w.<sup>4</sup> – emblematycznym motywem stołecznej architektury 2. połowy XVIII w. stał się dwukondygnacyjny, monumentalny portyk kolumnowy, którego porządek Adam Miłobędzki określił jako „majestatyczny”<sup>5</sup>. Zastosowanie na wielką skalę wolnostojących kolumn odebrał jako niezwykle, a samą fasadę jako „znakomitą” Stanisław Mossakowski<sup>6</sup>. Ryszard Mączyński nie bez racji docenił jeszcze jedną dystynktywną cechę stołecznego dzieła – „oblicowanie całości kamienną okładziną [która] wzmacnia majestatyczny, monumentalny charakter fasady karmelickiego kościoła”<sup>7</sup>. Monografista budowli, Stanisław Lorentz, uznał, iż „fasada jest dziełem oryginalnym, twórczym i wybitnym”<sup>8</sup>. W zasadzie wszyscy historycy warszawskiej architektury i sztuki, a także historycy zakonu, którzy poświęcili karmelickiej fasadzie więcej lub mniej uwagi, podkreślali jej najwyższą rangę i klasę, miejsce w pejzażu architektonicznym Warszawy i w końcu znaczenie dla polskiej kultury artystycznej XVIII w.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Archiwum Radziwiłłów V, sygn. 6441, s. 39–40: list o. Honorego od św. Elizeusza do pułkownika Jakuba Bernatowicza z 17 X 1766.

<sup>2</sup> *Wiadomości z Warszawy 1779*, do 1944 w Bibliotece Krasieńskich w Warszawie, rkps 4811; cyt. za: Stanisław LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku* (Warszawa: PWN, 1986), s. 100.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> „Poszukiwania (przysłowia)”, *Wiśła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny* 9 (1895), s. 406; Bolesław PRUS, „Sen”, w: *Id., Opowiadania Wieczorne* (Warszawa: Teodor Paprocki i S-ka, 1895), s. 416.

<sup>5</sup> Adam MIŁOBĘDZKI, *Zarys dziejów architektury w Polsce* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1978), s. 233.

<sup>6</sup> Stanisław MOSSAKOWSKI, „Projekt kościoła Karmelitów Bosych w Warszawie autorstwa G. B. Gisleniego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 59, nr 1-2 (1997), s. 100.

<sup>7</sup> Ryszard MĄCZYŃSKI, „Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu. Rozważania nad perspektywnym charakterem proponowanych rozwiązań”, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 62, nr 4 (2014), s. 510–513.

<sup>8</sup> Stanisław LORENTZ, „Materiały do historii kościoła karmelitów bosych na Krakowskim Przedmieściu”, *Rocznik Warszawski* 3 (1962), s. 41; LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 105.

<sup>9</sup> Poza wymienionymi wyżej pozycjami na temat fasady karmelickiej zob. też: Tadeusz S. JAROSZEWSKI, „Architektura polska doby oświecenia a wiek XVII. Ze studiów nad problematyką sztuki klasycyzmu w Polsce”, *Kwartalnik Architektury*



1. Ephraim Schröger, kościół karmelitów bosych, fasada w Warszawie, 1761–1779.  
Stan przed 1939. Fot. Instytut Sztuki ISPAN, neg. 0000024093

Niemal wszyscy autorzy zauważali istotną, wręcz pionierską rolę, jaką Schrögerowska fasada odegrała w rozwoju nowej formacji stylowej w dobie stanisławowskiej. Formacja ta – najogólniej rzecz ujmując – mieści się w pojęciu „klasycyzmu”, zwanego czasem „neoklasycyzmem”, w opozycji do odchodzącego w przeszłość świata warszawskiej architektury barokowej i rokokowej<sup>10</sup>.

Stanisław Lorentz i Andrzej Rottermund uznali, iż „elewacja frontowa kościoła karmelitów jest jednym z najwcześniejszych przykładów wykształcenia się w Polsce stylu klasycystycznego”<sup>11</sup>. Winckelmannowską definicję klasycyzmu przywołuje na myśl uwaga Adama Miłobędzkiego „o szlachetnych w swej prostocie podziałach” karmelickiej elewacji<sup>12</sup>. Badacz ten pisał wręcz, iż reprezentuje ona kierunek „skrajnie klasycyzujący”<sup>13</sup>. W intuicję powyższą wpisują się niedawne rozważania Ryszarda Mączyńskiego, który pisząc o Ephraimie Schrögerze uznał, iż stworzył on fasadę „w nowym, klasycystycznym stylu – która stanowiła w Warszawie może nie pierwszą, ale zdecydowanie najbardziej jednoznaczną zapowiedź zmiany upodobań estetycznych”<sup>14</sup>. Nieco bardziej wstrzeźliwy Jerzy Łoziński postrzegał karmelicką fasadę jako dzieło barokowo-klasycystyczne<sup>15</sup>.

Jednocześnie większość autorów – jakby wbrew zauważanemu nowatorstwu karmelickiej fasady i roli, jaką miała ona odegrać w narodzinach w Warszawie stylu czy szerzej formacji klasycystycznej – dostrzegała jednak jej zakorzenienie we wcześniejszej tradycji architektonicznej. Lorentz i Rottermund<sup>16</sup>, a także Wanat<sup>17</sup> podkreślali, iż ogólny schemat fasady wywodzi się z kościołów jezuickich, jednak został przekształcony przez architektów francuskich XVII w. „w kierunku uspokojenia i uklasycznienia kompozycji”; wskazywano w tym kontekście np. na kościół Val-de-Grâce<sup>18</sup>. Większość piszących –

*i Urbanistyki* 12, z. 3-4 (1968), s. 68–71; Stanisław LORENTZ, „Początki sztuki oświecenia w Polsce”, w: *Klasycyzm. Studia nad sztuką polską XVIII i XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Poznań, październik 1965* (Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1968), s. 40–41; Tadeusz S. JAROSZEWSKI, *Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany* (Wrocław: Ossolineum, 1971), s. 81–82; Id., „Architektura w latach 1760–1795”, w: *Warszawa, jej dzieje i kultura* (Warszawa: Arkady, 1980), s. 202–225; Benignus J. WANAT, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975* (Kraków: Wydawnictwo OO. Karmelitów Bosych, 1979), s. 414–416; Stanisław LORENTZ, Andrzej ROTTERMUND, *Klasycyzm w Polsce* (Warszawa: Arkady, 1984), s. 10, 243; Tadeusz S. JAROSZEWSKI, „Architektura”, w: *Warszawa w wieku Oświecenia*, red. Andrzej ZAHORSKI (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum, 1986), s. 231–232; Marek KWIATKOWSKI, „Efraim Schröger”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 36 (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum, 1995), s. 10; Jarosław ZIELIŃSKI, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy*, t. 7: *Krakowskie Przedmieście* (Warszawa: Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, 2001); Alberto RIZZI, *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Bellotta zwanego Canalettem w stolicy Stanisława Augusta* (Warszawa: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2006), s. 142–144.

<sup>10</sup> Por. Władysław TATARKIEWICZ, „Sztuka Stanisława Augusta a klasycyzm”, w: *Klasycyzm. Studia nad sztuką polską XVIII i XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Poznań, październik 1965* (Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1968), s. 5–30; LORENTZ, „Początki sztuki oświecenia w Polsce”, s. 31–82; Tadeusz S. JAROSZEWSKI, „Nurt późnobarokowy i rokokowy w architekturze polskiej doby oświecenia”, w: *Rokoko. Studia nad sztuką I poł. XVIII w. Materiały Sesji SHS, Wrocław 1968*, red. Jan BIAŁOSTOCKI (Warszawa: PWN, 1970), s. 285–322; JAROSZEWSKI, *Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany*, passim; MIŁOBĘDZKI, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, s. 231–239.

<sup>11</sup> LORENTZ, ROTTERMUND, *Klasycyzm w Polsce*, s. 10; LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 105.

<sup>12</sup> MIŁOBĘDZKI, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, s. 233.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 231.

<sup>14</sup> MĄCZYŃSKI, „Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu”, s. 511.

<sup>15</sup> Jerzy Z. ŁOZIŃSKI, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 3: *Mazowsze i Podlasie* (Warszawa: Arx Regia, 1999), s. 529.

<sup>16</sup> LORENTZ, ROTTERMUND, *Klasycyzm w Polsce*, s. 10.

<sup>17</sup> WANAT, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce*, s. 414.

<sup>18</sup> JAROSZEWSKI, „Architektura polska doby oświecenia a wiek XVII”, s. 68; LORENTZ, ROTTERMUND, *Klasycyzm w Polsce*, s. 10.

w największym stopniu Zdzisław Bieniecki i Tadeusz S. Jaroszewski<sup>19</sup> – podnosiła jej zależność od wzorów francuskich z końca XVII i z XVIII w., przytaczając konkretne inspiracje, takie jak projekty paryskiego łuku triumfalnego na place du Trône<sup>20</sup>, fasadę kościoła Saint-Roch<sup>21</sup> czy fasadę kościoła oratorianów w Paryżu<sup>22</sup>.

Jako bezpośrednie źródło inspiracji Schrögera wskazywano najczęściej traktaty, wzorniki i kompendia wydawane we Francji, czy to te stanowiące reasumpcję klasycznej tradycji francuskiej, jak Jacques'a-François Blondela *Architecture française*<sup>23</sup>, czy te zupełnie nowe, wprowadzające propozycje w zasadzie neoklasyczne (w rozumieniu francuskim), jak *Recueil d'architecture* Jeana-François de Neufforge'a<sup>24</sup>. W dotychczasowych rozważaniach nie ukazano głębokiego zakorzenienia dzieła Schrögera we francuskiej tradycji architektonicznej, a wskazywano jedynie pojedyncze, stosunkowo nowe wzory. W związku z tym nie umiano, a w zasadzie nawet nie próbowano wyjaśnić zadziwiającej biegłości i swobody, z jaką architekt do tej tradycji nawiązywał. Ryszard Mączyński, omawiając w jednym szeregu podglebie twórczości Ephraima Schrögera i sporo starszego od niego Jakuba Fontany, uznał wręcz, iż „**nowego** stylu [obaj] ani nie znali, ani nie czuli, pokoleńniowo należąc do znacznie starszej generacji, sięgnąć więc musieli po konkretne inspiracje”<sup>25</sup>. Zbyt łatwo przychodziło też większości autorów szermować w odniesieniu do arcydzieła Schrögera terminologią stylową, bez próby objaśnienia, co rozumieją jako styl klasyczny, formację klasycystyczną czy wręcz postawę neoklasycystyczną, jakiej karmelicka fasada miałaby być egzemplifikacją.

Żaden z autorów nie brał pod uwagę możliwości poznania przez Schrögera francuskiej architektury z autopsji, nie zaś jedynie z wzorników. Badacze stwierdzali autorytatywnie – przede wszystkim w oparciu o rozważania Stanisława Lorentza (zebrane w 1986 r. w monografii architekta) – że swój wyjazd zagraniczny Schröger zawdzięczał dopiero Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu<sup>26</sup>, dla którego pracował od chwili jego wstąpienia na tron, czyli kilka lat po rozpoczęciu budowy fasady karmelitów. Wcześniejszego pobytu za granicą, w tym we Francji, nie brano pod uwagę. Nie budził przy tym refleksji fakt, iż w chwili objęcia tronu przez Poniatowskiego Schröger, mający już 37 lat, był architektem dojrzałym, o wypracowanej, konsekwentnej linii stylowej, wrażliwości i znakomitym obyciu z tradycją – właśnie francuską, na co wskazują w zasadzie wszystkie jego projekty poza najwcześniejszym, jakim był zbór ewangelicki w Toruniu<sup>27</sup>. Wyjazd zagraniczny, o jaki wystarał się u króla, nastąpił jeszcze później, w 1766 r., a więc w momencie, gdy Schröger miał aż 39 lat<sup>28</sup>. Warto też w tym kontekście przypomnieć, że Francja nie

<sup>19</sup> Zdzisław BIENIECKI [wypowiedź w dyskusji] w: LORENTZ, „Materiały do historii kościoła karmelitów bosych na Krakowskim Przedmieściu”, s. 41–44; JAROSZEWSKI, „Architektura polska doby oświecenia a wiek XVII”, s. 68–71.

<sup>20</sup> BIENIECKI [wypowiedź w dyskusji], s. 43; JAROSZEWSKI, „Architektura polska doby oświecenia a wiek XVII”, s. 69.

<sup>21</sup> BIENIECKI [wypowiedź w dyskusji], s. 43; JAROSZEWSKI, „Architektura polska doby oświecenia a wiek XVII”, s. 68.

<sup>22</sup> JAROSZEWSKI, „Architektura polska doby oświecenia a wiek XVII”, s. 68–69; MACZYŃSKI, „Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu”, s. 511–513.

<sup>23</sup> Jacques-François BLONDEL, *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables [...]* (Paris: chez Charles-Antoine Jombert, 1752–1756).

<sup>24</sup> Jean-François de NEUFFORGE, *Recueil élémentaire d'architecture contenant plusieurs études des ordres d'architecture d'après l'opinion des Anciens et le sentiment des Modernes [...]* (Paris: chez l'auteur, 1757–1772).

<sup>25</sup> MACZYŃSKI, „Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu”, s. 511–513.

<sup>26</sup> LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 118–124.

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 12–19.

<sup>28</sup> *Ibid.*, s. 118–124. Zob. także aneks, w którym publikujemy suplikę Ephraima Schrögera do Stanisława Augusta Poniatowskiego.

miała być jego jedynym (a chyba i nie głównym) celem, ale – obok Holandii – była nim przede wszystkim obfitująca w dzieła antyku Italia<sup>29</sup>. Na pewno nie był to zasadniczy wyjazd formacyjny, lecz raczej uzupełniający *Grand Tour* artysty dojrzałego i dawno już ukształtowanego. W przekonaniu piszących te słowa był to drugi zagraniczny wyjazd architekta. Pierwszy zaś niemal na pewno musiał koncentrować się na Francji, bez znajomości której – jak się wydaje – fasada karmelicka nie uzyskałaby tego stopnia doskonałości, nie byłaby dziełem do głębi przemyślanym i dojrzałym, wyrastającym z samej istoty tradycji klasycyzmu architektury francuskiej, znacznie odleglejszej niż przytaczane wyżej pierwowzory.

### **„Fabryka tak w Warszawie sławna, a wszystkim głośna” – dzieje budowy**

Warszawski kościół karmelitów bosych został wzniesiony w wieku XVII. Jego projekt – związany ostatnio przez Stanisława Mossakowskiego z Giovannim Battistą Gislenim<sup>30</sup> – musiał powstać jeszcze przed 1643 r., kiedy miało miejsce poświęcenie kamienia węgielnego. Do czasu najazdu szwedzkiego, w roku 1655, gotowa była krypta, a częściowo i mury obwodowe, wyprowadzone zapewne kilka metrów nad ziemię. Kontynuacja „fabryki” miała miejsce już po potopie: od około 1660 do 1681 r. Potem prowadzono już jedynie prace wykończeniowe, zdobiono wnętrza sztukateriami, sprawiano wyposażenie; niewykonana pozostała natomiast fasada kościelna<sup>31</sup>.

Jej fundatorami blisko sto lat później zostali Radziwiłłowie, których pałac stał po sąsiedzku przy Krakowskim Przedmieściu (na południe od zespołu kościelno-klasztornego). Członkowie rodu Radziwiłłów co najmniej od początku XVIII w. określani byli w źródłach klasztornych jako „najdostojniejsi nasi fundatorzy”<sup>32</sup>. W związku ze szczupłością źródeł nie jest jasne, jakich fundacji na rzecz stołecznych karmelitów bosych miałby dokonywać nazywany tak Karol Stanisław Radziwiłł (1669–1719), kanclerz wielki litewski<sup>33</sup>, a przez większość swego życia również jego syn Michał Kazimierz Radziwiłł „Rybeńko” (1702–1762), wojewoda wileński i hetman wielki litewski<sup>34</sup>. Fundatorskie zainteresowanie stołecznymi karmelitami znajduje potwierdzenie źródłowe dopiero na rok przed śmiercią wojewody, kiedy to konwent uzyskuje od Michała Kazimierza Radziwiłła

<sup>29</sup> LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 118–124.

<sup>30</sup> MOSSAKOWSKI, „Projekt kościoła Karmelitów Bosych w Warszawie autorstwa G. B. Gisleniego”, s. 92–103.

<sup>31</sup> Na temat XVII-wiecznych dziejów budowy kościoła zob. LORENTZ, „Materiały do historii kościoła karmelitów bosych na Krakowskim Przedmieściu”, s. 27–29, 59–72 (gdzie opublikowany niezachowany rękopis *Liber Fundationis Conventus 1643–1718*); WANAT, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce*, s. 403–411; Maria BRYKOWSKA, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku* (Warszawa: PWN, 1991), s. 151; MOSSAKOWSKI, „Projekt kościoła Karmelitów Bosych w Warszawie autorstwa G. B. Gisleniego”, s. 92–103.

<sup>32</sup> AGAD, Archiwum Radziwiłłów V, sygn. 6441, s. 4–6: listy karmelitów warszawskich do Karola Stanisława Radziwiłła z 1709 i 1712 r.

<sup>33</sup> Na temat Karola Stanisława Radziwiłła zob. Andrzej RACHUBA, „Radziwiłł Karol Stanisław”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 30 (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź: Ossolineum, 1987), s. 240–248.

<sup>34</sup> Na temat Michała Kazimierza Radziwiłła najobszerniej pisała Hanna DYMNIKA-WOŁOSZYŃSKA, „Radziwiłł Michał Kazimierz zwany Rybeńko”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 30 (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź, 1987), s. 299–306. Problematykę świeckich fundacji architektonicznych księcia omówił dwukrotnie Tadeusz Bernatowicz; zob. Tadeusz BERNATOWICZ, „Królewska rezydencja w Żółkwi w XVIII wieku. Program funkcjonalny i architektura pałacu w świetle nieznanego inwentarza zamku”, w: *Ad Villam Novam. Materiały do dziejów rezydencji*, t. 2 (Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie, 2009), passim; ID., *Mitra i buława. Królewskie ambicje książąt w sztuce Rzeczypospolitej szlacheckiej (1697–1763)* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011), passim.



2. Bernardo Bellotto (Canaletto), Widok skarpy warszawskiej z tarasem Zamku Królewskiego (fragment z bryłą kościoła karmelitów bosych), 1773, obraz olejny, Muzeum Narodowe w Warszawie

olbrzymie, bo wynoszące aż sto tysięcy złotych, finansowe wsparcie. Kwota ta przeznaczona była właśnie na wzniesienie niezbudowanej dotąd wobec braku środków fasady świątyni, której ściana frontowa, w oczekiwaniu na lepsze czasy, prezentowała przez blisko sto lat nagi watek ceglany<sup>35</sup>.

Zamysł budowy musiał się zrodzić chyba w 1760 r. (być może w jego drugiej połowie), skoro już w liście z 13 lutego roku następnego przeor warszawskiego konwentu karmelitów bosych, a zarazem prefekt stołecznej „fabryki”, O. Honory od św. Elizeusza (Józef Klimkiewicz) dziękował Michałowi Kazimierzowi Radziwiłłowi za „nową wyniknącą z fundatorskiej hojności dobroczynność”<sup>36</sup>. W tym czasie, jak wynika z przytoczonego listu, stawiano już rusztowania pod budowę. Drewno na ten cel miało pochodzić z lasów starostwa parczewskiego pozostającego w rękach księcia<sup>37</sup>. Nie jest wykluczone, że w tym czasie istniała już przynajmniej ogólna koncepcja, jeśli nie projekt finalny fasady – jej nieprzeciętna w końcu skala i wolumen (głębokość) wymagała zapewne odpowiedniej, ściśle wyliczonej ilości drewna na rusztowania. Przez cały rok 1761 niewiele się chyba jednak przy budowie działo, skoro dopiero w kolejnym liście do Radziwiłła, z połowy maja 1762 r., o. Honory potwierdzał otrzymanie od księcia hojnego zapisu stu tysięcy

<sup>35</sup> Na temat koncepcji pierwotnej fasady (zapewne – jak cały XVII-wieczny kościół – projektu Giovanniego Battisty Gisleniego) zob. MOSSAKOWSKI, „Projekt kościoła Karmelitów Bosych w Warszawie autorstwa Giovanniego Battisty Gisleniego”, s. 92–103.

<sup>36</sup> LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 96. Autor cytuje niezachowany list (z Archiwum Radziwiłłów) o. Honorego od św. Elizeusza do Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki” z 13 II 1761: „[...] Dziękuję Waszey Xiążęcey Mości za nową wyniknącą z fundatorskiej hojności dobroczynność [...] Zasłał JO Waszey Xci Mości rozkazy co do drzewa wycięcia z lasu starostwa parczewskiego, na rusztowania pozwolonego, sam osobiście do skutku przywodzę [...]”.

<sup>37</sup> Krzysztof CHŁAPOWSKI, *Starostowie niegrodowi w Koronie 1565–1795 (materiały źródłowe)* (Warszawa: DiG, 2017), s. 259.



złotych polskich „na facyatę kościoła”, donosząc jednocześnie o sprowadzaniu Wisłą materiałów<sup>38</sup>. Jak słusznie uznał Stanisław Lorentz, chodziło niemal na pewno o piaskowiec sprowadzany z kamieniołomów z Szydłowca i Kunowa. Można założyć, iż zgodnie z przyjętym w warszawskim środowisku budowlano-artystycznym uzusem potrzebne do budowy piaskowcowe płyty, bloki i elementy kolumn opracowywano z grubsza – celem pomniejszenia ich ciężaru w transporcie – jeszcze w kamieniołomach<sup>39</sup>. Skoro więc w maju elementy kamienne były już spławiane do Warszawy, prace nad nimi musiały się rozpocząć z początkiem roku. W tym czasie ostateczny projekt fasady musiał już być gotowy. Jego datowanie należy zatem definitywnie przesunąć z roku 1762 na 1761, a w świetle pierwszego listu o. Honorego być może nawet na rok 1760.

Wspomniany list przeora nie dotarł nigdy do adresata, Michał Kazimierz Radziwiłł zmarł bowiem 15 maja 1762 r. Zobowiązania fundatorskie, wraz z patronatem nad stołecznym kościołem karmelitów bosych, przejął po zmarłym księciu jego syn, Karol Stanisław Radziwiłł „Panie Kochanku”<sup>40</sup>. To właśnie jemu „za ozdobę bazyliki warszawskiej ojca swego So. Józefa” dziękował w listopadzie 1762 r. prowincjał karmelitów bosych w Polsce, o. Benignus od św. Teresy (Jan Kazimierz Biesiadecki)<sup>41</sup>.

W latach 1763–1766 korespondencja między warszawskimi karmelitami a Radziwiłłami niestety urywa się, nie znamy zatem szczegółów historii budowy fasady. Jediną informacją, jaką posiadamy, są zapiski z roku 1763, zawarte w księdze podatku (zwanego olborą) od wydobycia czarnego „marmuru” w kamieniołomie w Dębniku, którego dysponentami pozostawiali karmelici boscy z Czernej. W pierwszym i drugim kwartale tego roku karmelici przyjęli podatek w wysokości odpowiednio 90 i 270 złotych polskich „a porteria ad Ecclesiam Nostram Varsaviensis”, czyli za portal do warszawskiej świątyni tegoż zakonu<sup>42</sup>. Chodzi o portal główny, wykonany nie z piaskowca, jak cała fasada, a w „marmurze” dębnickim. Z powyższego można wnosić, że środkowa część dolnej kondygnacji fasady, przynajmniej w partii obejmującej portal główny, stała już w 1763 r.

Prace postępowały zapewne przez większość kolejnego, 1764 r. W lipcu Radziwiłł „Panie Kochanku”, skonfliktowany po śmierci Augusta III z większością magnaterii litewskiej,

<sup>38</sup> LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 96. Autor cytuje niezachowany list (z Archiwum Radziwiłłów) o. Honorego od św. Elizeusza do Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki” z 16 V 1762: „Wsparty łaską Jaśnie Oświeconego Waszey Xiążęcey Mości Fundatora naszego przez zapis sto tysięcy z.p. według pobożnych zamysłów na facyatę kościoła, wszystkich przyłożyłem starań, aby w tym roku świętych chęci uczynił początek. Już wszystkie sprowadzam Wisłą materiały”.

<sup>39</sup> HANNA SYGIETYSKA, *Kamień w architekturze i rzeźbie Warszawy* (Warszawa: PWN, 1978), passim; Jakub SITO, „Firmitas, Venustas i Magnificentia. O użyciu kamienia w warszawskiej architekturze i rzeźbie doby saskiej”, w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. Aleksandra LIPiŃSKA (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009), s. 403–421.

<sup>40</sup> Na temat Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku” najobszerniej pisał Jerzy MICHALSKI, „Radziwiłł Karol Stanisław zwany Panie Kochanku”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 30 (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum, 1987), s. 248–262.

<sup>41</sup> LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 97–98. Autor cytuje niezachowany list (z Archiwum Radziwiłłów) o. Benignusa od św. Teresy do Karola Radziwiłła „Panie Kochanku” z 10 XI 1762: „Powróciwszy niedawnymi czasy z podróży rzymskiej, pospieszyłem do Warszawy, abym z uznaniem fundatorskiej dobroczynności przy głębokiej submisji złożył dziękczynienie od zakonu mojego [...] Łaskawemu Fundatorowi [...] składam słowa korespondujące wielkim łaskom i hojnym funduszom [...] za hojne dla Jego chwały fundusze i za ozdobę bazyliki warszawskiej ojca swego So. Józefa”.

<sup>42</sup> Czerna, Archiwum Karmelitów Bosych, rkp AKC 324: *Liber acceptarum et expensarum ab A. 1734 usque ad a. 1765*, s. 194 v.: Januarius, Februarius, Martius [1763] – Olbora a porteria ad Ecclesiam Nostram Varsaviensis – 90 flor.; s. 196 v. Julius-Augustus [1763] – Olbora a porteria ad Ecclesiam Varsaviensis – 270 flor.

a popadłszy także w ostry konflikt z carycą Katarzyną II, opuścił terytorium Rzeczypospolitej i aż do maja 1767 r. pozostawał na emigracji politycznej<sup>43</sup>. Można mniemać, iż przez te trzy lata, w związku z absencją fundatora, karmelici musieli spowolnić prace przy budowie fasady. Pośrednim tego świadectwem jest list warszawskiego przeora do pułkownika Jakuba Bernatowicza, sekretarza księcia, z października 1766 r.<sup>44</sup> Mimo nieobecności Radziwiłła, o. Honory nalegał na wpłaty kolejnych kwot na warszawską „fabrykę”, donosząc: „[...] abym nie dał miejsca pośmiewisku według mojej sprawności [...] [budowę] terazniejsze ciągnąłem lato”. Przeor dawał tym samym do zrozumienia, że kontynuuje budowę z trudem, wydatkując na ten cel resztki funduszy radziwiłłowskich lub angażując własne, klasztorne czy też pożyczone środki. Z drugiej strony wspominał, iż karmelicka „fabryka [była] w Warszawie sławną, a wszystkim głośną”, można więc założyć, że budująca powszechny aplauz nowa fasada musiała być już w niemałej części wzniesiona. Perspektywa rychłego powrotu księcia do Rzeczypospolitej napawała przeora nadzieją na kontynuację i intensyfikację prac: „[...] spodziewam się, że drugie [lato] będzie na mnie łaskawsze przez przybycie J.O. Fundatora do Polski”. Monity karmelitów przyniosły zresztą dość szybki rezultat, skoro jeszcze przed swoim powrotem do Rzeczypospolitej, w liście pisanym z Drezną w styczniu 1767, Radziwiłł polecił „wydać księdzu Honoremu, prefektowi fabryki konwentu warszawskiego, z cegielni ossowskiej dwa piece cegieł”<sup>45</sup>.

Kilka kolejnych lat trwania budowy albo nie znajduje w ogóle odbicia w źródłach, albo informacje są lakoniczne. Brak wiadomości o postępach prac może wskazywać na ich spowolnienie lub nawet okresowe przerwy, spowodowane jedenastoletnią (1769–1777) emigracją polityczną Karola Radziwiłła w związku z jego udziałem w Konfederacji Barskiej<sup>46</sup>. W styczniu 1770 r. pojawia się jednak, zaskakująca w tym kontekście, a nader znamienna informacja od o. Honorego, iż „pobożny zamysł J.O. Xięcia, Oycy Waszej Xiążęcej Mości Fundatora Naszego, tak nieodmienny, w wykonaniu [został] przyspieszony. [...] Nie tracę nadziei aby pożądanie moje dla pośpiechu fabryki swego nie miały otrzymać skutku [...]”<sup>47</sup>. Z powyższego wynika, że sezon budowlany 1769 spędzono jednak pracowicie.

Do 1773 r. wzniesiona została – po jedenastu latach od rozpoczęcia prac – dolna kondygnacja fasady. Wspomina o tym kolejny list o. Honorego (teraz już pełniącego jedynie obowiązki prefekta „fabryki”) do Radziwiłła „Panie Kochanku” z września 1773 r.: „[...] za szafunkiem skarbu Pańskiego w większej połowie [jest] wyciągniona fabryka”<sup>48</sup>. Na

<sup>43</sup> MICHALSKI, „Radziwiłł Karol Stanisław zwany Panie Kochanku”, s. 251–252.

<sup>44</sup> AGAD, Archiwum Radziwiłłów V, sygn. 6441, s. 39–40: list o. Honorego od św. Elizeusza do pułkownika Jakuba Bernatowicza z 17 X 1766: „[...] Jestem w tym stanie, że o powierzonym sobie muszę myśleć zgromadzeniu wraz z fabryką tak w Warszawie sławną, a wszystkim głośną, jako z skarbu J.O. Pana Xięcia Jegomości Fundatora Naszego, abym nie dał miejsca pośmiewisku według mojej sprawności i terazniejsze ciągnąłem lato, spodziewam się że drugie będzie na mnie [?] przez przybycie J.O. Fundatora do Polski [...]”; fragment ten przytacza LORENTZ, *Efraim Szreger; architekt polski XVIII wieku*, s. 99.

<sup>45</sup> LORENTZ, *Efraim Szreger; architekt polski XVIII wieku*, s. 100.

<sup>46</sup> MICHALSKI, „Radziwiłł Karol Stanisław zwany Panie Kochanku”, s. 254–258.

<sup>47</sup> AGAD, Archiwum Radziwiłłów V, sygn. 6441, s. 50: list pisany z Ołyki 21 I 1770, przez o. Honorego od św. Elizeusza do Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku”: „[...] Pobożny zamysł J.O. Xięcia, Oycy Waszej Xiążęcej Mości Fundatora Naszego, tak nieodmienny, jak w wykonaniu przyspieszony, przez szczodrobliwosć wrodzoną ku Chwale Bożej, a Waszey Xiążęcej Mości Pana y Fundatora Naszego własnej [...] odważam się dopraszać abym dla niedoszłych assygnacyi w Ołyce dla przyczyn WJM-u Panu sekretarzowi doniesionych mógł pewniejsze otrzymać. Nie tracę nadziei aby pożądanie moje dla pośpiechu fabryki swego nie miały otrzymać skutku [...]”; list częściowo cytowany w: LORENTZ, *Efraim Szreger; architekt polski XVIII wieku*, s. 100.

<sup>48</sup> LORENTZ, *Efraim Szreger; architekt polski XVIII wieku*, s. 100; zob. cytowany niezachowany list (z Archiwum Radziwiłłów) o. Honorego od św. Elizeusza do Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku” z 20 IX 1773: „[...] piszę z chęcią



3. Bernardo Bellotto (Canaletto), Widok wschodniej pierzei Krakowskiego Przedmieścia  
(fragment z fasadą kościoła karmelitów bosych), 1780, obraz olejny,  
Zamek Królewski w Warszawie

taki stan rzeczy wskazuje także ikonografia. Na obrazie Canaletta z tegoż 1773 r., przedstawiającym widok skarpy warszawskiej z tarasem Zamku Królewskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie)<sup>49</sup>, widoczna jest ujęta od północnego wschodu bryła kościoła karmelitów bosych, z mocno wyeksponowaną elewacją boczną i ramieniem transeptu (il. 2). Choć strona kościoła od Krakowskiego Przedmieścia nie jest na obrazie widoczna, dach wyraźnie pozostaje nieprzesłonięty późniejszą kamienną ścianą frontową. Miejsce górnej kondygnacji fasady jest puste; widać jedynie z boku zarys nagiego siedemnastowiecznego wątku ceglanego i wyprowadzone strzypia. Widoczne są także wierzchołki rusztowań stojących – jak można się domyślać – przy gotowej już dolnej kondygnacji fasady, mniej więcej do wysokości górnej krawędzi okien nawy głównej.

Z przytoczonego wyżej listu o. Honorego wynika, że konwentowi warszawskiemu nie dopłacono jeszcze trzydziestu tysięcy złotych polskich prowizji od obiecannej dotacji stu tysięcy<sup>50</sup>. W dalszej części prefekt „fabryki” karmelitańskiej nadmienia, iż „kamieniarz narzeka na swój zawód”, przy czym nie chodziło tu rzecz jasna o rozterki związane z nietrafionym wyborem profesji, ale o zaległości w wypłatach. W nieco innym tonie – nie tak pochlebny, za to znacznie bardziej konkretnym, wręcz gorzkim – utrzymany jest list napisany tego samego dnia przez o. Honorego do sekretarza Radziwiłła, wspomnianego już Jakuba Bernatowicza. Zacytujmy go w obszernym fragmencie: „[...] więc tych 30 000 zł.p. nie dopominam się jak długu jakowego, ale że wierzchołek facjaty jeszcze roku potrzebujący roboty, bez sparcia być nie może, a żal niemały aby rusztowania i inne na ten koniec przysposobione materiały, z natury swojej nietrwałe, jako to kosztowne liny, windy, żelaza, kamienie, miały się rozproszyć, ani bym sobie życzył tego ewangelicznego pośmiewiska [...] dlatego nie opuszczam rąk od zaczętej roboty, owszem natężam starania, abym w roku 1774 skończył [...]”<sup>51</sup>. Jak widać, Radziwiłłowski pieniędzy wечно nie starczało na szybkie ukończenie prac.

Kolejne pięć lat (1774–1779) przyniosło jednak finalizację całego kosztownego przedsięwzięcia. W 1779 r. była już gotowa druga kondygnacja fasady, skoro 13 października tego roku – jak informował komunikat w rękopiśmiennych „Wiadomościach Warszawskich” (rękopis spalony w 1944 r. w Bibliotece Krasieńskich na Okólniku)<sup>52</sup> – „dnia dzisiejszego na facjacie z ciosanego kamienia oo. Karmelitów bosych, która by w samym Rzymie stać mogła, nie bez ukontentowania windowano okrąg świata z miedzi, wykonsztowany, równy watykańskiemu, który wąż przepasuje trzymając jabłko w pysku, na wierzchu zaś kielich w proporcję wysokości i na nim hostia. Wszystko suto w ogniu wyślacano, oprócz okręgu świata. Ta machina w swej strukturze wielką ozdobę miejscu temu sporządziła”<sup>53</sup>.

---

ułączenia funduszowej roboty tak rozpoczętej, iż mało co niedokończonej [...] tymczasem za szafunkiem skarbu Pańskiego w większej połowie wyciągnięta fabryka, dla materiałów podlegających osłabieniu i magistra należącego, jak najszybciej wymaga dokończenia [...] Była wola święta JO Xcia Michała Radziwiłła, wojewody wileńskiego i hetmana WXL, a Waszey Xcej Mści godnego Ojca, które wykonanie przyszło na Osobę Waszey Xcej Mści domów Bożych ozdobę lubiącego [...]”.

<sup>49</sup> Bernardo Bellotto (Canaletto), *Widok skarpy warszawskiej z tarasem Zamku Królewskiego*, 1773, obraz olejny, Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. MNW 128670. Na temat tego widoku zob. RIZZI, *Canaletto w Warszawie*, s. 64–69.

<sup>50</sup> LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 100: „[...] w tym niedostatku potrzebnego dokończenia facjaty proszę o tę sumę na dokonanie fabryki”.

<sup>51</sup> LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 100; zob. cytowany, niezachowany list (z Archiwum Radziwiłłów) o. Honorego od św. Elizeusza do Jakuba Bernatowicza z 20 IX 1773.

<sup>52</sup> Zob. przyp. 2.

<sup>53</sup> LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 100.



4. Ephraim Schröger, fasada kościoła karmelitów bosych w Warszawie, 1761–1779.  
Fot. Paweł Migasiewicz, 2021

Mowa tu, rzecz jasna, o zachowanym do dziś, wykonanym w miedzi, wspaniałym globie koronującym attykę fasady.

Gotową fasadę z fotograficzną niemal precyzją przedstawił Canaletto na swym kolejnym obrazie (il. 3), tym razem z 1780 r., ukazującym fragment wschodniej pierzei Krakowskiego Przedmieścia<sup>54</sup>. Uwagę zwraca tu kolor kamiennej okładziny górnej kondygnacji – wyraźnie jaśniejszy, niemal biały w stosunku do dolnej, spatynowanej już i szarawej. Wskazuje to na pewien odstęp czasowy we wznoszeniu obu kondygnacji: dolnej, powstałej

<sup>54</sup> Bernardo Bellotto (Canaletto), *Widok fragmentu Krasakowskiego Przedmieścia z kościołem karmelitów bosych i pałacem Radziwiłłów*, 1780, obraz olejny, Zamek Królewski w Warszawie, sygn. ZKW 457. Na jego temat zob. Rizzi, *Canaletto w Warszawie*, s. 142–144.



5. Ephraim Schröger, fasada kościoła karmelitów bosych w Warszawie, 1761–1779, portyk dolnej i górnej kondygnacji w widoku ukośnym od dołu. Fot. Paweł Migasiewicz, 2021

między 1762 i 1773, oraz górnej, zbudowanej zapewne niedługo przed 1779. Na obrazie Canaletta brak także wystawionych ostatecznie między kolumnami drugiej kondygnacji monumentalnych figur świętych karmelitańskich, znanych ze sztychowanych projektów Schrögera sprzed 1766 r., a powstałych, jak widać, dopiero po roku 1780.

Jakieś (chyba niewielkie) prace wykończeniowe toczyły się przy fasadzie jeszcze przez trzy lata, skoro na umieszczonej nad portalem głównym tablicy fundacyjnej widnieje data 1782<sup>55</sup>.

**„Facyata z ciosanego kamienia oo. karmelitów bosych, która by w samym Rzymie stać mogła” – struktura fasady**

Potężnych rozmiarów fasada karmelicka – szeroka na 27 i wysoka na 34 metry<sup>56</sup> – ma charakter parawanowy: przesłania całkowicie bryłę XVII-wiecznego kościoła (il. 4). Obie jej kondygnacje są znacząco szersze od nawy głównej i naw bocznych; dolna jest tak

<sup>55</sup> D(eo) O(ptimo) M(aximo) / BEATISSIMÆ VIRGINI IN CÆLUM ASSUMPTÆ SPONSOQUE DIVO IOSEPHO / ÆDES SACRAS / CELSISSIMI PRINCIPES / MICHAEL RADZIWIŁŁ PALATINUS VILNENSIS SUPREMUS DUX EXERCITUUM / M(agni) D(ucatus) L(ithuaniae) / VOTIS / CAROLUS PALATINUS VILNENSIS LECTISSIMUS OBSEQUENTISSIMUSQUE FILIUS / EFFECTU / UTERQUE / COMPLEVIT PERFECIT / FACTA MARMORI COMMENDATA a CARM(elitis) DISCALCEATIS OBLIGATISSIM[I]S / ANNO MDCCCLXXXII DIE XXVIII SEPTEMBRIS [Bogu Najlepszem, Największemu / Najświętszej Dziewicy do Nieba wziętej i oblubieńcowi świętemu Józefowi / Przybytek święty / Najwspanialszy książęta / Michał Radziwiłł wojewoda wileński, hetman wielki / Wielkiego Księstwa Litewskiego / Ślubami / Karol wojewoda wileński, najukochańszy i najposłuszniejszy syn, czynem / Jeden i drugi wypełnił i dokonał / czyny marmurowi powierzone przez karmelitów bosych wielce zobowiązanych / W roku 1782, dnia 28 września]. Panu Tomaszowi Płóciennikowi dziękujemy za tłumaczenie powyższej inskrypcji.

<sup>56</sup> Wymiary podane za: WANAT, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce*, s. 415.

6. Ephraim Schröger, fasada kościoła karmelitów bosych w Warszawie, 1761–1779, portyk dolnej kondygnacji.  
Fot. Paweł Migasiewicz, 2021



7. Ephraim Schröger, fasada kościoła karmelitów bosych w Warszawie, 1761–1779, fragment belkowania dolnej kondygnacji.  
Fot. Paweł Migasiewicz, 2021



szeroka, że posiada wręcz wyodrębnione ściany boczne z własnym opracowaniem architektonicznym. Mimo swego parawanowego charakteru fasada jest doskonale zespolona ze starszym od niej kościołem, toteż oddaje jego bazylikowy układ. Jej dwie kondygnacje – dolna, siedmio-, oraz górna, trójosiowa – zasadniczo zostały rozczłonkowane parami pilastrów, zaś trójosiowa partia środkowa otrzymała charakter przystawionego do lica, monumentalnego, dwukondygnacyjowego portyku kolumnowego – dołem pełnego, górą zaś rozzerwanego na osi (il. 5, 6, 8). Węższe i szersze przesła zyskały rytm naprzemienny



8. Ephraim Schröger, fasada kościoła karmelitów bosych w Warszawie, 1761–1779.  
Fot. Paweł Migasiewicz, 2021





9. Ephraim Schröger, fasada kościoła karmelitów bosych w Warszawie, 1761–1779, artykulacja dolnej kondygnacji. Fot. Paweł Migasiewicz, 2021

a-b-a-b-a-b-a (dołem) i a-b-a (góra). W fasadzie zastosowano w sposób konsekwentny uproszczoną superpozycję porządków (zredukowaną do dwóch) – w dolnej kondygnacji doryckiego, w górnej korynckiego. Wsparte na wysokich cokołach pilastry kondygnacji dolnej, a w partii portyku także kolumny dźwigające masywne belkowanie z fryzem tryglifowym (il. 7), krzyżują się z trzema rzędami płaskich, dość szerokich listew i dodatkowym profilem wydzielającym strefę kapiteli. Tworzy się w ten sposób siatka prostokątnych pól (il. 9), na przemian węższych i szerszych, zgodnie z logiką kompozycji przęseł. W siatkę ową wpisane zostały prześwity wejść – środkiem prostokątnego, po bokach zamkniętych półkoliście z ślepymi nadprożami – zaś wyżej płaskorzeźbione ozdoby ornamentalne i symboliczne. Kondygnacja dolna zwieńczona jest potężną attyką, wyłamującą się na osiach podziałów, stanowiącą zarazem cokół kondygnacji górnej, środkiem i po bokach przetykaną odcinkami tralkowej balustrady. Druga kondygnacja (il. 10), z motywem wielkiego, półkoliście zamkniętego okna na osi, jest reminiscencją łuku tryumfalnego z szerokim arkadowym przelotem środkowym i wąskimi przesłami bocznymi – obiema częściami rozerwanego portyku. W ok. 2/3 wysokości lico zyskało bogaty, wydzielający nadświetle okna profil, nawiązujący jakby do listew kondygnacji dolnej, a w partii interkolumniów portyku dwie strefy: górną z parą medalionów z płaskorzeźbionym popiersiami i dolną z parą posągów. Wysunięte kolumny z pilastrami w tle i cofnięte, skrajne pilastry podtrzymują masywne, przerwane belkowanie z gładkim fryzem wspierającym odcinki pełnej attyki, na których znalazły się rozbudowane grupy rzeźbiarskie. Jeszcze jedna, bardzo wysoka, pełna, trójdzielna attyka znalazła się w zwieńczeniu drugiej kondygnacji (il. 11). Nieznacznie od niej węższa, daje



10. Ephraim Schröger, fasada kościoła karmelitów bosych  
w Warszawie, 1761–1779, górna kondygnacja.  
Fot. Jakub Sito, 2015



11. Ephraim Schröger, fasada kościoła karmelitów bosych w Warszawie, 1761–1779, belkowanie górnej kondygnacji i attyka wieńcząca. Fot. Paweł Migasiewicz, 2021



12. Ephraim Schröger, fasada kościoła karmelitów bosych w Warszawie, 1761–1779, dzwonniczka. Fot. Paweł Migasiewicz, 2021

jakby namiastkę kondygnacji trzeciej. Jej partie boczne, stanowiące tło dla wskazanych wyżej grup rzeźbiarskich, ujęte są parami pilasterków w tzw. porządku attyckim (franc. *ordre attique*). Całość fasady wieńczy umieszczony na osi miedziany glob, na którym postawiono przygniatający zwiniętego węża kielich z hostią. Na skrajach attyki kondygnacji pierwszej pojawiły się bogato kształtowane, kubiczne, ażurowe dzwonniczki (il. 12), zwieńczone wykonanymi z blachy miedzianej antykizującymi wazami. Dzwonniczki te, niezwyczajnie w swych formach, przypominają ozdobne piece.

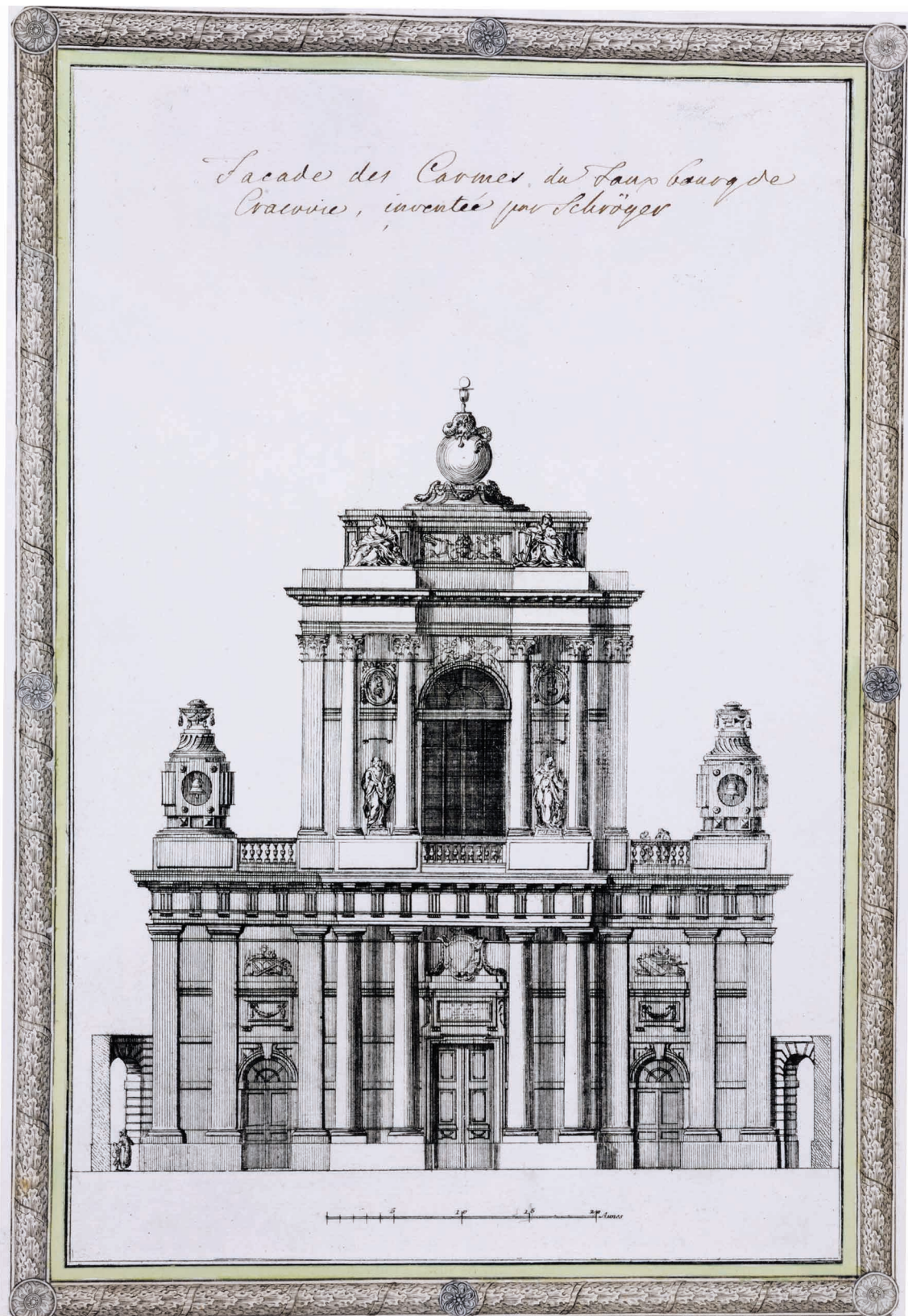
Monumentalna porządkowa architektura przyćmiewa nieliczne posągi i płaskorzeźby<sup>57</sup>, układające się w program stanowiący apologię zakonu karmelitańskiego, wiary chrześcijańskiej i Kościoła katolickiego. Nad portalami bocznymi znalazły się płaskorzeźbione, wieloelementowe emblematy: po lewej odnoszące się do Starego Testamentu (Arka Przymierza, trybularz kapłański, Tablice Mojżeszowe, kij pasterski i księga), po prawej do Nowego (kielich z hostią, kłosa zbóż, winne grona, krzyż i księga). Wspomniane medaliony w drugiej kondygnacji zawierają wizerunki głównych reformatorów zakonu karmelitów – św. Jana od Krzyża (po lewej) i św. Teresy z Avila (po prawej), zaś posągi poniżej przedstawiają świętą Marię Magdalenę de Pazzi (po lewej) i przypuszczalnie proroka Eliasza (po prawej). Grupy rzeźbiarskie wieńczące oba człony górnego portyku to *Caritas* – siedząca kobieta z trójką dzieci (po lewej) i *Spes* – kobieta z kotwicą i puttem u boku (po prawej). Na płycinie, która zdobi wielką attykę koronującą fasadę, znalazła się z kolei płaskorzeźba z emblematami papieskimi (tiarą, potrójnym krzyżem, pastorałem i kluczami Piotrowymi). Z innego porządku symbolicznego pochodzą natomiast ozdobne elementy na osi środkowej dolnej kondygnacji. Nad samym wejściem znalazła się tablica fundacyjna gloryfikująca fundatorów świątyni – Radziwiłłów, powyżej zaś, w kartuszu, radziwiłłowski orzeł z herbem Trąby na piersiach. Wydaje się, że do Radziwiłłów odnosi się też para puttów trzymających wieniec różany (wieniec wiecznej chwały) ponad oknem.

Autorstwo fasady karmelickiej ma potwierdzenie źródłowe, rzadkie w realiach architektury staropolskiej. Wprawdzie nie ocalał jej projekt rysunkowy, za to zachował się w zbiorach Gabinetu Rycin BUW (Zbiory króla Stanisława Augusta Poniatowskiego) zespół czterech akwafort autorstwa samego Schrögera, stanowiących ściśle odwzorowanie jego projektów na fasadę oraz cmentarz przykościelny wraz z ujmującym go perystylem i ogrodzeniem<sup>58</sup>. Jedna z owych akwafort, ukazująca rzut fasady kościelnej (z adnotacją „Partie de l’Eglise”), perystylu i przyległej doń od południa oficyny klasztornej, nosi sygnaturę architekta: „E. Schreger inv. et sculp”<sup>59</sup>. Rycina ukazująca samą elewację fasady opatrzona jest z kolei rękopiśmiennym podpisem autorstwa króla: „Façade des Carmes du Fauxbourg de Cracovie, inventée par Schröger” (il. 13). Projekt ów nieznacznie różni się od realizacji, głównie w zakresie dekoracji rzeźbiarskiej. Pomiedzy kolumnami drugiej kondygnacji miały pierwotnie stać posągi św. Szymona Stocka z lewej i trudnego do identyfikacji świętego karmelitańskiego z prawej strony. Symbole Starego i Nowego Testamentu zostały w toku realizacji zamienione miejscami. Nieznaczne różnice dotyczą także kompozycji grup reprezentujących *Caritas* i *Spes* w drugiej kondygnacji. Jedyna poważniejsza różnica odnosząca się do samej architektury dotyczy narożnych dzwonniczek, które w zrealizowanej fasadzie zostały zsunięte z osi skrajnego interkolumnium ku środkowi

<sup>57</sup> MIŁOBĘDZKI, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, s. 233.

<sup>58</sup> Teresa SULERZYSKA, Stanisława SAWICKA, Janina TRENKLERÓWNA, *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1: *Varsaviana. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku* (Warszawa: PWN, 1967), s. 53–54.

<sup>59</sup> Plansza zatytułowana jest: *Plan de portaille et des cimetières de l’église des carmes a Varsovie*.



13. Ephraim Schröger, Fasada kościoła karmelitów bosych w Warszawie, akwaforta przed 1766, Gabinet Rycin BUW, Inw. Zb. D. 9711



15. Pierre Lescot, Luwr, skrzydło zachodnie, ok. 1550, fragment elewacji od strony dziedzińca. Fot. Paweł Migasiewicz, 2018

14. Pierre Lescot, Paryż, Luwr, ok. 1550, ryzalit od strony dziedzińca. Fot. Paweł Migasiewicz, 2018

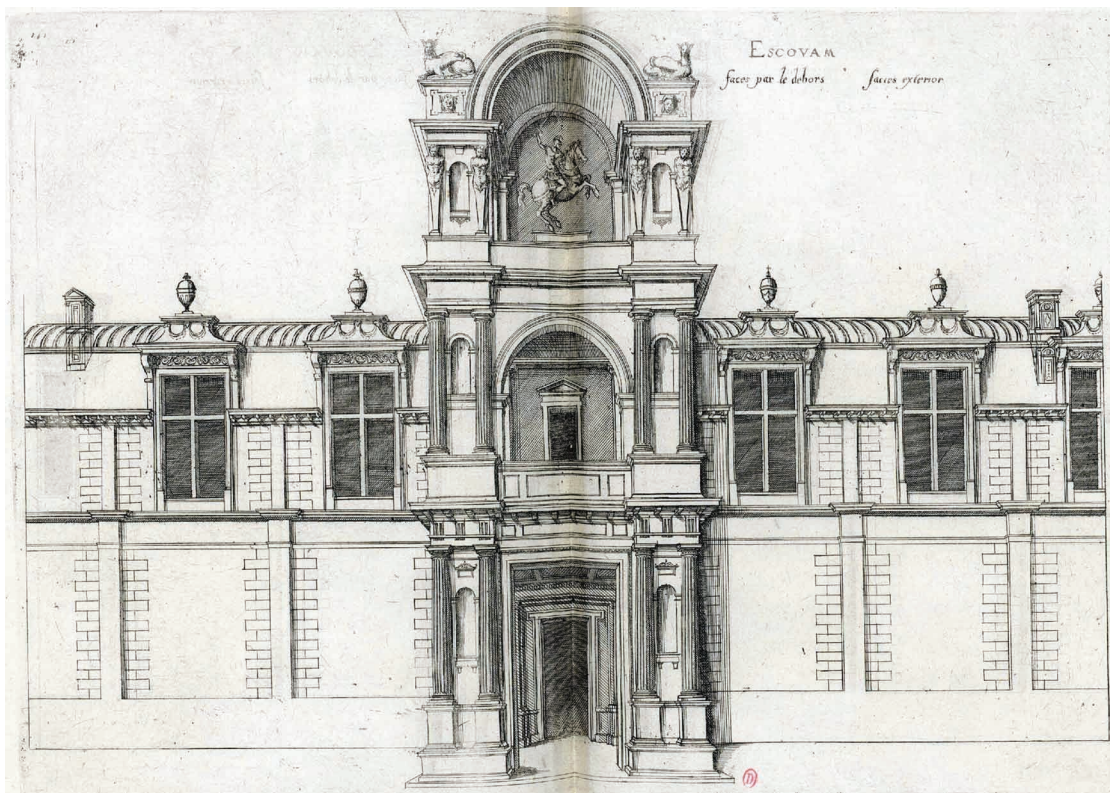
kościół, dla nadania pewnej równowagi optycznej między kondygnacjami, a może i „dla większego «uprzestrzennienia» architektury”, jak to podnosił Adam Miłobędzki<sup>60</sup>.

### *Francuska geneza fasady*

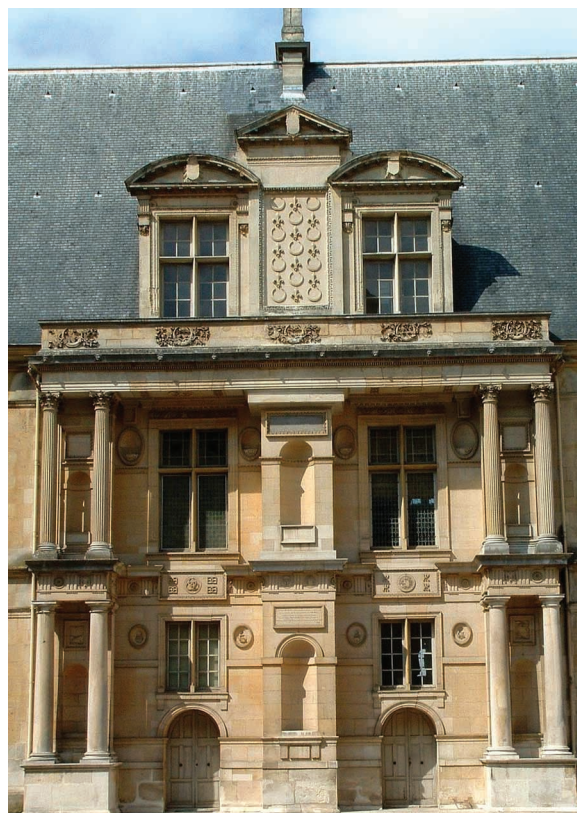
Najbardziej zasadniczą cechą karmelickiej fasady jest kamienne oblicowanie, nadające jej nie tylko wyjątkowego monumentalizmu, ale również pewien rys obcości. Polskiemu widzowi w XVIII w. – przywykłemu do fasad wznoszonych z cegły i pokrytych tynkiem, a ozdobionych jedynie kamiennym detalem czy figurami – elewacja w całości kamienna musiała wydawać się jakby przeniesiona z innego świata<sup>61</sup>. Przywołane wyżej skojarzenie

<sup>60</sup> Adam MIŁOBĘDZKI [wypowiedź w dyskusji] w: LORENTZ, „Materiały do historii kościoła karmelitów bosych na Krakowskim Przedmieściu”, s. 45.

<sup>61</sup> Z rachunków przytaczanych przez Stanisława Lorentza można wnioskować, że fasada niezachowanego kościoła dominikanów obserwantów przy Krakowskim Przedmieściu, wznoszona niemal równocześnie według projektu Ephraima Schrögera, była bogato zdobiona kamiennymi detalami, ale raczej nie była w całości oblicowana kamieniem; zob. LORENTZ, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, s. 57–65.



16. Jean Bullant (?), brama w château w Écouen (nieistniejąca), ok. połowy XVI w. Rycina w: Jacques Androuet Du Cerceau, Le Second volume des plus excellents bastiments de France, Paris 1579



17. Jean Bullant (?), château w Écouen, ok. połowy XVI w., portyk przy elewacji od strony dziedzińca.  
Fot. Paweł Migasiewicz, 2018



18. *Salomon de Brosse*  
(atrybuowany), fasada kościoła  
*Saint-Gervais-Saint-Protais*,  
1616–1621.  
Fot. Paweł Migasiewicz, 2018



19. *Jules Hardouin-Mansart*, fasada kaplicy królewskiej przy *Hôtel des Invalides* w Paryżu,  
1676–1706. Fot. Paweł Migasiewicz, 2018





20. Pierre Caqué, fasada kościoła oratorianów w Paryżu, ok. 1745. Rycina w: J.-F. Blondel, L'Architecture française, ou Recueil de plans, élèvements, coupes et profils, t. III (Paris, 1754)



21. Louis Le Vau, Jules Hardouin-Mansart, pałac królewski w Wersalu, lata 70.–80. XVIIw., fragment elewacji ogrodowej. Przykład zastosowania porządku attyckiego.  
Fot. Paweł Migasiewicz, 2018

z Rzymem wynikało zapewne przede wszystkim właśnie z zadziwienia tym, nietypowym dla Rzeczypospolitej materiałem. Autor komunikatu w „Wiadomościach Warszawskich” szukał odniesienia dla architektury sakralnej w Stolicy Świętej, co brało się raczej ze stereotypu niż ze znajomości rzeczy<sup>62</sup>. Jak widać, wiedza, choćby pobieżna, o sztuce francuskiej w ówczesnej Rzeczypospolitej bynajmniej nie była powszechna, nawet wśród literatów.

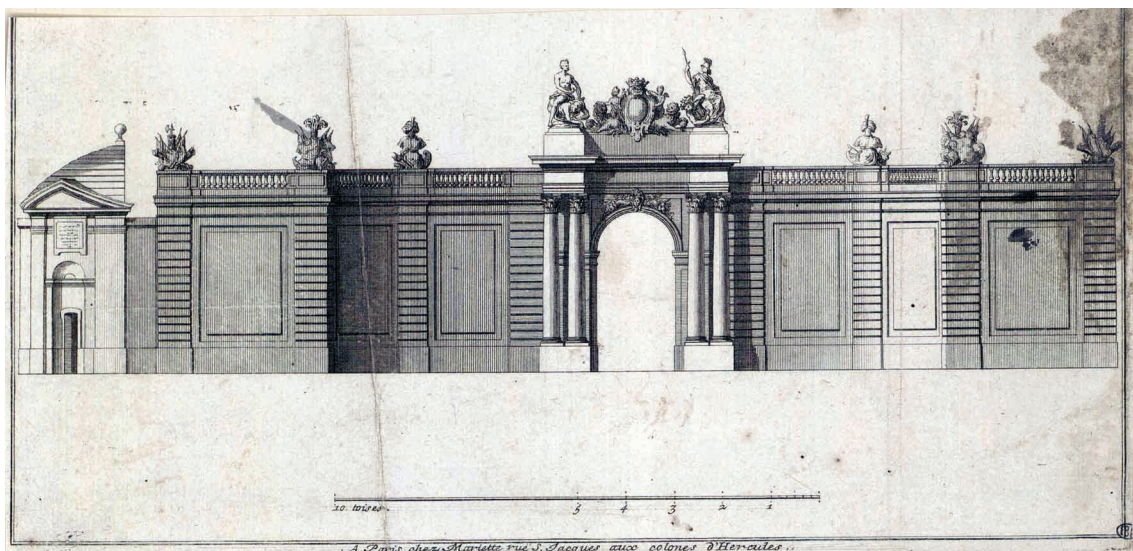
Wybór kamienia, zamiast zwyczajnych w Polsce materiałów budowlanych, był niewątpliwie oznaką czy też wręcz manifestacją zerwania z miejscową tradycją i opowiedzenia się za gustem francuskim. W Warszawie ta radykalna zmiana wymagała kosztownego sprowadzania budulca z odległych kamieniołomów i zaangażowania odpowiednio wykwalifikowanych budowniczych i kamieniarzy, umiejących się tym tworzywem posługiwać. W Paryżu rzecz się miała zgoła odwrotnie. Tam od wieków wznoszono nie tylko fasady, ale i całe budynki z wydobywanego na terenie samego miasta i okolic miejscowego kamienia, w tym m.in. ze szczególnie cenionego wapienia zwanego *pierre de Saint-Leu*, sprowadzanego z kamieniołomów nieopodal Chantilly. Budowle sakralne w tym regionie od średniowiecza bez wyjątku wznoszono z kamienia<sup>63</sup>. W przeciwieństwie do

<sup>62</sup> Por. przyp. 45.

<sup>63</sup> Paul BENOÎT, Annie BLANC, Jean-Pierre GÉLY, Ania GUINI-SKLIAR, Daniel OBERT, Marc VIRÉ, „La pierre de Paris. Méthode d'étude de la pierre à bâtir depuis son extraction jusqu'à sa mise en œuvre”, w: *La pierre dans la ville antique et médiévale. Actes du colloque d'Argentomagus*, red. Jacqueline LORENZ, Dominique TARDY, Gérard COULON (Tours: Fédération pour l'édition de la Revue archéologique du Centre de la France, 2000), s. 121–158 (numer specjalny „Revue archéologique du centre de la France”, 18).



22. Claude Perrault, projekt łuku triumfalnego na place du Trône w Paryżu, (zrealizowanego jako wielki model), ok. 1670. Fragment ryciny Gabriela Perelle'a z albumu *Veues des belles maisons de France, między 1685 a 1700*



23. Pierre-Alexis Delamair, brama *hôtel de Soubise* w Paryżu, 1704–1707. Rycina w Jean Mariette, *L'Architecture Française, ou Recueil Des Plans, Elevations, Coupes Et Profils Des Eglise, Palais, Hôtel & Maisons particuliers* [...], 1727

wzorów francuskich, warszawska fasada została jedynie oblicowana kamiennymi płytami i ozdobiona takimiż detalami. Zabieg ten nadał jej pozór francuskości, choć w istocie pod względem technicznym i materiałowym nie jest to dzieło francuskie.

W podobnie dychotomiczny sposób należy postrzegać kompozycję warszawskiej fasady, która reprezentuje styl głęboko zakorzeniony we francuskiej tradycji, choć nowy na gruncie polskim. Do jej najbardziej charakterystycznych elementów należy ujęcie środkowej osi w obu kondygnacjach parami kolumn nieco odsuniętymi od opilastrowanego muru, wspierającymi wyłamane belkowanie i tworzącymi wraz z nim mocny przestrzenny akcent. Drugą, równie istotną cechą jest zrównoważenie artykulacji wertykalnej (kolumn i pilastrów) znaczną liczbą elementów horyzontalnych: oprócz belkowania i cokołów są to listwy pozornie przechodzące pod pilastrami i tworzące niejako podziały trzeciego planu. W ten sposób powstaje jakże typowe dla nowożytnej architektury francuskiej wrażenie równowagi, spokoju i racjonalności. Oba te rozwiązania wywodzą się z architektury połowy XVI w., kiedy to w okresie zwanym we Francji drugim renesansem (*Seconde Renaissance*) ukształtowała się i okrzepła architektura klasyczna o obliczu wyraźnie odmiennym od włoskiego i z tego względu określana mianem architektury *à la française*<sup>64</sup>. Choć wielki wpływ na nią wywarła sztuka włoska i artyści włoscy aktywni we Francji (zwłaszcza Sebastiano Serlio, zarówno architekt-praktyk, jak i teoretyk), w tym samym okresie działała jednak także grupa wybitnych artystów rodzimych, m.in. architekci Pierre Lescot i Philibert de l'Orme czy rzeźbiarz, ale i projektant Jean Goujon. Wszyscy oni znakomicie znali sztukę włoską, lecz potrafili się spod jej przemożnego wpływu wyzwolić, tworząc podwaliny nowego stylu. Znamienny jest fakt, że mimo wielkich zasług Sebastiana Serlia Franciszek I pod koniec swego panowania wybrał nie jego, lecz Pierre'a Lescota na projektanta nowego skrzydła Luwru<sup>65</sup>. Nieco ponad sto lat później sytuacja się powtórzyła, gdy budowano skrzydło wschodnie: odrzucono wówczas koncepcje Włochów z Gianlorenzo Berninim na czele i wybrano projekt Francuzów.

Pierre Lescot prawdopodobnie odbył podróż do Włoch, chociaż brak na to jednoznacznych dowodów. Już w jednym z jego pierwszych dzieł (z około 1540) – niezachowanym do dziś lektorium (*jubé*) w formie trójprzelotowego łuku triumfalnego

<sup>64</sup> Pojęcie architektury klasycznej (*architecture classique*) stosowało w odniesieniu do francuskiej architektury nowożytnej wielu badaczy, a przede wszystkim Louis Hauteceur, autor monumentalnego wielotomowego opracowania na ten temat, zob. Louis HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. 1–7 (Paris: Picard, 1943–1957). Architektura klasyczna w jego rozumieniu jest pojęciem znacznie szerszym od polskiego terminu „klasycyzm” i oznacza architekturę wywodzącą się z antyku, wznoszoną od wczesnego renesansu aż po *belle époque*. Hauteceur wyraźnie oddziela pojęcia *classique* i *baroque*, barok bowiem jako nurt z definicji antyklasyczny nie należy według niego do architektury klasycznej. Na temat Hauteceura i jego postawy badawczej zob. Antonio BRUCCULERI, *Du Dessein historique à l'action publique. Louis Hauteceur et l'architecture classique en France* (Paris: Picard, 2007), *passim*. W podobny sposób postrzegali całą nowożytną architekturę francuską dwaj dawni brytyjscy historycy architektury, William H. Ward i Reginald T. Blomfield. Zob. William H. WARD, *The Architecture of the Renaissance in France. A History of the Evolution of the Arts of Building, Decoration and Garden Design under Classical Influence from 1495 to 1830*, t. 1–2 (London: B. T. Batsford, 1911); Reginald T. BLOMFIELD, *A History of French Architecture from the Reign of Charles VIII till the Death of Mazarin*, t. 1–2 (London: G. Bell, 1911); Id., *A History of French Architecture from the Death of Mazarin till the Death of Louis XV, 1661–1774*, t. 1–2 (London: G. Bell, 1921). Badacze ci traktowali ją jako „długi renesans”, trwający od końca XV w. po czasy XIX-wiecznej Restauracji. Jeden z najważniejszych współczesnych badaczy francuskich, Jean-Marie Pérouse de Montclos, stosuje głównie pojęcie architektury *à la française*, które, jak się wydaje, lepiej oddaje różnorodność zjawisk współtworzących odrębną francuską tradycję architektoniczną, zob. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Architecture à la française, du milieu du XV<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris: Picard, 2013), *passim*.

<sup>65</sup> Sabine FROMMEL, *Sebastiano Serlio. Architecte de la Renaissance* (Paris: Gallimard, 2002), s. 267–285.

w kościele Saint-Germain-l'Auxerrois – pojawia się artykulacja parami kolumn<sup>66</sup>. Najważniejszą jednak budowlą, prawdziwym kamieniem milowym w rozwoju architektury *à la française* było pierwsze nowożytne skrzydło Luwru (1546–1551), zwane od nazwiska architekta skrzydłem Lescota („Aile Lescot”)<sup>67</sup>, (il. 14–15). Choć było ono pod wieloma względami inspirowane architekturą włoską i antyczną, oryginalna redakcja i dobór tych zapożyczeń sprawiły, że skrzydło, a zwłaszcza jego fasada od strony dziedzińca, stało się prawdziwym katalogiem architektonicznych galicyzmów, z których czerpali bezpośrednio lub pośrednio architekci francuscy i obcy aż po wiek XIX. Do rozwiązań tych należą przede wszystkim trzy ryzality ujęte w pierwszej i drugiej kondygnacji parami kolumn (*colonnes jumelées*) korynckich i kompozytowych. Między kolumnami każdej pary w drugiej kondygnacji znajdują się owalne medaliony i nisze, wtórnice wypełnione figurami, a zatem układ, który dwa stulecia później powtórzył warszawski architekt. Najwyższa kondygnacja rozczłonkowana jest tzw. porządkiem attyckim (*ordre attique*), czyli niskimi pilasterkami o kapitelach zdobionych liśćmi akantu, lecz – w odróżnieniu od porządku korynckiego – bez małych wolut. To samo rozwiązanie, nazwane wręcz „szóstym porządkiem francuskim”<sup>68</sup>, pojawia się m.in. w ogrodowej elewacji pałacu wersalskiego (il. 21) oraz – co z naszego punktu widzenia najważniejsze – na attyce warszawskiej fasady. Co więcej, Lescot wprowadza w fasadzie Luwru – rozwijając w ten sposób wzory Serlia zarówno z jego traktatu, jak i z elewacji dziedzińca *château* w Ancy-le-Franc w Burgundii – dodatkowe delikatne podziały poziome w postaci listew (*moulures*) równoważących artykulację pionową<sup>69</sup>. Elewacja dziedzińcowa skrzydła Lescota była uważana od początku za wybitne osiągnięcie architektury francuskiej i stała się źródłem inspiracji dla wielu pokoleń architektów. W kolejnym stuleciu uszanowano ją w do tego stopnia, że druga połowa zachodniego skrzydła (zaprojektowana przez Jacques’a Lemerciera) wiernie odwzorowuje „Aile Lescot”, a elewacje pozostałych trzech skrzydeł wyraźnie do niej nawiązują.

Luwr – jako stołeczny pałac królewski, czyli jedna z najbardziej prestiżowych budowli we Francji – w ogromnym stopniu wpłynął na rozpowszechnienie się wymienionych wyżej rozwiązań kompozycyjnych. Nie był jednak w swojej pionierskiej roli odosobniony, niektóre motywy zastosowane zostały bowiem równocześnie w innych rezydencjach. Szczególnie doniosłe znacznie należy przypisać dwóm *châteaux*: w Écouen i w Anet. Pierwszy z nich, wznoszony od lat 30. XVI w. dla konetabla Anne de Montmorency, w połowie stulecia zyskał bramę (*corps d'entrée*) – obecnie nieistniejącą, ale znaną z ryciny<sup>70</sup> (il. 16) – zaprojektowaną przez

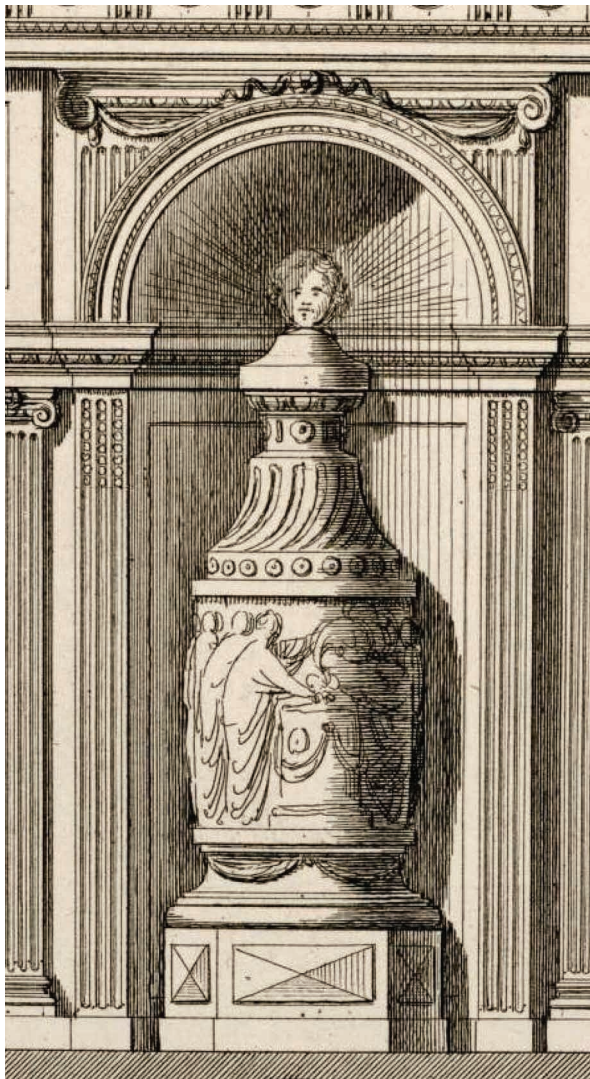
<sup>66</sup> Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Pierre Lescot (1515–1578) architecte du Roi et da la Pléiade* (Paris: Picard, 2018), s. 34–41.

<sup>67</sup> Jean GUILLAUME, „Le Louvre d’Henri II, une architecture impériale”, w: *Henri II et les arts, actes du colloque international, Ecole du Louvre et Musée national de la Renaissance-Ecouen: 25–27 septembre 1997* (Paris: Ecole du Louvre, 2003), s. 343–353; PÉROUSE DE MONTCLOS, *Pierre Lescot (1515–1578) architecte du Roi et da la Pléiade*, s. 100–149.

<sup>68</sup> Claude MIGNOT, „L’ordre attique: le sixième ordre français”, w: *Le Génie du lieu, la réception du langage classique en Europe (1540–1650): sélection, interprétation, invention*, red. Monique CHATENET, Claude MIGNOT (Paris: Picard, 2013), s. 227–242. Pojęcie porządku attyckiego jest bodaj niestosowane w polskiej terminologii. Określenie tego specyficznie francuskiego porządku pochodzi od greckiej Attyki, lecz, jako że był on przeznaczony wyłącznie do stosowania na attykach, uprawnione wydaje się również alternatywne, choć mniej zręczne tłumaczenie – „attykowy”.

<sup>69</sup> Szczegółowe omówienie twórczości Serlia, a zwłaszcza pałacu w Ancy-le-Franc zob. FROMMEL, *Sebastiano Serlio*, passim. Zob. też: Sabine FROMMEL, „De l’ordre prodigieux au langage abrégé. Pierre Lescot interprète des modèles italiens”, w: *Le Génie du lieu, la réception du langage classique en Europe (1540–1650): sélection, interprétation, invention*, s. 205–217.

<sup>70</sup> Jacques ANDROUET DU CERCEAU, *Le Second volume des plus excellents bastiments de France. Auquel sont designez les plans de quinze bastiments, & de leur contenu: ensemble les elevations & singularitez d’un chascun* (Paris: pour ledit Jacques Androuet du Cerceau, 1579).



24. Projekt pieca z *Recueil élémentaire d'architecture* Jeana François de Neufforge'a., t. I (Paris, 1757)

nieokreślonego architekta, zapewne Jeana Goujona lub Jeana Bullanta<sup>71</sup>. Dwie kondygnacje zostały tu ujęte parami kolumn (doryckich i jońskich), a trzecia hermami flankującymi arkadę, pod którą umieszczono konną figurę konetabla. Jedno ze skrzydeł tegoż pałacu zostało ozdobione dwukondygnacyjowym portykiem ujętym parami kolumn, tym razem doryckimi i korynckimi (il. 17)<sup>72</sup>. Bardzo ważne dla rozwoju architektury francuskiej były także decyzje Henryka II o mianowaniu w 1548 r. Philiberta de l'Orme nadintendentem budowli królewskich oraz o zleceniu mu projektu pałacu w Anet. Środkowy ryzalit fasady jest rozwiązaniem z tej samej rodziny, co Luwr i Écouen, tym razem jednak zastosowano po raz pierwszy we Francji pełną superpozycję trzech porządków, po dwie pary kolumn na każdym poziomie<sup>73</sup>.

Kompozycja architektoniczna z użyciem par kolumn (*colonnes jumelées*), zastosowana w tych trzech ważnych budowlach połowy XVI w. (z Luwrem na czele), stała się

<sup>71</sup> Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *De la Renaissance à la Révolution* (Paris: Mengès, Éditions du Patrimoine, 2003), s. 94–95 (Histoire de l'architecture française 2).

<sup>72</sup> Także ta część pałacu nie istnieje, lecz znana jest z ryciny w dziele Androueta du Cerceau.

<sup>73</sup> Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Philibert de l'Orme. Architecte du roi (1514–1570)* (Paris: Mengès, 2000), s. 186–188, 254–275. Podczas rewolucji francuskiej cała struktura ryzalitu została przeniesiona do Paryża, gdzie do dziś pełni funkcje fasady dawnego kościoła augustianów mniejszych (*Petits-Augustins*).

rozwiązaniem kanonicznym, niemal dystynktywnym dla architektury francuskiej. Początkowo ten arcyfrancuski układ występował w architekturze świeckiej i niekiedy sepulkralnej<sup>74</sup>, a do architektury sakralnej został przeniesiony dopiero w drugiej dekadzie następnego stulecia. Pierwszym przykładem nowego zastosowania jest fasada kościoła Saint-Gervais-Saint-Protais w Paryżu, przypisywana Salomonowi de Brosse (około 1616; il. 18)<sup>75</sup>. Parawanowa fasada została dobudowana do gotyckiej świątyni, stąd konieczność wzniesienia aż trzech kondygnacji. Architekt wyraźnie wzorował się na ryzalicy pałacu w Anet, lecz rozbudował go o dwa przęsła boczne i – co bardzo istotne – zwieńczył naczółkiem. Wkrótce to samo rozwiązanie pojawiło się w wydaniu dwukondygnacyjowym – w nieistniejącej dziś fasadzie kościoła *feuillants* (odłamu cystersów) w Paryżu, wczesnego dzieła François Mansarta<sup>76</sup>. Do połowy następnego stulecia fasady kościelne rozczłonkowane parami kolumn w najróżniejszych konfiguracjach były wręcz niezliczone w Paryżu i na prowincji (il. 19), podobnie jak fasady budowli świeckich.

Wskazana przez Ryszarda Mączyńskiego jako wzór dla Schrögera fasada paryskiego kościoła oratorianów<sup>77</sup> (il. 20) – wzniesiona przez Pierre’a Caqué, a spopularyzowana przez kompendium Jacques’a-François Blondela – jest istotnie stosunkowo bliska warszawskiej, niemniej nie można jej traktować jako jedynej czy nawet głównego wzoru<sup>78</sup>. Podobnie rzecz się ma z inną wymienianą w tym kontekście fasadą – paryskiego kościoła Saint-Roch<sup>79</sup>. Trzeba podkreślić, że Schröger swobodnie rezygnuje w swoim projekcie ze zwieńczenia fasady frontonem – elementem niemal obowiązkowym w architekturze sakralnej, a często niestosowanym w architekturze świeckiej, na przykład we wspomnianych trzech rezydencjach renesansowych, ale także i później, w XVII i XVIII w. Jako możliwe źródło inspiracji w tym względzie wskazywano dotychczas projekty łuku triumfalnego na place du Trône w Paryżu (Claude Perrault i Charles Le Brun; il. 22)<sup>80</sup>, ale podobne rozwiązanie stosowano przecież w projektach zrealizowanych, choć skromniejszych, jak chociażby bramy hôtel de Soubise (1705; il. 23) czy Palais-Bourbon w Paryżu (1722–1728)<sup>81</sup>, by podać tylko najslawniejsze przykłady.

W warszawskiej fasadzie Schröger z niezwykłą zrećnością i swobodą łączy wzorce francuskiej architektury sakralnej i świeckiej zarówno najnowszej, jak i tej sprzed dwustu lat. Wykorzystując schemat artykulacji stosowany w wielu fasadach kościelnych, rezygnuje ze spływów wolutowych (częstych w przypadku fasad o górnej kondygnacji węższej od dolnej) oraz z naczółka i wzbogaca swoje dzieło poziomymi listwami czy owalnymi medalionami, zaczerpniętymi z tradycji renesansowej, choć stosowanymi także w XVII i XVIII w. Dodaje również balustrady z tralkami o kwadratowym przekroju (*balustres carrés*). Balustrady tralkowe nie występują na żadnej z fasad przywoływanych dotychczas jako wzory, ale pojawiają się za to na wielu innych, np. na elewacji kaplicy królewskiej w Hôtel des Invalides według projektu Jules’a Herdouin-Mansarta.

<sup>74</sup> Na przykład w nagrobku seneusza Louis de Brezé w katedrze w Rouen.

<sup>75</sup> PÉROUSE DE MONTCLOS, *De la Renaissance à la Révolution*, s. 190.

<sup>76</sup> Claude MIGNOT, *François Mansart. Un architecte artiste au siècle de Louis XIII et de Louis XVI* (Paris: Le Passage, 2016), s. 20–22.

<sup>77</sup> MĄCZYŃSKI, „Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu”, s. 510–511.

<sup>78</sup> Laurent LECOMTE, „Églises régulières”, w: *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, red. Mathieu LOURS (Paris: Picard, 2016), s. 216.

<sup>79</sup> Léonore LOSSERAND, „Églises séculières”, w: *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, s. 126.

<sup>80</sup> Antoine PICON, *Claude Perrault, 1613–1688 ou la curiosité d’un classique* (Paris: Picard, 1988), s. 223–230.

<sup>81</sup> PÉROUSE DE MONTCLOS, *De la Renaissance à la Révolution*, s. 388.

W zasadzie jedynym detalem rzeczywiście nowym i w dodatku zastosowanym w sposób nowatorski są dzwonnice umieszczone na skrajach dolnej kondygnacji i flankujące górną.

Słusznie dotychczasowi badacze zauważali, że w tym przypadku źródłem inspiracji były ryciny Jeana-François de Neufforge'a, zawarte w jego wielotomowym zbiorze *Recueil elementaire d'architecture*<sup>82</sup>. Trzeba jednak podkreślić, że architekt ten, uważany za prekursora neoklasycyzmu, również nie wprowadził rewolucyjnych zmian. Jego propozycje wyrosły z francuskiej tradycji, którą przetworzył w nowej estetyce, upraszczając dawne wzorce, monumentalizując i geometryzując<sup>83</sup>. W tym miejscu warto także nadmienić, że warszawskie dzwonnice nie nawiązują do rycin przedstawiających budowle sakralne. Schröger wykorzystał tu projekt Neufforge'a na ozdobny piec (il. 24), zawarty w pierwszym tomie sławnego wzornika, wydane w 1757 r.<sup>84</sup>

### Zakończenie

Przykład omawianej fasady wyjątkowo dobitnie pokazuje całkowicie różne drogi, jakimi rozwijała się architektura nowożytna we Francji i w Polsce. Stąd wiele nieporozumień terminologicznych. W Rzeczypospolitej, gdzie aż po wiek XVIII w zasadzie wszyscy liczący się architekci byli cudzoziemcami (w większości Włochami), wiele zależało od tego, jakiego projektanta udało się sprowadzić lub jaki architekt dotarł tu z własnej inicjatywy. Dużą w tym była rola przypadku. Pewną namiastkę ciągłości, dzięki powiązaniom rodzinnym, zapewniali architekci i budowniczowie z pogranicza lombardzko-szwajcarskiego. W przypadku architektury sakralnej w zasadzie bez wyjątku dominowały wzorce włoskie, w przypadku świeckiej wcześniej docierały wzorce francuskie.

Tymczasem we Francji architektura rozwijała się w sposób ciągły, organiczny, ewolucyjny. Istniała świadomość własnej, odrębnej tradycji, stąd swoisty konserwatyzm francuskiego gustu architektonicznego, widoczny zwłaszcza w budowlach sakralnych. Przekonanie o odrębności i wyjątkowej wartości dziedzictwa narodowego przejawiało się analogicznie we wszystkich dziedzinach kultury, chociażby w promowaniu języka francuskiego i odejściu od łaciny już w 1. połowie XVI w. Nowożytną architekturę od epoki renesansu tworzyli niemal bez wyjątku architekci rodzimi, z których wielu nigdy nie opuściło terytorium Francji. Wielce znamienny jest fakt, że tacy koryfeusze architektury francuskiej, jak François Mansart i Jules Hardouin-Mansart we Włoszech nie byli, nigdy nawet nie przekroczyli granic Francji i obaj wzbogacali tradycję miejscową.

Schröger postępował jak prawdziwy francuski architekt, twórczo rozwijając tamtejszą tradycję – wpisał się w nią, czuł się niejako uprawniony do jej przekształcania, i czynił to nie gorzej niż Francuz. Fasada jego autorstwa mogłaby z powodzeniem stać w Paryżu, nie będąc zarazem kopią żadnej fasady francuskiej. Nie można się zatem zgodzić z opinią Ryszarda Mączyńskiego, że dla Schrögera był to styl nowy, którego jakoby nie znał ani nie czuł<sup>85</sup>. Przede wszystkim był to styl nowy tylko na gruncie polskim, nie zaś francuskim.

<sup>82</sup> JAROSZEWSKI, „Architektura polska doby oświecenia a wiek XVII”, s. 70; MACZYŃSKI, „Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu”, s. 510–511.

<sup>83</sup> Na temat Neufforge'a zob. Michel GALLET, *Les architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et critique* (Paris: Mengès, 1995), s. 180–181.

<sup>84</sup> Jean-François DE NEUFFORGE, *Recueil elementaire d'architecture*, t. 1, k. 55. Nawiązanie do Neufforge'a, choć bez wskazania konkretnej ryciny, zauważył już Tadeusz S. Jaroszewski. Zob. JAROSZEWSKI, „Architektura polska doby oświecenia a wiek XVII”, s. 70.

<sup>85</sup> MACZYŃSKI, „Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu”, s. 511–513.



Karmelicka fasada dowodzi ponadto, że Schröger rozumiał architekturę francuską najlepiej ze wszystkich architektów polskich swojego pokolenia, niemal na równi z architektami francuskimi. Wielkim uproszczeniem jest także uznanie przez większość badaczy, iż odwzorował on jedną lub kilka rycin. Czyż twórca, który nigdy nie był we Francji, a jej architekturę znał tylko z przekazów graficznych, nie popełniłby przy tym błędów niedopuszczalnych we Francji, jak to często bywało przy ograniczaniu się do tego rodzaju inspiracji? Czyż nie skompilowałby wzorów francuskich z tradycją środkowoeuropejską? Czy nie pominąłby wreszcie tak drobnych elementów, jak porządek attyki czy też poziome listwy? W naszym przekonaniu warszawska fasada jest dojrzałym dziełem architekta, który doskonale poznał, zrozumiał i uległ wręcz fascynacji architekturą francuską.

Rodzi się pytanie o to, kto zdecydował o wyborze stylu francuskiego. Nie był to na pewno fundator (Radziwiłłowie, a już zwłaszcza Michał Kazimierz „Rybeńko” i Karol Stanisław „Panie Kochanku” nigdy nie przejawiali inklinacji do kultury francuskiej). Nie byli to też zapewne karmelici. Wydaje się, że akurat w tym przedsięwzięciu, co rzadkie w ówczesnej praktyce, głos decydujący należał do samego architekta.

Jak wiadomo, Ephraim Schröger, syn toruńskiego patrycjusza Michaela Schrögera, w wieku szesnastu lat wyjechał do Warszawy i wstąpił do *atelier* Johanna Sigmunda Deybla, którego prawdopodobnie znał już wcześniej<sup>86</sup>. Zażyłe kontakty z Deyblem utrzymywał już starszy Schröger, który w 1732 r. trzymał do chrztu córkę saskiego architekta (obaj byli członkami mniejszości protestanckiej w Rzeczypospolitej). W tym czasie Deybel pozostawał w stałej służbie rezydującego głównie w Warszawie wojewody ruskiego Augusta Aleksandra Czartoryskiego. Co więcej, rodzina Schrögerów także związana była ściśle z dworem Czartoryskich: dotyczy to tak wywodzącej się z Warszawy matki Ephraima, Anny Krystyny z Troitzów, jak i jego brata, Samuela Michaela Schrögera, który od 1748 r. był sekretarzem i konsyliarzem księcia Augusta Aleksandra<sup>87</sup>. Kiedy w 1751 r. umarł Deybel, Schröger miał już 24 lata. Był zatem w wieku, w jakim najczęściej ambitni adepci architektury odbywali edukację uzupełniającą, w tym podróże zagraniczne. Możliwości odbycia przez młodego Schrögera takiego wyjazdu bynajmniej nie wykluczają znane fakty z jego biografii. Wiemy bowiem, że na służbę królewską w szeregach saskiego *Bauamtu* w Warszawie wstąpił dopiero dwa lata później, w lutym 1753 r.

Kusząca staje się tedy hipoteza, by rok 1752 przyjąć za możliwy czas właściwej francuskiej edukacji Ephraima Schrögera. Mógł tam bez trudu wyjechać, korzystając zarówno z funduszy bogatego, wpływowego i kosmopolitycznie nastawionego ojca, jak też za pieniądze księcia Czartoryskiego, a nawet dworu królewskiego, dla którego przyszło mu wkrótce pracować. Podróż taką mógł odbyć także z poręki samego Deybla, który najprawdopodobniej Francję znał z lat swej własnej nauki<sup>88</sup>. Pobyt Schrögera we Francji w roku 1766, w charakterze stypendysty Stanisława Augusta, byłby już wówczas jedynie dopełnieniem pierwszego, właściwego *Grand Tour*, który z „kreślarza i konduktora budowlanego” uczynił prawdziwie wielkiego i obytego w świecie architekta.

<sup>86</sup> WYSZOMIRSKA, „Schröger (Schroeger, Szreger) Ephraim (Efrain)”, s. 403; Jakub SITO, „Deybel (Teubel, Teuble, Teubler, Deibler) Johann Sigmund (Jan Zygmunt) von Hammerau”, w: *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. Paweł MIGASIEWICZ, Hanna OSIECKA-SAMSONOWICZ, Jakub SITO (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016) s. 115–124.

<sup>87</sup> WYSZOMIRSKA, „Schröger (Schroeger, Szreger) Ephraim (Efrain)”, s. 403.

<sup>88</sup> SITO, „Deybel (Teubel, Teuble, Teubler, Deibler) Johann Sigmund (Jan Zygmunt) von Hammerau”, s. 116.

*Aneks*

**Kraków, Biblioteka Czartoryskich, sygn. D. 782  
(suplika Ephraima Schrögera do Stanisława Augusta związana  
z planowanym wyjazdem zagranicznym):**

Aller Unterthänigstes Pro Memoria,

an Ihro Königliche Mayestät. Auf Eure Mayestät Allerhöchste Befehl erkühnet sich unterbenannter, nachdem er vorher den allerunterthänigsten Danck, für das gnädigste Anerbieten, welches Allerhöchst Dieselben eine Reise nach Franckreich wegen, gegen Ihm zu thun Gnade gehabt, zu den Füsse Eir Königl. Mayestät geleet Höchstdenenselben folgende Punckte in aller Unterhänigkeit vorzutragen.

Seine gegenwärtige Verbindungen in welchen er sowohl mit des Fürsten Primatis, als anderweitigen Privatis stehet, sind von der Art das sie ihm nebst dem zufälligen Einkünften zu einen Fond dienen aus welchen er ohngefähr dreyhunder Ducaten Jährlich ziehen kann.

Da nun Eur Mayestät geruhet haben ihn zu versichern das Sie ihn dasjenige was er anderweitig durch diese Reise verlöhre huldreichst ersetzen[...] ten, so erdreüset er sich obige Summen laut seinen Gewicht zu spezifiziren. Da aber Dieselbe nicht hinlänglich ist eine solche Reise zu bestreiten, geschweige dem alle dabey vorkommende Merckwürdigkeit gehörig zu nutzen, so ergethet er Euer Mayestät das untherthänigste Bitten zu besagter Summa noch Zwey Hunder Ducaten hinzulegen, als wofür er sich an leüschig macht, nicht allein Franckreich sondern auch Holland und Italien, die in Ansehung seine Metiers die häufigsten, merckwürdigsten und brauchbaresten Objecta darbieten, und zwar ind der von Euer Mayestät gesetzten Zeit eines Jahres zu [?] reisen. Aus eben dieses Ursache, das Merckwürdige der jenigen Länder und Städte in Augenschein zu nehmen durch welche seine Route gehen soll, bittet er unterthänigst ihm allein und nicht in Geselschaft der Königlich Französischen Architect Louis diese Reise thun zu lassen so vorthellhaft auch sonst vor ihn diese Gesellschaft seyn würde, so glaubt er nicht, das seines Reisegefährten Geschäfte es erlauben würden sich hin und wieder wo es die Gelegenheit erforderte aufzuhalten und den gehörigen Nutzen aus der Beobachtung dererer Merckwürdigkeiten ziehen zu kennen.

Auser diesem sind noch einige andre Ursachen die ihn antreiben Euer Mayestät um eine kleine Verlängerung des Termins seines Abreise [...]älligst zu bieten, nemlich das er die verschiedenen Bauen, insbesondere die Reparaturen deren Casernen als welche ihm von Eur. Mayestät allergnädigst aufgetragen worden gerne noch vor seine Reise, wo nicht gänzlich zu Ende, doch wenigstens so weit bringen möchte, das mit der noch übrigen Arbeit auch ohne seine Gegenwart fortgefahren werden könnte, zu dem Ende er sich alle Mühe geben wird Primo Octobris fertig zu sein seyne Reise antreten zu können.

Der ander Grund warum er Eur. Mayestät um die Aufschiebung seiner Abreise ersuchet ist die Hoffnung [?] dieser Zeit seine noch rückständige Besoldung von dem Chur-Sächsischen Hoffe ausgezahlt zu bekommen, als welche ihm vor Antritt seiner Reise zum bezahlung seiner restirenden Schulden hier im Warschau unumgänglich nöthig ist.

Diese sind diejenigen Punckte welche Unterschriebener auf der höchsten Befehle zu Euer Mayestät fernerer hohen Verfügungen vorzutragen sich unterstanden. Wobey er nochmals auf der [?] versichert diejenige Zeit, welche Euer Mayestät ihm zu bewilligen die Gnade gehabt, nicht vergebens anzuwenden, sonder vielmehr sich eine Vorrats von

Wissenschaften zu sammeln vor welchen er in den Zukunft, so wie sein ganzes Leben zu Eur Mayestät Diensten aufzu... gedancken.

Warschau die 15 August  
Anno 1765

Ephraim Schroeger

Najuniżeński memoriał  
Dla Najjaśniejszego Królewskiego Majestatu

Na łaskawy rozkaz Waszej Królewskiej Mości niżej podpisany, po tym jak najpierw składa najuniżeńszą podziękę za najłaskawszą ofertę, która pozwala mu na podróż do Francji, ośmiela się przypaść do nóg Waszej Królewskiej Mości i przedłożyć Mu poniższe punkty:

Moje aktualne zlecenia, które mam zarówno od księcia prymasa, jak i innych prywatnych [osób], są tego rodzaju, że pozwalają mi one – niezależnie od doraźnych przychodów – na stały dochód w wysokości co najmniej 300 dukatów rocznie. Ponieważ Wasza Królewska Mość uspokoił mnie co do tego, iż zwróci mi to, co nadłożę w czasie podróży, przeto ośmielałam się powyższe kwoty specyfikować. Że jednak nie jestem w stanie pozwolić sobie na pokrycie kosztów tego rodzaju podróży, nie mówiąc już o dokładnym obejrzeniu wszystkich ważnych miejsc, przeto przedkładałam Waszej Królewskiej Mości uniżoną prośbę o dodanie do rzeczzonej sumy jeszcze dwustu dukatów, bym w ten sposób mógł swobodnie zwiedzić nie tylko Francję, ale również Holandię i Italię, które [to kraje] dla mojego fachu obfitują w najliczniejsze, najbardziej niezbędne i godne widzenia obiekty, a to wszystko bym objechał w ciągu roku, jaki Wasza Królewska Mość [mi] wyznaczył.

Tedy, z tej oto przyczyny, iż owe osobliwości w tychże krajach i miastach chciałybym [dobrze] zwiedzić, zwracam się z najuniżeńszą prośbą, bym mógł w tą podróż udać się samemu, nie zaś w towarzystwie królewskiego francuskiego architekta Louisa, choć byłoby to bowiem z pewnych względów korzystne, to jednak wówczas nie mógłbym się zatrzymać tam, gdzie chcę, i swobodnie zwiedzać wszystkiego, co stanowi osobliwość architektury.

Poza tym wszystkim, chciałybym uniżenie prosić Waszą Królewską Mość o niewielkie przesunięcie terminu wyjazdu, tak bym mógł jeszcze przed podróżą ukończyć różne budowy, zwłaszcza remont koszar, na co otrzymałem zlecenie Waszej Królewskiej Mości, chciałybym tak dalece posunąć przed wyjazdem roboty, by moja przy nich obecność nie była już niezbędna. Dopełnię wszelkich starań, by być gotowym do podróży na pierwszego października.

Drugim powodem mojej prośby o przesunięcie przez Waszą Królewską Mość terminu wyjazdu, jest spodziewane w najbliższym czasie dokonanie zaległej zapłaty ze strony książęcego dworu saskiego, z której muszę – jeszcze przed wyjazdem – koniecznie popłacić rozmaite długi w Warszawie.

To są owe punkty, które na wysoki rozkaz Waszej Królewskiej Mości ja niżej podpisany pozwalam sobie przedłożyć. Przy czym obiecuję nie zmarnować czasu, jaki otrzymałem w łasce od Waszej Królewskiej Mości, ale będę Mu służył, czerpiąc z zasobu wiedzy, jaką nabędę.

Warszawa 15 sierpnia  
Roku 1765

Ephraim Schroeger

[ *tłumaczenie Jakub Sito*]

## *A Piece of Architecture à la Française in Warsaw. History of the Construction and Origins of the Façade of the Church of the Discalced Carmelites*

The Warsaw Church of the Discalced Carmelites was raised in the 17<sup>th</sup> century. Its design, recently associated by Stanisław Mossakowski with Giovanni Battista Gisleni, must have been created before 1634 when the cornerstone was consecrated. The construction went on until the early 1680s, with a several-years' interval caused by the Swedish invasion in 1655. What remained incomplete for some decades was only the façade. It was built in 1762–1779 as founded by Michał Kazimierz 'Rybeńko' Radziwiłł after the design of Ephraim Schröger (1727–1783).

A massive Carmelite façade is substantially broader than the Church's main body. Despite its screen character, it is perfectly united with the building, rendering its basilica structure. Its both storeys are divided by pairs of pilasters, while the central part resembles a monumental two-storeyed portico added to the face. Its most important feature is stone cladding, very rare in Poland at the time. The choice of stone in favour of the typical Polish construction materials manifests breaking with the local tradition and opting for the French taste. In Warsaw this radical change required a costly import of the construction material from remote quarries. However, contrary to the French models raised entirely of stone, the Warsaw façade was only clad with flagstones and decorated with such details.

The composition of the Warsaw façade represents a style deeply rooted in the French tradition, albeit new within the Polish realities. Among its most characteristic elements mention has to be made of the framing of the central axis on both storeys with pairs of columns slightly distanced from the wall, supporting broken entablature, as an ensemble creating a strong spatial accent. Another, equally important feature is the counterbalance of the vertical articulation (columns and pilasters) with a substantial number of horizontal elements: next to the entablature and bases, there are ledges seemingly passing under the pilasters, thus forming as if divisions in the third layer. All this creates the impression of balance, calm, and rationality, so typical of modern French architecture. Both solutions stem from the architecture of the mid-16<sup>th</sup> century when during the period called the Second Renaissance (*Seconde Renaissance*) in France, classical architecture called *à la française*, clearly

distinct from the Italian one, was being shaped and rooted. A true milestone in the development of that architecture was the first early-modern wing of the Louvre, known from the name of the French architect as the Lescot Wing (1546–1551). Although inspired by Italian and ancient architecture, the genuine editing and selection of those borrowings turned the wing into a model work of French architecture. Its characteristic features included, first of all, three *avant-corpses* flanked on the first and second storeys with pairs of Corinthian and composite columns (*colonnes jumelées*). Between the second-storey columns of each pair there are oval medallions and niches, secondarily filled with figures, thus showing the arrangement two centuries later repeated by the Warsaw architect. The highest storey is articulated with the so-called Attica order. The same solution, called 'the sixth French order', appears, among others, in the garden elevation of the Versailles Palace, and, what is the most important from our perspective, in the attic of the Warsaw façade. Furthermore, in the Louvre façade, developing Serlio's models, both from his treatise and from the elevation of the courtyard of the château d'Ancy-le-Franc in Burgundy, Lescot introduced subtle additional horizontal divisions in the form of ledges counterbalancing the vertical articulation. Similar solutions were also adopted in the Écouen and châteaux d'Anet. The architectural composition with the use of pairs of columns (*colonnes jumelées*) applied in three major buildings from the mid-16<sup>th</sup> century, headed by the Louvre, turned into a canonical solution of French architecture. Initially, the arrangement was present in secular and sometimes sepulchral architecture; to be transferred to religious architecture only in the second decade of the following century. The first example of the new application can be found in the façade of the Saint-Gervais Church in Paris attributed to Salomon de Brosse (ca 1616). Until the middle of the following century church façades articulated] with pairs of columns in most varied configurations were numerous in Paris and in the provinces, similarly as façades of secular buildings.

In his design, Schröger renounced the crowning of the façade with the pediment, an element almost obligatory in religious architecture, yet often omitted in secular architecture, e.g., in the three above-

mentioned Renaissance residences, and also later in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. When designing the Warsaw façade, with great mastery he adopted models of French religious and secular architecture, both the newest ones and those from 200 years before. The only detail which can be regarded as new, and additionally applied in an innovatory way, are two little belfries placed at the extremities of the lower storey and flanking the upper one. In this case the source of his inspiration were prints, particularly the design of a decorative stove contained in the first volume of Jean-François de Neufforge's *Recueil elementaire d'architecture*. The Carmelite façade demonstrates that Schröger became acquainted with and understood French architecture much better than any other architect of his generation in Poland, using its language of forms with almost an equal ease as French architects did. Hence the question who made

the decision to use the French style. However, it seems that in this particular case it was the architect's choice that prevailed.

Having arrived in Warsaw at the age of 16, Ephraim Schröger joined the studio of Johann Sigmund Deybel. From what is known about his life, in 1752, he may have embarked on his first journey to France. He may have travelled either using the financing of his wealthy father or the resources provided by the Voivode of Ruthenia August Aleksander Czartoryski for whom Deybel worked; the third financing possibility may have come from the royal court for which he was soon to start working. Schröger's second visit to France in 1766 taking him there as a scholarship holder of Stanislaus Augustus was merely a complementary touch to the first *Grand Tour* strictly speaking, which had turned him into a truly excellent cosmopolitan architect.

*Translated by Magdalena Iwińska*

**Bibliografia:**

- Brykowska, Maria. *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*. Warszawa: PWN, 1991.
- Dymnicka-Wołoszyńska, Hanna. “Radziwiłł Michał Kazimierz zwany Rybeńko.” W *Polski słownik biograficzny*, t. 30, 299–306. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum, 1987.
- Frommel, Sabine. *Sebastiano Serlio. Architecte de la Renaissance*. Paris: Gallimard, 2002.
- Jarozewski, Tadeusz S. “Architektura.” W *Warszawa w wieku Oświecenia*, redakcja Andrzej Zahorski, 195–240. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum, 1986.
- Jarozewski, Tadeusz S. “Architektura polska doby oświecenia a wiek XVII. Ze studiów nad problematyką sztuki klasycyzmu w Polsce.” *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 12, nr 3-4 (1968): 57–76.
- Kwiatkowski, Marek. “Efraim Schröger.” W *Polski słownik biograficzny*, t. 36, 10–12. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum, 1995.
- Lorentz, Stanisław. *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*. Warszawa: PWN, 1986.
- Lorentz, Stanisław. “Materiały do historii kościoła karmelitów bosych na Krakowskim Przedmieściu.” *Rocznik Warszawski* 3 (1962): 26–74.
- Lorentz, Stanisław. “Z dziejów architektury warszawskiej XVIII w.” *Biuletyn Historii Sztuki* 22, nr 3 (1960): 239–253.
- Lorentz, Stanisław, i Andrzej Rottermund. *Klasycyzm w Polsce*. Warszawa: Arkady, 1984.
- Mączyński, Ryszard. “Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu. Rozważania nad perspektywnym charakterem proponowanych rozwiązań.” *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 62, nr 4 (2014): 499–526.
- Michalski, Jerzy. “Radziwiłł Karol Stanisław zwany Panie Kochanku.” W *Polski słownik biograficzny*, t. 30, 248–262. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum, 1987.
- Mignot, Claude. *François Mansart. Un architecte artiste au siècle de Louis XIII et de Louis XVI*. Paris: Picard, 2016.
- Mossakowski, Stanisław. “Projekt kościoła Karmelitów Bosych w Warszawie autorstwa G. B. Gisleniego.” *Biuletyn Historii Sztuki* 59, nr 1-2 (1997): 92–103.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. *De la Renaissance à la Révolution (Histoire de l’architecture française)*. Paris: Éditions du Patrimoine, 2003.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. *L’Architecture à la française, du milieu du XV<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Picard, 2013.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. *Pierre Lescot (1515–1578) architecte du Roi et de la Pléiade*. Paris: Picard, 2018.
- Rizzi, Alberto. *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Bellotta zwanego Canalettem w stolicy Stanisława Augusta*. Warszawa: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2006.
- Sito, Jakub. “Firmitas, Venustas i Magnificentia. O użyciu kamienia w warszawskiej architekturze i rzeźbie doby saskiej.” W *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, redakcja Aleksandra Lipińska, 403–421. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009.

Sulerzyska, Teresa, Stanisława Sawicka, i Janina Trenklerówna. “Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.” W *Varsaviana. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, cz. 1, redakcja Teresa Sulerzyska, Stanisława Sawicka, Janina Trenklerówna, 53–54. Warszawa: PWN, 1967.

Wanat, Benignus Józef. *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975*. Kraków: Wydawnictwo OO. Karmelitów Bosych, 1979.

Wyszomirska, Monika. “Schröger (Schroeger, Szreger) Ephraim (Efraim).” W *Allgemeines Künstlerlexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 18, 222–223. Berlin-Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2019.

Wyszomirska, Monika. “Schröger (Schroeger, Szreger) Ephraim (Efraim).” W *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, redakcja Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, 402–412. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.

