

Lwowski kościół Karmelitanek Bosych (1642–1690) a projekty Giovanniego Battisty Gisleniego

Stanisław MOSSAKOWSKI

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

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

ABSTRAKT Artykuł poświęcony grupie studiów Giovanniego Battisty Gisleniego (1600–1672), zawierających kilka odmiennych wariantów projektu kościoła Karmelitanek Bosych we Lwowie (realizacja 1641–1648 i 1683–1688). Jest także próbą ustalenia roli, jaką w procesie twórczym odgrywał nie tylko architekt-projektant i przepisy zakonu karmelitów bosych, lecz także fundator-zleceniodawca i określone przez niego wymagania.

SŁOWA-KLUCZE Giovanni Battista Gisleni, Jakub Sobieski, kościół Karmelitanek Bosych we Lwowie, architektura sakralna Lwowa XVII w., architektura barokowa, fundacje architektoniczne w XVII w.

ABSTRACT *The Lvov Church of the Discalced Carmelite Nuns (1642–1690) and the Designs by Giovanni Battista Gisleni.* The article is devoted to a group of studies by Giovanni Battista Gisleni (1600–1672) containing several different variants of the design for the church of the Discalced Carmelite nuns in Lvov (constructed in 1641–1648 and 1683–1688). It also attempts to establish the role played in the creative process not only by the architect-designer and the regulations of the Order of Discalced Carmelites, but also by the founder who commissioned the work and the requirements set by him.

KEYWORDS Giovanni Battista Gisleni, Jakub Sobieski, church of the Discalced Carmelite nuns in Lvov, church architecture in Lvov in the 17th century, Baroque architecture, architectural foundations in the 17th century

W LONDYŃSKIM albumie rysunków Gisleniego (1600–1672), zatytułowanym *Varii disegni d'architettura, inventati et delineati da Giovanni Battista Gisleni Romano* (czyli niezawierającym projektów czy studiów dzieł innych artystów), znajdują się cztery rysunki kościoła dotychczas niepublikowane i nieopracowane. Są to projekty fasady i planu jednonawowej budowli (L-42 i L-43; il. 1a–1b) oraz jej przekroju i elewacji bocznej (L-44 i L-45; il. 2a–2b)¹.

Prostokątna w planie część nawowa kościoła poprzedzona została szerokim masywnym przedsionkiem, a zamknięta – podobnie wysuniętą na boki – partią zawierającą płytkie prezbiterium (oddzielone od nawy parą stopni i balustradą) oraz dwa pomieszczenia, zapewne zakrystię i skarbiec. Wnętrze nawy, ukryte w murach prostokąta, dzięki wypełnieniu narożników przesklepionymi wnękami (z parą ołtarzy przy prezbiterium) otrzymało w istocie plan wydłużonego ośmioboku zbliżonego do elipsy. Przykryte kolebkowym sklepieniem z lunetami i połączone z prezbiterium siatką wspólnych podziałów architektonicznych porządku toskańskiego z ich przełamaniem belkowaniem jest ono tylko pozornie podzielone na cztery przęsła. Ściany odpowiadające środkowym trzem pilastrami są bowiem ujęte jedną wspólną szeroką lunetą, dzięki czemu zamiast dwóch przęseł powstaje w sklepieniu rodzaj czaszy sugerującej kopułę w krzyżu kościoła. Ta „pseudo-kopułowa” partia środkowa powoduje równocześnie, że ściany z trzema pilastrami robią wrażenie „zamurowanych” ramion transeptu.

Równie oryginalnie rozwiązany został masyw przedsionka i wraz z nim fasada kościoła. Dwukondygnacyjna tradycyjnego typu rzymskiego, w górnej kondygnacji (rozcłonkowanej pilastrami porządku jońskiego) ujęta spływami wolutowymi i zwieńczona trójkątnym przyczółkiem, w dolnej otrzymała kompozycję przypominającą elewację pałacu. Między toskańskimi

pilastrami „wielkiego porządku” widnieje tu bowiem (powyżej portalu oraz pary bocznych okien) rzadko spotykana w budowlach sakralnych arkadowa loggia z tralkowymi balustradami. Otwarta na zewnątrz, zarówno od frontu, jak i po bokach, usytuowana została nad równie otwartym przedsionkiem. Jej wnętrze, dostępne z parteru parą kręconych schodków, skomunikowane być miało – jak wolno sądzić – z triadą ozdobnych balkonów zawieszonych nad przęsłem wejściowym nawy. Liczne motywy dekoracyjne balkonów oraz samej fasady (m.in. zwisające girlandy i kubiczne triady „kropli” pod wolutami), podobnie jak oprawy kartuszy (w tym kartusza herbowego) oraz wieńczące przyczółek wazony z płomieniami należą do aparatu form częstokroć stosowanych przez Gisleniego. Wielokrotnie spotykane w projektach architektonicznych tego artysty jest także łączenie ortogonalnego ujęcia całości z elementami perspektywy, stosowanymi dla zaznaczenia plastyki wykrojów arkad, okien i innych elementów dekoracyjnych. Świadczy to o tym, że w danym wypadku mamy do czynienia z projektem o charakterze demonstracyjnym, przeznaczonym nie dla budowniczych-wykonawców, lecz dla zleceniodawcy-fundatora. O randze tego ostatniego informuje z kolei szlachecka korona umieszczona nad pustym kartuszem herbowym w polu przyczółka.

Wyraźne niespójności widoczne w omawianych czterech studiach, jak np. „dodatkowe” przęsło ołtarzowe zaznaczone w przekroju nawy (L-44), niezgodnie z planem budowli (L-43) oraz z widokiem bocznej elewacji kościoła (L-45), pozwalają na przyjęcie, że jest to wariant projektu, który został odrzucony.

Rzecz znamienna, że na innym rysunku Gisleniego, zamieszczonym w jego szkicowniku drezdeńskim (D-69 verso; il. 3), odnajdujemy analogiczną, chociaż uproszczoną dwukondygnacyjną fasadę kościoła o tej samej co poprzednia szerokości (ok. 29 łokci) i z podobnie

1. Londyn, Sir John Soane's Museum, vol. 121, k. 42–45. Sumaryczny opis tych rysunków zawiera opracowany przez Ninę Miks-Rudkowską katalog *Zbiory projektów i rysunków architektonicznych z XVII wieku. Katalog, cz. 1*, niewydany, ale zachowany w brulionie (Archiwum Instytutu Archeologii i Etnologii PAN w Warszawie, sygn. Spr. 162/62-b, s. nlb. 63–66). W odniesieniu do L-42–43 autorka stwierdza, że mamy tu do czynienia z „na gruncie polskim najwcześniejszym i oryginalnym przykładem zastosowania tego typu konstrukcji i planu, występującego u nas dopiero w ostatniej ćwierci XVII i XVIII wieku”, a rysunki L-44–45 uważa za „jeden z najoryginalniejszych projektów Gisleniego architektury kościelnej na gruncie polskim, nowatorski o doskonałych proporcjach i całkowitym zharmonizowaniu planu z architekturą wnętrza”.

otwartą arkadową loggią na parterze². Wiele wskazuje na to, że jest to wariant projektu tej samej budowli. Jej plan, chociaż odmienny od poprzedniego, bo w postaci krótkiego krzyża łacińskiego, sprawia równocześnie wrażenie jakby zostały w nim rozwinięte idee czytelnego w kompozycji kościoła z poprzednio omówionego projektu. Wydłużony, „owalny” ośmiobok nawy przemienił się tutaj w regularny ośmiobok środkowej partii nakrytej kopułą na wysokim tamburze. Do tej centralnej przestrzeni otwierają się cztery przęsła, dwa dłuższe – nawa z przedsionkiem i prezbiterium, oraz dwa płytsze – ramiona transeptu z ołtarzami. Prezbiterium, zamknięte prostą ścianą, otoczone zostało parterowymi pomieszczeniami o charakterze klasztornym. Z prawej strony widzimy tu chór zakonny z okratowanymi oknami wychodzącymi na ołtarz główny i jeden z ołtarzy transeptu, z lewej opalaną kominkiem zakrystię, która poprzez obrotowe koło rozmównicy komunikuje się z korytarzem klauzury.

Ten drezdeński rysunek był kilkakrotnie publikowany i niekiedy rozpoznawano go jako projekt kościoła Karmelitanek Bosych w Lublinie (1646) albo w Warszawie (1652)³. Jego prosty centralizujący plan, ograniczona do pięciu liczba ołtarzy, usytuowanie chóru zakonnego przy prezbiterium oraz ściśle, klauzuruje oddzielenie pomieszczeń klasztornych spełniają bowiem wymogi znanych przepisów karmelitańskich⁴. O tym, że mamy rzeczywiście do czynienia z projektem kościoła karmelitańskiego, przekonuje dodatkowo kompozycja fasady z postulowaną w świątyniach tego zakonu (choć nie zawsze realizowaną) otwartą loggią⁵. Natomiast pomysł wzniesienia dominującego w bryle

budowli masywu z kopułą wyłamuje się z przepisów karmelitańskich, widoczna na zewnątrz kopuła była bowiem w kościołach bosaków wyraźnie zakazana jako nielicująca z ubóstwem i skromnością zakonu⁶.

Studium kolejnej wersji projektu tej samej budowli zawiera – jak sądzimy – jeszcze jedna karta ze szkicownika drezdeńskiego (D-67; il. 4). Widzimy tu kościół zakonny pozbawiony masywu z kopułą, lecz w rozplanowaniu uderzająco podobny do poprzedniego, z analogicznym rozkładem pomieszczeń przy prezbiterium. We wnętrzu, zgodnie z przepisami o skromniejszym wariacie wzorcowej świątyni karmelickiej, zredukowano liczbę ołtarzy z pięciu do trzech⁷. W nawie wejściowe ramię krzyża stało się dwuprzęsłowe. Fasadę z przedsionkiem i loggiami przekształcono w prostszą, jednokondygnacyjową (o tej samej zresztą szerokości co w obu wersjach poprzednich, tj. 29 łokci), której artykulacja toskańskimi pilastrami skomponowana została w formie jednoprzelotowego łuku triumfalnego. W partii dachu wieńczy ją szczyt w postaci wolutowej *aediculi* ujętej parą kopulastych sygnaturek na narożach. Oś środkowa została zaakcentowana charakterystycznym dla kościołów karmelitańskich ozdobnym portalem z figuralną niszą.

Uderzające podobieństwo (także w ogólnych wymiarach – głębokość działki ok. 35 m, szerokość fasady ok. 19 m) planu tego kościoła z jego pomieszczeniami klasztornymi do świątyni Karmelitanek Bosych we Lwowie (pierwszy etap budowy 1644–1650; il. 5–6) skłoniło swego czasu Adama Miłobędzkiego, a za nim Marię Brykowską⁸ do przyjęcia, że mamy tutaj do czynienia z wczesnym projektem tej właśnie lwowskiej

2. Drezno, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, nr inw. Ca-67, k. 69 verso.

3. M.in. w: Cornelius Gurlitt, *Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige* (Berlin: Der Zirkel Architektur-Verlag, 1917), il. na s. 46; Adam Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980), t. 2, il. 230; Maria Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991), s. 23, 25, 27, 112, 230, il. 7-b (jako Lublin); Jolanta Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991), s. 231–233, il. 159 (jako Warszawa).

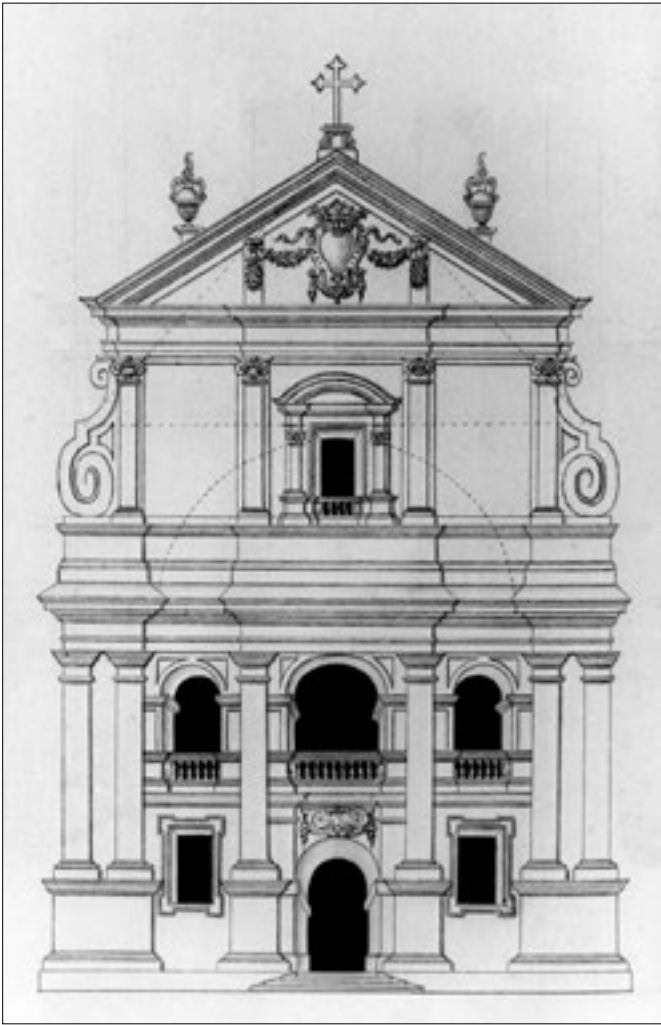
4. Omówienia planów wzorcowych (mniejszego i większego) opracowanych przez władze zakonu w 1620 r. dla każdej prowincji karmelitów bosych zob. Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, s. 22, 80, 117.

5. Na temat (nie zawsze przestrzeganego) postulatu umieszczenia w fasadzie otwartej loggii zob. Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, s. 39, 132–133.

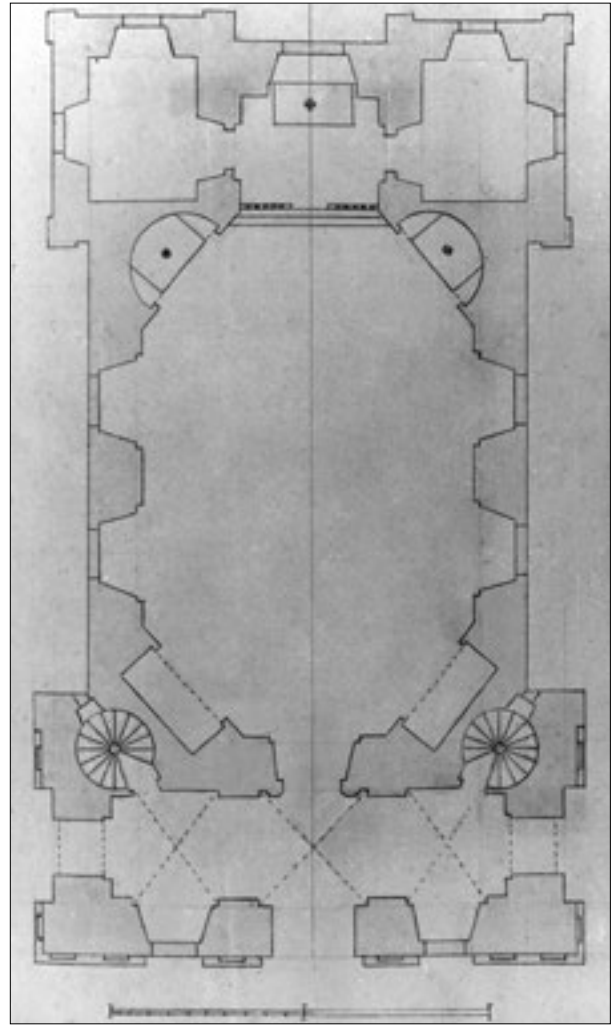
6. *Ibid.*, s. 80, 123.

7. *Ibid.*, s. 80.

8. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, t. 1, s. 183; t. 2, il. 229; Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, s. 23, il. 7-a, 25, 121–122.



1 a Giovanni Battista Gisleni, projekt kościoła jednonawowego, fasada, album londyński (L-42). By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Courtauld Institute of Art



1 b Giovanni Battista Gisleni, projekt kościoła jednonawowego, rzut poziomy, album londyński (L-43). By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Courtauld Institute of Art

świątyni, którą zresztą już w 1936 r. Tadeusz Mańkowski przypisał Gisleniemu⁹.

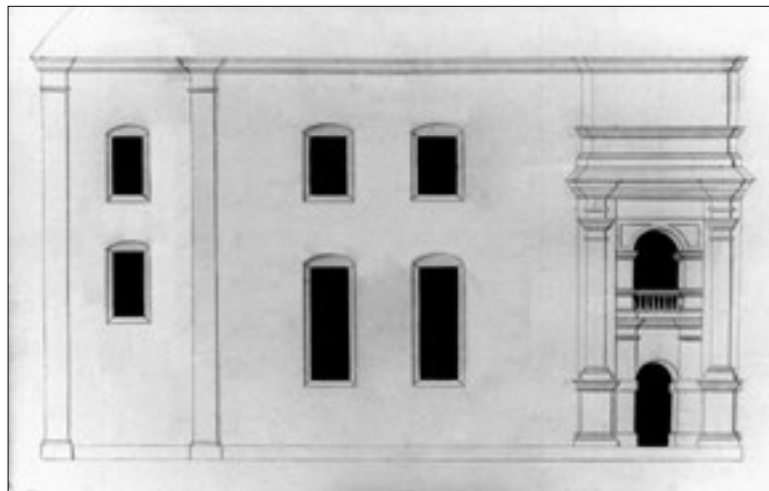
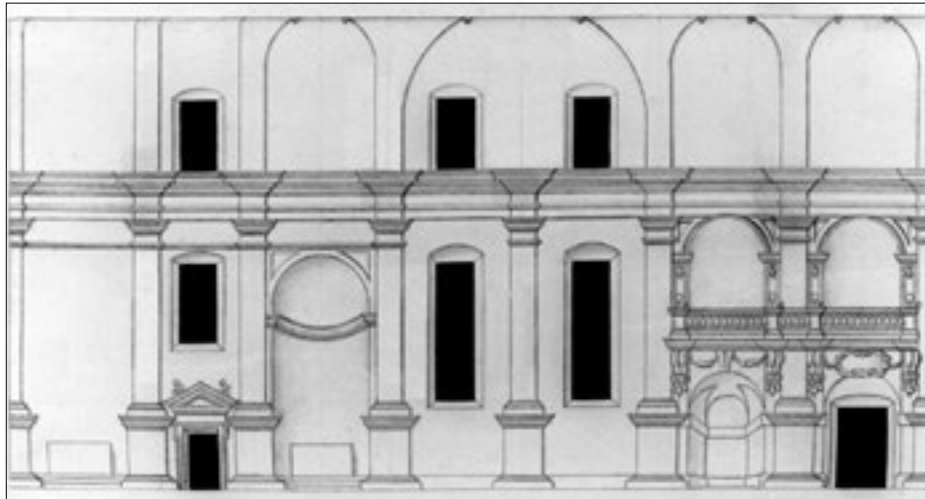
Do analogicznego w obu wypadkach rozplanowania wnętrza, o jednonawowym, dwuprzęsłowym korpusie, płytkich ramionach transeptu i zamkniętym prostą ścianą prezbiterium, otoczonym podobnymi pomieszczeniami klasztoru, dodać jeszcze trzeba brak gurtów sklepiennych nad pilastrami oraz „ślepą” kopułę, której płytką czasza została ukryta w przestrzeni strychu.

Znaczne różnice między omówionymi projektami a wykonanym dziełem wykazuje natomiast elewacja fasadowa zrealizowanego kościoła lwowskiego (il. 16), która powstała w drugim etapie prac budowlanych

(1683–1688). Jest ona wprawdzie także powiązana ze sklepionym przedsionkiem dźwigającym w nawie balkon chóru muzycznego oraz – w nawiązaniu do domniemanego pierwszego wariantu projektu – ma charakter bezwieżowy, dwukondygnacyjny z porządkami tokańskim u dołu i jońskim u góry, lecz równocześnie charakteryzuje ją większa plastyka i odmienność szczegółów dekoracyjnych.

Przypuszczenie nasze, że niezachowany ostateczny projekt Gisleniego przewidywał właśnie fasadę tego typu, uprawdopodobniając dwa inne niepublikowane szkice projektowe z albumu drezdeńskiego (D-72 verso i D-72; il. 7–8). Zdają się one wypełniać lukę

9. Tadeusz Mańkowski, „Budownictwo Jana III we Lwowie”, *Ziemia Czerwińska* 2, z. 2 (1936), s. 254–256.



2a Giovanni Battista Gisleni, projekt kościoła jednonawowego, przekrój, album londyński (L-44).
 By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Courtauld Institute of Art
 2b Giovanni Battista Gisleni, projekt kościoła jednonawowego, elewacja boczna, album londyński
 (L-45). By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. Fot. Courtauld Institute of Art

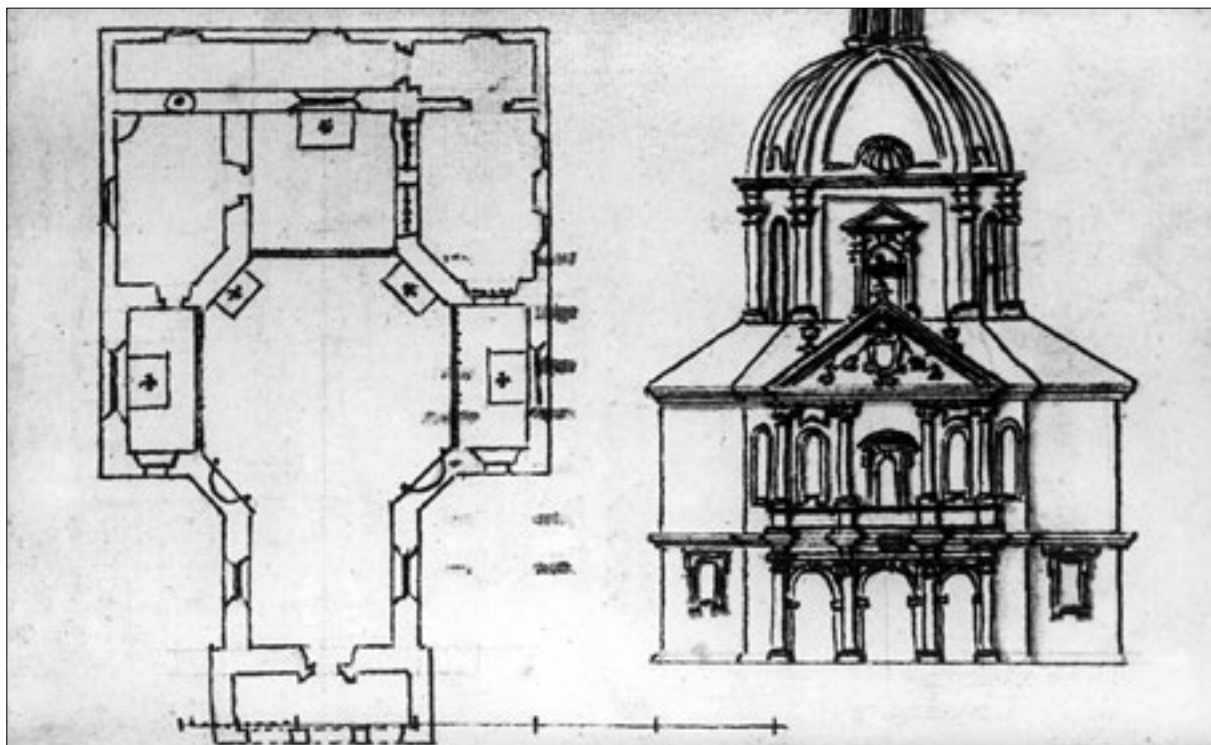
między wariantem projektu widocznym na karcie D-67 (il. 4) a projektem ostatecznie zatwierdzonym do wykonania (il. 16). Niestety nie są opatrzone podziałkami, nie można więc skontrolować wymiarów przedstawionych obiektów.

Na karcie pierwszej (D-72 verso; il. 7) widnieje szkic fragmentu fasady o kompozycji pośredniej między wariantem ukazany na karcie D-67 (il. 4) a dziełem zrealizowanym (il. 16). Wąska druga kondygnacja opięta pilastrami porządku kompozytowego została połączona z wieżowymi sygnaturkami na narożach przez dekoracyjne spływy, ujmujące nisze z posągami i zwieńczone przez obeliski. Kondygnację dolną artykułują zdwojone pilastry jońskie. U dołu karty widzimy

z kolei połowę przekroju czaszy „ślepej” kopuły z latarnią ukrytej w przestrzeni strychu.

Karta druga (D-72; il. 8) ukazuje natomiast dwa warianty dwukondygnacyjnej fasady o bardziej plastycznej artykulacji obustronnie zdwojonymi pilastrami – tokańskimi u dołu i jońskimi u góry. Sprawiają one wrażenie pary alternatywnych studiów powstałych na etapie poprzedzającym projekt zaakceptowany (il. 16). Zbliżone do wykonanych są tutaj także spiralne formy wolut, znicze na rogach tympanonu oraz płyciny między pilastrami.

Jeżeli rozumowanie nasze jest trafne i mamy do czynienia z kilku przypadkowo zachowanymi studiami do projektu kościoła Karmelitanek Bosych we Lwowie,



3 Giovanni Battista Gisleni, projekt kościoła z kopułą, szkicownik drezdeński (D-69 verso).
Fot. Instytut Sztuki PAN

to – idąc śladem inspirujących, choć często zapomnianych rozważań Tadeusza Mańkowskiego¹⁰ – wypada postawić pytanie o przyczyny sukcesywnie wprowadzanych tu zmian, genezę artystyczną kolejno proponowanych rozwiązań oraz rolę w procesie twórczym nie tylko architekta-projektanta i jego własnej formacji zawodowej, lecz także wymagań fundatorów-zleceniodawców. Byli nimi Jakub Sobieski (1591–1646), wojewoda ruski, a potem kasztelan krakowski, wraz z żoną Teofilą z Daniłowiczów (zm. 1661), a następnie ich

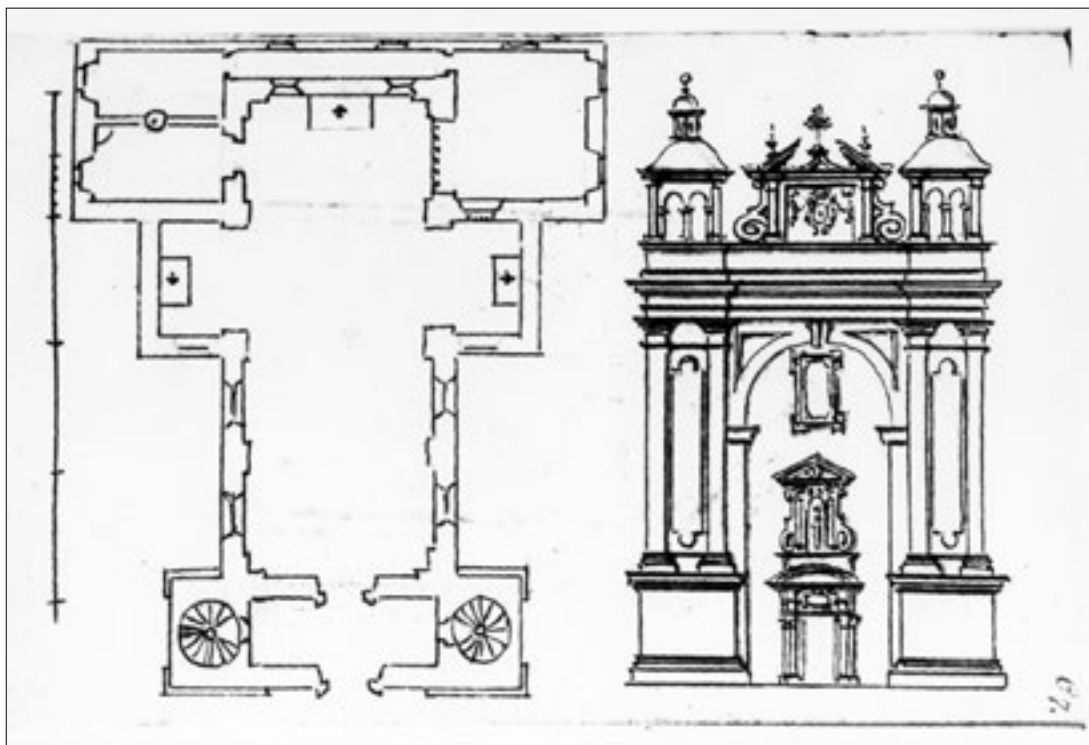
syn, w latach 1683–1696 kontynuator prac (zwłaszcza w zakresie finansowania) – król Jan III¹¹.

Osobowość i sylwetka intelektualna ojca króla Jana, poligłoty, podróżnika po Europie, działacza sejmowego, pamiętnikarza i mówcy, dobrze jest znana w świetle dotychczasowych badań i nie wymaga tutaj przypomnienia¹². Fundatora lwowskiego kościoła Karmelitanek Bosych charakteryzowała – jak wiadomo – głęboka pobożność w duchu kontrreformacyjnej religijności, co dobitnie ukazują m.in. liczne uwagi rozsiane na

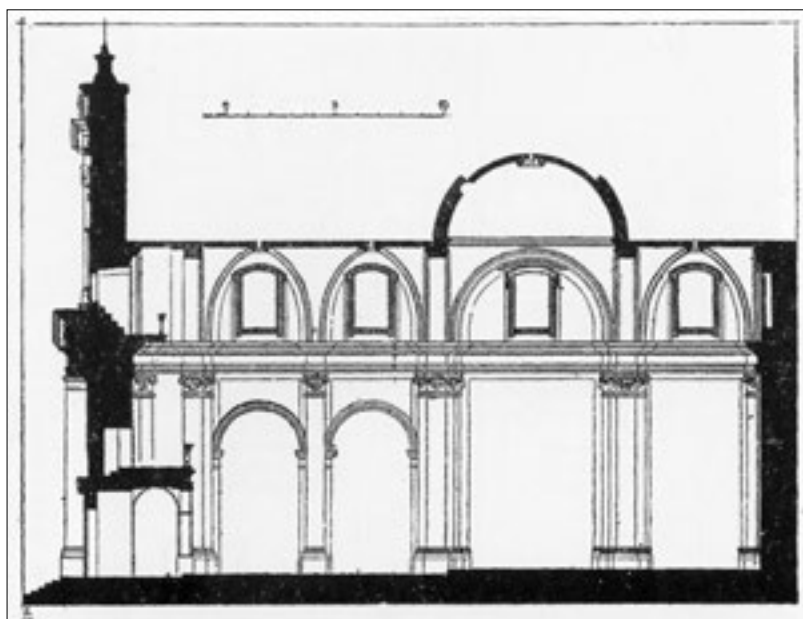
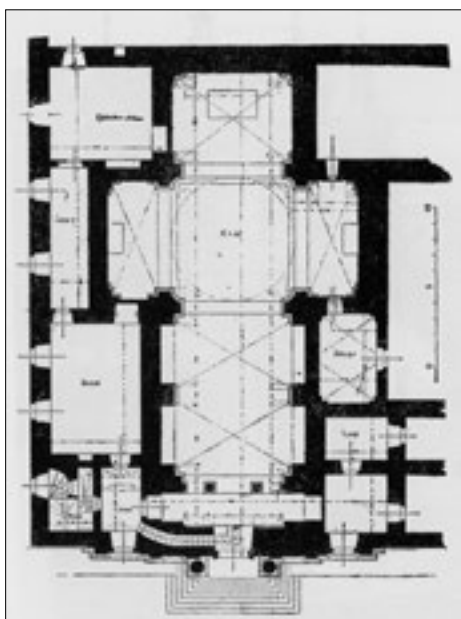
10. Tadeusz Mańkowski, *Fabrica Ecclesiae* (Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1946).

11. Przegląd stanu badań i nowe ustalenia zob. Rafał Nestorow, „Kościół p.w. Oczyszczenia Najświętszej Panny Marii i dawny klasztor ss. Karmelitanek Bosych”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19: *Kościół i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego (1)*, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2011), s. 270–296. W opracowaniu tym wykorzystane zostały zwłaszcza trzy wcześniejsze prace: Tadeusz Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe* (Lwów: Towarzystwo Naukowe we Lwowie, 1932), s. 41–49; id., „Budownictwo Jana III we Lwowie”, s. 251–280; Benignus Józef Wanat, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce* (Kraków: Wydawnictwo Karmelitów, 1979), s. 646–648.

12. Obszerny stan badań zawierają dwie monografie ojca króla Jana III; zob. Józef Długosz, *Jakub Sobieski 1590–1646. Parlamentarzysta, polityk, podróżnik i pamiętnikarz* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1989); Zofia Trawicka, *Jakub Sobieski 1591–1646. Studium z dziejów warstwy magnackiej w Polsce doby Wazów* (Kraków: Societas Vistulana, 2007).



4 Giovanni Battista Gisleni, projekt kościoła karmelitańskiego, szkicownik drezdeński (D-67).
Fot. Instytut Sztuki PAN



5 Lwów, kościół Karmelitanek Bosych, rzut poziomy. Repr. wg Nestorow, „Kościół p.w. Oczyszczenia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor ss. Karmelitanek Bosych”, il. 633

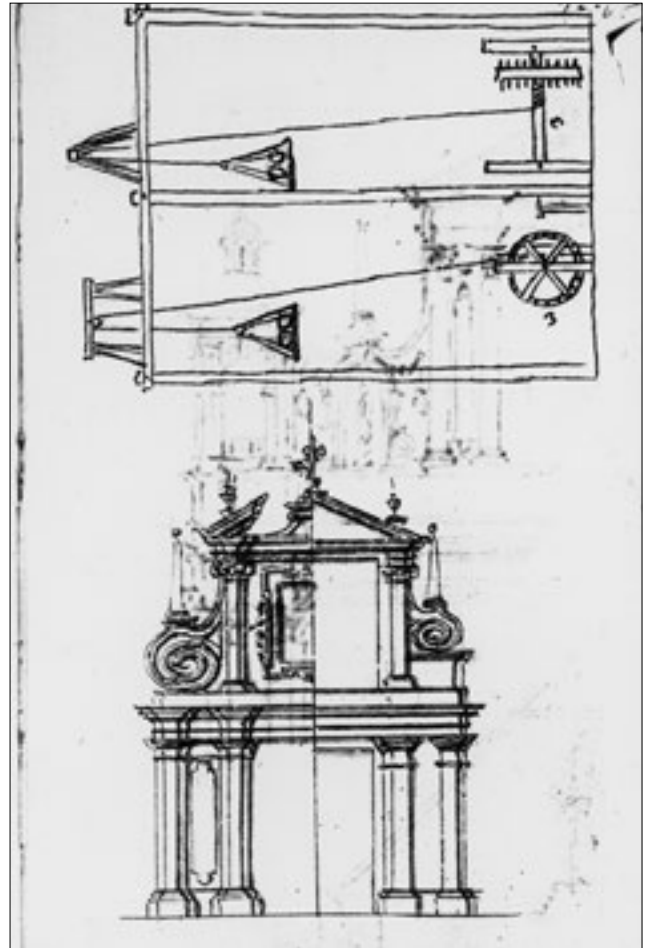
6 Lwów, kościół Karmelitanek Bosych, przekrój. Repr. wg Nestorow, „Kościół p.w. Oczyszczenia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor ss. Karmelitanek Bosych”, il. 634

kartach jego pamiętnika (1607–1613). Z hiszpańskim zakonem karmelitanek bosych, które wcześniej (1605) pojawiły się w Polsce (Kraków 1620, Lublin 1631), przyszły wojewoda ruski (1641) zetknął się nie tylko

w czasie pobytu w Madrycie (1611), lecz szczególnie blisko w 1638 r. w Wiedniu, kiedy towarzyszył Władysławowi IV i Cecylii Renacie w ich podróży do Baden. W jego relacji pod datą 15 października czytamy: „Było



7 Giovanni Battista Gisleni, projekt fragmentów fasady kościoła i przekroju czaszy kopuły z latarnią, szkicownik drezdeński (D-72 verso). Fot. Instytut Sztuki PAN



8 Giovanni Battista Gisleni, projekt dwóch wariantów fasady kościoła, szkicownik drezdeński (D-72). Fot. Instytut Sztuki PAN

święto św. Teresy. My, to jest ja, JM pan podkanclerzy koronny [Adam Kazanowski, ok. 1599–1649], JM pan podkanclerzy litewski [Stefan Pac, 1587–1640], byliśmy u ojców karmelitów bosych [tj. w kościele i klasztorze zbudowanym w latach 1623–1624 na terenie naddunajskiej dzielnicy Wiednia, późniejszej Leopoldstat] na nabożeństwie i tamże zaprosił nas pan podkanclerzy litewski na obiad. Jedliśmy z nimi w refektarzu. Po objeździe byli cesarzowe obie [Eleonora, wdowa po Ferdynandzie II, i Maria Anna, żona Ferdynanda III] i królestwo nasze, i arcyksiążę Leopold [biskup Ołomuńca] na niesporze u mniszek karmelitanek bosych, które tam fundowała cesarzowa Leonora, kościół zmurowała i klasztor”¹³.

Można zatem przypuszczać, że wtedy właśnie ostatecznie skryształizowała się w umyśle ówczesnego wojewody bełskiego idea fundacji klasztoru dla karmelitanek bosych, tym bardziej że główny uczestnik i inicjator spotkania, podkanclerzy litewski Stefan Pac, był fundatorem budujących się podówczas dwóch kościołów karmelitańskich w Wilnie: murowanego pw. św. Teresy (1633–1652) dla zakonników i drewnianego pw. św. Józefa (1637–1638) dla mniszek¹⁴. Z kolei do wyboru Lwowa na miejsce fundacji skłoniło Jakuba Sobieskiego (od 8 VI 1641 r. będącego wojewodą ruskim) przypuszczalnie także to, że od czasu podziału dóbr po śmierci szwagra Stanisława Daniłowicza (zm. 1637),

13. Jakub Sobieski, *Peregrynacja po Europie (1607–1613). Droga do Baden (1638)*, oprac. Józef Długosz (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1991), s. 256, por. s. 148.

14. Stan badań zob. Anna Sylwia Czyż, *Fundacje artystyczne rodziny Paców: Stefana, Krzysztofa Zygmunta i Mikołaja Stefana* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2016), s. 121–151.

9 Fragment planu Lwowa z 1766 r. z kościołami Karmelitów Bosych: A. kościół Karmelitanek; B. kościół Karmelitów. Repr. wg W. Tomkiewicz, „Dzieje obwarowań miejskich Lwowa”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 16, z. 2–3 (1971), il. 10



małżeństwo Sobieskich dysponowało w stolicy województwa ruskiego drewnianym dworem (dawniej Żółkiewskich), położonym na podmiejskim wzniesieniu (między późniejszymi ulicami Teatyńską i Kurkową), czyli w pobliżu klasztoru Karmelitów Bosych (il. 9), który był usytuowany na sąsiedniej „Górze Goluszowskiej” (budowany 1634–1642). Obie okoliczności współgrały z zaleceniami przepisów karmelitańskich w odniesieniu do optymalnej lokalizacji klasztorów tego w zasadzie kontemplacyjnego zakonu¹⁵.

Wiadomo, że po uzyskaniu zgody władz kościelnych (bulla papieska Urbana VIII nosi datę 20 II 1641) karmelitanek bosa zostały uroczystie wprowadzone (10 VI 1642) do owego przerobionego na ich potrzeby drewnianego dworu, położonego za obwarowaniami miasta. Obok dworu zbudowana została tymczasowa drewniana świątynia i dzwonnica. W dniu następnym (11 VI 1642) małżonkowie Sobiescy zobowiązali się w formalnym akcie fundacyjnym do „dla rozszerzenia chwały Bożej z dobrej woli [...] Wielebnym Pantom w Chrystusie Karmelitanom Bosym klasztor i kościół założenia świętego Józefa i świętej Teresiej Fundatorki ich zmurować kosztem naszym wedle modelu od nas teraz umówionego i rękami naszymi podpisanego. Czego jeślibyśmy niedokończywszy zesli z tego świata, wtedy i potomkowie nasi według pomienionego modelu kończyć powinni te fabryki”¹⁶.

Ponieważ zgodnie z obowiązującymi przepisami władze zakonu mogły wydać pozwolenie na budowę dopiero wtedy, kiedy była znana nie tylko lokalizacja klasztoru, lecz także jego „forma, kształt i sposób budowy”¹⁷, trzeba przyjąć, że przeznaczony do realizacji projekt Gisleniego musiał być gotowy przed 1642 r. A zatem poprzedzające go szkice projektowe należy datować na czas ok. 1641 r.

Przystępując do opracowywania projektu świątyni w jej pierwszym wariantcie (L-42–45; il. 1–2), Gisleni musiał się oczywiście liczyć z ogólnymi przepisami dotyczącymi skromniejszego planu wzorcowego kościoła karmelitów bosych zatwierdzonego dla prowincji polskiej przez Definitorium Generalne w Rzymie w 1622 r.¹⁸ Wskazują na to jednonawowość wnętrza, ograniczenie ołtarzy do trzech i bezwieżowy schemat fasady. Cechy wyraźnie indywidualne wykazuje natomiast rozwiązanie ośmioboczno-owalnej nawy wpisanej w prostokąt murów zewnętrznych.

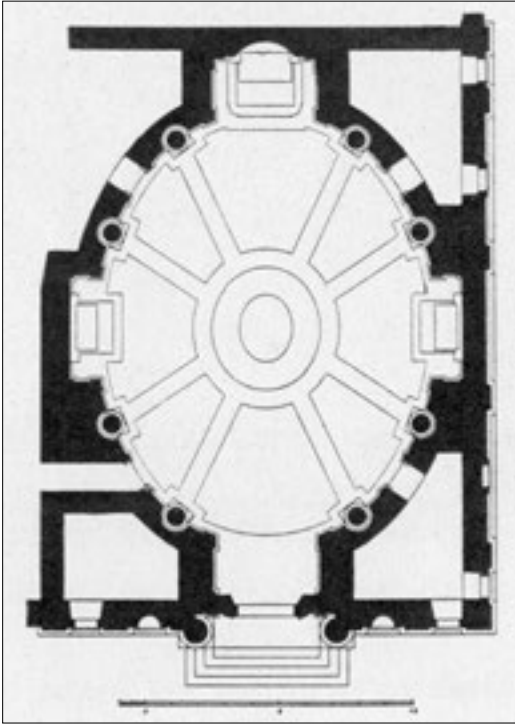
W architekturze sakralnej owych czasów forma owalna (często elipsa) była już dobrze znana. Jak wiadomo, w skromnym wnętrzu kościelnym zastosował ją w Rzymie po raz pierwszy Jacopo Barozzi da Vignola (1507–1573) w dwóch jednonawowych budowlach sakralnych: S. Andrea in via Flaminia (1552–1553; prostokątna nawa z eliptyczną kopułą) i S. Anna dei Palafrenieri (1572; eliptyczna nawa z taką kopułą

15. Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, s. 31, il. 16 na s. 34.

16. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, s. 42 (Archiwum Państwowe we Lwowie, rkps 110, s. 49).

17. Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, s. 21.

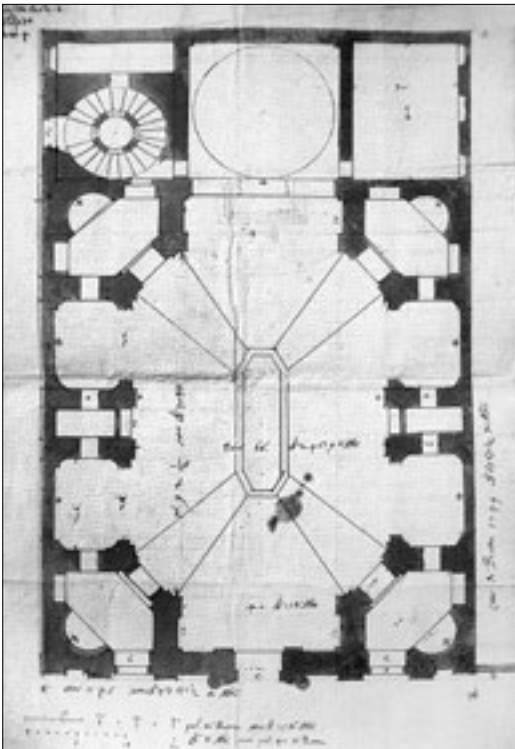
18. *Ibid.*, s. 22, 80.



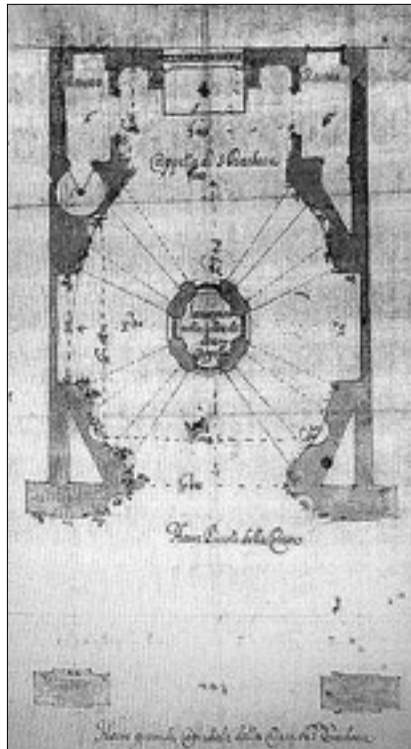
10 Giacomo Barozzi da Vignola, plan kościoła S. Anna dei Palafrenieri w Rzymie. Repr. wg H. Wölfflin, *Renaissance und Barock* (München 1926), il. 45



11 Giovanni de Rosi, projekt wzorcowego kościoła jezuitckiego. Repr. wg *Baroque Art. The Jesuit Contribution* (New York 1972), il. 4b



12 Projekt kościoła San Carlo dei Catinari w Rzymie. Milano, Archivio Storico dei Barnabiti. Repr. wg Onida, „Il problema dei «luoghi per confessionali» nelle chiese dei barnabiti”, il. 6



13 Projekt kaplicy św. Barbary (M-1/12), Milano, Castello Sforzesco, Raccolta Martinelli, t. 1, k. 12. Fot. Castello Sforzesco

wpisana w prostokąt obudowy zewnętrznej; il. 10)¹⁹. Na większą skalę wewnątrz owalne pojawiło się z kolei w zaprojektowanym przez Francesca da Volterra (1535–1594) kościele S. Giacomo degli Incurabili

(1592–1600; eliptyczna nawa i kopuła otoczona wieńcem kaplic). Wersję bardziej rozbudowaną (z dodatkowym obejściem), w nawiązaniu do archeologicznych badań tzw. Małego Pałacu w antycznej Villi Hadriana

19. Wprowadzenie do aktualnego stanu badań nad wczesnymi kościołami owalnymi przynosi praca Hanny Osieckiej-Samsonowicz, *Agostino Locci (1601 – po 1660). Scenografi architekt na dworze królewskim w Polsce* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003), s. 148–151, il. 77–79.

w Tivoli (125–134 n.e.)²⁰, prezentował jeden z projektów Ottaviana Mascarina (1524–1606) przeznaczony dla kościoła Santo Spirito dei Napoletani (1584; eliptyczna nawa z obejściem otoczonym kaplicami)²¹. Oba te rozwiązania planistyczne – da Volterra i Mascarina – znane były także w ówczesnej Polsce. Gdy 5 stycznia 1643 r. podkanclerzy koronny Jerzy Ossoliński (1595–1650) przedstawiał rektorowi stołecznych pijarów Giacintowi Orsellemu projekt fundowanego przez siebie kościoła w Klimontowie (1643–1650), włoski zakonnik słusznie zauważył, że „[k]ościół ma formę jak ten S. Giacomo dell’Incurabili”²². W przeciwieństwie jednak do prostszego planu kościoła S. Giacomo dell’Incurabili owalna nawa zrealizowana w Klimontowie otrzymała dodatkowe obejście, w nawiązaniu do wspomnianego wyżej projektu Mascarina, którego rysunki były w 1. połowie XVII w. dostępne w zbiorach rzymskiej Akademii św. Łukasza²³. Z tego właśnie projektu Mascarina – jak można sądzić – Gisleni zaczerpnął koncepcję szerokiego, masywnego przedsionka z parą kręconych schodów w pierwszym wariantcie projektu kościoła lwowskiego.

Z kolei charakterystyczne dla omawianej wersji projektu wpisanie owalno-ośmiobocznej nawy w prostokąt murów zewnętrznych nie ma – o ile mi wiadomo – odpowiednika w zrealizowanych sakralnych budowlach Wiecznego Miasta. Pewnej analogii dostarcza tutaj plan jednonawowego kościoła (ok. 1580; il. 11) zamieszczony wśród teoretycznych projektów przeznaczonych dla świątyni zakonu jezuitów, sporządzony

przez Giovanniego De Rosis (zm. 1609)²⁴, tego samego zresztą architekta-jezuitę, który był autorem projektu kościoła św. św. Piotra i Pawła w Krakowie (1596)²⁵.

Rozwiązanie planistyczne chyba najbliższe projektowi Gisleniego prezentuje plan zaproponowany dla kościoła San Carlo ai Catinari w Rzymie (1612–1620, realizacja Rosato Rosati) przez nieustalonego projektanta pracującego dla kontrreformacyjnego, elitarnego zakonu barnabitów, powstałego w Mediolanie (1533) i promowanego przez św. Karola Boromeusza (1579). Mam na myśli rzut poziomy kościoła przechowywany w Archiwum Barnabitów w Mediolanie, przypisywany niekiedy Francesco Marii Ricchinie (1584–1658), lecz opatrzony objaśnieniami niewątpliwie ręki architekta-barnabity Lorenza Binaga (1554–1629)²⁶. Wydłużony ośmiobok nawy, nakrytej wielobocznym elipsoidalnym sklepieniem, uzupełniono tutaj do formy prostokąta przez wieniec kaplic oraz – analogicznie jak u Gisleniego – prawie kwadratowe w planie prezbiterium ujęte parą dodatkowych pomieszczeń (il. 12).

Wśród rysunków zebranych (wraz z tymi opracowanymi przez Gisleniego) w pierwszym tomie tzw. Kolekcji Martinellogo zwraca uwagę rzut poziomy podobnie zaplanowanej kaplicy św. Barbary, przeznaczonej dla niedającej się rozpoznać katedry (il. 13)²⁷. Mimo analogii z projektem Gisleniego, a nawet zbliżonego charakteru pisma objaśnień na karcie, niektóre jego szczegóły, jak np. odmienna od używanej przez naszego architekta forma litery „r”, nie pozwalają na rozstrzygnięcie kwestii autorstwa tego rysunku.

20. Por. plan ruin tzw. Piccolo Palazzo (Windsor Castle, Royal Library, t. 186, sygn. 10.389), sporządzony ok. 1632 r. przez Francesca Continiego na podstawie badań archeologicznych Pirra Ligoria (1512–1583); zob. Ingo Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts* (München: Hirmer Verlag, 1999), s. 131, il. 98 na s. 363.

21. Jack Wasserman, *Ottaviano Mascarino and His Drawings in the Accademia Nazionale di San Luca* (Rome: Accademia di San Luca, 1966), s. 72–77, il. 31; Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci (1601 – po 1660)*, s. 148–149, il. 78a.

22. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci (1601 – po 1660)*, s. 147, 187.

23. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, s. 210–212; Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci (1601 – po 1660)*, s. 149, il. 77–78.

24. Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, kodeks Campori 172, sygn. Gamma.i.1.50; zob. Rudolf Wittkower, „Problems of the Theme”, w: *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, red. Rudolf Wittkower, Irma B. Jaffe (New York: Fordham University Press, 1972), s. 7, il. 4b.

25. Adam Małkiewicz, *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii* (Kraków: Universitas, 2000), s. 162, 221, 223, 230.

26. Mediolan, Archivio Storico dei Barnabiti, B, XIII, mazzo I, fasc. I; zob. Nicoletta Onida, „Il problema dei «luoghi per confessionali» nelle chiese dei barnabiti. Il contributo di Lorenzo Binaga”, *Arte Lombarda* 134, nr 1 (2002), s. 155–156, il. 6.

27. Mediolan, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Collezione di Giacomo Sardini „Raccolta Martinelli”, t. 1, k. 12; zob. Valeria Pracchi, „La Raccolta Martinelli al Castello Sforzesco di Milano (prima parte)”, *Il disegno di architettura* 2, nr 3 (1991), s. 7, przyp. 11.



14 Rzym, fasada kościoła S. Maria in Monte Carmelo e S. Egidio. Fot. Stanisław Mossakowski

15 Ottaviano Mascarino, portal kościoła S. Maria della Scala w Rzymie. Fot. Stanisław Mossakowski

Zaproponowana przez Gisleniego w pierwszym wariantcie projektu (il. 1a) rzymska kompozycja fasady o typie wprowadzonym przez jezuicki kościół del Gesù (1571–1577, Giacomo Della Porta) swoją odmiennością zawdzięcza – jak już wspominaliśmy – otwartej arkadowej loggii zastosowanej między pilastrami głównej kondygnacji. Loggia ta miała być oczywistym ukłonem w stronę hiszpańskiej tradycji kościołów karmelitów bosych, do której w Italii nawiązał jedynie Girolamo Rainaldi (1570–1655) w kompozycji poszerzonej na boki fasady kościoła tegoż zakonu pw. św. św. Teresy i Sylwestra w Capraroli (projekt 1620)²⁸. We Lwowie rozwiązanie z loggią było dodatkowo uzasadnione usytuowaniem kościoła na wzniesieniu, z którego rozciągał się widok na całą panoramę miasta.

W kolejnym (drugim) wariantcie projektu (D-69 verso; il. 3), przy zachowaniu dwukondygnacyjnej fasady z loggią na parterze, przekształcił Gisleni plan kościoła, który otrzymał teraz formę krzyża łacińskiego. Stało się tak zapewne pod wpływem zaleceń przepisów zakonnych²⁹. Natomiast wykrojenie w planie środkowego ośmiobocznego wnętrza nakrytego takąż kopułą na wysokim tamburze – rozwiązanie niebywałe w architekturze karmelitów – wypada z kolei łączyć z domniemanym żądaniem zleceniodawcy – wojewody Jakuba

Sobieskiego. W jego pamiętniku wśród nielicznych uwag dotyczących formy dzieł architektury zwracają bowiem uwagę te, które dotyczą budowli kopułowych. I tak, oglądając w 1611 r. „wielki, bardzo wspaniały” kościół katedralny w Burgos, zaznacza Sobieski, że ma on „w sobie kopułę bardzo piękną”. Podobnie o katedrze florenckiej notuje: „Marmurowy sam kościół z kopułą bardzo piękną”. Nade wszystko jednak podziw przyszłego fundatora wzbudziło kopułowe, ośmioboczne w planie mauzoleum Medyceuszy (Cappella dei Principi) przy kościele S. Lorenzo (1602, Don Giovanni dei Medici). Czytamy: „Jest [we Florencji] i kaplica, którą poczęli byli murować, S. Laurentii, gdzie się chowają książęta florency, tak kosztowne, tak *magnificum opus*, gdy się dokończy, może też być *inter orbis miracula* poczytane. Ściany w niej ślicznymi marmurami i różnymi kamieniami drogimi tak *artificiose*, tak subtelnie położone, że się zda jako malowanie jakie i nie tysiące, ale miliony muszą się sypać na dokończenie jej”³⁰.

W kaplicy medycejskiej – jak można przypuszczać – nie tylko uderzająca kopulasta forma przykuła uwagę zwiedzającego Polaka, lecz także chyba w nie mniejszej mierze funkcja budowli jako mauzoleum rodowego. Nie bez wpływu na takie postrzeganie dodatkowej funkcji kościoła zakonnego był zapewne fakt, że towarzyszą

28. Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, s. 39, 97, 132–133, il. 70, 93.

29. *Ibid.*, s. 80.

30. Sobieski, *Peregrynacja po Europie (1607–1613)*, s. 127, 179.

Sobieskiego w wyprawie do Baden, podkanclerzy litewski Stefan Pac, wznoszony przez siebie kościół Karmelitów Bosych św. Teresy w Wilnie (budowa od roku 1633) przeznaczył właśnie na miejsce wiecznego spoczynku dla swego rodu. Rozległe krypty grobowe umieszczone w podziemiu tej wileńskiej świątyni zostały nawet zaopatrzone w osobną kaplicę przeznaczoną dla odprawiania nabożeństw za dusze zmarłych dobrodziejów³¹. Podobnie zaprzyjaźniony z Sobieskim kanclerz Jerzy Ossoliński na miejsce rodzinnego mauzoleum przeznaczył fundowaną w zbliżonym czasie wspaniałą kolegiatę św. Józefa w Klimontowie (akt fundacyjny i zapewne projekt z 1640, budowa zaczęta w 1643 r.)³².

Wzniesienie dominującej w bryle kościoła kopuły na wysokim tamburze było jednak dla karmelitów bosych nie do przyjęcia. W grę wchodzić mogła tylko (jak ją zresztą ostatecznie zrealizowano) ukryta pod dachem tzw. ślepa kopuła. Pierwszą próbę takiego rozwiązania (z pozbawioną oświetlenia latarnią) przynosi wspomniany szkic Gisleniego zamieszczony u dołu karty D-72 verso (il. 7).

W kolejnym wariantcie projektu kościoła lwowskiego (D-67; il. 8) nie ma już więc środkowego ośmioboku oraz masywu z kopułą. Fasada, pozbawiona loggii, została nieco poszerzona w stosunku do jednonawowego wnętrza, ale – za wzorem pierwszego kościoła Karmelitanek Bosych w Rzymie (Madonna del Monte Carmelo e S. Egidio, ok. 1628; il. 14) – zaplanowano ją jako jednokondygnacyjną. Karmelitańskie przeznaczenie świątyni podkreślać miał teraz charakterystyczny portal z ujętą wolutami *aediculą* mieszczącą figurę Madonny, motyw często stosowany w kościołach tego

zakonu za przykładem fasady macierzystego kościoła S. Maria della Scala w Wiecznym Mieście (Ottaviano Marcarino, 1606–1624; il. 15)³³.

Wyraźnym ukłonem w kierunku polskiej tradycji architektonicznej jest zaś wprowadzenie pary narożnych sygnaturek flankujących szczyt w drugiej kondygnacji fasady. Ten element kompozycyjny, nazwany przez Adama Miłobędzkiego „oślimi uszami” (w ślad za popularnym określeniem Rzymian dotyczącym wieżyczek, którymi Bernini „ozdobił” portyk Panteonu), pojawił się u nas na większą skalę w kościele parafialnym w Wiśniczu (1618–1621, Maciej Trapola?), by potem wystąpić zarówno w bardziej prowincjonalnych dziełach Jana Jaroszewicza i Jana Wolffa (kościół parafialny w Turobinie, 1620–1623, i Uchaniach, ok. 1625), jak też w okazałej kolegiacie radziwiłłowskiej Ołyki (1635–1645, Benedetto Molli i Giovanni Maliverne) oraz w jej skromniejszej replice – kościele Brygidek w Grodnie (1642–1651)³⁴. Wprowadzenie tego typu wieżyczek (sygnaturek) po bokach szczytu można śmiało przypisać życzeniu Jakuba Sobieskiego, skoro świątynie zawierające ten motyw powstały na zlecenie bliskich mu osób: kościół zakonnic w Grodnie był fundowany (1642) przez jego siostrę Aleksandrę z Sobieskich (zm. 1645), małżonkę marszałka wielkiego litewskiego Krzysztofa Wiesiołowskiego (zm. 1637), a kościół w Uchaniach zawdzięczał swe powstanie stryjecznemu bratu żony – podstolemu, a następnie podskarbiemu koronnemu Janowi Mikołajowi Daniłowiczowi (zm. 1650)³⁵.

Ostatnie zachowane studia do projektu fasady (D-72 verso; il. 7 i D-72; il. 8) ujawniają, że architekt postanowił ją znacznie poszerzyć w stosunku do

31. Czyż, *Fundacje artystyczne Paców*, s. 133–135.

32. Zob. Adam Bochnak, „Kolegiata św. Józefa w Klimontowie”, *Przegląd Powszechny* 42, nr 496 (1925), s. 53, 55; nr 497 (1925), s. 184.

33. Por. Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, il. 156 (Rzym) i kolejne przykłady: il. 148, 150, 151, 158, 168, 170, 187, 188. Ten sam karmelitański typ portalu z figurą Madonny wprowadził Gisleni w swoim projekcie fasady kościoła Karmelitów Bosych na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie (M-58, ok. 1643; il. 17); zob. Stanisław Mossakowski, „Projekt kościoła karmelitów bosych w Warszawie autorstwa Giovanniego Battisty Gisleniego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 59, nr 1–2 (1997), s. 92–103, il. 1–2.

34. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, t. 1, s. 170, 282–283, 304–305; t. 2, il. 48, 658, 659, 860, 864.

35. Zob. Maria Kałamajska-Saeed, „Kościół Brygidek w Grodnie”, w: *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, red. Jerzy Lileyko (Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2000), s. 349–363; ead., „Kościół p.w. Zwiastowania Najśw. Marii Panny i dawny klasztor Brygidek”, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, cz. 4: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa trockiego*, t. 1: *Kościół i klasztor Grodna (1)*, red. Jan K. Ostrowski (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2012), s. 89–98, 125, 153, 166, 169; Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, t. 1, s. 304.



16 Lwów, fasada kościoła Karmelitanek Bosych. Fot. Adam Bochnak, 1925, Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych IS PAN, nr neg. 21314

jednonawowego wnętrza, przywrócić drugą kondygnację z wolutami, wypuklić plastykę podziałów przez zdwojenia tokańskich i jońskich pilastrów, czyli w sumie nadać dziełu formę zbliżoną do wzorcowej fasady jezuickiego kościoła del Gesù.

Ostatecznego projektu Gisleniego na fasadę kościoła Karmelitanek Bosych we Lwowie nie znamy. Po przerwie w budowie świątyni (od 1648) spowodowanej wojną kozacko-tatarską, potopem szwedzkim i zagrożeniem inwazją turecką, istniejącą do dziś wspaniałą fasadę, oblicowaną starannie kamieniem, wzniesiono dopiero w latach 1683–1688 z funduszy syna pary fundatorów, króla Jana III (il. 16). Zachowane i wykorzystane przez

badaczy szczegółowe rachunki prac nie dają jednak podstaw do rozstrzygnięcia autorstwa projektu³⁶.

Swego czasu Mariusz Karpowicz, zauważając „parawanowy” charakter fasady w stosunku do węższego jednonawowego wnętrza oraz zredukowany prześwit okienka wykrojonego nad cokołem attyki w jej drugiej kondygnacji, mający świadczyć o braku korelacji między projektem wnętrza a projektem fasady, uznał dzieło to, będące we Lwowie „prawdziwą ozdobą i najdoskonalszym dziełem wieku XVII”, za „doprojektowane później i przez odmiennego [niż korpus budowli] autora”³⁷. Jeśli idzie o rzekomy brak korelacji między fasadą i wnętrzem kościoła, trzeba zauważyć,

36. Zob. Nestorow, „Kościół p.w. Oczyszczenia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor ss. Karmelitanek Bosych”, s. 279–284, 292–295.

37. Mariusz Karpowicz, „Fasada kościoła Karmelitanek we Lwowie”, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. Tadeusz Bernatowicz et al. (Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2009), s. 401–403.



18 Carlo Maderna, fasada kościoła S. Susanna w Rzymie. Repr. wg H. Hibbard, *Carlo Maderno and the Roman Architecture 1580–1630* (London 1971), il. 13
 ← 17 Giovanni Battista Gisleni, projekt fasady kościoła Karmelitów Bosych w Warszawie (M-1/54), Milano, Castello Sforzesco, Raccolta Martinelli, t. 1, k. 54. Fot. Castello Sforzesco

że zgodnie z regułami poprawnego projektowania podziały pierwszej kondygnacji fasady odpowiadają swą wysokością pilastrami artykułującym nawę, a z kolei większa wysokość drugiej kondygnacji to m.in. wynik konieczności ukrycia pod dachem czasu „ślepej” kopuły. Dlatego właśnie otwór odpowiadający oknom w kondygnacji sklepienia nawy nie mógł „wypełnić” *aediculi* okiennej proporcjonalnej do drugiej kondygnacji fasady. Z kolei omówiona sekwencja projektów Gisleniego wykazuje, że architekt – pewno nie bez woli fundatora – od początku pielęgnował myśl o monumentalizacji fasady lwowskich Karmelitanek, do czego w szczególny sposób nadawał się rzymski typ fasady del Gesù, mimo że był on bardziej odpowiedni

dla kościołów trójnawowych, względnie jednonawowych z kaplicami. Wreszcie zaproponowane przez Mariusza Karpowicza łączenie autorstwa lwowskiej fasady z osobą inżyniera-architekta królewskiego Izzydora Affaitatego st. (1622–1685), niemające poparcia w materiałach źródłowych, nie znajduje również uzasadnienia w przeprowadzonej analizie porównawczej. Płasko artykułowana pilastrami fasada kościoła S. Maria Annunziata w Abogasio Inferiore (1669), jedyne potwierdzone dzieło tego architekta, może – zdaniem Karpowicza – wykazywać podobieństwo z fasadą lwowską tylko wtedy, „gdybyśmy w fasadzie karmelitanek odjęli obie występujące do przodu aedikule na osi środkowej – kolumnową w dolnej, a pilastrową



19 Lwów, wazon w fasadzie kościoła Karmelitanek Bosych. Fot. Piotr Szczepański, 1983. Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych IS PAN, nr neg. 148909

20 Giovanni Battista Gisleni, projekt epitafium Krzysztofa Gosiewskiego, szkicownik drezdeński (D 13 verso). Fot. Instytut Sztuki PAN

w górnej kondygnacji³⁸. Atrybucja oparta na takim porównaniu nie może być więc przekonująca³⁹.

Znaczący odpowiednik w *oeuvre* naszego architekta znajduje natomiast narastająca z boków ku środkowi i z góry ku dołowi plastyka podziałów lwowskiej fasady, z kolumnową edykułą wejścia, która skłoniła Tadeusza Mańkowskiego do trafnego wskazania fasady kościoła Santa Susanna w Rzymie (1597–1603, il. 18), mistrzowskiego dzieła Carla Maderny (1556–1629), jako źródła inspiracji dla Gisleniego. Mam na myśli sporządzony przed początkiem 1643 r. projekt fasady fundowanego z inicjatywy królowej Cecylii Renaty kościoła Karmelitów Bosych w Warszawie, z parami kolumn w dolnej kondygnacji (M-58; il. 17)⁴⁰. W dziele tym znajdujemy równocześnie także szereg elementów kompozycyjnych i dekoracyjnych występujących w zrealizowanej fasadzie kościoła lwowskiego. Należą do nich przede wszystkim: odcinkowy przyczółek przerwany dla pomieszczenia dekoracyjnego kartusza oraz motyw charakterystycznej muszli (oba w dolnej kondygnacji w Warszawie i w górnej kondygnacji we Lwowie), a także zbliżone formy

małżowinowych kartuszy (nad głównym wejściem w Warszawie i nad wazonami we Lwowie).

Nawet niespotykany na tę skalę w fasadach kościelnych motyw okazałych dekoracyjnych wazonów wypełniających nisze w dolnej kondygnacji kościoła lwowskiego (il. 19) to często stosowany przez Gisleniego element znaczeniowy związany ze śmiercią i pamięcią o zmarłych. I tak, w jednym z dwóch projektów nagrobka wojewody smoleńskiego, dyplomaty i podróżnika Krzysztofa Korwin-Gosiewskiego (zm. 1643) przeznaczanego do kościoła Karmelitów Bosych św. Teresy w Wilnie (D-13 verso; il. 20), wykorzystującego ideę bramy śmierci, przez którą istnieje tylko *ingressus et non egressus* (wejście, a nie wyjście), widnieje pod tablicą epitafijną para ozdobnych wazonów z podpisami: *Urna Cineris* (urna z prochami) i *Urna Honoris* (urna zaszczytów). Podobnie w czasie obrzędu pogrzebowego króla Władysława IV w katedrze wawelskiej (15 I 1649) w okazjonalnej strukturze przesłaniającej ołtarz główny znalazły się na jego stopniach cztery kryształowe wazy z podpisami: *Urna cineris*, *Urna*

38. Ibid., s. 402.

39. Podobne wątpliwości wyrazili: Nestorow, „Kościół p.w. Oczyszczenia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor ss. Karmelitanek Bosych”, s. 294–295; Hanna Osiecka-Samsonowicz, „Affaitati, Isidoro”, w: *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 8.

40. Mossakowski, „Projekt kościoła karmelitów bosych w Warszawie autorstwa Giovanniego Battisty Gisleniego”, s. 92–102, il. 2.

honoris oraz dodatkowo urny *Lacrimarum* (łez) i *Dolorum* (cierpień, smutków). Wreszcie z opisu dekoracji kościoła Jezuitów w Warszawie podczas uroczystości pogrzebowych królewicza Karola Ferdynanda Wazy (5 VII 1655) dowiadujemy się, że „całą przestrzeń chóru zakonnego zajmował teatr roztaczający wspaniałą perspektywę przed widzem”; były tam jońskie kolumny i pomiędzy nimi „dawało się widzieć zwisające z góry duże urny [...] z pokrywami lekko wzniesionymi”. Urny te są dobrze widoczne na rysunku projektowym Gisleniego (M-48)⁴¹.

Wazony w fasadzie kościoła Karmelitanek lwowskich, ozdobione girlandami owoców i uskrzydłonymi główkami anielskimi (il. 19), były zatem najprawdopodobniej zaprojektowane przez Gisleniego jako ważny element przewidziany w projekcie przeznaczonym do realizacji⁴². Nawiązują one równocześnie do pierwotnie planowanej funkcji kościoła lwowskiego jako mauzoleum rodu fundatora⁴³. Funkcja ta stała się z czasem nieaktualna, ponieważ kasztelan Jakub Sobieski zmarł niespodziewanie na atak serca (13 VI 1646) w Żółkwi, rodzinnej rezydencji dziadka swojej żony hetmana

Stanisława Żółkiewskiego, i tam też został pochowany w kościele parafialnym, będącym mauzoleum trzech spokrewnionych domów – Żółkiewskich, Daniłowiczów i Sobieskich.

Funeralna symbolika wazonów na fasadzie Karmelitanek lwowskich była jednak doskonale zrozumiała dla syna i spadkobiercy fundatora, króla Jana III, kiedy w lecie 1692 r. aprobował on urnę jako centralny motyw kompozycyjny pary epitafiów rodzinnych (wykonanych przez Andrzeja Schlütera) z przeznaczeniem do kościoła-mauzoleum w Żółkwi⁴⁴. Umieszczona na nagrobku królewskiego ojca łacińska inskrypcja: *urna haec sacros immortalitati cineris gerit Jacobi a Sobieszyn Sobieski* (urna ta zawiera święte popioły nieśmiertelności Jakuba z Sobieszyna Sobieskiego) dobrze bowiem tłumaczy sens ustawionego powyżej rzeźbionego wazonu, pokrytego płaskorzeźbą odnoszącą się do nieuchronności śmierci, po którym pełnie wąż symbolizujący *aeternitas* (wieczność)⁴⁵.

Nic zatem nie stoi na przeszkodzie, aby uznać, że zwycięzca spod Wiednia wypełnił w 1683 r. zalecenie swoich rodziców, zawarte w akcie fundacyjnym kościoła

41. Zob. kolejno: Mariusz Karpowicz, „Giovanni Battista Gisleni i Francesco de’Rossi. Z dziejów współpracy architekta i rzeźbiarza”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 36, z. 1 (1991), s. 10, il. 14; Stanisław Mossakowski, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku* (Warszawa: DiG, 2002), s. 97, 127–128; Nina Miks-Rudkowska, „*Theatrum in exequiis* Karola Ferdynanda Wazy. Z badań nad twórczością G. B. Gisleniego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 30, nr 4 (1968), s. 422, il. 1; Wojciech Kret, „*Theatrum in exequiis* Karola Ferdynanda Wazy na tle twórczości Giovanniego Battisty Gisleniego”, *Rocznik Warszawski* 13 (1975), s. 63, il. 2.

42. Jak wynika z rachunków budowy (zob. Nestorow, „Kościół p.w. Oczyszczenia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor ss. Karmelitanek Bosych”, s. 281–282), detale kamieniarsko-rzeźbiarskie fasady powstawały w latach 1684–1687, czyli zanim w źródłach dotyczących kościoła lwowskiego pojawiła się osoba Andrzeja Schlütera (15 VI 1692); zob. Tadeusz Mańkowski, „Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera”, *Sztuka Dawna* 2, z. 3 (1939), s. 6. Nie ma zatem postaw do przypisywania temu rzeźbiarzowi autorstwa (wykonawstwa!) kamiennych wazonów, jak to sugerował Mieczysław Gębarowicz, *Szkice z historii sztuki XVII w.* (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1966), s. 177–179, il. 128.

43. Z funkcją grobową kościoła lwowskiego łączyło się również jego pierwotne wezwanie: św. Teresy z Avili i św. Józefa. Św. Józef Oblubieniec, którego kult od końca XVI w. stał się popularny w kościele łacińskim, był czczony m.in. jako patron dobrej śmierci. Pierwotne wezwanie kościoła poświadczają: akt fundacji z 1642 r., inskrypcja nad oknem drugiej kondygnacji fasady oraz figury świętych Józefa i Teresy (1688, rzeźby Szwanera); zob. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, s. 42; Nestorow, „Kościół p.w. Oczyszczenia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor ss. Karmelitanek Bosych”, s. 288.

44. Mańkowski, „Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera”, s. 3–18, il. 1, 3–6, 8–10; Mariusz Karpowicz, *Andrzej Schlüter, rzeźbiarz królów* (Warszawa: Muzeum w Wilanowie, 2014), s. 57–58, il. 125, 129, 134.

45. Na temat inskrypcji zob. Jerzy T. Petrus, „Kościół parafialny p.w. św. Wawrzyńca Męczennika”, w: id., *Kościoły i klasztory Żółkwi* (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1994), s. 31. Ikonografię płaskorzeźby na urnie omawia Kevin E. Kandt, „Andreas Schlüter and Otto van Veen. The Source, Context, and Adaptation of a Classizing Emblem for the Tomb of Jakub Sobieski”, *Artium Quaestiones* 10 (2000), s. 79–116.

lwowskiego (11 VI 1642): „[...] jeśli byśmy nie dokończywszy zeszyli z tego świata, wtedy i potomkowie nasi wedle pomienionego modułusu [tj. projektu „umówionego i rękami naszymi podpisanego”] kończyć powinni te fabryki [tj. klasztor i kościół]”. I dlatego „herb marmurowy” pośrodku tympanonu fasady to nie królewski herb państwowy Jana III, lecz pod koroną szlachecką skromniejsze godła – Janina (Sobieskich)

i Sas (Daniłowiczów), których wyzłocenie („tarczy, mieścią y korony y zrobienie gwiazd dwóch”) poprawiał złotnik Bartosz jesienią 1688 r.⁴⁶ Miał więc rację Tadeusz Mańkowski, niestrudzony badacz sztuki kresowej, gdy w 1936 r. autorstwo wspaniałej fasady lwowskiego kościoła Karmelitanek Bosych trafnie przypisał Giovanniemu Battistie Gisleniemu⁴⁷.

46. Nestorow, „Kościół p.w. Oczyszczenia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor ss. Karmelitanek Bosych”, s. 282.

47. Mańkowski, *Budownictwo Jana III we Lwowie*, s. 254–256.

BIBLIOGRAFIA

- Bochnak, Adam. „Kolegiata św. Józefa w Klimontowie”. *Przegląd Powszechny* 42, nr 496 (1925): 51–72; nr 497 (1925): 166–188.
- Brykowska, Maria. *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991.
- Czyż, Anna Sylwia. *Fundacje artystyczne rodziny Paców: Stefana, Krzysztofa Zygmunta i Mikołaja Stefana*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2016.
- Długosz, Józef. *Jakub Sobieski 1590–1646. Parlamentarzysta, polityk, podróżnik i pamiętnikarz*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1989.
- Gębarowicz, Mieczysław. *Szkice z historii sztuki XVII w.* Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1966.
- Gurlitt, Cornelius. *Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige*. Berlin: Der Zirkel Architektur-Verlag, 1917.
- Herklotz, Ingo. *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*. München: Hirmer Verlag, 1999.
- Kałamajska-Saeed, Maria. „Kościół Brygidek w Grodnie”. W: *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, redakcja Jerzy Lileyko, 349–363. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2000.
- Kałamajska-Saeed, Maria. „Kościół p.w. Zwiastowania Najśw. Marii Panny i dawny klasztor Brygidek”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 4: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa trockiego*, t. 1: *Kościół i klasztor Grodna (1)*, red. Jan K. Ostrowski, 89–245. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2012.
- Kandt, Kevin E. „Andreas Schlüter and Otto van Veen. The Source, Context, and Adaptation of a Classizing Emblem for the Tomb of Jakub Sobieski”. *Artium Quaestiones* 10 (2000): 79–116.
- Karpowicz, Mariusz. *Andrzej Schlüter, rzeźbiarz królów*. Warszawa: Muzeum w Wilanowie, 2014.
- Karpowicz, Mariusz. „Fasada kościoła Karmelitanek we Lwowie”. W: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, redakcja Tadeusz Bernatowicz et al., 401–403. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2009.
- Karpowicz, Mariusz. „Giovanni Battista Gisleni i Francesco de’ Rossi. Z dziejów współpracy architekta i rzeźbiarza”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 36, z. 1 (1991): 3–21.
- Kret, Wojciech. „*Theatrum in exequiis* Karola Ferdynanda Wazy na tle twórczości Giovanniego Battisty Gisleniego”. *Rocznik Warszawski* 13 (1975): 41–66.
- Mańkiewicz, Adam. *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*. Kraków: Universitas, 2000.
- Mańkowski, Tadeusz. „Budownictwo Jana III we Lwowie”. *Ziemia Czerwińska* 2, z. 2 (1936): 251–280.
- Mańkowski, Tadeusz. *Fabrica Ecclesiae*. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1946.
- Mańkowski, Tadeusz. *Lwowskie kościoły barokowe*. Lwów: Towarzystwo Naukowe we Lwowie, 1932.
- Mańkowski, Tadeusz. „Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera”. *Sztuka Dawna* 2, z. 3 (1939): 219–233.
- Miś-Rudkowska, Nina. „*Theatrum in exequiis* Karola Ferdynanda Wazy. Z badań nad twórczością G. B. Gisleniego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 30, nr 4 (1968): 419–435.
- Miłobędzki, Adam. *Architektura polska XVII wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.
- Mossakowski, Stanisław. *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku*. Warszawa: DiG, 2002.

- Mossakowski, Stanisław. „Projekt kościoła karmelitów bosych w Warszawie autorstwa Giovanniego Battisty Gisleniego”. *Biuletyn Historii Sztuki* 59, nr 1–2 (1997): 92–103.
- Nestorow, Rafał. „Kościół p.w. Oczyszczenia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor ss. Karmelitanek Bosych”. W: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego (1)*, redakcja Jan K. Ostrowski, 270–296. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2011.
- Onida, Nicoletta. „Il problema dei «luogi per confessionali» nelle chiese dei barnabiti. Il contributo di Lorenzo Binago”. *Arte Lombarda* 134, nr 1 (2002): 150–160.
- Osiecka-Samsonowicz, Hanna. „Affaitati, Isidoro”. W: *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVII wieku*, redakcja Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, 5–10. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Osiecka-Samsonowicz, Hanna. *Agostino Locci (1601 – po 1660). Scenografi architekt na dworze królewskim w Polsce*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.
- Petrus, Jerzy T. „Kościół parafialny p.w. św. Wawrzyńca Męczennika”. W: id., *Kościół i klasztor Żółkwi*, 15–86. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1994.
- Pracchi, Valeria. „La Raccolta Martinelli al Castello Sforzesco di Milano (prima parte)”. *Il disegno di architettura* 2, nr 3 (1991): 5–24.
- Putkowska, Jolanta. *Architektura Warszawy XVII wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991.
- Sobieski, Jakub. *Peregrynacja po Europie (1607–1613). Droga do Baden (1638)*. Opracowanie Józef Długosz. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.
- Trawicka, Zofia. *Jakub Sobieski 1591–1646. Studium z dziejów warstwy magnackiej w Polsce doby Wazów*. Kraków: Societas Vistulana, 2007.
- Wanat, Benignus Józef. *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów, 1979.
- Wasserman, Jack. *Ottaviano Mascarino and His Drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*. Rome: Accademia di San Luca, 1966.
- Wittkower, Rudolf. „Problems of the Theme”. W: *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, redakcja Rudolf Wittkower, Irma B. Jaffe, 1–14. New York: Fordham University Press, 1972.

SUMMARY

The Lvov Church of the Discalced Carmelite Nuns (1642–1690) and the Designs by Giovanni Battista Gisleni by Stanisław Mossakowski

Among the drawings by Giovanni Battista Gisleni (1600–1672), a Roman musician and architect-designer active in Poland (intermittently from ca. 1630 to 1666), held in the collections of Sir John Soane’s Museum in London (inv. no. 121) and Kupferstichkabinett in Dresden (inv. no. Ca.67) it is possible to distinguish a group of studies of several different variants of the design for the same ecclesiastical building, namely, the church of the Discalced Carmelite nuns in Lvov (Figs. 5–6, 16, 19). This church, founded by the voivode (Latin: *palatinus*) of Ruthenia Jakub Sobieski (1591–1646) and his wife Teofila née Daniłowicz (d. 1661), was located on a hill near the fortifications of Lvov, not far from the male monastery of the same order (Fig. 9). Planned before 1641, the church was erected in two stages. After a temporary chapel constructed of timber, a permanent brick building began to be raised in 1644. The work was interrupted in 1648 due to civil unrest in the country and the invasion by Swedish troops. The works were resumed, according to a design approved in 1642, only in 1683–1688 from the foundation of the son of the original founders, King John III (1629–1696), and included, first of all, the implementation of the design for the magnificent stone façade (Fig. 19).

Gisleni’s drawings, identified by the author as studies for the design of this Lvov church, are arranged in several different variants. They make it possible to trace the reasons for the consecutive changes, as well as to analyse the artistic genesis of the succession of proposed solutions and to attempt to establish what role in the creative process was played not only of the architect-designer and the regulations of

the Order of Discalced Carmelites, but also the requirements of the founder who commissioned the work.

The first variant of the design as seen in four drawings from the London album (Figs. 1, 2) shows the nave of the church that has a rectangular ground plan, is preceded by a wide vestibule, and terminates in a section containing the presbytery, with the sacristy and treasury rooms protruding to the sides. By means of cutting off the niche-filled corners, the interior of the nave acquired the ground plan of an elongated octagon, nearly an ellipse, even though it is enclosed in walls having a rectangular ground plan. Whereas the single-nave layout of the church, the restriction of the number of altars to three, and the towerless arrangement of the façade resulted from the requirements outlined in the more modest model design for the church as approved for the Polish province of the Discalced Carmelites by the General Definitory in Rome in 1622, the octagonal/oval solution of the nave and the composition of the façade with a loggia clearly constitute individual features of the design.

In the period in question, the oval ground plan (often an ellipse) was well known in church architecture (Fig. 10), also in Poland. However, the insertion of the oval/octagonal nave into the rectangle of the external walls has, as far as I know, no equivalent in earlier ecclesiastical buildings. Among the never implemented projects, a close analogy is provided by a plan dating from ca. 1580 included among the theoretical designs made by Giovanni De Rossis for the Jesuits (Fig. 11). Closer still to Gisljeni's design seems to be the ground plan proposed for the church of San Carlo ai Catinari in Rome (1612–1620), the work of an unspecified designer working for the Barnabite order (possibly Lorenzo Binago, d. 1629), held in the Archivio Storico dei Barnabiti in Milan (Fig. 12). Finally, it is necessary to mention a similarly designed chapel of St Barbara intended for an unknown Italian cathedral, which is found among the drawings in the so-called Martinelli Collection in the Castello Sforzesco in Milan, which also contains a large group of designs by Gisljeni (Fig. 13).

In the first variant of the design, the two-storey façade was resolved just as originally as the nave, with the lower storey receiving an unusual composition reminiscent of a palace façade with an arcaded loggia between pilasters in the colossal order. In this solution, justified in Lvov by the location of the church on a hill overlooking the city (Fig. 9), Gisljeni referred to the Spanish tradition of designing the façades of the Discalced Carmelite churches.

In the second variant, included in Gisljeni's sketchbook held in Dresden (Fig. 3), the architect transformed the plan of the church, which was given the form of a Latin cross, while retaining the two-storey façade with loggia on the ground level. This was probably influenced by the recommendations conveyed by the monastic regulations, especially as the rooms surrounding the presbytery were given a distinctly monastic character; those were the monks' choir with barred windows and the sacristy, communicating with the enclosed area of the monastery through a revolving wheel.

The introduction of a central octagonal interior, covered by a dome on a high drum, into the design must be linked with the stipulations presented by the patron, Jakub Sobieski. Among the few remarks on the form of works of architecture found in Sobieski's diary of his travels in Europe (1607–1613), those relating to domed buildings are particularly striking. The future founder of the church of the Discalced Carmelite nuns admired, above all, the domed, octagonal mausoleum of the Medici at the church of S. Lorenzo in Florence (the so-called Cappella dei Principi,

designed 1602). The Italian edifice, which was being finished at the time, caught the attention of the visiting Pole not only because of the remarkable domed form of the building, but also because its function as a family mausoleum. All this suggests that the planned Lvov church was originally intended also as a mausoleum for the founder's family. Yet a dome dominating the body of the edifice was unacceptable as a feature of a Discalced Carmelite church. The only option was a "blind" dome hidden under the roof, as it was ultimately constructed (Fig. 6). The first attempt at such a solution comes from one of Gisleni's Dresden sketches (Fig. 7).

In the third variant of the design (Fig. 4), the body of the church is no longer domed. The façade, now *sans* the loggia, was widened in relation to the single-nave interior, but, following the example of the first church of the Discalced Carmelite nuns in Rome (Madonna del Monte Carmelo e S. Egidio, ca. 1628; Fig. 14), was designed as a single-storey one. The Carmelite purpose of the church was now to be emphasised by a portal with an *aedicula* containing a figure of the Madonna; this was a motif often used in churches of this order, following the example of the façade of its mother church of S. Maria della Scala in Rome (Ottaviano Mascarino, 1606–1624; Figs. 15, 17).

The last identified studies for the design of the façade (Figs. 7–8) indicate that Gisleni decided to widen it in relation to the single-nave interior, to restore the second storey with volutes, to emphasise the dimensionality of the divisions through the doubling of Tuscan and Ionic pilasters; in sum, to give it a form similar to the model façade of the Jesuit church del Gesù in Rome (1571–1577, Giacomo della Porta).

Gisleni's final design for the façade of the church of the Discalced Carmelite nuns in Lvov is unknown. Over the years 1648–1682 the works suffered an interruption; the magnificent stone façade that exists to this day was built only in 1683–1688, its construction financed by the son of the original founders, King John III Sobieski. Detailed accounts of the works carried out in that period are extant, but they do not provide information on the authorship of the implemented design.

The erected façade (Figs. 6, 16) refers to the first variant of the design (Figs. 1–2) in that it is similarly linked with the vaulted vestibule supporting the balcony of the musical choir in the nave; it is also similarly towerless and has two storeys, with the use of the Tuscan order at the lower level and the Ionic order at the upper one. At the same time, however, is characterised by greater plasticity. It was precisely this plasticity of architectural divisions – rising from the sides towards the centre and from the top towards the bottom of the façade, accentuated by the columned *aedicula* of the entrance – that prompted Tadeusz Mańkowski (in 1932) to correctly identify the façade of the church of Santa Susanna in Rome (1597–1603; Fig. 18), a masterpiece by Carlo Maderno (1556–1629), as Gisleni's source of inspiration. The composition of the Lvov façade has major counterparts in other works by Gisleni, for instance the design, produced before the beginning of 1643, for the façade of the church of the Discalced Carmelites in Warsaw (Fig. 17). In addition to a pair of columns in the lower storey, we see there a number of compositional and decorative elements also found in the completed façade of the Lvov church. For instance, a motif that is not seen on this scale in church façades, namely, the magnificent decorative vases filling the niches in the lower storey of the façade (Fig. 19), is Gisleni's favourite cognitive element related to death and the remembrance of the dead (Fig. 20). Its use thus alludes to the originally intended purpose of the Lvov church as a mausoleum of the founder's family.

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 (i.a. Polish Academy of Sciences, Academy of Arts and Sciences in Cracow, Warsaw Scientific Society) and international scientific societies (i.a. 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 licznych towarzystw naukowych w kraju (m.in. PAN, PAU, TNW) i za granicą (m.in. Ateneo Veneto w Wenecji, Accademia Clementina w Bolonii, Académie Européenne des Sciences, des Arts et des Lettres w Paryżu), 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.