

Między rzymskim uniwersalizmem a „niebem i zwyczajem polskim”. Próba rozpoznania kilku projektów budowli świeckich autorstwa Giovanniego Battisty Gisleniego

Stanisław MOSSAKOWSKI

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0001-6351-8913>

ABSTRAKT Próba rozpoznania czasu i okoliczności powstania oraz przeznaczenia kilku projektów budynków świeckich wykonanych przez Giovanniego Battistę Gisleniego (1600–1672), przechowywanych w zbiorach Sir John Soane’s Museum w Londynie, Castello Sforzesco w Mediolanie oraz Staatliche Kunstsammlungen w Dreźnie, ukazana na tle rozwoju architektury XVII w. w Polsce i we Włoszech.

SŁOWA-KLUCZE Giovanni Battista Gisleni, budowle warszawskie XVII wieku, architektura Rzymu w dobie wczesnej nowożytności

ABSTRACT *Between the Universalism of Rome and the “Sky and Custom of Poland”. An Attempt at the Examination of the Designs for some Secular Buildings by Giovanni Battista Gisleni.* The article constitutes an attempt at identifying the period and circumstances in which Giovanni Battista Gisleni (1600–1672) created some designs for secular buildings, now held at Sir John Soane’s Museum in London, Castello Sforzesco in Milan and Staatliche Kunstsammlungen in Dresden, as well as the intended use of those buildings, shown against the background of the 17th-century development of architecture in Italy and in Poland.

KEYWORDS Giovanni Battista Gisleni, buildings in 17th-century Warsaw, architecture of Rome in the early modern period

WŚRÓD rysunków Giovanniego Battisty Gisleniego (1600–1672) – włoskiego muzyka, architekta-projektanta, a zarazem pomysłodawcy dekoracji okazjonalnych – jakie zebrał on w albumie zatytułowanym *Varii disegni d'architettura, inventati et delineati da Giovanni Battista Gisleni Romano, architetto delle Maesta e Serenissimo Prencipe di Polonia e Suetia* (przechowywanym obecnie w zbiorach Sir John Soane's Museum w Londynie, sygn. 121), znajduje się kilka projektów wyjątkowo okazałych budowli świeckich, które nie zostały dotąd rozpoznane¹. Do nich to odnosi się m.in. uwaga Adama Miłobędzkiego, że „niektóre rysunki przedstawiają fantastyczne organizmy architektoniczne konstruowane z ekspresyjnych elementów rzeźbiarskich o niezwyklej wprost profuzji”².

I. REZYDENCJA WARSZAWSKA BOGUSŁAWA LESZCZYŃSKIEGO ORAZ SZPITAL I RATUSZ JURYDYKI NOWE LESZNO

Uwaga Adama Miłobędzkiego opatrzona jest odsyłaczem do ilustracji przedstawiającej fasadę czterowieżowego pałacu umieszczoną na karcie 102 (dalej cyt.: L-nr karty). Rzut poziomy tej budowli widnieje na karcie sąsiedniej (L-103). Po rozłożeniu tworzą one wspólnie jeden projekt (il. 1). Z kolei podobieństwo planu budowli do rzutu poziomego pałacu zamieszczonego na innej parze kart albumu (L-100–101) skłania do przyjęcia hipotezy, że mamy do czynienia z dwoma wariantami projektu tej samej rezydencji (il. 2). Równocześnie wariant drugi stanowi – trochę zmodyfikowaną – realizację szkicowego projektu zamieszczonego w drezdeńskim zbiorze rysunków Gisleniego (Drezno, Kupferstichkabinett in Staatliche Kunstsammlungen, inw. Ca. 67, k. 35; dalej cyt.: D-nr karty; il. 3).

Budowle w obu wariantach projektu nieznacznie różnią się wymiarami. Przy zbliżonej głębokości

korpusu gmachu (od 28 do 30 łokci) mają one (wraz z wieżami) szerokość zrazu 93 (L-103), a potem 88 (L-101) łokci (przy 77 łokciach na sumarycznym szkicu drezdeńskim, D-35). Z kolei fasada gmachu, początkowo zaplanowana jako piętnastoosiowa (L-102–103), w drugim wariantcie została ograniczona do trzynastu osi (L-100–101), a wysokość ścian korpusu z 30 łokci (L-102) zmniejszono do 22 łokci (L-101).

Pierwsza, okazalsza wersja projektu zawiera rzut parteru pałacu (L-103), druga natomiast plan jego *piano nobile* (L-101). W projekcie pierwszym (il. 1) na parterze z nieogrzewanej trójosiowej sieni, zajmującej całą szerokość budynku, para portali po prawej stronie prowadzi do dwóch apartamentów, z których każdy składa się z pokoju ogrzewanego piecem oraz gabinetu w wieży zaopatrzonego w kominek. Przejście do apartamentu położonego od strony elewacji tylnej ma formę osobnego korytarzyka, natomiast prowadzące do apartamentu usytuowanego przy fasadzie gmachu wiedzie przez wnętrze dwubiegowej reprezentacyjnej klatki schodowej. Z kolei w partii pałacu po lewej stronie analogiczna para portali kieruje wchodzącego z sieni do dwóch trójpokojowych apartamentów. Każdy z nich składa się z pary pokoi ogrzewanymi piecami oraz gabinetu w wieży zaopatrzonego w kominek. Gabinety obu apartamentów zostały w tej części pałacu poprzedzone rodzajem przedsionków, z których przedsionek w partii fasadowej jest przejściem do małej kaplicy, usytuowanej przy ścianie bocznej gmachu. Jego odpowiednikiem w apartamencie tylnym jest alkowa sypialni. Umieszczony w niej otwór okienny umożliwia śledzenie nabożeństw w kaplicy, a jednobiegowe schodki, zaznaczone przy ścianie, zapewniają komunikację z apartamentem *piano nobile*. Dodatkowe kręcone schodki zostały przewidziane w przejściu między apartamentami. Z przejścia tego dostępna jest także komórka *locus secretus*. Zgodnie

1. Stan badań nad twórczością tego artysty kompetentnie przedstawia Hanna Osiecka-Samsonowicz, „Giovanni Battista Gisleni”, w: *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 165–181.

2. Adam Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku* (Warszawa: PWN, 1980), s. 55, il. VIII, 2 (Dzieje Sztuki Polskiej, 4/1).

z zasadą potwierdzoną w Polsce przez autora *Krótkiej nauki budowniczej* (1659), „aby przystępy do palenia w piecu bez oszpecenia sieni ani pokojów były”³, w sposób przemyślany rozwiązano system ogrzewania pałacu. Piece apartamentów prawej strony budynku miały być rozpalane z korytarzyka przy głównej klatce schodowej. Do pieców w apartamentach przeciwnych prowadził z kolei osobny korytarzyk z wejściem z sieni. Sypialny pokój z alkową oraz jego odpowiednik we frontowej partii budynku otrzymały oprócz pieców także kominki, gdyż – jak czytamy w *Krótkiej nauce budowniczej* – „u nas [w Polsce] pospolicie przy piecu go [kominek] stawiają”⁴. Reprezentacyjność wnętrza pałacu została zaakcentowana przez półkolumnowe portale występujące we wszystkich pomieszczeniach i wskazujące kierunki właściwego poruszania się ich amfiladami.

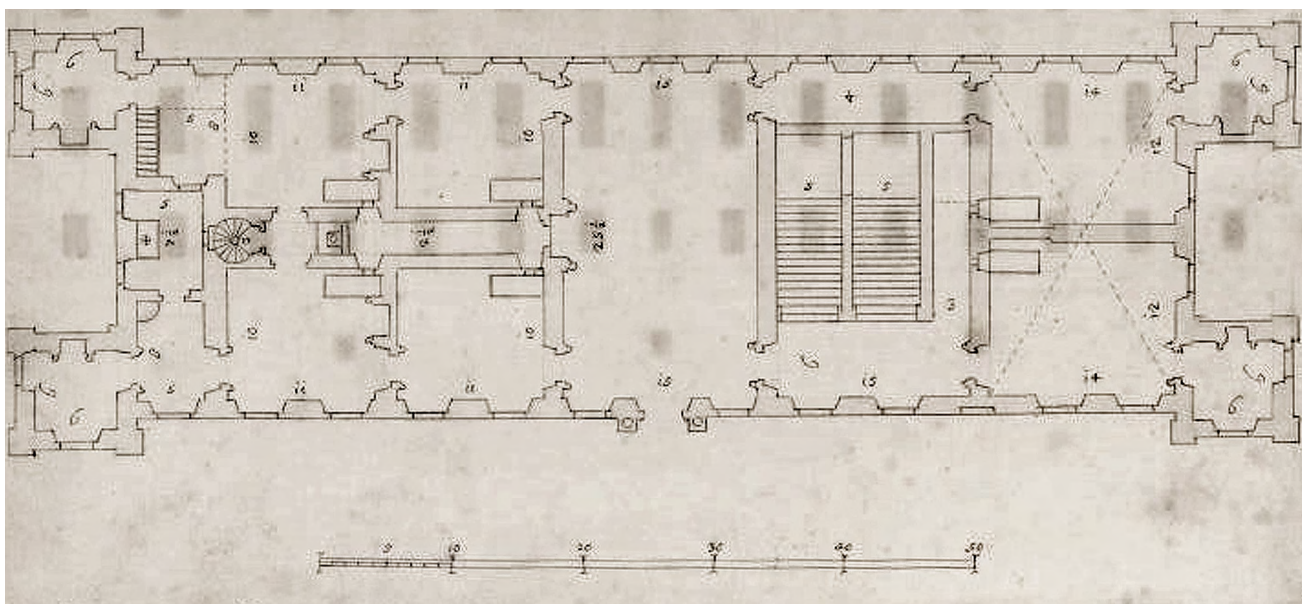
Więcej o tym wariantcie projektu dowiadujemy się z przedstawienia fasady (L-102; il. 1). Główny (trzyosowy) korpus, nakryty wysokim czterosпадowym dachem, z wylotami czterech pionów kominowych na kalenicy, został ujęty jednoosiowymi wieżami o ozdobnych hełmowych nakryciach. Jest to budowla w zasadzie trzykondygnacyjowa, jeśli nie liczyć podpiwniczenia uwidocznionego przez rząd okienek w przyziemiu, oraz – być może mieszkalnego – poddasza, zaznaczonego triadą ozdobnych lukarn. Naroża wież nieznacznie występujących ryzalitowo zostały wyróżnione boniowaniami, podczas gdy ozdobne obramowania ich okien powtarzają schematy ujęć okiennych wprowadzone w korpusie głównym. Całość fasady jest kompozycyjnie połączona gzymsem pod oknami *piano nobile* oraz gzymsem wieńczącego ją belkowania. Oś środkową fasady akcentuje portal z kartuszem herbowym, którego jońskie kolumny podtrzymują balkon na piętrze. Wyżej wyznaczają ją wolutowe zwieńczenie wyjścia na balkon, z parą zwisających girland.

Do bogactwa dekoracji fasady przyczyniają się zarówno uszakowate obramienia okien (na parterze i na piętrze zwieńczone przyczółkami, przy czym na parterze trójkątnymi, a na piętrze przerwanymi, by zrobić miejsce dla wazonów lub przemiennie girland zawieszonych na parapecie okien trzeciej kondygnacji), jak i skomplikowana siatka podziałów architektonicznych. Składają się na nią płytkie blendy arkadowe na ścianach parteru rozpięte między lizenowymi cokółkami, na których wspiera się rząd korynckich pilastrów „wielkiego” porządku artykułujących piętra. Zamiast pełnego belkowania dźwigają one imposty, umożliwiając w ten sposób odpowiednią wysokość okien trzeciej kondygnacji. Między trzema środkowymi oknami fasady brak jest podziałów pilastrowych, co informuje o istnieniu (we wnętrzu gmachu) salonu wypełniającego dwie kondygnacje. Ściany parteru, jako najlepiej widoczne dla stojących przed pałacem, ozdobiono dodatkową dekoracją plastyczną (stiukową lub malarską?). Powierzchnie między arkadami wypełnia tu – podwieszony pod gzymsem – rząd połączonych girlandami zawijanych kartuszy z kaskadami spływających w dół sfałdowanych draperii. W owalnych polach kartuszy sumarycznie zaznaczono popiersia bliżej niescharakteryzowanych osób.

W omówionym powyżej planie parteru (L-103; il. 1) nad parą pokoi w prawej części pałacu widoczne są przerywane linie. Informują one, że przestrzeń dwóch pokoi miała powyżej zajmować jedna wielka sala, tak jak to zostało uwidocznione na planie piętra w drugim wariantcie projektu (L-101; il. 2). Wariant ten, sumarycznie naszkicowany na rysunku drezdeńskim (D-35 il. 3), wprowadził cały szereg zmian (głównie uproszczeń) w stosunku do projektu poprzedniego. W pierwszym rzędzie dotyczy to reprezentacyjnej klatki schodowej. Pierwotnie słabo oświetlona parą okien umieszczonych w elewacji

3. *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczajów polskiego*, oprac. Adam Miłobędzki (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957; dalej cyt.: KNB), s. 13, 69, 95; s. 38 – o marszałku nadwornym koronnym Łukaszu Opalińskim (1612–1662) jako domniemanym autorze traktatu.

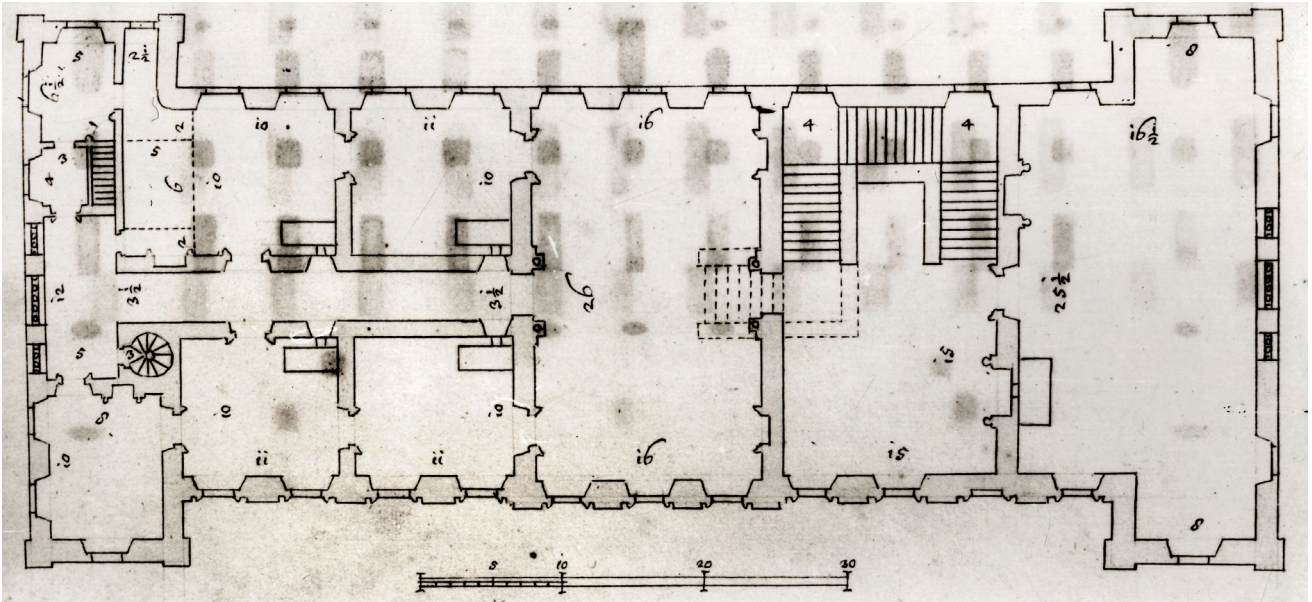
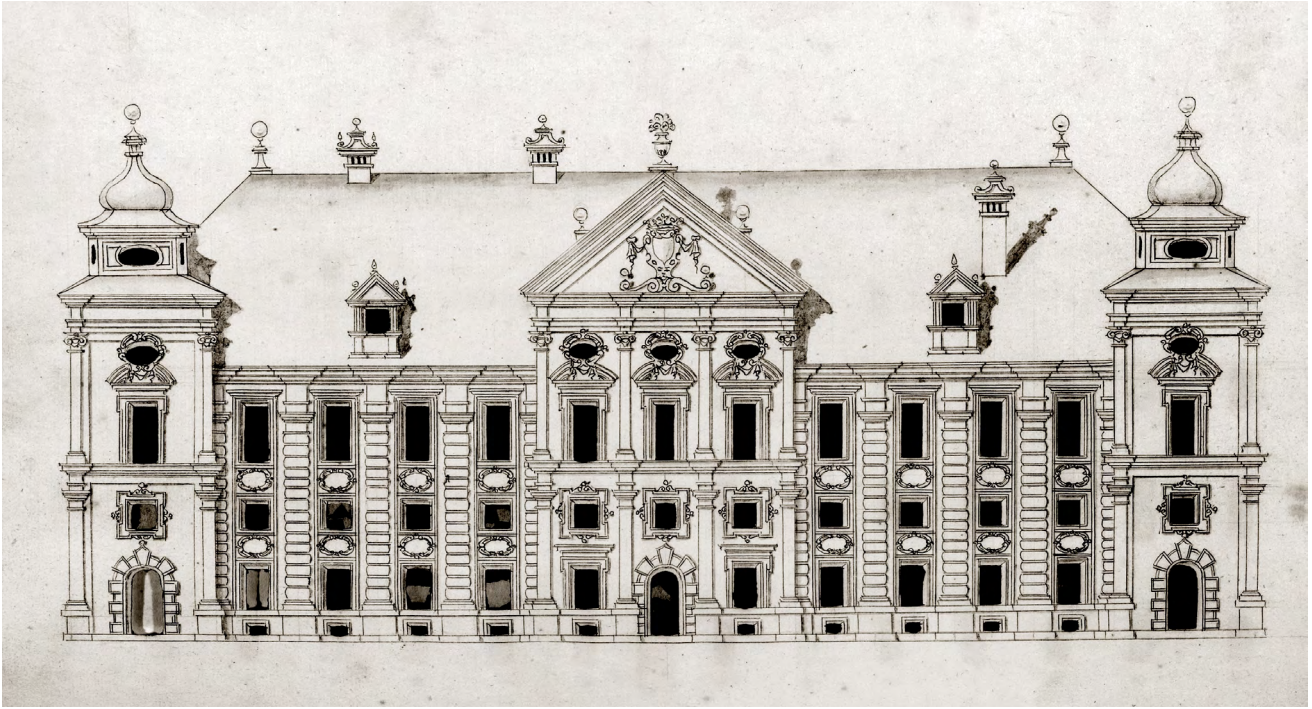
4. *Ibid.*, s. 26. Polską tradycję pod tym względem rozpoczęły przebudowy ogrzewania wawelskich apartamentów królowej Bony w 2. ćwierci XVI w.; zob. Stanisław Mossakowski, *Pałac Królewski na Wawelu w czasach Zygmunta Starego. Cztery studia* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021), s. 51, 53.



1 Giovanni Battista Gisleni, projekt pałacu miejskiego, album londyński (L-102–103). By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Courtauld Institute of Art

fasadowej, teraz – po likwidacji dwóch otaczających ją korytarzyków – została wypełniona trójbiegowymi schodami z dodatkowym biegiem prowadzącym do sieni na parterze. Dzięki takiemu rozwiązaniu schody otrzymały lepsze oświetlenie przez okna dwóch elewacji. Likwidacja jednego z korytarzyków wymusiła z kolei zrezygnowanie z pionu kominowego pary pieców. Informuje o tym sala na piętrze, którą

ogrzewać miały osobno piec i kominiek z oddzielnymi wylotami kominowymi w połaciach dachu. Nowa sala otrzymała dość niezwykły i mało praktyczny kształt, gdyż włączono do niej przestrzenie gabinetów w wieżach połączone przesuniętą ścianą elewacji bocznej, w której wykrojona została triada otworów (arkad?) z balustradami, rodzaj loggii. Podobna triada znalazła się także po przeciwnej, lewej stronie gmachu, gdzie



2 Giovanni Battista Gisleni, projekt pałacu miejskiego, album londyński (L-100–101). By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Courtauld Institute of Art

między gabinety więc wstawiono małą widokową loggię, a kręte schodki przesunięto tak, by korytarzyk do palenia w piecach mógł połączyć ją z sienią i przeciwnym salonem. Wprowadzenie obu loggii świadczy o tym, że także po bokach budowla miała być otoczona przez wolną przestrzeń. Równocześnie – jak wypada mniemać – na parterze zrezygnowano z kaplicy.

Zmiany w projekcie zaznaczone na planie piętra pałacu znajdują dopełnienie w widoku jego fasady (L-100; il. 2). Gmach, o nieco obniżonej wysokości korpusu (z 30 do 22 łokci), pozostał nadal trzykondygnacyjny, tyle tylko, że *piano nobile* przeniesiono na trzecią kondygnację, a między nim i parterem wprowadzono niskie półpiętro (*mezzanio*). Zmiany te pozwoliły na zaakcentowanie środkowych

reprezentacyjnych wnętrzu budowli, zaznaczonych w planie płytkim ryzalitem. Na parterze sień została oświetlona triadą dodatkowych okienek u góry, odpowiadających okienkom półpiętra w korpusie. Podobnie salon *piano nobile* doświetlono kolistymi okienkami. Jego wysokość, odpowiadająca wysokości drugiej kondygnacji wież, powoduje, że ta część gmachu oraz narożne wieże dominują nad ścianami korpusu. Przyczyniają się do tego ich wyższe dwuczęściowe hełmy oraz zwieńczenie środkowego pseudoryzalitu spiczastym trójkątnym przyczółkiem. Te trzy człony zostały równocześnie wyróżnione odmienną artykulacją architektoniczną w postaci pilastrów tokańskich na parterze, a jońskich na piętrze, podczas gdy ściany korpusu zdobi jeden „wielki” porządek pilastrów tokańskich o trzonach opiętych boniami. Podobnie boniami zaakcentowano także portale wejścia do sieni oraz na parter obu wież. Te ostatnie miały zapewne prowadzić na tyły rezydencji.

W omawianej wersji projektu, mimo ograniczenia motywów dekoracji plastycznej fasady, nie zrezygnowano z jej elementów znaczeniowych. Świadczy o tym ozdobny kartusz herbowy, jaki zajął poczesne miejsce w polu tympanonu, oraz rzędy owalnych zawijanych kartuszy ramowych widniejących między oknami. Były one zapewne przeznaczone na malowidła lub inskrypcje.

W sumie wypada sądzić, że w obu wariantach projektu architekt myślał kategoriami przyulicznych pałaców ojczystego Wiecznego Miasta. Już sama liczba kondygnacji z półpiętrzem i prawdopodobnie mieszkalnym poddaszem świadczy o tym, że obok rozbudowanych apartamentów właściciela i jego rodziny pod wspólnym dachem miały się znaleźć także lokale dla dworzan i służby (włoska *famiglia del padrone*). Wysokie dachy natomiast, niebywałe w Italii, oraz dostawione do korpusu wieże, atrybut północnoeuropejskiej siedziby szlacheckiej, podobnie jak ogrzewanie pokoi piecami, były – zgodnie z wymogami zlecniodawcy – ukłonem w kierunku „nieba i zwyczaju polskiego”.

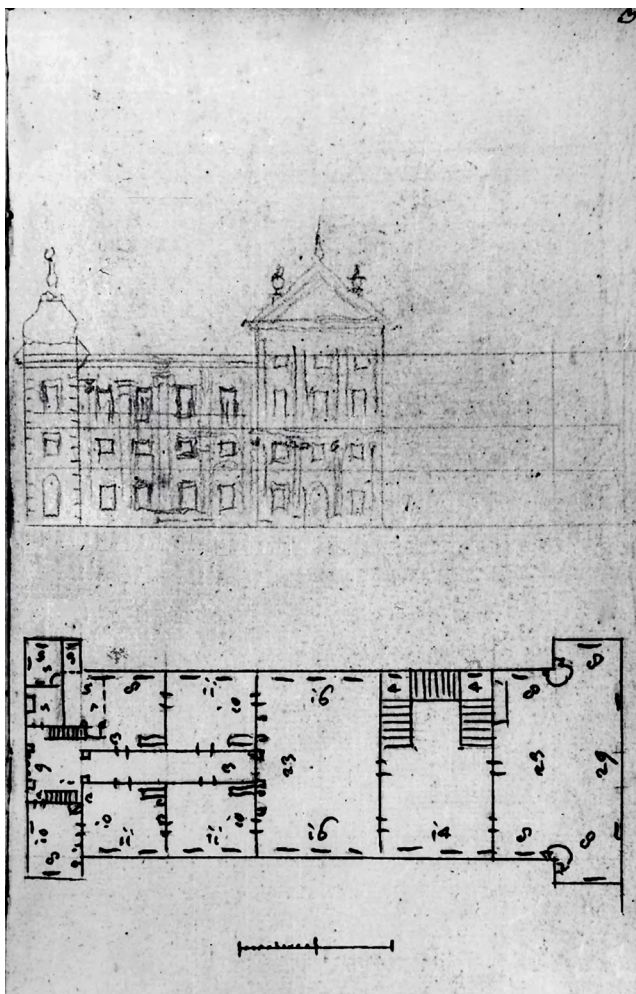
Nieczęsta w pałacach rzymskich była także artykulacja fasady w postaci pilastrów „wielkiego” porządku.

Na teren świeckiej architektury Wiecznego Miasta wprowadził go po raz pierwszy Rafael w (niezachowanym dziś) domu własnym przy Via Giulia (1520). Zanim ten rodzaj podziałów rozślawiło dzieło Berniniego (Palazzo Chigi przy Piazza SS. Apostoli, po 1664), „wielki” porządek, z inspiracji Michała Anioła (projekty 1540 i 1563), zastosowano w Rzymie w pałacach na placu kapitolijnym (Palazzo dei Senatori). Z kolei na Północy rozpowszechniła go druga księga traktatu Palladia o architekturze (1570) i jego budowle (zwłaszcza Palazzo Valmarana w Vicenzy, 1565–1566).

Rafael był także prekursorem wzbogacania elewacji pałacowej dekoracją rzeźbiarską zawierającą przedstawienia figuralne podporządkowane przesłaniu treściowemu (*edificio parlante*). Zbudowany wedle jego projektu pałac Branconio dell’Aquila (1518) otrzymał fasadę, w której powierzchnia między kondygnacjami okien została szczelnie wypełniona nie tylko stiukowymi girlandami i festonami, lecz także posągami w niszach, głowami w medalionach i scenkami względnie emblematami w prostokątnych kartuszach (il. 24). Taki typ dekoracji stał się popularny w Rzymie przede wszystkim w budowlach o charakterze willowym, by wspomnieć tylko Casino di Pio IV na Watykanie (Pirro Ligorio, 1558–1562), willę Medici (fasada ogrodowa, Bartolomeo Ammannati, po 1576) czy późniejsze: Casino Nobile w willi Borghese (Flaminio Ponzio i Giovanni Vasanzio, 1608–1617; il. 4)⁵ oraz willę Pamphili – Bel Respiro (Alessandro Algardi, 1644–1652; il. 5). W ściśle miejskim pałacu na terenie Wiecznego Miasta, obok wspomnianego dzieła Rafaela, spotykamy go w rezydencji kardynała Capo di Ferro (późniejszy Palazzo Spada, dekoracja Giulio Mazzoni, 1556–1560; il. 25), gdzie obok girland, festonów, medalionów z emblematami i kartuszy z inskrypcjami znalazły się także nisze wypełnione przez posągi cesarzy i bohaterów starożytnego Rzymu. Dekorację tej fasady wypada uznać za główne źródło inspiracji dla autora, a zapewne także wzór dla zlecniodawcy omawianego projektu.

Odejście od tradycji rzymskich pałaców prezentuje natomiast trójczłonowa kompozycja bryły dzieła,

5. Fasadę Casino w Villa Borghese (przed „restauracją” na początku XIX w.) zdobiły pierwotnie 144 płaskorzeźby, 70 popiersi i 43 posągi antyczne rozmieszczone wśród stiukowych obramień.



3 Giovanni Battista Gisleni, szkic do projektu pałacu miejskiego, szkicownik drezdeński (D-35). Fot. Instytut Sztuki PAN

zapropozowana w drugim wariantcie jego projektu (L-100-101, D-35; **il. 2-3**), w której wyższy człon środkowy i narożne wieże dominują nad skrzydłami korpusu. Taki układ przypomina kompozycje budowli willowych Palladia (Villa Pisani w Montagnana, 1552-1555; Villa Barbaro w Maser, 1557-1558), tym bardziej że człon środkowy – zwieńczony wspartym na pilastrach trójkątnym przyczółkiem – stanowi nawiązanie do „świętych” pseudoporządków północnowłoskiej architektury willowej. Z budownictwa willowego wywodzą się także otwarte loggie

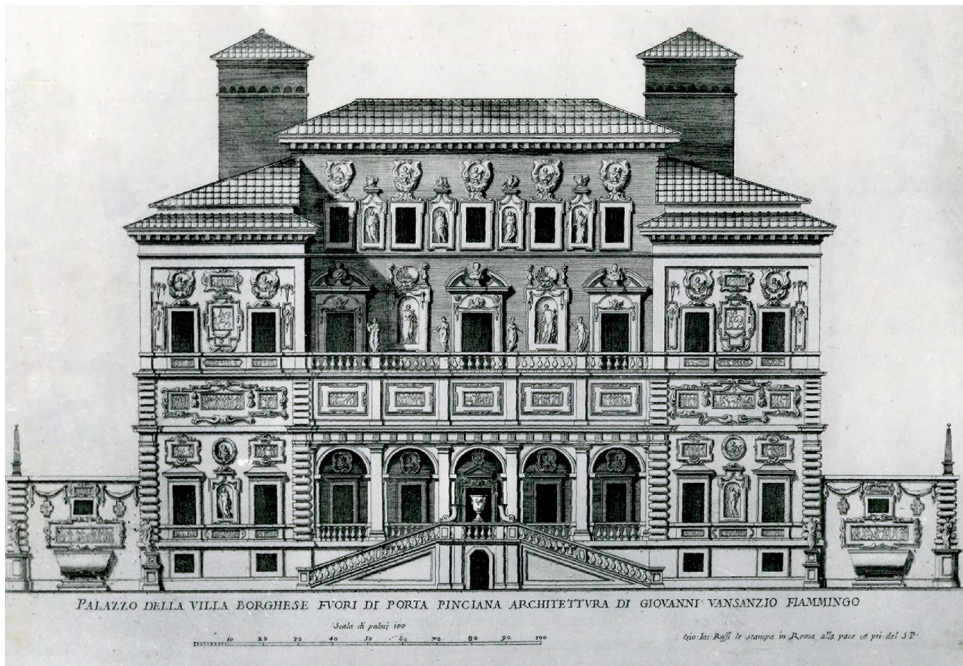
w elewacjach bocznych na piętrze gmachu, choć nie można zapominać, że zbliżoną trójosiową loggię spotykamy także w Rzymie w ogrodowej elewacji Palazzo Farnese (projekt Antonia da Sangallo mł., 1516, realizacje z późniejszymi zmianami do 1589). Z rzymskich budowli, takich jak wspomniane Casino Nobile w willi Borghese (1608-1617) czy Palazzo Madama (Paolo Marucelli, 1637-1642; **il. 29**), wywodzą się także dziwaczne, architektoniczne formy wylotów kominowych widoczne w obu wariantach projektu⁶.

W drugim wariantcie projektu (**il. 2**) zasadniczą rolę w kompozycji fasady odgrywa boniowanie pilastrów „wielkiego” porządku spinającego ściany na całej ich wysokości. Rustykowanie kolumn i pilastrów, za przykładem antycznej Porta Maggiore w Rzymie (I w.) najczęściej stosowane w portalach, zwłaszcza w budownictwie fortecznym, a rozpowszechnione także w Polsce dzięki oddziaływaniu *Extraordinario libro* traktatu Serlia (1551)⁷, w elewacji pałacowej pojawiło się po raz pierwszy w kręgu współpracowników Rafaela. Wczesnego przykładu dostarcza tutaj fasada domu własnego Giulia Romana w Rzymie (po 1524). Później, obok Giulia Romana, często stosowali je architekci działający na północy Włoch: Michele Sanmicheli (Palazzo Bevilacqua w Weronie, ok. 1530), Jacopo Sansovino (La Zecca w Wenecji, 1536) i Andrea Palladio (Villa Pisani w Bagnolo, po 1542). Bezpośredniej inspiracji naszemu artyście dostarczyła – jak się zdaje – ogrodowa fasada Palazzo Pitti we Florencji (Bartolommeo Ammannati, od 1560; **il. 30**) w całości dekorowana rustykowanymi półkolumnami trzech porządków.

Wypada zatem teraz spróbować odpowiedzieć na pytanie, jakie było przeznaczenie omawianego projektu? Wymiary wnętrza pałacu, szczegółowo zaznaczone (z nieznacznymi tylko różnicami) w obu wersjach, świadczą, że nie mamy tutaj do czynienia z jakimś teoretycznym czy wzorcowym przykładem projektu budowli. Z kolei umieszczenie czterech głównych rysunków w albumie londyńskim Gisleniego, na którego kartach – zgodnie zresztą z tytułem woluminu – nie

6. Studia takich kominów zmieścił Gisleni także w szkicowniku drezdeńskim (Kupferstichkabinett w Staatliche Kunstsammlungen in Dresden, inw. Ca. 67, k. 36 verso).

7. Zob. Jerzy Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973), s. 45-46, 73-80, il. 98-114 (Studia z Historii Sztuki, 16).



4 Fasada *Cassino nobile* w willi Borghese w Rzymie, rycina Giovanniego Battisty Faldy. Fot. Biblioteka Narodowa



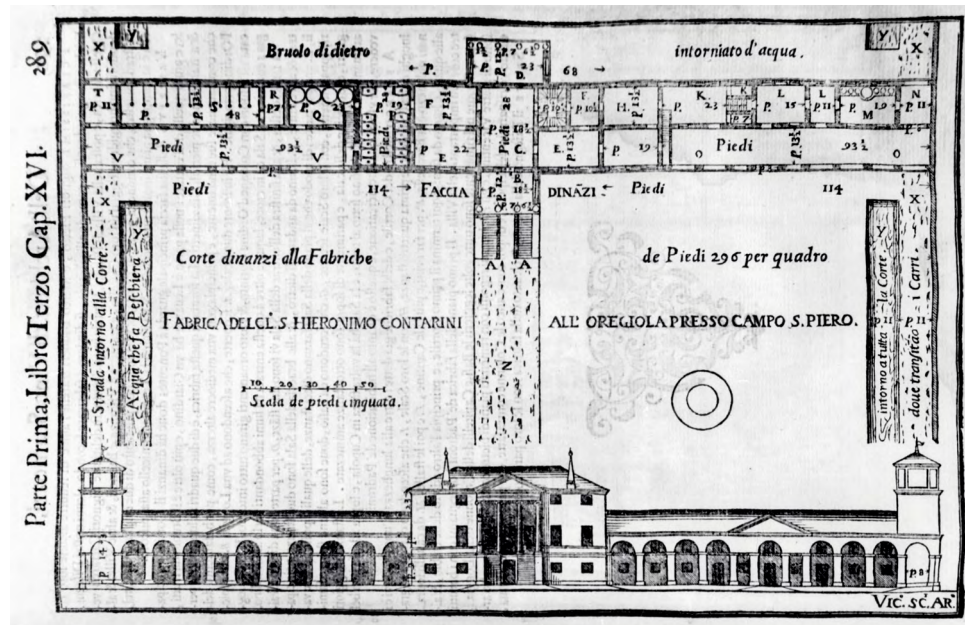
5 Fasada pawilonu *Bel Respiro* w willi Pamphili w Rzymie, rycina Giovanniego Battisty Faldy. Fot. Biblioteka Narodowa

rozpoznano żadnego studium dzieła przeznaczonego do realizacji poza naszym krajem, każe poszukiwać miejsca przeznaczenia pałacu w Polsce. Forma budowli wskazuje, że nie był to pałac przewidziany

do wzniesienia wśród miejskiej zabudowy ulicznej, a także nie był pomyślany jako rezydencja *stricto* wiejska, czyli zapewne miał stanąć w pobliżu znacznego ośrodka miejskiego⁸.

8. Nietrafne okazało się przypuszczenie, że mamy tu do czynienia z projektem przebudowy gmachu starostwa (tzw. Batorówki) w Grodnie; zob. Stanisław Mossakowski, „Gisleni Giovanni Battista”, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler*

6 Vincenzo Scamozzi,
Villa Contarini
w Loreggia, rycina
z *L'Idée della Architettura
Universale* (Venetia, 1615),
s. 289



W tym kontekście przychodzą na myśl przede wszystkim podmiejskie tereny Warszawy, w której od początku XVII w. znajdowała się siedziba królewska, od roku 1569 było stałe miejsce obrad sejmowych, a wreszcie co jakiś czas gromadziły się tłumy wyborców monarchy (na elekcję króla Władysława IV zjechało pod Warszawę 70 000 szlachty). Od roku 1576 każdy senator miał prawo mieszkać przy królu i otrzymać odpowiednią stancję w mieście. Dla wielu dostojników był to nawet obowiązek z urzędu. Nic więc dziwnego, że – jak wynika z obliczeń Jolanty Putkowskiej – w połowie XVII stulecia na obrzeżach stolicy Mazowsza znajdowały się aż 74 rezydencje szlacheckie⁹.

Dla kogo zatem projektowany przez Gisléniego pałac mógł być przeznaczony i gdzie miał stanąć? Mimo okazałości dekoracji nie była to rezydencja zaprojektowana dla monarchy ani też dla dostojnika duchownego. Nad pustym polem kartusza herbowego – w obu

wersjach projektu – widnieje bowiem szlachecka korona bez dodatkowych uzupełnień. Zleceniodawcą musiał być zatem bogaty dygnitarz, mający równocześnie dostatecznie powody, aby z rodziną i służbą często oraz na dłużej przebywać u dworu.

Takie warunki w szczególny sposób spełniał – naszym zdaniem – Bogusław Leszczyński (1614–1659), w przyszłości podskarbi, a potem podkanclerzy koronny. Syn wojewody bełskiego Rafała, przywódca dysydentów i wybitnego senatora-erudyty (właściciela m.in. zaopatrzonego w wielojęzyczną bibliotekę pałacu w Baranowie), sam był również wykształcony za granicą (studiował w Lejdzie, przebywał dłużej w Paryżu, a immatrykułował się w Padwie). W roku 1636, po śmierci ojca, stał się człowiekiem bardzo zamożnym, bo – poza dobrami wielkopolskimi z Leszkiem na czele – odziedziczył na Mazowszu Radzymin oraz część podwarszawskiej Pragi, a później dokupił w pobliżu stolicy m.in. wieś Milanów, Błonie

aller Zeiten und Völker, t. 55 (München–Leipzig: Saur, 2007), s. 343–347. Por. Piotr Jacek Jamski, „Pałace niedoszłego króla. Artystyczne przygotowania Kazimierza Jana Sapiehy do sejmu grodzieńskiego w roku 1693”, w: *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, red. Jerzy Lileyko, Irena Rolska-Boruch (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2005), s. 53–83 (Studia nad Sztuką Renesansu i Baroku, 6/1).

9. Jolanta Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku* (Warszawa: PWN, 1991), s. 106–109.

i Służewiec¹⁰. Za króla Władysława IV szybko zrobił karierę. W wieku dwudziestu sześciu lat (marzec 1640) był już dworzaniem królewskim, a po sejmie w roku 1641 (sierpień–październik), któremu *summa cum laudo* marszałkował, przeszedł na katolicyzm, co zdecydowanie przyspieszyło dalsze awanse. 2 listopada 1642 r. został mianowany starostą generalnym wielkopolskim. Uroczysty wjazd na ten lukratywny urząd odbył się w Poznaniu 6 lipca 1643 r. i został upamiętniony przygotowanym (jak się przypuszcza) wcześniej wspaniałym poetyckim panegirycznym pióra Samuela Twardowskiego, uznawanym przez badaczy literatury staropolskiej za „najefektowniejszy chyba panegiryk XVII wieku”. Dwa wydania tego utworu ukazały się w Lesznie (1643, 1645) i były zapewne finansowane przez samego obdarowanego¹¹.

Panegiryk Twardowskiego, znamienne zatytułowany *Pałac Leszczyński od Sławy nieśmiertelnej* [...] *wystawiony*, powstał nie bez inspiracji nowego starosty generalnego i zawiera – jak wypada sądzić – bliską mu, a dotąd w polskiej literaturze niespotykaną, alegorię architektoniczną¹². Po inwokacji pochwalnej dotyczącej miasta Poznania czytamy (wiersz 60–64): „Tu Sława, z wysokiego Olimpu zstąpiwszy [...] Tu wśród rynku kosztowny pałac zbudowała. / Pałac, kształtu którego i fosy wspaniałej / Oczy dotąd śmiertelne ludzkie nie widziały. [...] (w. 73): Jest z marmuru czarnego w kwadrat zbudowany [...], (w. 87–92) W górze ganki około wszystkie marmurowe, [...] gdzie po tynkowanych / Drogo ścianach historii wiele odkowanych”, następnie mamy erudycyjne wyliczenie zaczerpniętych z antyku treści obrazów zdobiących zewnętrzne ściany pałacu. Są to m.in. sceny z życia bohaterów starożytności

(np. czyny Herkulesa), przedstawienia siedmiu cudów świata, czterech imperiów (Asyrii, Persji, Grecji Aleksandra Wielkiego i Rzymu) oraz wyobrażenia słynnych wojen. Dalej (w. 145–151) czytamy: „Te kunszty i obrazy widzieć nieskończone. / Którymi tam jaśnieją drogie ściany one, / Że nie ma-ż i prospektu, i miejsca żadnego / Bez czego ku zabawie oczu osobnego. / A takimiż kolory świecą się i wieże, / Których cztery, a każda rogu swego strzeże / I kwadratu pałacu”. Z kolei, po wejściu schodami na piętro przez kolumnowy portal ujęty kariatydami trzymającymi herbowe głowy żubrze i zwieńczony inskrypcją (w. 161–162): „To jest dom, to i z wieku dziedziczna Wieniawa / Leszczyńskiego na Lesznie hrabie Bogusława”, następuje opis głównego salonu obitego „drogimi szpalerami” i udekorowanego wizerunkami przodków generała po mieczu i po kądzieli wraz z przedstawieniami ich chwalebnych czynów, a także portretami znakomitych krewnych rodziny Leszczyńskich. Po opisie tej dekoracji cała alegoryczna budowla zanika: (w. 1445–1446) „I pałac on, i razem stoły tak bogate / Giną nagle” a towarzystwo zaproszone na inaugurację urzędu znajduje się raptem w zwykłej sądowej izbie poznańskiego zamku (w. 1449–1450): „Owo tylko co oczy ze mgły tej przetrzemy / W zamku się i sądowej izbie obaczemy”.

Pierwsze wydanie utworu Twardowskiego, z którego nie zachował się do naszych czasów żaden egzemplarz, opatrzone było jeszcze ilustracją znaną z opisu Karola Estreichera na podstawie egzemplarza przechowywanego do wojny w spalonej przez Niemców Bibliotece Ordynacji Krasińskich: „Rycina, z datą 1643, przedstawia wyobrażenie pałacu z lotu ptaka: front trzypiętrowy, ozdobny licznymi

10. Włodzimierz Dworzaczek, „Leszczyński Bogusław”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 17, red. Emanuel Rostworowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972), s. 107–111.

11. Tadeusz Witczak, „Do genezy *Pałacu Leszczyńskiego* Samuela Twardowskiego”, w: *Munera litteraria. Księga ku czci Profesora Romana Polaka*, red. Włodzimierz Dworzaczek et al. (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1962), s. 327. Zob. też: Roman Krzywy, „Alegoryczne ekfrazy Pałacu Sławy w barokowych panegirykach Samuela Twardowskiego i Samuela Leszczyńskiego”, *Ruch Literacki* 57, z. 6 (2016), s. 623–635.

12. Samuel Twardowski, *Pałac Leszczyński*, oprac. Roman Krzywy (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2021).

kolumnami. Przed frontem dwa posągi niewieście, trzymające tarczę z herbem Wieniawa. Również pod bramą pałacu tarcza. Od głównego gmachu ciągnie się prostokąt budynków bocznych. W środku podwórze z fontanną. Po bokach tego prostokąta cztery wieże z chorągwiami i trębaczami. Pod ryciną cytat z Val. Flaccusa *Argonautic*¹³.

Trudno nie zauważyć ogólnego podobieństwa prostokątnego w planie, trzypiętrowego pałacu, ujętego czterema wieżami i „ozdobnego licznymi kolumnami” (Estreicher odczytał zapewne pilastry jako kolumny) z poetyckiego opisu Twardowskiego do omawianych projektów Gisleniego. Szczególnie zastanawiające jest pokrewieństwo dekoracji fasady alegorycznej budowli, której ściany zostały wypełnione scenami „historycznymi”, i projektowanych przez naszego artystę medalionów z popiersiami – w pierwszej oraz kartuszów przeznaczonych na malowidła względnie inskrypcje – w drugiej wersji projektu.

Domniemanie, że projekty Gisleniego powstały na zamówienie Bogusława Leszczyńskiego i były przeznaczone dla jego siedziby podwarszawskiej, musi uwzględnić fakt, że w roku 1643, tym samym, w którym obejmował on urząd w Poznaniu, na podmiejskiej parceli należącej do Starej Warszawy (obecnie nr hip. 744, szerokość ok. 120 łokci) wznosił się już jego dwór z obszernymi oficynami. Istnienie tej rezydencji zaś świadcza Adam Jarzębski w swoim *Gościńcu abo krótkim opisanu Warszawy* (1643): „Dwór J.M.P. Leszczyńskiego generała wielkopolskiego. Kto budował, chwałę godzien, / A kto gani, ten nie godzien, / Aby

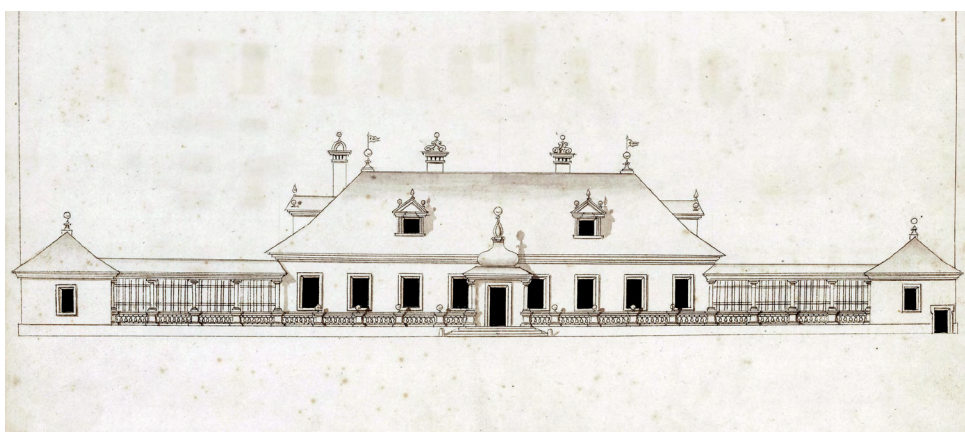
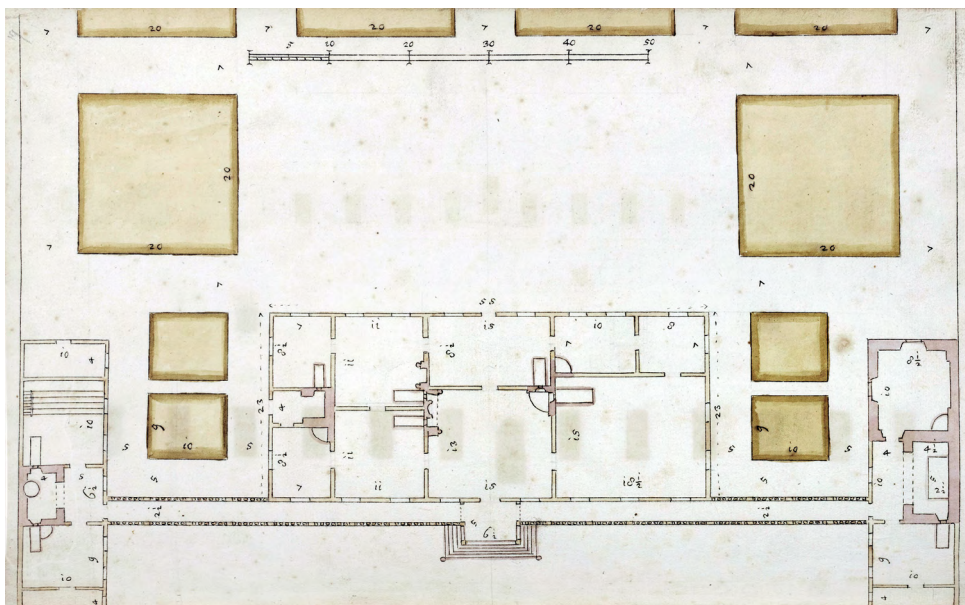
tu miał swemi nogi / Przystępować pańskie progi. / Dość przystojnie, z drugą stronę / Stajnie, tu wał ma obronę. / Plac przestronny, pokojów dość, / Mógłby w nim stać niejedyn gość” (w. 2907–2914)¹⁴.

Była to więc rezydencja odbiegająca od wizji z panegiryku i od pałacu projektowanego przez Gisleniego, chociaż wzniesiona zgodnie z innym – zapewne wcześniejszym – projektem tego samego artysty. Dwie wersje tego projektu rozpoznała i opublikowała Nina Miks-Rudkowska¹⁵. Wersja pierwsza (L-18–19; il. 7)¹⁶ przewidywała wzniesienie drewnianego parterowego dworu, którego dwutraktowy, dziewięciosiowy korpus główny połączono oszklonymi ganiami z parą oficyn przylegających do granic parceli (szerokiej na ok. 115 łokci). Miały one pomieścić kuchnię (oficyna prawa, częściowo murowana) oraz łazienkę (oficyna lewa). Osiove wejście do głównego budynku dostępne było przez niski przedsionek nakryty hełmem.

Analogiczny rozkład dworu powtarza jego druga, murowana wersja zachowana wśród rysunków Gisleniego w zbiorach mediolańskich (M-6–7; il. 8)¹⁷. Na rozłożonej parze kart widzimy u dołu skrzydło gospodarcze przy wejściu na dziedziniec oraz u góry kwatery ogrodu na tyłach rezydencji. W tej wersji projektu nie zaznaczano już wymiarów pomieszczeń i nie ma podziałki liniowej, lecz za to architekt wyraźnie określił funkcję każdego wnętrza.

I tak w korpusie głównym, po przekroczeniu ganku (*galeria*) wchodzi się do obszernej, nieogrzewanej sieni, z której korytarzyk prowadzi dalej do ogrodu

13. *Bibliografia Polska Karola Estreichera. Ogólnego zbioru t. XXXI*, wyd. Stanisław Estreicher (Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności, 1936), s. 437.
14. Adam Jarzębski, *Gościńiec abo krótkie opisanie Warszawy*, oprac. i wstęp Władysław Tomkiewicz (Warszawa: PWN, 1974), s. 169.
15. Nina Miks-Rudkowska, „Pałac Bogusława Leszczyńskiego w Warszawie i jego twórca G.B. Gisleni”, *Biuletyn Historii Sztuki* 46, nr 2-3 (1984), s. 187–201.
16. *Ibid.*, s. 191, il. 7; Adam Miłobędzki, „Rezydencja wiejska czy miejska? Paradoksy kultury polskiego baroku”, *Barok. Historia – Literatura – Sztuka* 1, nr 1 (1994), s. 57, 60, il. 5.
17. Miks-Rudkowska, „Pałac Bogusława Leszczyńskiego w Warszawie i jego twórca G.B. Gisleni”, s. 188, il. 2, 4 (Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni, Raccolta Martinelli, I, k. 6–7); Alina Barczyk, „Projekty Giovanniego Battisty Gisleniego dla warszawskiej jurydyki Leszczyńskich w zbiorach drezdeńskich”, *Roczniki Humanistyczne* 69, z. 4 (2021), s. 138.



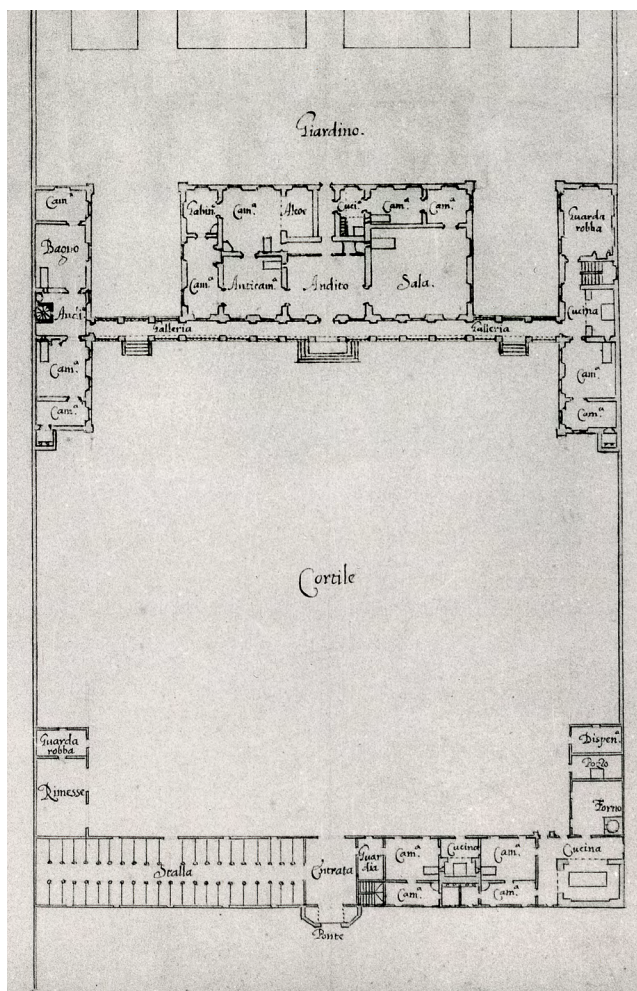
7 Giovanni Battista Gisleni, projekt drewnianej rezydencji Bogusława Leszczyńskiego, album londyński (L-18-19). By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Zamek Królewski w Warszawie

o regularnych geometrycznych kwaterach (*giardino*). Z prawej strony sieni znajduje się wielki, pięciodzienny ogrzewany piec salon (*sala*), a za nim dwa małe pomieszczenia (*camera*), z których pierwsze, nieogrzewane, stanowi przedpokój izdebki z piecem, skomunikowanej z kolei z podręczną kuchenką (*cucina*) zaopatrzoną w schodki na poddasze. Całą lewą część budynku wypełnia czteropokojowy apartament pana domu, składający się z dwóch przedpokoi, większego (*anticamera*) ogrzewanego piecem i mniejszego podłużnego (niby galerii!) z kominkiem (*camera*), oraz sypialni (*camera*) z alkową (*alcove*). Te ostatnie ogrzewają równocześnie piec i kominek. Do sypialni otwiera się gabinet (*gabinetto*) z narożnym kominkiem.

Z korpusu głównego rezydencji, przez długą galerię wyniesioną nad poziom terenu, o czym świadczą wejściowe stopnie, można przejść do pary oficyn bocznych.

Oficynę z prawej, przedzieloną schodami na poddasze, wypełnia kuchnia (*cucina*) i przy niej spiżarnia (*guarda robba*) z kominkiem oraz mały apartament złożony z dwóch pokoi (*camera*) – jednego opalanego piecem i drugiego nieogrzewanego, do którego dostawiono ustęp. Analogiczny apartament znajduje się w oficynie po lewej stronie, tyle tylko, że w miejscu kuchni mamy tutaj łazienkę (*bagno*) z piecem oraz nieopalaną sypialnię (*camera*). Wejście do łazienki prowadzi z przedpokoiu (*andito*) mieszczącego koliste schodki na poddasze.

Program użytkowy dworu uzupełnia drewniana oficyna zbudowana w podkowie przy wejściu na obszerny dziedziniec (*cortile*), na który prowadzi środkowa sieć (*entrata*) poprzedzona zwodzonym mostem (*ponte*). Obok sieni, po prawej stronie, prócz schodów na poddasze, znajduje się pomieszczenie straży (*guardia*). Dalej po prawej mamy parę dwupokojowych



8 Giovanni Battista Gisleni, projekt murowanej rezydencji Bogusława Leszczyńskiego, kolekcja Martinello w Mediolanie (M-6-7). Fot. ze zbiorów autora

apartamentów (*camera*) opalanych piecem (większy) i kominkiem (mniejszy), każdy z własnym ustępem. Apartamenty te przedzielone są wnętrzem kuchni (*cucina*). Druga, większa kuchnia (*cucina*) z ogromnym murowanym piecem zajmuje naroże oficyny. Za nią znajdują się jeszcze: piekarnia (*forno*), wewnątrz ze studnią (*pozso*) oraz spiżarnia (*dispensa*). Lewe skrzydło oficyny wypełnia długa stajnia (*stalla*) z boksami dla koni oraz przytykająca do niej mała wozownia (*rimesse*) z osobnym pomieszczeniem na siodła i oporządzenie koni (*guarda robba*).

O ile program mieszkalny głównego korpusu, z sienią (westybulem), dużym salonem oraz pełnym czteropokojowym apartamentem pana domu, powtórza schemat rozpowszechniony w rezydencjach europejskich, w tym w ówczesnych pałacach rzymskich¹⁸, o tyle pozostałe elementy projektowanej podwarszawskiej siedziby wykazują dominujące cechy wiejskiego dworu, w którym projekty willi z weneckiej Terra Ferma, rozpowszechnione przez ilustracje i opisy w traktatach Palladia (1570) i Scamozziego (1615; il. 6)¹⁹, zostały dostosowane do „nieba i zwyczaju polskiego”²⁰.

Przede wszystkim znamieny jest fakt, że początkowo miała to być rezydencja wzniesiona z drewna, materiału, o którym autor *Krótkiej nauki budowniczej* (1659) napisał: „drzewo. Tym najwięcej budujemy” [choć] „dom drewniany (jako mówią) jest stos dREW dobrze ułożony” (KNB, s. 6). W obu wariantach projektu był

18. Zob. Patricia Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Uses and the Art of the Plan* (New York–Cambridge, Mass.–London: Architectural History Foundation / MIT Press, 1990), s. 3–13. Por. Hugh Murray Baillie, „Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces”, *Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity* 101 (1967), s. 169–199.

19. Z dzieł Palladia por. Villa Saraceno w Finale (ok. 1545), Villa Pisani w Montagnana (ok. 1552–1555), Villa Emo w Fanzolo (ok. 1564), a z projektów Scamozziego zwłaszcza Villa Contarini w Loreggia; zob. Vincenzo Scamozzi, *L’Idea della Architettura Universale* (Venezia: per Giorgio Valentino, 1615), cz. 1, ks. 3, rozdz. 16, s. 288–289. O znajomości dzieła Scamozziego w Polsce zob. Jerzy Kowalczyk, „Vincenzo Scamozziego związki z Polską”, *Kwartalnik Urbanistyki i Architektury* 43, z. 1 (1998), s. 145–158.

20. Chyba pierwszą taką spolszczoną wersją północnowłoskiej willi była drewniana rezydencja królowej Anny Jagiellonki w podwarszawskim Ujazdowie (ok. 1575); zob. Jerzy Kowalczyk, „Wille w Polsce w XVI i pierwszej połowie XVII stulecia”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 21, z. 4 (1976), s. 295, il. 12–13; Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, s. 47–52. Była ona dobrze znana Gisleniemu, skoro w jednym

to budynek parterowy, bo – jak czytamy w cytowanym traktacie – „te o jednym pięttrze [tj. parterowe] budynki, zwłaszcza murowane, mają swój wczas osobliwy z wielu przyczyn. Naprzód stąd, że [...] nikt ani nade mną, ani pode mną nie mieszka [...] Nie trzeba wschodów wymyślać, które wielką trudność zwykły czynić, ani się po nich chodząc mordować” (KNB, s. 15).

Także ogólnoeuropejski, kilkopokojowy apartament zaplanowany przez Gisleniego zdaje się być równocześnie realizacją – wyrażonych po połowie wieku – poglądów polskiego autora: „Ja, że dla dostatniejszych tylko, dla paniąt najwięcej tę pracę obracam, dlategoż tak rozumiem, że kto chce mieć dla siebie piękny i pozorny wczas, ma mieć przynajmniej te izby. Zaraz z sieni anticamerę, jako Włosi zowią, to jest pierwszą izbę, w której pokojowi zostawają. Potem z niej pokój, w którym przyjmuje gościa. Na koniec retiratę, to jest wstęp, gdzie się odwieść na rozmowę z kim może. Łóżko lub w pokoju, lub w retiracie bywa. Ale i to by miało mieć osobny swój pokój [...]. Więcej nadto pokojów i dla gospodarza samego, raczej *ad magnificenciam* i do okazałości niżli potrzeby i wczasu. A tak możni panowie przyczyniać ich *ad arbitrium* [wedle uznania] mogą nieba [pałac zagraniczny] naśladować, w którym *mansiones multae* [pomieszczeń wiele]” (KNB, s. 10).

Przystosowanie do polskich warunków zdradza również ogólne rozplanowanie całej rezydencji *entre court et jardin*. Czytamy: „uważ, abyś mógł mieć – można-li – ogrody i sady pod okny albo (jako Kochanowski mówi) w tyle, aż pojrzyć mile. Więc i podwórze przestronne dla gospodarskiego domu, dla kuchni, piekarni, stajen, wozowni i innych potrzebnych budynków” (KNB, s. 6); w Polsce „nie trzeba się ścisnąć i [trzeba] inaczej niż w mieście budować.

Tam [w cudzych krajach] małym dworem mieszkać. W Polsce ludzi moc, gdzie pan ma sługę, sługa czeladnika, a ten chłopca, a tak trzeba przestronności. [...] gdzie *hospitalitas* [gościnność] płuży [popłaca]” (KNB, s. 3). Te uwagi rodzimego teoretyka architektury dobrze tłumaczą wprowadzenie w projekcie Gisleniego aż trzech pomieszczeń kuchennych, w tym dwóch obszernych kuchni w oficynach, a także bardzo przestronnej stajni z boksami na 40 koni. Właściciel rezydencji, jego dworzanie i większość gości poruszali się bowiem – nawet po ulicach miasta – zazwyczaj konno wierzchem.

Murowany wariant projektu rezydencji zdradza wyraźne podobieństwo do rozplanowania zabudowań, jakie na pewno stały na omawianej parceli miejskiej (nr hip. 744) w latach 70. XVIII w., gdy ówczesny właściciel pałacu, krajczy wielki koronny Józef Potocki, zlecił przebudowę swojej warszawskiej siedziby Szymonowi Bogumiłowi Zugowi²¹. Rezydencja została zatem zrealizowana w kształcie zbliżonym do zaprojektowanego przez Gisleniego i takiej budowli dotyczy cytowany opis Jarzębskiego (1643).

Porównanie projektu Włocha z rysunkami Zuga pozwala jednak na dodatkowe stwierdzenie, że w trakcie realizacji projekt został nieco przekształcony. Oficyny w całości wymurowano. Korpus główny został poszerzony (z 9 do 11 osi), a jego sień wysunięto ryzalitowo, być może wprowadzając powyżej salon lub dwa pokoje. W każdym razie *Rewizja gospód Starej i Nowej Warszawy* z roku 1669 wymienia „na działce za wałem idąc od Cekhauzu” (nr hip. 744) nie dwór, jak w roku 1643 napisał Jarzębski, lecz „Pałac jm.p. kanclerza w. kor.,” czyli Jana Leszczyńskiego, stryja i spadkobiercy Bogusława²². Skądinąd wiadomo, że w lecie 1654 r. w pałacu Bogusława Leszczyńskiego

z projektów drewnianego pałacu (L-24–25) niemal dokładnie powtórzył jej rozwiązanie, nieco tylko je wzbogacając przestrzennie.

21. Miks-Rudkowska, „Pałac Bogusława Leszczyńskiego w Warszawie i jego twórca G.B. Gisleni”, s. 188–190, il. 3, 5–6. Por. Marek Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug. Architekt polskiego Oświecenia* (Warszawa: PWN, 1971), s. 121–122.

22. *Źródła do dziejów Warszawy. Rejestry podatkowe i taryfy nieruchomości 1510–1770*, oprac. Anna Berdecka et al. (Warszawa: PWN, 1963), s. 242 (Materiały do Dziejów Miast Polskich). Fakt, że pałac Leszczyńskich znalazł się w wykazie „gospód Starej i Nowej Warszawy” dodatkowo świadczy o tym, że – odmiennie niż dotychczas przyjmowano – nie był on zbudowany na terenie jurydyki Leszno.

(zm. 1659) rozegrało się bulwersujące całą stolicę wydarzenie religijne, a w czasie walk ze Szwedami (6–7 czerwca 1656) kwaterował w nim król Jan Kazimierz²³.

Jeśli słuszne jest przypuszczenie, że omówiony projekt czterowieżowego i trójkondygnacyjnego pałacu był przeznaczony dla Bogusława Leszczyńskiego i miał być zrealizowany na jego – już zabudowanej – podwarszawskiej parceli (nr hip. 744), to nasuwa się pytanie, kiedy i w jakich okolicznościach mogła się pojawić w umyśle magnata idea tak radykalnej przebudowy istniejącego półwiejskiego dworu *alla polacca* w prawie miejski okazały pałac *alla romana*, budowlę, która w pobliżu siedziby króla miała głosić chwałę rodu Leszczyńskich?

Do odpowiedzi na to pytanie służy pomocą inny, opublikowany przez Ninę Miks-Rudkowską rysunek Gisleniego ze zbiorów mediolańskich (M-39; il. 9)²⁴. Widzimy na nim projekt kwadratowej w planie budowli (szerokości 5 i 1/4 łokcia) nakrytej namiotowym dachem z wieloboczną *quasi*-latarnią, którą wieńczy wysoki cebulasty, spiczasty hełm. W edykułach ścian latarni widnieją tarcze zegara mechanicznego, a na ścianach między nimi zegary słoneczne. Główna kondygnacja budynku, o pseudopilastrowej artykulacji z „serlianą” otworów okiennych zamkniętych tralkowymi balustradami, wyraźnie naśladuje tradycyjne *belvedere* stawiane na narożach pałaców rzymskich. W szczególności bliska projektowi Gisleniego jest altana Palazzo Altemps (Martino Longhi il Vecchio, 1585; il. 28), której dach zdobią – jak na rysunku naszego artysty – cztery małe obeliski.

Podpis: *Torre per il Palazzo dell'Ecce[llentissimo] Sig[niore] Gran' Tesauriero in Varsavia* („Wieża do pałacu znakomitego pana podskarbiego wielkiego w Warszawie”) wskazuje nie tylko na osobę

zleceńodawcy (cebulasty hełm jest zwieńczony koroną z głów żubrzych – godłem herbu Wieniawa), ale także świadczy, że projekt pawilonu powstał po roku 1650, kiedy to Bogusław Leszczyński otrzymał urząd podskarbiego wielkiego koronnego (12 stycznia 1650). Z kolei strukturalne podobieństwo form pawilonu do górnych kondygnacji głównej bramy (*porta-torre-campanile*) pałacu na Watykanie, jaką na zlecenie papieża Pawła V (Camillo Borghese) wzniesiono według projektu Martina Ferrabosco (przed 1623; il. 10)²⁵, pozwala na wysunięcie przypuszczenia, że mamy tutaj do czynienia z projektem górnej kondygnacji wieżowej bramy warszawskiego pałacu podskarbiego. Taki projekt nie znajduje jednak zastosowania w budynkach, o których wiemy, że stanęły przed rokiem 1643, a zatem wypada mniemać, że rysunek mediolański jest świadectwem zamierzenia jakiejś zasadniczej przebudowy rezydencji, której odpryskami byłyby owe wyżej omówione cztery rysunki londyńskie.

Idea gruntownej przebudowy pałacu w naturalny sposób mogła się łączyć z uzyskaniem przez Leszczyńskiego stanowiska podskarbiego, wyjątkowo intratnego urzędu ministerialnego, jaki otrzymał razem z bardzo dochodową ekonomią samborską. Warto wspomnieć, że analogicznie – jak to zamierzał przypuszczalnie zrobić Leszczyński – kilkanaście lat później postąpił z własną siedzibą kolejny (od 1668) podskarbi wielki koronny, Jan Andrzej Morstin, który swój dwór (z lat 1662–1664) wzniesiony na parceli należącej do starostwa warszawskiego przebudował (ok. 1672) na wspaniałą, niemal królewską rezydencję (późniejszy pałac Saski), powszechnie podziwianą przez cudzoziemców zwiedzających Warszawę²⁶.

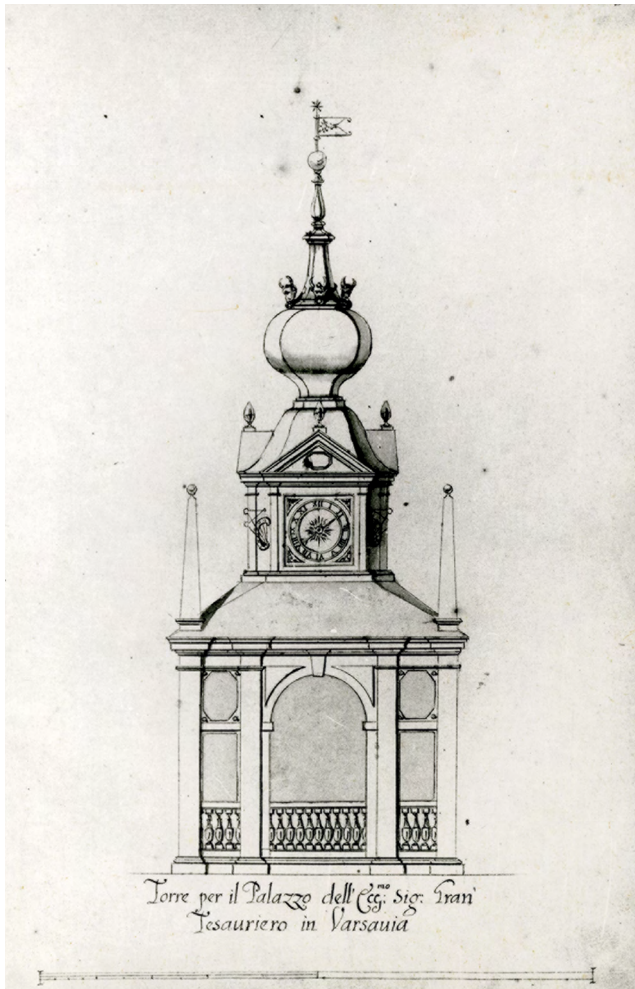
W wypadku Bogusława Leszczyńskiego do przebudowy na wielką skalę – jak wiemy – nie doszło.

23. Tadeusz Wasilewski, *Jan Kazimierz* (Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 1985), s. 33, 43.

24. Miks-Rudkowska, „Pałac Bogusława Leszczyńskiego w Warszawie i jego twórca G.B. Gisleni”, s. 188, il. 1.

25. Giovanni Battista Costaguti, *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano* (Roma: Martino Ferrabosco, 1620), s. 27, tabl. XXX.

26. Stanisław Mossakowski, *Tylman z Gameraen, architekt polskiego baroku* (Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973), s. 116–120, il. 21, 25 (na s. 117 cytata z opisu Warszawy w czasie podróży po Polsce Jeana François Regnarda, 1683: „Le palais de M. Morstain, grand-trésorier du royaume, est le plus superbe de tous, tant per la belle



9 Giovanni Battista Gisleni, projekt belwederu nad bramą pałacu Bogusława Leszczyńskiego, kolekcja Martinellego w Mediolanie (M-39). Fot. ze zbiorów autora



10 Martin Ferrabosco, brama pałacu papieskiego na Watykanie, 1620. Fot. Instytut Sztuki PAN

Pozostała jedynie, jak sądzimy, utrwalona w projektach Gisleniego idea wzniesienia pseudomiejskiej rezydencji nawiązującej ideowo do poetyckiej wizji Pałacu Sławy, mającej gloryfikować ród i osobę fundatora. Czas narodzin tej niezrealizowanej idei wypada równocześnie wiązać z okresem założenia Nowego Leszna, pierwszej podwarszawskiej jurydyki świeckiej, jaką w bezpośrednim sąsiedztwie swojego dworu na sąsiadujących z nim parcelach, wcześniej sukcesywnie

skupowanych od miasta, ufundował Bogusław Leszczyński w roku 1648 (przywilej fundacyjny z 8 stycznia został zatwierdzony przez króla Jana Kazimierza oraz uchwałę sejmową dopiero w 1654).

Była to prywatna osada miejska niezależna pod względem ustrojowym, administracyjnym i skarbowym od Starej i Nowej Warszawy²⁷. Utworzenie takiej jurydyki miało dla magnata znaczenie nie tylko prestiżowe, ale także czysto ekonomiczne. Gdy w roku 1699

antente du dessin, que par la richesse des meubles qui l'ornent"). Por. też: Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, s. 408, il. 1117, 1119; Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, s. 150–153, il. 97–100; Juliusz Antoni Chrościcki, Andrzej Rottermund, *Pałac Saski* (niepublikowany tekst z 1999 r. w archiwum autora).

27. Barczyk, „Projekty Giovanniego Battisty Gisleniego dla warszawskiej jurydyki Leszczyńskich”, s. 135–148; por. też: Miks-Rudkowska, „Pałac Bogusława

Stanisław Herakliusz Lubomirski planował założyć na gruntach przyległych do swego pałacu w Ujazdowie także własną jurydykę, architekt-projektant Tylman z Gameren zaznaczył na jej planie: „200 domów, szerokich na 20 łokci, długich na 60 łokci, po 12 florenów czynszu czyni 2400 rocznie”²⁸. Nie zaskakuje więc, że wśród rysunków Gisleniego, rozpoznanych w szkicowniku drezdeńskim jako projekty budowli dla Nowego Leszna, nie zabrakło projektu dochodowego zajazdu²⁹. Na dwóch kartach (D-61 verso – plan i D-62 – elewacja; **il. 11**) widzimy tu parę przylegających do siebie, może drewnianych, zajazdów, każdy z kuchnią, dwiema ogrzewanymi izbami, komorą oraz stajnią na 11 koni³⁰.

Wśród pozostałych budowli przeznaczonych dla Nowego Leszna rozpoznano również dwa warianty projektu parterowego szpitala, jaki mieli prowadzić bonifratrzy sprowadzeni z Krakowa w roku 1650³¹. Każdy z nich z kaplicą i 10 łózkami dla chorych. Wariant okazałszy (szerokość fasady 46 łokci), z ryzalitowo występującą wieżową kaplicą zwieńczoną szeroką latarnią nakrytą gruszkowym hełmem i z portalem w bogatej oprawie, widnieje na parze rysunków drezdeńskich (D-18 verso – plan i D-19 – fasada; **il. 12**)³². Drugie dwa rysunki (D-19 verso – plan

i D-20 – fasada; **il. 13**) ukazują uproszczoną wersję projektu (szerokość fasady 20 łokci), w której trzyosiowa ściana kaplicy, z trójkątnym przyczółkiem wypełnionym kartuszem herbowym, wyrasta ponad parterowy korpus, a uszakowany portal ma skromniejszą oprawę³³. Ta druga wersja, bardziej szczegółowo opracowana, jest tematem kolejnej pary rysunków, tym razem w albumie londyńskim (L-28 verso – fasada i L-29 – plan; **il. 14**). Ryzalit został ujęty toskańskimi pilastrami; w obramowaniu portalu znalazł się krzyż, a w przyczółku w miejscu kartusza herbowego – okienko oświetlające poddasze sklepionej beczkowo, kwadratowej w planie kaplicy. W jej bocznych ścianach znajdują się przejścia do pary ogrzewanych piecami pokoi szpitalnych. Z kolei wąski tylny korytarzyk, otwarty do środkowej kuchni, prowadzi także do pary dwupokojowych apartamentów, w których pomieszczenie większe jest ogrzewane piecem. W lewym narożu umieszczono wąskie schodki na poddasze.

Również w dwóch wariantach, na rysunkach z Drezna i Londynu, zachował się projekt ratusza przeznaczonego dla Nowego Leszna. Wariant pierwszy, rozpoznany przez Alinę Barczyk, w postaci rzutu piętra (D-54 verso) oraz studium fasady (D-55)

Leszczyńskiego w Warszawie i jego twórca G.B. Gisleni”, s. 189; Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, s. 27–28, il. 11, 13.

28. Stanisław Mossakowski, *Tylman z Gameren (1632–1706). Twórczość architektoniczna w Polsce* (Warszawa–Monachium–Berlin: DiG, Verlag Otto Sagner, 2011), s. 254–255, il. 248.

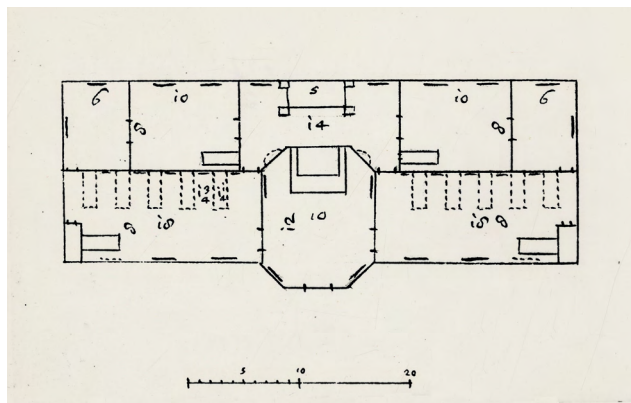
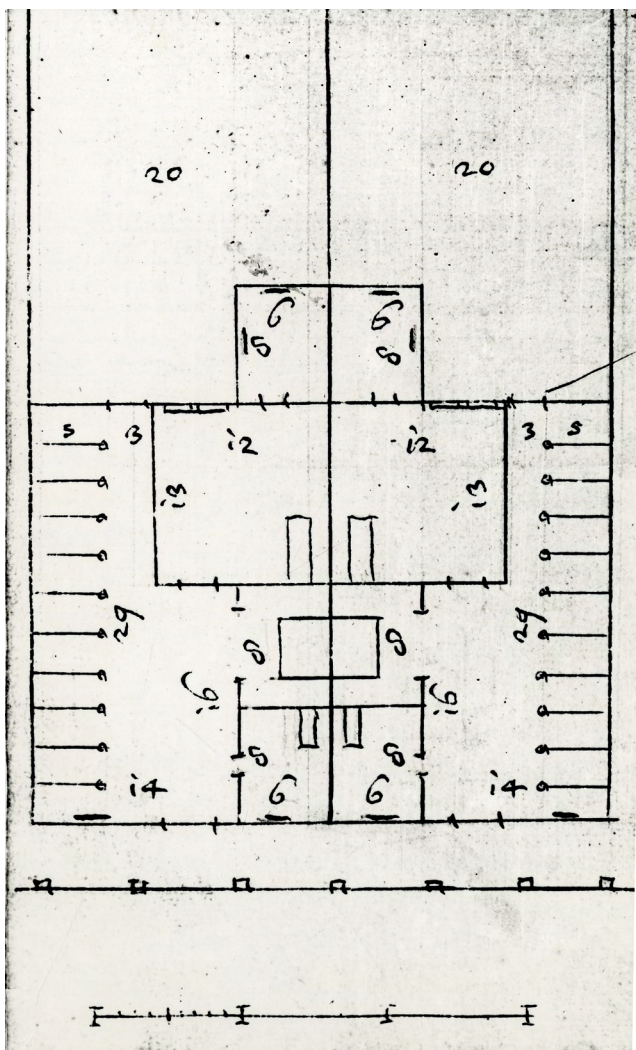
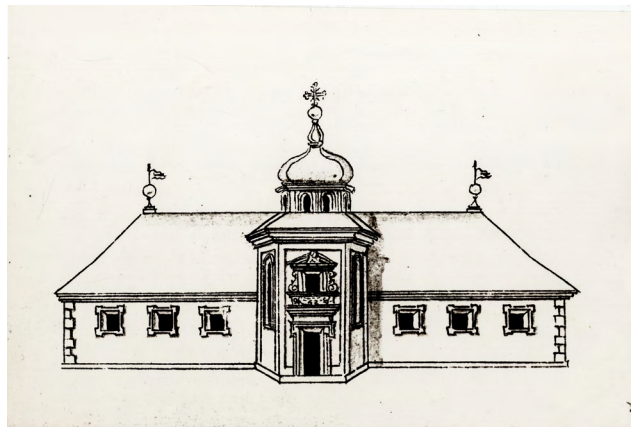
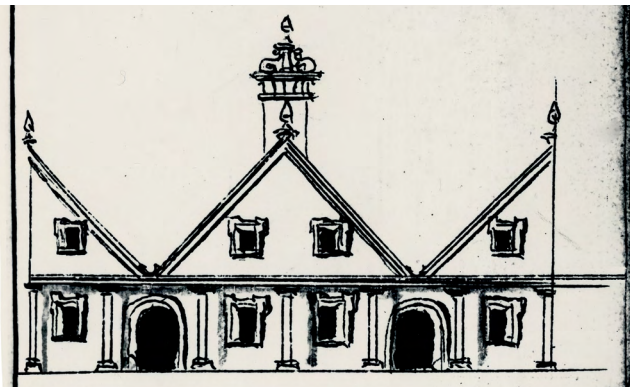
29. Rozpoznanie i opracowanie zob. Barczyk, „Projekty Giovanniego Battisty Gisleniego dla warszawskiej jurydyki Leszczyńskich”, s. 138–143, il. 4, 6–12.

30. Rysunek D-62, mimo notatki w inwentarzu archiwalnym w Dreźnie: „Herberge in der Privatstadt des Bogusław Leszczyński”, był dotychczas rozpoznawany jako projekt typowej szeregowej zabudowy jurydyki Grzybowa (Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, s. 227–228, il. 15) lub Nowego Leszna (Barczyk, „Projekty Giovanniego Battisty Gisleniego dla warszawskiej jurydyki Leszczyńskich”, s. 142–143, il. 13).

31. Barczyk, „Projekty Giovanniego Battisty Gisleniego dla warszawskiej jurydyki Leszczyńskich”, s. 140–142, il. 8–12. Putkowska łączy projekty Gisleniego ze szpitalem na Starym Mieście zob. Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, s. 304–305, il. 205–206.

32. Barczyk, „Projekty Giovanniego Battisty Gisleniego dla warszawskiej jurydyki Leszczyńskich”, s. 140–141, il. 7–9

33. *Ibid.*, s. 141–142, il. 10–12.



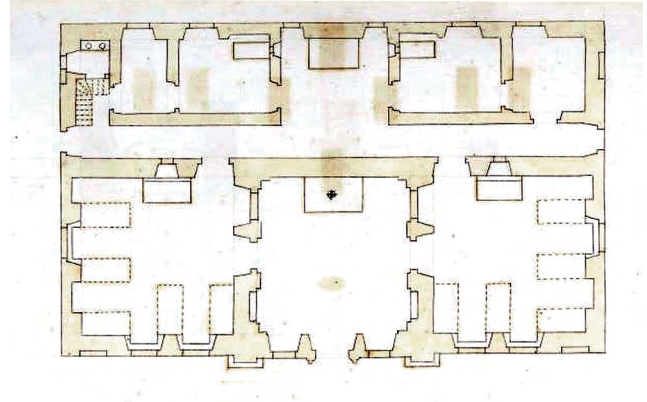
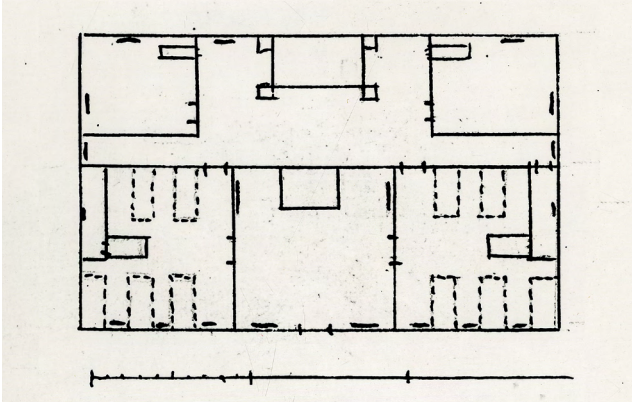
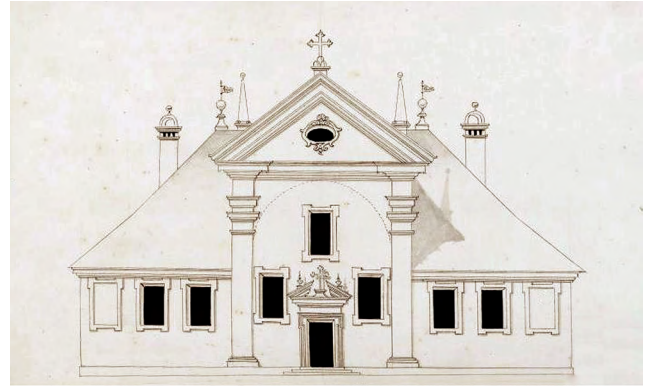
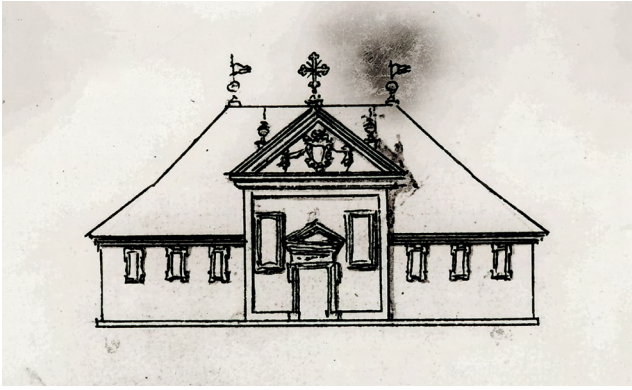
11 Giovanni Battista Gisleni, projekt zajazdu, szkicownik drezdeński (D-61 verso – 62 [dół]). Fot. Instytut Sztuki PAN

12 Giovanni Battista Gisleni, projekt szpitala, szkicownik drezdeński (D-18 verso – 19). Fot. Instytut Sztuki PAN

widnieje w szkicowniku drezdeńskim (il. 15)³⁴. Jest to budowla trzyosiowa i dwukondygnacyjowa, wzniesiona na planie prostokąta (38×26 łokci) z wysuniętą ryzalitowo, czterokondygnacyjową wieżą zegarową. Wieżę nakrywa wysoki cebulasty hełm, a w stromym dachu budowli widnieje para lukarn oświetlających dodatkowe pomieszczenia na poddaszu. Społeczną rangę ratusza wyróżnia tu detal w postaci uproszczonych podziałów pilastrowych i ramowych na ścianach wieży (odmienne w każdej kondygnacji), boniowania naroży gmachu oraz uszakowatych obramień okien piętra. Do wnętrza głównej kondygnacji, zwyczajem wielu gmachów ratuszowych, także miast polskich (by wymienić tylko ratusz Starej Warszawy)³⁵, prowadzi zbieżna para jednobiegowych schodów zewnętrznych. Przy ich projektowaniu Gisleni nawiązał równocześnie

34. Ibid., s. 138–139, il. 4, 6.

35. Zob. Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, s. 293–296, il. 200.



13 Giovanni Battista Gisleni, projekt szpitala, szkicownik drezdeński (D-19 verso – 20). Fot. Instytut Sztuki PAN

14 Giovanni Battista Gisleni, projekt szpitala, album londyński (L-28–29). By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Zamek Królewski w Warszawie

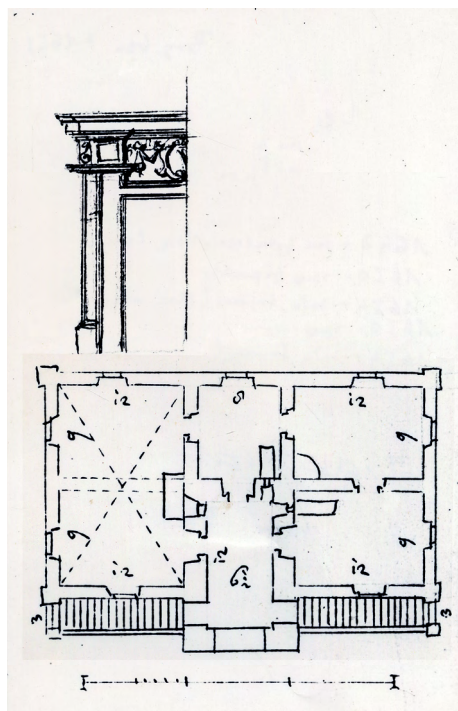
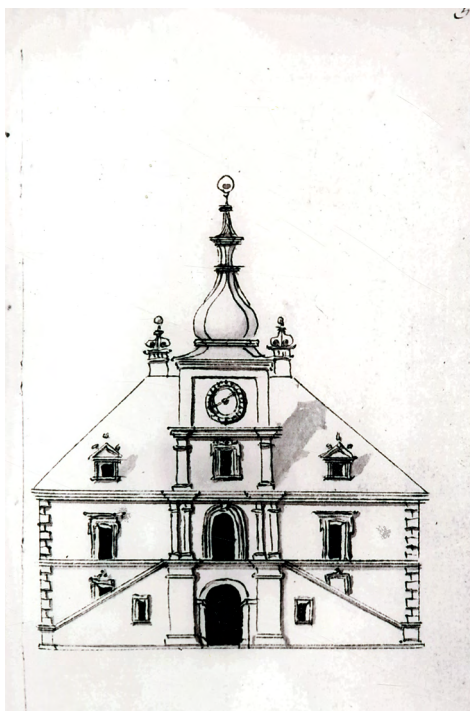
do najsłynniejszego wzoru takiego wejścia na *piano nobile*, a mianowicie zewnętrznych schodów Pałacu Senatorów na Kapitolu, gmachu będącego dumnym symbolem miejskich władz Wiecznego Miasta³⁶.

Na piętrze ratusza środkowa sień (nieopalana), a za nią przedsionek (ogrzewany piecem) rozdzielają boczne pomieszczenia. Po prawej dwa pokoje, opalane jeden piecem, a drugi narożnym kominkiem, oraz po lewej – dużą czterookienną salę z piecem pośrodku ściany. Miała to być tradycyjna w ratuszach izba sądowa. Do niej też zapewne zaprojektowany został ozdobny kamienny portal, szkic jego fragmentu widnieje u góry karty.

Analogiczny plan wewnątrz, pozbawionych czytelnego apartamentu mieszkalnego, a także zbliżone

wymiary budynku pozwalają na rozpoznanie bardziej okazałego projektu ratusza dla Nowego Leszna. Znajduje się on na parze kart w albumie londyńskim (L-94 – fasada, L-95 – plan parteru; il. 16). Widzimy tutaj budynek nieco mniejszy (32×22 łokcie), także piętrowy, lecz dodatkowo podpiwniczony, pozbawiony wieży zegarowej i zewnętrznych schodów. Na piętro, z wielką izbą sądową o czterech frontowych oknach, której wymiary zaznaczone zostały na planie parteru przerywaną linią, prowadzić miała dwubiegowa klatka schodowa, dostępna z sieni poprzez przedsionek otwarty na zewnątrz budynku tralkową balustradą. Na parterze – po prawej stronie sieni – drugi, większy pokój znalazł się częściowo w bocznym skrzydle gmachu wysuniętym z głównego korpusu; jego tylna

36. Warto wspomnieć, że w jednym ze swoich późniejszych projektów dla Warszawy Gisleni przywołał personifikację Rzymu dekorującą te właśnie schody kapitoliskie; zob. Stanisław Mossakowski, „Galeria przy Villa Regia w Warszawie projektu G.B. Gisleniego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 57, nr 1–2 (1995), s. 40, il. 5–6.



15 Giovanni Battista Gisleni, projekt ratusza, szkicownik drezdeński (D-54 verso – 55).
Fot. Instytut Sztuki PAN

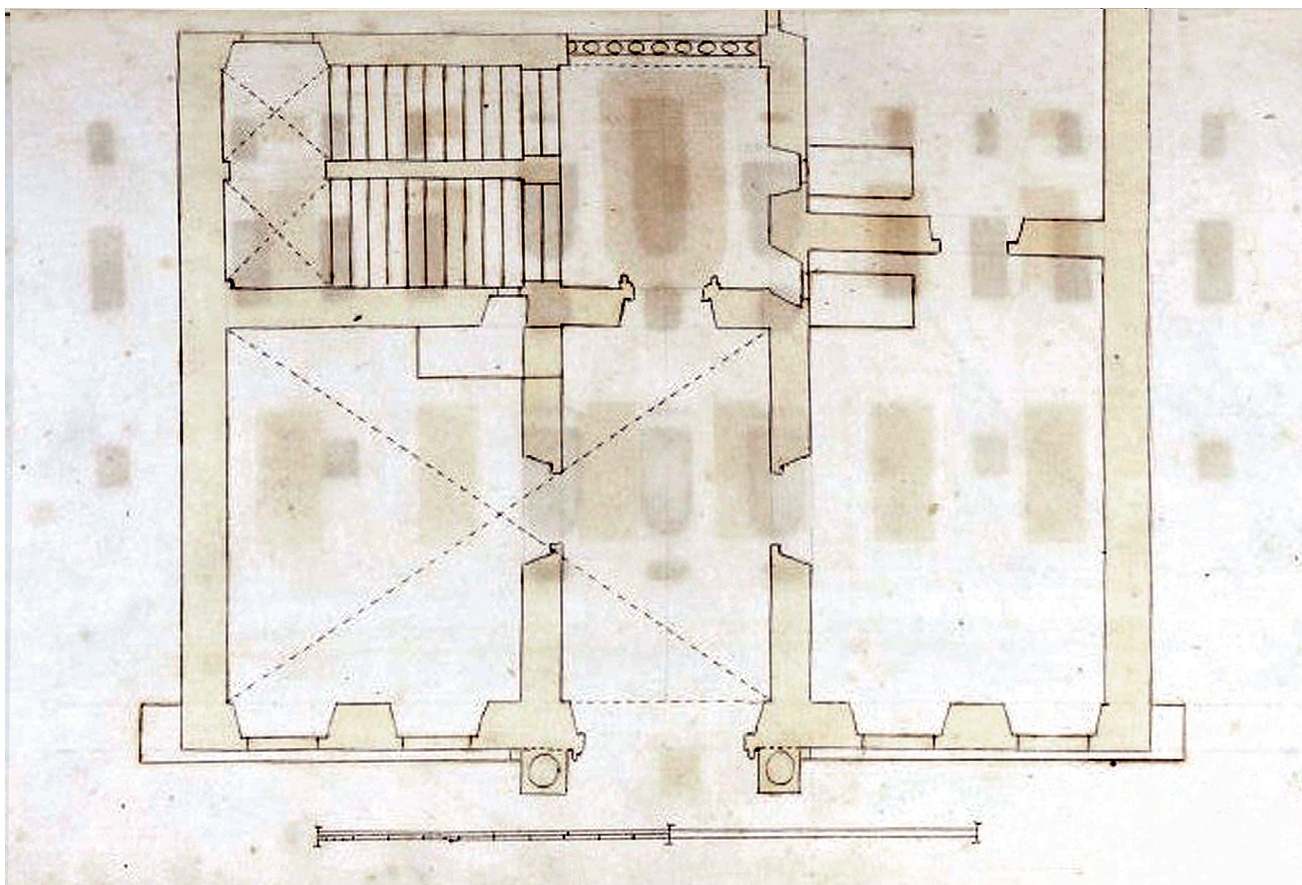
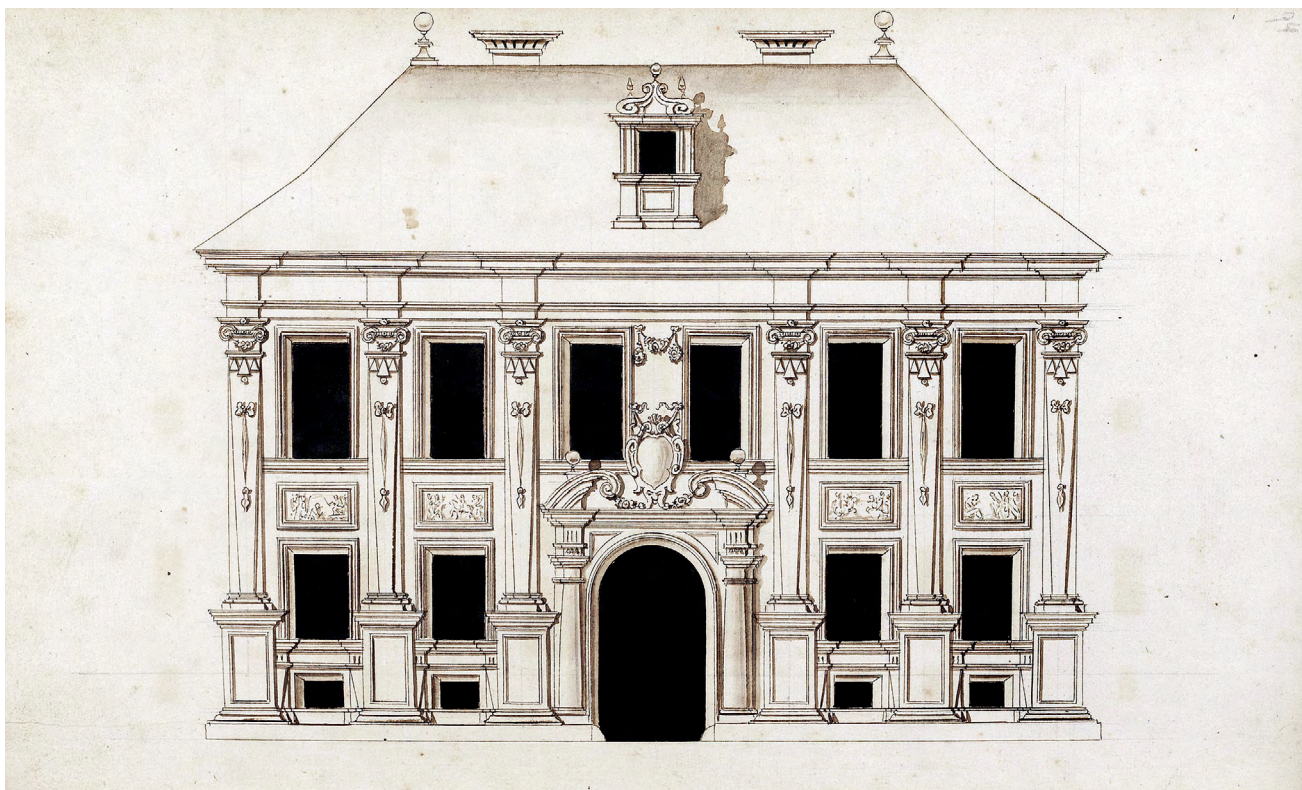
ściana jest niewidoczna z powodu zagięcia karty przy oprawie albumu. Lewą stronę na parterze wypełnia jeden pokój przyległy do sieni i klatki schodowej.

Zasadniczą rolę w tym wariantcie projektu odgrywa kompozycja i program treściowy dekoracji sześciosiowej fasady ratusza. Oś środkową akcentuje wielki kolumnowy portal porządku tokańskiego z przerwany przyczółkiem, którego zawinięte fragmenty połączone parą girland, pozwalają na umieszczenie zawijanego kartusza o pustym polu, przeznaczonego zapewne na inskrypcję. Powyżej, w połaci dachu, widnieje na osi lukarna o bogatej architektonicznej oprawie. Przede wszystkim jednak ściany fasady otrzymały szczególną artykulację architektoniczną w postaci indywidualnie przekształconych pilastrów „wielkiego” porządku jońskiego. Ustawione na cokołach, aby zrobić miejsce dla okienek piwnic czy suteryn, dźwigają one pełne, przełamujące się na ich osiach belkowanie. Osobliwy charakter temu porządkowi architektonicznemu nadają pilastry hermowe jakby „nałożone” na trzony pilastrów jońskich. Zbliżony mały porządek pilastrowo-hermowy ujmuje także

u dołu fasady, jak gdyby w drugim rejestrze, otwory okienek piwnicznych.

Pomysł przekształcenia klasycznych form porządków architektonicznych ma swe źródło w twórczości Michała Anioła – podobnie „nałożone” pilastry hermowe spotykamy w niszach ścian przedsionka Biblioteca Laurenziana we Florencji (ok. 1526) oraz w górnej kondygnacji nagrobka papieża Juliusza II w kościele San Pietro in Vincoli w Rzymie (1547). Taki typ pilastrów stosowano jednak wyłącznie w tzw. małej architekturze (w portalach, epitafiach, nagrobkach). Dobrego przykładu dostarcza tutaj nagrobek kardynała Federica Cornaro w kościele S. Silvestro al Quirinale (1591; il. 17), wiązany z twórczością Domenico Fontany (1543–1607) lub przypisywany Giovanniemu Battistie Della Porta (1542–1602). W wieku XVII do rozpowszechnienia tej formy przyczyniły się sztychowe wzorniki Bernardina Radiego (1581–1643; il. 18–20), architekta, rzeźbiarza i rytownika z kręgu rzymskich architektów epoki zwanej „przedbarokową” (*tempo del transizione*)³⁷. Ze wspomnianego nagrobka i rycin Radiego pochodzą także kubicznie traktowane

37. Zob. Andrzej Betlej, „Przykłady oddziaływania wzorów Giovanniego Battisty Montany i Bernardina Radiego w sztuce polskiej XVII i XVIII wieku”, w: *Barok i barokizacja. Materiały sesji naukowej Oddziału Krakowskiego SHS, Kraków, 3–4 XII 2004*, red. Katarzyna Brzezina, Joanna Wolańska (Kraków: Universitas, 2007), s. 161–177.



16 Giovanni Battista Gisleni, projekt ratusza, album londyński (L-94-95).
By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Courtauld Institute
of Art



17 Nagrobek kardynała Federica Cornaro w kościele S. Silvestro al Quirinale w Rzymie, 1591. Repr. wg H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture, 1580–1630* (University Park, 1971), il. 2b

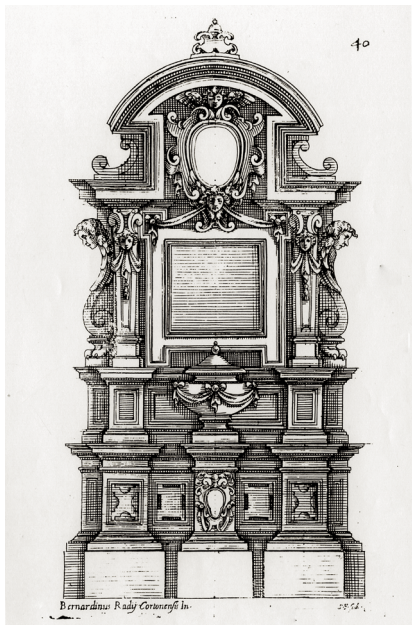
„krople” pod pseudokapitelami i zwisające wstęgi, którymi Gisleni ozdobił trzony omawianych pilastrów³⁸.

Szczególne znaczenie ideowe nadają fasadzie ratusza w tym wariacie projektu sceny widniejące w obramowaniach między oknami parteru i piętra (il. 16). Są one zaledwie naszkicowane piórkiem i dlatego nie sposób ustalić ich treści. Jedyne w trzecim polu od lewej strony wyraźnie widać konny pojedynek na kopie pary rycerzy. Taka scena wojenna czy turniejowa pozornie zdaje się zaprzeczać identyfikacji rysunku jako projektu ratusza, jednak jej rozpatrzenie w świetle historii rodu Leszczyńskich przynosi potwierdzenie naszego rozpoznania. Wśród przedstawień na oponach dekorujących salon alegorycznego Pałacu Sławy w panegirycznym poemacie Samuela Twardowskiego została opisana potyczka turniejowa króla Węgier Macieja Korwina i Rafała Leszczyńskiego, antenata fundatora jurydyki (w. 312–330): „A Król pełen ochoty swe tam kawalery / Powabił na kopiją i gonitwy rane [...] Plac szrankami okraszony, a król w tym ochoczy / W zupełnym ku naszemu kirysie poskoczy / Wzajem i ten nie czeka, i tylko co złoży / Drzewo z konia żartkiego, wnetze go położy / Zrażonego na ziemię”. Mimo odniesionej rany łaskawy monarcha, jak dalej czytamy: „Owszem, i udarował [Leszczyńskiego], i przyznał [mu] zwycięstwo, / Ono w nim urodzone pochwaliwszy męstwo”. Zdarzenie to, znane m.in. z przekazu Jana Długosza³⁹, miało miejsce podczas publicznego turnieju rycerskiego na dworze cesarskim w Wiedniu w lutym 1470 r., kiedy to wyzwany w szranki przez władcę Węgier Rafał Leszczyński (zm. 1501), podówczas dworzanin w służbie cesarza Fryderyka III, dotkliwie zranił Macieja Korwina. Można zatem śmiało przyjąć, że pozostałe sceny naszkicowane w obramowaniach między oknami odnosić się miały do innych wydarzeń z dziejów rodu Leszczyńskich, a fasada ratusza przypominać mieszkańcom Nowego Leszna o chwalebnych czynach przodków fundatora jurydyki.

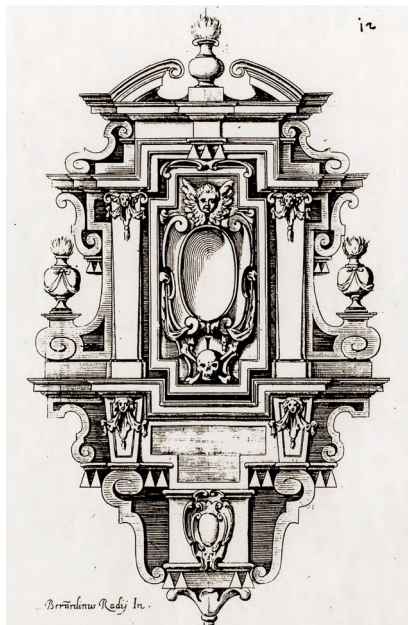
W szczególności por. serię rycin Radiego, *Disegni varii di depositi o'sepulcri inventati da Bernardino Radi da Cortona* (Roma: s. n., 1619), tabl. 12, 16, 40, 46.

38. W architekturze polskiej kubiczne „krople” pod kapitelami zastosował np. projektant marmurowych portali Kaplicy Mariackiej w katedrze na Wawelu (1647–1650).

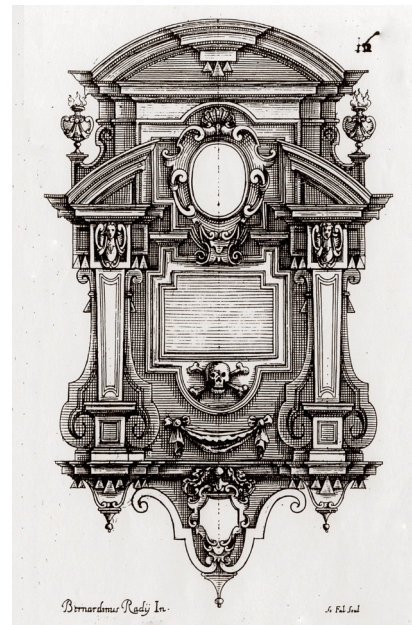
39. Jan Długosz, *Roczniki czyli Kroniki Sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 12: 1462–1480 (Warszawa: PWN, 2006), s. 265.



18 Bernardino Radi, projekt nagrobka w *Disegni varii di depositi o' sepulcri inventati* (Roma, 1610), tabl. 40. Fot. Instytut Sztuki PAN



19 Bernardino Radi, projekt epitafium w *Disegni varii di depositi o' sepulcri inventati* (Roma, 1610), tabl. 12. Fot. Instytut Sztuki PAN



20 Bernardino Radi, projekt epitafium w *Disegni varii di depositi o' sepulcri inventati* (Roma, 1610), tabl. 16. Fot. Instytut Sztuki PAN

Opracowane przez Gisleńskiego projekty budowy Nowego Leszna zarówno te okazałe, jak i bardziej skromne nie doczekały się w końcu realizacji. Może tylko siedziba bonifratrów, którzy do roku 1669 prowadzili na Lesznie (nr hip. 686) szpital z ośmioma łózkami dla ubogich i chorych umysłowo, otrzymała formę nawiązującą do jednego z projektów naszego artysty⁴⁰. Na przeszkodzie realizacji zabudowy jurydyki stanął zapewne potop szwedzki (od lata 1655), w czasie którego Nowe Leszno zostało spalone, a niedługo potem nastąpiła śmierć fundatora Bogusława Leszczyńskiego (23 września 1659). Przed wkroczeniem wojsk szwedzkich do Warszawy (8 września 1655) również Gisleński znajdował się już w drodze do rodzinnych Włoch.

II. REZYDENCJA WARSZAWSKA JANA PIOTRA OPALIŃSKIEGO

Stałą siedzibę w Warszawie pragnęli mieć także człowiek przedstawiciele innej wielkopolskiej rodziny senatorskiej – Opalińskich. Powody podejmowania starań w tym zakresie dobrze wyjaśniają listy wojewody poznańskiego Krzysztofa Opalińskiego (ok. 1609–1655)

do jego brata Łukasza mł. (ok. 1612–1662), podówczas podkomorzego poznańskiego, skądinąd domniemanego autora *Krótkiej nauki budowniczej* (1659). Ukazują one równocześnie udział zleceniodawcy w projektowaniu i realizacji budowy. W liście pisanym z Warszawy 21 marca 1646, po prośbie o spławienie budulca drewnianego z Rytwian, wojewoda pisze: „Koniecznie budować będę na moim placu. Jużem sam zostawił *omnia ordynata* [wszystko rozporządzone] i pocznę przy słudze moim i architektach strukturę wszystką. Trzeba się fundować w Warszawie [...] sam przy Dworze *non despero* [nie rozpaczam], że będę rezydował i mam syny, które będą, mam nadzieję w Bogu, rezydować. Trzeba się fundować w Warszawie”. W kilka dni później (24 marca) w liście z Obór dodaje: „Bytność ta moja w Warszawie przyniosła mi i to *commodi* [pożyteczne], że z strony budynku dworu mego i należących do niego innych pomieszkania postanowił i zaordynował wszystko. Fundamenta zaraz na sklepę zakładać będą, byle roztajało. [...] *Sequenti anno* [w przyszłym roku] skończę, da Bóg [...] Choćbym kupił cudzy dwór, nie byłby *al mio gusto* [wedle mego zdania], galanterie, obicia z Francji, pikture tu

40. Por. Barczyk, „Projekty Giovanniego Battisty Gisleńskiego dla warszawskiej jurydyki Leszczyńskich”, s. 140 i passim.

chcę *explicare* [rozwinąć; widać, że Opaliński w roku 1645, w czasie poselstwa po królową Ludwikę Marię, otrzymał lub zakupił część wyposażenia rezydencji]. Za dwór trzeba dać gotowy 15 000 albo 18 000, za co ja swój arcydobrze wystawię, że mnie chęćka napadła budować i pięknie mieszkać. Przyznasz W[aszmość] Pan, gdy obaczysz abrys Konstantego [tj. architekta Costantego Tencalli], że pięknie będzie i ujdzie za pałac, choć skromny, bo taka będzie eksornacja [ozdobna kompozycja], jakoby był z muru cale [...] stajnie i insze budynki tego lata stanąć mają i pod sam pałacyk fundament i sklepy⁴¹.

Do realizacji tego projektu także nie doszło, może dlatego, że wiosną roku 1646 (przed 27 kwietnia) zmarł architekt Tencalla. Nie wiadomo również, gdzie drewniany dwór Krzysztofa Opalińskiego miałby w Warszawie stanąć. Jedyna znana parcela własności Opalińskich, położona przy wschodniej pierzei Rynku Nowego Miasta, mniej więcej w tym miejscu, gdzie później wniesiony został kościół Sakramentek, należała bowiem do drugiej, starszej linii rodziny. Czytamy o tej posiadłości w *Gościńcu* Adama Jarzębskiego: „Dwór jaśnie wielmożnego J[ego] M[ości] P[ana] Opalińskiego, marszałka wielk[iego] koronnego [czyli Łukasza st., 1581–1654]. W bok za cmyntarzem uliczka, / Nie wiem, jak zową, przeczniczka; / W tej dwór, ma nie mało gmachów, / Budowania, stajen, dachów; / Tam konie i masztalrze, / Karety, wozy, szpiklerze, / Samo państwo w nim nie stawa, / Czeladzi to w moc podawa⁴²”.

Pod koniec życia marszałka Łukasza st. (zm. 11 września 1654) zabudowania na Nowym Mieście użytkował – jak się zdaje – jego bratanek, Jan Piotr Opaliński (1601–1665), ożeniony (1624) z Katarzyną Leszczyńską, córką Wacława, kanclerza wielkiego koronnego. Jeszcze jako podstoli koronny został on wymieniony w panegiryku Twardowskiego wśród

gości na przyjęciu w ratuszu poznańskim w roku 1643: (w. 1366–1368) „Mąż żywy i swobodny, i którego cnoty / Same tylko piastują i kandor [szczerłość] wrodzony, / W przyjacielskich wielkroć pracach wycwiczony”; (w. 1361–1363) „Ale i tu, przy swoim zostając urządzie, / Boku gospodarskiego bliżej się przysiędzie / I częstować pomoże⁴³”.

Z osobą tego właśnie Jana Piotra Opalińskiego jako zleceniodawcy łączy się bowiem projekt dworu znany z dwóch rysunków Gisleniego. Pierwszy z nich, zamieszczony w szkicowniku drezdeńskim (D-48 verso; il. 21) został podpisany: *Dwor del P[odczaszy] Koronsi Opaliski*⁴⁴. A zatem jego powstanie należy datować na czas między rokiem 1651, kiedy Opaliński został podczaszym koronnym, a 1653, datą otrzymania przez niego urzędu wojewody podlaskiego

W tej wersji projektu mamy do czynienia ze szkicem rozłożystego, murowanego dworu, którego dziesięcioosiowy parterowy korpus główny został ujęty parą piętrowych wieżowych alkierzy nakrytych cebulastymi hełmami. Przesuniętą nieco środkową oś fasady zaakcentowano trzecią, trójkondygnacyjną wieżą zegarową. Zwieńczona bardziej spiczastym hełmem, w części parterowej wspiera się ona na filarach otwartego arkadami ganku-vestybulu. Wchodzi się z niego do sieni, ogrzewanej kominkiem i zaopatrzonej w jednobiegowe schody na poddasze oraz dalej do ogrzewanej piecem sali, wysuniętej ryzalitowo z bryły korpusu, z którą sąsiaduje po prawej niewielka kuchnia. Reprezentacyjna sieni i sala przedzielają dwór na dwie części o odmiennym przeznaczeniu. Po prawej wejście z sieni prowadzi do pięcioookiennego salonu ogrzewanego piecem i dalej do dwupokojowego apartamentu, złożonego z pokoju ogrzewanego piecem i gabinetu z kominkiem. Ten ostatni wypełnia parter wieży i jest połączony schodkami z pomieszczeniem na jej piętrze. Całą niemal lewą część dworu zajmuje

41. *Listy Krzysztofa Opalińskiego do brata Łukasza, 1641–1652*, red. Roman Polak (Warszawa: PWN, 1958), s. 327, 329–330.

42. Jarzębski, *Gościniec abo krótkie opisanie Warszawy*, s. 180.

43. Twardowski, *Pałac Leszczyński*, s. 149–150.

44. Publikowany m.in. w: Cornelius Gurlitt, *Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige* (Berlin: Der Zirkel Architektur-Verlag, 1917), s. 33; *Krótką nauka budownicza*, il. 38–39; Jerzy Lileyko, *Życie codzienne w Warszawie za Wazów* (Warszawa: PIW, 1984), il. 18.

natomiast czteropokojowy apartament pana domu. Stanowią go dwa – ogrzewane piecami – przedpokoje i pokój sypialny z alkową oraz kominkowy gabinet, mieszczący się na parterze wieży ze schodkami na jej piętro. Uzupełnieniem tego apartamentu są – od frontu – dodatkowy pokój z piecem oraz komórka ustępowa z ciemnym korytarzykiem do palenia w piecach. W sumie mamy tutaj do czynienia z budowlą, która – poza rozbudowanym apartamentem właściciela – w niczym nie zdradza rzymskiego pochodzenia projektanta. Środkowa wieża zegarowa przypomina nawet, że nie była mu obca znajomość fasady frontowej warszawskiego Zamku Królewskiego (1614–1619).

Ten charakterystyczny element projektu rezydencji został powtórzony – niewątpliwie na wyraźne życzenie magnackiego zleceniodawcy – także w drugiej, „pałacowej” wersji projektu (L-88 – główna elewacja i L-89 – rzut parteru; il. 22), która przewidywała wzniesienie budowli z *piano nobile* na piętrze i *mezzaninem* w kondygnacji trzeciej. Wieża, teraz usytuowana pośrodku jedenastoosiowej fasady, otrzymała cztery kondygnacje. Ściany dwóch pierwszych wyróżniono zdwojonymi pilastrami znanego nam porządku „pseudotoskańskiego” i tokańskiego oraz otwarto arkadami: ganku na parterze i balkonu z balustradą na piętrze. Parę okienek *mezzanina* trzeciej kondygnacji otacza płycina ramowa, a czwarta kondygnacja wieży ma postać wielobocznego cokołu pod wysoki hełm, o ścianach wypełnionych tarczami zegarów, mechanicznego i słonecznego. To jeszcze jedno echo wieżowej bramy zegarowej pałacu apostołskiego na Watykanie.

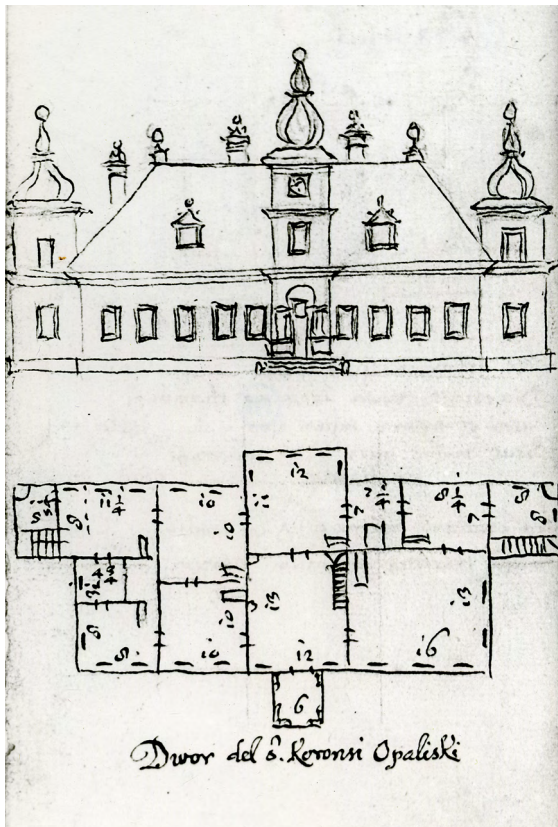
Wieżowe pawilony-alkierze, które w pierwszej wersji projektu znajdowały się w tyle budynku, obecnie dostawiono do jego korpusu z przodu i wyróżniono na narożach boniowaniem. Otrzymały one hełmy z wielobocznymi „cokołami”, w których znalazły się owalne okienka poddaszy. Pałacowy charakter fasady został zaakcentowany przez ozdobniejsze, uszakowane obramienia okien, w górnych kondygnacjach połączone kordonami podokienników, a także przez architektoniczne oprawy lukarn oraz – charakterystyczne dla Gisleniego – „manierystyczne” zwieńczenia kominów.

Zdwojenie okien środkowych osi fasady oraz funkcja dobudówek nakrytych osobnymi daszkami, widocznych po bokach głównego korpusu (L-88),

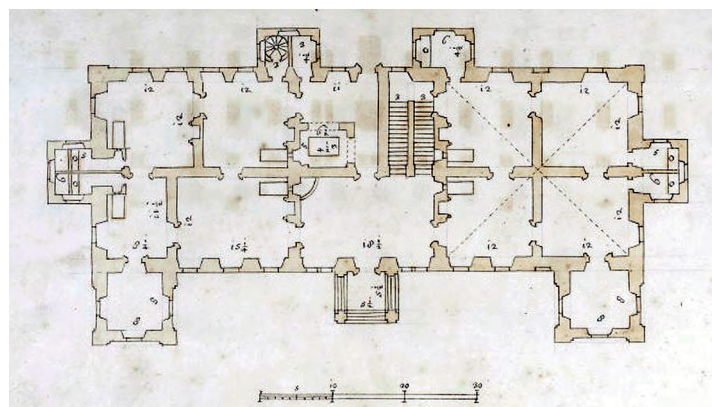
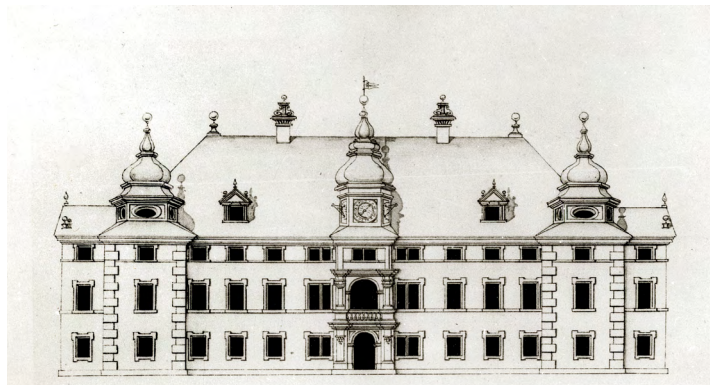
znajdują wyjaśnienie w planie parteru, zamieszczonym na kolejnej karcie albumu Gisleniego (L-89; il. 22). Otwarty profilowanymi arkadami ganek-westybul prowadzi tutaj do szerokiej poprzecznej sieni ogrzewanej narożnym kominkiem i dalej przez korytarzyk na zewnątrz budynku oraz do kuchni. Z sieni, przez dwubiegową klatkę schodową przytykającą do korytarzyka, dociera się także do głównego wejścia na *piano nobile*, którego rozkładu nie znamy, poza tym że przestrzeń prawej strony korpusu miała wypełniać sześciookienna izba stołowa, w planie parteru zaznaczona krzyżem przerywanych linii. Poniżej salonu, na parterze znalazły się dwa apartamenty, jeden trzy-, a drugi dwupokojowy, oba z sypialniami ogrzewanymi przez piec i przyścienny kominek. Gabinet apartamentu frontowego mieści się w wieży. Każdy z apartamentów otrzymał dostęp do własnego ustępu. Znalazły się one w dobudówkach z boku i z tyłu głównego korpusu. Lewą część parteru wypełniają z kolei cztery pokoje ogrzewane piecami, trzy z nich także kominkami przyściennymi, tylko gabinet we frontowej wieży jest nieogrzewany. One również mają dostęp do ustępów w analogicznych przybudówkach, z których tylna zawiera jeszcze kręte schodki prowadzące na apartamenty górnego piętra.

Nie znamy rozkładu *piano nobile*, a także lokali *mezzanina*. Można się tylko domyślać, że trzy środkowe osie fasady, wyróżnione zdwojonymi oknami, ukrywały wielki salon *piano nobile*.

Jeśli słuszne jest nasze domniemanie, że projektowany przez Gisleniego pałac był przeznaczony do wzniesienia na działce przy rynku warszawskiego Nowego Miasta, to bardziej zrozumiałe stają się niektóre cechy planowanej rezydencji. I tak na przykład skupienie w jednym budynku pomieszczeń przeznaczonych dla wielu mieszkańców (w tym także służby) oraz kuchni, znajdować może wytłumaczenie w niewielkiej głębokości przyrynkowej działki, położonej blisko brzegu skarpy wiślanej, co nie pozwalało na wprowadzenie dziedzińca z zabudowaniami gospodarczymi i dodatkowymi mieszkaniami gościnnymi. Także wysoka wieża z zegarem mogła dodatkowo służyć mieszkańcom rynku Nowego Miasta, a balkon na jej pierwszym piętrze pozwalał na lepsze obserwowanie codziennego ruchu i wydarzeń rozgrywających się przed budynkiem. Tak czy inaczej do realizacji projektu nie doszło.



21 Giovanni Battista Gisleni, projekt dworu Jana Piotra Opalińskiego, szkicownik drezdeński (D-48 verso). Fot. Instytut Sztuki PAN



22 Giovanni Battista Gisleni, projekt pałacu, album londyński (L-88–89). By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Courtauld Institute of Art

III. DWÓR W WARSZAWIE BISKUPA JANA STEFANA WYDŹGI

Na czterech kartach albumu londyńskiego (L-98–99 i L-96–97; il. 23, 27) widnieją dwa warianty projektu piętrowego dworu-pałacyku, każdy z wizerunkiem bogato dekorowanej fasady oraz planem wnętrza *piano nobile*. Ta prostokątna w rzucie budowla ma szerokość wahającą się od 60 (pierwszy) do 65 łokci (drugi wariant). Przy czym rozplanowanie parteru i piętra w drugim wariantcie zostało poprzedzone parą rysunkowych studiów zachowanych w szkicowniku drezdeńskim (D-31 verso, D-32-góra; il. 26).

W pierwszym wariantcie projektu (il. 23) mamy do czynienia z budowlą podpiwniczoną, dziewięciosiową, w której trzy środkowe osie zostały lekko wysunięte ryzalitowo do przodu. Na parterze mieści się tu – otwarty na zewnątrz arkadami – nieogrzewany przedsionek prowadzący do klatki schodowej z parą biegów lustrzanych schodów. Ponieważ załączony plan dotyczy piętra, nie znamy rozkładu pokoi na parterze po lewej stronie. Przerzywane linie widoczne

w pomieszczeniu nad przedsionkiem oraz w salonie z prawej strony pozwalają mniemać, że na parterze z przestrzeni przedsionka były wydzielone dwie komórki do palenia w piecach, a przestrzeń pod salonem miała być podzielona na dwa wnętrza.

W *piano nobile* środkową część zajmuje rodzaj otwartej sieni, do której prowadzi od tyłu klatka schodowa. Ogrzewana przyściennym kominkiem jest ona równocześnie otwarta na zewnątrz przez triadę arkad zamkniętych balustradami. Z tej środkowej balkonowej sieni kolumnowe portale prowadzą do pomieszczeń mieszkalnych. Po prawej do dziewięciokojowego apartamentu właściciela pałacyku. Apartament właściciela składa się z ogrzewanej piecem antykamery, ogrzewanego piecem i kominkiem pokoju sypialnego z alkową, przy której schodki prowadzą do pomieszczeń poddasza, oraz gabinetu z kominkiem i domowej kaplicy.

W tym wariantcie projektu szczególną rolę odgrywa bogata dekoracja fasady. Na parterze trzyosiową część

środkową wypełniają boniowane arkady wejścia, ujęte rustykowanymi lizenami-pilastrami o pseudokapitelach w formie tryglifów. Arkady sieni na piętrze ujęte zostały jońskimi pilastrami hermowymi dźwigającymi imposty, między którymi rozpięto wstęgi draperii zawieszonych na konsolach, będących równocześnie kluczami arkad. Również boczne ściany fasady szczerze wypełnia tego samego typu bogata i zróżnicowana dekoracja, przetwarzająca formy rozpowszechnione przez wzorniki Bernadina Radiego (il. 18–20)⁴⁵. Składa się na nią „wielki” porządek pseudo-toskańskich lizen-pilastrów o „tryglifowych” kapitelach, kubicznych „kroplach” oraz zwisach draperii. Elementem nowym, nawiązującym do typu dekoracji fasady Palazzo Capo di Ferro (Spada; il. 25) w Rzymie, są tutaj nisze z posągami (rzeźbionymi czy stiukowymi?) i pod każdą z nich tablica z inskrypcją. Wypełniają one trzony lizen-pilastrów. Zamarkowane kreskami teksty tablic odnoszą się zapewne także do mało czytelnych scen o charakterze historycznym, jakie w zawijanych kartuszach widnieją po bokach nisz między oknami parteru i pierwszego piętra. Do dekoracyjnego charakteru całości przyczyniają się również ozdobne obramowania okienek poddasza oraz osobliwe formy wylotów kominowych à la Palazzo Madama (il. 29).

Niedogodność usytuowania klatki schodowej zajmującej w tym wariantcie projektu zbyt wiele miejsca, a zapewne także chęć wypełnienia ryzalitu wysokim wnętrzem, zaznaczonym w elewacji przez trójkątny przyczółek, skłoniły – jak sądzimy – zleceniodawcę i architekta do wprowadzenia zmian widocznych w drugiej wersji projektu. Przygotowania do tych zmian ujawniają z kolei dwa rysunki zawarte w szkicowniku drezdeńskim.

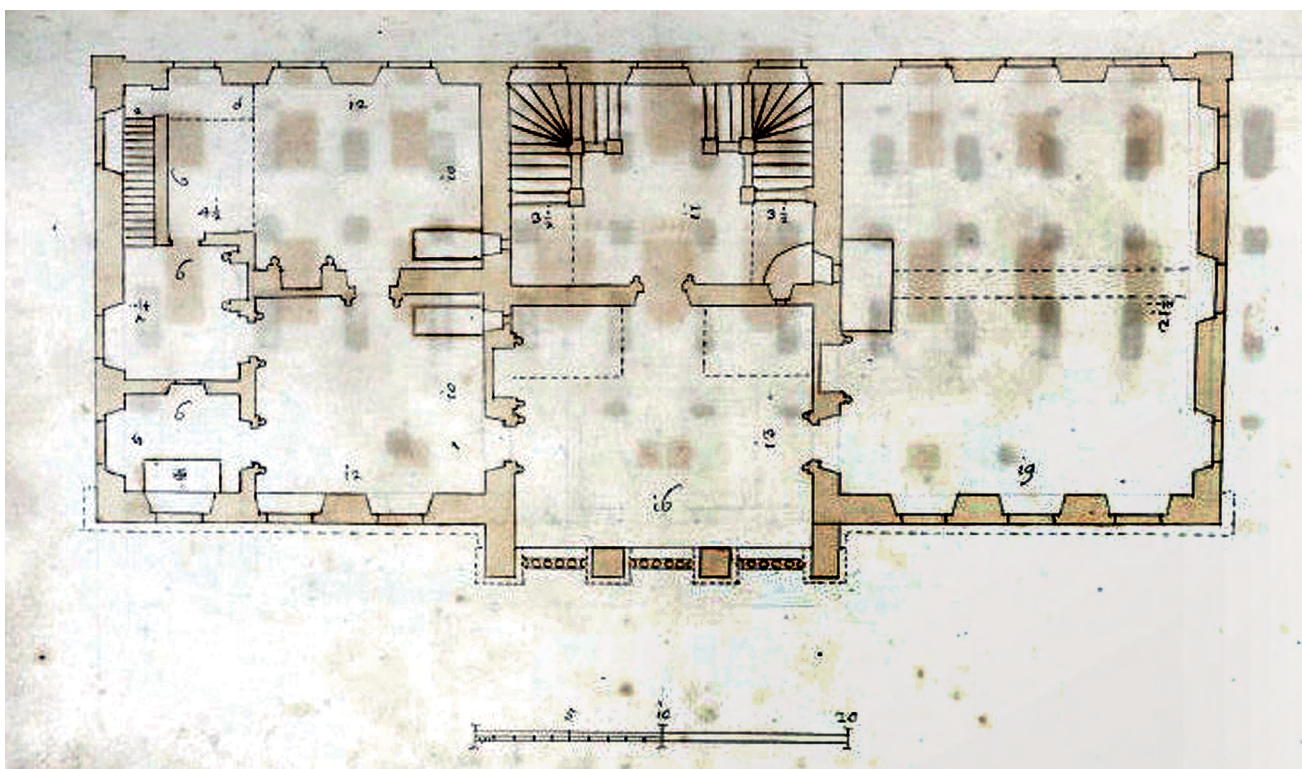
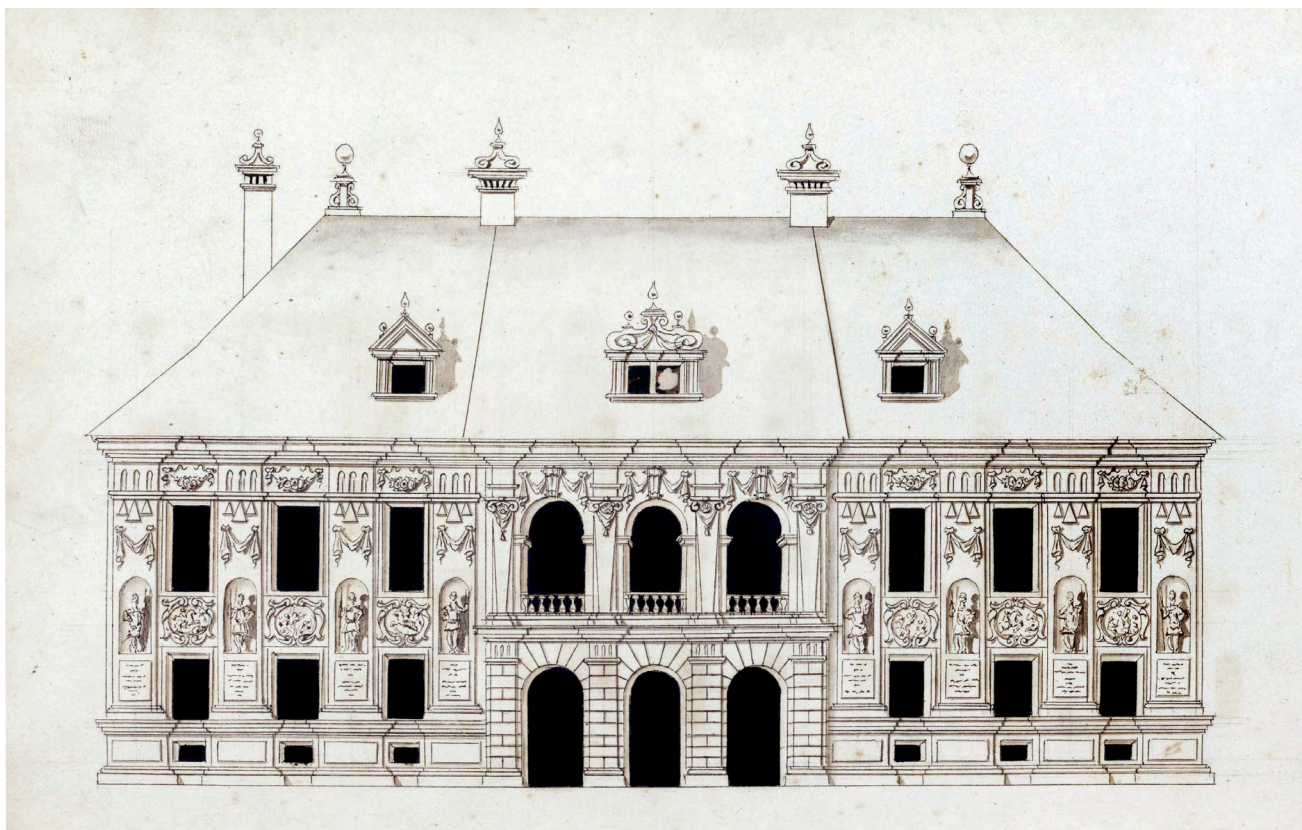
Na jednym z nich (D-31 verso; il. 26) umieszczono projekt konstrukcji wiązań dachu pałacyku oraz szkice zmodyfikowanych planów jego parteru i piętra. Na parterze miejsce przedsionka zajęła teraz klatka schodowa z wachlarzowymi schodami, a sufit sieni, umieszczonej od tyłu, wzmocniła para filarów pośrodku. Prawą część parteru wypełniają tutaj dwa identyczne apartamenty, każdy składający się z pokoju ogrzewanego piecem

i gabinetu z kominkiem. Również identyczna jest para apartamentów po lewej stronie, z tym że pokój sypialny jest ogrzewany równocześnie przez piec i kominek, a przytykają do niego dwa nieopalone gabinety. Z kolei w planie piętra, poza zmianą miejsca wylotu schodów w środkowej sieni, za którą znajduje się rodzaj pokoju-loggii, oraz innym ustawieniem ołtarza w kaplicy, nie widać modyfikacji. Są one natomiast zaznaczone na sąsiedniej karcie szkicownika (D-32; il. 26), gdzie u góry widnieje plan piętra omawianej budowli. Zmiany dotyczą tutaj innego umieszczenia schodków przy alkowie sypialni w lewej części budynku oraz, w części prawej, wydzielenia z przestrzeni salonu pomieszczeń na kręte schody prowadzące na górną kondygnację w ryzalicie, dwóch przedsionków do salonu i korytarka do palenia w piecu.

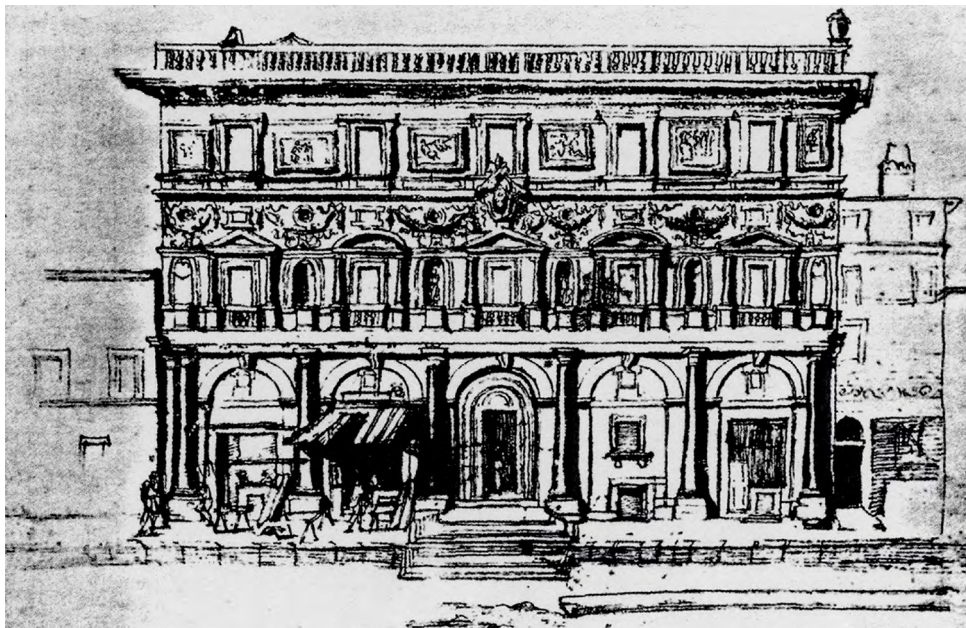
Tak zmieniony plan piętra został szczegółowo opracowany w kolejnym wariantcie projektu, jaki zawierają rysunki z albumu londyńskiego (L-96–97; il. 27). Budowla, obecnie jedenastoosiowa i nieco szersza (65 łokci), nie jest już podpiwniczona. Okna parteru znalazły się więc nisko, tylko trochę ponad poziomem terenu. Natomiast okna *piano nobile* zostały wyróżnione uszkowatymi obramieniami i gzymsami. Skrajne osi fasady ujęto parami boniowanych toskańskich pilastrów „wielkiego” porządku z ich tryglifowymi impostami.

Analogiczne pilastry z impostami artykułują także dolną kondygnację dominującego w bryle gmachu trzyosiowego członu środkowego, zwieńczonego trójkątnym przyczółkiem, który nadaje budowli pseudowillowy charakter. W istocie mamy tutaj do czynienia z dwiema kondygnacjami pomieszczeń otwartych na zewnątrz, z których każde zostało oświetlone triadami arkad u dołu i okienek u góry. W kondygnacji dolnej, mieszczącej klatkę schodową, ponad środkową arkadą wejścia i parą arkad bocznych, odgradzonych balustradami i doświetlających przestrzenie mieszczące się pod biegami schodów, wykrojono triadę okienek ośmiobocznych. W kondygnacji górnej, artykułowanej hermowymi pilastrami porządku jońskiego, okienka są owalne. Elewację tej środkowej części fasady wyróżnia

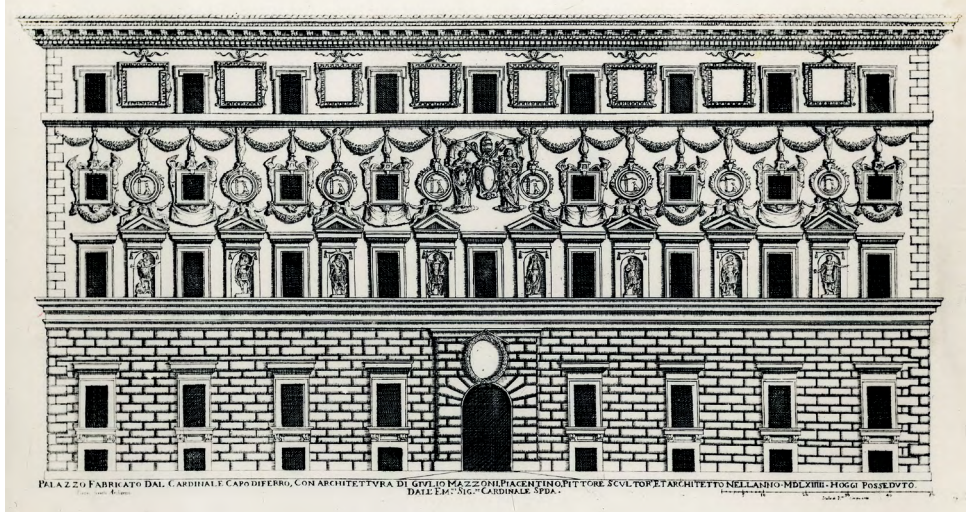
45. Por. dodatkowo serię rycin Bernardina Radiego, *Scudiero di varii disegni d'arme e targhe fatto a beneficio publico per li scultori, pittori e intagliatori inventate dal cav[aliero] Bernardino Radi* (Firenze: s. n., 1636), tabl. 9, 27.



23 Giovanni Battista Gisleni, projekt pałacyku, album londyński (L-98-99).
By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Courtauld Institute of Art



24 Rafael, fasada pałacu Branconio dell'Aquila w Rzymie, 1518, rysunek Giovanniego Battisty Naldiniego, ok. 1560. Repr. wg Ch.L. Frommel, *The Architecture of the Italian Renaissance* (London, 2007), il. 167



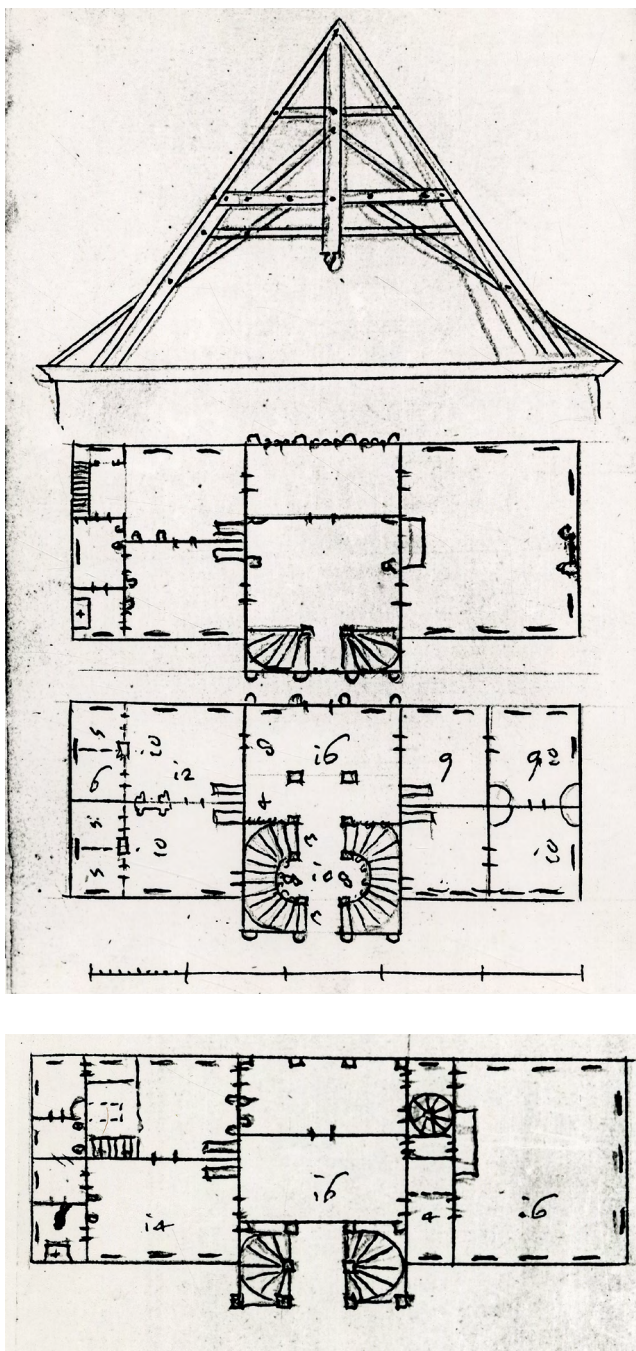
25 Fasada pałacu Capo di Ferro (Spada) w Rzymie, 1565, rycina Pietra Ferreria w *Palazzi di Roma de' piu celebri architetti* (Roma, 1655), tabl. 32. Fot. Biblioteka Narodowa

bogactwo dekoracji (rzeźbiarskiej czy stiukowej?) utrzymanej w stylu wzorników Bernardina Radiego. Trzony jońskich pilastrów hermowych wypełnia ornament cekinowy. Spod kapiteli zwisają pompony na pasach draperii. Draperii, girland i wolut użyto także do ozdoby kartuszowych obramień małych okienek w ryzalicie. Jego przyczółek, o bogato profilowanym gzymsie, został zwieńczony obeliskiem i parą wazonów. Podobnie jak w poprzedniej wersji projektu dekoracyjnie potraktowano obramienia okien poddasza i zwieńczenia wylotów kominowych. Na narożach dachu stanęły ozdobne kule.

W przeciwieństwie do pierwszej wersji projektu w drugiej zrezygnowano z elementów przekazu treściowego. Skromne wieloboczne płyciny między oknami

bocznych części fasady nie sprawiają wrażenia, aby były przeznaczone do inskrypcji czy malowideł. Jedyнным motywem ideowym jest ozdobny, lecz pusty kartusz herbowy pod biskupim kapeluszem. Króluje on w polu tympanonu i może stanowić punkt wyjścia do rozważań o osobie fundatora i miejscu przeznaczenia obiektu.

Zleceniodawcy omówionego projektu należy zatem – jak sądzimy – szukać wśród senatorów duchownych, którzy w latach 50. XVII w. z racji piastowanego urzędu byli zobowiązani do stałego przebywania przy dworze królewskim, a zarazem wymieniani są w źródłach jako właściciele działek na terenie Warszawy lub jej przedmieść. Można wykluczyć przy tym tych urzędujących dostojników, których rezydencje w stolicy Mazowsza są już dostatecznie rozpoznane.

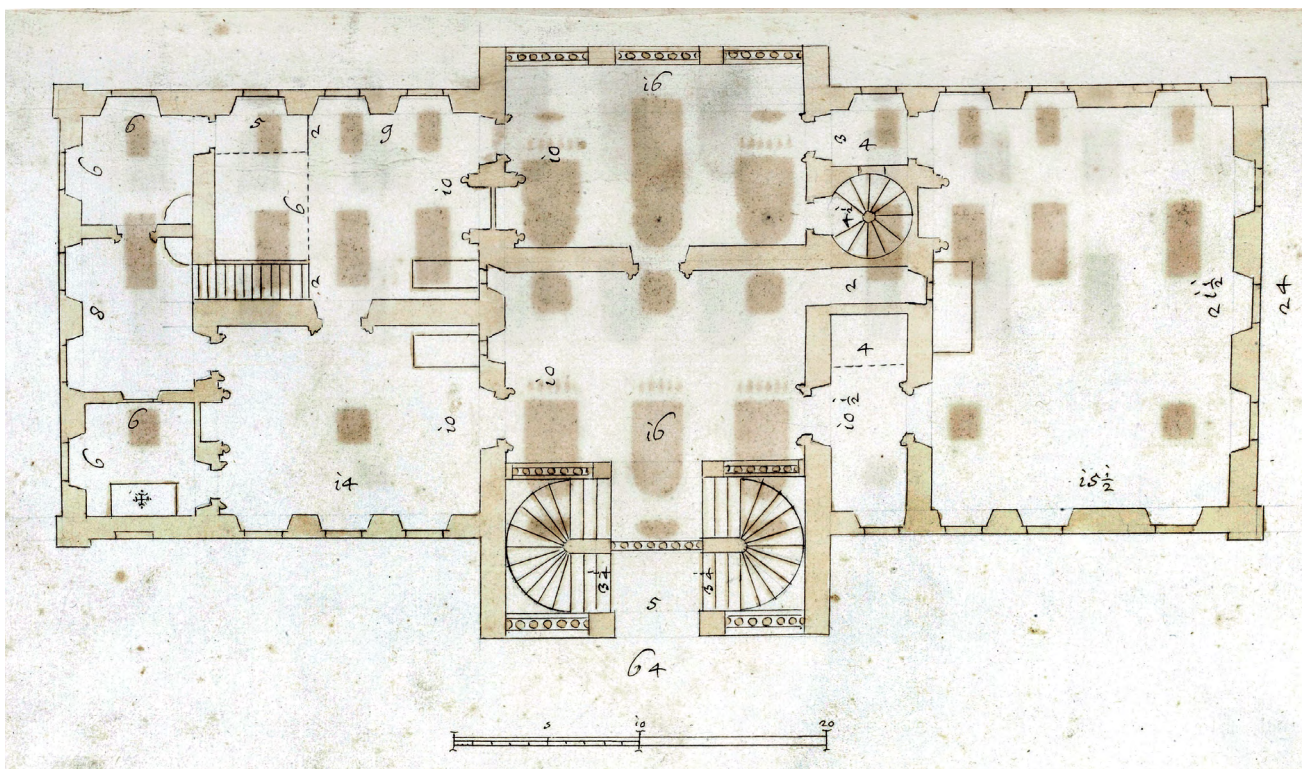
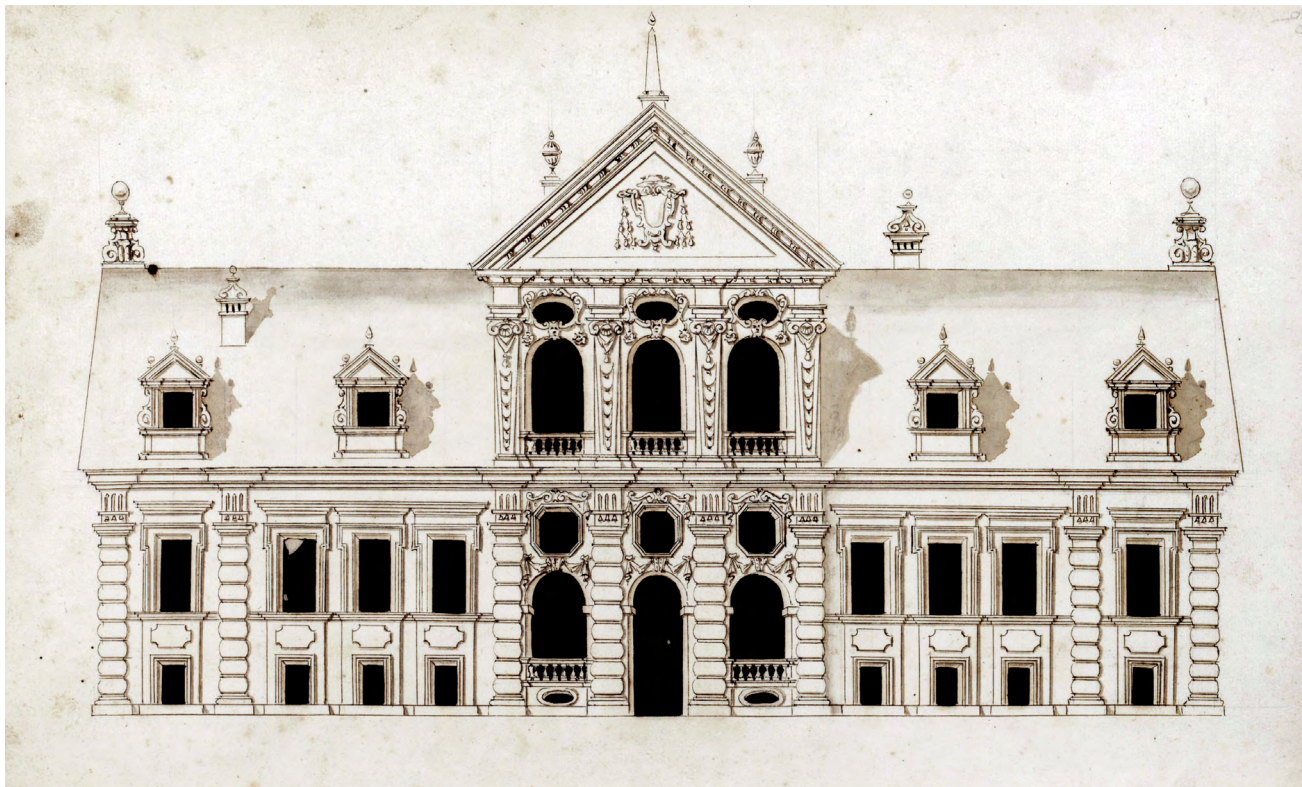


26 Giovanni Battista Gisleni, projekt pałacyku, szkicownik drezdeński (D-31 verso – 32 [górną]).
Fot. Instytut Sztuki PAN

Przeгляд ówczesnego episkopatu koronnego, biskupów skromniejszych diecezji pozwalających na łączenie tego stanowiska duchownego ze sprawowaniem funkcji państwowej, skłania do wysunięcia przypuszczenia, że zleceniodawcą omówionego projektu Gisleniego był biskup łucki Jan Stefan Wydźga (zm. 1685), późniejszy książę biskup warmiński (1658), a w końcu podkanclerzy koronny (1676), kanclerz wielki koronny (1678) i prymas (1679). Wykształcony w Lowanium prawnik, doktoryzowany w Rzymie, zrazu kanonik i prepozyt lwowski, był znakomitym kaznodzieją. W roku 1642 znalazł się na warszawskim dworze Władysława IV jako sekretarz i nadworny kaznodzieja królewski. Po rocznym pobycie w Rzymie (w jubileuszowym roku 1650) został mianowany referendarzem koronnym (1652) oraz kanclerzem dworu królowej Ludwiki Marii, której do końca życia był bliskim powiernikiem. Jej też zawdzięczał dalsze promocje: urząd sekretarza wielkiego koronnego (1654), a wcześniej nieudane starania o biskupstwo warmińskie (1643), potem też nieudane o poznańskie (1654), a wreszcie w styczniu 1655 nominację na biskupa płockiego⁴⁶.

Za łączeniem projektu Gisleniego z osobą biskupa Wydźgi jako domniemanego zleceniodawcy zdaje się przemawiać erudycyjny charakter dekoracji fasady w pierwszym wariantcie projektu (L-98). Wiadomo, że sekretarz wielki koronny, późniejszy autor *Historii albo opisanie wielu poważniejszych rzeczy, które się działy podczas wojny szwedzkiej w Królestwie Polskim* (lipiec 1655 – maj 1660), był znany z niezwyklej erudycji i znajomości klasyków starożytności, „których wyjątkami – jak podaje Korytkowski – naszpikował gęsto pracę swoją trafnie ich w tekście przytaczając. Są

46. Zob. Kasper Niesiecki, *Herbarz Polski*, t. 9, wyd. Jan Nepomucen Bobrowicz (Lipsk: Breitkopf i Haertel, 1842), s. 451–454; Jan Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy. Prymasowie i metropolici polscy od roku 1000 aż do roku 1821 czyli do połączenia*



27 Giovanni Battista Gisleni, projekt pałacyku, album londyński (L-96-97).
 By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Courtauld Institute
 of Art



28 Martino Longhi st., altana w Palazzo Altemps w Rzymie, 1585. Fot. Stanisław Mossakowski

tam wyjątki z Tacyta, Liwiusza, Juwenala, Wergiliusza, Cezara, Horacjusza, Kurcjusza, Seneki, Lukiana, Owidiusza, itd.”⁴⁷. Równocześnie swej szczególnej historycznej pasji dał Wydzga znamienny wyraz, gdy jako książę biskup warmiński (w latach 1659–1679) przy odnawianiu swej rezydencji w Lidzbarku: „W sali starego zamku kazał wymalować na ścianach herby poprzedników swoich i pod nimi życiorysy krótkie wierszem łacińskim własnego utworu poumieszczał”⁴⁸. W tym kontekście przychodzą na myśl podpisy

zamarkowane w projekcie Gisleniego pod szkicowo zaznaczonymi męskimi postaciami, raczej wojowników niż personifikacji. Mogły to być wizerunki bohaterów antycznych. Podobnie jak słabo widoczne sceny historyczne w kartuszkach pod oknami mogły stanowić *exempla virtutis*.

Tak czy inaczej projekt Gisleniego, powstały – jak sądzimy – w roku 1655, tj. w czasie między datą nominacji Wydzgi na biskupstwo płockie (styczeń) a wyjazdem z Polski naszego artysty i wkroczeniem wojsk szwedzkich do Warszawy (wrzesień), nie doczekał się realizacji. Pozostaje więc jeszcze próba odpowiedzi na pytanie, do jakiego miejsca projekt ten mógł być przeznaczony. Pomocy w odpowiedzi dostarczają wczesne, nieudane starania królowej o uzyskanie dla swego protegowanego godności księcia biskupa warmińskiego. Odnosi się do nich trudno zrozumiały *passus* w *Gościńcu* Adama Jarzębskiego zamieszczony w opisie dworu Lasockich przy Krakowskim Przedmieściu (obecnie część – od frontu – posesji nr 17; nr hip. 415/416): „Dwór Ich M[ościów] Panów Lasockich. Za nim [tj. dworem Jakuba Sobieskiego] tuż, z dawna Lasockich / A teraz panów Wysockich, / Tak mi powiedział ktoś o tym, / Wszak obaczycie napotym, / Kiedy mu sukienkę dadzą, / Książęcia tu weń wprowadzą”⁴⁹. Spis nieruchomości warszawskich z roku 1656 informuje, że rezydencja Lasockich była już wtedy własnością Wydzgi⁵⁰. Dwór ten uległ niebawem zniszczeniu, gdyż rewizja gospód warszawskich z roku 1659 odnotowuje na jego miejscu pustą parcelę⁵¹.

arcybiskupstwa gnieźnieńskiego z biskupstwem poznańskim, t. 4 (Poznań: Druk. Kuriera Poznańskiego, 1891), s. 268–291; *Bibliografia literatury polskiej*. „Nowy Korbut”. *Piśmiennictwo staropolskie*, t. 3, red. Roman Pollak et al. (Warszawa: PIW, 1965), s. 425–426; Karolina Targosz, *Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi (1646–1667)*. *Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych* (Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2015), s. 90, 309. Por. ciekawe charakterystyki tej postaci w: Albrycht Stanisław Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce* (Warszawa: PIW, 1980), t. 2: 1637–1646, s. 388; t. 3: 1647–1656, s. 51, 113, 323, 367, 434, 439, 443.

47. Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy*, s. 291

48. *Ibid.*, s. 275.

49. Jarzębski, *Gościńiec abo krótkie opisanie Warszawy*, s. 130, 233

50. *Źródła do dziejów Warszawy*, s. 129: „Dwór pp. Lasockich alias jm. p. ks. Wydzgi”.

51. *Ibid.*, s. 175: „Plac pp. Lasockich, teraz jm. ks. Wyzgi pusty”.



29 Wyloty kominów Palazzo Madama w Rzymie. Fot. Stanisław Mossakowski

IV. PROJEKTY GISLENIEGO NA TLE ARCHITEKTURY SWOJEGO CZASU

Omówione projekty budowli świeckich, mimo że w większości niezrealizowane, zajmują poczesne miejsce w dziejach architektury polskiej co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że zgodnie z ówczesnym poglądem artystów i teoretyków sztuki, począwszy od słynnej wypowiedzi Michała Anioła (1546), architekturę wraz z malarstwem i rzeźbą zaliczano wówczas do *arti del disegno*⁵², dyscyplin artystycznych, „których ojcem jest rysunek” (Giorgio Vasari). Konsekwencją takiej klasyfikacji stało się z kolei przekonanie, czytelne w tekstach Serlia i Scamozziego, że idea projektującego wyrażona za pomocą rysunku jest już właściwie dziełem architektury. Po wtóre dlatego, że projekty Gisleniego powstały w konkretnym czasie, dla określonych miejsc oraz dla rozpoznawalnych zleceniodawców. Wykonane, jak staraliśmy się wykazać, z przeznaczeniem dla Warszawy i jej najbliższych okolic między 1650 a 1655 r., wpisują się równocześnie, jako swoista sekwencja, w rozwój ruchu budowlanego

(nasilonego od około 1640 r.), który Adam Miłobędzki nazwał „warszawską dekadą pałacową”⁵³.

Projekty Gisleniego składają się z dwóch elementów: planu (witruwiańskiej – ichnografii) oraz elewacji (ortografii). Wśród jego rysunków nie spotykamy widoków perspektywicznych (scenografii). Równocześnie przedstawienia budowli nie są tu całkowicie ortogonalne, to znaczy wykonane jedynie przy użyciu linii równoległych i prostopadłych. Plastykę podziałów architektonicznych, cienie lukarn i kominów, a przede wszystkim wykroje arkad i okien artysta zaznacza, uciekając się do elementów perspektywy. Jest w tym nawet bardziej konsekwentny niż jego rzymscy koledzy, np. Pietro da Cortona.

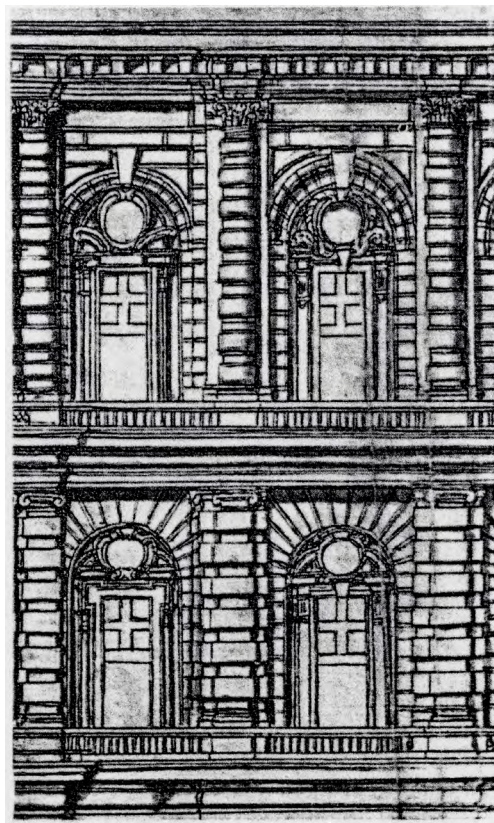
Źródeł takiej manieri opracowywania projektów dopatrywać się należy nie tylko w fakcie, iż Gisleni, jak wielu wybitnych twórców epoki (Bernini, Pietro da Cortona), nie był profesjonalnym architektem-inżynierem czy przedsiębiorcą budowlanym, ale również w tym, że swe rysunki przeznaczał nie dla budowniczych-wykonawców, lecz dla inwestorów,

52. Zob. m.in. Władysław Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967), s. 233–234, 248, 252.

53. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, s. 203–206; Id., „Rezydencja wiejska czy miejska?”, s. 55–63.



30 Bartolomeo Ammannati, skrzydła ogrodowe Palazzo Pitti we Florencji, od 1560. Fot. ze zbiorów autora



31 Pietro da Cortona, projekt przekształcenia fasady dziedzińcowej Palazzo Pitti we Florencji (fragment), ok. 1641. Repr. wg K. Noehles, „Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi”, il. 18

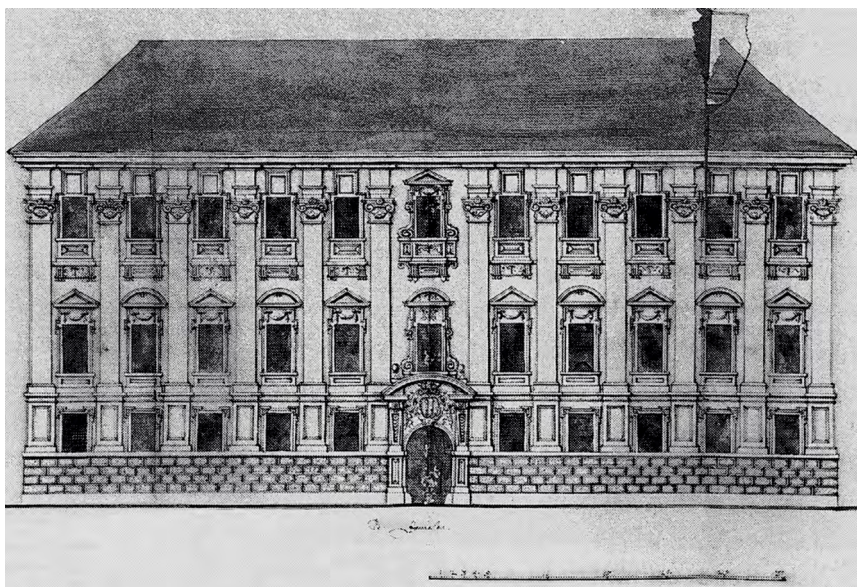
miały one bowiem charakter przede wszystkim demonstracyjny. Równocześnie odwoływały się do wiedzy zleceniodawców, starały się realizować ich życzenia i wymagania, dzięki czemu są one do pewnego stopnia także wyrazem ich świadomości artystycznej i kultury intelektualnej.

O dostosowywaniu projektów Gisleniego do wymogów „nieba i zwyczaju polskiego” była już mowa. Ale równocześnie należy zaznaczyć, że cytowany jako wyraz rodzimych tradycji anonimowy autor *Krótkiej nauki budowniczej* propagował w swym traktacie również „nowości” wprowadzone do naszego kraju w okresie boomu architektury rezydencjonalnej około połowy wieku, a do niego przyczyniła się także

działalność projektodawcza Gisleniego. Tytułem przykładu wymienić trzeba wczesne dostosowanie form willowej architektury północnowłoskiej (z rozbudowanymi skrzydłami oficyn) do potrzeb polskiej rezydencji typu wiejskiego⁵⁴, upowszechnienie czteropokojowego apartamentu z alkową oraz sypialni opalanej zarówno kominkiem, jak i piecem, czy wreszcie wprowadzanie w planach wnętrz osobnych korytarzyków w celu bezkolizyjnego opalania pokoi.

Przedstawiciele polskiej elity, dla których przeznaczone były omawiane projekty, należeli do osób wykształconych w czołowych ośrodkach zagranicznych, znających dobrze języki obce, a przede wszystkim przesiąkniętych – nie tylko filologiczną – kulturą

54. Por. Miłobędzki, „Rezydencja wiejska czy miejska?”, s. 60.



32 Francesco Caratti, projekt fasady pałacu Dietrichsteinów w Pradze, po 1671. Repr. wg H. Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur* (Wien, 1991), il. 326



33 Carlo Lurago, fasada Clementinum w Pradze, 1654–1662. Fot. ze zbiorów autora

łacińską⁵⁵. Formacja intelektualna Gisleniego, projektanta erudycyjnych programów architektury okazjonalnej⁵⁶, spotykała się tutaj twórczo z kulturą zleceńodawców uformowanych przez klasyczną retorykę, której znajomość szczególnie w Polsce była niezbędna dla wystąpień w życiu publicznym i działalności dyplomatycznej. Perswazyjno-retoryczne hasło: *lector spectas et legis spectator* („czytelniku patrzaj i czytaj [jak] oglądasz”), umieszczone na jednym z dzieł

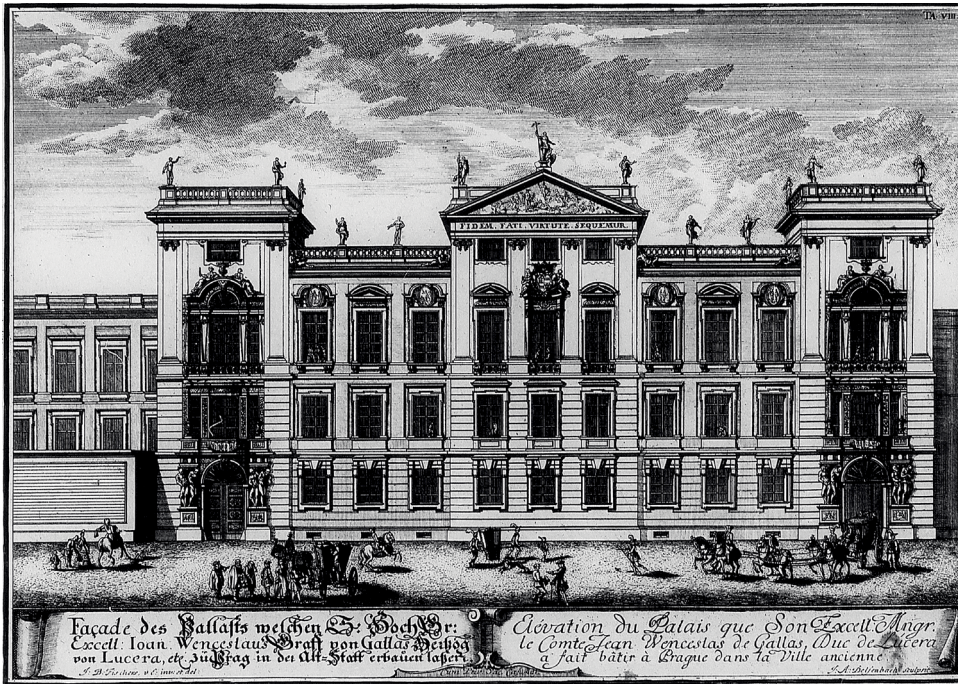
ówczesnej architektury okazjonalnej⁵⁷, można więc z powodzeniem odnieść także do intencji Gisleniego przy projektowaniu przez niego dekoracji fasad pałaców. Były one bowiem przeznaczone dla osób, którym – podobnie jak kanclerzowi Jerzemu Ossolińskiemu w jego warszawskim pałacu (1639–1642) – zależało, aby architektura wyrażała konkretne treści ideowe nie tylko przez swą formę, lecz także przedstawienia figuralne i napisy⁵⁸.

55. Jak zauważył Adam Miłobędzki, starożytny Rzym był naszym magnatom ideowo bliższy niż starożytna Sarmacja; zob. Miłobędzki, „Rezydencja wiejska czy miejska?”, s. 54.

56. Zob. Nina Miks, „*Theatrum in exequiis* Karola Ferdynanda Wazy. Z badań nad twórczością G.B. Gisleniego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 30, nr 4 (1968), s. 419–444; Wojciech Kret, „*Theatrum in exequiis* Karola Ferdynanda Wazy na tle twórczości G.B. Gisleniego”, *Rocznik Warszawski* 13 (1975), s. 41–66; Stanisław Mossakowski, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku* (Warszawa: DiG, 2002), s. 85–141.

57. Friedrich Polleross, „*Docent et delectant*. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Jahann Bernhard Fischer von Erlach”, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49 (1996), s. 170–176.

58. Wojciech Kret, „«Palatium Libertatis Reipublicae Poloniae». Problematyka artystyczna i ideowa pałacu Jerzego Ossolińskiego w Warszawie”, *Biuletyn Historii Sztuki* 27, nr 3 (1965), s. 173–196. Por. Maria Barłowska, *Jerzy Ossoliński. Orator polskiego baroku* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000).



34 Johann Bernhard Fischer von Erlach, fasada pałacu Clam-Galasów w Pradze, rycina z *Entwurf Einer Historischen Architectur in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker* (Leipzig, 1725), tabl. 8. Fot. Instytut Sztuki PAN

Omawiane projekty Gisleniego pozostały w większości na papierze. Przyczyniła się do tego w pierwszym rządzie polityczno-gospodarcza katastrofa potopu szwedzkiego (począwszy od lata 1655), ale również cechy tych niekiedy dość niepraktycznych i z reguły zbyt „dekoracyjnie” ambitnych projektów. Do nich zaliczyć trzeba wprowadzanie do korpusu gmachu, za wzorem budownictwa willowego, pomieszczeń otwartych na zewnątrz szerokimi arkadami. Odnosi się to nie tylko do loggii, także do takich wewnątrz jak sień czy klatka schodowa (L-98–99; L-96–97; L-100–101; **il. 23, 27, 2**). Kuriozalnie niepraktyczny jest np. salon ogrzewany piecem, a zarazem otwarty trójarkadową loggią (L-101; **il. 2**). Z kolei planowanie przez Gisleniego wymyślnej artykulacji architektonicznej i – wynikłego z pobudek ideowych – bogactwa dekoracji plastycznej fasad nie uwzględniało specyfiki polskiego klimatu („kosztowne ornamenta” – czytamy w *Krótkiej nauce budowniczej* – „zimna constitutio aeris ledwo cierpi”)⁵⁹, a także niedostatku odpowiednio trwałych materiałów i wykwalifikowanych wykonawców.

Twórczość Gisleniego, zmuszonego do dostosowywania się do warunków, w których przyszło mu działać w Polsce, nie poddaje się łatwo kwalifikacji wedle tradycyjnych pojęć stylowych, takich jak renesans, manieryzm i barok. Ukształtowany zawodowo do lat 30.

XVII w. w Rzymie, zapewne w kręgu warsztatu Carla Maderny (1556–1629), mimo dwukrotnych krótkich powrotów do rodzinnego miasta (1643, 1650) nie przyswoił Gisleni w swej architektonicznej twórczości zasad rozwiniętego baroku rzymskiego. Inspirował się wprawdzie licznymi motywami stosowanymi w rzymskiej architekturze tego czasu, ale obca mu była barokowa składnia stylowa budowli. Motywów zaczerpniętych ze współczesnych wzorników nie kopiował zresztą wiernie, lecz twórczo je przetwarzał nawiązując niekiedy do przebrzmiałego już manieryzmu. Jest przy tym rzeczą charakterystyczną, że jego indywidualnie traktowane, całkowicie nieklasyczne porządki architektoniczne, jakie stosował w architekturze monumentalnej, wywodzą się w istocie z dzieł tzw. małej architektury. Stosował je przy tym wbrew barokowej zasadzie, by człon zasadniczy, np. środek gmachu, akcentować dobitniej, w kontraście do skromniej potraktowanych skrzydeł bocznych. W ryzalitach środkowych jego pałaców występują dwie kondygnacje małych pilastrów, podczas gdy ściany boczne wyróżnia jeden wielki i bardziej dostojny porządek (L-98; L-100; **il. 23, 2**). Biorąc pod uwagę ogólny charakter dekoracji tych dzieł Gisleniego, można powiedzieć, że cechuje je rodzaj nadmiernej erudycji i artystycznego rozgadania.

59. *Krótką nauka budownicza*, s. 20–21.

Wszystko to sprawia, że twórczość architektoniczna Gisleniego sytuuje się niejako poza głównym nurtem stylu barokowego. Jest indywidualna i swoista, a równocześnie nie znajduje się całkiem na bocznym torze, na marginesie rozwoju architektury europejskiej. W odniesieniu do ulubionych jego motywów przypomnijmy, że około roku 1641 Pietro da Cortona, znajomy Gisleniego, a później jego kolega z Accademia di San Luca w Rzymie, w swym projekcie przebudowy fasady Palazzo Pitti we Florencji (il. 31), czołowej rezydencji książęcej Medyceuszy, proponował – podobnie jak Gisleni – wprowadzenie rustykowanych porządków wzorem manierystycznej elewacji ogrodowej Ammannatiego (il. 30)⁶⁰. „Wielki” porządek pilastrów, przedłużonych impostami dla zrobienia miejsca oknom trzeciej kondygnacji, analogicznie jak

to planował nasz artysta w projekcie dla Leszczyńskiego (L-102; il. 1), zastosowali później: Carlo Lurago (1615–1684), m.in. w fasadzie jezuickiego *Clementinum* w Pradze (1654–1662; il. 33), oraz Francesco Carratti (ok. 1620–1677) w niezrealizowanym projekcie fasady pałacu Dietrichsteinów (po 1671; il. 32), też w stolicy Czech. Pilastry fasady *Clementinum* otrzymały przy tym boniowane trzony (il. 33), podobnie jak to widzimy w drugiej wersji projektu Gisleniego (L-100; il. 2). Wreszcie ukształtowanie trójczłonowej bryły pałacu ze środkowym ryzalitem zwieńczonym „willowym” przyczółkiem (il. 2, 27) znajduje niejako „powtórzenie” w pałacu rodziny Clam-Galasów w Pradze (1713–1719; il. 34), dziele Jahanna Bernharda Fischera von Erlach (1656–1723)⁶¹. Projektów Gisleniego nie można więc uznać za anachroniczne.

60. Zob. Karl Noehles, „Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24 (1961), s. 56–58, il. 18–19; Malcolm Campbell, „Cortona tra Firenze e Roma”, w: *Pietro da Cortona 1597–1669*, red. Anna Lo Bianco (Milano: Electa, 1997), s. 105–106, 463 (hasło 113); Jörg Martin Merz, Anthony F. Blunt, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture* (New Haven–London: Yale University Press, 2008), s. 109, il. 112. Z tym projektem Cortony nasz architekt mógł się łatwo zapoznać podczas swego pobytu w Italii, z którego wrócił do Polski przed czerwcem 1543; zob. Stanisław Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, *Biuletyn Historii Sztuki* 71, nr 1-2 (2009), s. 36, 40, 44–45.

61. Por. m.in. Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991), s. 283, il. 326 (Philosophisch-Historische Klasse. Denkschriften, 218); Id., *Johann Bernhard Fischer von Erlach* (Zürich–München–London: Verlag für Architektur 1992), s. 141, il. 134.

BIBLIOGRAFIA

Baillie, Hugh Murray. „Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces”. *Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity* 101 (1967): 169–199.

Barczyk, Alina. „Projekty Giovanniego Battisty Gisleniego dla warszawskiej jurydyki Leszczyńskich w zbiorach drezdeńskich”. *Roczniki Humanistyczne* 69, z. 4 (2021): 135–157.

Barłowska, Maria. *Jerzy Ossoliński. Orator polskiego baroku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2000.

Betlej, Andrzej. „Przykłady oddziaływania wzorów Giovanniego Battisty Montany i Bernardina Radiego w sztuce polskiej XVII i XVIII wieku”. W: *Barok i barokizacja. Materiały sesji naukowej Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, 3–4 XII 2004*, redakcja Katarzyna

- Brzezina, Joanna Wolańska, 161–179. Kraków: Universitas, 2007.
- Campbell, Malcolm. „Cortona tra Firenze e Roma”. W: *Pietro da Cortona 1597–1669*, redakcja Anna Lo Bianco, 99–106. Milano: Electa, 1997.
- Dworzaczek, Włodzimierz. „Leszczyński, Bogusław”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 17, redakcja Emanuel Rostworowski, 107–111. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.
- Gurlitt, Cornelius. *Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige*. Berlin: Der Zirkel Architektur-Verlag, 1917.
- Jamski, Piotr Jacek. „Pałace niedoszłego króla. Artystyczne przygotowania Kazimierza Jana Sapiehy do sejmu grodzieńskiego w roku 1693”. W: *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, redakcja Jerzy Lileyko, Irena Rolska-Boruch, 53–92. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2005.
- Kowalczyk, Jerzy. *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
- Kowalczyk, Jerzy. „Wille w Polsce w XVI i pierwszej połowie XVII stulecia”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 21, z. 4 (1976): 277–322.
- Kowalczyk, Jerzy. „Vincenzo Scamozziego związki z Polską”. *Kwartalnik Urbanistyki i Architektury* 43, z. 1 (1998): 145–158.
- Kret, Wojciech. „«Palatium Libertatis Reipublicae Poloniae»». Problematyka artystyczna i ideowa pałacu Jerzego Ossolińskiego w Warszawie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 27, nr 3 (1965): 173–196.
- Kret, Wojciech. „*Theatrum in exequiis* Karola Ferdynanda Wazy na tle twórczości G.B. Gisleniego”. *Rocznik Warszawski* 13 (1975): 41–66.
- Krótką nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*. Opracowanie Adam Miłobędzki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957.
- Krzywy, Roman. „Alegoryczne ekfrazy Pałacu Sławy w barokowych panegirykach Samuela Twardowskiego i Samuela Leszczyńskiego”. *Ruch Literacki* 57, z. 6 (2016): 623–635.
- Kwiatkowski, Marek. *Szymon Bogumił Zug. Architekt polskiego Oświecenia*. Warszawa: PWN, 1971.
- Lileyko, Jerzy. *Życie codzienne w Warszawie za Wazów*. Warszawa: PIW, 1984.
- Lorenz, Hellmut. *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991.
- Lorenz, Hellmut. *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Zürich–München–London: Verlag für Architektur, 1992.
- Merz, Jörg Martin, i Anthony F. Blunt. *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*. New Haven–London: Yale University Press, 2008.
- Miks, Nina. „Zbiór rysunków i projektów G. B. Gisleniego, architekta XVII wieku, w Sir John Soane’s Museum w Londynie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 23, nr 4 (1961): 328–339.
- Miks Nina. „*Theatrum in exequiis* Karola Ferdynanda Wazy. Z badań nad twórczością G.B. Gisleniego”. *Biuletyn Historii Sztuki* 30, nr 4 (1968): 419–444.
- Miks-Rudkowska, Nina. „Pałac Bogusława Leszczyńskiego w Warszawie i jego twórca G.B. Gisleni”. *Biuletyn Historii Sztuki* 46, nr 2-3 (1984): 187–201.
- Miłobędzki, Adam. *Architektura polska XVII wieku*. Warszawa: PWN, 1980.
- Miłobędzki, Adam. „Rezydencja wiejska czy miejska? Paradoksy kultury polskiego baroku”. *Barok. Historia – Literatura – Sztuka* 1, nr 1 (1994): 49–70.
- Mossakowski, Stanisław. *Tylman z Gameren, architekt polskiego baroku*. Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
- Mossakowski, Stanisław. „Galeria przy Villa Regia w Warszawie projektu G. B. Gisleniego”. *Biuletyn Historii Sztuki* 57, nr 1-2 (1995): 35–52.
- Mossakowski, Stanisław. *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku*. Warszawa: DiG, 2002.
- Mossakowski, Stanisław. „Gisleni Giovanni Battista”. W: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 55, 343–247. München–Leipzig: Saur, 2007.
- Mossakowski, Stanisław. „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”. *Biuletyn Historii Sztuki* 71, nr 1-2 (2009): 35–56.

- Mossakowski, Stanisław. *Tylman z Gmeren (1632–1706). Twórczość architektoniczna w Polsce*. Warszawa–Monachium–Berlin: DiG, Verlag Otto Sagner, 2012.
- Mossakowski, Stanisław. *Pałac Królewski na Wawelu w czasach Zygmunta Starego. Cztery studia*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021.
- Noehles, Karl. „Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24 (1961): 40–74.
- Osiecka-Samsonowicz, Hanna. „Gisleni, Giovanni Battista”. W: *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, redakcja Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, 165–181. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Polleross, Friedrich. „Docent et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach”. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49 (1996): 165–206.
- Targosz, Karolina. *Uczony dwór Ludwiki Marii Gonzagi (1646–1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2015.
- Twardowski, Samuel. *Pałac Leszczyński*. Opracowanie Roman Krzywy. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2021.
- Waddy, Patricia. *Seventeenth-Century Roman Palaces. Uses and the Art of the Plan*. New York–Cambridge, Mass.–London: Architectural History Foundation, MIT Press, 1990.
- Wasilewski, Tadeusz. *Jan Kazimierz*. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 1985.
- Witczak, Tadeusz. „Do genezy Pałacu Leszczyńskiego Samuela Twardowskiego”. W: *Munera litteraria. Księga ku czci Profesora Romana Polaka*, redakcja Włodzimierz Dworzaczek et al., 327–343. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1962.

SUMMARY

Between the Universalism of Rome and the “Sky and Custom of Poland”. An Attempt at the Examination of the Designs for some Secular Buildings by Giovanni Battista Gisleni by Stanisław Mossakowski

Drawings executed by Giovanni Battista Gisleni (1600–1672), an Italian musician and architect-designer – as well as author of concepts for occasional decorations which he collected in the album *Varii disegni d'architettura, inventati et delineati da Giovanni Battista Gisleni Romano, architetto delle Maesta e Serenissimo Principe di Polonia e Suetia*, now held at the Sir John Soane's Museum in London (inv. no. 121) – include some designs for exceptionally sumptuous secular buildings which so far have not been closely examined. An analysis of Gisleni's remaining drawings, including the so-called *Sketchbook of Gaetano Chiaveri* (in the Kupferstichkabinett, Dresden, inv. no. Ca.67) and drawings in the *Raccolta Martinelli* (at Castello Sforzesco, Milan), as well as archival records and the historical context of Poland around the middle of the 17th century, has made it possible to link several of the designs held in London with construction projects undertaken in Warsaw and its environs by various officials of the Crown of Poland.

Among those designs are, first of all, the variants for the planned restructuring of a residence owned by Deputy Treasurer of the Crown Bogusław Leszczyński (1614–1659) and the hospital and town hall in a private township (Polish: *jurydyka*) which Leszczyński had established near Warsaw and named Nowe Leszno (Fig. 1,

2, 7, 14, 16). Other designs pertain to a palace for the Cupbearer of the Crown Jan Piotr Opaliński (1601–1665), which was planned to be constructed in the New Town market square in Warsaw (Fig. 22). There are also two variants of a design for a small palace for the Bishop of Łuck Jan Stefan Wydźga (d. 1685), which was planned for a site at Krakowskie Przedmieście in Warsaw (Fig. 23, 27).

Although never carried out, these designs, produced between the years 1650 and 1655, represent a *sui generis* developmental sequence of a construction trend in Warsaw which grew more pronounced after 1640 and which was aptly named “the Warsaw palatial decade” (Adam Miłobędzki, 1980). The designs consist of two renderings: a plan (the Vitruvian *ichnographia*) and the elevation (*ortographia*); there are no renderings in perspective (*scenographia*). Also, the renderings of the buildings are not entirely orthogonal; the three-dimensionality of architectural divisions, the shadows of dormers and chimneys, and above all the outlines of arcades and windows are marked by means of perspective. In this, Gisleni was more consistent than many of his Roman colleagues. The source of this manner of preparing designs should be sought not only in the fact that Gisleni was not a professional architect, but also in the fact that his drawings were intended not for builders, the executors of the designs, but for the patrons, the investors, since they were predominantly demonstrative in character.

At the same time, however, Gisleni’s drawings relied on the patrons’ knowledge and attempted to satisfy their wishes and requirements, as demonstrated by, among others, their comparison with the recommendations given by an anonymous Polish author in a brief treatise entitled *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego* (Kraków 1659), whose title translates as “a concise lesson in building manors, palaces, castles, following the sky and custom of Poland”. Members of the Polish elite, for whom Gisleni’s designs had been intended, were men educated in the leading centres of learning abroad, familiar with foreign languages and, most importantly, immersed in Latin culture not only in terms of the linguistic background. Gisleni had been known as the designer of erudite programmes for occasional architecture and of his own tomb, truly surprising in its message, in the church of S. Maria del Popolo in Rome (1670). In the designs he made for the Polish patrons, his intellectual formation experienced a creative encounter with the culture of his patrons. For this reason, the designs in question are also, to a certain extent, an expression of his patrons’ artistic awareness and intellectual culture. This is especially evident in the decorations he designed for the façades of the palaces, since, after all, these palaces were designed for men who considered it important for architecture to express concrete ideological contents not only by means of its form, but also through figural representations and inscriptions (Fig. 1, 16, 23).

The designs in question remained, by and large, only on paper. The principal reason why they were never executed was the political and economic catastrophe of the Swedish invasion (starting from the summer of 1655); another reason were certain traits of these designs: they were occasionally impractical and frequently overambitious in terms of decoration. For instance, providing the main body of the building with spaces that opened to the outside by means of wide arcades (Fig. 23, 27, 2), following the villa architecture, must be reckoned as an impractical concept.

In planning an elaborate architectural articulation and rich sculpted decoration for the façades (the latter for ideological reasons), the designer failed to consider matters that would inevitably thwart his plans in Poland, namely the nature of the northern climate and the shortage of suitably robust materials and contractors with necessary qualifications.

Being forced to adjust to the conditions of working in Poland, Gisleni produced an architectural output which does not easily yield to classifications that would follow the traditional stylistic concepts such as the Renaissance, Mannerism or Baroque. Gisleni's professional formation took place in Rome up until the 1630s, most probably in the circle of Carlo Maderna (1556–1629), and despite returning to his native city twice (1643, 1650), each time for a brief sojourn, he failed to master the architectural principles of the Roman High Baroque. He was inspired by numerous motifs used in the Roman edifices of the period, but their Baroque stylistic syntax was alien to him. In fact, while he did use motifs drawn from contemporary works and pattern books (Fig. 10, 24–25, 28–29), he did not copy them faithfully, but reworked them creatively, in some cases referring to the by then obsolete Mannerism. It must also be noted as characteristic that individually treated, entirely non-classical architectural orders which he applied in monumental architecture were, in fact, derived from the works of “small-scale architecture” (e.g. tabernacles) (Fig. 17–20). In addition, he used them in opposition to the Baroque principle of accentuating the main body of a structure, e.g. the centre of an edifice, in a more pronounced manner, in contrast to the more modest treatment of the side wings: the central projection of his palaces boast two tiers of small pilasters, whereas the side walls are distinguished by the more dignified giant order (Fig. 23, 2).

All the above features situate Gisleni's architectural output slightly to the side of the main current of the Baroque style. His œuvre is individual and peculiar; yet at the same time it cannot be placed on the absolute margin of the development of European architecture. In reference to Gisleni's favourite motifs, it must be recalled that around the year 1641, in a redevelopment design for the façade of Palazzo Pitti in Florence (Fig. 31), Pietro da Cortona proposed, quite like Gisleni, to introduce rusticated orders modelled on the Mannerist garden façade by Ammannati (Fig. 30). The giant order of pilasters, lengthened with impostes in order to make room for the windows of the third storey – analogously to Gisleni's design made for Leszczyński (Fig. 1) – was later used by Carlo Lurago (1615–1684) in the façade of the Jesuit Clementinum (1654–1662, Fig. 33) in Prague and by Francesco Caratti (ca. 1620–1677) in the never implemented design for the façade of Dietrichstein Palace (after 1671, Fig. 32), also in Prague. Also, stems of the pilasters on the façade of the Clementinum are bossaged; the same feature is evident in the second version of Gisleni's design (Fig. 2). Finally, the tripartite form of the edifice, with the central part crowned with a “villa style” pediment (Fig. 2, 27), finds an echo in the Clam-Gallas Palace (1713–1719, Fig. 34) in Prague, a work of Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723). For these reasons, Gisleni's designs cannot be considered anachronistic.

BIOGRAPHICAL NOTE

Stanisław Mossakowski (b. 1937), the former director of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw, is a member of several Polish and international scientific societies (Ateneo Veneto in Venice, Accademia Clementina in Bologna, Académie Européenne des Sciences, des Arts et des Lettres in Paris and others). He specialises in the history of architecture and decorative sculpture, the role of antique tradition in art, links between the Polish and Italian art and artistic milieus, and the relationship between art history and the history of ideas.

NOTA BIOGRAFICZNA

Stanisław Mossakowski (ur. 1937), wieloletni dyrektor Instytutu Sztuki PAN, członek szeregu towarzystw naukowych w kraju i zagranicą (m.in. PAN, PAU, TNW), historyk sztuki nowożytnej, specjalizujący się w problematyce dziejów architektury i rzeźby dekoracyjnej, roli tradycji antycznej w sztuce, relacji artystycznych polsko-włoskich oraz związków historii sztuki i historii idei.