

Architektura Miast X

Zbiór studiów

*Za zamkniętymi drzwiami.
Wystrój wnętrz w XIX i XX wieku*



Kujawsko-Pomorskie Centrum Kultury w Bydgoszczy

Architektura Miast X

Zbiór studiów

Za zamkniętymi drzwiami. Wystrój wnętrz w XIX i XX wieku

Bydgoszcz 2023

Wydawca:

Kujawsko-Pomorskie Centrum Kultury w Bydgoszczy
pl. Kościeleckich 6 · 85-033 Bydgoszcz
tel. 52 585 15 01-03
sekretariat@kpck.pl · www.kpck.pl

Komitet naukowy:

prof. dr hab. Remigiusz Grochal
dr hab. Hanna Grzeszczuk-Brendel
dr hab. Marek Romaniuk
prof. dr hab. Jacek Woźny
sekretarz naukowy – dr Mateusz Soliński

Recenzenci naukowi:

prof. dr hab. Remigiusz Grochal, Politechnika Bydgoska
dr hab. Michał Pszczółkowski, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Uniwersytet Zielonogórski

Redakcja:

Bogna Derkowska-Kostkowska
Mateusz Soliński

Korekta:

Barbara Laskowska

Skład:

Marcin Wachniak

Na okładce: fragment klatki schodowej w kamienicy przy ul. Grunwaldzkiej 37 w Bydgoszczy,
fot. Archiwum Pracowni Dziedzictwa Kulturowego w Bydgoszczy.

Druk:

KRD Sp. Jawna w Bydgoszczy
ul. Toruńska 109 · 85-830 Bydgoszcz

Wydawnictwo podlega ochronie na mocy prawa autorskiego.

Jego kopiowanie w całości i we fragmentach bez wiedzy wydawcy jest niedopuszczalne.

Odpowiedzialność za prawa do publikacji materiałów ilustracyjnych zawartych w tekstach ponoszą autorzy.

ISBN 978-83-86970-42-1



Województwo
Kujawsko-Pomorskie



Zrealizowano z pomocą finansową Urzędu Marszałkowskiego Województwa Kujawsko-Pomorskiego

-
- 5 Od redakcji
- 7 HANNA GRZESZCZUK-BRENDEL
Wstęp
- 13 JAKUB JASTRZĘBSKI
Ornament w klatce – secesja we wnętrzach krakowskich kamienic
- 45 CELINA ŁOZOWSKA
Rozwój modernistycznego wystroju stref wejściowych (sieni) w dwudziestoleciu międzywojennym na przykładzie kamienic śródmieścia Gdyni
- 63 KATARZYNA KLUCZWAJD
Projekty wnętrz gmachów publicznych w Toruniu z okresu III Rzeszy
- 89 WERONIKA REDMERSKA
Wnętrza obiektów uzdrowiskowych na ziemiach polskich z XIX i pierwszej połowy XX wieku
- 109 AGNIESZKA ZAGRAJEK
Etapy przemian wnętrz Muzeum Dom Jana Matejki w Krakowie jako przykład historii polskiego wystawiennictwa muzealnego w XIX i XX wieku
- 123 KAROLINA BABICZ-KACZMAREK, MARIA BILIKIEWICZ
Willa Ernsta Augusta Claaszena w Sopocie – historyczny wystrój i wyposażenie
- 133 PIOTR KOWALSKI
Tczewska hala z 1910 roku i architektura jej wnętrza
- 145 AGATA STĘPIŃSKA-KACZMARCZYK
Architektura wnętrz drugiej połowy XX wieku na przykładzie działalności Mieczysława Rzeszewskiego oraz projektu wnętrza Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim

- 157 MAŁGORZATA MAKSYMIOUK
Szyby trawione we wnętrzach z przełomu XIX i XX wieku
- 177 ŁUKASZ WOŹNIAK, MACIEJ LOBA
Propozycja metodyki analiz wnętrz zabytkowych na potrzeby współczesnych ingerencji architektonicznych. Studium przypadku wnętrza kościoła pod wezwaniem Najświętszego Zbawiciela w Warszawie projektu Józefa Piusa Dziekońskiego (1844–1927) – projekt i wzniesienie nowych ołtarzy bocznych
- 201 RAFAŁ KUBIAK
Wnętrze kościoła pod wezwaniem Świętego Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim
- 213 JOANNA WOJCIECHOWSKA-KUCIĘBA
Meble thonetowskie we wnętrzach użyteczności publicznej XIX i XX wieku

Od redakcji

Walory architektoniczne danego obiektu w pierwszej kolejności oceniamy na podstawie oglądu jego zewnętrznej formy i kształtu. Frontowa elewacja, strzeliste wieże, monumentalny gmach czy też wysmakowany detal w oprawie drzwi lub okien są często tymi elementami, które ukierunkowują nasz odbiór. Architektoniczny wystrój wewnątrz pozostaje nieco „w cieniu”, schowany za murami, skryty pod dachami i hełmami wieżyczek. O ile w przypadku kościołów czy królewskich rezydencji odkrywanie tego, co kryje się za świątynnym portalem czy pałacową bramą jest stosunkowo łatwe, o tyle trudniej jest dotrzeć do wnętrza kamienic bądź prywatnych willi. Gdy jednak przekroczy się próg zamkniętych na co dzień drzwi, można zostać zaskoczonym różnorodnością oraz kunsztem artystycznym zastosowanych rozwiązań.

Paradoksalnie aranżacja architektoniczna wewnątrz może okazać się większym wyzwaniem niż realizacja najbardziej reprezentatywnej fasady budynku. Jak zauważają autorzy niniejszego zbioru, wnętrza muszą być nie tylko funkcjonalne, ale powinny kreować określoną atmosferę, adekwatną do, celów jakim służą. Aranżacja każdego wnętrza okazuje się być odpowiedzialnym zadaniem – czy będzie to świątynna przestrzeń modlitwy, sala widowiskowa, czy skromny salon, miejsce rodzinnych spotkań. Każde wnętrze niesie ze sobą pewien potencjał, który może zostać umiejętnie wykorzystany przez architekta, tak aby walory użytkowe łączyły się z estetycznymi i jednocześnie wpisywały w stylistykę całego obiektu. Oddając w Państwa ręce owoc kolejnej, już X, edycji konferencji z cyklu „Architektura Miast”, zapraszamy do podróży przez różnorakie wnętrza – hole uzdrowisk, sienie kamienic, salony willi czy też świątynne prezbiteria – i odkrywania ich nie zawsze oczywistych uroków. Życzymy inspirującej lektury!

Hanna Grzeszczuk-Brendel

Wstęp

Kontynuując w 2022 roku interesującą i potrzebną inicjatywę, Kujawsko-Pomorskie Centrum Kultury w Bydgoszczy już po raz dziesiąty zorganizowało, w dniach 29–30 września, konferencję z cyklu „Architektura Miast”. Tym razem jej tytuł brzmiał *Za zamkniętymi drzwiami. Wystrój wnętrz w XIX i XX wieku*.

Temat przewodni zwracał uwagę – jak pisali organizatorzy w zaproszeniu konferencyjnym – „na elementy aranżacji wnętrz bezpośrednio powiązane ze strukturą architektoniczną budynków, które stanowią o ich stylistyce, charakterze, reprezentacyjności czy funkcjonalności”. Te zagadnienia niezbyt często traktowane są jako odrębny problem badawczy, choć cechy formalne, materiały i umiejscowienie detali wykończeniowych dopełniają stylową identyfikację obiektów i dookreślają status użytkowników.

Trzeba też podkreślić, że są to elementy najbardziej podatne na zniszczenie, szczególnie jeśli są ukryte za tytułowymi „zamkniętymi drzwiami”. O ile opiece konserwatorskiej podlegają detale elewacji, a w pewnym stopniu służby konserwatorskie panują także nad wystrojem wspólnych przestrzeni sąsiedzkich,

to wystrój mieszkań umyka często bezpowrotnie i jest znany tylko ze starych pocztówek czy zdjęć rodzinnych. To w znacznym stopniu tłumaczy zakres czasowy przedstawionych referatów, koncentrujących się na obiektach od przełomu XIX i XX wieku, ale w większości dotyczących architektury dwudziestowiecznej.

Można uznać, że stosunkowo dobrze zachowała się historyczna architektura uzdrowskowa, której przegląd przedstawia Weronika Redmerska z UMK w Toruniu w artykule *Wnętrza polskich uzdrowisk w XIX wieku*. Na tle krótkiej historii uzdrowisk omawia ona raczej zachowane niż rekonstruowane wnętrza – nieprzypadkowo te dostępne dla ogółu kuracjuszy. Na marginesie warto dodać, że największym modernizacjom ulegają sanatoryjne pomieszczenia zabiegowe i pokoje gościnne, co jest nieuniknione w związku z rosnącymi standardami wyposażenia sanitarnego. Należałoby jednak przed tymi przekształceniami zadbać o możliwie bogatą dokumentację inwentaryzacyjną i fotograficzną, bowiem często mamy tu do czynienia nie tylko z artefaktami, ale też z zabytkami techniki.

W lepszej sytuacji pod tym względem są niegdyś prywatne wille gości uzdrowskich, w wielu wypadkach objęte opieką konserwatorską. Pozwala to na rekonstrukcję obiektu razem z zachowanym wyposażeniem i wystrojem, czego dowodzą losy willi Claaszenów w Sopocie, przedstawione przez Karolinę Babicz-Kaczmarek i Marię Bilikiewicz z Muzeum Sopotu, którego siedziba mieści się właśnie w tej willi. Autorki omawiają dyspozycję i pierwotne funkcje pomieszczeń, prezentują kolejnych właścicieli, a wreszcie prace konserwatorskie. Skupiły się one na możliwie wiernym odtworzeniu oryginalnego budynku, co było możliwe dzięki nawiązaniu kontaktów ze spadkobiercami pierwszych właścicieli. Zachowane fotografie, które same w sobie mają wartość historyczną, i przekazane przedmioty, łącznie ze szczęśliwie zachowanym wystrojem: stolarką, kaloryferami, dekoracją stropów itd., pozwalają na stopniowe odtworzenie klimatu wnętrz mieszczkańskich z początku XX wieku i ukierunkowują dalsze zakupy wyposażenia.

Funkcje muzealne wydają się stanowić być może najlepszą ochronę dla zachowanych budynków, łącznie z ich wyposażeniem. Agnieszka Zagrajek z Muzeum Domu Jana Matejki w Krakowie wskazuje jednak, że adaptacja na cele wystawiennicze wiąże się z problemami wynikającymi z połączenia autentyzmu obiektu i jego wyposażenia z wymogami ekspozycyjnymi oraz – również tymi kolizyjnymi – potrzebami zwiedzających. Tu także istotną rolę odgrywa modernizacja, w dużym stopniu „ukrywana” przed widzami. Autorka przedstawia nie tylko próby odtworzenia

mieszkania Matejki, ale też pokazuje, jak poprzez zmieniające się sposoby ekspozycji prezentowano artystę i jego znaczenie w sztuce i kulturze polskiej.

Jakub Jastrzębski z Muzeum Krakowa wykorzystuje motyw ornamentów klatek schodowych krakowskich kamienic z przełomu XIX i XX wieku do szerszych dywagacji na temat stylu. Włącza więc do swoich rozważań także kamienice eklektyczne z elementami secesji, wskazując na typowe elementy czerpane z popularnych ówczesnie wzorników, łącznie z lokalnymi. Autor wymienia firmy dostarczające dekoracyjne płytki, kafle itp., co skłania do zastanowienia nad ich współpracą z projektującymi kamienice architektami. Artykuł jest też swego rodzaju przewodnikiem z omówieniami zachowanych detali: witraży, sztukaterii, stolarki czy ślusarki, a także firm i twórców.

Jednym z typowych elementów wystroju kamienic na przełomie XIX i XX wieku było szkło, które zachowało się w wielu wypadkach w dobrym stanie. Ten temat omawia Małgorzata Maksymiuk na przykładzie łódzkich szyb trawionych z tego czasu, uwzględniając techniki ich wyrobu na podstawie najnowszych badań. Autorka omawia rodzaje szyb ze względu na sposób nanoszenia dekoracji i ich charakter. Były one stosowane najczęściej w drzwiach wewnętrznych i zewnętrznych mieszkań i lokali usługowych, a także w oknach klatek schodowych. Autorka omawia też historię powstania i udoskonalanie tej techniki oraz jej rozpowszechnianie w XIX wieku, dzięki uprzemysłowieniu produkcji, także na terenach polskich.

Popularne w XIX wieku elementy wystroju wnętrz sąsiedzkich i mieszkań były używane także w okresie międzywojennym, choć w zmienionej stylistyce. Celina Łozowska z Referatu Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdyni omawia to na przykładzie wybranych kamienic śródmieścia Gdyni, gdzie powstawały eleganckie domy, w których wystrój stref sąsiedzkich podkreślał status mieszkańców. Nastąpiło znaczne uproszczenie materiałów i wzorów: często stosowano terakotę na posadzce i ścianach, szkliwione i ceramiczne płytki, lamperie, a także coraz popularniejsze lastryko, natomiast rzadko pojawiał się szlachetny kamień.

Inną grupą obiektów, w których można prześledzić przemiany wystroju wnętrz, są gmachy użyteczności publicznej. Piotr Zygmunt Kowalski (Eva Cassirer Stiftung, Berlin) na przykładzie neoklasycystycznej hali miejskiej w Tczewie przedstawia architekturę i wystrój wnętrz służących jako restauracje różnego typu, sale zebrań czy biblioteka. Na podstawie zachowanej pocztówki przedstawiającej salę widowiskowo-bankietową autor podjął próbę szczegółowej rekonstrukcji mocno

zmienionych wnętrz. Omawia kolejno poszczególne pomieszczenia włącznie z ich architektonicznym rozczłonkowaniem, sztukateriami czy oświetleniem.

Takie elementy wystroju jak stolarka, ślusarka, szkło, snycerka, malarstwo są mocno narażone na zniszczenie, ale najszybciej wymienialne są meble i inne ruchome elementy wyposażenia, w znaczący sposób dookreślające charakter wnętrz architektonicznych. Joanna Wojciechowska-Kucięba prezentuje meble thonetowskie we wnętrzach użyteczności publicznej XIX i XX wieku. Są one przykładem projektowania, które wyrasta ze swojego czasu, ale dzięki trafnym rozwiązaniom estetycznym i funkcjonalnym zyskało wymiar ponadczasowy. W efekcie zapełniły one nie tylko kawiarnie, dworce i urzędy w XIX i XX wieku, ale też zostały użyte przez wybitnych architektów, na przykład przez Ottona Wagnera w Pocztovej Kasie Oszczędności w Wiedniu oraz towarzyszą nam do dzisiaj.

Specyficznym zagadnieniem jest wystrój wnętrz kościelnych, co zostało omówione w dwóch artykułach. Rafał Kubiak z Muzeum Solca Kujawskiego zajął się wnętrzem kościoła pod wezwaniem Świętego Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim z początków XX wieku. Zachowały się tu ołtarze będące wyposażeniem wcześniejszych kościołów znajdujących się w tym miejscu, co jest zjawiskiem typowym. Także rozbudowa zbyt małej z czasem świątyni jest praktyką często spotykaną, przy czym autor podkreśla problemy finansowe, co na pewno sprzyja zachowaniu wcześniejszego wyposażenia. Kolejno wymienione są powszechne dla wnętrz kościołów elementy wystroju: z malowidłami, witrażami, dzwonami itp.

W kolejnym artykule na temat architektury sakralnej Łukasz Woźniak i Maciej Loba z Politechniki Łódzkiej podejmują próbę określenia metodyki analiz wnętrz zabytkowych na potrzeby współczesnych ingerencji architektonicznych. Bazują przy tym na rozwiązaniach już zastosowanych w kościele Najświętszego Zbawiciela w Warszawie. Celem artykułu jest próba zobiektywizowania podejmowanych decyzji konserwatorskich i oparcia ich na naukowych podstawach, w przekonaniu o istnieniu uniwersalnej definicji piękna. Metoda ma uwzględniać głosy ekspertów i fachowców – wykonawców.

Odrębnym problemem jest adaptacja na cele kulturalno-oświatowe dawnych budynków fabrycznych, co omawia Agata Stępińska-Kaczmarczyk z Uniwersytetu Zielonogórskiego. Mieczysław Rzeszewski zaadaptował w latach 1976–1977 wnętrza fabryki IG Farbenindustrie na muzeum zakładowe, obecnie Ośrodek Miejski w Gorzowie Wielkopolskim. Użyto charakterystycznych dla tamtego czasu

form i materiałów, akcentując powtarzalność motywów, nieco modyfikowanych w poszczególnych salach. Kolejna przebudowa na potrzeby BWA nastąpiła w latach osiemdziesiątych XX wieku, a będące przykładem estetyki PRL elementy wyposażenia w kolejnych latach uległy dekompozycji.

Tego typu działania są charakterystyczne dla budynków, traktowanych jako niechciane czy kłopotliwe dziedzictwo. Dotyczy to zarówno dziedzictwa PRL, jak – w jeszcze większym stopniu – pozostałości z czasów drugiej wojny światowej. Choć tą problematyką zajmuje się coraz więcej badaczy, to potrzeba ich zachowania jako świadectw historii zbyt rzadko pojawia się w świadomości społecznej.

Poza zrealizowanymi budynkami na uwagę zasługują także projekty, które stanowią znaczącą część aktywności projektowej w czasach drugiej wojny światowej. Katarzyna Kluczajd z Muzeum Okręgowego w Toruniu zanalizowała częściowo zrealizowane projekty Hansa Döllgasta i Paula Baumgartena, którzy projektowali przebudowę budynków użyteczności publicznej, a więc szczególnie silnie zideologizowanych. Przez formy architektoniczne miały one wyrażać stałą obecność Niemców na okupowanych terenach, nawiązując do określonych form rodzimych rdzennej Rzeszy.

*

Wyodrębnienie problemu wystroju wnętrz jako samodzielnego tematu konferencji uświadamia, w jakim stopniu te często ulotne, podległe katastrofom, zmianom mód i funkcji elementy są ważnym dopełnieniem architektury. Rozległość podejmowanych zagadnień wskazuje, że tematyka wystroju wnętrz, zarówno historycznych, jak i współczesnych, oraz związane z tym kwestie konserwatorskie są istotnym problemem badawczym, ale też praktycznym.

dr hab. Hanna Grzeszczuk-Brendel
Politechnika Poznańska

Jakub Paweł Jastrzębski

Ornament w klatce – secesja we wnętrzach krakowskich kamienic

Wraz pojawieniem się stylistyki secesyjnej w Krakowie na przełomie XIX i XX wieku roślinne i geometryczne ornamenty zagościły również we wnętrzach kamienic, jednak po ponad stu latach, z powodu licznych przekształceń, często nie prezentują się tak okazałe, jak po ich powstaniu. Wnętrza ukryte za drzwiami strzeżonymi przez domofony pozostają niedostępne, stąd nieczęsto podejmowane są badania nad ich wystrojem.

Niniejszy artykuł przedstawia wybór najciekawszych zdaniem autora wnętrz sieni i klatek schodowych krakowskich kamienic, w których pojawiają się secesyjne elementy dekoracyjne. Jest też próbą określenia zasobu stosowanych form, ich chronologii i inspiracji, które miały wpływ na kształt wystrojów wnętrz części wspólnych domów czynszowych. Secesja w architekturze Krakowa nie doczekała się dotąd monograficznego opracowania (z wyjątkiem niewielkiego rozdziału w książce *Secesja w architekturze Galicji* Macieja i Bartłomieja Gutowskich¹, który jest jednak dalece niewystarczający). Publikacje dotyczące wnętrz ograniczały się do opisów obiektów

¹ Maciej Gutowski, Bartłomiej Gutowski, *Architektura secesyjna w Galicji*, Warszawa 2001, s. 28, 48.

użyteczności publicznej czy kawiarni², pomijając kamienice czynszowe. W pierwszej kolejności należy zatem nakreślić ramy przestrzenne i czasowe oraz zdefiniować podejście autora do samej definicji stylu.

Kraków u progu XX wieku należy podzielić na trzy zasadnicze obszary, na których dynamika zmian w stylistyce dekoracji będzie różna. Pierwszy z nich będzie stanowić lewobrzeżna część współczesnego Krakowa wewnątrz dawnego rdzenia Twierdzy Kraków. Drugą stanowić będą obszary dawnych gmin włączonych do tak zwanego Wielkiego Krakowa w latach 1908–1910, czyli Półwie Zwierzynieckie, Zwierzyniec, Czarna Wieś, Nowa Wieś Narodowa, Krowodrza oraz Grzegórzki (na terenie przyłączonego w tym samym czasie Łobzowa nie zidentyfikowano zabudowy o cechach secesyjnych, podobnie jak w wypadku przyłączonych później Ludwinowa, Zakrzówka i Płaszowa). Ostatnim obszarem będzie Podgórze, które w całym interesującym nas okresie rozwijało się jako niezależne miasto, połączone z Krakowem dopiero w 1915 roku. W wypadku „starego” Krakowa pojawienie się nowych elementów stylistycznych będziemy obserwować od pierwszych lat nowego stulecia, w Podgórzu stylistyka ta pojawi się z niewielkim opóźnieniem, ale w obu przypadkach jej elementy będą występować aż do wybuchu pierwszej wojny światowej. W wypadku terenów dawnych gmin podmiejskich zauważymy pewne opóźnienie i nowe elementy stylistyczne pojawią się na szerszą skalę dopiero w drugiej dekadzie wieku wraz z wprowadzaniem zabudowy typu miejskiego. Mówimy tu więc o różnicach w granicach kilku lat, ale pamiętać musimy, że całość omawianego zjawiska zamyka się w niewiele ponad dziesięciu latach.

Osobnego wyjaśnienia wymaga przyjęta na potrzeby niniejszego artykułu definicja secesji. Za Stephanem Tschudi-Madsenem autor skłania się ku traktowaniu tego zjawiska stylistycznego dość szeroko i mówieniu o „secesji w architekturze”, a nie tylko „architekturze secesyjnej”³, co będzie szczególnie ważne w kontekście wielu historyzujących czy niejednorodnych stylistycznie realizacji, jakie możemy spotkać w Krakowie. Tym samym autor przyjmuje założenie podobne jak Anna Szkurłat⁴. W tekście znajdują się więc zarówno omówienia wewnątrz o mieszanej stylistyce, jak i wykonanych w całości jako secesyjne, ale na przykład występujących w budynkach o nie-secesyj-

2 Ibidem, s. 31; por. Jacek Purchla, *Kraków i jego architektura na przełomie wieków*, [w:] *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej*, red. Piotr Krakowski, Jacek Purchla, Kraków 1997, s. 72.

3 Stephen Tschudi-Madsen, *Art Nouveau*, Warszawa 1977, s. 108.

4 Anna Szkurłat, *Secesja w architekturze Warszawy*, Warszawa 1999, s. 14.

nych elewacjach. Trzeba w tym miejscu również zaznaczyć, że niekiedy będziemy mieć do czynienia z wnętrzami, które trudno jednoznacznie uznać za secesyjne, ale których stylistyka bez wątpienia była zainspirowana nowymi prądami stylistycznymi, być może również secesją. Do tej grupy będą należeć wnętrza obiektów publicznych, na przykład Izby Lekarskiej projektu Stanisława Wyspiańskiego czy kawiarni Jama Michalika projektu Karola Frycza, ale też budynków o funkcjach mieszkalnych czy mieszkalno-wytwórczych, jak budynek Zakładu Witrażów w Krakowie S.G. Żeleńskiego projektu Ludwika Wojtyczki. W pierwszym wypadku będziemy mieć do czynienia z inspiracjami ruchem Arts and Crafts⁵, w drugim widoczne będą elementy rodzącego się stylu dworkowego, którego kulminację przyniesie Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym z 1912 roku, a w ostatnim z przypadków będzie to wnętrza z silnie odcisniętym piętnem przetworzonych wzorów ludowych, typowym dla członków Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, do których należał Wojtyczko⁶. Nie można zatem nie zwrócić uwagi na wzajemne oddziaływanie na siebie i mieszanie się stylistyk, co bez wątpienia przyczyniło się do gwałtownego rozwoju krakowskiego twórczego tygla w pierwszych dekadach XX wieku.

Ze względu na złożoność problemu i płynność przechodzenia form między różnymi nurtami trudno jest też jednoznacznie określić ramy czasowe. Bez wątpienia pierwsze formy secesyjne są wprowadzane do krakowskiej architektury mieszkaniowej na początku XX wieku, a do najwcześniejszych przykładów zaliczyć można z pewnością kamienicę własną budowniczego Ferdynanda Lieblinga z ulicy Starowiślnej 32, wzniesioną w latach 1902–1903⁷, oraz budynek z ulicy Łobzowskiej 3 projektu budowniczego Beniamina Torbego z 1903 roku⁸. Wyraźny wzrost liczby inwestycji zauważalny jest po 1906 roku, kiedy pojawiła się nowelizacja ustawy budowlanej dla Krakowa, której celem było pobudzenie ruchu budowlanego po kryzysie gospodarczym z początku wieku. Wbrew opinii niektórych badaczy⁹ powstało w tym czasie sporo obiektów o charakterze secesyjnym, choć im bliżej roku 1914, tym częściej pojawiać się będą budynki o elewacjach w nurcie zmodernizowanego historyzmu. Temu ostat-

5 Julia Griffin, *Fellow Arts and Crafts Reformers. Stanisław Wyspiański and William Morris: Pararel Lives*, [w:] *Young Poland. The Polish Arts and Crafts Movement 1890–1918*, red. Julia Griffin, London 2020, s. 51.

6 Michał Wiśniewski, *Ludwik Wojtyczko. Krakowski architekt i konserwator zabytków pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2003, s. 204.

7 Olga Dyba, Waldemar Brzoskwina, *Zabytki architektury i budownictwa w Polsce. Kraków*, Warszawa 2007, s. 322.

8 Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), sygn. 29/1410/ABM [Łobzowska 3].

9 J. Purchla, op. cit., s. 74.

niemu nie towarzyszyły jednak formy dające się łatwo adaptować na potrzeby wnętrza części wspólnych, dlatego w wielu wypadkach kamienice wznoszone w tym stylu mają secesyjne klatki schodowe. Dzieje się tak na przykład w licznych realizacjach Henryka Lamensdorfa, jak również niektórych kamienicach projektu Jana Zawiejskiego. Formy te będą zatem wykorzystywane znacznie dłużej we wnętrzach niż na elewacjach, choć często w uproszczonej i zgeometryzowanej formie, nierzadko wręcz zbanalizowanej do „stylu drucianego”¹⁰. Ich obecność będzie można zaobserwować nawet w realizacjach z lat dwudziestych, zwłaszcza na obszarach peryferyjnych, choć obecne będą też na Kazimierzu czy na terenie Podgórza¹¹.

Omówienia wymaga kwestia układów funkcjonalnych sieni i klatek schodowych. Krakowska kamienica czynszowa z początku XX wieku nie odbiegała pod tym względem od rozwiązań przyjętych w innych miastach europejskich, toteż była to nadal budowla o rodowodzie dziewiętnastowiecznym. W interesującym nas okresie budynki najczęściej posiadały drzwi wejściowe prowadzące bezpośrednio do sieni, zwłaszcza na obszarze Śródmieścia, gdzie grunt był najdroższy i jeszcze pod koniec XIX wieku zaczęto rezygnować ze stosowania sieni przejazdowych i budowania stajni czy wozowni w podwórzach¹². Główne klatki schodowe, najczęściej dwubiegowe ze spocznikami, znajdowały się w tylnym trakcie budynku, choć znajdziemy też pojedyncze przypadki budynków z klatką w trakcie przednim. Z czasem obok klasycznego układu z oficyną boczną zaczęły się też pojawiać kamienice z oficyną środkową, z klatką nakrytą świetlikiem. Inną nowością było wprowadzenie wind, których szyby najczęściej instalowano w duszach schodów. Wraz z pojawianiem się w Krakowie wodociągów na klatkach zaczęto montować ogólnodostępne umywalki, zarówno żeliwne, jak i wykonywane z użyciem płytek ceramicznych, spotkać można nawet lastrиковą fontannę. Kolejną nowością występującą od 1905 roku (w Podgórzu już od 1900) były nisze na bezpieczniki energii elektrycznej. Niekiedy słupek umieszczony na początku balustrady schodów miał formę latarni (gazowej lub elektrycznej). Jednak wszystkie te zmiany nie miały bezpośredniego związku z nowymi formami stylistycznymi, a ogólnymi zmianami w budownictwie. Zbiegły się one w czasie z secesją, stąd też wiele z najwcześniejszych przykładów użycia nowych elementów posiada dekorację w tym stylu.

10 M. Gutowski, B. Gutowski, op. cit., s. 50.

11 Przykłady stanowią m.in. kamienice z ul. Brzozowej 17, Potebni 4, Smolki 18.

12 Beata Makowska, *Kamienice krakowskie z przełomu XIX i XX w. i okresu międzywojennego położone na obszarze pomiędzy pierwszą i drugą obwodnicą. Charakterystyka form i ich ewolucja*, Kraków 2014, s. 32.

Krakowska secesja ma w większości charakter odtwórczy, co jest typowe dla prowincjonalnych ośrodków. Zjawisko to obserwujemy na przykład w Przemyślu¹³ czy Toruniu¹⁴. Co za tym idzie – formy, którymi posługiwali się architekci, budowniczowie czy majstrzy murarscy przygotowujący projekty były często wtórne, zapożyczone ze wzorników czy publikacji dotyczących architektury. Część materiałów, zwłaszcza płytki ceramiczne i cementowe używane na ścianach i posadzkach, była sprowadzana z zagranicznych, najczęściej czeskich, austriackich i niemieckich, firm. Możemy je zatem spotkać także w innych miastach, nie tylko na terenie dzisiejszej Polski czy dawnej Galicji. Niestety działalność warsztatów rzeźbiarskich i sztukatorskich, fabryk oraz zakładów ślusarskich i stolarskich jest w Krakowie bardzo słabo rozpoznana, niemniej należy przypuszczać, że również detale wykonywane w tych miejscach były co do zasady odtwarzane z rysunków w prasie specjalistycznej. Mogą o tym świadczyć podobieństwa pomiędzy stolarką drzwi zewnętrznych kamienic z ulic Świętej Kingi 13, Brzozowej 20 i Zyplikiewicza 12 a Široká 10 i Žatecká 14 z czeskiej Pragi¹⁵, czy drzwi wykonanych przez fabrykę Braci Pogorzelskich z ulic Dietla 97 i Wrzesińskiej 3 (oraz prawdopodobnie Podzamcze 12¹⁶), do tej z Kővér Lajos utca 52 w Budapeszcie. Same detale ślusarskie były wykonywane w oparciu o sztancowane elementy. Świadczy o tym powtarzalność niektórych detali, jak na przykład znana z szeregu realizacji w Krakowie płytka z przedstawieniem brodatego starca (Lubicz 22, Wielopole 30, Starowiślna 43), występującego również w Łodzi (furta ogrodu Izraela Poznańskiego, Abramowicza 8), a nawet poza granicami Polski¹⁷.

Jak można przypuszczać, podobnie było w wypadku polichromii wykonywanych przez malarzy dekoratorów. Zachowane fragmenty pozwalają na wskazanie z jednej strony powtarzalności pewnych motywów w obrębie miasta, z drugiej odnajdujemy elementy wspólne z przedstawieniami znanymi z ówczesnych katalogów, jak „Dekorative Vorbilder” wydawany przez Juliusa Hoffmanna¹⁸. Problemem pozostaje dostęp do źródeł pod postacią katalogów, z których zapewne tylko część zachowała

13 B. Gutowski, *Secesja w architekturze Przemyśla*, Przemyśl 2007, s. 28.

14 Michał Pszczółkowski, *Toruńska kamienica secesyjna – zasób i specyfika form*, [w:] *Secesja w Toruniu: architektura i plastyka, twórcy i dzieła*, red. Katarzyna Kluczajd, M. Pszczółkowski, seria: „Zabytki toruńskie młodszego pokolenia”, t. 11, Toruń 2021, s. 32.

15 Informacja dzięki uprzejmości Pana Macieja Pępka.

16 Monika Paś, *Secesyjne bramy z wytwórni Braci Pogorzelskich – przykład krakowskiego przemysłu artystycznego przełomu XIX i XX wieku*, „Krzysztofor”, t. 22, 2004, s. 43.

17 Motyw ten występuje np. w Tbilisi. Informacja dzięki uprzejmości Pana Ivana Molodova.

18 „Dekorative Vorbilder”, Stuttgart, wydawany od lat 80. XIX wieku.

się do dzisiaj. Nie można też wykluczyć powstawania lokalnych wariacji na podstawie wzorów typowych, zwłaszcza że na miejscu funkcjonowały kursy dla malarzy w Wyższej Szkole Przemysłowej. Jeden z nauczycieli, Fryderyk Lachner był autorem wydanej na początku wieku broszury *Ornament roślinny w sztuce współczesnej zastosowany do przemysłu*¹⁹, poświęconej stylistyce secesyjnej. Sam zaprojektował sgraffito o cechach art nouveau z kamienicy przy ulicy Smoleńsk 20²⁰.

Wyjątkiem będą tutaj witraże, zwłaszcza te wykonywane w Krakowskim Zakładzie Witrażów, który po przejęciu przedsiębiorstwa od Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha przez Stanisława Gabriela Żeleńskiego bardzo się rozwinął²¹. Udział wybitnych twórców, jak Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Jan Bukowski, Henryk Uziembło czy Stefan Matejko, w procesie projektowania dekoracyjnych przeszkleń bez wątpienia miał tutaj ogromne znaczenie, a charakterystyczny styl określany mianem krakowskiej szkoły witrażu będzie rozpoznawalny nawet w wypadku „niekrakowskiej” tematyki, jak na przykład holenderskich pejzaży z kamienicy przy ulicy Długiej 34.

W kontekście wewnątrz szeroko należy potraktować temat ich twórców, bowiem poza nielicznymi wypadkami projektant kamienicy nie będzie, jak już wskazano wyżej, autorem wszystkich elementów. Niestety, większość rzemieślników pozostanie dla nas anonimowa, ponieważ ślady w postaci sygnatur będą się pojawiały niezwykle rzadko i tylko na określonych typach przedmiotów, wśród których możemy wymienić wspomniane już witraże, niekiedy podpisywane przez projektantów, oraz ślusarkę, która niekiedy jest sygnowana na drzwiach wejściowych. Podobne sygnatury znamy ze stolarki drzwi wejściowych z Krakowa z przedmiotowego okresu, ale autor nie natrafił na nie w budynkach o wnętrzach z elementami secesyjnymi. Osobną kwestię stanowią zachowane w znacznie większej liczbie winiety składów budowlanych dostarczających płytki. Pozwalają one na zidentyfikowanie firm, z którymi współpracował budowniczy kamienicy. Wśród najczęściej występujących będą to składy braci Gottliebów, Jana Godzickiego, braci Kadenów, Haasa i Silberberga czy Emila Silberbacha. Co ciekawe, winiety składów będą znacznie częściej występować niż sygnatury samych producentów płytek, które znamy z zaledwie kilku lokalizacji. Może to z jednej strony wskazywać na silną pozycję tych firm na rynku lokalnym, a z drugiej być efektem niechęci części konsumentów do marek niemieckich. Niewiele jest natomiast

19 Fryderyk Lachner, *Ornament roślinny w sztuce współczesnej zastosowany do przemysłu*, Lwów 1900.

20 „Nowa Reforma”, nr 225 z 6 X 1905, s. 2.

21 Krystyna Pawłowska, *Witraże w kamienicach krakowskich z przełomu wieków XIX i XX*, Kraków 1994, s. 122.

sygnowanych realizacji posadzek z lastriko, a jeśli już na takie natrafimy w kamienicach z secesyjnymi elementami, zawsze będą to realizacje zakładu Zulianich, włoskich imigrantów działających we Lwowie i Krakowie²². Do rzadkości będą też należały sygnowane okładziny ścian ze sztucznego kamienia, które często występują w późniejszych wnętrzach. Niestety, pozostali twórcy, zwłaszcza rzeźbiarze sztukatorzy i malarze dekoratorzy, pozostają całkowicie anonimowi. Być może więcej światła na ich działalność rzuci dalsza kwerenda w zasobach Archiwum Narodowego w Krakowie i analiza zapisów w księgach budów.

Jeśli chodzi o samych projektantów kamienic, to w Krakowie oraz Podgórzu będziemy obserwować pełny przekrój zawodowy. Austriacka ustawa przemysłowa dopuszczała bowiem do projektowania budynków mieszkalnych zarówno architektów, inżynierów budownictwa oraz budowniczych po szkołach przemysłowych, jak i majstrów murarskich²³. Wśród nazwisk związanych z krakowską secesją znajdują się więc takie nazwiska, jak Sławomir Odrzywolski²⁴, autor między innymi budynków Towarzystwa Technicznego przy ulicy Straszewskiego i Wyższej Szkoły Przemysłowej, czy znacznie mniej znany Aleksander Biborski i Roman Bandurski. Obok nich inżynierowie, tacy jak Kazimierz Zieliński, autor wielu kamienic o wagnerowskiej stylistyce, czy miejski budowniczy w Podgórzu Józef Kryłowski. Wśród budowniczych nie sposób nie wymienić dwóch bardzo płodnych autorów pochodzenia żydowskiego, B. Torbego, który kończył wiedeńską Bauschule²⁵, oraz jego ucznia H. Lamensdorfa²⁶. Warto też wspomnieć o działających nad Wisłą Czechach, Maurycym Tlachnie i mieszkającym w Podgórzu Antonim Dostalu²⁷. Wreszcie o wielu majstrach murarskich, którzy podejmowali się tworzenia modnych w początku XX wieku form, a wśród nich choćby Tomasz Bujasie²⁸ i Józefie Gajewskim z Nowej

22 Agnieszka Partridge, *Potęga ornamentu. Europejska ceramika artystyczna w budownictwie z lat 1840-1939 i jej przykłady w obiektach architektury Krakowa*, Kraków 2017, s. 272.

23 *Ustawa Przemysłowa według patentu ces. z dnia 20. grudnia 1859. L. 227 Dz. u. p. i noweli z dnia 15. marca 1883. L. 39 Dz. u. p.: z wstępem historycznym, motywami ciał ustawodawczych, rezolucjami Izby poselskiej, wszelkimi odnośniami ustawami, rozporządzeniami i orzeczeniami, z dodatkiem o inspektorach przemysłowych, tudzież o przemyśle szynkarskim i prawie propinacyi*, Lwów 1884, s. 49.

24 B. Gutowski, M. Gutowski, op. cit., s. 31.

25 Barbara Zbroja, *Miasto Umarłych – Architektura publiczna Żydowskiej Gminy Wyznaniowej w Krakowie w latach 1868-1939*, Kraków 2005, s. 118.

26 Ibidem, s. 121.

27 Jakub Jastrzębski, *Antoni Dostal – budowniczy nowoczesnego Podgórza 1905–1914*, „Architektura Miast. Zbiór studiów”, t. VIII, *Architekci w miastach XIX i XX wieku*, red. Agnieszka Wysocka, Lech Łbik, Bydgoszcz 2021, s. 62.

28 Karolina Bańkowska, *Majster murarski Tomasz Bujas 1860–1938 i jego realizacje architektoniczne i budowlane*, „Rocznik Krakowski”, t. 77, 2012, s. 65.

Wsi Narodowej czy Ludwiku Struziku i Aleksandrze Sołtysie z Podgórze.

Secesyjne elementy wystrojów sieni i klatek schodowych w krakowskich kamienicach występowały w trzech kontekstach. Pierwszą grupę stanowią wnętrza o charakterze historyzującym, w których secesja jest tylko jednym z wykorzystanych elementów, na przykład poprzez zastosowanie samych płytek czy witraży. Dotyczy to zarówno budynków wznoszonych na początku XX wieku, jak i tych, które w tamtym okresie przebudowywano. Drugą grupą są wnętrza jednolicie (lub niemal jednolicie) secesyjne, ale niezwiązane z elewacją budynku, najczęściej utrzymaną w stylistyce zmodernizowanego historyzmu. Ostatnią grupę stanowią obiekty spójne stylistycznie, zarówno w warstwie dekoracji fasady, jak i wewnątrz. Trzeba jednak w tym miejscu zaznaczyć, że poza pojedynczymi przypadkami nie odnajdziemy w Krakowie obiektów, w których elementy dekoracji zewnętrznej i wewnętrznej będą ze sobą współgrały w duchu idei *Gesamtkunstwerk*.

Podstawą do powstania niniejszego artykułu była prowadzona nieprzerwanie od 2019 roku inwentaryzacja fotograficzna krakowskich klatek schodowych z lat 1880–1914, powstająca na potrzeby projektu popularyzatorskiego *Igraszki z czasem*²⁹, prowadzonego wspólnie z Małgorzatą Korpalską, a także zdjęcia i informacje umieszczane na grupie Detal krakowski³⁰ na portalu Facebook. Uzupełnienie stanowiła kwerenda archiwalna w zasobach Akt Budownictwa Miejskiego w Archiwum Narodowym w Krakowie. Z opracowań podejmujących tematykę wchodzącą w zakres niniejszego artykułu wymienić należy zwłaszcza książki Krystyny Pawłowskiej³¹, Beaty Makowskiej³² i Agnieszki Partridge³³.

Pierwsza z wymienionych grup będzie zapewne najpopularniejsza, gdyż w wielu wypadkach dekoracje secesyjne we wnętrzach ograniczały się do pojedynczych elementów, takich jak płytki ceramiczne, ślusarka czy witraże. Oczywiście obraz sieni oraz klatek pozostaje niepełny ze względu na zmiany, jakie zaszły we wnętrzach przez ponad sto lat ich użytkowania, zwłaszcza powszechne zamalowywanie polichromii. Do przykładów takich wnętrz należeć będą liczne kamienice B. Torbego z lat 1903–1908, z charakterystyczną dla tego budowniczego elewacją łączącą secesyjny dekor z glazurowaną cegłą.

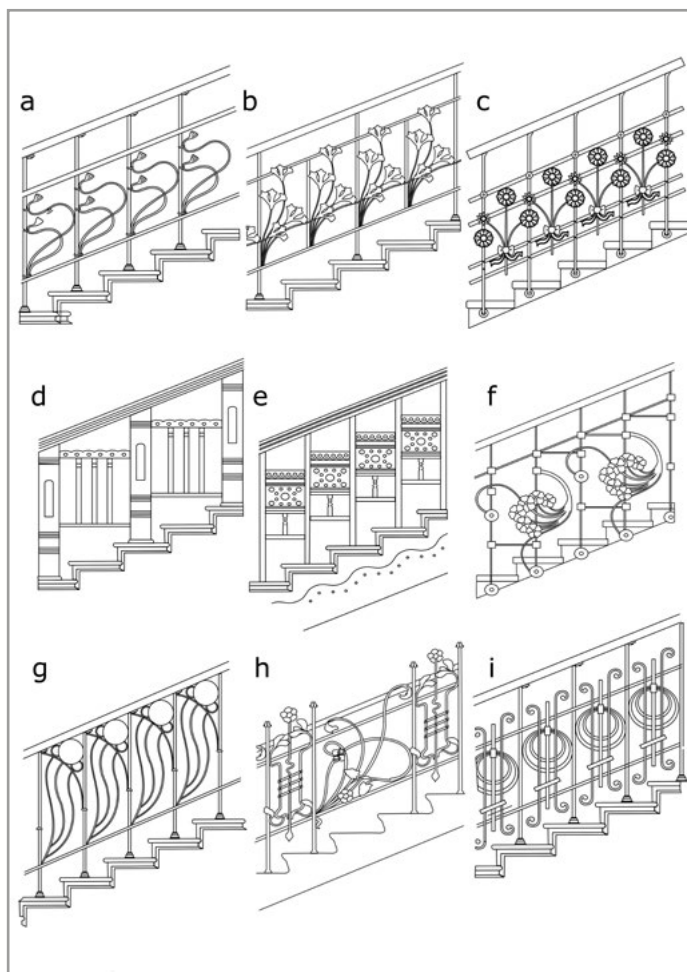
29 www.facebook.com/igraszkizczasem [dostęp: 1 I 2023].

30 www.facebook.com/groups/detalkrakowski [dostęp: 1 I 2023].

31 K. Pawłowska, op. cit.

32 B. Makowska, op. cit.

33 A. Partridge, op. cit.



il. 1. Balustrady schodów krakowskich klatek schodowych,
rys. Małgorzata Korpalska, 2023

Starowiślnej 41, 1905, proj. Leopold Tlachna³⁷). Wnętrza dopełnia lastrikowa posadzka z prostymi wzorami rozet i historyzująca stolarka z neobarokowymi puttami z gipsatury, zdobiącymi supraporty na parterze.

Identyczne elementy znajdziemy w kolejnej kamienicy opartej o ten sam wzorec przy ulicy Piłsudskiego 9. Tam do listy identycznych jak na Łobzowskiej elementów musimy dodać witraże z Krakowskiego Zakładu Witrażów, użyte w nadświetlu

We wnętrzach spotkamy charakterystyczne esowate motywy na balustradach schodów [il. 1a], znane także z innych projektów (m.in. Długa 39, 1906, proj. A. Biborski³⁴). Do kamienic Torbego należy wspomniana na początku kamienica z ulicy Łobzowskiej 4, w której warto zwrócić uwagę na zachowaną szybę w nadświetlu drzwi pomiędzy sienią a klatką schodową z dwutonową dekoracją trawioną w szkłe³⁵ [il. 2] (inny przykład takiej dekoracji znajdziemy w kamienicy z ul. Batorego 4, 1905, proj. Kazimierz Zieliński³⁶) oraz wychodzące spod wtórnych warstw farby oryginalne secesyjne polichromie (podobny wzór odtworzono przy ul.

34 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Długa 39].

35 Porównaj artykuł Małgorzaty Maksymiuk *Szyby trawione we wnętrzach z przełomu XIX i XX wieku* w tym samym tomie.

36 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Batorego 4].

37 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Bohaterów Stalingradu 41].



il. 2. Dwutonowe szkło trawione w nadświetlu drzwi wahadłowych z kamienicy przy ul. Łobzowskiej 3, fot. Jakub Jastrzębski, 2022

w progu kamienicy – wykonany w lastriko, zastępujący kojarzone z secesją pozdrowienie „Salve”, znane z wielu kamienic w Europie. Podobny napis znajdziemy też w innej realizacji Torbego przy ulicy Michałowskiego 6³⁸. Tam jednak zamiast witraży w oknach klatki schodowej znajdują się szkła trawione z motywami historyzującymi. Nietypowym zabiegiem we wnętrzu sieni jest zaś zastosowanie do dekoracji jej ścian boniowania.

Torbe stosował też elementy secesyjne w kamienicach eklektycznych, z historyzującym, często neobarokowym de-

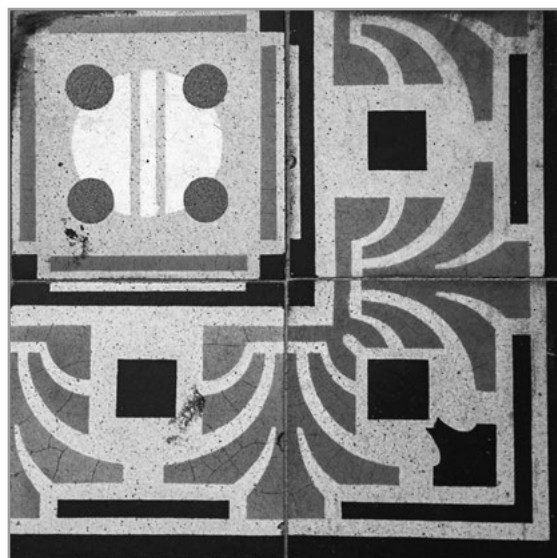
drzwi wejściowych i w oknach klatki schodowej. Pierwszy przedstawia liliowce i polskie motyle (m.in. rusałkę admirała), dwa w klatce schodowej łączą gomółki w dolnej kwaterze z jednymi z najpiękniejszych kwiatowych przedstawień witrażowych z miasta w górnych, uchylnych kwaterach. Pomiędzy parterem a pierwszym piętrzem są to irysy, a wyżej maki. Ciekawostką jest też napis: „W Imię Boże”, znajdujący się



il. 3. Reprodukacja fotografii z epoki, opublikowanej w nieustalonym tomie „Ferrerrie de Style Moderne”, przedstawiającej klatkę schodową, zamieszczona jako tabl. 13 w: Theodore Menten, Art Nouveau. Decorative Ironwork. 137 Photographic Illustrations, New York 1981

38 O. Dyba, W. Brzoskwinia, op. cit., s. 254.

talem na elewacjach. Przykładem może tu być między innymi obiekt z ulicy Karmelickiej 47, z piękną roślinną balustradą [il. 1b] (zastosowaną też w sąsiedniej czynszówce pod numerem 45, tego samego projektanta). Balustrada powtarza wzór z kamienicy przy 17 rue Damrémont w Paryżu projektu Henri Sauvage'a i Charles Sarazina z 1903 roku ³⁹ [il. 3]. Dobrze koresponduje ona z detalem sztukatorskim w formie fryzu, znajdującym się pod sufitem sieni, który przedstawia kwitnące konwalie. Co ciekawe, dokładnie ten sam detal znajdziemy w formie dekoracji na elewacjach trzech krakowskich kamienic (Krupnicza 30, 1905, proj. Kazimierz Zieliński⁴⁰; Kołłątaja 12, 1907, proj. H. Lamensdorf⁴¹; Zyblikiewicza 15, 1912, proj. nieznan⁴²). Innym secesyjnym elementem w tym wnętrzu są posadzkowe płytki cementowe, jednak jest to przykład stylistyki wiedeńskiego quadrastilu, a więc silnie zgeometryzowanych form,



il. 4. Quadrastilowe płytki posadzkowe z ul. Karmelickiej 47, fot. Małgorzata Korpalska, 2022

które w żaden sposób nie korespondują z detalami roślinnymi [il. 4]. Całość wnętrza uzupełniona jest zaś bardzo prostą, historyzującą stolarką i oknami klatki schodowej, zamkniętymi łukiem pełnym, z kwaterami podzielonymi na wiele małych szybek, kolorowych lub wykonanych z muślinowego szkła trawionego. Przeszklenia tego typu były w Krakowie obecne prawdopodobnie od lat osiemdziesiątych XIX wieku i cieszyły się popularnością aż do wybuchu pierwszej wojny światowej.

Łączenie elementów różnych stylów nie było domeną jedynie Torbe-

go. Jego uczeń H. Lamensdorf zastosował różne stylistycznie dekoracje na przykład w kamienicy z 1906 roku przy ulicy Zyblikiewicza ⁴³. We wnętrzu tym znajdziemy

39 Reprodukacja fotografii z epoki opublikowanej w nieustalonym tomie „Ferrerrie de Style Moderne”, przedstawiającej klatkę schodową, zamieszczona w: TheodoreMenten, *Art Nouveau. Decorative Ironwork. 137 Photographic Illustrations*, New York 1981, tabl. 13.

40 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Krupnicza 2].

41 O. Dyba, W. Brzoskwinia, op. cit., s. 206; por. B. Makowska, op. cit., s. 154, 229.

42 Ibidem, s. 373.

43 Ibidem.

między innymi historyzujące płytki posadzkowe w sieni, którym towarzyszyć będą zielone okładziny z płytek glazurowanych, które poprzecinano pionowymi białymi pasami, występującymi trójkami. Takie trzy pionowe listwy były typowym motywem dekoracyjnym dla secesji i w różnych formach będą jeszcze pojawiać się w innych wnętrzach. Na jednej z płytek znajduje się winieta składu budowlanego braci Kadenów. Balustrada schodów posiada esowatą dekorację, identyczną jak w kamienicach Torbego [il. 1a]. Do secesyjnych elementów zaliczać się też będą wrzutnie na listy, instalowane w drzwiach mieszkań. Jednak sama ich stolarka będzie miała formy historyzujące, zaś część wejść z klatki schodowej do korytarzy będzie zamknięta ostrym, neogotyckim łukiem.

Niekiedy secesyjny charakter będzie miał pojedynczy element lub zestaw elementów. Tak jest w przypadku wnętrza kamienicy z 1909 roku przy ulicy Długiej 34, projektu Władysława Kleinbergera⁴⁴. Zrealizowana dla lokalnego przemysłowca, Rudolfa Peterseima⁴⁵, kamienica utrzymana jest w stylistyce zmodernizowanego historyzmu. W jej wnętrzu znajdują się jednak jedne z najbardziej widowiskowych, w krakowskich wnętrzach mieszkalnych, witraży. Zrealizowane przez Krakowski Zakład Witrażów przeszklenia wypełniają trzy okna na klatce schodowej. Dwa pierwsze, okrągłe, przedstawiają tę samą kompozycję – z leżącymi, łaciatymi, czarno-białymi krowami holenderkami. Między drugim a trzecim piętrem znajduje się największy, owalny witraż przedstawiający pejzaż z długim drewnianym domem, na pierwszym planie zobaczy-



il. 5. Witraż w kamienicy przy ul. Krowoderskiej 34, wyk. w 1909 roku przez Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleńskiego, fot. Małgorzata Korpalska, 2021

44 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Długa 34].

45 Ibidem; por. J. Jastrzębski, *Krakowska fabryka Marcina Peterseima i jej budynki*, „Architektura Miast. Zbiór studiów”, t. IX, *Architektura przemysłowa i architektura poprzemysłowa w XIX i XX wieku*, red. Bogna Derkowska-Kostkowska, Mateusz Soliński, Bydgoszcz 2022, s. 39.

my zaś dwie kobiece postacie w tradycyjnych holenderskich strojach ludowych, niosące wiadra z wodą [il. 5]. Pomimo podjętej tematyki witraże są bezsprzecznie przykładami krakowskiej szkoły witrażu z jej charakterystyczną falistą linią i paletą mocnych, wyrazistych barw⁴⁶. Kleinberger sięgał też po secesyjne witraże w innych swoich realizacjach, czego przykładem może być sąsiednia kamienica przy ulicy Długiej 32 (1911)⁴⁷, również zrealizowana dla Peterseima, następnie Ariańskiej 5 (1911–1912)⁴⁸ z pejzażem przedstawiającym pobliską drogę do wsi Mogiła pod Krakowem, obsadzoną topolami włoskimi, Ariańskiej 17 (1907)⁴⁹ z irysami w oknie doświetlającym nad bramą, czy jego własnej kamienicy przy ulicy Siemiradzkiego 3 (1908)⁵⁰, przy której zdecydował się na kompozycje roślinne, między innymi z popularnym w Krakowie motywem liści kasztanowca (niezachowany)⁵¹.

Inną kategorię stanowią wnętrza, w których secesja pojawiła się wtórnie. Najczęściej było to związane z położeniem nowych, „modnych” płytek w sieni lub na klatce schodowej starszych budynków i mogło być skutkiem przebudowy czy pojawienia się w budynku nowych instalacji, na przykład wodociągowej. Przykładem może być powstały w 1889 roku „Dom pod pajakiem” projektu Teodora Talowskiego⁵², w którym na ścianach sieni znajdziemy szaroniebieską glazurę, wśród której pojawią się pojedyncze płytki z wieńcami ze stokrotek. Realizacja sygnowana jest winiętą zakładu L&G Kaden, ale już z dopiskiem Kraków–Lwów, zatem płytki pojawiły się w sieni najwcześniej w roku 1906, kiedy firma uruchomiła filię w stolicy prowincji⁵³.

Do najciekawszych przykładów zastosowania secesyjnych płytek w starszym wnętrzu należy realizacja sygnowana winiętą składu J. Godzickiego z ulicy Sarego 10. W kamienicy z lat dziewięćdziesiątych XIX wieku wyłożono glazurą całą sień przejazdową. Na granatowym tle pojawiają się nowoczesne geometryczne motywy z uproszczonymi kwiatami w narożnikach kompozycji, zaś na filarach podłużne kompozycje z wieńcem, z którego opada potrójny kwietny warkocz. Część wzorów pochodzi z fabryki w Boizenburgu⁵⁴. Skład Godzickiego specjalizował się w sprowadzaniu bardzo nowo-

46 K. Pawłowska, op. cit., s. 179.

47 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Długa 32].

48 O. Dyba, W. Brzoskwinia, op. cit., s. 111.

49 Ibidem.

50 Ibidem, s. 306.

51 K. Pawłowska, op. cit., s. 65.

52 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Karmelicka 35].

53 A. Partridge, op. cit., s. 263.

54 Ken Foster, *Tiles & Styles Jugendstil & Secesion Art Nouveau and Arts & Crafts Design in German and Central*

czesnych secesyjnych płytek, a jego winiety towarzyszą na przykład realizacji z Podgórze, z ulicy Wałowej 5. W kamienicy projektu Antoniego Dostała z 1912 płytki z marabutami z fabryki w Offstein stanowią jedyny secesyjny element wnętrza⁵⁵. Płytki firmowane winieta składu Godzickiego znajdziemy też w kamienicy o szesnastowiecznym rodowodzie przy ulicy Grodzkiej 42⁵⁶. Na początku XX wieku dokonano tam przebudowy, przy okazji której we wnętrzu sieni i klatki schodowej pojawiły się nowe stylistycznie elementy. Obok geometrycznych płytek z Boizenburga, w tym identycznych jak przy ulicy Sarego małych płytek z kwiatami i granatowych meandrów [il. 9a], pojawiła się tam nowa balustrada schodów z dekoracją w formie girland, które bardzo często będą występowały w późnosecesyjnych dekoracjach.

Jak zaznaczono na wstępie, secesyjne wnętrza często będą towarzyszyć kamienicom o elewacjach o formach zmodernizowanego historyzmu. Wydaje się, że choć udało się łatwo opracować odświeżone, zmodernizowane formy dla detali fasad, jak oprawy okien czy portali, gzymsy i boniowania, to stworzenie analogicznych form dla stolarki czy ślusarki się nie powiodło i dlatego twórcy sięgali po sprawdzone motywy secesyjne. W rezultacie w wielu przypadkach będziemy się spotykać z obiektami, których wnętrze nie koresponduje z elewacją, samo w sobie tworząc jednak spójną stylistycznie kompozycję, w przeciwieństwie do przedstawionych wcześniej wnętrz historyzujących.

Wiele takich form stworzył wspomniany już H. Lamensdorf, a do najlepszych przykładów należy pochodząca z 1908 roku kamienica przy ulicy Piłsudskiego 38⁵⁷. Jej asymetryczna elewacja wykończona kremową cegłą glazurowaną wykorzystuje zgeometryzowane formy renesansu krakowskiego, w tym okna wawelskie oraz attykę Sukiennic. Dzięki przeprowadzonej kilka lat temu renowacji kamienicy możemy podziwiać w pełnej krasie również jej wnętrze, które jest bardzo ciekawe nie tylko ze względu na jego spójność stylistyczną, ale też wykorzystanie w nim motywu wiodącego. Tym stał się kwiat róży, zastosowany jako wzór płytek posadzkowych, polichromii i dekoracji balustrady. Trzeba przy tym jednak zauważyć, że projektant posługiwał się jedynie formami „katalogowymi”, stąd każda z róż jest inna. W wypadku polichromii mamy do czynienia ze zgeometryzowaną różą mackintoshowską, w wypadku płytek motyw jest podobny, ale do wzoru czołowego artysty szkockiej odmiany art nouveau

European Decorative Tiles 1895–1935, Atglen 2015, s. 118.

55 A. Partridge, op. cit., s. 463; por. J. Jastrzębski, *Antoni Dostał...*, s. 70

56 O. Dyba, W. Brzoskwinia, op. cit., s. 174.

57 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Manifestu Lipcowego 38].

dodana została imitująca płatki okalająca falbana, natomiast kwiaty stanowiące centralny element dekoracji ślusarskiej są przedstawione w sposób bardziej naturalistyczny. Polichromie są wariacją wzorów opublikowanych w 1910 w „Dekorative Vorbilder”⁵⁸, płytki pochodzą z masowej produkcji, zaś wykonywana lokalnie balustrada będzie występowała także w innych budynkach (Dunajewskiego 6, 1906, proj. H. Lamensdorf⁵⁹; Celna 5, 1908–1910, proj. nieznanym⁶⁰). Dopełnienie dekoracji być może stanowiły róże na witrażach, które w budynku zachowały się jedynie w formie szczątkowej [il. 6]. Pomimo pewnych rozbieżności w stylistyce poszczególnych elementów widać zamysł projektanta i celowy dobór poszczególnych elementów dekoracyjnych, które tworzyły jednorodne, „kompletne” wnętrze.



il. 6. Klatka schodowa kamienicy przy ul. Piłsudskiego 38, fot. Małgorzata Korpalska, 2020

Wśród innych realizacji tego budowniczego, które warto tutaj wspomnieć, jest też kamienica Franklów przy ulicy Dunajewskiego 6. To kolejny budynek o elewacji w stylu zmodernizowanego neorenesansu, zwieńczonej wariacją na temat attyki Sukiennic. Budynek ten należał do krakowskiej rodziny budowlanców, współwłaścicieli między innymi Fabryki Wyrobów Szamotowych i Fajansowych w Skawinie, a od 1912 roku również spółki „Hydraulika”⁶¹. Na parterze kamienicy mieścił się salon innego składu, należącego do wspomnianych już braci Kaden⁶². Jak można sądzić, byli oni

58 „Dekorative Vorbilder XXI”, Josef Hoffmann, Stuttgart 1910, Taffel 2.

59 O. Dyba, W. Brzoskwinia, op. cit., s. 155.

60 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Celna 5].

61 A. Partridge, *Libanowie, Fränklowie, Kadenowie, Zuliani, Godziccy. Krakowskie rodziny działające w branży budowlanej na przełomie XIX i XX wieku*, „Rocznik Krakowski”, t. 83, 2017, s. 192.

62 A. Partridge, *Potęga...*, s. 266.

dostawcami płytek, które zostały wykorzystane do ozdobienia sieni przejazdowej oraz klatek schodowych kamienicy, w tym również klatek w oficynach (zauważyć jednak należy, że wszystkie klatki miały charakter klatek głównych dla poszczególnych skrzydeł). Wykorzystano tu między innymi płytki iryzujące z wytwórni RAKO z czeskiego Rakovníka⁶³. Do ciekawych elementów we wnętrzu należy też „zdrój”, czyli znajdujące się w sieni, ogólnodostępne poidelko, w całości wyłożone płytkami.

Innym bardzo ciekawym przykładem z portfolio Lamensdorfa są bliźniacze kamienice przy ulicy Wielopole 22–24 z 1911 roku⁶⁴. Proste elewacje o oszczędnych dekoracjach zupełnie nie zapowiadają efektu, jaki zastaniemy we wnętrzu. Sienie wyłożone są czeską glazurą w kolorze granatowym, która poprzątkana jest pojedynczymi, iryzującymi płytkami. Posadzki wykonane są z niewielkich tak zwanych gorsecików, a więc płytek o łukowatych bokach, dwóch dłuższych, wklęsłych i dwóch krótszych, wypukłych. Na ścianach znajdują się kompozycje z płytek w stylu holenderskim, pod numerem 22 z wiatrakami, pod 24 z kuropatwami. Jedna z nich posiada sygnaturę producenta, czyli „RAKO”. W jednym z budynków podobnie jak przy ulicy Dunajewskiego znajdziemy poidelko. Oba obiekty posiadają szyby wind osobowych w głównych klatkach schodowych (same kabiny już nie istnieją, ale działały jeszcze w latach 60. XX wieku⁶⁵), umiejscowione w duszach. Głównym elementem dekoracyjnym jest jednak stolarka



il. 7. Drzwi z dekoracyjną supraportą z kamienicy przy ul. Wielopole 24, fot. Małgorzata Korpalska, 2021

63 Ibidem, s. 595.

64 O. Dyba, W. Brzoskwinia, op. cit., s. 327.

65 Informacja dzięki uprzejmości dawnych mieszkańców kamienicy.

z malowanymi wzorami na płycinach drzwi i rzeźbionymi supraportami z motywami roślinnymi [il. 7].

Po secesyjne elementy dekoracji wystroju sięgnął także Jan Zawiejski, w latach 1900–1914 architekt miejski w Krakowie⁶⁶. Podobnie jak u Lamensdorfa, projektowane przez niego budynki posiadały fasady skomponowane w duchu zmodernizowanego historyzmu, opartego głównie o formy renesansowe. Dwa najbardziej charakterystyczne projekty to tak zwany Jasny Dom przy ulicy Biskupiej 2, który architekt zaprojektował dla siebie, oraz kamienica Ohrensteina, największa krakowska kamienica sprzed 1914 roku⁶⁷, stojąca u zbiegu ulic Stradomskiej i Dietla. Elementem występującym w obu obiektach są balustrady z motywem kwiatowym, być może zaprojektowane przez samego Zawiejskiego [il. 1c]. Forma jest symetryczna i pozbawiona typowej dla secesji giętkości, ale bez wątpienia styczność właśnie z tym stylem miała na nią wpływ. Dopełnieniem wyposażenia klatek schodowych obu kamienic są płytki ceramiczne, w przypadku kamienicy Ohrensteina pochodzące ze składu budowlanego J. Godzickiego, o czym świadczą zachowane winiety. Wyjątkowość tej realizacji polega na tym, że każda z czterech klatek posiada indywidualne dekoracje. W sieni Jasnego Domu znajdują się szaroniebieskie płytki przecięte fryzem z motywem girland, bardzo popularnym w Krakowie (m.in. Dietla 101, pl. Dominikański 3, Kremerowska 4), zaś iryzujące płytki na piętrach układają się w geometryczne motywy, umieszczone przy mocowaniach pionowych mosiężnych pochwyków.

Osobnym zjawiskiem są wnętrza z elementami inspirowanymi sztuką ludową. W kręgu Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana secesja stała się punktem wyjścia do poszukiwań inspiracji poza stylami historycznymi. Zbiegło się to w czasie z rozwojem koncepcji „stylu zakopiańskiego” oraz obecną w lokalnym środowisku artystycznym „chłopomanią”. Jednocześnie realizacja przez TPSS wewnątrz Konserwatorium Muzycznego (obecnie Stary Teatr), prowadzona w latach 1905–1906 przez Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego⁶⁸ przyczyniła się do popularyzacji tych motywów, niejednokrotnie przeplatanych elementami secesyjnymi⁶⁹. W wielu wypadkach trudne jest też wyznaczenie granicy pomiędzy motywami „czysto” secesyjnymi a tymi w duchu ludowym. Wnętrza tego typu znajdziemy zarówno w projektach uznanych

66 J. Purchla, *Jan Zawiejski. Architekt przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1986, s. 65.

67 Ibidem, s. 61, 325.

68 J. Purchla, *Jak powstał nowoczesny Kraków*, Kraków 1990, s. 51.

69 M. Wiśniewski, op. cit., s. 205.

krakowskich architektów i budowniczych, jak S. Odrzywolski czy Ludwik Wojtyczko, jak i tych mniej znanych, jak Karol Szpondrowski.

Jednym z przykładów jest wnętrze kamienicy Małachowskich, wzniesionej według projektu Odrzywolskiego w latach 1906–1907 przy ulicy Piłsudskiego 36⁷⁰. Choć budynek ten bywa określany jako secesyjny⁷¹, w rzeczywistości łączy cechy tego stylu z wczesnym modernizmem i elementami ludowymi⁷². Dość nietypowym jak na krakowskie warunki elementem wnętrza jest balustrada schodów, wykonana nie z metalu, jak w zdecydowanej większości kamienic, a z drewna, nieskomplikowana w formie, złożona z masywnych słupków i lekkich poprzeczek, z prostą aplikacją pod postacią trzech niewielkich, mosiężnych płytek [il. 1d]. We wnętrzu tym znajdują się też elementy typowo secesyjne, jak koła wykorzystane jako dekoracja opaski nad drzwiami do mieszkań czy uzupełnienie stolarki drzwi wahadłowych o mosiężne relingi, podobne do tych z witryny wiedeńskiej redakcji „Die Zeit” projektu Otto Wagnera.

Innym przykładem przeplatania się motywów jest wnętrze jednej z bliźniaczych kamienic przy ulicy Lubomirskiego 29 z 1912 roku projektu K. Szpondrowskiego⁷³, będącej jego własnością. Obszerna klatka schodowa z duszą, nakryta świetlikiem, posiada prostą, drewnianą balustradę schodów, dekorację malarską w formie ludowego fryzu z motywami typowymi dla dekoracji wycinanych w drewnie, natomiast na wysokości najwyższej kondygnacji znajduje się kilka secesyjnych masek kobiecych z rozpuszczonymi włosami.

Na tym tle najbardziej wyjątkowa jest jednak wzniesiona około 1910 roku kamienica pod obecnym adresem aleja Słowackiego 19. Elewacja inspirowana kamienicą Odrzywolskiego skrywa jeden z najlepszych przykładów inspiracji ludowych we wnętrzach. Schody posiadają drewnianą, dekoracyjną, falistą listwę wzdłuż dolnej krawędzi oraz wykonaną z tego samego materiału balustradę z dekoracją w postaci nawiercanych płytek umieszczonych pomiędzy poprzeczkami [il. 1e]. Najciekawszym elementem wnętrza są jednak stolarskie oprawy kryształowych lusterek, które znajdują się na każdym z pięter. Mają one bogate dekoracje laubzegowe, a u podstawy pojawia się motyw słońca z promieniami. Podobną dekorację mają drzwi w zespole budyn-

70 Irena Palca, *Dom mieszkalny przy ulicy Józefa Piłsudskiego 36 w Krakowie – przykład secesji w działalności architektonicznej Sławomira Odrzywolskiego*, „Krzysztofor”, t. 36, Kraków 2018, s. 167.

71 Ibidem, s. 172.

72 Por. M. Gutowski, B. Gutowski, op. cit., s. 32; B. Makowska, op. cit., s. 163.

73 Marek Zgórniak, „Zamek Łoś” pod Krakowem i jego twórcy, „Rocznik Krakowski”, t. 79, 2013, s. 112.

ków klasztoru karmelitanek bosych z ulicy Łobzowskiej 40⁷⁴ projektu T. Stryjeńskiego i F. Mączyńskiego⁷⁵. Klatka schodowa kamienicy znajduje się w trakcie przednim i jest wraz z całą strefą wejściową cofnięta w stosunku do lica budynku. Wypełnienie tak powstałej niszy stanowią balkony, oddzielone od klatki taflami półprzeźroczystego, fakturowanego szkła. Stolarka wewnętrzna została dodatkowo uatrakcyjniona poprzez podział przeszklenia na dwie części, górną w formie zwykłego okna i dolną, obudowaną dodatkową skrzynią, w której znajduje się jedynie owalne wycięcie na szybę. Górną część skrzyni stanowi zaś wewnętrzny parapet z niewielką poręczą, przeznaczony zapewne na doniczki z kwiatami [il. 8].

Trzecią grupę stanowią wnętrza, w których zarówno sień i klatka schodowa, jak i dekoracje elewacji będą się wpisywać w stylistykę secesyjną. Jak zaznaczono na początku artykułu najczęściej obie odslony będą się różnić w zakresie zastosowanych motywów, będą jednak

przykłady kamienic, w których idea *Gesamtkunstwerk* została wcielona w życie.

Jednym z najlepszych przykładów takiego podejścia będzie wzniesiona w latach 1907–1908 roku kamienica projektu budowniczego Apolinarego Pezdańskiego⁷⁶ przy ulicy Smoleńsk 26, będąca jednocześnie jego domem własnym. Jest to budynek narożny, wznoszony przy ówczesnej granicy miasta na terenie dawnej dzielnicy katastralnej Nowy Świat, w kwartale zabudowywanym od lat osiemdziesiątych XIX wieku.



il. 8. Okno klatki schodowej z kamienicy przy al. Słowackiego 19, fot. Małgorzata Korpalska, 2023

74 J. Purchla, *Jak powstawał...*, s. 43.

75 Piotr Kożurno, Maria Śliwińska, Marek Wieczorek, *Secesja w architekturze Polski. Motywy, tematy, inspiracje*, Toruń 2014, s. 269.

76 B. Makowska, op. cit., s. 155.

Trzypiętrowa kamienica z wysokim przyziemem mieszczącym lokale usługowe i handlowe dominuje w zabudowie ulicy na zdjęciu ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego wykonanym około 1910 roku przez Antoniego Pawlikowskiego⁷⁷, dziś jest nieco mniej widoczna ze względu na późniejsze nadbudowy sąsiednich czynszówek. Budynek ten stanowi jeden z lepszych przykładów wpływów architektury O. Wagnera, wykazując silne inspiracje jego Medallion Haus.

Do kamienicy prowadzą drzwi wykonane według projektu wzornikowego, których wariacje można spotkać również w innych miastach na terenie Polski⁷⁸. We wnętrzu sieni znajdziemy typowy dla budynków z początku wieku układ z dwoma biegami schodów, jednym prowadzącym na parter i drugim schodzącym na dół, zakończony korytarzem prowadzącym do wejścia na kuchenną klatkę schodową i dalej na podwórko. Ten fragment schodów posiada kutą balustradę z prostym motywem kwiatowym (podobną spotkamy też przy ul. Kremerowskiej 4, 1910, proj. A. Biborski⁷⁹). Na parterze za wahadłowymi drzwiami znajduje się obszerna, pięciokątna klatka schodowa, nakryta dużym świetlikiem. Biegące po obwodzie pomieszczenia schody wykonane zostały w oparciu o konstrukcję Kleina, jednak całość została wyłożona drewnem, zastosowano też drewniane tralki w balustradzie. Na bocznych okładzinach schodów, w miejscach zakończeń stalowych dwuteowników stanowiących element konstrukcji, powtórzony został motyw z elewacji – szarotki. Wzór obu dekoracji jest identyczny, przy czym – jak należy sądzić – elementy snycerskie zostały wykonane specjalnie do tego budynku, podczas gdy sztukateria była elementem o charakterze powtarzalnym, identyczne motywy znajdziemy bowiem na Willi pod Szarotkami przy ulicy Kraszewskiego 27 (1912, proj. Jan Wilczyński⁸⁰). Na uwagę zwracać będą również dekoracyjne supraporty pokryte motywami geometrycznymi, potrójnymi listwami w formie wgłębień, kwadratami i kołami. Wśród tych elementów, podobnie jak w przypadku elewacji, znajdziemy elementy wzorowane na motywach stosowanych przez Wagnera. Powstały one zapewne w oparciu o rysunki i zdjęcia publikowane w prasie specjalistycznej. Niestety, na chwilę obecną niemożliwa jest odpowiedź na pytanie, czy dekoracje malarskie ścian również nawiązywały do pozostałych elementów, gdyż dziś pozostają one zamalowane.

77 Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, numer katalogowy 7169F.

78 M.in. w Żywcu, Bielsku Białej, Wąbrzeźnie i Malborku; informacja od Pana Macieja Pępka.

79 Zapis w Księdze Budowli w ANK, informacja dzięki uprzejmości Pani Karoliny Bańkowskiej.

80 O. Dyba, W. Brzoskwinia, op. cit., s. 218.

Wyjątkowym elementem tego wnętrza jest fontanna znajdująca się na parterze, obok początku biegu schodów. Zachował się z niej jedynie wykonany z brązowo-czerwonego lastriko okrąg i pozostałości dyszy, jednak w okresie swojej świetności musiała ona stanowić niezwykle dekorację wnętrza. A. Pezdański był przedsiębiorcą budowlanym⁸¹, toteż jego dom własny stanowił dla niego wizytówkę. Zastosowanie nowoczesnych rozwiązań podnosiło prestiż nie tylko tej realizacji, ale również samego budowniczego.

Innym przykładem prestiżowej inwestycji jest jedna z najciekawszych secesyjnych kamienic w Krakowie, ukończony w 1909 roku budynek Jana Wolnego z placu Szczepańskiego 2⁸². Zaprojektowana przez Wiktora Miarczyńskiego z elewacją autorstwa Romana Bandurskiego⁸³, stanowiła przykład ekskluzywnej śródmiejskiej kamienicy z lokalami usługowymi na parterze. Działał tam przede wszystkim zakład pogrzebowy, należący do właściciela budynku (wraz z wytwórnią trumien znajdującą się w piwnicach) oraz delikatesy. Budynek był nowoczesnie wyposażony, posiadał centralne ogrzewanie, podłączenie do wodociągu oraz instalację elektryczną, napędzającą między innymi windę⁸⁴.

W odróżnieniu od większości prezentowanych przykładów, w budynku Wolnego znajduje się sień przejazdowa, co było podyktowane względami praktycznymi, związanymi z prowadzoną przez właściciela działalnością. Elewacja, będąca przykładem wiedeńskiej odmiany stylu, dodatkowo dopasowanej dekoracjami do sąsiedniego budynku Konserwatorium Muzycznego (obecnie Stary Teatr), różni się od wystroju klatki schodowej, w której dominują motywy kwiatowe. Pozbawiona dekoracji sień wyłożona jest grubymi płytkami ceramicznymi stosowanymi od lat osiemdziesiątych XIX wieku. Z sieni wchodzimy na główną klatkę, gdzie oprócz schodów i wejścia do mieszkania na parterze znajduje się szyb z zachowaną do dzisiaj windą. Nie został on jednak umieszczony w duszy jak w opisywanych kamienicach z ulicy Wielopole, zamiast tego stosunkowo płytka kabina wraz z oprzyrządowaniem zajmuje całą szerokość klatki. Podobne rozwiązania spotkamy między innymi we wspomnianej kamienicy Ohrensteina, za której budowę również odpowiadało przedsiębiorstwo Miarczyńskiego i Bandurskiego⁸⁵, czy przy ulicy Zwierzynieckiej 13 (1912, proj. Adolf

81 „Dziennik Rozporządzeń dla Stoł. Król. Miasta Krakowa”, Kraków 1907, s. 32.

82 Waldemar Komorowski, *Plac Szczepański*, „Krzysztofor”, t. 33, Kraków 2015, s. 213.

83 Ewa Gaczoł, *Fotografie związane z placem Szczepańskim w zbiorach Działu Fotografii Krakowskiej Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, część 1*, „Krzysztofor”, t. 33, s. 315.

84 W. Komorowski, op. cit., s. 213.

85 J. Purchla, *Jan Zawiejski...*, s. 61.

Szyszko-Bohusz⁸⁶). Krata szybu i drzwi do kabiny oraz zastosowane w nich trawione szyby są jedynymi elementami wnętrza nawiązującymi do elewacji. Podobną oprawę posiadają drzwi wejściowe do kamienicy oraz witryny lokali na parterze. Schody wykonane z betonowych prefabrykatów posiadają unikatową balustradę, łączącą motywy geometryczne i kwiatowe [il. 1f]. Posiada ona rzadko spotykaną w kamienicach czynszowych mosiężną poręcz. Posadzki wyłożone są szarymi płytkami z bordiurą składającą się z fal oraz motywu liści i owoców miłorzębu japońskiego (inne zestawienie takich płytek spotkamy w kamienicy przy ul. Stromej 6 w Podgórzu, 1912, proj. nieznan⁸⁷). Stolarka posiada proste formy, z dekoracją na opaskach w formie okręgów i falistych linii. Najbardziej dekoracyjnym elementem wnętrza są jednak cztery witraże, wykonane przez Krakowski Zakład Witrażów. Pierwszy z nich przedstawia polne kwiaty, maki i powoje, wśród dojrzewającego zboża oraz dwa motyle, kolejne – kwitnące na niebiesko irysy i słoneczniki, a wszystkie trzy wykonane są w typowej dla zakładu manierze. Ostatni z witraży, znajdujący się poniżej najwyższego piętra, różni się zdecydowanie stylistyką, z symetryczną kompozycją, z wykorzystaniem dużych powierzchni szkła białego. Witraż przedstawia sowę z rozpostartymi skrzydłami nad wiklinowym koszem, w którym rozłożona jest książka z napisem „Kraków” na jednej stronie i sylwetką kościoła Mariackiego na drugiej. Całości dopełnia bordiura z roślinnych wici. Wnętrze składa się zarówno z elementów wykonywanych na zamówienie, specjalnie do tego projektu (ślusarka, witraże), jak i produkowanych masowo (płytki) lub według dostępnych wzorów (stolarka). Obecność elementów świadczących o nowoczesności i pozycji ekonomicznej inwestora (winda, mosiężna poręcz) pokazuje, że podobnie jak u Pezdańskiego, również wnętrze tego budynku miało świadczyć o prestiżowej pozycji właściciela.

Zupełnie inny przykład stanowi niewielka kamienica z ulicy Rękawka 9 w Podgórzu, wzniesiona w czasach, gdy był on samodzielnym miastem. Zrealizowana dla Natana i Ernestyny Zamczyków, zaprojektowana została przez lokalnego majstra mularskiego L. Struzika w 1913 roku⁸⁸. Budynek o dość prostej, dekorowanej motywami geometrycznymi fasadzie posiada wewnątrz klatki schodowej utrzymane w stylistyce secesyjnej, choć nie koresponduje ono do końca z dekoracjami fasady. Stolarka drzwi pomiędzy sienią a klatką, jak również drzwi do mieszkań, posiada opaski dekorowane

86 B. Makowska, op. cit., s. 172.

87 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Stroma 6].

88 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Rękawka 9].

prostymi motywami kwiatowymi (podobne dekoracje z szarotkami spotkamy w innej podgórskiej kamienicy przy ul. Celnej 8), natomiast balustrada schodów ozdobiona została motywem koła przeciętego przez trzy pionowe listwy. Podobne formy, różniące się jedynie szczegółami, spotkamy również w krakowskich kamienicach przy ulicy Długiej 6 [il. 1g] (1908, proj. Ksawery Pietraszkiewicz, Józef Skałka, elewacja R. Bandurski⁸⁹) i Zyplikiewicza 12 (1898, proj. W. Kleinberger, rozbudowa 1910, proj. H. Lamensdorf⁹⁰). Okna klatek schodowych – inaczej niż w Krakowie – najczęściej nie były wypełniane witrażami, dzielono je natomiast na małe kwatery wypełniane matowymi lub kolorowymi szklami fakturowanymi oraz trawionymi, o prostych muślinowych wzorach. W przypadku opisywanej kamienicy każda z czterech kwater okna została podzielona cienkimi szprosami na osiem części: dwie większe w formie pionowych prostokątów wypełnionych bezbarwnym szkłem fakturowanym i sześć mniejszych w formie kwadratów, po trzy na dole i na górze. Wypełniono je umieszczonymi na przemian szklami kolorowymi i bezbarwnymi o różnych fakturach. Podobne rozwiązanie zastosowano również w prześwitach drzwi oddzielających sień od klatki. Wystrój uzupełniony jest prostymi, geometrycznymi rozetami w lastriko. Podobne można znaleźć w kamienicy z ulicy Kalwaryjskiej 36, wzniesionej w latach 1912–1913 dla tych samych inwestorów⁹¹.

Przy ulicy Straszewskiego 9 znajduje się kamienica wzniesiona w roku 1908 według projektu budowniczego Kazimierza Brzezińskiego⁹². Budynek o skromnej, asymetrycznej elewacji pokrytej kremową cegłą glazurowaną wykazuje silne inspiracje jednym z ważniejszych przykładów krakowskiej secesji – gmachem Towarzystwa Technicznego, znajdującego się przy tej samej ulicy pod numerem 26 (1906, proj. S. Odrzywolski). Wnętrze sieni i klatki schodowej, choć niezachowane w pełni, należy do najbogatszych w mieście. W sieni znajdziemy posadzkę i schody z bardzo ciemnego, niemal czarnego lastriko z dodatkiem białego gresu, okładziny ścian ze sztucznego kamienia oraz plafonową, historyzującą dekorację sztukatorską, która przedstawia nagą kobietę na tle słońca. Na klatce schodowej na wysokości parteru w posadzce z lastriko znajduje się mozaika składająca się z dwóch szerokich współśrodkowych kręgów, wykonanych z barwionego na żółto i czerwono lastriko, każde obwiedzione

89 B. Makowska, op. cit., s. 149.

90 O. Dyba, W. Brzoskwinią, op. cit., s. 373.

91 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Pstrowskiego 36].

92 O. Dyba, W. Brzoskwinią, op. cit., s. 328.

wstęgą szachownicową z zielonych, piaskowych i perłowych kostek mozaikowych. Ze środka kompozycji wychodzą promieniście faliste linie. Cały fragment podłogi z mozaiki obwiedziony jest bordiurą z zielonych i perłowych kostek, w której narożnikach powtórzony został motyw falistych promieni.

Podobne bordiury spotkamy też na Dębnikach, przy ulicy Różanej 23 (1911, proj. Józef Wilczyński⁹³) i w Podgórzu przy ulicy Stromej 4 (1913, proj. A. Sołtys⁹⁴). Ta ostatnia realizacja najpewniej została wykonana przez przedsiębiorstwo robót betonowych Zulianich⁹⁵. Również schody, wykonane z betonowych prefabrykatów, pokryte są czarnym lastriko. Wyjątkowo bogata jest dekoracja balustrady schodów. W przytaczanych dotąd przykładach balustrady składały się z jednego powtarzalnego segmentu, natomiast tutaj spotykamy dwa. Pierwszym są trzy pionowe linie, pofalowane na dużej części swojej długości, a zakończone liśćmi i kwiatami. Drugi segment składa się z czterech łukowato wygiętych elementów, z których jeden, ślimakowato zagięty przechodzi w gałązkę rośliny. Wszystkie elementy zakończone są liśćmi lub sztancowanymi kwiatami [il. 1h]. Jest to najbogatsza dekoracja secesyjnej balustrady, jaką spotkamy w Krakowie. Sprężystość i energiczność zastosowanych linii przywodzi na myśl prace kowalskie z zachodniej Europy, zwłaszcza Belgii i Francji, mocno odmienne od stylistyki wiedeńskiej. Bardzo zróżnicowana jest stolarka drzwiowa. Na parterze ma ona dość proste formy, a elementy secesyjne znajdują się tylko na opaskach. Mają one zarówno formy roślinne, jak i geometryczne. Na pierwszym piętrze, gdzie pierwotnie znajdowało się jedno mieszkanie, drzwi główne posiadają parę skrzydeł o nietypowych prześwitach w formie zbliżonej do ćwiartki koła oraz znajdujące się z boku znacznie mniejsze, jednoskrzydłowe drzwi dla służby. W obu wypadkach posiadają one opaski powtarzające motywy z parteru. Na ostatnim piętrze znajduje się natomiast bogato dekorowana ścianka drzwiowa – rozwiązanie bardzo popularne w kamienicach Poznania czy Wrocławia, w Krakowie występuje sporadycznie, najczęściej w formach historyzmu. Jedyne znane autorowi przykłady secesyjnej stolarki tego typu występują przy ulicy Zyblikiewicza 12 (prawdopodobnie dekoracja secesyjna jest tu wtórna) i w opisywanej kamienicy. W dekoracji dominują artykulacje pionowe, w tym potrójne listwy, ale znajdziemy też ćwiartki koła, zarówno w podziale płyt drzwi, jak

93 Ibidem, s. 291.

94 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Stroma 4].

95 Sygnatura Zulianich istniała w kamienicy pod adresem Stroma 6, realizowanej przez tego samego inwestora w tym samym czasie; por. A. Partridge, *Potęga...*, s. 338.

i w profilach szczeblin w oknach nadświetla. Dekoracyjne opaski posiadają również drzwi między sienią a klatką oraz te prowadzące na podwórze, a nawet okna klatki schodowej. Te ostatnie oraz prześwity drzwi prowadzących na podwórze posiadały bogate dekoracje witrażowe z motywami roślinnymi i pawich piór, wykonane

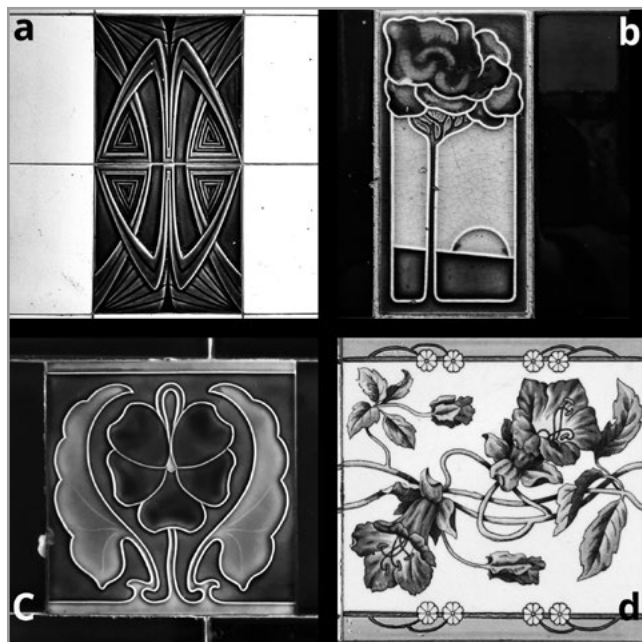


il. 10. Wrzutnia na listy z kamienicy przy ul. Straszewskiego 9, fot. Małgorzata Korpalska, 2021

przez Krakowski Zakład Witrażów. Niestety, w wyniku wysadzenia pobliskiego mostu Dębnickiego przez wojska niemieckie na początku 1945 roku większość z nich uległa zniszczeniu. Nie zachowały się też umieszczone na piętrach kryształowe lustra, mosiężne pochwyty drzwi wahadłowych i prowadzący do mieszkania na pierwszym piętrze czerwony dywan⁹⁶, za to do dziś możemy podziwiać oryginalne, secesyjne wrzutnie na listy [il. 10].

Opisane wyżej klatki stanowią jedynie wybór przykładów wpisujących się w główne nurty stosowania elementów secesyjnych we wnętrzach krakowskich kamienic. Obraz zastosowanych elementów dekoracyjnych jest jednak znacznie szerszy i składają się na niego dziesiątki elementów i wzorów. Pomimo peryferyjnego charakteru miasta u progu XX wieku, silne i zróżnicowane środowisko budowlane, do którego zaliczyć należy nie tylko projektantów, ale również takich wytwórców, jak stolarze czy ślusarze zaowocowało bogactwem form, jakie możemy do dziś spotkać. Jednocześnie, choć Kraków był z oczywistych przyczyn w orbicie wpływów wiedeńskich, to nie zamykał się wyłącznie na inspiracje z tego jednego miejsca. Dzięki temu spotkamy przekrój form od giętkich i roślinnych po zgeometryzowane. W przypadku tych pierwszych warto jeszcze raz zwrócić uwagę na krakowskie witraże, wśród których wiele będzie zawierać przedstawienia polnych kwiatów. Obok już wymienionych warto

⁹⁶ Informacja dzięki uprzejmości dawnych mieszkańców kamienicy.



il. 9. Dekoracyjne płytki ściennie z krakowskich kamienic, fot. Małgorzata Korpalska, 2022

tu wspomnieć chociażby o kompozycjach z kamienic przy ulicy Staszica 14 (1908–1909, proj. B. Torbe⁹⁷) czy Karmelickiej 46 (1910–1911, proj. A. Biborski⁹⁸). Pięknie opracowane maki znajdują się na supraportach drzwi do mieszkań w kamienicy przy ulicy Zyblikiewicza 15, natomiast wzór z kobiecą głową otoczoną pędami sosny znajdziemy między innymi przy ulicy Rakowickiej 2 i Wielopolu 30. Rośliny jako motyw dekoracyjny balustrad schodów pojawiają się na przykład na ulicy Kremerowskiej 4 czy Dietla 99.

Również płytki posadzkowe oraz ściennie układane w sieniach często będą zawierać motywy floralne na przykład dęby z posadzki na alei Krasińskiego, bluszcze z Legionów Piłsudskiego i Józefińskiej. Na ścianach spotkamy między innymi pionowe płytki firmy NSTG projektu Paula Burcka⁹⁹, z pejzażem, na którym widać drzewo i zachodzące słońce, wykorzystane w realizacji przy ulicy Świętej Katarzyny 2 (realizacja skład budowlany S&D Gottlieb) [il. 9b], bratki na ulicy Filareckiej 10 (realizacja skład budowlany J. Godzickiego) [il. 9c]. Unikatowy jest też fryz z kobecą pnącą z kamienicy przy ulicy Zamoyskiego 29 w Podgórzu [il. 9d]. Całość uzupełnia sztukatorski dekor, instalowany na ścianach i sufitach sieni, jak róże z ulicy Kołłątaja 2.

Równie wiele przykładów znajdziemy w wypadku przedstawień geometrycznych. Bardzo często występują proste dekoracje ościeżnic, składające się z kół lub okręgów, niekiedy dodatkowo dekorowanych potrójnymi pionowymi listwami, jak przy ulicy Stromej 4. Spory jest wybór wzorów balustrad, choć wiele z nich będzie miało bardzo proste formy, zwłaszcza w kamienicach budowanych około 1910 roku. Jednak obok „stylu drucianego” znajdziemy też świetne przykłady, niepozbawione

97 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Staszica 14].

98 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Karmelicka 46].

99 K. Foster, op. cit., s. 139.

charakterystycznej dla tego stylu energii i sprężystości. Motyw składający się z trzech falujących linii i trzech nachodzących na siebie kół [il. 1i] znajdziemy przy ulicach Blich 4 i Kremerowskiej 12. W tej ostatniej spotkamy też ciekawą posadzkę ze składu J. Godzickiego z prostym geometrycznym wzorem szachownicy, w której pola koloru rozdzielone są wąskimi czarno-białymi paskami, wpisującymi się w stylistykę warsztatów wiedeńskich. Bardzo popularnym wzorem na posadzkach krakowskich kamienic jest quadrastilowy motyw z wytwórni RAKO. z rozciętym okręgiem i dwoma formami bordiur. Występują one między innymi przy ulicach Dunajewskiego 6, Józefińskiej 29, Zamojskiego 27, Karmelickiej 47 i wielu innych. Wzory oparte o szachownicę czy kwadraty znajdziemy też w wielu innych sieniach jako dekoracje ścian, na przykład przy wspomnianej ulicy Kalwaryjskiej 36, ale również Zamojskiego 27 (realizacja składu budowlanego S&D Gottlieb), placu Szczepańskim 6 (realizacja składu budowlanego L&G Kaden), Kołłataja 2 (realizacja składu budowlanego Haas i Silberberg), gdzie na ścianach pojawiają się fryzy szachownicowe, czy Długiej 6 i 27, gdzie na szarym tle umieszczono pojedyncze białe płytki (pierwsza realizacja składu Braci Kradenów, druga niesygnowana). Niekiedy duże jednokolorowe powierzchnie były przełamywane pojedynczym ceramicznym dekiem z motywem geometrycznym.

Wspomniane już meandry z ulicy Grodzkiej spotkamy też w innych realizacjach składu J. Godzickiego we wnętrzach kamienic przy ulicach Zwierzynieckiej 11 i Kraszewskiego 9 oraz niesygnowanej z Urzędniczej 21. Biała płytka reliefowa ze wzorem przypominającym wieżę Eiffla znajduje się na klatce schodowej przy ulicy Loretańskiej 3. Z czasem obok okładzin płytkowych pojawiły się też wykonywane ze sztucznego kamienia i choć najczęściej są one pozbawione jakichkolwiek dekoracji, to w kamienicy przy ulicy Smoleńsk 27 znajdziemy prosty detal składający się z koła i trzech pionowych listew, zakończonych niewielkimi kółkami, które wykonano w materiale o innym odcieniu. W wielu kamienicach sięgano też po proste geometryczne podziały okien, zamiast tradycyjnego układu kwater (najczęściej 6 lub 8 identycznych pól, niekiedy posiadających bordiurę z małych kolorowych szkiełek z trawionym muślinowym wzorem) wprowadzano przełamujące kompozycje kwater wstawki dzielone „na trzy”. Okna tego typu najczęściej wypełniano mieszanką fakturowanego szkła walcowanego, zarówno przezroczystego, jak i kolorowego, rzadziej muślinowym szkłem trawionym. Dekoracje te stosowano zarówno w oknach wychodzących na podwórko kamienicy jako tańszą alternatywę dla witraży, jak i w oknach drzwi i nadświetlach oddzielających się od klatki schodowej, a nawet w świetlikach dachowych. Na tym

tle wyjątkowo prezentują się drzwi pomiędzy sienią a klatką schodową kamienicy przy ulicy Kremerowskiej 4, w której kwatery okienek mają formę pionowych prostokątów ustawionych obok siebie w trzech osiach, a ich wypełnienie stanowią gładkie, fazowane na krawędziach przezroczyste szklenia.

Obraz secesji we wnętrzach krakowskich kamienic jest więc bardzo złożony, a jego pełna analiza dalece wykracza poza objętość jednego artykułu. Jak wspomniano na wstępie, dzisiaj jesteśmy w stanie odtworzyć jedynie część tego zjawiska, co nie pozwala na pełną jego ocenę. Realizacje z początku XX wieku są wypadkową kilku czynników, do których bez wątpienia należy zaliczyć kreatywność projektantów, zarówno architektów, budowniczych czy majstrów murarskich, jak i projektujących detale snycerskie, sztukaterie i ślusarkę. Secesja przyszła do Krakowa jako impuls z zewnątrz, ale jednocześnie szybko stała się polem do reinterpretacji w duchu ludowym¹⁰⁰, wpisując się w szersze poszukiwania stylu narodowego¹⁰¹. Inspiracje zewnętrzne również miały różny charakter, a oprócz wpływów wiedeńskich znaleźć możemy też monachijskie czy berlińskie, a nawet paryskie. Widoczne najczęściej w elewacjach kamienic, musiały się jednak przenosić również do ich wnętrza.

Osobną kwestią pozostaje dostępność materiałów pochodzących przeważnie z importu, jak płytki ceramiczne, sprowadzane głównie z Niemiec i Austro-Węgier (w tym z czeskich fabryk), ale również sztancowane detale, wykorzystywane do dekorowania balustrad, jak liście, kwiaty czy dekor geometryczny. Należy przypuszczać, że nie były one wykonywane lokalnie, gdyż niewielkie warsztaty o rzemieślniczym charakterze, jak pracownie Braci Pogorzelskich, Franciszka Wesely'ego czy Romana Haubenstocka, nie posiadały warunków i środków na sprowadzenie odpowiednich maszyn i form. Nawet fabryka Józefa Goreckiego, podejmująca się najbardziej prestiżowych zleceń, nigdy nie miała wyrobów sztancowanych w swojej ofercie. Zapewne kupowano je jako gotowe podzespoły z dużych walcowni, takich jak na przykład Façonin-Walzwerk L. Mannstaedt & Cie AG Kalkbei Köln, która reklamowała się w czasopiśmie branżowych, jak „Moderne Bauformen”¹⁰².

Kolejna kwestia, na którą nie sposób nie zwrócić uwagi, to wpływ inwestorów na ostateczny kształt kamienic, a tym samym ich wnętrza. Zarówno ich gust, jak i budżet, jakim dysponowali, musiały przekładać się na końcowy efekt, stąd znajdzie-

100 J. Purchla, *Kraków i jego...*, s. 70.

101 Ibidem.

102 „Moderne Bauformen” nr.11/1907, inserat reklamowy, s. 10

my wnętrza bardzo bogate, z unikalnymi wzorami, i przykłady rozwiązań powtarzalnych, a dzięki temu również tańszych. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na bardzo nierówne rozłożenie topograficzne wnętrz, w których znajdować będziemy elementy wyjątkowe. Opisane płytki z marabutami z ulicy Wałowej znajdują się w kamienicy w peryferyjnym obszarze Podgórze¹⁰³. Na terenie tego dawnego miasta znajdziemy też unikalny fryz płytek z kobeą (Zamoyskiego 29). Jednocześnie na terenie Podgórze praktycznie nie spotkamy witraży w oknach klatek schodowych (wyjątkiem jest kamienica przy ul. Rękawka 7, 1912, proj. Michał Guzikowski¹⁰⁴). Secesyjny witraż z zakładu Żeleńskich zachował się natomiast w kamienicy u zbiegu ulic Borelowskiego Lelewela 6 (1909–1911, proj. J. Hawicki¹⁰⁵), wybudowanej na Półwsiu Zwierzynieckim jeszcze przed przyłączeniem tego obszaru do Krakowa. Nieco dalej na ulicy Filareckiej pojawiają się zaś płytki z bratkami [il. 9c] i dekoracje w formie rozbudowanych girland, jedyne przykłady tych wzorów na terenie miasta. Jednocześnie w Śródmieściu będziemy mieć liczne przykłady rozwiązań powtarzalnych czy wręcz niemal identycznych, jak wspomniane na początku tekstu kamienice projektowane przez B. Torbego, różniące się od siebie tylko drobnymi szczegółami.

Temat poruszony w artykule wymaga dalszych, pogłębionych studiów, które pozwolą pełniej zanalizować zjawisko występowania dekoracji secesyjnych we wnętrzach krakowskich kamienic zarówno w relacji do projektantów czy podwykonawców, jak i inwestorów. Potrzebne jest bowiem umieszczenie tych tendencji w szerszym kontekście społecznym, wykraczającym poza samą analizę stylistyczną. Dotkliwy jest brak opracowań działalności rzemieślników, nieliczne prace dotyczące tej tematyki dotyczą niewielkich obszarów działalności¹⁰⁶ lub są bardzo ogólnikowe¹⁰⁷. Dostępne opracowania konserwatorskie dotyczą najczęściej elementów zewnętrznych, jak drzwi wejściowe¹⁰⁸, na co bez wątplenia ma wpływ utrudniony dostęp do wnętrz, zabezpieczonych domofonami. Brak też opracowań dotyczących sztukaterii i wykonujących ją rzemieślników. Kwestia inspiracji, po jakie sięgali twórcy, również powinna być nadal analizowana, zwłaszcza że ich krąg jest znacznie szerszy niż tylko wiedeńska odmiana

103 J. Jastrzębski, *Antoni Dostał...*, s. 69.

104 ANK, sygn. 29/1410/ABM [Rękawka 7].

105 O. Dyba, W. Brzoskwinia, op. cit., s. 125.

106 M. Paś, op. cit.

107 Leszek Zachuta, *Franciszek Wesely. Zakład artystyczno-ślusarski*, [w:] *Polska biała broń i jej producenci*, red. Leszek Zachuta, Kraków 1998, t. I, s. 47.

108 Anna Janicka, *Secesyjna stolarka drzwi zewnętrznych w Krakowie*, „Ochrona Zabytków”, R. 54, 2001, nr 4, s. 345.

stylu, o czym świadczy choćby odkrycie kopii paryskiego wzoru balustrady, obecnego w realizacjach B. Torbego przy ulicy Karmelickiej.

Streszczenie

Ornament w klatce – secesja we wnętrzach krakowskich kamienic

Wraz z początkiem XX wieku w krakowskiej architekturze pojawia się nowa stylistyka, która objęła również architekturę, w tym dekoracje sieni wejściowych i klatek schodowych kamienic. Na przestrzeni kilkunastu lat poprzedzających wybuch pierwszej wojny światowej zrealizowano w mieście szereg inwestycji, w których pojawiają się secesyjne dekoracje. Będą one stanowić zarówno dominujący element wystroju, jak i uzupełnienie historyzujących kompozycji. Wśród secesyjnych detali wnętrz wymienić można między innymi solarę drzwi i okien, balustrady schodów, okładziny ceramiczne, polichromie i witraże. Z wyjątkiem tych ostatnich, najczęściej reprezentujących cechy tak zwanej szkoły krakowskiej, secesyjne dekoracje z klatek krakowskich kamienic będą miały najczęściej charakter odtwórczy, oparty o formy pochodzące z zagranicznych wzorników i wydawnictw poświęconych architekturze.

Pojawienie się dekoracji secesyjnych nie wpłynęło na zmiany układu formalnego czy funkcjonalnego klatek schodowych w kamienicach, które utrzymywały formę wypracowaną jeszcze w XIX wieku. Artykuł prezentuje wybrane, reprezentatywne przykłady zachowanych elementów wystroju części wspólnych krakowskich kamienic, w których występują elementy secesyjne.

Słowa kluczowe: Kraków, secesja, kamienica, wnętrza, klatka schodowa

Summary

Ornament in a cage - Art Nouveau in the interiors of Cracow's tenement houses

In the 1930s, a new, Art Nouveau style appeared in Cracow's architecture. It also covered architecture, including decorations of entrance halls and stairwells of tenement houses. Over the years preceding the outbreak of the First World War, a number of investments with Art Nouveau decorations were implemented in the city. They will be both a dominant element of the decoration and a complement to eclectic compositions. Art Nouveau interior details include: doors and windows, balustrades

of stairs, ceramic tiles, polychromes and stained glass windows. With the exception of the latter, most often representing the characteristics of the so-called Cracow's school, Art Nouveau decorations from the interiors of Cracow tenement houses will most often be imitative to nature, based on forms from foreign pattern books and architecture publications.

The appearance of Art Nouveau decorations did not change the formal or functional layout of the staircases in tenement houses, which maintained the form developed in the 19th century. The article presents selected, representative examples of preserved elements of the decor of common parts of Cracow's tenement houses with Art Nouveau elements.

Keywords: Cracow, art nouveau, tenementhouse, interior, staircase

Jakub Paweł Jastrzębski
Muzeum Krakowa

Celina Łozowska

Rozwój modernistycznego wystroju stref wejściowych (sieni) w dwudziestoleciu międzywojennym na przykładzie kamienic śródmieścia Gdyni

Wprowadzenie

Charakterystyka sytuacji społeczno-ekonomicznej i budowlanej miasta

Gdynia jest ośrodkiem silnie kojarzonym z architekturą modernizmu okresu międzywojennego, co zdecydowanie wyróżnia ją pod tym względem na tle innych polskich miast. Decyzja o budowie portu i wznoszone na jego zapleczu od podstaw miasto przypadły na szczególny czas przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, kiedy do Europy zaczęły docierać nowoczesne idee postępu, które wkrótce miały odmienić kształt architektury. W konsekwencji intensywnej i relatywnie krótkiej, bo kilkunastoletniej budowy, w ścisłym centrum nowego miasta skupiono wiele charakterystycznych dla swojego czasu budynków.

Modernizm w Gdyni rozwijał się od lat dwudziestych do wybuchu drugiej wojny światowej (oraz w okresie powojennym). Maria Jolanta Sołtysik wskazuje na dwa wyraźne etapy rozwoju funkcjonalizmu, których cezurę czasową stanowią lata 1933/1934¹.

Pierwszy etap rozpoczął się pod koniec lat dwudziestych XX wieku, kiedy w śródmieściu zaczęto wznosić równoległe zarówno kamienice tradycyjne, jak i wcze-

¹ Maria Sołtysik, *Gdynia miasto dwudziestolecia międzywojennego. Urbanistyka i architektura*, Warszawa 1993, s. 112.

snomodernistyczne, reprezentujące nowoczesne formy architektoniczne i będące zapowiedzią przełomowych zmian stylowych². Ale o ile budowa polskiego portu była do tego czasu niemal w całości finansowana z funduszy państwowych, o tyle miasto wznosiło własnymi siłami społeczeństwo (często klasa średnia), korzystające głównie z różnorodnych pożyczek i kredytów. Dopiero w 1927 roku w ramach Państwowego Funduszu Budowlanego uruchomiono dedykowany program kredytów udzielanych przez Oddział Banku Gospodarstwa Krajowego w oparciu o Rozporządzenie Prezydenta RP „o popieraniu rozbudowy i rozwoju gospodarczego miasta i portu w Gdyni”³. To ożywiło ruch inwestycyjny i zintensyfikowało budowę kolejnych obiektów użyteczności publicznej i wielorodzinnych budynków mieszkalnych.

W całym państwie panował kryzys ekonomiczny przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, a Gdynia zaczęła dodatkowo zmagać się z niekontrolowanym wzrostem demograficznym związanym z napływającymi z całego kraju ludźmi poszukującymi zatrudnienia przy budowie portu i miasta. Pomimo wzmożonego procesu budowlanego w latach 1928–1930 i dynamicznego tempa zabudowy śródmieścia budownictwo mieszkaniowe nie nadążało za gwałtownym przyrostem liczby mieszkańców. Rosnące ceny gruntów i deficyt mieszkaniowy miały wpływ na podejmowane decyzje inwestycyjno-budowlane. Problem starano się rozwiązywać w pewnym stopniu między innymi za pomocą budowy kamienic czynszowych z mieszkaniami do wynajęcia.

Druga faza rozwoju funkcjonalizmu w mieście przypadła na lata 1935–1939, kiedy nastąpiło ogólnopolskie ożywienie gospodarcze oraz bardziej wyszukane i śmiałe kształtowanie architektury, szczególnie eleganckich kamienic i domów mieszkalnych⁴. Nie istniały jednak w Gdyni wówczas żadne architektoniczne wzorce, charakterystyczne w miastach historycznych o zróżnicowanej stylistycznie zabudowie, nie było więc lokalnie żadnych punktów odniesienia. Jak zauważa Robert Hirsch „w Gdyni kontekstem przestrzennym dla nowych kamienic była często wiejska chata lub dom letniskowy, a nie eklektyczna czy secesyjna kamienica jak w innych miastach i to wpływało na obniżenie poziomu wymagań mieszkańców”⁵. Zarówno względy finansowe, jak i znikoma potrzeba luksusu sprawiały, że gdyńskie kamienice na ogół

2 Robert Hirsch, *Ochrona i konserwacja historycznej architektury modernistycznej Gdyni*, Gdańsk 2021, s. 14-16.

3 Mieczysław Widrenik, *Rola Banku Gospodarstwa Krajowego w rozwoju gospodarczym w Gdyni w okresie międzywojennym*, „Rocznik Gdyński”, nr 25, 2003, s. 113-114.

4 M. Sołtysik, op. cit., s. 112.

5 R. Hirsch, op. cit., s. 23.

nie cechują się takim przepychem, jaki reprezentować mogą obiekty z tego samego okresu wznoszone w innych ośrodkach miejskich w Polsce, na przykład w Krakowie, Łodzi czy Warszawie. Z kolei kiedy nurt na kształtowanie bardziej reprezentacyjnych i wytwornych obiektów zaczął się w końcu rozwijać został przerwany przez wybuch drugiej wojny światowej.

Strefy wejściowe jako element projektu kamienicy modernistycznej

W końcu lat dwudziestych i w latach trzydziestych XX wieku eleganckie sienie wejściowe, jako części wspólne o reprezentacyjnym charakterze stały się obowiązkowym elementem projektu kamienicy. W Gdyni cechowała je nieduża powierzchnia ograniczona ogólnymi gabarytami wznoszonych budynków. Możliwy kształt i wielkość zabudowy na wąskich parcelach zostały określone już w pierwszym planie urbanistycznym śródmieścia z 1926 roku. Wyznaczone bloki zabudowy były niekiedy nawet trzykrotnie mniejsze od tych zaplanowanych na przykład w dziewiętnastowiecznej Łodzi⁶. W Gdyni dominowały płytkie działki pod zabudowę bezofi cynową, której głębokość ograniczono w przedziale od 25 do 45 metrów, a szerokość w latach 1931–1935 przeciętnie miała wynosić od 20 do 25 metrów⁷. Części kondygnacji parterów zajmowały dodatkowo projektowane lokale usługowo-handlowe oraz w rzadszych sytuacjach bramy przejazdowe do wnętrza kwartałów zwartej śródmiejskiej zabudowy.

W zależności od ukształtowania formy architektonicznej budynku strefy wejściowe stanowiły najczęściej wydłużone korytarze lub niezbyt obszerne reprezentacyjne hole wzbogacone o kilkustopniowe schody. Pomieszczenia z reguły oddzielano od części zasadniczej klatki schodowej drewnianymi dwuskrzydłowymi drzwiami wahadłowymi. Wystrój sieni cechowała duża różnorodność wynikająca niejednokrotnie z czasu powstania kamienicy, standardu i możliwości finansowych inwestora. Wnętrza projektowano z dużą starannością w stosunku do jakości materiału i przestrzeni. Wykończenie było na ogół oszczędne, chociaż niepozbawione dbałości o detale. Wszystkie elementy wnętrza, takie jak posadzki, okładziny ścian i drobne elementy użytkowe stanowiły zawsze spójną estetycznie i kompozycyjnie aranżację.

6 M. Sołtysik, *Na styku dwóch epok. Architektura gdyńskich kamienic okresu międzywojennego*, Gdynia 2003, s. 50.

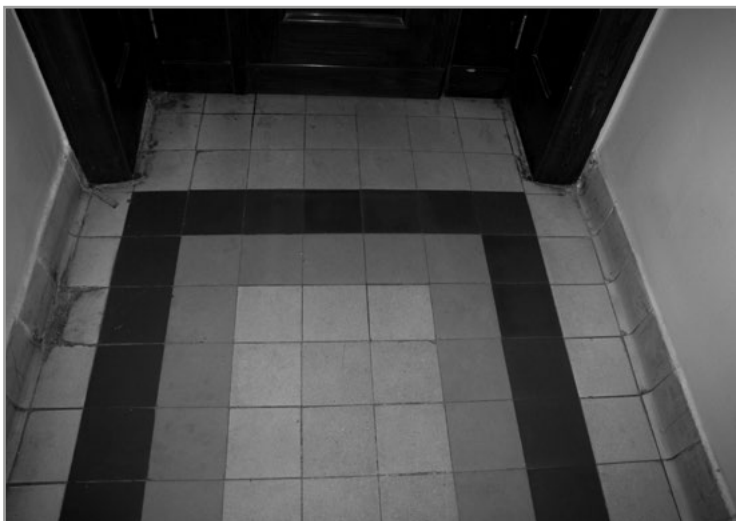
7 Ibidem, s. 51.

Wybrane przykłady stref wejściowych kamienic w śródmieściu Gdyni

Pierwszy etap rozwoju funkcjonalizmu – koniec lat dwudziestych, pierwsza połowa lat trzydziestych XX wieku

Jednym z wczesnych budynków modernistycznych Gdyni jest kamienica czynszowa Leona Stankiewicza przy ulicy Świętojańskiej 53 (proj. Włodzimierz Prochaska, 1928/1929, bud. 1931). Front kamienicy o ponad 38 metrach należy dziś do najdłuższych w śródmieściu⁸. W budynku zaprojektowano bramę przejazdową oraz dwie klatki schodowe wyposażone w nowoczesne windy.

Pomimo wprowadzenia pierwszych funkcjonalistycznych w architekturze śródmieścia rozwiązań w kształtowaniu formy architektonicznej kamienicy, jej wnętrze urządzone, korzystając z niewyszukanych materiałów. W wąskiej korytarzowej



il. 1. Korytarz w kamienicy przy ul. Świętojańskiej 53; z pierwotnego wystroju: posadzka z płytek, fot. Robert Hirsch

sieni ściany otynkowano i wykończono farbą, co stanowiło najprostsze i najtańsze ze stosowanych wówczas rozwiązań. Na posadzkach ułożono kwadratowe płytki terakotowe (kamionkowe) o wymiarach 15 × 15 centymetrów, w kolorach białym, żółtym i czerwonym, tworząc z nich prosty geometryczny wzór przenika-

jących się prostokątów. Dzięki specjalnie wyprofilowanym białym kształtkom ułożonym przy krawędzi posadzki ze ścianą stworzono rodzaj cokolika, nadając pomieszczeniu elegancki wyraz [il. 1]. Dodatkowo ten sam rodzaj i kolorystykę kafli ułożono we wnętrzach lokali handlowych zaprojektowanych w parterze budynku, natomiast w części klatki schodowej ułożono płytki w odcieniach szarości.

Dekoracyjnie komponowane posadzki z płytek terakotowych (większych

8 Ibidem, s. 144.

i mniejszych rozmiarów, przede wszystkim 15×15 , 10×10 i 5×5 cm) były w architekturze międzywojennej Gdyni, w szczególności w początkowym okresie jej powstawania na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, chętnie i powszechnie stosowane. Charakteryzowały się wytrzymałością i odpornością na ścieranie, wykorzystywano je w związku z tym najczęściej w strefach intensywnie użytkowanych – sieniach i klatkach schodowych oraz lokalach usługowych lokalizowanych w partarach śródmiejskich kamienic.

W wyrobie kafli terakotowych i glazurowanych specjalizowało się kilka krajowych firm, przede wszystkim Zakłady Ceramiczne „Józefów” w Czeladzi koło Sosnowca oraz słynna spółka Dzięwulski i Lange z Opoczna. Obie fabryki prezentowały swoje wyroby między innymi na salonach wystawowych, a zachowane przedwojenne katalogi pozwalają poznać mnogość oferowanych wówczas materiałów. Istniejąca od drugiej połowy XIX wieku fabryka ceramiczna z Opoczna zaczęła dodatkowo w latach dwudziestych XX wieku świadczyć usługi układania płytek⁹.

Podobne rozwiązanie przyjęto w kamienicy jednego z dyrektorów Stoczni Gdańskiej Zygmunta Peszkowskiego (proj. Włodzimierz Prochaska, Stanisław Odyniec-Dobrowolski, 1927–1929) zlokalizowanej przy skwerze Kościuszki 14. To jedna z pierwszych kamienic o modernistycznych nowoczesnych formach¹⁰, będąca przykładem wczesnej fazy rozwoju funkcjonalizmu w Gdyni. Działka pod zabudowę została zakupiona od gdyńskiej gospodarz, Elżbiety Skwiercz, a do jej budowy wykorzystano środki z pożyczki udzielonej przez Państwowy Fundusz Budowlany.

W wydłużonym korytarzu na posadzkach zastosowano proste szaro-białe kwadratowe płytki terakotowe. Cokół ściany wykończono analogicznymi szarymi płytkami, a powyżej nich, na dolnych partiach ścian ułożono pomarańczowe szkliwione kafle. Kompozycja została zaakcentowana po obu stronach korytarza cienkimi pasami ceramicznych wąskich prostokątnych płytek w kolorze białym, umieszczonych w górnej części przed ostatnim rzędem kafli pomarańczowych [il. 2]. Ceramiczne, szkliwione kafle w bardzo żywych kolorach stosowane na ścianach, zachowały się w korytarzach zaledwie kilku gdyńskich kamienic. Wśród nich jest między innymi tradycyjna oficynowa kamienica Walentego Bednarskiego przy ulicy Świętojańskiej 15 (1927–1929) reprezentująca uproszczoną wersję zmodernizowanego historyzmu oraz bardziej

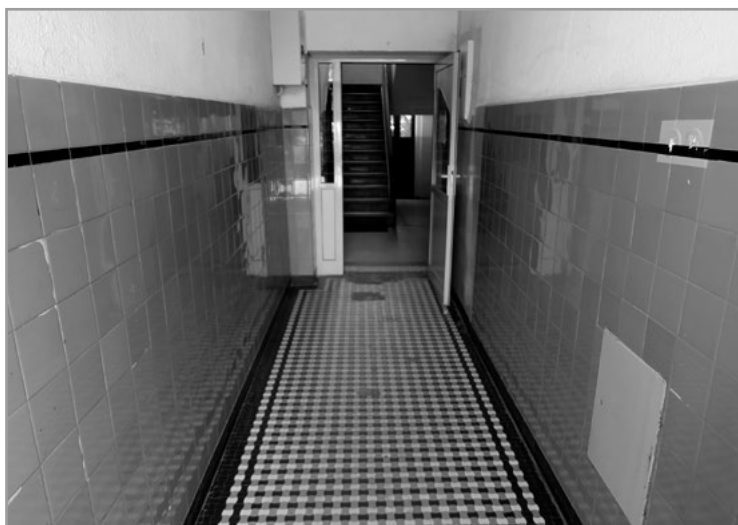
⁹ Adam Grabowski, *Opoczyńskie dziedzictwo ceramiczne*, Opoczno 2018, s. 12.

¹⁰ R. Hirsch, op. cit., s. 15.



il. 2. Sień w kamienicy przy skwerze Kościuszki 14; z pierwotnego wystroju: ściany wykończone kaflami ceramicznymi z bordiurą, posadzka z kwadratowych płytek terakotowych, stolarka drzwiowa, fot. Bartłomiej Ponikiewski

gim budynku w korytarzu o długości około 3 metrów i szerokości około 1,5 metra lamperie opracowano analogicznie do wnętrza kamienicy Peszkowskiego, zastępując płytki pomarańczowe błękitnymi, a białą bordiurę czarną [il. 3]. Wiadomo również, że



il. 3. Sień w kamienicy przy ul. Portowej 3; z pierwotnego wystroju: ściany wykończone kaflami ceramicznymi z bordiurą, posadzka z płytek, tzw. gorsecików; współczesne modyfikacje: fragmentaryczne ubytki posadzki zostały tymczasowo uzupełnione zaprawą cementową, stolarka drzwiowa, fot. Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdyni

nowoczesna kamienica Elzy Elsnerowej przy ulicy Portowej 3 (1934–1936). W pierwszym budynku w wąskiej tradycyjnej strefie wejściowej połączonej bezpośrednio z klatką schodową, dolną część ściany wyłożono glazurowanymi białymi kaflami z lazurową cienką bordiurą i cokołem w tym samym kolorze. Z kolei w dru-

w korytarzach wejściowych dwuklatkowej kamienicy Marty Bytomskiej przy ulicy Zgoda 4–6 (proj. W. Adamski, pocz. lat 30. XX wieku), ułożone były płytki w jasnym, żółtym kolorze, które niestety zostały usunięte.

Do pierwszych w Gdyni opływowych w swojej formie rozwiązań wczesnego funkcjonalizmu, o cechach

ekspresyjnych¹¹ zaliczana jest kamienica Juliusza i Heleny Hundsdorffów (proj. Marian Maśliński 1932, bud. 1935–1936) zlokalizowana u zbiegu ulic Starowiejskiej 7 i Abrahama 2. Budynek składa się z dwóch skrzydeł, każde z odrębną klatką schodową. Wzniesiono go przy wsparciu finansowym Państwowego Funduszu Budowlanego, etapami na przestrzeni kilku kolejnych lat. Budynek w 1987 roku został wpisany do rejestru zabytków¹².



il. 4. Sień w kamienicy przy ul. Starowiejskiej 7/Abrahama 2, z pierwotnego wystroju: posadzka z płytek, tzw. gorsecików, stolarka drzwiowa, współczesne modyfikacje: ściany po współczesnym remoncie z zachowanym i wyeksponowanym historycznym fragmentem wykończenia, fot. Robert Hirsch

Na posadzce w korytarzu sieni zastosowano szachownicową kompozycję z biało-szarych płytek tak zwanych gorsecików, ujętych w czarno-szarą bordiurę z białym marginesem [il. 4]. Gorsecikami nazywano oryginalnie wykrojone drobne płytki terakotowe o zaokrąglonych bokach (dwóch wklęsłych i dwóch wypukłych), układane bezfugowo. Ich różne wymiary

i bogactwo kolorów (czerwony, biały, żółty, niebieski, szary i czarny, przy czym w każdym kolorze mogło występować dodatkowo kilka odcieni) pozwalały na tworzenie ogromnej liczby wyjątkowych, często bardzo indywidualnych rozwiązań plastycznych. W Gdyni, także poza śródmieściem rozpoznano dotąd kilkanaście różnorodnych kompozycji, układanych najczęściej w regularne zgeometryzowane wzory, nazywane dywanowymi. Jak wyjaśnia R. Hirsch „[...] motyw ułożony w środkowej części pomieszczenia przypominał dywan z obramieniem, a brzegi przy ścianach wykańczano jak tło. W przykładach gdyńskich na ogół stosowano dwa lub trzy kolory płytek, ale są też posadzki z płytkami w czterech różnych kolorach”¹³. Różne kompozycje krętek i wzorów z wykorzysta-

¹¹ M. Sołtysik, *Na styku dwóch epok...*, s. 153.

¹² Decyzja Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków nr 1160 z dnia 30 kwietnia 1987 roku.

¹³ R. Hirsch, op. cit., s. 265.

niem szarych/błękitnych, czarnych i białych gorsecików zastosowano między innymi we wspomnianym korytarzu kamienicy Elsnerowej przy ulicy Portowej 3 [il. 3], kamienicy Leopolda Barca przy ulicy Świętojańskiej 46 (1934) czy kamienicy Łucji Serockiej przy ulicy Świętojańskiej 82 (1934–1935).

W kamienicy Hundsdorffów zrezygnowano z wykończenia dolnych partii ścian płytkami na rzecz imitacji szlachetnej okładziny kamiennej wykonanej malarzko farbami. Nacięciami powierzchni styków płyt okładzinowych i plastyczną imitacją struktury kamienia, w tym użyciem, zasugerowano rodzaj szlachetnego wykończenia. Dekoracja miała imitować płyty z żółtego i czarnego kamienia, ale niestety nie przetrwała próby czasu i modernizacji. Została odkryta przypadkowo pod warstwą wtórnej farby w czasie prac remontowych i częściowo wyeksponowana dzięki decyzji właściciela [il. 4].

Drugi etap rozwoju funkcjonalizmu – druga połowa lat trzydziestych XX wieku

Bardziej trwałym materiałem wykończono lamperie w sieni nowoczesnej kamienicy wójta Jana Radtke przy ulicy Świętojańskiej 18 (proj. Stanisław Garliński, 1934–1935). Kamienica, podobnie jak wiele innych, wzniesiona została za pomocą pożyczki finansowej udzielonej wójtowi przez Państwowy Fundusz Budowlany.

Sień kamienicy o układzie korytarzowym zajmuje niecałe 2 metry szerokości i około 4 metrów długości. Dominującym materiałem jaki wykorzystano do wykończenia wnętrza pomieszczenia był szlifowany sztuczny kamień czyli tak zwane lastryko (inaczej nazywane terazzo)¹⁴



il. 5. Sień w kamienicy przy ul. Świętojańskiej 18, z pierwotnego wystroju: ściany wykończone szlifowaną twardą wyprawą z masy cementowej, płyty z lastryka na posadzce, stolarka drzwiowa, fot. Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdyni

¹⁴ Michał Szkoła w artykule poświęconym ochronie okładzin lastrykowych wyjaśnia: „Pod pojęciem sztucznego kamienia w budownictwie rozumiemy kruszywo szlachetne połączone spoiwem, czyli także beton. W praktyce sztuczny kamień tworzy mieszanina szlachetnych kruszyw o różnych frakcjach, piasku oraz barwidła, wody

[il. 5]. Lastryko wykonywano z mieszaniny cementu, piasku i wody, z dodatkiem barwników oraz grysów o różnej barwie, którą następnie wylewano w formie gęstej



il. 9. Historyczny detal w sieni w kamienicy przy ul. Świętojańskiej 122, wykończenie z lastryka urozmaicone pionowymi listwami z jasnego materiału, fot. Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdyni

masy i po stwardnieniu starannie szlifowano. Różnej wielkości i koloru kruszywa oraz dodatkowe barwienie masy cementowej, pozwalały na uzyskanie różnorodnych kompozycji i rozwiązań plastycznych. Materiał chętnie wykorzystywano jako okładziny ścienne oraz wykończenie posadzek i schodów. Za pomocą lastryka można było tworzyć wielobarwne motywy dekoracyjne, takie jak na przykład formy geometryczne, gwiazdy, róże wiatrów oraz rozmaicie opracowane powierzchnie – szlifowane, groszkowane, nacinane i tym podobne [il. 9]. Niekiedy łączono też różne rodzaje materiałów, na przykład poprzez zatopienie w masie lastryka drobnych kolorowych kostek mozaikowych, tworząc ciekawe efekty dekoracyjne. To rozwiązanie często stosowano w kamienicach już na początku XX wieku w wielu miastach. W Gdyni ciekawym przykładem,

w którym znalazło zastosowanie, jest sień wczesnomodernistycznej kamienicy J. Rządковского przy ulicy Świętojańskiej 48 (proj. Stanisław Żwirski, 1933–1934). Ze względu na swoją wysoką wytrzymałość materiał lastrykowy był chętnie wykorzystywany w wielu gdynskich kamienicach okresu międzywojnia.

W kamienicy Jana Radtke wysokie lamperie korytarza zostały wykończone szlifowaną twardą wyprawą z masy cementowej o czerwonym kolorze ujętą w czarne ramy, których górna część została zaakcentowana detalem w postaci wąskiego

i cementu bez dodatku wapna – przy ziarnach drobnych mówimy o sztucznych kamieniach, jeśli zaś ziarna są dobrze widoczne z pewnej odległości, będzie to lastryko”; M. Szkoła, *Ochrona tynków kamieniarskich i okładzin lastrykowych jako warunek zachowania cech stylowych krakowskiej architektury modernistycznej*, [w:] *Architektura XX wieku jej ochrona i konserwacja w Gdyni i w Europie*, red. M. Sołtysik, R. Hirsch, Gdynia 2018, s. 216.

gzymsu oraz pionowymi czarnymi pasami w regularnych odstępach. Zarówno do czerwonej, jak i czarnej mieszaniny dodano znaczną ilość jasnego kruszywa i wykończono na gładko. Z kolei na posadzce ułożono zygzakowaty wzór z gotowych prostokątnych płytek lastrykowych o czerwonym i czarnym kolorze, które w rzadszych przypadkach stosowano w kamienicach w celu ułatwienia i przyspieszenia prowadzonych prac wykończeniowych [il. 5].

Podobną czerwono-czarną okładzinę z masy cementowej zastosowano na ścianach wnętrza sieni budynku przy ulicy 10 Lutego 5. Kamienica narożna Bolesława i Genowefy Orłowskich (proj. Zbigniew Kupiec, Stanisław Ziółowski, 1934–1935) zaliczana jest do pierwszych realizacji kubicznych z okresu późnego funkcjonalizmu połowy lat trzydziestych XX wieku, która zapowiada nurt luksusowy¹⁵.

Posadzkę utworzono w tym przypadku z drobnych barwnych płytek dywanowych, tak zwanych irysków, o formie kwadratów i wymiarach 2 × 2 centymetry. Pola wykonane z niezliczonej ilości różnokolorowych płytek terakotowych tego typu mogły tworzyć często bardzo indywidualne, najczęściej geometryczne motywy dekoracyjne. W sieni kamienicy Orłowskich wykorzystano cztery kolory drobnych



il. 6. Sień w kamienicy przy ul. 10 Lutego 5, z pierwotnego wystroju: ściany wykończone szlifowaną twardą wyprawą z masy cementowej, posadzka z płytek kwadratowych tzw. irysków, fot. Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdyni

irysków ułożonych w niebiesko-białe prostokąty regularnie rozmieszczone na czarno-bordowym tle, ujęte w podwójną niebiesko-czarną ramę. Czarno-bordowe płytki dostosowano do lastrykowych lamperii ścian o podobnej kolorystyce [il. 6]. Już w części klatki schodowej, za zachowanymi drewnianymi drzwiami, pola niebieskich irysków zastąpiono płytkami żółtymi, wprowadzając do wnętrza nową ekspresję barw przy zachowaniu tej samej kompozycji, która plastycznie zarówno łączy, jak i oddziela obie przestrzenie.

Szeroki wybór płytek różnych kolorów dawał ogromne możliwości aranżacyjne. Materiał nie ustępował popularnością gorsecikom i był chętnie wykorzystywany do aranżacji wnętrz budynków o różnym czasie powstania i stopniu dekoracyjno-

¹⁵ M. Sołtysik, *Na styku dwóch epok...*, s. 190.

ści, począwszy od wnętrz skromnych po te bardziej luksusowe. Drobne kwadratowe płytki terakotowe wykorzystano na przykład w jednym z pierwszych w śródmieściu Gdyni budynków wczesnomodernistycznych, czyli kamienicy Stanisława Kryna przy ulicy Świętojańskiej 39 (proj. Władysław Zabrodzki, 1931–1933). Kamienica posiada niewielką sień z trójstopniowymi schodami wykonanymi z jasnego lastryko. Podesty i posadzki wyłożono czerwono-bordowymi, białymi i szarymi irysami tworzącymi dynamiczną kompozycję większych kwadratów ujętych w ramki.

Jednym z nowoczesnych i elegancko wyposażonych budynków łączących cechy późnego funkcjonalizmu z nurtem luksusowym¹⁶ z terenu Gdyni jest narożna kamienica bogatych kupców Izraela Reicha i Wolfa Birnbauma, zlokalizowana przy ulicy Abrahama 28 (proj. Edward Fuhrschmied, 1935–1936). Budynek od 2009 roku jest wpisany do rejestru zabytków¹⁷.

Reprezentacyjna sień została zaprojektowana jako stosunkowo szerokie pomieszczenie z trzema stopniami prowadzącymi do drewnianych wahadłowych drzwi od-



il. 7. Sień kamienicy przy ul. Abrahama 28, z pierwotnego wystroju: partie ścian oraz posadzka i stopnie wykonane z lastryka, metalowe pochwyty na ścianach, stolarka drzwiowa; wnętrze po kompleksowych pracach konserwatorskich, fot. Bartłomiej Ponikiewski

dzielających je od klatki schodowej. [il. 7]. Do projektu wnętrza kamienicy wykorzystano lastryko w kolorach bieli, szarości i czerni, tworząc za jego pomocą geometryczne wzory na posadzce dopełnionej lastrykowymi wyprawami schodów o ciemnych stopniach i jasnych podstopniach. Tą samą kolorystykę zastosowano w stosunku

do okładziny eleganckiego pasa lamperii opracowanego do połowy wysokości ściany. Wykończenie uzupełniono trzema metalowymi poziomymi pochwytnymi zamontowanymi po obu stronach ścian oraz metalową wycieraczką w posadzce¹⁸.

¹⁶ Ibidem, s. 207.

¹⁷ Decyzja Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków nr A-1845 z dnia 12 marca 2009 roku.

¹⁸ W 2019 r. we wnętrzu kamienicy przeprowadzono kompleksowe prace konserwatorskie. Po ponad 80 latach na skutek nieustannego użytkowania okładzinę posadzek i ścian pokryła patyna czasu. Materiał zmatowiał,

Korytarz wejściowy oddzielono od klatki schodowej indywidualnie zaprojektowanymi drzwiami o dwóch częściowo przeszklonych skrzydłach. Stolarka drzwiowa jako modernistyczny element o znaczeniu przede wszystkim użytkowym i przeznaczonym do bardzo konkretnej funkcji nie charakteryzowała się szczególnym bogactwem formy i dekoracyjnością, bez względu na fazę rozwoju modernizmu. Na ogół były to eleganckie dwuskrzydłowe drzwi wahadłowe, o dużych przeszkleniach, mających doświetlać pomieszczenia oraz umożliwiać użytkownikom swobodne korzystanie bez obawy o uderzenie skrzydłem osoby po drugiej stronie. Niekiedy były to całe przeszklone ścianki z rozwieranymi lub wahadłowymi drzwiami. Wzbogacone o wysokiej jakości, najczęściej mosiężne okucia, klamki i pochwyt, stanowiły nieodłączny element wnętrza stref wejściowych modernistycznych kamienic.

Innym przykładem luksusowej realizacji architektonicznej jest kamienica mecenasa Antoniego Ogończyka-Blocha i architekta Leona Mazalona przy ulicy Świętojańskiej 122 (proj. Leon Mazalon, Stefan Koziński, 1936–1937). Kamienicę w 2006 roku wpisano do rejestru zabytków¹⁹. I chociaż idea kompozycji architektonicznej z zaokrąglonym efektownym narożnikiem zaliczana jest do bezprecedensowych w skali europejskiej²⁰ to zastosowane materiały wykończeniowe strefy wejściowej w budynku nie odbiegają znacząco od poziomu innych tego typu z terenu śródmieścia Gdyni.

Wąska, wydłużona sień z trzema stopniami schodów, podobnie jak ta w kamienicy przy ulicy Abrahama 28 została urządzona za pomocą trójkolorowego lastryka w odcieniach czerni, szarości i bieli. Na posadzce zaprojektowano zgeometryzowane wzory przenikających się kół, linii i prostokątów, bliskie sztuce konstrukttywizmu i motywom rozpowszechnianym przez szkołę artystyczną Bauhaus [il. 8]. Plastycznie opracowane lastryko na lamperkach uzupełniono pionowymi metalowymi listwami oraz poziomym pojedynczym pochwytem o giętej formie [il. 9]. Co jednak warto odnotować w kamienicy Ogończyka-Blocha i Mazalona już w części

widoczne były na nim ślady pociemniałych lakierów, których używano do bieżących konserwacji oraz pojawiły się spękania i rozwarcia, doraźnie uzupełniane cementem. W ramach prac konserwatorskich powierzchnie zostały umyte pod ciśnieniem oraz mechanicznie i chemicznie pozbawione wtórnych powłok lakierów, past woskowych oraz drobnych uzupełnień cementowych i klejowych. Powstałe w ten sposób ubytki wypełniono masą żywiczną z kruszywem możliwie maksymalnie zbliżonym do oryginalnego, występującego w danym miejscu. Na koniec materiał poddano szlifowaniu i polerowaniu, przywracając mu dawny szlachetny wyraz.

19 Decyzja Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków nr A-1782 z dnia 29 marca 2006 roku.

20 M. Sołtysik, *Na styku dwóch epok...*, s. 183.



il. 8. Wnętrze klatki schodowej w kamienicy przy ul. Świętojańskiej 122; z pierwotnego wystroju: lastrykowa posadzka, fragment schodów z oryginalnym połączeniem drewnianej listwy oraz wykładziny z miękkiego tworzywa, współczesne modyfikacje: podwyższona historyczna balustrada schodów i wymieniony pochwyt, fot. Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdyni

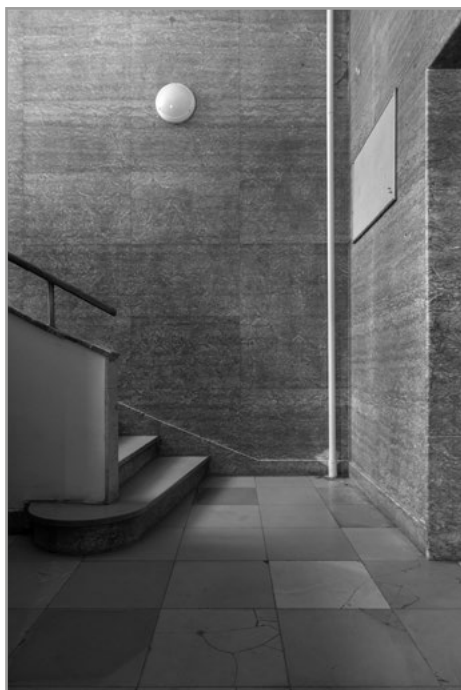
klatki schodowej oddzielonej od sieni drzwiami wahadłowymi, na stopniach i podestach zastosowano bardzo nowoczesne w okresie międzywojennym połączenie drewnianej listwy na krawędzi stopnia oraz wykładziny z miękkiego tworzywa – linoleum na betonowej wylewce²¹[il. 8].

Na tle wymienionych wcześniej budynków wyróżnia się wystrój wnętrza kamienicy gdyńskiej firmy „Pantarei” przy ulicy Abrahama 37 (proj. Zbigniew Kupiec, Tadeusz Kossak, 1938–1939). Efekt plastyczny fasady związany jest ściśle z luksusowym wystrojem, których przykłady spotkać można w dużej liczbie realizacji z innych miast. Kamienica jest jednym z nielicznych obiektów, w których pojawiła się z tyłu budynku oficyna środkowa, zwiększająca objętość planu i powodująca, że w obiekcie zaprojektowano rodzaj tradycyjnej sieni – przejazdu bramnego prowadzącego na podwórze i wykończonego czarną kamienną okładziną. Tendencja projektowanych wysokich bram powróciła pod koniec lat trzydziestych XX wieku między innymi w celu otwarcia zwartych bloków zabudowy i dojazdu na podwórze, gdzie projektowano garaże. Przejazdy zamykano metalowymi bramami, cofniętymi do wewnątrz i tworzącymi układ szerokiego podcienia²². Elegancka przeszklona sień kamienicy „Pantarei” została połączona bezpośrednio z klatką schodową o wymiarach około 4 × 2 metry. Wnętrze zostało w całości wyłożone płytami z naturalnego kamienia – beżowego wapienia mikrytowego na posadzkach oraz żółto-brązowego marmuru²³[il. 10].

²¹ R. Hirsch, op. cit., s. 272.

²² M. Sołtysik, *Na styku dwóch epok...*, s. 173.

²³ R. Hirsch, op. cit., s. 258.



il. 10. Strefa wejściowa w kamienicy przy ul. Abrahama 37, z pierwotnego wystroju: posadzki oraz partie ścian wykończone kamiennymi płytami; współczesne modyfikacje: element oświetlenia i okładzina fragmentu balustrady schodów, fot. Bartłomiej Ponikiewski

Podsumowanie

Na potrzeby opracowania wybrano kilka przykładów budynków modernistycznych z terenu śródmieścia Gdyni wznoszonych na przestrzeni kolejnych lat okresu międzywojennego i reprezentujących różne sposoby aranżacji wnętrz stref wejściowych za pomocą różnych materiałów i rozwiązań plastycznych. Wybrane przykłady pozwalają dostrzec ogólne zmiany w wystroju wnętrz gdyńskich kamienic od początków kształtowania się architektury modernistycznej na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku po jego późną, luksusową fazę, której rozwój został przerwany przez wybuch drugiej wojny światowej.

Gdynia była miastem budowanym od podstaw jako zaplecze portu, a duża liczba budynków wznoszona była szybko i za pomocą środków kredytowych PFB. Wystrój plastyczny wnętrz i dobór materiałów był często odzwierciedleniem bieżącego zapotrzebowania oraz możliwości finansowych inwestora. Powierzchnie sieni w kamienicach gdyńskich były niewielkie, a do ich aranżacji stosowano na ogół znane i oszczędne rozwiązania, co odróżnia je od wielu kamienic w innych ośrodkach miejskich w Polsce, o bardzo obszernych i reprezentacyjnych holach wejściowych z bogatym programem plastycznym²⁴.

W pierwszej fazie rozwoju funkcjonalizmu przypadającej w Gdyni na koniec lat dwudziestych i początek lat trzydziestych XX wieku budowano kamienice o różnej stylistyce, od form historycznych, przez modernizm umiarkowany, po

24 Wśród licznych przykładów kamienic o luksusowo urządzonej strefach wejściowych z innych ośrodków miejskich można wymienić np. kamienicę przy ul. Sereno Fenna 6 w Krakowie, kamienicę Oskara Robinsona przy ul. Koszykowej 10 w Warszawie, kamienicę przy al. Róż 7 w Warszawie, budynek przy al. Przyjaciół 6 w Warszawie. Spotykane są też bogato zaaranżowane sienie oficyn, np. hol w oficynie przy Alejach Jerozolimskich 101 w Warszawie oraz bram np. brama kamienicy przy ul. Rakowieckiej 47 w Warszawie.

funkcjonalizm. Ten etap cechował się najczęściej prostotą i skromnością uwarunkowaną między innymi trudnymi warunkami finansowymi, presją inwestycyjną i powszechnie panującym kryzysem ekonomicznym. Zdarzały się wyjątki, ale najczęściej przy urządzaniu wnętrz pierwszych budynków na terenie Gdyni wykorzystywano wcześniej stosowane i wciąż dostępne rozwiązania technologiczne oraz środki wyrazu.

Szczególną wagę przywiązywano do oryginalnie zakomponowanych posadzek oraz opracowania ścian z różnych materiałów. W pierwszej połowie lat trzydziestych XX wieku najczęściej stosowano różnego rodzaju płytki terakotowe, a ściany malowano farbami na jednolity kolor lub imitowano za ich pomocą szlachetne okładziny. W niektórych przypadkach stosowano tradycyjne rodzaje wykończenia w zupełnie nowych aranżacjach, na przykład szkliwione płytki ceramiczne. Kafle glazurowane chętnie wykorzystywano na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, jednak pozbawiono je dekoracyjności tak powszechnej i charakterystycznej dla poprzednich epok. Umiarkowany w wyrazie sposób wykończenia dolnych partii ścian części wspólnych budynków nie różnił się zasadniczo od glazury ściennej stosowanej w pomieszczeniach łazienek oraz kuchni. Być może właśnie dlatego materiał usuwano podczas bieżących remontów klatek schodowych zdecydowanie częściej niż inne, szlachetniejsze w wyrazie. Dziś trudno określić ile tego typu okładzin stanowiło wykończenie wnętrz sieni i klatek schodowych kamienic gdynskich i ile z nich zostało zniszczonych.

W latach 1935–1939 w śródmieściu powstało około pięćdziesiąt kamienic i innych budynków mieszkalnych i biurowo-mieszkalnych²⁵. W kamienicach z tego okresu, osadzonych w stylistyce późniejszego funkcjonalizmu i zaliczanych do nurtu luksusowego coraz chętniej korzystano z bogatszego programu aranżacyjnego, wyszukanych rozwiązań i szlachetnych materiałów. W Gdyni były to najczęściej szlifowane masy cementowe (lastryko) z dodatkiem różnokolorowych barwników i grysów. Jak zauważa Hanna Faryna-Paszkiwicz „z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się, że w latach 30. XX w. lastryko na zawsze przełamało odwieczny porządek jako materiał pośredni między marmurem a jego ubogimi krewnymi. Bez względu na osądy przedwojenna masa lastrykowa jest materiałem budzącym dziś podziw

25 M. Sołtysik, *Gdynia miasto dwudziestolecia międzywojennego...* s. 307.

i szacunek²⁶. Liczne zachowane przykłady zastosowań lastryko prezentują bogactwo form, faktur, detali i wykończenia, ukazując w ten sposób plastyczne możliwości i mistrzostwo obróbki tego materiału.

W Gdyni, w której budynki wznoszono dość oszczędnie, naturalny kamień był rzadko wykorzystywanym elementem aranżacji wnętrz kamienic. Płyty kamienne częściej pojawiały się w budynkach użyteczności publicznej. Stosowane były głównie płyty kamienne krajowego pochodzenia (kamieniołomy położone na obszarach świętokrzyskich, kieleckich, krakowskich), a część rzadszych granitów i marmurów importowano z Włoch oraz Skandynawii²⁷.

W programowo oszczędnej architekturze modernizmu wyjątkowe znaczenie miały najdrobniejsze detale. Historyczne elementy aranżacji sieni i korytarzy zadziwiają starannością wykonania i różnorodnością rozwiązań plastycznych, w tym często o kontrastowych zestawieniach faktur i barw wykorzystywanych materiałów. Te zachowane do dziś stanowią uniwersalne świadectwo wystroju modernistycznych sieni okresu międzywojennego, ich rozwoju oraz lokalnego kontekstu form miasta powstającego w szczególnym okresie w dziejach.

Streszczenie

Rozwój modernistycznego wystroju stref wejściowych (sieni) w dwudziestoleciu międzywojennym na przykładzie kamienic śródmieścia Gdyni

Artykuł dotyczy kwestii wystroju stref wejściowych (sieni) kamienic oraz ich rozwoju od początków kształtowania się architektury modernistycznej na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku po jego późną fazę, której rozkwit został przerwany przez wybuch drugiej wojny światowej. Zagadnienie przedstawiono na przykładzie kilku wybranych kamienic śródmieścia Gdyni, wzniesionych na przestrzeni kolejnych lat okresu międzywojennego i reprezentujących różnorodne sposoby aranżacji wnętrz za pomocą rozmaitych materiałów i rozwiązań plastycznych, które krótko scharakteryzowano. Zachowane do dziś oryginalnie zakomponowane posadzki oraz lamperie ścian, do których przywiązywano szczególną wagę, zadziwiają

26 Hanna Faryna-Paszkiewicz, *Posadzki w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Dziedzictwo na nowo odkrywane. Detal architektoniczny 1850–1939*, red. Jadwiga Roguska, Warszawa 2014, s. 360.

27 Po II wojnie światowej, w wyniku przesunięcia państwowych granic, pojawiła się możliwość korzystania ze złóż kamieni granitów strzegomskich i strzelińskich oraz marmurów śląskich.

starannością wykonania i stanowią uniwersalne świadectwo wystroju modernistycznych sieni oraz lokalnego kontekstu form. W Gdyni, jako mieście budowanym od podstaw w określonej sytuacji społeczno-ekonomicznej, stosowano na ogół oszczędne rozwiązania. To je odróżnia od kamienic w innych ośrodkach miejskich w Polsce.

Słowa kluczowe: Gdynia, modernizm, kamienice, wnętrza, sienie, posadzki, lamperie

Summary

The development of the modernist design of entrance zones (hallways) in the interwar period on the example of tenement houses in the center of Gdynia

The article deals with the issue of the design of the entrance zones (halls) of tenement houses and their development from the beginning of the shaping modernist architecture at the turn of the 1920s and 1930s to its late phase, the heyday of which was interrupted by World War II. The topic is presented on the example of several selected tenement houses in the center of Gdynia, erected over the years of the interwar period and representing various ways of interior arrangement with the use of various materials and artistic solutions, which are briefly characterized. The originally composed floors and paneling of the walls, which have been preserved to this day and to which special attention was paid, amaze with the careful workmanship and are a universal testimony to the decor of the modernist halls and the local context of forms. In Gdynia, as a city built from scratch in a specific socio-economic situation, economical solutions were generally used. It separates them from tenement houses in other urban centers in Poland.

Keywords: Gdynia, modernism, tenement houses, interiors, halls, floors, paneling

mgr Celina Łozowska
Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdyni
Urząd Miasta Gdyni

Katarzyna Kluczajd

Projekty wnętrz gmachów publicznych w Toruniu z okresu III Rzeszy

Jubileuszowa, dziesiąta konferencja cyklu „Architektura Miast” stała się inspiracją dla zebrania okruchów historii projektowania toruńskich wnętrz, zaś o wyborze okresu zdecydowały wyniki kwerend do książki *Toruń tylko zaplanowany*¹, które przyniosły wiele nowych informacji.

Artykuł stanowi zaledwie przyczynek do zagadnienia pozostającego na marginesie zainteresowań historyków sztuki, a wartego zasygnalizowania z dwóch względów: wciąż niedostatecznego stanu wiedzy na temat projektowania przez okupantów Wielkiego Torunia oraz odkrycia w Archiwum Państwowym projektów profesora architekta Paula Baumgartena z Berlina i profesora architekta Hansa Döllgasta z Monachium². Publikacja Piotra Bireckiego z 2011 roku, podstawowe opracowanie dotyczą-

¹ Katarzyna Kluczajd, *Toruń tylko zaplanowany*, Łódź 2022.

² Szerzej o planach obu architektów tamże; o pracach Paula Baumgartena – Katarzyny Kluczajd, *Kopernikowy rok 1943 w Toruniu: „ujednoczenie” zabudowy ul. Kopernika i nowy pomnik astronoma na nowym placu*, [w:] *Toruńskie rocznice kopernikańskie: fakty, ideologie, kreacje*, red. K. Kluczajd; Michał Pszczółkowski, seria: „Zabytki toruńskie młodszego pokolenia”, t. 15, Toruń 2023, s. 31-54; W planie tom 16. serii pt. *Toruńskie kłopotliwe*

ce sztuki i kultury Torunia w okresie III Rzeszy, wymaga uzupełnienia, bowiem stan badań nad architekturą i planowaniem przestrzennym miast przez nazistów, a w dużej mierze także optykę badawczą, zmieniły prace Nielsa Gutschowa, który jako pierwszy uwzględnił polskie tereny okupowane (z racji rozległości poruszanej problematyki Toruń tylko wzmiankuje)³.

Rysunki H. Döllgasta nie są sygnowane, nie zostały opracowane jako zespół z racji nierozpoznania autorstwa, choć część z nich była wykorzystana w badaniach i publikowana. Kreacje te, często wizjonerskie, zwracają uwagę skalą i rozmachem planowania, ale też zamierzonym stopniem destrukcji tego, co zastane, bez względu na historyczne i artystyczne wartości toruńskich obiektów. Nazwisko architekta było nieobecne w literaturze przedmiotu do czasu wydania w 1987 roku monografii jego twórczości⁴ oraz publikacji na temat sztuki III Rzeszy z ostatnich lat N. Gutschowa⁵ i innych autorów. Jak pisał Gutschow, w gestii Döllgasta w Toruniu „leżało de facto wszystko: poczynając od ogólnego planu zagospodarowania przestrzennego poprzez projekty nowego mostu na Wiśle aż po krzesła”⁶. Plan urbanistyczny dla Torunia respektował historyczny układ przestrzenny miasta, a niemiecką wyższość architekt zamierzał udowodnić budowlami rządowymi⁷.

Hansa Döllgasta projekty dla Torunia

H. Döllgast (1891–1974), architekt, grafik, projektant wnętrz i mebli oraz liternictwa, w październiku 1940 roku przygotował urbanistyczno-architektoniczny plan dla Torunia (*Thorn Stadtplanung*), a w latach późniejszych także projekty gmachów użyteczności publicznej. Ów plan miał przywrócić miastu niemiecką świetność dawnych wieków, być impulsem do rozkwitu Torunia w Rzeszy Niemieckiej i kreowania miasta nowoczesnego. Niesygnowane rysunki utrzymane są w tej samej konwencji stylistycznej, z charakterystycznym liternictwem, stylem opisu i numerowania prac.

dziedzictwo: historie z okresu III Rzeszy, gdzie szerzej o wojennym planowaniu miasta.

3 Piotr Birecki, *Sztuka w Toruniu w okresie okupacji hitlerowskiej*, Toruń 2011; Niels Gutschow, *Obsesja porządku. Niemieccy architekci planują w okupowanej Polsce 1939–1945*, Warszawa 2021; Werner Durth, N. Gutschow, *Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940–1950*, München 1993.

4 *Hans Döllgast 1891–1974*, hrsg. v. Michael Gaenssler, Friedrich Kurrent, Winfried Nerdinger, Franz Peter, München 1987.

5 N. Gutschow, op. cit.; W. Durth, N. Gutschow, op. cit.

6 N. Gutschow, op. cit., s. 125.

7 Ibidem, s. 156.

Döllgast był absolwentem Technische Hochschule (Wyższej Szkoły Technicznej) w Monachium. Zawodowo związał się z Monachium i macierzystą uczelnią (1929–1957), gdzie w 1939 roku uzyskał tytuł profesora architektury. O zawodowej aktywności architekta na rzecz nazistowskiej ideologii milczą podstawowe biogramy, a nawet monografia⁸. W tymże opracowaniu Winfried Nerdinger nazwał Döllgasta „outsiderem nowoczesnej architektury” i człowiekiem „całościowym” (*Ganzheitlichkeit*): nauczycielem z pasją, niezłomnym architektem, rysownikiem, grafikiem; ubolewał, że brakuje jego nazwiska w leksykonach architektury światowej i nowoczesnej⁹ (choć nie dociekał, dlaczego).

Temat nazistowskiej przeszłości niemieckich twórców to osobne, ważne zagadnienie, podjęte i mocno punktowane przez Gutschowa¹⁰; ważne w kontekście odpowiedzialności twórców wobec społeczeństwa i wobec dziedzictwa, przez lata skutecznie wymazywanej z pamięci. „Na początku wojny [planiści] stali się »zwiastunami zagłady«. Trudno pojąć, że architekci mogą planować unicestwienie miast, odnotowywać dzieło zniszczenia jako sukces i dokumentować to z aptekarską precyzją. Na próżno by szukać podobnych przykładów z przeszłości. To właśnie wówczas po raz pierwszy urbaniści mieli na wyciągnięcie ręki możliwość realizacji wymarzonych, od dawna pielęgnowanych wizji. W takim kontekście nie ma sensu mówić o uwiedzeniu. Oznaczałoby to ubezwłasnowolnienie sprawców, tendencyjne uznanie ich za niezdolnych do ponoszenia winy. Tymczasem niszczycielski i zbrodniczy charakter tego systemu był im wówczas bez wątpienia znany. I bynajmniej nie natrafiał na milczącą aprobatę. Lecz był wręcz pożądany. Bo jakże inaczej można zrozumieć postulat głównego planisty Okręgu Rzeszy Gdańsk-Prusy Zachodnie, który w 1940 roku domagał się »wybudowania wszystkiego na nowo po usunięciu tego, co istnieje?«¹¹. Architekci w III Rzeszy „należeli do elity funkcjonariuszy, która uruchomiła maszynę zagłady, by budować na fundamencie wypędzenia, ludobójstwa i zniszczenia. W realizacji swoich wizji ładu i planów kolonizacyjnych większość członków tej elity była niesamowicie wydajna. Jeśli narodowy socjalizm [...] był »polityczną religią« z »mesjaszem« na czele, to działał-

8 *Hans Döllgast 1891–1974*, op. cit.; W kalendarium okres II wojny światowej pominięto, podobnie w katalogu prac i projektów – ograniczenie go do obiektów z terenu Bawarii pozwoliło uniknąć kłopotliwego tematu.

9 Winfried Nerdinger, *Hans Döllgast – Aussenseiter der modernen Architektur*, [w:] *Hans Döllgast 1891–1974*, op. cit., s. 16–23.

10 N. Gutschow, op. cit.

11 *Ibidem*, s. 87.

ność architektów i planistów niosła »zbawienie«¹².

Döllgast przed 1939 rokiem zrealizował w Niemczech wiele różnych budowli, zasłynął jako autor licznych kościołów, a po wojnie – jako kreator rekonstrukcji i odbudów niemieckich zabytków (w tym Starej Pinakoteki w Monachium) oraz architekt odbudowy Monachium, miasta zniszczonego wskutek działań wojennych.

Prace Döllgasta dla Torunia pozwalają poznać – acz dopiero po ośmiu dekadach od ich powstania – okupacyjne wizje i twórczość architekta na usługach naziistowskich władz. Znacznie większa liczba jego projektów zachowana jest w bibliotece Technische Universität w Monachium¹³. Tylko nieliczne dokumenty były publikowane, jak szkice Kulturhaus (Centrum Kultury), Sportfeld (Centrum Sportu), szpitala centralnego, cmentarza centralnego¹⁴, projekt przebudowy Sali Mieszkańskiej ratusza¹⁵ – jednak jako prace anonimowe i bez analiz.

W Toruniu w okresie okupacji Döllgast współpracował z burmistrzem Franzem Jakobem, podobnie jak architekt i konserwator zabytków profesor Karl Gruber z Technische Hochschule w Darmstadt, który prowadził w ratuszu badania odkrywkowe murów w ramach pracy naukowej dotyczącej niemieckich ratuszy¹⁶. Döllgast zaprojektował duże założenia, jak wspomniane Kulturhaus i Sportfeld, szpital i cmentarz, także Rasthaus (hotel) i inne. Spośród planów obiektów publicznych liczbą i skalą zwracają uwagę wizje imponujących gmachów służących władzy, często w kilku wersjach i licznych szkicach, na przykład dla Arbeitsamt (urząd pracy) (1940–1942). W jednej z koncepcji nieopodal tegoż autor ulokował Stadthaus (urząd miasta) ze strzelistą wieżą, w innej – gmach Kreisleitung (urząd okręgu), który także wyrysował w kilku wersjach. W pobliżu Kreisleitung miał powstać basen (ul. Chrobrego), nowy dworzec Toruń Miasto – przeniesiony tu z lokalizacji u wylotu mostu kolejowego przez Wisłę. Są też plany wzorcowych domów mieszkalnych, osiedla na dwieście pięćdziesiąt mieszkań. Projekty wykazują stylistyczne reminiscencje form renesansowych, często pojawiają się wieże, typowe dla *Heimatschutzstil* krążanki, wysokie spadziste dachy. Architekt uczestniczył w planowaniu *Vereinigung* (ujednolicenia) form zabudowy Rynku Staromiejskiego. Naziści planowali też *Vereini-*

12 Ibidem, s. 92.

13 MediaTUM, Universitätsbibliothek Technische Universität München, http://mediatum.ub.tum.de/?query=thorn&srnodeid=647610&id=647610&nodes_per_page=100, [dostęp: 1 VIII 2022].

14 P. Birecki, op. cit., odpowiednio: il. 27, s. XIV, il. 24, s. XII, il. 25, s. XIII, il. 22, s. XI.

15 Eugeniusz Gąsiorowski, *Ratusz Staromiejski w Toruniu*, Toruń 2004, il. 104.

16 E. Gąsiorowski, op. cit., s. 169; Karl Gruber, *Das Deutsche Rathaus*, München 1943.

gung Rynku Nowomiejskiego i całych kwartałów śródmieścia¹⁷. *Vereinigung*, to jest nadawanie zabytkowym budynkom formy w duchu *Heimatschutzstil*, nazywa się też „uzdrawianiem, odhańbieniem”¹⁸.

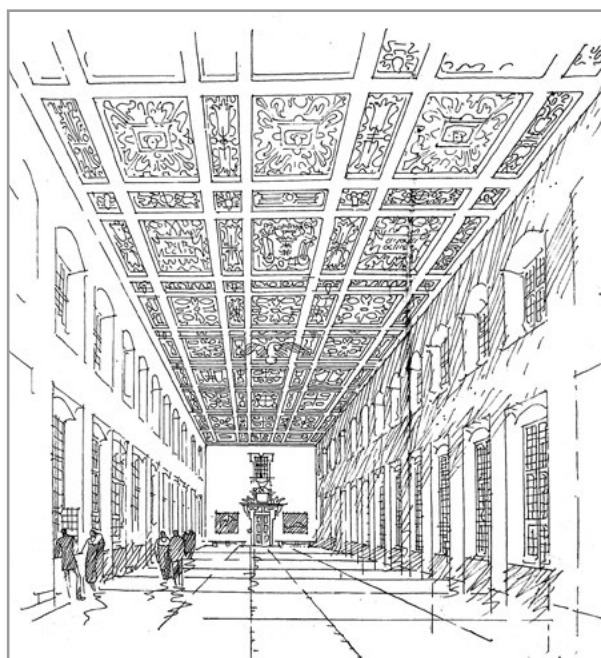
Przedmiotem analizy w tym artykule są prace Döllgasta dla wnętrza Ratusza Staromiejskiego i Dworu Artusa, łącznie z umeblowaniem i wyposażeniem, które postrzegał jako część składową architektonicznego dzieła¹⁹. To właśnie ratusz posłużył Niemcom za przykład zabytku-symbolu, na którym dwadzieścia lat rządów polskich odcisnęło destrukcyjne piętno, należało je zatem jak najszybciej usunąć.

Nazistowskie wizje przekształceń ratusza cechował brak szacunku dla wartości historycznych i artystycznych.

Wnętrze Ratusza Staromiejskiego

W latach 1940–1941 powstał plan generalnej przebudowy gmachu, poczynając od wyburzenia piwnic, aby zrobić miejsce na nową restaurację. Stolarkę okienną zaprojektował Albert Müller z Lipska i jego *Kunsttischlerei* (stolarnia artystyczna). Sale pierwszego piętra miały pełnić funkcje reprezentacyjne²⁰.

Döllgast w planie urbanistycznym i późniejszych pracach zamierzał z Sali Mieszczańskiej



il. 1. Projekt Sali Mieszczańskiej Ratusza Staromiejskiego jako sali koncertowej, Hans Döllgast, 1940, APT, AmT, Dokumentacja techniczna, teka 115wnętrze po kompleksowych pracach konserwatorskich, fot. Bartłomiej Ponikiewski

uczynić salę koncertową – miała objąć całe skrzydło zachodnie i być podwyższona o kondygnację nad nią [il. 1], otrzymać strop kasetonowy, pośrodku którego królował Reichsadler. Nie był to pomysł nowy – Eugeniusz Gąsiorowski ustalił, że koncepcję przekształcenia tej sali na koncertową i jej podwyższenia przedstawiono

17 K. Kluczajd, *Toruń tylko zaplanowany*, s. 85-86, 100-102.

18 N. Gutschow, op. cit., s. 269.

19 Ibidem, s. 125.

20 E. Gąsiorowski, op. cit., s. 168-169.

już w roku 1862²¹. Strop Sali Mieszczańskiej Döllgast wyrysował także w kolejnej wersji w 1941 roku.

Koncept „modernizacji” zabytkowego ratuszowego wnętrza powrócił w powojennym już projekcie Döllgasta – w odniesieniu do Sali Złotej ratusza w Augsburgu (1956/1957)²². W obu (niezrealizowanych) przypadkach stosunek architekta do zabytkowego wnętrza jest nie do zaakceptowania nawet w fazie projektowania.

Równoległe z przebudową Sali Mieszczańskiej Döllgast planował urządzenie sali ślubów – w Sali Rady na pierwszym piętrze ratusza, a w 1941 roku gabinetu burmistrza – w Sali Królewskiej. W jej przedsiönku miał powstać sekretariat *Kulturamtu* (wydziału kultury), a obok pomieszczenia biurowe (zapewne w skrzydle wschodnim). Z rysunków umeblowania najcenniejszy jest szkic fotela nadburmistrza, o niezbyt wyszukanej formie, z inicjałem „Th” (*Thorn*) w zwieńczeniu zaplecka²³. Inicjał ten zastosowano też na rysunkach nowych wnętrz Dworu Artusa²⁴.

Nowo zaaranżowany gabinet burmistrza w 1942 roku sfotografował Kurt Grimm [il. 2], oficjalny dokumentalista wojennego Torunia. Wnętrze zdobiło osiem współczesnych kopii muzealnych portretów burmistrzów i sławnych torunian pędzla Karla Hemmerleina, stanowiących swego rodzaju galerię lokalnych niemieckich sław²⁵. Były to wizerunki: Herrmanna Balka, Mikołaja Kopernika, Heinricha Strobanda, Johanna Gottfrieda Rösnera, Gottlieba Melliena, Samuela Thomasa Sömmerringa, Bogumiła Goltza, kupca Roberta Kittlera z Aleksandrowa. Ten ostatni²⁶ nie pasuje do plejady sław – to inny Kittler, nazista, który zginął w Polsce we wrześniu 1939 roku, planowany przez władze okupacyjne na szefa toruńskiego wydziału kultury. W gabinecie do 1942 roku znajdował się barokowy zegar podłogowy Juliusa Huntenburga²⁷. Podczas wojennej modernizacji usunięto intarsjowane drzwi przy oknie od strony wschodniej, otwór zamurowano.

21 Ibidem, il. 89, s. 164.

22 Franz Kiessling, [w:] *Hans Döllgast 1891–1974*, op. cit., s. 24–44, s. 33; Winfried Nierdinger, Brigitte V. Karnapp, *Bautenundprojekte*, [w:] *Hans Döllgast 1891–1974*, op. cit., s. 246–275, s. 266–267.

23 W. Durth, N. Gutschow, op. cit., il., s. 87.

24 Np. w rysunkach sali wielkiej Dworu Artusa, zob. Archiwum Państwowe w Toruniu (dalej: APT), Akta miasta Torunia (dalej: AmT), Dokumentacja techniczna, Teka 18/3.

25 Muzeum Okręgowe w Toruniu (dalej: MOT), fotografia, sygn. A.1127; Inne zdjęcie zob. P. Birecki, op. cit., il. 49, s. XXVI.

26 Zidentyfikował go P. Birecki, op. cit., il. 18, s. IX.

27 K. Kluczajd, *Zagrabione, utracone muzealia toruńskie i inne zabytki miejscowe. O stratach wojennych, ale i o polityce i „planowej gospodarce muzealiami”*, Toruń, rkps. 2011. Zegar w 1942 roku przeniesiony do willi prezydenta miasta przy Janitzenstrasse (ob. ul. Bielańska).



il. 2. Gabinet burmistrza w Sali Królewskiej Ratusza Staromiejskiego, fot. Kurt Grimm, 1941 (portrety pędzla Karla Hemmerleina, meble proj. Albert Müller), MOT, sygn. A.1127

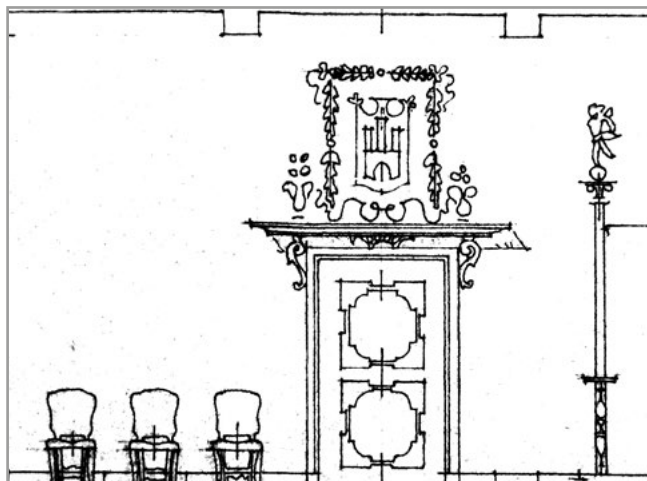
Kolejny plan Döllgasta adaptacji Sali Królewskiej, także z 1941 roku, uwzględniał potrzeby urzędników. Rysunki ukazują strop z geometrycznymi podziałami na dziewięć pól, witraże dla trzech okien, wystrój wnętrza. Drzwi od strony sali miały otrzymać supraportę z herbem Torunia w nowoczesnej wersji [il. 3]. Co ciekawe, podobny w duchu projekt portalu z herbem Torunia dla którego

z ratuszowych portali powstał jeszcze przed rokiem 1939. Posadzki architekt szkicował też w roku następnym.

Modernizacja wnętrza dotyczyła też pierwszego piętra – w holu skrzydła wschodniego zlikwidowane zostały dwa portale ulokowane po bokach portalu ze sceną sądu Salomona na intarsjowanych drzwiach. Stan ten w 1941 roku uwiecznił na fotografii Kurt Grimm²⁸.

Wnętrza Dworu Artusa

Neorenesansowy Dwór Artusa (1889–1891), trzeci w dziejach Torunia gmach pełniący tę funkcję, mieścił reprezentacyjne sale o bogatym wystroju, restaurację i ekskluzywne sklepy. Już w założeniach projektowych z 1887 roku władze miasta



il. 3. Projekt portalu gabinetu burmistrza (Sali Królewskiej) od strony wnętrza, Hans Döllgast, 1941, APT, AmT, Dokumentacja techniczna, teka 194

wskazały, iż gmach wyglądem ma przypominać operę w Paryżu²⁹. Wystrój z czasu pierwszego wyposażenia oraz kolejnego, na początku XX wieku, zachowany jest częściowo, to między innymi malowidła na parterze z 1907 roku autorstwa Hansa Rum-scha z Wrocławia. Analiza archiwaliów ukazała, że w okresie III Rzeszy wykonano wystrój wnętrz restauracji, kawiarni, kręgielni – wraz z meblami, zmodernizowano wystrój sali wielkiej, zrealizowano nowo zaprojektowane żyrandole, lampy, lustra (te w większości są zachowane).

Warto wspomnieć o nieodnotowanej w literaturze tablicy pamiątkowej budowniczego Dworu Artusa, Rudolfa Schmidta (1855–1901), ufundowanej po jego śmierci³⁰, stanowiącej swego rodzaju pomnikowy element wystroju wnętrza – ulokowano ją na klatce schodowej. Daty i okoliczności demontażu tablicy nie udało się ustalić. Nastąpiła z pewnością w 1920 roku lub krótko później, jednak ingerencja Polaków we wnętrza po włączeniu Pomorza w skład odrodzonej Polski nie była wielka. Pruski gmach nadal służył polskiej administracji do celów reprezentacyjnych.

Niemal pół wieku po oddaniu Dworu Artusa do użytku hitlerowcy zmierzali przekształcić jego architektoniczną formę w ramach *Vereinigung*. Sześć rysunków z lat 1940–1942 ukazuje gmach między innymi ze szczytem przypominającym nowożytną kamienicę, jako obniżony do skali sąsiednich domów, z dwuspadowym dachem. Najbardziej drastyczna wizja, z 1942 roku, zakładała likwidację wieżyczek i wieńczących je sterczyn (tylko te zostały usunięte), dekoracji fryzu łącznie z herbem miasta, detali architektonicznych, balkonów – w ich miejsce miał powstać balkon na całą szerokość elewacji, z metalową balustradą; zmianę form portalu i okien.

Döllgast przygotował kompleksowe plany wnętrz dla parteru: kawiarni (1941) – łącznie z wystrojem okien, ścian, meblami i oświetleniem [il. 4], bufetu (1941/1942) – wnętrze i meble [il. 5a-b]. Na jednym z rysunków dodano szkic krzesła z herbem Torunia³¹ [il. 5b] – nie wiadomo czyjego autorstwa. Kawiarni dotyczą też rysunki niesygnowane, które zostaną wspomniane w dalszej części artykułu.

Grimm udokumentował wygląd niektórych pomieszczeń po zmianach³²: sali wielkiej na drugim piętrze [il. 6], na parterze: restauracji z boazerią [il. 7], kawiarni – otwartej po przebudowie 10 maja 1942 roku (czynna była co najmniej od paździer-

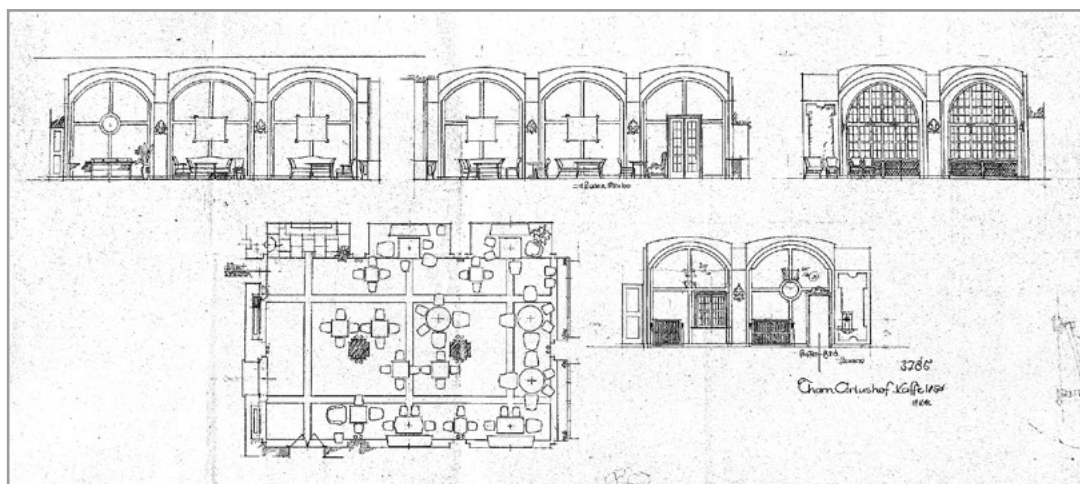
29 APT, AmT, sygn. C. 7373.

30 APT, AmT, sygn. C. 7384.

31 APT, AmT, Dokumentacja techniczna, Teka 18/3.

32 MOT, fotografia, sygn. A. 1930 (sala wielka), 1941; A. 1931 (restauracja), 1941; A. 1932, A. 1933 (kawiarnia), 1942.

nika 1940 roku)³³ [il. 8]. W kadrze z restauracji widać krzesła z herbem Torunia na zaplecku – współczesne, ale jeszcze z figurą anioła (Niemcy usunęli ją; nowy projekt herbu bez anioła powstał w marcu 1941, zatwierdzony w sierpniu 1942 roku³⁴). Jest tu także typowy metalowy wieszak podłogowy, zapewne z pierwszego okresu wyposażania budynku w 1891 roku (to zapewne okaz zachowany w Ratuszu Staromiejskim). Podobny okaz można znaleźć w ofercie Möbel-Fabrik Hertlein & Co



il. 4. Projekt kawiarni w Dworze Artusa, Hans Döllgast, 1941, APT, AmT, Dokumentacja techniczna, teka 18/3

z Lipska, z którą władze miasta korespondowały w tej sprawie, ale też mebel ten projektowano w Stadtbauamt³⁵.

Nowy charakter otrzymała sala wielka [il. 6] – z ujednoliconą kolorystycznie dekoracją ścian i stropu, pozbawiona zapewne złota i barw (czarno-białe zdjęcia nie pozwalają na całkowitą pewność). Centralne miejsce na głównej ścianie zajął całopostaciowy portret Adolfa Hitlera w pozie imperatora, pędzla Karla Hemmerleina³⁶. Fotografie Grimma sali wielkiej z tym portretem datują na koniec 1941 roku obecne tu już nowe żyrandole, które zostaną wspomniane w dalszej części artykułu.

Hemmerlein był też autorem portretu Hitlera jako architekta, budowniczego III Rzeszy, wykonanym jeszcze w Fürth w 1938 roku³⁷. Namalował także – w celach

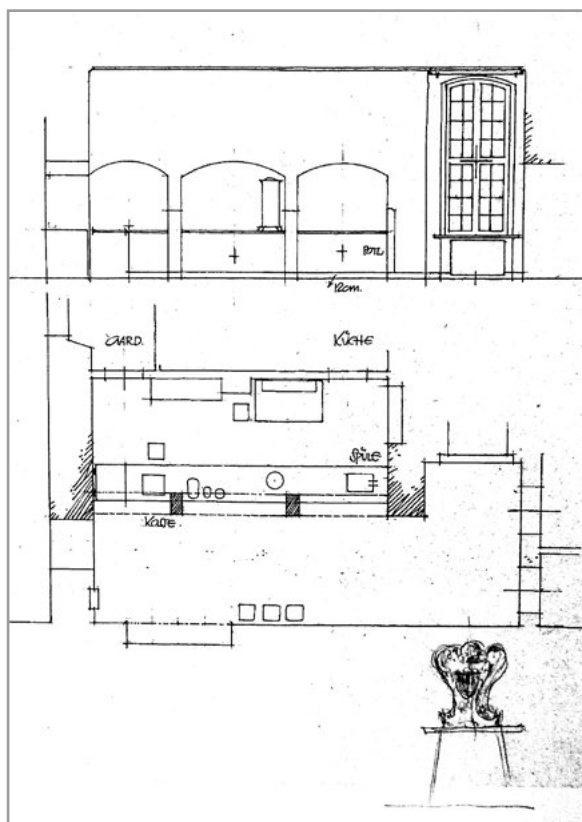
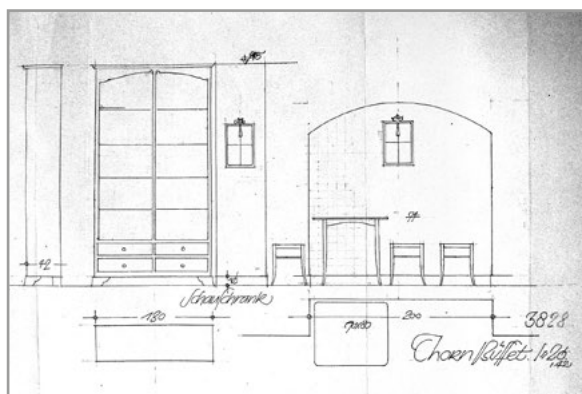
33 APT, AmT, Dokumentacja techniczna, Teka 18/3.

34 Karola Ciesielska, *Herb, pieczęcie i barwy Torunia*, Toruń 1998, s. 42-44.

35 APT, AmT, sygn. C. 7382.

36 „Thorner Freiheit” (dalej: TF), nr 227 z 26-27 IX 1942, s. 3; P. Birecki, op. cit., s. 20.

37 P. Birecki, op. cit., il. 51, s. XXVII. Obraz подарowany nadburmistrzowi Jakobowi.



il. 5a.-b. Projekt bufetu w Dworze Artusa, Hans Döllgast, 1942; b. dodany szkic krzesła z herbem Torunia, APT, AmT, sygn. G. 3996

dokumentacyjnych – wspomniane kopie muzealnych portretów znanych torunian. W 1943 roku dołączył do nich wizerunek Schwammbergera, utrzymany w konwencji dawnych portretów mieszczańskich. Tym samym okupacyjne władze miasta, jako zleciodawca tego zespołu obrazów, ulokowały naczelnika *Kulturamtu* w panteonie toruńskich osobistości³⁸. Hemmerlein malował też portrety sobie współczesnych, pejzaże. Większość jego prac Muzeum usunęło ze zbiorów podczas „czystki” dokonanej w latach 1947–1958 – te z miejskiej wojennej galerii wytypowało w 1950 roku i oddało w 1954, głównie do Państwowego Przedsiębiorstwa Wydzielonego Desa i Centralnej Składnicy Muzealiów Ministerstwa Kultury i Sztuki³⁹.

Dwór Artusa: inne projekty

Tytułem wprowadzenia w tematykę wyposażania Dworu Artusa w okresie III Rzeszy przedstawię kilka faktów i nowych ustaleń o urzą-

Birecki, op. cit., il. 18, s. IX.

39 K. Kluczwajd, *Städtisches Gemäldegalerie – muzealna Miejska Galeria Malarstwa z okresu okupacji i jej historia*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, z. 46, 2015, s. 243-264. Muzeum toruńskie w latach 1947–1958 oddawało zabytki, także te ze *Städtisches Gemäldegalerie*, do różnych instytucji. Były to: Centralna Składnica Muzealiów Ministerstwa Kultury i Sztuki i Państwowe Przedsiębiorstwo Wydzielone Desa, które zabytki te sprzedawały (dochód do dyspozycji Ministerstwa Kultury i Sztuki lub Desy), Wydział Sztuk Pięknych UMK, miejscowy teatr, Stowarzyszenie Architektów Polskich, Żydowski Instytut Historyczny.

38 K. Kluczwajd, *Zagrabione...*; portret zob. P.



il. 6. Sala wielka Dworu Artusa po niemieckiej modernizacji Vereinigung, fot. Kurt Grimm, koniec 1941 roku, MOT, sygn. A. 1930



il. 7. . Restauracja w Dworze Artusa, fot. Kurt Grimm, 1941, MOT, sygn. A. 1931



il. 8. Sala wielka Dworu Artusa po niemieckiej modernizacji / Vereinigung, fot. Kurt Grimm, koniec 1941 roku, MOT, sygn. A. 1930

dzaniu gmachu w latach 1890–1891 i okresie II Rzeczypospolitej. Jeszcze przed oddaniem obiektu do użytku, wydział budowlany na początku 1891 roku, w sprawie mebli i wyposażenia, korespondował między innymi z Möbel-Fabrik und Atelier für Dekorationen Kronthal & Söhne (zał. 1826) w Poznaniu⁴⁰, z Möbel-Fabrik Hertlein & Co. Z Lipska i innymi wytwórniami, także miejscowymi. W sprawie brązów – z Actien-Gesellschaft für Fabrikation von Broncewaren und Zinkguss vormals J.C. Spinn & Sohn w Berlinie⁴¹, w sprawie witraży z kilkoma znanymi niemieckimi pracownikami. Kolejny etap wyposażania budynku to lata 1906–1907. Wówczas lustra i oszklenia wykonała bydgoska agentura Brandenburger Spiegelglas-Versicherungs-Gesellschaft, Brandenburg a.H.⁴². Z początkiem 1906 roku uzyskano zezwolenie na montaż elektrycznej windy towarowej⁴³. Hans Rumsch, królewski malarz dworski króla Prus, w 1907 roku zrealizował malarską dekorację holu na parterze i sali mniejszej na pierwszym piętrze⁴⁴.

Z czasem przeprowadzano bieżące remonty – przed pierwszą wojną światową, w jej trakcie i w 1919 roku, które w estetyce wnętrza zapewne nie wprowadziły zasadniczych korekt. Warto wspomnieć jeden z późniejszych remontów, z lat 1937–1938 roku, kiedy to Konfraternia Artystów stwierdziła, że Dwór Artusa szpeci Rynek. Wówczas modernizację restauracji i szatni przeprowadził dzierżawca Łucjan Witek. Wyremontował lokal, który zaopatrzony był w boazerie i sufity kasetonowe⁴⁵, obok bufetu chciał umieścić płytę marmurową z lustrem jako miejsce do konsumpcji zakąsek. Zaplanował nowy typ wieszaków i powiększenie szatni, która miała obsłużyć 1500 osób. Konfraternia Artystów w piśmie pt. „Wnętrze Dworu Artusa w nowej szacie”, niedatowanym i bez adresata⁴⁶, zawarła nie tylko ocenę remontu, ale też cenne informacje na temat wnętrza :

„Bez rozpisania konkursu, bez odpowiedniego kierownictwa artystycznego i projektów robót, wykonano odnowienie wnętrza Dworu Artusa. Nie wartoby właściwie zajmować się budynkiem, który raczej szpeci Rynek Staromiejski, z którego – jak z budynku poczty – pokpiwają sobie nawet zwiedzający Toruń Niemcy. Ale są

40 APT, AmT, sygn. C. 7376.

41 APT, AmT, sygn. C. 7379.

42 APT, AmT, sygn. C. 7374.

43 APT, AmT, sygn. G. 3994.

44 APT, AmT, Dokumentacja techniczna, Teka 18/1-2.

45 APT, AmT, sygn. G. 3995.

46 APT, AmT, sygn. Konfraternia Artystów 3.

powody, dla których budynek ten należało, przy restauracji wnętrza, potraktować poważniej i te skłaniają nas do poruszenia tej sprawy publicznie.

Po pierwsze, jest to jedyny budynek mający cechy reprezentacyjne i taką salę nadającą się do zjazdów i przyjęć urządzanych przez miasto; po drugie, sala ta jest jedyną większą o dobrej akustyce.

Tymczasem co zrobiono? Przedsionek, przed wejściem na schody główne, zostawiono w stanie odrapanym i osmolonym, jak był. Klatkę schodową wprawdzie pomalowano na jasno, ale nie wiele to się przyczyniło do jej rozjaśnienia, gdyż pozostawiono ciemne, brzydkie witraże, które należało przy tej okazji zastąpić szkłem rozpraszającym światło. Olbrzymią ramę lustra na schodach polakierowano na kolor niesharmonizowany z tłem. Hol przed dużą salą na piętrze, brzydkie i zaniedbany od lat, pozostał nietknięty i zachowano nawet poprute kanapy skórzane.

A teraz co zrobiono w sali głównej? Już na pierwszy rzut oka robi »odnowiona« sala wielka fatalne wrażenie. Zwłaszcza niebieskie słupy ze złożonymi głowicami i podstawami dają efekt banalny i tani; to samo fioletowa w kolorze lakierowana boazeria i przerobiony strop sali. Te liche złocenia metalem (nie złotem) miały ratować nieudalność całego przedsięwzięcia i naśladować przepych, a w gruncie rzeczy rażą, bo kolor złoty nie wiąże tu się z niczym i nie powinien mieć miejsca. Nie trzeba też dodawać, że w krótkim czasie szernieje.

Według najprostszych zasad dekoracji wnętrz, chcąc salę tą odnowić, należało uwolnić ją od nadmiaru ozdób, ale niemniej tam, gdzie tego nie można było uczynić, jak na stropie, należało kilkoma kolorami plastykę podkreślić; dalej, na tle nieco ciemniejszych od stropu ścian należało pilastry (tu niby słupy) dać jasne, aby się ze stropem wiązały, a na koniec boazerie traktować znów nieco ciemniej od ścian. Uzyskane w ten sposób stopniowanie kolorów, poprzez ściany ciemniejsze, aż ku dołowi, t.j. ku jeszcze ciemniejszej boazerii, podkreślałoby wysokość sali i jej monumentalność. Terazniejsza, ciemno-fioletowo pomalowana boazeria tę wysokość obniża.

W sali tzw. białej odmyto malowidła u stropu, a ścianom nadano cukierkowe kolory i przypięto niedobre stylowo lampy ścienne. Szkoda też, że pozostawiono tu odrapane lustro – chronione poprzecznymi rurami żelaznymi (też efekt) – i nie przesłonięto w oknach od podwórza zbyt przezroczywych witraży, przez które przegładają cegły nieciekawego dziedzińca.

Przerażającym pomysłem dekoracyjnym jest mała salka trzecia, w której ozdoby plafonu usunięto, a całą pomalowano w przedziwne kolory i wylatano liche stare witraże.

O ile wszystkie sale mają pewne cechy wspólne z charakterem budynku, o tyle

ta sala zielona malowaniem, lustrami i niewiązącymi się z całością lampami na stropie, rażąco od całości odskakuje.

W sali czwartej pomalowano ściany kolorem czerwonym, pompejańskim, rażąco klóącym się z brunatną boazerią z drzewa naturalnego (jedyna ocalała od lakierowania) i również niesharmonizowanym w kolorach stropem. Brzydkie jaskrawe okna kolorowe zostały.

O całości można powiedzieć, że jest to znów jedna więcej nieudała, a kosztowna próba na rachunek miasta. Nieudała, bo bez przygotowanych i przemyślanych projektów i odpowiedniego kierownictwa artystycznego, które nie potrzebowałoby dopiero w ostatniej chwili robić eksperymentu próbnego na ścianach.

Z żalem musimy stwierdzić, że nie pierwszy to raz przy pracach wymagających fachowego kierownictwa artystycznego, czynniki odpowiedzialne nie zwróciły się do Konfraterni Artystów, jako zrzeszenia mającego w swoim gronie artystów malarzy i rzeźbiarzy, którzy chętnie ofiarowaliby swoje usługi – nawet bezinteresownie – w wypadku, gdyby miasto nie miało do rozporządzenia na ten cel odpowiednich środków.

Stwierdzamy to wszystko w głębokim przekonaniu, że obracając się nawet w ramach wydanej kwoty na odnowienie, można było wewnątrz Dworu Artusa nadać szatę o walorach naprawdę artystycznych i kulturalnych, których nie trzeba by się było potem wstydzić. Poruszamy tą sprawę w tej nadziei także, że może nowa Rada Miejska stworzy Komisję artystyczną na wzór innych miast – która czuwałaby nad tem, aby fakt taki, jak poruszony przez nas obecnie, nie mógł mieć miejsca w przyszłości. Konfraternia Artystów w Toruniu⁴⁷.

Budynek w takim stanie (o ile Konfratrzy nie przesadzili w ocenie) przejęli hitlerowcy po zajęciu miasta w 1939 roku. Wojenne dokumenty dotyczące wnętrza Dworu Artusa stanowią: po pierwsze sygnowane rysunki projektowe P. Baumgartena, po drugie niesygnowane projekty, które należy przypisać H. Döllgastowi – opisane wyżej, po trzecie sygnowane rysunki i korespondencja stolarza artystycznego A. Müllera z Lipska, po czwarte inne rysunki bez sygnatur, większość wykonana przez Stadtbauamt.

P. Baumgarten (1873–1946), jeden z ulubionych architektów Hitlera, specjalista w dziedzinie gmachów teatralnych, zwany *Grossdeutschlands Theaterbaumeister*⁴⁸

47 APT, AmT, sygn. Konfraternia Artystów 3.

48 Sylwia Grochowina, *Polityka kulturalna niemieckich władz okupacyjnych w Okręgu Rzeszy Gdańsk-Prusy zachodnie, w Okręgu Rzeszy Kraj Warty i w rejencji katowickiej w latach 1939–1945*, Toruń 2013, s. 156.

(wielkoniemiecki mistrz budowy teatrów), w Toruniu w latach 1941–1942 nadzorował modernizację teatru⁴⁹ i właśnie Dworu Artusa. Monografista obiektu Bogusław Mansfeld ocenił przekształcenie wnętrza i elewacji teatru jako należące do „najlepszych przedsięwzięć tego rodzaju w III Rzeszy”⁵⁰.

Warto wspomnieć nowe ustalenia o projektach Baumgartena dla Torunia: *Vereinigung* zabudowy przy ulicy Kopernika 15–21 i 24–30⁵¹ i przebudowy na potrzeby teatru dawnego Deutsches Heim (ul. Wola Zamkowa) – teraz jako Burggarten⁵². O tej niemieckiej scenie amatorskiej w polskim Toruniu pisała Magdalena Niedzielska⁵³, szerzej Artur Duda – o jej roli w okresie okupacji jako sceny zastępczej na czas remontu teatru miejskiego (sezon 1940/1941), a po reorganizacji instytucji w 1943 roku – jako Kleines Haus Städtische Bühnen Thorn (Toruńskie Teatry Miejskie, Mała Scena)⁵⁴.

Od początku 1942 roku Baumgarten wykonywał dla Dworu Artusa rysunki dla dwóch sal posiedzeń stowarzyszeń. Ukazują one proste podziały ścian, boazerie, kratki na grzejniki, okna ze szprosami, konsolę i portret Hitlera nad nią, duże płaszczyzny z zamarkowanymi malowidłami, krzesła i ławy o prostych formach⁵⁵.

Plany sytuacyjne Dworu Artusa z początku 1941 roku informują, że w piwnicy została urządzona kręgielnia (od frontu z prawej strony), na parterze była kawiarnia (z prawej) i hala piwna (z lewej strony, aż za dziedziniec), na piętrze pokoje zebrań, garderoby, na drugim piętrze – sala wielka z przedsionkiem, sala biała, bufet, a od podwórza sala czerwona⁵⁶. Kręgielnia miała jeszcze polską tradycję – działała tu w latach trzydziestych XX wieku jako placówka Klubu Kręglarskiego⁵⁷. W projektach Stadtbauamtu z początku 1941 roku sala kręgielni miała boazerie i wkomponowane weń ławy na rzucie litery U oraz proste w formach stoły, w tym jeden otoczony jede-

49 Bogusław Mansfeld, Kazimierz Wajda, *Teatr w Toruniu*, Warszawa etc. 1978 – nie wymieniają Baumgartena; Magdalena Niedzielska, *Organizacja niemieckiego życia kulturalnego w latach 1939–1945*, [w:] *Historia Torunia*, t. III, cz. 2, red. Marian Biskup, Toruń 2006, s. 659–696, s. 675 – nie wymienia Baumgartena; P. Birecki, op. cit., s. 18; B. Mansfeld, *Architektura w latach 1939–1945*, [w:] *Historia Torunia*, op. cit., s. 697–700, s. 699; B. Mansfeld, *Sztuka nowoczesna*, [w:] Anna Błażejewska, K. Kluczwajd, B. Mansfeld, Elżbieta Pilecka, Jacek Tylicki, *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009, s. 365–509, s. 438–439.

50 B. Mansfeld, *Architektura...*, s. 699.

51 K. Kluczwajd, *Kopernikowy rok 1943 w Toruniu...*, s. 36–40.

52 APT, AmT, sygn. G. 3246.

53 M. Niedzielska, op. cit., s. 678 – bez nazwiska projektanta przebudowy.

54 Artur Duda, *Teatr w Toruniu 1904–1944. Opowieść performatyczna*, Toruń 2020, s. 411 nn.

55 APT, AmT, sygn. G. 3997, G. 3996.

56 APT, AmT, sygn. G. 3996.

57 Grzegorz Cwojdziański, *Historia kręgli*, <http://kregle.net/historia-kregli/>, [dostęp: 10 VI 2020].

nastoma siedziskami [il. 9]. W przedSIONKU zaprojektowano zdroj-źródełko. Powstał nawet projekt lamp sufitowych⁵⁸.

Liczne rysunki, wykonane przez Döllgasta i niesygnowane, dotyczą kawiarni, wśród nich zwracają uwagę różnorodne wzory posadzek i akcentowanie zworników sklepienia. Ostatecznie sklepienia otrzymały niedekoracyjne zworniki, a tonda z herbami miast regionu, przedstawieniami figuralnymi i zwierzętami, zrealizowane zostały przez Ignacego Zelka⁵⁹. I tu wykonano zdroj-źródełko, z delfinami i datą „1942” (forma niezmienną jeszcze w latach 60. XX wieku). Kolejny rysunek ukazuje wnętrze z tapicerowaną kanapą i zamarkowaną wedutą toruńską pod sklepieniem, jest też akwarela – z kolorystyką wnętrza [il. 10]. Inny autor umieścił pod sklepieniem podwieszane modele statków; zapewne wykonał on także projekty ścian (m.in. kominkowej) rozrysowane z najdrobniejszymi detalami, jak obrazy, kieliszki w bufecie, cynowe naczynia na kominku i gzymsie boazerii.

Sygnowane rysunki stolarza A. Müllera to projekty mebli dla kawiarni: foteli i krzeseł, tapicerowanych, z drewnianymi prętami w oparciach⁶⁰. Zostały one zrealizowane. Sprzęty te, w lokalu nowo urządzonym po remoncie, uwiecznił na zdjęciach Kurt Grimm⁶¹ [il. 8]. Do siedzisk Müllera z drewnianymi prętami w oparciach podobny jest projekt kanapki z takim zapleckiem, ze stycznia 1942 roku, zapewne autorstwa Döllgasta – obaj panowie współpracowali przy tych wnętrzach. Na innych, niesygnowanych szkicach meble dla kawiarni mają formy historyzujące⁶². Zachowane są też anonimowe projekty drzwi i boazerii.

Na podstawie rysunków Döllgasta Müller wykonał skrzydła i dekorację dwóch okien kawiarni (3,6 × ok. 2,5 m)⁶³. W opisie dekoracji okna wykonawca informował między innymi, że zasłona jest z czerwonej satyny jedwabnej, z frędzlami i pasamonami, są „2 ręcznie kute uchwyty na zasłony ze sznurkami i chwostami oraz zasłoną fałdowaną z urządzeniem rozciągającym, po stronie pomieszczenia czysta satyna jedwabna, [...] po stronie zewnętrznej materiał podszewkowy nadający się do zaciemnienia”⁶⁴. W innym liście pisał o stołach z blatami z kryształowego szkła i obudowach na kalory-

58 APT, AmT, Dokumentacja techniczna, TeKa 18/3.

59 Dorota Swobodzińska, *Ignacy Zelik: życie i twórczość*, mps, praca mgr, Toruń 2003 – informacja od rodziny Zelka.

60 APT, AmT, sygn. G. 3997.

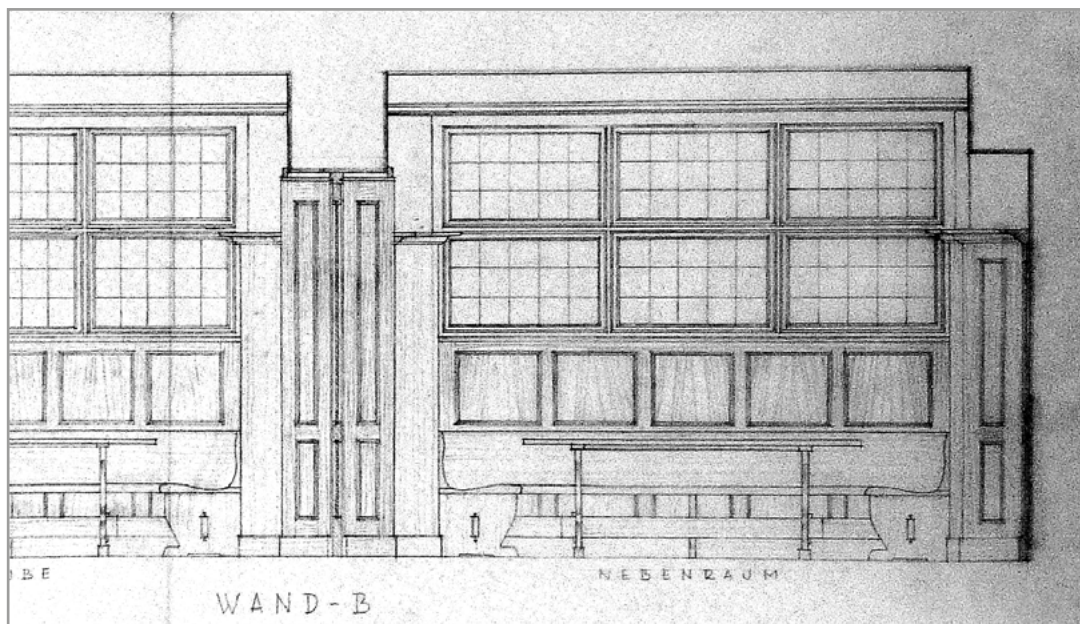
61 MOT, fotografie, sygn. A. 1932, A. 1933.

62 APT, AmT, Dokumentacja techniczna, TeKa 18/3.

63 APT, AmT, sygn. G. 3339.

64 Ibidem.

fery. Doradzał Stadtbauamtowi, na prośbę urzędników, w sprawie porcelany do lokalu, polecił kontakt z Bayerischer Kunstgewerbeverein w Monachium i z tej właśnie firmy naczynia sprowadzono⁶⁵. W listopadzie 1940 roku wystąpił w Dworze Artusa – anon-sowany jako architekt wnętrz – w ramach cyklu wykładów z przezroczami „Zdrowy



il. 5a.–b. Projekt bufetu w Dworze Artusa, Hans Döllgast, 1942; b. dodany szkic krzesła z herbem Torunia, APT, AmT, sygn. G. 3996

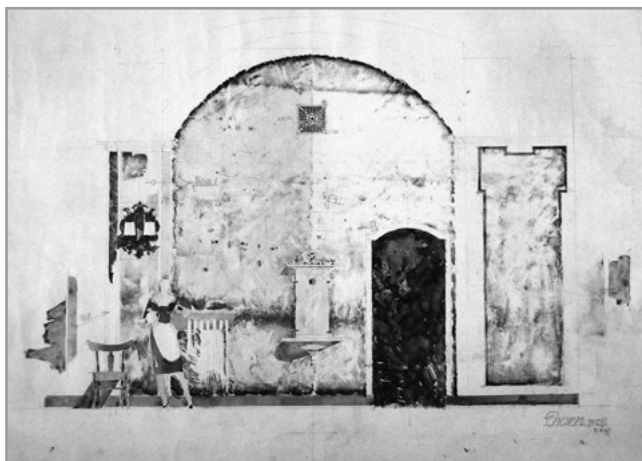
i szczęśliwy naród niemiecki”. Mówił o niemieckiej kulturze mieszkalnictwa, o urządzeniu wnętrz, meblach⁶⁶. Tak więc w kwestii wystroju i wyposażenia wnętrza Dworu Artusa A. Müller czynił więcej niż standardowo stolarz artystyczny powinien.

Na luty 1942 datowany jest projekt arkady na dziedzińcu, z dwoma tondami (bez postaci) i dwiema wnękami po bokach, przygotowany przez Stadtbauamt. Krótco później przebudowano halę piwną (planowali to już Polacy w 1936 roku). Automataczne urządzenia chłodnicze dostarczył inżynier Alfred Kunzer z Bydgoszczy, generalny przedstawiciel Frigidaire. To znana, działająca do dziś, amerykańska firma branży chłodniczej, która skonstruowała pierwszą samodzielną lodówkę elektryczną (1916). Wykonano wielki bufet długości 4,7 metra, z urządzeniem chłodniczym. Döllgast zaprojektował do bufetu proste meble: stoły dwóch rozmiarów, zydle i witrynkę⁶⁷.

65 P. Birecki, op. cit., s. 20.

66 TF, nr 266 z 11 XI 1940, s. 3; TF nr 268 z 13 XI 1940, s. 3; P. Birecki, op. cit., s. 64.

67 APT, AmT, sygn. G. 3997.



il. 11. Projekt bufetu w Dworze Artusa, Hans Döllgast, 1942;
b. dodany szkic krzesła z herbem Torunia, APT, AmT,
sygn. G. 3996

W latach 1941–1942 powstały projekty Stadtbauamtu dla kuchni: bufetu z chłodnią – Carla Finka z Asperg w Wirtembergii (Asperger Eisschrank Fabrik Eisfink) i wielkiej kuchni gazowej autorstwa zapewne inż. A. Schöninga z Królewca⁶⁸.

Plany Stadtbauamtu dla sali wielkiej datowane są na początek 1941 roku. To przebudowa stropu⁶⁹, który miał otrzymać inne podziały dekoracyjnych pól

i ornamentykę, co zapewne wiązało się z instalacją nowych żyrandoli elektrycznych. Liczne rysunki dotyczą dyspozycji ścian (m.in. Reichsadler na ścianie głównej), kolorystyki – z dominującą barwą złocistą, drzwi dwuskrzydłowych, metalowych osłon na grzejniki (w innych salach drewniane), także przedsionka i innych pomieszczeń (boazerie, drzwi, dekoracje ścian, posadzki). Rysunki głównej klatki schodowej ukazują wielkie lustro na spoczniku między parterem a piętrem, złożone z sześciu tafli o wymiarach 106 × 55 centymetrów każda, oraz balustradę schodów – metalową, giętą, z inicjałem „Th” – *Thorn*⁷⁰. Taki inicjał miał też pojawić się w dekoracji łoży (łóż?) w sali wielkiej⁷¹.

Ciekawe są archiwalia dotyczące nowego oświetlenia dla wszystkich wnętrz, stosownie do ich rangi i funkcji⁷² (dziś bywalcy Dworu Artusa raczej nie mają świadomości podziwiania realizacji z okresu III Rzeszy...). Spójny projekt zespołu lamp przygotował w lipcu 1941 roku rzemieślnik artystyczny Wilhelm Weiske z Drezna (Werkstätten für Beleuchtungskörper und Gerätebau). Do sali wielkiej zaproponował dwa rozwiązania inspirowane żyrandolem we *foyer* teatru w Poznaniu [il. 11a-b].

68 APT, AmT, sygn. G. 3996.

69 APT, AmT, Dokumentacja techniczna, teka 18/3.

70 APT, AmT, Dokumentacja techniczna, teka 18/3.

71 Ibidem.

72 APT, AmT: sygn. G. 3997; Dokumentacja techniczna, teka 18/3.

Kosztorys obejmował:

poz. 1: sześć lamp ściennych

poz. 2: świeczniki (*Leuchte*) o średnicy 50 centymetrów dla klatki schodowej, dwie lampy ścienne

poz. 3: osiem lamp sufitowych, dwadzieścia cztery rozety lustrzane

poz. 4a: dwa żyrandole (*Lüster*) o średnicy 150 centymetrów, z lustrzanymi misami i kryształami – po 2850 marek [najdroższe]

poz. 4b: dwie lampy-świeczniki (*Kerzenlampen*) o średnicy 155 centymetrów i dwadzieścia lamp w kształcie kuli (*Kugellampen*); koszt 6960 marek [zapewne z powodu wysokiej kwoty tę pozycję wykreślono]

poz. 5: dwie lampy-korony (*Kronen*) o średnicy 100 centymetrów, z kryształami i „jasnymi misami”; adnotacja: „Saal 17”

poz. 6: jedna sztuka o średnicy 100 centymetrów ze szklaną misą i jasnozielonymi bokami; adnotacja: „Saal 13”

poz. 7: cztery świeczniki wiszące (*Pendelleuchten*) o średnicy około 75 centymetrów; adnotacja: „Roter Saal”.

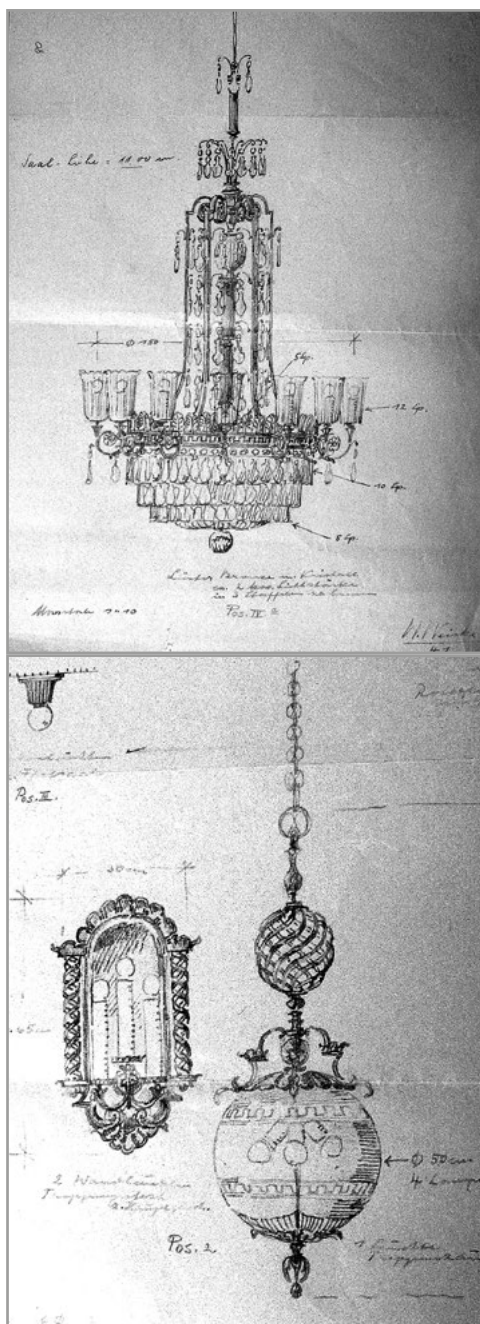
W kosztorysie nie uwzględniono żarówek, zawiesznień i prac montażowych. Po złożeniu zamówienia burmistrz Torunia poprosił firmę Weiskego o przysłanie montażysty.

Dalsza korespondencja dotyczyła kolejnych dwunastu kinkietów do sali wielkiej. Ze względu na kłopoty z transportem wykonawca pytał w sierpniu, czy miasto może załatwić paliwo gazowe. W listopadzie Weiske pisał, że wszystkie lampy już dostarczono i zamontowano, oprócz dwóch świeczników sufitowych dla garderoby i klatki schodowej. Ten montaż Weiske miał dokończyć już podczas prac prowadzonych w teatrze – z tego wniossek, że jego dziełem jest także wielki kryształowy żyrandol kulisty na widowni teatru, w centrum zmodernizowanego plafonu, a być może i inne lampy, które się tam znajdują. Monografiści teatru, B. Mansfeld i Kazimierz Wajda, w kontekście wojennej modernizacji gmachu nie wymieniają nazwiska Weiskego⁷³.

W marcu 1942 roku władze miasta złożyły u Weiskego dodatkowe zamówienie dla kawiarni Dworu Artusa – na trzynaście lamp ściennych, kolejne w czerwcu, dla kręgielni – na dwa świeczniki-korony o średnicy 70 centymetrów i cztery świeczniki wiszące⁷⁴.

⁷³ B. Mansfeld, K. Wajda, op. cit., s. 43-45.

⁷⁴ APT, AmT, sygn. G. 3997.



il. 11. Projekty lamp do wnętrza Dworu Artusa, Wilhelm Weiske z Drezna (Werkstätten für Beleuchtungskörper und Gerätebau), 1941; a. żyrandol do sali wielkiej, b. lampy do klatki schodowej, APT, AmT, sygn. G. 3996

Dwór Artusa po drugiej wojnie światowej wrócił pod skrzydła polskich władz dopiero z końcem listopada 1945 roku. 2 grudnia Zarząd Miejski pisał do Urzędu Wojewódzkiego: „W związku z oddaniem przez wojskowe władze sowieckie gmachu Dworu Artusa zachodzi bezzwłoczna konieczność zabezpieczenia budowli przed wpływami atmosferycznymi, m.in. trzeba oszklić okna pozbawione szyb⁷⁵. Ale to już inna historia.

Stadthaus / Urząd Miasta w gmachu Urzędu Wojewódzkiego

Ważnym zabytkiem w historii wnętrzu toruńskich okresu III Rzeszy są dwuskrzydłowe intarsjowane drzwi do sali posiedzeń władz miasta z 1941 roku [il. 12a-b]. Były przeznaczone do wojennego „ratusza” (Stadthaus), to jest gmachu wzniesionego w latach 1927–1932 dla Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego, który zajęła Dyrekcja Polskich Kolei Państwowych, a w okresie okupacji – hitlerowskie władze miasta (ob. Urząd Marszałkowski). Budynek ten Niemcy zamierzali zmodernizować w zaskakujący sposób – projekt z marca 1941 roku zakładał nałożenie nań „kostiumu” form łączących *Heimatschutzstil* z neobarokiem. Można przypuszczać, że powstał lub miał powstać także kompleksowy plan przekształcenia wnętrza.

Owe drzwi, jedyny znany element niemiecko-wojennego wystroju hitlerow-

75 APT, AmT, sygn. G. 3996.

skiego ratusza, zaprojektował Willy Lütcke (1905 Gdańsk–1982), grafik, malarz i rzeźbiarz, który dla Torunia projektował też wojenne insygnia miasta: herby, pieczęcie, chorągwie⁷⁶. Wykonał je A. Müller. Zabytek znany dzięki fotografiom Kurta Grimma ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu (1942)⁷⁷ oraz z Archiwum Państwowego w Toruniu i Biblioteki Uniwersyteckiej – te kadry ukazują je tylko fragmentarycznie, jako element wnętrza z boazerią, w którym rozgrywają się bieżące wydarzenia. Są to: wizyta Gauleitera Gau Danzig-Westpreussen Alberta Forstera⁷⁸ i powojenna już scena zaprzysiężenia radnych miejskich w 1945 roku (to szczególnie ciekawy kontekst).

Dzieło Müllera zdobiły sceny figuralne z dziejów miasta od lokacji (tej uznawanej przez Niemców, tj. w 1231 roku) do okresu współczesnego, w interpretacji niemiecko-narodowej i nacjonalistycznej, zakomponowane w pionie na każdym ze skrzydeł, z datami. Są to: Krzyżacy przybywający Wisłą w roku 1231, mieszczanie na nabrzeżu portowym ze statkami w tle, postać Mikołaja Kopernika, bogato odziani torunianie na tle kamienicy, odparcie szwedzkiego ataku na Toruń w 1629 roku, przełomowa data 1793, związana z powrotem miasta do niemieckich korzeni, hitlerowscy żołnierze witani kwiatami w 1939 roku, nazistowska młodzież przy pracy w 1940 roku. Inskrypcja na drzwiach głosi: „1793 / endlich schwebt / Preussens Adler / auch über der alten / deutschen Stadt / Thorn und mit / ihm kehren Ordnung / und Wohlstand / zurück” [tłum.: 1793 nareszcie pruski orzeł unosi się nad starym niemieckim miastem Toruniem i wraz z nim powróci porządek i dobrobyt].

Dziś z tej realizacji pozostał portal z herbem Torunia, ze zmienionym napisem, zamiast „ANNO 1940” jest „ANNO 1410”.

Impresja na finał

Jak mało wiemy o projektach wnętrz publicznych okresu III Rzeszy i planach architektonicznych, świadczyć może prasowa informacja „Thorner Freiheit” z 1942 roku o dekoracji Sali wykładowej szkoły NSKK (Narodowosocjalistyczny Korpus Motorowy), to jest pomocniczej jednostki paramilitarnej. Szkołę uruchomiono 16 listopada 1941 roku przy Göringstrasse (ob. ul. Bydgoska). Malowidło ścienne przedstawiało symboliczną scenę związaną z działalnością Korpusu⁷⁹ (jakość gazetowego dru-

76 K. Ciesielska, op. cit., s. 42-44; P. Birecki, op. cit., s. 10.

77 MOT, fotografie, sygn. A. 1934, A. 1935, A. 1936.

78 P. Birecki, op. cit., il. 26, s. XIII; il. 50, s. XXVI – tu tylko boazeria sali.

79 TF, nr 59 z 11 III 1942, s. 3.



il. 12 a.–b. Drzwi intarsjowane do sali posiedzeń niemieckiego „ratusza” (d. gmach UW), proj. Willy Lütcke, real. Albert Müller, 1941; fot. Kurt Grimm, 1942, MOT, sygn. A. 1935, A. 1934

ku nie pozwala odczytać szczegółów). Fotografię wykonał Herrmann Spychalski⁸⁰, członek NSKK. Tyle gazeta. Kto był autorem kompozycji? Gdzie szkoła miała siedzibę?

NSKK miała kantinę przy ulicy Bydgoskiej 104, na posesji Hugo Klemta. W maju 1941 roku zaplanowała jej modernizację w celu utworzenia sali zebrań, prace realizował Walter Rinow. Z 1944 roku pochodzi projekt budowy remizy z generatorem gazu drzewnego dla pojazdów szkoły jazdy NSKK Motorstandarte M 105⁸¹, co sugeruje, że szkołę ulokowano tutaj, a nie w siedzibie NSKK przy Mellienstrasse 61⁸² (ob. ul. Mickiewicza) – choć wydaje się, że gazetowe zdjęcie przestronnego przedsionka (z upamiętnieniem poległych) nie pasuje do pofabrycznej zabudowy tej posesji (może to wnętrze w niezachowanym budynku głównym?). W 1944 roku przy ulicy Bydgoskiej 104 znajdowały się: od frontu ogród, w głębi budynek główny, z lewej strony niewielki obiekt opisany jako szkolny, z prawej strony stajnia, garaż i wieża dawnego browaru⁸³ (tylko ta zachowała się do

80 O Spychalskim zob. K. Kluczajd: *U kogo w Toruniu zamówić portret? Wszechstronny Carl Bonath – przyczynek do związków fotografii i malarstwa*, [w:] *Plastyka toruńska 1793–1920: zapomniane oblicze wielokulturowego miasta*, red. K. Kluczajd, M. Pszczółkowski, seria: „Zabytki toruńskie młodszego pokolenia”, t. 5, Toruń 2017, s. 35–61; *Erich Jerusalem z Rudaka i jego królestwo na Bydgoskim Przedmieściu w Toruniu. O pejzażu architektonicznym miasta przed 1918 rokiem*, [w:] *Architekci w miastach XIX i XX wieku*, „Architektura Miast. Zbiór studiów”, t. VIII, red. Agnieszka Wysocka, Lech Łbik, Bydgoszcz 2021, s.

81–104.

81 APT, AmT, sygn. G. 325.

82 *Illustrierter Führer durch Thorn und Umgebung*, Leipzig 1940, s. 26.

83 O dziejach miejsca zob. K. Kluczajd, *Bydgoskie Przedmieście. Toruńskie przedmieścia sprzed lat*, Łódź 2019, s. 16–17, 63, 189, 200–201, 207.

czasów współczesnych). W dokumentach powojennych (1945–1950) pisano, że budynek został „zdeprawowany przez działania wojenne”⁸⁴ – bez konkretów; o szkole nie ma słowa. Dziś to teren osiedla Kochanowskiego.

*

Ten szkic do problematyki projektowania wnętrz gmachów publicznych Torunia w okresie III Rzeszy wskazuje luki stanu badań i sygnalizuje kwestie badawcze w wymiarze nie tylko artystycznym i lokalnym, ale też w odniesieniu do dziejów miejsc i ludzi postrzeganych w wymiarze historii stosowanej⁸⁵. Stanowi również głos w dyskusji na temat „kłopotliwego dziedzictwa”⁸⁶ tego czasu. Nie ze względu na polityczne „wzmocnienie” dotyczące relacji polsko-niemieckich i wojennych strat, a z pobudek racjonalnych i naukowych, zmierzających do kształtowania pamięci kulturowej oraz zasobu wiedzy niezbędnego dla poznawania i rozumienia. Dlatego że, jak trafnie ujął to Niels Gutschow, „związek i sprzeczność pomiędzy zniszczeniem i mordowaniem, nalotami i uciskiem z jednej strony a obstawaniem przy rzekomo ponadczasowych modelach porządku do dziś nie doczekały się w literaturze przedmiotu dostatecznego uwypuklenia”⁸⁷. Dlatego – jak o asymetryczności kultur pamięci pisał Robert Traba – że „dialog o kłopotliwym dziedzictwie i podzielonych kulturach pamięci powinno się oprzeć na racjonalnych kategoriach, które pozwolą wyjść z pułapki opowiadania wyłącznie z perspektywy własnych doświadczeń i zapotrzebowania na wytwarzanie własnej pamięci. Konieczne jest do tego zbudowanie polsko-niemieckiego *iunctim* wiedzy”⁸⁸. Lektura publikacji obu badaczy jest obowiązkowa dla każdego, kto interesuje się sztuką okresu III Rzeszy, historią kulturową i kulturą pamięci. Nawet tak detalicznie, jak w odniesieniu do wnętrza.

84 APT, AmT, sygn. G. 325.

85 Robert Traba, *Historia stosowana jako subdyscyplina akademicka. Konteksty i propozycje*, [w:] *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. Ewa Domańska, Rafał Stobiecki, Tomasz Wiślicz, Kraków 2014, s. 143-164.

86 Termin za: *Kłopotliwe dziedzictwo? Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce*, red. Jacek Purchla, Żanna Komar, Kraków 2020.

87 N. Gutschow, op. cit., s. 303.

88 R. Traba, *Asymetryczność kultur pamięci. Polskie i niemiecki kłopoty z kłopotliwym dziedzictwem*, [w:] *Kłopotliwe dziedzictwo?...*, op. cit., s. 25-44, s. 41.

Streszczenie

Projekty wnętrz gmachów publicznych w Toruniu z okresu III Rzeszy

Odkrycie prac profesora architekta P. Baumgartena z Berlina i profesora architekta H. Döllgasta z Monachium pozwoliło uzupełnić stan wiedzy na temat wystroju wnętrz toruńskich gmachów publicznych okresu III Rzeszy oraz projektowania przez nazistów Wielkiego Torunia. Owe archiwalia stanowią: 1) sygnowane rysunki Baumgartena, 2) niesygnowane projekty, które należy przypisać Döllgastowi, 3) sygnowane rysunki i korespondencja stolarza A. Müllera z Lipska, 4) inne prace bez sygnatur, głównie ze Stadtbauamtu. Główny wątek dotyczy wnętrz Dworu Artusa.

Döllgast był autorem planu urbanistycznego dla Torunia (1940), projektów gmachów publicznych, koncepcji *Vereinigung* (ujednoczenia) zabudowy miasta, przekształceń wnętrz ratusza, Dworu Artusa. Baumgarten pracował przy modernizacji teatru i Dworu Artusa i zaplanował *Vereinigung* zabudowy ulicy Kopernika. Artykuł sygnalizuje kwestie badawcze w wymiarze artystycznym i lokalnym, ale też w odniesieniu do dziejów miejsc i ludzi postrzeganych w wymiarze historii stosowanej. Stanowi głos w dyskusji na temat „kłopotliwego dziedzictwa” tego czasu.

Słowa kluczowe: Toruń sztuka okresu III Rzeszy, Toruń wnętrza, Niemcy sztuka III Rzeszy, projektowanie wnętrz, wnętrza gmachów publicznych, Ratusz Staromiejski, Dwór Artusa, *Vereinigung*/ujednoczenie zabudowy, Hans Döllgast, Paul Baumgarten, Albert Müller, Toruń tylko zaplanowany

Summary

Interior design of public buildings in Toruń during the Third Reich period

Discovery of works by Paul Baumgarten from Berlin and Hans Döllgast from Munich allowed us to learn more about the interior design of public buildings in Toruń during the Third Reich period and their plans for the city. Several types of archival materials were discovered: 1/ Baumgarten's signed drawings, 2/ unsigned designs that should be attributed to Döllgast, 3/ signed drawings and correspondence of the carpenter Albert Müller from Leipzig, 4/ other works without signatures, mainly from Stadtbauamt. All these mostly concern the interior of the Artus Manor.

Döllgast created the urban plan for Toruń in 1940 and designed some of its public buildings. He also created the concept of Vereinigung (unification) of the city's buildings, the plans for the interior design of the town hall and Artus Manor. Baumgarten worked on the modernization of the theater and the Artus Manor. Moreover, he planned the Vereinigung of the buildings on Copernicus Street.

The article presents the newly discovered information and its artistic and local impact, but also its relationship to the history of places and people as a part of applied history. It is a voice in the discussion about the "troublesome heritage" of that period.

Tłumaczenie: Elżbieta Jodłowska-Siewert

Keywords: Toruń art of the Third Reich period, Toruń interior design, Germany art of the Third Reich, interior of public buildings, Old Town Hall, Artus Manor, Vereinigung / unification of city's buildings, Hans Döllgast, Paul Baumgarten, Albert Müller, Toruń only planned

mgr Katarzyna Kluczwajd
WBP Książnica Kopernikańska w Toruniu

Weronika Redmerska

Wnętrza obiektów uzdrowiskowych na ziemiach polskich z XIX i pierwszej połowy XX wieku

Lecznicze właściwości wód znane były ludzkości już od czasów starożytnych. Wyprawy do źródeł z początku miały charakter bardziej rozrywkowy i towarzyski, a mniej leczniczy. Miasta uzdrowiskowe położone były zazwyczaj w malowniczych okolicach o sprzyjającym klimacie i z dobrym dostępem do wód mineralnych. Miasta te posiadały okazałą zabudowę rezydencjonalną, dzięki której zażywano odpoczynku w komfortowych warunkach. Istniały także ośrodki lecznicze o charakterze sakralnym, które koncentrowały się wokół świątyń. Do tego typu uzdrowisk podróżowali ludzie chorzy, którzy lecznicze kąpiele w gorących źródłach łączyli z praktykami religijnymi. Do czasów średniowiecza przetrwały uzdrowiska drugiego typu. W XIII i XIV wieku nastąpiło rozluźnienie zasad panujących w uzdrowiskach, co sprzyjało angażowaniu się kuracjuszy w różnego rodzaju rozrywki. Niestety już w drugiej połowie XIV wieku liczne epidemie spowodowały upadek miejsc, w których panowała większa swoboda. Przetrwały tylko te kurorty, gdzie leczeniu towarzyszyły praktyki duchowe¹.

Uzdrowiska w świeckiej formie na nowo zaczęły rozkwitać dopiero w drugiej

¹ Grażyna Ruszczyk, *Budowle służące zabawom przyjemnym a tem samem przy wodnej kuracji bardzo pożytecznym. O drewnianych domach zdrojowych, teatrach i estradach w polskich uzdrowiskach w XIX i na początku XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 82, 2020, nr 4, s. 601.

połowie XVIII wieku. Dzięki rozwojowi chemii i medycyny możliwe było skuteczniejsze wykorzystanie wód mineralnych w leczeniu schorzeń. Do zmiany sytuacji przyczynił się również rozwój gospodarczy, a także pojawienie się nowych grup społecznych, do których kierowane były oferty uzdrowisk. Bogaci mieszczaństwo i inteligencja, chcąc uciec od zgiełku rozwijających się miast, chętnie wyjeżdżali do zacisznych miejscowości uzdrowiskowych. Pierwsze polskie kurorty zaczęły powstawać w drugiej połowie XVIII wieku, kilka założono również w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku, najwięcej wybudowano ich w drugiej połowie XIX wieku².

Pod względem zagospodarowania terenu uzdrowiska korzystały z nowożytnych pałacowo-parkowych rozwiązań planistycznych. Najważniejszymi budynkami uzdrowiskowymi były dworce gościnne, zwane także domami zdrojowymi. Były one zazwyczaj najbardziej reprezentacyjnymi budowlami w całym kompleksie. Zwykle stawiano je w formie murowanej, rzadziej drewnianej. Główny budynek najczęściej znajdował się w otoczeniu rozległego parku zdrojowego, mógł on pełnić funkcje lecznicze, kulturalne albo mieszkalne, mógł też łączyć w sobie różne funkcje. W parkach zdrojowych budowano też galerie spacerowe, pijalnię wód oraz altany, które osłaniały odsłonięte źródła wód mineralnych. Kuracjusze oprócz zabiegów leczniczych spragnieni byli również rozrywki, chętnie uczestniczyli w wydarzeniach kulturalnych i towarzyskich. By wyjść naprzeciw ich oczekiwaniom, aranżowano sale koncertowe, czytelnie, budowano również teatry. Budynki, które wówczas powstawały były w przeważającej części drewniane (około 70–80 % zabudowy). Do obecnych czasów przetrwała tylko niewielka część oryginalnej zabudowy drewnianej, a to ona w głównej mierze definiowała charakter uzdrowiskowej architektury³. Wraz ze zwiększającą się liczbą gości zaczęto coraz liczniej budować miejsca noclegowe. W drugiej połowie XIX wieku, szczególnie w uzdrowiskach karpaccich, zaczęto wznosić drewniane budynki, które określano jako „szwajcarskie”. W Krynicy-Zdroju odnotowano wiele budynków willowych, które pełniły funkcje noclegowe⁴.

Najważniejszymi budynkami w uzdrowiskach obok domów zdrojowych były pijalnię wód mineralnych, ponieważ było to zazwyczaj pierwsze zago-

2 Ibidem, s. 604.

3 Ibidem, s. 604.

4 Juliusz Ross, *Architektura drewniana w polskich uzdrowiskach karpaccich (1835–1914)*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX w. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1973, s. 158.

spodarowane miejsce na terenie kurortu i w zasadzie kamień węgielny całego uzdrowiska. Często znajdowały się one w bliskim sąsiedztwie domów zdrojowych. Pijalnie oprócz swojej podstawowej funkcji, jaką było udostępnianie ujęcia leczniczych wód kuracjom, były również popularnym miejscem spotkań towarzyskich. W wielu przypadkach bezpośrednio obok pijalni powstawały hale spacerowe, zwane również galeriami. Były to w większości przypadków obiekty na planie wydłużonego prostokąta, częściowo otwarte, zadaniem miało zapewnić komfort spacerowiczom podczas niesprzyjającej pogody. Pijalnie wraz z halami spacerowymi często stanowiły bodziec do wyznaczenia głównego traktu komunikacyjnego w miejscowości⁵.

Mimo że te charakterystyczne drewniane budynki określane były jako szwajcarskie, w istocie często nie przestrzegano w nich zasad budownictwa alpejskiego, upraszczając projekt do minimum. Budynki w tym stylu charakteryzowała przede wszystkim wycinana w desce ażurowa dekoracja, zdobiąca najczęściej ganki. Do tradycji alpejskich odwoływano się również w konstrukcji takich części budowli jak wykusze, podcienia, różne formy dachów czy charakterystyczne okapy szczytowe z widocznym wiązaniem łukowej konstrukcji.

Ten nurt w budownictwie drewnianym, zbiorczo nazwany „szwajcarskim”, kształtował się w oparciu o tradycję budownictwa szkieletowego i charakteryzował się różnorodnością motywów, które zaczerpnięte były z wielu krajów Europy. Był to więc nurt międzynarodowy w drewnianym budownictwie w XIX wieku, który bardzo chętnie stosowano w przypadku zabudowy uzdrowiskowej⁶.

Chociaż w budownictwie uzdrowiskowym w różnych regionach ziem polskich można zauważyć wiele podobieństw, to architektura uzdrowiskowa różniła się w zależności od zaboru. Na terenie zaboru austriackiego budowano w typowym dla tamtego czasu stylu, który panował w całym państwie austro-węgierskim. Uzdrowiska położone w Polsce centralnej, jak na przykład Ciechocinek czy Busko Zdrój, czerpały wzorce z klasycystycznej architektury pałacowej. W okresie międzywojennych nie wprowadzono znaczących zmian w planowaniu przestrzennym polskich uzdrowisk. Wybudowano w tamtym czasie kilka nowoczesnych budynków w najpopularniejszych miejscowościach, które reprezentowały styl modernistyczny. Przykładem takiej

5 Olaf Płachta, *Uzdrowiskowa przestrzeń publiczna w wybranych miejscowościach Dolnego Śląska*, „Studia miejskie”, t. 16, 2014, s. 76.

6 G. Ruszczyk, op. cit., s. 612-617.

budowli jest Nowy Dom Zdrojowy w Krynicy⁷.

Artykuł poświęcony jest wnętrzom budowli z XIX wieku i z początku XX wieku, z kilku regionów Polski. Pochodzą one z najstarszych polskich uzdrowisk, o najdłuższej tradycji. Uzdrowiska te częściowo funkcjonują do dziś, wiele z tych budynków zachowało się i na stałe weszło w skład architektonicznego krajobrazu miast uzdrowiskowych. Tak jest w przypadku architektury uzdrowiskowej w Krynicy-Zdroju czy w Ciechocinku. Niektóre budynki przez wypadki losowe czy zaniedbanie popadły w ruinę, taki los spotkał przykładowo sanatorium Grunwald w Sokołowsku. Nie ma wątpliwości, że to, jak urządzone były wnętrza, odgrywało bardzo dużą rolę w funkcjonowaniu uzdrowiska. To przecież w nich kuracjusze spędzali większość swojego czasu. Ich reprezentacyjność wzmacniała również prestiż uzdrowiska, co ściągało do kurortu zamożną klientelę. Kuracjusze spacerowali w krytych deptakach, galeriach spacerowych, czerpali wodę z ujęcia w pijalniach umieszczonych w malowniczych pawilonach. Wnętrza sal teatralnych, balowych, przestronnych czytelni urządzone były w trosce o komfort kuracjuszy, ale również miały trafiać w ich gusta. To wszystko sprawiło, że posiadały one często wysoką wartość artystyczną.

Ze względu na różnorodne tendencje, które panowały w sztuce XIX i początku XX wieku, wnętrza budynków uzdrowiskowych aranżowane były w najróżniejszych stylach i na różne sposoby. W artykule przytoczone zostaną przykłady odmiennych stylowo wnętrz, by ukazać tę różnorodność. W pierwszej części opisane zostaną obiekty drewniane pochodzące z uzdrowisk o najdłuższej tradycji, w kolejnej przytoczone będą przykłady budynków murowanych, o dużo bardziej reprezentacyjnym charakterze.

Uzdrowisko w Krynicy-Zdroju należy do najstarszych polskich uzdrowisk. Miasto położone jest w województwie podkarpackim. Jego budowę rozpoczęto pod koniec XVIII wieku, w 1820 roku w mieście znajdowały się już: dwa budynki łaźnie, dworzec gościnny, dom zajezdny, dom lekarza zdrojowego, dom komisyjny, pawilon nad źródłem głównym, deptak i park zakładowy. Budowano tam również budynki o dużych kubaturach, które przypominały budownictwo podgórskie. Pojawiały się typowe dla budownictwa uzdrowiskowego, niewielkie pawilony ogrodowe oraz kryte promenady arkadowe. Intensywna rozbudowa uzdrowiska przypadła na drugą połowę XIX wieku, a zwłaszcza jego końcówkę. Wybudowano wówczas między innymi

7 Mieczysław Gliszczyński, *Uzdrowiska polskie*, „Architektura”, R. 24, 1970, nr 7, s. 223.

Łazienki Mineralne (1866), Starą Pijalnię (1869) czy Stary Dom Zdrojowy (1889)⁸. Jednym z pierwszych budynków, powstałym u samego zarania uzdrowiska, była altana, która nakrywała główne źródło wód mineralnych. Był to niewielkich rozmiarów budynek z daszkiem zwieńczonym latarnią. Obiekt ten jest ukazywany na wszystkich najstarszych panoramach Krynicy. Zbudowany został w 1806 roku według projektu inżyniera Burggallera, od 1863 roku znajduje się w Parku Słotwińskim. Jest to obiekt drewniany w konstrukcji szkieletowej, parterowy, założony na planie dwunastoboku. Przykrywa go „chiński” daszek parasolowy⁹. Wnętrze budynku urządzone jest dosyć ascetycznie, nie zastosowano widocznych zdobień. Światło dostawało się do środka dzięki pierwotnie otwartej konstrukcji, pada również z ośmiobocznego oculusa umieszczonego w centralnej części stropu. Wyraźne podziały architektoniczne ściany i stropu oraz lekka ażurowa konstrukcja sprawiają, że wnętrze altany mimo swojej prostoty wywołuje efekt harmonii i równowagi.

Liczne obiekty drewniane, typowe dla architektury uzdrowiskowej można spotkać również w uzdrowisku położonym w zupełnie innej części Polski – w województwie kujawsko-pomorskim, dokładniej w Ciechocinku. Podobnie jak Krynica, jest to jedno z najstarszych polskich uzdrowisk. W 1847 roku Zakład Wód Mineralnych przy warzelnii soli stał się instytucją samodzielną. Budowa pierwszych łazienek (nazwanych później łazienkami nr 1) poskutkowała stopniowym napływem kuracjuszy do Ciechocinka i dalszym rozwojem zakładu. Pod koniec XIX i na początku XX wieku nastąpiła dynamiczna rozbudowa uzdrowiska, wybudowano wówczas Teatr Letni i kolejno: łazienki numer 2, 3 i 4, budynek Zarządu Zakładu Zdrojowego i muszlę koncertową w Parku Zdrojowym. Obiekty powstające wówczas w Ciechocinku są zróżnicowane pod względem materiałowym i stylowym. Budynki o charakterze reprezentacyjnym projektowane były przez architektów wywodzących się ze środowiska warszawskiego lub działających w pobliżu. Były to projekty czerpiące wzorce ze stylów historycznych, w późniejszym czasie pojawiły się elementy stylu secesyjnego, a w okresie międzywojnia projektowano już w stylu modernistycznym¹⁰.

Jedną z pierwszych była galeria spacerowa połączona z pawilonem [il. 1]. Zbudowano ją w latach 1880–1881, według projektu Edwarda Cichockiego. Była to

8 Elżbieta Kaczmarska, *Wartości historyczno-estetyczne architektury i urbanistyki Krynicy*, [w:] *Krynica*, red. Feliks Kiryk, Kraków 1994, s. 346-348.

9 Ibidem, s. 346.

10 Stanisław Grzelachowski, *Zabytkowy Ciechocinek*, „Spotkania z Zabytkami”, 2013, nr 9–10, s. 28-31.



il. 1 Wnętrze galerii spacerowej w Ciechocinku, fot. polska-org.pl

budowla o lekkiej szkieletowej konstrukcji, charakterystycznych ażurowych dekoracjach i niskich dachach z szerokimi okapami. Składała się ona z trzech części, otwarta galeria spacerowa łączyła piętrowy pawilon, w którym znajdowała się czytelnia, sala balowa i salon z otwartą pijalnią ze źródłem wody mineralnej. Budowla

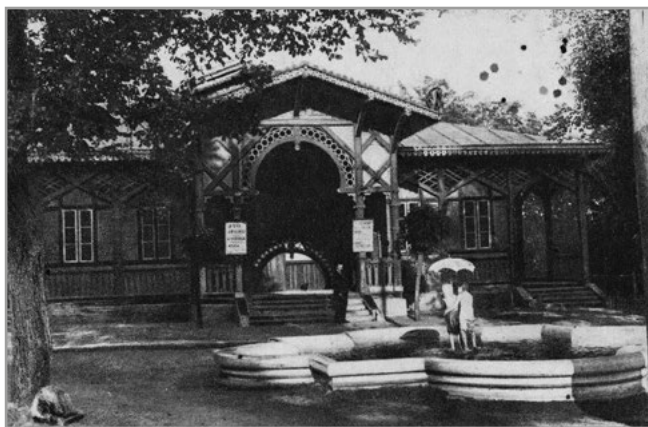
ta jest doskonałym przejawem wspomnianego wcześniej międzynarodowego stylu w budownictwie drewnianym. Wpływy motywów szwajcarskich widoczne są między innymi w szerokich okapach dachów, które oparte są na wspornikach, a w szczytach także na płatwiach i zewnętrznych wiązarach z wieszakami. Ponadto zastosowano w budowli dekoracje wyrzynane w deskach, zarówno w elewacjach (fryzy międzykondygnacyjne), jak i w przestrzeniach nad arkadami i w szczytach. Znamienna dla nurtu dziewiętnastowiecznej architektury drewnianej jest też otwarta więźba dachowa, którą zastosowano w ciechocińskiej budowli¹¹.

Wnętrze galerii spacerowej podzielono na trzy nawy oddzielone od siebie cienkimi filarami, nad pasem filarów biegnie długi ozdobny fryz wypełniony ażurową dekoracją, widoczny z zewnątrz ze względu na otwarty charakter obiektu. Trakty spacerowe oddziela od przestrzeni zewnętrznej niska, ozdobna balustrada. Na archiwalnych fotografiach widoczne są ławki umieszczone wzdłuż jednego z traktów. Galeria oddzielona była od pijalni trójdzielnym ażurowym przepierzeniem z licznymi dekoracjami. Obecnie zarówno galeria spacerowa, jak i pijalnia nie mają już charakteru otwartego, zabudowano obiekt oraz wstawiono okna, zabudowano również otwartą więźbę dachową. Niekorzystnie na wygląd wnętrza wpłynęło też umieszczenie w budynku sklepów i lokali gastronomicznych. Z charakterystycznych elementów wnętrza, wyróżniających tego typu budowle, zachowano tylko ażurowe dekoracje.

Innym interesującym obiektem jest teatr. Budowle tego typu rzadko powstawały w uzdrowiskach, ponieważ zazwyczaj przestronne sale w domach zdrojowych

11 G. Ruszczyk, op. cit., s. 617-618.

pozwalają na wystawianie w nich przedstawień i nie było potrzeby stawiania w tym celu osobnych gmachów¹². Pierwszy teatr w Ciechocinku zaczął funkcjonować już w około 1839 roku, było to prowizoryczne przedsięwzięcie umiejscowione w szopie. Później, gdy teatr przeszedł pod zarząd zdrojowiska, umiejscowiono przeniesiono go w budynku dawnego magazynu. Składał się on ze skromnej widowni i sceny z nielicznymi dekoracjami. W późniejszych latach kilka razy występowano z inicjatywą urzędnika teatru w sposób zadowalający pod względem estetycznym i technicznym, ale pierwsze pomysły, by wznieść osobny gmach teatralny, pojawiły się dopiero na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku. Zaprojektowanie budynku zlecano kilku architektom: Julianowi Majewskiemu, Edwardowi Cichockiemu i Józefowi Hussowi, żaden z tych projektów nie został jednak zrealizowany z powodu wysokich kosztów lub niespełniania wymogów technicznych. Ostateczny projekt autorstwa Karola Kozłowskiego wyłoniony został w konkursie z 1884 roku, ogłoszonym przez Towarzystwo Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim. Zaprojektowane wnętrze opisane zostało wtedy jako skromne i odpowiadające przeznaczeniu budynku. W obrębie murowanej sceny umieszczono okna, które miały dodatkowo ją doświetlać, by występy mogły się odbywać w ciągu dnia bez sztucznego oświetlenia¹³. Realizacja projektu w takiej formie napotykała trudności z pozyskaniem inwestora i ostatecznie zdecydowano się na przekształcenie koncepcji, tak by uwzględniła ona mniejszy budżet. Zdecydo-



il. 2. Teatr letni w Ciechocinku, fot. polska-org.pl

wano się na połączenie istniejących już projektów wspomnianych architektów [il. 2]. Budowa Teatru Letniego rozpoczęła się w 1890 roku. Murowana scena powstała według projektu Kozłowskiego, została jednak obniżona, uproszczono też mechanizmy sceniczne. Aby obniżyć koszty budowy, widownia oraz otaczające ją galerie wykonane zostały z drewna. Widownia składała się z piętnastu rzędów foteli na parterze, po-

¹² Ibidem, s. 625.

¹³ Agnieszka Kania, *Obiekty życia kulturalnego w Ciechocinku w XIX wieku. Teatr*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX wieku”, t. 14, 2015, s. 60-61.

chodziły one z Teatru Wielkiego w Warszawie, oraz z sześciu łóż. Teatr mógł pomieścić nawet ponad trzystu widzów¹⁴. Sala widowni miała kształt zbliżony do kwadratu i z trzech stron otoczona została podcieniami, liczne drzwi umożliwiały przemieszczanie się między podcieniami, widownią i lożami, miały także ułatwiać szybką ewakuację w wypadku pożaru. Po 1902 roku liczba łóż zwiększyła się do ośmiu, dodano również balkon. Całość przekryto dachem dwuspadowym o otwartej we wnętrzu konstrukcji rozporowo-wieszarowej. Był to, jak wyżej wspomniano, typowy motyw w polskim budownictwie drewnianym z drugiej połowy XIX wieku, związany ze stylem międzynarodowym. Takie rozwiązanie pozwoliło też na zwiększenie przestrzeni sali. Dekoracja zastosowana we wnętrzu była bardzo skromna, widoczne jest jedynie fazowanie elementów konstrukcji oraz dekoracja na parapetach łóż i balkonu. Element dekoracyjny stanowią również drobiazgowo opracowane elementy więźby.

Kolejny przykład drewnianego budynku pochodzi z miasta Świeradów-Zdrój, położonego w województwie dolnośląskim. Zespół uzdrowiskowy leży w Górach Izerskich na wysokości 450–710 metrów nad poziomem morza. Pierwsze budynki uzdrowiskowe powstały tu w latach 1768–1795. Zbudowano kolejno: Stary Dom Uzdrowiskowy, Nowy Dom Uzdrowiskowy, pawilon muzyczny i zakład kąpielowy. Z powodu pożaru w 1895 roku zniszczonych zostało wiele budynków uzdrowiskowych. Zaprojektowania nowego budynku Domu Zdrojowego podjął się wrocławski architekt Karl Grosser. Projekt zakładał wzniesienie budynku inspirowanego stylem szwajcarskim,



il. 3. Wnętrze hali spacerowej w Świeradowie-Zdroju,
fot. dolny-śląsk.org.pl

z elementami neoromańskimi i odnoszącymi się do secesji. W niedługim czasie dobudowano do niego również galerię spacerową i budynek zarządu¹⁵. Podobnie jak w Ciechocinku, Dom Zdrojowy łączył się w jeden zespół z halą spacerową oraz pijalnią wód mineralnych, umiejscowioną przy głównym wejściu do hali.

¹⁴ Ibidem, s. 61-62.

¹⁵ *Typowa architektura Karkonoszy i Gór Izerskich*, <http://www.architektura.karr.pl/#> [dostęp: 11 I 2023].

Drewniana hala spacerowa to niezwykle obiekt uzdrowskiej architektury. Mierzy ona 80 metrów, jest to najdłuższa hala tego typu na Dolnym Śląsku [il. 3]. Została ona wykonana z drewna modrzewiowego, a we wnętrzu znajdują się liczne polichromie i witraże. Nad sceną orkiestrową umieszczony został widoczny na wprost wejścia herb rodziny Schaffgotschów, która ufundowała budowę całego założenia¹⁶. Hala, jak już wspomniano, stanowiła łącznik pomiędzy murowanym Domem Zdrojowym i pijalnią wód mineralnych. Korpus był od frontu pierwotnie ażurowy, z arkadami od strony północnej, które w latach dwudziestych XX wieku przeszklono. Oryginalne polichromie z 1900 roku znajdują się na drewnianym stropie, są to malowidła przedstawiające secesyjne motywy roślinne. Dobrze zachowała się również dekoracja wnętrza pijalni wód, która przylega do hali od strony północnej. Oddziela je drewniane ażurowe przepierzenie arkadowe, zawierające wycinane w desce rozety. Analogiczne przepierzenie dzieli wnętrza pijalni na dwie części. Polichromia o motywach roślinnych pokrywa również kasetony ścienne pijalni. Ciekawym elementem jest dużych rozmiarów drewniany świecznik w kształcie rozety, który pełni funkcje żyrandolu i umieszczony jest przed wejściem do pijalni od strony hali. W centralnej części wnętrza znajduje się ceramiczny komin, który zastąpił pierwotne ujęcie wody z rzeźbami Walonów¹⁷. Na uwagę zasługują również bogato dekorowane za pomocą snycerki smukłe kolumny. Zdobienie obejmuje głowice, ale i trzony kolumn znajdujących się w hali spacerowej i w przepierzeniach.

Najbardziej reprezentacyjne dla uzdrowskich budynki, czyli domy zdrojowe były w większości murowane. Zdarzały się oczywiście wyjątki, czego przykładem jest dom gościnny w Iwoniczu, potocznie nazywany „Hotelem”. Jest on jedynym tego typu drewnianym budynkiem w Polsce, który przetrwał do obecnych czasów, co wskazuje również na nietrwałość drewnianych obiektów uzdrowskich¹⁸.

Józef Dietl, uważany za ojca polskiej balneologii, niepochlebnie wyrażał się na temat stanu polskich uzdrowskich w połowie XIX wieku. Wskazywał między innymi na nędzne miejsca noclegowe i kiepskie drogi. Za wzór stawiał on jedno z pierwszych polskich uzdrowskich, mianowicie Vauxhall w Krzeszowicach. Był to pierwszy w Polsce wybudowany na dużą skalę budynek, który można uznać za dom zdrojowy¹⁹. Księżna

16 Mariola Borecka, *Karkonosze i Góry Izerskie*, Gliwice 2021, s. 280-281.

17 *Typowa architektura Karkonoszy i Gór Izerskich*, op. cit.

18 G. Ruszczyk, op. cit., s. 618-619.

19 Józef Dietl, *Uwagi nad zdrojowiskami krajowymi ze względu na ich skuteczność, zastosowanie i urządzenie*, cz. 1,

Izabela Lubomirska rozbudowała kompleks uzdrowiskowy i nadała mu charakter kurortów europejskich, które dobrze знаła. Najbardziej reprezentacyjny dom zdrojowy wybudowano w latach 1783–1786 według projektu Szczepana Humberta. Co zaskakujące, właściwości lecznicze krzeszowickich wód nie były zbyt duże i to właśnie względy towarzyskie i kulturalne były głównym czynnikiem przyciągającym do przybytku księżnej²⁰. W drugiej połowie wieku XIX wieku ta sytuacja uległa zmianie – jak już wspomniano, nastąpiła intensyfikacja budownictwa uzdrowiskowego pod względem ilościowym, ale i jakościowym. Polskie uzdrowiska mogły w tamtym czasie poszczycić się już wieloma budynkami o wysokiej klasie artystycznej.

Jeden z interesujących kompleksów uzdrowiskowych powstał w Sokołowsku. Jest to miejscowość położona w województwie dolnośląskim, w otoczeniu Sudetów, w pobliżu granicy czeskiej. Miejscowość pierwotnie nosiła nazwę Görbersdorf. Pierwszy zakład leczniczy został otworzony już w 1849 roku przez hrabinę Marie von Colomb, jednak mimo starań uzdrowisko nie zyskało na popularności. Z czasem majątek przejął późniejszy szwagier założycielki, lekarz Hermann Brehmer. Dzięki wysiłkom doktora już w 1854 roku w uzdrowisku rozpoczęto leczenie gruźlicy, tym samym sanatorium w Sokołowsku stało się jednym z najstarszych uzdrowisk w Europie, specjalizujących się w leczeniu gruźlicy²¹.

Rozwój uzdrowiska przypadł na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XIX wieku. Doktor Brehmer podjął się wówczas rozbudowy i modernizacji placówki. W roku 1863 wybudowano tak zwany Stary Kurhaus, który pełnił funkcję domu zdrojowego, oraz pensjonaty Weisses Haus i Villa Rosa. Całość otoczona była parkiem zdrojowym, w którym wzniesiono również liczne pawilony. Na połowę lat siedemdziesiątych przypadła rozbudowa Starego Kurhausu, do którego dodano prywatne mieszkanie doktora, ogród zimowy, bibliotekę oraz niewielką wysmukłą wieżę. Ze względu na duże zainteresowanie uzdrowiskiem zdecydowano się pod koniec lat siedemdziesiątych na budowę tak zwanego Nowego Kurhausu, przylegającego do starego budynku od strony wschodniej. Projektantem wszystkich wymienionych obiektów był architekt Edwin Oppler. W 1889 roku, po śmierci doktora Brehmera, zakład przejęli jego współpracownicy, między innymi Alfred Sokołowski, od któ-

Kraków 1858, s. 101; cytuję za: J. Ross, op. cit.

20 Tomasz de Rosset, *Krzeszowice, 1786–1850, ekspozycja muzealna w domu zdrojowym (Vauxhall) w uzdrowisku Lubomirskich/Potockich*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=5807> [dostęp: 9 I 2023].

21 Zofia Leszko, *Sokołowsko. Zapomniana perła Dolnego Śląska w latach 1945–1989*, Warszawa 2014, s. 13-14.

rego nazwiska po drugiej wojnie światowej nazwano miejscowość²². Jeszcze przed odejściem doktora w Sokołowsku powstały dwa inne zakłady lecznicze. Z powodu dużego zainteresowania przybytkiem Brehmera miejscowość przyciągała nowych inwestorów. Kompleks uzdrowiska nazwano po drugiej wojnie światowej „Grunwaldem”. Nie odniósł on szczęśliwie żadnych szkód podczas działań wojennych, ale zaniedbany i pozbawiony inwestycji już w latach pięćdziesiątych zaczął podupadać, a w kolejnych dziesięcioleciach uległ dewastacji²³.

Budynek był niewątpliwie największą inwestycją tamtych czasów w Sokołowsku i dominował w architekturze całej miejscowości. Jest to obiekt utrzymany w stylistyce historyzmu z dominacją form neogotyckich. Budynek jest murowany z czerwonej cegły, dwuskrzydłowy i dwupiętrowy z użytkowym poddaszem. Zastosowane baszty przywodzą na myśl zamek obronny. Na piętrze znajdują się także arkadowe loggie, umożliwiające kuracjom wypoczynek²⁴. Obiekt powstawał w trzech etapach, pierwszy Stary Dom Zdrojowy wybudowano w 1862 roku, był to okazały dwupiętrowy budynek z rozbudowanym systemem korytarzowym i znaczną liczbą pokoi mieszkalnych. Kolejny etap przypada na lata 1870–1871, kiedy dobudowano część budynku mieszczącą prywatną kwaterę doktora Brehmera. Trzeci i ostatni etap zrealizowano w latach 1875–1878, kiedy to powiększono założenie o Nowy Dom Zdrojowy, który przylegał do starszej zabudowy od strony wschodniej. W 1882 roku zmodernizowano wnętrza oraz ulepszono sprzęty higieniczne i sanitarne. Budynek urządzony był bardzo nowocześnie i komfortowo jak na tamte czasy. Pokoje miały dostęp do ciepłej i zimnej wody, centralne ogrzewanie, piece i inne pomocne sprzęty. Meble znajdujące się w pokojach również miały być w dużej części wykonane kunsztownie, część z nich była wykonana z drewna mahoniowego i dekorowana²⁵. Szczególnie efektownie prezentuje się wnętrze głównej klatki schodowej [il. 4]. Zastosowane tu sklepienie krzyżowe wspiera się na potężnych ceglanych filarach, zachowała się również dekoracyjna balustrada. Pierwotnie ściany oraz sklepienia klatki schodowej miały zdobić polichromie kartuszy, zawierające sentencje odnoszące się do „filozofii” leczenia chorób doktora Brehmera. Wnętrze sanatorium

22 Ibidem, s. 14-17.

23 *Historia sanatorium dr Brehmera*, <https://www.sokolowsko.org/pl/sokolowsko> [dostęp: 13 I 2023].

24 Józef Pilch, *Leksykon zabytków architektury Dolnego Śląska*, Warszawa 2005, s. 311.

25 Kinga Janusiak, *Od wsi do uzdrowiska. Przekształcenia przestrzenne Sokołowska*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica”, t. 88, 2012, s. 103-105.



il. 4. Wnętrze klatki schodowej sanatorium w Sokołowsku, fot. dolny-śląsk.org.pl

bogate było w liczne kolumny, filary czy pilastry, a także dekoracyjne portale wokół okien i drzwi. W dekoracji portali czy okien powtarza się również charakterystyczny dla gotyku motyw trójlistnego łuku, często pojawia się też łuk ostry. Wnętrza były także zdobione polichromiami, o czym świadczą zachowane pozostałości. Te elementy odnaleźć można między innymi we wnętrzu czytelnicy, której kasetonowy strop wspiera się na cienkich żeliwnych kolumnkach z dekorowanymi trzonami. Z czytelnicy przechodzi się do ogrodu zimowego przez parę przeszklonych dwuskrzydłowych drzwi, prześwity w drzwiach zamknięte są trójlistnymi łukami. Nad parą drzwi znajdują się również dwa oculusy. Wnętrze ogrodu zimowego, który stanowił w istocie łącz-

nik między czytelnicy a resztą budynku, było bardzo dobrze doświetlone przez duże okna, którymi przeprute są ściany z dwóch stron wąskiego pomieszczenia, również tutaj strop wspierał się na cienkich dekoracyjnych kolumnach.

Obecnie sanatorium „Grunwald” jest własnością Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ, która od 2007 roku zajmuje się remontem obiektu. Budynek na domiar swoich zniszczeń doznał kolejnych poważnych uszkodzeń dwa lata wcześniej w wyniku pożaru. „Grunwald” w dzisiejszych czasach ponownie wzbudza zainteresowanie miłośników sztuki współczesnej, którzy przyjeżdżają do Sokołowska uczestniczyć w wydarzeniach organizowanych przez fundację²⁶.

Stary Dom Zdrojowy w Krynicy-Zdroju to kolejny budynek o reprezentacyjnym charakterze, który miał być najważniejszym i dominującym założeniem dla rozwijającego się kurortu. Projektantami byli – jeden z najwybitniejszych architektów historyzmu – Jan Zawiejski oraz architekt działający głównie w Austrii i Czechach – Julian Niedzielski. W 1884 roku ich wspólny projekt wygrał konkurs i został prze-

26 *Historia sanatorium dr Brehmera*, op. cit.

znaczony do realizacji. Budynek ukończony został pięć lat później i uznawany jest za jeden z najlepszych obiektów doby historyzmu na terenach Galicji z końca XIX wieku²⁷. Jest to imponująca dwukondygnacyjna otynkowana budowla z cegły. Wybudowana została w stylu neorene-



il. 5. Wnętrze sali balowej Starego Domu Zdrojowego w Krynicy-Zdroju, fot. polska-org.pl

sansowym, z założenia miała przywodzić na myśl reprezentacyjny pałac. Jednocześnie dostosowano obiekt do standardów architektury uzdrowiskowej, co dobrze widać na przykładzie werand wspartych na dekoracyjnych żeliwnych słupach, które umieszczono na parterze wzdłuż frontowej elewacji. Niewątpliwie jednak reprezentacyjny charakter „hotelu-salonu” oddaje doskonale zachowany, okazały wystrój architektoniczny wnętrza w klatce schodowej i sali balowej²⁸. Na uwagę zasługuje szczególnie wnętrze wytwornej sali balowej, w której do dziś odbywają się koncerty i innego rodzaju wydarzenia [il. 5]. Jest to wnętrze bardzo dekoracyjne, ale jednocześnie harmonijne i przestronne. Na wrażenie harmonii i ładu składa się wyraźny podział, za pomocą pilastrów z dekoracyjnymi głowicami, ścian wschodniej i zachodniej na pięć osi oraz rytmicznie powtarzające się elementy dekoracyjne w każdej części. Ściana zachodnia przepruta została pięcioma oknami na całej wysokości. W centralnej części ściany północnej znajduje się nisza flankowana przez dekoracyjne półkolumny oraz efektowny naczółek z kartuszem, ściana południowa zawiera analogiczne elementy. Z bogatego w dekorację sklepienia zwieszają się efektowne żyrandole, potęgujące reprezentacyjny charakter wnętrza.

W okresie międzywojennym miała miejsce nowa faza rozbudowy uzdrowiska, która nadała kurortowi bardziej prestiżowy charakter ze względu na monumentalność

27 Monika Gała-Walczowska, *Architektura Krynicy-Zdroju*, <http://krygowscy.com/aktualnosci/jubileuszowy-v-zjazd-29-lipca-01-sierpnia-2010-krynica/> [dostęp: 14 I 2023].

28 E. Kaczmarek, op. cit., s. 362.

nowo wzniesionych obiektów. W tym czasie wznoszono głównie obiekty murowane i tylko nieliczne budynki drewniane. W 1926 roku oddano do użytku Nowe Łazienki Mineralne, w 1929 roku Sanatorium Lwigród, w 1939 roku Nowy Dom Zdrojowy, w latach 1936–1938 wybudowano hotel Patria²⁹.



il. 6. Wnętrze Nowych Łazienek Mineralnych w Krynicy-Zdroju,
fot. polska-org.pl

wany szczególnie w reprezentacyjnych budynkach państwowych). Kolumny dźwigają płytę długiego tarasu, łączącego oba symetryczne skrzydła budynku³⁰. Łazienki posiadają bardzo reprezentacyjne i bogato zdobione wnętrza, co szczególnie widoczne jest w aranżacji westybulu [il. 6]. Znajduje się on w osi głównej budynku i jest dwukondygnacyjny, umieszczono w nim galerię wspartą na okazałych kamiennych kolumnach, umożliwiającą komunikację między klatką schodową i korytarzami na piętrze. Posadzki w tym pomieszczeniu zostały wykonane z marmurów kieleckich, ten sam materiał wykorzystano do wykonania między innymi dekoracyjnych pasów, które umieszczono w łukach portali w drugiej kondygnacji westybulu. Ściany westybulu są ponadto pokryte dekoracją malarską autorstwa Jana Bukowskiego³¹. Był to malarz, tworzący w nurcie secesyjnym, realizujący się głównie na polu ilustracji książkowej, ale podejmował się również zleceń na dekoracyjne polichromie wnętrz³². Jego malowidła we wnętrzu Nowych Łazienek Mineralnych przedstawiają głównie motywy

Nowe Łazienki Mineralne powstały w latach 1924–1926 na podstawie projektu Władysława Klimczaka. Budynek był neoklasyzystycznym dwuskrzydłowym, dwukondygnacyjnym założeniem z podwójną kolumnadą pomiędzy skrzydłami (element często stosowany

29 M. Gała-Walczowska, op. cit.

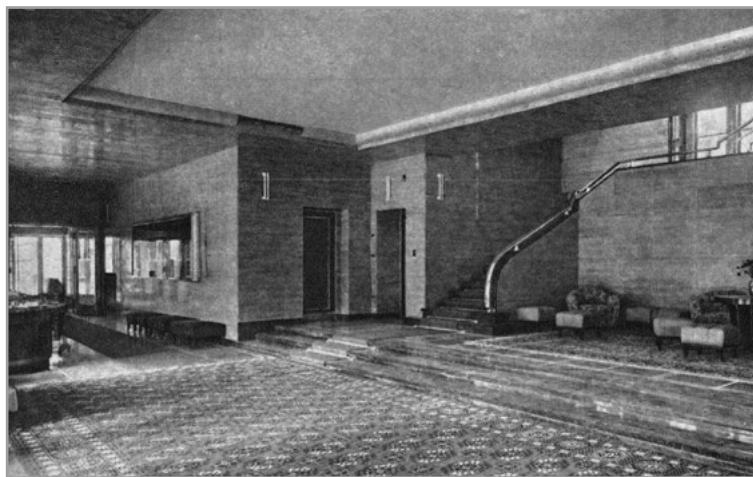
30 Ibidem.

31 Witold Minkiewicz, *Łazienki mineralne w Krynicy*, „Architektura i Budownictwo”, nr 10, 1926, s. 11.

32 Anna Młodzikowska, *Polskie Deesis: proszowicki zespół polichromii i witraży Jana Bukowskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 23, 2007, s. 27.

roślinne i cechują się żywą kolorystyką. Szczególnie okazałe prezentują się malowidła przedstawiające motywy roślinno-geometryczne, tworzące dekoracyjny fryz biegnący pod kasetonowym stropem westybulu. W klatce schodowej znajduje się również malowidło przedstawiające akt kobiecy na łonie natury.

Sanatorium Lwigród, zostało wzniesione w 1929 roku, zaprojektował je profesor Politechniki Lwowskiej Eugeniusz Czerwiński, autor wielu prestiżowych realizacji, między innymi Domu Techników Politechniki Lwowskiej. Gmach utrzymany jest w duchu uproszczonego, charakterystycznego dla lat dwudziestych XX wieku neoklasycyzmu. We wnętrzu znajdują się monumentalne kamienne schody, stanowiące oś kompozycji obiektu³³. Wnętrze holu oraz sali balowej zdobiły pierwotnie malowidła autorstwa lwowskich malarzy: Kazimierza Sichulskiego oraz Filipa Michała Wygrzywalskiego. Cykl czternastu obrazów przedstawia historię tańca, czym w oczywisty sposób nawiązano do przeznaczenia sali. W 2005 roku sanatorium zostało wykupione przez nowego właściciela bez cyklu obrazów, które obecnie można oglądać w Space Galery w Krakowie³⁴.



il. 7. Wnętrze Nowego Domu Zdrojowego w Krynicy-Zdroju, fot. polska-org.pl

Kolejny obiekt – Nowy Dom Zdrojowy – oddano do użytku w 1939 roku. Autorem projektu był wybitny architekt lwowski, profesor Witold Minkiewicz. Jest to monumentalny, dwuskrzydłowy budynek, wybudowany w duchu modernizmu, o zredukowanym i prostym

detalu. Jego skrzydła boczne są ustawione symetrycznie i wysunięte do przodu. Wzdłuż głównej elewacji biegnie promenada spacerowa, która podkreśla horyzontalny charakter budynku. Wnętrze wypełnione zostało luksusowymi materiałami, takimi jak: marmur, alabaster, chromowana stal. Obiekt posiada elegancki westybul i klatkę

³³ M. Gała-Walczowska, op. cit.

³⁴ Iwona Hajnosz, *Przedwojenna kolekcja czeka na nowego właściciela*, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,16132692,przedwojenna-kolekcja-czeka-na-nowego-wlasciciela.html> [dostęp: 16 I 2023].

schodową z oryginalnymi poręczami z chromowanej stali [il. 7]. Aranżacja wnętrza nawiązuje do stylistyki marynistycznej; świadczą o tym takie elementy wyposażenia, jak: drzwi z okrągłymi przeszkleniami, duże fazowane lustra czy wykończenie poręczy, upodabniające je do relingów na statku³⁵.

Ciekawe połączenie historyzującej architektury z wnętrzem utrzymanym w duchu secesji ma sanatorium w Trzebiechowie. Zostało ono wybudowane w latach 1902–1905 z inicjatywy księżęcego rodu von Reuss, który był w posiadaniu trzebieszowskiego majątku. Pierwszym architektem zaangażowanym do pracy nad projektem był Max Schündler. Architekt zaprojektował zespół budynków, które miały być skomunikowane łącznikami. Obiekt utrzymany miał być w stylu neorenesansu północnoniemieckiego. W skład sanatorium miał wchodzić budynek sanatoryjny oraz powiązany z nim łącznikiem Dom Lekarza, pełniący funkcję administracyjno-mieszkalną. Ostatecznie, z powodu zaistniałego między nimi konfliktu, księżna van Reuss zrezygnowała z usług Maxa Schündlera. Do zaprojektowania wnętrza postanowiono zaangażować działającego w Weimarze architekta Henry'ego van de Velde. Zlecenie to było dla niego niełatwym zadaniem, ponieważ sprzeciwiał się on historyzmowi w architekturze i był zwolennikiem jedności architektury z wnętrzami i najdrobniejszymi detalami wyposażenia³⁶.

Wyzwanie, którego podjął się artysta obejmowało kompleksowe projekty wnętrza budynku sanatoryjnego oraz Domu Lekarza, włączając kolorystykę i dekorację ornamentalną w klatkach schodowych i holach. Do jego zadań należało także wykonanie projektów wnętrza pokoi dla mężczyzn i kobiet, sali bilardowej i jadalni dla pensjonariuszy oraz wnętrza reprezentacyjnych, a także elementów konstrukcyjnych, jak pozorne sklepienie nad jadalnią. Architekt zaprojektował też stolarkę okienną i drzwiową z okuciami, posadzki i podłogi.³⁷

Z zachowanej korespondencji między architektem a księżną van Reuss wiadomo, jak pierwotnie mogły wyglądać wnętrza. Dzięki badaniom oraz pracom konserwatorskim i restauratorskim przeprowadzonym w latach 2004–2011 udało się między innymi odtworzyć pierwotną kolorystykę wnętrza oraz odsłonić ornamentalne fryzy zdobiące wnętrza budynku sanatoryjnego³⁸.

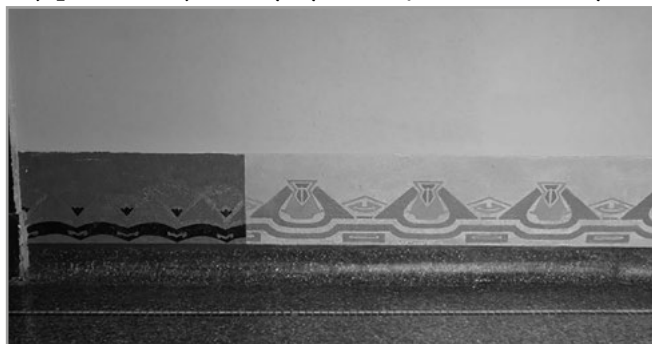
35 M. Gała-Walczowska, op. cit.

36 Barbara Bielinis-Kopeć, *Dawne Sanatorium w Trzebiechowie. Dzieło Henry'ego van de Velde – z perspektywy dekady – odkryte na nowo*, „Ochrona Zabytków”, t. 67, 2014, nr 2, s. 119-123.

37 Ibidem, s. 126-133.

38 Ibidem, s. 119-120.

Dla Henry'ego van de Velde barwy odgrywały dużą rolę w wystroju wnętrza. Wyborów co do kolorystyki dokonywał on świadomie i z dużą dbałością o ostateczny efekt. Operował głównie pastelowymi jasnozielonymi odcieniami i szarościami oraz niemal czystymi kontrastującymi błękitami i czerwieniami. Dzięki dobrze zachowanej pierwotnej kolorystyce wnętrza możliwe było odtworzenie ich wyjątkowego charakteru.



il. 8. Ornamenty odkryte w bocznym korytarzu na parterze budynku głównego sanatorium w Trzebiechowie, fot. Tomasz Gawalkiewicz, fot. archiwum Wydziału ds. Promocji Powiatu Starostwa Powiatowego w Zielonej Górze

Na szczególną uwagę zasługują bogate dekoracje ornamentalne, odkryte w dolnych partiach klatki schodowej, holi i korytarzy w trakcie badań konserwatorskich w 2005 roku [il. 8]. Program dekoracji utrzymany był w charakterystycznych dla zdobnictwa secesyjnego formach, widoczny jest typowy przebieg linii i oparcie na motywach geometrycznych. Zestawienia kolorystyczne również działały na korzyść ornamentu, podkreślając jego widoczność. Bogata dekoracja ornamentalna występowała ponadto we wnętrzu jadalni, pokoju towarzyskim dla panów oraz sali bilardowej [il. 9]. Meble i inne elementy wyposażenia tych pomieszczeń w większości nie prze-



il. 9. Wnętrze pokoju bilardowego w budynku głównym sanatorium w Trzebiechowie, fot. Tomasz Gawalkiewicz, fot. archiwum Wydziału ds. Promocji Powiatu Starostwa Powiatowego w Zielonej Górze

trwały do naszych czasów. We wnętrzu jadalni pierwotnie zaprojektowano też pozorne sklepienie, które w późniejszym czasie uległo zniszczeniu, ale w 2005 roku zdecydowano się je zrekonstruować. W późniejszym czasie poddano renowacji stolarkę drzwiową oraz przywrócono oryginalną kolorystykę ścian jadalni³⁹.

39 Ibidem, s. 132-133.

Architekturę uzdrowiskową powstającą w drugiej połowie XIX wieku oraz w pierwszej połowie następnego stulecia z pewnością cechuje duża różnorodność. Z jednej strony wpływał na to zróżnicowany charakter budowli, ich odmienne przeznaczenie, z drugiej różnorodność pod względem wykorzystywanych materiałów. Na większą uwagę zasługuje niewątpliwie drewniana zabudowa, która często pomijana jest na rzecz budowli o bardziej reprezentacyjnym charakterze. Przytoczone przykłady reprezentują również przemiany stylowe, do których dochodziło na przestrzeni dekad – od wnętrz czerpiących ze stylów historycznych do rozwiązań w pełni modernistycznych. Wnętrza przytoczonych budynków w większości zachowały swój charakter i do dziś wzbudzają podziw oglądających ich kuracjuszy, którzy niezmiennie przyjeżdżają do miejscowości uzdrowiskowych, szukając wypoczynku i rozrywki.

Streszczenie

Wnętrza obiektów uzdrowiskowych na ziemiach polskich z XIX i pierwszej połowy XX wieku

W drugiej połowie XIX wieku nastąpił rozwój uzdrowisk na ziemiach polskich. W tym czasie wzniesiono liczne budynki charakterystyczne dla architektury uzdrowiskowej. Obiekty te budowane były w konstrukcji drewnianej lub murowanej, ich funkcja dostosowana była do potrzeb kuracjuszy. Wnętrza w wielu przypadkach odznaczają się wysoką wartością artystyczną. Artykuł poświęcony jest właśnie wnętrzom tych budynków, które powstały w uzdrowiskach na terenie obecnej Polski w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku. Przytoczone przykłady pochodzą z uzdrowisk działających do dziś: Ciechocinek, Krynica-Zdrój, Świeradów-Zdrój, ale i budynków, które w obecnych czasach zmieniły swoją funkcję, jak kompleksy sanatoryjne w Trzebiechowie i Sokołowsku.

Słowa kluczowe: uzdrowiska, architektura XIX i początku XX wieku, architektura uzdrowiskowa, architektura wnętrz

Summary

Interiors of spa facilities in Poland from the 19th century and the 1st half of the 20th century

In the mid-nineteenth century, the benefits of the development of health resorts in Poland. At that time, numerous buildings characteristic of spa architecture were erected. These facilities were built in a wooden or brick construction, their function was adapted to the needs of patients. The interiors in many cases are of high artistic value. The article is devoted to the interiors of these buildings, which were built in spas in today's Poland in the second half of the 19th century and at the beginning of the 20th century. The examples cited come from health resorts operating to this day: Ciechocinek, Krynica-Zdrój, Świeradów-Zdrój, but also buildings that have changed their function nowadays, such as the sanatorium complex in Trzebiechów and Sokołowsko.

Keywords: health resorts, 19th and early 20th century architecture, health resorts architecture, interior design

lic. Weronika Redmerska
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Agnieszka Zagrajek

Etapy przemian wewnątrz Muzeum Dom Jana Matejki w Krakowie jako przykład historii polskiego wystawiennictwa muzealnego w XIX i XX wieku

Muzeum Dom Jana Matejki, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie¹, jest najstarszym muzeum biograficznym na ziemiach polskich i jednym z najstarszych na świecie². Zostało utworzone w rodzinnym domu artysty, który choć w swych pierwotnych zrębach został wzniesiony w wiekach wcześniejszych, to jednak jego obecna forma i funkcja kształtowała się od drugiej połowy XIX wieku do czasów współczesnych. Początkowo stanowił on prywatne miejsce życia i pracy wybitnego artysty – Jana Alojzego Matejki³, a po jego śmierci uzyskał nową, publiczną funkcję przestrzeni muzealnej. Dalsza historia przemian zarówno architektonicznych, jak i aranżacyjnych rozciąga się od roku 1898, czyli od momentu uruchomienia muzeum, a następnie, w ramach struktur Muzeum Narodowego w Krakowie, od 1908 roku do

1 100 lat Domu Jana Matejki w Muzeum Narodowym w Krakowie. *Materiały do historii Domu Jana Matejki*, red. Krystyna Stefaniak, Joanna Popielska, seria: „Z Historii Muzeum Narodowego w Krakowie”, Kraków 2004.

2 Zdzisław Żygulski jun., *Muzea na świecie*, Warszawa 1982, s. 95-96.

3 Obszerną literaturę dotyczącą życia i twórczości Jana Matejki zgromadziła Janina Grabowska-Wiercińska w *Bibliografii*. Zob. J. Grabowska-Wiercińska, *Bibliografia [w:] Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty 23–27 XI 1953*, red. Marta Bonikowa, Kraków 1957. Przykładowa najnowsza publikacja: Luba Ristujczina, *Jan Matejko*, Warszawa 2018.

czasów współczesnych. Kolejne remonty i modernizacje są przykładem próby uzyskania równowagi między tradycją a potrzebą zmian w zakresie realizacji nowych potrzeb funkcjonalnych oraz upodobań estetycznych, stając się świadectwem kolejnych etapów historii.

Wstęp

Kamienica mieszcząca obecnie muzeum znajduje się w Krakowie przy tak zwanej Drodze Królewskiej (*Via Regia*)⁴, prowadzącej od głównej bramy wjazdowej, zwanej Bramą Floriańską, do Zamku Królewskiego na Wawelu, przy ulicy Floriańskiej 41 (w XIX wieku numer 363), na działce wytyczonej już w czasie lokacji miasta, czyli w 1257 roku. Początki kamienicy sięgają XIV i XV wieku, kiedy to wzniesiono najpierw trzytraktowy budynek, zapewne jednopiętrowy, który stopniowo rozbudowywano w XVII wieku. Należał on do rodzin krakowskich rzemieślników. Został zakupiony przez pochodzącego z Saksonii dziadka artysty, Johanna Petera Rosberga w 1794 roku, z zawodu siodlarza. Był zatem wyposażony w wozownię, siodlarnię i studnię na wewnętrznym dziedzińcu. Droga dziedziczenia i spłacania pozostałych współspadkobierców, w kolejnym pokoleniu kamienica stała się własnością Jana Matejki⁵.

Etap 1. Prywatne miejsce życia i pracy wybitnego artysty

Jan Alojzy Matejko (1838–1893) urodził się i wychował w domu przy ulicy Floriańskiej. Po studiach, od 1860 roku, przez dziesięć lat mieszkał w innej części Krakowa. Pod koniec lat sześćdziesiątych XIX wieku, ze względu na swoją sytuację zawodową i rodzinną, mając już żonę i czworo dzieci, potrzebował odpowiedniego lokum, a wobec konieczności podjęcia decyzji dotyczącej rodzinnego domu zdecydował się nabyć go na własność, spłacając pozostałe rodzeństwo. Nastąpiło to w dniu 8 grudnia 1871 roku⁶.

4 Iwona Kęder, Waldemar Komorowski, Barbara Zbroja, Agata Dworzak, Michał Klinke, *Ikonografia ulic Św. Jana, Floriańskiej i Pijarskiej oraz środkowych odcinków ulic Św. Tomaszka i Św. Marka w Krakowie*, Kraków 2019, s. 21. W publikacji został zawarty materiał ikonograficzny dotyczący zarówno fasady (Kat. 203-206), jak i wnętrza kamienicy (Kat. 207-223) w formie omówienia zaprezentowanych fotografii. Nie jest to jednak pełne zestawienie wszystkich istniejących ilustracji, zaprezentowane detalicznie.

5 Adam Chmiel, *Ulica Floriańska*, cz. 1, liczby nieparzyste 1-57, seria: „Biblioteka Krakowska”, t. 53, Kraków 1917, s. 139-144.

6 Ibidem, s. 142.

Budynek wymagał remontu oraz przystosowania do nowych potrzeb. Dom miał się stać siedzibą godną artysty odnoszącego międzynarodowe sukcesy oraz miejscem życia zamożnej rodziny. Projekt przebudowy⁷ przygotowany przez krakowskiego budowniczego Jacka Matusińskiego (1838–1918) został złożony w krakowskim magistracie w dniu 24 maja 1872 roku, a 15 czerwca 1872 roku został zatwierdzony do realizacji⁸. Zakładał restaurację budynku frontowego, z uwzględnieniem dobudowy dwukondygnacyjnej, krytej świetlikiem pracowni malarskiej na trzecim piętrze na jego tyłach, oraz wzniesienie dwupiętrowej oficyny z przewiązką łączącą oba budynki. Najważniejsze założenia projektu obejmowały również realizację niewielkiej, oświetlonej od góry klatki schodowej w budynku frontowym, wspartej na czterech filarach, a także wydzielenie na podestach kondygnacji niewielkich sieni od północy i wschodu oraz wąskich korytarzyków od południa. Przewidziano wykonanie dekoracji na sufitach podestów, szczególnie bogatych na pierwszym piętrze. W sieni zaplanowano wygrozdzenie dodatkowego pomieszczenia na wynajem, wnosząc ścianę od północy. Uwzględniono również realizację trzyosiowej, czterokondygnacyjnej fasady. Jeszcze przed ukończeniem prac budowlanych dokonano korekty założeń, dlatego w konsekwencji zrealizowano mniej wygodną, słabiej doświetloną, jednokondygnacyjną pracownię, a także skromniejszą i niestety ciemniejszą klatkę schodową budynku frontowego – zamiast czterech zastosowano po dwa filary. Zmian tych⁹ dokonał prawdopodobnie jeszcze Jacek Matusiński, który stopniowo wycofał się z dalszej realizacji prac. Jeszcze przy budowie oficyny prawdopodobnie współpracował z młodym, nabywającym wówczas uprawnienia, inżynierem Tomaszem Prylińskim (1847–1895), który dokończył realizację remontu¹⁰. To właśnie on jest autorem fasady [il. 1], której neobarokowy wygląd konsultował z Janem Matejką w kwestii ornamentyki (o czym świadczą zachowane szkice rysunkowe¹¹). Ukończona we wrześniu 1874, wpłynęła na nazwę jaką otrzymała odnowiona kamienica: „Pod trzema głowami” czy też „Pod królewskim płaszczem”¹². Rodzina Matejków

7 Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), *Plan odrestaurowania Realności N° 363 przy ulicy Floriańskiej położonej* Jacka Matusińskiego, Teczka ABM f. 233, ul. Floriańska.

8 Barbara Ciciora, *Historia kamienicy Matejków*, [w:] *100 lat Domu Jana Matejki w Muzeum Narodowym w Krakowie. Materiały do historii Domu Jana Matejki*, op. cit., s. 16.

9 W zbiorach Muzeum Domu Jana Matejki znajduje się kilka egzemplarzy planu zawierającego przekrój pionowy kamienicy i wygląd fasady wykonany przez Władysława Ekielskiego w marcu 1894, czyli kilka miesięcy po śmierci Matejki; nr inw. MNK IX/3487, MNK IX/4669.

10 *Listy Matejki do żony Teodory 1863–1881*, wyd. Maciej Szukiewicz, Kraków 1927, s. 147.

11 Jan Matejko, *Projekt zwieńczenia fasady*, ok. 1872, ołówek, papier, nr inw. MNK IX-289.

12 Określenia pałac „Pod królewskim płaszczem” użył po raz pierwszy kronikarz rodzinny, siostrzeniec Teodory, Antoni Serafiński w swym liście do rodziny napisanym po 19 października 1873 roku. Zob. Stanisława Serafińska,



il. 1. Fasada domu Matejków w Krakowie, fotograf nieznanym, Kraków, między 1874 a 1896, odbitka fotograficzna na papierze naklejonym na kartonie, MNK IX-IF-922, Pracowania fotograficzna MNK

przeniosła się do niej już rok wcześniej, jeszcze przed 25 listopada 1873¹³.

Na pierwszym piętrze, od strony ulicy Floriańskiej znajdowały się dwa pomieszczenia. W mniejszym pokoju, sąsiadującym z salonem, czyli w pokoju ozdobionym na sklepieniu polichromią w formie rozgwieźdzonego nieba, zamieszkał gospodarz domu. Pomysł ten powtórzył prawie dwadzieścia lat później, projektując polichromię ścienną zdobiącą sklepienia naw kościoła Mariackiego¹⁴. Od strony podwórza, również na pierwszym piętrze, znajdowały się dwa kolejne pomieszczenia. Żona malarza zajęła mniejszy pokój sąsiadujący z jadalnią, do której prowadził pokój kredensowy zlokalizowany w przewiązce łączącej się z oficyną, w której umieszczono

między innymi kuchnię i mieszkanie dla służby. Nie ma natomiast dokładnych informacji, gdzie wówczas zamieszkało czworo dzieci Matejków. Drugie piętro przeznaczono pierwotnie na wynajem. Na trzecim piętrze, oprócz domowej pracowni artysty, były dwa pokoje od ulicy Floriańskiej. Zamieszkał w nich wraz z kolegami student uniwersytetu, siostrzeniec Teodory Matejkowej, Antoni Serafiński. W latach 1874–1876 na drugim piętrze mieszkała również, po śmierci męża, Joanna Serafińska – siostra Teodory – z córkami. Kiedy opuściły dom, do pokoi od frontu przeniósł się Jan z dwoma synami, a do pokoi od podwórza dwie córki. Na trzecim piętrze zamieszkiwały guwernantki lub nauczyciele dzieci¹⁵.

O wyglądzie domu (głównie postępie prac remontowych) pisał w listach do rodziny A. Serafiński i wspominał jeden z biografów Matejki, jego sekretarz Mari-

Wspomnienia rodzinne, Kraków 1958, s. 388, 403.

¹³ Ibidem, s. 389.

¹⁴ Marian Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty, z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, oprac. Kazimierz Nowacki, Ignacy Trybowski, Kraków 1993, s. 384.

¹⁵ A. Chmiel, op. cit., s. 144.

an Gorzkowski (1830–1911). Tak opisał pierwszą wizytę w domu artysty: „Wchodząc po ciemnych schodach na pierwsze piętro do domu jego [...] ze sieni prowadziły od razu drzwi do jadalnego pokoju. Pokój był dość obszerny, w środku stał wielki stół długi, przy którym w jednym końcu siadał na wielkim fotelu artysta, po bokach stołu siedziały dzieci, a naprzeciw artysty, na wielkim również fotelu z wysokim oparciem siadywała w rogu sama pani. Przy ścianach pokoju umieszczone były krzesła, kanapy, skromne, niewybredne, a chociaż taki rozkład mebli w pokoju nie bardzo odpowiadał moim pojęciom i gustom, to jednak ta prostota podobała mi się; na ścianach nie było wtedy żadnych wiszących obrazów, co także mnie nieco dziwiło. Zastawa stołu przeznaczonego do herbaty była hojna, obfita, różnych przysmaków było bez miary”¹⁶. Nie można jednak absolutyzować tego opisu, gdyż z innych źródeł, na przykład wspomnień Stanisławy Serafińskiej, siostrzenicy Teodory, wiadomo, że Matejko dbał o satysfakcję żony, nie szczędząc finansów na utrzymanie i renowację mebli,



il. 2. Juliusz Kossak, Cesarz wizytuje Jana Matejkę w jego domu przy ulicy Floriańskiej w Krakowie z cyklu Podróż inspekcyjna cesarza Franciszka Józefa I po Galicji we wrześniu 1880 r.; Kraków, 1881, farba wodna, papier, MNK III-r.a.-12778, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

gdyż jak pisała: „naokoło pasą się oczy na coraz to nowych dziwach i wytwornych a kunsztownych antykach i nieantykach”¹⁷. To stwierdzenie odnosić się mogło do wyglądu salonu, najbardziej reprezentacyjnego pomieszczenia, które jako jedyne, choć częściowo, zostało utrwalone na akwareli autorstwa Juliusza Kossaka, ukazującej wizytę cesarza Franciszka Józefa w domu Jana Matejki z dnia 2 września 1880 roku.¹⁸ Dokumentuje ona jeden z oficjalnych etapów

podróży głowy państwa po Galicji. Dostojny gość złożył wizytę w domu wybitnego artysty, pełniącego również ważną funkcję społeczną – dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych

¹⁶ M. Gorzkowski, op. cit., s. 77.

¹⁷ S. Serafińska, op. cit., s. 353.

¹⁸ Il. 2. Juliusz Kossak, Cesarz wizytuje Jana Matejkę w jego domu przy ulicy Floriańskiej w Krakowie z cyklu "Podróż inspekcyjna cesarza Franciszka Józefa I po Galicji we wrześniu 1880 r."; Kraków, 1881, farba wodna, papier, MNK III-r.a.-12778.

w Krakowie. Chociaż na tę szczególną okoliczność przearanżowano salon, nadając mu uroczysty wygląd poprzez nagromadzenie obrazów, to przecież na podstawie ukazanego fragmentu można potwierdzić obecność kilku bardzo istotnych elementów. Zwraca uwagę polichromia ścienna w kolorze różu pompejańskiego z bliskowschodnią ornamentyką mauretańskich łuków, stanowiących reminiscencje podróży Matejków na Bliski Wschód w 1872 roku, biały sufit z plafonem ze sztukateriami, żyrandol ze szkła sodowego, piec w narożu (na akwareli zasłonięty obrazami), parkiet o charakterystycznym wzorze kwater, a także, jako wyposażenie wnętrza, garnitur neorenesansowych mebli inkrustowanych kawałkami marmuru, zakupiony w czasie podróży



il. 3. Salon w Domu Matejki – ekspozycja muzealna z końca XIX wieku, fotograf nieznanymi, Kraków, przełom XIX i XX wieku, odbitka fotograficzna na papierze naklejonym na kartonie, MNK IX-IF-923, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Matejków do Włoch w 1879 roku.

Z salonem sąsiaduje drugie najważniejsze pomieszczenie, niestety nieutrwalone wizualnie. Jest to pokój początkowo zamieszkiwany przez artystę, a później (po przenosinach artysty piętro wyżej) prawdopodobnie pełniący funkcję buduaru Teodory. Zwano go też „pokojem pod gwiazdami”, a potem sypialnią, gdy z powodu nasilenia się choroby artysty wstawiono tu niezbędne domowe

sprzęty, zachowane do dziś: łóżko, nocny stolik i krzesło, i pokój ten „[...] na krótko przed zgonem mistrza zamieniono na jego sypialnię, w której też zmarł [...]”¹⁹ w dniu 1 listopada 1893 roku²⁰. Salon i sypialnia uzyskały w związku z tym szczególny status, stając się swoistym sanktuarium, które pomimo upływu lat i zmieniających się upodobań pozostawało zasadniczo bez zmian, o czym świadczy zachowany materiał fotograficzny [il. 3, il. 4].

¹⁹ A. Chmiel, op. cit., s. 144.

²⁰ M. Gorzkowski, op. cit., s. 488.



il. 4. Sypialnia w Domu Matejki – ekspozycja muzealna z końca XIX wieku, fotograf nieznany, Kraków, przełom XIX i XX wieku, odbitka fotograficzna na papierze naklejonym na kartonie, MNK IX-IF-927, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

piętrze, pozostawiając bez większych zmian salon i sypialnię, doposażając je muzealnymi nabytkami [il. 3, il. 4]. Natomiast dawną jadalnię i pokój Teodory połączono, przebijając ścianę arkadami, tworząc przez to salę muzealną tak zwaną zbrojownię i zbiory [il. 5]. Dawne meble usunięto, zastępując je muzealnymi gablotami wypełnionymi eksponatami w charakterystyczny dla XIX wieku sposób, zgodnie z zasadą *horror vacui*²². Dziś taka aranżacja byłaby niemożliwa zarówno ze względów konserwatorskich, jak i bezpieczeństwa muzealiów. O wyglądzie

Etap II. Muzeum biograficzne jako samodzielna instytucja

Idea uczczenia artysty poprzez utworzenie w jego domu muzeum, które stanowiłoby równocześnie ośrodek badań nad życiem i twórczością, zrodziła się tuż po pogrzebie artysty, a została zrealizowana etapami. Dzięki funduszom ofiarowanym przez instytucje i osoby prywatne ze wszystkich trzech zaborów, a także z zagranicy początkowo Komitet Obywatelski przekształcony potem w Towarzystwo imienia Jana Matejki wykupił od rodziny najpierw tylko mieszkanie na pierwszym piętrze ze zbiorami zgromadzonymi w ośmiu działkach, a następnie cały dom z działką²¹. Ekspozycję muzealną udostępnioną oficjalnie w dniu 6 marca 1898 urządzono początkowo na pierwszym



il. 5. Zbrojownia (dawna jadalnia) w Domu Matejki – ekspozycja muzealna z przełomu XIX i XX wieku, fotograf nieznany, Kraków, przełom XIX i XX wieku, odbitka fotograficzna na papierze naklejonym na kartonie, MNK IX-IF-932, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

²¹ „Czas”, nr 287 z 13 XII 1895, s. 2.

²² Por. Z. Żygulski jun., op. cit., s. 167-178.



il. 6. Sala na drugim piętrze od podwórza – ekspozycja muzealna w Domu Matejki do 1939 roku, fotograf nieznan, Kraków, do 1939 roku, odbitka fotograficzna na papierze naklejonym na kartonie, MNK IX-IF-548, fot. Jarosław Cyganik, Pracownia Fotograficzna MNK

pierwszej muzealnej ekspozycji świadczą zachowane najstarsze fotografie²³ oraz pierwszy przewodnik po ekspozycji. Pomieszczenia na drugim piętrze wynajmowano lokatorom i dopiero na początku XX wieku (1903–1904) przeprowadzono ich adaptację na sale ekspozycyjne, wyposażając je w szafy muzealne, gabloty, stojaki i tak zwane „wiatraki”, czyli ekspozytory na rysunki [il. 6], a także odtworzono pracownię artysty, kiedy to udało się pozyskać konieczne środki finansowe. Uznając swój cel za zrealizowany, zarząd Towarzystwa podjął decyzję o prze-

kazaniu zorganizowanego muzeum (czyli całej nieruchomości wraz ze zbiorami) na własność gminy miasta Kraków pod zarząd Muzeum Narodowego w Krakowie, co sfinalizowano w latach 1904–1908²⁴.

Etap III. Dom jako oddział Muzeum Narodowego w Krakowie

Trudno jest dziś zrozumieć, czym kierowano się, podejmując decyzję o znacznej ingerencji w wygląd wnętrza salonu. Z nieznanych przyczyn, być może chwilowych upodobań wynikających z nowych trendów stylistycznych, zdecydowano o usunięciu sufitu ze sztukateriami, aby odsłonić znajdujący się pod nim szesnastowieczny, modrzewiowy strop. Ingerencja ta dokonana pod kierunkiem Juliusza (Juliana) Makarewicza (1854–1936) w roku 1909, okazała się bardzo nieudaną, gdyż zaburzyła przemyślaną kolorystykę i stylistykę przestrzeni nawiązujących do eleganckich wnętrz pałacowych. Próbowano ratować sytuację, ozdabiając strop wąskimi paskami i złoceniami według projektu Karola Maszkowskiego (1868–1938), co niewiele poprawiło zaistniałą sytuację. Niestety w 1910 roku pod kierunkiem Zygmunta Hendla (1862–1929) usunięto część ornamentów z fasady, odnowionej w 1903 roku. Były to najbardziej drastyczne

²³ Ilustracje 3, 4, 5; *Przewodnik po Domu Matejki*, Kraków 1904.

²⁴ Kontrakt darowizny sporządzony przed notariuszem Edmundem Klemensiewiczem w Krakowie. Darowizna realności lwłh gmina kat. I na rzecz Gminy Miasta Krakowa. ANK, Akta notariusza Edmunda Klemensiewicza w Krakowie, tom 27, L.R. 23632, 28 I 1908.

i niczym nieuzasadnione ingerencje w najcenniejszych obszarach zabytkowego budynku. Pozostała ekspozycja, zarówno pod względem układu architektonicznego, stolarki okiennej, drzwiowej²⁵, wyglądu stropów, jak i aranżacji, pozostawała bez większych zmian, co potwierdzają zachowane fotografie i kolejne wersje publikacji *Przewodnik po Domu Matejki* z lat 1913, 1921, będące praktycznie przedrukiem wersji z 1904 roku. Stan ten utrzymywał się aż do 1939. Nawet czasy pierwszej wojny światowej nie wpłynęły zbyt mocno na wygląd wnętrz muzealnych. Co prawda w związku z wybuchem wojny w 1914 roku ekspozycję zlikwidowano, ale już w czerwcu 1915 przywrócono ją, ponownie otwierając muzeum dla zwiedzających.

Natomiast całkowicie odmiennie przedstawiała się sytuacja w związku z wybuchem drugiej wojny światowej. Ekspozycja została zlikwidowana, a eksponaty ukryte przez cały okres działań wojennych. Budynek uległ znaczącej degradacji. Protokół komisji z dnia 24 stycznia 1947 dotyczący omówienia planowanego remontu i założenia instalacji koniecznych dla celów muzealnych daje pełny obraz sytuacji. W związku z tym remont przeprowadzony w latach 1950–1953 objął: wymianę pieców na centralne ogrzewanie z wyjątkiem dwóch w pokojach na pierwszym piętrze (salon i sypialnia), które „przedstawiły wartość muzealną”, likwidację lokalu sklepowego w sieni (co poszerzyło dostęp do klatki schodowej), wstawienie podwójnych okien i drzwi od strony ulicy Floriańskiej, usunięcie przybudówki przy schodach w sieni, wyremontowanie sali z drewnianym stropem na parterze, wyburzenie drewnianej ścianki na klatce schodowej pierwszego piętra (garderobę przeniesiono na parter, co powiększyło podesty), zrekonstruowanie polichromii w salonie i sypialni, usunięcie ganku na klatce drugiego i trzeciego piętra, odmalowanie pomieszczeń, a także odnowienie pracowni artysty (pozostawiono świetlik). W oficynie przebudowano klatkę schodową na murowaną, zainstalowano hydranty, aparaty alarmowe, aparaty telefoniczne, założono oświetlenie elektryczne w ubikacjach i ogrzewanie centralne w piwnicy. Zlikwidowano prywatne mieszkanie kustosa w budynku głównym, a pozostawiono jedynie w oficynie: na parterze dla dozorczy, na pierwszym piętrze dla woźnego oraz na drugim piętrze pokój służbowy dla kustosa.

Drugi poważny remont prowadzony w latach osiemdziesiątych XX wieku objął

25 Warto odnotować, że do dziś w drzwiach wejściowych budynku frontowego znajdują się dwie oryginalne kraty z kutego żelaza przysłane w darze do Domu Matejki przez Cech ślusarzy w Warszawie; „na kracie umieszczonej we filunku prawego skrzydła drzwi, na łożdzy pionowej środkowej jest wybity napis: DAR ZGROMADZENIA ŚLUSARZY WARSZAWSKICH z 1904 roku”. A. Chmiel, op. cit., s. 148.

swym zakresem głównie oficynę, którą przebudowano, poszerzając klatkę schodową i zastępując mieszkania prywatne pomieszczeniami niezbędnymi dla funkcjonowania muzeum, czyli umieszczono w niej szatnię, magazyny zbiorów oraz pomieszczenia biurowe i socjalne. Z powyższych informacji wynika, że przebudowy dotyczyły głównie



il. 7. Sala biograficzna (dawna jadalnia, zbrojownia, na pierwszym piętrze) – ekspozycja muzealna w Domu Matejki, fotograf nieznanymi, Kraków, lata 50. XX wieku, odbitka fotograficzna na papierze naklejonym na kartonie, MNK IX-IF-1234, fot. Jarosław Cyganik, Pracownia Fotograficzna MNK

usprawnienia ciągów komunikacyjnych oraz wprowadzenia pomieszczeń niezbędnych dla funkcjonowania placówki utworzonej w zastanej przestrzeni, bez zbytej ingerencji w sam układ pomieszczeń (wyjątek stanowi wcześniejsze zastąpienie arkadami ścian w dwóch pomieszczeniach pierwszego i drugiego piętra). Również bieżące naprawy nie dotyczyły ingerencji w stolarkę drzwiową i okienną budynku frontonowego (do czasu wymiany okien w 2006 r.).

W tak zorganizowanej przestrzeni urządzano ekspozycję muzealną zgodnie z estetyką charakteryzującą poszczególne dekady.

Należy jednak podkreślić, że pomimo zmieniających się upodobań wygląd salonu i sypialni nie ulegał zmianom w swym zasadniczym wyposażeniu. Okresowej wymianie podlegały jedynie niektóre ruchome muzealia (pamiątki osobiste, makaty, obrazy,



il. 8. Sala Wystaw Zmiennych (dawne mieszkanie kustosza, na trzecim piętrze) – ekspozycja muzealna w Domu Matejki, fotograf nieznanymi, Kraków, lata 50. XX wieku, odbitka fotograficzna na papierze naklejonym na kartonie, MNK IX-IF-1298, fot. Jarosław Cyganik, Pracownia Fotograficzna MNK

przykłady rzemiosła artystycznego). Inaczej wyglądała sytuacja pozostałej części ekspozycji. Lata pięćdziesiąte XX wieku, to czasy całkowicie odmiennego podejścia do zagadnień sztuki [il. 7, il. 8]. Osobę i twórczość Matejki prezentowano, wydobywając przede wszystkim elementy dydaktyki, stosując się do swoistego purystycznego trendu. Oszczędnie ekspozowane muzealia, w prostych gablotach, wypreparowane z dawnego kontekstu społecznego i kulturowego, prezentowano w sposób zgodny z duchem nowej stylistyki socrealizmu. „Nadmiar” eksponatów został zdecy-



il. 9. Sala biograficzna (dawna jadalnia, zbrojownia, na pierwszym piętrze) – ekspozycja muzealna w Domu Matejki), fotograf nieznanymi, Kraków, lata 90. XX wieku, odbitka fotograficzna na papierze, MNK IX-IF-2008, fot. Jarosław Cyganik, Pracownia Fotograficzna MNK

Urządzenie stałej ekspozycji po remoncie w latach osiemdziesiątych XX wieku (11 lutego 1989), stwarzało szansę na stopniowe odchodzenie od surowej stylistyki. Na jej kształt z całą pewnością miały również wpływ możliwości finansowe instytucji. Dopiero lata dziewięćdziesiąte XX wieku charakteryzują się sukcesywnym powrotem do ukazania najważniejszego mieszkańca domu w szerszym kontekście historycznym. Ówczesne kierownictwo oddziału postawiło sobie za cel nawiązanie do charakteru domu rodzinnego, zaprezentowanie osoby artysty poprzez kontekst bardziej osobisty, prywatny [il. 9], za pośrednictwem głównie licznych wystaw czasowych²⁶, starając się nadać wnętr-



il. 9. Salon – ekspozycja muzealna w Domu Matejki z 2018, plik cyfrowy, fot. Piotr Idem, Pracownia Fotograficzna MNK

dowanie zredukowany. Przykłady muzealiów z bogatej kolekcji eksponowano ściśle w powiązaniu z obrazami, w których zostały wykorzystane jako rekwizyty.

Kolejne dekady utrzymywały ten swoiście wypreparowany sposób prezentacji twórczości artysty, skupiając uwagę na jego funkcji i społecznym oddziaływaniu, zacierając pamięć o twórcach i historii muzeum biograficznego, jako przejawach minionej epoki.

²⁶ Niektóre, przykładowe wystawy czasowe: *Zwiedzanie Domu Matejki „Po staremu”*, lipiec–sierpień 1994; *Podróże Jana Matejki i jego obrazów*, 1996; *Matejko wobec krakowskich starożytności*, czerwiec–listopad 1997; *Takie były początki*, czerwiec–grudzień 1998; *Zaginione – utracone?*, 1999; *Zbiory tkanin i haftów z kolekcji Jana Matejki*, czerwiec 2001–styczeń 2002, *Helena z Matejków Unierzyjska – dar darów*, 2002.

zom bardziej kameralny klimat oraz akcentując zastosowanie historycznego lub historyzującego etalazu wystawienniczego. Umożliwiło to przywrócenie pełniejszej prezentacji osoby Jana Matejki poprzez jego twórczość, jak również rozlicznych, szerokich zainteresowań oraz artystycznego i społecznego oddziaływania.

Rok 2004 był to rok okrągłego jubileuszu, który niejako zamykał XX stulecie. Nie można jednak tytułem podsumowania nie wspomnieć o aktualnej sytuacji, która przez ostatnie dwadzieścia lat swoistą klamrą spina dotychczasową historię. Wiek XXI to czas kompleksowych remontów finansowanych ze środków własnych i ministerialnych a także współfinansowanych również przez Społeczny Komitet Ochrony Zabytków Krakowa. Dzięki temu udało się odtworzyć stolarkę okienną (2006), przeprowadzić remonty konserwatorskie wewnątrz budynku frontowego, uwzględniające prace przy zachowanych i odkrytych polichromiach na pierwszym i na trzecim piętrze, renowację zabytkowego parkietu w salonie (pochodzącego z 1873), renowację stolarki drzwiowej, a przede wszystkim wzmocnienie stropów w pomieszczeniach drugiego i trzeciego piętra w budynku frontowym (2007–2009). Następne prace przywróciły wewnętrznemu dziedzińcowi jego neobarokowy charakter (2010), a remont elewacji od strony dziedzińca (2011) oraz fasady (2012) obejmujący odtworzenie dwóch maskaronów, tak charakterystycznych dla dziewiętnastowiecznej nazwy kamienicy, sfinalizował remont konserwatorski realizowany etapami. Natomiast kolejne przeprowadzone prace modernizacyjne systemów muzealnego bezpieczeństwa (sygnalizacji p/poż i systemów sygnalizacji antywłamaniowych), jako niewidoczne na zewnątrz, nie rzutują na bezpośredni odbiór aranżacji ekspozycji.

Wymownym podsumowaniem tych licznych wysiłków jest powrót, do podkreślenia swoistego charakteru wewnątrz w ramach obchodów Roku Jubileuszu Jana Matejki w 2018 w Muzeum Narodowym w Krakowie, kiedy to na podstawie zachowanych dawnych fotografii i przewodników w wybranych fragmentach ekspozycji na trzech piętrach zostały odtworzone i zaakcentowane wybrane fragmenty ekspozycji, do aranżacji z początków istnienia muzeum. [il. 10] Natomiast rok 2023 ogłoszony przez Senat RP rokiem Jana Matejki jest równocześnie rokiem jubileuszu 125 rocznicy udostępnienia dla zwiedzających w dniu 6 marca 1898 roku pierwszego muzeum biograficznego utworzonego w domu artysty. Przygotowana na tę okoliczność wystawa *Genius loci. Miejsce – ludzie – zbiory* stała się okazją do przypomnienia dziejów tego szczególnego domu,

składając swoisty hołd nie tylko osobie wielkiego artysty, ale i twórcom muzeum – wszystkim dobrem duchom tego niezwykłego miejsca.

mgr Agnieszka Zagrajek
Muzeum Narodowe w Krakowie

Streszczenie

Etapy przemian wewnątrz Muzeum Dom Jana Matejki w Krakowie jako przykład historii polskiego wystawiennictwa muzealnego w XIX i XX wieku

Muzeum Dom Jana Matejki, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, jest najstarszym muzeum biograficznym na ziemiach polskich i jednym z najstarszych na świecie. Zostało utworzone w rodzinnym domu artysty, który choć w swych pierwotnych zrębach został wzniesiony w wiekach wcześniejszych, to jednak jego obecna forma i funkcja kształtowała się od drugiej połowy XIX wieku do czasów współczesnych. Początkowo stanowił prywatne miejsce życia i pracy wybitnego artysty – Jana Alojzego Matejki (1838–1893), a po jego śmierci uzyskał nową, publiczną funkcję przestrzeni muzealnej. Dalsza historia przemian zarówno architektonicznych, jak i aranżacyjnych rozciąga się od roku 1898, czyli od chwili uruchomienia muzeum, a następnie w ramach struktur Muzeum Narodowego w Krakowie, od roku 1908 do czasów współczesnych. Kolejne remonty i modernizacje są przykładem dążenia do uzyskania równowagi między tradycją a potrzebą zmian w zakresie realizacji nowych potrzeb funkcjonalnych oraz upodobań estetycznych, stając się świadectwem kolejnych etapów historii.

Słowa kluczowe: Dom Jana Matejki, muzeum biograficzne, historia ekspozycji.

Summary

The different stages of transformation of the Jan Matejko House interiors as an example of the history of Polish museum expositions in the 19th and 20th centuries

The Jan Matejko House, division of the National Museum in Kraków, is the oldest biographical museum in Poland and one of the oldest in the world. It was created in the artist's family home whose initial structure dates back to the previous centuries even though its current shape and function have been evolving since the second

half of the 19th century to the present day. Initially, the building was a dwelling place where the eminent artist – Jan Alojzy Matejko (1838–1893) – lived and worked. After his death, it adopted a new, public function of a museum space. The further history of architectural modifications and rearrangements spreads from the opening of the museum in 1898 through its inclusion within the structures of the National Museum in Kraków in 1908 up to the present day. The successive renovations and modernisations are an attempt to strike a balance between tradition and a need for change due to new functional requirements and aesthetic sensibilities, thus becoming a testimony to the successive stages of history.

Keywords: Jan Matejko House, biographical museum, history of expositions, historic tenement buildings.

Karolina Babicz-Kaczmarek
 Maria Bilikiewicz

Willa Ernsta Augusta Claaszena w Sopocie – historyczny wystrój i wyposażenie

Willa przy ulicy Księcia Józefa Poniatowskiego 8 w Sopocie (dawniej Ernststrasse 8) to eklektyczny budynek z początku XX wieku, wybudowany według projektu sopockiego architekta Waltera Schulza [il. 1]. Decyzja o budowie willi w Sopocie, coraz modniejszym uzdrowisku, które w 1901 roku uzyskało prawa miejskie i bardzo szybko rozwija-



il. 1. Willa Ernsta Augusta Claaszena w Sopocie, fot. Andrzej Stepan, własność Muzeum Sopotu

ło się, przyciągając wielu znakomitych gdańszczan, wydaje się oczywista. W Archiwum Państwowym w Gdańsku znajdują się plany i dokumenty dotyczące budowy

i przebudowy willi¹. Na ich podstawie ustalono, że na zlecenie inwestora powstały dwa projekty domu mieszkalnego. Pierwszy, który nie uzyskał aprobaty zleceniodawcy, sporządzono w 1902 roku. Ostatecznie zrealizowano projekt z 1903 roku. Fundatorem i pierwszym właścicielem domu był Ernst August Claaszen – gdański kupiec, przedstawiciel Motoren Fabrik w Berlinie na Prusy Zachodnie (później fabryki Daimlera), reprezentant Towarzystwa Ubezpieczeniowego ze Stuttgartu, współwłaściciel Gdańskiej Fabryki Kartonażu, eksporter spirytusu i wreszcie agent konsularny Stanów Zjednoczonych w Gdańsku².

Powstał dwukondygnacyjny budynek, ze stromymi dachami, zwieńczony dwiema wieżyczkami o fantazyjnych hełmach, którego bryłę urozmaicono loggią, wykuszami, murowaną werandą i tarasem wychodzącym w stronę plaży. Willa usytuowana jest w dolnym Sopocie, w niezwykle atrakcyjnej lokalizacji, tuż przy nadmorskiej promenadzie³. Rodzina Claaszenów wprowadziła się do nowego domu już w 1904 roku.

Ernst przywiązywał wielką wagę do wystroju pomieszczeń. Gromadził stare meble, obrazy, sztychy i przedmioty z fajansu i srebra. Znany był w środowisku gdańskich antykwariuszy, których był cenionym klientem o ustalonych zainteresowaniach.

Budynek zachował się do naszych czasów w stanie dobrym, z praktycznie niezmienionym układem pomieszczeń i wieloma oryginalnymi elementami wystroju wewnątrz. 15 lutego 1988 roku, wraz z otaczającym ogrodem, został wpisany do Rejestru zabytków nieruchomości województwa pomorskiego.

Rozkład pomieszczeń na poszczególnych kondygnacjach willi jest tradycyjny. Z dworu do niewielkiej sieni prowadzą strome, wąskie schody. W wysokich piwnicach usytuowano pomieszczenia gospodarcze: kuchnię, spiżarnię, pralnię, skład opału i piec centralnego ogrzewania. W niewielkim pomieszczeniu zainstalowano szyb windy kuchennej biegnący do jadalni. Na parterze znalazły się pomieszczenia reprezentacyjne: jadalnia, salon i buduar. Jadalnia została wyposażona w gdańskie meble barokowe i fajanse z Delf. Z jadalni przechodzi się na werandę, w której ustawiono lekkie wiklinowe meble. Z werandy można wyjść na szeroki, półokrągły taras, a z niego do ogrodu i na pobliską plażę. Z jadalni wchodzi się również do salonu wyposażonego w wygodne angielskie meble wypoczynkowe w stylu chippendale,

1 Akta Policji Budowlanej Sopotu, Archiwum Państwowe w Gdańsku, A.P.G.521/2595.

2 Według ksiąg adresowych Gdańska z lat 1880–1924.

3 Według ksiąg adresowych Sopotu z lat 1895–1944.

ogrzewanego dodatkowo kominkiem. Przyległy do salonu mały pokój pełnił funkcję buduaru. Drewniana, stroma klatka schodowa prowadzi na piętro, gdzie znajdowały się cztery sypialnie: największa, należąca do rodziców – Ernsta i Marty, druga do syna Artura i kolejne, jako połączone pokoje przeznaczone dla córek Theodory i Ruth Asty. Obok sypialni rodziców była łazienka z toaletą. Druga toaleta znajdowała się na parterze. Na poddaszu mieszkała służba.

Pierwotnie do salonu i buduaru wchodziło z wąskiego korytarza. W 1934 roku nowi właściciele (rodzina Meltznerów kupiła willę w 1928 roku)⁴ zmienili układ pokoi na amfiladowy, a buduar powiększono o korytarz. Pozostałością po tych zmianach jest nierówna wysokość pomieszczenia buduaru.

W 1937 roku do południowej fasady willi dobudowano podwójny garaż. Jego dach wykorzystano do stworzenia drugiego tarasu budynku. Wejście na nowy taras prowadzi z buduaru. Taki układ pomieszczeń zachował się w zasadzie do dziś.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej, świetnie zachowany budynek przejęła na własność kancelaria prezydenta Bolesława Bieruta. Do 1980 roku willa Claaszena funkcjonowała jako jeden z cenniejszych obiektów w kompleksie zabudowań rządowych i wojskowych, atrakcyjnie usytuowanych tuż przy sopockiej plaży⁵. Korzystali z niej politycy i ważne osoby w państwie. Mieszkali tu między innymi Eugeniusz Kwiatkowski – budowniczy Gdyni⁶ – czy premier Józef Cyrankiewicz z żoną Niną Andrycz⁷.

W 1981 roku budynek przeszedł na własność gminy miasta Sopotu. Władze miejskie ulokowały w nim Poradnię Psychologiczno-Pedagogiczną, funkcjonującą w tym miejscu do stycznia 2001 roku. W lutym 2001 roku budynek przeznaczono na siedzibę organizowanego od podstaw Muzeum Sopotu. Jednym z pierwszych podjętych przez muzealników zadań było zlecenie opracowania programu prac konserwatorskich i projektu architektoniczno-budowlanego remontu willi. Adaptacja domu mieszkalnego na budynek muzealny, z zachowaniem oryginalnych elementów dekoracji, wyposażenia architektonicznego wnętrza i elewacji oraz pierwotnego

4 Sąd Rejonowy w Sopocie, Grundakten von Zoppot, Blatt 1058, s. 66-67.

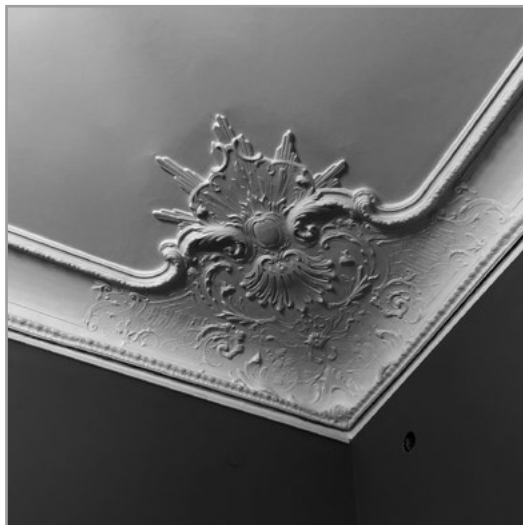
5 Do willi przy ul. Księcia Józefa Poniatowskiego 8, zwanej „willą Bieruta”, przylega bezpośrednio przedwojenna willa, którą już latem 1945 r. zajął Michał Rola-Żymierski. Obie wille, wraz z kilkoma innymi budynkami, tworzyły zamknięty kompleks wojskowy. Budynki te miały również swoje wydzielone plaże.

6 Małgorzata Buchholz-Todoroska, *Willa Ernsta Claaszena w Sopocie i jej mieszkańcy*, część 2, 1945–2011, Sopot 2012, s. 11.

7 Ibidem, s. 35-38.

układu pomieszczeń, realizowana była w kilku etapach⁸. W końcu 2005 roku odrestaurowana willa została udostępniona zwiedzającym. Na parterze prezentowana jest wystawa stała poświęcona historii willi i wnętrzom mieszczańskim z początku XX wieku. Na piętrze odbywają się wystawy czasowe. Poddasze zajmują pracownie merytoryczne muzeum, a w piwnicy znajdują się pomieszczenia gospodarcze.

W początkowych latach istnienia muzeum nawiązano kontakt z córką pierwszego właściciela willi – Ruth Koch z domu Claaszen⁹. Przekazała ona do zbiorów tworzącej się instytucji muzealnej zabytkowe fotografie wnętrz i elewacji budynku. Zdjęcia zostały wykonane przez znane gdańskie atelier fotograficzne Gottheil & Sohn w latach 1904/1905–1910. Są one bezcennym źródłem informacji o wyglądzie i wyposażeniu domu. Należy podkreślić, że jest to jedna z nielicznych znanych i kompletnych dokumentacji fotograficznych prezentujących wyposażenie i dekorację sopockich wnętrz mieszkalnych w pierwszym ćwierćwieczu XX wieku. Po śmierci Ruth Asty Koch Muzeum Sopotu otrzymało częściowo w darowiźnie, a częściowo zakupiło od jej spadkobierców meble oraz obiekty rzemiosła artystycznego pochodzące z pierwotnego wyposażenia domu Claaszenów. W rezultacie na



il. 2. Fragment sztukaterii zdobiącej sufit w salonie, fot. i własność Maria Bilikiewicz

ekspozycję stałą wewnątrz trafiły unikatowe przedmioty, takie jak: grafiki angielskie, chłodziarka na wino, biblioteczka, stolik-niciak, stolik składany czy miedziana kadź na wodę. Wystawa jest sukcesywnie uzupełniana obiektami zakupionymi na rynku antykwarycznym, zgodnymi z wystrojem domu zaprezentowanym na fotografiach rodzinnych.

Historyczna dekoracja domu zachowała się w niezmienionej formie. Na szczególną uwagę zasługują oryginalne elementy wystroju: stolarka (rolety, okna,

8 Projekt adaptacji zabytkowej willi na siedzibę Muzeum Sopotu opracowała Agencja Rewaloryzacji Zabytków DART w Gdańsku, a jej autorami byli architekci Jacek Gzowski i Tomasz Celewicz.

9 Ruth Koch, najmłodsza córka Ernsta Claaszena i wdowa po Haraldzie Kochu, konsulu Królestwa Danii w Wolnym Mieście Gdańsku. W 1944 roku Ruth opuściła z matką Sopot i zatrzymała się w Kopenhadze. Pod koniec życia zamieszkała w uzdrowskiej miejscowości Bad Pyrmont niedaleko Hanoweru. W latach 2001–2002 przekazała muzeum fotografie rodzinne oraz archiwalia dokumentujące życie rodziny Claaszenów w Sopocie.



il. 3. Fragment stropu w jadalni, fot. i własność Maria Bilikiewicz



il. 4. Snycerka drzwi prowadzących z jadalni do sieni, fot. i własność Maria Bilikiewicz



il. 5. Dekoracja drzwi w salonie, fot. i własność Maria Bilikiewicz

drzwi, schody, ozdobna krata w salonie, kasetonowy sufit w jadalni, winda kuchenna), żeliwne kaloryfery ozdobione secesyjnym ornamentem, alabastrowy kominek w salonie.

W pomieszczeniach parteru i pierwszego piętra, z wyjątkiem jadalni przykrytej drewnianym stropem z szerokim belkowaniem, sufity dekorowane są sztukateriami o różnej stylistyce i różnych motywach. Wszędzie są centralne rozety, narożne „lustra” i obiegające ściany fasety. Stiuki dokręcane były do tynków śrubami i prawdopodobnie zamówione zostały u jednego wytwórcy lub dostawcy wprost z katalogu gotowych form. We wszystkich pomieszczeniach zastosowano złączenia [il. 2]. Strop kasetonowy w jadalni wykonany jest z drewna sosnowego. Obicia belek stropu są głęboko profilowane i dopełnione profilowanymi listwami oraz deskowaniem kwater [il. 3]. Podobnie niejednolita jest stolarka drzewna. Bogato rzeźbiona na

parterze, na piętrze zaś ma prostszą formę. Drzwi dzielące salon i jadalnię pomalowano w dwóch kolorach, od strony jadalni na brązowo [il. 4], od strony salonu szarawą bielą



il. 6. Płaskorzeźba na drzwiach w buduarze, fot. i własność Maria Bilikiewicz

[il. 5]. Podobnie jasną barwę mają drzwi wewnątrz buduaru [il. 6]. Większość drzwi pokryto lase-runkiem, wszystkie wykonane są z drewna sosnowego z profilowa-nymi płycinami, kilka ze snycerką i szkłem witrażowym, mają ozdobne, stalowe zawiasy. Na parterze w drzwiach dwuskrzydłowych zawiasy są wykonane z mosiądzu lub nim pokryte. Niektóre z tych drzwi zdobią su-

praporty. Szyldy i klamki na parterze i piętrze są mosiężne, ze stylistyką secesyjną, W większości drzwi zachowały się oryginalne zamki [il. 7].

Stolarka okienna pochodzi przypuszczalnie z trzech okresów: około 1903 roku, około 1937 roku i po 1945 roku. Okna mają głównie konstrukcję krosnową i skrzynkową. Wykonano je z drewna sosnowego. Zbudowane są w oparciu o drobne podziały szprostami górnych kwater i jednopłaszczyznowe rozwiązania kwater dolnych. Okna ze skrzydłami pojedynczymi zastosowano przede wszystkim w pomieszczeniach niemieszkalnych, okna skrzynkowe w mieszkalnych. Większość okien posiada ozdobne zawiasy stalowe oraz mosiężne klamki.

Posadzki drewniane w pomieszczeniach pierwszego i drugiego piętra wykonane są w formie parkietu dębowego ułożonego na deskowanej podłodze. Jedna z desek parkietu na piętrze posiada od spodu przyklejoną kartkę z określeniem produkcji: Königsberg-1918. Schody klatki schodowej mają układ zabiegowy i wykonane są z drewna dwojakiego rodzaju – sosny i dębu [il. 8].

Obudowa windy kuchennej wykonana jest z drewna sosnowego, ze snycerką w stylistyce drzwi jadalni. Skrzynia windy jest drewniana, z dwiema półkami. Windę napędza skrzyta konopna lina nośna, którą uruchamia mechanizm pedałowyy [il. 9].

Kaloryfery żeliwne z ornamentem secesyjnym zachowały się w pomieszczeniach parteru oraz pierwszego piętra i funkcjonują do dziś [il. 10].



il. 7. Przykład szyldu i klamki w stylistyce secesyjnej, fot. i własność Maria Bilikiewicz



il. 8. Klatka schodowa, fot. i własność Maria Bilikiewicz



il. 9. Winda kuchenna w jadalni, fot. i własność Maria Bilikiewicz

Posadzki w piwnicy wyłożone są płytkami i ułożone w biało-czarną szachownicę. Identyčzną posadzkę ma półokrągły taras od strony werandy. W sieni na parterze znajduje się brązowa posadzka ułożona z terakoty w kształcie plastra miodu.

Podczas prac konserwatorskich, które rozpoczęły się w 2001 roku, odkryto w willi kilka ciekawostek: oryginalne tapety naklejone na sopockie gazety z 1903 roku, podpis cieśli Franza Zielińskiego na desce parkietowej oraz datę „18 maj 1904 rok” i nazwisko Claaszenów jako odbiorców, umieszczone na wewnętrznej obudowie szybu windy kuchennej. Z czasów, gdy willa była własnością rządu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej zachowały się



il. 10. Kaloryfer żeliwny w dawnej sypialni Claaszena, fot. i własność Maria Bilikiewicz

podłuchy zamontowane w odbojnikach drzwi, między innymi w jadalni¹⁰.

Na zakończenie należy dodać, że tradycyjny rozkład pomieszczeń, ich funkcja, wystrój i wyposażenie, zapewne niewiele różnią sopocką willę Claaszenów od wnętrz innych gdańskich kamienic. Jednak są to obecnie jedyne zachowane w Sopocie i udostępnione zwiedzającym

zabytkowe wnętrza mieszkalne z początku XX wieku, co sprawia, że willa cieszy się dużym zainteresowaniem muzealnych gości.

Streszczenie

Willi Ernsta Augusta Claaszena w Sopocie – historyczny wystrój i wyposażenie

Willi Ernsta Claaszena, została wybudowana w 1904 roku według projektu Waltera Schulza. Claaszenowie mieszkali w niej do 1928 roku. Rodzina Melznerów zajmowała willę do końca drugiej wojny światowej. Po jej zakończeniu budynek przeszedł na własność rządu Rzeczypospolitej Polskiej. Następnie stał się własnością gminy miasta Sopotu i władze ulokowały w nim Poradnię Psychologiczno-Pedagogiczną. W 2001 roku przeznaczono go na siedzibę tworzącego się Muzeum Sopotu.

Budynek zachował się do czasów współczesnych w niemal niezmiennym stanie. Na uwagę zasługują zachowane oryginalne elementy wystroju: stolarka drzwi i okien, rolety, kaloryfery, posadzki czy sztukaterie. Powróciły również do jego wnętrza meble i obiekty rzemiosła artystycznego, pochodzące z pierwszego wyposażenia domu. Dziś w siedzibie Muzeum Sopotu na parterze willi prezentowana jest wystawa stała wnętrz mieszczańskich z początku XX wieku, a na piętrze organizowane są wystawy czasowe.

¹⁰ Ibidem, s. 38.

Słowa kluczowe: Sopot, Walter Schulz, Ernst August Claaszen, Ruth Asta Koch, Melzner, Józef Cyrankiewicz, Nina Andrycz, Eugeniusz Kwiatkowski, Muzeum Sopotu, willa rządowa, winda kuchenna, kaloryfer, sztukaterie, wnętrza mieszczańskie

Summary

Ernst Claaszen's villa in Sopot – historic decor and furnishings

Ernst Claaszen's villa was constructed in 1904 following a design by Walter Schulz. The Claaszen family lived there until 1928. The Melzner family occupied the villa until the end of World War II. After it ended, the building became the property of the government of the Republic of Poland. Then it became the property of the city of Sopot. The authorities housed a psychological and pedagogical clinic there. In 2001 it was allocated as the seat of the emerging Museum of Sopot.

The building has survived to modern times in a nearly unchanged condition. Of particular note are the preserved original decorative elements: door and window woodwork, blinds, radiators, floors, and stucco. The furniture and handicraft objects from the house's original furnishings have also been returned to its interiors. Today, a permanent exhibition of bourgeois interiors from the early 20th century is presented on the first floor of the villa, and temporary exhibitions are held upstairs.

Tłumaczenie: Julia Gibbs

Keywords: Sopot, Walter Schulz, Ernst August Claaszen, Ruth Asta Koch, Melzner, Józef Cyrankiewicz, Nina Andrycz, Eugeniusz Kwiatkowski, Muzeum Sopotu, government villa, dumbwaiter, radiator, stucco, bourgeois interiors

mgr Karolina Babicz-Kaczmarek
Muzeum Sopotu

mgr Maria Bilikiewicz
Muzeum Sopotu

Piotr Zygmunt Kowalski

Tczewska hala z 1910 roku i architektura jej wnętrza

Niniejszy artykuł stanowi próbę rzucenia światła na mało znany i z pozoru niewiele znaczący zabytek architektury z początku XX wieku, jakim jest dawna hala miejska (Stadthalle) w Tczewie. Budynek ten w sposób szczególny zapisał się w historii architektury Pomorza Gdańskiego. Jego forma, zawieszona między tradycją a nowoczesnością, ilustruje zmiany, jakie zaszły w społecznym i estetycznym postrzeganiu architektury publicznej, zbieżne z postawami estetycznymi nurtującymi europejskie elity u progu nowoczesności. Hala została wybudowana w jednym z najstarszych miast regionu. Położone na dalekiej pruskiej prowincji miasto, z jednej strony zapatrzone było w swoją wielowiekową tradycję, z drugiej, od połowy XIX wieku otwierało się na nowe wyzwania, pobudzone dogodnym położeniem na szlakach handlowych do Gdańska, Elbląga i Królewca, gdzie z czasem powstała ważna linia kolejowa Bydgoszcz–Gdańsk i Berlin–Królewiec ze słynnymi mostami przez Wisłę. W rezultacie od około 1908 roku miasto cechował bardzo ożywiony ruch budowlany i to w każdym aspekcie. Pobudowano elektrownię miejską, wodociągi i sieć gazową. Założono park miejski i pierwsze osiedla-ogrody. Zbudowano obiekty użyteczności publicznej, szkoły, kamienice i wille. Zdecydowana większość powstałych

wówczas budynków należała do konwencjonalnego typu zabudowy, wyrastającego z praktyki architektonicznej końca XIX i początku XX stulecia na terenie Cesarstwa Niemieckiego. Reprezentowane były wszystkie formacje i nurty historyczne, poczynając od neogotyku, poprzez neorenesans na nurcie krajobrazowym (Landhausstil) czy rodzimym (Heimatstil) kończąc.

W 1910 roku Tczew liczył około siedemnaście tysięcy mieszkańców i choć rozwijał się szybko, brakowało w mieście odpowiedniego gmachu, w którym mogłyby odbywać się imprezy kulturalne o wyższej randze. Najbliższe teatry i sale koncertowe znajdowały się w Gdańsku i Elblągu. W tym też roku gród nad Wisłą obchodził jubileusz 650 lat nadania praw miejskich. I właśnie z tej okazji spragnieni kultury mieszkańcy tczewscy, zawiązali Towarzystwo Hali Miejskiej, fundując ze środków przekazanych przez rząd, samorząd miejski oraz osoby prywatne budowę obiektu (Stadthalle, obecnie Centrum Kultury i Sztuki), za sumę 240 tysięcy marek¹. W założeniu hala miała pełnić rolę teatru miejskiego, a także być miejscem przeznaczonym do innych celów kulturalnych, rozrywkowych i dla różnych stowarzyszeń. Właściwe obchody jubileuszowe zaplanowano na następny rok, gdy miał być gotowy obiekt, w którym mogły odbyć się uroczystości².

Zaprojektowanie hali i jej budowę powierzono ówczesnemu budowniczemu miejskiemu, wykształconemu w Turyngii i następnie w Królewskiej Wyższej Szkole Technicznej w Berlinie, Ottonowi Spechtowi (1876–1944), pełniącemu ową funkcję od niecałych dwóch lat³. Projekt obiektu sporządził w czerwcu 1910 roku. Rok później, to jest w lutym 1911 roku, Specht otrzymał od cesarza Wilhelma II Order Królewski Korony za zasługi⁴. W rewanżu projektant i mieszkańcy Tczewa uhonorowali władcę tablicą pamiątkową, która zawisała w holu nowej hali⁵. Do zaprojektowania wnętrza zaangażował budowniczego architekta pochodzącego z Hildesheim, Wilhelma Meyera⁶ (zapewne kolegę z czasów studenckich), pełniącego również funkcję kie-

1 Hermann Mankowski, *Stadhallen*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung”, nr 68 z 26 VIII 1911, s. 539; Józef Golicki, *100 fotografii Tczewa na 100-lecie niepodległości 1920–2020*, Pelplin 2020, s. 26.

2 Została oddana do użytku pod koniec kwietnia 1911 roku.

3 Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej: APG), Akta miasta Tczewa (dalej: AmT), sygn. 2/108; do Tczewa przybył z Elbląga, gdzie od 16 lutego 1904 roku do 31 października 1907 roku pełnił funkcję budowniczego miejskiego.

4 „Zentralblatt der Bauverwaltung”, nr 11 z 4 II 1911, s. 69.

5 APG, AmT, sygn. 4/45; tablica zawierała treść: *Erbaut unter der Regierung Kaiser Wilhelm II. Im Jahre 1910, dem 650. Jahre der Stadt Dirschau. Durch den Gemeinsinn der Buerger.*

6 APG, AmT, sygn. 2/210; daty urodzenia i śmierci architekta nie są znane.

rownika budowy.

Architektura hali do tej pory nie była przedmiotem zainteresowań oraz badań historyków, w związku z czym w historiografii nie istnieje prawie żadna literatura na jej temat, a jej twórcy pozostawali dotychczas anonimowi. Jedynie *Chronik des Kreises Dirschau* w obszerniejszym zdaniu cytuje, że „Ukoronowaniem wszystkich budowli była wzniesiona w 1910 roku hala miejska w Tczewie, której piękna i przestronna sala, była przedmiotem zazdrości innych miast. Należała ona chyba do najpiękniejszych w całych Prusach Zachodnich”⁷.

Dzięki przeprowadzonej przez autora kwerendzie w Archiwum Państwowym w Gdańsku udało się odkryć projekty hali (11 zachowanych projektów elementów i detali) i korespondencję wymienionych wyżej architektów⁸. Pozwoliło to ustalić dokładne personalia, ich pochodzenie oraz przebieg budowy teatru.

A. Architektura hali miejskiej

Pod budowę hali wyznaczono zabudowany już teren dawnych fos miejskich w ścisłym śródmieściu, oddalony jedynie 25 metrów na północ od gotyckiego kościoła farnego przy obecnej ulicy Stefana Kardynała Wyszyńskiego 10 (dawna Bahnhofstrasse). Stojący pierwotnie przy samej linii ulicy parterowy budynek oberży Lindemanna z siedzibą Bractwa Kurkowego, został przez miasto wykupiony i rozebrany.

Nową halę zlokalizowano w odległości około 22 metrów od przechodzącej linii ówczesnej ulicy, sytuując ją w sposób typowy dla obiektów reprezentacyjnych – w tym przypadku teatru – przy centralnym wnętrzu miejskim, tym samym określając charakter całej kompozycji.

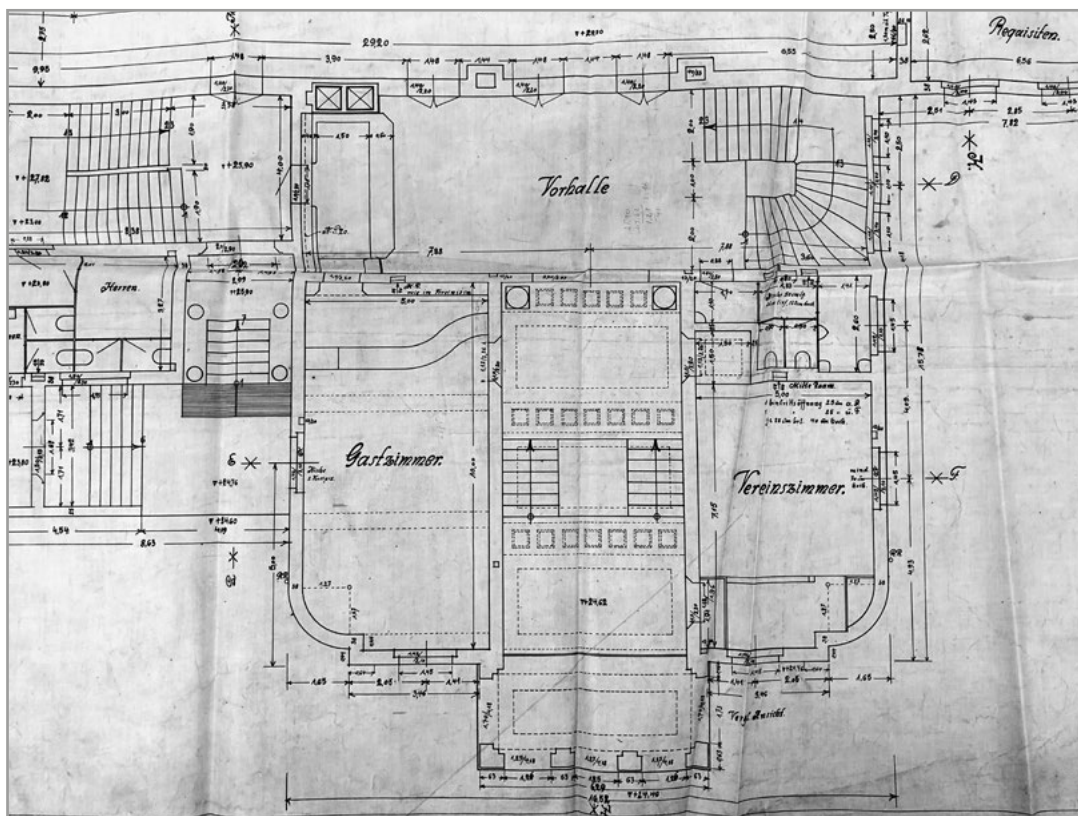
Przed obiektem budowniczy-architekt zaplanował ozdobny plac z podjazdem i klombem pośrodku. Za budynkiem od strony wschodniej teren wyrównano, urządzając tam przestrzeń dla imprez muzyczno-kulturalnych z bogatym drzewostanem i wybudowaną później do tych celów muszlą koncertową na skraju terenu (niezachowana)⁹.

Otto Specht zaprojektował budynek wolnostojący, dwukondygnacyjny, o zróżnicowanych wysokościach drugiej kondygnacji, w całości podpiwniczony.

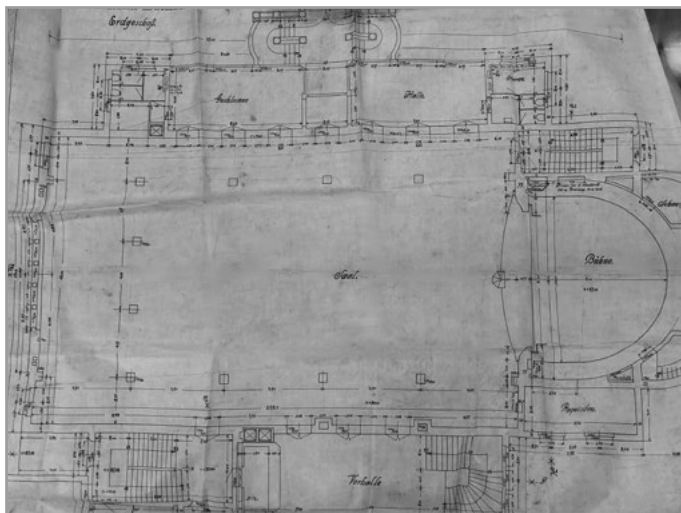
7 Otto Korthals, *Chronik des Kreises Dirschau*, Bonn 1969, s. 85; podobnie w krótszym zdaniu o hali pisał wcześniej Edmund Raduński, *Zarys dziejów miasta Tczewa*, Tczew 1927, s. 124.

8 APG, AmT, sygn. 4/45.

9 Muszla koncertowa o drewnianej konstrukcji ze względu na zły stan techniczny została rozebrana w 1997 roku.



il. 1. Rzut holu i przedsionka hali miejskiej w Tczewie, 1910, APG, AmT, sygn. 4/45



il. 2. Rzut sali widowiskowej, 1910, APG, AmT, sygn. 4/45

Ze względu na podmokły teren wykonano głębokie betonowe fundamenty. Obiekt w rzucie składa się z dwóch wyraźnych części funkcjonalnych: administracyjnej i widowiskowej. Schemat rzutu budynku przypomina rozbudowaną literę „T” [il. 1, il. 2].

Zgodnie z duchem czasu (tendencjami obecnymi na terenie Cesarstwa Niemieckiego od około 1908 roku), bryle obiektu nadano cechy neoklasycystyczne, z fasadą potraktowaną dekoracyjnie, arty-



il. 3. Widok ogólny, ok. 1912 r., archiwum własne

kułowaną lizenami z frontonem z herbem miasta w tympanonie, z girlandami i sztukateriami [il. 3]. Wejście zaakcentowane portalem z zadaszeniem o wykroju falistym. Do budynku prowadzi pięć par drzwi z naświetlami: od frontu trzy pary drzwi jedno-skrzydłowych i dwie pary dwuskrzydłowych po bokach.

Nowatorskie, jak na ówczesne czasy, było zastosowanie

przez Spechta przy budowie teatru materiału budowlanego, jakim był żelbet¹⁰. Do tego celu sprowadzono z Braunschweig z Dolnej Saksonii wyspecjalizowaną firmę budowlaną, Drenckhahn & Sudhop¹¹ – jedną z pionierów zastosowania konstrukcji żelbetonowych, znaną z budowy licznych mostów na terenie Niemiec¹².

W piwnicach budynku znajdowały się: szatnia dla kobiet, winiarnia, garderoba, toalety, skład na węgiel, kotłownia, kuchnia dla zimnych przekąsek, spiżarnia. Na parterze usytuowano pokój gościnny, pokój dla członków Bractwa Kurkowego, przedpokój z wyszynkiem i schodami, salę z dużą biblioteką i pokojem przyległym, jeden pokój ze schodami wyjściowymi. Na pierwszym piętrze umieszczono jedną salę z biblioteką, galerię z loggiami, halę mniejszą z wyszynkiem, przedsiónek, dwa pokoje związkowe. Halę wyposażono także w toalety, umieszczając je na każdej kondygnacji. Wszystkie schody w obiekcie wykonane zostały z betonu.

B. Architektura wnętrza hali miejskiej

Jak już wyżej wspomniano, do zaprojektowania wnętrza i budowy hali zaangażowano architekta Wilhelma Meyera. Z listu polecającego projektanta, napisanego

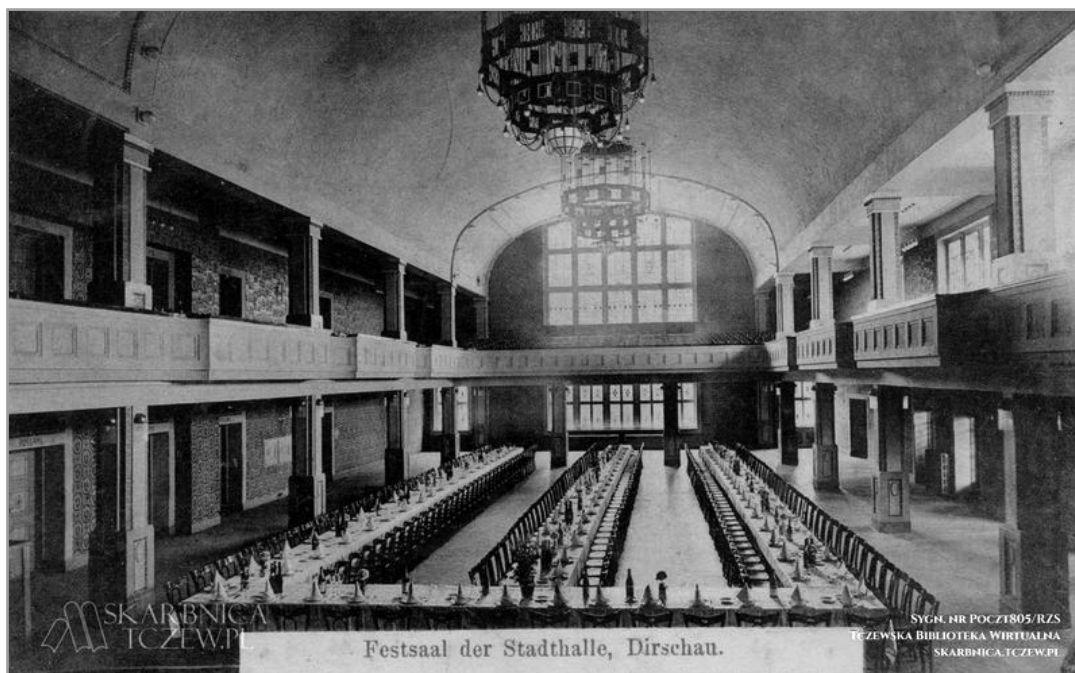
¹⁰ Archiwum Urzędu Miejskiego w Tczewie, sygn. 1307.

¹¹ APG, AmT, sygn. 6/466; w 1912 roku firma otworzyła swoje przedstawicielstwo w Gdańsku-Wrzeszczu przy ob. ul. Romualda Traugutta (dawna St. Michaelweg 81).

¹² Do 1906 roku firma zbudowała 200 mostów, w tym m.in. w 1906 roku wiadukt na torze Chojnice–Tczew, zob.: Wiesława Chodkowska, *Rozpoznanie historyczno-konserwatorskie mostu/kładki w Lidzbarku Warmińskim*, „Zeszyty Naukowe Muzeum Budownictwa Ludowego – Park Etnograficzny w Olsztynku”, R. 6, 2015, z. 6, s. 47.

przez Spechta dnia 22 lutego 1911 roku¹³, dowiedzieć możemy się między innymi, że zatrudniony był on przy budowie od 9 maja 1910 do 4 lutego 1911 roku. Do jego zadań należało przygotowanie rysunków budowlanych w skali 1:50, rysunków roboczych, dokumentacji kontraktowej oraz zarządzanie budową. Jak relacjonuje Specht, w niezwykle krótkim czasie przeznaczonym na tę pracę Meyer wyróżnił się szybkim działaniem i pewnym opanowaniem konstrukcji. Z kolei przy urządzeniu wnętrza wykazał się znakomitą znajomością materiałów i kolorów.

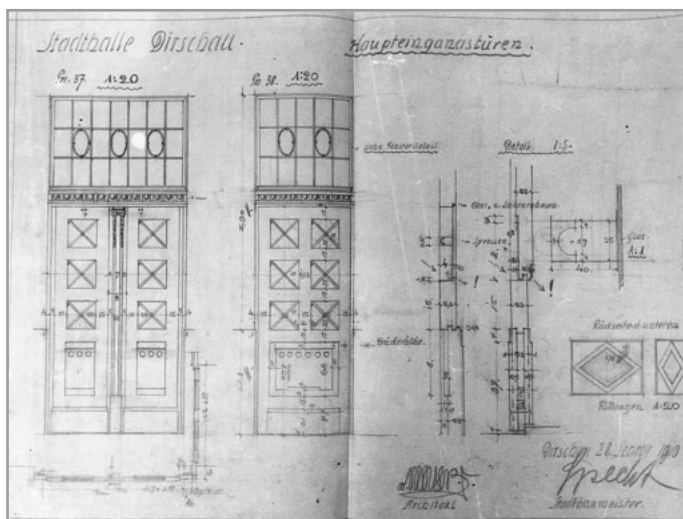
Stworzona w tamtym czasie przez Meyera architektura hali, jej piękno i unikatowość w skali regionu wystrój, do czasów współczesnych uległ radykalnej zmianie i zatraceniu. Projekt, nowatorstwo i kunszt, które wprowadził tu architekt, z biegiem lat nie były przez kolejnych gospodarzy obiektu doceniane, a co za tym idzie pielęgnowane.



il. 4. Widok sali widowiskowej, 1911, Miejska Biblioteka Publiczna w Tczewie, sygn. Pocz805

Już od końca lat dwudziestych XX wieku zły stan techniczny gmachu oraz intensywne użytkowanie jego wnętrza, skutkowałe koniecznością przeprowadzania prac remontowo-renowacyjnych, w konsekwencji czego następowała z biegiem czasu stopniowa zmiana jego estetyki.

¹³ APG, AmT, sygn. 2/210. Za rozczytanie listu dziękuję dr. Oscarowi Matzelowi.



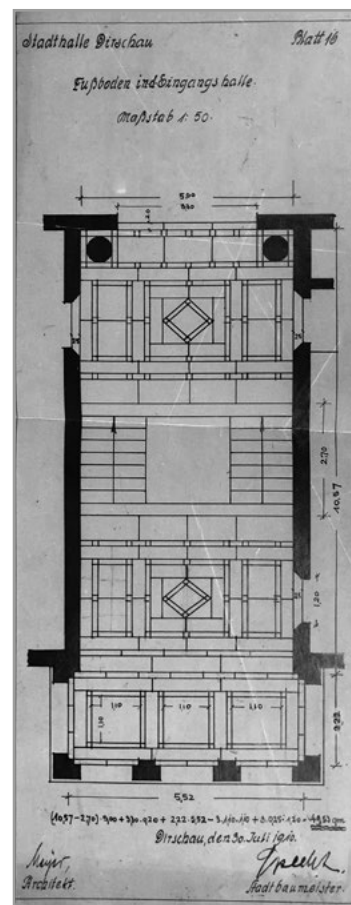
il. 5. Projekt drzwi wejściowych, 1910, APG, AmT, sygn. 4/45

sali widowiskowo-bankietowej. Skromny, zdekompletowany zasób oryginalnych projektów architektonicznych poszczególnych elementów i detali, gromadzony w Archiwum Państwowym w Gdańsku¹⁴ oraz odkryte podczas ostatniego remontu (2000 rok) oryginalne ceglane filary i posadzki w strefie dawnej garderoby (w piwnicach), pozwalają nam odtworzyć zamysł architekta i pierwotny wyraz architektoniczny wnętrza teatru.

Hol

Hol wejściowy otwiera pięć par drzwi rozdzielonych filarkami: od frontu trzy pary jednoskrzydłowych i dwie pary dwuskrzydłowych po bokach. Drzwi mają konstrukcję ramowo-płycinową z przeszkleniem, nad nimi zaprojektowano naświetla o kratowym podziale szczeblin z charakterystycznym motywem owalnych pierścieni [il. 5]. Zarówno do wnętrza hali, jak i do garderoby usytuowanej w podziemiach budynku, prowadziły pierwotnie schody trójbiegowe powrotne (przebu-

Obraz świetności wnętrza hali z czasu jej powstania możemy przeanalizować, patrząc na archiwalną pocztówkę z 1911 roku, przechowywaną w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Tczewie [il. 4]. Jest to jedyny materiał ikonograficzny, prezentujący widok



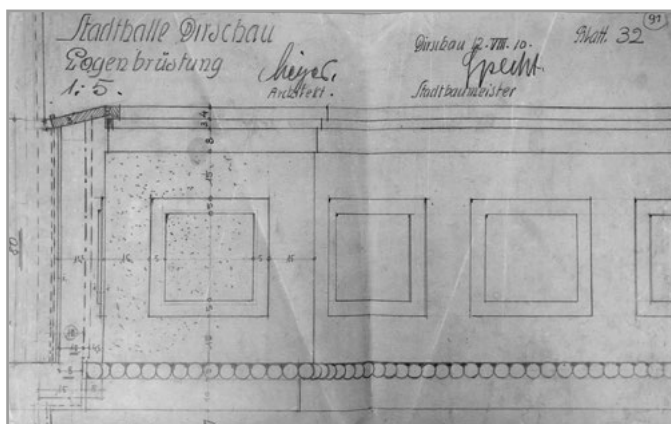
il. 6. Projekt posadzki holu, 1910, APG, AmT, sygn. 4/45

14 APG, AmT, sygn. 4/45.

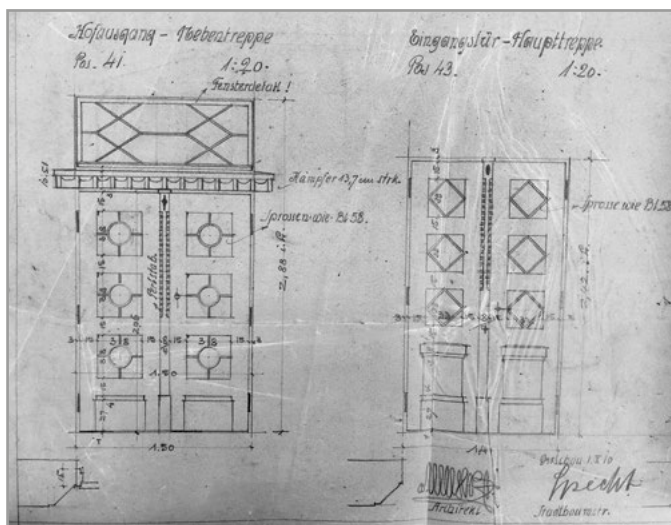
dowane w 2000 roku), zabezpieczone żelazną balustradą z analogicznym do naświetli stolarek drzwiowych motywem pierścienia (niezachowane).

Posadzkom podestu wejściowego, schodów i przedsionka sali widowiskowej nadano pierwotnie geometryczny wzór, stosując prawdopodobnie różne gatunki kamienia (oryginalna posadzka niezachowana) [il. 6].

Przestrzeń pomiędzy holem a przedsionkiem flankują kolumny w porządku doryckim¹⁵ (zachowane),



il. 7. Projekt balustrady empory sali widowiskowej, 1910, APG, AmT, sygn. 45



il. 8. Projekt drzwi prowadzących do ogrodu, 1910, APG, AmT, sygn. 45

dekorowane w górnej części trzonów charakterystycznym motywem łązek (gutt), co świadczy o nieklasycznej interpretacji architektonicznego porządku. Kolumny stanowią nawiązanie do stylistyki fasady budynku. Strop nad podestem wejściowym i podestem górnym dekorowany był trzema rzędami kasetonów, obecnie zakrytymi płytą gipsowo-kartonową.

Sala widowiskowa

Sala zaprojektowana została na rzucie prostokąta o długości 30 metrów, szerokości 18 metrów i wysokości 11 metrów. Jej jedno-przestrzenne wnętrze z emporami przeznaczone było na 560 miejsc siedzących i 300 miejsc stojących.

15 Podczas ostatniego remontu (2000 r.) kolumny zasłonięto płytą gipsowo-kartonową. Za te informacje dziękuję Pani Angelice Kalinowskiej-Kamińskiej z Centrum Kultury i Sztuki w Tczewie.

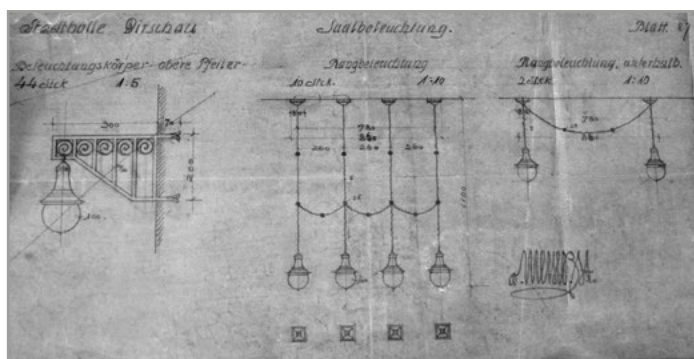
Pierwotnie sala zamknięta była sklepieniem kolebkowym na łuku koszowym, ujętym po bokach dwoma pasami gurtów. Po obu stronach sceny usytuowano empory, wsparte na masywnych filarach z balustradą o konstrukcji ramowo-płycinowej z rytmicznie powtarzającym się motywem kwadratu [il. 7]. Dolną partię balustrady obiegał również dekoracyjny, żłobiony pionowo fryz. Naprzeciwko sceny wybudowano szeroki balkon, również wsparty na filarach. Narożniki filarów zaakcentowano ściętymi profilami, a ich lica wykończono dekoracją malarską. Ściana północna (obecnie zamurowana) od parteru po sklepienie była przeszklona oknem termalnym z witrażami, z którego można było podziwiać widok na Wisłę i mosty. Dodatkowo salę doświetlały okna ściany wschodniej parteru i pierwszego piętra.

Do sali prowadziły cztery pary drzwi dwuskrzydłowych w konstrukcji ramowo-płycinowej, natomiast do ogrodu architekt zaprojektował siedem par drzwi dwuskrzydłowych w analogicznej konstrukcji z przeszkleniem. Nad drzwiami umieszczono naświetla z wielokwaterowymi, poziomymi, przenikającymi się podziałami [il. 8].

Całe pomieszczenie otynkowano i pomalowano. Ściany parteru i pierwszego piętra pokryto analogicznie wzorzystymi tapetami z motywem owalnych medalionów.

Oświetlenie

Przy komponowaniu wnętrza istotne dla architekta jest tworzenie nastroju, który może uzyskać dzięki światłu. Kreując go w tym miejscu, Meyer wykorzystał



il. 9. Projekt lamp bocznych sali widowiskowej, 1910, Dawny Tczew [dostęp: 1 III 2022]

naturalne oświetlenie, wstawiając przeszkloną północną ścianę, a także światło sztuczne. W sali znajdowały się cztery rodzaje oświetlenia sztucznego. Szczególną uwagę zwracały wiszące wówczas na sklepieniu dwa duże, bogato zdobione szkłem i metalem żyrandole, stylizowane w duchu geometrycznym, bliskim już formacji art déco.

Do tego na gurtach sklepienia architekt wkomponował po obu stronach oświetlenie w postaci białych, prostych kul (16 sztuk).



il. 10. Fragment posadzki i filara w pomieszczeniu garderoby, Fot. autor, archiwum własne

Galerię empor obiegały pary (po 10 sztuk) bardziej dyskretnych lamp o pośrednim oświetleniu [il. 9]. Stanowiły je kuliste białe klosze, połączone łańcuchami po cztery. Seria ta jest kolejnym stylistycznym wyborem, bliższym światu wzornictwa przemysłowego, polu twórczemu, lansowanemu dekadę później przez szkołę Bauhausu. W obu przypadkach mamy jednak do czynienia z postępującym uproszczeniem form.

Z kolei w partii parteru na filarach umieszczono kinkiety o formie zbliżonej do kształtu sklepienia, z długimi, zwisającymi prętami szkła kryształowego, tworzącymi przez to wzory świetlne na ścianie i podłodze. Zastosowana kompozycja oświetlenia, wywierała decydujący wpływ na charakter, nastrój i „klimat” wnętrza sali jako

kompozycji architektonicznej, a także na czytelność i walor poszczególnych elementów architektonicznych i detali w najbliższym oglądzie.

Garderoba

Pomieszczenie dawnej garderoby zlokalizowanej w piwnicy, zaplanowane zostało na rzucie prostokąta z czterema masywnymi filarami. Miejsce to, z zachowaną oryginalną substancją, zwraca uwagę z powodu zupełnie innej, rustykalnej estetyki. Betonowe filary obmurowane zostały surową cegłą licówką, natomiast przy kompozycji posadzek architekt wykorzystał dwa rodzaje materiałów – jasny kamień i czerwoną terrakotę, tworząc przez to ciekawy kontrast faktury materiału i koloru [il. 10]. Partie posadzek z terrakoty zakomponowane zostały w geometryczne proste wzory. Zastosowanie cegły i terrakoty wyraźnie nawiązuje do lokalnej, pomorskiej tradycji budownictwa.

Forma i styl

Wnętrza dawnej hali w naturalny sposób wyrażały charakter architektury. Dzięki kompozycji, pięknie proporcji, rytmice powtarzających się elementów i detali, linii pionowych i poziomych oraz grze światła powstało wnętrze pełne harmonii i elegancji.

W kształtowaniu wnętrza sali Meyer posłużył się zgeometryzowaną formą detalu. Całość jej przestrzeni prześwietlił wielkim otworem okiennym, co w efekcie dało

oryginalną stylową formułę. Motyw kwadratu, zastosowany w balustradzie i stropie holu (kasetony), cieszył się około 1910 roku coraz częstszym zastosowaniem w architekturze europejskiej.

Kwadrat znany w historii architektury jako istotna figura geometryczna, czyli klucz proporcji, niezależny od wszelkich zmian stylistycznych, mógł być rozumiany jako figura pierwotna. Zastosowanie uproszczonych form geometrycznych zawdzięczamy głównie takim czołowym architektom tego czasu, prekursorom modernizmu, jak Peter Behrens (1868–1940) i Hermann Muthesius (1861–1927). Ten pierwszy, wychodząc od wpływów secesji, odnalazł nowe formy architektury, które coraz bardziej skupiały się na czystym budownictwie użytkowym.

Formy wczesnomodernistyczne hali tczewskiej zauważyć można również przy tak utylitarnym elemencie architektury jak oświetlenie, zaprojektowane przez Meyera. Jak wspomniano, dwa duże żyrandole, dzięki swej formie i wykonaniu z luksusowych materiałów, zapowiadają zapewne nadchodzącą modernistyczną formację jaką będzie art déco. Natomiast białe świetlne kule zawieszane nad emporami, zredukowane do swej funkcji, spopularyzowane przez szkołę Bauhausu, prezentować będą nurt awangardowy modernizmu – funkcjonalizm.

Widoczna tendencja do upraszczania i modernizacji konwencji historycznej była zjawiskiem ogólnoeuropejskim i występowała z różnym nasileniem. Potwierdza to również obiekt z Tczewa. Stało się tak za sprawą obu twórców hali miejskiej, pochodzącym z Zachodu i tam wykształconym, znającym wiodące ośrodki nowych nurtów. Istotną rolę odgrywają tu także liczne podróże odbyte w tym czasie przez Spechta do Berlina i Dessau¹⁶, skąd przewożone były koleją żelazną do Tczewa nowe idee.

Hala tczewska wybudowana została w oparciu o nowatorskie technologie, przy zastosowaniu betonu i żelbetu, a więc z materiałów, które powszechne zastosowanie znajdą dopiero dwie dekady później. Już niebawem beton – zwany dziś kamieniem współczesności – na zawsze zmieni postrzeganie funkcji i estetyki architektury. Oceniając ze współczesnej perspektywy formę architektoniczną budowli, wyczuć można znaczące napięcie pomiędzy tradycjonalizmem neoklasycystycznej elewacji a nowoczesnymi, syntetycznymi formami wnętrza i ornamentyki, które są już zapowiedzią rodzącej się estetyki nurtu modernistycznego.

16 APG, AmT, sygn. 2/210.

Streszczenie

Dawna hala miejska z 1910 roku w Tczewie i architektura jej wnętrza

Tematem artykułu jest ukazanie zapomnianego i zdegradowanego wnętrza dawnej, pochodzącej z 1910 roku, hali miejskiej w Tczewie. Autor dzięki odkrytym archiwaliom, projektom architektonicznym oraz fotografii z czasów powstania obiektu próbuje zrekonstruować i przeanalizować pierwotne założenie oraz estetykę hali. Po raz pierwszy w literaturze pojawiają się jej twórcy – Otto Specht i Wilhelm Meyer. Wnętrza tczewskiego teatru odzwierciedlały proces przemian, jaki obserwuje się około 1910 roku w Europie, czyli upraszczanie stylów historycznych ku formie zgeometryzowanej.

Słowa kluczowe: protomodernizm, wczesny modernizm, detal architektoniczny, architektura wnętrza, wystrój wnętrza, twórczość architektoniczna, żelbet, teatr, Otto Specht, Wilhelm Meyer, Drenckhahn & Sudhop.

Summary

Former City Hall from 1910 in Tczew and its interior design

This article presents the construction of the forgotten and subsequently degraded interior of the City hall build in 1910 in Tczew, Pomerania. With the help of rediscovered archival materials, architectural designs and photographs from the time of the building's construction, the author attempts to reconstruct and analyse the original design and aesthetics of the hall. Its creators, Ott Specht and Wilhelm Meyer, appear in the literature for the first time. The interiors of the Tczew City hall reflected the simplification of historical styles towards a geometrised form, change that occurred around 1910 in Europe.

Keywords: proto-modernism, early modernism, architectural detailing, interior architecture architectural work, reinforced concrete, theatre, Otto Specht, Wilhelm Meyer, Drenckhahn & Sudhop.

mgr Piotr Zygmunt Kowalski
Eva Cassirer Stiftung, Berlin

Agata Stępińska-Kaczmarczyk

Architektura wnętrz drugiej połowy XX wieku na przykładzie działalności Mieczysława Rzeszewskiego oraz projektu wnętrz Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim

Architektura wnętrz drugiej połowy XX wieku, cieszy się obecnie rosnącą popularnością. Bardzo dużo zdjęć z okresu powojennego oraz okresu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej przedstawia ówczesne realizacje architektoniczne oraz elementy sztuki użytkowej. Jak czytamy w książce Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej: „Po 1945 roku szczególną metamorfozę przeszły sztuka użytkowa i nowoczesny design: działający na tych polach artyści prowadzili trudną batalię zarówno o uznanie swych projektów za dzieła unikatowe, jak i o możliwość realizowania ich w toku produkcji przemysłowej”¹. Dużą rolę odgrywała w tamtych czasach sztuka meblarska oraz aranżacja wnętrz mieszkalnych, często autorstwa projektantów związanych ze Spółdzielnią „Ład”. Mamy przykłady wnętrz reprezentatywnych, bardzo kosztownych, jak również mniejsze realizacje: restauracji, kawiarni oraz pomieszczeń handlowych z tego okresu. Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wlkp. stanowi przykład realizacji wnętrz publicznych. Wnętrza Miejskiego Ośrodka Sztuki

¹ Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka w czasach PRL*, Olszanica 2021, s. 216.

w Gorzowie Wlkp. stanowią cenny przykład realizacji celu publicznego, który w dużym stopniu zachował swój pierwotny wygląd. W artykule przedstawione zostały stałe elementy aranżacji, wykonane z prostych, powtarzalnych i ogólnodostępnych elementów, budujących wewnętrzną przestrzeń, a także historia budyn-



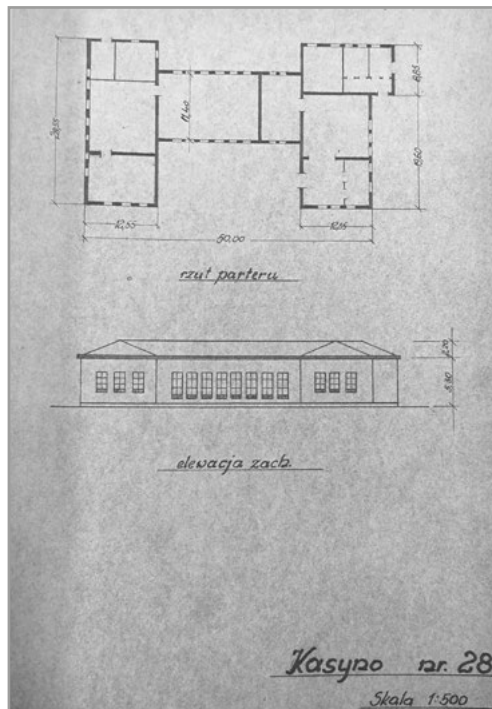
il. 1. Budynek Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, wygląd zewnętrzny, archiwum własne

filia przedsiębiorstwa zlokalizowana w mieście Landsberg (obecnie Gorzów Wielkopolski) zajmowała się produkcją folii oraz włókna syntetycznego „perlon”. W związku z niewielkim procentem zniszczeń wojennych miasta, w 1945 roku cały kompleks został przejęty przez władze polskie i po przeprowadzonych pracach porządkowych funkcjonował pod nazwą Państwowa Fabryka Sztucznego Włókna nr 5². Budynek zgodnie z Projektem Wstępnym Gorzowskich Zakładów Włókien Sztucznych, opracowanym w 1951 roku przez Zakład Projektów Przemysłu Włókien Sztucznych

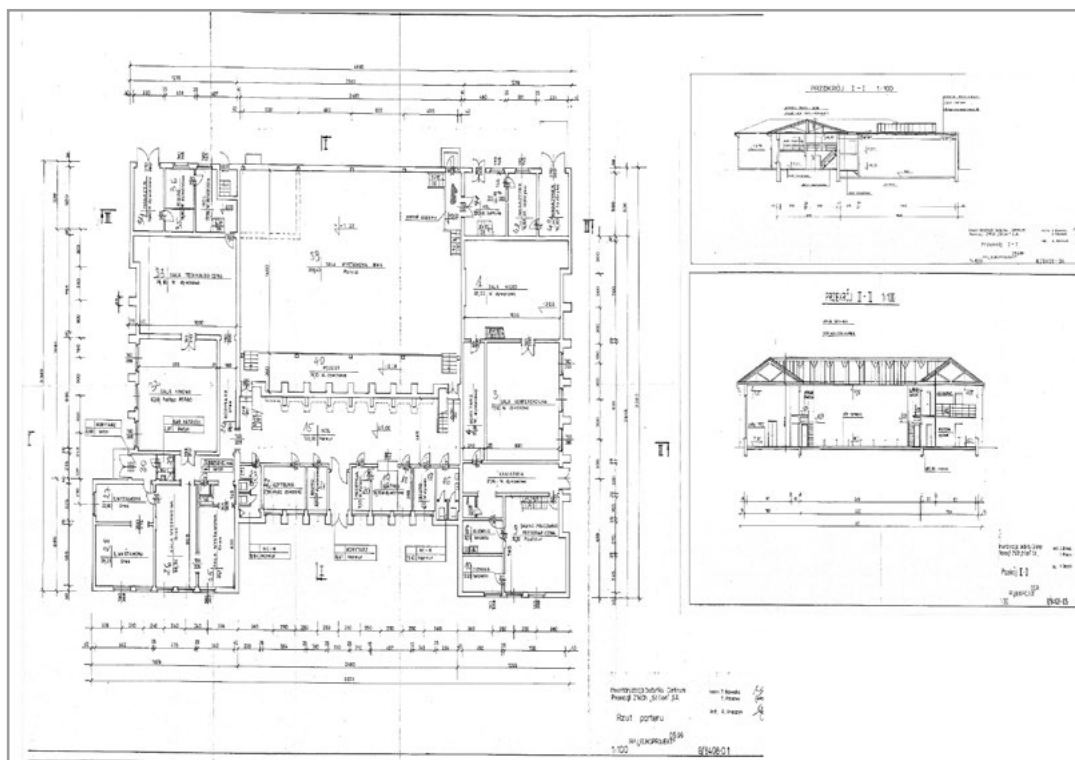
2 Archiwum Państwowe w Szczecinie Oddział w Gorzowie Wielkopolskim (dalej: APS OGW), Zakład Włókien Chemicznych „Stilon” w Gorzowie Wlkp. (dalej: Stilon), sygn. 455, k. 2-3v.

ku, bardzo ważna z punktu widzenia funkcji, jaką pełni obecnie obiekt.

Budynek, w którym obecnie znajduje się Miejski Ośrodek Sztuki to obiekt modernistyczny [il. 1], który powstał w czasie drugiej wojny światowej na potrzeby niemieckiego koncernu chemicznego IG Farbenindustrie. Jak podają źródła archiwalne,



il. 2. Rysunek techniczny, projekt wstępny Gorzowskich Zakładów Włókien Sztucznych opracowany w 1951 roku przez Zakład Projektów Przemysłu Włókien Sztucznych w Szczecinie Oddział Włókien Syntetycznych w Łodzi, archiwum Państwowe w Szczecinie Oddział w Gorzowie Wielkopolskim, Z.W.Ch „Stilon” w Gorzowie Wlkp., sygn. 298



il. 3. Brysunek techniczny. Inwentaryzacja, PPU „ELKOPROJEKT”, T. Sławska, T. Płoszek, A. Graczyk, na zlecenie Zakładu Włókien Chemicznych „Stilon” w 1998 roku, archiwum Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim

w Szczecinie Oddział Włókien Syntetycznych w Łodzi, miał pełnić funkcję zakładowego kasyna – na mapie zaznaczony jako budynek numer 28³. Mimo planowanej funkcji, w pierwszym okresie powojennym budynek wykorzystywany był jako magazyn, a następnie jako warsztat techniczno-mechaniczny. W latach sześćdziesiątych XX wieku został zaadaptowany na potrzeby Szkoły Podstawowej. W związku z powyższym uległ gruntownej przebudowie. Ze zmian, które nastąpiły w architekturze obiektu należy wymienić: zmianę układu funkcjonalnego budynku, zmianę lokalizacji wejść oraz rozbudowę, w kierunku zachodnim, o salę gimnastyczną. Zmiany te można zaobserwować na podstawie porównania materiałów archiwalnych dokumentacji technicznej obiektu, pochodzących z 1951 roku i przedstawiających stan pierwotny budynku [il. 2], z inwentaryzacją wykonaną przez firmę PPU „ELKOPROJEKT” na zlecenie Zakładu Włókien Chemicznych „Stilon” w 1998 roku [il. 3]. Jak wynika z kronik Stilonu „Stilon Gorzowski”, już 1972 roku trwały przygotowania do utworzenia w tym

3 Ibidem, sygn. 298.

miejscu Muzeum Stilonu, jednak ostateczna decyzja o tym została podjęta w 1976 roku⁴. Oficjalne, uroczyste otwarcie Muzeum Zakładowego ZWCH „Chemitex-Stilon” miało miejsce 3 czerwca 1977 roku, powitania gości dokonał Adolf Tynfowicz, kustosz muzeum.

Układ funkcjonalny oraz aranżacja wnętrza modernistycznego budynku, w związku z powołaniem Zakładowego Muzeum Stilonu, uległa zmianie. Projekt aranżacji wnętrza wykonał współpracujący ze „Stilonem” Mieczysław Rzeszewski⁵, absolwent Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu⁶. Do powstania muzeum przyczyniło się bardzo wiele osób oraz jednostek zakładu chemicznego, o czym świadczą informacje zawarte w „Stilonie Gorzowskim”. Nadzór nad realizacją zadań kulturalno-artystycznych placówki należał do Zakładowego Ośrodka Kultury Zakładu Włókien Chemicznych „Stilon”⁷. Z późniejszych artykułów „Stilonu Gorzowskiego” można się dowiedzieć o bogatym programie artystyczno-kulturalnym oraz o dużej popularności tego miejsca wśród mieszkańców Gorzowa Wielkopolskiego⁸. Z okresu funkcjonowania muzeum pozostały fotografie, na których widzimy poszczególne elementy wystroju wnętrza. Na zdjęciach archiwalnych widoczne są spójne elementy ich aranżacji. Do ścian *foyer* przymocowane zostały geometryczne okładziny ścienne, składające się z gipsowych modułów o wymiarach 60 x 60 centymetrów, co jest również widoczne na płycie stropowej antresoli, jednak w zmienionej formie geometrycznej. Sufit podwieszany o geometrycznym kształcie, wyróżniający się w każdym z pomieszczeń wystawowych, ale posiadający wspólny motyw geometryczny oraz technikę i materiał wykonania. Dodatkowo należy zwrócić uwagę na szklane gabloty wystawowe oraz elementy wyposażenia



il. 4. Zdjęcie archiwalne foyer Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, Kroniki Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, autor zdjęcia nieznan

4 Ibidem, sygn. 677.

5 Ibidem, sygn. 681.

6 Ibidem, sygn. 680; „Stilon Gorzowski”, rocznik opracowany w 1976.

7 APS OGW, Stilon, sygn. 455, k. 55v.

8 Ibidem, sygn. 683.



il. 5. Zdjęcia aranżacji sali audiowizualnej Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, archiwum własne



il. 6. Zdjęcie fragmentu sufitu podwieszanego oraz antresoli Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, archiwum własne

szatni, zaprojektowane w podobnej konwencji [il. 4]. Wnętrza budynku, które powstały w okresie 1976–1977 na zlecenie ZWCH „Stilon”, stanowią duże zaskoczenie dla zwiedzającego, który wchodząc do środka, spodziewa się kontynuacji modernistycznej estetyki widocznej na elewacji budynku. Zaprojektowane przez Mieczysława Rzeszewskiego dwuskrzydłowe drzwi zewnętrzne głównego wejścia – monumentalne, opatrzone w surowy detal poziomych szerokich pochwytów, dają odczuć zmiany jakie nastąpiły w budynku po drugiej wojnie światowej. Ilość spójnych stylistycznie elementów aranżacyjnych oraz detali meblarskich jest unikatowa. Wszystkie wnętrza zaprojektowane indywidualnie posiadają wspólny motyw przewodni: materiał, kształt, powtarzalny wzór, dostosowany do innej funkcji danego pomieszczenia [il. 5]. Materiałami wiodącymi są metal, drewno, mosiądz przypominający złoto double, występujący jako listwy przypodłogowe, pochwyt, oprawy świetlne oraz okucia mebli. Na uwagę zasługują liczne oprawy oświetleniowe o geometrycznych, prostych formach, dające

wspaniały efekt świetlny – budujący nastrój we wnętrzu galerii. Budynek wyposażony jest w wiele doskonale zachowanych pomieszczeń, które posiadają oryginalne okładziny ścienne, zaprojektowane indywidualnie dla każdego pomieszczenia podwieszane sufity [il. 6] oraz stolarkę drzwiową, najbardziej dotkniętą czasem

użytkowania. Warte uwagi jest to, że wykonawcą elementów aranżacji wnętrz był Wydział Budowlano-Montażowy Zakładu Włókien Chemicznych „Chemitex-Stilon”, wyposażony w nowoczesne urządzenia i technologie służące obróbce metali dla potrzeb Zakładu⁹. Wszystkie elementy aranżacji, takie jak: balustrady przy antresolach, obudowy stopni schodowych, pochwyty, obudowy grzejników, okładziny ścienne, elementy wyposażenia szatni, meble wbudowane, stoły, siedziska, stolarka drzwiowa, okucia, regały wystawowe, oprawy oświetleniowe są spójne stylistycznie. Każde, nawet najmniejsze pomieszczenie zyskało indywidualny charakter, czego przykładem może być niewielki bufet, znajdujący się pomiędzy salami konferencyjnymi [il. 7].



il. 7. Zdjęcia bufetu z detalem oprawy oświetleniowej znajdującej się nad ladą podawczą Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, archiwum własne

Kolejnym, bardzo ważnym momentem w historii budynku, było porozumienie zawarte 4 stycznia 1980 roku między Wojewodą Gorzowskim Stanisławem Nowakiem a dyrektorem Zakładu Włókien Chemicznych „Chemitex-Stilon” Stanisławem Berkowskim, w sprawie powołania Biura Wystaw Artystycznych „Art-Stilon”. Dla potrzeb BWA adaptowana została sala gimnastyczna, znajdująca się w bezpośrednim sąsiedztwie Muzeum Zakładowego „Stilon”, której dyrektorem został Jerzy Gąsiorek. Z artykułu miejscowej prasy możemy się dowiedzieć, że wnętrza nowej galerii prezentują się okazale, a salon BWA posiada elegancki wystrój¹⁰. Artykuł „Gazety Lubuskiej”, napisany przez Andrzeja Haegenbartha, opisuje wnętrza sali wystawowej bardziej szczegółowo: „[...] Salon, choć jeszcze całkowicie nie wykończony, robi duże wrażenie. Jest to bowiem sala o powierzchni 480 m kw., której przestrzeń już

⁹ Ibidem, sygn. 455, k. 40v.

¹⁰ Kroniki Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, artykuł z dnia 10 stycznia 1980 roku, tytuł czasopisma oraz autor artykułu nieznanymi.

obecnie można kształtować według potrzeb. Ponadto, po usunięciu wyposażenia, łatwo zamienić ją w miejsce posiedzeń. Dzięki ścianom o drobnym module architektonicznym i dodającą uroku antresolą oraz zdobionemu drewnianymi kształtkami sufitowi, to duże pomieszczenie zostało skameralizowane; za pomocą prostych środków stworzono kontemplacyjny nastrój. Inną istotną jego zaletą jest górne, najczęściej naturalne oświetlenie. Nawet w ponury dzień w pomieszczeniu jest bardzo jasno [...]. Z tego, co zostało powiedziane wynika, że nowy salon zwraca uwagę nie tylko estetyką, lecz także, a nawet przede wszystkim funkcjonalnością. Można bowiem dzielić go w poprzek na małe całości, a w przyszłości zamieniać w salę projekcyjną i bądź wyświetlać



il. 8. Zdjęcie archiwalne – stan pierwotny sali wystawowej BWA. Kroniki Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, autor zdjęcia nieznan



il. 9. Stan istniejący sali wystawowej Miejskiego Ośrodka Sztuki, dawniej Biura Wystaw Artystycznych, archiwum własne

filmy o sztuce, bądź organizować działania plastyczne w rodzaju »światła i dźwięku«. Natomiast antresole mogą być wykorzystywane na mniejsze wystawy np. małych form graficznych czy fotografii [...]». Haegenbarth wskazuje w artykule na problem z brakiem pomieszczeń magazynowych w bezpośrednim sąsiedztwie głównego pomieszczenia BWA¹¹.

Do powyższego opisu, należy jeszcze dodać, że na ścianach sali wystawowej, w nawiązaniu do aranżacji Muzeum Stilonu, zos-

¹¹ Ibidem; „Gazeta Lubuska”, nr 83 z 12 i 13 IV 1980, s. 4.



il. 10. Wnętrze foyer Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, archiwum własne

tały położone modułowe (60 × 60 cm) okładziny gipsowe z geometrycznym wzorem przestrzennym oraz wsporniki wystawowe, wykorzystywane do montażu ekspozycji. [il. 8] W trakcie użytkowania zostały dokonane zmiany w zakresie wystroju, polegające na demontażu trójwymiarowych okładzin

ściennych oraz elementów do mocowania ekspozycji. Na białą zostały pomalowane drewniane okna (wizjery), asymetrycznie wystające poza lico ściany górnej antresoli, widoczne na załączonym zdjęciu. Drewniane kształtki, tworzące geometryczny podwieszany sufit, zostały również pomalowane na białą (zwiedzający sugerowali, że takie rozwiązanie powiększy optycznie salę). Przestrzeń podsufitowa została uzupełniona o szyny oświetleniowe [il. 9]. Zgodnie z prognozami budynek został rozbudowany o dodatkowe pomieszczenia pomocnicze (magazyn sali wystawowej, pomieszczenia techniczne i zaplecze sali audiowizualnej), tworząc zwartą bryłę na planie prostokąta.

Przyjęte rozwiązania projektowe, jak na czasy wszechobecnej prefabrykacji oraz „typizacji”, świadczą o indywidualnym podejściu architekta w poszukiwaniu własnego stylu. Jak pisze Czesław Kosiński w podręczniku dotyczącym rysunku zawodowego w meblarstwie, wydanym w 1971 roku: „W ustroju socjalistycznym dobrze urządzone wnętrza przestało mieć elitarny charakter [...]. Współczesność znajduje swoje odbicie w sposobie wykończenia mebla. Z jednej strony stwierdza się malejący zakres stosowania wykończenia mebla na wysoki połysk, a rozszerzanie stosowania wykończenia na mat, a z drugiej strony – nowe możliwości uzyskiwania bezpiecznych lustrzanych powłok poprzez wykorzystanie poliestrów”¹². Powyższy opis odzwierciedla tendencje panujące w Polsce w latach siedemdziesiątych XX wieku w obszarze projektowania wnętrz. Jest to próba poradzenia sobie z własnymi ambicjami i potrzebą projektowania „współczesnych” wnętrz przy ograniczonym

12 Czesław Kosiński, *Rysunek zawodowy w meblarstwie. Część druga*, Warszawa 1971, s. 174.

budżecie oraz wykonawcach specjalizujących się w budownictwie przemysłowym.

Ze względu na śladowe ilości zachowanych wnętrz publicznych z okresu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku można stwierdzić, że przedstawiony w artykule projekt ma duże znaczenie w kontekście dziedzictwa kulturowego okresu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Po analizie zmian, które zostały dokonane w przedmiotowym budynku, muszę stwierdzić, że decyzje podejmowane przez zarządców były podyktowane jedynie względami użytkowymi. Tutaj należy przytoczyć przykład likwidacji szklanych witryn we *foyer* na początku XXI wieku i montaż w ich miejsce fioletowych, tapicerowanych siedzisk, co spotkało się z wyraźnym sprzeciwem lokalnego środowiska artystycznego oraz osób związanych z autorem wnętrz [il. 10]. Wyżej wymieniony przykład pokazuje, że przy identyfikowaniu wartości dóbr kultury duże znaczenie w kwestii modernizacji budynku ma znajomość historii miejsca i emocjonalny z nim związek. Analiza historii wnętrz Miejskiego Ośrodka Sztuki pozwala stwierdzić, że zmiany dokonywane w projektach M. Rzeszewskiego prowadzą do dekompletacji przyjętych rozwiązań architektonicznych i obniżenia ich wartości. Dlatego ważne jest dokumentowanie oraz ochrona wnętrz z okresu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Jej wysoka wartość artystyczna jest często niedoceniana. Najlepiej to obrazują słowa S. Krzysztofowicz-Kozakowskiej: „Zgrzebne lata PRL-u to dla sztuki polskiej i jej twórców okres wyjątkowo trudny i skomplikowany. To lata nieustannej konfrontacji z bezwzględną cenzurą i frustrującą żelazną kurtyną, a także toczącej się cynicznej dwustronnej gry, której celem było zachowanie przez artystów swojej tożsamości i obrona przed dyktaturą polityczną. Były to również lata niezwyklej mobilizacji środowisk twórczych walczących o realizację swoich ideałów artystycznych, a także erupcji wielkich talentów i indywidualności”¹³. I taką indywidualnością był Mieczysław Rzeszewski.

13 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, op. cit., s. 269.

Streszczenie

Architektura wnętrz drugiej połowy XX wieku na przykładzie działalności Mieczysława Rzeszewskiego oraz projektu wnętrz Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim

Celem artykułu jest przedstawienie sposobu projektowania wnętrz publicznych w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej oraz omówienie problemu związanego z modernizacją wnętrz drugiej połowy XX wieku. Przedmiotem analizy jest działalność architektoniczna Mieczysława Rzeszewskiego na przykładzie aranżacji Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim. Badania przeprowadzone na przełomie 2022 i 2023 roku, polegały na analizie kontekstu historycznego, dostępnych materiałów archiwalnych oraz dokumentowaniu stanu istniejącego wnętrz. Artykuł jest zaproszeniem do dyskusji na temat znaczenia architektury wnętrz w kontekście dziedzictwa kulturowego okresu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej oraz stawia pytanie, czy zmiany, które są dokonywane w trakcie modernizacji wnętrz podwyższają, czy może obniżają ich wartość. Prowadzone badania mają również na celu utrwalenie dorobku projektowego architekta wnętrz oraz wykazanie, że w drugiej połowie XX wieku na Ziemiach Odzyskanych miało miejsce tworzenie się nowych wartości historycznych, kulturowych i estetycznych, widocznych w architekturze, a w szczególności za jej „zamkniętymi drzwiami”.

Słowa kluczowe: architektura wnętrz, Polska Rzeczpospolita Ludowa, Gorzów Wielkopolski, Mieczysław Rzeszewski, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim.

Summary

Interior design of the second half of the 20th century on the example of Mieczysław Rzeszewski activity and the interior design of the Municipal Art Center in Gorzów Wielkopolski

The aim of the article is to present the method of designing public interiors in the period of the Polish People's Republic and to discuss the problem related to the modernization of those interiors in the second half of the 20th century. The subject of the analysis is the architectural activity of Mieczysław Rzeszewski based on the design of the Municipal Art Center in Gorzów Wielkopolski . The research carried

out in 2022/2023 consisted of examining the historical context and available archival materials, as well as documenting the internal state of the building. This article is an invitation to talk about the importance of interior design as a part of the cultural heritage of the Polish People's Republic. It also poses the question of whether the changes that are carried out during the modernisation of such interiors increase or decrease their value. The conducted research is also aimed at consolidating the design achievements of the interior architect, as well as showing that in the second half of the 20th century, in the "Recovered Territories", the creation of new historical, cultural and aesthetic values took place - visible in architecture, but especially behind its "closed doors".

Keywords: interior design, Polish People's Republic, Gorzów Wielkopolski, Mieczysław Rzeszewski, Municipal Art Center in Gorzów Wielkopolski.

mgr inż. arch. Agata Stępińska-Kaczmarczyk
Uniwersytet Zielonogórski

Małgorzata Maksymiuk

Szyby trawione we wnętrzach z przełomu XIX i XX wieku

Szyby trawione były na przełomie XIX i XX wieku niezwykle popularnym elementem wystroju wnętrz. Pomimo tej popularności niewiele o nich jednak wiemy, zarówno jeśli chodzi o historię i metody trawienia szkła płaskiego, jak i o środowiska rodzimych twórców szyb trawionych.

Kiedy w 2007 roku przygotowywałam referat na konferencję o łódzkich wnętrzach z przełomu XIX i XX wieku¹, odwołać mogłam się w zasadzie jedynie do skromnych informacji zawartych w pracach Magdaleny Ławickiej i Pawła Grankina² oraz opracowań Wacława Nowotnego i Wiktora Grzeškowiaka³. Choć z czasem szyby trawione znalazły się w orbicie zainteresowań także takich badaczy jak: Olga

-
- 1 Małgorzata Maksymiuk, *Szyby trawione z XIX i XX wieku na terenie Łodzi – dokumentacja i ochrona*, [w:] *W fabryce, salonie, teatrze i kawiarni – łódzkie wnętrza XIX i XX wieku*, red. Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, seria: „Sztuka w Łodzi”, t. 5, Łódź 2008, s. 197-212.
 - 2 Magdalena Ławicka, *Zapomniana pracownia. Wrocławski instytut witrażowniczy Adolpha Seilera (1846–1945)*, Wrocław 2002, s. 41, 42; Paweł Grankin, *Imitacje witraży w kamienicach Lwowa z początku XX w.*, [w:] *Sztuka witrażowa w Polsce*, red. Joanna Budyn-Kamykowska, Krystyna Pawłowska, Kraków 2002, s. 172-179.
 - 3 Wacław Nowotny, *Zdobienie szkła. Technologia*, Warszawa 1987, s. 272-274; idem, *Zdobienie szkła*, Warszawa 1964, s. 86-103; Wiktor Grzeškowiak, *Obróbka szkła. Wykończanie, zdobienie, srebrzenie luster, złącza*, Warszawa 1961, s. 61-64.

Łysenko, Jurij Smirnow, Zofia Habro czy Antonina Żaba⁴, nadal brak było prezentacji szyb trawionych w szerszym ujęciu historycznym. Niestety zasób archiwalny, mogący potencjalnie pomóc w badaniach, z powodu jego sposobu usystematyzowania, dużego rozproszenia informacji i ich wybrakowania, nie ułatwiał efektywnego przeglądu zawartości w kontekście szyb trawionych. Oczywiście nie rezygnując ze żmudnych prac archiwalnych, punktem wyjścia do badań, obok zachowanych *in situ* szyb trawionych, stać się musiały więc przede wszystkim dostępne księgi adresowe, kalendarze i tym podobne periodyki z przełomu XIX i XX wieku, a także prasa techniczna, przemysłowa, kulturalna i codzienna z interesującego okresu.

Pomimo trudności badawczych, zebrany materiał pozwolił na przygotowanie w 2014 roku pierwszej próby szerszego ujęcia tematyki szyb trawionych, co przedstawione zostało w artykule opublikowanym w wydawnictwie Fundacji Hereditas *Dziedzictwo na nowo odkrywane. Detal architektoniczny 1850–1939*⁵.

W roku 2019 korzystając z metody Alby Fabioli Lozano Cajamarki⁶, która udowodniła możliwość odtworzenia historii technik witrażowniczych na podstawie analizy patentów na wynalazki (poszerzając zakres poszukiwań o patenty po 1870 roku, a także wychodząc poza teren Francji i skupiając się jedynie na trawieniu szkła płaskiego), udało się odpowiedzieć na część pytań dotyczących metod i historii techniki trawienia szkła płaskiego. Wyniki analizy ponad stu patentów, a także prowadzonych równolegle, w źródłach drukowanych, poszukiwań rodzimych twórców szyb trawionych, zostały zaprezentowane na konferencjach

-
- 4 Olga Łysenko, *Witraże w kamienicach Lwowa*, [w:] *Witraże w obiektach zabytkowych. Między konserwacją a sztuką współczesną*, red. J. Budyn-Kamykowska, Kraków–Malbork 2009, s. 190–193; eadem, *Witraż jako detal architektoniczny w dekoracji traktu wejściowego w kamienicach Lwowa (2. poł. XIX i pocz. XX w.)*, [w:] *Witraż w architekturze, architektura na witrażu*, red. J. Budyn-Kamykowska, K. Pawłowska, Kraków 2011, s. 38–76; Jurij Smirnow, *Lwowskie witraże secesyjne*, [w:] *Witraże secesyjne: tendencje i motywy*, red. Tomasz Szybisty, Kraków–Legnica 2011, s. 89–100; idem, *Moda na pseudowitraże*, „Dziennik Polski” z 15 I 2010, <http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/2703160,moda-na-pseudowitraze,id,t.html> [dostęp: 16 VIII 2013]; Zofia Habro, *Szkło matowe*, „Świat Szkła”, nr 1 (159), 2012, s. 37–39; Antonina Żaba, *Szkła budowlane z przełomu XIX i XX w. jako element modernistycznej stolarki architektonicznej – okien i drzwi*, „Spotkanie z Zabytkiem: monografia”, nr 3 (IV), 2010, s. 53–76.
 - 5 M. Maksymiuk, *Szyby trawione w architekturze mieszkaniowej końca XIX i początku XX w. na ziemiach polskich*, [w:] *Dziedzictwo na nowo odkrywane. Detal architektoniczny 1850–1939*, red. Jadwiga Roguska, Warszawa 2014, s. 279–316.
 - 6 Alba Fabiola Lozano Cajamarca, *Innovations des techniques verrières au XIXe siècle et leurs applications dans la réalisation de vitraux*, vol. 1, *Mémoire*, vol. 2, *Annexes* (École Doctorale 546 Abbé Grégoire, *Histoire Des Technosciences En Societe*, 28 novembre 2013).

w Toruniu w roku 2021⁷ i w Lidzbarku Warmińskim w roku 2022⁸.

Prace te z pewnością nie wyczerpują potrzeb badawczych dotyczących szyb trawionych i wiedza ta musi być stale weryfikowana i poszerzana, jednak zebrany materiał pozwala na kolejne podsumowanie. Będzie ono przekrojowym przedstawieniem stanu badań dotyczących historii techniki trawienia szkła płaskiego, a także prezentacją wybranych rodzimych twórców i ich środowisk. Zacząć jednak trzeba od krótkiego przedstawienia przedmiotu niniejszego referatu, próby jego systematyki oraz analizy formalno-stylistycznej, wzbogaconej o przykłady zastosowania tego elementu wystroju wnętrz na przełomie XIX i XX wieku.



il. 1. Szyby muślinowe w jednym oszkleniu: trawiona (u góry) i matowiona farbami emaliowymi (później wypalnymi), fot. Małgorzata Maksymiuk

Szyby trawione należą do przeszkleń ornamentowych, zmatowionych. Przeważnie są to szkła bezbarwne, pokryte wzorami powstałymi z zestawienia powierzchni lśniących i przezieranych z fragmentami matowymi – wytrawionymi przy użyciu kwasu fluorowodorowego. Mogą to być jednak także szyby nieprzezierne, w całości pokryte dekoracją trawioną, w których ornament wydobyty został przez zestawienie płaszczyzn o zróżnicowanym stopniu zmatowienia. Cechą wyróżniającą te szkła od podobnych, uzyskanych metodą piaskowania lub przy użyciu farb emaliowych, jest charakterystyczny, świetlisty, jedwabiście satynowy i subtelny sposób rozpraszania światła [il. 1]. Trawione powierzchnie, choć matowe, w dotyku są gładkie i trudno je zarysować (trawienie bowiem nie osłabia powierzchni szkła), a szkło po stronie trawionej ma właściwości reliefowe.

7 M. Maksymiuk, *Techniki trawienia szkła płaskiego w XIX i na początku XX wieku*, [w:] *Dziedzictwo rzemiosła artystycznego – tradycyjne techniki oraz nowoczesna konserwacja i restauracja*, t. 2, red. Piotr Niemcewicz, Hanna Rubnikowicz-Gózdź, Toruń 2022, s. 77-108.

8 Konferencja Stowarzyszenia Miłośników Witraży Ars Vitrea Polona – Lidzbark Warmiński 27–29 V 2022; referat autorki wygłoszony pierwszego dnia konferencji, zatytułowany: *Dziewiętnastowieczni twórcy szyb trawionych i ich warszawscy kontynuatorzy z przełomu XIX i XX wieku* (publikacja pokonferencyjna w przygotowaniu).

Chociaż przeważają szkła bezbarwne, zauważyć trzeba, że trawione ornamenty bywały także wykonywane w szkłe barwionym powłokowo. Wykorzystywana mogła być tu bowiem możliwość odkrycia w trawieniu spodniej warstwy szkła o innej barwie, dająca też możliwość tworzenia przejść kolorystycznych. Szkła takie stosowano jednak rzadko, nie czerpiąc w pełni z możliwości, jakie daje trawienie. Natomiast



il. 2. Szybka bordiurowa z ornamentem ciągłym, fot. Andrzej Maksymiuk

piękne malarskie efekty uzyskiwano, używając szkła trawionego jako podobrazia dla witraży malowanych, w których stanowiło ono tło dla barwnych kompozycji⁹.

Ze względu na charakter dekoracji zdobiących przeszklenia trawione, podzielić można je na trzy grupy, czyli na szyby z dekoracją: jedno-, dwu- i wielotonową.

Szyby o dekoracji jednotonowej pokrywają ornamenty wydobyte przez płytkie, jednokrotne trawienie, zawsze pozostawiające prześwity. W tej grupie znajdziemy przede wszystkim tak zwane szybki bordiurowe ozdobione ornamentami ciągłymi w postaci meandrów, plecionek czy wici roślinnych [il. 2] oraz szkła w całości pokryte dekoracjami geometrycznymi, stylizowanymi roślinnymi czy geometryczno-roślinnymi, najczęściej w układach sieciowych (tzw. szkła muślinowe) [il. 1].

Drugą grupę stanowią szyby o dekoracji dwutonowej, ozdobione wzorami powstałymi z zestawienia powierzchni matowych o różnej gradacji matu (zróżnicowanie uziarnienia lub trawienie płytkie i głębsze). Dekoracja może tu mieć charakter dwutonowego wzoru na lśniącej, przejrzystej powierzchni [il. 3] albo składać się może jedynie z matowego ornamentu na matowym tle i wówczas szyba taka jest całkowicie nieprzezierna [il. 4].

⁹ Przeszklenia sieni dworu w Chłapowie, aut. Instytut Witrażowniczy Adolpha Seilera. Por. M. Ławicka, op. cit., s. 12 i 168 [il. 81].

Do trzeciej grupy należą najbardziej efektowne szkła, trawione wielotonowo, czyli posiadające przynajmniej trzy płaszczyzny trawione o zróżnicowanej gradacji matu i głębokości wytrawienia. Każda z płaszczyzn posiada tu własny stopień przesączania światła, a szkło po stronie trawionej ma cechy reliefowe [il. 5]. Szyby takie często są całkowicie nieprzezierne, a ornamenty odchodzą od schematycznego, płaskiego zestawienia trawionych powierzchni i bywają bardzo plastyczne, co odróżnia je od szyb z poprzednich grup.



il. 3. Przezierna szyba trawiona dwutonowo, fot. Małgorzata Maksymiuk



il. 4. Nieprzezierna szyba trawiona dwutonowo, fot. Małgorzata Maksymiuk

Niezależnie od charakteru dekoracji można także dokonać prostszego podziału szyb trawionych, w którym odróżnione zostają przeszklenia z zachowaną przeziernością od szkielek nieprzeziernych. Podział ten implikuje miejsce przeznaczenia szyby, bowiem rolą szkielek przeziernych pokrytych dekoracją jedno-, dwu- lub wielotonową było przede wszystkim uatrakcyjnienie wnętrza, natomiast szyby nieprzezierne dwu- i wielotonowe, oprócz zdobienia często stanowiły także wizualną przegrodę (miały przesłaniać/zasłaniać to, co z drugiej strony).

Chociaż wybór charakteru ornamentu zależał od miejsca przeznaczenia, a także możliwości finansowych inwestora i możliwości technicznych zakładu szklarskiego czy innego wykonawcy, to stylistyka dekoracji szyb dwu- i wielotonowych, pomimo panującego mody, zależała przede wszystkim od gustu inwestorów. Ci zaś, wybierali przede wszystkim przeszklenia o cechach eklektyzmu historycznego z przewagą



il. 5. Nieprzezierna szyba trawiona wielotonowo, fot. Małgorzata Maksymiuk

ne komponowane były zwykle z przestylizowanych zwojów akantu, powojów, lilii, elementów wstęgowych, cęgowych, przetworzonych kogucich grzebieni czy rogów obfitości. Ornamenty te, zwykle należały do typowych wzornikowych motywów zdobniczych, spotykanych w architekturze eklektyzmu, w dekoracjach paneli ściennych, płyt drzwiowych, tkanin obiciowych czy kotar. Zdarzało się także, że zastosowane motywy odwoływały się

motywów neorenesansowych, neobarokowych i neorokokowych, a także inspirowanych stylem Ludwika XVI. Obok stylizowanych motywów roślinnych czy maureskowskich ulubione były arabski i groteski, szczególnie często układające się w ornamenty kandelabrowe, stanowiące główną dekorację lub jedynie podstawę, rodzaj postumentu dla centralnej kompozycji roślinnej (bukietów kwiatów, waz lub koszy z kwiatami) [il. 5], zwierzęcej (często ptaki) [il. 6] czy ludzkiej (putta, postaci mitologiczne, tancerki). Ramy kompozycji tworzyły tu często wici roślinne, rozchodzące się od podstawy, symetrycznie na boki. Pięły się one często w górę po kolumnkach czy innych pionowych elementach i ponad głównym przedstawieniem zamykały kompozycję, tworząc rodzaj ornamentalnego łuku (np. z festonów spiętych na osi dekoracyjną klamrą) [il. 7]. Motywy roślin-



il. 6. Centralny fragment dekoracji szyby przezierniej, trawionej wielotonowo, fot. Małgorzata Maksymiuk



il. 7. Górna część dekoracji szyby nieprzeziernej, trawionej wielotonowo, fot. Małgorzata Maksymiuk

do funkcji pomieszczenia – jak na przykład putto z instrumentami w drzwiach wejściowych do sali balowej, mitologiczne motywy o wymowie rodzinnej w pomieszczeniach prywatnych czy ptaszki i motylki w przeszkleniach werandy.

Wraz ze zmieniającą się modą formy historyzujące nieśmiało ustępowały duchowi wijących się lub zgeometryzowanych linii secesyjnych, utworzonych z przestylizowanych wydłużonych łodyg, liści, czy innych motywów roślinnych. Zauważyć jednak trzeba, że secesja lubiąca wielobarwność witraży nie sprzyjała szybom trawionym i po 1900 roku, zwłaszcza w dużych kompozycjach, ustępowały one witrażom. Pozbawiona koloru płaszczyzna szkła pokryta matowym ornamentem, układającym się w organiczne zwoje lub zgeometryzowane wzory, zapewne nie była dość przekonująca. Nie bez wpływu na podejmowane decyzje były tu też zachowawcze gusty inwestorów, wywodzących się często spoza postępowych ówczesnie środowisk. Epizodycznie pojawiały się jeszcze dekoracje o charakterze *art-dé-*

co, jednak wraz z nastaniem modernizmu ornamentowe szyby trawione jako zbędny ozdobnik, kojarzący się ze znienawidzonym gustem eklektyzmu i secesji, zaczęły być wypierane przez przeszklenia jednolicie nieprzeziernie, w tym tak zwane szkło mrożone lub szyby z ornamentem zredukowanym do minimum oraz pozbawione jakiegokolwiek dekoracji szkło fazowane.

Pomimo że szyby trawione w rzeczywistości były detalem obcym dla odtwarzanych na przełomie XIX i XX wieku stylów historycznych, były one niemal nieodłącznym elementem wystroju ówczesnych wnętrz. O tej popularności zadecydowało łączenie przez nie wartości estetycznych – niekiedy dorównujących witrażom, z wartościami utylitarnymi – daleko je przewyższającymi. Szyby trawione bowiem, zdobiąc wnętrza i dopełniając ich stylistyki, nie ograniczały dostępu światła i nie zmieniały jego barwy. Niebagatelny wpływ na ich popularność miał też moment dziejowy. W drugiej połowie XIX wieku w dynamicznie rozwijających się miastach, bogacący



il. 8. Nadszwietło autorstwa Rachmiela Springmanna,
fot. Małgorzata Maksymiuk

siątych XIX wieku szyby trawione stosowano więc wszędzie tam, gdzie uzasadniały to względy estetyczne, praktyczne i finansowe. Ponieważ ich użycie pozwalało zaspokoić szerokie potrzeby praktyczne, pojawiały się zarówno w budynkach prywatnych, jak i publicznych, w tym sakralnych, i w zależności od miejsca występowania, pełniły nieco odmienne funkcje.

W drzwiach wewnętrznych pomiędzy poszczególnymi pomieszczeniami w budynkach mieszkalnych czy stanowiąc element zaopatrzonej w drzwi przegrody, szyby trawione pozwalały na estetyczne rozdzielanie przestrzeni o różnym charakterze. Podnosiły estetykę wnętrza, ale też chroniły przed zimnem i przepuszczały światło do ciemniejszych przestrzeni domu, a w miarę potrzeby zapewniały intymność tam, gdzie wzrok postronnych osób nie był mile widziany. Stosowane często w korytarzach przegrody dawały też

się inwestorzy i pracujący dla nich architekci mogli skorzystać z wielu nowych możliwości technicznych, które pojawiały się w rzemiośle artystycznym, wraz z szybkim rozwojem nauki i techniki. Wszystko to przełożyło się na coraz większą dostępność cenową, tego nieznanego dotychczas materiału budowlanego. Od przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdzie-



il. 9. Nadszwietło autorstwa Chaima Bierbacha, fot. Małgorzata Maksymiuk

szansę na popis gustu i możliwości finansowych właściciela, tworząc bogatą dekorację o wspólnym motywie.

W drzwiach zewnętrznych kamienic czynszowych, na przykład w drzwiach z sieni na klatkę schodową czy na podwórko, pozostając wizualną i praktyczną przegrodą, szyby te stanowiły mogły zapowiedź wysokiego standardu budynku, co przekładało się na koszty najmu. Natomiast w towarzyszących takim drzwiom nadświetlach, znacznie mniej narażonych na uszkodzenie, szyby te otrzymywały atrakcyjną formę, spełniając również rolę reprezentacyjną – wizytówki domu i jego właściciela lub informacyjną, umieszczano tu bowiem często także adresy, numery domów [il. 8, 9], lub powitania typu: *Salve! Witamy! Szczęść Boże!*

Podobną rolę trawione oszklenia spełniały w drzwiach do lokali usługowych, sklepów czy aptek, stanowiąc reklamę i wizytówkę firmy i oddziałując zarówno atrakcyjną estetycznie formą, jak i treścią dekoracji, którą ona niosła. Przekaz ten uzupełniały często dekorowane tafle szkła stosowane w towarzyszących drzwiom witrynach.

Szyby trawione w oknach, zwłaszcza klatek schodowych kamienic czynszowych, stanowiły nie tylko przegrodę i element podnoszący wartości estetyczne wnętrza, ale często też po prostu odwracały uwagę lub pozwalały zasłonić niepożądany widok za oknem wychodzącym na podwórze. W pomieszczeniach mieszkalnych mogły być też nośnikiem treści ideowych, na podkreśleniu których zależało właścicielowi, a jednocześnie rozpraszały ostre światło. Spotkać można je było także w modnych wówczas werandach, gankach, wiatrołapach, meblach czy upowszechniających się windach.

Wynalazcą, a raczej tym, który wykorzystał znane już od dawna właściwości kwasu fluorowodorowego do dekoracyjnego trawienia tafli szklanych, był Polak, Antonii Hann, postać dziś niemal całkowicie zapomniana, a ze wszech miar godna przypomnienia!

W roku 1826 na łamach pisma technicznego „*Izys Polska*” opublikował on szczegółowy opis trawienia szkła, zatytułowany *Sposób rytowania na szkle za pomocą kw. fluorowego*¹⁰, i jak zauważył w roku 1917 Władysław Leppert, w *Rysie rozwoju chemii w Polsce*, Hann jako pierwszy wówczas spostrzegł „[...] że szkło w miejscach powleczonych lakierem kopalowym, zaprawionym czarna farbą, nie ulegało dzia-

¹⁰ *Sposób rytowania na szkle za pomocą kwasu fluorowodorowego, podany przez P.[ana] Ant[onięgo] Hann[a], Prep.[aratora] chemicz.[nego] przy Uniwers.[ytecie] warszawskim, „Izys Polska czyli Dziennik Umiejętności, Wynalazków, Kunsztów i Rękodzieł, Poświęcony Kraiowemu Przemysłowi, tudzież Potrzebie Wiejskiego i Miejskiego Gospodarstwa”, t. 1, cz. 4, 1826, s. 428-430.*

łaniu fluorowodoru”¹¹. Warto podkreślić, że opisana przez Polaka metoda w latach 1829–1830 opublikowana została także w prasie francuskiej i niemieckiej¹², przygotowując grunt do rozwoju trawienia szkła, jaki miał nastąpić we Francji od drugiej połowy XIX wieku.

Rozwój nauki i techniki jaki wówczas nastąpił, stworzył techniczne możliwości dla wynalazków w przemyśle i rzemiośle. Dość wspomnieć o przełomie w produkcji szkła okiennego, jaki dokonał się za sprawą wynalazków Friedricha Simensa (1826–1904) czy później Émile’a Fourcault’a (1862–1919), a zaowocował znacznym zwiększeniem produkcji szyb na przełomie XIX i XX wieku¹³. Jednak jednym z ważniejszych wynalazków dla trawienia szkła, okazało się odkrycie przez francuskiego chemika Louisa Kesslera¹⁴ możliwości otrzymywania zróżnicowanych gradacji matu, co pozwalało na odchodzenie od konieczności wielokrotnego trawienia tej samej tafli szkła, celem uzyskania bardziej plastycznych ornamentów. Prace prowadzone przez Kesslera w latach 1855–1858, nad użyciem soli fluoru (fluorków, zwłaszcza fluorku amonu) w stanie sypkim, były wynikiem poszukiwania możliwości odejścia od konieczności użycia w trawieniu żrącego kwasu fluorowodorowego, którego niebezpieczne są nawet opary. Poszukiwania te zaowocowały jednak także odkryciem, że sole potasowe dają mat drobnoziarnisty, jedwabisty, połyskliwie satynowy; sole sodowe – mat zwykły, średnioziarnisty; a amonowe – gruboziarnisty i szorstki¹⁵.

Kolejny wynalazek, jaki pojawił się po połowie wieku XIX pozwolił na produkcję metodami przemysłowymi szkielek jednotonowych, tak zwanych muślinowych. Wykonywano je dotąd w sposób mechaniczny (piaskowanie – przecieranie) albo przy użyciu farb emaliowych (później wypalano). Nie stosowano trawienia, gdyż było trudne i nieopłacalne z uwagi na konieczność mozolnego przygotowania wozu na powłoce ochronnej, którą można było użyć tylko raz. W 1853 roku witrażysta

11 Władysław Rajmund Leppert, *Rys rozwoju chemii w Polsce do roku 1830*, Warszawa 1917, s. 132.

12 *Moyen de graver sur le verre à l'acide de l'acide hydrofluorique liquide; par M. Hann, de Varsovie. (Annal. De l'industrie; juillet 1829, p. 518)*, „Bulletin des sciences technologiques”, t. 12, Paris 1829, s. 301, poz. 221; Jean Baptiste Dumas, *Traité de chimie appliquée aux arts*, t. 2, Paris 1830, s. 570; *Verbessertes Verfahren mittelst Flußspathsäure (Acidehydrofluorique liquide) auf Glas zu graviren oder zu stechen; von Hrn. Hann zu Warschau*, „Polytechnisches Journal”, t. 35, 1830, s. 311-313.

13 Co stworzyło możliwość odejścia od wytwarzania ich z tzw. „Cholewy”. Por. Jan Wasylak, *Rozwój technologii szkła a struktura nauki*, <https://docplayer.pl/8505749-Rozwoj-technologie-szkla-a-struktura-nauki> [dostęp: 18 X 2014]; *Wilhelm von Siemens*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Carl_Wilhelm_von_Siemens [dostęp: 25 I 2021]; Friedrich Siemens-Geschichte eines Forschers (1826–1904) <http://mdr.de/zeitreise/weitere-epochen/neuzeit/artikel12568.html> [dostęp: 17 IV 2021].

14 A. F. Lozano Cajamarca, op. cit., s. 275-276.

15 Ibidem, s. 274-275; Waław Nowotny, *Technologia zdobienia szkła*, Warszawa 1978, s. 246.

Louis-Napoleon Gugnion (1808–1872) zaadaptował i opatentował jednak wynalazek angielskiego malarza Charlesa Duvala z 1837 roku, na szkła muślinowe pokrywane emaliami¹⁶. Metoda Gugniona pozwoliła na reprodukcję trawionych muślinowych deseni, powielanych z ażurowych, głównie metalowych szablonów, przez otwory, przez które usuwano lub nanoszono substancje ochronne, mające osłonić szkło przed korozyjnym działaniem kwasu¹⁷. Pozwoliło to też na, przynajmniej częściowe, zmechanizowanie pracy na przykład przy użyciu stołu do przesuwania tafli szklanej pod dystrybutorem cieczy trawiącej¹⁸. Z czasem pojawiły się próby wprowadzenia innych technik, zwłaszcza od lat osiemdziesiątych XIX wieku, kiedy starano się wykorzystać między innymi druk bezpośredni z użyciem różnego rodzaju stempli czy wałków, nanosząc nie tylko warstwy ochronne, ale też substancje trawiące¹⁹.

Popularyzacji wszelkich nowinek technicznych i artystycznych sprzyjał rozwijający się po połowie wieku XIX ruch wystawienniczy i muzealny. Dawał on wynalazcom, rzemieślnikom i artystom możliwość prezentacji swoich dokonań oraz szerokiej wymiany myśli. Wynalazcy francuscy mieli też już silnie ugruntowane tradycje ochrony praw autorskich dla swoich odkryć. Nie dziwi więc, że za ojca szyb trawionych uznaje się bywalca wystaw, francuskiego malarza, grafika, a także witrażystę i autora patentów, Paula Bitterlina Młodszeo, który rozwijał technikę dekoracyjnego trawienia szkła, wykorzystując najnowsze osiągnięcia w dziedzinie chemii. Zgodnie z relacją jury z Wystawy Paryskiej w 1878 roku, już w latach sześćdziesiątych XIX wieku „[...] il arrive à interpréter, sur glaces blanches, toute oeuvre de dessin, [...]”²⁰. Szyby, które tworzył i prezentował na wystawach, przeznaczone były jednak do budynków publicznych lub dla zamożniejszych odbiorców, tymczasem rosnący apetyt

16 A. F. Lozano Cajamarca, op. cit., s. 245, przyp. 647; Duval Charles, *Brevet d'invention et de perfectionnement de 10 ans du 20 novembre 1837*, Cat. 1838, p. 236, cote: 1BA6292; eadem, vol. 2. *Annexes*, s. 156 - 10.2. *Gravure à l'acide*; Louis-Napoléon Gugnion, *Gravure sur verre (Beaux-arts)*, brevet n. 24619, (1BB24619) 3 IX 1855; Christian Forrnié, *Verrerie-Mousseline.fr*, <https://verrieriemousseline.org/> [dostęp: 25 I 2021].

17 C. Forrnié, op. cit.; idem, <https://www.youtube.com/watch?v=wlqZ41opEf4&t=30s> [dostęp: 25 I 2021].

18 Max Suess, *Machine for decorating glass and the like*, patent nr 474.701 z 1892, <https://worldwide.espacenet.com/> [dostęp: 26 VIII 2020].

19 Patenty Ernsta Nienstäda z lat 1881–1888 (*Etching glass* – patent nr 273.588; *Art de graver a l'eau forte, le verre, la porcelaine, etc.* – patent nr CA 28656A; *Art of etching glass, porcelain, etc.* – patent nr 286.656; *Etching glass* – patent nr 382.318), <https://worldwide.espacenet.com/> [dostęp: 26 VIII 2020]; David Engel, Joseph Koob, *Printing-roll*, patent nr 205.446 z 1892, <https://worldwide.espacenet.com/> [dostęp: 26 VIII 2020]. Na uwagę zasługują też patenty: Carla Frederici z lat 1873–1874, Hermana Schulze-Berge z lat 1882–1883, Cyrusa E. Bradleya z 1881, Charlesa Tompsetta z 1888; Johanneseta Retzlaffa z 1893 czy Roberta Williama Bilingsa z 1897.

20 „Udawało mu się zinterpretować na białym szkle każdy rysunek”, zob. *Exposition Universelle de Paris, En 1878, Section Française – Classe 19 – Groupe III: Paul Bitterlin Fils. Artiste peintre-graveur-verrier, Rue de l'Universite, 127, Paris 1878*, s. 30.

dziewiętnastowiecznego rynku budowlanego, domagał się szyb tanich i powszechnie dostępnych, dających się produkować metodami przemysłowymi.

Od połowy lat siedemdziesiątych XIX wieku do produkcji przemysłowej starano się więc wprowadzić obok szkielej jednotonowych także szkła dwu- i wielotonowe. Wynalazki z tym związane, które się wówczas pojawiały we Francji, rychło też w Niemczech i Anglii oraz rozwijających się żywiolowo po wojnie secesyjnej Stanach Zjednoczonych, najczęściej stanowiły adaptację znanych już urządzeń i technik stosowanych w innych dziedzinach przemysłu i rzemiosł. Miały one na celu uproszczenie czy wręcz zmechanizowanie procesu produkcji, a zwłaszcza uniknięcie konieczności mozolnego wycinania wzorów w warstwie ochronnej i zniwelowanie zniekształceń ornamentu powstających podczas przenoszenia go ze wzornika na szkło.

W szklach dwutonowych i niektórych jednotonowych wykorzystywano głównie właściwości druku szablonowego, ale także bezpośredniego i transferowego (druk pośredni – rodzaj kalkomanii – analogiczny do ówczesnego zdobienia porcelany), które rozwijano od połowy wieku, stosując od lat siedemdziesiątych także substancje fotowrażliwe, takie jak asfalt syryjski czy dichromian potasu w połączeniu z metodami fotograficznymi²¹. W przypadku tych szkielel, na przełomie wieków nie brakowało także prób wprowadzenia technik poprzedzających sitodruk, jednak zauważyć trzeba, że wówczas nie był on w ogóle wykorzystywany, ponieważ opatentowany został dopiero w 1907 roku, a w rzemiośle przyjął się jeszcze później²². Stosowane mogły być natomiast stale udoskonalane i przystosowywane do tego celu pantografy²³.

Dekoracje wielotonowe, choć nadal w dużym stopniu wykonywane głównie „z ręki”, mogły w całości lub części być zamawiane ze wzorników i komponowa-

21 Prekursorami w przemysłowym wykorzystaniu substancji fotowrażliwych w dekoracji przeszkleń byli Tessié du Motay i Raphaël Maréchal, patrz: A. F. Lozano Cajamarca, op. cit., vol. 1. *Mémoire*, s. 264; ibidem, przyp. 581: MARÉCHAL ET TESSIÉ DU MOTAY, *Brevet d'invention du 17 janvier 1863*, n° 56958; William Campbell, *Improvement in the process of etching glass*, patent nr 193.921 z 1877; Friedrich Winterhoff, *Process of etching or engraving on glass, &c.*, patent nr 411.560 z 1889; Samuel Evans, *Preparing surfaces for engraving by sand-blast or acid-etching process and in engraving such surfaces*, patent nr 684.208 z 1896; William Begg, *Improvements in preparing metallic and other surfaces for engraving or etching*, patent nr 29.551 z 1897; Francis H. Thibodo, Sebastian S. Peckinpaugh, *Preparing surfaces for etching and in etching such surfaces*, patent nr 706.280 z 1899; Jan Bossan, *An improved process for engraving upon glass and similar substances*, patent nr 26.365 z 1901; Anton Dillmann, *A photographic etching process*, patent nr 18.217 z 1906; Firma "Le verre gravé modern", *Procédé d'héliogravure sur verre*, patent nr 382.516 z 1907, <https://worldwide.espacenet.com/> [dostęp: 26 VIII 2020].

22 Samuel Simon, *Improvements in or relating to Stencils* - patent nr 756 z 1907, <https://worldwide.espacenet.com/> [dostęp: 26 VIII 2020].

23 Philip H. Mandel, *Pantograph-plate* - patent nr 240,525 z 1881, <https://worldwide.espacenet.com/> [dostęp: 2 IX 2020]; W. Nowotny, op. cit., s. 92, rys. 5-3.

ne w oryginalny sposób²⁴. Do przenoszenia przynajmniej części wzorów, w końcu wieku wykorzystywano także wymienione wyżej techniki i pojawiające się nowe narzędzia i urządzenia, jak np. aerograf do nakładania warstw ochronnych (lata 80. XIX w.) czy specjalne sztyfty rysujące – początkowo substancjami ochronnymi, a z czasem także trawiącymi²⁵.

Od końca lat siedemdziesiątych XIX wieku trawienie szyb stawało się więc jedną z gałęzi przemysłu. Fabryki szkła wprowadzały do użycia opatentowane wynalazki i modyfikacje istniejących wcześniej metod, powstawać zaczęły większe firmy czy huty przemysłowo zajmujące się trawieniem, których kreatywni pracownicy często cedowali na pracodawców swoje prawa do wynalazków. Szyby trawione zagościły na wystawach, a trawienia nauczano na różnych poziomach kształcenia, od rzemieślniczego po akademicki.

Szkło trawione w przeszkleniach, upowszechniając się na całym świecie, trafiło także na polskie ziemie. Początkowo jako import, ale już z końcem lat osiemdziesiątych XIX wieku rodzimi wytwórcy dostrzegli tkwiący w nich potencjał. Najwcześniej szyby takie oferować zaczęły lwowskie zakłady rytownicze, lakiernicze, malarze szyldów czy producenci odlewów metalowych, tacy jak: Józef Stauber²⁶, Rachmiel Springmann [il. 8]²⁷ czy Chaim Bierbach [il. 9]²⁸.

Dostosowywanie tego typu zakładów do produkcji szyb trawionych, choć posiadające wówczas analogie na świecie, było na naszych ziemiach czymś wyjątkowym. W środowisku lwowskim, podobnie jak na Zachodzie, istniały jednak wówczas sprzyjające warunki dla innowacyjności rzemieślników nastawionych na poszukiwanie nowych klientów.

24 Metody tej używa się także dzisiaj – informacja od p. Pawła Dubiela, właściciela firmy wykonującej szkła ornamentowe Dubiel Glass s.c. w Rabie Wyżnej.

25 Edwin Lee Brown, *Method of ornamenting glass and other surfaces*, patent nr 340.550 z 1885, <https://worldwide.espacenet.com/> [dostęp: 24 XI 2020]; Samuel H. Croker, *Process of engraving on glass*, patent nr 2923 z 1880, <https://worldwide.espacenet.com/> [dostęp: 20 XI 2020]; Herman Schulze-Berge, *Crayon for etching glassware*, patent nr 283.424 z 1883, <https://worldwide.espacenet.com/> [dostęp: 31 XII 2020].

26 *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. Franciszek Reichman, R. 1, Lwów 1897, s. 164 (lakiernicy); *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. F. Reichman, R. 5, Lwów 1901, s. 250 (lakiernicy), s. 255 (malarze szyldów); *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. F. Reichman, R. 8, Lwów 1904, s. 283-284 (malarze szyldów).

27 *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. F. Reichman, R. 1, Lwów 1897, s. 164 (lakiernicy); *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. F. Reichman, R. 5, Lwów 1901, s. 179 (malarz pokojowy), s. 250 (lakiernicy), s. 255 (malarze szyldów); *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. F. Reichman, R. 8, Lwów 1904, s. 283 (malarze szyldów).

28 *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. F. Reichman, R. 5, Lwów 1901, s. 255 (malarze szyldów); *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. F. Reichman, R. 8, Lwów 1904, s. 283 (malarze szyldów).

Jednym ze sprzyjających czynników, z których mogli oni korzystać, był dostęp do tanich powłok ochronnych, które pojawiły się wraz z rozwojem przemysłu naftowego, zainicjowanego w latach pięćdziesiątych XIX przez Ignacego Łukasiewicza²⁹. W czwartej ćwierci XIX wieku, wraz z rozwojem na Podkarpaciu kopalnictwa i przetwórstwa ropy naftowej³⁰, dostępne stały się tanie powłoki ochronne, będące produktami przerobu tego surowca, zastępujące stosowane dotychczas, droższe naturalne woski, żywice, asfalty i substancje tłuszczowe. Poza tym w 1873 roku otwarte zostało we Lwowie Muzeum Przemysłowe, a w 1877 roku powstała przy nim Powszechna Szkoła Przemysłowa Rysunków i Modelowania, która z końcem wieku stała się Państwową Szkołą Przemysłową, w której w pierwszej dekadzie wieku XX nauczano „trawienia szyb”³¹.

W Królestwie Polskim produkcja szyb trawionych zaczęła się w końcu lat dziewięćdziesiątych XIX wieku i chyba też nigdy nie nabrała takiego tempa jak w Galicji. Do tego czasu w ramach polityki protekcyjnej, celem uniknięcia opłat celnych, starano się tworzyć spółki, które wykonywały szkła na miejscu, korzystając z obcego *know-how*. Przykładem może być tu spółka, która już w latach osiemdziesiątych XIX wieku zawiązała się przy ulicy Solnej 19 w Warszawie, celem wykonania szyb do pałacu Karola Scheiblera w Łodzi (pl. Zwycięstwa 1; Obecnie Muzeum Kinematografii; bud. 1884–1887, arch. Edward Lilpopp)³². Założona została przez warszawskiego właściciela firmy asfaltowej Abrama Rotmila i lwowskiego przedsiębiorcy Józefa Staubera [il. 10]³³.

Stołeczne środowisko było jednak w stosunku do lwowskiego zapóźnione. Przyczyną braku podobnej jak we Lwowie innowacyjności zakładów, był tu brak możliwości kształcenia technicznego rzemieślników. Już w 1831 roku zamknięta została bowiem Szkoła Przygotowawcza, w której wykładał między innymi A. Hann, a która

29 *Przemysł naftowy w Polsce. Zarys historii wraz z opisem techniki pracy w przemyśle naftowym, uzupełniony Przewodnikiem po Pawilonie Naftowym P.W.K.*, Lwów, 1929, s. 5. W 1856 roku Łukasiewicz założył pierwszą na świecie spółkę naftową; jego współnikami zostali Karol Klobassa – właściciel majątku Bóbrka, oraz Tytus Trzeciecki – właściciel Huty Szklanej w Ujściu.

30 Marek Graniczny, Stanisław Wołkowicz, Halina Urban, Krystyna Wołkowicz, Albin Zdanowski, *Historia poszukiwań i wydobywania ropy naftowej na ziemiach polskich do 1939 roku*, „Przegląd Górniczy”, t. 71, nr 12 (2015), s. 151-156; Kazimierz Kling, *O przemyśle wosku ziemnego*, „Metan”, R. 3, 1919, s. 16-24.

31 J. Smirnow, *Moda...*, op. cit.

32 M. Maksymiuk, *Szyby trawione z przełomu ...*, s. 200-201.

33 *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. F. Reichman, R.1, Lwów 1897, s. 164 (lakiernicy); *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. F. Reichman, R. 5, Lwów 1901, s. 250 (lakiernicy), s. 255 (malarze szyldów); *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, oprac. F. Reichman, R.8, Lwów 1904, s. 283-284 (malarze szyldów).

stać się miała Instytutem Politechnicznym. Władze carskie do późnych lat siedemdziesiątych XIX wieku blokowały też edukację rzemieślniczą na średnim poziomie³⁴. Rzemieślnicy mający jakikolwiek kontakt z pracownią chemiczną czy salą rysunkową przy otwartym w 1875 roku Muzeum Przemysłu i Rolnictwa³⁵, w latach osiemdziesiątych XIX wieku nie zasilali jeszcze branży szklarskiej. Dopiero otwarcie w 1891 roku Muzeum Rzemieślniczego z jego aktywnym nastawieniem na popularyzację postępu w rzemiośle, powolne otwieranie szkół rzemieślniczych, powstawanie zakładów naukowych, rzemieślniczych i technicznych, a wreszcie otwarcie w 1893 roku Instytutu Politechnicznego oraz utworzenie w roku 1907 klas rzemieślniczo-przemysłowych przy Muzeum Rzemieślniczym, pozwoliło na rozwój podobnej działalności w środowisku stołecznym³⁶. Od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku w prasie pojawiać zaczęły się więc ogłoszenia oferujące szyby trawione, a nawet przepisy na sporządzenie „płynu do wytrawiania szkła”³⁷.

Zakłady podejmujące się w tym czasie produkcji szyb trawionych znacznie częściej były jednak związane wprost z witrażownictwem czy szklarstwem. Warto w tym kontekście wymienić takie nazwiska jak: Jan Kosiński³⁸, L. Liedtke³⁹, Józef Brendel⁴⁰ czy



il. 10. Sygnatura szyby wykonanej w Warszawie w latach osiemdziesiątych XIX wieku przez spółkę „Rotmil & Stauber”, fot. Małgorzata Maksymiuk

Polskim), „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, t. 34, 1989, z. 4, s. 777-798.

35 *Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1875-1929*, Warszawa 1929, s. 5.

36 *Ibidem*, s. 9.

37 *Płyn do wytrawiania szkła*, „Gazeta Rzemieślnicza”, R. 9, 1894, nr 7, s. 52.

38 *Wykaz Parafji oraz Spis Duchowieństwa Rzymsko-katolickiego w Królestwie Polskiem a dodaniem Informatora Przemysłowo-handlowo—rolnego „Swój do Swego” i Spisem Towarzystw Spożywczych w Król. Polskiem*, wyd. Lucjan Bogusławski, Edmund Statkiewicz, Warszawa 1913, ogłoszenie nr 220; *Adresy Warszawy na rok 1908*, oprac. Antoni Żwan, Warszawa 1908, s. 529; *Przemysł Fabryczny w Królestwie Polskiem*, oprac. i wyd. Leon Jeziorański, R. IV, Warszawa 1907, poz. 1211; *Adresy Warszawy 1913/1914*, wyd. L. Kleber, Warszawa 1912, s. 26; *Księga Adresowa Przemysłu Fabrycznego w Królestwie Polskim 1906*, oprac. i wyd. L. Jeziorański, R. 3, Warszawa 1906, s. 327, ogł. 456.

39 *Informator. Przewodnik Handlowo-Przemysłowy Cesarstwa Rosyjskiego, Królestwa Polskiego i Warszawy*, Warszawa 1889, s. 132H.

40 *Księga Adresowa Królestwa Polskiego na Rok 1907*, oprac. i wyd. L. Jeziorański, R. 8, Warszaw 1907, s. 19, 137, 157;

34 Ewa Rainko, *Szkolnictwo zawodowe na ziemiach polskich do 1918 r.*, „Studia Łomżyńskie”, t. 27, 2017, s. 46-50; Józef Miąso, *Trudne narodziny Politechniki Warszawskiej (Przyczynek do dziejów polityki naukowej w Królestwie*

wreszcie najlepiej się zapowiadający, bo prawdopodobnie posiadający wykształcenie artystyczno-rzemieślnicze, jednak przedwcześnie zmarły, Feliks Królikowski (1876–1908)⁴¹.

Również w Krakowie szyby trawione oferowane były przede wszystkim przez zakłady witrażownicze i szklarskie. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku szkło trawione często jednak nie pochodziło z ich własnej produkcji, a było towarem sprowadzanym od współpracujących z nimi wiodących zakładów, na przykład austriackich, jak wiedeński zakład Geylinga współdziałający w latach dziewięćdziesiątych z zakładem Teodora Zajdzikowskiego⁴².

Rodzima produkcja, jaka pojawiała się na przełomie wieków w Krakowie, choć początkowo nawet prężnie się rozwijająca, pod koniec pierwszej dekady XX wieku nie miała już takiej dynamiki i schodziła na dalszy plan. Niemniej, wymienić tu trzeba przynajmniej zakład witrażowniczy Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha, założony w roku 1902, a od roku 1906 należący do Stanisława Gabriela Żeleńskiego⁴³. Wspomnieć też należy o kursie szklarskim nauczającym między innymi trawienia, jaki przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym w 1911 roku prowadził Karol Homolacs⁴⁴.

Zakłady trawiące szkła do komponowania wzorów miały do dyspozycji, rozpowszechniane przez większe francuskie czy niemieckie pracownie, teki i katalogi ze wzorami ornamentów oraz gotowe szablony, które można było nabyć na przykład w Magazynie Francuskim w Warszawie⁴⁵. Źródłem wiedzy na temat tendencji w mo-

-
- Адресь-Календарь гор. Варшавы на 1903 год*, Warszawa 1903, s. II 58 (Брендель Осип, w: „стекольщики”).
- 41 *Księga Adresowa Królestwa Polskiego na Rok 1907*, op. cit., s. 51; *Księga Adresowa Przemysłu Fabrycznego w Królestwie Polskiem*, oprac. i wyd. L. Jeziorański, R. IV, Warszawa 1907, ogł. 145; „Słowo”, R. 24, 1905, nr 67, s. 4 [dział Ogłoszenia]; Czarnocin – kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP, Karta ewidencyjna zabytku ruchomego, oprac. Anna Wolska-Rój, wyk. 25.05.1991 r.; Akta stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej Brwinów, zespół 0088/D, jednostka 1876, UMZ 1876 r., Katalog: Urodzenia, akt 101, <http://metryki.genealodzy.pl/metryki.php?op=k&ar=2&zs=0088d&sy=1876&kt=1> [dostęp: 9 luty 2022]; *Cmentarz Stare Powązki*, kwatery 291, rząd 4, miejsce 29, nr inw. 59761, http://cmentarze.um.warszawa.pl/pomnik.aspx?pom_id=59761 [dostęp: 23 listopad 2022].
- 42 Andrzej Laskowski, *Działalność krakowskiego zakładu witrażów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, s. 133; idem, *Wiedeńskie inspiracje galicyjskiej sztuki witrażowej – epizod secesyjny*, [w:] *Witraże secesyjne: tendencje i motywy*, op. cit., s. 41.
- 43 A. Laskowski, op. cit., s. 142
- 44 Ekspozycja w Muzeum Narodowym w Krakowie, Galeria Rzemiosła Artystycznego – ekspozycja stała. Por. Alicja Kilijańska, *O kolekcjach rzemiosła artystycznego w Muzeum Techniczno-Przemysłowym oraz Muzeum Narodowym w Krakowie do 1918 roku*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=3399>, [dostęp 03 XI 2022]; A. Kilijańska, *Rzemiosło artystyczne*, [w:] *Fin de siècle w Krakowie. Grafika użytkowa. Tkaniny. Rzemiosło artystyczne*, Kraków 2005, s. 80-110.
- 45 *Documents d'archives sur le verre. Période 1800 – 1940*, <https://verrierie-mousseline.org/archives-sur-le-verre/>, [dostęp: 11 I 2021]; „Tydzień”, R. 28, nr 20 z 7 (20) V 1900, s. 6; „Tydzień”, R. 28, nr 21 z 14 (27) V 1900, s. 6; „Mucha”, R. 41, nr 23 z 4 VI 1909, s. 9; „Mucha”, R. 31, nr 8 z 19 II 1909, s. 8; „Kraj”, R. 21, nr 20 z 17 (30) V 1902, s. 28.

dzie i informacji o nowych technologiach, obok ogólnie dostępnej prasy, była także działalność popularyzatorska rozwijającego się rodzimego ruchu wystawienniczego⁴⁶.

Korzystali z nich zwłaszcza projektanci wzorów na szklach wielotonowych. Bywali to artyści plastycy (malarze, rysownicy) czy architekci, którzy mogli współpracować z warsztatami witrażowniczymi, tworząc indywidualne projekty na zamówienie, do konkretnego miejsca. Szyby takie powstawały więc jednocześnie z architekturą (np. dom własny braci Jana i Karola Schulzów we Lwowie; ul. Chmelnyćkoho 56, dawniej ul. Żółkiewska; bud. 1896⁴⁷), lub podczas większych przebudów i remontów i chociaż drogie i pracochłonne, realizowane były nawet w większych kompletach przeszkleń. Podobne przeszklania wykonywali jednak często także artyści rzemieślnicy i mistrzowie szklarscy, będący właścicielami lub pracownikami takich zakładów. Rzemieślnicy ci byli jednak przede wszystkim autorami szkieł dwutonowych i bardziej ozdobnych jednotonowych, które zamawiano u nich także w trakcie budowy czy remontu budynku. Mogli oni też komponować okna ze szkieł jednotonowych, tzw. *muślinowych*, chociaż tutaj ornamenty pokrywające jednolicie całą powierzchnię szkła, pozwalały na dowolne docinane do wybranego kształtu i wielkości, czy komponowanie z innymi typami szkieł, co mogło być wykonane przez każdego szklarza.

Przeszklenia trawione, tak popularne jeszcze przed I wojną światową, w powojennej rzeczywistości nie znajdowały jednak już akceptacji i zainteresowania. Ozdobione bogatymi ornamentami, często budziły niesmak. Bez żalu pozbywano się ich podczas remontów, zwłaszcza że odtworzenie metodami rzemieślniczymi generowałyby tylko dodatkowe koszty. Ta obojętność czy wręcz złe nastawienie⁴⁸, niestety mści się dzisiaj na zabytkach z przełomu XIX i XX wieku, które nawet wspaniale odrestaurowane, bez szyb trawionych tracą na swojej autentyczności. Dodatkową trudność w przywróceniu dzisiaj brakujących przeszkleń stanowią ograniczenia nałożone na współczesnych twórców, wynikające ze szkodliwości dla środowiska kwasu fluorowodorowego⁴⁹. Tym bardziej więc zasadna wydaje się konieczność badań, dokumentowania i ochrony zachowanych oryginalnych przeszkleń oraz poszukiwania nowocze-

46 Mateusz Jan Kowalski, *Warszawskie wystawy rolniczo-przemysłowe*, Łódź 2021; Anna Maria Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999; A. M. Drexlerowa, Andrzej Kazimierz Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych wystawach światowych 1851-2000*, Warszawa 2005.

47 J. Smirnow, *Lwowskie witraże secesyjne...*, s. 98, idem, *Moda...*, op. cit.; O. Łysenko, *Witraż jako detal architektoniczny w dekoracji traktu wejściowego w kamienicach Lwowa (2. Połowa XIX i początek XX w.)*, [w:] *Witraż w architekturze – architektura na witrażu*, red. J. Budyn-Kamykowska, K. Pawłowska, Kraków 2011, s. 73-74.

48 Stefan Godlewski, *Suszone Sylfidy*, „Kino: tygodnik ilustrowany”, R. 10, nr 13 z 26 III 1939, s. 12.

49 Informacja od p. Pawła Dubiela z *Dubiel Glass s.c.* w Rabie Wyżnej.

nych metod ich ochrony, zabezpieczania przed uszkodzeniami i ewentualnego od-twarzania brakujących szyb⁵⁰.

Streszczenie

Szyby trawione we wnętrzach z przełomu XIX i XX wieku

Szyby z matowymi wzorami wytrawionymi kwasem fluorowodorowym są słabo rozpoznany zasobem dziedzictwa kulturowego przełomu XIX i XX wieku. Chociaż Antoni Hann już w 1826 roku opisał technikę dekoracyjnego trawienia szkła, a w latach 1829–1830 opublikowana ona została w prasie zagranicznej, to popularność szyb trawionych zaczęła się dopiero po połowie wieku XIX. Stało się to możliwe dzięki francuskim artystom rzemieślnikom i chemikom, takim jak Louis-Napoleon Gugnon, Paul Bitterlin Młodszy czy Louis Kessler. Zapoczątkowali oni rozwój dekoracyjnego trawienia szkła okiennego, czemu sprzyjał dokonujący się w XIX wieku postęp w nauce i przemyśle, a także rozwijający się na świecie ruch muzealny i wystawienniczy. Zdobiąc i dopełniając stylistyki wnętrz a jednocześnie nie ograniczając dostępu światła i nie zmieniając jego barwy, szyby trawione dzięki łączeniu walorów estetycznych z utylitarnymi weszły do powszechnego użycia i dzisiaj stanowią *signum temporis* architektury przełomu XIX i XX wieku.

Słowa kluczowe: szkło, matowienie, ornamenty, trawienie, fluorowodór, przeszklenia (glass, tarnishing, ornaments, etching, hydrogen fluoride, glazing)

Summary

Etched glass in interiors from the turn of the 19th and 20th centuries

Glass panes with matte patterns etched using hydrofluoric acid are a poorly recognized part of cultural heritage of the turn of the 19th and 20th centuries. Already in 1826 Antoni Hann described the technique and soon in 1829-30 published his findings in foreign press. Following that, thanks to French craftsmen and chemists such as Louis-Napoleon Gugnon, Paul Bitterlin Jr. or Louis Kessler popularity of etched

50 Obecnie celem uzyskania wzorów imitujących historyczne ornamenty, szkło matowe (satynowe) wytrawione fabrycznie, poddawane jest wielokrotnemu i zróżnicowanemu piaskowaniu – informacja od p. Pawła Dubiela.

glass blossomed. They initiated the development of decorative etching of window glass panes, which was facilitated by the 19th century progress in science and industry, as well as growing, worldwide museum and exhibition movements. Etched glass, which decorated and complemented the interior style and at the same time did not limit the access to light nor change its colour, thanks to combining aesthetic and utilitarian values, came into common use and today is a signum temporis of architecture of the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords: glass, tarnishing, ornaments, etching, hydrogen fluoride, glazing (glass, tarnishing, ornaments, etching, hydrogen fluoride, glazing)

mgr Małgorzata Maksymiuk
Narodowy Instytut Dziedzictwa

Łukasz Woźniak, Maciej Loba

Propozycja metodyki analiz wnętrz zabytkowych na potrzeby współczesnych ingerencji architektonicznych. Studium przypadku wnętrza kościoła pod wezwaniem Najświętszego Zbawiciela w Warszawie projektu Józefa Piusa Dziekońskiego (1844–1927) – projekt i wzniesienie nowych ołtarzy bocznych

Wprowadzenie

Przedstawiona w artykule metodyka projektowania została opracowana i jest stosowana w praktyce przez pracownię MONDRA[®] design, prowadzoną przez architekta Łukasza Woźniaka, współautora niniejszego tekstu, w wielu realizacjach architektonicznych, których ranga nie pozwala na podejmowanie arbitralnych rozwiązań¹. W omawianym przypadku została ona zastosowana przy opracowywaniu projektu nowych ołtarzy bocznych w kościele Najświętszego Zbawiciela w Warszawie, po śmierci głównego projektanta i autora koncepcji Andrzeja Grzybowskiego (1930–2020), który zmarł w trakcie realizacji przedsięwzięcia. Zastosowanie opisanego w artykule spo-

¹ Por. Łukasz Woźniak, *Rewaloryzacja zabytków architektury a planowanie przestrzenne. Świadomość odpowiedzialności za współtworzenie kultury w pracy architekta. Na przykładzie rozbudowy zabytkowej wieży wodnej w miejscowości rekreacyjno-turystycznej Spała*, [w:] *Prawo ochrony dóbr kultury jako narzędzie innowacyjności turystycznej w strukturze lokalnej*, red. Piotr Dobosz, Witold Górny, Anna Mazur, Adam Kozień, Kraków 2019, s. 175-212. W powyższym artykule przedstawiono zarys omawianej metody, która na ówczesnym stadium rozwoju składała się z czterech komponentów: „systemu”, „struktury”, „standardu” i „procesu”, oraz jej pierwsze zastosowanie. Metoda z czasem została uszczegółowiona, dodano kolejny komponent – „układ”, i w tej postaci jest opisana w przedłożonym tu tekście.

sobu podejmowania decyzji w projektowaniu i realizowaniu ołtarzy w kościele Najświętszego Zbawiciela w Warszawie było sposobem uniknięcia błędów wynikających z możliwości narzucenia jednostkowych przekonań estetycznych któregokolwiek z uczestników procesów decyzyjnych.

Wyrażna potrzeba zredefiniowania pojęcia ochrony i konserwacji zabytków wynikająca wprost ze zmieniającego się paradygmatu ich znaczenia, jest powodem ukształtowania metody zbudowanej na ruszcie strukturalizmu², który z racji swej konstrukcji najodpowiedniej odnosi się do budynków, które również są strukturami. Zasób substancji zabytkowej wciąż przyrasta – z każdym rokiem ujmowane są kolejne obiekty w ewidencjach zabytków – a miernik chronionych wartości niedostatecznie jest powiązany z chronionymi komponentami. Wydaje się zatem właściwym rozpoznanie i przedefiniowanie pojęcia zabytku z uwzględnieniem wyraźnie oznaczonych granic ochrony zakreślonych w ścisłym związku ze współczynnikami określającymi funkcję zachowywanych wartości. Jedną z potencjalnych konsekwencji takiego rozumowania wydaje się ograniczenie zakresu ochrony substancji zabytkowej (do funkcjonalnej lub symbolicznej jego esencji) oraz oddzielenia istoty chronionego zabytku od jego warstwy naddanej, podlegającej swobodnej modyfikacji wynikającej ze zmiany potrzeb, którym całość zespołu ma służyć. Oddzielenie substancji endemicznej o cechach unikatowych, bądź występującej jako relik, której potrzeba nienaruszonego zachowania jest uzasadniona, od substancji żywej, podlegającej przekształceniom i trwale rozwijającej się, jest możliwe jeżeli zrozumiemy istotę specyficznych warunków trwania kultury oraz jej kreatywnych aspektów³. Separacja taka może skutkować trwałym wyłączeniem z funkcjonowania części zespołów w nienaruszonej formie z jednej strony, z drugiej zaś uwolnieniem przeważającej części materii zabytkowej i włączeniem jej w żywą strukturę podlegającą trwałym, wielokierunkowym przekształceniom.

2 Tutaj: „Strukturalizm jest skoncentrowany na uchwyceniu struktury zjawisk i budowie modeli wyjaśniających rolę badanych zjawisk w środowisku, co oznacza poszukiwanie obiektywnych, racjonalnych i naukowych metodologii do analizowania danych o postrzeganiu. Kluczową rolę w architekturze odgrywa odkryte przez strukturalizm komunikacyjne znaczenie przestrzeni, głoszone przez Umberta Eco”, cyt. za: Elżbieta Niezabitowska, *Metody i Techniki Badawcze w Architekturze*, Gliwice 2014, s. 108.

3 Ł. Woźniak, Małgorzata Wołodźko, Aneta Grubska, Józef Talczewski, *Funkcja żywego zabytku – założenia parkowe w gminnym programie opieki nad zabytkami. Studium przypadku – parki w gminie Cybinka, powiat słubicki*, [w:] *Wartość funkcji w obiektach zabytkowych*, red. Bogusław Szmygin, Warszawa 2014, s. 337; Maciej Loba, *Budujmy piękne polskie dwory*, „Fronda”, 7.07.2011, <https://www.fronda.pl/a/budujmy-piekne-polskie-dwory,13309.html> [dostęp: 10 VIII 2022].

Wprowadzanie zmian w aranżację istniejących zabytków, objętych formą ochrony poprzez wpis do rejestru zabytków, wymaga zapewne ostrożności w podejmowaniu decyzji, ale przede wszystkim wymaga pewności co do kształtu działań, które można i należy podjąć. Decyzje arbitralne, nawet zapadające w konsyliach, o ile nie są oparte o gruntowne analizy, pozostają zawsze obciążone ryzykiem przypadkowego błędu. Stosowanie określonej metody pozostaje jedyną naukową drogą pozwalającą na merytoryczną polemikę, wyłączającą subiektywne, selektywne podejście⁴.

Nie oznacza to, że w drugim przypadku mamy do czynienia z porzuceniem idei ochrony. Wręcz przeciwnie, uwzględniając prymat żywych i aktualnych wartości użytkowych danej materii zabytkowej – nadajemy jej dodatkową wartość realizacji potrzeb, wiążącą chronioną materię ze współczesną rzeczywistością. Łącząc tym samym historyczną naturę obiektu z jego trwaniem w obszarze współczesnego użytkowania, zwiększamy sumę wartości uznawanych za godne ochrony⁵, a tym samym dziedziczenia.

Proces projektowy zakładający uzupełnienie, czyli nieodmiennie przekształcenie wnętrza zabytkowego podlegającego ochronie prawnej, wymaga przeanalizowania *status quo* – zorientowania się co tak naprawdę podlega ochronie – a rozwiązanie projektowe powinno być wynikiem procesu zamkniętego w standardzie, uwzględniającym założone na wyjściu kryteria. Wpis do rejestru zabytków ma chronić pewien katalog wartości⁶, które uznano za cenne i godne zachowania.

Każda ingerencja, jeśli uznamy ją za konieczną, oznacza zderzenie szeregu arbitralnych decyzji o charakterze eksperckim z decyzjami wynikającymi z przyjętej metody. Wydzielenie wartości artystycznej jako autarkicznej w oderwaniu od war-

4 Metoda w projektowaniu nie może być mylona z szukaniem za pomocą prób i błędów rozwiązań przypadkowych, dyktowanych talentem architekta czy upodobaniem do jakiegoś stylu, czy to modnego, czy też najłatwiejszego w stosowaniu. Jest to sposób postępowania, który ma doprowadzić do rozwiązania postawionego zagadnienia, problemu projektowego i pozwolić osiągnąć cel, czyli zrealizować odpowiedni projekt dla konkretnego wnętrza. Metoda jest tu rozumiana wprost – jako droga postępowania (z gr. *metha hodos*). Zaproponowane przez autorów etapy postępowania składają się na kompletność odczytania architektury wnętrza kościoła we wszystkich komponentach oddziałujących na odbiorcę. Zygmunt Hajduk, *Ogólna metodologia nauk*, Lublin 2011, s. 146-149.

5 18 VIII 2002 roku Jan Paweł II odwiedził Katedrę Wawelską. Witał go dziekan Katedry ks. infułat Janusz Bielański ubrany w XVIII-wieczną kapę koronacyjną. Użycie zabytkowej kapy, przechowywanej w Muzeum Katedralnym, niesło oczywiście ryzyko jej uszkodzenia, ale okoliczność wizyty głowy Kościoła i metaznaczenie jej użycia nadawała muzealnemu przedmiotowi nową rangę. Używanie zabytkowych przedmiotów, tak jak użytkowanie zabytkowych obiektów, nie ich replik, ma znaczenie dla ciągłości kultury.

6 Zgodnie z ustawą są to wartości naukowe, historyczne lub artystyczne. Zob. Ustawa z dnia 23 lipca 2003 roku o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, art. 3, ust. 1., (Dz. U. 2022 poz. 840 z późn. zm.).

tości naukowej, czyli również od naukowego opisu, jest powodem niezrozumienia ciągłości trwania struktur przestrzennych i częstymi nakazami petryfikowania nadal „żyjących” obiektów.

Wychodzimy z założenia, że wartość artystyczna ujęta przez ustawodawcę jako warunek dostateczny, *conditio sufficiens*, nie może otwierać drogi do subiektywnej interpretacji nieopartej o falsyfikowalne, a zatem naukowe, podstawy⁷, choć i tu cały czas trudno mówić o konkluzywnej rozstrzygalności⁸. Powinniśmy dążyć do wyłonienia pełnego paradygmatu ochrony zabytków, tak by stawiane tezy mogły być poddawane ocenie w ramach ustalonych, przyjętych reguł.

Podążając za ustawodawcą, autorzy artykułu przyjęli tezę, że piękno jest definiowalne i określone, ponieważ ustawa wskazuje katalog wartości, które należy traktować jako celowe i posiadające miarę. Zatem, zastanawiając się nad pojęciem piękna klasycznego, należy uwzględnić nie tylko sam urok kształtu, ale również sposób funkcjonowania w kontekście diachronicznym i synchronicznym oraz klasy istniejących aktualnie desygnatów wszystkich użytych elementów architektonicznych. Istotne jest to, co chronimy i czym był przedmiot ochrony na przestrzeni minionego czasu, czy potrafimy go wykonać dziś, czy mamy takie możliwości techniczne, finansowe, organizacyjne, a także jakie zdolności były potrzebne w czasie, w którym powstawał chroniony obiekt. Wreszcie, jaka była i jaka jest relacja między formą przestrzenną, odbiorcą a celem. Istotna jest sprawa ciągłości trwania, użytkowania i dbałości o przedmiot ochrony dla przetrwania fizycznego obiektu, co wymaga również zrozumienia, jak i wkład w aktualny świat ma dać zachowanie obiektu. Czy jest to tylko pamiątka przeszłości, czy też może nadal żywy i potrzebny komponent życia społecznego? Sama trwałość, solidność podjętych działań i wykonanych prac powoduje, że mamy możliwość edukacji o pięknie przestrzeni, jej użyteczności, ciągłości trwania i użytkowania przez naszych przodków, o pięknie, które warto dziedziczyć – pięknie, które cały czas jest podlegającą aktualizacji wartością.

Każde pokolenie w sposób nielosowy odsiewa wartości, które chce odziedziczyć. W sposób trafny obrazują to słowa Stanisława Lema „kanoniczna postać kultury nie jest tożsama z informacją zmagazynowaną w muzeach, w bibliotekach, gdziekolwiek – kulturę stanowi bowiem efektywne krążenie treści selekcyjnaw-

7 Karl Popper, *Logika odkrycia naukowego*, Warszawa 1977, s. 39.

8 O problemie konkluzywności na polu nauki jako weryfikacji i potwierdzeniu pewnym zob. Elżbieta Kałuszyńska, *Perspektywy filozofii nauki*, „*Filozofia Nauki*”, R. 4, 1996, nr 3 (15), s. 5-16.

nych przez kolejne generacje, jako że tym właśnie doborem naturalnym stoi kultura, będąc po prostu operatorem, ponadinstrumentalną pamięcią zbiorową⁹. Jeżeli obiekty nie będą przedstawiały również wartości użytecznych dla przyszłych pokoleń, to nie mają szansy przetrwania. Taki los spotkał znaczącą część zasobu zabudowy drewnianej czy pofolwarczej na terenie całego kraju.

Tylko piękno wpisujące się w wymagania życia współczesnych pokoleń daje możliwość wzbudzenia w nich przekonania, że to co otrzymują, nie jest tylko „białym słoniem” ofiarowanym na wzór indyjskich maharadzów¹⁰ przez poprzednie pokolenia, a czymś zgoła odmiennym, ważnym, istotnym dla aktualnego życia¹¹.

Punktem wyjścia do dokonania analizy jest połączenie metody wywodzącej się z nurtu normatywno-pozytywistycznego¹² z metodami interakcjonistycznymi i interpretatywistycznymi [tab. 1]. Organizacja przestrzeni traktowana jako zbiór zasad, relacji systemowych i normatywów strukturalnych nie przynosi bowiem odpowiedzi na pytanie o ostateczny kształt przestrzeni habitatu człowieka, jakim jest klasycznie pojmowana przestrzeń architektoniczna oparta na trwałości, użyteczności i pięknie¹³. Wzbogacenie rozważań o czynnik ludzki (*humanitas*) nadało przestrzeni nowe znaczenie poprzez tworzone normy, struktury i systemy oraz poprzez oczekiwanie pewnego standardu¹⁴.

9 Stanisław Lem, *Filozofia przypadku*, t. 2, Kraków 1988, s. 45.

10 Metafora ta nawiązuje do sytuacji darowania białego słonia przez maharadzę osobie, której nie darzył sympatią w celu doprowadzenia jej do bankructwa poprzez generowanie wysokich kosztów na utrzymanie darowanego zwierzęcia.

11 Ł. Woźniak, *Znaczenie architektonicznego i urbanistycznego dziedzictwa dla społeczeństwa*, [w:] *Samorząd terytorialny, architektura, dzieła sztuki, prawo*, red. P. Dobosz, W. Górny, A. Mazur, Bartosz Mazurek, A. Kozień, Kraków 2018, s. 279-299.

12 Émile Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. Jerzy Szacki, Warszawa 1968.

13 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. Kazimierz Kumaniecki, Warszawa 1999, s. 32.

14 Zob. George Maed, *Umysł, osobowości i społeczeństwo*, tłum. Zofia Wolińska, Warszawa 1975.

Tab. 1. Ruszt metodologiczny – schemat obrazujący rozłożenie komponentów i ich wzajemne oddziaływanie

Ruszt metodologiczny		
	WNĘTRZE I JEGO KOMPONENTY	DZIAŁANIE I OBRAZY AUTENTYCZNE wnętrza zabytkowego
	STANDARD	Rozpoznanie techniki użytej do wytworzeni istniejących elementów składowych wnętrza
	UKŁAD	Rozpoznanie funkcji jaką pełni obiekt w miejscu, w którym występuje
	STRUKTURA	Rozpoznanie relacji pomiędzy formami przestrzennymi oraz odbiorcą i celem jaki chcemy osiągnąć we wnętrzu
	SYSTEM	Rozpoznanie znaczenia w zbiorze funkcji dla realizacji celu dla którego wnętrzu jest użytkowane
	PROCES	Rozpoznanie czynności wykonywanych we wnętrzu

Źródło: opracowanie Łukasz Woźniak 2022

Zmieniający się paradygmat dziedziny zajmującej się ochroną dziedzictwa i dóbr kultury¹⁵ odchodzi od tradycyjnego pojmowania swych zadań konserwatorskich w kierunku poszerzenia kategorii pojęciowej, jaką jest sama ochrona, oraz innych kategorii kluczowych w jej obrębie. Stanowi to poważny symptom świadczący o rozwoju dyscypliny w kierunku pełnego zarządzania dziedzictwem. Podstawą każdego z systemów zarządzania jest strategia działania, wyznaczająca ciąg logicznie po sobie następujących faz. Teoria zarządzania przestrzenią w przypadku dziedzictwa kulturowego powinna wyróżnić cztery następujące fazy: zdefiniowania, analizy, interpretacji i argumentów, przetłumaczone na język ochrony zabytków.

Stanem pożądanym jest harmonia. Poprawność przestrzenną osiągamy, gdy mamy do czynienia z harmonijnie funkcjonującym systemem. System jest stanem

15 Por. B. Szmygin, *Zmiana paradygmatu w ochronie dziedzictwa*, [w:] *Konserwacja zapobiegawcza środowiska*, „Archaeologica Hereditas”, t. 1, red. Zbigniew Kobyliński, Jacek Wysocki, Warszawa–Zielona Góra 2012, s. 65-70.

uporządkowanej struktury przestrzennej funkcjonującej zgodnie z założonym celem. Struktura zaś występuje, gdy poszczególne elementy budowanego układu pozostają ze sobą w relacjach. Tak zatem poszczególne komponenty, składające się w układy, w których zachodzą relacje przestrzenne, funkcjonalne czy semantyczne, tworzą struktury, których harmoniczna celowość otwiera możliwości realizacji procesów w poprawnie sformułowanym wnętrzu [tab. 2].

Tab. 2. Analizowane komponenty wnętrza architektonicznego

KOMPONENT	V. PROCES	IV. SYSTEM	III. STRUKTURA	II. UKŁAD	I. STANDARD
Opis komponentu	Czynności wykonywane w przestrzeni kościoła	Elementy wnętrza realizujące cel, czyli możliwość wykonywania czynności we wnętrzu kościoła	Elementy wyposażenia oraz relacje zachodzące pomiędzy nimi	Rozmieszczenie elementów wyposażenia oraz elementów architektonicznych	Do jakich czynności w zgodzie z jakimi wytycznymi i ideami zostały zrealizowane elementy wnętrza. Oraz z jakich materiałów zostały wykonane.
Wartość	Użyteczność	Naukowa (w tym artystyczna)	Historyczna (w tym ciągłości)	Dziedziczenia (w tym aktualizacji)	Wychowania (w tym edukacyjna)

Źródło: opracowanie Łukasz Woźniak 2022.

Koncepcja budowy nowych stałych ołtarzy bocznych w warszawskim kościele została zarysowana przez architekta A. Grzybowskiego, który już w latach siedemdziesiątych XX wieku swoją twórczością architektoniczną zwrócił uwagę środowiska historyków sztuki¹⁶. Zauważony przez profesora Aleksandra Gieysztora, ówczesnego dyrektora odbudowywanego Zamku Królewskiego w Warszawie, został zaangażowany do prac nad projektami wystroju odtwarzanych wnętrz¹⁷. Jego twórczość to nie

16 M. Loba, *Andrzej Grzybowski. Polski historyzm współczesny*, Rzeszów 2008, s. 50-59.

17 Andrzej Grzybowski był autorem wnętrz, w tym opraw tronów królewskich czy projektu łoża w rekonstruowanej sypialni ostatniego króla Rzeczypospolitej Stanisława Augusta Poniatowskiego. Por. Tadeusz Stefan Jaroszewski, *Kilka słów o najnowszej historii Kaplicy Saskiej w Zamku Królewskim w Warszawie*, [w:] *Entre court et jardin, czyli pomiędzy mecenasem i artystą. Księga ku czci Profesora Andrzeja Ryszkiewicza*, oprac. Tadeusz Chrzanowski, Lublin 1987, (strony: od-do); idem, *Kilka słów o najnowszej historii Kaplicy Saskiej w Zamku*

tylko konserwacje i przebudowy zabytkowych obiektów, ale także stylowe budynki projektowane od podstaw, wraz ze szczegółowymi projektami wnętrz, w tym detali, a także mebli czy okuć, aż po aranżację parków i elementów krajobrazu¹⁸.



il. 8. Kościół Najświętszego Zbawiciela w Warszawie, wznoszenie ołtarza Miłosierdzia Bożego – montaż belkowania na kolumnach ramion ołtarza, fot. Tomasz Olszewski, 2023



il. 11. Elementy ołtarza Miłosierdzia Bożego – widok na warsztat pracy sztukatorów i stolarzy we wnętrzu kościoła, fot. Łukasz Woźniak, 2022

Prace nad projektem i wzniesieniem dwóch ołtarzy prowadzone są przez pracownię MONDRA[®] design Łukasz Woźniak, w skład której wchodzi między innymi autorzy artykułu. Pracownia została zaproszona przez A. Grzybowskiego do opracowania koncepcji architekta i obdarzona przez niego pełnym zaufaniem¹⁹. Schorowany i będący już w wieku 90 lat rozumiał, że jest to najprawdopodobniej jego ostatnie dzieło. Cały zespół brał pod uwagę konieczność kontynuacji prac nad projektami bez jego udziału. Odszedł w dniu 25 października

Królewskim w Warszawie, „Roczniki Humanistyczne”, R. 25, 1987, t. 35, z. 4, s. 367-578.

18 M. Loba, *Andrzej Grzybowski...*, passim.

19 Andrzej Grzybowski w pracy nad koncepcjami omawianych projektów, używał języka form nie jako metafory historycznej, ale jako języka naturalnego. Był osobą, dla której praca projektowa z formami klasycznymi była jedyną właściwą formą wypowiedzi twórczej. Forma kształtowała się w szkicu, zawsze ręcznym, obarczonym niedokładnością, błędem, którego występowanie jest istotną komponentą, zob. M. Loba, *Andrzej Grzybowski...*, passim.

2020 roku. Prace projektowe nad ołtarzami oraz nadzór nad ich wznoszeniem trwają nadal. W trzecim kwartale 2023 roku planowane jest ukończenie pierwszego z ołtarzy.

Nie bez znaczenia dla dalszej pracy był fakt włączenia stolarzy, snycerzy, ebe-nistów, kamieniarzy, pozłotników i kowali do rozmów o możliwych technikach i standardach wykonania już na etapie analiz i wczesnych koncepcji. Na marginesie należy podkreślić, że jedynie najwyższa jakość wykonania rzemieślniczego mogła sprostać postawionym wymaganiom [il. 8, 11]. Doświadczenie całego zespołu wykonawców, spośród których niektórzy pracowali jeszcze przy odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie, stanowiło niekwestionowany wkład merytoryczny w debaty podczas licznych konsyliów i narad.

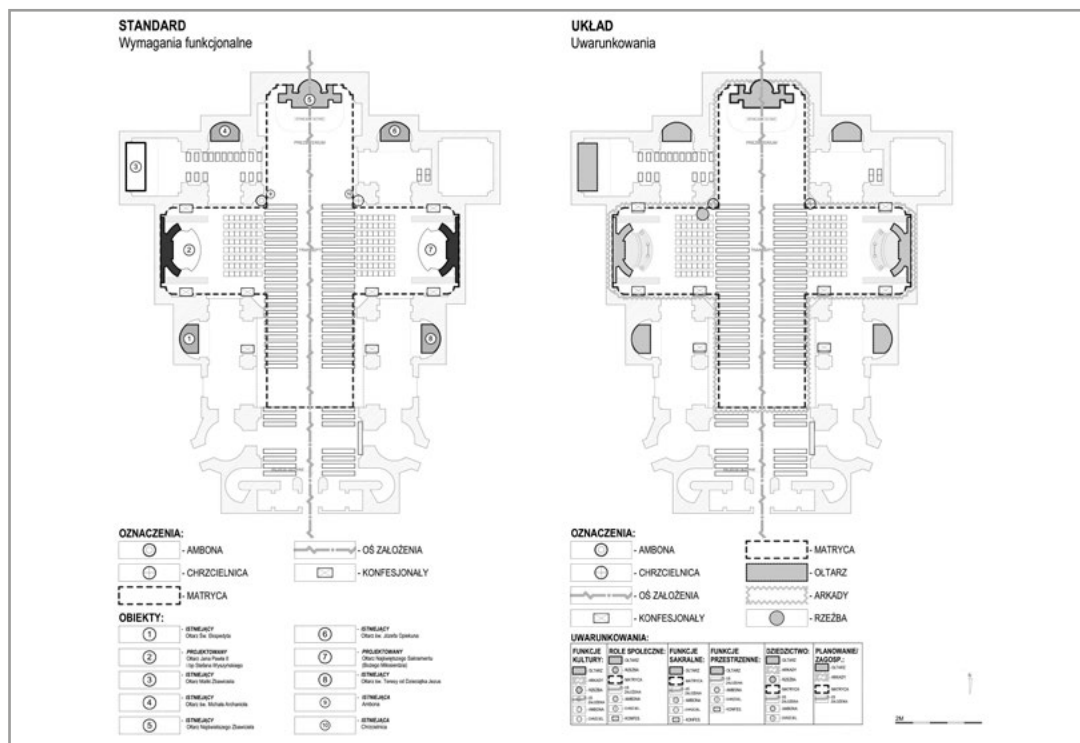
I. STANDARD

Pierwszym etapem projektowym w opisywanej metodzie jest ustalenie „standardu”. Pod pojęciem tym rozumie się kryteria wykonania, użytkowania i odbioru wnętrza kościelnego, które ukształtowały się na przestrzeni stu lat jego funkcjonowania. Tak rozumiany standard był punktem wyjścia do dalszych rozważań nad kształtem projektowanego ołtarza bocznego.

Zgodnie z dokumentami doktrynalnymi funkcjonującymi w sferze ochrony i opieki nad zabytkami oraz nad dziedzictwem kulturowym²⁰ należy podczas restauracji i konserwacji używać środków wyraźnie odróżniających dodawane elementy od tkanki restaurowanego obiektu. Jednakże w opisywanym przypadku nie mamy do czynienia z zabiegami konserwacji i restauracji, a z żywą materią kultu, ponieważ ob-cujemy z ciągle funkcjonującym i dostosowywanym do potrzeb współczesnej liturgii wnętrzem.

Ustalone i zapoznane formy wystroju wnętrza kościoła pozostają zgodne z duchem idei obecnej w architekturze czasu wznoszenia świątyni, do której należy przewodnictwo w odczytaniu znaczenia całego kościoła Najświętszego Zbawiciela – idei stylu narodowego, z jego rolą budowania tożsamości i wspólnoty w oparciu o sztukę i architekturę. Symbolika i ukryta obecność systemu znaków, które nadają znaczenie formie przestrzennej, są treścią, jaką obiekt przekazuje o swojej istocie [il. 2 – standard].

²⁰ *Karta Wenecka – Międzynarodowa karta konserwacji i restauracji zabytków architektury i ich zespołów (1964)*, tłum. Ł. Woźniak. Zob. Ł. Woźniak, op. cit., s. 207-209.

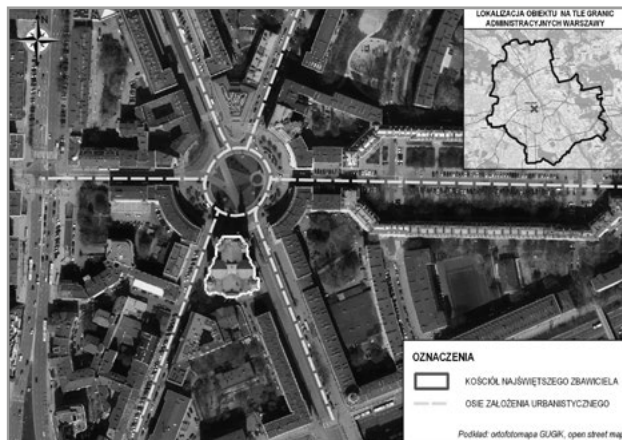


il. 2. Analiza standardów i układów przestrzennych wykonana na potrzeby opracowania projektu wzniesienia dwóch ołtarzy we wnętrzu kościoła Najświętszego Zbawiciela w Warszawie, opracowanie: pracownia MONDRA® design Łukasz Woźniak, 2020

Poszukiwana nowoczesność leży w samej naturze kultury liturgicznej. Kryterium, które należy spełnić, jeśli zamierzamy zmierzyć się z żywą kulturą liturgii, jest spełnione jedynie, gdy projekt powstaje w sposób nienostalgiczny i nowoczesny. Myśleniem wstecznym jest takie rozumowanie, gdy opierając się na romantycznym wyobrażeniu, skłaniamy się ku temu czy innemu rozwiązaniu formalnemu, technicznemu bądź materiałowemu, a nie uwzględniamy żywej potrzeby kształtowania wnętrza, wynikającej z wielu zmian, w tym społecznych, które zaszły w innych obszarach. Myślenie takie cofa nas do lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy to eksperyment formalny był niejako obowiązkiem.

Nadanie operacyjności kryteriom namysłu nad strukturą przestrzenną Warszawy – czyli rozdzielanie warstwy pozwalającej na zastosowanie wynikających z niej wniosków do działań projektowych od sentymentalnego opisu – jest zadaniem trudnym i wymagającym systematyki. Zwłaszcza że było to miasto zniszczone i pozbawionej tkanki zabytkowej w stopniu tak dalekim, iż pod znakiem zapytania stawiano sens i istotę rekonstrukcji jako takiej. Jednak społeczna i polityczna potrzeba

posiadania symbolu przestrzennego w formie i działaniu²¹ zdecydowała o tym, że podźwignięto je z ruin. Uporządkowanie wiedzy na temat lokalizacji obiektu kościoła w przestrzeni miasta jako miejsca życia oraz jego miejsca w samym życiu społecznym, pozwolą zdefiniować pierwsze kryteria związane z doniosłością obiektu²².



il. 1. Lokalizacja kościoła Najświętszego Zbawiciela na tle układu urbanistycznego Warszawy, opracowanie własne2020

Dwa powstania, hekatomba ludności cywilnej, redefinicja społeczna miasta jako struktury – to czynniki, których wpływ jest zauważalny po dziś dzień. W tych warunkach fragmenty tkanki miejskiej, które przetrwały, zwłaszcza nośne, bogate w funkcje semantyczne, takie jak częściowo ocalały kościół Najświętszego Zbawiciela mają niezwykle wysoki komponent semiotyczny.

Kościół Zbawiciela z racji swego położenia w ścisłym centrum Stolicy [il. 1], przy placu o tej samej nazwie stanowiącym istotny element osi północ–południe, jaką biegnie jedna z głównych ulic Warszawy, Marszałkowska, był już po wojnie przedmiotem sporu z komunistycznymi władzami, które nie wyrażały zgody na odbudowę wież, co miało na celu ograniczenie jego znaczenia urbanistycznego jako dominanty. Plac Zbawiciela jest po dziś dzień ważnym punktem miasta wybieranym często przez manifestantów, którzy instynktownie wybierają go jako miejsce styku, cienką linią frontu współczesnej wojny ideologicznej²³. Jest to także modne i popularne miejsce spotkań wśród ludzi kultury i studentów z racji popularności w kołach hipsterskich, określane jako plac Hipstera, a zatem jest to miejsce społecznej realizacji trzech najważniej-

21 „W obliczu hekatombi miasta podawano w wątpliwość sens jego odbudowy. Zdecydowały jednak względy polityczne”, cyt. za: Andrzej Skalimowski, *BOS, czyli Biuro Odbudowy Stolicy*, „Spotkania z Zabytkami”, 11-12 (405-406) XLIV Warszawa 2020, s. 34.

22 *Ramowa Konwencja Rady Europy dotycząca wartości dziedzictwa kulturowego dla społeczeństwa*, Faro 2005, tłum. B. Szmygin, kor. Ł. Woźniak [w:] *Vademecum Konserwatora Zabytków. Międzynarodowe Normy Ochrony Dziedzictwa Kultury*, red. B. Szmygin, Warszawa 2015, s. 163-169.

23 Plac Zbawiciela jest polem starć w wojnie ideologicznej między środowiskami konserwatywnymi i neoliberalnymi w Polsce. Istotnym dla ruchów LGBT+ czy feministycznych. Instalacja artystyczna Julity Wójcik z 2011 roku *Tęcza* znajdowała się w latach 2011-2012 przed budynkiem Parlamentu Europejskiego, później przeniesiona na Plac Zbawiciela. Siedmiokrotnie podpalana i odbudowywana. Obecnie czasowo zdemontowana.

szych funkcji, jakie powinna spełniać przestrzeń publiczna: zaspokajania potrzeb społecznych, poprawy jakości życia i realizacji styczności społecznej. Świątynia jest też istotnym ośrodkiem akademickiego życia duchowego. Działa tu duszpasterstwo akademickie, msze gromadzą licznych młodych wiernych, spośród których większość przystępuje do sakramentu pokuty i pojednania.

Architektura samego kościoła wyrasta z dyskusji o stylu polskim w architekturze, toczonej u progu XX wieku. Pomyślany jako wotum na rok święty 1900, powstał w wyniku konkursu. Niemniej nie realizowano zwycięskiego projektu Stefana Szyllera (1857–1933), a zdecydowano o wzniesieniu budynku według pomysłu Józefa Piusa Dziekońskiego (1844–1927), Ludwika Panczakiewicza (1873–1935) i Władysława Żychiewicza (1844–1935). Budynek oddany do użytku wiernych w roku 1907 powoli wzbogacano o kolejne elementy wyposażenia. Ze względu na pierwszą wojnę światową sama budowa trwała przez kolejne lata i ostatecznie 23 października 1927 roku konsekrowano kościół parafialny. Prace wykończeniowe i dekoracyjne wnętrza kościoła trwały aż do 1939 roku. Wystrój jest dziełem całego szeregu projektantów, między innymi: Bolesława Żurakowskiego, autora ołtarza głównego, czy wzmiankowanego już S. Szyllera, projektanta ambony i ołtarza świętego Ekspedyta. Oddzielnie powstawały kompozycje ołtarzy świętego Antoniego Padewskiego, świętego Michała Archaniola, świętego Józefa Opiekuna. Posadzka zarówno w transepcie, jak i w całym kościele jest posadzką ułożoną z kafli z ówczynie funkcjonującej opoczyńskiej wytwórni ceramiki²⁴. Z takich samych kafli jest wykonana posadzka na przykład kościoła Świętego Mikołaja w Żarnowie, którego rozbudowa była projektowana przez S. Szyllera. Odpowiadając projektem ołtarzy nowych na diagonalne ułożenie wzorów z płytek [il. 10], należało przewidzieć możliwość ukośnego dojścia rysunku posadzki do parturu całej bryły nowo wznoszonych ołtarzy, tak aby podkreślić sposób ułożenia wzorów. Projektant koncepcji ołtarzy zakładał wymianę posadzki na marmurową, jednak nie jest to możliwe z uwagi na ochronę konserwatorską wystroju wnętrza.

W koncepcji od początku przewidziane były przez projektanta głównego dwa ołtarze zamykające boczne ściany transeptu. Pomimo braku konkretnych wytycznych, zaznaczone bowiem w rysunku projektowym aranżacje mają wyłącznie charakter sygnalizacyjny²⁵, ich oczywistość nie podlegała dyskusji. Z przyczyn ekonomicznych,

24 Była to wytwórnia Akc. Tow. Dziewulski i Lange z zarządem w Warszawie przy ul. Mazowieckiej 4. Zob. *Opoczyńskie dziedzictwo ceramiczne. Praca zbiorowa*, Opoczno 2018, *passim*.

25 Neogotyckie propozycje, jakie znajdujemy na publikowanym w prasie rysunku konkursowym są

wobec kosztów powojennej ogólnej odbudowy kościoła, miejsca na ołtarze w transepocie zaaranżowano w sposób tymczasowy, przy użyciu skromnych środków, a obrazy umieszczone na szczytowych ścianach były przypadkowymi dziełami pozyskanymi po drugiej wojnie światowej z terenu Ziemi Odzyskanych. W tej formie przetrwały ponad pół wieku. Przeszkodą uniemożliwiającą powstanie ołtarzy bocznych pozostawał brak środków w zasobach parafii. Celowa donacja poczyniona przez osoby prywatne związane z parafią pozwoliła na realizację projektu odzwierciedlającego ducha architektury kościoła, z uwzględnieniem pierwotnej idei semantycznej kościoła, która wraz z innymi wartościami zabytkowymi podlega ochronie prawnej.

Prace na każdym z etapów realizacji są omawiane i konsultowane w trakcie licznych konsyliów w gronie ekspertów od zagadnień liturgii, sztuki kościelnej i ochrony zabytków oraz uzgadniane są z władzami konserwatorskimi, które zapoznano nie tylko z wynikami analiz, ale również z ich poszczególnymi etapami. Osiągnięcie określonego standardu wykonania projektu, doboru technik realizacji i samego sposobu podejmowania decyzji wymaga zastosowania metody projektowej, która nie ogranicza logiki dzieła jedynie do wizualnych aspektów, ale bierze pod uwagę również sens i poprawność całościowej wypowiedzi wnętrza architektonicznego, co minimalizuje arbitralność decyzyjną.

II. UKŁAD

Analiza i zdefiniowanie wypracowanego na przestrzeni stu lat użytkowania „standardu” [por. tab. nr 1 i 2] wyposażenia i aranżacji wnętrza pozwala przejść do kolejnego etapu projektowego, określonego w przedstawianej metodzie mianem „układu”. Ocena układu, czyli rozmieszczenia poszczególnych elementów wyposażenia oraz dyspozycji architektury wnętrza kościoła, pozwoliła na określenie możliwego programu działań projektowych. W efekcie analizy uporządkowania istniejących form na tle rzutu budynku oraz układu elementów można określić, jaka jest kompozycja formalna oraz jakiego rozmiaru ingerencja projektowa jest dopuszczalna.

Kościół Najświętszego Zbawiciela w Warszawie jest trójnawową bazyliką z szerokim transeptem i kopułą na skrzyżowaniu naw. Posadowiony został na trójkątnej działce, co w bezpośredni sposób wpłynęło na ukształtowanie bryły i dyspozycje

najprawdopodobniej tylko sugestią, a raczej zapożyczeniem i zdają się bardziej wypełniać przestrzeń, niż stanowić konkretną sugestię projektanta.

wnętrza kościoła. Styl budowli nawiązuje do polskiego renesansu i baroku z kopułą centralną, kopułowymi kaplicami bocznymi przywodzącymi na myśl rozwiązania wawelskie i fasadą w formie kolumnowego portyku ujętego dwiema wieżami. Nad skrzyżowaniem naw wznosi się kopuła z nieodbudowaną po drugiej wojnie światowej dwudziestometrową wieżą sygnatury.

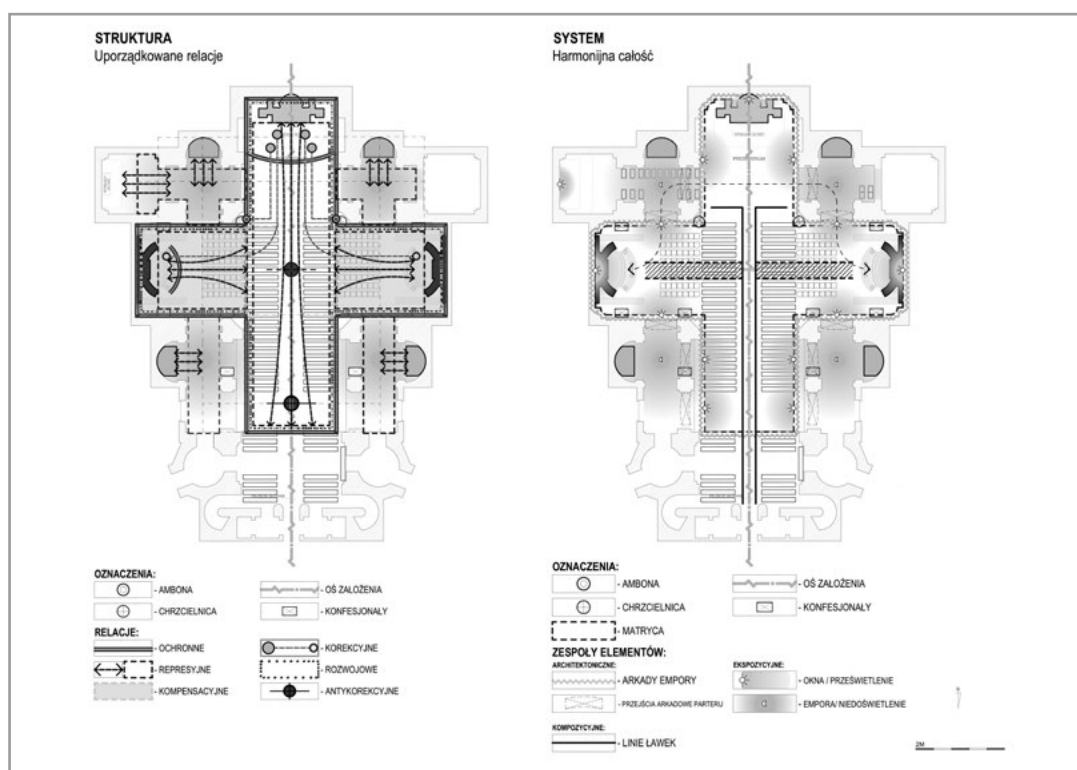
Główna oś symetrii przebiega na linii wejście główne–ołtarz główny. Symetria jest jednak zauważalna głównie na planie, na którym wyraźnie dostrzegamy, że Kaplicy Matki Bożej odpowiada zakrystia na planie kwadratu [il. 2 – układ].

W dyspozycji ścian dominują: łuk pełny zamykający, okna, kolejne przęsła obu kondygnacji oraz nawy boczne. Pas zamkniętych łukami pełnymi arkad obiegających kościół na poziomie chóru, trójotwartych do wnętrza empor, jest utrzymany poprzez ciąg blend na nawach bocznych, a przerywa go tylko architektoniczny, trójkondygnacyjny, wsparty na korynckich kolumnach, barokizujący ołtarz główny. Matryca działania projektowego to krzyż grecki, jaki pozostaje po odcięciu części chóru. Wielopiętrowy układ wnętrza świątyni jednocześnie wymusza myślenie o zagospodarowaniu całości elewacji. Każda ściana rozwija się w pionie jako komponenta trójwymiarowego układu. Bardzo istotnym elementem dla zharmonizowania wnętrza pozostaje okalające kościół arkadowanie, które wyznacza nam granicę możliwej wysokości projektowanej architektury ołtarzy. Poprzez fakt komponowania wieńca arkadowego na wszystkich elewacjach wnętrza kościoła, z wyjątkiem ściany za ołtarzem głównym, rozumiemy, że tylko ołtarz główny pozostanie wyższy od granicy arkadowania. Ołtarz główny pozostanie dominantą wnętrza we wszystkich perspektywach odbioru. Elewacje szczytowe transeptu, wyposażone w ślepe arkady komponujące ściany w sposób dominujący i wyraźnie dający sygnał o zapośredniczeniu odniesień do architektury Wawelu i zamku w Baranowie Sandomierskim, powinny zostać potraktowane jako komponent projektowy, oczywiście niezmienny, a jedynie narzucający rygor rozwiązań na całej płaszczyźnie szczytu.

III. STRUKTURA

Zdefiniowany „standard” projektu i ustalony „układ” wnętrza, w którym ma zostać zrealizowany brakujący element architektonicznego wystroju świątyni, dał podstawę do przejścia do kolejnego etapu analizy projektowej określonego mianem „struktury”. Ocena struktury, czyli rozmieszczenia elementów i relacji zachodzących pomiędzy nimi pozwoliła znaleźć odpowiedź na pytanie, czy nowo wznoszone ołtarze

zaburzą poprawność istniejących relacji, czy też będą wspierały funkcjonowanie wnętrza jako całościowego systemu realizującego główny cel, jakim jest skupienie uwagi na ołtarzu głównym. Ilość elementów, które tworzą relacje ochronne dla ideologicznego wymiaru pierwotnego projektu jest znacząca, przez co nie ma miejsca na wprowadzanie nowych zależności o funkcji dominującej. W projektowanych ołtarzach należało w sposób bezwzględny wyeksponować czytelność ścian szczytowych transeptu, poprzez stworzenie związku kompensacyjnego w stosunku do rozmiarów matrycy rzutu kościoła w poziomie i pionie [il. 3 – struktura].



il. 3. Analiza struktur i systemów przestrzennych wykonana na potrzeby opracowania projektu wzniesienia dwóch ołtarzy we wnętrzu kościoła Najświętszego Zbawiciela w Warszawie, opracowanie: pracownia MONDRA® design Łukasz Woźniak, 2020

Konieczność użycia arkad jako elementu włączonego w kompozycję z nowymi ołtarzami, wynikała z potrzeby ochrony treści ideowych przed zatarciem. Zdominowanie przestrzeni bryłą ołtarza głównego – zarówno poprzez proporcje, jak i zastosowanie koloratury, która w odbiorze od strony wejścia głównego jawi się jako złoty, rozświetlony blaskiem akcent – odczytywane jest jako relacja o charakterze represyjnym w stosunku do całego wnętrza. Dominanta ołtarza głównego oddziałuje na



il. 5. Kościół Najświętszego Zbawiciela – relacje kolorystyczne w nawie głównej, fot. Irmina Barkowska, 2020

większość przyjętych punktów odbioru, co zostało przyjęte jako wartość, której nie można zaburzyć. Elementem procesu poznawania wnętrza była obserwacja, że podążając w kierunku ołtarza głównego, z każdym krokiem jego kolor staje się bardziej stonowany, a odbiór harmonizuje się poprzez relacje kolorystyczne zachodzące z ujmującymi go amboną i chrzcielnicą z tablicą wotywną powyżej [il. 5].

Relacja kolorystyczna poddana analizom porównawczym pomiędzy złotym ołtarzem a ujmującymi go czerwonymi akcentami, pozwoliła zdecydować o kolorystyce nowo wznoszonych ołtarzy. Wprowadzenie innego koloru niż zbliżony do zastosowanego na ambonie lub chrzcielnicy odciągałoby wzrok od ołtarza głównego i zaburzało jego percepcję jako dominanty. Rozciągnięcie relacji kolorystycznej między ołtarzem głównym a amboną na ołtarze transeptu, stworzyło ramę kierunkującą, która zrównoważyła wcześniejszą pustkę zaburzającą odbiór ołtarza głównego. Projekt w sposób konsekwentny domknął wieniec ołtarzy okalających kościół w kaplicach bocznych i podkreślił wyznaczoną oś transeptu podporządkowaną ołtarzowi głównemu.

IV. SYSTEM

Zdefiniowanie na wcześniejszym etapie pracy relacji poszczególnych elementów struktury wnętrza świątyni oraz ich hierarchii, umożliwiło określenie kolejnych wytycznych w ramach dalszego postępowania projektowego określonego tutaj jako „system”. Zastane wnętrze zabytkowego obiektu nie powstało w swojej jedynej i ostatecznej redakcji jako dzieło skończone i ostateczne. Dostosowywane do panujących warunków, podlega oczywistym zmianom wynikającym chociażby ze zmian w liturgii. Biorąc pod uwagę reformy zapoczątkowane przez postanowienia Soboru Watykańskiego II, zmiany w liturgii posiadają raczej charakter rewolucyjny, a nie jak należałoby oczekiwać ewolucyjny. Z tego powodu w wielu aspektach organizacji wne-

trza pojawiają się niekonsekwencje i zaburzenia. Ważne jest zrozumienia, że „żadne obiekty, które dziś są uznawane za zabytkowe – za takie, które są nośnikami kultury – nie powstawały z myślą o metodach naukowych, nauka musi sama tworzyć takie metody, które zapewnią możliwość trwania kulturze, płynność życia zabytków oraz permanentny rozwój habitatusu społeczeństwa”²⁶. Trzeba zatem wielkiej rozwagi przy analizie i poszukiwaniu powodów przyjętych rozwiązań, aby występujące wyjątki nie doprowadziły do wniosku o bezsensowności całego systemu wnętrza i niedostosowaniu go do wymogów sprawowania kultu w sposób poprawny i zgodny z zasadami liturgii [il. 3 – system].

Rosnące znaczenie kultu Miłosierdzia Bożego, kształtowanie się kultu polskich świętych: Jana Pawła II, Faustyny Kowalskiej i beatyfikacja księdza prymasa Stefana kardynała Wyszyńskiego ewokowały umieszczenie obrazów bądź relikwii świętych w stosownej oprawie. Sam kult Miłosierdzia Bożego związany jest bezpośrednio z wizerunkiem ikonograficznym Chrystusa Miłosiernego pędzla Eugeniusza Kazimierskiego, a następnie ostatecznej wersji z 1944 roku namalowanej przez profesora Adolfa Hylę. Na przestrzeni ostatnich lat wśród wiernych pojawiła się wyraźna potrzeba przedstawienia wizerunków świętego Jana Pawła II i błogosławionego kardynała Stefana Wyszyńskiego, prymasa Polski, w godnej oprawie, umożliwiającej realizację kultu. Odpowiadając zapotrzebowaniu społecznemu, parafia Najświętszego Zbawiciela postanowiła poświęcić jeden z projektowanych ołtarzy polskim świętym, w panteonie których Jan Paweł II stanowi postać centralną.

Zaprobowana przez władze konserwatorskie decyzja o użyciu klasycznego języka architektonicznego wynikała wprost z naturalnej potrzeby uhonorowania doniosłości miejsca i wychodziła naprzeciw oczekiwaniom wspólnoty skupionej wokół kościoła. Jak już wyżej wspomniano projekt w sposób konsekwentny domyka wieniec ołtarzy okalających wnętrze kościoła w kaplicach bocznych, zapewniając tym samym ciągłość tradycji architektonicznej wraz z powiązaniem jej ze współczesnymi wymaganiami funkcjonalno-estetycznymi i zapotrzebowaniem społecznym. Celem pracy było nie tylko zachowanie wyżej wymienionej ciągłości, lecz także

26 Ł. Woźniak, *Istota i zakres ustaleń ochrony zabytków w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego*, [w:] *Dziedzictwo, dobra kultury, zabytki, ochrona i opieka w prawie*. Praca zbiorowa, red. P. Dobosz, Katarzyna Szepelak, W. Górny, Kraków 2015, s. 311; *Habitus to: „schematy myślenia i wyrażania, które przyswoiła jednostka, stanowią bazę do nieintencjonalnej inwencji kontrolowanej improwizacji”*, cyt. za: Pierre Bourdieu: *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, tłum. Wiesław Kroker, Kęty 2007, s. 79.

podanie współczesnej odpowiedzi na pytanie o ostateczną całość kompozycji wnętrza świątyni, tak by otrzymać wrażenie pełnej jedności. Aby ten efekt uzyskać z zachowaniem ciągłości procesu twórczego, bez popadania w pastisz czy odtwórczą kompilację, konieczne było znalezienie łącznika na poziomie syntaktycznym pomiędzy zdystansowaną już do postmodernizmu współczesnością a przedmodernistyczną przeszłością. Łącznika trwałego, który czyni to przedsięwzięcie możliwym, co spełniło się w sposobie użycia konkretnego języka architektonicznego. Wnętrze kościoła Najświętszego Zbawiciela zostało ukształtowane w procesie ewolucyjnym o zróżnicowanej intensywności, trwającym całe dziesięciolecie. Poszczególne elementy kształtujące przestrzeń skomponowane były przez różnych projektantów, a ich spoiwem pozostawała i nadal pozostaje funkcja liturgiczna kościoła, który zaprojektowano jeszcze przed Soborem Watykańskim II.

Współczesna konstytucja o świętej liturgii *Sacrosanctum concilium* z 4 grudnia 1963 roku podporządkowuje całość wnętrza jednemu celowi – pełnemu, czynnemu i świadomemu uczestnictwu wiernych w liturgii, skupionemu na celebransie przy ołtarzu prymarnym. W tym zakresie budowa obu ołtarzy bocznych podkreślających siłę ekspresji ołtarza głównego wpisuje się w nowoczesne, posoborowe rozumienie liturgii.

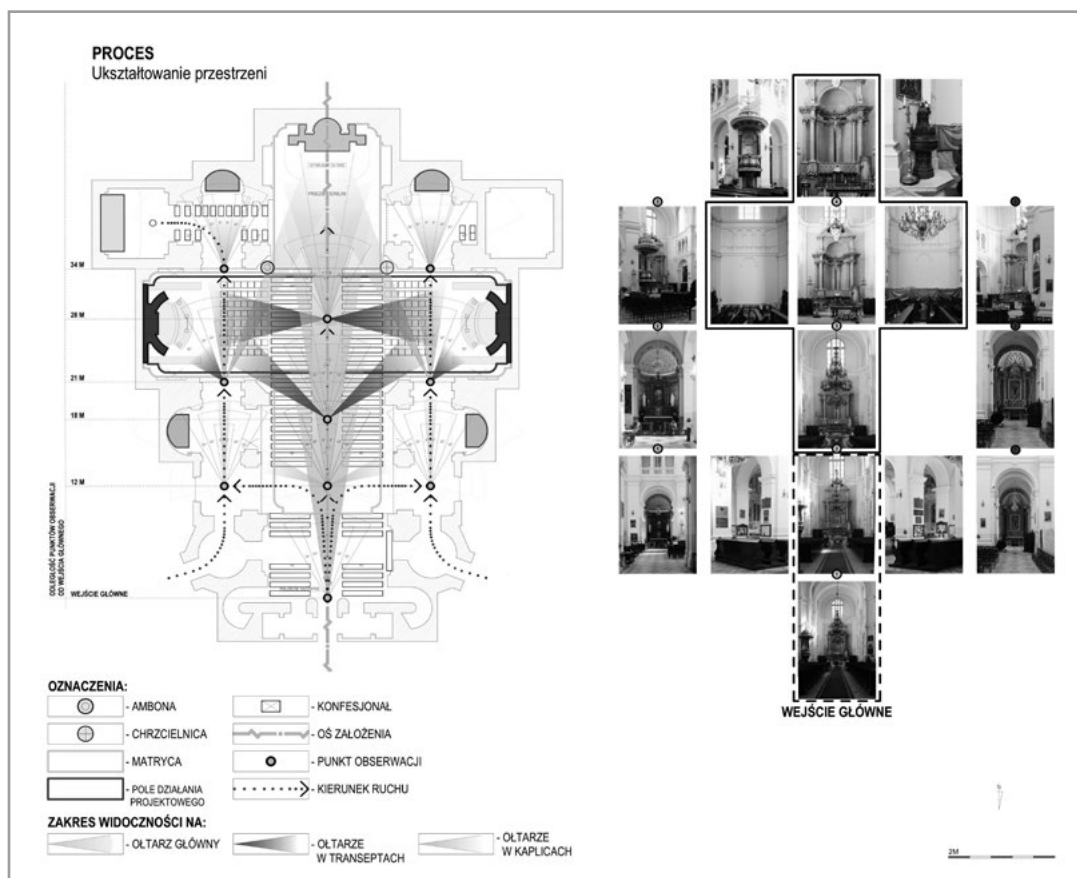
V. PROCES

Etapem kończącym, a raczej zamykającym ciąg analiz jest etap określony w opisanej metodzie projektowej jako „proces”. Jego ustalenia wieńczą wcześniejsze etapy związane ze „standardem”, „układem”, „strukturą” i „systemem” funkcjonowania zabytkowego wnętrza kościoła wraz z projektowanymi ołtarzami. Etap ten najbardziej ze wszystkich jest związany z czynnikiem ludzkim i wprowadza projekt w społeczny wymiar funkcjonowania architektury.

Na przestrzeń społeczną składają się aspekty poznawcze, wartościujące, kształtujące i użytkowe. Zakres analizy rozpięty jest pomiędzy zagadnieniami kultury odnoszącymi się do architektury i wyposażenia wnętrza a problematyką przestrzeni korespondującą z kultem religijnym i faktem uczestnictwa w nim człowieka, jako jednostki i jako członka grupy wyznaniowej.

Ołtarz główny projektu Bronisława Żurkowskiego widoczny po wyjściu z krużganku pozostaje wyraźną dominantą. Jego żółty kolor marmoryzacji nie został zastosowany z podobną intensywnością gdziekolwiek indziej we wnętrzu świątyni. Flankują go

dwa ciemnoczerwone akcenty, ambona i chrzcielnica projektu S. Szyllera, umieszczone pod południowymi wspornikami transeptu. Widok ten towarzyszy wchodzącemu przez pierwsze 15 metrów aż do wyjścia ze strefy pod chórem. Po przejściu kolejnych 10 metrów minimy odpowiednio ołtarze boczne świętego Ekspedyta i świętej Teresy, umieszczone w głębokich kaplicach poprzedzających transept. Ich właściwy odbiór jest możliwy przy wyborze innej ścieżki, prowadzącej wejściami bocznymi, z pominięciem kruchty, prosto do naw bocznych. Ścieżka ta jest jednak drogą wykluczającą odbiór całości wnętrza, a nawy boczne pomimo amfiladowego układu nie mają charakteru, jak można na pozór przypuszczać, integralnej przestrzeni z ołtarzami świętego Józefa i świętego Michała Archanioła, a stanowią szereg oddzielnie odbieranych, wydzielonych mikroprzestrzeni. Jedynie południowo-wschodni narożnik zespala wnętrze kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej z ołtarzem świętego Michała Archanioła, co dodatkowo podkreśla w tej części układ ławek, wynikający z funkcji dewocyjnych tej przestrzeni.



il. 4. Analiza struktur i systemów przestrzennych wykonana na potrzeby opracowania projektu wzniesienia dwóch ołtarzy we wnętrzu kościoła Najświętszego Zbawiciela w Warszawie, opracowanie: pracownia MONDRA® design Łukasz Woźniak, 2020

Ołtarze, zarówno główny, jak i boczne transeptu, widoczne są w pełni jedynie z centralnej części kościoła, z punktu sytuowanego tuż pod kopułą. Jest to jedyne miejsce, z którego możemy odczytać w pełni ich architekturę [il. 4 – proces]. Zarówno skala, jak i barwa ołtarzy bocznych wynikają bezpośrednio z ich rangi i oświetlenia. Zastosowanie kolorystyki ambony jest konsekwencją percepcji ołtarza głównego z perspektywy wchodzącego, który czyta bryłę architektoniczną obiektu w ujęciu dwóch akcentów, jakimi są ambona i chrzcielnica razem z tablicą wotywną. Ranga wezwań i charakter ołtarzy sytuowanych na ścianach szczytowych transeptu w kościele wymusza trwałe ich akcentowanie także barwą, a poprzez powiązanie z istniejącymi elementami wnętrza nawy głównej tworzy kontekst i akcentuje relację z ołtarzem głównym, który – co istotne – nigdy, z żadnego punktu świątyni nie jest widoczny wespół z nimi.

VI. ARGUMENTY

Przeanalizowanie licznych rozwiązań branych pod uwagę w toku kilkudziesięciu wizyt, inwentaryzacji i wielotygodniowego rozważania kontekstu przedsięwzięcia, doprowadziło do ustalenia ostatecznej koncepcji projektów ołtarzy. Zespół projektowy na każdym etapie realizacji zlecenia kierował się modelem postępowania określonym metodą opartą o etapy: standard – układ – struktura – system – proces. Powyższe umożliwiło koordynację i zgodność pojawiających się rozwiązań projektowych z założeniami koncepcyjnymi i wartościami wnętrza sakralnego o wybitnych walorach zabytkowych. W ramach podsumowania wyników prac posłużono się poniższymi kryteriami, które w sposób syntetyczny stanowią główne wnioski wynikające z wieloetapowego procesu projektowego z wykorzystaniem opisywanej metody.

KRYTERIA PROCESU – związane z realizacją wytycznych parafii w zakresie sprawowania kultu:

- wyznaczenie patronów obu ołtarzy,
- dostęp do konfesjonałów w przestrzeni transeptu,
- zachowanie prymarnej funkcji ołtarza głównego,
- użycie trwałych rozwiązań materiałowych.

KRYTERIA SYTEMOWE – związane z harmonią wnętrza:

- ochrona przestrzeni przed ingerencjami zaburzającymi istniejące relacje,
- planowanie programu uczestnictwa w liturgii w przestrzeni nawy głównej na

- podstawie widoku, komunikacji i relacji,
- zachowanie otwartej przestrzeni transeptu,
 - zachowanie pierwotnej relacji zastanych elementów wnętrza.

KRYTERIA KULTURY – związane ze strukturą będącą układem elementów wraz ze zbiorem relacji między nimi zachodzących:

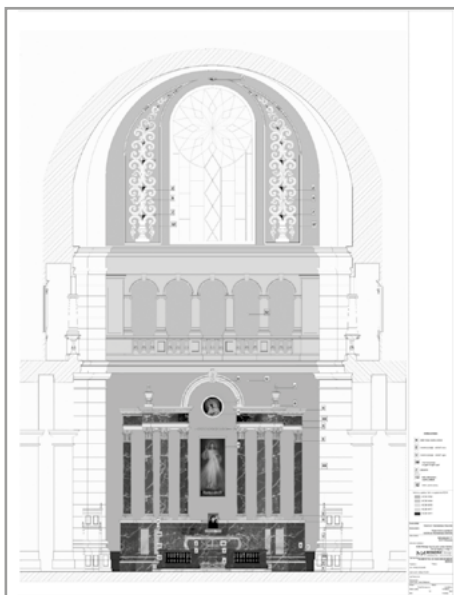
- struktura uwzględniająca rozwój kultu, nienostalgiczna i prosta konstrukcja,
- włączenie otoczenia ołtarzy do przestrzeni zewnętrznych, których funkcjonowanie jest najistotniejsze dla całej świątyni.

KRYTERIA STANDARDU – ostateczny wyraz projektu:

- operowanie kolorem niezakłócającym odbiór ołtarza głównego, a także tła, poprzez włączenie istniejących arkad i dodanie projektowanych partii sztukateryjnych w rozwinięciu pionowym frontu projektowanych ołtarzy,
- wielokierunkowa artykulacja samego ołtarza włączająca go w przestrzeń transeptu,
- trójdzielna dyspozycja bryły: część przeznaczona dla bezpośredniej realizacji kultu, część wotywna poświęcona bezpośrednio patronom ołtarzy i część oprawy architektonicznej, która łączy wszystkie elementy.

Powyższe analizy i wytyczne określone mianem kryteriów posłużyły do zaprojektowania pary ołtarzy, których forma wraz z dyspozycją przestrzenną²⁷ i kolorystyką uzyskały dzięki ich zastosowaniu ostateczną postać [il. 6, 7, 10]. W obu przypadkach mensa ołtarzowa ujęta jest dwoma ramionami wychodzącymi półkoleście w przestrzeń kościoła. Na każde ramię składa się rząd trzech kompozytowych kolumn dźwigających klasyczne belkowanie zwieńczone gzymsem. Kolumny wspierają się na cokole przewyższającym poziom stołu mensy ołtarzowej o jedną trzecią wysokości. Na końcach ramion, u szczytu gzymsu znajdują się dwie płomieniste wazy. Trzem kolumnom odpowiadają cztery pilastry umieszczone na ścianie transeptu. Tworzą one drugi plan założenia. Odpowiednio, pilastry skrajne, którym nie odpowiadają kolumny, flankują ołtarz, a dwa pilastry środkowe, ujmujące bezpośrednio mensę ołtarzową, połączone są

²⁷ Dyspozycja przestrzenna w tym przypadku to zasoby przestrzeni udostępnione do zagospodarowania w obszarze transeptu.



il. 6. Widok projektowanego ołtarza Miłosierdzia Bożego z dyspozycją całej ściany szczytowej transeptu – całość ściany została potraktowana jako element projektu, opracowanie: pracownia MONDRA® design Łukasz Woźniak, 2020



il. 7. Widok projektowanego ołtarza Miłosierdzia Bożego – detal, opracowanie: pracownia MONDRA® design Łukasz Woźniak, 2020

półkolistym łukiem z modylionowym kluczem. Ołtarze wzniesiono na trójschodkowej podstawie o owalnym kształcie obustronnie uskokowo wyciętej ze względu na funkcjonujące konfesjonały. Przestrzeń ołtarza wydzielona jest tralkowaną barierką z kutymi elementami. W projekt włączono istniejące arkadowanie, nieobecne co prawda na projekcie konkursowym, ale konse-

kwentnie wprowadzone przez J.P. Dziekońskiego jako element obiegający kościół (il. 9). Okno, w którym zaproponowano geometryczny witraż kolorystyką nawiązujący do nieistniejących przedwojennych witraży, ujęto dwoma ćwiłkami wypełnionymi dekoracją sztukateryjną.

VII. PODSUMOWANIE

Opisana w artykule metoda pozwoliła na przejście kolejnych etapów pracy projektowej w sposób dający gruntowne podstawy do wyjaśnienia pojawiających się zagadnień formalnych, rozwiania wątpliwości merytorycznych, a także uwzględnienia wymagań związanych z kreatywnymi aspektami żywej kultury miejsca kultu. Konieczność połączenia wielu komponentów, mie-



il. 9. Kościół Najświętszego Zbawiciela w Warszawie, ołtarz Miłosierdzia Bożego – widok z przeciwległego końca transeptu, fot. Łukasz Woźniak, 2023

dzy innymi socjologicznego, historycznego, filozoficznego, kulturowego i religijnego, doprowadziła do stworzenia projektów ołtarzy o współczesnej funkcji i formie, które w takim kształcie nie mogły pojawić się wcześniej. Poprzez zastosowany zmodernizowany język architektury klasycznej, zakomunikowano obecność systemu znaków, które zapośredniczają odniesienie formy przestrzennej do jej intertekstu. Założenia zaproponowanej metody okazały się bardzo skutecznym narzędziem w swej kompletności i nadają się do szerszego zastosowania.

Streszczenie

Propozycja metodyki analiz wnętrza zabytkowych na potrzeby współczesnych ingerencji architektonicznych. Studium przypadku wnętrza kościoła pod wezwaniem Najświętszego Zbawiciela w Warszawie projektu Józefa Piusa Dziekońskiego (1844–1927) – projekt i wzniesienie nowych ołtarzy bocznych

W artykule omawiana jest realizacja unikatowego projektu domknięcia kompozycyjnego założenia aranżacji wnętrza zabytkowej świątyni wzniesionej na początku XX wieku, znajdującej się z sercu Warszawy – poprzez projekt i wykonanie nieistniejących dotąd ołtarzy bocznych, których powstanie zakładał pierwotny projekt architekta kościoła, Józefa Piusa Dziekońskiego. Na spektakularność projektu ma wpływ zarówno charakter świątyni, jak i jej miejsce w życiu społeczności stolicy. Końcowy efekt formalny został osiągnięty przy użyciu metody analitycznej, która doprowadziła zespół projektantów i wykonawców do ostatecznych, współczesnych rozwiązań wychodzących naprzeciw potrzebom wspólnoty i społeczności skupionej wokół kościoła, przy zachowaniu klasycznej formy architektury ołtarzy. Ostatecznym stadium jest realizacja nowoczesnego projektu posługującego się językiem klasycznej architektury, który wypełnia dwie naprzeciwległe ściany transeptu świątyni, oddziałując jednocześnie formą i kolorem, i wchodzi w relacje z zastanymi elementami wnętrza, tworząc nową jakość. Autorzy wystąpienia i jednocześnie koordynatorzy projektu przedstawiają etapy jego powstawania, problemy i sposoby poszukiwania rozwiązań.

Słowa kluczowe: analiza wnętrza zabytkowego, proces projektowy, metoda projektowania, współczesna architektura sakralna, ingerencja w przestrzeń zabytku, architektura stylowa, przebudowa wnętrza zabytkowego.

Summary

Proposed methodology for the analysis of historic interiors for contemporary architectural interventions. Case study of the interior of the Church of the Most Holy Saviour in Warsaw designed by Józef Pius Dziekoński (1844–1927) – design and erection of new side altars

The article discusses the implementation of a unique project of closing the compositional arrangement of the interior of a historic temple erected at the beginning of the 20th century, located in the heart of Warsaw - through the design and construction of previously non-existent side altars, the creation of which was assumed by the original project of the church's architect, Józef Pius Dziekoński. The spectacular nature of the project is due to both the nature of the temple and its place in the life of the capital's community. The final formal effect was achieved using the analytical method, which led the team of designers and contractors to final modern solutions meeting the needs of the community and the community centered around the church, while maintaining the classic form. The final stage is the implementation of a modern classic design that fills two opposite walls of the temple transept, affecting both form and color and interacting with the existing elements of the interior, creating a new quality. The authors of the speech and at the same time the coordinators of the project - present the stages of creation, problems and ways of looking for solutions.

Keywords: analysis of historic interior, design process, design method, contemporary sacred architecture, interference with historic space, style architecture, reconstruction of historic interior.

mgr inż. arch. Łukasz Woźniak
Politechnika Łódzka

mgr Maciej Loba
Politechnika Łódzka

Rafał Kubiak

Wnętrze kościoła pod wezwaniem Świętego Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim

Kościół pod wezwaniem Świętego Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim¹ (w dalszej części artykułu: kościół Świętego Stanisława), jest kościołem farnym, choć ma zaledwie sto jedenaście lat. Na przestrzeni tego okresu był on rozbudowywany oraz poddawany gruntownym remontom. Dziś można powiedzieć, że jest jedną z wizytówek miasta, a jego wnętrze skrywa najcenniejsze soleckie zabytki. Niniejszy artykuł ma na celu pokazanie, jak na przestrzeni lat ewoluowało wnętrze i wystrój tej świątyni.

Dzisiejszy kościół Świętego Stanisława jest prawdopodobnie czwartą świątynią katolicką, jaką wybudowano w Solcu Kujawskim². Pierwszy kościół powstał zapewne w czasach, gdy nadwiślańska osada Solec otrzymała prawa miejskie, co miało miejsce w 1325 roku, choć pierwszy solecki proboszcz – Mikołaj, wspomniany jest dopiero w 1382 roku jako jeden ze świadków występujących w przywileju lokacyjnym For-

1 Na przestrzeni wieków wezwanie soleckiego kościoła farnego kilkakrotnie ulegało zmianie, ale przedstawienie tej dość zawilej kwestii nie jest przedmiotem niniejszego artykułu.

2 Rafał Kubiak, *100 lat kościoła pw. Świętego Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim 1912–2012*, Solec Kujawski 2012, s. 6.

donu³. Właściwie nic o tym pierwszym kościele nie wiemy, poza tym, że prawdopodobnie była to świątynia drewniana i prawdopodobnie w XVI wieku została ona zastąpiona nową, także drewnianą budowlą. O tej drugiej wiemy tylko tyle, że w stosunku do dzisiejszego kościoła była położona bliżej Wisły i prawdopodobnie została uszkodzona w czasie powodzi⁴.



il. 1. Stary kościół św. Stanisława istniejący w latach 1736–1909, pocztówka ze zbiorów Muzeum Solca

Nieco więcej wiemy o trzecim kościele Świętego Stanisława. Został on wybudowany w latach 1735–1736 przez ówczesnego soleckiego proboszcza Wojciecha Lipińskiego (ok. 1692–1768). Dla naszego wyobrażenia o staropolskim Solcu jest to bardzo ważna budowla – to jedyny budynek z Solca czasów przedrozbiorowych, o którym wiemy gdzie się znajdował i jak

wyglądał. Został on wybudowany na nowym, położonym wyżej względem Wisły, miejscu – w tym samym, w którym znajduje się obecny kościół⁵.

We wnętrzach tej starej świątyni znajdowały się ołtarze zdobione jeszcze jej poprzedniczkę, z najbardziej okazałym, powstałym w 1633 roku, ołtarzem świętej Anny na czele. Z czterech ołtarzy znajdujących się w tym obiekcie, trzy przetrwały do dnia dzisiejszego.

Na początku XX wieku stary kościół znajdował się w fatalnym stanie technicznym. Ze względów bezpieczeństwa został zamknięty w 1907 roku, a w 1909 roku rozebrany. W czasie tej rozbiórki natrafiono na kryptę, w której pochowany był budowniczy świątyni, ksiądz Wojciech Lipiński⁶.

3 Marcin Hlebionek, *Parafia Katolicka w Solcu Kujawskim. Wybór źródeł XVI–XX w.*, Solec Kujawski 2009, s. 7.

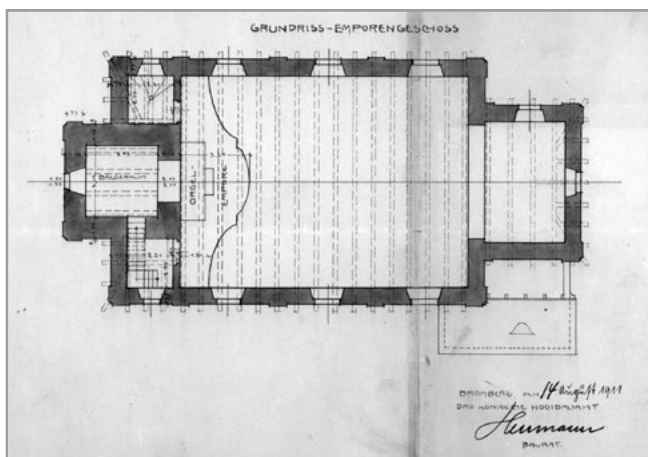
4 Ibidem, s. 8.

5 Ibidem, s. 13-15; Jadwiga Bretes, *Proboszczowie, zarządcy i komendariusze w dziejach parafii pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim*, „Rocznik Solecki”, nr 10–11, 2020, s. 26-28.

6 „Dziennik Bydgoski” (dalej: DB), nr 269 z 28 XI 1909, s. 3; Patryk Banasiak, *Ostatnia droga księdza Wojciecha Lipińskiego. Domniemanie archeologa*, „Rocznik Solecki”, nr 10–11, 2020, s. 65-84.

Choć pierwsze kroki w celu budowy nowego kościoła parafialnego podjął ksiądz Stanisław Napierała (1851–1904), to inwestycję przeprowadził dopiero jego następca, ksiądz Witold Nowakowski (1875–1935). Zarządzał on ubogą, liczącą niespełna 600 dusz parafią, ale między innymi dzięki zbiorce pieniężnej i apelom o pomoc publikowanym w „Dzienniku Bydgoskim”, dość szybko udało się zgromadzić kwotę pozwalającą na rozpoczęcie budowy, którą nadzorował królewski budowniczy powiatowy Ismar Hermann z Bydgoszczy⁷ – także autor realizowanego projektu.

Projekt ten zakładał powstanie neobarokowego, orientowanego, jednonawowego kościoła z okazałą, niemal czterdziestometrową wieżą zegarową – dzwonnica oraz boczną zakrystią. 2 sierpnia 1911 roku rozpoczęto kopanie fundamentów, a 1 listopada poświęcono kamień węgielny⁸.



il. 2. Plan nowego kościoła św. Stanisława z 1911 r., Archiwum Państwowe Bydgoszczy, Akta miasta Solca Kujawskiego, sygn. 1353

Prace budowlane prowadziła firma miejscowego mistrza budowlanego Roberta Schillera (1865–1958), a cegła pochodziła z cegielni Schneidera z pobliskiego Przyłubia. Dalsze prace musiały posuwać się w błyskawicznym tempie, gdyż już jesienią 1912 roku budowla była gotowa. Ze starej świątyni przeniesiono do niej trzy barokowe ołtarze, które zostały odnowione przez poznańskiego rzeźbiarza Nowakowskiego. Ten sam artysta wykonał także dwa konfesjonały. We wnętrzu znajdowały się również ambona w pobliżu prezbiterium, balustrada oddzielająca je od nawy głównej, ławki na sto dwadzieścia osób oraz chór⁹. Prawdopodobnie także wtedy na chórze umieszczono organy z bydgoskiej wytwórni Paula Voelknera¹⁰.

7 Archiwum Państwowe w Bydgoszczy (dalej: APB), Akta Miasta Solca Kujawskiego (dalej: AMSK), sygn. 1353; O innych sakralnych realizacjach Ismara Hermanna: Bogna Derkowska-Kostkowska, *Ismar Hermann i jego budowle sakralne*, „Architektura Miast. Zbiór studiów”, t. IV, *Architektura sakralna XIX i pierwszej połowy XX wieku*, red. Agnieszka Wysocka, Bogna Derkowska-Kostkowska, Lech Łbik, Bydgoszcz 2017, s. 117–130.

8 DB, nr 147 z 28 VI 1927, s. 19; [Mieczysław] Bandurski, [Jan] Kościński, *Historja Solca Kujawskiego w zarysie ku uczczeniu 600-letniego obchodu nadania miejscowości praw miasta*, Bydgoszcz 1925, s. 18.

9 DB, nr 144 z 22 VI 1911, s. 3; DB, nr 290 z 19 XII 1912, s. 2.

10 <https://musicamsacram.pl/instrumenty/462-solec-kujawski-kosciol-najswietszego-serca-pana-jezusa> [dostęp:



il. 3. Nowy kościół katolicki w Solcu Kujawskim, widok od północy, zdjęcie ze zbiorów rodziny Rygolów

en grisaille, przedstawiające sceny Męki Pańskiej: Modlitwę w Ogrójcu, Biczowanie, Ukrzyżowanie i Złożenie do grobu. Podziw wzbudzała także dekoracja malarska prezbiterium, ale na jej temat nie posiadamy żadnych dokładniejszych informacji¹¹.

Ten sam artysta odnowił obrazy w starych ołtarzach oraz zaprojektował trzy



il. 4. Wnętrze nowego kościoła św. Stanisława przed rozbudową, fragment pocztówki ze zbiorów Muzeum Solca

Wrażenie robiła także dekoracja malarska wykonana przez poznańskiego artystę, współwłaściciela firmy „Polychromia”, Wiktora Gosienieckiego (1876–1956). Na suficie nawy głównej namalował on autorską kompozycję Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, zaś na jej ścianach, pomiędzy oknami stworzył cztery malowidła wykonane techniką

duże witraże przedstawiające Trójcę Świętą, świętego Wojciecha i świętego Józefa. Projekt ten został zrealizowany przez Ferdynanda Müllera z Quedlinburga¹².

Nowy kościół w zupełności zaspokajał ambicje i potrzeby soleckich katolików w ostatnich latach przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości, gdy Solec był bardzo zgermanizowanym miasteczkiem z przewagą ludności protestanckiej. Sytuacja ta zaczęła się szybko zmieniać po powrocie tych terenów w granice Polski¹³.

23 III 2023].

¹¹ DB, nr 290 z 19 XII 1912, s. 2.

¹² Ibidem; *Kościół świętego Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim. W stulecie konsekracji 1912–2012*, Solec Kujawski 2012, s. 68–69.

¹³ APB, Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu (dalej: UWPwT), sygn. 26437.



il. 5. Wnętrze nowego kościoła św. Stanisława przed rozbudową, fragment pocztówki ze zbiorów Muzeum Solca

Nowy kościół w krótkim czasie okazał się dla rozrastającej liczebnie parafii za ciasny. W tej sytuacji ówczesny solecki proboszcz, ksiądz Jan Mąkowski, już w 1924 roku wystąpił z inicjatywą jego rozbudowy¹⁴.

Jak to się często zdarza, problemem były finanse. Fundusze próbowano zdobyć, organizując kwesty czy loterię fantową. Projekt rozbudowy świątyni, którego autorem był architekt z Poznania Roger Sławski (1871–1963)¹⁵, zakładał przedłużenie nawy głównej (wraz z wieżą i prezbiterium) do prawie 45 metrów oraz dobudowanie naw bocznych w formie osobnych kaplic, tak że plan kościoła tworzył kształt krzyża łacińskiego, którego ramiona mają ponad 30 metrów długości. Całość zachowywała pierwotny neobarokowy charakter.

Mimo braku całkowitego zabezpieczenia finansowego, rozpoczęto starania o wydanie pozwolenia na budowę. Udało się je uzyskać i 19 maja 1930 roku ogłoszono przetarg na „wykonanie prac ziemnych, murarskich i ciesielskich przy rozbudowie kościoła katolickiego w Solcu Kujawskim”¹⁶. W odpowiedzi na ogłoszenie wpłynęło trzyście ofert (w tym jedna częściowa) od firm z Bydgoszczy, Solca Kujawskiego, Nakła, Szubina, Wyrzyska i Janowca (w dok. „Janówca”). Ostatecznie wybrano ofertę Przedsiębiorstwa Robót Na i Podziemnych oraz Żelbetowych Julian Jarocki z Bydgoszczy, która była najatrakcyjniejsza cenowo¹⁷. Roboty budowlane rozpoczęto 21 czerwca, zaś 7 października biskup Antoni Laubitz (1861–1939) poświęcił kamień węgielny, złożony pod rozbudowujący się kościół¹⁸.

14 R. Kubiak, op. cit., s. 13.

15 DB, nr 289 z 15 XII 1931, s. 2, R. Kubiak, op. cit., s. 17; wg dokumentów z 1936 r., znajdujących się w biurze parafialnym parafii św. Stanisława autorem projektu rozbudowy był inny poznański architekt – Stefan Cybichowski (1881–1940).

16 „Gazeta Bydgoska” (dalej: GB), nr 113 z 16 V 1930, s. 7; R. Kubiak, op. cit., s. 17.

17 APB, UWPwT, sygn. 26437.

18 R. Kubiak, op. cit., s. 17; APB, AMSK, sygn. 1182.

Pod koniec 1931 roku główne prace budowlane zbliżały się do końca. Rozbudowany kościół był jednym z najnowocześniejszych budynków w mieście za sprawą instalacji elektrycznej wykonanej przez firmę Bolesława Jączkowskiego z Bydgoszczy, a zasilanej przez agregat z Zakładów Impregnacynych (Solec nie był wtedy jeszcze zelektryfikowany)¹⁹. Uroczyste poświęcenie kościoła odbyło się w niedzielę 13 grudnia 1931 roku.²⁰

Choć rozbudowana świątynia mogła być użytkowana, to zabrakło już funduszy na dekoracyjne prace wykończeniowe, a następnego proboszczowie zmagali się zadłużeniem parafii, jakie pociągnęła za sobą ta inwestycja. Ostatniej spłaty należności dokonał 27 sierp-



il. 6. Kościół św. Stanisława w Solcu Kujawskim, po rozbudowie, pocz. lat 30. XX wieku, fot. Bronisław Krüger, ze zbiorów Muzeum Solca



il. 7. Wnętrze kościoła św. Stanisława w Solcu Kujawskim, po rozbudowie, pocz. lat 30. XX wieku; w odróżnieniu od starej części, ściany nowej były ozdobione pilastrami i gyzmami, fot. Bronisław Krüger, ze zbiorów Muzeum Solca

nia 1949 roku proboszcz Jan Pelikant, który w kolejnych latach zajął się wystrojem okazałego wnętrza²¹. Jeszcze w 1946 roku powiększono chór, na którym dwa lata później umieszczono organy ze znanej elbląskiej wytwórni Terletzki-Witek, znajdujące się do tej pory w soleckim kościele poewangelickim (do którego przeniesiono organy z omawianego kościoła, wykonane przez firmę P. Voelknera)²².

19 GB, nr 264 z 14 XI 1931, s. 9; R. Kubiak, op. cit., s. 18.

20 Uroczystości jubileuszu 50-lecia rozbudowy kościoła odbyły się 13 grudnia 1981 r., w dniu wprowadzenia w Polsce stanu wojennego – Antoni Balcerzak, *Wspomnienia soleckiego proboszcza*, „Rocznik Solecki”, nr 4, 2013, s. 82-83.

21 R. Kubiak, op. cit., s. 19-22.

22 Ibidem, s. 46-47.

Do tworzenia dekoracji malarskiej kościoła udało się księdzu Pelikantowi zaangażować wybitnego malarza sakralnego Władysława Drapiewskiego (1876–1961), autora między innymi polichromii w Bazylice Katedralnej Wniebowstąpienia Najświętszej Maryi Panny w Płocku. W pierwszej kolejności zajęto się wystrojem prezbiterium. W. Drapiewski, jako autor projektów chciał, by na suficie tej części kościoła znalazła się skomponowana przez niego scena męczeństwa świętego Stanisława. Bezpośredni wykonawca prac malarskich, brat Władysława, Leon (1885–1970) był temu przeciwny. Uważał, że temat morderstwa biskupa jest zbyt mroczny do prezbiterium i zaproponował w to miejsce scenę koronacji Najświętszej Marii Panny. Tak też się stało. Namalowany w 1951 roku na suficie obraz nie jest oryginalnym projektem, a kopią obrazu Diego Velázquez. Na ścianach prezbiterium umieszczono starotestamentowe motywy nawiązujące do Najświętszego Sakramentu i Sakramentu Kapłaństwa: Arkę



il. 8. Projekt plafonowej sceny męczeństwa św. Stanisława autorstwa Władysława Drapiewskiego, parafia pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim

Przymierza, miedzianego węża, siedmioramienny świecznik i tarczę pokoleń oraz symbole pelikana i baranka²³.

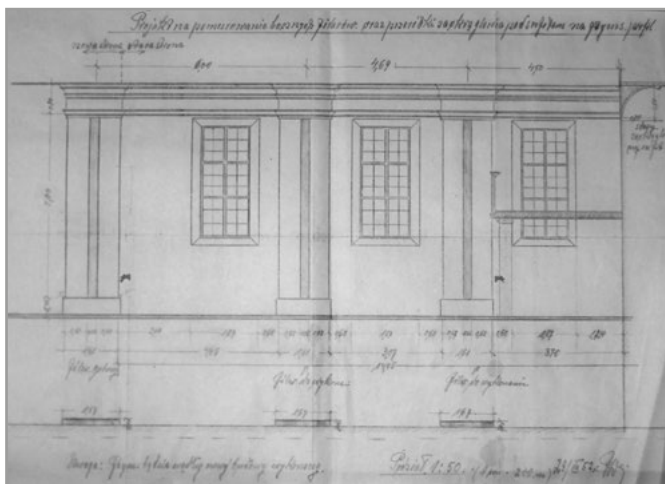
Scena męczeństwa świętego Stanisława została umieszczona na suficie centralnej części transeptu. Wykonał ją malarz Antoni Rochowicz i trzeba przyznać, że różni się ona dość znacznie od zachowanego projektu W. Drapiewskiego. Prawdopodobnie także A. Rochowicz namalował w nawie głównej medaliony przedstawiające świętych Jana Kantego i Kazimierza²⁴.

W 1952 roku zniwelowano różnice architektoniczne widoczne na ścianach nowej i starej części kościoła, poprzez ozdobienie „starych” ścian nawy głównej

23 R. Kubiak, op. cit., s. 25; *Kościół świętego Stanisława...*, s. 24-25, 56. Termin „tarcza pokoleń” oraz interpretacja symboliki nawiązującej do Sakramentu Kapłaństwa, pochodzą z listu W. Drapiewskiego do ks. Jana Pelikanta z dnia 25.04.1951 r. Oryginał listu znajduje się w Biurze Parafialnym parafii pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika.

24 R. Kubiak, op. cit., s. 27-28; *Kościół świętego Stanisława...*, s. 58-59.

gzymcami i pilastrami. Było to przedsięwzięcie dość trudne, ale nie tyle ze względu na skomplikowanie prac budowlanych, ile w związku z trudnościami związanymi ze zdobyciem odpowiednich materiałów. Te ostatnie problemy udało się rozwiązać dzięki pomocy parafian²⁵.



il. 9. Projekt pilastrów i gzymśców w starej części nawy głównej, parafia pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim

Rok 1953 poświęcono na zdobienie naw bocznych. Na suficie nawy północnej W. Drapiewski namalował świętych Stanisława Kostkę i Józefa, a na ścianie wschodniej stajenkę betlejemską, zaś w nawie południowej na suficie świętą Marię Goretti i tradycyjne przedstawienie Matki Boskiej Nieustającej Pomocy oraz scenę Ukrzyżowania na ścianie wschodniej. Dekoracje ornamentalne w nawach bocznych malował Alojzy Teichert²⁷.

Kolejne większe przedstawienia malarskie powstały w latach sześćdziesiątych, zapewne w związku z obchodami 1000-lecia Chrztu Polski,



il. 10. Bogate zdobienia malarskie kościoła św. Stanisława, wykonane wg projektów Władysława Drapiewskiego, zdjęcie ze zbiorów Muzeum Solca

25 R. Kubiak, op. cit., s. 28.

26 R. Kubiak, op. cit., s. 28; *Kościół świętego Stanisława...*, s. 60-61.

27 R. Kubiak, op. cit., s. 30-31; *Kościół świętego Stanisława...*, s. 52, 57, 62-66.

Kontynuowano także prace malarskie. L. Drapiewski namalował w tym samym roku na suficie nawy głównej obraz przedstawiający Chrystusa Króla. Systematycznie były też tworzone zdobienia ornamentalne na ścianach świątyni, czym zajmował się wspomniany wcześniej Rochowicz²⁶.

także w nawach bocznych, na ich zachodnich ścianach, nad drzwiami. W nawie południowej namalowani zostali patroni Polski: święci Jacek, Wojciech i Stanisław, zaś w nawie północnej powstała scena Adoracji Najświętszego Sakramentu. Autorem tych obrazów był zapewne któryś z synów L. Drapiewskiego – Tadeusz lub Józef. W tym czasie powstały prawdopodobnie wielkie przeszklone drzwi oddzielające nawę północną od nawy głównej (zdemontowane w latach 90.)²⁸.

W czasie remontu w 1984 roku, kiedy to zapewne zamalowano większość ornamentów zdobiących ściany kościoła, malarz Jan Krzysztofiak z Inowrocławia, namalował w nawie głównej kolejne cztery medaliony przedstawiające świętego Maksymiliana Marię Kolbego oraz błogosławionych: Urszulę Ledóchowską, Rafała Kalinowskiego i brata Alberta. W nawach bocznych powstały medaliony przedstawiające herby Jana Pawła II i Stefana kardynała Wyszyńskiego (nawa północna) oraz Polski i Solca Kujawskiego (nawa południowa)²⁹.

Ostatnimi malowidłami, jakie pojawiły się na ścianach kościoła świętego Stanisława, są namalowane w 2020 roku przez Edgara Pilla medaliony przedstawiające błogosławionych Czesława Józwiaka (który w 1919 r. został w kościele św. Stanisława ochrzczony) i Michała Kozala (nawa północna) oraz świętą Teresę Benedyktę od Krzyża i błogosławionego Jerzego Popiełuszkę (nawa południowa)³⁰.



il. 11. Prezbiterium kościoła św. Stanisława w Solcu Kujawskim podczas finału III Soleckiego Festiwalu Piosenki i Poezji Patriotycznej, 2012, fot. Jadwiga Bretes

Kolejnym ważnym elementem mającym wpływ na odbiór wnętrza kościoła Świętego Stanisława w Solcu Kujawskim, są witraże wypełniające otwory okienne. Do trzech ponad stuletnich witraży, pamiętających jeszcze czasy kościoła sprzed rozbudowy, nawiązują witraże powstałe w latach 2000–2003 w toruńskiej pracowni Władysława i Wojciecha

28 R. Kubiak, op. cit., s. 31; Kościół świętego Stanisława..., s. 52, 57.

29 R. Kubiak, op. cit., s. 32; Kościół świętego Stanisława..., s. 67.

30 J. Bretes, op. cit., s. 63.

Koziółów, przedstawiające papieża Jana Pawła II (2000), Stefana kardynała Wyszyńskiego (2001), Chrystusa Miłosiernego i świętą Faustynę (2002) oraz Matkę Teresę z Kalkuty (2003). Wszystkie te witraże znalazły się w oknach nawy głównej. Do nawy południowej w 2002 roku trafił witraż przedstawiający świętego Benedykta, wykonany w tym samym warsztacie³¹.

Najbardziej okazałe są witraże umieszczone w transepcie w wielkich oknach naw bocznych, przedstawiające narodziny Jezusa (nawa południowa) i Zmartwychwstanie (nawa północna). Oba te witraże zostały ufundowane w 2004 roku przez firmę Solbet, jako wotum z okazji pięćdziesięciolecia działalności, a wykonała je Autorska Pracownia Witraży „Obiekt” Magdaleny i Marcina Czeskich z Poznania³².

W 2011 roku w nawie południowej umieszczono ołtarz świętej Joanny Beretty Molli, nad którym umieszczono witraż przedstawiający Świętą Rodzinę, a część nawy wydzielono jako kaplicę pod wezwaniem Świętej Joanny³³.

Ostatnią istotną zmianą architektoniczną, o której koniecznie należy wspomnieć, było wykonanie w 2008 roku przez solecką firmę „Granit” nowej posadzki. Zmiana ta w bardzo istotny sposób wpłynęła na charakter i odbiór wnętrza soleckiej świątyni³⁴.

Zwiedzając dziś kościół Świętego Stanisława w Solcu Kujawskim, trudno dostrzec, że świątynia ta przeszła gruntowną przebudowę, a jej dzisiejszy wygląd jest efektem wielu ewolucyjnych zmian, w wyniku których pojawiały się lub znikwały poszczególne elementy. Przebywając tam, mamy wrażenie harmonii i dopasowania większości współtworzących go części. Jest to także miejsce, w którym możemy w ciszy i spokoju kontemplować najcenniejsze zabytki Solca Kujawskiego: ołtarz świętej Anny z 1633 roku, obraz Trójcy Przenajświętszej, który kiedyś zdobił dziś już nieistniejący ołtarz główny, znajdujący się w jednym z ołtarzy bocznych obraz z końca XVII wieku przedstawiający scenę chrztu Chrystusa w Jordanie z panoramą Torunia w tle, czy siedemnasto- i osiemnastowieczne krucyfiksy. A od czasu do czasu towarzyszy nam dźwięk dzwonu z 1601 roku, wykonanego w gdańskim warsztacie Benningków, wiszącego na kościelnej wieży³⁵.

31 R. Kubiak, op. cit., s. 33-34; Kościół świętego Stanisława..., s. 70-73.

32 R. Kubiak, op. cit., s. 33; Kościół świętego Stanisława..., s. 74-75.

33 R. Kubiak, op. cit., s. 34.

34 R. Kubiak, op. cit., s. 32; Starą posadzkę można zobaczyć na zdjęciach w albumie Marka Chełminiaka, *Solec Kujawski. Portret Miasta*, Solec Kujawski 2005, s. 102 i 106-107.

35 R. Kubiak, op. cit., s. 43-47.

Streszczenie

Wnętrze kościoła pod wezwaniem Świętego Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim

Neobarokowy kościół pod wezwaniem Świętego Stanisława Biskupa i Męczennika jest soleckim kościołem farnym. Został wybudowany z inicjatywy księdza Witolda Nowakowskiego w latach 1911–1912, według projektu królewskiego budowniczego powiatowego Ismara Hermanna z Bydgoszczy.

Po 1920 roku, po powrocie Solca w granice Polski, nastąpił napływ Polaków do miasta i nowy kościół stał się za mały dla takiej ilości wiernych. W tej sytuacji ksiądz Jan Mąkowski doprowadził w latach 1930–1931 do rozbudowy świątyni, która polegała na przedłużeniu nawy głównej i dobudowaniu dwóch naw bocznych w formie osobnych kaplic. Całość zachowała neobarokowy charakter.

Istniejąca w dużej części do dziś dekoracja malarska, powstała już po drugiej wojnie światowej, dzięki staraniom księdza Jana Pelikanta. Jej autorami byli bracia Władysław Drapiewski (autor projektów) i Leon Drapiewski (wykonawca większości scen figuralnych).

Kościół pod wezwaniem Świętego Stanisława to także miejsce, w którym znajdują się najcenniejsze zabytki Solca Kujawskiego, między innymi ołtarz świętej Anny z 1633 roku, dzwon z 1601 roku czy monumentalne witraże z początku XX wieku.

Słowa kluczowe: Solec Kujawski, kościół św. Stanisława, wnętrze, zabytki

Summary

The interior of the church of St. Stanislaus Bishop and Martyr in Solec Kujawski

The neo-baroque church of St. Stanislaus Bishop and Martyr is a parish church in Solec Kujawski. It was built on the initiative of priest Witold Nowakowski in the years 1911–1912, according to the design of the royal district builder Ismar Hermann from Bydgoszcz.

After 1920, after Solec returned to Poland, there was an influx of Poles to the city and the new church became too small for such a large number of believers. In this situation, in the years 1930–1931, priest Jan Mąkowski led to the expansion of the temple, which consisted in extending the central nave and adding two aisles in the

form of separate chapels. The whole thing has retained its neo-baroque character.

The painting decoration, existing in large part to this day, was created after the Second World War, thanks to the efforts of priest Jan Pelikant. Its authors were the brothers Władysław Drapiewski (author of the designs) and Leon Drapiewski (performer of most of the figural scenes). Church of St. Stanislaus is also a place where the most valuable monuments of Solec Kujawski are located, including altar of st. Anna from 1633, a bell from 1601, or monumental stained glass windows from the early 20th century.

Keywords: Solec Kujawski, the church of St. Stanislaus, interior, monuments.

mgr Rafał Kubiak
Muzeum Solca

Joanna Wojciechowska-Kucięba

Meble thonetowskie we wnętrzach użyteczności publicznej XIX i XX wieku

Michael Thonet to austriacki stolarz, który jako pomysłodawca gięcia drewna na szeroką skalę wyprodukował między innymi na potrzeby kawiarni wiedeńskiej Café Daum słynny model krzesła numer 14. Do dzisiejszego dnia model ten, jak również inne będące dziełem Thoneta, obecne są w wielu wnętrzach użyteczności publicznej powstałych w XIX i XX wieku.

Wiedeń u progu XIX wieku był prężnym ośrodkiem sztuki. Wykształcony stolarz umiał zaprojektować, narysować szkic i wykonać mebel, co było rzadkością w ówczesnej Europie¹. W związku z powyższym meble wiedeńskie charakteryzowały się wysoką jakością wykonania, uzyskaną dzięki rzetelnemu i wszechstronnemu wykształceniu rzemieślników. Do połowy lat dwudziestych wiedeński biedermeier lubował się w empirowych reminiscencjach z antyku, a po tej dacie wykształcił własną formę mebla, robionego wyłącznie w drewnie, gładkiego, najwyżej o półplastycznej dekoracji. Powstawały wówczas wyroby o miękkiej, czasami łagodnej, a czasami nie-

¹ Jorn Bahns, *Biedermeier Möbel*, Keyser 1991, s. 19.

spokojnej linii, o wysokich walorach estetycznych².

W połowie lat trzydziestych XIX wieku pojawiło się zjawisko kontrastowania masywnych, geometrycznych części mebla z jego partiami o pozornie dowolnej płynnej linii, gwałtownych skrętach i prześwitach, co wywoływało wrażenie ruchu i nadało sprzętom charakterystyczną wiedeńską grację. Ponadto meble ze stolicy Austro-Węgier cechowało niepowtarzalne, awangardowe wzornictwo oraz stylizowane mistrzowsko kształty balansujące pomiędzy linią prostą a krzywą, pomiędzy światem form geometrycznych a organicznych. Ta wyrafinowana sztuka zapowiadała przyszłą kapryśną linię secesji³.

Wiek XIX był czasem wielkich przemian. Nieustanny wzrost możliwości zastosowania maszyn oddziaływał również na przemysłową i rzemieślniczą wytwórczość form użytkowych. Toczoła nieustanną walkę pomiędzy produkcją mechaniczną a tradycyjną pracą ręczną. Był to też czas wielkiej migracji ludności wiejskiej do miast, czas powstania nowej klasy społecznej – klasy robotniczej. Powstało więc duże zapotrzebowanie na sprzęty trwałe, praktyczne, a przede wszystkim niedrogie. Rozwój miast pociągnął za sobą budowę licznych obiektów użyteczności publicznej, takich jak: dworce, teatry, kawiarnie, restauracje, biura, biblioteki i kina.

Johann Gottfried Dingler⁴ w jednym z najbardziej znaczących informatorów Europy Środkowej, „Czasopiśmie Politechnicznym”, twierdził, że „dobrobyt państwa opiera się na dobrobycie chłopów, jak klas rzemieślniczych, i że dobrobyt pierwszego zależy od uprawy roli i hodowli zwierząt, zaś drugiego od przemysłu i sztuki”⁵. Ów informator uważał zaś za czasopismo „do praktycznego użytku dla wszystkich stanów [...] tak wieśniaka, jak fabrykanta, tak kupca, jak rzemieślnika, tak dla artysty, jak dla każdego wykształconego naukowo człowieka”⁶. Od połowy XIX wieku czyniono wszelkie starania, aby zbudować pomost pomiędzy tymi różnorodnymi światami i położyć podwaliny pod nowe spojrzenie na stosunek artysta–przemysłowiec–rzemieślnik. W takiej atmosferze jako odpowiedź na funkcjonalno-estetyczne potrzeby społeczeństwa, znalazła życzliwe przyjęcie technologia drewna giętego Thoneta.

2 Joanna Woch, *Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2006, s. 111.

3 Ibidem, s. 120.

4 Johann Gottfried Dingler – chemik i fabrykant, ur. 2 I 1778 w Zweibrücken, zm. 19 V 1855 w Augsburgu.

5 Claus Pese, *Między krzesłami. Zbliżenie formy, treści i obrazu człowieka*, [w:] *Idea Thoneta – meble z drewna giętego i rur stalowych*, red. C. Pese, Ursula Peters, tłum. Robert Wierzbicki, Nürnberg 1991, s. 143-145.

6 Ibidem, s. 143.

Michael Thonet (1796–1871)⁷ urodził się w Boppard nad Renem. Był jedynym synem mistrza garbarskiego Franza Antona Thoneta i Margerity Fischbach. Wyuczony zawodu stolarskiego, wskutek trudnej sytuacji rodzinnej, zmuszony był od swoich młodzieńczych lat pomagać ojcu w zdobywaniu środków materialnych koniecznych do utrzymania rodziny. Mając dwadzieścia trzy lata, założył własny warsztat stolarski w Boppard przy Steingasse 22. W 1820 roku ożenił się z Marią Graus i miał z nią czternaścioro dzieci, z których tylko siedmioro osiągnęło wiek dojrzały⁸. Około 1830 roku warsztat na tyle dobrze prosperował i sprawnie się rozwijał, że Thonet rozpoczął pierwsze eksperymenty nad meblami do siedzenia z warstwowo klejonych pasków forniru. Metodę tę wciąż doskonalił i w 1840 roku, chcąc chronić ją prawnie, wniósł w Prusach wniosek o patent, który niestety został odrzucony ze względu na brak wartości nowatorskich. Niezrażony tym niepowodzeniem Thonet złożył drugi wniosek, tym razem we Francji, w wyniku którego w 1841 roku otrzymał patent wstępny na piętnaście lat. Już w tym samym roku uczestniczył w wystawie rzemiosła w Koblencji. Kanclerz Austrii, książę Metternich, który bawił właśnie w rodzinnym mieście, zachwycił się meblami swojego krajana i wpłynął osobiście na jego decyzję przeniesienia do Wiednia.

Przyjęcie zaproszenia księcia przez Thoneta miało jeszcze dodatkową przyczynę. Pojechał on do Wiednia, aby przedstawić swoją nową technikę wyrobu mebli Dolnoaustriackiemu Związkowi Rzemiosła. Ponieważ nie zgodził się na wyjawienie rzemieślnikom szczegółów swojego wynalazku, prośba o przyznanie mu patentu została odrzucona. Dopiero w 1842 roku otrzymał nadany przez cesarsko-królewską austriacką Izbę Dworską przywilej pozwalający mu na gięcie sposobem chemiczno-mechanicznym każdego rodzaju drewna, który się do tego nadawał⁹. Niestety w Wiedniu brakowało Thonetowi środków finansowych na założenie własnego warsztatu, więc zatrudnił się wraz z synami u fabrykanta mebli Clemensa Lista. W latach 1843–1847 współpracował z austriackim producentem mebli i parkietów Carlem Leistlerem nad przebudową wiedeńskiego pałacu Liechtensteinów, wykonując w nowej, giętej technologii parkiet i krzesła salonowe. Ponieważ Leistler odrzucił wysuniętą przez Thoneta propozycję założenia wspólnego warsztatu, ten

7 Herbert Weitensfelder, *Die grossen Erfinder*, Wiesbaden 2009, s. 136.

8 Eva B. Ottlinger, *Thonet – ilustrowana kronika firmy [w:] Idea Thoneta – meble z drewna giętego i rur stalowych*, op. cit., s. 11.

9 Ibidem, s. 14.

w maju 1849 roku założył własny warsztat w dzielnicy Gumpenddorf w Wiedniu.

Thonetowski proces wytwarzania i zasadę konstrukcji mebli z giętego drewna przedstawić można na podstawie wyrobów pochodzących z tak zwanego okresu boppardzkiego. Procedura ta wyglądała następująco: czterowarstwowy, szeroki na kilka cali pakiet gotowano w kleju i wyginano w drewnianej lub metalowej formie w pożądaną kształt ramy oparcia, górnej bocznej ramy siedzeniowej, nogi przedniej i przedniej połowy łączyny; drugi, pięciowarstwowy pakiet gięto na kształt dolnej bocznej części siedzeniowej, nogi tylnej i tylnej połowy łączyny. Po rozcięciu pakietu na żadaną szerokość nóg i oparcia oraz klejeniu górnej i dolnej ramy siedzeniowej uzyskiwano kilka bocznych części mebla. Boki oparcia łączono za pomocą dwóch warstwowo klejonych i prasowanych elementów, a obie przednie i tylne nogi usztywniano łączynami¹⁰. Do stolarskiej ramy siedzeniowej z czterech listew z litego drewna doklemano z przodu i z tyłu fornirowane elementy z miękkiego drewna mające taki sam kontur jak gięte części boczne. W kanapach i fotelach dodawano oparcia rąk gięte z czterowarstwowych pakietów. Kanapy miały jeszcze dodatkową nogę pośrodku oraz sztywniejsze, warstwowo klejone i prasowane oparcie¹¹. Niektóre z boppardzkich mebli nie były okleinowane po wewnętrznej lub zewnętrznej stronie części giętych, dzięki czemu układ warstw i zasada konstrukcji są dokładnie widoczne, co z kolei umożliwia nam wnikliwsze poznanie tej metody pracy. Okres boppardzki jest szczególnie ważny dla historii mebla giętego ze względu na swój „klasyczny” charakter.

Thonet był typem eksperymentatora, który nigdy nie zadowolął się czymś już uzyskanym. Przez cały czas pracował nad udoskonaleniem swojej metody, co kilka miesięcy zmieniając sposób wykonania tylko jednego modelu i tak na przykład krzesło numer 1 ma sześć wariantów. W związku z dość dużą rozbieżnością pomiędzy metodami pracy artysty konieczna stała się dokładna analiza thonetowskiej techniki gięcia. Etap pierwszy polegał na sklejeniu i gięciu warstw w jednej płaszczyźnie. Tą techniką wykonane zostały meble okresu boppardzkiego i, choć trudno w tym przypadku mówić o jej typowości czy doskonałości, można uznać ją za tę najwcześniejszą, a tym samym najwłaściwszą metodę gięcia drewna¹². Etap drugi wyglądał

10 Helmut Lang, *Techniki gięcia drewna Michaela Thoneta i jego konkurentów*, [w:] *Idea Thoneta – meble z drewna giętego i rur stalowych*, op. cit., s. 67-68.

11 Ibidem, s. 68.

12 Ibidem, s. 32.

jak etap pierwszy, czyli sklemano i gięto warstwy w jednej płaszczyźnie, po czym rozcinano wzdłużnie pod kątem 90 stopni w stosunku do pierwotnych warstw i powtórnie gięto w innych płaszczyznach. Wynikiem było sklekanie prętowe¹³. W etapie trzecim rozcinano warstwy na pręty, klejono je i gięto w dowolnych płaszczyznach¹⁴. Etap czwarty polegał na klejeniu warstwy i gięciu jej w dowolnych płaszczyznach poprzez spiralne skręcenie wzdłuż osi podłużnej. Klejenie prętowe i warstwowe ze skręcaniem wzdłuż osi podłużnej było chronione patentem z 1852 roku i umożliwiała produkcję masową, będącą najlepszym sprawdzianem metody Thoneta. Zbyt mozolne klejenie z prętów ustąpiło miejsca metodzie skręcania warstw wzdłuż osi podłużnej aż do 90 stopni, która to metoda umożliwiała gięcie oparcia oraz poręczy i nóg tylnych w jednym tylko procesie technologicznym¹⁵. Ostatni etap, piąty, to gięcie drewna litego. Metodę tę wprowadzono stopniowo. Mimo iż gięcie litego drewna chronione było patentem z 1856 roku, to pojawiło się ono w meblach wiedeńskich z lat czterdziestych, a na większą skalę zaczęto stosować nową technikę dopiero na przełomie 1859 i 1860 roku¹⁶. Wydaje się, że pozornie proste kryteria chronologiczne dają możliwość ułożenia wszystkich wariantów mebli w logiczny system. Porządkując na przykład typ oparcia, kształt i połączenia tylnych i przednich nóg, kształt ramy siedzeniowej, jej konstrukcję, liczbę warstw, stemple, znaki i tabliczki ustalić możemy datę produkcji danego mebla. Niestety większa liczba warstw nie musi wcale wskazywać na wczesny okres produkcji, a stempel „Thonet Wien Gump. 296”, wytłaczany nie później niż w 1853 roku, nie musi być najwcześniejszy. To wszystko przyczynia się do tego, iż nawet wybitny znawca nie zawsze jest w stanie dokładnie określić datę powstania badanych wyrobów. Następnym zagadnieniem ważnym w twórczości Thoneta są wzory mebli.

W warsztacie w Gumpendorf powstał model krzesła numer 1, którego oparcie składa się tylko z jednego elementu giętego. Było to rozwinięcie wzoru do pałacu Liechtensteinów i jako tak zwane krzesło Schwarzenbergów weszło do wyposażenia domu tego rodu. Kolejne zlecenie otrzymał Thonet dla kawiarni Dauma mieszczącej się w śródmieściu Wiednia i w ten sposób powstało krzesło numer 4 zwane krzesłem kawiarni Dauma¹⁷.

13 Ibidem, s. 33.

14 Ibidem.

15 Ibidem, s. 34.

16 Ibidem, s. 42.

17 Eva B. Ottlinger, op. cit., s. 16.

Pierwszą światową wystawą, w której uczestniczył stolarz, była ekspozycja otwarta 1 maja 1851 roku w Londyńskim Crystal Palace będąca międzynarodowym, wszechstronnym pokazem współczesnej produkcji i najważniejszym przeglądem w zakresie techniki i formy. Thonet przedstawił na niej sześć modeli krzeseł, dwa fotele, kanapę, dwa stoły, stolik do szycia oraz dwa stoły do czytania, dwie etażerki, a wszystko to wykonane było z palisandru z dodatkami mosiądzu. Meble te znalazły duże uznanie zarówno wśród krytyków, jak i zwiedzających oraz zostały nagrodzone brązowym medalem. Był to pierwszy światowy sukces Thoneta.

Z biegiem lat metoda gięcia drewna ulegała ciągłym ulepszeniom, a chęć zapewnienia przyszłości swoim pięciu synom sprawiła, że 28 lipca 1852 roku Michael Thonet złożył wniosek o nowy patent. Potrzeba „nadawania drewnu skrawanemu i ponownie klejonemu dowolnego wygięcia w różnych kierunkach oraz dowolnej formy” została przyjęta, a prośba o zatwierdzenie nowego patentu pozytywnie rozpatrzona¹⁸.

Szybki sukces, jaki osiągnął Thonet pod koniec 1852 roku stworzył konieczność otwarcia pierwszego punktu sprzedaży w pałacu Montenuovo w śródmieściu Wiednia, przy Strauchgasse. W następnym roku nastąpiło przeniesienie warsztatu przy Gumpendorf do kompleksu budynków tak zwanego młynu Mollarda, przy Mollardgasse 173. W 1853 roku Michael Thonet przekazał przedsiębiorstwo swoim synom i nadał firmie nazwę Gebrüder Thonet (Bracia Thonet), zastrzegając sobie pełnomocnictwo oraz prawo reprezentowania najmłodszego syna Jacoba. Nabyte przez niego dwa lata później prawa przedsiębiorcy zapewniały mu możliwość produkowania mebli z giętego drewna niezależnie od ustaleń cechu stolarzy i ograniczeń prawa patentowego.

Lata pięćdziesiąte XIX wieku były dla przedsiębiorstwa latami pełnego rozkwitu i licznych wyróżnień. W 1854 roku za warstwowo klejone meble gięte wystawione na ogólnoniemieckiej wystawie światowej „Bracia Thonet” otrzymali brązowy medal, a rok później medal srebrny; medalem nagrodzono także ich modele zaprezentowane na pierwszej paryskiej wystawie światowej, w której udział brało 25 tysięcy wystawców. Następstwem tych nagród był rosnący popyt w kraju i za granicą, czego przykładem było pierwsze duże zamówienie, jakie złożyły firmie kraje Ameryki Południowej.

Niestety szybki sukces Thonetów wzbudzał zazdrość u niektórych wiedeń-

18 Joanna Wojciechowska-Kucięba, *Polskie meble gięte. Wytwórnia „Polski Przemysł Drzewny – Czernski i Jakimowicz” w Bondyrzu i we Lwowie 1922–1939*, Lublin 2012, s. 11–25.

skich stolarzy. Do konkurentów Thoneta należeli: Josef Neyger, Johann Weiss, Johann Kukol. Oni również eksperymentowali w zakresie klejenia warstwowego, więc postanowili zakwestionować patent Thoneta z 1852 roku ze względu na brak wartości nowatorskich oraz oskarżyć go o „zakłócanie porządku zawodowego”. Działania prowadzone przez konkurentów przynosiły odwrotny od oczekiwanego przez nich skutek i w odpowiedzi na nie 7 listopada 1857 roku przyznano przedsiębiorstwu „Bracia Thonet” krajowe uprawnienia do produkcji mebli, parkietów i innych wyrobów z drewna.

W roku 1875 rozpoczęła pracę pierwsza fabryka Thoneta w Koryczanach. Powstał tam model, który stał się symbolem „taniego” masowego artykułu i protoplastą mebli giętych Thoneta – słynne krzesło numer 14. Oparcie „czternastki” stanowiły dwa koncentrycznie wygięte drewniane pręty, a całość krzesła składała się z minimalnej liczby części – sześciu – i było wytwarzane najmniejszym nakładem materiału i czasu montażu ze wszystkich produkowanych modeli seryjnych¹⁹. Uzyskanie optymalnego kształtu, danego sposobu umocowania siedziska i możliwie trwałego połączenia giętych kabłąków oparcia świadczyły o dużej wyobraźni i nie mniejszym doświadczeniu Thoneta. Wszystkie te czynności sprawiły, że wyrób ten stał się maksymalnie uproszczonym i całkowicie satysfakcjonującym pod względem estetycznym oraz materialnie doskonałym połączeniem funkcji i formy.

W 1859 roku wyprodukowano pierwszą ulotkę katalogową firmy „Bracia Thonet”, zawierającą łącznie dwadzieścia sześć różnych modeli seryjnych wykonanych z giętego drewna. Oferta obejmowała krzesła, fotele, kanapy i stoły²⁰. Następny rok przyniósł Thonetom dwa istotne wydarzenia. W styczniu 1860 roku otrzymali dodatkowy patent na nową konstrukcję piast kół do ciężkich furmanek, ważny do 8 stycznia 1865 roku, a w zakresie wzornictwa – fabryka w Koryczanach wyprodukowała pierwszy fotel bujany, późniejszy model numer 1. Szybki rozwój sieci produkcyjnej nie zapewnił Thonetowi spodziewanego rozgłosu. Dopiero wystawy światowe z 1862 i 1867 roku zadecydowały o komercyjnym sukcesie firmy „Braci Thonet”.

W 1862 roku w Londynie odbyła się druga międzynarodowa wystawa, na której firma zaprezentowała szeroką paletę seryjnych modeli z giętego drewna litego. Były to meble do siedzenia oraz stoły, których projekty zgodne z tendencjami przedstawionymi w ulotce katalogowej z roku 1859, służyły do wyposażania pomieszczeń

¹⁹ Ibidem, s. 21.

²⁰ J. Wojciechowska-Kucięba, op. cit., s. 11-25.

publicznych, takich jak: kawiarnie, restauracje, poczekalnie czy biura. Za wystawione eksponaty firma otrzymała brązowy medal. W roku 1866 ukazała się następna ulotka katalogowa. Do mebli do siedzenia dołączono fotel bujany, specjalne meble biurowe i meble dziecięce oraz różnego rodzaju toaletki. Była ona przedstawiona, wraz z zaprojektowanym przez Augusta Thoneta eksperymentalnym krzesłem, składającym się jedynie z długich, kilkakrotnie giętych prętów drewnianych i innymi meblami, na paryskiej wystawie światowej w 1867 roku, na której to jury przyznało Thonetom złoty medal.

Ciągle rosnący popyt dawał możliwość rozszerzenia sieci zbytu na skalę międzynarodową. W chwili śmierci Michaela Thoneta, w roku 1871, firma posiadała składy w Barcelonie, Brukseli, Budapeszcie, Chicago, Grazu, Madrycie, Mediolanie, Moskwie, Monachium, Nowym Yorku, Neapolu, Odessie, Petersburgu, Pradze i Rzymie²¹. Majątek Thonetów był stale powiększany.²²

Rozwój wytwórni Thonetów, a zwłaszcza chłonny światowy rynek zbytu mebli z giętego drewna, w latach sześćdziesiątych ponownie zaktywizował konkurentów. Obok zakładu „Braci Thonet” w Vsetinie powstała druga fabryka mebli z drewna giętego, której właścicielami byli Jacob i Josef Kohn. W związku z tym, że thonetowska metoda gięcia litego drewna była chroniona przez patent z 1856 roku, Kohnowie wystąpili o cofnięcie patentu i 10 grudnia 1869 roku „Bracia Thonet” zmuszeni byli dobrowolnie zrzec się przywileju. Zagrożenie występujące ze strony innych fabrykantów produkujących meble identyczną techniką zmusiło przedsiębiorstwo „Braci Thonet” do szukania nowych rynków zbytu i stałego poszerzania oferty handlowej. W roku 1876 powstał kolejny model seryjny, numer 18, który obok wzoru numer 14 stanowi drugi popularny model produkowany do dnia dzisiejszego.

W latach osiemdziesiątych wytwórnie Michaela Thoneta zmieniły sposób reklamy swoich wyrobów. W 1886 roku wydano pierwszy katalog, który na dwudziestu siedmiu stronach przedstawiał 294 modeli z drewna giętego. Oprócz stale przedstawianych wzorów doszło jeszcze wiele nowych modeli mebli do siedzenia, jak komplety składające się z krzesła, fotela i kanapy oraz szeroka gama mebli specjalnych: łóżka, kołyski, kwietniki, leżanki, stoły do prania, wieszaki na odzież, ramy luster i meble ogrodowe.

21 Ibidem, s. 31.

22 Heinz Kähne, *Die Thonets in Boppard*, Erfurt 2008, s. 89.

Oferowany asortyment z czasem stawał się coraz bogatszy i tak na przykład w 1888 roku osiągnął liczbę 339 modeli przedstawionych na trzydziestu stronach katalogu. Katalog z 1904 roku składał się ze 113 stronnic i prezentował 1200 modeli, a w suplementach wydanych w 1911 roku, ich liczba wzrosła do 1400 wzorców²³. Oferta z 1904 roku obrazowała pięćdziesiąt lat rozwoju mebli. Oferowano już nie tylko pojedyncze typy mebli, ale kompletne wyposażenie mieszkań. W wytwórniach mebli giętych usiłowano nawet opracować formy mebli reprezentacyjnych. Siedziby Thoneta w Austrii i Czechach stanowiły jeszcze w latach międzywojennych prawdziwe muzea wnętrz urządzonych meblami giętymi - począwszy od reprezentacyjnych salonów, a kończąc na sprzętach w kuchni i łazience²⁴.

Geniusz Thoneta przejawiał się nie tylko w sferach technologicznej, ekonomicznej i handlowej. Był on niezwykle wrażliwy na przemiany zachodzące w strukturze społecznej spowodowane ekspansywnym rozwojem kapitalizmu. Rozrastały się miasta, zwiększała się liczba ich mieszkańców, przez co tworzyła się liczniejsza warstwa robotników fabrycznych, będących potencjalnym, masowym nabywcą tanich mebli. Ruch budowlany obejmował nie tylko domy mieszkalne, ale powstawały również domy handlowe, biurowce i gmachy użyteczności publicznej. Do wyposażenia tych wnętrz potrzebne było dużo możliwie tanich sprzętów. Thonet dostrzegł i przyjął to wielkie, anonimowe zamówienie, całkowicie się z niego wywiązując. Uwzględniając właściwości materiału i technologii, a także walory użytkowe, a równocześnie doceniając znaczenie formy, produkował meble o szerokim zastosowaniu, które nadawały się zarówno do wnętrz kawiarnianych, do ciasnych mieszkań robotniczych, jak i zwykłych izb wiejskich²⁵.

Lata dwudzieste naszego stulecia dobitnie potwierdziły genialność wynalazku Thoneta. Produkowane w tym czasie dwa modele krzeseł (nr 13 i tzw. krzesło wiedeńskie) stały się ulubionym sprzętem funkcjonalnego wnętrza. Dzięki swej optycznej przejrzystości stwarzały wrażenie lekkich, zaś ich uniwersalne, miękkie wygięcia doskonale wpisywały się w zgeometryzowaną przestrzeń. Wyroby Thoneta stały się symbolem przemysłowego standardu i wyzwaniem, na którym osadzała się cała ideologia modernizmu. Eleganckie łuki, przezroczysta konstrukcja, linearny kontur, łatwość przemieszczania spowodowana lekkością materiału były integralnie

23 Ibidem, s. 40.

24 Stefan Sienicki, *Wnętrza mieszkalne. Rys historyczny*, Warszawa 1962, s. 246.

25 Kamelia Milczewa-Gospodarek, *Thonet w Polsce*, Warszawa 1991, s. 3.

związane z pojmowaniem życiowej awangardy i rewolucyjnym sposobem myślenia w powojennej Europie.

Thonet projektował meble, które zbudowane były na zasadzie łatwo rozkładalnej konstrukcji. Najbardziej znanym przykładem jest krzesło numer 14. Trzydzieści sześć krzeseł tego typu mieściło się w skrzyni o objętości jednego metra sześciennego, a opakowane w ten sposób stały się szlagierem handlowym na rynkach zamorskich. Thonet budował nie tylko piękne w formie, ale i lekkie meble na wzór krzesła numer 14. Formę mebli dostosowywał do gustu ówczesnego społeczeństwa, do ciężkich kotar, obić i bogato rzeźbionej ornamentyki. Thonet był jednym z pierwszych producentów mebli, którzy oparli swój program na produkcji seryjnej. Stało się to podstawą światowego sukcesu firmy: dzięki swoim wyrobom mogła ona zaoferować wysoki standard jakości po korzystnych cenach. Swoje pierwsze duże zlecenie Thonet otrzymał nie dla lokalu mieszczańskiego, ale dla pałacu księcia Liechtensteina w Wiedniu. Do inwentarza reprezentacyjnych pomieszczeń pałacowych, w których odbywały się wielkie przyjęcia, uroczyste obiady, koncerty i bale należał zawsze duży asortyment tak zwanych lekkich mebli, rozstawianych z różnej okazji²⁶. Meble te musiały być tak wykonane, aby służba mogła je łatwo wnosić i wynosić, a po wykorzystaniu szybko i sprawnie umieścić w przechowalni. W 1850 roku Thonet przedstawił swoje krzesło znane później jako model numer 4. Krzesło to spodobało się Annie Daum, która w 1823 roku wraz z mężem otworzyła kawiarnię u zbiegu ulic Wallnerstrasse i Kahlmarkt w Wiedniu. Było to właściwie powtórne otwarcie kawiarni „Milani”, która istniała od XVIII wieku. Za pomocą luster i mebli Thoneta Daumowie zrobili z tego wnętrza luksusową kawiarnię. Praktyczne, nowoczesne meble do siedzenia po raz pierwszy zostały wykorzystane publicznie. Kolejne wielkie zamówienie Thonet dostał od hotelu „Zur Königin von England” w Budapeszcie. Miał wykonać 400 jesionowych krzeseł tego samego modelu²⁷. Stare fotografie przedstawiają kawiarnie z długimi rzędami stołów do niekończących się rozmów, wyposażonych w krzesła Thoneta. Elegancka „Arkaden-Café” w Wiedniu miała krzesła model numer 22, dodające lokalowi szczególnego uroku. W kawiarni Luitpolda w Monachium, której sufit zdobiły freski, można było wypić kawę lub

26 „W pałacu Liechtensteinów i później pałacu Schwarzenbergów meble Thoneta służyły jako tanie meble pomocnicze, jak np. wyplatane krzesła Chiavariego, które używane było często w charakterze tzw. lekkich mebli, zarówno na dworze francuskim, jak w Wiedniu”. Alexander von Vegesack, *Das Thonet Buch*, München 1987, s. 35.

27 Ibidem, s. 47.

poczytać gazetę, siedząc na krześle numer 119, ustawionym pomiędzy marmurowymi kolumnami. W wiedeńskiej kawiarni „Griensteidl” również siedziało się na krzesłach Thoneta, podobnie jak w berlińskiej „Café des Westens”. Wyposażenie dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych kawiarni stało się szczególną specjalnością Thoneta, co potwierdzają liczne katalogi znanych lokali w całej Europie, od Wiednia po Warszawę, Budapeszt, Londyn czy Mediolan.

Meble Thoneta obecne były również w restauracjach, kabaretach, teatrach i kinach. Wiedeńska „Café Capua” została urządzona z chłodną elegancją przez Adolfa Loosa z wykorzystaniem krzeseł jego projektu, wykonanych przez firmę Thonet. Na obrazie Henri de Toulouse-Lautreca *W Moulin Rouge* widać eleganckie damy i panów w cylindrach, siedzących na krzesłach z drewna giętego. Krzesło to służy również jako rekwizyt w ekranizacji powieści *Bądź zdrow Berlinie* Christophera Isherwooda. W filmie *Kabaret* Boba Fosse'a Liza Minelli śpiewa jedną ze swoich piosenek pomiędzy tancerkami, które poruszają się na krzesłach będących wariantem modelu numer 14, sprzedawanym w milionach egzemplarzy. Firma Thoneta wyposażała w krzesła wszystkie masowo odwiedzane lokale rozrywkowe, teatry, kinoteatry i kina, do których dostarczała krzesła z podnoszonym siedziskiem. Meble Thoneta stały się również „zaufanymi pomocnikami sprzedawców”, jak głosiły reklamy wyposażenia sklepów. Meble sklepowe były kolejnym, specjalnym programem firmy.

Jeszcze innym odbiorcą produktów Thoneta były hotele. Zarówno „Hotel Avenida” w Paryżu, jak i Grand Hotel Europa w Petersburgu posiadały meble gięte na wyposażeniu swoich kawiarni i restauracji. Także kasyno „Baden-Baden” czy kasyno Boulogne-Sur-Mer wyposażone były w krzesła Thoneta numer 228, numer 56 i wysokie stołki krupierskie. Stołki takie firma Thonet dostarczała na specjalne życzenie kierownictwa salonów gier.

Urbanistyczny i demograficzny rozwój miast skutkował wzrostem zatrudnienia kobiet w zakładach rzemieślniczych i przemysłowych. Konieczne stało się zakładanie przedszkoli, dla których Thonet opracował specjalny program krzeseł dziecięcych. Do produkcji firma wprowadziła również meble szkolne, wyposażała sale wykładowe na uniwersytetach. Meblami Thoneta urządzano szpitale, przychodnie lekarskie, uzdrowiska, sanatoria, które – zwłaszcza kiedy pojawiły się meble z giętych rur stalowych – stały się odbiciem nowoczesnych wymagań stawianych higienie. Krzesła Thoneta używane były również w miejscach zgromadzeń, na przykład na wiecach, w obiektach administracyjnych, takich jak banki czy urzędy telekomu-

nikacyjne, a nawet w krematoriach, czego przykładem może być sala krematorium w Chemnitz na zdjęciu z 1908 roku. Wszystkie powyższe przykłady świadczą o tym, że meble projektu Thoneta tworzone z myślą o różnych potrzebach i wieku potencjalnego odbiorcy.

Podsumowując: wiek XIX był czasem wielkich przemian. Nieustanny wzrost możliwości zastosowania maszyn oddziaływał również na przemysłową i rzemieślniczą wytwórczość form użytkowych. Toczoła nieustanną walkę pomiędzy produkcją mechaniczną a tradycyjną pracą ręczną. Był to też czas wielkiej migracji ludności wiejskiej do miast, czas powstania nowej klasy społecznej – klasy robotniczej. Powstało więc duże zapotrzebowanie na sprzęty trwałe, praktyczne, a przede wszystkim niedrogie. Rozwój miast pociągnął za sobą budowę licznych obiektów użyteczności publicznej, takich jak dworce, teatry, kawiarnie, restauracje, biura, biblioteki i kina. Michael Thonet odpowiedział na to wielkie zapotrzebowanie i jego meble są w zasadzie wszędzie, a w szczególności polubili je właściciele i dekoratorzy wnętrz wszelkiego rodzaju użyteczności publicznej. Oczywiście rozpowszechnienie restauracji, które ostatecznie obecne były we wszystkich miastach, w różnych kategoriach dla różnorodnej klienteli, spopularyzowały większość modeli krzeseł Thoneta. Ich właściciele działali według tej samej zasady co Thonet, czyli dobra jakość po korzystnej cenie. W restauracyjnej jadalni, która w pewien sposób zastąpiła barokową aulę, każdy miał równe prawo do miejsca siedzącego. Miejsca te muszą być przygotowane na różne sytuacje towarzyskie, takie jak samotnie siedzący goście, podróżujące rodziny, milczące małżeństwa czy pary zakochanych.

Niektóre, początkowo kameralne kawiarnie i restauracje urosły w XIX wieku do rozmiarów wielkich lokali rozrywkowych, jak na przykład Hofjägerpalast w berlińskim parku Hasenheide, w którym znajdowało się kilkadziesiąt modeli krzeseł Thoneta numer 14, poustawianych wokół prostokątnych stolików. Z początkiem XX wieku zamiast walca w ekstrawaganckich kawiarnianych lokalach rozrywkowych rozbrzmiewa gorąca muzyka jazzowa, jak na przykład we wspomnianej już wiedeńskiej Café Capua, urządzonej przez Adolfa Loosa w 1913 roku krzesłami wykonanymi przez firmę Thonet. Kolorowy świat wielkomiejskich zabaw, z których słyną lata dwudzieste XX wieku, wydaje się być nierozdzielnie związany z krzesłem z drewna giętego. Firma Thonet wyposażyła w takie krzesła wszystkie masowo odwiedzane lokale rozrywkowe właściwie na całym kontynencie. Autorce znane są eksponaty z wnętrz użyteczności publicznej w Polsce, Wilnie, Budapeszcie, Lwowie, Nowym Jorku, Albanii, Atenach,



il. 1. Restauracja Fleminga, Oxford Street, Londyn, [w:] katalog Thoneta, wyposażenie kawiarni i restauracji, 1914, fot. autor nieznan



il. 2. Restauracja Krasnapolsky, Amsterdam, [w:] katalog Thoneta, wyposażenie kawiarni i restauracji, 1914, fot. autor nieznan



il. 3. Poczta „Tiergartenhof-Festsale”, Berlin-Charlottenburg, wielka scena teatralna oraz krzesła Thoneta nr 206, fot. autor nieznan



il. 4. Kościół w mieście Mykonos (Chora) na wyspie Mykonos. Fotografia z 2021 roku



il. 5. Kościół w mieście Mykonos (Chora) na wyspie Mykonos. Krzesła w typie Thoneta, niesygnowane. Fotografia z 2021 roku



il. 6. „CafePalazzo Reale”(Cafe-Giacomo) w Mediolanie. Meble projektu Thoneta. Zdjęcie z 2022 roku.



il. 8. „CafePalazzo Reale”(Cafe-Giacomo) w Mediolanie. Wieszak na ubrania i kapelusze projektu Thoneta, niesygnowany. Zdjęcie z 2022 roku.



il. 9. „CafePalazzo Reale”(Cafe-Giacomo) w Mediolanie. Krzesło projektu Thoneta, sygnowane, sygnatura słabo czytelna. Zdjęcie z 2022 roku.



il. 7. „CafePalazzo Reale”(Cafe-Giacomo) w Mediolanie. Meble projektu Thoneta, sygnowane. Zdjęcie z 2022 roku

Mykonos, Macedonii, Wiedniu, Berlinie, Rzymie czy Mediolanie. To oczywiście tylko niektóre z miast, do których udało się dotychczas dotrzeć. Autorka zamierza prowadzić dalsze badania na powyższy temat i tym samym uzupełnić istniejące w tym zakresie luki badawcze.

Streszczenie

Meble thonetowskie we wnętrzach użyteczności publicznej XIX i XX wieku

Michael Thonet to austriacki stolarz, który jako pomysłodawca gięcia drewna na wielką skalę wyprodukował między innymi na potrzeby wiedeńskiej Café Daum słynny model krzesła numer 14. Do dziś model ten, jak i inne dzieła Thoneta, obecne są w wielu miejscach użyteczności publicznej na całym świecie.

Wiek XIX był czasem wielkich przemian. Ciągły wzrost możliwości aplikacyjnych maszyn dotknął także przemysłową i rzemieślniczą produkcję form użytkowych. Był to także czas wielkiej migracji ludności wiejskiej do miast, czas powstania nowej klasy społecznej – klasy robotniczej. Rozwój miast zaowocował budową licznych obiektów użyteczności publicznej, takich jak: dworce, teatry, kawiarnie, restauracje, urzędy, biblioteki czy kina. Michael Thonet odpowiedział na to ogromne zapotrzebowanie i jego meble są w zasadzie wszędzie, a szczególnie przypadły do gustu właścicielom i dekoratorom kawiarni, restauracji i pubów.

Słowa kluczowe: Michał Thonet, drewno gięte, meble thonetowskie, meble kawiarniane, wnętrza publiczne

Summary

Thonetfurniture in public utilityinteriors of the 19th and 20th centuries

Michael Thonet is an Austrian carpenter who, as the originator of bending wood on a largescale, produced, among others, for the needs of the Vienna Café - Café Daum, the famous chair model No. 14. To this day, this model, as well as other Thonet's work, are present in many public places around the world.

The nineteenth century was a time of great change. The continuous increase in possibilities of the applicability of machines also affected the industrial and craft manufacture of utility forms. There was a constant battle between mechanical

production and traditional manual work. It was also a time of great migration of rural population to the cities, a time of the emergence of a new social class - the working class. So there was a great demand for durable, practical and, above all, in expensive equipment. The development of cities resulted in the construction of numerous public facilities such as stations, theaters, cafes, restaurants, offices, libraries and cinemas.

Keywords: Michael Thonet, bentwood, Thonetfurniture, café furniture, public interiors

dr Joanna Wojciechowska-Kucięba
Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Lublin



9788386970421