



**Bogna Ludwig**

## *Kościół San Carlo alle Quattro Fontane Francesca Borrominiego jako arcydzieło architektury europejskiej<sup>1</sup>*

Tekst jest próbą rozważań nad istotą dzieła architektonicznego i analizy wartości przez nie reprezentowanych, dokonaną w odniesieniu do jednego szczególnego przykładu, jakim jest niewielki rzymski kościół *San Carlo alle Quattro Fontane*, powszechnie znany koneserom architektury.

Ze względu na swe funkcje, architektura bywa najczęściej traktowana jako wręcz naturalny element rzeczywistości i w ten sposób umyka uwadze ogółu. W wielu opracowaniach autorzy podkreślają ów brak powszechnego zainteresowania i dociekają jego przyczyny<sup>2</sup>. Inaczej niż obrazy czy rzeźby – eksponowane w muzeach, jakby przeznaczone do odbioru jako okazy sztuki, budowle – podobnie zresztą jak ich dekoracja i wyposażenie, stają się częścią codzienności. Niektóre z nich jednak już od momentu powstania oddziałują nawet na zupełnie obojętnych obserwatorów. Zapewne różne są czynniki frapujące każdego z oglądających, ale można wnosić, że istnieją określone wartości estetyczne, odbierane jako wyjątkowe, przynajmniej w obrębie jednej kultury. Starając się wyodrębnić te cechy najpełniej, wzięto pod rozwagę obiekt, który jest dziełem wielowarstwowym. Umożliwia to szukanie odpowiedzi na pytanie, jakie walory może nieść architektura w każdej z płaszczyzn jej oddziaływania. Aby jednak skoncentrować się na najbardziej typowych dla dzieła architektonicznego środkach wyrazu należy pamiętać, że wybrana budowla jest częścią zabudo-

wy miasta, a jej powstanie było uwarunkowane licznymi ograniczeniami przestrzennymi i ekonomicznymi. To wyeliminowało czynniki pozostające poza gestią twórcy, takie jak np. naturalne piękno pejzażu, ogrom czy bogactwo materiałów. Budynek nosi piętno epoki i stylu, z którego pochodzi, lecz właśnie poprzez nie przemawia wartościami ponadczasowymi.

Kościół *San Carlo alle Quattro Fontane* i towarzyszący mu konwent trynitarzy hiszpańskich były pierwszym projektem architektonicznym Francesca Borrominiego, które rozpoczął w 1634 r. Prace budowlane prowadził do 1641 r. Ostateczne zwieńczenie dzieła, a zarazem ostatni projekt artysty – fasada – powstała po ponad dwudziestoletniej przerwie między 1665–1667 r. Prace przy zespole klasztornym trynitarzy stały się kłamrą spinającą cały okres twórczości architekta. Stanowią one dzieło życia, swoisty testament i pomnik<sup>3</sup>. Miały być też pokazem wszystkich umiejętności warsztatowych i dowodem wyższości w rywalizacji z głównym konkurentem – Berninim. Twórca zdecydował się na ofiarowanie swych usług za darmo, a ze względu na niewielkie fundusze zakonników musiał także się ciągle liczyć z wieloma ograniczeniami. Sam kierował i współpracował z niewielkim zespołem rzemieślników. Stał się więc nie tylko projektantem, ale i realizatorem swych pomysłów [45, s. 550].

Niewielki kościółek, sądząc po liczbie pozycji bibliograficznych, które go wymieniają i opisują, został uznany za wyjątkowo ważki w historii architektury europejskiej.

<sup>1</sup> Tekst został opracowany na podstawie pracy napisanej na seminarium Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego pod kierunkiem dra hab. Jana Wrabeca.

<sup>2</sup> Porównaj opinie przytoczone przez Zeviego [61, s. 14–16].

<sup>3</sup> Przyświadcza temu dodatkowo fakt, że w podziemiach kościoła Borromini planował wymurowanie swego grobowca.



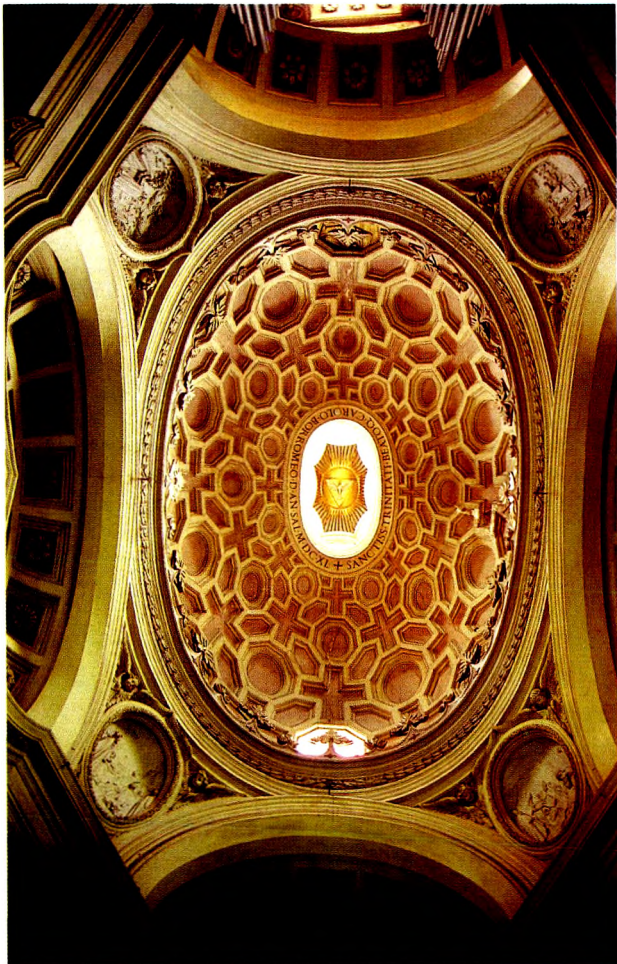
Wydaje się jednak, że stanowi trudne do rozwikłania lub zbyt obszerne zagadnienie dla historyków sztuki. Liczne opracowania z tej dziedziny ograniczają się do powtarzania utartych twierdzeń [2, s. 53]; [6, s. 37]; [8, s. 20]; [12, s. 50]; [19, s. 186, 190]; [30, s. 49]; [31, s. 48]; [33, s. 324]; [49, s. 64]. Temat jest natomiast eksploatowany przez historyków architektury [40, s. 185]; [41, s. 235–280], w tym historyków polskich [11, s. 252]; [14, s. 148]; [29, s. 30, 37, 65, 136, 137]; [36, s. 67, 125], którzy czują się powołani do zmierzenia z tym problemem. Niektórzy kończą na typologicznej klasyfikacji obiektu. Przedstawiają *San Carlino* jako przykład tzw. antyklasycznego baroku lub wręcz przeciwnie, jako kwintesencję całego stylu [41, s. 24–286]. Inni wybierają go do rozważań przybliżających wielowarstwowe zrozumienie dzieła architektury i ukazania metod analizy architektonicznej [61, s. 89–90, 123, 126]. O walorach tego obiektu świadczy także tak częste przedstawianie go na ilustracjach albumów z architekturą Rzymu czy Włoch, a także w opracowaniach ukazujących pejzaż architektoniczny Wiecznego Miasta.

Obiekt budził kontrowersje prawie od momentu powstania. Polemiki rozgorzały już wśród współczesnych autorów, którzy dostrzegali odmienną, czy wręcz kontestacyjną postawę Borrominiego wobec prądów ogólnie cenionych. Pierwszą zachowaną recenzję dzieła stanowi wypowiedź Fra Giovaniego di Sanbonaventura, który wyraził swój podziw dla tej wielkiej, choć nieco ekstrawagancją architektury [47, s. 160]. W kręgach oficjalnych

budowla spotkała się częściowo także z uznaniem, np. Baglione. Jednocześnie, z oczywistych powodów, pojawiła się bardzo ostra krytyka Berniniego i jego zwolenników, dla których złamanie kanonów było niewybaczalnym przestępstwem. Zarazem jednak w ocenie Berniniego znalazła się szczególnie trafna charakterystyka założeń artystycznych rywała, przeciwstawiającego się regułom w imię prawa do własnego doświadczenia i swobodnie prowadzonych badań<sup>4</sup>. Kompletnie niezrozumiały, a przez to krytykowany był Borromini przez wszystkich klasycystów [45, s. 400], zaciekle jednak ataków Belloriego, czy później Millizii na jego sztukę, potwierdza jej szczególną rolę. Większość wypowiedzi w tym czasie opierała się zresztą na opinii Berniniego; doceniając mistrzostwo techniczne polemizowała z walorami formalnymi architektury kościoła. Potępiona przez architektów i krytyków francuskich, była jednocześnie inspiracją dla licznych budowniczych z krajów niemieckich, północnych Włoch czy środkowej Europy. W czasie gdy na całym kontynencie zapanował neoklasycyzm trafiali się także obserwatorzy, którzy umieli docenić walory twórczości Borrominiego. Mowa tu o ocenie szczególnie istotnej, jako że zamieszczonej w wydaniu encyklopedycznym, *Quatremere*

<sup>4</sup> Bernini twierdził, że Borromini nie opiera w swych projektach proporcji na miarach ludzkiego ciała, lecz na chimerach. Nazwał go dobrym heretykiem, co miało oznaczać, że jest gorszy niż zły katolik [35, s. 399].





*de Quincy*. Podkreślił on charakterystyczną dla twórcy swobodę ekspresji, indywidualizm, a przez to rewolucyjność<sup>5</sup>. Dopiero w okresie historyzmu, z początkiem lat osiemdziesiątych XIX w., wraz z modą na barok, powstały pierwsze próby analizy *San Carlino*. Przykładem może służyć publikacja Gurlita [25, s. 357–359], z interpretacją form kościółka, wielokrotnie później powtarzana. W wydawanych w tym czasie przewodnikach *Cicerone* Burchardta [15, s. 353–360], czy opisach Beadekera [5, s. 164] został nie tylko odnotowany, ale i obdarzony przychylnymi opiniami. Ważna, ze względu na swoje podejście do zagadnienia, była publikacja Schmarsowa, zajmująca się opracowaniem metodologii służącej wyodrębnieniu środków do oceny jej dorobku i roli w całej twórczości barokowej [45, s. 400]. Od tego momentu stale ponawiano próby odświeżenia nowych przesłanek sztuki tego okresu i coraz głębszej jej analizy, do której, ze szczególnym upodobaniem, stosowano nowe podejścia metodologiczne, między innymi efektowne porównania z różnymi dziedzinami sztuki. Architektura Borrominiego znalazła się w sferze specjalnego zainteresowania, na co wskazują rozdziały jej poświęcone w opracowanym przez Pollaka czwartym tomie *Historii sztuki*, publikowanej przez wydawnictwo Thiemege–Beckera

<sup>5</sup> Było to zapewne związane z wolnościowymi prądami ogarniającymi przedrewolucyjną Francję. *Quatremere de Quincy, Encyclopedie Methodique*, Paris 1788, za [35, s. 400].

[44, s. 53], czy historii architektury baroku Brinkmanna [13, s. 76–77], a zwłaszcza prace monograficzne Hempela [27] i Sedlmayra [50]. Nowe elementy do rozważań wniosły sposoby interpretacji architektury w książkach Giediona [24, s. 104–107], Wittkowera [57], [58], Zeviego [62] i Argana [3]. Dogłębna analiza *San Carlino*, dokonana przez Portoghesiego, jak dotychczas stanowi ostatnie ogniwo w poszukiwaniach krytyków i historyków. Autorzy późniejszych opracowań ograniczają się zazwyczaj do powtórzenia lub konfrontacji z jego poglądami [18, s. 18–19]; [26, s. 41–43]; [40, s. 185]. Prace badawcze były prowadzone dwutorowo. Jedne z nich zajmowały się przede wszystkim zagadnieniami genezy twórczości Borrominiego [27]. Ich wynikiem stało się postawienie tzw. problemu filologicznego, czyli wyodrębnienia cech i pochodzenia języka architektonicznego artysty. Drugie, oparte na dociekaniach z dziedziny analizy formalnej, funkcjonalnej i ikonograficznej, docierają do określenia zamierzeń artystycznych i metody ich realizacji, dzięki bezpośrednim badaniom samego dzieła [3]; [4]; [45]–[48]; [58]. Konfrontacja wyników, która nastąpiła na konferencji w Rzymie w 1967 r., dała wnikliwy obraz twórczości Borrominiego [54]. W tym czasie obiekt wszedł już na trwałe do wszelkich podręczników, encyklopedii czy słowników [42, s. 60]; [52, s. 178].

W literaturze polskiej, początkowo w dziennikach i wspomnieniach, a następnie w książkach specjalistycznych, kościół bywa czasem wzmiankowany, z rzadka poświęca mu się nieco więcej uwagi. Zapewne jako pierwszy z Polaków oglądał z zainteresowaniem niekompletne jeszcze dzieło i swe obserwacje w postaci rysunków zanotował Wąsowski [7, s. 34] w czasie swej podróży po Włoszech w latach 1650–1656. W okresie klasycyzmu, podobnie do innych współczesnych opisów, w dzienniku podróży Moszyński [37, s. 322, 440] ocenił go wręcz jako nieważny i brzydki. W XIX i na początku XX wieku, w wielu pamiętnikach i przewodnikach po Rzymie szlakiem poloników znalazł się kościół *San Carlo alle Quattro Fontane*, ze względu na płytę Jana Kazimierza Denhoffa<sup>6</sup>. Przy czym autorzy nie zajmowali się budynkiem lub powtarzali starsze, krytyczne opinie. Tego rodzaju wzmianki pojawiały się zresztą aż do lat sześćdziesiątych [59]. Kazimierz Chłędowski [20, s. 461]; [21, s. 2], który nie zawsze wyrażał się pochlebnie o architekturze Borrominiego, cenił wyjątkowo spokój i harmonię *chostro* konwentu trynitarzy. Polskie opracowania historii architektury i sztuki zaczęły uwzględniać ten zabytek dopiero od czasów ukazania się trzytomowej *Historii sztuki* pod redakcją Stanisława Jana Gąsiorowskiego<sup>7</sup>, w której Władysław Tatarkiewicz odnotował rewolucyjną rolę tej budowli dla sztuki baroku [55, s. 74]. Niektóre z nich, np. publikacje Piwockiego [43, s. 185] czy Tomkiewicza [56, s. 45, 46, 49], zawierają obszerne analizy. Jednak poza podręcznikowymi opra-

<sup>6</sup> Denhoff, wystany przez Sobieskiego, przywiózł wieści o zwycięstwie pod Wiedniem. Pozostał w Rzymie i wstąpił do zakonu trynitarzy, którego był też hojnym opiekunem. Został pochowany w jego podziemiach i upamiętniony płytą nagrobną [59, s. 52].

<sup>7</sup> Wcześniejsze opracowania pomijały go milczeniem: [32]; [34]; [38]; [63] (wymienia inne prace Borrominiego); [64].

cowaniami historii sztuki Estreichera [22, s. 452] i Białostockiego [10, s. 164, 165] żadna z książek popularnonaukowych nie przybliża architektury kościoła większemu gronu czytelników.

Rozważając dlaczego pewna budowla zyskuje sobie określoną rangę w opinii publicznej, czy mniemaniu specjalistów, trzeba przede wszystkim wytypować kryteria oceny, brane pod uwagę bądź świadomie, bądź uruchamiane bezwiednie. Pierwotnym kontaktem z dziełem sztuki, zwłaszcza architektury, wydaje się odbiór emocjonalny, wrażenie, jakie na widzu robi jego całość. Uwzględnia on nie tylko wartości estetyczne, ale i jakości moralne, metafizyczne, transcendentalne itd., bezpośrednio odczytywane w zależności od świadomości widza<sup>8</sup>. Dopiero za nim może, choć nie musi, następować analiza. Posługuje się ona rozbiorem na czynniki, najlepiej podstawowe, w każdej z wyodrębnionych warstw obiektu, ich wzajemnych zależności i współgrania. Należałoby zastanowić się czy przy takiej metodzie nie ginie obraz kompletny, zwłaszcza że brak miejsca i czasu skłania często do wypunktowania jedynie kilku najważniejszych elementów. Być może, badania charakteru oddziaływania powiedziałyby więcej o istocie dzieła sztuki, jednak ze zrozumiałych powodów są one zbyt trudne do realizacji<sup>9</sup>. Rodzajem tłumaczenia takich wrażeń na język innej sztuki są opisy literackie, które – dysponując własnymi środkami wyrazu – kształtują analogiczne odczucia. Dlatego tak często wydają się nam bardziej przybliżać dany obiekt niż skomplikowane rozważania naukowe. Historyk architektury jest zmuszony pozostać wiernym metodzie analizy, lecz jego obowiązkiem ma być dokonanie jej w sposób kompletny, umożliwiający późniejszą syntezę – krytykę budynku, co służy pogłębianiu poznania dzieł architektury [61, s. 22, 23]. Celem staje się wskazanie walorów estetycznych wnoszonych przez dzieło, próba, po pierwsze, odczytania założeń twórcy w tym względzie, po drugie, wyszczególnienia wartości ponadczasowych, najczęściej odbieranych przez pryzmat współcześnie obowiązujących norm. W tych dwóch kategoriach może być oceniany każdy z obiektów; w jaki sposób dobrane środki artystyczne i ich realizacja spełniają określone założenia estetyczne [53, s. 38–40]. W tym kierunku powinna dążyć wnikliwa analiza, po wyodrębnieniu kategorii artystycznych, ma nie tylko zbadać zastosowane przez artystę metody w obrębie każdej z nich, ale i je wartościować. Przychylając się do propozycji Zeviego, wyszczególniającej pięć klas oceny formalnych środków artystycznych, opartych na kształtowaniu przestrzeni urbanistycznej (zewnątrznej), architektonicznej (wewnętrznej), wolumetrii, dekoracji i skali (odniesienia do człowieka) [61, s. 22, 28, 50–51], wydzielenie wprowadzanych przez nie walorów ekspresyjnych umożliwi usystematyzowanie sposobu oceny. Stworzy także obraz przyjętych przez autora

założeń, czy kategorii piękna, poważanych zwłaszcza w jego epoce. Pouczające jest też porównanie opinii krytyków z różnych okresów, które najczęściej odzwierciedlają obowiązujące ówczesnie normy estetyczne i typowy sposób odbioru dzieła. Uznając architekturę za sztukę kształtowania przestrzeni, ta kategoria musi stać się podstawową, osąd zaś stosunku do przestrzeni – głównym narzędziem krytycznym. Pozostałe czynniki stanowią tylko uzupełnienie pewnej wizji przestrzennej. Zresztą takie rozumienie obiektu architektonicznego jest najbliższe powszechnemu odbiorowi. Oprócz badania cech formalnych, dla pełności obrazu, staje się niezbędna jeszcze analiza funkcjonalna i ikonograficzna, często w odniesieniu do architektury pomijana.

Przedstawiony tu schemat (lub do niego podobny) był używany wcześniej, nim opracowano jego podłoże metodologiczne. W naturalny sposób początkowo zwrócono się w stronę rozważań nad projektem, do analizy planów i przekroi. Krytyk mógł skorzystać z doświadczeń projektanta, odwołać się do warsztatu architekta, przy czym powstawały nieścisłości ze względu na jego przemiany w ciągu wieków. W trakcie rozwoju nauki okazało się to niewystarczające. Nie odzwierciedlało pełni efektów przestrzennych i oddalało od bezpośredniej analizy gotowego dzieła, a więc owej wartości fundamentalnej. Nowe próby natrafiły przede wszystkim na trudności związane z brakiem odpowiedniego języka krytycznego, co skłaniało do szukania zapożyczeń, np. z zakresu filologii i muzykologii, skąd też czerpano wskazówki metodologiczne. Takie porównania sztuk i nauk często ujawniały wiele niejasnych i ukrytych zależności, czasem jednak stawały się jedynie efektownymi chwytami, wręcz literackimi, nie wnoszącymi zbyt dużo w zrozumienie architektury. Narzędzia analizy, stosowane przez historyków architektury, mimo że nadal udoskonalane, osiągnęły już poziom umożliwiający wytypowanie najważniejszych środków wyrazu, ich charakterystykę, opis i wartościowanie.

Ogromna większość z zasygnalizowanych problemów badawczych i sposobów ich rozwikłania pojawiła się także w odniesieniu do *San Carlino*. Przytoczenie ich pozwala przybliżyć podejście do dzieła architektonicznego kilku wybitnych naukowców.

Pierwszy z badaczy, Gurlit, charakteryzując plan, za podstawową cechę uznał w nim zastosowanie linii krzywej. Analizując ukształtowanie ścian, odniesienia do klasycznych porządków i detalu, dostrzegł zasadę repetycji form architektonicznych, stosowaną przez Borrominiego i wykorzystanie złudzeń optycznych dla pozornego podwyższenia zarówno wnętrza, jak i samego budynku oraz osiąganie plastyczności dzięki silnemu światłocieniowi. W aranżacji bryły za najistotniejsze uznał wykorzystanie elementów uskokowych. Wynikiem użycia tych środków, w ocenie Gurlita, była architektura dynamiczna, w której ruchliwe formy zostały skontrastowane z punktami nagłego zatrzymania, i monumentalna, pomimo swej niewielkiej w rzeczywistości skali. Za najważniejsze cechy sztuki Borrominiego uznał sprzeciw wobec reguł antycznych, zburzenie stabilizacji, jaką osiągnął w tym czasie ustalony kanon, a więc nowatorstwo i rewolucyjność. Wysoko szacując dzieło podkreślił, że twórca starał

<sup>8</sup> Są to tak zwane wg Ingardena wartości nadczystetyczne [53, s. 34–52].

<sup>9</sup> Pewnym rodzajem tego typu prób były doświadczenia, a następnie publikacje dotyczące mechanizmów fizjologii, a zwłaszcza psychologii widzenia. Jest to jednak jedynie bardzo wąska dziedzina, pomijająca cały zespół towarzyszących odbiorowi wizualnemu skojarzeń.



się zawrzeć w nim wszystkie pomysły, by prześcignąć poprzedników i wcielić całą moc swej fantazji [25, s. 358, 359].

Brinkmann poddał analizie wnętrze kościoła, prześledził efekty przestrzenne, posługując się metodą określenia wzajemnych związków wyodrębnionych elementów. Otrzymał je w wyniku rozbicia planu na nakładające się na siebie proste figury geometryczne i ich odpowiedniki w bryłach, opisywanych ścianami i fragmentami sklepienia. Uznał to za wybitny wkład Borrominiego w rozwój architektury wnętrz kościelnych w okresie baroku [13, s. 76, 77].

Szczególnie dużo do nowego zrozumienia i weryfikacji oceny twórczości architekta wniosła praca Sedlmayra [50], której *naukowe* podejście podkreślają wszystkie późniejsze publikacje. Sedlmayr zaprzeczył słuszności zastosowania w odniesieniu do *San Carlino* metody rozbioru na jednostki przestrzenne. Podchodząc od strony rozważań metody projektowej, wyodrębnił dwuwymiarowe elementy przekroju i planu, które według jego teorii posłużyły skonstruowaniu tej architektury. Za podstawę do analizy przyjął element składowy w ukształtowaniu ścian, nazwany modułem reliefowym; na jego powtarzalności został oparty projekt Borrominiego. Użycie powielanego motywu odczytał zarówno w planie, jak i detalu. Zastosowanie własnych proporcji, strefowania ścian i kolejnych partii kopuły oraz skomplikowanego rytmu wprowadziło nowy rodzaj harmonii, nazwanej przez Sedlmayra naturalną, którą porównał do melodii porządkującej chaos dźwięków [50, s. 22, 24]. Jej wynikiem było powstanie dzieła kompleksowego, ale odbieranego jako jednorodna całość.

Jeden z aspektów architektury *San Carlino* został wyeksponowany w monografii Borrominiego przez Argana – sposoby kształtowania efektów świetlnych i niesione przez nie treści. Autor zajął się także, poprzez precyzyjną analizę form podpór, gzymsów i sklepień, określeniem obserwowanych złudzeń optycznych w stosunku do fasady i wnętrza kościoła [4], [12].

Najpełniejsze wielowarstwowe badania, uwzględniające zagadnienia funkcjonalne i, sygnalizowane już wcześniej przez niektórych historyków, ikonograficzne prowadził Portoghesi [47, s. 152–172]. Analizę formalną rozpoczął od planu, charakteryzując cały zespół i kościół jako element składowy. Konfrontację wcześniejszych poglądów wzbogacił o dokładne studia zachowanych projektów Borrominiego [45, s. 547–570]; wyjaśniło to metody ich konstrukcji geometrycznej oraz jej cele. Oprócz analizy planu i struktur przestrzennych poświęcił on uwagę sposobom ukształtowania partii ścian i kopuły, poszerzając tym samym obserwację Argana. Badając detal architektoniczny opracował rodzaj katalogu, w którym każda z pozycji miała wyjaśniony rodowód, efekt plastyczny przez nią wprowadzany, miejsce zastosowania i symboliczne znaczenie. Te rozbudowane rozważania umożliwiły przedstawienie pełnego obrazu ekspresji artystycznej dzieła. Portoghesi ocenił, że wszystkie tak złożone posunięcia Borrominiego miały na celu wzniesienie budowli, której oddziaływanie estetyczne, ściśle ukierunkowane, służyło stworzeniu miejsca przemawiającego swą treścią, wpływającego na

przemyslenia odbiorców, kierującego ich odczuciami, tylko pośrednio związanymi z obserwacją samego obiektu<sup>10</sup>.

Zestawienie najważniejszych prac poświęconych zespołowi klasztornemu trynitarzy wskazało jak wiele odmiennych czynników musi być branych pod uwagę w jego analizie i jak trudne jest sformułowanie oceny przybliżającej wszystkie wrażenia, odczucia i przemyslenia, jakie przynosi kontakt z tą architekturą. Zapewne więc przedstawiona próba nie będzie w stanie zrealizować wszystkich postulatów wnikliwego rozbioru.

Klasztor trynitarzy hiszpańskich znalazł w Rzymie swą siedzibę w północnej części śródmieścia, na wzniesieniu Kwirynału, przy skrzyżowaniu dwóch ulic. Via del Quirinale, biegnąca z centrum od Piazza Quirinale, łagodnie wznosi się na szczyt wzgórza, mijając w sąsiedztwie kościoła *San Andrea al Quirinale* autorstwa Berniniego, prostopadła do niej stroma via Delle Quattro Fontane, poprowadzona wzdłuż elewacji pałacu Barberinich łączy się z Piazza del Tritone. Zespół kościoła i klasztoru zajął nieregularną, narożną działkę. Teren został wykorzystany w całości pod zabudowę. Pozostawiono jedynie miejsce na niezbędny mnichom ogródek.

Pomimo podporządkowania się liniom pierzei ulic, architekt uniknął wrażenia zwartej bloku, dzięki skontrastowaniu jego elementów składowych. Szczególną rangę, jaką zawsze zyskuje skrzyżowanie dróg, podkreśliło jeszcze zaaranżowanie czterema fontannami placu. Kościół wszedł w skład jego obudowy, jednak odmienność zasygnalizowana została wieżą, górującą nad sąsiednimi budynkami. Fasada umieszczona w najbliższym sąsiedztwie naroża jest widoczna frontalnie od strony via Delle Quattro Fontane, a jej przedłużenie stanowi elewacja klasztoru, z ulicy Del Quirinale można obserwować ją tylko w silnym skrócie, w związku z czym dla jej wydobywania z pierzei niezbędne było mocne rozrzeźbienie. Przestrzeń miejską wokół obiektów poddał architekt złożonym przekształceniom. Ich wynikiem stało się stworzenie w obrębie niewielkiego placu zdecydowanego punktu stabilizacji ukierunkowanej, dynamicznej przestrzeni korytarzy wąskich ulic. Symetryczność i jednorodność tego wnętrza, a przez to jego statyczność, zakłóciło wyróżnienie kościoła. Fasada stanowi szczególnie element, przyciągający wzrok, zaakcentowany w obrębie pierzei ulicy, daje się odczuć jako miejsce zatrzymania naturalnego biegu prostopadłej do niej via Delle Quattro Fontane. Na kierunku zaś via Del Quirinale wrażenie ruchu, spotęgowane przez falistą fasadę, znajduje efekt końcowy w dominancie wieży [25, s. 358]. Zespół kościoła odgrywa podwójną rolę w pejzażu miejskim. Jest nie tylko składową, świetnie dostosowaną do otoczenia, częścią obudowy ulic i placu, ale pełni także rolę monumentu. Przy tak niewielkiej skali obiektu wymagało to wykorzystania wszystkich walorów terenu, oraz zastosowania rozwiązań opartych na iluzji optycznej [4], [25]. Cała ta wyjątkowa aranżacja, nastawiona na potęgowanie wrażeń, kulminację znajduje dopiero we wnętrzu kościółka.

<sup>10</sup> Zgodnie z wprowadzoną przez Argana tezą o barokowej sztuce perswazji zamieszczoną w [4, s. 167–185].

Rozwiązanie architektury zespołu wiązało się ściśle z funkcją i jej szczególnym rozumieniem przez autora. Kontrast przestrzeni miasta i zamkniętych, wyizolowanych wnętrz konwentu i kościoła leży u podstaw projektu. Kolejnym założeniem było zróżnicowanie prostoty i surowości pomieszczeń klasztoru, dostosowanych do codziennych potrzeb zakonników ze skomplikowanym, pełnym bogactwa form wnętrzem sakralnym. *Kościół dzięki swemu nieoczekiwanemu charakterowi przynosi nagle obserwatorowi w świat stworzony przez artystę, kierując jego myślami i uczuciami. (...) Intensywność wyrazu nasila się, jakby dla potwierdzenia wyższości doznania religijnego nad doświadczeniem doczesności* [47, s. 158]. Zamierzeniem było nie tylko wzniesienie mieszkania i świątyni dla trynitarzy, ale i miejsca kontemplacji religijnej; osobistego spotkania z Bogiem, służącego każdemu. Wszystkie efekty estetyczne zostały podporządkowane temu celowi nadrzędnemu.

Zespół został zorganizowany wokół dwóch głównych przestrzeni: wirydarza i kościoła. Towarzyszą im łączące je korytarze, kaplice i pomieszczenia samego klasztoru, wypełniając cały blok zabudowy na zasadzie tuneli i korytarzy drążonych w masie muru. Ich nieumiarowe kształty ściśle wkomponowują się w modułarną sieć narzuconą planowi założenia, tworząc ciąg wnętrz dostosowanych do skali i potrzeb pojedynczego człowieka.

Prostokątny wirydarz, mimo że mały i ciasno otoczony murami i krużgankami robi wrażenie przestronnego, przypominając wręcz swą atmosferą klasztor położony za miastem. Architekt użył dwu kondygnacji ciężkich, prostych kolumn, ustawionych rytmicznie parami do podtrzymywania sklepień podcieni. Ścian narożniki dziedzińca, dzięki czemu powstał ośmiobok o czterech bokach krótszych, wysuwających się po krzywiźnie łuku ku środkowi, a krużganki przesklepiły kolebki z lunetami ciągle – bez naroży, stanowiące łącznik między przestrzenią centralną a murami otaczającymi cały wirydarz. Opierając się na klasycznym porządku i motywie serliany w dolnej kondygnacji stworzył, dzięki reinterpretacji, nowy typ dziedzińca. Podpory zostały tak rozstawione, by zapewnić pełną widoczność wszystkich składników architektury z każdego punktu *chiosstro*. To przyniosło efekt wartości i jednorodności wyraźnie ograniczonego wnętrza i rodzaj harmonii odczytywanej i przez klasycystów. Przestrzeń koncentruje się pośrodku dziedzińca, wokół ustawionej tam studni i płynnie rozchodzi w podcieniach. Łagodne oświetlenie i półcienie całego wnętrza są podkreślone zdecydowanym, kontrastowym światłocieniem drobnego detalu. W nim także przejawiała się oryginalność podejścia Borrominiego. Redukcja i uproszczenie antycznego kanonu w przypadku baz i kapiteli kolumn, daleko idące przekształcenia, takie jak zastosowanie form ośmiokątnych w wyższej kondygnacji czy ciągłego abakusa, tworzącego rodzaj architrawy w dolnej [47, s. 158], wykorzystanie w celu pogłębienia cienia, gotyckich wzorów dla niskiego gzymsu, umożliwiło idealne współgranie ich formy z nową koncepcją przestrzenną. Asceetyczna architektura wirydarza, geometryczna i prosteokreślona, odcina się od zupełnie odmiennego wnętrza kościoła.

Niewielkie, z pozoru nieregularne, wnętrze zostało opięte murami z dostawionymi do nich, rytmicznie uporządkowanymi kolumnami i przekryte elipsoidalną kopułą, opartą na pendentywach. Swym dziełem Borromini włączył się w ówczesnie aktualne poszukiwania typologiczne, dążące do złączenia idealnej centralnej przestrzeni renesansowej z funkcjonalną podłużną, propagowaną przez kontreformacyjne nurty w Kościele. Jego rozwiązanie miało także swoje podłoże filozoficzne. *Kryzys koncepcji idealistycznej, w której zadaniem zmysłów było rozbudzenie idei istniejącej a priori w intelekcie jest wyraźnie widoczny w sposobie, w jaki Borromini rozwiązuje postawiony problem. Organiczność dzieła nie może mieć charakteru abstrakcyjnego, wolnego od stosunku do odbioru, ale musi być od niego ściśle uzależniona. W świetle tego stanowiska, nie ma sprzeczności między autonomiczną perfekcją geometryczną a percepcją zmysłową podlegającą różnorodnym iluzjom. Schemat centralny, z dwiema równoważnymi osiami symetrii nie ma już racji bytu, dlatego że stwarzając obiekty niezależne i doskonale nie uwzględnia obecności człowieka i wpływu wyróżnionego kierunku przebiegu wynikającego z usytuowania i funkcji ołtarza* [47, s. 159]. Metodą stało się więc operowanie przekształceniami anamorficznymi najprostszymi figur i brył [45, s. 553]. Plan opiera się na wzajemnym przenikaniu wielu elementów, podobnie do konstrukcji renesansowych, w którym jednak koło przekształca się w elipsę, kwadrat w romb itd. Podobne zabiegi dotyczą także całej przestrzeni – wydłużenie kolumn, deformacje gzymsów i łęków. Właśnie one dają to nieodparte wrażenie rozciągnięcia wnętrza, *efektu przeciwnego ekspansji* [4, s. 320], napięcia tkanki ścian, zyskujących charakter wrażliwych na wszelkie odkształcenia błon [26, s. 42]. Podobnie jak w wypadku chiosstro, główną cechą stało się stworzenie organizmu jednoprzestrzennego, zwarteo i w pewnym sensie ograniczonego, co zapewnia pełną widoczność wszystkich elementów zamykających je kurtyn. Trudno jednak mówić o jednorodności przestrzeni. Jej poszczególne składniki odgrywają odmienną rolę funkcjonalną i w związku z tym noszą własne piętno, mimo włączenia ich w całość wnętrza. Silne scentralizowanie, wertrykalność, podkreślenie osi między wejściem a głównym ołtarzem jest przeciwstawione autonomizacji partii wejścia, otoczenia głównego ołtarza i dwóch ołtarzy bocznych, usytuowanych na krańcach krótszej osi elipsy. Każdy z tych elementów został ujęty w obszerną niszę, obwiezioną kolumnami i wspieranymi przez nie łękami. Odpowiada to modelowi zaczerpniętemu z bramantejskiego projektu Bazyliki św. Piotra [47, s. 159], albo San Andrea w Mantui Alberta – krzyża greckiego, z kopułą na ukosie ustawionych filarach, wspieranego na wielkich łękach, których dekorację w kasetony z rozetami powtórzył Borromini na konchach sklepienia ekosedr. To splatanie się różnych schematów, nakładanie przeciwstawnych efektów daje w rezultacie szczególne nasycenie bogactwem wrażeń. Spośród nich jedno zostało podkreślone: nieskończona ciągłość przestrzeni znajdującej ujście w latarni kopuły, która wiąże ją ze światem zewnętrznym, ale przede wszystkim może być odbierana jako łącznik z rzeczywistością transcendentalną, mistyczną. Przestrzeń ta

charakteryzuje się organicznością i naturalnością, będącą, podobnie jak wynikająca z przekształceń anamorficznym dynamizacją formy, rezultatem ścisłych ustaleń naukowych. W projekcie jest widoczne wykorzystanie wiedzy z dziedziny optyki, prowadzenie promieni linii wzroku, określanie kąta widzenia z kolejnych *ważnych* punktów wnętrza. Wbrew ogólnemu mniemaniu o antyklasycyzności architektury Borrominiego, wszystkie aranżowane widoki tworzą kompletne, zamknięte kompozycje, ujęte w ramy kolum i łęki w partii sklepień. Ze względu na to, iż są przeznaczone do oglądania z bliska, zostały poddane korekturom, oprócz tego nałożone na klasyczne formy porządków deformacje wzmagają ekspresję.

Do zagadnienia artykulacji wnętrza podszedł architekt całkiem nowatorsko. *Borromini zdawał sobie sprawę, że dialektyczne przewyciężenie kryzysu można otrzymać tylko za cenę obalenia, razem z rygorystycznym rozróżnieniem typologicznym, dogmatycznych koncepcji gramatycznych odziedziczonych w traktatach* [47, s. 159]. Przeprojektował wszystkie wzorce klasyczne, zmodyfikował proporcje, sposób zastosowania i kształty detalu. Rygorystycznie przyjętemu w planie modułowi, jakim była średnica kolumny, odpowiadają zasady podziału struktury ścian i sklepień. Tak jak motywem pierwotnym w sieci konstrukcyjnej rzutu stał się trójkąt równoboczny, tak tu odpowiada mu użycie potrajanych elementów. Ma to oczywiście swoje konotacje symboliczne. Trzy strefy wydzielają masywne gzymsy: ściany, partię pendentywów wraz ze sklepieniami nisz i kopułę. Siłę tych podziałów równoważą elementy pionowe; kolumny znajdujące kontynuację w łękach. Przy tak mocnym pofałdowaniu murów to one zaczynają pełnić rolę dominującą, podczas gdy ciągle gzymsy wiążą cały szkielet [26, s. 42]. Motyw serliany, łuku tryumfalnego wraz z trójstrefowymi podziałami horyzontalnymi, uporządkowane wzajemnymi zależnościami tworzą spójną tkankę ścian. Trójkątne naczółki, łuki i medaliony kształtują strefę żagielków. Ta część murów została uformowana na wzór reliefu, z wykorzystaniem wszystkich typowych dla niego technik. Nieznacznie odstawione kolumny, płytkie wnęki ograniczane silnie profilowanymi opaskami, czy iluzyjne pogłębienie nisz ołtarzowych poprzez zmniejszające się kasetony i podwyższenie kopuły, to tylko kilka z tych efektów. Odczytanie w architekturze *San Carlino* środków opartych na technice płaskorzeźby, rytmicznym powtarzaniu motywu, wskazuje na poszerzenie warsztatu architekta o wiedzę z zakresu innych sztuk plastycznych, przede wszystkim rzeźby (Borromini wykonywał również prace rzeźbiarskie). Także wrażliwość malarska stała się źródłem szczególnego wyrazu, jaki zyskała architektura kościoła. Niektórzy z krytyków starali się wręcz udowodnić, że *San Carlino jest bardziej dziełem malarskim niż architektonicznym* [55, s. 74]. Bogactwo światłocienia i szerokość wysublimowanej palety optycznej to cechy, które być może najsilniej uderzają w dziele Borrominiego. Dzięki precyzyjnie przemyślanemu rozróżnieniu powierzchni murów, dającemu subtelne zmiany oświetlenia poszczególnych elementów i użyciu kilku rodzajów materiału, kamienia i stiuku, artysta uzyskał delikatną gamę zróżnicowania tonalnego w obrębie odcieni szarości. Począwszy od partii naj-

ślabiej oświetlonych, kolumn i gzymsów delikatnie odcinających się od tła, z ciemnymi otworami drzwi, poprzez łagodne przejścia światła i cienia na dużych stosunkowo powierzchniach łęków i konch oraz ostrych kontrastów drobnych kasetonów w kształcie sześciokątów, ośmiokątów i krzyży, będących prawie fakturą powłoki kopuły, dochodzi aż do punktu kulminacyjnego, dominanty świetlnej i zarazem kolorystycznej – latarni.

Światło jest drugim, oprócz przestrzeni, narzędziem kształtującym wnętrze. W odróżnieniu od struktury architektonicznej, której wynikiem jest operowanie głównie płaszczyznami, detal ornamentalny odznacza się linearnym rysunkiem. Dekoracja architektoniczna, koncentrująca się w węzłowych punktach struktury, ma za zadanie, oprócz wzbogacania wartości estetycznych, wprowadzanie aluzji narracyjnych, uzupełniania sensów niesionych przez samą architekturę. Odbijanie lub tłumienie promieni świetlnych wnika do środka na powierzchniach ścian i sklepień wprowadziło rodzaj dynamiki, charakteryzujący się ciągłością plastyczną wszystkich składników, wzajemnym wynikaniem jednych z drugich, odbierana jako rytm, falowanie i wibracja [26, s. 41], [41, s. 242], [47, s. 159] linii przebiegu zamkniętej obudowy. Odczuwa się ich siłę, ale od momentu wejścia wzrok obserwatora zostaje zniewolony do śledzenia zmian formy wzdłuż podziałów wertykalnych [47, s. 159]. Pojawianie się kolejnych opozycyjnych form, wklęsłości – wypukłości, odcinków prostych i zakrzywionych, zamyka forma zrozumiała i jasna, jaką staje się kopuła. Stanowi ona rozwikłanie struktury całego obiektu, a zarazem miejsce koncentracji przestrzeni i światła. Jest także, wraz z pojawiającym się w latarni symbolem Ducha Świętego, kluczem do zrozumienia treści ideowych kościoła. Ich rozbudowany wieloznaczny program został zapewne oparty nie tylko na ogólnie obowiązującej propagandzie kontreformacyjnej, ale również na własnych przemyśleniach i doświadczeniach autora. Stara się przemawiać zarówno do uczucia, jak i do rozumu, operuje językiem alegorii i symbolu, ale przede wszystkim kreując nastrój wnętrza. Cała potęga, skoncentrowana energia to siła przekonywania o Boskiej Obecności. Można jej doświadczyć zatapiając się w kontemplacji, w której przewodnikiem jest światło. Małe wnętrze staje się azylem, ucieczką od ziemskiej rzeczywistości. Półmrok okrywający odwiedzającego daje mu poczucie intymności i bezpieczeństwa. Nie pozwala jednak poddać się bezwładowi i odrętwieniu. Zmusza do zaangażowania serca i umysłu. Ściany zaciskają przestrzeń. Wzrok, by uwolnić się od ich parcia, jest zmuszony podążać ku górze, odnajdywać złożony porządek budowy – rozważać porządek świata. Rozedrgana powierzchnia ścian znajduje uspokojenie w kopule. Napięte nerwy i wzburzone uczucia osiągają ukojenie w Boskim Świecie. Powstają odpowiedzi podpowiadane przez alegorie i symbole.

Należałoby zwrócić uwagę jeszcze na jedno zagadnienie, często pomijane, ze względu na swą prozaiczność – konstrukcję. Nie stanowi ona dla architekta żadnego problemu czy ograniczenia. Poddaje się wszelkim zabiegom formalnym. O jej trafności świadczą także, podkreślane zwłaszcza przez współczesnych budowie obserwatorów, niskie koszty wykonawstwa. Świetna



organizacja w obrębie małego zespołu i osobisty, troskliwy nadzór autora dodatkowo przyczyniły się do tego. Uwidoczniły się tu w pełni doświadczenia architekta i rzeźbiarza, jego doskonałe wycucie materii i struktury budowlanej.

Uzupełnieniem formalnym i treściowym wnętrza jest fasada<sup>11</sup>. Mimo że dostawiona później, stała się spójną częścią całego dzieła. Stanowi jego uzewnętrznienie, przetłumaczenie wartości przestrzennych na język architektonicznego reliefu. Tworzy *pejzaż bogaty i wyrafinowany z fantastycznymi elementami* [60, s. 168]. Linia jej przebiegu odpowiada podziałom wnętrza. Wypukłość środkowa otacza niszę partii wejściowej, dwie części wklęsłe po bokach korespondują z cofniętą w planie kaplicą i krętą klatką schodową na wieżę. Wysokość fasady przewyższa znajdującą się za nią ścianę kościoła, przesłaniając kopułę i sugerując znacznie potężniejszy obiekt. Zastosowanie rozwiązania dwukondygnacyjnego odpowiadało ogólnie obowiązującym schematom. Jest więc to kolejna próba ustosunkowania się do istniejących wzorców, stworzenia dzięki przemianom proporcji i formy w ich obrębie zupełnie odmiennej architektury. Szkielet wielkiego porządku, o sztucznie wydłużonych proporcjach, monumentalizuje jeszcze budynek [50, s. XII]. Z kolumnami na ukośnie ustawionych postumentach i wysokimi, mocno wysuniętymi, giętymi wzdłuż płynnej linii gzymsami, został dostawiony do rozrzeźbionej płytkami wnękami ściany, dzielonej wtórnie małym porządkiem. Zdecydowany wertykalizm, uzyskany przez zgęszczenie elementów pionowych i zaakcentowanie części środkowej, równoważą w pewnym stopniu masywne gzymsy. Jednak siłę ich działania osłabia podporządkowanie falistej linii przebiegu, odpowiadającej rozstawieniu kolumn. Wyższe piętro staje się lżejsze i odsunięte w głąb, dzięki następującym po sobie trzem formom wklęsłym. Ze środkowej niszy wyłania się tylko półwałcowa zamknięta cebulastym daszkiem, obudowa okna, rodzaj małej świątynki, cyborium, czy *budki wartowniczej*, odpowiadając na wypukłość strefy wejściowej. Dolna kondygnacja pogrążona w głębokim cieniu wydaje się znacznie cięższa, górną, odbijającą światło, łączy się z niebem, przechodząc w nie płynnie ażurową balustradą. To ten sam efekt, który rządził wnętrzem kościoła. Światło stopniuje wrażenia. Podkreśla bogactwo form. Za uzupełnienie zarówno plastyczne, jak i programowe służy rzeźba i detal dekoracyjny. Nad wejściem, podając wezwanie świątyni, pod skrzydłami aniołów, stoi figura pogrążonego w modlitwie św. Karola Boromeusza; po bokach posągi dwóch innych świętych. Zapowiadają to co niesie wnętrze. W pozostałych niszach i obramieniach, podobnie jak po środku drugiej kondygnacji *cyborium* pojawiają się formy przypominające ołtarze i epitafia. Zwieńczenie koronuje medalion podtrzymywany przez dwa anioły. Tworzy to bogatą ilustrację alegoryczną, sygnalizującą każdemu z przechodniów sens i rolę miejsca, obok którego się znalazł. Stanowi efektowne i głęboko przemyślane zamknięcie całego dzieła.

Czerpanie z rozmaitych wzorów, kompilacje, czy wręcz cytaty, nasycenie symboliką, mogłyby wywołać chaos, przeładunek zarówno formą, jak i treścią. Borromini uniknął tego niebezpieczeństwa poddając wszystkie wzorce ścisłemu przetworzeniu, dążącemu do wysublimowania i uproszczenia, kwintesencji [48, s. 72]. Komponując miał zawsze na myśli efekt całościowy, dobierając z doświadczeń poprzedników stosownie dla niego środki. To raczej było motywem jego działań, nie zaś chęć popisania się erudycją<sup>12</sup>.

Sztuka i nauka, aż do XX wieku, uzupełniały się wzajemnie w badaniu i wyjaśnianiu tajemnic bytu. Pierwsza z nich poświęcała się najczęściej odkrywaniu i systematyzowaniu informacji, druga ich przyswajaniu, kontemplacji. Dlatego zawsze była bliższa przedstawianiu kompletnego obrazu, nie wnikając w drobiazgowość szczegółów. W swym przekazie każda ze sztuk posługuje się środkami wyrazu dla siebie charakterystycznymi. Przy czym tylko wtedy, gdy działania artystyczne i ich efekt estetyczny są perfekcyjne, mogą stanowić niezakłóconą płaszczyznę transmisji, precyzyjną i pewną. Arcydzieło jest właśnie takim obiektem, za którego pośrednictwem autor przekazuje głębokie treści, niekoniecznie dające się zwerbalizować, a być może w szczególności takie, w których wypadku wydaje się to niemożliwe. Czyni to posługując się mistrzowskimi środkami artystycznymi i dobranym rodzajem ekspresji [53, s. 34–52]. Nie mogą one jednak dominować, przesłaniać kompleksowości dzieła, gdyż wtedy obiekt staje się arcydziełem rzemiosła twórcy, np. techniki, konstrukcji, wykorzystania materiału itd.

Czy Borrominiemu udało się wykazać takie bezbłędne i nie narzucające się opanowanie warsztatu, czy zdołał pozostawić swoje przemyślenia potomnym? Sam architekt przeżywał nieustanne wątpliwości<sup>13</sup>.

Obecnie funkcjonowanie kościoła *San Carlino* jako arcydzieła architektury w kulturze europejskiej wydaje się oczywiste. Zarówno mistrzostwo warsztatowe, jak i głębokie treści, które Borromini chciał przekazać, są i były odbierane nawet przez przeciwników autora i jego koncepcji światopoglądowych czy estetycznych. Nie można zaprzeczyć, że i na nich, pomimo odmienności jej oceny, oddziaływała ekspresja dzieła, w myśl założeń przyjętych przez artystę. Mamy tu więc do czynienia z pełnym i doskonałym wykorzystaniem środków artystycznego wyrazu dla efektów estetycznych, zgodnie ze zrozumieniem piękna przyjętym przez Borrominiego. Przedstawiona analiza starała się to wykazać, podkreślając w jaki sposób wybrane przez twórcę rozwiązania formalne kreują ekspresję całości. W uwagach krytyków podejmujących te same zagadnienia padają takie emfatyczne określenia jak: *zwycięstwo ludzkiej energii nad masą muru* [1, s. 150], *najwspanialsza parafraza tematu owalu* [41, s. 241], *jedna z najgenialniejszych kompozycji przestrzennych* [42, s. 60], nie mówiąc już o stale podkreślanej rewolucyjno-

<sup>11</sup> Zrealizowana tylko w części za życia autora, ale kończona w zasadzie wg jego projektu [47, s. 170].

<sup>12</sup> Wbrew opinii Białostockiego o *intelektualnym chłodzie i perversji*.

<sup>13</sup> O niepewności wartości własnych dokonań artystycznych świadczy dramatyczny schyłek życia tego architekta.



ści, prekursorstwie i indywidualizmie. Dowodem na ustalenie się pozycji arcydzieła może być także fakt, że będąc od samego początku inspiracją dla innych architektów, z czasem wszedł do kanonu dzieł ogólnie znanych i naśladowanych, także i współcześnie. Najważniejsze jednak, także dla samego twórcy, były właśnie wartości wykra-

czające poza kategorie estetyczne. Przekazując przemyslenia i doświadczenia życiowe przedstawił próbę odpowiedzi na podstawowe pytania nurtujące każdego człowieka, dotyczące poznania świata i własnego miejsca i roli w nim, wykład z fundamentalnych zagadnień filozoficznych.

### Bibliografia

- [1] Alpatow M., *Historia sztuki*, t.3, Warszawa 1984, (wyd.1 ros. 1948).  
 [2] Anderscn M., *Baroque and roccoco art*, New York 1969.  
 [3] Argan G.C., *F. Borromini*, Milano 1952.  
 [4] Argan G.C., *Dal Bramante al Canova*, Roma 1970.  
 [5] Bacdeker K., *Italien*, t. 2, Leipzig 1880.  
 [6] *Barock*, vcb. E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1978.  
 [7] Baranowski J., *Bartłomiej Nataniel Wąsowski jako teoretyk i architekt XVII w.*, Warszawa 1975.  
 [8] Bazin R., *Baroque and roccoco*, London 1989.  
 [9] Berger, *Das barocke Rom*, Leipzig 1924.  
 [10] Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, wyd.5, wyd.1 1963, t. 2, Warszawa 1991.  
 [11] Bohdziewicz, *Zagadnienie formy w architekturze barokowej*, Lublin 1961.  
 [12] Bottineau Y., *L'art baroque*, Paris 1986.  
 [13] Brinkmann A., *Die Baukunst der 17 und 18 Jahrhundert in der romanischen Landern*, Wien 1919.  
 [14] Broniewski T., *Historia architektury dla wszystkich*, t. 3, Warszawa 1966.  
 [15] Burhardt, *Cicerone*, Leipzig 1925, wyd.1 1855.  
 [16] Bruhns L., *Die Kunst der Stadt Rom*, Wien 1972.  
 [17] Cattani G., *Baroque and roccoco*, Paris 1973.  
 [18] Charpentrat P., *L'art baroque*, Paris 1967.  
 [19] Chastel A., *Sztuka włoska*, Warszawa 1978.  
 [20] Chłędowski K., *Rzym, ludzie baroku*, Lwów 1931.  
 [21] Chłędowski K., *Rokoko we Włoszech*, Warszawa 1915.  
 [22] Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie*, wyd. 10, Warszawa 1990.  
 [23] Gaszyński K., *Listy z podróży do Włoch*, Lipsk 1853.  
 [24] Giedion S., *Spazio, tempo, architettura*, wyd.2, (wyd.1 ang. 1941), Milano 1965.  
 [25] Gurlit C., *Geschichte des Barockstile in Italia*, Stuttgart 1887.  
 [26] Held J., Posner D., *Baroque and roccoco*, New York br., ok. 1970.  
 [27] Hempel E., *Francesco Borromini*, Wienn 1924.  
 [28] Hornung Z., *Genealogia artystyczna rokoka w architekturze sakralnej XVIII w.*, [w:] Rokoko, Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1970, s. 37.  
 [29] Hornung Z., *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII w.*, Wrocław 1972.  
 [30] Hubala E., *Barock und Rokoko*, Stuttgart 1971.  
 [31] Kitzen M., *Barock und Rockoko*, London 1968.  
 [32] Kowalkowski M., *Ze studiów nad barokiem*, Pclplin 1935.  
 [33] *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1968, t. 1, s. 324.  
 [34] Łepkowski J., *Sztuka, zarys jej dziejów, zarazem podręcznik dla uczących się i przewodnik dla podróżujących*, Kraków 1872.  
 [35] Marino A., *Borromini*, [w:] Enciclopedia della architettura e urbanistica, dir. P.Portoghcsi, t.1, Roma 1968, s.399.  
 [36] Maśliński A., *Architektura baroku w interpretacji baroku*, Lublin 1962.  
 [37] Moszyński A., *Dziennik podróży do Francji i Włoch*, 1784-1786, Kraków 1970.  
 [38] Mutermilch M., *Zarys dziejów sztuki. Sztuka w XVII, XVIII i XIX*, Warszawa 1912.  
 [39] Niewiadomki E., *Wiedza o sztuce na tle jej dziejów*, Warszawa 1923.  
 [40] Norberg-Schulz Ch., *Baroque architecture*, (wyd.1 wł. 1970.), New York 1971.  
 [41] Pevsner N., *Historia architektury europejskiej*, (wyd. 1 1943): Warszawa 1976.  
 [42] Pevsner N., *Encyklopedia architektury*, tł. z ang., Warszawa 1992  
 [43] Piwocki K., *Historia sztuki*, t. 2, Warszawa 1972.  
 [44] Pollak O., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler; Thieme-Becker*, vol. IV, Leipzig 1910.  
 [45] Portoghcsi P., *Borromini*, [w:] Encyclopedic of World Art, t. 2, London 1967, s. 547-570.  
 [46] Portoghcsi P., *Storia dell'arte italiana*, t. 3, Firenze 1968.  
 [47] Portoghcsi P., *Borromini*, [w:] Roma barocca, Roma 1967, s. 55-172.  
 [48] Portoghcsi P., *L'angelo della storia, Teorie e linguaggi dell'architettura*, Roma 1982.  
 [49] Pruss I., *Kunst des XVII Jahrhundert*, tł. z ros., Dresden 1974.  
 [50] Sedlmayr H., *Die Architektur Borrominis*, (wyd.1 1930), Munchen 1947.  
 [51] Smoczyński W., *Rzym, jego kościoły i pomniki, wspominek pielgrzymom polskim*, wyd. 3, Kraków 1902.  
 [52] Sterlin H., *Encyclopedia of world architecture*, London 1983.  
 [53] Stróżewski W., *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w:] Sztuka i wartość. Materiały XI Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. M.Poprzedzki, Nieborów 1986, Warszawa 1987, s.34-52.  
 [54] *Studi sul Borromini. Atti del Convegno prom. dell'Accademia di S.Luca*, Roma 1967.  
 [55] Tatarkiewicz W., *Architektura nowożytna*, [w:] Historia sztuki, red. S.J. Gąsiorowski, t. 2, Lwów 1934.  
 [56] Tomkiewicz W., *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971.  
 [57] Wittkower R., *Art and architecture in Italy 1600-1750*, wyd. Pelican, London 1958.  
 [58] Wittkower R., *Studies in the italian baroque*, London 1978.  
 [59] Zahorski W., *Polak w Rzymie*, Rzym 1964.  
 [60] Zeppego, *Le chiese di Roma*, Roma 1975.  
 [61] Zevi B., *Saper vedere l'architettura*, Torino 1984.  
 [62] Zevi B., *Architettura e storiografia*, Milano 1952.  
 [63] Zubrzycki J.S., *Zwięzła historia sztuki*, Kraków 1904.  
 [64] Żmigrodzki M., *Krótki zarys sztuki*, Kraków 1908.

### Francesco Borromini's church of San Carlo alle Quattro Fontane – a masterpiece of European architecture

The church of San Carlo alle Quattro Fontane is the best piece of workmanship of Francesco Borromini. He started his activity as an architect by making the design of a church and a priory, completing his work with the design of the church facade. Considering the limitations the architect was faced with as far as space and materials are concerned, we can appreciate even more its unquestionable artistic values.

Beginning from the end of the 19th century many historians of architecture have analysed the values of this object which contributed to the

history of European architecture. Their presentation proves not only a remarkable quality of this masterwork but it also makes us acquainted with a variety of the methodology of investigation and valuation of architectonic object.

The opinions of different investigators and other sensitive observers as well as author's own analysis give an answer to the question why that inconspicuous church should be included among the masterpieces of European architecture.