

„Ieden z najpyszniejszych widoków Warszawy”. O francuskich wzorcach arkad i kolumnady Pałacu Saskiego

Paweł MIGASIEWICZ

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0001-8610-8845>

ABSTRAKT Artykuł poświęcony jest genezie ogólnej koncepcji i szczegółowych rozwiązań zastosowanych w nowym Pałacu Saskim w Warszawie, wzniesionym w latach 1838–1842 według projektu Wacława Ritschla i Adama Idźkowskiego. Najbardziej charakterystyczną cechą budowli był podział na dwa korpusy połączone arkadami i kolumnadą umożliwiającymi komunikację między placem a ogrodem oraz między obiema częściami gmachu. W tekście wykazano, że rozwiązanie to jest kompilacją kilku (zwłaszcza dwóch) wzorów zaczerpniętych z architektury francuskiej XVII i XVIII w.

SŁOWA-KLUCZE Warszawa, Pałac Saski, Wacław Ritschel, Adam Idźkowski, architektura francuska, Jean Marot, Marly, Grand Trianon, Jules-Hardouin-Mansart, Ange-Jacques Gabriel

ABSTRACT “*One of the Most Delightful Sights in Warsaw*”. *On the French Models for the Arcades and Colonnade of the Saxon Palace*. The article is devoted to the origins of the general concept and detailed solutions applied in the new Saxon Palace in Warsaw, erected between 1838 and 1842 following the design by Wacław Ritschel and Adam Idźkowski. The most characteristic feature of the edifice was its division into two parts connected by arcades and a colonnade, which allowed communication between the square and the garden and between the two parts of the building. The text demonstrates that this solution is a compilation of several models drawn from 17th- and 18th-century French architecture, two of them in particular.

KEYWORDS Warsaw, Saxon Palace, Wacław Ritschel, Adam Idźkowski, French architecture, Jean Marot, Marly, Grand Trianon, Jules-Hardouin-Mansart, Ange-Jacques Gabriel

KAMIENICA dochodowa Iwana Skwarcowa, tradycyjnie zwana Pałacem Saskim, przez ponad sto lat, do zniszczenia w 1944 r., była – dzięki swej monumentalnej kolumnadzie – jedną z najbardziej charakterystycznych budowli Warszawy. Skomplikowane dzieje tego gmachu i związanych z nim terenów, poczynając od XVII-wiecznego pałacu Morsztynowskiego, przez przekształcenie go we wspólną rezydencję Augusta II i Augusta III, czyli właściwy Pałac Saski, aż do całkowitej przebudowy na przełomie lat 30. i 40. XIX w., były przedmiotem kilku opracowań¹. Po kongresie wiedeńskim rząd Królestwa Polskiego, który wówczas administrował podupadającym pałacem, planował go przebudować². Jednym z wymogów stawianych

architektom było przebicie przejścia z placu (dawnego dziedzińca) wprost do Ogrodu Saskiego. Projekty przebudowy sporządzili Hilary Szpilowski (1825), Wilhelm Henryk Minter (1829) i Adam Idźkowski (1829)³. Szanse na realizację miał zapewne projekt tego ostatniego, znany dzięki rycinie zamieszczonej w książce wydanej przez samego architekta, lecz ambitne plany przekreśliło powstanie listopadowe⁴. W latach 30. XIX w., w sytuacji mocno ograniczonej autonomii Królestwa Polskiego, niszczący pałac stał się zbędnym ciężarem finansowym, dlatego w 1836 r. Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych, Duchownych i Oświecenia Publicznego postanowiła go sprzedać⁵. Warunki transakcji ujęto w 24 paragrafy, z których

* Za pomoc w pozyskaniu fotografii Pałacu Saskiego uprzejmie dziękuję Pani Marii Wardzyńskiej (Pałac Saski Sp. z o.o.) i dr. Piotrowi Laskowi (Instytut Sztuki PAN).

1. Zbigniew Bobrowski, „Analiza przemian Ogrodu Saskiego”, *Prace Instytutu Urbanistyki i Architektury* 4, nr 2 (1954), s. 14–30; Zdzisław Bieniecki, „Oś barokowa Warszawy”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 5, nr 4 (1960), s. 469–495; Walter Hentschel, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen* (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1967), s. 106–173; Alina Sokołowska, „Własność i zabudowa na terenach Przedmieścia Krakowskiego zajętych pod założenie saskie”, *Rocznik Warszawski* 13 (1975), s. 67–95; Elżbieta Charazińska, *Ogród Saski* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1979), s. 10–69; Paul Friedl, „Warschau Sächsische Achse. Die Planungen Augusts des Starken für seine polnische Residenz im Kontext seiner Unionspolitik”, w: *Räume der Macht. Metamorphosen von Stadt und Garten im Europa der Frühen Neuzeit*, red. Anna Ananieva et al. (Bielefeld: Transcript, 2013), s. 91–113; Jarosław Zieliński, *Plac. Warszawski plac Piłsudskiego jako zwierciadło losów i duchowej kondycji narodu* (Warszawa: EKBIN Studio PR, 2019), s. 47–117.

2. Bieniecki, „Oś barokowa Warszawy”, s. 495–498; Andrzej Rottermund, „Zwycięstwo i porażka historyzmu. Konkurs a przebudowa pałacu Saskiego w Warszawie”, w: *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr Stanisława Lorenza*, red. Kazimierz Michałowski et al. (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969), s. 433–441; Zieliński, *Plac. Warszawski plac Piłsudskiego*, s. 117–118, 121–133; Joanna Borowska, *Niezwykła historia Pałacu Saskiego* (Warszawa: Skarpa Warszawska, 2020), s. 145–150.

3. Bieniecki, „Oś barokowa Warszawy”, s. 495; *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1: *Varsaviana. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, oprac. Teresa Sulerzyska, Stanisława Sawicka, Jadwiga Trenklerówna (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967), s. 225, poz. kat. 1189–1191; Rottermund, „Zwycięstwo i porażka historyzmu”, s. 433. Zdzisław Bieniecki i Andrzej Rottermund wspominają również o projekcie Fryderyka Alberta Lessla, jest to jednak informacja niepotwierdzona archiwalnie. Za konsultację tej kwestii dziękuję Pani prof. Małgorzacie Omilanowskiej-Kiljańczyk (Instytut Sztuki PAN).

4. Adam Idźkowski, *Plany budowli obejmujące rozmaite rodzaje domów, mieszkań wiejskich różnej wielkości, kościołów, gmachów publicznych, mostów, ogrodów, monumentów, itp. szczególnych w rozmaitych stylach architektury* (Warszawa: Druk. Banku Polskiego, 1843), s. 13, tabl. XLI. Na temat Idźkowskiego, którego monografia dotychczas nie powstała, zob. Halina Kowalska, „Idźkowski Adam”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 10, red. Kazimierz Lepszy (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1962–1964), s. 143–144.

5. Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), zesp. 191: Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych, sygn. 6426: *Akta Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych, Duchownych i Oświecenia Publicznego dotyczące się Pałacu Saskiego, vol. I*, s. 25–31.

kilka dotyczyło architektury oraz funkcji przebudowanego pałacu⁶. Najważniejszy warunek obowiązywał już w poprzedniej dekadzie: nowy właściciel miał wyburzyć na własny koszt środkową część budowli celem połączenia placu z ogrodem oraz wznieść na miejscu korpusu bramę zamykaną kratą. Pozostałe zabudowania był zobowiązany odrestaurować w ciągu trzech lat. Wnętrza mógł urządzić według własnych potrzeb z zastrzeżeniem, że pomieszczenia pierwszego piętra od strony Ogrodu Saskiego i placu Saskiego należało przeznaczyć „na mieszkania dla poządniejszych [sic!] rodziny, na domy zajezdne lub restauracje pierwszego rzędu”, a na parterze od strony placu mogły znaleźć się luksusowe sklepy. Nabywcy pozostawiono swobodę wyboru architekta i projektu, pod warunkiem uzyskania akceptacji Rady Budowniczej i Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych, Duchownych i Oświecenia Publicznego. Ten ostatni warunek funkcjonował tylko na papierze, a w praktyce zainteresowanym pokazywano projekt Adama Idźkowskiego sprzed siedmiu lat jako obowiązujący⁷. Licytację zaplanowano na 17 listopada 1836 r., ale nikt do niej nie przystąpił⁸. Potencjalnych nabywców odstraszały zbyt wysokie koszty przedsięwzięcia⁹. Wobec tego władze zaproponowały, aby zainteresowani sami przedstawili odpowiadające im projekty¹⁰. Zgłosili się następujący oferenci: Łukasz i Karol Jasińscy z dwoma projektami Henryka Marconiego, Karol Minter z projektem Józefa Lessla (syna wspomnianego wyżej Fryderyka Alberta), Abraham Simon Cohen z projektem Alfonsa Kropiwnickiego, Iwan Skwarcow z projektem Wacława Ritschla oraz Franciszek Potocki z projektem Antonia Corazziego¹¹. Na posiedzeniu 20 stycznia 1837 r. Rada Budownicza najwyżej oceniła oba projekty Marconiego, trzecie

miejsce przyznała Kropiwnickiemu, czwarte Ritschlowi, piąte Corazziemu, a ostatnie Lesslowi¹².

Ignorując werdykt Rady, car Mikołaj I, zapewne za namową namiestnika Iwana Paskiewicza, wybrał projekt Wacława Ritschla¹³. Ten pochodzący z Czech i wykształcony na politechnice w Pradze, od dawna osiadły w Warszawie architekt, był profesorem Uniwersytetu Warszawskiego, piastował podówczas stanowisko głównego („jeneralnego”) budowniczego Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych¹⁴. Rysunki projektowe nie zachowały się, ale jego koncepcję znamy z krótkiego opisu zawartego w protokole z posiedzenia Rady Budowniczej: „Projekt Budowniczego J[enera]lnego Ritschla odznacza się także dobrym rozkładem zewnętrznym, proporcjami i regularnością, lecz attyki czynią za ciężkim wierzch tak całej budowli jako też szczególnie środkowej kolumnady, która przy tem a mianowicie służące jej za podstawę arkadowanie zasłaniałoby widok ogrodu. Prócz tego rzeczona kolumnada ma za małą głębokość w porównaniu z wysokością, co by w naturze niezbyt dobrze mogło czynić wrażenie. Jednym z ważniejszych zaś przeciw tejże zarzutem jest znaczny jej koszt sam stanowiłby przeszkodę do jej wykonania. Co do części budowli od strony ogrodu, połączenie w niej gotyku z stylem greckim zwłaszcza przy użyciu w pierwszym koloru czerwonego, jakkolwiek w ogrodzie, nie byłoby dla oka bardzo przyjemnym”¹⁵. Przypuszczalnie na decyzję władz rosyjskich złożyło się kilka powodów: przede wszystkim projekt Ritschla przedstawił kupiec Iwan Skwarcow, jedyny Rosjanin wśród oferentów, którego Paskiewicz najpewniej z powodów narodowościowych faworyzował. Car i namiestnik chętnie też skorzystali z okazji, aby okazać lekceważenie miejscowym władzom. Wydaje się,

6. Ibid., s. 92–106.

7. Ibid., s. 68.

8. Ibid., s. 64–65, 69–70.

9. Ibid., s. 66–67.

10. Ibid., s. 71–72.

11. Ibid., s. 73–87, 123–130; zob. też: Rottermund, „Zwycięstwo i porażka historyzmu”, s. 436.

12. AGAD, zesp. 191, sygn. 6426, s. 115. Zwycięskie projekty Marconiego z arkadowymi prześwitami, wyraźnie nawiązującymi do florenckiej Loggia dei Lanzi, zostały opublikowane przez samego autora: Henryk Marconi, *Zbiór projektów architektonicznych*, poszyt II, III i IV (Warszawa: [s.n.], 1839), tabl. XVII, XVIII.

13. AGAD, zesp. 191, sygn. 6426, s. 172–173.

14. Robert M. Kunkel, „Ritschel Wacław”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 31, red. Emanuel Rostworowski (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1988–1989), s. 309–310.

15. AGAD, zesp. 191, sygn. 6426, s. 112–113.

że mniej istotne były tu upodobania estetyczne, choć też mogły odegrać pewną rolę¹⁶. Już po zaaprobowaniu projektu Ritschla przez Mikołaja I carowi został przedstawiony jeszcze jeden, pozakonkursowy projekt autorstwa Adama Idźkowskiego¹⁷. Można podejrzewać, że stało się to dzięki zręcznym zakulisowym działaniom architekta i jego ostentacyjnie lojalnej postawie wobec władzy¹⁸. Zrazu nie przyniosło to skutku, gdyż 12 lipca 1837 r. Skwarcow nabył pałac, zobowiązując się w akcie notarialnym do realizacji planów Wacława Ritschla¹⁹. W ciągu roku jednak Idźkowskiemu udało się zająć miejsce pochodzącego z Czech kolegi. Z powodu błędów w pomiarach lub mylnych informacji o granicach posesji projekt Ritschla okazał się niemożliwy do zrealizowania i wymagałby korekty²⁰. W tej sytuacji ostatecznie zdecydowano się na przyjęcie propozycji Idźkowskiego.

Porównując przytoczony opis koncepcji Ritschla z projektem publikowanym przez Idźkowskiego (il. 1), nietrudno zauważyć, że są one zbieżne w zasadniczych punktach: w miejscu głównego korpusu pojawia się galeria arkadowa i wsparta na niej kolumnada zwieńczona attyką. W obu projektach od strony placu zastosowano styl klasycystyczny, od strony ogrodu zaś neogotyki, chociaż nie spodobał się on Radzie Budowniczej. Tak znaczne podobieństwo obu koncepcji z pewnością nie było efektem przypadku, a raczej zapożyczeń dokonanych przez Idźkowskiego. Budowlę należałoby więc uznać co najmniej za wspólne dzieło dwóch architektów, a może wręcz za realizację projektu Ritschla, jedynie

skorygowanego przez Idźkowskiego. Tymczasem ten ostatni w swojej książce przypisuje go wyłącznie sobie, choć wydaje się, że jego rola, przynajmniej jeśli chodzi o wygląd zewnętrzny gmachu, ograniczała się do zmiany proporcji, wymiarów i niektórych detali²¹.

Budowa trwała do 1842 r., ale już pod koniec 1840 r., gdy prace były zaawansowane, anonimowy autor piszący w „Kurjerze Warszawskim” docenił „malowniczą perspektywę od Krak. Przedm., przez główną aleję saskiego ogrodu aż do Koszar Mirowskich” oraz z zachwytem stwierdził, że „w miejsce gmachu skołatanego brzemieniem starości, wznosi się pałac nowy, wspaniały, który po zupełnym ukończeniu stanowić będzie jeden z najpiękniejszych widoków Warszawy”²². Była to budowla o dwóch symetrycznych trójkondygnacyjnych korpusach obejmujących wewnętrzne podwórce (il. 2). Partery były boniowane, a dwie wyższe kondygnacje rozczłonkowane pilastrami korynckimi w wielkim porządku, którym odpowiadały dwadzieścia cztery kolumny w ażurowej części środkowej, ustawione w dwóch rzędach na galerii arkadowej. Zarówno korpusy, jak i kolumnada były zwieńczone attyką, którą w 1897 r. rozebrano, a przywrócono w trakcie prac restauratorskich podjętych w 1923 r., nadając wtedy jej odcinkom na kolumnadzie formę balustrady tralkowej²³. W kolejnych etapach remontu usunięto też balkony z elewacji frontowych i detale neogotyckie z elewacji ogrodowych, które upodobniono do tych od strony placu (il. 3). Omawiany gmach pod względem funkcjonalnym miał charakter komercyjny: był *de facto* kamienicą czynszową

16. Ostatnio rozważania o powodach decyzji Paskiewicza przedstawił Jarosław Zieliński; por. Zieliński, *Plac. Warszawski plac Piłsudskiego*, s. 126–127.

17. AGAD, zesp. 191, sygn. 6426, s. 176–177.

18. Przykładem tego jest wiernopoddańcza dedykacja Mikołajowi I w cytowanej wyżej publikacji; por. Idźkowski, *Plany budowl.*, s. nlb. Składany w niej carowi „hołd wdzięczności i uwielbienia”, niezależnie od tego, czy był szczery, świadczy o tym, że architekt zabiegał o jak najlepsze relacje z władzami zaborczymi. Dedykowanie książek monarchom i innym możliwym miało długą tradycję. Nie byłoby więc w tym niczego osobliwego, gdyby nie fakt, że ową wdzięczność za rozwijanie „wszechstronnych pierwiastków szczęścia” Idźkowski wyrażał po surowych represjach za powstanie listopadowe, do których, oprócz krwawej rozprawy z jego uczestnikami i konfiskaty majątków, należało wywiezienie do Petersburga tysięcy dzieł sztuki i książek.

19. AGAD, zesp. 191, sygn. 6426, s. 402–411, zwł. 403.

20. AGAD, zesp. 191: Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych, sygn. 6427: *Akta Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych, Duchownych i Oświecenia Publicznego dotyczące się Pałacu Saskiego*, vol. II, s. 39–40.

21. Idźkowski, *Plany budowl.*, s. 13, tabl. XLI.

22. *Kurier Warszawski*, nr 331 (13 XII 1840), s. 1577.

23. Zieliński, *Plac. Warszawski plac Piłsudskiego*, s. 188, 213. Nigdy nie zrealizowano dekoracji attyki nad kolumnadą przewidzianą w projekcie opublikowanym przez Idźkowskiego, złożonej z grupy rzeźbiarskiej i płaskich waz (kyliksów).



1 Adam Idźkowski, projekt przebudowy Pałacu Saskiego, zrealizowany w latach 1838–1842. Repr. wg Idźkowski, *Plany budowli*, tabl. XLI

z licznymi mieszkaniami. Z drugiej jednak strony, ze względu na znaczenie historyczne miejsca i prestiżową lokalizację, władze, zarówno na szczeblu lokalnym, jak i centralnym, zadbały o nadanie budowli reprezentacyjnych kształtów, przypominających pałac²⁴. Gmach zyskał rangę państwową w okresie międzywojennym, gdy ulokowano w nim Sztab Generalny oraz Grób Nieznanego Żołnierza (1925).

W większości dotychczasowych, nielicznych zresztą, opracowań dotyczących XIX-wiecznej formy Pałacu Saskiego nie podejmowano problemu genezy pomysłu Ritschla zmodyfikowanego przez Idźkowskiego, odpowiadającego warunkom bardzo ogólnie określonym przez władze. Jedynym bodaj badaczem, który pokrótce wypowiedział się w tej kwestii, był Tadeusz Bernatowicz. Uznał on zastąpienie głównego korpusu pałacu arkadami i kolumnadą umożliwiającymi komunikację między placem a ogrodem oraz między dwiema częściami budowli za „nową i wcześniej niespotykaną koncepcję”²⁵ oraz stwierdził, że rozwiązanie to

„o neopalladiańskich i zachodnioeuropejskich filiacjach, należało do oryginalniejszych pomysłów w skali europejskiej”²⁶. Z opiniami tymi trudno się jednak zgodzić, albowiem warszawski koncept odsłonięcia widoku na ogród i skomunikowania go z dziedzińcem poprzez kolumnadę i arkady wzniesione w miejscu środkowej bryły pałacu nie jest oryginalny ani co do ogólnej zasady, ani co do rozwiązań szczegółowych²⁷. Nawiązuje on do kilku (zwłaszcza dwóch) wzorów zaczerpniętych z architektury francuskiej XVII i XVIII w.

Wytyczenie osi widokowej i komunikacyjnej przebiegającej nieprzerwanie przez reprezentacyjny dziedziniec (*cour d'honneur*), korpus pałacu i znajdujący się za nim ogród było ideałem, który niektórzy architekci francuscy usiłowali osiągnąć już w 1. połowie XVII w. Jego uzyskanie wymagało niekiedy pewnego uprzywilejowania względów estetycznych kosztem komfortu użytkownika budowli. Pierwsze próby polegały na otwarciu pomieszczeń znajdujących się na osi. Takie rozwiązanie zastosował m.in.

24. Warto podkreślić, że w XIX i XX w., niezależnie od zmieniającego się przeznaczenia, stosowano nazwę Pałac Saski.

25. Tadeusz Bernatowicz, „Ogród i miasto. Z dziejów kształtowania się przestrzeni publicznej Osi Saskiej w XIX wieku”, w: *Historyczne place Warszawy. Urbanistyka, architektura, problemy konserwatorskie. Materiały sesji naukowej, Warszawa, 3–4 listopada 1994*, red. Bożena Wierzbicka (Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 1995), s. 99.

26. Tadeusz Bernatowicz, „Nowe spojrzenie na pałac Saski”, *Spotkania z Zabytkami* 31, nr 2 (2007), s. 15.

27. Dyskusyjna wydaje się również teza o neopalladiańskich filiacjach. Co prawda w twórczości samego Andrei Palladia, jak i w nurtach architektonicznych nawiązujących do jego twórczości często stosowano kolumnady, niekiedy tworzące łączniki między częściami budowli (przykładem pałac Na Wyspie w warszawskich Łazienkach). Nie łączą one jednak dwóch równorzędnych korpusów i nie zastępują korpusu głównego.



2 Warszawa, Pałac Saski, widok od strony placu Saskiego (obecnie placu Piłsudskiego), proj. Waław Ritschel, Adam Idzkowski. Fot. Józef Jaworski, 1922, Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych IS PAN, nr inw. B0000009461

→ 3 Warszawa, Pałac Saski, widok od strony Ogrodu Saskiego, proj. Waław Ritschel, Adam Idzkowski. Fot. ok. 1935, Biblioteka Narodowa, sygn. F.7359/II

François Mansart w pałacu nadintendenta (ministra) finansów Renégo de Longueuil w Maisons (obecnie Maisons-Laffitte) wzniesionym w latach 1640–1651. Westybul, usytuowany na środku korpusu i obejmujący całą jego głębokość, był początkowo zamykany jedynie kratami (wtórnie zastąpionymi przeszklonymi drzwiami) od strony dziedzińca i ogrodu²⁸. Ten sam koncept wykorzystano w nieco późniejszym pałacu Nicolas Fouqueta, także nadintendenta finansów, w Vaux-le-Vicomte (1656–1661). W swym wybitnym dziele Louis Le Vau, oprócz westybulu, ulokował na osi słynny owalny salon, zamykany od strony ogrodu również tylko kratami²⁹. Westybul i salon, stale otwarte na przestrzał, były, jak loggie, miejscami niejako pośrednimi między wnętrzem a zewnątrz, a znajdujące się po bokach apartamenty zyskiwały pewną autonomię. Dzięki temu widz stojący przed fasadą

pałacu mógł poprzez jego korpus widzieć ogród na tyłach budowli, na co zwracano uwagę w opisach z epoki, choć był to, rzecz jasna, niedoskonały i ograniczony widok³⁰. Poniekąd rozwinięciem i udoskonaleniem tej koncepcji jest układ pałacu w Lunéville koło Nancy, wzniesionego według projektu Germain Boffranda z 1709 r. na zlecenie księcia Leopolda Lotaryńskiego³¹. Korpus jest przeparty w kondygnacji parteru trzema wielkimi arkadami, nie tylko odsłaniającymi widok na ogród, lecz także umożliwiającymi przejazd karet, co pozwalało chronić przed deszczem wysiadające z nich osoby (il. 4). Uzyskanie jeszcze lepszej perspektywy na ogród wymagałoby zastosowania rozwiązania radykalnego: rezygnacji z głównego korpusu na rzecz dwóch osobnych brył z ażurowym łącznikiem pomiędzy nimi.

Koncept pałacu o bliźniaczych korpusach połączonych galerią arkadową lub kolumnadą pojawił się

28. Claude Mignot, *François Mansart. Un architecte artiste au siècle de Louis XIII et de Louis XIV. Catalogue des œuvres établi par Joëlle Barreau et Étienne Faisant* ([Paris]: le Passage, 2016), s. 88–99, zwł. s. 90.

29. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Le château de Vaux-le-Vicomte* ([Paris]: Nouvelles éditions Scala, 2016), s. 64–65.

30. *Ibid.*, s. 64.

31. Pierre Simonin, „Le château de Lunéville”, w: *Germain Boffrand, 1667–1754. L’aventure d’un architecte indépendant*, red. Michel Gallet, Jörg Garms (Paris: Herscher, 1986), s. 161–180.



we Francji w połowie XVII w., początkowo w wizjach architektury idealnej. Dwa przedstawienia tego rodzaju zawarł sławny rytownik i architekt Jean Marot w serii dwunastu akwafort powstałych przed 1655 r.³² Sześć pierwszych ukazuje paryskie *hôtels*, a pozostałe to wyobrażenia budowli fantastycznych inspirowanych antykiem. Rycina opatrzona numerem 7 (il. 5) nosi tytuł *Palais en Terrasse de l'Ordre Ionique et Corinthien* (Pałac o układzie tarasowym w porządku jońskim i korynckim). Przedstawia ona pałac pozbawiony głównego korpusu, złożony z dwóch równoległych do siebie trój-kondygnacyjnych *corps-de-logis* połączonych wklęsłym tarasem ozdobionym niszami przedzielonymi kariatydami. Komunikacji między obiema częściami budowli służy znajdująca się wyżej prosta kolumnada złożona z dwóch rzędów kolumn korynckich (po dziewięć w każdym) podtrzymujących belkowanie i balustradę tralkową³³. Rycina nr 8 (il. 6) zatytułowana jest natomiast *Palais a la Grecque, de l'ordre Corinthien, enrichi*

d'ornements (Pałac w stylu greckim, w porządku korynckim, ozdobiony ornamentami). Tym razem bliźniacze korpusy, które dzięki bogatej artykulacji kolumnowej i portykom z trójkątnymi tympanonami przypominają świątynie, połączone są dość masywną galerią arkadową artykułowaną półkolumnami i zwieńczoną balustradą tralkową ozdobioną figurami. Pośrodku dziedzińca między dwoma *corps-de-logis* wznosi się zwieńczone kopułą *tempietto* otwarte na przestrzał. W odróżnieniu od poprzedniej koncepcji, w tym przypadku arkady oddzielają dziedzińiec od ogrodu.

Urzeczywistnienie wizji pałacu o dwóch korpusach połączonych kolumnadą lub arkadami poprzedził etap pośredni, jakim była dekoracja malarska typu *trompe-l'œil* oficyny sąsiadującej od zachodu z pałacem królewskim w Marly. Budynek ten, wzniesiony w latach 1684–1685 według projektu Jules'a Hardouin-Mansarta, wujecznego wnuka François Mansarta, składał się z czterech skrzydeł otaczających prostokątny

32. Kristina Deutsch, *Jean Marot. Un graveur d'architecture à l'époque de Louis XIV* (Berlin–Boston: De Gruyter, 2015), s. 91–92, 424–425.

33. Na temat wpływu tej ryciny na projekty i realizacje architektoniczne we Francji zob. Jean-Claude Le Guillou, „Avant la galerie des Glaces, un projet méconnu pour Versailles”, *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles* 12 (2009), s. 100–102.



4 Lunéville, pałac książęcy, widok od strony dziedzińca, proj. Germain Boffrand, po 1709. Fot. Paweł Migasiewicz

dziedziniec wewnętrzny³⁴. Pierwotnie mieścił głównie pomieszczenia służące wyżywieniu dworu i regularnie zapraszanych gości: kuchnie, ciastkarnię, spiżarnie, kredens itp. Skrzydło od strony pałacu składało się z dwóch pawilonów połączonych murem pozbawionym okien i artykulacji, za którym, na piętrze, znajdowała się duża podłużna sala *garde-meuble* (składu mebli i innych ruchomości nieużywanych w danym momencie). W 1685 r. na tej ślepej ścianie malarz Jacques Rousseau wykonał iluzjonistyczny fresk przedstawiający kolumnadę, za którą roztacza się daleka perspektywa ogrodu

oraz widoczne są, oczywiście również fikcyjne, boczne elewacje obu pawilonów (il. 7)³⁵. W ten sposób stosunkowo skromna oficyna stała się okazałą i efektowną budowlą imitującą pałac o dwóch *corps-de-logis* połączonych kolumnadą oddzielającą dziedziniec od ogrodu³⁶. Tej oryginalnej dekoracji budynek zawdzięczał swoją nazwę: Pavillon de la Perspective (Pawilon Perspektywy), która funkcjonowała jeszcze długo po tym, gdy w 1705 r. zniszczono malowidło, aby w rzeźbionej ścianie przebić okna³⁷. Fresk Rousseau, przypuszczalnie nawiązujący do omówionych wyżej rycin Marota,

34. Bertrand Jestaz, „Le Trianon de marbre ou Louis XIV architecte”, *Gazette des beaux-arts* 111, t. 74 (1969), s. 259–286; Vincent Maroteaux, „Château et jardins de Marly”, w: *Jules Hardouin-Mansart, 1646–1708*, red. Alexandre Gady (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2010), s. 265–266; Virginie Bergeret, „Le pavillon de la Perspective à Marly. Un bâtiment central aux fonctions multiples”, *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* 2014, passim, dostęp 6 grudnia 2023, <https://doi.org/10.4000/crcv.12579>; Stéphane Castelluccio, *Marly. Art de vivre et pouvoir de Louis XIV à Louis XVI* (Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2014), s. 10, 19.

35. Fresk był bardzo rzadko stosowanym we Francji sposobem zdobienia elewacji. W Marly wszystkie budynki otrzymały dekorację *al fresco*. Szerzej na ten temat: Claudia Hartmann, „La création de Marly. Les rôles de Charles Le Brun, Jules Hardouin-Mansart et Louis XIV dans la conception de l’ensemble”, *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* 5 (2012), passim, dostęp 6 grudnia 2023, <https://doi.org/10.4000/crcv.12220>.

36. Oprócz publikowanego tu rysunku wygląd Pawilonu Perspektywy dokumentuje rzadka anonimowa rycina zatytułowana *Élévation des pavillons et de la perspective*, której egzemplarz przechowywany w Bibliothèque nationale de France (Département des Estampes et de la photographie) opatrzony jest sygnaturą Va 425, f. 4.

37. Bergeret, „Le pavillon de la Perspective à Marly”, akapit 1. Sam budynek został zniszczony wraz z całym założeniem na początku XIX w.

istniał zaledwie przez dwie dekady, ale odegrał ważną rolę, gdyż najpewniej był głównym źródłem inspiracji przy tworzeniu koncepcji nowego pałacu Trianon nieopodal Wersalu.

W połowie 1687 r. Ludwik XIV postanowił zburzyć istniejący krótko pierwszy pałacyk (*pavillon de plaisance*) Trianon, z racji specyficznej dekoracji zwany porcelanowym (Trianon de porcelaine), aby zastąpić go nowym, większym i bardziej okazałym, choć również jednokondygnacyjnym, pałacem Trianon de marbre (Trianon marmurowy)³⁸, nazwanym później Grand Trianon³⁹. Prace budowlane według projektu Jules'a Hardouin-Mansarta przeprowadzono w niebywałym tempie: w zaledwie siedem miesięcy, toteż już w styczniu 1688 r. król mógł spożywać posiłek w swej nowej rezydencji, choć później trwały jeszcze prace uzupełniające. Zachowane źródła świadczą nie tylko o wielkim pośpiechu, ale też o tym, że zarówno sporządzanie projektów, jak i realizacja przebiegały pod ścisłym nadzorem monarchy, którego osobiste zaangażowanie było tu znacznie większe niż w przypadku innych inicjatyw architektonicznych. We wrześniu, gdy prace były już zaawansowane, król nagle kazał radykalnie zmienić pierwotny projekt, co wymagało zburzenia częściowo wybudowanego już skrzydła środkowego. Minister de Louvois w liście do nieobecnego wówczas w Wersalu Hardouin-Mansarta wyjaśniał, że władca życzył sobie w tym miejscu lekkiej kolumnowej struktury zamykającej dziedziniec i łączącej oba *corps-de-logis* oraz odstąpienia od budowy tradycyjnych wysokich dachów i kominów⁴⁰. Przypuszczalnie sam Ludwik XIV był pomysłodawcą najbardziej nowatorskiego rozwiązania zastosowanego w Trianon, czyli rezygnacji z głównego

korpusu na rzecz odsłonięcia widoku z dziedzińca na ogród, chociaż niewykluczone, że zasugerował mu je sławny projektant ogrodów André Le Nôtre⁴¹. W świetle powyższych rozważań wiadomo, że sam koncept nie był nowy, niemniej wcześniej pojawiał się tylko na papierze i w postaci iluzjonistycznego fresku, doskonale znanego władcy i jego artystom⁴². W Trianon natomiast z woli króla po raz pierwszy przybrał realne kształty (il. 8). Loggia zwana „perystylem” (*péristyle*) służy komunikacji między dwiema symetrycznymi, prawie niezależnymi od siebie, częściami pałacu (il. 9). Ta oryginalna struktura łączy arkady i kolumny w jednej kondygnacji: od strony dziedzińca tworzy ją siedem arkad artykułowanych parami pilastrów jońskich, przy czym trzy środkowe arkady są dodatkowo ujęte parami kolumn (il. 10)⁴³. Od strony ogrodu arkadom odpowiada siedem interkolumniów wyznaczonych parami kolumn, również jońskich (il. 11). Budynek unifikują rytmicznie rozmieszczone pilastry i obiegająca całość attyka w formie balustrady tralkowej.

Dwuczęściowa kompozycja pałacu Trianon, choć niezwykle efektowna i spopularyzowana rycinami, nie bywała naśladowana w nowożytniej architekturze rezydencjonalnej, zapewne ze względów praktycznych. Nie pozostała jednak zupełnie bez echa, wydaje się bowiem, że wywarła ona istotny, może wręcz decydujący wpływ na niezrealizowany projekt założenia warszawskiej świątyni Najwyższej Opatrzności. Mowa tu o koncepcji Jakuba Kubickiego z 1792 r., która w drodze konkursu została wybrana spośród wielu innych⁴⁴. Zachowany rzut sytuacyjny ukazuje plan regulacji otoczenia świątyni i jej powiązania z Zamkiem Ujazdowskim i Łazienkami (il. 12). Prowadzić do niej miała szeroka aleja

38. Nazwa pochodzi od zewnętrznej dekoracji marmurami z Caunes (Langwedocja) i z Campan (Pireneje).

39. Raphaël Masson, „Trianon de marbre”, w: *Jules Hardouin-Mansart, 1646–1708*, s. 282–297; Jacques Moulin, Yves Carlier, *Trianon et le hameau de la Reine* ([Versailles]: Château de Versailles, Paris: Flammarion, 2019), s. 46–76.

40. Masson, „Trianon de marbre”, s. 286.

41. Jestaz, „Le Trianon de marbre”, s. 282–283; Moulin, *Trianon et le hameau*, s. 75.

42. Masson, „Trianon de marbre”, s. 289–291.

43. Początkowo arkady od strony dziedzińca były zamknięte za pomocą *portes-fenêtres*, które usunięto w 1701 r.; por. Masson, „Trianon de marbre”, s. 289.

44. *Katalog rysunków*, s. 68, poz. kat. 190, 191; Marek Kwiatkowski, *Stanisław August, król-architekt* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983), s. 229–231; Marta Jankowska, *Świątynia Opatrzności ku czci Konstytucji 3 Maja* (Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 1991), s. 35–42; P. W. [Przemysław Wątroba], „Jakub Kubicki (1758–1833). Rzut sytuacyjny kościoła Najwyższej Opatrzności, 1792”, w: *Stanisław August, ostatni król Polski. Polityk, mecenas, reformator, 1764–1795. Wystawa, 26 listopada 2011–19 lutego 2012*, red. Angela Sołtys (Warszawa: Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, 2011), s. 457–458, poz. kat. 240.



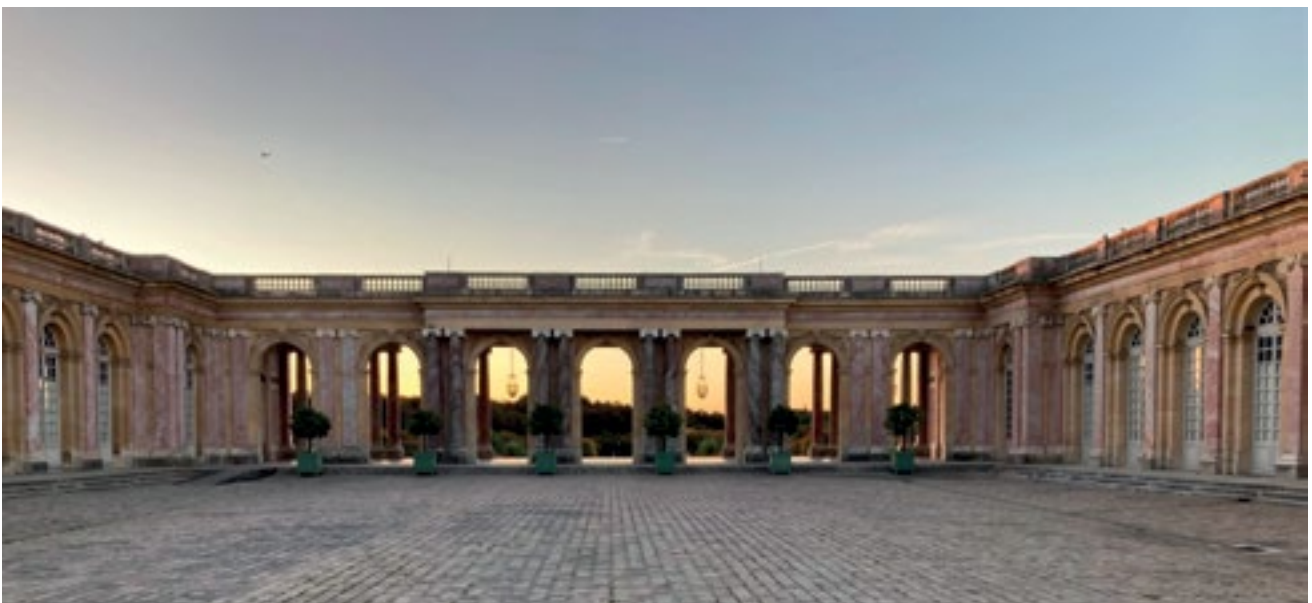
5 Jean Marot, *Palais en Terrasse de l'Ordre Ionique et Corinthien*, akwaforta, wyd. Pierre Mariette, przed 1655

6 Jean Marot, *Palais à la Grecque, de l'ordre Corinthien, enrichi d'ornements*, akwaforta, wyd. Pierre Mariette, przed 1655

→ 7 Anonimowy artysta francuski, widok Pawilonu Perspektywy w Marly, rysunek grafitem i tuszem, koniec XVII w., Paryż, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV34263-recto-folio40. Fot. RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Thierry Le Mage

→ 8 Pierre Lepautre, *Vue du Chateau Royal de Trianon dans le Parc de Versailles*, akwaforta, wyd. Gilles Demortain, 1714–1715





9 Wersal, pałac Trianon de marbre (Grand Trianon), widok ogólny od strony dziedzińca, proj. Jules Hardouin-Mansart, 1687–1688. Fot. Paweł Migasiewicz

10 Wersal, pałac Trianon de marbre (Grand Trianon), widok „perystylu” od strony dziedzińca, proj. Jules Hardouin-Mansart, 1687–1688. Fot. Paweł Migasiewicz

ujęta kwaterami drzew, z którą krzyżowałyby się druga aleja wiodąca do bliźniaczych pawilonów-oficyn o nieokreślonym przeznaczeniu, zapewne handlowym. Miały one przede wszystkim uświetniać i regulować założenie, a pawilon południowy także zasłaniać łaźienkowski Trebhauz⁴⁵. Architekt zaplanował długie horyzontalne budynki dwukondygnacyjne o elewacjach ozdobionych kolumnadami jońskimi tworzącymi podcienia (il. 13). Pośrodku każdego pawilonu miał znajdować się szeroki

prześwit, w którym stałoby dwanaście kolumn w dwóch rzędach. Wacław Ritschel miał łatwy dostęp do tych i innych rysunków z dawnych zbiorów królewskich, jako że w latach 1818–1832 (do konfiskaty po powstaniu listopadowym) były one w posiadaniu Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego⁴⁶, na którym architekt wykładał. Przypuszczalnie więc je znał i mógł wziąć pod uwagę, oprócz wzorów francuskich, gdy pracował nad swoim projektem.

45. Kwiatkowski, *Stanisław August, król-architekt*, s. 230.

46. *Katalog rysunków*, s. 8; Wątroba, „Jakub Kubicki (1758–1833)”, s. 457.



11 Wersal, pałac Trianon de marbre (Grand Trianon), widok ogólny od strony ogrodu, proj. Jules Hardouin-Mansart, 1687–1688. Fot. Rémi Jouan

Omówione wyżej budowle, zwłaszcza Grand Trianon, były źródłem inspiracji dla ogólnej koncepcji, na której zasadzały się projekty Ritschla i Idżkowskiego, żaden z tych wzorów nie nadawał się jednak do powtórzenia w szczegółach, ponieważ w odróżnieniu od nich warszawski Pałac Saski miał aż trzy kondygnacje. Wykluczone ze względów praktycznych i estetycznych było zastosowanie tak kolosalnej kolumnady, stąd dodanie galerii arkadowej w pierwszej kondygnacji. Rozwiązanie to nie wymagało od warszawskich architektów wielkiej kreatywności, gdyż istniał odpowiedni wzorzec, również francuski, który wystarczyło tylko nieznacznie zmodyfikować. Chodzi o bliźniacze gmachy tworzące pierzeję dawnego placu Ludwika XV (place Louis XV), obecnie placu Zgody (place de la Concorde) w Paryżu. Zamysł budowy placu królewskiego ku czci Ludwika XV zrodził się w 1748 r., a do roku 1755 wybrano projekt Ange-Jacques'a Gabriela, dyrektora paryskiej Académie royale d'architecture, przedstawiciela rodziny o wielopokoleniowych

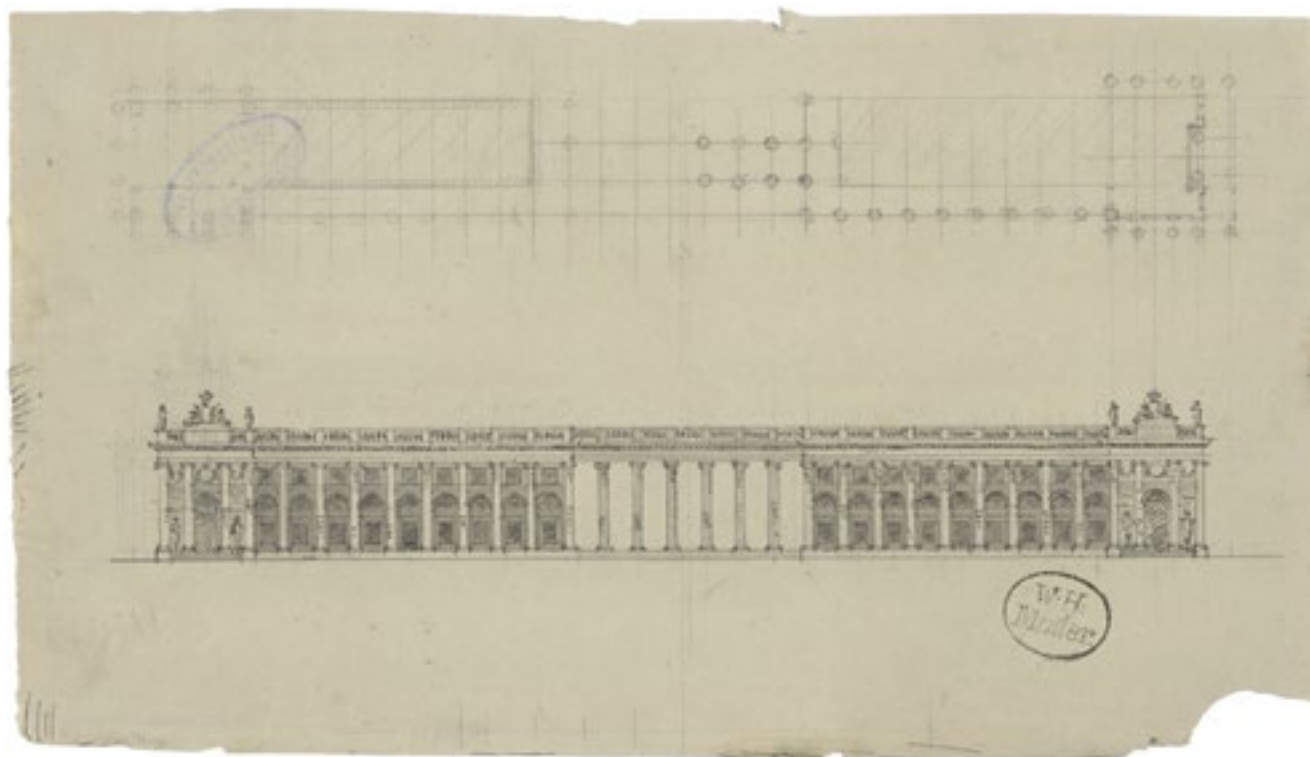
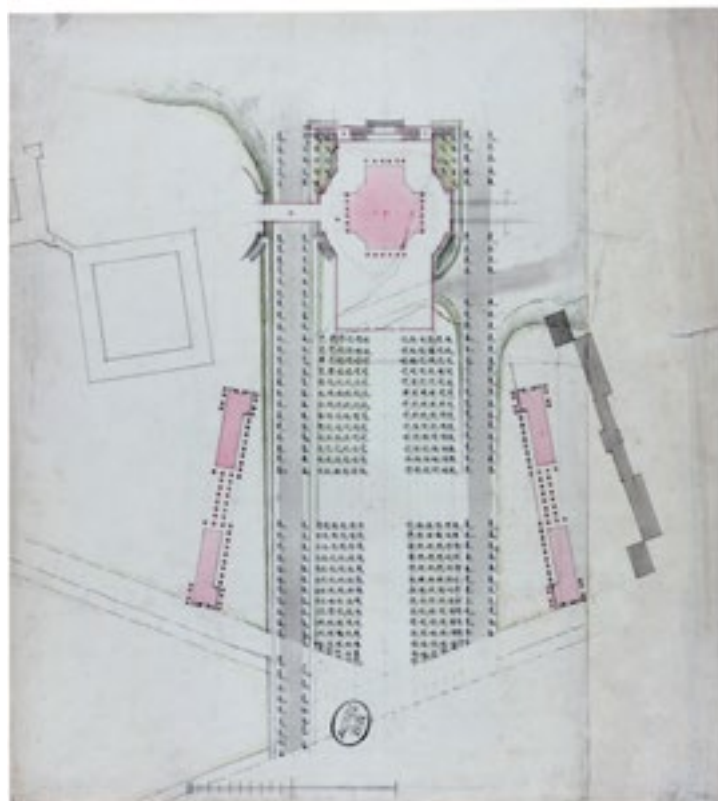
tradycjach architektonicznych, spokrewnionej z Hardouin-Mansartem⁴⁷. Po stronie północnej wzniesiono najpierw (1757–1766) dwie identyczne monumentalne fasady, które miały stanowić tło dla konnego pomnika władcy⁴⁸. Dopiero w ciągu kolejnej dekady dostawiono do nich budynki. Wschodni zajęła instytucja sprawująca pieczę nad królewskimi ruchomościami, stąd przedrewolucyjna nazwa gmachu – hôtel du Garde-Meuble de la Couronne⁴⁹. Po stronie zachodniej planowano zrazu ulokować Mennicę, ale ostatecznie za fasadą powstały rezydencje prywatne. W środkowych częściach obu gmachów znajdują się arkadowe podcienia, a powyżej kolumnowe loggie obejmujące dwie kondygnacje, zwieńczone balustradami tralkowymi (il. 14). Gabriel swobodnie nawiązał tu do wschodniej fasady Luwru zaprojektowanej przez Claude'a Perraulta, twórczo ten ceniony wzorzec przekształcając⁵⁰. Zrealizowany projekt Idżkowskiego oparty na rysunkach Ritschla (il. 15) dość wiernie naśladuje koncept Gabriela: zgadza się nawet liczba arkad (jedenaście) i kolumn

47. Wend von Kalnein, *Architecture in France in the Eighteenth Century* (New Haven–London, Yale University Press, 1995), s. 145–149; Richard L. Cleary, *The Place Royale and the Urban Design in the Ancien Régime* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), s. 209–242; Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Ange-Jacques Gabriel, l'héritier d'une dynastie d'architectes* (Paris: Éditions du Patrimoine, 2012), s. 117–122.

48. Wybudowanie samych fasad przed wzniesieniem właściwych budynków nie było w Paryżu precedensem. Podobnie postąpiono pod koniec XVII w. przy budowie gmachów otaczających place Louis-le-Grand (place Vendôme); por. Cleary, *The Place Royale and the Urban Design*, s. 202–208.

49. W 1799 r. budynek objęło Ministerstwo Marynarki, dlatego dotąd zwany jest on hôtel de la Marine.

50. Wschodnia fasada Luwru (tzw. Kolumnada Luwru) była omawiana przez wielu badaczy. Spośród licznych opracowań na szczególną uwagę zasługuje książka prezentująca to dzieło w kontekście twórczości Perraulta: Antoine Picon, *Claude Perrault, 1613–1688, ou la curiosité d'un classique* ([Paris]: Picard, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1988), s. 157–196.



- 12 Jakub Kubicki, projekt świątyni Najwyższej Opatrzności, rzut sytuacyjny, rysunek grafitem, tuszem i akwarelą, 1792, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, nr inw. G.R. 2005. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW
- 13 Jakub Kubicki, projekt reprezentacyjnego pawilonu przy świątyni Najwyższej Opatrzności, rzut i elewacja, rysunek grafitem i tuszem, 1792, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, nr inw. G.R. 2443. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW



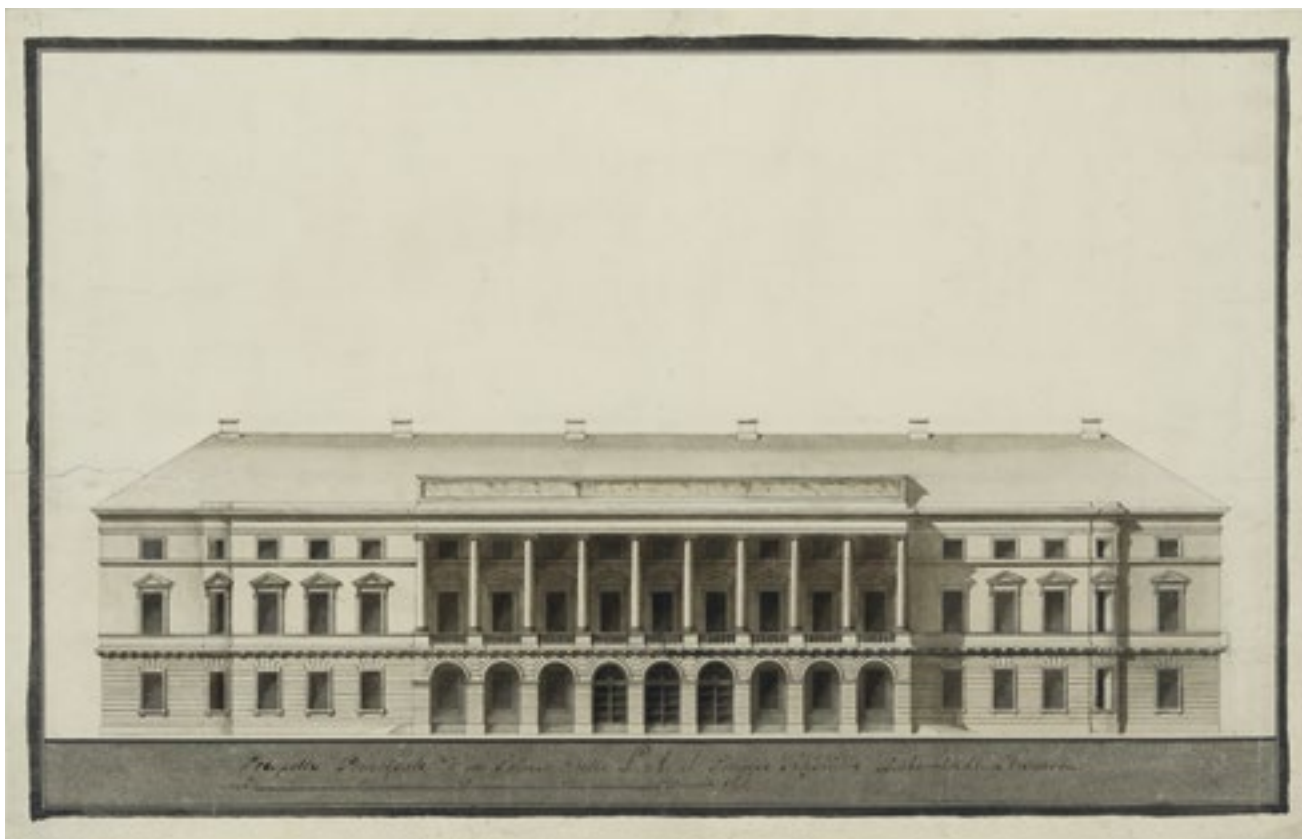
14 Paryż, hôtel du Gard-Meuble (hôtel de la Marine), proj. Ange-Jacques Gabriel, 1757–1774. Fot. Franck Legros

15 Warszawa, Pałac Saski, widok arkad i kolumnady od strony Ogrodu Saskiego, proj. Wacław Ritschel, Adam Idźkowski. Fot. Henryk Poddębski, przed 1939, Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych IS PAN, nr inw. 0000024558

(dwanaście; w przypadku Pałacu Saskiego dwa szeregi po dwanaście) oraz porządek (koryncki). Różnice są drugorzędne: nieco smuklejsze proporcje, kanelowane trzony kolumn i boniowane arkady gmachów paryskich oraz attyka w formie balustrady tralkowej *versus* gładkie trzony kolumn i filary arkad Pałacu Saskiego oraz pełna attyka (pierwotnie). Wpływ na omawiany

projekt mógł też wyrzucić wsparcie na arkadach dziesięciokolumnowy portyk joński warszawskiego pałacu Aleksandra Lubomirskiego wzniesiony po 1790 r., w trakcie przebudowy rezydencji według projektu Jakuba Hempela (il. 16)⁵¹. Podobieństwo do arkad i kolumnady Pałacu Saskiego jest w tym przypadku mniej wyraźne, niemniej ogólna zasada kompozycyjna jest ta

51. Tadeusz Stefan Jaroszewski, *Pałac Lubomirskich* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971), s. 27–30; id., „Jakub Hempel (1762–1831)”, w: Tadeusz S. Jaroszewski, Andrzej Rottermund, *Jakub Hempel, Fryderyk Albert Lessel, Henryk Ittar, Wilhelm Henryk Minter. Architekci polskiego klasycyzmu* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974), s. 25–39.



16 Jakub Hempel, projekt fasady pałacu Lubomirskich przy placu Żelaznej Bramy w Warszawie, rysunek tuszem z akwarelą, po 1790, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, nr inw. G.R. 92. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW

sama, a obiekt musiał być Ritschlowi i Idźkowskiemu doskonale znany⁵².

Gmachy przy placu Ludwika XV (Zgody), jednym z najbardziej eksponowanych miejsc Paryża, musiały być dobrze znane XIX-wiecznym architektom bądź to z autopsji, bądź z rycin. Do wydawnictw zawierających

ich graficzne przedstawienia, a zasługujących na szczególną uwagę, należy bogato ilustrowana książka w formacie *in folio* autorstwa architekta Pierre'a Patte'a, prezentująca pomniki Ludwika XV i towarzyszące im budowle w kilku miastach Francji, wydana w 1765 r.⁵³ Uwzględniono w niej koncepcje różnych architektów,

52. Niewykluczone, że Hempel, projektując portyk pałacu Lubomirskich, również nawiązał do paryskich gmachów przy dawnym placu Ludwika XV. Architekt studiował wprawdzie w rzymskiej Accademia di San Luca, ale należy pamiętać, że istniały różnorodne relacje między tą uczelnią a paryską Académie royale d'architecture, toteż wybitne realizacje francuskie były w tym ośrodku doskonale znane; por. Gian Paolo Consoli, „Verso una nuova architettura: Académie Royale d'Architecture e Accademia di San Luca. 1750–1800”, w: *Roma–Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII–XIX secolo*, red. Carolina Brook et al. (Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2016), s. 81–104. Tadeusz S. Jaroszewski, monografista pałacu Lubomirskich i Jakuba Hempla, nie wskazał pierwowzoru warszawskiego portyku wspartego na arkadach, niemniej znamienne jest stwierdzenie przez badacza podobieństwo jednego z konkursowych projektów teatru autorstwa Hempla do Grand Théâtre w Bordeaux zaprojektowanego przez Victora Louis; por. Jaroszewski, „Jakub Hempel (1762–1831)”, s. 23.

53. [Pierre] Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV, précédés d'un tableau du progrès des arts & des sciences sous ce règne...* (A Paris: Chez l'auteur, Desaint, Saillant, libraires, 1765). Egzemplarz tej książki, należący do dawnych zbiorów króla Stanisława Augusta, przeszedł na własność Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego. Stołeczni architekci, zwłaszcza Ritschel jako profesor Uniwersytetu, mogli więc bez przeszkód z niego korzystać aż do rosyjskiej konfiskaty w 1832 r. Od 1923 r. książka ponownie znajduje się w Gabinetcie Rycin UW (Inw.zb.d. 21181. 1-62).



17 Germain Boffrand, projekt placu królewskiego w Paryżu, w dzielnicy Hal, 1748. Repr. wg Patte, *Monuments érigés*, tabl. XLVI

zarówno zrealizowane, jak i niezrealizowane. Wśród tych ostatnich pojawiają się zaproponowane w 1748 r. przez Germain Boffranda, ucznia Hardouin-Mansarta, projekty zabudowy przy placach z wykorzystaniem kolumnad pozwalających zachować ciągłość pierzei, a jednocześnie nieprzerywających prostopadłych do niej ciągów komunikacyjnych i nieprzesłaniających całkowicie widoków (il. 17)⁵⁴. Przykłady te dowodzą, że warszawski pomysł zastosowania arkad i kolumnady do stworzenia ażurowej pierzei miejskiego placu także nie był nowy, skoro pojawił się we Francji i został opublikowany kilkadziesiąt lat wcześniej.

Nie mamy informacji o tym, by Wacław Ritschel, pomysłodawca arkad i kolumnady Pałacu Saskiego, odbył podróż do Francji, niemniej jako solidnie wykształcony architekt i wykładowca architektury na Uniwersytecie Warszawskim niewątpliwie znał wybitne dzieła architektury francuskiej przynajmniej z przedstawień graficznych i opisów. Najważniejsze omówione tu budowle były wszak po wielokroć popularyzowane rycinami. Francję zwiedził natomiast Adam Idźkowski, który nadał projektowi ostateczną postać⁵⁵. Jak wyżej wykazano, stworzona przez nich pospołu galeria

arkadowo-kolumnowa Pałacu Saskiego była kompilacją pomysłów innych architektów, przede wszystkim francuskich XVII i XVIII w. Koncept pałacu o dwóch korpusach skomunikowanych ażurowym łącznikiem wywodzi się głównie z Grand Trianon, sama kompozycja architektoniczna tegoż łącznika – z gmachów przy paryskim placu Zgody. Wzorowano się na prestiżowych, królewskich budowlach we Francji, a w związku z tym dyskusyjna wydaje się opinia Zdzisława Bienieckiego, według którego w zrealizowanym projekcie „znalazły odbicie: utrata stołeczności i przejście od idei władzy centralnej do potrzeb miasta i jego mieszkańców”⁵⁶. Warto zauważyć, iż zarówno dzieło wyznaczające początki warszawskiego klasycyzmu – fasada kościoła Karmelitów Bosych przy Krakowskim Przedmieściu⁵⁷, jak i jedna z ostatnich realizacji w tym nurcie – nowy Pałac Saski, to przykłady architektury *à la française*. Jest więc pewnym paradoksem to, że projekt narzucony przez cara i jego namiestnika, niezależnie od ich intencji, a raczej wbrew nim, dobrze wpisał się w bogatą tradycję nawiązywania do wzorów francuskich w środowisku warszawskim.

54. Ibid., s. 194–196, 198–199, tabl. XLVI, XLVIII.

55. Kowalska, „Idźkowski Adam”, s. 143.

56. Bieniecki, „Oś barokowa Warszawy”, s. 497; z opinią tą zgodził się niedawno Jarosław Zieliński; por. Zieliński, *Plac Warszawski plac Piłsudskiego*, s. 129–130.

57. Paweł Migasiewicz, Jakub Sito, „Warszawskie dzieło architektury *à la française*. Dzieje budowy i geneza fasady kościoła karmelitów bosych”, *Biuletyn Historii Sztuki* 83, nr 4 (2021), s. 883–921.

BIBLIOGRAFIA

- Bergeret, Virginie. „Le pavillon de la Perspective à Marly. Un bâtiment central aux fonctions multiples”. *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* 2014. Dostęp 6 grudnia 2023. <https://doi.org/10.4000/crcv.12579>.
- Bernatowicz, Tadeusz. „Ogród i miasto. Z dziejów kształtowania się przestrzeni publicznej Osi Saskiej w XIX wieku”. W: *Historyczne place Warszawy. Urbanistyka, architektura, problemy konserwatorskie. Materiały sesji naukowej, Warszawa, 3–4 listopada 1994*, redakcja Bożena Wierzbicka, 96–104. Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 1995.
- Bieniecki, Zdzisław. „Oś barokowa Warszawy”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 5, nr 4 (1960): 469–522.
- Borowska, Joanna. *Niezwykła historia Pałacu Saskiego*. Warszawa: Skarpa Warszawska, 2020.
- Castelluccio, Stéphane. *Marly. Art de vivre et pouvoir de Louis XIV à Louis XVI*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2014.
- Deutsch, Kristina. *Jean Marot. Un graveur d'architecture à l'époque de Louis XIV*. Berlin–Boston: De Gruyter, 2015.
- Hartmann, Claudia. „La création de Marly. Les rôles de Charles Le Brun, Jules Hardouin-Mansart et Louis XIV dans la conception de l'ensemble”. *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* 5 (2012). Dostęp 6 grudnia 2023. <https://doi.org/10.4000/crcv.12220>.
- Kwiatkowski, Marek. *Stanisław August, król-architekt*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- Le Guillou, Jean-Claude. „Avant la galerie des Glaces, un projet méconnu pour Versailles”. *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles* 12 (2009): 97–112.
- Maroteaux, Vincent. „Château et jardins de Marly”. W: *Jules Hardouin-Mansart, 1646–1708*, redakcja Alexandre Gady, 260–268. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
- Masson, Raphaël. „Trianon de marbre”. W: *Jules Hardouin-Mansart, 1646–1708*, redakcja Alexandre Gady, 282–297. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
- Migasiewicz, Paweł, i Jakub Sito. „Warszawskie dzieło architektury à la française. Dzieje budowy i geneza fasady kościoła karmelitów bosych”. *Biuletyn Historii Sztuki* 83, nr 4 (2021): 883–921.
- Moulin, Jacques, i Yves Carlier. *Trianon et le hameau de la Reine*. [Versailles]: Château de Versailles, Paris: Flammarion, 2019.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. *Ange-Jacques Gabriel, l'héritier d'une dynastie d'architectes*. Paris: Éditions du Patrimoine, 2012.
- Rottermund, Andrzej. „Zwycięstwo i porażka historyzmu. Konkurs a przebudowa pałacu Saskiego w Warszawie”. W: *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr Stanisława Lorenza*, redakcja Kazimierz Michałowski et al., 433–441. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969.
- Zieliński, Jarosław. *Plac Warszawski plac Piłsudskiego jako zwierciadło losów i duchowej kondycji narodu*. Warszawa: EKBIN Studio PR, 2019.

SUMMARY

“One of the Most Delightful Sights in Warsaw”. On the French Models for the Arcades and Colonnade of the Saxon Palace by Paweł Migasiewicz

Its monumental colonnade made the apartment building of Ivan Skvarcov, traditionally known as the Saxon Palace (Polish: Pałac Saski), one of the most characteristic edifices of Warsaw for over a hundred years, until its destruction in 1944. In 1836, in the conditions of the Kingdom of Poland's limited autonomy, the decision was made to sell the decaying 18th-century residence of Augustus the Strong and Augustus III. Under the terms of the transaction, the new owner was to pierce a direct connection between the square (former courtyard) in the central part of the building and the garden at its rear. In the design competition, the first place went to Henryk Marconi, but Tsar Nicholas I approved for implementation the design by Wacław Ritschel, who came fourth. In the end, the commission was given to Adam Idźkowski, an architect who had not taken part in the competition at all. He took over essential ideas proposed by Ritschel, most probably only slightly correcting his design. The building, erected between 1838 and 1842, consisted of two symmetrical three-storey blocks. The ground floor was rusticated and the two upper storeys were segmented with Corinthian pilasters in the giant order, which were matched by twenty-four

columns in the central section, set in two rows above an arcaded gallery. On the garden side, the façades were originally partly neo-Gothic in style, but were later unified with the façades on the side of the square.

Earlier studies on the 19th-century appearance of the Saxon Palace have not addressed the issue of the origins of its form, especially the see-through passageway connecting the two blocks, or its design was considered to be original. However, this opinion cannot be accepted, as the Warsaw notion of opening the view onto the garden, and connecting the garden with the courtyard by means of a colonnade and arcades erected in the place of the central wing of the palace, is original neither in its general principle nor in its detailed solutions. It is a compilation of several models drawn from 17th- and 18th-century French architecture, two of them in particular. The concept of a palace with twin wings connected by an arcaded gallery or colonnade appeared in France in the mid-17th century, initially in visions of ideal architecture. Two such images were included by Jean Marot in a series of twelve etchings created before 1655. The implementation of the vision of a palace with two wings connected by a colonnade or arcade was preceded by an intermediate stage, namely, the *trompe-l'œil* painted decoration of a service pavilion next to the royal château at Marly. In 1685, Jacques Rousseau created an illusionistic fresco on its blind wall, depicting a colonnade with a vista of a garden and the side elevations of two pavilions stretching behind it. The building owed its name to this decoration: the Pavillon de la Perspective. Between 1687 and 1688, Louis XIV built the château of Trianon de marbre, or Grand Trianon, designed by Jules Hardouin-Mansart. At the express wish of the king, it was a building with two *corps-de-logis* connected by a loggia with arcades and columns called the *péristyle*. In Poland, this type of solution appeared in a never implemented design for two pavilions to be erected near the Temple of the Supreme Providence, designed by Jakub Kubicki in 1792.

These works of architecture were most likely the source of inspiration for the overall idea for the new Saxon Palace. In terms of its architectural composition, its arcade-and-colonnade passageway was clearly modelled on the arcades and colonnades decorating the façades of the twin edifices forming the northern frontage of the former Place Louis XV (now Place de la Concorde) in Paris, designed by Ange-Jacques Gabriel (1757–1766). Finally, the concept implemented in Warsaw, namely, using arcades and colonnades to preserve the continuity of the frontage in a city square while not interrupting traffic routes and not obscuring views, also seems to have originated in Paris. This type of solution appears in never implemented but published designs for royal squares by Germain Boffrand (1748). Paradoxically, then, the design imposed by the Tsar and his governor, irrespective of their intentions, or rather in spite of them, fitted well into the rich tradition of referencing French models in the Warsaw milieu.

BIOGRAPHICAL NOTE

Paweł Migasiewicz, PhD (habil.) a graduate of the Institute of Art History at the University of Warsaw and École Pratique des Hautes Études in Paris, since 2015 an employee of the Institute of Art at the Polish Academy of Sciences. His research focuses on the issues of early modern Polish sculpture and architecture in the wider European context, artistic relationships between France and Central Europe, art in Silesia in the 17th and 18th century, and the art and politics on the early modern era. He is the author of several books and many scholarly articles.

NOTA BIOGRAFICZNA

Dr hab. Paweł Migasiewicz, absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i École Pratique des Hautes Études w Paryżu. Od 2015 r. pracownik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Jego badania koncentrują się na takich zagadnieniach jak nowożytna rzeźba i architektura polska w kontekście europejskim, relacje artystyczne między Francją a Europą Środkową, sztuka Śląska XVII i XVIII w. oraz sztuka i polityka w epoce nowożytnej. Autor kilku książek oraz licznych artykułów naukowych.