

ZAMKI I PAŁACE ŚLĄSKA

DZIEDZICTWO
TOŻSAMOŚĆ
ARYSTOKRACJA

Redakcja
Barbara Szczypka-Gwiazda
Paweł Ziegler

grupakulturalna.pl

Campania Teatralna „GENESIS”
Europejskie Centrum Kultury i Edukacji

Katowice 2014

Zamki i pałace Śląska. Dziedzictwo – tożsamość – arystokracja

pod redakcją Barbary Szczypki-Gwiazdy i Pawła Zieglera

ISBN: 978-83-934011-8-5

Recenzja naukowa: Ewa Chojecka

Redaktor prowadzący: Adam Pisarek

Projekt okładki i makiety: Agnieszka Lesz

Korekta językowa: Michał Góra, Paweł Ziegler

Skład i łamanie: Barbara Łyko

Adiustacja i indeks: Miłosz Markiewicz

Na okładce wykorzystano fragment projektu wizualizacji sali reprezentacyjnej

Pałacu w Dobrej autorstwa Darii Rzepieli

Publikacja dofinansowana ze środków Województwa Śląskiego i Samorządu Studenckiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

Wydawcy:

Campania Teatralna „GENESIS” - Europejskie Centrum Kultury i Edukacji

grupakulturalna.pl

Wydanie I

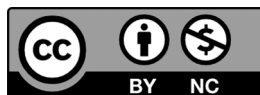
Copyright by the authors

Copyright for this edition by Campanie Teatralna „GENESIS” & grupakulturalna.pl



Śląskie.

Pozytywna energia



Wszystkie artykuły są dostępne na licencji
Creative Commons Uznanie autorstwa-
Użycie niekomercyjne.

Katowice 2014

Spis treści

- 7 **Paweł Ziegler**
Wprowadzenie
- 21 **Marta Ostrowska-Bies**
Nie tylko Paulinum – historia współpracy architekta Karla Grossera i jego zleceniodawcy, Oscara Caro
- 34 **Wioletta Wrona-Gaj**
Arystokrata a siedziba rodowa. Wpływ zainteresowań i pozycji przedstawicieli rodu Hochbergów i Schaffgotschów na kształtowanie architektury rezydencjonalnej
- 57 **Hanna Górska**
Dwory i pałace o drewnianej konstrukcji szkieletowej na Śląsku
- 68 **Aneta Borowik**
Forma architektoniczna Pałacu Młodzieży im. prof. Aleksandra Kamińskiego w Katowicach oraz materiały źródłowe do konkursu z 1948 roku
- 100 **Magdalena Marzec**
Formy neorenesansu francuskiego w nieistniejącym już Małym Wersalu w Świerklańcu

- 107 **Maria Pallado**
O stylu neomauretańskim na przykładzie sali mauretańskiej pałacu
w Krowiarkach
- 118 **Justyna Dziembała, Sabina Rotowska**
Pałac Goldsteinów wczoraj i dziś. Historia i prace konserwatorskie obiektu
- 130 **Daria Rzepiela**
Przeszłość w przyszłości – teoretyczne rozważania projektowe dotyczące Pałacu
w Dobrej
- 149 **Agata Stronciwilk, Miłosz Markiewicz**
Mit – manipulacja – tożsamość. Portrety historyzujące z Pałacu
w Pławniowicach i Domu Kawalera w Świerkłańcu
- 169 **Helena Jadwiszczok-Molencka**
Medialny obraz powojennych losów fundacji Tiele-Wincklerów w Miechowicach
- 193 **Ilustracje**
- 249 **Spis ilustracji**
- 256 **Biogramy autorów**
- 261 **Indeks nazwisk**

Wprowadzenie

Prezentowana Państwu książka jest wynikiem obrad konferencyjnych, które miały miejsce w dniach 19-20 marca 2012 roku. Konferencja naukowa „Zamki i pałace Śląska”, której organizatorami byli: Muzeum Zamkowe w Pszczynie, Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz działające w tymże Zakładzie Studenckie Koło Naukowe Historyków Sztuki, zgromadziła wówczas dwudziestu pięciu prelegentów i prelegentek. Obrady, dzięki życzliwości dyrekcji Muzeum Zamkowego w Pszczynie, odbywały się we wspaniałej, neorokokowej galerii lustrzanej w pszczyńskiej rezydencji, powstałej w latach 70. XIX wieku według projektu Hippolyte’a Destailleura. Przebudowa całego założenia pałacowego została dokonana na zlecenie Hansa Heinricha XI Hochberga w latach 1871-1876¹. Pałac otrzymał wówczas kostium francuskiego neorenesansu – stylu ówczesnie

¹ W przypadku przebudowy rezydencji pszczyńskiej proponuję sięgnąć do tekstu Pani Wioletty Wrony, który wchodzi w skład niniejszej publikacji, a także: A. Oborny, I. Płazak, *Zespół pałacowo-ogrodowy w Pszczynie*. Pszczyna 1977; J. Ziemiński, *Założenie ogrodowo-krajobrazowe w Pszczynie*. W: *Z dziejów sztuki Górnego Śląska*. Red. E. Chojecka. Katowice 1982, s. 155-160; I. Kozina, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*. Katowice 2001, zwłaszcza s. 88-101; tejsze, *Pałace i rezydencje*. W: *Sztuka Górnego Śląska*. Red. E. Chojecka. Katowice 2004, s. 209-224 (zwłaszcza 214-215). Istnieje także monografia historyczna miasta Pszczyny,

uznanego za uniwersalny i arystokratyczny². Wszystko to (miejsce, instytucje organizujące wydarzenie oraz ilość prezentowanych wówczas odczytów) wytworzyło doskonałą atmosferę dla merytorycznej dyskusji o sztuce i kulturze śląskiego dworu. Książka jest pokłosiem tego wydarzenia w pewnym sensie, ponieważ prezentowany Państwu zbiór tekstów został przez redakcję wyselekcjonowany spośród nadesłanych nam propozycji, natomiast w kilku przypadkach zwróciliśmy się z prośbą do autorów i autorek o przygotowanie specjalnie dla tej publikacji artykułów, które z całą pewnością ją wzbogacą i rozszerzą perspektywę badawczą. Teksty oscylują wokół szeroko pojętej kultury arystokratycznej, a w niektórych przypadkach nawet i swoistego „mitu arystokratycznego” – współcześnie dekonstruowanego i niejako przetransponowanego do kręgów kultury masowej i popularnej³. Do analizy wybranych zagadnień autorzy i autorki artykułów używają szerokiego spektrum metod badawczych. Ta właśnie myśl nasunęła się nam, redaktorom, już na samym początku pracy nad niniejszą książką. I to właśnie ze zróżnicowania teoretycznych postaw badaczy oraz badaczek postanowiliśmy uczynić siłę niniejszej publikacji, zrezygnowaliśmy więc z chronologicznego uporządkowania – pod względem analizowanych i opracowywanych przedmiotów badań – zamieszczonych tutaj artykułów i postanowiliśmy zastosować swoisty „klucz” metodologiczny. Znajdziecie zatem Państwo w tej książce teksty operujące tradycyjną metodą ikonologiczną Erwina Panofsky’ego, szczegółowe i kompetentne opracowania historycznych materiałów źródłowych, analizy stylowe rezydencji i wnętrz pałacowych, ale także innowacyjne propozycje rewitalizacji obiektów zabytkowych oraz interpretacje z pogranicza historii sztuki, filozofii i kulturoznawstwa. Ten szeroki wachlarz badawczych perspektyw w skromny sposób próbuje realizować postulaty stawiane humanistyce coraz śmieiej przynajmniej od dobrych kilkunastu lat: interdyscyplinarność, przekraczanie granic

jednak, jak słusznie zauważa Janusz Ziemiński, należy czytać tę pozycję z czujnością: L. Musioł, *Monografia historyczna Pszczyny*. Katowice 1936. Nie do przecenienia są także prace w ramach serii „Materiały Muzeum Zamkowego w Pszczynie” oraz „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie”. Wyżej wymienione teksty są tekstami w języku polskim. Należy pamiętać także o bardzo rozwiniętych w tym zakresie (i w ogóle w odniesieniu do sztuki śląskiej) badaniach niemieckich.

² I. Kozina, *Pałace i zamki...*, s. 88–89.

³ Przykładem takiego podejścia jest strategia badawcza, jaką obrali Agata Stronciwilk i Miłosz Markiewicz, których tekst znalazł się w niniejszym tomie.

dyscyplin naukowych. Należy zwrócić jeszcze uwagę na jedną cechę przedłożonej Państwu książki. Autorami i autorkami naukowych refleksji, zamieszczonych w niniejszym tomie, są w większości młodzi badacze historii sztuki – studenci i studentki, doktoranci i doktorantki. Ich prace występują w towarzystwie tekstów bardziej doświadczonych pracowników naukowych – adiunktów i wieloletnich pracowników muzeów. Autorzy i autorki pochodzą głównie z katowickich i wrocławskich środowisk akademickich, a wśród nich, oprócz historyków sztuki, znajdują się filologowie, projektantka i kulturoznawcy. Wszystko to składa się na charakter niniejszej pozycji – interdyscyplinarność oraz szeroka, kulturowa perspektywa metodologiczna, które w konsekwencji prezentują ujęcia niejednokrotnie z pogranicza dyscypliny, jaką jest historia sztuki. Przedłożona Państwu książka współuczestniczy w toczącej się od ponad stu lat dyskusji wokół sztuki Śląska (a zwłaszcza historycznej rejencji opolskiej). Jednakże, w związku z dużą tradycją tego typu badań oraz z powodu ograniczeń objętościowych opracowania, postanowiliśmy przyrzeć się zagadnieniu dziedzictwa artystycznego pruskiej arystokracji, która zamieszkiwała te tereny w wiekach XVIII i XIX. Książkę otwiera tekst Marty Ostrowskiej-Bies, która analizuje współpracę śląskiego przemysłowca, Oscara Caro, z architektem Karlem Grosserem. Autorka dokonuje uważnej analizy materiałów źródłowych i dokumentów, które dotyczą przebudowy Paulinum w Jeleniej Górze. Następnie prezentujemy Państwu tekst Wioletty Wrony-Gaj, która przesuwając akcent z zainteresowania działalnością architektów na Śląsku, w kierunku ideologicznych i politycznych aspiracji oraz motywacji fundatorów, a problem ten bada na przykładzie fundacji rodu Hochbergów i Schaffgotschów. Dwa te teksty podejmują niezwykle szczegółową analizę kształtu architektury rezydencjonalnej w szerokiej perspektywie kulturowej. Dostrzegalne są więc tutaj metodologiczne inspiracje nie tylko ikonologią, ale także, pośrednio i niejako „w oddaleniu”, realizują postulaty anglosaskiego nowego historyzmu, z którym wiąże się postać Haydena White’a. Trzecim tekstem jest artykuł Hanny Górskiej, która stara się stworzyć katalog najciekawszych realizacji drewnianej konstrukcji szkieletowej na Śląsku. Niezwykle ciekawie prezentuje się tekst Anety Borowik – na bazie analizy materiałów do konkursu na budowę Pałacu Młodzieży w Katowicach autorka snuje refleksję na temat zrealizowanego w Katowicach projektu Zygmunta Majerskiego i Juliana Duchowicza. Interesujące w tym artykule jest uwypuklenie propagandowych i ideologicznych treści, jakie

niesie za sobą zrealizowany projekt. Stanowi on bowiem doskonałą egzemplifikację sowieckiej narracji, która niejako „podskórnie” zostaje wyartykułowana w najbardziej nawet elementarnych gestach – mam na myśli chociażby odwołanie się do feudalnego toposu pałacu i osadzenie go w nowym, proletariackim kontekście. Magdalena Marzec oraz Maria Pallado prezentują pogłębioną analizę stylistyczną dwóch obiektów zabytkowych. Pierwsza autorka skupia się na przebudowie pałacu w Świerklańcu w stylu neorenesansu francuskiego. Maria Pallado natomiast ogniskuje swoje dociekania na neomauretańskiej sali w Pałacu w Krowiarkach. Sabina Rotowska oraz Justyna Dziembała analizują realizację Pałacu Goldsteinów – rezydencję miejską, której rewitalizacja stanowi doskonały przykład restytucji pruskiego historyzmu w samym centrum Katowic. Oprócz dokładnej analizy i opisu zabytku, autorki zwracają uwagę na prace konserwatorskie, które miały miejsce w obiekcie, a praca włożona w ten proces może stanowić pozytywny przykład polityki ochrony zabytków na tym terenie. Ostatnie trzy teksty stanowią przykład badawczej perspektywy spoza tradycyjnie rozumianej dyscypliny, jaką jest historia sztuki. Daria Rzepiela zgodziła się na publikację swojego nowatorskiego pomysłu „wi-rewitalizacji” Pałacu w Dobrej. Z pozycji projektanta dostosowuje rozwiązania rewitalizacyjne do wymogów współczesnego, stechniczowanego świata. „Wi-rewitalizacja” to według autorki rozwiązanie, dzięki któremu zabytki w stanie trwałej ruiny mogą odzyskać dawną świetność w rzeczywistości wirtualnej. Agata Stronciwilk i Miłosz Markiewicz opisują sytuację tyleż ciekawą, co wprowadzającą w słuszną konsternację. Zajmują się współcześnie reprodukowanym mitem arystokracji, do jakiego odwołuje się Inga Hohmann. Jest ona zleceniodawczynią Dariusza Kalety, portrecisty, który przygotowuje ukazujące ją portrety historyzujące, a prace te ostatecznie włączone są w programy ekspozycji Domu Kawalera w Świerklańcu oraz Pałacu w Pławniowicach. Obrazy wykonywane są współcześnie, niejednokrotnie zahaczają o kategorię kiczu, jednak – za sprawą instytucji i manipulacji – tworzą indywidualną narrację na temat arystokratycznego mitu, którym szczyli się i otacza Inga Hohmann. Mitu przetworzonego jednak przez kulturę popularną, uproszczonego oraz niejednokrotnie błędnie rozpoznanego. Książkę zamyka tekst Heleny Jadwiszczok-Molenckiej. Autorka zajmuje się recepcją i medialnym obrazem, jaki przedstawia lokalna, bytomska prasa w odniesieniu do powojennych losów fundacji Tiele-Wincklerów w Miechowicach. Ta różnorodność

obieranych perspektyw i analizowanych aspektów, jakim przyglądają się autorzy i autorki artykułów w niniejszej monografii zdecydowała o tym, że całości nadano tytuł *Zamki i pałace Śląska. Dziedzictwo – tożsamość – arystokracja*. Wszystkie zamieszczone tutaj refleksje oscylują wokół tradycji i dziedzictwa śląskich rodów arystokratycznych, których działalność wpływa na tożsamość kulturową oraz artystyczną tego regionu. Ukształtowały one z pewnością w dużej mierze krajobraz artystyczny Śląska. W imieniu redaktorów niniejszej pozycji pragnę jedynie wyrazić nadzieję, że wspólnymi siłami chociaż pośrednio udało nam się zabrać głos we wciąż żywej i niedokończonyj dyskusji o śląskiej sztuce. Oddajemy tę książkę w Państwa ręce, licząc na to, że chociaż w małym stopniu zainspirujemy i zainteresujemy Państwa tym jakże złożonym, wieloaspektowym tematem, jakim może być śląski krajobraz artystyczny, a w tym opracowaniu jego specyficzny zbiór – architektura rezydencjonalna.

Stan badań nad sztuką Śląska

Polskojęzyczne badania nad zagadnieniem kultury i dziedzictwa artystycznego śląskiej szlachty wciąż jeszcze domagają się rozwinięcia. Mam tutaj oczywiście na myśli historię sztuki oraz refleksje z pogranicza estetycznego i kulturoznawczego namysłu nad tym problemem⁴. Brak odpowiednich opracowań i interpretacji w polskiej historii sztuki jeszcze niedawno dotyczył całej artystycznej aktywności na tym terenie. Wynikało to w dużej mierze ze specyfiki samego regionu, który, także poprzez swoje geograficzne położenie, przez wiele lat adaptował różnorodne tradycje artystyczne, często bez wyraziście indywidualnej recepcji stylowej. Od XIX wieku natomiast, za sprawą intensywnych procesów uprzemysłowienia, dominująca, sielankowa oraz wiejska i małomiasteczkowa zabudowa

⁴ Wydaje się, że badania historyczne polskich akademii w tym temacie są bardziej zaawansowane. Świadczyć mogą o tym nie tylko naukowe publikacje, ale także popularnonaukowe opracowania heraldyczne, genealogiczne śląskich rodów, które znaleźć można także w sieci internetowej, również kilka monografii naukowych o działalności poszczególnych rodów w szerokiej, historycznej i ideologicznej perspektywie. Ogólne opracowania tego tematu znajdują się na przykład w: *Historia Śląska: opracowanie zbiorowe*, t. III: 1850-1918. Red. A. Gładysz. Wrocław 1976; K. Popiołek, *Historia Śląska od pradziejów do 1945 roku*. Katowice 1984; *Studia nad społeczeństwem Górnego Śląska w XIX i na początku XX wieku*. Red. L. Wiatrowski. Wrocław 1988; *Stan i potrzeby badań nad historią Górnego Śląska w czasach średniowiecznych i nowożytnych*. Red. I. Panic. Cieszyn 1994;

rozpoczyna przekształcać się w wielkomiejskie i metropolitalne założenia urbanistyczne⁵. Rozwój polskich badań nad historią sztuki Górnego Śląska zawdzięczamy działalności Tadeusza Dobrowolskiego, który został kierownikiem powstałego w 1929 roku Muzeum Śląskiego i pełnił w tym czasie także funkcję wojewódzkiego konserwatora⁶. Dotyczyły one jednak w dużej mierze raczej analiz mediewistycznych, chociaż działalność Tadeusza Dobrowolskiego zasługuje na szczere uznanie i wdzięczność wielu pokoleń, bo to właśnie on w dużej mierze przyczynił się do zgromadzenia zbiorów muzeum (zwłaszcza kolekcji górnośląskiego oraz cieszyńskiego malarstwa i rzeźby gotyckiej), dokumentów historycznych oraz stworzył w Katowicach ośrodek badawczy, który zajmował się sztuką Śląska⁷. Niestety, w obliczu wojennej katastrofy z lat 1939-1945, badania te zostały przerwane, muzealne zbiory rozproszone i w niektórych przypadkach nieodwracalnie utracone. Do połowy XX wieku prowadzone były natomiast badania niemieckojęzyczne, które należałoby uznać za pierwsze próby ujęć całościowych i syntetycznych tej tematyki, a wyróżnić należy tutaj zwłaszcza dokonania Ernsta Königera, Dogoberta Freya, Güntera Grundmanna oraz Ericha Weise⁸. W polskiej literaturze na temat sztuki Górnego Śląska należałoby wymienić także Mieczysława Gębarowicza oraz Władysława Podlacha – oni to właśnie, wspólnie z Tadeuszem Dobrowolskim, byli autorami rozdziałów na temat sztuki tego regionu w wydanej w latach 1933-1936 *Historii Śląska od najdawniejszych czasów do r. 1400*⁹. Po wojnie badania te były kontynuowane, między innymi przez Tadeusza Dobrowolskiego, który bezskutecznie

Historia Górnego Śląska: polityka, gospodarka i kultura europejskiego regionu. Red. J. Bahlcke, D. Gawrecki, R. Kaczmarek. Katowice 2011. Wciąż jednak brakuje jakiegoś ogólnego historycznego opracowania, które podjęłoby próbę scharakteryzowania działalności arystokratycznych rodów na Górnym Śląsku.

⁵ E. Chojecka, *Dzieje badań nad sztuką Górnego Śląska i Zagłębia*. W: *Z dziejów sztuki...*, s. 9-15.

⁶ Tamże, s. 11; T. Dobrowolski, *Śląskie malarstwo ścienne i sztalugowe do początków XV wieku*. W: *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*. Red. W. Semkowicz. Kraków 1936, s. 85-185; tegoż: *Sztuka województwa śląskiego*. Katowice 1939; tegoż: *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*. W: „Ziemia Śląska” 1997, t. IV, s. 413-644. [reprint tekstu z 1937 roku. Oprac. L. Szaraniec].

⁷ E. Chojecka, *Dzieje badań nad sztuką...*

⁸ E. Königler, *Kunst in Oberschlesien*. Breslau 1938; D. Frey, *Schlesien künstlerisches Antlitz*. W: *Die Hohe Straße I*. Red. G. Barthel. Breslau 1938; G. Grundmann: *Deutsche Kunst im befreiten Schlesien*. Breslau 1941-1944.

⁹ *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do r. 1400*, t. I-III. Red. T. Silnicki. Kraków 1933-1936. Dla interesującego nas tutaj zagadnienia znaczenie ma zwłaszcza tom III, w którym znajdują się rozdziały o sztuce śląskiej.

domagał się restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach, zniszczonego za sprawą politycznych decyzji niemieckiego rządu okupacyjnego w 1939 roku. Szczegółowo i bardzo uważnie dzieje badań nad sztuką śląską, a zwłaszcza sztuką Górnego Śląska, odnotowuje Ewa Chojecka¹⁰. We wstępie do *Sztuki Górnego Śląska* pisze:

Badania prowadzone w XX wieku nad sztuką górnośląską osadzone są w trudnych realiach historyczno-politycznych, od jakich niepodobna ich oddzielić. Prace badawcze były podejmowane z pozycji polskich, niemieckich, także czeskich. Główne zderzenie sprzecznych racji rozegrało się w obrębie dysputy niemiecko-polskiej na tle wielkiego konfliktu politycznego¹¹.

To właśnie polityczny kontekst, całkowicie nieprzychylny poznawczemu obiektywizmowi, sprawił, że zarówno prowadzenie badań, ale także gromadzenie zbiorów oraz prace konserwatorskie nad pozostałymi po minionych epokach założeniami i zabytkami bardzo często ustępowały miejsca ideologicznej i tożsamościowej walce, pozornie tylko rozgrywanej „na marginesie” naukowego dyskursu. Badania niemieckie, prowadzone w pierwszej połowie XX wieku, starały się wykazać, niejednokrotnie w brutalny i wręcz szowinistyczny sposób, silne związki sztuki i dziedzictwa Śląskiego z tradycją niemiecką. Po wojnie natomiast, w sytuacji przejścia władzy przez sowieckich komunistów, obierano perspektywę polonocentryczną i sprzęgano badania nad tym zagadnieniem z polityką kulturalną PRL. W przypadku spuścizny artystycznej i dziedzictwa kulturowego pruskiej arystokracji, a więc tego elementu, który interesuje autorów i autorki tekstów w niniejszej książce, to zagadnienie było często pomijane lub zwyczajnie uznawane za mało istotne. Nie tylko z powodu tożsamościowych konfliktów niemiecko-polskich – również z uwagi na zasadniczy, ideologiczny i propagandowy charakter epoki: afirmację zwycięskiej walki klas oraz nobilitację proletariatu, a dla

¹⁰ E. Chojecka, *Dzieje badań nad sztuką...*; tejsze: *Dylematy badawcze wokół studiów nad dziejami kultury artystycznej i sztuki historycznego Górnego Śląska*. W: *Stan i potrzeby badań...*; tejsze: *Dzieje badań nad sztuką Górnego Śląska i Zagłębia*. „Rocznik Katowicki”, t. VIII. Katowice 1980.

¹¹ E. Chojecka, *Wprowadzenie*. W: *Sztuka Górnego Śląska*. Red. E. Chojecka. Katowice 2004, s. 12.

tej ideologicznej treści obecność i zasługi arystokratycznych pruskich rodów na Śląsku byłyby zwyczajnie niewygodne. Jakże wymowne okazują się dzisiejsze stany zachowania wielu założeń pałacowych i śląskich rezydencji, które bezpowrotnie zamieniły się w ruinę lub po prostu, decyzją władz, zostały podpalone, rozgrabione i rozebrane, jak w przypadku skandalicznych i, chciałoby się rzec, „bandyckich” decyzji w sprawie świerklanieckiego Małego Wersalu. To właśnie upolitycznienie, niezwykle intensywne i mające u swojego podłoża bardzo skomplikowane mechanizmy ideologicznej walki o tożsamość i górnośląski rodowód, może okazać się zarzutem kierowanym pod adresem historyków sztuki XX wieku, którzy w swoich tekstach opisywali artefakty tego regionu. Kolejnym, według Ewy Chojeckiej bardzo istotnym, mankamentem tych badań jest ich ograniczenie wyłącznie do zjawisk przed połową XIX wieku. W niektórych przypadkach nie jest to oczywiście zabieg celowy czy świadomy. Niemniej, to właśnie ten brak przyczynił się prawdopodobnie do obrania kierunku badawczego przez powstały w 1978 roku na Uniwersytecie Śląskim Zakład Historii Sztuki¹². Ewa Chojcecka, uznawszy za niezwykle doniosłe i ważne przemiany na ziemiach Górnego Śląska od połowy XIX wieku, inspirowała i prowadziła młodą kadrę, która tematem górnośląskiej sztuki zajęła się w swych doktorskich dysertacjach i późniejszych samodzielnych badaniach i publikacjach – niejednokrotnie nowatorskich oraz prekursorskich. Oczywiście krytykowane przeze mnie nieco wcześniej badania polskie i niemieckie miały niezwykle duży potencjał poznawczy i, zwłaszcza z perspektywy minionego już czasu, należy je uznać za badania o ogromnym znaczeniu, a ich autorom historycy sztuki winni są wdzięczność. To uzupełnienie uważam za niezbędne, o czym zresztą stanowczo przypomina Ewa Chojcecka¹³. Badania te wymagały jednak opracowania i pogłębionej refleksji. I to właśnie z inicjatywy katowickiego ośrodka, w wyniku organizowanych i prowadzonych tutaj Seminariów Sztuki Górnego Śląska, na naukowym rynku wydawniczym pojawiły się takie pozycje jak *Z dziejów sztuki Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego* (Katowice 1982)¹⁴,

¹² E. Chojcecka, *Dzieje Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego 1978-2003*. W: *Sztuka Górnego Śląska...*, s. 517-526.

¹³ Też: *Wprowadzenie...*, s. 14-15.

¹⁴ *Z dziejów sztuki...*

Śląskie dzieła mistrzów architektury i sztuki (Katowice 1987)¹⁵, *O sztuce Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego. Sztuka śląska odkrywana na nowo* (Katowice 1989)¹⁶, *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich* (Katowice 1993)¹⁷ i wiele innych¹⁸. Nie bez znaczenia pozostaje również restytucja Muzeum Śląskiego w Katowicach w 1984 roku. Nie można także zapomnieć o indywidualnych pracach i badaniach, których wnioski ukazały się w postaci samodzielnych opracowań i publikacji. Prekursorką badań śląskiej sztuki od połowy XIX wieku była Ewa Chojecka¹⁹, zagadnieniami sztuki i kultury artystycznej dwudziestolecia międzywojennego z tego regionu zajęli się zaś Waldemar Odorowski²⁰ i Barbara Szczypka-Gwiazda²¹. Irma Kozina, również związana z katowicką historią sztuki, jest dla autorów niniejszego tomu postacią niezwykle ważną i cenioną – to właśnie ona, na początku swojej naukowej kariery, swe dociekania skupiła wokół zagadnień architektury rezydencjonalnej, powstałej głównie za sprawą działalności fundatorskiej śląskiej arystokracji o pruskim rodowodzie. W 1982 roku, we wspomianej już publikacji *Z dziejów sztuki Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego*, pojawił się artykuł Jana Skuratowicza, w którym pisał on:

Badania takie [na temat architektury rezydencjonalnej na Śląsku w XIX i XX wieku i w oparciu o podstawowe opracowania poszczególnych obiektów – przyp. PZ] trzeba prowadzić, by opanować jak najszybciej zasadnicze zręby materiałowe [...]. Muszą być przy tym prowadzone [...] przy jak najszerzej współpracy z historykami, gdyż dopiero umiejscowienie

¹⁵ *Śląskie dzieła mistrzów architektury i sztuki*. Red. E. Chojecka. Katowice 1987.

¹⁶ *O sztuce Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego. Sztuka śląska odkrywana na nowo*. Red. E. Chojecka. Katowice 1989.

¹⁷ *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich*. Red. E. Chojecka. Katowice 1993.

¹⁸ Na przykład: *Sztuka Górnego Śląska...; Sztuka Górnego Śląska na przecięciu dróg europejskich i regionalnych. Materiały V Seminarium Sztuki Górnośląskiej odbytego w dniach 14-15 listopada 1997 roku w Katowicach*. Red. E. Chojecka. Katowice 1999.

¹⁹ E. Chojecka, *Architektura i urbanistyka Bielska-Białej 1855-1939*. Katowice 1987. [wersja poszerzona]; tejsze: *Miasto jako dzieło sztuki. Architektura i urbanistyka Bielska-Białej do 1939 roku*. Bielsko-Biała 1994.

²⁰ W. Odorowski, *Architektura Katowic w latach międzywojennych 1922-1939*. Katowice 1994.

²¹ B. Szczypka-Gwiazda, *Nieznane oblicza sztuki polskiej. W kręgu sztuki województwa śląskiego w dobie II Rzeczypospolitej*. Katowice 1996.

poszczególnych realizacji w ich historycznych uwarunkowaniach pozwoli na właściwe zrozumienie i odczytanie wszystkich zawartych w nich skojarzeń. [...] Dopiero powiązanie powstałych tu realizacji z dziełami budowlanymi gdzie indziej, powiązanie ich z całokształtem działalności gospodarczej tych ludzi [chodzi o przedstawicieli śląskich rodów arystokratycznych – przyp. autora] pozwoli na właściwe zrozumienie złożoności, a zarazem wyjątkowości zjawiska²².

Poznański badacz nowożytniej architektury rezydencjonalnej doskonale wypunktował zasadnicze trudności, jakie przynosi badanie architektury rezydencjonalnej Śląska. Przede wszystkim brak szczegółowych opracowań i źródeł sprawiał, że badania nad tym materiałem okazywały się bardzo czasochłonne i trudne: oprócz niszczących zabytków oraz kiepsko opracowanej dokumentacji historycznej, wykorzystywane były wypełnione opisami i ikonografią albumy Aleksandra Dunckera z 1857 roku, Friedricha Schrollera z 1863 roku oraz Roberta Webera z lat 1909-1911²³. Architektura śląskich rezydencji, o czym również wspomina Jan Skuratowicz, traktowana była także jako zjawisko marginalne, nieistotne i było włączane do ogólnych opracowań, a przez to niesłusznie dezawuowane. Ten fatalny stan badań – obecne wciąż widmo upolitycznienia dyskursu i nauki o sztuce Śląska, rozproszenie historycznego materiału i dokumentów źródłowych, brak zainteresowania i szczegółowych analiz zabytków i dziedzictwa architektury rezydencjonalnej (a więc także całej kultury, z którą to zagadnienie jest związane) – właśnie tak prezentował się status naukowych badań na ten temat jeszcze w II połowie XX wieku. O ile z „odpolitycznieniem” badań i niewielką w nich obecnością tej substancji artystycznej łatwiej można było sobie poradzić, o tyle brak odpowiedniego inwentarza zabytków, zgromadzenie kompletnego materiału źródłowego i historycznego było nie lada wyzwaniem. Ten ambitny cel postawiła sobie Irma Kozina, a osiągnęła go w postaci obrony swej doktorskiej dysertacji *Rezydencje rejdencji opolskiej w latach 1850-1914 jako wyraz koncepcji i poglądów kształtujących*

²² J. Skuratowicz, *Architektura rezydencjonalna na Śląsku w XIX i XX wieku. Stan, problemy i postulaty badawcze*. W: *Z dziejów sztuki...*, s. 126.

²³ Tamże, s. 123-124.

architekturę czasów historyzmu w 1996 roku. Promotorką pracy była Ewa Chojecka. Irma Kozina, bodaj jako pierwsza w polskiej historii sztuki, kompleksowo zajęła się architekturą rezydencjonalną z terenów Śląska²⁴. Przeprowadziła wiele badań i analiz materiału historycznego oraz substancji artystycznej okresu rejenacji opolskiej (a więc poniekąd spełniła stawiany przez Ewę Chojecką i Zakład Historii Sztuki w Katowicach postulat, który dotyczył restytucji górnośląskiej sztuki XIX i XX wieku). Monumentalna i niejako kanoniczna dla tego przedmiotu badań praca, oparta w głównej mierze na dokumentach, historycznych materiałach źródłowych oraz polsko- i niemieckojęzycznej literaturze, jest dzisiaj obowiązkowym punktem odniesienia w refleksji nad interesującym tę książkę zagadnieniem. Nie zapominają o tym autorzy i autorki, którzy postanowili umieścić swoje artykuły w niniejszym opracowaniu. Dysertacja doktorska Irmy Koziny wzbogaciła rynek wydawniczy o trzy, niezwykle istotne pozycje, z których dwie stanowią dla problemu architektury rezydencjonalnej na Śląsku fundament dla rozwoju dalszych badań. Mowa oczywiście o wydanej w 2001 roku książce *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*²⁵, a także opublikowanym w „Rocznikach Historii Sztuki” artykule o śląskim historyzmie²⁶. Historyczka sztuki publikowała wielokrotnie swoje analizy i interpretacje specyficznego dla tego regionu nurtu historyzmu, ale także szerzej – dziejów i artystycznego rozwoju Górnego Śląska, a rozwój ten, niejednokrotnie udowadniając swoje hipotezy i negując obowiązujące w dyspucie naukowej sądy, wpisywała w szeroki, (środkowo)europejski kontekst²⁷. Pozycja monograficzna na temat architektury rezydencjonalnej spełniała kilka celów – przede wszystkim jednak Irma Kozina chciała uchwycić i możliwie najszybciej zapisać cały pozostawiony

²⁴ Oprócz wspomnianych wcześniej badaczy na uwagę zasługują również teksty: M. Zgórnjak, *Pałac w Świerklańcu – zapomniane dzieło Hectora Lefuela*. W: *Architektura XIX i początku XX wieku*. Red. T. Grygiel. Wrocław-Warszawa-Kraków 1989; A. Zabłocka-Kos, *Sztuka. Wiara. Uczucie. Alexis Langer, śląski architekt neogotyku*. Wrocław 1996.

²⁵ I. Kozina, *Pałace i zamki...*

²⁶ Też: *Aspekty stosowania pojęcia „historyzm” w badaniach nad architekturą niemiecką XIX wieku*. „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXIII. Warszawa 1998, s. 141-170.

²⁷ I. Kozina, *Książę Hermann von Pückler-Muskau i jego park w Mużakowie*. „Studia i Materiały z Dziejów Śląska”, t. XXI. Red. A. Barciak. Katowice 1996; też: *Mauzoleum książąt Henckel von Donnersmarck w Świerklańcu*. W: *Architektura i sztuka sakralna na Górnym Śląsku*, t. II. Red. M. Wroński. Miasteczko Śląskie 1998. Oprócz

przez historię materiału, świadectwo i dziedzictwo, jakim niewątpliwie była działalność fundatorska, w zakresie substancji artystycznej regionu, a także gospodarcza rodów arystokratycznych, która wpływała i stymulowała szeroki rozwój cywilizacyjny i kulturalny Górnego Śląska. Jak w podsumowaniu swojej pracy pisze autorka:

Zaprezentowane na łamach niniejszej książki górnośląskie rezydencje obrazują niegdysiejsze bogactwo kulturowe tej ziemi, o którym przez długi czas starano się nie pamiętać. Jakkolwiek nie uda się dzisiaj odbudować jeszcze do niedawna celowo niszczonej substancji zabytkowej regionu, to jednak wciąż możliwe jest zintensyfikowanie prac badawczych, których celem byłoby stworzenie w miarę pełnej dokumentacji dawnego dziedzictwa kulturowego²⁸.

18

W dalszej części tego podsumowania Irma Kozina wyraża nadzieję, że to właśnie jej praca przyczyni się, chociaż pośrednio, do rozwoju badań nad zagadnieniem działalności śląskich rodów arystokratycznych. W istocie życzenia te się spełniły – dowodem na to może być rozpoczęty w 2005 roku niemiecko-polski projekt „Szlachta na Śląsku/Adel in Schlesien”, który do 2008 roku koordynowany był przez Bundesinstitut für Geschichte und Kultur der Deutschen im östlichen Europa w Oldenburgu oraz Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, którego kierownikiem po stronie polskiej był Jan Harasimowicz, po stronie niemieckiej zaś Matthias Weber. Echem tego projektu jest duża wystawa, łącząca ze sobą trzy ośrodki muzealne: w Legnicy, Wrocławiu i Görlitz. Rezultatem tej wystawy ma być także katalog, gdzie znaleźć się mają, oprócz ikonografii, również noty, opisy i eseje na temat działalności śląskiej arystokracji. Oprócz tego powstają coraz to nowsze opracowania

zagadnień związanych z architekturą rezydencjonalną Irma Kozina zajmuje się problemami architektury i urbanistyki Górnego Śląska w całej ich rozciągłości i złożoności. Należy zatem wspomnieć o jeszcze jednej pozycji tej autorki: *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763-1955*. Katowice 2005.

²⁸ I. Kozina, *Pałace i zamki...*, s. 165.

monograficzne na temat dziedzictwa artystycznego śląskich rodów szlacheckich²⁹, także za sprawą działalności dydaktycznej Armii Koziny powstają prace dyplomowe młodych adeptów historii sztuki. My również, zainspirowani pracami katowickiej historyczki sztuki, oddajemy w ręce Czytelnika i Czytelniczki naszą zbiorową monografię.

Podziękowania

Na samym końcu przejdę do części chyba dla mnie najprzyjemniejszej. Chciałbym w imieniu redakcji złożyć serdeczne podziękowania wszystkim tym, którzy współpracowali przy wydaniu niniejszej publikacji oraz ochoczo wspierali naszą inicjatywę. W imieniu redakcji dziękuję zwłaszcza Profesor Ewie Chojeckiej, która podjęła się recenzji naukowej tej książki. Jej praca nie ograniczyła się wyłącznie do krytyki naszego przedsięwzięcia – oprócz niezwykle kompetentnej i merytorycznej oceny, służyła radą i naukowym wsparciem, pełniąc funkcję naszej mentorki. Podziękowania należą się także dr hab. Irmie Kozinie, która jako jedna z pierwszych przejrzała cały materiał i przekazała naszej redakcji niezwykle cenne uwagi oraz sugestie. Wsparciem organizacyjnym służyła naszemu zakładowemu studentowi kołu dr Mirosława Sobczyńska-Szczepańska, pełniąca funkcję opiekunki naszej organizacji. Publikacja finansowana jest ze środków Samorządu Studenckiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz z dofinansowania Samorządu Województwa Śląskiego w ramach realizacji zadania publicznego w dziedzinie kultury. Chciałbym złożyć szczerze podziękowania tym instytucjom – władzom Uniwersytetu oraz władzom samorządowym. Organizacyjnie wspierało nas Stowarzyszenie Campania Teatralna „Genesis” – władzom i członkom tej organizacji także chciałbym podziękować. Dziękuję również Wydziałowi Kultury Urzędu Marszałkowskiego Województwa Śląskiego i pracującym tam urzędnikom, zwłaszcza Pani Małgorzacie Sikorze, która wykazała się ogromną cierpliwością i wspierała, również pod kątem organizacyjnym i formalnym, naszą inicjatywę. Dziękuję wszystkim

²⁹ Na przykład: A. Kuzio-Podrucki, *Henckel von Donersmarckowie. Kariera i fortuna rodu*. Bytom 2003; J.A. Krawczyk, A. Kuzio-Podrucki, *Śląskie zamki i pałace Donnersmarcków*. Radzionków 2011; także opracowania na temat Pszczyny – por. przypis 1.

studentom i studentkom katowickiej historii sztuki, członkom i członkiniom Studenckiego Koła Naukowego Historyków Sztuki, pracownikom i pracowniczkom Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, którzy również wspierali proces wydawniczy niniejszej książki. Gorące podziękowania winniśmy również złożyć naszym najbliższym, przyjaciołom, przyjaciółkom i rodzinie, których wsparcie może i nie bezpośrednio wpływa na prace nad wydawnictwami, ale ich ogromna cierpliwość, zrozumienie i wiara w to, że nasze aktywności mają jakiś głębszy, przynajmniej dla nas samych, sens pozwala nam wszystkim się rozwijać. Dziękujemy także autorom i autorkom, którzy zdecydowali się na umieszczenie swoich autorskich tekstów w niniejszej książce – to przecież im zawdzięczamy w głównej mierze ostateczny rezultat, jakim jest przedłożona Państwu monografia. Już na sam koniec, w imieniu swoim własnym, chciałbym gorąco podziękować współredaktorce niniejszego tomu, dr hab. Barbarze Szczypce-Gwieździe, która kierowała pracami, służyła wsparciem, radą i zaufała młodemu i niedoświadczonemu człowiekowi, którym jestem ja. Proces redakcyjny jest nauką i szansą na zdobycie doświadczenia, a ono z całą pewnością zaowocuje w mojej przyszłości.

Nie tylko Paulinum – historia współpracy architekta Karla Grossera i jego zleceniodawcy, Oscara Caro

Pałac Paulinum położony jest na szczycie wzgórza zwanego Krzyżowym, wzniesionego na wschód od centrum Jeleniej Góry. Najstarsze wzmianki o osadnictwie na tym terenie sięgają połowy XVII wieku i związane są z przybyłymi wówczas do miasta jezuitami. Zakupili oni od Baltazara Kohlera folwark – tzw. Folwark Riemera (*Riemer-Vorwerk*), który od tego czasu zaczął być nazywany *Paulinenhof*. Nieopodal zabudowań folwarcznych w 1670 roku zakonnicy wzniesli wielki krzyż, od którego wzgórze zyskało swoją obecną nazwę – Krzyżowe (*Kreuzberg*). Majątek ziemski należał do zakonu do 1773 roku, do kasaty jezuitów, a następnie przeszedł w posiadanie kościoła katolickiego. Po sekularyzacji dóbr kościelnych w 1810 roku folwark najprawdopodobniej stał się własnością państwa pruskiego¹. Około połowy XIX wieku *Paulinenhof* zakupił jeleniogórski przemysłowiec, wywodzący się z zasłużonej dla regionalnego przemysłu włókienniczego rodziny, Ernst Richard Kramsta (1829-1897). Według przekazów źródłowych zamieszkał on w folwarku, a pierwszym jego przedsięwzięciem była nie budowa wygodnej siedziby, lecz, jak przystało na przyrodnika z zamiłowania, utworzenie na Wzgórzu Krzyżowym parku krajobrazowego z licznymi pawilonami

¹A. Franke, *Zamki i pałace w Kotlinie Jeleniogórskiej. Przegląd*. W: *Dolina Zamków i Ogrodów. Kotlina Jeleniogórska – wspólne dziedzictwo*. Red. O. Czerner, A. Herzig. Jelenia Góra 2001, s. 356–357.

i grotami². Założenie to powstało w latach 1855–1857 według projektów lokalnego ogrodnika Siebenhaara. Co ciekawe, właściciel udostępnił ten malowniczo zakomponowany teren szerokiej publiczności, dzięki czemu był on polecany w ówczesnych przewodnikach turystycznych jako miejscowa atrakcja³. Swoją siedzibę na wzgórzu, zwanym wówczas od jego nazwiska Wzgórzem Kramsta (*Kramstaberg*), przemysłowiec wznosił dopiero w 1873 roku. Jej projekt wykonał drezdeński architekt Kurt Späte, a prace budowlane prowadzili okoliczni rzemieślnicy – mistrz murarski De Lalande, cieśla Kroll oraz cieśla i budowniczy, właściciel ogromnego zakładu ciesielskiego w Kowarach, Karl Grosser senior – ojciec wymienionego w tytule artykułu architekta Karla Grossera⁴. Kramsta długo nie cieszył się swoją nową posiadłością, ponieważ około 1887 roku sprzedał folwark Paulinum podporucznikowi Th. Thaamowi i przeniósł się wraz z rodziną do Drezna⁵. W 1895 roku dawny majątek *Paulinenhof* wraz z przyległym terenem zakupił od jeleniogórskiego prokuratora, dra Wehnera, kolejnego właściciela tych dóbr, tajny radca handlowy Oscar Caro (1852–1931)⁶.

Dla zrozumienia przyczyn, jakimi kierował się przemysłowiec w wyborze tego właśnie architekta, oraz powodów, które sprawiły, że ich współpraca nie ograniczyła się jedynie do pierwszego zlecenia – przebudowy folwarku i wzniesienia nowej rezydencji, lecz trwała nieprzerwanie kilkanaście lat, obejmując zarówno śmiałe przedsięwzięcia, jak i drobne zmiany, należy przedstawić sylwetki i biografie obu postaci do czasu, zanim ich drogi życiowe i zawodowe zeszyły się na Wzgórzu Krzyżowym.

Karl Grosser urodził się w Kowarach w 1850 roku, gdzie jako kilkulatek pobierał lekcje rysunku u miejscowego rysownika i litografa Ernsta Wilhelma Knippla, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tzw. kowarskiej szkoły (współtwórcy m.in. cyklu grafik, ukazującego

² *Eisenmänner und Kramsta* f. „Der Wanderer im Riesengebirge” 1897, nr 175, s. 76; *Ernst Richard Kramsta (Nekrolog)*. „Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur” 1898, nr 75, s. 18–20.

³ Hrsg. E[mil]. T[iek]. *Hirschberg und seine Umgebung. Kurzgefasster Führer für Touristen*. Hirschberg 1887 (?), s. 9

⁴ M. Vogt, *Illustrierte Chronik der Stadt Hirschberg in Schlesien*. Hirschberg 1875, s. 563.

⁵ *Ernst Richard Kramsta...*, s. 19; Archiwum Państwowe w Jeleniej Górze (zwane dalej APJG). Akta Miasta Jelenia Góra (zwane dalej AMJG), akta budowlane, t. 5388, k. 22.

⁶ Prawa własnościowe ustalone na podstawie akt budowlanych: APJG, AMJG, akta budowlane, t. 5388, k. 43, 48, 51.

wczesny przemysł na Górnym Śląsku). Następnie kształcił się we wrocławskim gimnazjum św. Marii Magdaleny, ale szkoły nie ukończył i nie przystąpił do matury, co zaważyło na całym jego dalszym życiu zawodowym. Kolejnym etapem w jego edukacji była praktyczna nauka zawodu cieśli w zakładzie ojca i zdanie egzaminów czeladniczych. Jednak młody Grosser miał wyższe ambicje, niż kontynuowanie rzemieślniczej tradycji rodzinnej, kultywowanej przez co najmniej trzy pokolenia. Dlatego rozpoczął naukę w Prowincjonalnej Szkole Rzemiosł w Brzegu. Jej ukończenie oraz praktyka zawodowa dały mu możliwość zdawania do Akademii Budowlanej (*Bauakademie*) w Charlottenburgu na studia kształcące w zawodzie architekta prywatnego⁷, które rozpoczął w 1870 roku. Po dwuletnim okresie hospitacji Grosser przerwał naukę i zatrudnił się w powstałej w 1872 roku prywatnej spółce architektonicznej Kayser & Grossheim, gdzie z przerwami pracował do jesieni 1876 roku. Ów berliński epizod ukształtował młodego Grossera jako architekta i miał niewątpliwy wpływ na jego dalszą działalność zawodową. Naukę fachu zwieńczył kilkumiesięczną podróżą studyjną do Włoch, jaką odbywał wówczas niemal każdy adept architektury. Około połowy 1877 roku przybył do Wrocławia na zaproszenie Heinricha Brosta (1845–1894), który zaoferował mu współpracę przy ukończeniu budowy Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych. Autor projektu – Otto Rathey, czuwający nad wznoszeniem gmachu, zachorował i jego funkcję przejęła powstała na tę okoliczność spółka Brost & Grosser. Ów duet: artyści – Grossera i praktyka – Brosta (jak byli określani przez współczesnych) szybko zdobył uznanie na miejscowym rynku budowlanym i z powodzeniem współpracował do śmierci drugiego z nich w 1894 roku⁸. Od tego czasu Grosser działał samodzielnie, projektując liczne budowle mieszkalne, użyteczności publicznej oraz sakralne, utrzymane we wszystkich XIX-wiecznych kostiumach stylowych, działając na

⁷ Brak matury uniemożliwił mu studia dwustopniowe, przygotowujące architektów do pracy w administracji państwowej. [*Die neuen „Vorschriften für Ausbildung und Prüfung derjenigen, welche sich dem Baufache widmen”*]. „Deutsche Bauzeitung” 1868, r. II, nr 40, s. 425–426.

⁸ Informacje na temat edukacji i początków drogi zawodowej Grossera na podstawie: F. Henry: *Baurat Grosser* f. „Schlesische Zeitung”, 11.12.1918; Dr. Baer, *Baurat Grosser und das Riesengebirge*. „Schlesische Zeitung”, 14.12.1918; H. Seeling, *Karl Grosser* f. „Deutsche Bauzeitung” 1919, nr 53, s. 9; D. Baer, *Baurat Karl Grosser*. „Der Wanderer im Riesengebirge” 1919, nr 437, s. 21; F. Henry, *Karl Grosser*. „Sechszwanzigster Jahres-Bericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur” 1918, Band I. Breslau 1919, s.18–21.

zlecenie szerokiego kręgu osób i instytucji. Owa różnorodność i wielość form oraz stylistyk, pozwalają na określenie go jako architekta uniwersalnego, co stanowiło doskonałą umiejętność dla twórcy, uzależnionego od prywatnych zleceń.

Pierwsze zawodowe zetknięcie Grossera ze Wzgórzem Krzyżowym miało miejsce najprawdopodobniej jeszcze na początku lat 70. XIX wieku, podczas wznoszenia willi dla Richarda von Kramsta. Był to ciężki okres dla branży budowlanej, kiedy po krachu na giełdzie wiedeńskiej w maju 1873 roku, nastąpił kryzys gospodarczy, tzw. Kryzys Grynderski, przerywając krótki okres niemieckiej prosperity. Po zakończeniu bieżących prac i z braku kolejnych zleceń, firma Kayser & Grossheim zwolniła swoich asystentów, w tym Grossera. Pozbawiony zajęcia syn znalazł zatrudnienie w zakładzie ojca – dobrze prosperującego, pomimo kryzysu, i pracował w nim do powrotu do Berlina w 1875 roku⁹. Ścieżki zawodowe ponownie poprowadziły Grossera na Wzgórze Krzyżowe w pierwszych latach XX wieku, kiedy Oscar Caro zlecił mu stworzenie projektu swojej siedziby. Miała ona stanąć na terenie zakupionego w 1895 roku majątku Paulinenhof, dokąd zleceniodawca zamierzał się przenieść na emeryturze, po długiej i zasłużonej dla Górnego Śląska i przemysłu metalurgicznego pracy zawodowej¹⁰.

Oscar Caro wywodził się z wrocławskiej rodziny zasymilowanych Żydów. Jego dziadek, Moritz Isaak Caro (1792–1860), założył we Wrocławiu w 1807 roku firmę handlującą wełną i żelazem M.I. Caro & Sohn. Natomiast jego syn, Robert Caro (1819–1875), jako pierwszy z rodziny zainwestował na Górnym Śląsku, gdzie około 1847 roku zakupił w Łabędach koło Gliwic młyn wraz z rozległym terenem. Na jego miejscu wybudował w 1848 roku hutę, którą na cześć żony Herminy (z domu Kern) nazwał *Herminenhütte* (Huta Herminy). Georg posiadał również udziały w powstałej w 1866 roku fabryce drutu H. Kern & Co., należącej do jego szwagra, Heinricha

⁹ Dr. Baer, *Baurat Karl Grosser...*, s. 21.

¹⁰ Od 1894 roku należał do Stowarzyszenia Niemieckich Hutników (Verein Deutscher Eisenhüttenleute). Był także jednym z inicjatorów Związku Górnośląskich Walcowni (Verband Oberschlesischer Walzwerke) oraz związku Niemieckie Walcownie (Deutscher Walzwerke-Verband); zob.: A. Perlick: *Oberschlesische Berg- und Hüttenleute. Lebensbilder aus dem ober-schlesischen Industrievier*. Kitzingen/Main 1953, s. 79–81; K. Fuchs, *Mitteilungen zum Wirken der Unternehmerfamilie Caro in Schlesien*. „Oberschlesisches Jahrbuch“, Band 4. Dülmen 1988, s.160–175; K. Fuchs, *Gestalten und Ereignisse aus Schlesiens Wirtschaft, Kultur und Politik*. Dortmund 1992, s. 80–81.

Kerna¹¹. Z czasem dwóch, spośród czterech¹² synów Roberta – Oscar i Georg (1849–1913), zaangażowało się w prowadzenie rodzinnych interesów. Pierwszy z nich skoncentrował się na przedsięwzięciach górnośląskich, drugi zaś, po uzyskaniu tytułu doktora nauk prawnych w Greiswaldzie, przejął w 1875 roku zarządzanie we wrocławskiej spółce, rozbudowując ją do jednej z największych tego typu w ówczesnych Niemczech. W stolicy Prowincji Śląskiej, gdzie mieszkał do około 1890 roku, pełnił także funkcję radnego miejskiego¹³. W 1883 roku bracia Caro zakupili kolejną hutę – *Julienhütte* (Huta Julii) w Bobrku koło Bytomia. W obliczu zmian, jakie zaszły po połowie XIX wieku w produkcji przemysłowej, które zaostrzały konkurencję na rynku przetwarzania surowców, zaczęto zrzeszać małe zakłady w koncerny. Przykładem owych działań była fuzja należących do Caro hut (*Julienhütte*, *Herminenhütte*) z należącą do Rudolfa Hagenscheidta *Baildonhütte* (Huty Baildona) koło Katowic. Od 1886 roku zakłady te działały pod wspólnym szyldem „Oberschlesische Eisen-Industrie Actien-Gesellschaft für Bergbau und Hüttenbetrieb” (Górnośląski Przemysł Stalowy Sp. Akcyjna Górnictwa i Hutnictwa), a dyrektorem generalnym został młodszy z braci – Oscar. W 1889 roku do koncernu „Oberschlesische Eisen-Industrie Actien-Gesellschaft für Bergbau und Hüttenbetrieb” weszła spółka „Oberschlesische Drahtindustrie AG” (Górnośląski Przemysł Druciany SA) i od tej pory przewodniczyło mu dwóch dyrektorów generalnych, Rudolf Hagenscheidt i Oscar Caro¹⁴. Fuzja ta znacznie przyspieszyła rozwój nowopowstałej spółki, która modernizowała wchodzące w jej skład zakłady, a z czasem kupowała kolejne i to nie tylko na terenie Śląska, ale też na terenie Królestwa Polskiego, w Rumunii i na Węgrzech. W 1926 roku spółka została włączona w „Oberschlesische Hüttenwerke AG”¹⁵.

¹¹ B. Małusecki, *Budowniczy Gliwicki Salomon Lubowski*. „Rocznik Muzeum w Gliwicach” 1998, t. XIII, s. 237.

¹² Pozostali dwaj synowie Roberta to kompozytor Paul Caro (1859-1914) oraz pisarz Carl Caro (1850–1884).

¹³ W księgach adresowych (*Adress- und Geschäftsbuch der Haupt- und Residenz-Stadt Breslau.*) z lat 1883–1890 Robert Caro tytułowany jest jako kupiec (Kaufmann) i radny miejski (Stadtverordnete).

¹⁴ W. Treue, *Wirtschafts- und Technikgeschichte Preussens*. „Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin”, Band 56. Berlin/New York, 1984, s. 578.

¹⁵ L. Lustig, *Georg von Caro (Nekrolog)*. „Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur” 1913, nr 91, s. 6-8; *Geheimrat Oscar Caro †*. „Der Oberschlesische Wanderer”, 14.09.1931; B. Małusecki, *Budowniczy Gliwicki...*, s. 239.

Zapewne ze względu na liczne obowiązki zawodowe na Górnym Śląsku Oscar Caro przeniósł się na stałe z Wrocławia do Gliwic. W 1883 roku poślubił Florę Lubowski – córkę gliwickiego budowniczego Salomona Lubowski i razem zamieszkali w Gliwicach, w willi nazwanej od jego nazwiska „Willą Caro”, która zaprojektowana została najprawdopodobniej przez teścia przemysłowca¹⁶. W 1905 roku, w wieku 53 lat, Oscar Caro przeszedł na emeryturę. W związku z tym zrezygnował z zasiadania w zarządzie spółki, ale żeby całkowicie nie zaprzestać pracy zawodowej, przyjął funkcję dyrektora rady nadzorczej. Dzięki zmniejszeniu liczby obowiązków na Górnym Śląsku, mógł wraz z żoną przeprowadzić się z Gliwic do swojej posiadłości Paulinum w Jeleniej Górze. O planowanej zmianie miejsca zamieszkania tajnego radcy handlowego prasa górnośląska i lokalna jeleniogórska donosiła we wrześniu 1905 roku¹⁷. Jednak ostateczna przeprowadzka nastąpiła zapewne dopiero w roku następnym, ponieważ wiosną 1906 roku trwały jeszcze prace budowlane w jego nowej rezydencji¹⁸.

Nie wiadomo kiedy Caro nawiązał znajomość i współpracę z Grosserem. Brakuje materiałów źródłowych, potwierdzających wcześniejsze zawodowe bądź prywatne kontakty architekta z przemysłowcem, dlatego skupię się na 1905 roku, na początek którego datowane są najwcześniejsze, znane projekty dla folwarku Paulinum¹⁹. W tym czasie Grosser osiągnął już znaczącą pozycję w architektonicznym środowisku Śląska i cieszył się dużym uznaniem, co potwierdziło m.in. uhonorowanie go podczas odbywającej się we Wrocławiu w 1905 roku wystawie, prezentującej dokonania członków Stowarzyszenia Architektów Śląskich²⁰. Zamieszkały w Gliwicach przemysłowiec, ale związany interesami ze stolicą Prowincji Śląskiej, był zapewne zorientowany w tamtejszym rynku budowlanym. Można przypuszczać, iż świadomy był również wyczuwalnego ówczesnie konfliktu artystycznego pomiędzy wychowanym w duchu XIX-wiecznego historyzmu pokoleniem architektów urodzonych około 1850 roku

¹⁶ B. Małusecki, *Budowniczy Gliwicki...*, s. 237.

¹⁷ Ko., *Kommerzienrat Caro*. „Der Oberschlesische Wanderer”, 15.09.1905; [*Geh. Commerzienrath Oscar Caro*]. „Der Bote aus dem Riesengebirge”, 19.09.1905, s. 19.

¹⁸ T., [*Vom Kreuzberge*]. „Der Bote aus dem Riesengebirge”, 20.04.1906, s. 5.

¹⁹ Najwcześniejszy z dokumentów budowlanych – obliczenia statyczne rezydencji Paulinum – nie jest datowany, ale posiada pieczętkę policji budowlanej i datę zatwierdzenia dokumentu z 10 kwietnia 1905. APJG, AMJG, akta budowlane, T. 5388a, k. 17.

²⁰ L.B., *Die Ausstellung der Vereinigung Schlesischer Architekten*. „Schlesische Zeitung”, 19.09.1905.

a rozpoczynającymi samodzielną pracę projektową architektami urodzonymi około 1870 roku, którzy, chcąc wyjść poza utarte schematy poprzedniej epoki, rozpoczęli eksperymenty z bryłą i konstrukcją, dając początek awangardzie architektonicznej. Jednak, jak pokazują liczne realizacje z tego okresu, wizje architektury dwóch generacji twórców wpisywały się w ówczesne zapotrzebowania, ponieważ upodobania estetyczne zlecniodawców nie ewoluowały w tak szybkim tempie, jak zmiany w sztuce. Dlatego na początku XX wieku Grosser otrzymywał wiele zamówień na projekty, w których preferowane były style historyczne: rozbudowy dawnych pałaców (np. barokowego dla barona von Lüttwitz w Chróstniku) czy budowy historyzujących rezydencji (np. pałacu Hugona von Donnersmarcka w Brynku). Zapewne podobnymi względami i konserwatywnymi upodobaniami estetycznymi kierował się Oscar Caro w wyborze renomowanego architekta starszego pokolenia.

Nowa rezydencja Caro, nazwana pałacem Paulinum, stanęła na miejscu dawnej willi Kramsta, na północny-zachód od skupionych wokół kwadratowego dziedzińca zabudowań folwarcznych. Budowla ta, o rozczłonkowanej bryle, z oszczędnym neorenesansowym detalem architektonicznym, została wzniesiona według projektu Grossera z 1905 roku. Pierwotnie był to murowany, tynkowany, trójkondygnacyjny budynek z gospodarczym przyziemiem, opracowanym jako rustykowany cokół, z użytkowym poddaszem, założony na nieregularnym rzucie. Korpus budowli nakrywał mansardowy dach. Dominujący element bryły stanowiła znajdująca się na północno-zachodnim narożniku pięciokondygnacyjna wieża na rzucie okręgu, przecho-dząca w górnej partii w znacznie węższy ośmiobok, nakryty cebulastym hełmem z latarnią. Na wysokości 3,5 kondygnacji znajdował się taras widokowy. Wejście główne, mające postać wgłębnego portyku, poprzedzone schodami i flankowane dwoma filarami, zlokalizowano w zachodniej elewacji. Na osi wejścia znajdowała się dwukondygnacyjna facjata, zwieńczona trójkątnym naczółkiem. W elewacji południowej umieszczono trójkondygnacyjną wieżę z klatką schodową na rzucie prostokąta, przykrytą osobnym, czterospadowym dachem oraz taras na rzucie zbliżonym do półokręgu, ograniczony kolumnadą, dźwigającą balkon w kolejnej kondygnacji. Elewacja północna jest jedyną, do której zachował się oryginalny projekt Grossera z 1905 roku²¹, ale jest również tą, która uległa z czasem największym przeobrażeniom.

²¹ MPJG, AMJG, akta budowlane, t. 5388a, k. 71.

Pierwotnie liczyła ona osiem osi – z czego cztery skrajne od południa, miały postać ryzalitu, nakrytego oddzielnym, mansardowym dachem z dwukondygnacyjną, dwuosiową facjatą na osi, osobnym wejściem w przyziemiu oraz bogato zdobionym wykuszem w drugiej kondygnacji. W pozostałych osiach elewacji, na wysokości pierwszego piętra, znajdowała się *loggia*, zamieniona według projektu Grossera z 1910 roku na ogród zimowy²², której strop, poprzez cofnięcie lica muru kolejnej kondygnacji, pełnił funkcję balkonu. Na skutek kolejnej, zaprojektowanej przez Grossera w 1912 roku, przebudowy północnej elewacji²³, została ona poszerzona od wschodu o półtorakondygnacyjną wieżę na rzucie koła, przekrytą stożkowym dachem, połączoną z korpusem głównym jednokondygnacyjnym, jednotraktowym krążgankiem, z wejściem w przyziemiu. Nieregularny rzut, mocno rozczłonkowana bryła, niesymetrycznie rozmieszczone elementy typu: wykusze, balkony czy *loggie* oraz zróżnicowane otwory okienne dają efekt malowniczości, łagodzony jednak przez dość oszczędny i uproszczony detal architektoniczny. Z charakterem willi współgrało jej otoczenie, zwłaszcza założony jeszcze w XIX wieku park krajobrazowy oraz tarasy, utworzone wokół położonego na szczycie wzgórza budynku.

Pomimo iż rezydencja Caro zwana była pałacem, to zarówno jej wygląd, jak i dyspozycja wewnątrz, zbliżone były raczej do typowej dla tego czasu, luksusowej willi miejskiej lub podmiejskiej. Parter budowli miał charakter reprezentacyjny. Na osi głównego wejścia znajdował się obszerny hol oraz salon recepcyjny na rzucie owalu, z którego można było przejść do dużego pokoju dziennego (od północy) oraz jadalni (od południa). Ponadto w trakcie północnym zlokalizowano pokój pana domu, skomunikowany poprzez klatkę schodową z pokojem bilardowym. Z obu tych pomieszczeń dostępna była *loggia* – późniejszy ogród zimowy. Natomiast w trakcie południowym umieszczono toaletę, garderobę i główną klatkę schodową na rzucie kwadratu. Pierwsze piętro pełniło funkcje mieszkalne. Ulokowano tam obszerne, wygodne, skomunikowane ze sobą pokoje oraz sanitariaty. Północno-zachodni narożnik zajmował apartament właścicieli, złożony z pokoju dziennego, sypialni, poszerzonej o powierzchnię wieży narożnej, obszernego tarasu od północy oraz łazienki. Ciekawe

²² Tamże, k. 88.

²³ Tamże, k. 161.

rozwiązanie stanowił umieszczony w południowej wieży dwupoziomowy gabinet, do którego prowadziła z zewnątrz osobna klatka schodowa. Ostatnią kondygnację – poddasze – zajmowały niewielkie pokoje gościnne oraz pokoje służby.

Fotografie kilku pokoi parteru dają pogląd na styl i smak, z jakim zrealizowano wnętrza siedziby Caro. Pomieszczenia te zostały wyposażone w elementy wykończeniowe i meble wykonane i częściowo zaprojektowane przez berlińską spółkę Kimbel & Friedrichsen²⁴. Była ona autorem m.in. wystroju pokoju pana domu, którego ściany wyłożono drewnianą boazerią z neogotyckimi zdobieniami snycerskimi. W podobnej stylistyce utrzymane były zintegrowane z drewnianą okładziną biblioteczki oraz murowany kominek. Poza nowoczesnymi fotelami klubowymi, meble w tym pomieszczeniu należą do tradycji XIX-wiecznej, podobnie jak umeblowanie i wystrój sali recepcyjnej i bilardowej. Nieco bardziej nowoczesnie prezentuje się biblioteka, gdzie obok snycerki i dekoracji o motywach renesansowych, występowały m.in. secesyjna lampa i utrzymana w podobnej stylistyce tkanina zasłonowa.

Rezydencja Paulinum – reprezentacyjna willa w otoczeniu parkowym, była pierwszym tego typu budynkiem w twórczości Grossera. Do tej pory, pośród wolnostojących budynków mieszkalnych, miał on na swoim koncie głównie budynki w typie *Landhausu*, wzniesione w wypoczynkowych miejscowościach Dolnego Śląska oraz wille miejskie. Jeleniogórską realizację można odnieść jednak do dwóch innych budowli architekta z około 1905 roku. Poprzez swoją skalę i funkcję stanowi typ pośredni między skromniejszą willą Rosenbergera z Bielawy a bardziej monumentalną rezydencją Wilhelma Dieriga z Piławy. Jednak od obu tych budynków Paulinum odróżnia większa swoboda w kształtowaniu bryły oraz malowniczość, co stanowi o jej wyjątkowości na tle wymienionych powyżej budowli, utrzymanych w modnej wówczas stylistyce z około 1800 roku, po którą Grosser chętnie sięgał w tym czasie.

Równocześnie ze wznoszeniem rezydencji trwały prace budowlane w obrębie dawnego folwarku. Według projektu Grossera z 1905 roku powstał murowano-szachulcowy domek ogrodnika, z charakterystyczną dla twórczości architekta cylindryczną wieżą²⁵, rok później

²⁴ *Baurat Karl Grosser Architekt in Breslau. Arbeiten aus den Jahren 1900-1918.* [b.m.], [b.r.].

²⁵ MPJG, AMJG, akta budowlane, t. 5388a, k. 20.

wzniesiono siłownię²⁶ i stajnię²⁷, w kolejnym roku kuźnię²⁸, a w 1911 roku garaż²⁹. Na tym jednak nie zakończyła się współpraca architekta i przemysłowca. W kolejnych latach Grosser podjął się również sporządzenia planów rozbudowy samej rezydencji: w 1911 roku utworzono według jego planów tarasy wokół Paulinum³⁰, a w kolejnym roku dobudowano wcześniej wspomnianą *loggię*. Pomimo iż na 1912 rok datuje się ostatni zrealizowany rysunek architekta dla Wzgórza Krzyżowego, nie wyznaczył on końca wspólnych przedsięwzięć Grossera i Caro. Kilka lat później, gdy Europa pogrążona była w działaniach wojennych, w wyniku ich współpracy powstały pełne rozmachu projekty, które, choć zatwierdzone przez Policję Budowlaną, na zawsze pozostały w sferze koncepcji.

Czas I wojny światowej Grosser miał spędzić głównie w swoich rodzinnych stronach i zajmować się projektowaniem zieleni, co w ostatnich latach życia czynił chętnie. Ponadto, będący u kresu kariery zawodowej architekt, w czasie ubogim w zlecenia budowlane, z własnej inicjatywy poświęcił się dwóm projektom, o których realizację bardzo zabiegał. Mowa tu o kolejnych planach przebudowy placu uniwersyteckiego we Wrocławiu (1917 rok) oraz hali wystawienniczej Towarzystwa Sztuk Pięknych we Wrocławiu (1917 rok). Na wzniesienie drugiej z wymienionych budowli zapisał nawet w swoim testamencie 110 000 marek, co zostało ujawnione dopiero po jego śmierci. W czasie wojny działał także na zlecenie Oscara Caro. Z tego okresu znane są plany trzech przedsięwzięć. Z 1916 roku pochodzi projekt ogrodu warzywno-owocowego, otoczonego murem, który miał zostać założony na Wzgórzu Krzyżowym³¹. Jednak o wiele ciekawszym obiektem, datowanym na ten sam rok, jest znane jedynie z planu sytuacyjnego ogromne założenie pałacowo-ogrodowe, wpisujące się w tradycję barokowych pałaców w typie między dziedzińcem a ogrodem (*entre cour et jardin*)³². Rezydencja na planie prostokąta, harmonijnie łączy się z ogrodem poprzez schody, prowadzące na rozległy taras. W założeniu zielonym wyróżnione zostały trzy odmiennie

²⁶ Tamże, k. 66.

²⁷ Tamże, k. 104.

²⁸ Tamże, k. 122.

²⁹ Tamże, k. 125.

³⁰ Tamże, k. 158.

³¹ Tamże, k. 174.

³² Tamże, t. 8997, k. 31.

zakomponowane części: największą powierzchnię zajmuje teren, po którym poprowadzono nieregularnie malownicze ścieżki, więc być może miał on przybrać postać ogrodu w typie angielskim. Natomiast wzdłuż boków rezydencji rozciągają się: założenie warzywno-owocowe oraz ogród w typie francuskim, którego aranżacja obejmowała również małą architekturę.

W styczniu 1917 roku powstał ostatni znany projekt, jaki Grosser stworzył na zlecenie Oscara Caro. Ich współpracę zakończył plan domu dla córek poległych w wojnie śląskich żołnierzy, któremu miała patronować fundacja imienia żony przemysłowca – Flory Caro³³. Ten dwukondygnacyjny, murowany, nakryty dwuspadowym dachem budynek swoją bryłą i elementami snycerki nawiązywał do domów tyrolskich tkaczy z nieodległych Mysłakowic. Fundacja ta wpisywała się w cały szereg działań dobroczynnych, jakie przedsięwzięli bracia Oscar i Georg przez całe swoje życie. Jeszcze w XIX wieku powołali oni fundację imienia swoich rodziców – Roberta i Herminy, wspierającą ubogich wszystkich wyznań. W wybudowanych z ich funduszy dwóch kamienicach wrocławskich³⁴ znajdowało się sto dwadzieścia sześć lokali, wynajmowanych potrzebującym za połowę rynkowej ceny³⁵.

Plan sytuacyjny z 1917 roku, obejmujący oba założenia – pałacowo-ogrodowe oraz dom dla sierot – ukazuje niezwykle starannie zakomponowaną sytuację urbanistyczną, która w zamysle architekta zdaje się odgrywać nie mniejszą rolę, niż sama architektura. Grosser bowiem przywiązywał dużą wagę do harmonijnego wpisania budynków w zastane otoczenie, bądź stworzenia dla nich odpowiedniej przestrzeni. Ową umiejętność architekta podkreślił Hans Poelzig w mowie wspominkowej po śmierci architekta.

Niestety nic nie wiadomo na temat relacji, jaka wywiązała się pomiędzy zleceniodawcą a architektem w ciągu ich ponad dziesięcioletniej współpracy. Jednak po ilości wspólnie podjętych inwestycji, zarówno tych o większym lub mniejszym znaczeniu, można przypuszczać, iż zawiązała się między nimi nić porozumienia. Panowie, będąc rówieśnikami, wychowali się

³³ Tamże, k. 2730,

³⁴ W 1890 roku z inicjatywy braci Caro wzniesiono kamienicę przy Rechstraße 6 (obecnie ul. Szpitalna), a w 1909 roku kamienicę przy Schützenstraße 13/17 (obecnie ul. Łowiecka, siedziba Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Karola Szymanowskiego).

³⁵ *Häuser der Caro Stiftung*. „Schlesische Zeitung“, 18.09.1931.

na podobnych wzorcach estetycznych, które na początku XX wieku odchodziły w przeszłość. Tymczasem Paulinum stało się dla nich obu miejscem, gdzie, nie rezygnując całkowicie z rozwiązań współczesnych, przywracali ducha minionej epoki, tworząc swój raj utracony.

Bibliografia

Baurat Karl Grosser Architekt in Breslau. Arbeiten aus den Jahren 1900–1918. [b.m.] [b.r.]

Baer Dr., *Baurat Karl Grosser.* „Der Wanderer im Riesengebirge” 1919, nr 437.

Eisenmänger und Kramsta t. „Der Wanderer im Riesengebirge” 1897, nr 175.

Ernst Richard Kramsta (Nekrolog). „Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur” 1898, nr 75.

Franke A., *Zamki i pałace w Kotlinie Jeleniogórskiej. Przegląd. W: Dolina Zamków i Ogrodów. Kotlina Jeleniogórska – wspólnie dziedzictwo.* Red. **Czerner O., Herzig A.** Jelenia Góra 2001.

Fuchs K., *Gestalten und Ereignisse aus Schlesiens Wirtschaft, Kultur und Politik,* Dortmund 1992.

Fuchs K., *Mitteilungen zum Wirken der Unternehmerfamilie Caro in Schlesien.* „Oberschlesisches Jahrbuch” 1988, Band 4.

[Geh. Commerzienrath Oscar Caro]. „Der Bote aus dem Riesengebirge” 1905, nr 220, 19.09.1905.

Geheimrat Oscar Caro t. „Der Oberschlesische Wanderer” 1931, nr 215, 14.09.1931.

Häuser der Caro Stiftung. „Schlesische Zeitung” 1931, nr 450, 18.09.1931.

KO., *Kommerzienrat Caro.* „Der Oberschlesische Wanderer” 1905, nr 221, 15.09.1905.

Lustig L., *Georg von Caro (Nekrolog).* „Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur” 1913, nr 91.

Małusecki B., *Budowniczy Gliwicki Salomon Lubowski.* „Rocznik Muzeum w Gliwicach” 1998, t. XIII.

Perlick A., *Oberschlesische Berg- und Hüttenleute. Lebensbilder aus dem ober-schlesischen Industrievier.* Kitzingen/Main, 1953.

T., *[Vom Kreuzberge].* „Der Bote aus dem Riesengebirge” 1906, nr 91, 20.04.1906.

T[IEK] E., *Hirschberg und seine Umgebung. Kurzgefasster Führer für Touristen.* Hirschberg 1887 (?).

Treue W., *Wirtschafts- und Technikgeschichte Preussens. W: Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin,* Band 56. Berlin/New York 1984.

Vogt M., *Illustrierte Chronik der Stadt Hirschberg in Schlesien.* Hirschberg 1875.

Abstrakt

Udokumentowana historia osadnictwa na Wzgórzu Krzyżowym, obecnie część Jeleniej Góry, sięga XVIII wieku i dotyczy zarządzanego przez jezuitów folwarku, tzw. Paulinum. To od niego swoją nazwę wzięła rezydencja górnośląskiego przemysłowca Oscara Caro, która w 1906 roku stanęła w miejscu wcześniejszej willi Kramsta, w pobliżu dawnych zabudowań folwarcznych na Wzgórzu Krzyżowym. Projekt neorenesansowej rezydencji wykonał uznany i popularny wówczas wrocławski architekt Karl Grosser. Zleceniodawca musiał być zadowolony z efektu jego pracy, gdyż przebudowa folwarku oraz wzniesienie nowej siedziby stały się zaledwie początkiem ich kilkunastoletniej współpracy. Przez następne lata według planów Grossera powstał szereg budynków gospodarczych oraz kilkukrotne przebudowy rezydencji. Jednak najciekawsze, zakrojone na dużą skalę projekty, stworzone przez architekta w czasie I wojny światowej – projekt założenia pałacowo-ogrodowego oraz dom dla sierot wojennych, pozostały niezrealizowane.

Summary

Cross Hill in Jelenia Góra got its name from a cross founded by the Jesuits, the owners of Paulinum Latifundia in the 17th century. However, it was taken from the order, after its Suppression in 1773. In the middle of the 19th century the land, with a farm on Cross Hill were bought by Richard Cramst – a member of wealthy industrial family from the Jelenia Góra Valley. The new owner was an amateur-naturalist and one of his first investment was establishing an English landscape park with the help of his gardener Siebenhaar. A couple of years later Cramst decided to redesign his house. Although the project was prepared by Kurt Späte, architect from Dresden, however, many local craftsman conducted to the erection of the villa in the early 1870s. Among those craftsmen was Carl Grosser, father of the architect Karl Grosser. In 1894 Oscar Caro, who came from a wealthy Upper Silesian family, bought so called Paulinum-demesne on Cross Hill, with a desire to make it his residence after retirement. In the beginning of the 20th century he hired a famous Silesian architect Karl Grosser, who was already famous for numerous buildings in historical styles, to design his new residence. Redesigning the villa on Cross Hill turned out to be just the beginning of Caro and Grosser's long-lasting cooperation, which ended with architect's death in 1918, and So-called Paulinum Palace remained the greatest result of it. Unfortunately some other projects for this estate, such as home for female war-orphanes or great palace and garden complex, were never accomplished.

Arystokrata a siedziba rodowa. Wpływ zainteresowań i pozycji przedstawicieli rodu Hochbergów i Schaffgotschów na kształtowanie architektury rezydencjonalnej

Od połowy XVIII do początków XX wieku, na skutek rozwijającego się historyzmu oraz szerokiej gamy neostylów, którymi inspirowali się architekci, pojawiły się zróżnicowane rozwiązania w zakresie rezydencji klas wyższych. Literatura specjalistyczna, zajmująca się tym zagadnieniem, stale się powiększa i pełna jest nawiązań do filozofii, prądów popularnych w architekturze w danym okresie, do wydarzeń historycznych, które miały niebagatelny wpływ na sztukę, jednak brakuje w niej analizy roli samych inicjatorów i właścicieli pałaców w procesie twórczym, w projektach architektonicznych. Założeniem, leżącym u podstaw powstania tego artykułu, jest przekonanie, iż decydującym czynnikiem dla wyboru danego stylu czy architekta był wpływ właśnie właścicieli samych rezydencji.

Dla lepszego zilustrowania tego zagadnienia postanowiłam ograniczyć się do analizy działalności fundatorskiej dwóch rodów arystokratycznych, które od czasów średniowiecza przebywały na Śląsku: Hochbergowie i Schaffgotschowie. Od XVII wieku dwa te rody awansowały do rangi arystokratów. W interesującym mnie okresie ścieżki ich politycznych i towarzyskich karier rozeszły się jednak. Wraz z odziedziczeniem dóbr pszczyńskich Hochbergowie uzyskali tytuł księżęcy¹, a następnie w 1905 roku Hans Heinrich XI uzyskał dożywotni tytuł Herzog

¹ Hans Heinrich VI pojął za żonę Annę Emilię, księżną Anhalt-Köthen-Pless. Bracia i spadkobiercy Anny

von Pleß. To sprawiło, że w hierarchii społecznej Hochbergowie byli wyżej usytuowani, aniżeli Schaffgotschowie, a równoległe do tego momentu ścieżki kariery tych rodów rozeszły się. Od XVII wieku dzieli ich również wyznanie, co stanowi dodatkowe pole dla analizy porównawczej siedzib rodowych w kontekście indywidualnych dążeń, zainteresowań i upodobań architektonicznych poszczególnych arystokratów.

Pozycja w hierarchii arystokratycznej miała swe odzwierciedlenie w architekturze. W rezydencji Schaffgotschów zapanowała stagnacja w obrębie jakichkolwiek działań budowlanych, z kolei Hochbergowie, aż do początku drugiej ćwierci XX wieku, przebudowywali swoje rezydencje na dużą skalę.

Aktywna na polu architektonicznym była natomiast boczna linia Schaffgotschów, która utworzyła się w połowie XIX wieku za sprawą małżeństwa Hansa Ulricha Schaffgotscha i hrabianki Joanny von Schomberg Godula. Hans, który wywodził się z rodziny o długoletnich tradycjach, jako kuzyn spadkobiercy ordynacji nie podlegał prawu dziedziczenia majątku. Jednak Joanna, córka komornika Jana Gryczika i Antoniny z domu Hayn, była dziedziczką majątku Karola Goduli².

Siedziba rodowa, oprócz oczywistej funkcji mieszkalnej, pełniła przede wszystkim funkcje reprezentacyjne, stąd jej kształt architektoniczny miał wyrażać określone treści ideowe. Jaki owe treści miały związek z kształtowaną architekturą? Jaki był realny wpływ właścicieli na wybór formy wyrazu? Do czego się odwoływali? Wreszcie: czy niektóre style były typowe dla rodów silnie związanych z dworem pruskim? Jeżeli odpowiedź na to pytanie będzie twierdząca, to czy tendencja ta prowadziła do unifikacji jakiegoś neostylu/neostylów w obrębie grupy społecznej o określonych ambicjach politycznych? Właśnie na te pytania poszukuję odpowiedzi w niniejszym tekście.

Emilii nie posiadali legalnego potomstwa, w wyniku czego jej jedyny syn i spadkobierca, Hans Heinrich X (1806-1855), został uznany przez Anhaltów za prawowitego dziedzica. W 1847 roku, po śmierci wuja, przejął on jego górnośląskie posiadłości; zob.: J. Polak, *Poczet książąt pszczyńskich. Cz. II. Od Fryderyka Anhalta do Jana Henryka XV Hochberga*. Katowice 2008, s. 137.

² Joanna była wychowywana przez gospodynię tego przedsiębiorcy. Gdy w 1848 roku zmarł bezpotomnie Karol Godula, spadkobierczynią majątku została sześciolatek Joanna. Uzyskany tytuł szlachecki von Schomberg Godula pozwolił Joannie sfinalizować w 1858 roku narzeczeństwo z Hansem Ulrichem, a odziedziczone dobra zostały przez małżeństwo pomnożone. Więcej na ten temat: W. Ślęzak, *Joanna i Hans Ulryk Schaffgotschowie jako fundatorzy kościołów w okolicy Bytomia*. Bytom 1994, s. 11, 23; W.J. Wrona, *Siedziby rodowe Schaffgotschów i Hochbergów w XIX wieku – próba porównania*. Praca magisterska pod kierunkiem dr hab. prof. UW. A. Zablockiej-Kos, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2011.

Siedziby rodowe Hochbergów i Schaffgotschów w XIX wieku

Cieplice, zlokalizowane pod Jelenią Górą, były główną rezydencją Schaffgotschów od XVIII wieku, gdy spłonął zamieszkiwany przez nich wcześniej zamek Chojnik. W latach 80. XVIII wieku, wedle projektu Johanna Georga Rudolfa (1716-1799) z Opola, wybudowano nowy, późnobarokowy pałac z elementami klasycyzującymi³. Wnętrze posiadało wysoką na dwie kondygnacje reprezentacyjną salę na osi, wyróżniającą się empirową dekoracją, za której projekt odpowiedzialny był Anton Petz⁴. Około 1870 roku wprowadzone zostały zmiany wystroju w bliżej nieokreślonych pomieszczeniach. Zmiany te inspirowane były nurtem historyzującym. W 1900 roku właściciele rezydencji postanowili jednak powrócić do oryginalnej, empirowej dekoracji⁵, ale bryła samego pałacu, poza wzniesieniem prostej altany na osi ewelacji ogrodowej, nie podlegała już żadnym modyfikacjom.

W okresie przebudowy cieplickiej rezydencji Schaffgotschów Hochbergowie zamieszkiwali średniowieczny pałac w Książu, który stał się siedzibą tego rodu już w XVI wieku. Kilka lat po wniesieniu siedziby Schaffgotschów, mniej-więcej od 1789 roku, Hans Heinrich VI Hochberg zatrudnił Christiana Wilhelma Tischbeina, który nadał wnętrzom oraz zabudowaniom ogrodowym rezydencji klasycyzującego, a następnie sentymentalnego charakteru⁶. Zmiany, które zaważyły na formie i stylistyce zamku, wiążą się jednak z XX-wieczną przebudową obiektu, rozpoczętą w 1907 roku. Prace prowadzone były nieprzerwanie w okresie I wojny światowej, aż do roku 1923⁷. Twórcą pierwszych projektów był mistrz budowlany Scheinert. Po jego śmierci w 1912 bądź 1915 roku Hans Heinrich XV podjął współpracę z austriackim architektem, Humbertem Walcherem von Moltheinem⁸. W trakcie prac powstało potężne skrzydło

³ G. Grundmann, *Schlesische Architektem im Dienste der Herrschaft Schaffgotsch und der Propstei Warmbrunn*. Strassburg 1930, s. 90–94.

⁴ Tamże, s. 112.

⁵ I. Rybka, *Studium historyczno-architektoniczne zespołu pałacowo-uzdrowiskowego w Cieplicach Zdroju*. Wrocław 1980.

⁶ J. Eysymontt, K. Eysymontt, *Studium historyczno-stylistyczne zespołu zamkowego Książ*. Wrocław 1993, s. 47–48.

⁷ W życiorysie Humberta Walchera von Moltheina odnaleźć można bowiem informację, że zmarł w Książu w 1926 roku: *Architektenlexikon Wien 1880-1945*. W: <http://www.architektenlexikon.at/de/739.htm>, [dostęp: 05.03.2012].

⁸ Tamże.

od południowo-wschodniej strony, przebudowano też rdzeń dawnej warowni oraz wszystkie elewacje i wieżę. W konsekwencji podkreślono historyczną stylistykę niektórych części obiektu, przy jednoczesnym zatarciu innych i wytworzeniu zupełnie nowych form utrzymanych w nurcie neorenesansu niemieckiego o proveniencji południowej.

W odmiennym nurcie uformowano główną rezydencję górnośląskiej linii rodu Schaffgotschów – Kopice. Para hrabiowska nabyła barokową rezydencję w 1859 roku. Najprawdopodobniej około 1863 roku Hans Ulrich Schaffgotsch zlecił Carlowi Lüdecke stworzenie nowego projektu pałacu⁹. Klasycyzujący korpus główny został wchłonięty w nową kompozycję – zachowane jednak zostały podziały pomieszczeń. Od zachodniej i wschodniej strony pałacu zaprojektowano dwie przybudówki. W trakcie tych prac wydłużono również skrzydło południowe. Całość, zaakcentowana ryzalitami na osi korpusu głównego, wzbogacona została ściankami szczytowymi, wieżami, attykami i innymi detalami, które stanowiły wyraz estetyki neogotyckiej¹⁰. W wyniku modyfikacji przeprowadzonych przez współpracownika Carla Lüdecke – Carla Heidenreicha – oprawa pałacu została wzbogacona o elementy neorenesansu francuskiego. Całości nadano bogaty program ikonograficzny za sprawą figur umieszczonych w obrębie elewacji. Elementy te, tworząc system genealogiczny, nawiązywały do wielkości rodu Schaffgotschów¹¹.

W dziesięć lat po pracach związanych z pałacem w Kopicach, dawna siedziba Promnitzów i Anhaltów w Pszczynie, odziedziczona w XIX wieku przez Hochbergów, uległa poważnej przebudowie w stylu neorenesansu francuskiego. Według projektu Hipolita Destailleura, wykonanego w latach 1871-1876, bryła barokowego pałacu *entre court et jardin* uległa nieznacznej modyfikacji, skupiono się jednak na narzuceniu budowli stylowego kostiumu, o którym wspominałam wyżej¹². Wnętrza pałacu w Pszczynie otrzymały dekorację bliższą neobarokowi, za sprawą licznych nawiązań do stylu Ludwika XV.

⁹ J. Dobesz, *Schloß Kopitz (Kopice)- eine schlesische Residenz der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“ 1979, R. 33.

¹⁰ Projekt znany jest jedynie z rysunków architekta, datowanych na 1863 i 1864 rok, a przechowywanych w Technische Universität w Berlinie (il. 31-33): TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. 6373, 6374, 6375.

¹¹ J. Dobesz, *Nurty architektury 2. połowy 19. wieku w twórczości Karola Lüdeckego*. Maszynopis rozprawy doktorskiej w Instytucie Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1978, s. 54.

¹² W. Cilleben, *Prace paryskiego architekta Hippolyte'a Destailleura*. W: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych*

O gustach i ambicjach architektonicznych rodów Hochbergów i Schaffgotschów świadczą również dwie rezydencje miejskie. Równolegle z przebudową pałacu w Pszczynie, Hans Heinrich XI Hochberg polecił Hipolitowi Destailleur stworzenie projektu rezydencji miejskiej, która następnie została wzniesiona w latach 70. XIX wieku przy Wilhelmstraße 78 w Berlinie. Górnośląska linia Schaffgotschów natomiast dużo silniej była związana z Wrocławiem i okolicami, w wyniku czego właśnie tam, przy Tauenzienstraße 76 (obecnie Kościuszki 46), w latach 80. XIX stulecia powstała, w stylu neorenesansu niemieckiego z elementami manieryzmu niderlandzkiego, miejska rezydencja hrabiostwa¹³. Berlińska rezydencja Hochbergów dziś już nie istnieje, z kolei druga przetrwała do naszych czasów.

Styl a polityka, wiara i tradycja rodu

W czasie, w którym powstawała cieplicka rezydencja oparta o wzorce późnobarokowe, w architekturze powszechnie panującym nurtem był klasycyzm. Trudno jest więc podejrzewać Schaffgotschów, właścicieli jednej z największych fortun na Śląsku, zaangażowanych politycznie i kulturowo, o przypadkowy wybór stylistyki, tym bardziej, że dekoracja wnętrza utrzymana była w modnym stylu *empire*, podobnie jak klasycyzująca galeria w parku, wystawiona w latach 1797-1800. Wydaje się, że wzorce i detal architektoniczny osadzony w baroku, zostały świadomie wyeksponowane przez fundatorów. Barokowy program ideowy mógł nawiązywać do epoki świetności w dziejach rodu, do czasów, gdy udało mu się wejść w kręgi arystokracji śląskiej. Program ten prawdopodobnie jest subtelnym nawiązaniem do wzorców kręgu habsburskiego, zatem również do wzorca katolickiego.

Empirowy wystrój sali balowej cieplickiego pałacu łączy się ściśle z orderami – gwiazdami i krzyżami dodatkowo umieszczonymi w dekoracji. Te ostatnie mogą być odczytywane jako symbol poddania się zwierzchności pruskiej¹⁴. Johann Nepomuck był pierwszym przedstawicielem, który po wojnach śląskich uznał formalnie zwierzchność króla Prus i starał się wzmocnić pozycję rodu na dworze berlińskim, czego świadectwem jest wizyta króla

w Pszczynie, t. IX. Red. J. Ziemiński. Pszczyna 1996, s. 92.

¹³ APW Akta Miasta Wrocławia (AMW) -16948, 192; -16949, 3, 6; -16951, 127.

¹⁴ I. Rybka, *Studium historyczno – architektoniczne...*

Fryderyka Wilhelma III wraz z małżonką, królową Luizą, w Cieplicach, w 1800 roku¹⁵. Według Romualda Łuczyńskiego wizyta ta mogła wpłynąć na decyzję hrabiego o zastosowaniu nowej stylistyki w reprezentacyjnej części pałacu, powstałej w latach 1800-1809. Nowoczesny styl bliski był władcy, zaś późnobarokowa stylistyka odpowiadała nawiązaniom do własnej historii, związanej z panowaniem austriackich Habsburgów, a także – co wydaje się prawdopodobne – do katolickiego wyznania rodu Schaffgotschów.

Kwestia zaznaczenia wyznania rodu może okazać się również istotnym elementem decyzyjnym dla bocznej linii Schaffgotschów w kwestii wyboru stylistyki, w jakiej została dokonana przebudowa ich rezydencji. Hans Ulrich i Joanna Schaffgotschowie, po nabyciu dóbr kopickich, postanowili powierzyć ten projekt Carlowi Lüdecke. Pałac miał mieć charakter malowniczego, średniowiecznego zamku, zaś Lüdecke służył z realizacji neogotyckich, a ta stylistyka uważana była za bliższą katolikom, niż protestantom¹⁶. Tę tezę wzmacnia fakt, iż w pałacu kopickim jednym z członów budowli była duża kaplica¹⁷, zaś wśród przedstawień figuralnych zdobiących fasadę pojawiły się także wizerunki świętych.

Ponadto forma neogotycka odwoływała się do wiekowej tradycji rodu Schaffgotschów, do jego rycerskich tradycji. Jako że żona hrabiego nie urodziła się arystokratką, podkreślenie wielkości rodu oraz legitymizacji potomków z tego związku (w kręgach arystokratycznych uważanego za mezalians) wymagały szczególnych zabiegów, które mogły się też wyrażać w sposobie kształtowania rezydencji nowej linii rodu. Hans Ulrich nie tylko był potomkiem przedstawionych na elewacji pałacu w Kopicach rycerzy Sibotho czy swego imiennika, uczestnika wojny 30-letniej, straconego za zdradę cesarza – jego ojciec, Emanuel Gotthard pełnił funkcję królewskiego szambelana oraz sprawował urząd burgrabiego zamku wrocławskiego, zaś Hans Ulrich przed ślubem posiadał tytuł podkomorzego i referendarza, a następnie

¹⁵ A. Kuzio-Podrucki, *Schaffgotschowie. Zmienne losy polskiej arystokracji*. Bytom 2007, s. 56.

¹⁶ M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1987, z. 18: *Prace z historii sztuki*, s. 83; T. Nipperdey, *Rozważania o niemieckiej historii. Eseje*. Tłum. A. Kopacki. Warszawa 1999, s. 262.

¹⁷ Co prawda zgodnie z pamiętnikami księżnej Daisy von Pless, w czasie XX-wiecznej przebudowy Książa, Hans Heinrich XV zalecił architektowi restaurację kaplicy. Jej pomieszczenie funkcjonowało jednakże jeszcze w latach 20. XX wieku, między innymi jako sala kinowa.

porucznika regimentu huzarów¹⁸. Był także kawalerem Zakonu Maltańskiego. Tymczasem małżeństwo z nobilitowaną córką komornika, przez wielu im współczesnych uważaną za nieślubne dziecko Karola Goduli, mogło zostać uznane za skandal obyczajowy, a to z kolei groziło utratą pozycji społecznej. Rezydencja pary hrabiowskiej musiała więc odwoływać się do chwały przeszłości, by złagodzić oskarżenia i brak akceptacji środowiska arystokratycznego. Wybór neogotyku stanowił odpowiednie tło dla manifestacji potęgi rodu¹⁹. Struktura ikonograficzna umieszczona w obrębie dekoracji pałacu w Kopicach jawić się może jako wyraz legitymizacji małżeństwa hrabiego, a jednocześnie stanowi próbę odgródzenia się od nowych magnatów przemysłowych bez przeszłości rodowej, przez wielu w środowiskach arystokratycznych nie akceptowanych. Hansowi Ulrichowi bliska była historia i tradycja, sądząc po licznych odniesieniach do dziejów swego rodu, widocznych w obrębie elewacji pałacu. Nowobogackie rody nie mogły sobie pozwolić na podobne akcenty.

Niejednokrotnie kostium architektoniczny był odzwierciedleniem ambicji właściciela. Bezspornie przebudowa zamku pszczyńskiego była wyrazem aspiracji Hansa Heinricha XI, zbiegających się w czasie z jego rosnącą pozycją na dworze królewskim. Jak się wydaje, ostatecznym impulsem, który mógł zadecydować o przebudowie głównej rezydencji, była wizyta Wilhelma I w Pszczynie, w listopadzie 1869 roku. Starzejący się pałac, pozbawiony paradnej sali balowej czy galerii, jadalni oraz reprezentacyjnego westybulu wraz z klatką schodową, był obiektem niemodnym i niedostosowanym do przyjmowania licznych gości, w tym również wizyt o najwyższej randze politycznej i społecznej.

Za sprawą zachowanej korespondencji księcia wiadomo, że wybór stylistyki, jak również architekta, był świadomym działaniem. Za tą hipotezą przemawia również decyzja o odrzuceniu projektu nadwornego architekta Hochbergów – Oliviera Pavelta oraz wybór Francuza, Hipolita Destailleura, który słynął z realizacji w duchu neorenesansu francuskiego²⁰. Decyzja

¹⁸ J. Skuratowicz, „*Exegi monumentum*” czyli o programach pewnej grupy rezydencji śląskich XIX i XX wieku. W: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, t. III. Red. J. Ziemiński. Pszczyna 1984, s. 115; A. Kuzio-Podrucki, *Schaffgotschowie...*, s. 65, 71, 77.

¹⁹ J. Chambers, *The English House*. London 1985, s. 225.

²⁰ APKoP, AKP XI 409, k. 50 (81).

o wzniesieniu siedziby miejskiej w tym nurcie, a także przy współudziale tego właśnie architekta, świadczy o celowości decyzji, jaką podjął Hans Heinrich XI²¹.

Neorenesans francuski w XIX wieku „służył wyrażnie świadomości arystokratycznej”, jako że łączył, jak słusznie zauważył Günter Grundmann, trzy czynniki: wymogi reprezentacyjne, blichtr zewnętrzny i stanowił wyraz podniesienia pozycji właściciela²². Jednak zwycięska dla Prus wojna z Francją, ukoronowana powołaniem do życia zjednoczonego cesarstwa z Hohenzollernami na czele, nie sprzyjała nastrojom profrancuskim²³. W tym okresie Fürst von Pless nie tylko przebudował swoją rezydencję z użyciem obcego wzorca, położoną na śląskiej prowincji, lecz także wznosił zupełnie nową w sercu cesarstwa – Berlinie, na niezwykle prestiżowej Wilhelmstrasse.

Przedsięwzięcia księcia, uznane za otwarty afront, spotkały się z ożywioną krytyką²⁴. Hans Heinrich XI nie musiał się jednak obawiać dezaprobaty Hohenzollernów – miał stabilną pozycję na dworze królewskim, później cesarskim. Książę von Pless uczestniczył w działaniach wojny prusko-francuskiej, przebywając w kwaterze następcy tronu, był obecny przy proklamacji Cesarstwa Niemieckiego w Wersalu w styczniu 1871 roku, był członkiem Wolnego Związku Konserwatystów (*Freikonservative Partei*) – frakcji zrzeszającej w okręgu śląskim głównie junkrów i przemysłowców, a popierającej politykę kanclerza Otto von Bismarcka, zasiadał w Reichstagu, pełnił funkcję Wielkiego Łowczego Królewskiego. Jedynie arystokraci, pewni swojej pozycji na dworze, tak jak Hans Heinrich, mogli w latach 70. XIX wieku pozwolić sobie na osadzoną w tradycji francuskiej rezydencję (il. 1). Pałac w Świerklańcu, wzniesiony przez twórcę nowego Luwru – Hectora Lefuela około połowy lat 70. XIX wieku²⁵ – należał do

²¹ Więcej informacji odnaleźć można w artykule Wolfganga CilleBena, zamieszczonym w „Jahrbuch der Berliner Museen”, gdzie autor prezentuje wyniki swojej kwerendy przeprowadzonej nie tylko w archiwach polskich, lecz też paryskich. Nie znaczy to jednak, że pomijane były niemieckie firmy i podwykonawcy; zob.: J. Polak, *Finansowe aspekty przebudowy zamku pszczyńskiego w latach 1870–76 W: Materiały Muzeum...*

²² W. CilleBen, *Das Palais Pless...*, s. 127.

²³ Tamże, s. 129.

²⁴ Tamże, s. 128.

²⁵ Brak dokumentów źródłowych powoduje trudności z ustaleniem podstawowych dat; zob.: M. Zgórnjak, *Pałac w Świerklańcu - zapomniane dzieło Hectora Lefuela*. W: *Architektura XIX i początku XX wieku*, t. I. Red. T. Grygiel. Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 102.

Guido hrabiego Henckel von Donnersmarcka (1830-1916), współpracownika kanclerza Otto von Bismarcka, prefekta Metz z okresu wojny prusko-francuskiej. Z kolei właścicielami pałacu w Sławęcicach była rodzina Hohenlohe-Öhringen, która w roku 1861 otrzymała tytuł książąt Ujazdu.

Neorenesans francuski niedostatecznie podkreślał historię dynastii. Inaczej niż w przypadku neogotyku, sama forma architektoniczna nie wystarczała, podkreślenie genealogii rodu realizowano poprzez inne dyskretne elementy włączone do dekoracji siedzib. Tym sposobem w kamieniarce klatki schodowej pałacu w Pszczynie, wśród partii sztukatorskich, pojawiły się wyrzeźbione inicjały „PP” (Prinz von Pless), powtórzone w obrębie balustrad balkonów sali lustrzanej, a nawet w okuciach kominków. Na życzenie księcia w 1877 roku na balkonie nad portykiem wejścia fasady umieszczono dwa obszerne kartusze herbowe (il. 2). Nie były one przewidziane w projekcie przebudowy²⁶.

Patriotyzm a styl

Niektóre formy i detale architektoniczne wiązały się nie tyle z próbą ukazania pozycji rodu, jego świetności, co z podkreśleniem patriotycznych nastrojów. Zrodzony tuż po zjednoczeniu neorenesans niemiecki (jeden, ciężący ku manieryzmowi holenderskiemu i drugi, późniejszy, oparty o wzorce późnogotyckie kręgu Norymbergii) wiązał się ściśle z tą tendencją w dobie poszukiwania stylu narodowego. Młoda federacja potrzebowała stylu, z którym mogłyby się utożsamiać wszystkie landy i który mógłby być wyrazem uczuć patriotycznych²⁷.

W sytuacji, w której Hans Ulrich i jego małżonka byli katolikami, pomimo aktywności politycznej męża, małżeństwo nie znajdowało się blisko dworu cesarskiego. Architektura mogła stanowić manifestację „politycznej poprawności” hrabiostwa. Jeszcze w parku krajobrazowym, otaczającym kopicki pałac, znalazła się potężna kolumnowa rzeźba z Wiktorią na jej szczycie, wystawiona z okazji zwycięstwa państw Związku Północnoniemieckiego nad Francją²⁸. Tego typu prywatne pomniki ku czci ojczystego państwa, wystawiające aktualne wydarzenie, nie były wystawiane często. Inicjatywa Schaffgotschów tym bardziej jawi się

²⁶ J. Polak, *Finansowe aspekty przebudowy...*, s. 102.

²⁷ R. Mennekes, *Die Renaissance der deutschen Renaissance*. Petersberg 2005, s. 420.

²⁸ J. Dobesz, *Schloß Kopitz...*, s. 84.

jako świadoma próba zaakcentowania przynależności politycznej, podobnie jak zaprojektowany w stylu neorenesansu niemieckiego pałac miejski.

Hans Heinrich XV, inicjator XX-wiecznej przebudowy Książa, nie musiał z kolei manifestować swojego przywiązania do Cesarstwa (z uwagi na silną pozycję na dworze), jednak, jako arystokrata posiadający prywatne kontakty z cesarzem, mógł poprzez neorenesans wydobyc i zaakcentować swój patriotyzm wobec kraju związkowego, jakim były Niemcy. Zwrócił się w tym celu w kierunku pereł architektury renesansu niemieckiego, takich jak Norymberga, Augsburg, Rottenburg, Lübecka czy Gdańsk²⁹.

Pałac w Książu, podobnie jak pałac w Cieplicach, był mocno zapóźniony stylistycznie. W okresie gdy wznoszono modernistyczne wille, wnętrza dekorowano zgodnie z zasadami *art nouveau*, siedziba rodu Hochbergów przypominała fantasmagoryczną wariację na temat czystości stylowej neorenesansu niemieckiego kręgu norymberdzkiego, czego świadectwem jest między innymi wykonana w części elewacji pałacu wierna kopia elewacji dziedzińca kamienicy Pellera z Norymbergii (il. 3). Ten celowy zabieg podkreślał aspiracje księcia i nawiązanie do świetlanej przeszłości, do okresu stosunków feudalnych i epoki postępu w jednym³⁰. Wymowny jest sam wybór architekta. Humbert Walcher von Moltheim zajmował się głównie restauracjami obiektów rezydencjonalnych³¹. W Książu z jego pomocą naniesiono na elewacje barokowej części pałacu oblicówkę kamienną, zaś w wyższych kondygnacjach wzniesiono ścianki szczytowe czy układ szachulcowy – elementy, których pałac nigdy nie posiadał. Podobnie monstrualna elewacja zachodnia była tworem zupełnie nowym, a przybrała historyczną stylistykę. Masywna bryła przebudowanej rezydencji nawiązywała kształtem do średniowiecznych zamków warownych. Przez te rozwiązania Książ stał się istic magnackim założeniem. Równocześnie za sprawą rozmachu wykonania, swym niekwestionowanym ogromem i wręcz fantazmagorycznym na swoje czasy projektem – przywołuje na myśl bawarski zamek Neuschwanstein.

²⁹ M. Zgórnjak, *Wokół neorenesansu...*, s. 111. Nawiązania do stylistyki obiektów tych dwóch ostatnich miast w sposób naturalny łączyło neorenesans niemiecki z neomanieryzmem niderlandzkim.

³⁰ Więcej o polityce i ideologii wyrażanej za pomocą architektury XIX-wiecznej, szczególnie za sprawą odwołań do sztuki średniowiecznej: K. Döhmer, „*Im welchen Style sollen wir bauen?*” *Architekturtheorie zwischen Klassicismus und Jugendstil*. Passau 1976, s. 80.

³¹ *Architektenlexikon Wien 1880-1945*. W: <http://www.architektenlexikon.at/de/739.htm>, [dostęp: 05.03.2011].

Kontekst indywidualny

Przedstawiciele obu rodów żywo interesowali się historią, co miało swoje przełożenie również na opisywany przeze mnie wybór stylistyki czy projektowanie odpowiedniego systemu ikonograficznego dynastii w obrębie dekoracji elewacji.

Na tym tle ciekawy wydaje się program herbowy dziedzica czarnego, powstały w wyniku XX-wiecznej przebudowy Książa. Znalazły się tam herby Piastów, królów Czech: Jerzego z Podiebradu, Macieja Korwina, Władysława i Ludwika Jagiellończyka z datami panowań. Taki program miał sugerować legitymizację wysokiej pozycji Hochbergów na Śląsku³² (il. 4). To pozwala na wysnucie wniosku o tym, że Hochbergowie, w porównaniu do Schaffgotschów, mieli niezwykle duże ambicje polityczne.

Poszanowanie tradycji, historii rodu, objawia się między innymi w przywróceniu około 1900 roku wnętrza ciepłego pałacu empire'owego wystroju. W tym roku dziedzic głównej linii Schaffgotschów, Fryderyk, miał zaledwie siedemnaście lat i nie zarządzał jeszcze samodzielnie majątkiem. Jego pełnomocnikami, zgodnie z testamentem, została jego matka, Maria Jadwiga von Maubeuge, później natomiast także Hans Ulrich – protoplasta górnośląskiej linii³³. Można założyć, iż młody spadkobierca znajdował się pod silnym wpływem swego krewnego i to właśnie Hans Ulrich Schaffgotsch miał wpływ na ostateczne podjęcie decyzji dotyczącej wystroju remontowanych wnętrz. Wymowny był fakt, iż klasycyzująca dekoracja salonów posiadała wyrazistą ikonografię, nawiązującą do władzy cesarskiej i stanowiła symbol podporządkowania się pruskiemu królowi, co z pewnością dla Hansa Ulricha, szczerego patrioty, nie pozostawało bez znaczenia.

³² B. Czechowicz, *Sukcesorzy polskich Piastów. W trzechsetlecie śmierci ostatniej z rodu (1707–2007)*. Wrocław 2007, s. 112.

³³ A. Kuzio-Podrucki, *Schaffgotschowie...*, s. 67; J. Kaufmann, *Die Erhaltung der Schaffgotschen Stammgüter durch Fideicommiss*. „Hausgeschichte und Diplomatium der Grafen Schaffgotsch II/2” 1925, s.139–142. Majątkiem gospodarował od 1877 roku Ludwik Gotthard, który zmarł w 1891 roku, gdy jego następca – Fryderyk – miał zaledwie osiem lat. Hans Ulrich Schaffgotsch z linii kopickiej przez dwa kolejne lata procesował się z matką dziedzica, twierdząc, iż to on jest według prawa obecnie głową rodu. Ostatecznie uczyniono z hrabiego drugiego opiekuna młodego Fryderyka, który został uznany za pełnoletniego w 1904 roku. Natomiast sam wszczęty przez Hansa Ulricha proces świadczy o jego rodowej dumie, możliwe, że nawet o przeświadczeniu posiadania misji – wyniesienia rodu do dawnej potęgi.

Istotnym elementem były zainteresowania obu rodów sztuką, objawiające się w kolekcjonerstwie m.in. płócien. Schaffgotschowie posiadali jedną z największych kolekcji portretów na Dolnym Śląsku (w tym wielu Piastów), jednak większość przedstawień pochodziło z XVIII wieku, wśród nich dwa pędzla Antona Graffa³⁴. Hans Ulrich Schaffgotsch w Kopicach posiadał galerię (służącą również jako sala balowa), przyozdobioną płótnami czołowych malarzy romantyzmu w państwach niemieckich: Carla Friedricha Lessinga (1808-1880), Ludwiga Richtera (1803-1884)³⁵ oraz słynącego z przedstawień scen batalistycznych i najnowszej historii politycznej rodzącego się Cesarstwa – Wilhelma Camphausena (1818-1885)³⁶. W tym samym czasie XVIII-wieczna kolekcja Hochbergów³⁷ wzbogacona została pejzażami i grafikami, w tym z przedstawieniami zwierząt i polowań Friedricha Wilhelma Kuhnerta (1865-1926)³⁸.

Prywatne dokumenty Hansa Heinricha XV, przechowywane w Archiwum Państwowym we Wrocławiu i w Katowicach (oddział zamiejscowy w Pszczynie), ukazują wzmiankowanego arystokratę jako zapalonego myśliwego, kolekcjonującego własne portrety w strojach myśliwskich, płótna z przedstawieniami polowań, arystokratę, prowadzącego korespondencję w sprawie swoich psich pupili, uprawiającego sport i dumnego ze swojego nazwiska³⁹. Sporą część prywatnych akt książęcych zajmują także rachunki bankowe za pobyty w hotelach całej Europy oraz obiady w wykwintnych restauracjach⁴⁰. Sporadycznie pojawiają się zamówienia

³⁴ <http://www.slaskiekolekcje.eu/Czytelnia/Artykuly/Galeria-portretow-w-Cieplicach> [dostęp: 31.03.2011].

³⁵ M. Blanckarts, *Lessing, Carl Friedrich*. W: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Band 18. Leipzig 1883, s. 450–453; R. Muther, *Richter, Ludwig*. W: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Band 28. Leipzig 1889, s. 491–497.

³⁶ E. Daelen, *Camphausen, Wilhelm*. W: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Band 47. Leipzig 1903, s. 431–433.

³⁷ M. Nyga, *Wilhelm Kuhnert (1865-1926), Malarstwo i rysunek. Katalog zbiorów*. Pszczyna 2011; S. Smolarek-Grzegorzczak, *Malarstwo pejzażowe. Katalog zbiorów*. Pszczyna 2011.

³⁸ Obejmujące widoki Sudetów, powstałe pod pędzlem Sebastiana Carla Christiana Reinhardta, pejzaże Leonarda Coccorante, płótna Bernarda Strozzięgo, zostały nabyte prawdopodobnie w XVIII stuleciu, podobnie jak dekorujące od lat 70. XIX wieku galerię w Pszczynie, a przeniesione z Książa – holenderskie i włoskie pejzaże z XVIII wieku; zob.: K.J. Endemann, *Die Reichsgräfllich von Hochbergsche majorats- Bibliothek in den ersten drei Jahrhunderten ihres Bestehens 1609-1909*. W: „Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte” 1910, nr 11, s. 145–146; J. Polak, *Poczet książąt pszczyńskich...*, s. 180.

³⁹ Zachował się list do redakcji „Gothaischen Genealogischen Hofkalenders” z prośbą o poprawienie opublikowanych danych (APW, AH, VII 2658, 70).

⁴⁰ *Personliche Angelegenheiten des Prinz von Pless, APW AH VII 2657–2660*.

książek⁴¹. Na tym tle książę pszczyński jawi się jako zapalony myśliwy oraz przyzwyczajony do zbytku arystokrata, lubiący czerpać z życia. Opinię tę potwierdza w swoich pamiętnikach księżna Maria Teresa, żona Hochberga. W cytowanej przez nią korespondencji męża widać ponadto mężczyznę wiernego ojczyźnie, opisującego w trakcie I wojny światowej wnikliwie najnowsze informacje z frontu, jednak są to wiadomości powierzchowne. Również to źródło historyczne nie pozostawiło śladów kulturowych pasji księcia, jego zainteresowania sztuką.

Hans Heinrich XI Hochberg był także zapalonym myśliwym, twórcą rogu myśliwskiego o stroju B, długości 172 cm, zwanego później plessówką, co pośrednio świadczy o jego wrażliwości muzycznej. Upodobania hrabiego nigdy jednak nie zostały przekształcone w mecenat czy wsparcie finansowe dla artystów⁴². Hochbergowie, pomimo dużej wrażliwości artystycznej, nie uczestniczyli również w dużych przedsięwzięciach architektonicznych.

Nie można oprzeć się wrażeniu, że dla obu rodów dzieła malarskie były jedynie dodatkiem dla dekorowanych wnętrz, nie zaś elementem mecenatu, który wynikałby z gustu. W porównaniu z kolekcjami Potockich z Łańcuta, Aleksandra Minutolego czy Matuschków z Biechowa, w których odnaleźć można było płótna Wilmanna czy przedstawicieli florencyjskiego *cinquecenta*, określenie XIX-wiecznych przedstawicieli ródów Hochbergów i Schafgotschów mianem koneserów sztuki byłoby przesadą⁴³. Szczególnie kolekcja gromadzona

⁴¹ Wiadomo tym sposobem, iż Hans Heinrich XV interesował się zarówno sztukami krytykującymi moralność mieszczańską (G. Zapolska), jak też powieściami historycznymi czy silnie osadzonymi w aktualnych wydarzeniach politycznych (A. Jarry, *Messalina*; L. Andrejew, *Das rote Lachen*). Wśród innych pozycji odnaleźć można było zarówno romanse (Florence Barkley, *The Rosary*), nowele Stevensona czy książkę niemieckiej feministki, historyka i filozofa: Ricardy Huch: AH VII 2658, k. 321.

⁴² Jedynie brat księcia, hrabia Hans Heinrich XIV Bolko (1843-1926), porzucił karierę dyplomaty, by zasłynąć jako kompozytor, twórca kilku oper (*Die Falkensteiner*), symfonii, tercetów, kwartetów oraz koncertów fortepianowych. Był założycielem Śląskich Festiwali Muzycznych w Görlitz, a od 1886 roku został mianowany przez cesarza generalnym intendentem Królewskiego Instytutu Teatrów w Berlinie, które to stanowisko sprawował do 1902 roku. W tym samym roku z kolei syn Hansa Heinricha XI, Fryderyk, namalował dla ufundowanej przez ojca świątyni ewangelickiej w Hołdunowie (1902) obraz ołtarzowy; zob.: J. Wilcke, *Hochberg, Bolko Graf von (Pseudonym als Komponist bis 1878 J. H. Franz)*. W: *Neue Deutsche Biographie* 9. Berlin 1972, s. 283–284; J. Polak, *Poczet książąt pszczyńskich...*, s. 175, 185.

⁴³ M. Palica, *Kilka słów o kolekcji hrabiów Matuschków z Biechowa koło Nysy, czyli przyczynek do badań nad śląskim kolekcjonerstwem*. W: *Nysa. Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego. Materiały sesji naukowej 3-5 X 2005 w Nysie*. Red. R. Hołownia, M. Kapustka. Wrocław 2008, s. 289–297.

przez Hochbergów uwidacznia ich ograniczone zainteresowania historią sztuki, a uwypukla pasję myśliwską. Pasję, która z biegiem lat zmieniła neorokokowe korytarze pszczyńskiego pałacu w galerię trofeów i przedstawień polowań.

Wydaje się, że Hans Ulrich Schaffgotsch posiadał większą wrażliwość estetyczną, niż jego ciepliccy kuzyni czy Hans Heinrich XI i XV Hochberg, a przez to także z większą świadomością mógł podchodzić do realizowanych projektów. Wiadome jest, że był członkiem *Schlesischer Kunstverein*, która zrzeszała także architektów takich jak Carl Lüdecke⁴⁴. W dokumentach dotyczących budowy kościoła parafialnego w Goduli (obecnie dzielnica Rudy Śląskiej, niegdyś osada robotnicza *Godullahüte*) mowa jest o kierowaniu przedsięwzięciem przez hrabiego, „który zna się na tych rzeczach”⁴⁵. Hans Ulrich z całą pewnością brał udział w kreowaniu poszczególnych projektów, nie tylko wyposażenia wnętrz, o czym świadczy figura myśliwego, której nadano rysy twarzy hrabiego, niegdyś zdobiąca elewację kopickiego pałacu. W dłoniach postaci znajduje się bowiem plan rezydencji z inicjałami architektów (CL – Carl Lüdecke; CH – Carl Heidenreich), co w symboliczny sposób obrazuje aktywny udział Schaffgotscha w pracach.

Nie zachowały się źródła historyczne, ukazujące ewentualne zaangażowanie przedstawicieli głównej linii Schaffgotschów w kształt powstających na ich potrzeby projektów architektonicznych. Mecenat kulturowy czy artystyczny nie był tradycyjną formą aktywności rodu – zależał wyłącznie od indywidualnych zainteresowań poszczególnych członków dynastii. Szczególne zaniechania w kwestii mecenatu architektonicznego cieplickiej linii Schaffgotschów w XIX wieku mogły być spowodowane kilkukrotnym przejściem fideikomisu na przedstawicieli bocznych linii rodu oraz młodym wiekiem ostatniego ordynata Cieplic – Fryderyk Schaffgotsch w roku 1891, gdy odziedziczył majątek, miał zaledwie osiem lat.

O ile Hans Heinrich XV, jak się zdaje, niewiele czasu osobiście poświęcał kontemplowaniu sztuki⁴⁶, w przypadku urządzania własnych posiadłości wykazywał większą dbałość o wysoką

⁴⁴ I. Kozina, *Palace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*. Katowice 2001, s. 70.

⁴⁵ „Unter Direktion des Grafen welcher sich auf solch Sachen sehr versteht”: *Kirsche und Schule in Godullahüte. Acta der Gräfllich Schaffgotsch'en Werke*, AKP, Schaff G1 1258, 74.

⁴⁶ Świadectwem tego są jego liczne podróże po Europie i świecie. W czasie pobytu w Indiach, na początku swo-

jakość i klasę zamieszczanych na zamku dzieł. W czasie przebudowy Książa, przez ponad dwadzieścia lat⁴⁷ książę kompletował samodzielnie wyposażenie pałacu, podobnie jak jego ojciec w okresie przebudowy rezydencji w Pszczynie. Różnica polegała na tym, iż Hans Heinrich XI nabywał w Paryżu współczesne mu meble czy elementy dekoracji, natomiast jego syn zadbał o historyczną poprawność wnętrz. W tym celu Hans Heinrich XV sprowadził z Włoch nie tylko XVI i XVII-wieczne kominki, lecz również cykl dwunastu obrazów, namalowanych temperą na deskach lipowych w 1545 roku przez włoskiego artystę Giovanniego Pinotti. Obrazy te przedstawiały sceny ze Starego Testamentu. W 1912 roku hrabia sprowadził również dziewięć rzeźb z XVIII wieku, które przyozdobiły fontannę „Donatella”, która znajdowała się na tarasie kasztanicowym⁴⁸. Choć Hochbergowie sami wybierali przedmioty dekorujące wnętrza ich rezydencji, z całą pewnością radą służyli im architekci. Hans Heinrich XI Hochberg paryskich zakupów dokonywał razem ze swoim nadwornym budowniczym, Olivierem Paveltem⁴⁹.

Wedle pamiętników Daisy von Pless, przebudowa Książa jest wynikiem „manii budowania” jej męża. Księżna wspomina, iż już na samym początku „Hansowi powiedziano, iż takich prac nie da się przeprowadzić w sześć, siedem lat”⁵⁰. W ten właśnie sposób Daisy, chociaż nie bezpośrednio, potwierdza, że jej mąż przy sporządzaniu projektu zaznaczył, jak obszerny i monumentalny obiekt powinien być wzniesiony. W swoich pamiętnikach księżna wspomina również, że jej mąż uczestniczył w kształtowaniu projektu hotelu w Szczawnie-Zdroju⁵¹.

jego małżeństwa, całymi dniami polował, resztę czasu poświęcał na spotkania towarzyskie, o czym wspomina żona księcia; zob.: W.J. Koch: *Daisy. Księżna pszczyńska*. Tłum. Z. Żygulski jun. Pszczyna 2007. Podobnie wyglądały podróże po Hiszpanii czy Francji. Zwiedzano niewiele (D.Princess Of Pless, *Daisy, Princess of Pless by herself*. London 1929.)

⁴⁷ Chociaż przebudowa ukończona została w 1923 roku, w aktach Hochbergów zachowała się korespondencja świadcząca o zakupie wielu kolejnych przedmiotów, przede wszystkim antyków. Przykładowo, w roku 1929 książę zakupił dwie szafy z czasów Ludwika XV (APW, AH VII 2662, k. 197–98).

⁴⁸ O obrazach: E. Schwand, *Schloss Fürstenstein, eine Perle des deutschen Osten*. „Unser Vaterland, Monatsschrift für alle Deutschen” 1927, heft 1, s. 6–8. (APW, AH VII 2864, k.1); w napisanym przez Stanisława Stępczyńskiego raporcie, przetrzymywanym obecnie w Zbiorach Specjalnych Muzeum Narodowego we Wrocławiu (sygn. 118), po II wojnie światowej obrazy zostały przewiezione do Pieskowej Skály, a potem do Brzegu, gdzie są eksponowane do dzisiaj; zob.: R.M. Łuczyński, *Zamki, dwory i pałace w Sudetach*. Legnica 2008, s. 222.

⁴⁹ APKoP, AKP II-798 s. 49f. tłumaczenie za: W. Cillenßen, *Prace paryskiego architekta...*, s. 117.

⁵⁰ D. Princess Of Pless, *Daisy, Princess of Pless...*, dz. cyt., s. 137.

⁵¹ „It was designed, laid out, and the hotel built, by my husband”: D. Princess Of Pless, *From my private diary*. London 1931, s. 25.

Jednakże arystokratka, która nie posiadała zbyt dużej wiedzy o projektowaniu, prawdopodobnie przeceniała ingerencję Hansa w tych pracach. Bardzo interesującą teorią jest to, że wzmożona aktywność Hansa Heinricha XV na tym polu mogła być spowodowana aspiracjami politycznymi i towarzyskimi:

I dislike large and magnificent houses and have always had something akin to contempt for those feeble personalities who feel that they would be ignored by the world unless they possessed great houses, a useless retinue and stupid pomp and state. In such matters my husband and I could never see eye to eye⁵².

Z drugiej strony z całą pewnością Hochberg aktywnie angażował się w przedsięwzięcia budowlane, szczególnie w przypadku architektury rezydencjonalnej, podobnie jak jego małżonka w dekorację wnętrz mniejszych realizacji (domek Schwarzengraben, Promnice)⁵³.

Istotne wydają się być wzorce estetyczne wnoszone do poszczególnych rodów niejako w wianie, a wynikające ze wzajemnego wpływu kulturowego rodów, połączonych mariażami. W XIX w. w obrębie elit arystokratycznych na Śląsku coraz częściej zdarzały się małżeństwa z cudzoziemkami z odległych państw europejskich. Łączyły się między sobą dynastie o różnych tradycjach, osiadłe w różnych kulturach i czerpiące z innych wzorców także w dziedzinie kształtowania architektonicznego. Przykładem tych tendencji może być projekt przebudowy Książa. Żona Hansa Heinricha XV, Maria Teresa Cornwallis West, pochodziła ze znamienitej arystokracji brytyjskiej. Ród ten zaprzyjaźniony był z panującymi wówczas Koburgami. Para księżęca gościła niejednokrotnie w posiadłościach Koburgów⁵⁴, zaś diukowie Westminsteru

⁵² Tamże, dz. cyt., s. 22.

⁵³ Księżna zajęła się również urządzeniem wnętrz hotelu w Szczawnie-Zdroju, kopiowała niektóre detale ze zwiedzanych w ciągu całego życia obiektów, by później móc dopasować je do pożądanej dekoracji. Przykładowo w czasie podróży po Portugalii kopiowała kafelki ujrzone w Cintrze, by móc podobny wzór zastosować w łazienkach w Książu; zob.: D. Princess Of Pless, *Daisy, Princess of Pless...*, s. 233.

⁵⁴ D. Princess Of Pless, *From my private...*

byli najbliższą rodziną księżnej. Wydaje się, że monstrualne rezydencje wiktoriańskie, podobne do siedziby diuka Westminsteru, Eaton Hall, miały silny wpływ na przebudowę Książ. Księcia pszczyńskiego pociągały wzorce brytyjskie. Jak pisała księżna, w czasie wizyty w Newlands (letniej, rodzinnej rezydencji Westów), Hans wraz z jej ojcem oglądał najnowsze rozwiązania architektoniczne w pobliżu posiadłości, „to give him an idea what to do in the future at Salzbrunn [Szczawnie Zdroju – przyp. W.W.-G.]”⁵⁵. Z jednej strony widać zaangażowanie księcia w projekty – z drugiej – przywiązanie do wzorców angielskich.

Fakt ów i styl życia, jaki wiódł Hans Heinrich XV wraz z żoną, z całą pewnością wywarły duży wpływ na skalę, w jakiej zamek Książ został przebudowany. Hochbergowie gościli całymi tygodniami śmietankę towarzyską europejskich dworów⁵⁶. Zamek odwiedzali cesarze i królowie, także w czasie manewrów wojskowych, które odbywały się co parę lat. Skrzydło zachodnie miało być dodatkową przestrzenią gościnną, przy czym jako takie nigdy nie zostało wykorzystane. Rezydencja nawet w kręgach berlińskich uważana była za ogromny wyraz zbytku, o czym świadczy pewna plotka, przytoczona w pamiętnikach żony księcia, Daisy. Otóż: powtarzano z ust do ust, iż Hans Heinrich XV chciał zbudować odpowiedni obiekt na przyszłe spotkanie trzech cesarzy: Wilhelma II, Mikołaja II oraz Franciszka Józefa I, z otworami drzwiowymi na tyle szerokimi, by mogli w nich przechodzić ramię w ramię, co stanowiłoby doskonałe i zgodne z wymogami ceremoniału czy etykiety podkreślenie ich równości⁵⁷.

Reprezentacyjne pomieszczenia wraz z pokojami księcia i księżnej znajdowały się w barokowej części zamku Książ. Tymczasem nowe skrzydło i jego oprawa dodawało rodowi splendoru, jednak jak na warunki niemieckie, nie zaś brytyjskie, monstrualne założenie wydawało się być zbyteczne⁵⁸. Podobnie w dekoracji berlińskiego pałacu Hochbergów widać wyraźnie rozgraniczenie pomiędzy stylem preferowanym, a reprezentacyjnym: gabinet Hansa Heinricha XI był pozbawiony jakiegokolwiek dekoracji utrzymanej w duchu tradycji francuskiego renesansu⁵⁹. Wydaje się, że fakt ten można tłumaczyć brakiem funkcjonalności

⁵⁵ Tamże, s. 216.

⁵⁶ W.J. Koch, *Daisy. Księżna pszczyńska...*, s. 103–106.

⁵⁷ D. Princess Of Pless, *What I left unsaid*. London 1936, s. 157–58.

⁵⁸ Tamże, s. 157.

⁵⁹ W. Cilleßen, *Das Palais Ples...*, s. 255.

i zbytecznym patosem wystroju wnętrz w stylu Ludwika XV, jak sugerował Wolfgang Cilleßen. W pomieszczeniach używanych na co dzień obecne były oszczędne wzorce⁶⁰. Istotny był również czynnik patriotyczny. Jednocześnie *biedermeier* królował w pałacyku myśliwskim w Promnicach, posiadłości niezwykle ważnej dla Hochbergów, miłośników myślistwa. W 1908 roku dekorację tę usunęła Maria Teresa, twierdząc, iż była zbyt ciemna i przytłaczająca⁶¹. Księżna zwróciła się natomiast ku przejrzystej, kolorowej stylistyce, która miała swoje analogie w wiktoriańskich willach angielskich⁶².

W niniejszej pracy potwierdzenie znalazła teza o świadomym wyborze przez fundatorów stylów architektonicznych, w których tworzone były ich inwestycje. Kierowano się przy tym względami natury politycznej oraz posiadanymi ambicjami, niebagatelny wpływ miało wyznaczenie arystokratów. Schaffgotschowie (z linii kopickiej) chętnie nawiązywali do neorenesansu niemieckiego, choć był to styl uznawany za protestancki. Można zaryzykować twierdzenie, że w przypadku wyboru tego neostylu dominowały jego patriotyczne konotacje. Tym wyraźniej był on akcentowany przez katolików śląskich, czyli mieszkających na obrzeżach państwa, właśnie z uwagi na ich słabszą pozycję w cesarstwie.

Wybór poszczególnych neostylów w XIX-wiecznej architekturze rezydencjonalnej powinno się rozpatrywać poprzez pryzmat pozycji arystokraty na dworze panującego w danym państwie władcy. Funkcje, jakie sprawowali, obszary ich aktywności i tytuły, związane były bezpośrednio z zainteresowaniami arystokratów, jednak jeszcze ważniejszym czynnikiem jest tu pewnego rodzaju niezależność, na którą mogli sobie pozwolić. Tylko przedstawiciele rodu, cieszący się zaufaniem władcy i jego szacunkiem, mogli odważnie manifestować nieaprobowane przez panującego nurty, a tym samym wyraźniej zarysowywać swoją pozycję społeczną. Schaffgotschowie posiadali niższy tytuł hrabiowski, zatrudniali regionalnych architektów, częściej odwołując się do śląskich realizacji, z kolei książęca rodzina Hochbergów, po swym awansie społecznym, zatrudniała obcokrajowców, którzy swoimi projektami nawiązywali do architektury europejskiej, do realizacji francuskich, obiektów wznoszonych w Austrii i Anglii,

⁶⁰ Tamże, s. 225.

⁶¹ D. Princess Of Pless, *From my private...*, s. 233.

⁶² B. Górniołek, B. Jeske-Cybulska, *Księżna Daisy. Pani na Książu i Pszczynie*. Mikołów 2001, s. 132.

a także wzorców rodzimych, niemieckich, zawsze jednak zakrojonych na olbrzymią skalę. Przywołując słowa Hansa Heinricha XI, „pałac musiał odpowiadać randze”. Na co dzień, poza życiem towarzyskim i pompą oficjalnych uroczystości, zarówno Schaffgotschowie, jak też Hochbergowie, preferowali natomiast wnętrza proste, funkcjonalne, przytulne.

Zarówno Hochbergowie, jak też Schaffgotschowie, angażowali się w fazę twórczą projektów, prowadząc rozmowy z architektami, ingerując w niektóre ich decyzje. Nie da się jednak jednoznacznie stwierdzić, na podstawie zachowanego materiału źródłowego, jak dalece ingerencja ta sięgała. Fundatorzy rezydencji zajmowali się dekoracją wnętrz, wyborem mebli i dodatków, zaś uwagi dotyczące samej budowy były zwięzłe i mało szczegółowe. W przypadku przebudowy Książa i Kopic kwestia wciąż nie jest jednoznaczna, gdyż informacje na temat działalności Hansa Heinricha XV są sprzeczne, zaś w przypadku Hansa Ulricha niewystarczające, aczkolwiek ukazana wrażliwość artystyczna hrabiego skłania do uznania go za konesera sztuki, a co za tym idzie – osobę żywo zainteresowaną wszelkimi aspektami fazy projektowej inwestycji.

Tak zarysowany problem ujawnia kolejną konkluzję, mogącą być przyczynkiem do osobnych badań. Na kształt siedzib rodowych miały wpływ zainteresowania, osobowość, pozycja arystokratów, ale też wynikający z ambicji społecznych styl życia, jaki wiedli. Poszczególne pałace nierozzerwalnie wiążą się nie tylko z nazwiskami architektów, lecz też ich fundatorów. Fundatorów, którzy za sprawą wiedzionego życia towarzyskiego, rodzinnego, posiadali rozległe kontakty z wieloma rodami wywodzącymi się z różnych kręgów kulturowych, co wpływało na wzajemną wymianę myśli, wzorców estetycznych, a nawet zatrudniania tych samych projektantów, wykonawców budowlanych, rzemieślników. Sieć wzajemnych powiązań w odniesieniu do najmowanych architektów i popularności danych neostyli dać może pełniejszy obraz znaczenia właściciela siedziby w procesie twórczym.

Wykaz Skrótów

APW - Archiwum Państwowe we Wrocławiu

APKoP - Archiwum Państwowe w Katowicach, oddział w Pszczynie

TU Berlin Architekturmuseum - Technische Universität Berlin Architekturmuseum

Bibliografia

Architektenlexikon Wien 1880-1945. W: <http://www.architektenlexikon.at/de/739.htm>, [dostęp: 05.03.2011].

Blanckarts M., *Lessing, Carl Friedrich*. W: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Band 18. Leipzig 1883.

Chambers J., *The English House*. London 1985.

Cilleßen W., *Das Palais Pless und das Palais Borgis*. W: „Jahrbuch der Berliner Museen”, Band 36. Berlin 1994.

Cilleßen W., *Prace paryskiego architekta Hippolyte'a Destailleur*. W: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, t. IX. Red. **Ziemiński J.** Pszczyna 1996.

Czechowicz B., *Sukcesorzy polskich Piastów. W trzechsetlecie śmierci ostatniej z rodu (1707-2007)*. Wrocław 2007.

Daelen E., *Camphausen, Wilhelm*. W: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Band 47. Leipzig 1903.

Dobesz J., *Nurty architektury 2. połowy 19. wieku w twórczości Karola Lüdeckego*. Wrocław, maszynopis rozprawy doktorskiej w Instytucie Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej. Wrocław 1978.

Dobesz J., *Schloß Kopitz (Kopice) – eine schlesische Residenz der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 1979, r. 33, 1979.

Döhmer K., „*Im welchen Style sollen wir bauen?*” *Architekturtheorie zwischen Klassicismus und Jugendstil*. Passau 1976.

Endemann K.J., *Die Reichsgräfin von Hochbergsche majorats – Bibliothek in den ersten drei Jahrhunderten ihres Bestehens 1609-1909*. „Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte” 1910, z. 11.

Eysymontt J., *Studium historyczno-architektoniczne zespołu zamkowego w Książu*. Wrocław 1962.

Eysymontt J., Eysymontt K.: *Studium historyczno-stylistyczne zespołu zamkowego Książ*. Wrocław 1993.

Girouard M., *Life in the English Country House: a social and architectural history*. New Haven 1994.

Górniczek B., Jeske-Cybulska B., *Księżna Daisy. Pani na Książu i Pszczynie*. Mikołów 2001.

Grundmann G., *Schlesische Architektem im Dienste der Herrschaft Schaffgotsch und der Propstei Warmbrunn*. Strassburg 1930.

- Kaufmann J.**, *Die Erhaltung der Schaffgotschen Stammgüter durch Fideicommissse*. W: *Hausgeschichte und Diplomatium der Grafen Schaffgotsch II/2*. Leipzig 1925.
- Koch W.J.**, *Daisy. Księżna pszczyńska*. Tłum. Żygulski Z. jun. Pszczyna 2007.
- Kozina I.**, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*. Katowice 2001.
- Kuzio-Podrucki A.**, *Schaffgotschowie. Zmienne losy polskiej arystokracji*. Bytom 2007.
- Łuczyński R.M.**, *Zamki, dwory i pałace w Sudetach*. Legnica 2008.
- Mennekes R.**, *Die Renaissance der deutschen Renaissance*. Petersberg 2005.
- Muther R.**, *Richter, Ludwig*. W: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Band 28. Leipzig 1889.
- Nipperdey T.**, *Rozważania o niemieckiej historii. Eseje*. Tłum. Kopacki A. Warszawa 1999.
- Nyga M.**, *Wilhelm Kuhnert (1865-1926). Malarstwo i rysunek. Katalog zbiorów*. Pszczyna 2011.
- Oborny A., Płazak J.**, *Zespół pałacowo-ogrodowy w Pszczynie*. Pszczyna 1977.
- Palica M.**, *Die Portraitgalerie im Warmbrunner Palais Schaffgotsch*. W: *Materiały sesji naukowej „Das Haus Schaffgotsch – Konfession, Politik und Gedächtnis eines schlesischen Adelsgeschlechts vom Mittelalter bis zur Moderne”* (w druku). W: <http://www.slaskiekolekcje.eu/Czytelnia/Artykuly/Galeria-portretow-w-Cieplicach> [dostęp: 31.03.2011].
- Palica M.**, *Kilka słów o kolekcji hrabiów Matuschków z Biechowa koło Nysy, czyli przyczynek do badań nad śląskim kolekcjonerstwem*. W: *Nysa. Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego. Materiały sesji naukowej 3-5 X 2005 Nysa*. Red. **Hołownia R., Kapustka M.** Wrocław 2008.
- Palica M.**, *Zbiory sztuki dolnośląskiej szlachty w czasach pruskich*. W: *Materiały międzynarodowej konferencji „Szlachta na Śląsku: władza – kultura – wizerunek własny”*. Red. **Harasimowicz J., Weber M.** (w druku). W: <http://www.slaskiekolekcje.eu/Czytelnia/Artykuly/Zbiory-Alexandra-Minutolego> [dostęp: 31.03.2011].
- Polak J.**, *Finansowe aspekty przebudowy zamku pszczyńskiego w latach 1870-76*, W: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, t. III. Red. **Ziemiński J.** Pszczyna 1984.
- Polak J.**, *Poczet księżąt pszczyńskich. Cz. II. Od Fryderyka Anhalta do Jana Henryka XV Hochberga*. Katowice 2008.
- Princess Of Pless D.**, *Daisy, Princess of Pless by herself*. London 1929.
- Princess Of Pless D.**, *From my private diary*. London 1931.
- Princess Of Pless D.**, *What I left unsaid*. London 1936.
- Rybka I.**, *Studium historyczno-architektoniczne zespołu pałacowo-uzdrowiskowego w Cieplicach Zdroju*. Wrocław 1980.

Skuratowicz J., „*Exegi monumentum*” czyli o programach pewnej grupy rezydencji śląskich XIX i XX wieku.

W: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, t. III. Red. **Ziemiński J.**, t. 3. Pszczyna 1984.

Ślęzak W., *Joanna i Hans Ulryk Schaffgotschowie jako fundatorzy kościołów w okolicy Bytomia*. Bytom 1994.

Smolarek-Grzegorzczak S., *Malarstwo pejzażowe. Katalog zbiorów*. Pszczyna 2011.

Weber R., *Schlesische Schlösser. Herausgeben von Robert Weber*, Band. 1-3. Dresden 1909-1910.

Wilcke J., *Hochberg, Bolko Graf von (Pseudonym als Komponist bis 1878 J. H. Franz)*. W: *Neue Deutsche Biographie* 9, 1972.

Wrona W.J., *Przedstawiciele dynastii panujących i arystokracji w pamiętnikach Daisy von Pless*, praca magisterska pod kierunkiem dr hab. prof. UW r. G. Wąs, Wrocław 2010.

Wrona W.J., *Siedziby rodowe Schaffgotschów i Hochbergów w XIX wieku – próba porównania*, praca magisterska pod kierunkiem dr hab. prof. UW r. A. Zabłockiej-Kos, Wrocław 2011.

Zgórniak M., *Pałac w Świerklańcu – zapomniane dzieło Hectora Lefuela*. W: *Architektura XIX i początku XX wieku*, Red. **T. Grygiel**, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991.

Zgórniak M., *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Z. 18: *Prace z historii sztuki*, Kraków 1987.

Abstrakt

Artykuł przedstawia architekturę rodowych oraz miejskich siedzib Schaffgotschów i Hochbergów (dwóch śląskich rodów o podobnej historii i statusie), czyli pałaców w Książu, Kopicach, Cieplicach, Pszczynie, Wrocławiu i Berlinie w kontekście osobowym. Na kilku przykładach omówiony został wpływ usposobienia, zainteresowań i pozycji społecznej właścicieli na wybór poszczególnych architektów czy projektów. Analizując architekturę, szatę stylową pałaców, często zapomina się o tym jakże istotnym aspekcie jej powstawania. W pracy zwrócono uwagę na proces wzajemnego przenikania się wpływów i inspiracji w świecie arystokracji oraz wpływie mody na wybór stylistyki. Referat odpowiada zatem na potrzebę osadzania analizy architektury w kontekście historycznym i osobowym o wiele głębiej, niż czyniono to dotychczas, przy wykorzystaniu źródeł historycznych, takich jak korespondencja właścicieli, ich pamiętniki, relacje osób postronnych.

Summary

The paper presents the architecture of ancestral residences of Schaffgotsches and Hochbergs (two Silesian families of a similar history and status), palaces in Książ, Kopice, Cieplice, Pszczyna, Wrocław and Berlin in the personal context. The impact of dispositions, interests and social status of owners was described on the several examples to show the ways they choose architects or projects. This important aspect is often forgotten in analysing architecture or style of the objects. The article focuses on mutual influences, inspirations and trends in aristocratic circles. Diaries, correspondence and third-person relations were useful source allowing the paper to explore both historical and personal contexts, answering the need for deeper understanding of those phenomena.

Dwory i pałace szkieletowe na Śląsku

Celem niniejszego opracowania jest katalogowe przedstawienie najciekawszych moim zdaniem rezydencji o drewnianej konstrukcji szkieletowej, wznoszonych na Śląsku od średniowiecza, poprzez epokę nowożytną, aż do dziewiętnastowiecznego historyzmu. Niektóre istnieją do dziś, inne znamy z zachowanej ikonografii. Drewniana konstrukcja szkieletowa dotarła na Śląsk przed połową XIII wieku. Jerzy Piekalski uważa, że nastąpiło to już na początku XIII stulecia, wraz z przybywaniem do stolicy Dolnego Śląska *hospites* (gości) z krajów niemieckich. Było to jeszcze przed lokacją Wrocławia na prawie magdeburskim¹. Przybysze z Zachodu przenieśli konstrukcję szkieletową również do Wielkopolski oraz na Pomorze². Wznoszono w tej konstrukcji budowle sakralne, architekturę użyteczności publicznej, a także domy mieszkalne – zarówno w miastach, jak i na wsi. W tej ostatniej grupie miejsce szczególne zajmowała architektura rezydencjonalna.

Do najstarszych rezydencji śląskich o drewnianej konstrukcji szkieletowej należy zamek w Kłaczynie, przedstawiony w szkicowniku Leonarda Dorsta von Schatzberg z 1839 roku. Wznoszono go od XIV do XVI wieku, z tej ostatniej fazy pochodziło szkieletowe skrzydło południowe.

¹ J. Piekalski, *Wczesne domy mieszczan w Europie Środkowej. Geneza – funkcja – forma*. Wrocław 2004, s. 174.

² H. Górska, *Dwory i pałace szkieletowe w Polsce*. Wrocław 2011.

Właścicielami Kłaczyny byli wówczas członkowie rodu Bierchin. Konstrukcję szkieletową wzniesiono na murowanym przyziemiu i wsparto o mur obronny, wzmocniony skarpami. Górną kondygnację nadwieszono na wspornikach, wysuniętych poza lico ściany dolnej. Dość gęsta kratownica ryglowa posiadała dekoracyjnie opracowane zastrzały w kształcie litery K.

Późnośredniowieczną metrykę miał też tzw. „stary zamek” w Wigancicach, przedstawiony na kolejnej rycinie Dorsta von Schatzberg, pochodzącej również z pierwszej połowy XIX wieku (il. 5). Od XV wieku do wojny trzydziestoletniej Wigancice należały do rodu Bibersteinów z Frydlandu. Oni też zapewne wzniesli tę budowlę. „Stary zamek” związany był stylowo ze szkieletową architekturą łużycką. Na jego obronny charakter wskazywały pozostałości fosy, z przerzuconym nad nią mostkiem. Na murowanym przyziemiu, mieszczącym wejście do piwnic, wznosiła się wykonana w technice szkieletowej, malowniczo ukształtowana bryła, utworzona z kondygnacji wysokiego parteru i nadwieszonych nad nim dwóch wyższych pięter. Smukłe proporcje całości podkreślał wysoki dach dwuspadowy oraz ganek wejściowy z nadwieszonym wykuszem.

Kolejne rezydencje szkieletowe znane z ikonografii mają już rodowód renesansowy. Z lat 40. XVI wieku pochodził dwór o nieznannej lokalizacji, przedstawiony na portrecie wrocławskiego patrycjusza z 1549 roku³. Zwartą bryłę piętrowej budowli krył wysoki dach dwuspadowy z naczółkiem i lukarnami. W konstrukcji szkieletowej zastosowano figury dzikiego męża i krzyże św. Andrzeja. Do dworu należał folwark otoczony murem, również szkieletowym. Uzupełniająca kompozycję scenka polowania stanowić miała pochwałę wiejskiego życia, sławionego przez renesansowych twórców, takich jak modny wówczas Krescentyn⁴.

Renesansowy charakter miał również stary dwór w podwrocławskich Machnicach, przedstawiony na obrazie nieznanego artysty, pochodzącym z 1773 roku (il. 6). Wzniesiono go zapewne w XVI wieku, gdy właścicielami wsi byli Prizelwitzowie i Hertelowie. Znacznie rozczłonkowaną bryłę parterowego dworu kryły wysokie, gontowe dachy. Z repertuaru figur ryglowych

³ O portrecie wrocławskiego patrycjusza z 1549 roku zob.: H. Górską, *Podmiejskie siedziby wrocławskiego mieszczaństwa XVI - XIX wieku*. W: *Mieszczaństwo wrocławskie*. Red. H. Okólska. Wrocław 2003, s. 73.

⁴ O pismach teoretycznych Petrusa de Crescentiis, sławiącego ideał „domu pańskiego” zob.: T. Jakimowicz, *Dom pański jako ma być postawion*. W: *Renesans. Sztuka i ideologia*. Red. T.S. Jaroszewski. Warszawa 1976.

zastosowano tu, dość schematycznie przedstawione, krzyże św. Andrzeja. Budowla stała nad rozległym stawem, a po przeciwległej stronie usytuowany był folwark. Wzbogacające kompozycję scenki rodzajowe, związane z życiem na wsi, tak jak na renesansowym portrecie patrycjusza, tak i tu, w dobie baroku, sławiły wiejską sielankę.

Z czasów renesansu pochodzą też zachowane do dziś trzy dwory szkieletowe w okolicach Wrocławia. Dwór w Bielanych, pochodzący z początku XVII wieku, należał do wrocławskiego patrycjusza Hansa Heinricha Uthmanna (il. 7). Jest to budowla założona na planie prostokąta, z dwutraktowym układem wewnątrz i sienią przelotową na osi. Posadowiono ją na kamiennym, oskarpowanym cokole. Do wejścia prowadzi mostek, przerzucony nad suchą dziś fosą. Jest to dwór piętrowy o zwartej bryle, krytej dachem czterospadowym. Jej horyzontalizm podkreślają figury ryglowe w postaci pasów parapetowych utworzonych z krzyży św. Andrzeja. Dynamiki przydają kompozycji umieszczone między oknami figury przypominające kształtem literę K, składające się z pojedynczego słupa i połączonych z nim dwóch zastrzałów.

Drugim zachowanym zabytkiem z tych czasów jest dwór w Oporowie, znajdujący się dziś w granicach Wrocławia (il. 8). Według Karla Degena budowlę wzniesiono w wieku XVI⁵. Wieś należała wówczas do kapituły wrocławskiej (od 1245 do 1810 roku). Późniejsi badacze przesuwają tę datę na wiek XVII, łącząc dwór oporowski z siedzibą sołtysa⁶. Jest to budowla z murowanym parterem i szkieletowym piętrem, założona na rzucie zbliżonym do litery L. Dwuspadowy dach, o wysuniętym nad fasadę okapie, krył niegdyś otwartą drewnianą galerię. Budowlę oplata gęsta kratownica ryglowa, w której zastosowano figury dzikich mężów, figury w kształcie litery K oraz krzyże św. Andrzeja. Szczególnie dekoracyjna pod tym względem jest ściana szczytowa dworu.

Typowe dla siedemnastowiecznej śląskiej rezydencji dworskiej cechy przedstawia zachowany do dziś dwór w Sieniawce, pochodzący z 1678 roku⁷ (il. 9). Jest to budowla piętrowa, w całości szkieletowa, założona na rzucie prostokątnym. Posiada układ dwutraktowy z sienią na osi. Stanęła zapewne na pozostałościach wcześniejszego założenia obronnego, o czym świadczą

⁵ K. Degen, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau*. Frankfurt am Mein 1965, s. 204.

⁶ *Zabytki Sztuki w Polsce. Śląsk*. Red. i oprac. S. Brzezicki, C. Nielsen. Warszawa 2006, s. 1052.

⁷ Data umieszczona na portalu zewnętrznym.

pozostałości fosy i grube mury części parteru. Budowlę kryje dość wysoki, gontowy dach dwuspadowy. W gęstej kratownicy ryglowej dominują figury trójnogów oraz krzyże św. Andrzeja.

Ciekawą grupę śląskich rezydencji powstałych w kolejnej epoce – dobie baroku – stanowią dwory szkieletowe przedstawione w ikonografii znanego wedytysty Friedricha Bernharda Wenera. Są to podkolorowane rysunki, wzbogacone krótkimi opisami, zamieszczone w jego dwóch rękopisach z połowy XVIII wieku: wielotomowej *Topografii Śląskiej* oraz *Planach i widokach miast śląskich*⁸. W obrębie Śląska Dolnego i Środkowego było ich razem trzydzieści trzy.

Z obszaru Śląska Środkowego pochodzą między innymi Wernerowskie rysunki osiemnastowiecznych dworów szkieletowych w dzisiejszym powiecie kluczborskim: w Ciecierzynie, Gołkowicach, Jakubowicach, Komorznie, Krzywiczynach, Miechowej i Proślicach oraz w powiecie namysłowskim: w Smarchowicach Wielkich i Smogorzowie. Z obszaru Śląska Dolnego aż dziewięć przedstawionych przez Wenera dworów pochodziło z najbliższych okolic Wrocławia. Wzniesiono je w Bledzowie, Kiełczówku, Krzykach, Maślicach Małych, Pruszwicach, Rakowcu, Skarszynie, Trestnie i Żernikach Wielkich. Z dalszych, północnych i południowych okolic Dolnego Śląska pochodziły przedstawione przez Wenera dwory szkieletowe w Cieszynie (pow. Góra), Grodziszczu (pow. ząbkowicki), Istebce (pow. ząbkowicki), Kosinowie (pow. trzebnicki), Kozielnie (pow. nyski), Marciszowie (pow. kamiennogórski), Sławowicach (pow. wołowski), Wojcieszynie (pow. złotoryjski), Wrocisławicach (pow. średzki) i Wyszanie (pow. nowosolski), oraz pałace w Cieślach (pow. oleśnicki) i Przerzecznynie (pow. dzierzoniowski).

Wśród owych siedzib były zarówno skromne dwory, jak i reprezentacyjne rezydencje. Sytuowane wśród pól i sadów, najczęściej nad strumieniem lub rzeką, sąsiadowały zwykle z folwarkiem stanowiąc samodzielną strukturę gospodarczą. Wznosiła je zarówno szlachta, a nawet arystokracja, jak duchowieństwo oraz zamożne mieszczaństwo. Każdy dwór posiadał własną historię, szczególnie ciekawą w przypadku bogatych założeń rezydencjonalnych, takich jak pałace w Przerzecznynie – należącym do rodu von Pfeil i w Cieślach – własności rodu von Salisch, oraz dwory Frankenbergów w Kiełczówku, Salischów w Pruszwicach, czy też von Saurma-Jeltsch w Smarchowicach Wielkich.

⁸ Rękopisy te przechowywane są w zbiorach wrocławskich i berlińskich; zob.: H. Górską, *Podwrocławskie dwory ryglowe w ikonografii Friedricha Bernharda Wenera*. „Roczniki Sztuki Śląskiej” 2011, r. XX, s. 166.

Interesujące są dzieje przedstawionego przez Wenera, a zachowanego do dziś w stanie postępującej ruiny, dworu w Pruszwowicach (il. 10). Został on wzniesiony około 1720 roku przez Ernsta Heinricha von Salisch. Jego spadkobiercy sprzedali pruszwowicki majątek w 1779 roku biskupowi sufraganowi wrocławskiemu, baronowi Johannowi Mauritzowi von Strachwitz. Zakupił on Pruszwowice dla swego brata Johanna Friedricha i w rękach jego rodziny, jako fideikomis, dobra te pozostały aż do 1945 roku. W drugiej połowie wieku dziewiętnastego dwór pruszwowicki, posiadający bogatą bibliotekę, zbiór cennych obrazów, a nawet traktowane jak eksponaty muzealne ozdoby z epoki brązu, odkryte w dobrach pruszwowickich w czasie prac rolnych, promieniował na całą okolicę jako ognisko kultury. Mieścił nawet małą salkę teatralną, gdzie odbywały się kameralne spektakle teatralne, inscenizowane przez zawodowych artystów z Wrocławia⁹.

Dwór pruszwowicki to zwarta, piętrowa budowla, w całości szkieletowa, posadowiona na niskim cokole, z dobudowaną od południa, dziewiętnastowieczną przybudówką. Założono go na rzucie wydłużonego prostokąta, w układzie dwutraktowym z sienią przelotową na osi. W czasach baroku budowlę pokrywał wysoki dach mansardowy z lukarnami typu *oeil-de-boeuf*. Wejście, mieszczące się pośrodku dziewięcioosiowej fasady, poprzedzały reprezentacyjne schody. Rytmiczne podziały kratownicy ryglowej dynamizowały zastrzały, tworzące rombowe obramienia poszczególnych par okien parteru i piętra. Od strony wschodniej dwór sąsiedował z folwarkiem. Należały do niego szkieletowe zabudowania stajni, szop, stodoły oraz dom czeladzi, a także ozdobny gołębnik. Od strony zachodniej do dworu przylegał ogród ozdobny. Założono go na planie prostokąta, z centralną aleją poprowadzoną na osi dworu. Na niej ustawiono treflowy basen z fontanną. Oś centralną zamykał drugi basen ozdobny, a kompozycję wodną dopełniał łańcuch małych baseników, ciągnący się wzdłuż drogi. Po obu stronach głównej alei rozmieszczono dekoracyjne kwatery ogrodowe, z których cztery znajdujące się w sąsiedztwie dworu stanowiły partery haftowe. Inne kwatery miały charakter uprawowy. Wzdłuż ogrodzenia, równoległe do alei głównej, poprowadzono alejki żywopłotowe z takimież bramkami. Zamykały je w narożach ogrodu szkieletowe pawilony – oranżeria i dom ogrodnika.

⁹ H. Górska, *Dwór w Pruszwowicach. Studium historyczno-architektoniczne*. Wrocław 1991, s. 83.

Interesujące barokowe rozwiązania planistyczne posiadały również założenia ogrodowe, należące do dworów w Kiełczówku i Smarchowicach Wielkich (il. 11). Podobnie jak w Pruszwicach, oś symetrii owych dworów była równocześnie osią symetrii całego założenia, prowadząc od portalu wejściowego przez sień, zapewne przelotową, dalej, główną aleją ogrodową. Podczas gdy w Pruszwicach i Kiełczówku droga ta prowadziła ku bramie ogrodzenia, to w Smarchowicach akcentem zamykającym aleję główną był pawilon ogrodowy – belweder. We wszystkich tych ogrodach zastosowano oparte na osiowości i symetrii rozwiązania francuskie, w których wielką rolę odgrywały geometryczne partery haftowe, baseny, ciągi wodne i fontanny oraz wzbogacające kompozycję aleje żywopłotowe.

Typowe szkieletowe dwory barokowe, z dwutraktem i sienią na osi, zachowały się na Śląsku do dziś w Cieszynie (pow. ostrowski), Grabinie (pow. krośnieński) (il. 12), Koźleju (pow. zielonogórski), Marcinowiczkach (pow. świdnicki), Mniszkowie (pow. ziemski jeleniogórski) (il. 13), Olszance (pow. brzeski) i Siekierczynie (pow. lubański). Niestety, oprócz Grabina i Mniszkowa pozostałe dwory zostały wtórnie otynkowane i ich konstrukcja szkieletowa jest nieczytelna.

Epoka dziewiętnastowiecznego historyzmu sprzyjała kreacjom retrospektywnym, poszukującym natchnienia dla projektów współczesnych wśród średniowiecznych, renesansowych i barokowych wzorów. Dotyczyło to również rezydencjonalnej architektury szkieletowej. W ramach takich działań na terenie Śląska budowano zarówno nowe rezydencje, jak i przebudowywano dawne.

Przykładem takiej rozbudowy był szkieletowy dwór we Wziąchowie Małym (pow. milicki) (il. 14). Prace przeprowadzono w 1906 roku dla rodziny von Heydebrand¹⁰. Stary, osiemnastowieczny dwór parterowy, założony na rzucie prostokąta, z sienią przelotową na osi, kryty łamanym dachem mansardowym, podwyższono od strony wschodniej o jedną kondygnację. Do elewacji bocznych dostawiono wieże zwieńczone hełmami z latarnią oraz niższe wieżyczki, zwieńczone hełmami ostrosłupowymi. Wieże flankowały fasadę po obu jej stronach. Wejścia, znajdujące się pośrodku fasady i przeciwległej elewacji wschodniej, podkreśliły piaskowcowe portale, a w przypadku fasady oś symetrii dodatkowo zaznaczała umieszczona nad portalem wystawa dachowa. Wszystkie dachy pokryto łupkiem. Elewacje pokryto

¹⁰ *Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk...*, s. 1058.

tyńkiem, z zaznaczonym od strony wschodniej boniowaniem. Na wieżach pozostawiono czytelną kratownicę ryglową, w której zastosowano figury w kształcie krzyży św. Andrzeja. Wnętrza rozplanowano jako dwu- i trzytraktowe. Eklektyczna rezydencja połączyła historyzm z elementami niemieckiej secesji.

Znacznie rozczłonkowaną bryłą charakteryzuje się wzniesiony w drugiej połowie XIX wieku szkieletowy dwór w Chróście Opolskiej (pow. opolski) (il. 15). Do piętrowego korpusu, wzbogaconego otwartym gankiem wejściowym i zwieńczonego malowniczą wieżyczką, przylega siedmioosiowe skrzydło boczne, również piętrowe, z osobnym wejściem pośrodku. Horyzontalną kompozycję całości podkreślają wielopłociowe, płaskie dachy. Konstrukcja szkieletowa ogranicza się tu do górnej kondygnacji. Podkreślić trzeba, że zastosowany w niej neorenesansowy typ kratownicy, utworzonej z przecinających się łukowych zastrzałów, w stopniu znacznie mniejszym niż w poprzednich epokach odgrywa rolę konstrukcyjną. Jest raczej koronkową ozdobą elewacji, nawiązującą do modnego wówczas stylu staroniemieckiego (*altdeutsch*).

Drewnianą konstrukcję szkieletową, opartą na starych europejskich wzorcach, upodobali sobie w połowie XIX wieku również projektanci dwóch śląskich zameczków myśliwskich: w Kątach (pow. strzelecki) i w Promnicach (pow. pszczyński). Budowle te łączy cecha malowniczości (*picturesque*), uzyskana przez rozczłonkowanie bryły i wzbogacenie jej wykuszami, przybudówkami i wieżą, tak istotną w architekturze tego typu. Pierwszy z pałaców, zaprojektowany w 1856 roku, a rozbudowany po 1880 roku, był własnością hrabiego Andreeasa Renarda, a potem książąt Stolberg-Wernigerode i hrabiów Tiele-Winckler z Mosznej¹¹ (il. 16). W ostatecznej wersji zachowana do dziś piętrowa budowla wzbogacona jest licznymi przybudówkami różnej wysokości, łącznikami i wystawami dachowymi. Kryją ją dość płaskie, wielopłociowe dachy z wysokimi, neogotyckimi kominami. Kratownica ryglowa, ograniczona do kondygnacji piętra i facjatek dachowych, utworzona jest z krzyży św. Andrzeja oraz przecinających się prostych i łukowych zastrzałów. Pałac łączy tradycje stylu staroniemieckiego z wpływami angielskimi, czytelnymi zarówno w opracowaniu detali zewnętrznych, na przykład kominów, jak i rozplanowaniu wnętrza wielkiej sali, w której zbierali się liczni utytułowani goście z całego Śląska.

¹¹ M. Gaworski, *Zamki, pałace i dwory Ziemi Strzeleckiej*. Opole 2005, s. 61–83.

Salę taką, rodzaj *hallu*, posiadał też zachowany do dziś zameczek myśliwski w Promnicach (il. 17). *Hall* istotny był dla rezydencji myśliwskich ze względu na obyczaj spotkania się po polowaniu uczestniczących w nim myśliwych, opowiadających przy dobrym jadle i napojach o swych łowieckich przygodach. Zameczek promnicki wzniesiony został w 1861 roku, według projektu Oliviera Pavelta, dla księcia pszczyńskiego Jana Henryka XI von Hochberg¹². W 1867 roku pałac spalił się w pożarze, ale jego koncepcja była tak udana, że już rok później został odbudowany w tym samym kształcie. Jest to budowla piętrowa, założona na rzucie litery T. Bryłę o nieregularnym kształcie, wzbogaconą wykuszami, wieżyczkami i narożną, trójkondygnacyjną wieżą, pokrywającą strome dachy gontowe. Dolna kondygnacja budowli jest murowana, wyżej występuje ukośna kratownica ryglowa oraz tzw. motyw rybiej ości. Trzecia kondygnacja wieży i szczyty są pokryte deskowaniem. Zarówno w układzie wnętrza, jak i w kształcie zewnętrznym pałac przypomina wzory angielskiej architektury tudorowskiej, w pruskiej redakcji tzw. *cottagestyle*.

Konstrukcja szkieletowa zredukowana jest również w pałacu Charlottenheim (obecnie pałac Margot) stojącym do dziś w Karpaczu (il. 18). Ogranicza się ona do szczytów budynku, poddasza i lukarn. Kratownica ryglowa jest w jednych partiach elewacji prosta, o dużych polach międzykonstrukcyjnych, w innych zaś ukośna, o bardzo drobnych podziałach. Jest też zastosowana figura ryglowa zwana rybią ością. Bryła dużego, piętrowego budynku jest założona na rzucie zbliżonym do prostokąta. Jest ona nieregularna, z ryzalitami i szczytami rozczłonkującymi fasadę oraz wysokimi kominami. Malowniczości przydaje jej niewielka wieżyczka, kryta hełmem kopułowym. Pałac wzniesiony został według projektu Karla Gros-sera w 1901 roku dla księżniczki Charlotty Hohenzollern, córki cesarza, która przeznaczyła go na pensjonat dla żon i córek oficerów niemieckich z Regimentu Grenadierów im. Króla Fryderyka III¹³. Łączy on staroniemiecką tradycję budowlaną z elementami zaczerpniętymi z tudorowskiej architektury angielskiej.

¹² J. Kruczek, *Zamek myśliwski Promnice*. W: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, t. V. Red. J. Ziemiński. Pszczyna 1988, s. 89-108; I. Kozina, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*. Katowice 2001, s. 132-134.

¹³ G.K.F Von Althen, *Handbuch für Heer und Flotte*. 1913, s. 704; P. Regell, *Das Riesen und Isergebirge*. Bielefeld

Na pałacu Charlottenheim kończy się krótka prezentacja śląskich dworów i pałaców szkieletowych w tym opracowaniu. Podkreślić należy, że opisane budowle o drewnianej konstrukcji szkieletowej, pochodzące ze średniowiecza i czasów nowożytnych, reprezentowały cechy grupy środkowo-niemiecko-frankońskiej¹⁴. Kratownica ryglowa tych budowli, w porównaniu ze szkieletową architekturą centralnych i zachodnich Niemiec, prezentowała się raczej skromnie. Charakteryzowała się podziałem na pola zbliżone do kwadratu, z wypełnieniami szachulcowymi (słomiane powrósła oplatające drewniane patyczki, obrzucone gliną, czasem z sieczką) lub ceglany, w obu przypadkach pokrytymi jasnym tynkiem. Stosowano tu kilka rodzajów figur ryglowych, z których najpopularniejsze były krzyże św. Andrzeja, często zwielokrotnione w postaci pasów parapetowych, co miało miejsce na przykład w „starym zamku” w Wigancicach i dworze w Bielanych. Występowały też tzw. figury dzikiego lub frankońskiego męża, zwłaszcza na ścianach szczytowych, jak na przykład w dworze w Oporowie. Stosowano też figury zbliżone do litery V lub K, jak w Bielanych, a także tzw. trójnogi, jak w Sieniawce. One to wszystkie nadawały architekturze śląskiej o drewnianej konstrukcji szkieletowej swoistego charakteru. W wieku XIX, w dobie historyzmu, poszerzono zakres stosowanych figur o motywy ryglowe z dalszych terenów europejskich, przede wszystkim z Anglii. Przykładem tego był zameczek myśliwski w Promnicach i rezydencja Charlottenheim, w których zastosowano figurę zwaną rybią ością.

Wspomnieć jeszcze należy, jak potoczyły się dalsze losy owych rezydencji. W większości nie dotrwały one czasów najnowszych. Jeszcze w latach 80. XX wieku zburzone zostały dwory szkieletowe w Wierzchowicach, Szyszkowej i Grabownie Wielkim. W stanie ruiny stoi dwór w Marcinowiczkach, Opawie i Prusowicach. Niedługo ruiną stanie się dwór na wrocławskim Oporowie. W większym lub mniejszym stopniu działań konserwatorskich wymagają dwory w Bielanych, Cieszynie, Koźle, Olszance i Sieniawce. Optymizmem napawa obecny stan zachowania jedynie dworów w Grabinie, Olszance, Mniszkowie oraz pałaców w Kątach,

und Leipzig 1905, s. 132; G.W. Von Ebertz, *Hundertjährige Geschichte des Grenadier-Regiments König Friedrich III.* Stuttgart 1908, s. 520; „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1903, Band 23, s. 178.

¹⁴ K. Klöckner, *Alte Fachwerkbauten. Geschichte einer Skelettbauweise.* München 1978, s. 34.

Promnicach i Karpaczu. Ich dzisiejszy widok zadowala zarówno właścicieli, jak historyków architektury śląskiej oraz jej miłośników.

Bibliografia

- Degen K.**, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau*, Frankfurt am Mein 1965.
- Ebertz G.W. Von**, *Hundertjähige Geschichte des Grenadier-Regiments König Friedrich III.* Stuttgart 1908.
- Gaworski M.**, *Zamki, pałace i dwory Ziemi Strzeleckiej.* Opole 2005.
- Górská H.**, *Dwory i pałace szkieletowe w Polsce.* Wrocław 2011.
- Górská H.**, *Dwór w Pruszwowicach. Studium historyczno-architektoniczne.* Wrocław–Bonn 1991-2001.
- Górská H.**, *Podmiejskie siedziby wrocławskiego mieszczaństwa XVI – XIX wieku.* W: *Mieszczaństwo wrocławskie.* Red. **Okólska H.** Wrocław 2003.
- Górská H.**, *Podwrocławskie dwory ryglowe w ikonografii Friedrich Bernharda Wenera.* „Roczniki Sztuki Śląskiej” 2011, r. XX.
- Jakimowicz T.**, *Dom pański jako ma być postawion.* W: *Renesans. Sztuka i ideologia.* Red. **T.S. Jaroszewski**, Warszawa 1976.
- Klöckner K.**, *Alte Fachwerkbauten. Geschichte einer Skelettbauweise,* München 1978.
- Kozina I.**, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914.* Katowice 2001.
- Kruczek J.**, *Zamek myśliwski Promnice.* W: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, t. V. Red. **Ziemiński J.** Pszczyna 1988.
- Piekalski J.**, *Wczesne domy mieszczań w Europie Środkowej. Geneza – funkcja – forma.* Wrocław 2004.
- Regell P.**, *Das Riesen und Isergebirge.* Bielefeld und Leipzig 1905.
- Zabytki Sztuki w Polsce. Śląsk.* Red. i oprac. **Brzezicki S., Nielsen C.** Warszawa 2006.

Abstrakt

Ogólnym zamysłem opracowania jest opis katalogowy i analiza najciekawszych rezydencji śląskich wzniesionych na przestrzeni wieków w drewnianej konstrukcji szkieletowej oraz wskazanie wspólnych, charakterystycznych cech owej grupy. Drewniana konstrukcja szkieletowa dotarła na Śląsk przed połową XIII wieku, wraz z przybyszami z krajów niemieckich. Wznoszono w tej konstrukcji budowle sakralne, architekturę użyteczności publicznej, a także domy mieszkalne – zarówno w miastach, jak i na wsi. W tej ostatniej grupie szczególne miejsce zajmowała architektura rezydencjonalna. Fragmenty zabudowań zamków, szkieletowe dwory i pałace budowano na Śląsku od czasów średniowiecznych, poprzez epokę nowożytną i dziewiętnastowieczny historyzm, aż po wiek XX. Prezentowane w artykule rezydencje średniowieczne i nowożytne o drewnianej konstrukcji szkieletowej należą do tzw. grupy środkowo-niemiecko-frankońskiej, którą charakteryzują zbliżone do kwadratu pola kratownicy ryglowej, wypełnione jasno otynkowanymi kwaterami szachulcowymi lub ceglanymi. Do dziś przetrwały na Śląsku tylko nieliczne rezydencje szkieletowe, na ogół w złym stanie. Optymizmem napawa jednak obecny, dobry stan zachowania dworów w Grabinie, Olszance i Mniszkowie oraz pałaców w Kątach, Promnicach i w Karpaczu.

Summary

The general idea is to develop a description and analysis of the most interesting Silesian mansion built over the centuries in a timber frame and an indication of common characteristics of this group. Wood frame construction reached Silesia before the mid thirteenth century, with the settlers from the German states. Public and religious architecture as well as residential buildings were made in this form, both in urban and rural areas. From medieval times through the modern era and the XIX century historicism to the twentieth century, fragments of castles, manors and palaces were built with the wooden frames. To this day, in Silesia survived only a few of frame-constructed residences, generally in a poor condition. Encouragingly, however, mansions in Grabina, Olszanka and Mniszków and palaces in Kąty, Promnice and Karpacz present a good state of preservation.

Forma architektoniczna Pałacu Młodzieży im. prof. Aleksandra Kamińskiego w Katowicach oraz materiały źródłowe do konkursu z 1948 roku¹

Pałac Młodzieży w Katowicach powstał jako placówka państwowa pod nadzorem Ministerstwa Oświaty. Kierowały nią władze oświatowe w porozumieniu z organizacjami młodzieżowymi Związku Młodzieży Polskiej oraz Związku Harcerstwa Polskiego. Pisano o nim: „Pałac Młodzieży uzupełnia i pogłębia pracę szkoły i organizacji młodzieżowych w zakresie wychowania socjalistycznego dzieci i młodzieży, realizuje wszechstronny ich rozwój przez organizację kształcenia politechnicznego, wychowania estetycznego, fizycznego oraz pogłębiania i rozszerzania wiedzy”². Gmach Pałacu Młodzieży był nie tylko pierwszą, dużą inwestycją w Katowicach po II wojnie światowej, ale, jak podkreślano, pierwszym tego typu budynkiem w Polsce³. Inicjatywa jego budowy wyszła w lipcu 1947 roku od generała Aleksandra Zawadzkiego – ówczesnego wojewody śląsko-dąbrowskiego⁴. Wybrano Śląsk

¹ Autorka niniejszego opracowania dołączyła materiał ilustracyjny, który znajduje się na kolejnych stronach i jest oznaczony podpisami il. 19 – il. 50 [przyp. red.].

² *Cele, zadania i formy pracy Pałacu Młodzieży*. W: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta. Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży im. Bolesława Bieruta*. Katowice 1951, s. 44.

³ B. Jaszczuk, *Otwarta droga*. W: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta...*, s. 3.

⁴ Według relacji Jerzego Ziętka w lipcu 1947 roku na jednym z posiedzeń Wydziału Wojewódzkiego w Katowicach Aleksander Zawadzki opowiedział historię o górniku z Dąbrowy Górniczej Andrzeju Fuchsie, który poprzez brak możliwości edukacji zmarnował wielki talent techniczny. Wskazał na przykład Domów Pionie-

ze względu na jego uprzemysłowienie, umuzykalnienie i usportowienie. W grudniu tego samego roku zawiązano Komitet Budowy Domu Dziecka, na którego czele stanął ówczesny wicewojewoda Jerzy Ziętek⁵. Według słów zawartych w akcie erekcyjnym, budynek miał się stać: „wyrazem wielkiej troski społeczeństwa o przyszłe pokolenia i konsekwencją pokojowej polityki Rządu Polski Ludowej, dążącej do podniesienia kultury szerokich mas ludowych [...] kuźnią, z której wyjdą przyszli pionierzy ustroju socjalistycznego w Polsce i przodownicy na polu politycznym, społecznym, gospodarczym i kulturalno-oświatowym”⁶. Wzorem dla gmachu były radzieckie Domy Pionierów⁷. Przed opracowaniem projektu Komitet wysłał do Związku Radzieckiego specjalną delegację, w celu zapoznania się z radzieckimi Domami Pionierów⁸. Na jednym z zebrań przedyskutowano kwestię lokalizacji gmachu i wybrano teren przy ulicy Mikołowskiej. Głównym argumentem przemawiającym za tym terenem był... brak innej, odpowiedniej działki na terenie miasta. Musiała ona spełniać następujące warunki: być niepodkopana, odpowiednio duża i zlokalizowana w taki sposób, aby młodzież łatwo i szybko mogła dotrzeć do obiektu⁹. W kolejnym roku Stowarzyszenie Architektów Polskich, na zlecenie Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci, rozpięło ogólnopolski konkurs architektoniczny na gmach Domu Dziecka R.T.P.D., czyli Pałacu Młodzieży. Konkurs nosił numer 169 i został ogłoszony 10 lutego 1948 roku¹⁰. Termin złożenia prac ustalono na 23 marca 1948 roku. Był to konkurs mieszany, bowiem oprócz wolnych

rów, które wznoszono w Związku Radzieckim i zaproponował wzniesienie Pałacu Dziecka „w ścisłym oparciu o wzory radzieckie”; J. Ziętek, *Historia budowy Pałacu*. W: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta...*, s. 7.

⁵ Archiwum Urzędu Miasta Katowice, akta budowlane Pałacu Młodzieży w Katowicach.

⁶ L. Małkowski, *Pałac młodzieży i jego zadania*. W: *Pałac Młodzieży w Katowicach*. Katowice 1967, s. 11; tenże: *Pałac Młodzieży*. W: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta...*, s. 23.

⁷ J. Boboliczek, *O pałacach pioniera w Związku Radzieckim*. W: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta...*, s. 18. Do 1947 roku naliczono w Związku Radzieckim pięćdziesiąt dziewięć pałaców pionierskich oraz pięćset sześćdziesiąt dwa domy pionierskie. Należy wspomnieć, że w okresie międzywojennym w Niemczech istniała idea „Domów młodzieży” *Jugendhausów*. Budynek tego typu zachowały się na Górnym Śląsku przy ul. Brzozowej 50 w Gliwicach (1929-1934, proj. Petera Birkmanna) oraz przy ul. Mikołaja w Raciborzu (1927-1930, proj. Reinhold Niemeyer). Dziękuję za pomoc Annie Sysce ze Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach. Więcej na ten temat zobacz: A. Syska, T. Kielkowski, *Styl gotycki wyklucza się*. Wydanie książki zaplanowano na 2015 rok.

⁸ J. Ziętek, *Historia budowy...*, s. 10.

⁹ Tamże, s. 9.

¹⁰ Dokumentacja konkursu nr 169 na Reprezentacyjny Dom Dziecka w Katowicach, Archiwum Stowarzy-

zgłoszeń, zaproszono do niego: Tadeusza Teodorowicza-Todorowskiego, Tadeusza Łobosa oraz Janinę Jankowską z Warszawy. Napłynęło dziesięć prac, w tym dwie określono jako nieformalne. W skład sądu konkursowego weszli z ramienia R.T.P.D.: Stanisława Zawadzka, wiceprzewodnicząca Zarządu Głównego, Janina Juzoniowa, delegat Zarządu Głównego, Hanna Mokrzycka, członek Zarządu Głównego, dr Kazimierz Golonka, członek Komitetu Wojewódzkiego oraz prof. Józef Syska, członek Zarządu Oddziału. Oprócz reprezentantów Towarzystwa jury tworzyli: Romuald Pieńkowski, dyrektor Regionalnej Dyrekcji Planowania Przestrzennego, Józef Kulesz, kierownik Wojewódzkiego Wydziału Odbudowy, a także reprezentanci SARP-u: Wojciech Soboń, Andrzej Frydecki, Władysław Derdacki, Jan Biasion oraz Stanisław Gruszka jako sekretarz. Jak już wspomniano, na budowę wybrano prawie niezabudowaną, dużą działkę na rogu ulic Mikołowskiej i Żwirki i Wigury, w sąsiedztwie monumentalnego gmachu Policji. Nie była to najlepsza lokalizacja, ale widziano w niej również pewne zalety: bliskość osiedli robotniczych oraz śródmieścia z wieloma szkołami¹¹. Obiekt usytuowano w niezwykle ruchliwej części miasta, co było spowodowane nie tylko przelotowym charakterem ulicy Mikołowskiej, ale również sąsiedztwem ulicy Raciborskiej, prowadzącej do popularnego kąpieliska „Na Bugłowiźnie”, czyli „Bugli”. W założeniach konkursu napisano, że jego celem jest opracowanie rozwiązania sytuacyjnego i architektonicznego gmachu Domu Dziecka Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci, który miał się stać „wzorowym ośrodkiem obsługi kulturalnej, oświatowej i materialnej młodego społeczeństwa na Górnym Śląsku oraz powinien ogniskować dyspozycje społecznego życia młodzieży dla Województwa Śląsko-Dąbrowskiego”¹². Budynek miał pomieścić siedzibę R.T.P.D., salę teatralno-kinową na osiemset osób, liczne sale, m.in. wystawowe, odczytową, zajęć pozaszkolnych, dokształcania, dożywiania, bibliotekę, „wzorowe” przedszkole, sale sportowe, krytą pływalnię, przychodnię – lekarską oraz pedagogiczną, pokoje gościnno-noclegowe, a także mieszkania służbowe. Podkreślono, że poszczególne części powinny

szenia Architektów Polskich w Warszawie, sygn. 3/4983.

¹¹ B. Chmielowski, *Pałac Młodzieży jako placówka wychowawcza. Wychowanie do wczasów w placówce typu Pałac Młodzieży*. Katowice 1971, s. 27.

¹² *Konkurs mieszany nr 3/Kce na rozwiązanie architektoniczne gmachu Reprezentacyjnego Domu Dziecka R.T.P.D. w Katowicach*, Archiwum Stowarzyszenia Architektów Polskich w Warszawie, sygn. 3/4983.

posiadać dobry system komunikacji, a salę teatralną, wystawową oraz partię wejścia miał cechować „umiarkowanie” reprezentacyjny charakter. Przewidziano osobne wejście do sali teatralno-kinowej, ze względu na jej ogólnodostępność. Najdziwniejsze warunki postawiono przed pomieszczeniami przedszkola, które, z powodu klimatu (zapewne zanieczyszczenia powietrza na Śląsku), miało posiadać charakter zamknięty; działanie promieni słonecznych planowano zastąpić promieniami... lampy kwarcowej, a świeże powietrze... klimatyzacją. Postawiono również wymóg oddzielenia części mieszkalnej od reszty gmachu oraz zapewnienia jej odrębnego wejścia. Ze względu na znaczne rozmiary budynku projekt miał uwzględniać możliwość jego wznoszenia w kilku etapach. Napisano również o konieczności zapewnienia zadrzewionego miejsca do zabawy na świeżym powietrzu. W programie szczegółowym rozpisanego konkursu w budynku wydzielono pięć działów: reprezentacyjno-administracyjny, pracy dziecka, przychodni, mieszkań oraz gospodarczy. Część reprezentacyjno-administracyjna miała obejmować: hol teatralny z przedsionkiem, portiernią, szatniami i toaletami, pokoje administracyjne (w tym salę posiedzeń Zarządu R.T.P.D.), salę odczytowo-konferencyjną dla dwustu osób, salę teatralno-kinową dla ośmiuset osób, bibliotekę z trzema czytelniami oraz bufet. W dziale pracy dziecka przewidziano: przedsionek i hol z szatniami dla czterystu osób oraz oddziały: artystyczny, techniczno-naukowy, historyczno-wystawowy z dużą Salą Polski Ludowej (obecnie Sala Marmurowa), a także sportowy z salą gimnastyki szwedzkiej, krytą pływalnią o wymiarach 10x25 m, salą boksu, fechtunku oraz strzelnicą. W dziale pracy dziecka miały się również znaleźć: sala dożywiania dla dwustu osób z kuchnią oraz przedszkole dla setki dzieci z osobnym wejściem. W dziale przychodni planowano pomieścić trzy rodzaje poradni – psychotechniczną, pedagogiczne oraz lekarskie (fizykoterapeutyczną i stomatologiczną). W dziale mieszkań miało się znaleźć: dwadzieścia pięć czteroosobowych pokoi gościnnych oraz mieszkania służbowe (dla administratora, kierownika kuchni, portiera, dozorczy, palacza, szofera, a także siedem pokoi służbowych ze wspólną łazienką). Dział gospodarczy obejmował: kotłownię, pomieszczenie z klimatyzacją dla sali teatralnej, magazyny żywnościowe oraz do składowania węgla, pralnię, suszarnię, skład bielizny oraz trzy garaże dla samochodów służbowych.

W konkursie architektonicznym I i II miejsce zajęli Julian Duchowicz i Zygmunt Majerski, III – Janina Jankowska i J. Putowska, IV – Wojciech Migocki, V – Tadeusz Teodorowicz-Todorowski.

Praca Tadeusza Łobosa pierwotnie zdobyła II miejsce, jednak z przyczyn formalnych (przekroczenie powierzchni parceli) jury ją odrzuciło. Co ciekawe, wszyscy laureaci otrzymali równorzędne nagrody finansowe, jednak do realizacji nie przeznaczono żadnej pracy, zlecając ponowne opracowanie projektu szkicowego Julianowi Duchowiczowi i Zygmuntowi Majerskiemu. Przed ostatecznym wykonaniem projektu Komitet wysłał do Związku Radzieckiego specjalną delegację, w celu zapoznania się z radzieckimi Domami Pionierów. 17 lipca 1948 roku architekci przedłożyli Komitetowi szkice oraz rysunek orientacyjny gmachu¹³. Przy pracach nad projektem roboczym postawiono warunek uwzględnienia wytycznych z zebrania z przedstawicielami władz budowlanych, planowania przestrzennego oraz Komitetu Budowy, które odbyło się w 1949 roku. 15 maja 1949 roku wmurowano kamień węgielny. Realizacja gmachu miała miejsce w latach 1949–1951, a uroczyste otwarcie nastąpiło 3 grudnia 1951 roku, trzy lata przed przewidywanym terminem¹⁴. Wedle relacji Jerzego Ziętka środki na ten cel pozyskano z dobrowolnych składek społeczeństwa polskiego oraz subwencji partyjnych i rządowych. Komitet zorganizował sprzedaż cegiełek, które przybrały postać okolicznościowych znaczków oraz pocztówek. Budowa stała się wielkim, wedle oficjalnych relacji, samorutnym czynem społecznym¹⁵. Nad wznoszeniem gmachu czuwali inżynierowie Princ oraz Józef Kulesz¹⁶. Ważnym momentem w historii Pałacu Młodzieży stał się 2010 rok, kiedy to budynek wpisano do rejestru zabytków. W latach 2011-2014 miał miejsce jego kompleksowy remont, mający na celu przywrócenie pierwotnych walorów artystycznych i estetycznych.

Pałac Młodzieży w Katowicach posiada dość skomplikowany, wieloskrzydłowy układ. Zasadnicza część gmachu to cztery skrzydła otaczające wewnętrzny, reprezentacyjny dziedziniec, przy czym do skrzydła równoległego od ulicy Stalmacha dostawiono pod kątem 90° dwa pawilony, mieszczące pływalnię oraz salę gimnastyczną. W związku z tym południowo-zachodnia partia budynku tworzy układ zbliżony do litery E, z trzema otwartymi dziedzińcami od strony ulicy Stalmacha. Do Pałacu Młodzieży od strony południowo-wschodniej przylega

¹³ J. Ziętek, *Historia budowy...*, s. 10.

¹⁴ *Pałac Młodzieży w Katowicach*. Katowice 1967 [wstęp Jerzego Ziętka, bez paginacji]; J. Ziętek, *Historia budowy...*, s. 16.

¹⁵ Tamże, s. 8, 13–16.

¹⁶ *Ludzie budowy*. W: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta...*, s. 21.

dawny gmach policji. Pomiędzy obiema budowlami utworzono jeszcze jeden dziedziniec, tzw. gospodarczy. W skrzydle przyległym do ulicy Żwirki i Wigury (północno-wschodnim) znajduje się teatr z wejściem od ulicy Mikołowskiej. Na parterze salę poprzedza obszerny westybul, na I piętrze – analogiczne – *foyer*. Na II piętrze tego skrzydła znajduje się duża Sala Marmurowa, pierwotnie nazwana Salą Polski Ludowej, służąca jako miejsce wystaw. Poprzedza ją reprezentacyjny westybul, obecnie podzielony na mniejsze pomieszczenia. Część skrzydła na IV piętrze planowano przeznaczyć na obszerną, dwukondygnacyjną malarnię. Za teatrem, przy ulicy Żwirki i Wigury, zlokalizowano pięciopiętrowy blok mieszkań.

W skrzydle równoległym do ulicy Mikołowskiej (północno-zachodnim) mieszczą się dwie obszerne klatki schodowe; na parterze – dwa duże hole, w tym jeden dla młodzieży, szatnie oraz sala konferencyjna. W prawej części skrzydła pierwotnie planowano pomieścić przedszkole, jednak do jego realizacji nie doszło. Na I piętrze znajdowało się zaplecze *foyer* sali teatralnej z bufetem, a w części południowo-zachodniej – biura R. T.P.D. oraz sale robót ręcznych. Na II piętrze umieszczono westybul Sali Polski Ludowej (obecnie Sali Marmurowej), dwie duże czytelnie, bibliotekę z magazynami. Na III piętrze mieściły się sale muzyki i rytmiki (choreograficzna).

Płytkie, półtoratraktowe skrzydło południowo-zachodnie w parterze pierwotnie miało podcienia (obecnie zabudowane), na I piętrze znajdowały się sale robót ręcznych z magazynami, na II piętrze tzw. uczelnie, czyli sale nauki, a na III piętrze sale klubowe.

Płytkie, półtoratraktowe skrzydło południowo-wschodnie w parterze mieściło przejazd na podwórze gospodarcze. Planowano w nim umieścić przychodnie, jednak w dzisiejszym stanie badań trudno ustalić, czy doszło do realizacji pierwotnych zamierzeń. Projekt przewidywał umieszczenie na parterze pomieszczenia fizykoterapii, garaży, a także warsztatu, na I piętrze – dalszych gabinetów fizykoterapii, dużej jadalni oraz kuchni, a na II i III piętrze – poradni. Na przedłużeniu skrzydła południowo-wschodniego znajduje się jednopiętrowy pawilon, mieszczący krytą pływalnię, z umieszczonym na parterze zapleczem w postaci holu, przebieralni oraz węzłów sanitarnych. Sala gimnastyczna mieści się w skrzydle równoległym do pływalni, wpisanym w narożnik ulic Stalmacha i Kilińskiego i połączonym przewiązką z resztą budynku.

W pierwszym projekcie nie planowano wzniesienia osobnego pawilonu sali gimnastycznej, bowiem teren, na którym obecnie się ona znajduje, był własnością Milicji Obywatelskiej.

W dokumencie z 1950 roku pisano o ewentualnym odstąpieniu tych obszarów przez Milicję i zorganizowaniu na nich miejsca na kąpiele słoneczne oraz odkryty basen¹⁷. Zapewne w 1950 roku wykonano plany, które wprowadzały dodatkowe skrzydło, mieszczące salę gimnastyczną.

Już na etapie projektowania zmieniono przeznaczenie niektórych pomieszczeń w skrzydle przy ulicy Mikołowskiej. Na parterze, zamiast dużej sali konferencyjnej i przedszkola, zlokalizowano pomieszczenia oddziałów: mechanicznego, komunikacyjnego oraz energoelektrycznego, natomiast na III piętrze – sale rytmiki (choreograficzna) i muzyki przeznaczono na oddział artystyczny z pracownią malarską, graficzną i rzeźbiarską.

W 1962 roku Julian Duchowicz i Zygmunt Majerski wykonali projekt zabudowy podcieni w skrzydle północno-zachodnim w celu uzyskania dodatkowych pomieszczeń użytkowych. Głównym założeniem koncepcji było maksymalne przeszklenie ścian między podporami, tak aby zachować widokowy i funkcjonalny kontakt pomiędzy reprezentacyjnym dziedzińcem wewnętrznym oraz dziedzińcem sportowym, przyległym do ulicy Stalmacha. Obecnie postulowany kontakt praktycznie nie istnieje.

W latach 60. XX wieku planowano przebudowę łącznika pomiędzy basenem pływakim i salą gimnastyczną w celu otrzymania dodatkowego pomieszczenia na aulę, jednak, jak się wydaje, do realizacji planów nie doszło.

Budynek posiada 12 000 m² powierzchni oraz 85 000 m³ kubatury¹⁸. Oprócz dużej sali teatralnej, pierwotnie obliczonej na siedemset miejsc, mieścił sale: wystawową, konferencyjną, choreograficzną, muzyczną oraz dla prób zespołu teatralnego. Dział sportowy obejmował pomieszczenia do nauki boksu i szermierki. W osobnych pawilonach zlokalizowano krytą pływalnię i salę gimnastyczną.

Ogółem doliczono się stu pomieszczeń z sześćdziesięcioma pracowniami¹⁹. Początkowo ujęto je w następujące działy: wiedzy o społeczeństwie i przyrodzie, czytelnictwa, wychowania technicznego, wychowania estetycznego, wychowania fizycznego i sportu oraz imprez

¹⁷ Archiwum Urzędu Miasta Katowice, akta budowlane Pałacu Młodzieży w Katowicach [Projekt Pałacu Dziecka R.T.P.D. w Katowicach. *Opis techniczny* z 3 lutego 1949 r.].

¹⁸ J. Moskał, W. Janota, W. Szewczyk, *Bogucice, Załęże et nova villa Katowice*. Katowice 1993, s. 51.

¹⁹ L. Małkowski, *Pałac młodzieży i jego zadania...*, s. 11.

i pracy masowej²⁰. Dziedziniec od ulicy Stalmacha wykorzystywano w lecie jako boisko, zimą urządzano na nim lodowisko²¹.

Poszczególne części Pałacu oddzielono od siebie szczelinami dylatacyjnymi. Budowlę wzniesiono w zróżnicowanej technologii: od tradycyjnej, murowanej, poprzez mieszaną, aż do żelbetowej. Tę ostatnią, jako najkosztowniejszą, ograniczono do pływalni, sali teatralnej, sali gimnastycznej oraz partii z podcieniami i przelotami. Do wykończenia elewacji wykorzystano płyty piaskowca, granitowy łamany kamień oraz tynki szlachetne. Planowano także użycie cegły cementowej, ale ostatecznie do tego nie doszło. Projekt Juliana Duchowicza i Zygmunta Majerskiego przewidywał również umieszczenie nad *loggią* teatru kamiennej rzeźby. Jak wynika z relacji dyrektora Pałacu, Leona Małkowskiego, rzeźbę zrealizowano, a przedstawiała ona członków Związku Młodzieży Polskiej²².

Ważną rolę odgrywał reprezentacyjny dziedziniec, który służył jako miejsce większych uroczystości. Przed obecnie zabudowanymi podcieniami skrzydła północno-zachodniego ustawiono kamienną fontannę, ozdobioną płaskorzeźbionymi głowami dzieci. O dziedzińcu w taki sposób napisał ówczesny dyrektor Pałacu Leon Małkowski:

Poprzez uchyloną ażurową, żelazną bramę wchodzimy na dziedziniec reprezentacyjny. Jego zróżnicowana dwoma poziomami powierzchnia, kamienne ramiona balustrad obejmujące marmurowe schody prowadzące na poziom wyższy, wyłożony marmurową mozaiką, grająca tęczkami barw fontanna nadają mu niecodzienny charakter. Cztery wykute w piaskowcu płaskorzeźby umieszczone nad prześwitami czołowej ściany dziedzińca, starannie utrzymane kwietniki dopełniają całość i czynią ją piękną. Ów dziedziniec w dni ciepłe i pogodne zamieni się w wielką scenę i widownię, która zmieści około 1500 osób biorących udział w imprezach masowych²³.

²⁰ Tamże, s. 13.

²¹ B. Chmielowski, *Pałac młodzieży...*, s. 27.

²² L. Małkowski, *Pałac Młodzieży...*, s. 26.

²³ Tamże, s. 28.

W zewnętrznej formie architektonicznej budynku trudno doszukać się śladów socrealizmu. Jest to modernistyczna, wręcz funkcjonalistyczna bryła, skonstruowana z przenikających się prostopadłościanów o zróżnicowanych kubaturach, nakrytych płaskimi dachami. Układ, wielkość brył oraz rozmieszczenie otworów okiennych i drzwiowych, zostały podporządkowane funkcji poszczególnych pomieszczeń. W niektórych partiach budynku również widać dążenie, aby poprzez formę architektoniczną wyrazić ich funkcję – teatr posiada tradycyjny trójkopiec na westybul, salę oraz scenę, a część mieszkalna to prostopadłościan przepruty gęstym rytmem okien. Blok sceny posiada charakterystyczną dekorację w postaci gęstego układu niewielkich wsporników i kompozycyjnie łączy się z partią mieszkalną. Zespół Pałacu Młodzieży jest asymetryczny, a poszczególne elementy wyraźnie od siebie oddzielone. Jedynie na dziedzińcu widać pewne dążenie do stworzenia symetrycznej kompozycji, jednak jest ono zaburzone między innymi przez ekspresyjną formę żelbetowej klatki schodowej zlokalizowanej w narożniku północno-zachodnim. Zgodnie z warunkami konkursu, bardziej reprezentacyjną postać przyjęły teatr oraz części skrzydła równoległego do ulicy Mikołowskiej. Te partie posiadają okładzinę z piaskowca, podczas gdy resztę budynku otynkowano wyprawami szlachtetnymi. Wszystkie elementy zespołu łączy cokół, wykonany z potężnych granitowych bloków. Na elewacjach właściwie nie występują historyzujące elementy, tak charakterystyczne dla stylistyki socrealizmu. Tego typu dekoracja ogranicza się do nielicznych płaskorzeźb oraz metaloplastyki, np. gęsto rozmieszczonych na elewacji od ulicy Mikołowskiej mocowaniach na flagi. Na archiwalnych zdjęciach uwidacznia się, mniej lub bardziej świadome, dążenie do przesłonięcia funkcjonalistycznych fasad parawanem czerwonych oraz biało-czerwonych flag²⁴. Elementy socrealizmu występują na elewacjach zewnętrznych w postaci płaskorzeźb. Na fasadzie teatru znajduje się pięć emblematycznych kompozycji: 1. wieniec z kłosów zboża, koła zębatego i polskiej flagi z literami ZMP (Związek Młodzieży Polskiej) oraz zniczem; 2. płonąca pięcioramienna gwiazda z sierpem i młotem, przepasana wstęgą z napisem: „ВСЕГДА ГОТОВ (zawsze gotów)”; 3. głowy Europejczyka, Azjaty i Afrykani na tle kuli ziemskiej oraz napis „...MŁODZIEŻY SOCJALISTYCZNEJ”; 4. sztandar, płomień oraz napis „CZUWAJ” w półkolu z kłosów zboża i koła zębatego; 5. sztandar z pięcioramienną

²⁴ *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta...*

gwiazdą oraz literami „ВПНЧМ”. Nad obecnym wejściem głównym, zlokalizowanym w skrzydle północno-zachodnim, od strony wewnętrznego dziedzińca, znajduje się pięć większych płaskorzeźb ukazujących: 1. robotnika przekazującego model Pałacu Młodzieży witającym go dzieciom; 2. dzieci i młodzież z globusem, cyrklem, piórem (?) oraz dłutem (?) na tle pejzażu z wieżą spadochronową; 3. kroczące dzieci i młodzież z rozwianym sztandarem oraz gołębicą, symbolizującą pokój; 4. robotnika z młodym junakiem, trzymającym książkę na tle wschodzącego słońca. Jak się wydaje, wszystkie wspomniane płaskorzeźby figuralne wykonał Stanisław Marcinow²⁵. Co prawda tylko przedostatnia została pokazana w *Jednodniówce* z 1951 roku i opatrzona nazwiskiem autora, ale podobieństwo kompozycji oraz stylu we wszystkich wymienionych kompozycjach wskazuje na rękę tego samego rzeźbiarza²⁶.

Niektóre wnętrza zaaranżowano z przepychem, charakterystycznym dla stylistyki socrealizmu. W ówczesnych tekstach podkreślano, że jednym z celów powstania Pałacu jest chęć swoistej rekompensaty krzywd dzieciom robotników, których doznawały w pełnym niesprawiedliwości społecznej okresie międzywojennym²⁷. To zadanie korespondowało z charakterem wnętrz, bowiem hasło równości odnosiło się również do architektury. Reprezentacyjne sale były dostępne nie dla dobrze urodzonych, najbogatszych czy najlepiej wykształconych, ale również (a może przede wszystkim) dla ubogich dzieci robotników. Szczególnie reprezentacyjną postać przyjęły niektóre sale, westybule, hole, korytarze oraz szerokie klatki schodowe.

Znani są autorzy projektów wnętrz. Salę teatralną z foyer, hol kasowy, szatnię, górne foyer oraz Salę Marmurową zaprojektowali Julian Duchowicz i Zygmunt Majerski, salę

²⁵ Stanisław Marcinow (1901–1980) urodził się w Darachowie na Ukrainie. Studiował na Politechnice Lwowskiej oraz na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie jako uczeń Xawerego Dunikowskiego. Po II wojnie światowej przeniósł się do Katowic, gdzie współtworzył Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych. Od 1952 roku przebywał w Warszawie, wykładając na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych. Wśród jego dzieł można wymienić: pomnik Mickiewicza w parku w Nowym Targu (1927–1928), pomnik Władysława Orkana w Nowym Targu (1932–1933), pomnik Przyjaźni (Żołnierza Radzieckiego i Polskiego) na placu Wolności w Katowicach (1948), robotnicę z kielnią na osiedlu A w Tychach; I. Kozina, *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763–1955*. Katowice 2005, s. 233–234.

²⁶ *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta...*, s. 35.

²⁷ Inż. B. Jaszczuk, Przewodniczący Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej oraz Przewodniczący Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży, napisał: „Pamiętają dobrze jak żyło robotnicze i chłopskie dziecko, co

konferencyjną, pływalnię z holem, klatką schodową i przyległymi korytarzami oraz salę gimnastyczną – Stefan Hołówko, Jerzy Wasilewski, Bogumił Płachecki, pozostałe wnętrza – Tadeusz Gierula²⁸.

W całym budynku występuje niewiele pionowych podziałów artykulacyjnych. W holu, przy wejściu głównym, znajdują się bardzo interesujące filary i pilastry o kapitelach z motywem kłosów zboża. Niektóre wejścia otrzymały dekoracyjne, marmurowe portale. Można je zobaczyć w części administracyjnej na I piętrze oraz w holach pracowni. Podłogi na ogół wykonano z lastriko o regularnych, geometrycznych podziałach, inkrustowanego wielobarwnym marmurem oraz metalowymi listewkami. W kilku miejscach układają się one w gwiaździste formy, np. w holu przed wejściem do pływalni oraz w podzielonym na mniejsze pomieszczenia westybulu Sali Marmurowej. Ściany niektórych pomieszczeń obłożono kamieniem w postaci dużych paneli lub drobnych, marmurowych płytek. Często dopełnieniem dekoracji są kompozycje plastyczne – płaskorzeźby lub malowidła, które na ogół są niesygnowane i utrzymane w stylistyce socrealizmu²⁹. Przykładowo w holu teatru znajduje się gipsowa płaskorzeźba, prezentująca alegorię sztuk pięknych w towarzystwie junaków, trzymających sztandar, a nad sceną Sali Teatralnej ukazano postaci tańczące Trojaka w towarzystwie dziewczynki i przygrywającego na akordeonie chłopca. Na ścianie holu pierwotnego wejścia głównego namalowano pochod ludzi pracy – robotników, chłopów oraz inteligentów, trzymających polską i rosyjską flagę na tle kopalń i fabryk. Leon Małkowski pisał o nim: „I oto wita nas z rozwiniętymi sztandarami grupa robotników, chłopów i inteligentów, która zda się opuszcza malowidło ściany, by w zwycięskim marszu kroczyć naprzód, do socjalizmu”³⁰. Na pierwszym piętrze znajdowała się gipsowa płaskorzeźba – określona przez

czekało młodzież w Polsce kapitalistycznej. Pamiętają dobrze chociażby szosę do Siemianowic i przyległe biedaszyby, oberwanych chłopców, ubrane w lachmany dziewczęta, zbierających węgiel na hałdach, uciekających przed pościgiem policjanta, przekradających się przez czarną granicę ze szmuglem. Na ulicach i dworcach mali żebracy błagali o drobne pieniądze, o kawałek chleba drżąc z zimna. Rzucali się jak stado wróbli na odpadki (...) Takie było dzieciństwo i młodość synów i córek klasy robotniczej w Polsce kapitalistycznej”;

B. Jaszczuk, *Otwarta droga...*, dz. cyt., s. 3; J. Ziętek, *Historia budowy...*, s. 9.

²⁸ S. Sienicki, *Wnętrza Pałacu Młodzieży w Stalinogrodzie*. „Architektura” 1954, nr 4, s. 93.

²⁹ Stefan Sienicki podkreślił nierówną wartość artystyczną poszczególnych malowideł; zob.: tamże, s. 89.

³⁰ L. Małkowski, *Pałac Młodzieży...*, s. 28.

ówczesnego dyrektora Pałacu jako jego akt erekcyjny oraz „złączone w braterskim uścisku dłonie młodzieży świata” – obecnie nie istnieje³¹. Na klatce schodowej oraz w holach części szkolnej znajdowały się częściowo zachowane, malowane fryzy. Na pierwszym piętrze przedstawiały postęp w górnictwie, w innych partiach – powiązanie nauki z życiem³². W holu na drugim piętrze namalowano postacie uprawiające sztuki piękne (między innymi teatr, muzykę, malarstwo i taniec), co nawiązywało do przeznaczenia pracowni naukowych tej części budynku. W głównej klatce schodowej na II piętrze namalowano duże malowidło, ukazujące grupę postaci z czerwoną flagą i białą gołębicą. Sufity pomieszczeń dekorują stiukowe, na ogół geometryczne podziały. Szczególnie interesująco potraktowano strop Sali Teatralnej, w którym wydrążono małe kopuły, wpisane w romboidalne, listwowe podziały. Również sufity holów w partii mieszczącej pracownie otrzymały pasowe i kolisty podziały. Ozdobnie potraktowano balustrady schodów: część obłożono wielobarwnym kamieniem (na ogół białym i brązowym marmurem), drewniane posiadają historyzujące wsporniki poręczy, metalowe – wysublimowany rysunek prętów. Z sufitów bardziej reprezentacyjnych pomieszczeń (Sala Teatralna, niektóre korytarze, sala sekcji teatralnej) zwisają szklane lub metalowe żyrandole, utrzymane w charakterystycznej, historyzującej konwencji. W kilku pomieszczeniach zawieszono szklane kinkiety lub lampy z dekoracyjnymi, metaloplastycznymi wykończeniami³³. W wielu miejscach zachowała się elegancka stolarka, którą cechuje swoista stylistyczna dwoistość. Z jednej strony powtarza modernistyczne wzory z lat 20. i 30. XX wieku, z drugiej, pojawia się stolarka bardziej historyzująca i dekoracyjna, z płaskorzeźbionymi kwiatonami (na przykład dwuskrzydłowe drzwi Sali Marmurowej). Interesująco zaprojektowano system informacji wizualnej. Wypukłorzeźbione napisy wykonane prostą, ale elegancką czcionką, informują o numerach pięter oraz funkcji poszczególnych pracowni. Na ścianach korytarzy znalazły się również propagandowe hasła, między innymi: „NAUKĄ I PRACĄ WALCZYMY O POLSKĘ” oraz „KULTURA I SZTUKA TO NAJWSPANIALSZY ŚRODEK ZBLIŻENIA MIĘDZY

³¹ Tamże.

³² S. Sienicki, *Wnętrza Pałacu Młodzieży...*, s. 91.

³³ Stefan Sienicki napisał o nich następująco: „Na ogół opracowanie punktów świetlnych we wnętrzach Pałacu stanowi poważne osiągnięcie. Lampy są zarówno ciekawe w rysunku jak w doborze materiałów (kute żelazo, biały metal, matowe szkło, kryształ”); tamże, dz. cyt.

NARODAMI”. Do najbardziej reprezentacyjnych wnętrz Pałacu należą: Sala Teatralna, dawna Sala Muzyki i Śpiewu (obecnie Pracownia Estrady i Teatru) oraz Sala Marmurowa (dawniej Sala Polski Ludowej). O pierwszej sali Leon Małkowski napisał:

Ozdobą działu jest piękna i obszerna sala muzyczna, która pomieścić może 65-osobowy zespół orkiestralny, ozdobiona portretami naszych największych muzyków jak: Moniuszki, Chopina, Karłowicza i Szymanowskiego i artystycznie udrapowanymi kotarami, które regulują akustykę sali. Jasne dębowe pulpity, krzesła, pulpit dyrygenta oraz fortepian, stanowią umeblowanie tej sali – a połączenie sali kablem z centralą radiową Pałacu umożliwi transmitowanie muzyki na cały gmach³⁴.

Sala Marmurowa posiada wykonane z krajowego marmuru Szewce: posadzkę oraz okładziny ścian. Okna rozdzielono zgeometryzowanymi wspornikami, a sufit dekorują romboidalne podziały. W architekturze sali brakuje wyraźnych akcentów socrealizmu, a całość stanowi raczej manifestację stylistyki modernizmu. Kontrastują z nią płaskorzeźbione rozetki na wspornikach, a także monumentalna rzeźba, złożona z trzech postaci: górnika, rolniczki oraz mężczyzny ze zwojem i cyrklem, być może robotnika albo inżyniera. Według relacji Leona Małkowskiego na ścianie głównej widniało płaskorzeźbione popiersie pierwotnego patrona gmachu – Bolesława Bieruta, na przeciwległej – portrety Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina³⁵. Innym ciekawym pomieszczeniem w gmachu jest dobrze zachowana do dzisiejszego dnia Sala Rytmiki (choreograficzna) oraz Sala Teatralna, którą Stefan Sienicki scharakteryzował w następujący sposób:

³⁴ Tamże, s. 29. Stefan Sienicki zaliczył to wnętrze do najbardziej udanych, pisząc: „Półokrągło opracowana wnęka akustyczna, w połączeniu ze ścianą frontową o lekko łukowej krzywiźnie, stwarzają ciekawą formę wnętrza. Na tle obfitych fałd ciemnej draperii kontrastowo rysują się profile słupków podpierających rampę świetlną. Jasna linia światła oddziela delikatnie zaprofilowaną rampę od płaszczyzny sufitu, podkreślając przestrzenne, lekkie rozwiązanie Sali. Na ścianie frontowej wiszą dobrze umieszczone portrety czterech największych twórców naszej muzyki: Chopina, Moniuszki, Wieniawskiego i Szymanowskiego. Ogólny nastrój wnętrza poważny, a zarazem miły i delikatny”; tamże, dz. cyt., s. 97.

³⁵ L. Małkowski, *Pałac Młodzieży...*, s. 29. Stefan Sienicki w następujący sposób scharakteryzował salę: „Poprzedzone dużym holem wystawowym, w którym obserwujemy ładny delikatny rysunek podłogi wydobyty na płaszczyźnie kamienia inkrustacją metalową, otwiera się przed nami monumentalne i jednocześnie pogodne wnętrze sali z wysoką okładziną kamienną efektownego, jasnobrazowego marmuru krajowego (Szewce).

Jest to duża, jednoprzestrzenna sala amfiteatralnie ukształtowana z płytką galerią łóż, połączoną wewnętrznymi schodami z resztą Sali. Wraz z przylegającymi wnętrzami kularów zapowiada się ona bardzo interesująco. W stosunku do dużej widowni (ok. 700 m²) zbyt mała wydała mi się przestrzeń sceny – problem odwrotny do tego, z którym spotykamy się przy rozwiązaniu pływalni³⁶.

Niektóre z wnętrz, szczególnie sala gimnastyczna i basen pływacki, to triumf konstruktywizmu. Wykonano je w konstrukcji żelbetowej. W pływalni ukośne, masywne filary tworzą z belkami stropu jedną całość, nadając wnętrzu specyficzny, nieco ekspresyjny wyraz. Przestrzenie pomiędzy filarami na jednej z dłuższych ścian niemal całkowicie przeszklono³⁷. Bardzo podobnie ukształtowano salę gimnastyczną.

Pałac Młodzieży w Katowicach bardzo często uznaje się za dzieło przynależne do nurtu socrealizmu, jednak jego forma zewnętrzna jest pod wieloma względami zaprzeczeniem tej stylistyki. Stało się tak dlatego, że projekt gmachu powstał przed oficjalnym dojściem do głosu socrealizmu w architekturze polskiej. Ramy nowej doktryny wyznaczyło kilka ważnych wydarzeń politycznych. W grudniu 1948 roku, podczas I Kongresu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, określono wytyczne do Sześcioletniego Planu Rozwoju Gospodarczego i Budowy Podstaw Socjalizmu w Polsce (1950–1955). W czerwcu 1949 roku odbyła się Krajowa Narada Architektów, na której ustalono wytyczne nowej, socjalistycznej twórczości architektonicznej. Pisano o konieczności: „podjęcia walki o przełom w twórczości architektonicznej, o realizację architektury socjalistycznej, do walki przeciw kosmopolityzmowi, konstruktywizmowi, formalizmowi, do walki o twórcze nawiązanie do wielkiej spuścizny

Na frontowej ścianie akcent tablicy z cytatem przemówienia Bolesława Bieruta. Okna umieszczone są wysoko, ujęte w rytm wsporników podtrzymujących rampę. Światło rampy podświetla lekki łukowy strop z delikatnym rysunkiem krzyżujących się żeberk wykonanych w sztukaterii. Kinkiety z białego metalu w formie zniczów doskonale wydobywają plastykę bogato opracowanego rytmu okien. Sala robi wrażenie bardzo dobrej, mocnej w wyrazie całości”; S. Sienicki, *Wnętrza Pałacu Młodzieży...*, s. 91.

³⁶ Tamże, s. 98.

³⁷ Pływalnia miała charakter treningowy i posiadała widownię na 250-300 miejsc. Sienicki napisał o niej w następujący sposób: „W rozwiązaniu pływalni interesująco wypadł mocny rytm ramownic. Przyjemne jest otwarcie jednej ze ścian dużymi oknami na zielone wnętrze dziedzińca”; zob.: tamże.

architektonicznej polskiej i światowej”³⁸. W listopadzie 1949 roku Rada Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej przyjęła owe założenia i precyzyjnie określiła warunki, jakie powinna spełniać nowa twórczość. Ważnym wystąpieniem stał się również referat zatytułowany „Sześcioletni Plan Odbudowy Warszawy”, wygłoszony 3 lipca 1949 roku przez prezydenta Bolesława Bieruta na Konferencji Warszawskiej PZPR³⁹. Nowa architektura miała zrywać z formalizmem i konstruktywizmem oraz operować formami narodowymi, bliskimi i zrozumiałymi dla całego społeczeństwa. Ważnym założeniem stało się również włączenie do architektury dzieł malarstwa i rzeźby tak, aby w pełni zrealizować zadania ideologiczne komunizmu. We wspomnianych wytycznych Krajowej Narady Architektów zawarto następujące zdanie: „Nowa architektura społeczna poprzez organiczną współpracę z malarstwem i rzeźbą, poprzez syntezę sztuk stworzy nową bogatą plastykę przeciwstawiającą się ubóstwu i jałowości plastycznej konstruktywizmu”⁴⁰. Budynek Pałacu Młodzieży w Katowicach realizuje ostatnią z przytoczonych idei – socrealistyczny *gesamtkunstwerk*, przejawiający się przede wszystkim w jego wnętrzach, natomiast jego forma zewnętrzna oraz układ pomieszczeń jest dowodem na trwanie nurtu przedwojennego funkcjonalizmu.

Budynek Pałacu jest pod wieloma względami dychotomiczny. Zakazany przez socrealistyczną doktrynę „formalizm i konstruktywizm” elewacji zewnętrznych kontrastuje z formą i wymową dekoracji malarskiej i rzeźbiarskiej. Co więcej, zadziwia ilość mocowań na chorągiewki na elewacji od ulicy Mikołowskiej, tak jakby władza wstydliwie chciała ją ukryć za parawanem czerwieni i bieli. Archiwalne fotografie pomagają uświadomić sobie skalę zjawiska.

Jak już wspomniano, geneza katowickiego Pałacu Młodzieży wywodzi się z radzieckiej idei domów i pałaców pionierów, jednak jego architektura bardzo się różni od sowieckich realizacji z tego okresu. Aby dostrzec wspomnianą różnicę wystarczy zestawić śląski gmach z utrzymanym w stylistyce monumentalnego klasycyzmu Pałacem Pioniera w Swierdłowsku⁴¹.

³⁸ B. Garliński, *Architektura polska 1950–1951*. Warszawa 1955, s. 3.

³⁹ B. Bierut, *Sześcioletni Plan Odbudowy Warszawy*. Warszawa 1949; zob. również: W. Baraniewski, *Wizja lepszego miasta*. W: *De gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*. Warszawa 1996, s. 121–127.

⁴⁰ B. Garliński, *Architektura polska...*

⁴¹ Jego fotografię opublikowano w artykule Juliusza Boboliczka; J. Boboliczek, *O pałacach pioniera...*, s. 20.

Również dekoracja plastyczna Pałacu Młodzieży w Katowicach w jasny sposób akcentuje postulowane braterstwo Polski oraz Związku Radzieckiego. W każdym z przedstawień podkreśla się rolę Związku Młodzieży Polskiej w podnoszeniu świadomości ideowej młodych ludzi. W przeważającej części malowidła i rzeźby są pełne patosu oraz krzykliwej demagogii; co więcej, w większości przypadków nie reprezentują najwyższego poziomu artystycznego. Szczególnie interesujący zespół tworzą prostokątne *panneaux* na elewacji od strony dziedzińca. Jak wcześniej wspomniano, wykonał je Stanisław Marcinow, uczeń Xawerego Dunikowskiego. Pierwsza z płaskorzeźb pokazuje robotnika przynoszącego model Pałacu Młodzieży dwójce dzieci. Dziewczyna wita go kwiatami, chłopczyk wyciąga rękę, aby odebrać makietę budynku. To socrealistyczna reinterpretacja tradycyjnej ikonografii średniowiecznych scen donacyjnych, w których Matce Boskiej lub Chrystusowi fundatorzy przynosili swoje modele. Druga płaskorzeźba ukazuje swoistą alegorię nauk ścisłych i artystycznych, zobrazowaną przez dwóch chłopców, trzymających tradycyjne atrybuty: globus, cyrkiel, dłuto (?) oraz pióro. Patrzą na siebie, jakby podkreślając wzajemny związek obydwu rodzajów sztuk. Co ciekawe, bardzo mocno zaakcentowano Katowice jako miejsce akcji sceny; w tle pokazano wyjątkową budowlę – wieżę spadochronową w Parku Kościuszki, stanowiącą wówczas symbol walki młodzieży przeciwko niemieckiemu okupantowi⁴². Kolejnym wizerunkiem jest grupa młodzieży i dzieci kroczących w jedynie „słusznym” kierunku, z powiewającym nad ich głowami sztandarem. To zapewne młodzi „zetempowcy”, a ich drogę wyznacza gołąb, umieszczony w lewym górnym rogu, symbol pokoju. Ostatnia płaskorzeźba to patetyczna scena, rozgrywająca się na tle symbolicznego wschodzącego słońca. Monumentalna postać robotnika przygarnia do siebie chłopca. To młody junak w krótkich spodenkach, koszuli

⁴² Legendę o bohaterskiej obronie wieży, prowadzonej przez harcerzy we wrześniu 1939 roku, zapoczątkowała książka Kazimierza Gołby *Wieża spadochronowa – harcerze śląscy we wrześniu 1939 roku*. W 2003 roku Ryszard Kaczmarek z Uniwersytetu Śląskiego odnalazł we freiburskim Federalnym Archiwum Państwowym sprawozdanie generała Ferdinanda Neulinga, w którym autor sprawozdania nie wspomniał o obronie tego miejsca. Stało się to podstawą do zanegowania wspomnianego mitu; 3 września 1939 roku, Katowice. „*Karabin maszynowy z wieży spadochronowej ostrzeliwuje atakujących Niemców*”; <http://wpolityce.pl/polityka/139295-3-wrzesnia-1939-roku-katowice-karabin-maszynowy-z-wiezy-spadochronowej-ostreliwuje-atakujacych-niemcow> [dostęp: 20.10. 2014].

i czerwonym krawacie. Trzyma książkę – symbol nauki lub raczej w tym kontekście, partyjnej ideologii, drugą dłoń przyciska do piersi w geście junackiego przywitania lub obietnicy. W tle zaprezentowanych przedstawień pojawia się młode drzewo, symbolizujące wzrost, rozwój, nadzieję, początek czegoś nowego. Zgodnie z założeniami sztuki socrealistycznej przekaz jest jasny i czytelny – to dzięki pracy robotnika młodzież otrzymuje pałac⁴³, w którym może się uczyć i bawić, budynek, gdzie nie tylko zgłębia prawdy naukowe, ale również nabywa i pogłębia wiedzę na temat nowego ustroju. Motyw wieży spadochronowej podkreślał kontynuację postawy młodych harcerzy, którzy zgodnie z legendą, zginęli walcząc o Polskę. Ich kontynuatorzy na omawianych płaskorzeźbach walczą nie tylko o swój kraj i nowy ustrój, ale również o pokój, o czym przypomina widoczna gołębnica. Opisany zespół realizuje określony program polityczny i stanowi niezwykle rzadkie świadectwo epoki sowieckiej, zachowane w tak czystej postaci.

Pałac Młodzieży to dzieło dwóch znakomitych architektów, wykształconych jeszcze przed II wojną światową na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej. Julian Duchowicz był wieloletnim współpracownikiem Zygmunta Majerskiego. Urodził się w 1912 roku w Rawie Ruskiej. W 1936 roku ukończył Wydział Architektury Politechniki Lwowskiej. W latach 1934–1941 pracował jako pracownik naukowo-dydaktyczny w Katedrze Budownictwa Utylitarne. Podczas okupacji niemieckiej był kierownikiem Wydziału Technicznego Zarządu Miejskiego w Zakopanem. Po 1945 roku pracował w Regionalnej Dyrekcji Planowania Przestrzennego, w biurze projektów w Katowicach oraz jako wykładowca Politechniki Śląskiej w Gliwicach. Od 1954 do 1971 roku wykładał jako profesor Wydziału Architektury na Politechnice we Wrocławiu. Architekt zmarł w 1972 roku w Gliwicach. Był laureatem licznych odznaczeń i nagród, między innymi otrzymał: Złoty Krzyż Zasługi, Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski oraz Złotą Odznakę i Medal XXV-lecia Politechniki Wrocławskiej. Do jego samodzielnych realizacji należą: dworzec PKP w Śniatyniu (obecnie Ukraina, przed 1939 rokiem) oraz budynek usługowo-mieszkalny przy placu Wolności w Katowicach. Wspólnie z Zygmuntem Majerskim zaprojektował: Pałac Młodzieży w Katowicach (1949–1951), gmach Wydziału Górniczego Politechniki Śląskiej w Gliwicach (1950), Dom Muzyki i Tańca w Zabrze (1954-1959), teatr

⁴³ Retoryka sowiecka wykorzystywała określenie „pałac”, w wyraźny sposób odwołując się do toposu feudalnego.

w Opolu (z Andrzejem Grudzińskim, Janem Tarczyńskim), osiedle mieszkaniowe przy ulicy Stawowej w Gliwicach (1965), wieżę wodną na dworcu PKP w Katowicach, Halę Maszyn Ciepłych z częścią zespołu budynków Wydziału Chemicznego Politechniki Śląskiej w Gliwicach oraz budynek mieszkalno-usługowy przy placu Krakowskim tamże. Zygmunt Majerski i Julian Duchowicz wykonywali również projekty konkursowe, które otrzymywały liczne nagrody i wyróżnienia. Wśród nich należy wymienić projekty: na dom zdrojowy w Morsztynie koło Stryja (1934, I nagroda), na kąpielisko w Juracie na Helu (1934, II nagroda równorzędna), na ukształtowanie terenów Cytadeli z pomnikiem marszałka Józefa Piłsudskiego we Lwowie (1936, I nagroda), na ukształtowanie Mola Południowego w Gdyni (1937, III nagroda), na zespół gmachów Wydziału Mechanicznego Politechniki Lwowskiej we Lwowie (1937, II nagroda), na sanatorium przeciwgruźlicze w Skotnikach koło Łodzi (1937, I nagroda), na zespół mieszkaniowy Państwowego Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych we Lwowie (1939, II nagroda), na domy mieszkalne Funduszu Emerytalnego Miejskiej Komunalnej Kasy Oszczędności we Lwowie (1939, II nagroda), na ukształtowanie otoczenia Wawelu i Skałki w Krakowie (1939, III nagroda), na Pałac Młodzieży w Katowicach (1948, I nagroda), na Centralny Dom Młodzieży w Warszawie (1948, II nagroda, bez I nagrody), na Teatr Narodowy w Łodzi (1949, II nagroda równorzędna, bez I nagrody), na gmach Ośrodka Informacji z hotelem turystycznym Orbis w Warszawie (1949, nagroda równorzędna), na Teatr Opery w Katowicach (1958, II nagroda, bez I nagrody, 1959, I nagroda), na dworzec kolejowy w Katowicach (1959, z Wiktorem Lipowczanem, wyróżnienie równorzędne). Julian Duchowicz i Zygmunt Majerski stworzyli również następujące projekty dla Katowic: jednorodzinne domki szeregowe, obiekty Politechniki Śląskiej, gmach Izby Skarbowej, Biblioteki Śląskiej oraz studia budynków na terenach poddanych szkodom górniczym (1963). Julian Duchowicz, poza tandemem z Zygmuntem Majerskim, wykonał również inne projekty, między innymi: na typy domów mieszkalnych w zabudowie bliźniaczej i szeregowej (1933, z Andrzejem Frydeckim, Zbigniewem Chwalibogiem, Witoldem Kolbuszowskim, II zakup), na odbudowę rynku w Katowicach (1946, z Marianem Śramkiewiczem, I nagroda), na główne wejście na Międzynarodowe Targi Poznańskie w Poznaniu (1946, z Marianem Śramkiewiczem, I nagr.), na przebudowę dworca PKP w Poznaniu (1946, z Marianem Śramkiewiczem), na osiedle mieszkaniowe „Szwoleżerów” ze wschodnim obszarem „Osi Stanisławowskiej” w Warszawie (1965, z Jackiem Burzyńskim, III wyróżnienie

równorzędne), na ośrodek usługowy na terenach placów Społecznego i Dzierżyńskiego we Wrocławiu (1970, z Adamem Tyczkowskim, II nagroda równorzędna)⁴⁴.

Drugi projektant Pałacu Młodzieży w Katowicach – Zygmunt Majerski – urodził się w 1909 r. w Przemyślu, jako syn Stanisława, inżyniera-architekta, oraz Zofii z domu Thullie. W 1935 r. ukończył Wydział Architektury Politechniki Lwowskiej. Od 1930 roku, aż wybuchu II wojny światowej, był zatrudniony jako pracownik naukowo-dydaktyczny na Wydziale Architektury we Lwowie. Jednocześnie, w latach 1937–1938 pracował w Biurze Urbanistycznym Zarządu Miejskiego. Po zakończeniu kampanii wrześniowej przebywał w niewoli w obozie jenieckim w Murnau. Po wyzwoleniu, od 1945 do 1947 roku służył we Włoszech w II Korpusie Wojska Polskiego. Po powrocie do Polski pracował w biurze projektowym w Katowicach. Od 1947 do 1954 roku kontynuował pracę naukowo-dydaktyczną w Katedrze Budownictwa Użytkowego na Politechnice w Gliwicach. Następnie, ze względu na okresową likwidację Wydziału Architektury, przeniósł się na Politechnikę we Wrocławiu, gdzie wykładał od 1954 do 1964 roku. Pomiędzy 1955 a 1960 rokiem pełnił funkcję generalnego projektanta przebudowy śródmieścia Katowic. W 1964 roku objął kierownictwo Katedry Projektowania Budynków Mieszkalnych i Usługowych na Politechnice Gliwickiej. Na tej uczelni pełnił również funkcję dziekana (1966–1971, 1977–1979). Był laureatem wielu nagród, między innymi Krzyża Oficerskiego Orderu Odrodzenia Polski, Złotego Krzyża Zasługi, Medalu Edukacji Narodowej, Komitetu ds. Urbanistyki i Architektury, Ministra Szkolnictwa Wyższego oraz Nagrody Państwowej. W 1973 roku wspólnie z Julianem Duchowiczem otrzymali Honorową Nagrodę Stowarzyszenia Architektów Polskich. Wśród jego projektów i realizacji, oprócz wyżej wymienionych prac, wykonanych razem z Julianem Duchowiczem, można wymienić: projekt konkursowy na gmach Miejskich Zakładów Elektrycznych we Lwowie (1934, z Karolem Kocimskim, II nagroda), projekt konkursowy odbudowy budownictwa mieszkaniowego po zniszczeniach wojennych (1943, z Januszem Juraszyńskim, Julianem Neymanem, wyróżnienie), Cmentarz

⁴⁴ A. Nitsch, *Leksykon architektów i budowniczych Polaków i cudzoziemców w Polsce działających*. Warszawa 1988, s. 63-64: [teczka „D”, maszynopis przechowywany w Archiwum Stowarzyszenia Architektów Polskich w Warszawie]; <http://wsa.dbc.wroc.pl/biogramy/dane/698.html> [dostęp: 16.02.2013], K. Krajewski, *Mała Encyklopedia Architektury i Wnętrz*. Wrocław 1974, s. 38.

Poległych Żołnierzy II Korpusu Polskiego w Bolonii (1946), plany zabudowy miast: Byczyny, Kluczborka, Łabęd, Miechowic, Rokitnicy, Wołczyzna (1947–1948), szczegółowy plan koordynacyjny śródmieścia Katowic (1956, z Anzelmem Gorywodą, H. i Wiktorem Lipowczanami, Ernestem Szarym i Adamem Woźniakiem), projekt rozbudowy dzielnicy akademickiej w Gliwicach (1962, z Włodzimierzem Buciem), projekt Ośrodka Politechniki Śląskiej w Katowicach (z Niną Juzwą, Haliną Zacharską-Wojcieszak), wnętrza dwóch sal audytoryjnych na Wydziale Elektrycznym Politechniki Śląskiej w Gliwicach (z Wiktorem Jackiewiczem, Antonim Pietrasem, Władysławem Sidło), zespół mieszkaniowy przy ulicy Stawowej w Gliwicach. Architekt zmarł w 1979 roku w Gliwicach⁴⁵.

Reasumując – zespół budynków wchodzących w skład Pałacu Młodzieży w Katowicach to logiczna i funkcjonalna całość, zaprojektowana przez wybitnych architektów reprezentujących tzw. szkołę lwowską – Juliana Duchowicza oraz Zygmunta Majerskiego. Pomimo pewnych akcentów stylistyki socrealizmu, w gmachu dominują modernistyczne układy brył, a jego architektura stanowi dowód na to, że tradycja powojennego modernizmu była kontynuowana również po 1945 roku, aż do momentu dojścia do głosu doktryny socrealizmu. Aranżacja wnętrz, przy całym przepychu zastosowanych materiałów budowlanych, jest stonowana i elegancka, jednocześnie doskonale koresponduje z funkcjonalistycznym rozplanowaniem pomieszczeń. Pewien zgrzyt stanowi krzykliwa forma oraz symboliczny przekaz rzeźb oraz malowideł.

Na zakończenie pragnę zaprezentować niepublikowane materiały archiwalne z konkursu na Pałac Młodzieży w Katowicach, które stanowią istotny przyczynek do historii architektury miasta i regionu w końcówce lat 40. XX wieku.

⁴⁵ A. Nitsch, *Leksykon architektów i budowniczych...*, s. 13: [teczka „M”, maszynopis przechowywany w Archiwum Stowarzyszenia Architektów Polskich w Warszawie], <http://www.polsl.pl/Wydzialy/RB/JS/dziekani/majerski.html> [dostęp: 16.02.2013 r.].

MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE DO KONKURSU NA PAŁAC MŁODZIEŻY W KATOWICACH

Dokument nr 1: PROGRAM KONKURSU

Konkurs mieszany nr 3 na rozwiązanie architektoniczne gmachu Reprezentacyjnego Domu Dziecka R.T.P.D. w Katowicach⁴⁶.

Program:

I. Zadanie konkursu.

Zadaniem konkursu jest rozwiązanie sytuacyjne i architektoniczne gmachu Domu Dziecka Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci, na parceli położonej przy zbiegu ulic Mikołowskiej, Źwirki i Wigury, oraz ulicy Stalmacha, oznaczonej na planie sytuacyjnym literami A, B, C, D.

Dom Dziecka R.T.P.D. w Katowicach będący siedzibą wojewódzkiej komórki tego Towarzystwa, ma być przede wszystkim wzorowym ośrodkiem obsługi kulturalnej, oświatowej i materialnej młodego społeczeństwa na Górnym Śląsku, oraz powinien ogniskować dyspozycje społecznego życia młodzieży dla Województwa Śląsko-Dąbrowskiego.

Gmach Domu Dziecka R.T.P.D. winien pomieścić siedzibę Delegatury i Zarządu Oddziału R.T.P.D., salę teatralno-kinową dla dzieci o pojemności widowni 800 miejsc, salę wystawową, salę odczytową, bibliotekę, wzorowe przedszkole, salę zajęć pozaszkolnych, salę dokształcania, sale sportowe, salę dożywania, krytą pływalnię, przychodnie badawcze i pedagogiczne, pokoje gościnnie-noclegowe, oraz niezbędne mieszkanie służbowe.

Wymienione w programie szczegółowym grupy pomieszczeń winny tworzyć funkcjonalnie zorganizowane i rozplanowane zespoły z możliwością wzajemnej komunikacji.

Działy z salą teatralną, salą wystawową i wejściem głównym należy potraktować reprezentacyjnie (umiarkowanie), natomiast wszystkie inne raczej utylitarnie, z zastosowaniem

⁴⁶ *Konkurs mieszany nr 3/Kce na rozwiązanie architektoniczne gmachu Reprezentacyjnego Domu Dziecka R.T.P.D. w Katowicach*, Archiwum SARP w Warszawie, sygn. 3/4983.

średnich norm powierzchniowych i objętościowych, oraz obowiązujących przepisów. W zasadzie należy przyjąć wiek młodzieży korzystającej z Domu Dziecka – za wyjątkiem przedszkola i ewentualnie Sali teatralno-kinowej – od 6-ciu do 16-tu lat.

Sala teatralno-kinowa będzie w większości używana do wyświetlania filmów dla młodzieży, wobec czego należy przewidzieć dostęp z ulicy, bez naruszania organizacji całego gmachu. Dla sali teatralno-kinowej obowiązują przepisy warunków bezpieczeństwa przewidziane ustawą budowlaną. Wymiary i urządzenia zasadnicze sali teatralno-kinowej, jak również innych pomieszczeń przeznaczonych dla dzieci, należy dostosować do potrzeb i rozmiarów dziecka, przyjmując średnio wiek lat 12-tu. Szerokość wejść i wyjść z sali 0,80 m – na 100 widzów.

Kubaturę sali należy przyjąć licząc 4,5 do 6 m³ na jedno miejsce, ze względów akustycznych należy przewidzieć jak najmniejszą kubaturę. Odległość ostatnich miejsc w sali nie powinna przekraczać 30 m od ekranu, który będzie umieszczony w odległości około 1,5 m od tylnej ściany sceny. Miejsca najbardziej odległe od osi sali, zarówno w płaszczyźnie poziomej, jak i pionowej, muszą być zawarte w przestrzeni określonej przez cztery płaszczyzny przechodzące przez brzegi ekranu i tworzące z płaszczyzną ekranu kąt maksimum 120 stopni. Ekran winien być umieszczony minimum 1,80 m nad podłogą sceny. Wysokość ekranu winna wynosić 0,75 szerokości ekranu.

Kabinę projekcyjną należy usytuować stosownie do obowiązujących przepisów, a w szczególności odchylenie wiązki promieni projekcyjnych od osi ekranu nie powinno przekraczać 10 stopni – odległość między dolną wiązką promieni projekcyjnych a podłogą sali nie może być w żadnym miejscu mniejsza od 2m. Wymiary kabiny 4,5 x 3,5 m. Przewijalnia obok kabiny około 5 m². Pomieszczenie na tablicę rozdzielczą po drugiej stronie kabiny około 7 m².

W pobliżu kabiny należy umieścić w.c. z umywalką. Wyjście dla mechanika nie może łączyć się z wyjściem ani wejściem dla publiczności.

Dział historyczno-wystawowy, oraz sala odczytowa winne być dostępne z wejścia głównego, jak również z działu pracy dziecka. Dla działu pracy dziecka przepisy jak dla szkół.

Z uwagi na klimat przedszkole należy potraktować jako tym przedszkola zamkniętego, to znaczy bez wybiegu na ogród. Działanie promieni słonecznych przewiduje się zastąpić lampami kwarcowymi, a świeże powietrze klimatyzacją zastosowaną nawet dla całego działu pracy dziecka, jak również dla sali teatralnej.

Salę sportową, oraz pływalnię winno odpowiadać przepisom.

Z uwagi na specyficzny charakter budynku, jak również nowe zagadnienia architektoniczne, dopuszczalne są odchylenia od programu szczegółowego, to znaczy, że projektant może wprowadzić uzupełnienia pomieszczeń względnie zmianę powierzchni, które należy w opisie umotywować. Wysokość kondygnacji dla wszystkich działów, za wyjątkiem pomieszczeń reprezentacyjnych, sal sportowych, oraz pokoi gościnnych i mieszkań służbowych, należy przyjąć w projekcie szkieletowym 2,50 m od podłogi do podłogi. Szerokość korytarzy nie powinna być mniejsza w działach pracy dziecka niż 2,50 m.

Mieszkania służbowe należy odizolować od całego kompleksu przy zastosowaniu osobnego wejścia. Również pokoje gościnne należy izolować od innych pomieszczeń z tym jednak, ażeby uwzględnić możliwość korzystania ze sali dożywiania, stołówki.

Budynek należy zaprojektować tak, ażeby można było budować go w 2-ch względnie 3-ch etapach, przy czym na planie sytuacyjnym etapy należy oznaczyć cyframi rzymskimi. Istniejące na placu przeznaczonym pod Dom Dziecka R.t.P.D. budynki, o charakterze tymczasowym, zostaną rozebrane.

Od strony ulicy Żwirki i Wigury należy nawiązać się do istniejącej zabudowy (mur szczytowy). Gabaryt 16.00 m.

Od strony ulicy Mikołowskiej należałoby – zależnie od ukształtowania plastycznego budynku przewidzieć skwer względnie przedogródek z możliwością zadrzewienia.

W całości założenia należy przewidzieć w miarę możliwości miejsca do zabaw na powietrzu w formie trawników z częściowym zadrzewieniem.

Zaprojektowanie tarasów na ostatniej kondygnacji nie wykluczone jednak ze względów praktycznych nie poleca się (sadza, śnieg).

Dla orientacji zaznacza się, że istniejąca zabudowa ulicy Mikołowskiej, jak i Żwirki i Wigury posiada parter i III-piętra.

Dopuszcza się zabudowę wyższą.

Komunikacja:

Parcela przeznaczona pod budowę położona jest w południowo-zachodniej części miasta o charakterze mieszkalnym. W sieci ulic otaczającej plac przeznaczony pod budowę ulica Mikołowska jest arterią przelotową o średnim nasileniu ruchu kołowego i pieszego. Ulica Żwirki i Wigury jest ulicą drugorzędną łączącą ulicę Kościuszki z ulicą Mikołowską, o małym ruchu kołowym i średnim pieszym. Po przeciwnej stronie ulicy Mikołowskiej znajduje się wylot ulicy Raciborskiej z małym zadrzewionym skwerem „Plac Rostka”. Ulica Raciborska posiada – zwłaszcza w okresie letnim – duże nasilenie ruchu pieszego i jako arteria łącząca miasto z kąpieliskiem „na Bugłowiźnie”. Główne dojście z miasta do projektowanego gmachu będzie ulicą Mikołowską, oraz ulicą Żwirki i Wigury. Dojazd dzieci z dalszych dzielnic przewiduje się autobusami ulicą Mikołowską z obu kierunków, oraz ulicą Żwirki i Wigury.

Dokument nr 2: PROGRAM SZCZEGÓŁOWY KONKURSU

Program szczegółowy Reprezentacyjnego Domu Radzieckiego R.T.P.D. w Katowicach:

A. DZIAŁ REPREZENTACYJNO-ADMINISTRACYJNY:

- | | |
|--|--------------------|
| 1. Hall centralny z przedsionkiem, portierką, szatniami i toaletami dla 200 osób | 250 m ² |
| 2. Pokoje administracyjne: | |
| a) 3 pokoje Delegatury R.T.P.G. a 20 m ² | 60 m ² |
| b) 7 pokoi Oddziału R.T.P.G. a 20 m ² | 140 m ² |
| c) 2 pokoje dla administracji Gmachu a 20 m ² (mogą być w innej części budynku) | 40 m ² |
| d) sala posiedzeń Zarządu | 60 m ² |
| e) 2 pokoje centrali telefonicznej i radiowej | 30 m ² |
| 3. Reprezentacyjna sala odczytowo-konferencyjna dla 200 osób
(ewentualnie przez dwie kondygnacje) | 200 m ² |
| 4. Sala teatralno-kinowa dla 600 osób (ze sceną około 200 m ² , zaceniom itp.) | 700 m ² |
| Szatnie, toalety dla publiczności, garderoby, toalety artystów, operatorka | 300 m ² |

W razie umieszczenia sali niezależnie od hallu centralnego przewidzieć
hall-poczekalnie z przynależnościami (kasy, toalety, pokój kierownika) 200 m²

5. Biblioteka:

- | | |
|---|--------------------|
| a) wypożyczalnia | 60 m ² |
| b) katalog | 20 m ² |
| c) pokój bibliotekarza | 20 m ² |
| d) dwa pokoje pracowni | 40 m ² |
| e) magazyn książek | 80 m ² |
| f) trzy sale – czytelnie (1 dla 40 + 2 dla 60 osób) | 160 m ² |
| g) toalety | 40 m ² |
| h) składnica bibliotek ruchomych (może być w suterrenach) | 160 m ² |

6. Bufet z kuchenką podręczną i przynależnościami, dostępny z ulicy
(przewidzieć możliwość wykorzystania dla sali teatralno-kinowej oraz dla biblioteki)

B. DZIAŁ PRACY DZIECKA: (ewentualnie z osobnego wejścia)

1. Wejście: 160 m²
przedsionek, hall, szatnie dla ok. 400 osób, umywalnie i w-c

2. Dział artystyczny:

- | | |
|--|--------------------|
| a) sala muzyki i śpiewu | 120 m ² |
| b) 3 sale indywidualnej nauki muzyki a 40 m ² | 120 m ² |
| c) sala rytmiki | 120 m ² |
| d) sala rysunków | 60 m ² |
| e) 2 pokoje wychowawców | 40 m ² |

3. Dział techniczno-naukowy:

- | | |
|---|--------------------|
| a) 7 sal robót ręcznych a 60 m ² | 420 m ² |
| b) 7 pokoi instruktorów i skład narzędzi a 20 m ² | 140 m ² |
| c) 10 sal klubowych (koła naukowe gier i zabaw) a 40 m ² | 400 m ² |
| d) 10 uczelni dla 20 dzieci a 40 m ² | 400 m ² |
| e) 2 pokoje wychowawców a 20 m ² | 40 m ² |

4. Dział historyczno-wystawowy:	
a) Sala Polski Ludowej (sala muzealno-wystawowa, ewentualnie w pobliżu działu II)	200 m ²
5. Dział sportowy:	
a) sala gimnastyki szwedzkiej (duża)	300 m ²
b) szatnie, natryski, w-c, pokój nauczyciela, skład przyrządów	200 m ²
c) pływalnia kryta z basenem 10x25 m, dla płci obojga z szatniami, toaletami, tuszami, myciem nóg itp.	500 m ²
6. Sala dożywiania z kuchenką, spiżarnią itd. dla ok. 200 dzieci (z możliwością łatwej komunikacji z działem pracy dziecka i pokojami gościnnymi)	250 m ²
7. Przedszkole dla 100 dzieci z osobnym wejściem:	
a) hall wejściowy, szatnie i w-c	50 m ²
b) sala zabaw	100 m ²
c) 2 sale zajęć a 60 m ²	120 m ²
d) jadalnia z kredensem	100 m ²
e) kuchnia z przynależnościami (o ile możliwe, wykorzystać kuchnię sali dożywiania)	50 m ²
f) dwie łazienki, umywalnie, rozbieralnie	50 m ²
g) jeden pokój wychowawczy	20 m ²
h) 1 pokój lekarza	20 m ²
Razem dział B:	3980 m ²

Uwaga: toalety przewidzieć w ilości potrzebnej dla każdego działu wg uznania

C. DZIAŁ PRZYCHODNI:

1. Poradnia psychotechniczna:	
a) 2 pokoje badań	40 m ²
b) gabinet lekarza	20 m ²
c) 2 poczekalnie	40 m ²
d) 2 pokoje pracowników	40 m ²
e) 2 pokoje pomocy (przyrządów)	40 m ²

2. Poradnia pedagogiczna:	
a) 4 sale a 30 m ²	120 m ²
b) 2 pokoje badań a 20 m ²	240 m ²
c) 2 pokoje personelu	40 m ²
d) (poczekalnia) może być w korytarzu	
3. Poradnie lekarskie:	
a) dentystyczna:	
2 pokoje przyjęć	40 m ²
pokój lekarza	20 m ²
b) fizyko-terapia:	
2 pokoje a 20 m ²	40 m ²
pokój lekarza	20 m ²
Razem dział C:	460 m ²
(dla działu C przewidzieć toalety osobno dla pacjentów, osobno dla personelu)	
D. DZIAŁ MIESZKAŃ:	
1. 25 pokoi gościnnych po 4 łóżka	500 m ²
2 łazienki, umywalnie, w-c dla mężczyzn i kobiet (jadalnia dla pokoi gościnnych będzie w sali dożywiania)	80 m ²
2. Mieszkania służbowe:	
a) administratora (3 pokoje z kuchnią i przynależnościami)	70 m ²
b) kierownika kuchni (j.w.)	70 m ²
c) portiera (2 pokoje z kuchnią i przynależnościami)	50 m ²
d) dozorca (j.w.)	50 m ²
e) palacza (j.w.)	50 m ²
f) szofera (j.w.)	50 m ²
g) 7 pokoi służbowych ze wspólną łazienką i w-c	130 m ²
Razem dział D:	1050 m ²

E. DZIAŁ GOSPODARCZY: (dla działu A, B, C, D)

1. Kotłownia, koks, warsztat, pokój palacza	300 m ²
2. Klimatyzacja sali teatralnej	150 m ²
3. Magazyny	200 m ²
4. Magazyny żywności, węgiel dla kuchni	200 m ²
5. Pralnia, suszarnia, prasownia, skład bielizny	200 m ²
6. Piwnice dla mieszkań	120 m ²
7. 3 garaże duże z małym warsztatem i pokój szoferów	240 m ²

W wypadku wolnego miejsca w parterze można zaprojektować sklepy (bazar dziecięcy, księgarnia itp.)

Klatki schodowe w przepisowej ilości, o szerokości biegu nie mniejszej niż 1,20 m.

Dokument nr 3: WARUNKI KONKURSU

Konkurs niniejszy jest konkursem mieszanym.

1) Udział w konkursie jest nieograniczony. Przewód w konkursowy będzie przeprowadzony na zasadzie Regulaminu Konkursów Architektonicznych i Urbanistycznych SARP.

2) Za względnie najlepsze prace projektantów nieproszonych Komitet Budowy Domu Dziecka RTPD wyznacza 3 równorzędne nagrody w wysokości po zł – 200.000.-, które zostaną wypłacone w ciągu tygodnia po ostatecznym rozstrzygnięciu konkursu.

Projektanci proszeni otrzymają honorarium po zł. 200.000 w terminie jak wyżej.

Sąd konkursowy ustali metodą punktową kolejność wartości prac nagrodzonych. Zleceniodawca zastrzega sobie prawo wyboru projektu do realizacji z pośród projektów wybranych przez sąd. Od nagród potrąca się na rzecz SARP 5% od członków SARP, a 15% od innych konkurujących.

3) Projekty nagrodzone i zakupione stają się własnością zleceniodawcy i mogą być wykorzystane do dalszych prac.

4) Projekty winny zawierać:

- a) rozwiązanie sytuacyjne w skali 1:1000, z pokazaniem sieci komunikacyjnej: dojazd i postój autobusu, wejście do budynku, oraz ukształtowanie zieleni,

- b) plan sytuacyjny gmachu w skali 1:500 z pokazaniem etapów budowy,
- c) widok aksonometryczny całości projektowanego gmachu z nawiązaniem do istniejącej zabudowy, w skali 1:500
- d) rzuty poziome wszystkich kondygnacji, - elewacje od strony ulic, - oraz charakterystyczne przekroje, w ilości dostatecznie wyjaśniającej rozwiązanie architektoniczne, w skali 1:200, z podaniem zasadniczych wymiarów celem porównania powierzchni i kubatury,
- e) charakterystyczny widok perspektywiczny z normalnej wysokości patrzenia (dopuszczalne są ewentualnie inne widoki perspektywiczne)
- f) krótki opis z podaniem konstrukcji, kubatury budynku, oraz w wypadku zmian w programie, wykaz tych zmian wraz z ich uzasadnieniem, oraz ewentualne uwagi projektanta odnośnie programu i założenia.

5) Prace winne być wykonane techniką ołówkową na szkicówkach lub na odbitkach ozalidowych bez podklejania na formacie 80/60 cm.

Perspektywy techniką dowolną na formacie 80/60 lub większym. Prace należy składać w teczkach, a nie w rulonach.

6) W każdym opakowaniu może się znajdować tylko jeden projekt i załączona do niego zabezpieczona koperta z nazwiskiem i adresem autora, oraz podaniem ewent. Oddziału SARP. Każdy projekt otrzyma numer porządkowy wg. kolejności zgłoszeń, który pozostaje jako godło projektu. Na opakowaniu prac przesłanych pocztą winien być podany dokładny adres, pod którym sekretarz konkursu potwierdzi odbiór i poda numer jakim projekt został oznaczony.

7) Na opakowaniach należy umieścić napis: „Konkurs na Dom Dziecka RTPD.”

Termin składania prac w Katowicach dnia 23. marca 1948 r. do godz. 15-tej.

Adres i miejsce składania: Sekretariat S.A.R.P. Oddział w Katowicach, Rynek I/Ip.

8) Dla prac zamiejscowych termin będzie stwierdzony datą stempla pocztowego. Prace z datą stempla późniejszą niż 23. III. 48. jak również otrzymane po dniu 30. III. 48. nie będą rozpatrywane.

9) Ewentualne zapytania kierować pod adresem: Sekretariat S.A.R.P. Oddział Katowice, Rynek 1/I p. na ręce sekretarza konkursu inż.-arch. Stanisława Gruszki do dnia 28. II. 1948 r.

10) Skład sądu konkursowego stanowi:

1. Ob. Wojew. Zawadzka Stanisława wiceprzewodn. Zarz. Gł. R.T.P.D.
2. Ob. Juzoniowa Janina delegat Zarz. Gł. R.T.P.D.
3. Ob. Mokrzycka Hanna członek Zarz. Oddziału R.T.P.D.
4. Ob. Dr. Golonka Kazimierz członek Woj. Kom. R.T.P.D.
5. Ob. Prof. Dr. Syska Józef członek Zarz. Oddziału R.T.P.D.
6. Ob. Inż. arch. Pieńkowski Romuald Dyr. R.D.P.D.
7. Ob. Inż. Kulesz Józef Kier. Wojew. Wydz.Odbudowy
8. Ob. Inż. arch. Soboń Wojciech SARP
9. Ob. Inż. arch. Frydecki Andrzej SARP

11) Po skończeniu przewodu sądowego wszystkie prace będą wystawione w hallu Urzędu Wojewódzkiego Śląsko-Dąbrowskiego w Katowicach. Ewentualne sprzeciwy należy składać do dnia ...

12) R.T.P.D. i S.A.R.P. zastrzega sobie prawo reprodukcji prac nagrodzonych i zakupionych

13) Prace nienagrodzone i niezakupione, nieodebrane do dnia 1.V.48. stają się własnością S.A.R.P. Koperty zawierające nazwiska autorów będą spalone.

14) Warunki konkursu wraz z podkładami można otrzymać w Sekretariacie S.A.R.P. Oddział Katowice, Rynek 1/I p. oraz w innych Oddziałach S.A.R.P.

Sekretarz Konkursu:

(-) Gruszka Stanisław

inż. arch. S.A.R.P.

Bibliografia

- Borowik A.**, *Pamięć miejsca. Niezrealizowane projekty Tadeusza Łobosa na przebudowanie rynku w Katowicach.*
W: *Katowice w kulturze pamięci.* Red. **Barciak A.** Katowice 2011.
- Borowik A.**, *Socrealizm – sztuka czy dziedzictwo nienawiści.* „Nieruchomość” 2013, nr 2.
- Borowik A.**, *Socrealizm w śródmieściu Katowic. Wokół konkursu z 1947 r. oraz koncepcje lat pięćdziesiątych XX w.*
W: *Von Moskau lernen? Architektur und Stadtebau des Sozialistischen Realismus. Uczyć się od Moskwy?*
Architektura i urbanistyka socrealizmu. Berlin 2012.
- Chmielowski B.**, *Pałac Młodzieży jako placówka wychowawcza. Wychowanie do wczasów w placówce typu Pałac Młodzieży.* Katowice 1971.
- Garliński B.**, *Architektura polska 1950-1951.* Warszawa 1955.
Katowice. Red. **Gliszczyński J.** Katowice 1972.
- Długoborski W., Mrozek W.**, *Katowice. Ich dzieje i kultura na tle regionu.* Warszawa 1976.
- Kozina I.**, *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763-1955.* Katowice 2005.
- Moskal J., Janota W., Szewczyk W.**, *Bogucice, Załęże et nova villa Katowice. Rozwój w czasie i przestrzeni.*
Katowice 1993.
Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta. Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży im. Bolesława Bieruta.
Katowice 1951.
Pałac Młodzieży w Katowicach. Katowice 1967.
- Sienicki S.**, *Wnętrze Pałacu Młodzieży w Stalinogrodzie.* „Architektura” 1954, nr 4.
- Sumorok A.**, *Architektura i urbanistyka Łodzi okresu realizmu socjalistycznego.* Warszawa 2010.
- Szafer T.P.**, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1966-1970.* Warszawa 1972.
- Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku.* Red. **Chojecka E.** Katowice 2009.
- Włodarczyk W.**, *Socrealizm.* Paryż 1986.

Abstrakt

W tekście omówiono historię oraz formę architektoniczną Pałacu Młodzieży w Katowicach. Zaprezentowano również materiały źródłowe do konkursu na gmach z 1948 roku. Sam budynek wzniesiono w latach 1949-1951 według projektu Juliana Duchowicza i Zygmunta Majerskiego utrzymanego w duchu modernizmu. Wnętrza zaprojektowali wspomniani architekci oraz Stefan Hołówko, Jerzy Wasilewski, Bogumił Płachecki i Tadeusz Gierula. Budynek cechuje pewna dychotomia: zewnętrzna forma architektoniczna jest modernistyczna, skonstruowana z przenikających się prostopadłościanów nakrytych płaskimi dachami, natomiast większość wnętrza można określić jako socrealistyczne. Do najbardziej reprezentacyjnych należą: hole i klatki schodowe oraz sale: teatralna i konferencyjna. Na szczególną uwagę zasługują dobrze zachowane dzieła plastyczne: fontanna na dziedzińcu, płaskorzeźby na elewacjach zewnętrznych i w holu teatru, malowidła dekorujące hole i klatki schodowe. Posiadają one znaczenie ideologiczne eksponując wątki związane z ustrojem socjalistycznym, rolą robotnika oraz młodzieży w rozwoju i utrwalaniu nowej ideologii. Pałac Młodzieży w Katowicach zajmuje ważne miejsce w historii polskiej architektury jako pierwszy budynek tego typu zrealizowany w Polsce. Jest również niezwykle rzadkim świadectwem epoki sowietyzacji zachowanym w tak czystej postaci.

Summary

The text discusses the history and architectural form of the Youth Palace in Katowice. It also presents source materials for the competition for the building in 1948. The building itself was built between 1949-1951 and designed by Julian Duchowicz and Zygmunt Majerski maintained in the spirit of modernism. Interiors were designed by mentioned architects and Stefan Hołówko, Jerzy Wasilewski, Bogumił Płachecki and Tadeusz Gierula. The building could be characterized by a certain dichotomy: the exterior part have a modernist architectural form, constructed from intersecting cuboids covered with flat roofs, but most of the interior can be described as socialist realism. The most representative are halls with stairways, theatre and conference room. Particularly noteworthy are the preserved works of art: the fountain in the courtyard, reliefs on the external elevations and in the lobby of the theatre, paintings decorating the halls and stairways. Their importance lays in exposing threads associated with the socialist system, the role of the worker and youth in the development and consolidation of a new ideology. Youth Palace in Katowice occupies an important place in the history of Polish architecture as the first building of this type executed in Poland. It is also extremely rare testimony of sovietization era preserved in such a pure form.

Formy neorenesansu francuskiego w nieistniejącym już Małym Wersalu w Świerkłańcu

Pałac w Świerkłańcu powstał w pierwszej połowie lat 70. XIX wieku, na zlecenie Guido Henckel von Donnersmarcka w prezencie dla kochanki, później żony, słynnej zresztą w tamtych czasach kurtyzany, markizy de Paiva. To właśnie jej pałac zawdzięczał kostium francuskiego neorenesansu, który postaram się omówić w tej pracy. Jak powszechnie wiadomo, budowla, podobnie jak i średniowieczny zamek znajdujący się na terenie aktualnego parku, została zniszczona przez wzniesiony przez Armię Czerwoną pożar w 1945 roku. Nieco później, jej pozostałości zostały rozebrane i rozgrabione w latach 60. XX wieku zgodnie z decyzją Jerzego Ziętka¹. Stąd też wygląd pałacu znamy jedynie z nielicznych fotografii, a jego wyposażenie ruchome z inwentarzy firm, które je wykonały. Jedynie rzeźby i założenie ogrodowe możemy wciąż podziwiać w rzeczywistości. Opracowań dotyczących pałacu jest niewiele; pracę oparłam głównie na artykule Marka Zgórniaka *Pałac w Świerkłańcu – zapomniane dzieło Hectora Lefuela*, który ukazał się w ramach *Architektury XIX i początku XX wieku* pod redakcją Tomasza Grygiela w 1991 roku, na artykule Irmy Koziny *Pałac książąt*

¹ J. Rolak, *Zamek w Świerkłańcu. Historia wyburzenia w świetle materiałów archiwalnych Śląskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Katowicach*. W: *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, t. II: *Zamki. Pałace*. Red. B. Klajmon. Katowice 2010, s. 162.

von Henckel-Donnersmarck w *Świerkłańcu* opublikowanym w „Zeszytach Historycznych Miasta Jaworzna” z 2000 roku, publikacji *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914* tej samej autorki z roku 2001, oraz na fragmencie dotyczącym Świerkłańca w *Kostiumie francuskim* Łukasza Mikołaja Sadowskiego z 2006 roku. W latach 80. XX wieku pałac świerkłański był wzmiankowany w artykułach Tadeusza Stefana Jaroszewskiego oraz Jana Skuratowicza, wydanych w ramach publikacji *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*.

Nie znamy żadnych projektów pałacu; jedynym zachowanym wizerunkiem z czasów budowy jest akwarela przechowywana w paryskim Musée d'Orsay, przypisywana Théodatowi Massonowi, powstała pomiędzy 1869 a 1876 rokiem (w 1876 roku pałac prawdopodobnie był już ukończony²). Na odwrocie wizerunku znajduje się inskrypcja Charlesa Degeorge'a³: „Ten widok (jak sądzę pałacu w Neudeck w Niemczech) wchodził w skład rysunków pozostawionych przez Hectora Lefuela. Nie wyszedł jednak spod jego ręki, a raczej Massona, który przez długi czas pracował pod jego kierownictwem [...]”⁴. Wiemy więc, że pałac był związany z architektem Hectorem Lefuelem, wśród którego rysunków znalazł się i ten przechowywany w Paryżu. Budowla łączona jest jednak także z Pierrem Manguinem – pierwotny projekt pałacu⁵ przypisywany jest mu w leksykonie Thieme-Becker⁶. Obaj architekci utrzymywali kontakty z markizą de Paiva: Manguin zajmował się między innymi restauracją jej posiadłości (także zakupu Donnersmarcka) w Pontchartrin, zaś Lefuel, jako jeden z głównych architektów II Cesarstwa, utrzymywał z Paivą stosunki towarzyskie. Pierre Manguin zmarł jednak w 1870 roku, stąd prace przy wznoszeniu pałacu w Neudeck przypisuje się Lefuelowi. Dodatkowym dowodem, potwierdzającym autorstwo właśnie Hectora Lefuela, jest rysunek, także przechowywany w Musée d'Orsay, pochodzący ze zbiorów Maison Monduit przedstawiający

² M. Zgórniak, *Pałac w Świerkłańcu – zapomniane dzieło Hectora Lefuela*. W: *Architektura XIX i początku XX wieku*. Red. T. Grygiel. Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 106.

³ Charles Degeorge (1837–1888) – francuski rzeźbiarz.

⁴ http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&numid=56619&cHash=6c2534a28f [dostęp: 28.05.2012].

⁵ I. Kozina, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*. Katowice 2001, s. 91.

⁶ M. Zgórniak, *Pałac w Świerkłańcu...*, s. 106.

trzy zwieńczenia. Jego tytuł, który pochodzi ze źródeł firmy Monduit, to: „Pałac w Neudeck, architekt Lefuel. 3 zwieńczenia: pierwszy z wiatrowskazem, drugi z ozdobną koroną, trzeci opisany „Hôtel de Mr...”⁷. Kwestia autorstwa stanowiła o tyle poważny problem dla badaczy, że zaraz po wojnie francusko-pruskiej Francuzi niezbyt chętnie chwalili się jakąkolwiek współpracą – choćby na tle artystycznym – z Prusami, stąd niewielka ilość źródeł potwierdzających nazwisko architekta.

Dokumentacja wizualna „Małego Wersalu”, jakkolwiek niezbyt obszerna, daje jednak pogląd na przepych, z jakim urządzono pałac. Porównując środki architektoniczne, jakimi posłużył się Lefuel przy innych swoich realizacjach, oraz formy budowli bezpośrednio związanych z Paivą i architektem Manguinem z tym, co można dostrzec na fotografiach upamiętniających pałac świerkłaniecki, możemy ocenić w jakim stopniu udało się przetransponować formy francuskie na Śląsk. Czy architektura pałacu – korespondująca z rzeźbami Emmanuela Frémiet⁸, mistrza rzeźby animalistycznej – mogła spełnić marzenie markizy de Paiva o zaaranżowaniu budowli na kształt Wersalu na Górnym Śląsku?

Rzut pałacu typu *entre cour et jardin* oraz *cour d'honneur* stworzony przez dwa skrajne ryzality, połączone z przepychem wewnątrz, to cechy, które upoważniają nas do nazywania pałacu „Małym Wersalem”. To właśnie XVII-wieczny kształt podparyskiego pałacu z czasów panowania Ludwika XIII upowszechnił lokowanie siedzib wśród ogrodu i aranżowanie *cour d'honneur*. Rycina Jeana Le Pautre'a z 1676 roku oraz, również XVII-wieczna, Israhela Silvestre'a pokazują, jak wyglądała wersalska *la cour de Marbre* kilkadziesiąt lat po wybudowaniu. Nietrudno stwierdzić, że pałac świerkłaniecki miał naśladować ten właśnie układ budynku, nawiązując w ten sposób także do popularnego *hôtel particulier* (miejskiej, prywatnej siedziby bogatego właściciela⁹), który powtarza układ wersalski, a którego przykładem jest *Hôtel de Paiva*. Budowla ta została wzniesiona na zlecenie markizy, a za pieniądze pruskiego

⁷ [http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pil\[zoom\]=0&tx_damzoom_pil\[xmlId\]=067360&tx_damzoom_pil\[back\]=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pil[zoom]=0&tx_damzoom_pil[xmlId]=067360&tx_damzoom_pil[back]=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9) [dostęp: 28.05.2012].

⁸ M. Zgórnjak, *Pałac w Świerkłańcu...*, s. 101.

⁹ Ł.M. Sadowski, „*Kostium francuski*” a architektura rezydencjonalna polskiej arystokracji i ziemiaństwa w latach 1864-1914. Warszawa 2006, s. 30.

potentata¹⁰ pomiędzy 1856 a 1868 rokiem przy Alejach Champs-Élysées¹¹. Jej architektem był wspomniany już Manguin¹²; pałacyk został utrzymany w stylu francuskiego renesansu, zgodnie z dziewiętnastowiecznym zainteresowaniem architekturą z czasów Franciszka I. Po wojnie francusko-pruskiej de Païva, oskarżona o szpiegostwo, niechętnie była widziana w stolicy Francji. Para postanowiła więc przenieść się do śląskich posiadłości Donnersmarcka¹³. Markiza, przyzwyczajona do paryskiego życia, chciała urządzić pruską siedzibę na wzór pałacu przy Champs-Élysées. Stąd w Świerklańcu znalazło się wyposażenie, projektowane przez Charlesa Rossigneux, pracującego dla firmy Christofle¹⁴. Jednak bezpośrednim wzorem dla Małego Wersalu miał być XVII-wieczny pałac w Pontchartrain, często przypisywany François Mansartowi, który został zakupiony przez Donnersmarcka dla żony¹⁵. Tu znów pojawia się nazwisko Manguina, który przeprowadził restaurację budowli. Charakterystyczną cechą pałacu jest mieszany wątek ceglano-kamienny, charakterystyczny dla stylu Ludwika XIII (czy też dla „stylu Mansarta”, jak pisze Skuratowicz¹⁶), wykorzystany także w pałacu świerkłańskim. Jest to także założenie *entre cour et jardin*, posiada ryzality oraz, co ważne, pawilony połączone z korpusem przy pomocy galerii. Znajdujemy tu więc wszystko to, co stało się składnikiem architektury stworzonej przez Lefuela na Śląsku.

Inną, wspomnianą już, cechą charakterystyczną dla neorenesansu francuskiego jest piętrowy korpus z ryzalitami – w przypadku Świerklańca trzema. Każdy z ryzalitów przykryty był wysokim dachem z lukarnami, co wskazuje na istnienie użytkowego poddasza; dodatkowo ten środkowy akcentował część centralną budowli. Pod koniec XIX wieku takie rozwiązanie

¹⁰ M. Zgórniak pisze o kwocie od 3 do 10 mln ówczesnych franków; zob.: tegoż: *Pałac w Świerklańcu...*, s. 104.

¹¹ Ł.M. Sadowski, „*Kostium francuski*...”, s. 31.

¹² Tamże, s. 31; M. Zgórniak, *Pałac w Świerklańcu...*, s. 105.

¹³ Tamże, s. 104.

¹⁴ M. Zgórniak wymienia: inkrustowany złotem i srebrem brązowy stół salonowy, cztery wazy z emalią komórkową, zastawę stołową inspirowaną romańskim złotnictwem z Hildesheim, wielki kominek z pełnoplastyczną postacią Diany oraz balustradę schodów z żelaza i złożonego brązu z pełnoplastyczną rzeźbą pawia; zob.: tamże, s. 105.

¹⁵ I. Kozina, *Pałace i zamki...*, s. 91; M. Zgórniak dodaje, że zakupu dokonano w 1857; zob.: tegoż: *Pałac w Świerklańcu...*, s. 108.

¹⁶ J. Skuratowicz, „*Wersale północy*” czyli o rezydencjach europejskich 2 poł. XIX w. W: *Tradycja i innowacja*. Red. T. Hrankowska. Warszawa 1981, s. 251.

dachu ugruntowało się za sprawą świetnej budowli, jaką był paryski *hôtel de ville*, czyli ratusz, odbudowany po zniszczeniach Komuny Paryskiej przy zachowaniu pierwotnych, czyli renesansowych form¹⁷. Jednak motyw ryzalitów przykrytych wysokimi, stromymi dachami był we Francji popularny już od czasów wojen włoskich, kiedy to przejmowano formy z Italii, ale ze względu na ostrzejszy klimat dodano do nich właśnie strome zadaszenie. Co więcej, na zachowanych zdjęciach pałacu w Świerklańcu możemy dopatrzeć się formy łuku triumfalnego, wysuniętego przed centralny ryzalit, który stanowił wejście główne i równocześnie balkon, a którą to formę wymienia się jako jedną z cech wyróżniającą styl dojrzałego renesansu we Francji.

Należy spojrzeć także na obiekty stworzone przez samego Lefuela. Najważniejszym dziełem jego życia zdaje się połączenie Luwru z pałacem Tuileries¹⁸. To on stworzył największą i najbardziej prestiżową z sal współczesnego muzeum – *Salle des Etats*, przebudował pawilon Flory, pawilon Marsan, pawilon *Lesdiguières*; brał udział przy modernizacji zamku w Meudon oraz w Fontainebleau (zaprojektował tamtejszą salę teatralną, inspirowaną zresztą XVIII-wieczną salą opery królewskiej w Wersalu¹⁹). Dzięki tym przykładom widzimy, że Lefuel był architektem doskonale oddającym ducha stylu *Second Empire*. We wszystkich tych budowlach (poza salą teatralną) znajdziemy elementy architektoniczne wcześniej już tu wymienione, wykorzystane także w Świerklańcu.

Dzięki zaprezentowanym przykładom widać, jak wiele stracili miłośnicy architektury francuskiej wraz z pałacem świerklanieckim. Markiza de Païva starała się zaaranżować na Śląsku otoczenie podobne do tego, które znała najlepiej i w którym najlepiej się czuła. W tym celu zatrudniała (bądź podpowiadała swojemu mężowi zatrudnienie) architektów doskonale znających budowlę francuskie, a także panującą ówczasie modę na formy renesansowe. Markiza również zleciła sprowadzenie część wyposażenia swojego pałacu przy Champs Elysées. Budowla w Świerklańcu powtarzała założenie pierwotnego pałacu wersalskiego – przez co nazywana była właśnie „Małym Wersalem”, jednak jej elewację cechowało większe

¹⁷ M. Zgórnjak, *Pałac w Świerklańcu...*, s. 107.

¹⁸ Tamże, s. 106.

¹⁹ Tamże.

urozmaicenie. Do śląskiej budowli wprowadzono zróżnicowane otwory okienne, ożywiła ją niejednorodna sylweta dachu oraz ryzality. Do XVII-wiecznego stylu Ludwika XIII oraz do wcześniejszego stylu Franciszka I przybliżyła ją także: mieszany wątek, powstały przez połączenie cegły i ciosu kamiennego, pawilony narożne, wysokie, strome dachy zaznaczające poszczególne części budynku, wyraźna artykulacja elewacji oraz liczne kominy. Całą budowlę charakteryzuje symetria, regularność – dzieci renesansu francuskiego. Wystarczy spojrzeć na słynne zamki nad Loarą, by odnaleźć źródło tego wyważenia form. Do korpusu „Małego Wersalu” symetrycznie przylegały galerie z pawilonami, fasady rytmicznie podzielone były oknami. Dodatkowo do pałacu prowadziła monumentalna brama, będąca częścią ogrodzenia zamykającego *cour d'honneur*, a która teraz stanowi wejście do chorzowskiego ogrodu zoologicznego. Widzimy więc, że architekt inspirował się wyglądem Wersalu sprzed panowania Ludwika XIV, ale wykorzystał także cały ładunek form rozwijanych później w jego rodzimym kraju. Markiza de Paiva mogła więc cieszyć się budowlą zaprojektowaną z ładu cesarskim rozmachem, której aranżacji pozazdrościć mogła niejedna XIX-wieczna paryska siedziba.

Bibliografia

Jaroszewski T.S., *Kostium francuski architektury polskiej 2 poł. XIX wieku*. W: *Tradycja i innowacja*.

Red. **Hrankowska T.**, Warszawa 1981.

Kozina I., *Pałac książąt von Henckel-Donnersmarck w Świerkłańcu*. „Zeszyty Historyczne Miasta Jaworzna” 2000, nr 3.

Kozina I., *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*. Katowice 2001.

Rolak J., *Zamek w Świerkłańcu. Historia wyburzenia w świetle materiałów archiwalnych Śląskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Katowicach*. W: *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, t. II: *Zamki. Pałace*. Red. **Klajmon B.** Katowice 2010.

Sadowski Ł., *Kostium francuski a architektura rezydencjonalna polskiej arystokracji i ziemiaństwa w latach 1864 – 1914*. Warszawa 2006.

Skuratowicz J., „Wersale północy” czyli o rezydencjach europejskich 2 poł. XIX w. W: *Tradycja i innowacja*.

Red. **Hrankowska T.** Warszawa 1981.

Zgórniak M., *Pałac w Świerklańcu – zapomniane dzieło Hectora Lefuela*. W: *Architektura XIX i początku XX wieku*.

Red. **Grygiel T.** Wrocław-Warszawa-Kraków 1989.

Abstrakt

Pałac w Świerklańcu wybudowany w latach 70. XIX wieku przez architekta Hectora Lefuela, gdyby nie został doszczętnie zniszczony w latach powojennych, byłby prawdziwą gratką dla miłośników architektury o francuskim rodowodzie. Dzięki akwareli zachowanej w Musée d'Orsay oraz fotografiom przedstawiającym pałac, możemy przeanalizować jak bardzo jego pierwsi właściciele – Guido Henckel von Donnersmarck oraz jego żona markiza de Paiva – chcieli zaaranżować budowlę przypominającą Wersal. Ich pałac charakteryzował się m.in. rzutem *entre cour et jardin*, symetrią, istnieniem *cour d'honneur*, dwukolorowym wątkiem, występowaniem pawilonów narożnych, wysokimi, stromymi dachami naszpikowanymi kominami, a także wpisaniem w piękne założenie parkowe. Formy te mogły zaistnieć na Śląsku tak dzięki francuskiemu pochodzeniu ich twórców, jak i ogólnej modzie na neorenesans, odwołujący się do epoki Franciszka I i Ludwika XIII, która panowała u końca XIX wieku.

Summary

The new palace in Świerklaniec was built in the 1870s by the architect Hector Lefuel. Hadn't it been destroyed during the post-war years, it would be a real treat for the fans of French origin architecture. Thanks to the watercolor preserved in the Musée d'Orsay and to the photographs that show the palace, we are able to analyze how its first owners – Guido Henckel von Donnersmarck and his wife Marquise de Paiva – wanted to erect a building resembling the Palace of Versailles. Their palace was characterized by, inter alia, *entre cour et jardin* plan, symmetry, presence of *cour d'honneur*, two-color brickwork, corner pavilions, high pitched roofs full of chimneys and also by its location amidst a beautiful park. These forms could come into being in Silesia thanks to the French artists, but also thanks to the epoch vogue for Neo-Renaissance, which prevailed at the end of 19th century, and referred to the time of Francis I and of Louis XIII.

O stylu neomauretańskim na przykładzie sali mauretańskiej pałacu w Krowiarkach

Poziomy sztuki mauretańskiej

Styl neomauretański, którego przejawy można było spotkać w wielu miejscach dziewiętnastowiecznej Europy oraz Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, jest echem stylu mauretańskiego, będącego wynikiem wpływów arabskich na Półwyspie Iberyjskim. Mimo że nie powstało w Polsce wiele tekstów na ten temat¹, jedna pozycja: *Sztuka mauretańska i jej echa w Polsce*² Zdzisława Żygulskiego jun., niemal go wyczerpuje. Ten artykuł ma na celu zwrócenie uwagi na obiekt prezentujący styl neomauretański, który w monografii Żygulskiego jun. został pominięty. Sala mauretańska w pałacu w Krowiarkach prezentuje niewątpliwe walory estetyczne, będąc wyjątkowym w ziemi raciborskiej przykładem stylu neomauretańskiego. Mimo to nie poświęcono jej uwagi w literaturze o tej tematyce. Można natomiast spotkać wzmianki na jej temat w publikacjach dotyczących zamków i pałaców Śląska³.

¹ O formach orientalizujących w architekturze synagog, które nazywano mauretańskimi, pisała Ewa Chojecka: E. Chojecka, *Europejska architektura synagogałna XIX wieku – jej treści ideowe oraz język form stylistycznych*. W: *Architektura Wrocławia*, t. III: *Świątynia*. Red. J. Rozpędowski. Wrocław 1997, s. 375–388; *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*. Red. E. Chojecka. Katowice 2009, s. 310.

² Z. Żygulski, *Sztuka mauretańska i jej echa w Polsce*. Warszawa 2005.

³ Sala mauretańska pałacu w Krowiarkach stała się przedmiotem zainteresowania autorki artykułu po

Określenie „mauretański” odnosi się do Maurów, a więc zjednoczonych w wierze Arabów i Berberów, którzy około 711 roku pojawili się na Półwyspie Iberyjskim. Po pokonaniu Wizygotów, Maurowie opanowali większą część Półwyspu, która pozostała w ich rękach aż do końca XV wieku⁴. W ciągu ponad siedmiuset lat na terenie dzisiejszej Hiszpanii spotykały się wpływy dwóch silnych kręgów kulturowych: arabskiego i europejskiego. Dziś w literaturze, muzyce i architekturze Hiszpanii widocznych jest wiele wpływów arabskich – w architekturze na przykład można je podziwiać w Kordobie oraz Złotej Wieży w Sewilli. Są one także wyraźne w języku hiszpańskim, czego przykładem są używane na co dzień słowa, takie jak *guitarra* (gitara), *jirafa* (żyrafa) czy *cifra* (cyfra)⁵.

We wspomnianym wyżej dziele Zdzisław Żygulski jun. dokonuje podziału sztuki mauretańskiej na trzy poziomy⁶. Pierwszy z nich dotyczy okresu ekspansji oraz panowania Maurów na Półwyspie Iberyjskim w latach 711-1492, kiedy wykształciły się charakterystyczne elementy sztuki mauretańskiej. Wytworzony wtedy styl był połączeniem cech charakterystycznych sztuki Syrii, Arabii i Iraku, a nazywany jest także „andaluzyjskim”⁷, ponieważ w tym czasie występował wyłącznie na terenach Andaluzji. Drugi obejmuje wiek XVI, to jest okres opanowania terenu dzisiejszej Hiszpanii przez królów katolickich, co pozwoliło na połączenie elementów sztuki arabskiej (mauretańskiej) oraz chrześcijańskiej (gotyckiej i renesansowej). Z tego połączenia powstał nowy styl – *mudejar*. Jego najpiękniejsze przykłady można podziwiać w Toledo, Sewilli i Segowii⁸.

Temat tego artykułu jest ściśle związany z trzecim poziomem sztuki mauretańskiej, a mianowicie stylem nazwanym przez Żygulskiego jun. neomauretańskim⁹. Jego przejawy można

wskazaniu tej tematyki przez Irmę Kozinę. Tekst jest wynikiem studiów literatury przedmiotu oraz kilku wizyt w Krowiarkach (w listopadzie 2011 roku oraz w maju 2012 roku), w tym w towarzystwie miłośniczki historii ziemi raciborskiej, Anny Symy, która jest autorką fotografii ilustrujących artykuł.

⁴ P. Machcewicz, T. Miłkowski, *Historia Hiszpanii*. Wrocław 2009, s. 42.

⁵ *Diccionario de Palabras Españolas de Origen Árabe* [online]; <http://www.arabespanol.org/andalus/palabras.htm> [dostęp: 12.03.2012].

⁶ Z. Żygulski, *Sztuka mauretańska...*, s. 271.

⁷ O. Grabar, *Alhambra*. Tłum. B. Zagórski. Warszawa 1990, s. 19.

⁸ *Mudejar* – zob.: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Red. K. Kubalska-Sulkiewicz i inni. Warszawa 2007, s. 268.

⁹ Z. Żygulski, *Sztuka mauretańska...*, s. 271.

zaobserwować na terenie Europy oraz Ameryki Północnej w XIX wieku, a geneza ściśle wiąże się z panującymi powszechnie w tym wieku neostylami. Autor *Sztuki mauretańskiej...* jednak surowo ocenia wszelkiego rodzaju sale, domki, mosty i mauretańskie elementy dekoracyjne, nazywając je „imitacją” stylu pierwotnego – mauretańskiego¹⁰.

Alhambra jako inspiracja stylu neomauretańskiego

Odpowiednie rozpoznanie genezy oraz formy stylu neomauretańskiego należy rozpocząć od Alhambry – Czerwonej Twierdzy – znajdującej się w Grenadzie, na południu Półwyspu Iberyjskiego. Jej budowę rozpoczęto w XIV wieku, na miejscu jedenastowiecznego pałacu żydowskiego wezyra Zirydów, Jusufa Ibn Naghrali¹¹. Do końca wieku XV wielokrotnie zmieniano architekturę kompleksu, zachowując jej mauretański charakter, a w pierwszej połowie XVI wieku dobudowano obiekty w stylu renesansowym. Odkrycie uroków twierdzy oraz rozpowszechnienie elementów jej estetyki sprawiło, że niejeden dziewiętnastowieczny arystokrata zapragnął mieć w swojej posiadłości nie tylko elementy zaczerpnięte z gotyku, romanizmu i renesansu, ale także mauretański ornament oraz łuk podkowiasty.

Nazwa kompleksu wywodzi się z arabskiego „al-Qal’a al-hamra”, co oznacza czerwoną twierdzą¹². Źródło tej nazwy wiąże się prawdopodobnie z pokładami czerwonej gliny na wzgórzu Sabika, na którym mieści się pałac¹³. Kolor czerwony może mieć także wymiar symboliczny: był on przypisywany zamieszkującej fortecę do 1492 roku dynastii Nasrydów, której założycielem był wspomniany wyżej władca¹⁴. Najbardziej zasłużonym dla obecnego kształtu pałacu potomkiem Abu-al Ahmara był Muhammed V. Za jego panowania zrealizowano najważniejsze elementy kompleksu, między innymi słynne patio lwów¹⁵.

Rok 1492 to umowna data ostatecznego powodzenia rekonkwisty, kiedy Królowie Katolicki, Izabela i Ferdynand, podbili pałac, będący ostatnim bastionem emirów arabskich¹⁶.

¹⁰ Tamże.

¹¹ O. Grabar, *Alhambra...*, s. 22.

¹² P. Macewicz, T. Miłkowski, *Historia Hiszpanii...*, s. 101.

¹³ O. Grabar, *Alhambra...*, s. 13.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ O. Grabar, *Alhambra...*, s. 25.

Zmiany w jego architekturze dokonał wnuk słynnej królewskiej pary, Karol V. Z jego rozkazu wyburzono część kompleksu, by wybudować tam w 1526 roku renesansowy pałac na planie kwadratu. Inną chrześcijańską budowlą jest znajdujący się nieopodal pałacu kościół Mariacki, wzniesiony na ruinach królewskiego meczetu.

Zgodnie z zasadą budowania „do wewnątrz”, którą spotykamy w architekturze arabskiej, gładkie mury Alhambry nie zapowiadają bogactwa wnętrza urbanistycznych i architektonicznych, które można podziwiać po przekroczeniu jednej z bram. Charakterystycznym elementem architektonicznym Alhambry, a sztuki mauretańskiej w ogóle, są specyficznie ukształtowane arkady. Wystarczy tu wspomnieć budzącą do dziś podziw salę kolumnową meczetu w Kordobie, z arkadami o białych i czerwonych kłińcach. W Alhambrze występują trzy rodzaje łuków: pełne, charakterystyczne łuki podkowiaste oraz łuki wielolistne o niespotykanej w Europie dekoracji stalaktydowej.

Niezwykle ważna w Alhambrze jest dekoracja, której złożonej symboliki, mimo stale prowadzonych badań, nie udało się jeszcze całkiem rozszyfrować. W kontraście do zewnętrznych gładkich murów, w salach pałaców i na dziedzińcach panuje charakterystyczny *horror vacui*. Ornament pokrywa stropy, ściany i łuki, a także ceramiczne płytki, którymi wyłożona jest podłoga. Elementy zdobnicze można uporządkować w trzy równorzędne grupy: ornament kaligraficzny, roślinny i geometryczny. Przypuszcza się, że pismo zdobiące ściany Alhambry mogło być dekoracją o charakterze narracyjnym. Nie wszystkie inskrypcje udało się dziś odczytać, wiele z nich zniknęło w trakcie licznych przebudów kompleksu. Wykaligrafowane w stiuku słowa stanowią istotny element dekoracji pałacu. Także motywy floralne są w Alhambrze niezwykle bogate. Stylizowane palmy i liście akantu przeplatają się ze stylizowaną wicią roślinną oraz owocami granatu. Wypełniają tło inskrypcji, pachy łuków oraz pokrywają ogromne połacie ścian. Ornament geometryczny pojawia się w Alhambrze na wspomnianych już płytkach ceramicznych, zdobiących podłogi i ściany, a także na rzeźbionych w drewnie sufitach. Często są to złożone kompozycje linii, tworzących skomplikowane sieci, splatające się w kwadraty, romby i gwiazdy, a także zupełnie abstrakcyjne kompozycje. Najważniejszą cechą ornamentu Alhambry jest symetria w rozmieszczeniu elementów, a także w wielu przypadkach w samym ich kształcie. Skomplikowane kompozycje charakteryzują się wzrostem liniowym.

Najbardziej charakterystycznym elementem dekoracyjnym stylu mauretańskiego jest mu-karnas (stalaktyt), który od XI wieku w budowlach pełnił funkcję konstrukcyjną, zastępując trompę lub pendentyw. Z czasem zaczął się rozpowszechniać jako element dekoracyjny i pojawiać w gzymsach i na głowicach kolumn. W Alhambrze szczególną uwagę zwracają kopuły stalaktytowe, rozpinające się nad pomieszczeniami pałaców niczym „drogocenny namiot”. Budowany przez wieki kompleks Alhambry, wykorzystujący najważniejsze elementy sztuki arabskiej, jest jedynym zachowanym w Europie pałacem dawnych emirów.

„Nowa fala orientalizmu”

Wzrost świadomości historycznej i zainteresowanie tą dziedziną nauki, które nastąpiły w XIX wieku, zaowocowały dziełami sztuki inspirowanymi twórczością dawnych wieków. Na architekturę, malarstwo i rzeźbę ogromny wpływ miała literatura, nie tylko historiograficzna. Spisywane, a w dużej części wymyślane przez romantycznych poetów i prozaików legendy, pobudzały wyobraźnię fundatorów wielkich dzieł architektonicznych, a także właścicieli mniejszych rezydencji.

Na fali powstawania tak zwanych „neostylów” pojawiło się również zainteresowanie sztuką mauretańską. Stało się to za sprawą zjawiska nazywanego „nową falą orientalizmu”, która była wyrazem tęsknoty za sztuką Wschodu. Zaczęto zwracać uwagę na przejawy sztuki arabskiej w południowej Hiszpanii i na Sycylii, być może ze względu na to, że były one dla Europejczyków stosunkowo łatwo dostępne¹⁷. Owa moda była szczególnie żywa wśród londyńskich i paryskich elit¹⁸.

Pierwsze sygnały zainteresowania orientem w wydaniu południowoeuropejskim można zauważyć w tomie Victora Hugo *Poezje wschodnie* z 1829 roku. Wynika on z zainteresowania Grecją i Turcją, lecz poeta w swej twórczości oparł się przede wszystkim na wspomnieniach z wyjazdu do Hiszpanii¹⁹. Trzy lata później Washington Irving wydał *Legandy Alhambry*, wyimaginowane opowieści o rzekomych mieszkańcach pałacu, bardzo popularne ówczesnie. Do dzisiaj w Grenadzie można kupić tę książkę w niemal każdym kiosku.

¹⁷ T.S. Jaroszewski, *Orient w architekturze polskiej XIX w.* W: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, Grudzień 1983.* Red. E. Karwowska. Warszawa 1986, s. 164.

¹⁸ A. Whelan, *Kórnik, Alhambra i romantyczny ideał.* W: „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1986, z. 21, s. 22.

¹⁹ G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie.* Tłum. W. Bienkowska. Warszawa 1963, s. 463.

Być może barwne, romantyczne i krwawe opowieści, przywiodły do Grenady Owena Jonesa. Brytyjski architekt zachwycił się Alhambą, a przede wszystkim jej orientalną dekoracją. Razem z przyjacielem, Francuzem, Julesem Gourym, wykonał odrisy elementów dekoracyjnych Alhambry, by później opublikować je w postaci wzornika. Co ważne, mimo że Jones zastał w Alhambrze dekorację w dużej części bez polichromii, uznał, że pierwotnie dominowały w niej ostre kolory: czerwień, błękit i złoto. W takiej postaci pojawiają się one w wielkim dziele Jonesa, *Grammar of Ornament*, które zbiera całą ówczesną wiedzę o ornamentach poprzednich wieków. Największy rozdział w tej książce poświęcony jest ornamentom Alhambry. Ostateczny wyraz swojej fascynacji Alhambą oddał Owen Jones w 1850 roku, podczas Wystawy Światowej w Londynie. Zaprezentowano tam zaprojektowaną przez niego kopię Dziedzińca Lwów z Alhambry, z arkadami zdobionymi motywem mukarnasu²⁰.

Podsycane przez literaturę zainteresowanie sztuką mauretańską wyrażało się w dziewiętnastym wieku szczególnie w rzemiośle artystycznym oraz dekoracji wnętrz²¹. Trzeba pamiętać jednak o tym, że przekazy literackie były wzbogacane wyobraźnią autorów, często fałszowały rzeczywistość. Z kolei wzorniki oddawały jedynie charakter oryginalnych elementów, nie kopiowały ich dosłownie²².

Sala mauretańska pałacu w Krowiarkach

Sala mauretańska, znajdująca się w prawym skrzydle pałacu w Krowiarkach, sąsiaduje z reprezentacyjną „białą” salą balową. Przepych, z jakim zostały urządzone pozostałe pomieszczenia pałacu, nie przyćmiewał zapewne jej egzotycznego piękna.

Sala ma kształt litery „T”. Z salą balową połączona jest drzwiami, znajdującymi się na osi pomieszczenia. Drzwi umieszczone na sąsiednich ścianach łączą salę z bocznymi korytarzami. Kolejna para drzwi umieszczona jest po dwóch stronach części pomieszczenia stanowiącej dolną część litery „T”. Jest to element amfiladowego ciągu pomieszczeń. Naprzeciwko arkady oraz drzwi, prowadzących do sali balowej, znajdują się drzwi prowadzące do ogrodu.

²⁰ A. Whelan, *Kórník...*, s. 22.

²¹ Z. Żygulski, *Sztuka mauretańska...*, s. 272.

²² A. Whelan, *Kórník...*, s. 19.

Za nimi niegdyś znajdowała się weranda. Dwie części sali oddzielone są potrójną stiukową arkadą (il. 51), wspartą na parach metalowych kolumn. Ich podstawę stanowią bazy w formie ośmiobocznych kolumnienek, stojących na wspólnej „półce” (il. 52).

Najważniejszym elementem dekoracyjnym sali jest arkada z trzech łuków półkolistych, udekorowanych koronką z motywem owocu granatu. Pachy łuków są wypełnione ornamentem geometryczno-roślinnym, o obecnych w spójnej dekoracji sali motywach plecionki, palmy i owocu granatu. Te same elementy powtarzają się w podłęczach, które są podzielone koronkami na trzy pasy (il. 53). Różnego rodzaju stylizowane palmy dominują w dekoracji środkowej osi pasów zewnętrznych, znajdujących się bezpośrednio nad kapitelami. Towarzyszą im mniejsze owoce granatu, umieszczone po bokach. Czerwone tło wypełnia malowana na złoty kolor wić roślinna. Zielone tło środkowego pasa, niezwiązanego z kapitelami, wypełnia także wić roślinna. Oś wyznacza dekoracja z wici, której szersze rozgałęzienia stanowią kontur palmy, a węższe go wypełniają.

Forma arkady z Krowiarek wykazuje podobieństwo do potrójnej arkady, zdobiącej pałac Generalife w Alhambrze, różni się jednak od niej brakiem wyróżnienia środkowego łuku oraz kolorystyką. O ile łuk wykonany przez Maurów jest monochromatyczny, o tyle ten w Krowiarkach odznacza się bogatą kolorystyką.

Barwy arkady powtarzają kapitele (il. 54), połączone z łukami impostami, dekorowanymi maureską. Ich kostki charakteryzują się dekoracją o symetrycznej kompozycji, a w jej centrum znajduje się liść palmy. Otacza go wić roślinna z motywem owocu granatu. Kostki wsparte są na stylizowanych, wydłużonych liściach palmy, które od gładkiego, malowanego na złoty kolor trzonu, oddziela złoty pierścień.

Całe pomieszczenie obiega fryz (il. 55) z dwoma pasami dekoracji: górny, z motywem mukarnasu, jest węższy, stanowi około połowę dolnego, który wydaje się być powiększeniem tego samego motywu. Granicę fryzu wyznacza wąski, wypukły pasek, o dekoracji geometrycznej.

Wykonany ze stiuku, polichromowany sufit z kasetonami, tłoczonymi w metalu, jest zapewne wzorowany na drewnianych stropach zwanych *artesanado*, typowych dla budownictwa mauretańskiego i, później, hiszpańskiego. Kasetony przybierają formę ośmioramiennych gwiazd, złożonych z dwóch splecionych ze sobą regularnie kwadratów, tak że każdy kąt kwadratu wypada w połowie boku drugiego. Powstałe w ten sposób gwiazdy wypełnione

są wklęsłymi ośmiobokami, których środki zaznaczono również ośmiobocznymi guzami. Kasetony oddzielone są w rogach krzyżami greckimi, zakończonymi palmetami (il. 56). Cała ta dekoracja utrzymana jest w zielonkawo-złotej kolorystyce, a tło stanowi czerwony strop z regularną dekoracją w formie cienkiej wici roślinnej. Całość obramowana jest pasem bordiury w regularną kratkę, dekorowaną małymi koszykami kwiatów na przecięciu linii. Pomędzy gwiazdami znajdują się skrzyżowane gałązki, zakończone palmetami.

Nadproża drzwi (il. 57) były dekorowane malowidłami. Ich kompozycja składała się z pięciu pionowych prostokątów, obramowanych złotym pasem. Wewnątrz każdego z nich namalowano rodzaj „okna” wypełnionego wicią roślinną. Skojarzenie z oknem wywołują podkowiaste łuki oraz błękitno-zielone tło. Na osi każdego z „okien” wić łączy się w cztery kształty, które budzą odległe skojarzenie z palmetami w środkowym pasie dekoracji podłuczy arkady. Wyróżniono je czerwonym tłem.

Do dziś zachowała się boazeria płycinowa z wysokimi deskami przypodłogowymi i dekoracyjnym gzymsem. Podłogę wyłożono parkietem ułożonym „w jodełkę”.

W dekoracji sali mauretańskiej pałacu w Krowiarkach można znaleźć wiele analogii do dekoracji Alhambry. Być może stosowanie owocu granatu nie jest przypadkowe ze względu na to, że słowo, które oznacza granat, dało nazwę miastu, w którym znajduje się Czerwona Twierdza. Dekorację wewnątrz Alhambry przypomina w Krowiarkach zarówno forma półkolistych łuków z koronką, jak i strop z kasetonami. Charakterystyczna jest tutaj powtarzająca się we fryzie forma mukarnasu. Nie stanowi już ona w tym przypadku elementu konstrukcyjnego, jest jedynie odwołaniem do charakterystycznego stalaktytu, który można spotkać w mauretańskich kopułach, kapitelach i fryzach.

Elementy dekoracyjne: maureskę, wić roślinną, palmetę i owoc granatu, twórcy dekoracji zaczerpnęli zapewne niebezpośrednio z dekoracji Alhambry. Najprawdopodobniej są to fragmenty stworzone na podstawie ilustracji z wzornika Owena Jonesa. Motywy nie wydają się być dokładnie odwzorowane. Prawdopodobnie powszechnie znany w XIX wieku wzornik stał się w tym przypadku jedynie inspiracją, podczas gdy kolorystyka sali wykazuje wyraźne związki z wzornikiem Jonesa. Znamienne jest użycie materiałów, innych niż zastosowane w Alhambrze. Najważniejszym tego przykładem są tłoczone w metalu kasetony, imitujące drewniany strop.

Nie ma pewności co do dokładnego czasu powstania sali, jej pomysłodawców

i projektantów, a także jej pierwotnego przeznaczenia. Sala mogła powstać podczas zmian, jakim pałac w Krowiarkach został poddany w latach 1852-1877, gdy właścicielem zamku był Hans II von Gaschin²³. Drugim możliwym fundatorem sali byłby Hugo II Henckel von Donnersmarck, który wybrał pałac w Krowiarkach na swoją siedzibę po tym, jak został on przekazany mu przez hrabinę Fanny von Gaschin²⁴ jako część wiana jej córki, Wandy. Hugo II dokonał przebudowy pałacu po pożarze w 1892 roku, nadając mu ostateczny kształt²⁵.

Ze względu na położenie sali na parterze pałacu, w sąsiedztwie sal o wyraźnym przeznaczeniu reprezentacyjnym, przypuszcza się, że mogła ona pełnić funkcję mniejszego pomieszczenia do przyjmowania gości bądź antykamery.

Kierunki dalszych badań

Wstępne rozpoznanie dotyczące sali mauretańskiej w pałacu w Krowiarkach nie wyczerpuje tematu. Nie udało się ustalić dokładnych okoliczności i pobudek, związanych z powstaniem sali. Nie odnaleziono także pierwotnego projektu i nie ustalono, czy w kształcie i dekoracji pomieszczenia zachodziły zmiany.

Ciekawym kierunkiem badań może okazać się powojenna historia sali mauretańskiej, zwłaszcza że jest jednym z najlepiej zachowanych pomieszczeń pałacu. Być może warto zadać sobie pytanie, jaką funkcję pełniła sala w czasie, gdy w pałacu mieszkali pracownicy i wychowankowie Państwowego Domu Dziecka, a po 1963 roku pacjenci Szpitala Rehabilitacyjno-Ortopedycznego.

Problemem w uzyskaniu odpowiedzi na te pytania jest dotarcie do odpowiednich źródeł. Prawdopodobnie zasadne byłoby przeprowadzenie kwerendy archiwalnej w Niemczech oraz uzyskanie dokumentacji pałacu od prywatnego właściciela, co nie udało się autorce tego tekstu.

²³ J. A. Krawczyk, A. Kuzio-Podrucki, *Śląskie zamki i pałace Donnersmarcków*. Radzionków 2011, s. 55.

²⁴ A. Kuzio-Podrucki, *Henckel von Donnersmarckowie. Kariera i fortuna rodu*. Bytom 2003, s. 77.

²⁵ J. A. Krawczyk, A. Kuzio-Podrucki, *Śląskie zamki...*, s. 55.

Podsumowanie

Sala mauretańska pałacu w Krowiarkach jest przykładem zastosowania dziewiętnastowiecznego stylu neomauretańskiego w rezydencji. Świadczy o tym przede wszystkim forma dekoracji: łuki dekorowane koronką, charakterystyczne ornamenty z elementami wici roślinnej, palmety i owocu granatu oraz geometryczna dekoracja sufitu. Wzorce do wykonania dekoracji zostały zaczerpnięte z dekoracji i architektury kompleksu pałacowego Alhambry, jednak najprawdopodobniej drogą pośrednią – poprzez wzornik Owena Jonesa. Świadczy o tym kolorystyka dekoracji.

Najprawdopodobniej forma pomieszczenia, odwołująca się do architektury arabskiej, a szczególnie do kompleksu pałacowego Alhambry, wynikała z panującej powszechnie w XIX wieku w Europie i Stanach Zjednoczonych Ameryki mody, nazywanej „nową falą orientalizmu”. Jednym z jej elementów był wspomniany już wzornik Jonesa. Na popularność związanych z Maurami tematów i form miała wpływ literatura romantyczna, pobudzająca wyobraźnię fundatorów.

Sala mauretańska w Krowiarkach powstała w końcu XIX wieku, w części reprezentacyjnej pałacu, w czasie, gdy jego właścicielami byli przedstawiciele rodu Henckel von Donnersmarck. Jest jednym z wielu, niszczących niestety, fragmentów rezydencji, wpisanej w 2009 roku do rejestru zabytków. Pozostaje nadzieja, że w ramach prowadzonych w pałacu w Krowiarkach prac konserwatorskich, także sala mauretańska odzyska dawny splendor.

Przeprowadzenie dalszych badań nad historią sali mauretańskiej w pałacu w Krowiarkach będzie mogło wesprzeć prace konserwatorskie, a także pozwoli uzupełnić luki w historii całego kompleksu.

Bibliografia

Grabar O., *Alhambra*. Tłum. Zagórski B. Warszawa 1990.

Jaroszewski T.S., *Orient w architekturze polskiej XIX w. W: Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, Grudzień 1983*. Red. **Karwowska E.** Warszawa 1986.

Krawczyk J.A., Kuzio-Podrucki A., *Śląskie zamki i pałace Donnersmarcków*. Radzionków 2011.

Kuzio-Podrucki A., *Henckel von Donnersmarckowie. Kariera i fortuna rodu*. Bytom 2003.

Lanson G., Tuffrau P., *Historia literatury francuskiej w zarysie*. Tłum. Bieńkowska W. Warszawa 1963.

Machcewicz P., Miłkowski T., *Historia Hiszpanii*. Wrocław 2009.

Oborny A., Polański A., *Ziemia raciborska: informator*. Warszawa 1958.

Słownik terminologiczny sztuk pięknych. Red. **Kubalska-Sulkiewicz K. i in.** Warszawa 2007.

Whelan A., *Kórnik, Alhambra i romantyczny ideał*. „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej”, z. 21. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986.

Widok N., *Kronika parafii Krowiarki (1614-1948)*. Opole 2010.

Żygulski Z. Jun., *Sztuka mauretańska i jej echa w Polsce*. Warszawa 2005.

Abstrakt

W dziewiętnastym wieku artyści, architekci i pisarze zainteresowali się egzotycznym urokiem Alhambry w Grenadzie, a co za tym idzie, stylem mauretańskim. Charakterystyczne dla niego detale, m.in. maureski, mukarnasy oraz zdobione koronką łuki, szybko stały się inspiracją dla rysowników, a następnie dla projektantów wnętrz i rzemieślników artystycznych. Nowy styl, nazwany neomauretańskim, rozprzestrzenił się w Europie i Ameryce Północnej. Celem artykułu jest przedstawienie sali mauretańskiej pałacu w Krowiarkach na tle „nowej fali orientalizmu” oraz wykazanie najważniejszych inspiracji i wzorców dla twórców projektu.

Summary

In the nineteenth century artists, architects and writers fell under the spell of the exotic architecture of Alhambra in Granada and got interested in the Moorish style. Its characteristic elements became an inspiration for draftsmen, interior designers and craftsmen. A new style, called "neomoorish", spread all over Europe and North America. The object of the article is to present the Moorish room in the Krowiarki palace in the light of the new wave of Orientalism and to render the most important inspirations and models for the projects' creators.

Pałac Goldsteinów wczoraj i dziś. Historia i prace konserwatorskie obiektu¹

Dzięki rozwojowi przemysłu, zmianom społecznym i politycznym oraz poprowadzeniu w 1846 roku linii kolejowej łączącej Wrocław z Mysłowicami, dotychczasowa wiejska osada Katowice mogła otrzymać w 1865 roku prawa miejskie i dalej się rozwijać². Jednak już dziesięć lat wcześniej zarządca dóbr Wincklera Friedrich Wilhelm Grundmann oraz główny architekt dworski Heinrich Moritz August Nottebohm stworzyli pierwszy plan urbanistyczny Katowic. Wytyczono wówczas dwie główne arterie – Friedrichstrasse (dzisiejsza ulica Warszawska) i Industriestrasse (obecnie ulica 3 Maja) oraz dwa place – Friedrichsplatz (obecnie Rynek) i Wilhelmsplatz (dzisiejszy Plac Wolności). W momencie otrzymania przez osadę praw miejskich Friedrich Wilhelm Grundmann stworzył programowy plan rozbudowy nowopowstałego miasta. Zakładał on budowę, wzdłuż dzisiejszej ulicy Warszawskiej i 3 Maja z poprzecznymi ulicami oraz Placu Wolności i Rynku, domów mieszkalnych o charakterze murowanych will z ogrodami dla urzędników Tiele-Wincklera, robotników i innych nowych mieszkańców³.

¹ Autorki niniejszego opracowania dołączyły materiał ilustracyjny, który znajduje się na kolejnych stronach i jest oznaczony podpisami il. 58 – il. 67 [przyp. red.].

² W. Długoborski, W. Mrozek, *Katowice, ich dzieje i kultura na tle regionu*. Warszawa 1976, s. 57.

³ I. Kozina, *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763-1955*. Katowice 2005, s. 43–45.

W związku z tym od lat 70. XIX wieku rozpoczęto zabudowę sześciobocznego Placu Wolności⁴. Jedną z pierwszych realizacji w tym miejscu była siedziba firmy braci Goldstein.

W XIX wieku powstał nowy typ domu mieszkalnego – pałac oraz willa fabrykancka, przeznaczone dla elity handlowo-przemysłowej miast industrialnych. Dwa typy rezydencji charakteryzowały się nie tylko przynależnością do właściciela fabryki, ale także bezpośrednim sąsiedztwem z zakładem fabrycznym oraz programem ideowym wystroju, związanym ściśle z przemysłem. Idea pałacu fabrykanckiego miała na celu demonstrację nowo zdobytej władzy gospodarczej⁵. Nowy typ rezydencji lub willi miejskiej otoczony był ogrodami i płotem. Miał przez to stać się kontrastem dla przemysłowego świata i symbolem tęsknoty za wiejskim stylem życia właścicieli ziemskich. Budynki były wznoszone w stylach historyzujących, wykorzystując najczęściej motywy neorenesansowe i neobarokowe⁶.

Poza willą braci Goldstein, w Katowicach powstawało wiele innych budynków tego typu, m.in. willa Rossego-Grundmanna (ulica Warszawska 10), willa Haasego (ulica Warszawska 42), willa Necka, willa Richarda Holtzego (ulica Warszawska 31), Ignacego Grünfelda (ulica Warszawska 12), Salomona Hammera (narożnik ulicy Dworcowej i ulicy Mielęckiego) oraz willa Allendorf (ulica Dworcowa 5). W katowickim budownictwie willowym wzorowano się na willach berlińskich, co reprezentowało przy okazji „przeгляд” wszystkich nurtów w tym zakresie: klasycyzmu, neorenesansu oraz historyzmu, bez charakterystycznych cech stylowych. Ponadto willom towarzyszyły małe fabryki i zakłady przemysłowe, a także niewielkie założenia ogrodowe z pergolami, alejkami i drobnymi budowlami⁷.

Jedną z katowickich willi miejskich była willa⁸, należąca do braci Goldstein, wybudowana w latach 1874-1875 w stylu neorenesansu włoskiego, według projektu nieznanego architekta.

⁴ G. Hofman, *Historia miasta Katowice*. Katowice 2003, s. 146.

⁵ B. Błachuta, *Pałac Goldsteinów w Katowicach*. W: *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, t. II: *Zamki. Pałace*. Red. B. Klajmon. Katowice 2010, s. 107.

⁶ M. Błahut, *Wille miejskie na terenie Katowic przełomu XX i XIX wieku*. W: *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich*. Red. E. Chojecka. Katowice 1993, s. 165.

⁷ W. Komorowski, *Architektura Katowic wczesnego okresu miejskiego (trzecia ćwierć XIX wieku)*. W: *Sztuka Górnego Śląska na przecięciu dróg europejskich i regionalnych*. Red. E. Chojecka. Katowice 1993, s. 373; M. Błahut: *Wille miejskie...*, s. 165.

⁸ W literaturze przedmiotu określana także pałacem.

Żydowscy przemysłowcy, bracia Abraham i Józef Goldstein, przybyli do Katowic z Królestwa Polskiego około 1866 roku, w celu uruchomienia w tym mieście tartaku. W latach 70. XIX wieku byli właścicielami tartaków w Częstochowie, Lublińcu, Herbach, Piotrkowie, Skierniewicach oraz filii w Warszawie i Łodzi. W Katowicach, na terenie swojego przedsiębiorstwa usytuowanego w kwartale pomiędzy linią kolejową a dzisiejszym Placem Wolności, ulicą Sądową, ulicą Młyńską oraz ulicą Matejki, wybudowali luksusową willę, w której zamieszkali⁹. W katowickim archiwum znajduje się pismo z 9 maja 1874 roku, gdzie Goldsteinowie zwracają się z prośbą o zgodę na budowę domu, do której dołączono sześć rysunków i plan sytuacyjny. Plan sytuacyjny jest sygnowany przez Juliusa Haasego, co potwierdza udział tego mistrza budowlanego przy realizacji. Haase dokonał inspekcji działki, prezentując stan robót w formie raportu, sygnowanego datą 25 czerwca 1875 roku¹⁰. Od strony zachodniej willi znajdował się podworec, częściowo drewniany budynek stajni z wozownią, szklarnia i drewniany kurnik. Na południe założono ogród z altaną, przecięty chodnikiem, który prowadził do oficyny, tj. budynku biurowego, który początkowo mieścił siedzibę zarządu firmy (istnieje do dzisiaj). Na wschód od obecnej ulicy Matejki założono ogród warzywny. Ulica Matejki została wytyczona na planie miasta w 1875 roku. Autor projektu pałacu dostosował układ budynku do nieistniejącej jeszcze ulicy, która wtedy była dopiero w planach. Jednak braciom Goldstein planowane „przecięcie” ich działki na dwie części nie odpowiadało i po długich ustaleniach między miastem a przemysłowcami ulica Matejki powstała w 1895 roku, kiedy Goldsteinowie już nie mieszkali w Katowicach. Pożar, który zniszczył tartak w 1892 roku, stał się przyczyną przeniesienia braci Goldstein wraz z centralą firmy do Wrocławia. Działka należała do nich jeszcze do 1900 roku, po czym przeszła na własność firmy Kohlen Produzenten Georg von Giesches Erben & Co. Zabudowania tartaku rozebrano ostatecznie w 1904 roku. W późniejszym czasie część pomieszczeń na piętrze pełniła funkcje reprezentacyjne, wynajmowane od 1913 roku przez Związek Przemysłowców Górniczo-Hutniczych (*Oberschlesischer Berg und Hüttenmännischer Verein*), którego siedziba znajdowała się w sąsiedztwie pałacu (Plac

⁹ B. Kmiciek, *Dawna willa Goldsteinów w Katowicach przy Pl. Wolności*. „Kronika Katowic” 1986, t. II, s. 64.

¹⁰ I. Kozina, *Chaos i uporządkowanie...*, s. 61–62.

Wolności 12). W latach 1920-1932 Związek stał się już właścicielem obiektu¹¹. W momencie, kiedy Katowice znalazły się w granicach Polski w 1922 roku, zmieniono nazwę Wilhelmsplatz na Plac Wolności oraz numerację. Adres pałacu, do tej pory noszący numer 13, zmieniono na 12a¹². W tym czasie została ostatecznie zmieniona funkcja pałacu z mieszkalnej na biurową. Wtedy też zaadaptowano poddasze. Po 1932 roku budynek został nabyty przez Izbę Przemysłowo-Handlową, która miała tutaj swoją siedzibę, z przerwą w trakcie okupacji, do 1950 roku. W latach 1939-1945 użytkownikami obiektu była organizacja Industrie Und Handels Kammer Kattowitz¹³. W 1950 roku budynek został przejęty przez Skarb Państwa i od tego czasu w budynku mieściła się siedziba Centrali Obrotu Księgarskiego Dom Książki. Od 1952 roku budynek był w użytkowaniu Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, które zostało jej wieczystym użytkownikiem w 1983 roku. W tym czasie, w dawnej sali obrad, otwarto Kino Przyjaźń, mieszczące zaledwie sto czterdzieści pięć miejsc, na parterze zlokalizowana była mała kawiarenka oraz biblioteka. W latach 60. XX wieku w budynku działał również Wojewódzki Ośrodek Kulturalno-Oświatowy, a w jego ramach działał Dyskusyjny Klub Filmowy „Kino Oko”. Od lat 70. XX wieku do 1983 roku w piwnicach obiektu mieścił się Studencki Klub Pracy Twórczej „Puls”. Po zmianach ustrojowych w 1989 roku w budynku mieściły się instytucje i firmy usługowe, m.in. bankowe (Łódzki Bank Rozwoju)¹⁴. 3 grudnia 1983 roku budynek został wpisany, na mocy decyzji administracyjnej, do rejestru zabytków województwa katowickiego.

Pałac Goldsteinów nawiązuje do dojrzałego renesansu włoskiego, z typowymi dla niego formami trójarkady, serliany, *loggi* kolumnowej, eksponowaniem podziałów poziomych (tj. gzymsów działowych i koronującego), ujęciem okien w pilastry i kolumny oraz posługiwaniem się dekoracją rzeźbiarską typu putta w medalionach, groteską w tympanonie (pole archiwolty nad środkowym oknem pierwszego piętra elewacji od ulicy Matejki) oraz motywami zwierzęcymi w metopach (wieży), kimationami, ornamentem palmetowym¹⁵. Inspiracją dojrzałym renesansem była charakterystyczna dla architektów skupionych wokół

¹² http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35064,8969903,Palac_zmiennych_czasow.html [dostęp: 13.07.2012].

¹³ B. Kmieciak, *Dawna willa...*, s. 72; B. Błachuta, *Pałac Goldsteinów...*, s. 106.

¹⁴ http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35064,8969903,Palac_zmiennych_czasow.html [dostęp: 13.07.2012].

¹⁵ B. Kmieciak, *Dawna willa...*, s. 65.

Gottfrieda Sempera – na przykład Josefa Durma¹⁶. Neorenesans włoski, a zwłaszcza motyw kolumnowo-arkadowych, trójosiowych *loggi*, był bardzo popularny w środowisku berlińskim, a także w całym Niemczech, za sprawą rozpowszechnionych w tym państwie wzorników i czasopism. Dlatego twórców tego budynku łączy się ze środowiskiem berlińskim¹⁷.

Neorenesans zyskał popularność dzięki publikacjom Éduarda Kolloffa, Jacoba Burckhardta, stając się jednym z najpowszechniejszych stylów, stosowanych głównie w budownictwie mieszkaniowym. Burckhardt zaznaczył zbieżność pomiędzy światem włoskiego renesansu a XIX-wiecznym kapitalizmem. Pisał, że Florentczycy stanowią „wzór i najwcześniejszy wzórunek Włocha i w ogóle nowoczesnego Europejczyka. Renesans powinien być matką i ojczyzną nowoczesnego człowieka, nie tylko w myśleniu i odczuwaniu, ale także w obrazie form”. Plastyczność form dobrze nawiązywała do zamożności właścicieli. Człowiek renesansu i jego styl życia stał się wzorem dla współczesnego człowieka epoki kapitalizmu. Pierwsze budynki w stylu neorenesansu wznoszono już w latach 40. XIX wieku we Francji. Francuscy architekci uznali, że styl neorenesansowy jest najbardziej odpowiedni dla budownictwa świeckiego. W Niemczech za przykład można uznać twórczość Leo von Klenzego, Friedricha Gärtnera w Monachium; w Dreźnie – budynek łoży Hörniga, wczesne prace Gottfrieda Sempera; w Berlinie – Karla Friedricha Schinkla¹⁸. Formy neorenesansowe, a szczególnie motyw arkadowo-kolumnowych trójosiowych *loggi*, zdobyły uznanie w środowisku berlińskim w latach 70. XIX wieku. Formy charakterystyczne dla tego stylu były propagowane przez takie czasopisma jak: „Allgemeine Bauzeitung”, „Zeitschrift für Bauwesen”. Czasopisma te pełniły rolę wzorników¹⁹. Do przykładowych realizacji tego typu zaliczamy: dom Lessinga przy Vosstrasse 17 (lata 1873-1874, projekt: Heinrich Joseph Kayser i Karl von Grossheim), dom dr Lucae przy Lützowplatz 9 (1873 rok, projekt: Richard Lucae).

Pałac Goldsteinów jest budynkiem murowanym, pierwotnie dwukondygnacyjnym. Trzecia kondygnacja powstała w wyniku przekształcenia poddasza. Reprezentacyjność pałacu

¹⁶ I. Kozina, *Chaos i uporządkowanie...*, s. 61.

¹⁷ M. Błahut, *Wille miejskie...*, s. 173.

¹⁸ P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*. W: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki*. Kraków 1979, s. 64–71.

¹⁹ B. Kmieciak, *Dawna willa...*, s. 66.

podkreślona jest dwuskrzydłową formą z zastosowaniem półokrągłego ryzalitu i dodatkowo zastosowanymi pseudoryzalitami. Fasada również utrzymana jest w charakterze reprezentacyjnym, o czym świadczy zastosowanie różnorodnych elementów architektonicznych i dekoracyjnych, m.in.: spiętrzenia porządków, układów okiennych w typie biforiów i triforiów oraz wykorzystanie form serliany i *aedicul*. Jako motywy dekoracyjne zastosowane zostały laurowe wieńce, znajdujące się pod otworami okiennymi, fryz z motywami arabeski, palmetty, konsole, rozety, pilastry i kapitele w formach tokańskich i kompozytowych. Niezwykłą ozdobę fasady stanowią także reliefy przedstawiające alegorie Sztuki, Handlu, Przemysłu i Transportu w elewacji bocznej oraz półpostać kobiety z okalającymi tondami z puttami, umieszczonej w skrzydle od strony ulicy Matejki. Dekoracje fasady zostały wykonane z piaskowca, zaprawy sztukatorskiej, uzupełniono je tynkiem i polichromowano. W elewacji bocznej wykorzystano formę portyku, który stanowił wyjście do niezachowanego dzisiaj ogrodu. Z kolei tylna elewacja wyróżnia się ryzalitem w postaci wieży²⁰. Badacze wskazują, że wieże w tego typu założeniach nawiązują do wzmocnienia prestiżu właściciela²¹. Główne wejście znajduje się w skrzydle od strony Placu Wolności i zostało wpisane w tokańskie pilastry. Budynek dawnej oficyny wzniesiony został na rzucie litery „L”. Jest otynkowany, dwukondygnacyjny, z ćwierćkolistym ryzalitem. Wnętrze pałacu skomponowane jest w układzie korytarzowym, z reprezentacyjną klatką schodową i holem wejściowym²².

Na przestrzeni lat Pałac Goldsteinów w Katowicach przeszedł szereg różnorodnych remontów i prac konserwatorskich. Budynek pałacu został wzniesiony w 1875 roku. Niestety, nie zachował się pierwotny plan obiektu, który pozwoliłby na szczegółowe odwzorowanie jego wyglądu. W 1880 roku miały miejsce pierwsze prace remontowe pod kierunkiem mistrza murarskiego, Moritza Goldsteina. Nieznany jest zakres wykonywanych wówczas prac. Ze względu na zły stan fasady, w 1900 roku został wykonany jej remont, a pracami kierował budowniczy Ludwig Dame²³. Kolejnych prac remontowych, już znacznie poważniejszych,

²⁰ Archiwum Urzędu Miasta w Katowicach, Akta AAG/07/0028. 5. Opis elewacji budynku, s. 6–7 (dalej: AUM Katowice).

²¹ W. Komorowski, *Architektura Katowic wczesnego...*, s. 373.

²² AUM Katowice, Akta AAG/07/0028. 5. Opis elewacji budynku, s. 6–7.

²³ B. Błachuta, *Pałac Goldsteinów...*, s. 106–111.

dotyczących wykonania kanalizacji budynku, dokonano w 1909 roku. Następne przeobrażenia, zainicjowane przez ówczesnego właściciela pałacu, miały miejsce w 1911 roku, kiedy to zaistniała potrzeba połączenia funkcjonalnego i komunikacyjnego dwóch budynków²⁴. Wówczas wykuto otwór drzwiowy, prowadzący do klatki schodowej i sali obrad na pierwszym piętrze. W czasie prac remontowych w 1924 roku przeobrażono strych obiektu na pomieszczenia biurowo-mieszkalne. Mieszkanie było dwupokojowe, z łazienką oraz balkonem. Konsekwencją tego było powiększenie otworów okiennych w poddaszu. Na lata 1928-1929 przypadają prace, mające na celu odnowienie fasady i kolejne remonty poddasza, na którym usytuowano trzypokojowe mieszkanie. Rok 1937 przyniósł zmiany w strukturze budynku. Została wbudowana nowa klatka schodowa, między drugą kondygnacją a częścią poddasza. Ponadto wybudowano siedem pokoi w niezagospodarowanej części strychu. W 1938 roku została odnowiona fasada. Następny jej remont wykonano dziesięć lat później. Wówczas wymieniono także przegniłe belki stropowe w obrębie sali posiedzeń, czyli między pierwszą a drugą kondygnacją. W czasie użytkowania budynku przez Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej w Katowicach obiekt przeszedł kolejną, znaczną część przekształceń i przebudowań, m.in. w latach 1969-1973 piwnice zostały przysposobione na potrzeby klubu studenckiego „Puls”. W 1979 roku wykonano kolejny remont elewacji budynku. Następnie w latach 1984-1988 przeprowadzono generalny remont budynku, w celu przystosowania go na potrzeby siedziby TPPR oraz filii Domu Radzieckiej Nauki i Kultury w Warszawie²⁵. Był to niezwykle ważny remont, ponieważ po raz pierwszy odkryto bogactwo pierwotnego kostiumu wnętrza. Kolejny remont z 1991 roku miał na celu dostosowanie pomieszczeń (m.in. pierwszego piętra) dla wymogów banku²⁶.

W 2008 roku powstały nowe koncepcje prac konserwatorskich. Kierunki projektowe skupiły się przede wszystkim na adaptacji budynku do nowej roli, jaką miał pełnić – siedziby Urzędu Stanu Cywilnego w Katowicach, co również miało na celu przywrócenie dawnej świetności pałacu. Dodatkowo został wzniesiony budynek administracyjny w miejscu dawnych budynków

²⁴ AUM Katowice, Akta AAG/07/0028. 2. Historia obiektu, główne remonty i adaptacje, s. 3.

²⁵ B. Błachuta, *Pałac Goldsteinów...*, s. 112.

²⁶ AUM Katowice, Akta AAG/07/0028. Założenia konserwatorskie, s. 54.

gospodarczych i stajni. Prace prowadzone były przez jednostkę projektową An Archi Group z Gliwic, głównym projektantem została Małgorzata Gwoździewicz. Intencje konserwatorskie z lat 1984–1988 stały się bazą dla projektantki i zachowały aktualność podczas remontu z 2008 roku. Wedle założeń konserwatorskich, zakres wykonywanych prac miał zatrzymać procesy destrukcyjne oraz, co najważniejsze, przywrócić obiektowi w najlepszy możliwy sposób pierwotny wygląd, przy zachowaniu jednolitego, historycznego charakteru obiektu²⁷. Wiązało się to przede wszystkim z usunięciem wtórnych przemalowań, rekonstrukcją ubytków tynku, polichromii oraz wykonaniem retuszków. Zaplanowano również wyburzenie istniejącej klatki schodowej i wykonanie nowej, usunięcie spiralnych schodów w wieży i wtórnych balkonów, znajdujących się od strony wejścia do Pałacu Ślubów. Szczegółowe zmiany zakładały m.in. renowację konserwatorską zabytkowego, drewnianego stropu kasetonowego w Sali Posiedzeń oraz zdobień sufitów klatki schodowej. Podłogi klatki schodowej miały zostać wykończone i dostosowane do istniejących pozostałości czarno-białej okładziny w układzie karo. Natomiast w pozostałych pomieszczeniach podłogę miał pokrywać parkiet. Założenia przewidywały również oczyszczenie i renowację znamienego, zabytkowego świetlika, znajdującego się nad reprezentacyjnym holem, oraz jego zabezpieczenie, poprzez wykonanie dodatkowego. Pałac pierwotnie posiadał również drugi świetlik, dachowy, w holu sześciokątnym, na przecięciu skrzydeł, jednakże jego rekonstrukcja nie była możliwa, ponieważ wymagałoby to zbyt dużej ingerencji w strukturę budynku. Sala Konferencyjna, znajdująca się na drugiej kondygnacji, przykryta jest zabytkowym, drewnianym stropem w typie kasetonowym, pokrytym warstwą polichromii, wykonanej w technice tłustej tempery, imitującej słoje drewna. Całość okala fryz ze złożoną ornamentacją roślinną, będący imitacją kurdybanu, wykonany z tłoczonego papieru. Został on poddany pracom konserwatorskim: ubytki i złocenia zostały oczyszczone. Sufity pozostałych pomieszczeń pozostały w stanie niezmienionym. Zarówno drewnianą stolarkę okienną, jak i drzwiową, zamierzano odtworzyć wedle pierwotnego rysu. Ze względu na zły stan techniczny zewnętrznej stolarki drzwiowej wymagana była jej rekonstrukcja i przywrócenie pierwotnej kolorystyki ugrowo-zielonej, jak również uzupełnienia brakującymi elementami oraz rekonstrukcja okuć, mająca

²⁷ Tamże, s. 54.

na celu odtworzenie pierwotnego wyglądu. Inspiracją dla wykonania nowych drzwi wejściowych miały być drzwi berlińskiego domu przy Oberwalstrasse 4 Friedricha Hitziga oraz Willi Heeringa przy Victoriastrasse 8. Natomiast drzwi wewnętrzne w większości zachowały swój pierwotny charakter. Na drzwiach prowadzących do Sali Konferencyjnej, znajdujących się na drugiej kondygnacji, została odwzorowana pierwotna kolorystyka w technice mazerunków. Stolarka okienna prawdopodobnie jest wtórna, a do pierwotnych elementów zachowanych zaliczamy: prowadnice i skrzynki żaluzji. Wykonana została w technice flandrowania-mazerowania. Występujące boazerie sieci korytarzy zostały dodane podczas remontu w latach 80. XX wieku i nie reprezentują walorów zabytkowych. Zaplanowano także wykonanie nowej boazerii w nawiązaniu do wzorów historycznych. W pierwotnej wersji pałac nie był zelektryfikowany. Obecnie istniejąca instalacja powstała podczas remontu z lat 80. XX wieku. Oświetlenie, w obrębie głównej klatki schodowej w typie kolumnowym, zostało zastąpione oświetleniem w obrębie pilastrów, co ma na celu doświetlenie zarówno wnętrza, jak i sklepienia. Podczas poprzedniej konserwacji odkryto pierwotną polichromię wnętrza. Hol główny i główna klatka schodowa, łącząca pierwszą i drugą kondygnację obiektu, w najlepszy sposób oddają charakter kostiumu historycznego wnętrza. Dekoracje ścian tworzą pola z płycinami, wypełnionymi polichromią, która składa się z motywów ornamentalnych: arabeski oraz stylizowanych inicjałów pierwszych właścicieli pałacu. Marmurowe schody zachowano w niezmienionym stanie. Bariarka schodów została zaprojektowana na nowo, wedle dokumentów archiwalnych, wzorowana na elementach berlińskiej klatki schodowej przy Victoriastrasse 7-8 oraz berlińskiego pałacu F. Hitziga. W związku z wielokrotnymi remontami fasady pałacu zaplanowano jej uporządkowanie poprzez: regulację okien, drzwi wejściowych oraz likwidację wtórnych elementów, m.in. balkonów. Elewacja została oczyszczona, a obecna kolorystyka stanowi nawiązanie do pierwowzoru w odcieniach szarości, przy zróżnicowaniu poszczególnych płaszczyzn. Elementy detalu architektonicznego zostały wykonane w kolorze ugowym oraz zostały dodatkowo doświetlone²⁸.

Zakończenie wszelkich prac remontowych oraz konserwatorskich, zgodnie z założeniami, nastąpiło jesienią 2010 roku. Wówczas miasto zyskało nową siedzibę Pałacu Ślubów.

²⁸ AUM Katowice, Akta AAG/07/0028. Program prac konserwatorskich wnętrza, s. 101–108.

W większości przyjęte koncepcje projektowe zostały zrealizowane. Projekt utrzymany został w jednolitym charakterze. Tworzy on niezwykle połączenie formy zabytku z nowoczesnością, o czym świadczy m.in. dodatkowo wkomponowane światło w fasadzie i wewnątrz budynku, czy też wprowadzenie szybu windowego w miejscu klatki schodowej wieży. Elewacja budynku wyróżnia się na tle sąsiadujących z nią założeń, we wnętrzu pałacu natomiast najciekawsza okazuje się odwzorowana polichromia i zdobienia w holu wejściowym. Niezwykły akcent stanowi również, poddany pracom konserwatorskim, podwieszony strop w Sali Reprezentacyjnej, z odnowioną imitacją kurdybanu. Efekt prac jest imponujący, w związku z czym Pałac Goldsteinów po latach zapomnienia ma szansę ponownie zyskać status perły architektonicznej Katowic.

Pałac Goldsteinów niewątpliwie zaliczamy do pałacu typu fabrykanckiego. Podobne obiekty powstały m.in. w Łodzi. Wszystkie pałace łączy przede wszystkim podobna stylistyka wnętrza, przypominającego teatralną scenografię, z bogatą dekoracją w postaci złożonych polichromii o bogatej ornamentyce roślinnej, mazerunków, sztukaterii, pilastrów i kolumn. Znamienną cechą wystroju wnętrza jest także kasetonowy sufit, a jego schemat stanowi nawiązanie do traktatu Sebastiana Serlia, zwłaszcza IV księgi – w niej odnajdziemy wszelkie wskazówki co do tego, w jaki sposób takowy strop powinien zostać ukształtowany, jak głęboki powinien być zastosowany relief i dekoracja ornamentalna. Wedle tych koncepcji konieczne zdaje się zamknięcie kompozycji ramą, najlepiej zdobioną złotem. Z takim rozwiązaniem spotykamy się zarówno w Pałacu Goldsteinów, jak i w łódzkich willach fabrykantów. Innym elementem charakterystycznym dla kostiumu wnętrza, a dokładnie holu, było zastosowanie świetlika w stropie. Ta przeszklona konstrukcja nie tylko pełniła funkcję dodatkowego doświetlenia wnętrza, ale przede wszystkim funkcję dekoracyjną, nadając wnętrzu wyjątkowy charakter. Świetlik zastosowano m.in. w westybulu dawnego łódzkiego Banku Handlowego, który znajduje się na alei Kościuszki 15, a zaprojektowany został przez Bielenberg & Moser. W willach i pałacach można odnaleźć wiele detali o genezie berlińskiej. Możemy do nich zaliczyć reliefy o motywach antykizujących, alegorycznych i mitologicznych oraz elementy kowalstwa artystycznego w postaci okuć, balustrad, krat i innych wyrobów metalowych²⁹.

²⁹ I. Kubiak, *Wzorniki i wzorce nowożytnie a dekoracje łódzkich wnętrz w rezydencjach fabrykanckich*. W: *W fabryce, salonie, teatrze i kawiarni – łódzkie wnętrza XIX i XX w. Sztuka w Łodzi (5)*. Łódź 2008, s. 39–50.

Bibliografia

Błahut M., *Wille miejskie na terenie Katowic przełomu XX i XIX wieku*. W: *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich*. red. **Chojecka E.**, Katowice 1993.

Błachuta B., *Pałac Goldsteinów w Katowicach*. W: *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, t. II: *Zamki. Pałace*. Red. **Klajmon B.** Katowice 2010.

Długoborski W., Mrozek W., *Katowice, ich dzieje i kultura na tle regionu*. Warszawa 1976.

Hoffman G., *Historia miasta Katowice*. Katowice 2003.

Kmiecik B., *Dawna willa Goldsteinów w Katowicach przy Pl. Wolności*. „Kronika Katowic” 1986, t. II.

Komorowski W., *Architektura Katowic wczesnego okresu miejskiego (trzecia ćwierć XIX wieku)*. W: *Sztuka Górnego Śląska na przecięciu dróg europejskich i regionalnych*. Red. **Chojecka E.**, Katowice 1993.

Kozina I., *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763-1955*. Katowice 2005.

Krakowski P., *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*. W: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki*, Kraków 1979.

Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie wyjątkowego obiektu katowickiej architektury, jakim jest pałac braci Abrahama i Józefa Goldstein, umiejscowiony na Placu Wolności. Powstała w latach 1874-1875 willa wykazuje się cechami neorenesansu. Ponadto, obiekt można zaliczyć do powstałego w XIX w. nowego typu budynków – willi fabrykanckiej. Na przestrzeni lat pałac Goldsteinów adoptowano na różne potrzeby, co też przyczyniło się do wielokrotnych remontów i przekształceń pierwotnych założeń. Autorki tekstu ukazały, w oparciu przede wszystkim o źródła archiwalne, chronologicznie wykonywane prace remontowe, zarówno te dotyczące elewacji zewnętrznych, jak również przekształceń wewnątrz. Szczegółowo zostały omówione koncepcje konserwatorskie z 2008 r., które miały zarazem przywrócić obiektowi dawną świetność i przystosować go do nowej, reprezentatywnej funkcji jaką miał pełnić – Urzędu Stanu Cywilnego.

Summary

The purpose of this article is to show the unique building of Katowice's architecture which is the palace of the brothers Abraham and Joseph Goldstein located on Wolności Square. Villa founded in 1874-1875 presents Neo-Renaissance features. In addition, the object can be classified as resulting in the nineteenth century new type of buildings – villas manufacturer. Over the years the Goldstein's palace has been adopted for different aims, what also has been contributing to multiple renovations and transformations of the original assumptions. The authors of the text describe mainly basing on archival sources chronologically performed repair work, both on the exteriors as well as interiors transformations. The concepts of preservation in 2008 are discussed in detail. These at the same time were to restore the property to its former glory and adapt it to a new, representative function which the villa was to serve – Registry office.

Przeszłość w przyszłości

– teoretyczne rozważania projektowe dotyczące Pałacu w Dobrej

Tematyka dziejów i architektury pałacu w Dobrej była przedmiotem *Studium historyczno-stylistycznego parku w Dobrej, woj. opolskie* Heleny Grad z 1974 roku¹. Pojawia się również w publikacji *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914* Irmy Koziny z 2001 roku² w kontekście twórczości C.J.B. Lüdecke. Często jest, w formie skrótowej, przywoływana w informatorach i wydawnictwach przybliżających zabytki Opolszczyzny³. Autorka, jako projektant, sięga do przedwojennych materiałów, dotyczących pałacu w Dobrej, aby odkryć jego tajemnice. Artykuł składa się z trzech głównych części: analizy porównawczej, analizy projektowej oraz teoretycznych koncepcji projektowych⁴.

¹ H. Grad, *Studium historyczno-stylistyczne w Dobrej, woj. opolskie*. Wrocław 1974.

² I. Kozina, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*. Katowice 2001.

³ *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo opolskie*, t. VII, z. 6. Oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki. Warszawa 1963.

⁴ Artykuł oparty na pracy doktorskiej autorki artykułu, *Odzyskane z niebytu*, Wydział Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2009 rok, promotor – Elżbieta Pakuła-Kwak.

Analiza porównawcza

Pałac w Dobrej został pierwotnie zbudowany w stylu baroku francuskiego około 1750 roku przez hrabiego Erdmanna Carla von Redern – królewskiego radcę dworu, syna pruskiego ministra wojny, Carla Gustawa von Redern⁵ (il. 68). W II połowie XIX wieku obiekt został przebudowany w stylu neogotyckim przez hrabiego Hermanna von Seherr-Thoss⁶. Modernizacji poddano elewację, bryłę oraz wnętrza⁷. Rysunki przedstawiające inwentaryzację budynku barokowego, wraz z planowanymi zmianami, sporządzone w latach 1856-57, zachowały się w zbiorach Archiwum Budowlanego Uniwersytetu Technicznego w Berlinie. Autorem koncepcji modernizacji pałacu był Gottgetreu, który w literaturze fachowej wymieniany był jako Rudolf Wilhelm Gottgetreu z powodu błędnego połączenia życiorysów dwóch architektów⁸. Po niwelacji tego błędu, z powodu złej interpretacji podpisu i inicjałów „M. Gottgetreu” występował jako Martin Gottgetreu⁹ do 2009 roku, kiedy to – w wyniku badań historycznych – został właściwie rozpoznany jako Moritz Wilhelm Gottgetreu¹⁰. Na podstawie rysunków jego autorstwa można stwierdzić¹¹, że zachowany miał być główny korpus pałacu wraz z ryzalitami narożnymi oraz jedno z dwóch, niskich, bocznych skrzydeł. Gottgetreu planował rozebrać mansardowy dach w jego dolnej części, jednocześnie nadbudowując i wykańczając krenelażem ściany po obwodzie korpusu głównego. Także cebulaste hełmy nad ryzalitami narożnymi oraz nad dwukondygnacyjną wieżą bocznego skrzydła miały być usunięte, a ściany zwieńczone blankowaniem. Barokowy, kolumnowy portyk, wraz ze znajdującymi się nad nim balkonami, na projektach jest zastąpiony ryzalitem środkowym z podjazdem w parterze. Jego bogate zdobienie detalem neogotyckim, pinaklami wysoko

⁵ A. Duncker, *Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen der Ritterschaflichen Grundbesitzer in der Preußischen Monarchie nebst den Königlichen Familien, Haus, Fideicommiss und Schatull Güttern in Naturgetreuen, Künstleisch ausgeführten, farbigen Darstellungen nebst begleitendem Text*, Band 1. Berlin 1857/1858.

⁶ Tamże, Band 7. Berlin 1865.

⁷ R. Weber, *Schlesische Schlösser*, Band 1. Dresden-Berlin 1909.

⁸ U. Thieme, F.C. Willis, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig 1921.

⁹ Publikacje do 2009 roku.

¹⁰ Wyniki badań opublikowane w 2009 roku przez Archiwum Budowlane Uniwersytetu Technicznego w Berlinie.

¹¹ Technische Universität Berlin Plansammlung, nry inw.: 11691–11694.

¹² R. Weber, *Schlesische Schlösser...*

sterczącymi ku górze, łukami Tudorów oraz zegarem w ścianie szczytowej, miało dodatkowo podkreślać środkową oś budynku. Pozostała elewacja pałacu także zyskała neogotycki wygląd, m.in. poprzez zastosowanie czworobocznych okien z nadokiennikami, przypór zwieńczonych sterczynami w części między ryzalitami czy umieszczeniem w prawym, narożnym ryzalicie ozdobnego wykusza. Gottgetreu zaproponował również wzniesienie od strony ogrodu wysokiego tarasu oraz narożnej wieży, zakończonej stożkowo. Zachowane rysunki przedstawiają także rozplanowanie pomieszczeń wewnątrz pałacu. Na osi pałacu znajdował się obszerny westybul oraz salon, wychodzący na projektowany taras, a od strony elewacji ogrodowej zaplanowano pokoje gościnne oraz kaplicę, połączoną z narożną, dobudowaną wieżą. Pozostałe pomieszczenia miały charakter gospodarczy. Widoczne na przekroju barokowego budynku wielobiegowe schody (rzut I i II piętra) zostały ograniczone tylko do prawej części. Uzyskana w ten sposób przestrzeń została zaadaptowana na dodatkowe pokoje oraz pomieszczenie kąpielowe na parterze. Asymetryczna klatka schodowa wprowadziła nową dynamikę we wnętrza pałacu. Poza tą zmianą, na podstawie rzutów można stwierdzić, że został zachowany ogólny układ wnętrza, o znacznej symetrii względem środkowej osi budynku. Jest to szczególnie widoczne na rysunku pierwszego piętra, gdzie podział na dwie lustrzane części dotyczy także funkcji pomieszczeń. Na lewo, od umieszczonego na osi pałacu westybulu, przechodzącego w jadalnię, znajdowały się pokoje pani, na prawo zaś pana domu. Do części lewej prowadził z jadalni pokój przyjęć, do prawej – analogicznych rozmiarów sala bilardowa. Wśród pomieszczeń hrabiny znajdował się pokój dzienny z wejściem do dobudowanej narożnej wieży oraz sypialnia pani domu. W tej części planowane były również pokoje dzieci i guwernantki, wraz z osobną klatką schodową na planie koła. Dodatkowa służbowa klatka schodowa wrysowana została także po prawej stronie, przy pomieszczeniach pana domu. Do zlokalizowanego w narożnym ryzalicie gabinetu pana prowadził również bezpośrednio korytarz z westybulu. Obie służbowe klatki wiodły na drugie piętro, gdzie w ryzalitech narożnych, nawiązując do podziału piętra na część pana i pani domu, znajdowały się po lewej stronie garderoba i pokój służącej pani, po prawej stronie pokój służącego pana domu. Nadbudowanie ścian po obwodzie korpusu głównego pozwoliło na ulokowanie dodatkowych pomieszczeń dla służby na dawnym poddaszu. Rzut drugiego piętra ujawnia jeszcze jedną, ważną zmianę, planowaną przez

Gottgetreu w ramach istniejącej zabudowy – usunięcie stropu i wprowadzenie, widocznej na rysunku, wąskiej galerii po obwodzie jadalni, dzięki czemu pomieszczenie zyskało wysokość dwóch kondygnacji.

Jedynym, pojawiającym się w opracowaniach dotyczących pałacu w Dobrej dokumentem archiwalnym, na którym przedstawiono wygląd dawnych wnętrz pałacu, jest fotografia, zamieszczona w publikacji Roberta Webera *Schlesische Schlösser* z 1909 roku¹², przedstawiająca neogotycką salę reprezentacyjną (il. 69). Na jej podstawie można stwierdzić, że wspomniana powyżej galeria została wykonana na całym obwodzie sali reprezentacyjnej, tzn. dwa razy dłuższa, niż widoczna na rysunku Gottgetreu. Pozostałe dwa zdjęcia pałacu w Dobrej, opublikowane przez Webera, również świadczą o tym, że zrealizowana wersja różniła się od przedstawionej w rysunkach koncepcji Moritza W. Gottgetreu. Pierwsza fotografia to frontalne ujęcie pałacu. Na zdjęciu widoczna jest piętnastoosiowa elewacja z trójosiowym ryzalitem środkowym i analogicznie – ryzalitami bocznymi, o prostokątnych otworach okiennych, zamkniętych w ryzalicie środkowym łukami Tudorów. Druga fotografia przedstawia elewację ogrodową, podobną do frontalnej, ze środkowym ryzalitem trójosiowym, pałac natomiast usytuowany jest na pseudobastionie, z którego otwiera się widok na park. Gottgetreu jest wymieniony jako twórca koncepcji przebudowy pałacu w Dobrej w nocie, towarzyszącej barwnej litografii barokowego pałacu tuż przed modernizacją, w I tomie dzieła, wydanym w latach 1857-1858: *Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen der Ritterschaftlichen Grundbesitzer in der Preußischen Monarchie nebst den Königlichen Familien, Haus, Fideicommiss und Schatull Güttern in Naturgetreuen, Künstleisch ausgeführten, farbigen Darstellungen nebst begleitendem Text*, którego autorem i wydawcą był Alexander Duncker¹³.

W kolejnym, VII tomie, wydanym w 1865, Duncker opublikował ilustrację przedstawiającą już neogotycką siedzibę w Dobrej¹⁴ (il. 70). Wygląd obiektu odbiega od opisanego powyżej projektu Gottgetreu. Zwieńczenie ryzalitu środkowego zastąpiono szczytem schodkowym. Zamiast stożkowego zakończenia wieży zbudowano mniejszą wieżyczkę z krenelażem. Nie pozostawiono żadnego z niższych skrzydeł bocznych. Przedstawione ujęcie pałacu jest

¹³ A. Duncker, *Die ländlichen Wohnsitze...*, Band 1, il. 7.

¹⁴ Tamże, Band 7, il. 361.

natomiast zgodne z przedwojenną fotografią elewacji od strony ogrodu, zamieszczoną we wspomianej już publikacji Webera. Podpis pod litografią informuje, że została wykonana na podstawie oryginalnej akwareli autorstwa C. Lüdecke. W przedwojennych materiałach Carl Johann Bogislaw Lüdecke nie pojawia się jako architekt odpowiedzialny za przebudowę pałacu w Dobrej. Wskazują na to rysunki, zachowane w zbiorach Archiwum Budowlanego Uniwersytetu Technicznego w Berlinie. Szczególnie zastanawiający jest rysunek wykonawczy szczytu schodkowego, datowany na czerwiec 1881 roku¹⁵. Sugeruje on prowadzenie prac związanych z przebudową pałacu jeszcze szesnaście lat po wydaniu VII tomu Dunckera. Warto postawić sobie pytanie: czy w momencie druku litografia odzwierciedlała stan rzeczywisty, czy była raczej wizualizacją dopiero wdrażanego projektu Lüdecke? Pozostałe, zachowane rysunki Carla Johanna Bogisława Lüdecke, dotyczące przebudowy pałacu, przedstawiają detale elewacji i pochodzą z końca lat 70. i początku 80. XIX wieku. Architekt pracował również nad projektami innych obiektów na zlecenie właścicieli pałacu w Dobrej. W 1865 roku, a więc w roku publikacji VII tomu dzieła Dunckera, wykonał projekt budynku bramnego oraz domu gościnnego, zlokalizowanego w przypałacowym parku, a dwa lata później zaprojektował kościół w Dobrej i dom parafialny, uzupełnione w 1874 roku kapliczką. W ramach kompleksu pałacowo-parkowego opracował również leśniczówkę (1870 rok) oraz kaplicę grobową (1880 rok). Carl Johann Bogislaw Lüdecke w swoich projektach uwzględniał, oprócz bryły architektonicznej, również wnętrza, ze szczegółowym rozwiązaniem detali. Spośród wszystkich jego projektów związanych z Dobrą, najpełniej zachowała się dokumentacja kościoła. Można tylko przypuszczać, że projekt modernizacji pałacu w Dobrej również był tak szczegółowo opracowany. Obiekt został zniszczony pod koniec II wojny światowej. Najpierw był zdobyty przez Armię Czerwoną, a następnie odbity i podpalony przez wycofujące się oddziały niemieckie.

Z opowieści żyjących świadków tamtych wydarzeń, usłyszanych przez autorkę artykułu, rysują się również tragiczne losy żony ostatniego mieszkającego w Dobrej hrabiego Seherr-Thoss. Muriel White była córką bogatego, amerykańskiego przemysłowca i ambasadora USA w Paryżu. Wiadomość o zaręczynach z hrabią Hermannem Seherr-Thoss zelektryzowała światową prasę. Na łamach „New York Timesa”, w znalezionych przez autorkę artykułach,

¹⁵ Technische Universität Berlin Plansammlung, nr inw. 10901.

pisano m.in.: o wielkiej miłości, przyjęciu młodej pary przez prezydenta Francji, konflikcie z arcybiskupem Paryża, próbach interwencji na szczeblu papieskim, prezentach ślubnych czy szantażowaniu młodej hrabianki pod groźbą wysadzenia zamku (il. 71-72). Wybuch II wojny światowej spowodował, że Muriel Seherr-Thoss była szykanowana, a potem traktowana jak osoba należąca do wrogiego wobec Rzeszy obozu. Nie pozwolono jej wyjechać, a kolejne, nieustannie podejmowane przez nią próby powrotu drogą lądową, morską czy powietrzną do Stanów Zjednoczonych były udaremniane. Oskarżano ją o pomoc brytyjskim pilotom, jeńcom niemieckiego wojska, które zlokalizowało w części pałacu swoje kwatery oraz szpital wojskowy. Żądano od hrabiny, by sprowadziła z powrotem swoje dzieci, które w 1937 roku wyemigrowały do USA. W obawie przed tym, że jej synowie ulegną szantażowi z powodu lęku o życie matki i wrócą do Polski, popełniła samobójstwo, skacząc z okna pałacu. Jeden z synów hrabiny prawdopodobnie zaciągnął się do wojska, lecz do armii amerykańskiej. Przez pracowników pałacu była wspominana jako dobra i życzliwa ludziom pani.

Pałac w Dobrej po wojnie, przejęty przez Skarb Państwa, sukcesywnie niszczał. Stropy i dach uległy zawaleniu, a wśród ocalałych, pionowych ścian, wyrosły okazałe drzewa (il. 73). Na podstawie decyzji Opolskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków nr 91/84 z dnia 26 stycznia 1984 roku zespół pałacowo-parkowy w Dobrej został wpisany do rejestru zabytków województwa opolskiego. W 1991 roku w karcie zabytkowego zespołu parkowo-pałacowego w Dobrej dokonano w dziale *Najpilniejsze postulaty konserwatorskie* wpisu o konieczności zabezpieczenia obiektu jako trwałej ruiny, celem uniemożliwienia dalszej dewastacji. Praca obejmuje dzieje i stan obiektu do roku 2001, kiedy to został nabyty przez osobę prywatną. Szukając dodatkowych materiałów, autorka artykułu włączyła do badań obiekty powiązane z pałacem w Dobrej. Budowle te zarazem reprezentują alternatywne scenariusze dla przestrzeni historycznej: rekonstrukcję, modernizację, dalszą destrukcję. Pierwszy to zamek Babelsberg w Poczdamie¹⁶. Zaprojektowany przez Karla Schinkla, pierwszy neogotycki pałac inspirowany stylem Tudorów na kontynencie. Po jego śmierci prace projektowe kontynuował jego uczeń – Ludwig Persius, a następnie Johann Heinrich Strack, przy współpracy

¹⁶ *Art for space, space for art-interior as works of art – discovered in palaces, castles and monasteries in Germany.* Regensburg 2005.

z Gottgetreu. To właśnie jego postać łączy zamek Babelsberg z Dobrą. Przeprowadzone na miejscu badania, dzięki uprzejmości Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, ujawniły zaskakującą, niebadaną dotychczas zbieżność wnętrza jadalni w Babelsbergu i sali reprezentacyjnej pałacu w Dobrej. Zachowane w dobrym stanie detale oraz elementy wyposażenia wnętrza zamku okazały się cennym materiałem porównawczym. Drugi obiekt to zaprojektowany przez Lüdecke budynek Nowej Giełdy we Wrocławiu, w którym architekt miał zastosować podobne rozwiązania jak te, obecne w pałacu w Dobrej. Podobieństwa dotyczyły jednak niezrealizowanych wersji projektu Nowej Giełdy, a sam budynek, po modernizacji w latach 30. XX wieku został pozbawiony neogotyckiego wystroju wnętrza i pełni dziś rolę hali sportowej. Angielska posiadłość Crawford Priory w Fife z 1758 roku, rozbudowana w latach 1809-10 przez Davida Hamiltona oraz w 1811-13 przez Jamesa Gilliespie Grahama, do której również porównywany był pałac w Dobrej, w przeciwieństwie do rekonstruowanego zamku Babelsberg i zmodernizowanej Nowej Giełdy, jest typem obiektu opuszczonego, poddanego dalszej degradacji.

Analiza projektowa sali reprezentacyjnej pałacu w Dobrej

Analiza porównawcza oparta na zachowanej dokumentacji archiwalnej oraz wybranych obiektach analogicznych, poszerzyła wiedzę o pałacu w Dobrej, ze szczególnym uwzględnieniem sali reprezentacyjnej. Zebrane dane są jednak niepełne. Na archiwalnej fotografii sali reprezentacyjnej z publikacji Webera szczegóły są nieczytelne. Widoczne są natomiast zależności pomiędzy niektórymi elementami wnętrza. Zaobserwowane relacje zainspirowały autorkę artykułu do przeprowadzenia analizy projektowej tego wnętrza. Jest to forma dialogu z wnętrzem sali, poprzez obserwację zastosowanych w niej rytmów i proporcji. To próba poznania sposobu myślenia jego projektantów, wyznaczenia kryteriów weryfikacji poprawności znalezionych rozwiązań. Na fotografii sali wyraźny jest charakterystyczny rytm słupków balustrady oraz wsporników galerii. Wrysowanie ich na rzucie pomieszczenia ujawnia podstawowy podział. Krótszy bok sali zawiera sześć, a dłuższy szesnaście i pół równych części. Brak całkowitej ilości modułów sugeruje, że z jednej strony galeria miała podwójną szerokość – zapewne ze względu na trakt komunikacyjny, łączący galerię sali reprezentacyjnej z innymi pomieszczeniami na tym poziomie. Wymiary pomieszczenia:

szerokość, długość, wysokość wraz ze sklepieniem odpowiadają barokowej inwentaryzacji. Otwory okienne i drzwiowe powstały w trakcie realizacji wnętrza neogotyckiego. Ich rozmieszczenie związane jest z podziałem, występującym w układzie wsporników galerii oraz słupków balustrady. Można założyć, iż relacje pomiędzy pozostałymi elementami również nie są przypadkowe. Analiza zależności między nimi pozwoli na poznanie idei, według której zostały uporządkowane. To język, który ma swoją strukturę – siatkę projektową.

Analiza projektowa odbywała się równolegle na dwóch poziomach złożoności wnętrza: w skali mikro (formy pojedynczego elementu) i makro (wnętrza jako całości). Relacje pomiędzy poszczególnymi elementami tworzą rytm sali. Jest to układ modułowy. Wzajemne zależności determinują wielkość oraz wpływają na formy elementów. Forma określa zależności. Równoległe poszukiwania pojedynczego kształtu i struktury całości wzajemnie się uzupełniały. Znaczenie tego podwójnego formowania jest szczególnie widoczne na przykładzie kratownicy. Jej siatka powstała w oparciu o formę rombu i korelację ze wspornikami galerii (szerzej opisana w dalszej części artykułu). Wpisana we wnętrze, ujawniła jeszcze jedną, ciekawą relację. Trójkąt równoramienny, wyznaczony przez siatkę kratownicy o podstawie krótszego boku sali, ma wysokość pierwszej kondygnacji. Na drugiej kondygnacji jego podstawa wypada na styku dolnej krawędzi sklepienia i ściany. To nie przypadek, według autorki artykułu, ale dowód zastosowania harmonii pitagorejskiej na etapie wznoszenia barokowego pałacu (il. 74). Opisany trójkąt składa się z dwóch trójkątów prostokątnych o długościach boków: 3a (połowa szerokości sali), 4a wysokość kondygnacji i przekątnej 5a. Są to trójkąty pitagorejskie. Krótszy bok sali zawiera ich osiem – razem tworzą idealny prostokąt pitagorejski. To klucz do zrozumienia idei, wedle których kształtowane było wnętrze sali reprezentacyjnej. Prostokąt pitagorejski jest narzędziem projektowym. Ilustruje proporcje, oparte na interwałach muzycznych (1:2 – oktawa, 2:3 – kwinta, 3:4 – kwarta, 3:5 – seksta, 4:5 – tercja, 5:6 – tercja mała oraz 1:1 – prima). Oznacza to, że nie tylko neogotyckie elementy były względem siebie skoordynowane, ale także barokowy układ sali był wyznaczony poprzez proporcje. Kolejny projektant, chcąc powrócić stylistycznie do wcześniejszej epoki gotyku, zmienił wnętrze, wyburzył część ścian, by wydłużyć galerię, ale współdziałał z istniejącą przestrzenią. To dialog prowadzony w języku harmonii pitagorejskiej, ponad końcową formą, na płaszczyźnie idei projektowych. Poznanie reguł, według których kształtowana była przestrzeń

sali, umożliwia odczytanie fragmentarycznych danych, widocznych na fotografii. Zgodnie z tymi zasadami można na nowo stworzyć brakujące związki, aby stały się częściami całego zespołu zależności, tak jak poszczególne partie instrumentalne składają się na całość utworu muzycznego. Przedstawiony układ siatek modularnych jest wynikiem tego procesu (il. 75). To wyabstrahowany zapis idei wnętrza. Podstawowe relacje określone w wyniku analizy projektowej we wnętrzu sali:

- 1:1 – wsporniki galerii do słupków balustrady;
- 1:2 – proporcje sklepienia;
- 1:2 – gzymsy między sobą i w stosunku do balustrady;
- 2:3 – słupki balustrady do siatki sklepienia;
- 2:3 – szerokość sali do wysokości pierwszej kondygnacji;
- 3:4 – szerokość sali do wysokości pomieszczenia bez sklepienia;
- 3:4 – proporcje kratownicy;
- 3:5 – długość sali do jej wysokości (w przybliżeniu).

Poszczególne elementy wnętrza sali reprezentacyjnej pałacu w Dobrej zostały skonstruowane w nawiązaniu do jej oryginalnego wystroju, znanego jedynie z archiwalnej fotografii. Poniżej autorka artykułu prezentuje dylematy i efekty prowadzonych prac projektowych. Jednym z prostszych i dobrze widocznych elementów sali balowej pałacu w Dobrej jest kratownica, umieszczona na ścianie (il. 76). Jej podstawową formą jest romb. Określenie jego kątów, na podstawie kształtów widocznych na fotografii, było niewystarczające. Światłocień i grubość elementów uniemożliwiały jednoznaczne sprecyzowanie jego formy. W celu jej dokładniejszego ustalenia autorka przyjęła, że kratownica jest oparta na module kwadratowym, o boku równym rozstawowi wsporników galerii. Szukając kątów nachylenia boków rombu wykazała, że podział jednego boku na cztery, a drugiego na trzy części, najlepiej odzwierciedla kształt kratownicy i jej relacje ze wspornikami galerii. Na tej podstawie została określona siatka modularna kratownicy. Wpisana w zarys wnętrza okazała się nie tylko adekwatna, ale uwidoczniająca relacje obecne w strukturze budowlanej wnętrza. Podobny element ścienny w Babelsbergu miał kształt kwadratu. Można stwierdzić, że kratownica w Dobrej została dostosowana do lokalnych warunków ze względu na zachowanie szerokości i wysokości obu kondygnacji z barokowego okresu budynku. Założono, że detale kratownicy również

zostały skonstruowane geometrycznie. Za każdym rozwarciem cyrkla otwierały się nowe możliwości, ale tylko jeden układ spełnił wszystkie warunki: był dobry (zgodny z fotografią), prawdziwy (czysta konstrukcja) oraz piękny (w zestawieniu z narysowanym wyłącznie na podstawie fotografii). Kopiowanie elementów wnętrza, nawet gdyby zachowały się oryginalne pierwowzory – bez zrozumienia – zawsze byłoby obarczone błędem. Sięganie do idei, według których były kształtowane, umożliwia poznanie poprzez osobiste doświadczenie procesu projektowego. Metodę tę autorka zastosowała do wszystkich elementów wnętrza sali reprezentacyjnej.

Konstrukcję zadaszania sali reprezentacyjnej, usytuowanej na najwyższej kondygnacji, stanowiło sześć drewnianych dźwigarów kratownicowych o finezyjnym kształcie. Ich forma, odkryta od wnętrza sali, była jej dodatkową ozdobą. Elementy konstrukcji dachu i dekoracji stropu nie zachowały się do czasów współczesnych. Wskazówką do zrozumienia formy dźwigarów sali reprezentacyjnej w Dobrej miała być realizacja Nowej Giełdy we Wrocławiu C. J. B. Lüdecke. Różnice są jednak znaczne. Wśród dokumentacji innych obiektów pałacowych autorstwa Lüdecke oraz pozostałych projektów Gottgetreu nie występuje analogiczne rozwiązanie. Na podstawie fotografii sali reprezentacyjnej pałacu w Dobrej autorka artykułu określiła podstawowy kształt dźwigarów oraz ich relacje przestrzenne z pozostałymi elementami sali (il. 77-78). W kwestii ustalenia przekroju dźwigarów pomocne były także badania w Babelsbergu oraz we wrocławskim Archiwum Budowlanym. Wewnętrzny element dekoracyjny, nieczytelny na zdjęciu, został zaprojektowany jako wariacja, oparta na formach występujących w konstrukcji dźwigarów. Również rozstaw dźwigarów nie może być określony wyłącznie w oparciu o fotografię. Widoczny fragment stropu oraz balustrady ułatwia ustalenie położenia trzech pierwszych dźwigarów. Kontynuowanie takiego rozmieszczenia dla pozostałych dźwigarów powoduje nierównomierny rozkład podparcia. Wynika to z asymetrii sali, spowodowanej poszerzeniem galerii z jednej strony. Najlepszym rozwiązaniem w tej sytuacji jest odbicie układu trzech pierwszych dźwigarów względem osi sali. Takie ich rozmieszczenie dzieli strop na pięć części związanych z modułem podstawowym M i jego połową m . Wyznaczone odcinki mają długość: $3M + 3M + 4,5M + 3M + 3M = 2 \times 3m + 2 \times 3m + 3 \times 3m + 2 \times 3m + 2 \times 3m$. Oznacza to, że stosunek długości wynikowego, środkowego odcinka, do pozostałych, o równej długości, wynosi 3:2. Jest więc to rozwiązanie wpisujące

się w strukturę całej sali. Na górnym, krzywoliniowym pasie dźwigara oparto deskowanie, zasłaniające pokrycie dachu, uzyskując formę przypominającą sklepienie kolebkowe o osi równoległej do dłuższych boków sali. To pozorne sklepienie, nazywane również w niniejszej pracy „stropem”, ozdobiono dekoracyjnym, przestrzennym ornamentem. Siatka modularna, na której został oparty motyw dekoracyjny stropu, musiała spełniać najwięcej warunków: uwzględnić krzywiznę stropu, długość i szerokość sali oraz rodzaj i wzajemne ułożenie elementów oktagonalnych między sobą (pod kątem 45° w stosunku do głównych siatek sali), a także ich ilość, przypadającą na szerokość sali i rozmieszczenie dźwigarów, powiązanych z pozostałymi siatkami. W trakcie pracy nad „rozczytaniem” wyżej wymienionego układu powstało wiele wariantów. Był to proces dążący do zrozumienia wyboru decyzji projektowych budowniczych pałacu, których wynikiem był utrwalony na archiwalnej fotografii układ elementów oktagonalnych. Jakie efekty były pożądane, a jakie niewystarczające? Przykładowo – prostszym rozwiązaniem, w kontekście struktury całej sali, byłoby umieszczenie wzoru równoległe do ścian sali. Tak zrobiono m.in. we wnętrzu sali w Hampton Court, Middlesex¹⁷ (il. 79). W Babelsbergu i Nowej Giełdzie również struktura widoczna na suficie była znacznie prostsza i równoległa do ścian. W Dobrej postawiono na dynamikę i geometryczny motyw z wirtuozerią wpisano we wnętrze sali (il. 80). Łączenie elementów dekoracyjnych na środku „sklepienia” było świadomym wyborem projektanta. Wyśrodkowanie gwiazd względem osi „sklepienia” pozwoliłoby uniknąć szwu na środku. Lepszy byłby rozkład pojedynczych elementów na rozwinięciu „sklepienia” – zamiast ośmiu całych i dwóch przyciętych, pojawiłoby się dziewięć pełnych pól. Takie rozwiązanie spowodowałoby jednak optyczne spłaszczenie krzywizny oraz byłoby konkurencyjne w stosunku do dźwigarów o bogatej formie (niekorzystne nałożenie osi symetrii). Geometria nie ogranicza i nie narzuca jednego rozwiązania. Otwiera na świadome kształtowanie przestrzeni, jako systemu wielu zależności. Jeżeli galeria, otaczająca salę reprezentacyjną pałacu w Dobrej, ma dwie różne szerokości, jak wynika to z układu modułowego, to musi mieć odpowiednio dwa rodzaje wsporników. Dwa typy wsporników są widoczne na fotografii; pierwszy, po bokach pomieszczenia, drugi, w jego głębi. Różnią się szerokością podparcia. Na trzech bokach sali, dwóch dłuższych i jednym krótszym,

¹⁷ J. Nash, *The Mansions of England in the Olden Time*. Londyn 1906.

podstawa wsporników jest opisana na połowie koła o średnicy podstawowego modułu. Na poszerzonym odcinku galerii wsporniki są opisane na całym kole i wzmocnione belką (il. 81). Przepuszczenia te znalazły potwierdzenie w przeprowadzonych później badaniach w Babelsbergu. Tam również występują dwa rodzaje wsporników: oparty na całym kole i połowie, w zależności od szerokości galerii. Zaproponowane zwieńczenie wspornika powstało jeszcze przed badaniami w Babelsbergu, gdzie zastosowano motyw roślinny. W zestawieniu ze wspornikami jadalni Babelsberg zastanawiające jest wykończenie wsporników w Dobrej. Na zdjęciu widać wyraźnie dwa odcienie. W Babelsbergu całość jest białym odlewem gipsowym.

Kolejnym elementem, mającym swój odpowiednik w Babelsbergu, jest balustrada. Na fotografii sali reprezentacyjnej w Dobrej jest ona widoczna w dwóch pozycjach: frontalnej i bocznej. W pierwszej, widzianej pod słońce, wydaje się delikatna, w drugiej – skomplikowana i masywna. Ta pozorna sprzeczność staje się zrozumiała przy założeniu, że została wykonana podobnie do zachowanej balustrady sali balowej zamku Babelsberg. Analogiczna balustrada z jadalni tego zamku nie zachowała się. Pomiary wykonane w Babelsbergu zostały później wykorzystane przy określaniu grubości elementów balustrady dla sali reprezentacyjnej pałacu w Dobrej. Wzór balustrady galerii w Dobrej jest prawie nieczytelny na fotografii sali reprezentacyjnej. Dopiero po zestawieniu go z ilustracjami jadalni w Babelsbergu można rozpoznać w nim motyw pojawiający się także na posadzce sali balowej zamku Babelsberg. Konstrukcja tego wzoru, kiedyś zapewne oczywista dla budowniczych i twórców, dziś nie jest elementem codziennego warsztatu projektanta. Jej przerysowanie, bez znalezienia klucza do tej konstrukcji, byłoby sprzeczne z dążeniem do zrozumienia stosowanej wówczas metody projektowej. Zgłębienie budowy detalu ujawnia spójność w sposobie kształtowania zarówno części, jak i całego wnętrza (il. 82). Układ siatek modularnych sali reprezentacyjnej sugeruje ciekawe rozwiązanie łączenia balustrady na narożnikach galerii. Zastosowanie takiego zabiegu tłumaczy widoczne na fotografii wrażenie niedomknięcia galerii przez otaczającą ją balustradę. To rozwiązanie, podobnie jak w przypadku galerii, założone na podstawie analizy projektowej siatek i modułów sali, zostało potwierdzone w trakcie późniejszych badań, przeprowadzonych w Babelsbergu¹⁸.

¹⁸ Na podstawie archiwalnych ilustracji Carla Graeba; Technische Universität Berlin Plansammlung, nr inw.: B0543, B0545.

Elementami, związanymi z rozmieszczeniem dźwigarów oraz rytmem balustrady i wsporników galerii, są gzymsy wieńczące ścianę na drugiej kondygnacji sali. Ich widoczność na fotografii jest znacznie ograniczona. Mogły być podobne do zaproponowanych przez autorkę artykułu form, skonstruowanych zgodnie z pozostałymi elementami sali reprezentacyjnej (il. 83). Wykorzystane motywy są charakterystyczne dla stylistyki gotyckiej. Konstrukcje geometryczne, na których się opierają, są znacznie starsze. Mandorla – migdałowy kształt powstały w wyniku przecięcia dwóch kół, których środki są rozstawione na odległość promienia, jest formą znaną już w starożytności, wielokrotnie adaptowaną jako nośnik różnych treści, głównie religijnych. Sama jej konstrukcja sugeruje przenikanie się odrębnych światów. Obecne w niej trójkąty równoramienne są geometrycznym zapisem liczb trójkątnych. Niezwykłe jest to, że idee te są obecne w ludzkiej mentalności od pradawnych czasów. Dawniej budownicy byli postrzegani jako ci, którzy mają dostęp do wiedzy tajemnej. Poznawano ją nie poprzez kursy czy książki, lecz bezpośrednio. Była przekazywana poprzez osobiste doświadczenie i to czyniło ją niezwykłą. Proste narzędzia, jak cyrkiel i trójkąt pitagorejski pod postacią liny z węzłami, stosowane już w Starożytnym Egipcie, spajają różne formy architektoniczne na przestrzeni wieków – nie tylko jako narzędzia budowlane, ale też jako narzędzia poznania świata i zapisu idei. Także łuki obecne w otworach okiennych zostały skonstruowane w oparciu o geometrię koła. Są to łuki w stylu Tudorów (il. 84).

Interesujące jest zastosowanie w budowlach neogotyckich nowych technologii budowlanych, jakie pojawiły się w II połowie XIX wieku. W pałacu w Dobrej opaski okienne na elewacji frontowej wykonano z betonu, jako znak zaawansowania technologicznego, a z piaskowca – wówczas tańszego – od strony ogrodu. W zamku Babelsberg również używano materiałów zamiennych, na przykład blachę „udającą” na elewacji piaskowiec. We wnętrzach też nie wszystkie „elementy drewniane” były faktycznie drewniane, a „gipsowe” wykonane z gipsu. Wykorzystywano także elementy wytwarzane seryjnie. Rękodzielnictwo i rzemiosło artystyczne zawsze były cenione. Ze względu na wysokie koszty i czasochłonność, szukano metod mechanicznego wykonania elementów powtarzalnych. Umożliwiało to przyśpieszenie ich realizacji, chociaż równocześnie mogło pozbawiać czaru unikatowości. Dzięki współczesnym technologiom można otrzymać skomplikowane struktury przy zastosowaniu takich urządzeń jak wtryskarki, drukarki 3D czy obrabiarki i wycinarki laserowe. Meble sali reprezentacyjnej

pałacu w Dobrej nawiązują do rozwiązań prezentowanych we wzornikach mebli z tego okresu. Widoczne na zdjęciu sali reprezentacyjnej krzesła są podobne do krzesła według projektu Stracka dla zamku Babelsberg. Fotografia sali reprezentacyjnej pozostawia wiele niedopowiedzeń. Skala szarości nie oddaje w pełni kryjących się pod nią barw. Danych tych szukać można jedynie w ludzkiej pamięci. Udało się to dopiero w Berlinie, dzięki Pani Marii Watzlaw – osobie, która mieszkała i pracowała w pałacu w Dobrej do czasu jego zniszczenia w styczniu 1945 roku, a także dzięki jej rodzinie.

Był to Zielony Salon, w którym odbywały się przyjęcia gościnne. [...] Sala – w częściach ściennych, gdzie nie było mebli i wykończeń drewnianych – pomalowana była na kolor jasnozielony. Sufit nad galerią również posiadał kolor jasnozielony. Kotary na trzech oknach, na poziomie galerii również miały kolor zielony, lecz ciemniejszy o kilka tonów od ścian. Podłoga sali wyłożona była parkietem bez specjalnych wzorów – klepki były w kolorze jasnym i ciemnym [...]¹⁹.

Koncepcje projektowe

Przestrzeń sali reprezentacyjnej pałacu w Dobrej jest kluczowa dla rewitalizacji całego obiektu. Zachowane materiały archiwalne z różnych stadiów historii przekształceń wnętrza pałacu odnoszą się do tego jednego pomieszczenia. Wśród alternatywnych rozwiązań – rekonstrukcja, modernizacja czy dalsza destrukcja – pierwsze jest niesatysfakcjonujące wobec historii pałacu, drugie może być zagrożeniem dla wartości historycznych obiektu, trzecie jest nim na pewno. Efektem badań – analizy porównawczej i projektowej – są koncepcje projektowe autorki artykułu. Pierwsza jest wizualizacją stanu pałacu w okresie poprzedzającym jego zniszczenie (il. 85-92). Zaprojektowane wnętrze jest analogiczne, ale nie identyczne – elementy nie dające się odtworzyć zostały skonstruowane zgodnie z geometryczną ideą, która spaja wnętrze. Druga koncepcja to propozycja alternatywnej rewitalizacji obiektu, określona przez autorkę mianem wi-rewitalizacji (il. 93-95). Jej celem

¹⁹ Rozmowa przeprowadzona i spisana na prośbę autorki artykułu przez Pana Wiesława Uyrasza z Panią Marią Watzlaw w 2006 roku.

jest stworzenie pomostu pomiędzy współczesnym człowiekiem a historyczną przestrzenią poliwalentną, poprzez włączenie pałacu w nurt współczesnego życia, przy pomocy nowoczesnych środków projektowych i technologicznych, bez zatarcia jego historii. Wi-rewitalizacja to system, który umożliwia wirtualne istnienie dawnej architektury jako procesu przestrzennego w rzeczywistym otoczeniu, stąd przedrostek „wi-” w określeniu wi-rewitalizacja. Zgromadzony materiał, wraz z wnioskami i analizami projektowymi, jest podstawą bazy danych o pałacu, umieszczoną w sieci internetowej. Zebrane dane wykorzystane są do zwizualizowania poprzedzających destrukcję stadiów obiektu. Poprzez stronę www każdy, w każdym miejscu na świecie, może poznać zasoby bazy oraz przy współpracy z administratorami współtworzyć je i uzupełniać. Materiały te mogą dotyczyć również współczesnych czy przyszłych wydarzeń i wizji związanych z obiektem. Ta niematerialna struktura jest uobecniona we wnętrzu sali reprezentacyjnej. To system oparty na przestrzeni rzeczywistej i wirtualnej – umożliwia wgląd w to, czego nie widać wprost. Osoby poruszające się w obrębie sali z urządzeniami odbiorczymi (na przykład typu *smartphone* z kamerą, GPS i dostęp do internetu lub zainstalowaną odpowiednią aplikacją) są na bieżąco precyzyjnie lokalizowane. W zależności od tego, w którym kierunku zwrócą swoje urządzenie, na jego ekranie wyświetli się zamiast rzeczywistego obrazu z kamery urządzenia, odpowiadający temu miejscu fragment przestrzeni wirtualnej – tak, jakby ekran urządzenia umożliwiał bezpośredni wgląd w inne wymiary czasu. Wirtualne warstwy prezentują także dodatkowe informacje, na przykład geometryczne idee obecne w dawnej architekturze. Każdy ze zwiedzających samodzielnie określa rodzaj wyświetlanej struktury. Może to być m.in.: siatka modułarna, pitagorejska, odtworzona tkanka neogotycka czy alternatywne rozwiązania wnętrza sali. W przeszłości miejsce to łączyło różnych ludzi, z różnych miejsc świata. Opowieści zebrane w trakcie gromadzenia materiałów związanych z pałacem w Dobrej tworzą drugą, niematerialną strukturę tej przestrzeni. Dzięki mini-nadajnikom, ukrytym w różnych częściach pałacu, można poprzez urządzenie odbiorcze usłyszeć historie związane z tym miejscem, m.in.: o balu, na którym był król Węgier, o córce ambasadora USA w Paryżu i jej tragicznej śmierci lub o miłości opisywanej przez „New York Timesa”, o kłopotach ze ścieraniem kurzu w sali reprezentacyjnej i dziesięciometrowej choince, ustawianej tam na święta, o dziecięcych zabawach w zrujnowanym już obiekcie, o ideach Platona i strukturach

Deleuze'a, harmonii pitagorejskiej i matematyce chaosu. Historyczność tej przestrzeni jest uchwycona nie poprzez jeden, nieruchomy kadr z przeszłości, ale jako ciąg zmian, które miały w niej miejsce. Struktura ścian ze śladami przebudowy z 1856 roku, odświeżona w wyniku wojennych zniszczeń, to zapis przemian: obiektu barokowego w neogotycki, neogotyckiego w zdegradowany oraz zdegradowanego w wi-rewitalizowany i zachowany jako trwała ruina. Proponowane przez autorkę nowe elementy, współcześnie wprowadzane w celu zabezpieczenia i udostępnienia przestrzeni sali reprezentacyjnej pałacu w Dobrej, są wynikiem przetworzenia struktur i kształtów dawnych, historycznych rozwiązań. Współczesna propozycja nowego stropu nad salą reprezentacyjną jest efektem trójwymiarowej transformacji dawnej siatki dekoracyjnej stropu. Lekka, metalowa konstrukcja szkieletowa jest wypełniona szklanymi taflami z podwieszonymi od wnętrza sali soplami – przestrzennymi formami z przezroczystego polipropylenu. Umieszczone w soplach baterie słoneczne, za pomocą światłowodów i reflektorów diodowych, wprowadzają światło w głąb wnętrza. Ich forma może być także wykorzystana do łagodnego klimatyzowania wnętrza sali. Są to rozwiązania proekologiczne. Podłogi parteru, pierwszej kondygnacji pałacu, a także galerie to kratownice, będące przetworzeniem siatek modularnych wnętrza neogotyckiego, wypełnione szklanymi taflami. Wielopłaszczyznowa platforma komunikacyjna, prowadząca na drugą kondygnację sali reprezentacyjnej, jest inspirowana matematyką chaosu i graficznymi formami atraktorów (zbiory w przestrzeni fazowej). Na ścianach drugiej kondygnacji sali reprezentacyjnej opcjonalnie mogą być umieszczone monitory o wysokości 2 m i długości 20 m, wykonane w technologii bazującej na OLED. Są przeznaczone do prezentacji multimedialnych, organizowanych w ramach specjalnych pokazów we wnętrzu sali reprezentacyjnej. Zmiana nie musi być oparta na odrzuceniu, zniszczeniu, zaprzeczeniu, pełnemu zastąpieniu jednego wnętrza innym. Nie musi też być ścisłą kontynuacją dawnego planu, gdyż zmieniły się same założenia. To potencjał rozwoju i przemiany w czasie. Zmianie uległ stan wiedzy i nauki, a przez to postrzeganie świata. Zmieniło się narzędzie projektowe – cyrkiel został zastąpiony przez zaawansowane modelowanie geometryczne, wspomagane komputerowo. Inny jest kontekst społeczny i kulturowy. Już w 1856 roku, w trakcie przebudowy pałacu, złamana została linearność czasu, poprzez estetyczny zwrot ku przeszłości: zastąpienie stylistyki barokowej – gotycką. Indywidualny wgląd w inne

wymiary wi-rewitalizowanej przestrzeni nie ogranicza swobody poruszania się, ale zachęca do szukania kolejnych śladów (nieoznaczonych miejsc, w których umieszczone są strumieniowe mikronadajniki lub które obejmuje system nakładania obrazu) w rzeczywistym obiekcie – po to, by budzić kolejne pytania i stymulować wyobraźnię, by widzieć i słyszeć więcej.

Przedstawiona koncepcja wi-rewitalizacji tworzy pomost pomiędzy współczesnym człowiekiem a historyczną przestrzenią poliwalentną i może być adaptowana na potrzeby podobnych obiektów. Umożliwia zachowanie tajemniczości i tożsamości obiektu, który zabezpieczony jako trwała ruina, jest wzbogacony o sferę wirtualną. Dzięki temu wszystkie jego historyczne stadia mogą zostać odtworzone i wirtualnie umieszczone w rzeczywistej przestrzeni, bez ingerowania w tkankę budowlaną. To, nawiązując do Andrzeja Pawłowskiego, przeniesienie ciężaru z pragnienia posiadania na chęć aktywnego działania, ze skończonego obiektu na proces²⁰.

Bibliografia

Art for space, space for art-interior spaces as works of art. – discovered in palaces, castles and monasteries in Germany. Regensburg 2005.

Duncker A., *Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen derRitterschaftlichen Grundbesitzer in der Preußischen Monarchie nebst den Königlichen Familien, Haus, Fideicommiss und Schatull Gütern in Naturgetreuen, Künstleisch ausgeführten, farbigen Darstellungen nebst begleitendem Text*, Band 1. Berlin 1857.

Duncker A., *Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen derRitterschaftlichen Grundbesitzer in der Preußischen Monarchie nebst den Königlichen Familien, Haus, Fideicommiss und Schatull Gütern in Naturgetreuen, Künstleisch ausgeführten, farbigen Darstellungen nebst begleitendem Text*, Band 7. Berlin 1857/1865.

Gaworski M., *Atrakcje Euroregionu Pradziad. Zamki i Pałace.* Prudnik 2009.

²⁰ A. Pawłowski, *Dzieła czy działania. W: Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów.* Wyb. i oprac. J. Krupiński. Warszawa 1987, s. 15.

- Grad H.**, *Studium historyczno-stylistyczne parku w Dobrej, województwo opolskie*. Wrocław 1974.
- Grosz E.**, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*. London – Massachusetts 2001.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. VII: *Województwo opolskie*, z. 6: *Powiat krapkowicki*. Oprac. Chrzanowski T., Kornecki M. Warszawa 1963.
- Kozina I.**, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*. Katowice 2001.
- Lesiuk W.**, *Ziemia prudnicka. Dzieje, gospodarka, kultura*. Opole 1978.
- Nash J.**, *The Mansions of England in the Olden Time*. London 1906.
- Pawłowski A.**, *Dzieła czy działania*. W: *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*. Wyb. i oprac. Krupiński J. Warszawa 1987.
- Pawłowski A.**, *Trzy twierdzenia*. W: *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*. Wyb. i oprac. Krupiński J. Warszawa 1987.
- Ritter A.**, *Smart Materials in Architecture, Interior Architecture and Design*. Basel 2007.
- Rzepiela D.**, *Ruiny Pałacu: Dobra*. Gliwice 2011.
- Thieme U., Willis F.C.**, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig 1921.
- Weber R.**, *Schlesische Schlösser*, Band 1. Dresden – Berlin 1909.

Abstrakt

Pałac w Dobrej to miejsce, w którym wyobraźnia przekracza granice czasu – szuka tego, co było, co będzie, co mogłoby być. Ze względu na stan obiektu po 1945 roku – znaczne zniszczenie struktury budowlanej oraz brak ocalałych elementów wnętrza – autorka przeprowadziła analizę porównawczą zachowanych dokumentów archiwalnych. Dodatkowo do analizy włączyła obiekty analogiczne, powiązane z pałacem w Dobrej. Budowle te reprezentują alternatywne scenariusze dla przestrzeni historycznej: rekonstrukcję, modernizację, dalszą destrukcję. Materiały, na podstawie których dokonano wyżej wymienionej analizy, uzyskano dzięki kwerendzie przeprowadzonej przez autorkę w Archiwum Państwowym w Opolu, Archiwum Budowlanym Miasta Wrocławia, Regionalnym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków we Wrocławiu, Archiwum Budowlanym Uniwersytetu Technicznego w Berlinie oraz dzięki badaniom własnym, przeprowadzonym w terenie: w Dobrej, we Wrocławiu (budynek Nowej Giełdy – obecnie hala sportowa) oraz w Poczdamie (zamek Babelsberg). Oprócz tego historyczną przestrzeń sali reprezentacyjnej pałacu w Dobrej poddano analizie projektowej. Ujawniona została nie tylko utracona forma, ale przede wszystkim idea kształtowania wyżej wymienionej przestrzeni. Umożliwiło to głębsze jej

poznanie, poprzez osobiste doświadczenie procesu projektowego. Efektem badań – analizy porównawczej i projektowej – są koncepcje projektowe autorki. Pierwsza jest wizualizacją stanu pałacu w okresie poprzedzającym jego zniszczenie. Druga jest propozycją alternatywnej rewitalizacji obiektu poprzez stworzenie wielowymiarowej przestrzeni poznania i współtworzenia, określonej przez autorkę mianem wi-rewitalizacji.

Summary

The palace of Dobra is where imagination exceeds time limits and searches for what used to be, what will be and what might be. Due to the condition of the palace after 1945 (serious damage to the building structure as well as the fact that no interior elements have survived) , the author conducts a comparative analysis of the remaining archival documents that relate to the palace of Dobra. Searching for some additional materials the author included three buildings relating to the palace-park complex in her research. The historical space of the representational room in the palace of Dobra was subjected to the design analysis. Learning the rules according to which the space was shaped allows to create the missing elements anew in such a way that they become part of the whole pattern. The author's design concepts are the outcome of the research – comparative and design analysis. The first one is a visualization of the condition of the palace before its destruction. The second concept suggests an alternative revitalization of the palace by creating multidimensional space of cognition and co-creation, described as vi-rewitalization by the author.

Mit – manipulacja – tożsamość. Portrety historyzujące z Pałacu w Pławniowicach i Domu Kawalera w Świerkłańcu

Na przestrzeni wieków sztuka podlegała specyficznej ewolucji, stając się wypadkową prądów umysłowych, przemian społeczno-politycznych, myśli filozoficznej, a także ducha danej epoki. Udało jej się wykształcić jednak pewne formy, które w swym charakterze – choć wykorzystywane do różnych celów – pozostały niezmiennie, aż do czasów dzisiejszych. Jedną z takich form jest portret reprezentacyjny, którego współczesne przykłady staną się, na potrzeby niniejszego artykułu, obiektem naszych rozważań¹. Ów rodzaj portretu – rzeźbiarskiego bądź malarskiego – znany był już w starożytności. Jego zadaniem było wytworzenie pewnego wyidealizowanego obrazu portretowanych osób. Był on wszak sposobem reprezentacji postaci, tworzonym na specjalne zamówienie uwiecznianego człowieka – mógł więc odpowiednio „zretuszować” wizerunek, uwydatniając jedynie pożądane cechy. Nierzadko takim przedstawieniom towarzyszyły dodatkowo symbole bądź alegorie cnót, które – w oczach oglądających portret – miały stać się najważniejszymi zaletami

¹ O reprezentacji: „Dzieje znaczenia tego słowa są nadzwyczaj pouczające. Słowa tego używali Rzymianie, ale w świetle chrześcijańskiej idei inkarnacji i *corpus mysticum* [ciała mistycznego] nabrało ono zupełnie nowego znaczenia. Reprezentacja nie znaczy już odwzorowania lub przedstawienia obrazem, ewentualnie «przedstawicielstwa» w handlowym sensie dysponowania pewną sumą, lecz oznacza teraz zastępowanie. Słowo powyższe może uzyskać owo znaczenie oczywiście dlatego, że to, co odwzorowane, uobecnia się

danej osoby. Tym, co decyduje o znaczącej wartości takiego rodzaju portretu, jest przede wszystkim jego „trwanie w czasie”. Tworzone za jego pomocą wizerunki pozostać mogą w naszej świadomości do dnia dzisiejszego, jako że nie istnieje możliwość właściwej ich weryfikacji. Wszelkiego rodzaju dokumenty historyczne czy archiwa nie są w stanie przekazać nam tego, o czym tak wymownie próbuje opowiedzieć portret – o osobowości i realnej pozycji konkretnego człowieka.

Gloria Fossi pisała, że to właśnie „idea trwania – lub ziemskiej nieśmiertelności – przydaje naszym portretom tak tajemniczego znaczenia”². Odwoływanie się w nich do archetypowych wartości niejako ujednolica ich odbiór. Bez względu na epokę, będą one zawsze odczytywane w ten sam, niezmienny sposób. Zapewne dlatego właśnie często spotkać możemy obrazy (a także rzeźby), na których postaci stylizowane są na starożytnych przywódców bądź mitycznych herosów. Przyjęta przez nich rola mówi o potędze, prestiżu i władzy – jej celem jest wzbudzenie w odbiorcy respektu. W jasny i czytelny sposób stają się portrety „przekazem dla potomnych”. Powodowane jest to ową chęcią nieśmiertelności, o której wspominała Fossi. O ile bowiem współczesnych sobie ludzi nie tak łatwo jest omamić, to już pozostawienie pamiętki po sobie przyszłym pokoleniom, pozwala na swoistą manipulację własnym wizerunkiem³.

Przedmiotem naszych szczegółowych badań w tym kierunku stały się obrazy, które przywołują skojarzenia z historycznym portretem reprezentacyjnym. Jednak już po bliższym przyjrzeniu się możemy bez wątpliwości stwierdzić, że mamy do czynienia – pomimo swoich stylistycznych odwołań do rokoka – z dziełami malowanymi współcześnie. Ich forma w sposób jednoznaczny przywodzi na myśl estetykę kiczu. Rysunkowa plastyczność, soczyste barwy, złoty połysk – to wszystko silnie kontrastuje z klasyczną formą historycznych obiektów, w których są eksponowane. Obrazy te odnaleźć można w górnośląskich zabytkach: pałacu w Pławniowicach oraz Domu Kawalera w Świerkłańcu. To właśnie ów kontrast, a także

w odwzorowaniu”; H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*. Tłum. B. Baran. Warszawa 2004, s. 208.

² G. Fossi, *Portret: artyści, modele, style*. Tłum. T. Łozińska. Warszawa 1998, s. 10.

³ Znane są na przykład w historii literatury przypadki pisania dzienników, których zadaniem jest raczej utrwalenie pewnego wizerunku autora, niż rzeczywiste ukazanie jego osoby. Przykładem mogą być chociażby *Dzienniki* Witolda Gombrowicza.

pewna – wyraźnie widoczna – nieprzystawalność do ekspozycyjnych przestrzeni, w których zostały umieszczone, były powodem do przeprowadzonej przez nas analizy⁴.

Pierwszym zadaniem, jakie należy sobie w tym przypadku postawić, jest odnalezienie związku omawianych tu obrazów z zabytkami, w których się znajdują. Ich ekspozycja sugerowała bowiem istnienie pewnych powiązań z obiektami.

Pierwszym z miejsc, gdzie eksponowane są omawiane portrety, jest tzw. Dom Kawalera w Świerklańcu. Ta „willa w szlacheckich formach francuskiego renesansu”⁵ powstała w latach 1903-1906 według projektu Ernsta von Ihne⁶. Wzniesiona została specjalnie dla cesarza Wilhelma II Hohenzollerna, który z powodu bliskiej znajomości z właścicielem obiektu – księciem Guidonem Henckel von Donnersmarckiem – przyjeżdżał do Świerklańca na polowania. Dziś w obiekcie tym mieści się hotel i restauracja, jednak w czasach jego świetności była to część założenia pałacowo-parkowego zwanego *Małym Wersalem*. Powstało ono na początku lat 70. XIX wieku jako dar księcia von Donnersmarck dla swojej pierwszej małżonki – markizy Blanki de Paiva. Jego główną część stanowił pałac w stylu Ludwika XIII, który zaprojektował Hector Lefuel. Architekt ten pracował wcześniej m.in. przy modernizacji zamku w Fontainebleau oraz (na zlecenie cesarza Napoleona III, jako jego nadworny architekt) paryskiego Luwru⁷. Był to więc idealny kandydat do zaprojektowania rezydencji dla – przyzwyczajonej do francuskich wygód – żony księcia. W roku 1945 zarówno pałac, jak i wcześniejszy zamek, zostały splądrowane i podpalone. Pozostałe ruiny ostatecznie wysadzono w 1962 roku na zlecenie ówczesnego wojewody katowickiego gen. Jerzego Ziętka. Jedynym pozostałym obiektem jest właśnie ów Dom Kawalera, gdzie aktualnie znajduje się część – omawianych w niniejszym artykule – portretów.

⁴ Ze względu na tematykę niniejszego referatu, postanowiliśmy nie poddawać ocenie oraz wartościowaniu walorów artystycznych omawianych tu obrazów, ograniczając tym samym ich analizę stylistyczną do – niezbędnego dla potrzeb tego opracowania – minimum. Celem naszego artykułu jest bowiem próba rekonstrukcji pewnego systemu znaczeń i kulturowych odwołań, których omawiane portrety są jedynie przykładem.

⁵ H. Reuffurth, *Neudecker Neubauten*. „Oberschlesien“ 1908, nr 7, z. 6, s. 264. Cyt. za: I. Kozina, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*. Katowice 2001, s. 100.

⁶ Zob.: I. Kozina, *Pałace...*, s. 100–102.

⁷ Tamże, s. 91.

Drugim miejscem ekspozycji obrazów jest sala rokokowa pałacu w Pławniowicach, stanowiącego część zespołu pałacowo-parkowego. Zespół ten powstał w latach 1882-1884 z inicjatywy Franza von Ballestrem na miejscu wcześniejszej rezydencji rodowej. Zaprojektował go Carl Heidenreich⁸. Budowla ta, aż do roku 1945, znajdowała się w rękach rodu Ballestremów. Wtedy też została przejęta przez polskie państwo i przekazana do dyspozycji władz kościelnych. W późniejszych czasach mieścił się tam na przykład klasztor Sióstr Benedyktynek od Nieustającej Adoracji Najświętszego Sakramentu. Od roku 1989 w budynku pałacu znajduje się Ośrodek Edukacyjno-Formacyjny Diecezji Gliwickiej. Po 1993 roku rozpoczęły się tam prace konserwatorskie, dzięki którym możliwe jest dziś zwiedzanie obiektu.

Odnalezienie powiązań portretów z omówionymi powyżej pałacami wymaga jednak ustalenia, kto się na nich znajduje. Jak się okazuje, obrazy te przedstawiają hrabinę Ingę Hohmann oraz najbliższe członkinie jej rodziny. Jest to kobieta pochodząca z Karchowic⁹, dziś mieszkająca w Niemczech, jednak regularnie odwiedzająca swoje rodzinne strony. Nie urodziła się w rodzinie szlacheckiej – tytuł uzyskała ok. czterdzieści lat temu poprzez zawarcie związku morganatycznego z hrabią Hohmannem, którego ród wywodzi się z Prus Wschodnich¹⁰. Podczas jednej ze swoich wizyt w Polsce (ok. dwanaście lat temu), hrabina ofiarowała pierwszy portret dyrektorce Domu Kawalera w Świerklańcu na potrzeby ekspozycji w zabytkowym obiekcie. W chwili obecnej znajduje się tam dziesięć obrazów przedstawiających hrabinę i jej bliskich. Kolekcja portretów rozrasta się rokrocznie. W trakcie poszukiwań kolejnych miejsc, gdzie można by umieścić wzmiankowane dzieła, hrabina trafiła kilka lat temu na odnowiony pałac w Pławniowicach. Postanowiła podarować temu obiektowi obraz, na którym została uwieczniona w towarzystwie rycerzy na koniach, będący pamiątką z zawodów rycerskich w Angelbachtal. Zarządca placówki nie zgodził się jednak na umieszczenie go w sali rokokowej. Hrabina zleciła więc namalowanie trzech portretów, które zostały zaprojektowane specjalnie do tego miejsca. Autorem wszystkich prac (w obu pałacach) jest polski malarz, Dariusz Kaleta¹¹.

⁸ Tamże, s. 109.

⁹ Wieś w pow. tarnogórskim, położona nieopodal Pławniowic.

¹⁰ Prusy Wschodnie powstały w 1772 roku – można więc wnioskować, iż ród ten nie istnieje dłużej niż 240 lat.

¹¹ Artysta urodzony w 1960 roku w Lubaniu Śląskim. W roku 1987 ukończył studia na Wydziale Grafiki w katowickiej filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego twórczość stanowi głównie portretowe malar-

Zapytana o to, czym spowodowana była decyzja o umieszczeniu portretów w opisywanych obiektach, hrabina przywołuje następującą opowieść:

Jest taka tajemnicza historia – moja pra-pra-prababka była damą dworu pierwszej żony Donnersmarcka w Paryżu. [...] Nosiła to samo panieńskie nazwisko, co żona Donnersmarcka, ale nie mam żadnych dokumentów, które by mówiły coś na temat, że było pomiędzy nimi pokrewieństwo, albo że nie było. Może ona po prostu z sentymentu ją wzięła ze sobą. Może są rodzinne powiązania [...]. Wiem, że to nazwisko istnieje, bo moja pra-pra-prababcia jest pochowana na Śląsku. I w związku z tym miałam pewne sentymenty do Świerklańca. Wielkie, wielkie sentymenty. I w związku z tym powstały te obrazy¹².

Hrabina dotyka tu istotnego dla dalszego wyводу faktu. Pierwsza żona księcia von Donnersmarck pochodziła z Górnego Śląska, a jej panieńskie nazwisko brzmiało Teresa Lachmann. Markizą de Paiva stała się dopiero podczas swojego pobytu w Paryżu, gdzie szybko zyskała pozycję popularnej luksusowej kurtyzany¹³. Fakt ten zaczyna wskazywać na pewne nieścisłości w historii opowiedanej przez hrabinę – Teresa Lachmann, wyjeżdżając do Paryża, nie mogła mieć służby, gdyż nie pochodziła ze szlacheckiego ani arystokratycznego rodu. Okazuje się więc, że powiązania z pałacem w Świerklańcu, a tym bardziej z rodem Donnersmarcków, budzą pewne wątpliwości.

W obu obiektach znajduje się czternaście obrazów namalowanych na zlecenie hrabiny. Na potrzeby niniejszego artykułu wybraliśmy zaledwie kilka – te, które wydają nam się być najbardziej reprezentatywne dla omawianego tu problemu. Na ich przykładzie postaramy się omówić relację, jaka zachodzi pomiędzy budowaniem tożsamości, wykorzystaniem mitu klasowego a portretem reprezentacyjnym.

stwo sztalugowe. Do roku 1998 prowadził wraz z żoną prywatną galerię „Atelier” w Chorzowie. Aktualnie jest dyrektorem Galerii Sztuki Współczesnej w Kołobrzegu.

¹² Ten cytat, jak i wszystkie pozostałe wypowiedzi hrabiny Hohmann, pochodzi z wywiadu przeprowadzonego w dniu 27.02.2012.

¹³ Zob.: I. Kozina, *Palace...*, s. 91.

Najważniejszym elementem, na który należy zwrócić uwagę już na wstępie, są słowa hrabiny odnoszące się do wzmiankowanych obrazów. Podczas naszej rozmowy wielokrotnie podkreślała ona: „To jest moja rodzina i moje życie”. Twierdziła, iż dzieła te ukazują ważne chwile z życia jej oraz bliskich jej osób. Miało to stać się głównym powodem ich powstania.

Pierwszy z omawianych obrazów zatytułowany jest *Madame la Comtesse Inga Hohmann, Château „Mon Bijoux” /France/* (il. 96). Znajduje się on w Domu Kawalera w Świerklańcu. Została na nim ukazana kobieta na sofie w pozycji półleżącej. Ubrana w obszerną, bogato drapowaną suknię, wzrok zwrócony ma wprost na widza. Jej postać flankowana jest czerwonymi kotarami. W tle rozciąga się widok na ogród i fragment rezydencji.

Obraz ten okazuje się być analogiczny do portretu madame de Pompadour, pędzla François Bouchera¹⁴ (il. 97). Różnią się one od siebie zaledwie kilkoma detalami oraz stylem wykonania. Całość kompozycji oraz układ postaci, a także innych elementów, są jednak identyczne. Można odnieść wrażenie, iż obraz Bouchera został całkowicie skopiowany. Zasadniczej zmianie uległy jedynie personalia oraz twarz portretowanej postaci, a także tło, które w przypadku tego obrazu stanowić będzie ważny punkt analizy. Hrabina została tu bowiem zobrazowana na tle fragmentu budowli architektonicznej, przypominającej pałac. Tytuł dzieła wskazywałby na *Château „Mon Bijoux”* we Francji. Powtarzając za Mieczysławem Morką: „[...] jednym z najważniejszych mierników prestiżu była siedziba osoby portretowanej: jej architektoniczna forma, wielkość i wspaniałość świadczyła o bogactwie i od razu określała jasno pozycję społeczną modela”¹⁵.

Także w tym przypadku portret wyraźnie sugeruje przynależność owej siedziby do hrabiny i jej rodu. Okazuje się tymczasem, iż wrażenie to jest mylne. Nie istnieje bowiem we Francji historyczna budowla o takiej nazwie¹⁶. Udaje nam się natomiast odnaleźć *Château „Mon Bijou”* znajdujący się w miejscowości Givet. To jednak współcześnie wybudowany hotel, który swoją fasadą imituje budowlę historyczną. Jego wygląd jest łądząco podobny do rezydencji

¹⁴ F. Boucher, *Madame de Pompadour*, ok. 1750r. Obraz znajduje się w zbiorach Starej Pinakoteki w Monachium.

¹⁵ M. Morka, *Portret konny a prestiż społeczny*. W: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Toruń, grudzień 1986*. Red. A. Marczak-Krupa. Warszawa 1990, s. 132.

¹⁶ Abstrahując od tego, iż w pisowni popełniono błąd – nazwa zamku powinna brzmieć Mon Bijou, zamiast Mon Bijoux (w tym przypadku drugi człon nazwy sugeruje liczbę mnogą, podczas gdy pierwszy pojedynczą).

przedstawionej na portrecie ukazującym hrabinę. Wygląda więc na to, że nie może to być jej siedziba rodowa. Mamy w tym przypadku do czynienia nie tylko z manipulacją, polegającą na zapożyczeniu kompozycji z obrazu historycznego, ale również z kreacją nowej rzeczywistości. Hrabina przedstawiając się na tle fikcyjnej rezydencji pragnie w ten sposób potwierdzić swoją pozycję oraz status społeczny. Tworzony w ten sposób wizerunek ma służyć gloryfikacji oraz budowaniu prestiżu.

Następny z wybranych przez nas obrazów znajduje się w sali rokokowej pałacu w Pławniowicach. Jego tytuł brzmi *Eulalia-Lilli Comtessa z Goschützów-Widera, dająca koncert w parku hrabiego Donnersmarcka w Reptach 1935 r.* (il. 98). Portret przedstawia młodą kobietę ubraną w jasnoniebieską suknię. Siedzi ona przed instrumentem klawiszowym (prawdopodobnie klawikordem). W tle portretu widać fragment tytułowego parku. W lewej oraz górnej krawędzi obrazu znajduje się ciemnoczerwona kurtyna.

Zgodnie z tytułem obraz ten powinien przedstawiać Eulalię-Lilli Comtesse z Goschützów-Widerę. Nagromadzenie danych oraz przywołanych w tytule faktów sprawia, iż nie wątpimy w prawdziwość tego przedstawienia. Precyzyjne określenie miejsca, czasu i personaliów przedstawianej postaci buduje poczucie autentyzmu sceny. W efekcie tego odnosimy wrażenie, iż mamy w tym przypadku do czynienia ze sceną historyczną.

Tymczasem znów udaje się odnaleźć analogiczny portret, będący pierwowzorem dzieła z Pławniowic. To obraz przedstawiający Marię Antoninę (zwaną Austriaczką), namalowany przez Franza Xavera Wagenschona¹⁷ (il. 99). Podobnie jak we wcześniejszym przypadku zmienione zostały zaledwie drobne szczegóły, tło obrazu oraz twarz portretowanej osoby. Zgodnie ze słowami hrabiny, na tym obrazie znajduje się jej matka. Miała ona dawać koncerty fortepianowe w posiadłości hrabiego von Donnersmarcka w Reptach¹⁸. Ma to stanowić kolejny dowód na powiązania hrabiny z tym pruskim rodem. Ważnym elementem analizy

¹⁷ F.X. Wagenschon, *Maria Antonina grająca na klawikordzie*, ok. 1769r. Obraz znajduje się w zbiorach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

¹⁸ Rezydencja w Reptach została wybudowana według projektu z 1893 roku. Również ona zlecona została przez pana na Świerklańcu, księcia Guidona Henckel von Donnersmarck, już po śmierci jego pierwszej żony – markizy de Paiva. W czasach, o których mówi tytuł obrazu namalowanego przez Dariusza Kaletę, właścicielem pałacu był syn księcia, Kraft Henckel von Donnersmarck; zob.: I. Kozina, *Pałace...*, s. 114.

tego obrazu jest tytuł. Matka hrabiny przedstawiona została tu jako *Comtessa*. Słowo to oznacza hrabinę¹⁹. Wiemy jednak, iż sama hrabina Hohmann otrzymała ten tytuł dopiero po zawarciu małżeństwa, a nie w sposób dziedziczny. Jej matka nigdy go nie posiadała. Mamy do czynienia z sytuacją, w której matka hrabiny zostaje włączona do arystokratycznego rodu poprzez swój wizerunek stworzony na portrecie.

W kontekście tego obrazu należy wspomnieć o pewnym istotnym fakcie. W Domu Kawalera w Świerklańcu istnieje jeszcze jeden portret, który – zgodnie ze słowami hrabiny Hohmann – ma przedstawiać jej matkę (il. 100). Widać na nim kobietę w średnim wieku, która przemierza ogród w kierunku ukazanego w tle pałacu. Ubrana jest w białą suknię, a w jej czarne włosy wpięte zostały niewielkie białe gwiazdki. Obraz ten ma ilustrować scenę, w której matka hrabiny zmierza do wspomnianej rezydencji w Reptach, by dać tam koncert w 1937 roku.

Zgodnie z datowaniem w podpisie obrazu i słowami hrabiny, pomiędzy tymi dwoma przedstawionymi scenami istnieją więc zaledwie dwa lata różnicy. Łatwo da się jednak zauważyć, że na pierwszym z nich przedstawiono dziewczynkę, podczas gdy na drugim znajduje się już dojrzała kobieta. Wydaje się, że obrazy te tworzą własną rzeczywistość, w której czas podlega dowolnym manipulacjom.

Strój matki hrabiny na drugim z obrazów kieruje nasze rozważania w jeszcze jednym kierunku. Jest ona bowiem ubrana i przedstawiona analogicznie do najśłynniejszego wizerunku cesarzowej Elżbiety Bawarskiej (zwanej Sissi) pędzla Winterhaltera, którego kopia znajduje się w sali obok²⁰ (il. 101). Wydaje się, iż nie jest to dziełem przypadku. Obraz – w przeciwieństwie do tego z Pławniowic – nie został bowiem zatytułowany. Wytłumaczenie tego, co przedstawia, udało nam się uzyskać od hrabiny osobiście. Odbiorca natomiast, przechodząc z jednej sali do drugiej, widzi dwa obrazy, na których przedstawiono tę samą kobietę. W ten sposób, w jego oczach, matka hrabiny – poprzez nałożenie się obu wizerunków – staje się cesarzową Sissi. Przywodzi to na myśl słowa Joanny Guze, odnoszące się do tego typu portretu:

¹⁹ Z wł. *contessa* – hrabina.

²⁰ F.X. Winterhalter, *Cesarzowa Elżbieta*, 1865r. Obraz znajduje się w zbiorach Hofburga w Wiedniu.

Nie wystarczy być sobą. Trzeba być jeszcze kim innym. [...] W takim portrecie [...] przejawia się wola modelu [...], aby nie przestając być sobą, być kimś innym. Złączyć z własnymi rysami [...], wyobrażenie o kimś, kto w dziejach, w religii, w mitach symbolizuje to, czym portretowany chciałby być, lub wyobraża sobie, że jest [...], co może mu przydać godności albo uświetnić tę, którą posiada, wyrazić jego pragnienie doskonałości, mocy, świętości, władzy, potwierdzić jego pozycję [...]²¹.

Mamy tutaj więc do czynienia ze specyficznym rodzajem dwoistości. Jednoczesne bycie sobą oraz kimś innym zostaje zapewnione dzięki stworzonemu przez portret wizerunkowi. Dwoistość ta przejawia się w połączeniu „ja rzeczywistego” oraz „ja zapożyczonego od innych”. Matka hrabiny zachowuje swoje rysy twarzy, jednocześnie wcielając się w postać cesarzowej Sissi.

Z postacią tą wiąże się również następny obraz, który można zobaczyć w sali rokokowej pałacu w Pławniowicach. Zatytułowany został *Inga hrabina Hohmann śladami «Sissi» Cesarzowej Austrii, w parku Schönbrunn* (il. 102). Tym razem to sama hrabina wciela się w postać cesarzowej Elżbiety. Zarówno kompozycja obrazu, jak i układ postaci oraz jej strój, są analogiczne do tych w dziele Winterhaltera. Różnicą jest jedynie przedstawienie tu psa rasy chart oraz zmiana samej portretowanej osoby i utrzymanego przez nią rekwizytu (w oryginale cesarzowa trzyma wachlarz, a tymczasem w replice – hrabina dzierży bukiet róż). Sissi wydaje się być dla hrabiny ważną postacią, zważając na fakt, iż wykorzystuje jej wizerunek dwukrotnie – najpierw poprzez wcielenie w jej postać swojej matki, a następnie samej siebie.

Istotnym elementem okazuje się również umieszczenie na obrazie charta, który nie występuje w oryginale. Jest to rasa psa wykorzystywana do polowań, które jednoznacznie nasuwają skojarzenia z *ethosem*²² arystokracji. Innym charakterystycznym dla nich elementem jest oczywiście koń.

²¹ J. Guze, *Twarze z portretów*. Warszawa 1974, s. 119–120.

²² *Ethos*: „styl życia jakiejś społeczności [...] ogólna orientacja jakiejś kultury, przyjęta przez nią hierarchia wartości, bądź formułowana *explicite*, bądź dająca się wyczytać z ludzkich zachowań.”; M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*. Warszawa 1971, s. 7.

Wśród zewnętrznych oznak prestiżu koń zajmował miejsce wyjątkowe, gdyż wykorzystywany był wyłącznie do tych zajęć, którym mogła oddawać się szlachta. [...] Szczególna pozycja konia w *ethosie* arystokratycznym powodowała, iż wiązano z nim liczne symbole odnoszące się do osoby jeźdźca [...] Z sylwetki jeźdźca emanuje siła, wielkość i autorytet, a wznosząc się z wysokości rumaka ponad innych symbolizuje wyższość i znaczenie²³.

Również hrabina Hohmann wykorzystuje w swoim wizerunku tę silną symbolikę portretu konnego. W Domu Kawalera w Świerklańcu znajdują się dwa obrazy: na każdym z nich przedstawiona została hrabina ubrana w czarny strój do polowań, dosiadająca rumaka maści białej; tłem dla tych przedstawień stał się natomiast bliżej nieokreślony park. Na pierwszym obrazie hrabina spina konia, zmuszając go do stania na tylnych kończynach – prezentuje w ten sposób wysoki kunszt jazdy i umiejętności jeździeckie (którymi również chwaliła się w trakcie naszej rozmowy), będące „przez prawie trzy tysiące lat wyróżnikiem pozycji społecznej”²⁴. Na drugim portrecie ukazana została hrabina siedząca na koniu (il. 103). Na jednej z jej dłoni siedzi sokół, będący kolejnym zwierzęciem wykorzystywanym przy polowaniach. Portret konny jest więc w tym przypadku „przede wszystkim wizualną prezentacją statusu społecznego i miarą prestiżu”²⁵. Obok wcześniejszych przedstawień, to kolejny element mający podkreślać wysoką pozycję hrabiny Hohmann i jej przynależność klasową.

Kolejnym dziełem, wartym omówienia w kontekście tych rozważań, jest obraz zatytułowany *Sceneria zabaw dworskich okresu króla Francji Ludwika XV (1710-1774)* (il. 104), również znajdujący się w jednej z sal Domu Kawalera w Świerklańcu. Jest to portret, na którym znajdują się trzy osoby: kobieta w ciemnoróżowej sukni o kwiecistym wzorze, po jej prawej stronie mężczyzna dosiadający konia o jasnobrązowej maści, natomiast po lewej stronie mężczyzna siedzący na koniu maści białej.

Porównując ten obraz z pozostałymi portretami, będącymi obiektem naszych badań, dochodzimy do wniosku, iż kobietą przedstawioną na obrazie jest sama hrabina. Została ona

²³ M. Morka, *Portret konny...*, s. 117–132.

²⁴ Tamże, s. 125.

²⁵ Tamże, s. 143–143.

tu umieszczona w scenie historycznej, na co wskazuje tytuł dzieła. Sytuację tę ma również podkreślać postać jeźdźca na białym koniu, który jednoznacznie (zarówno swoim strojem oraz pozycją, stanowiącymi charakterystyczne elementy ikonograficzne, a także maścią konia – przynależną tylko najwyższej klasy dostojnikom) nasuwa skojarzenia z władcą umieszczonym w tytule obrazu – Ludwikiem XV. Zatytułowanie portretu *Sceneria zabaw dworskich okresu króla Francji Ludwika XV (1710-1774)* sugeruje w tym przypadku, iż mamy do czynienia ze sceną historyczną. Zadaniem tytułu jest jej uwiarygodnienie. Pomimo stylizacji na obraz przedstawiający scenę historyczną, przedstawia on sytuację zaczerpniętą z nierzeczywistego świata wyobraźni. Hrabina i Ludwik XV nie mogli wszak uczestniczyć w tej samej zabawie. Ich wspólne przedstawienie jest jedynie efektem imaginacji. Hrabina zostaje przeniesiona w czasie i osadzona w realiach XVIII-wiecznej zabawy dworskiej. Pozwala to wysnuć tezę, iż rzeczywistość tworzona za pomocą tych obrazów to świat funkcjonujący poza czasem. Świat marzeń i wyobrażeń. Tylko taka sytuacja umożliwia bowiem scalenie postaci z różnych epok w jednym obrazie. Tylko dzięki temu możliwe jest wręcz żonglowanie i zabawa czasem, w celu wytworzenia kolażu mającego służyć przewidzianym przez hrabinę celom.

W kontekście tego obrazu warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny w naszej analizie element. Na wszystkich obrazach (również tych nieomówionych w niniejszym artykule) pojawiają się postacie „wielkich kobiet” z historii. Odnajdujemy zatem: Madame de Pompadour, Marię Antoninę, cesarzową Józefinę oraz cesarzową Sissi. Wszystkie one, nawet jeśli nie dzierżyły oficjalnie władzy, sprawowały ją „zza kulis”. Hrabina umieszcza samą siebie w pewnej narracji, tworzonej przez te postacie. Czyni to wcielając się w nie bądź umieszczając swój wizerunek w ich towarzystwie²⁶. Tym samym znajduje dla siebie miejsce w linii, którą tworzą wzmiankowane „wielkie kobiety”, będące symbolami siły i potęgi. Wpisując się pomiędzy ową narrację, dotyczącą „wielkich kobiet”, hrabina przyrównuje się do nich. Omawiany obraz jest jedynym przykładem, gdzie pojawia się postać mężczyzny, rzeczywiście posiadającego „władzę” – zostaje on jednak sprowadzony do charakteru narzędzia, poświadczającego realność

²⁶ W Domu Kawalera w Świerklańcu, oprócz portretów hrabiny Hohmann, pojawiają się również kopie obrazów: wspomniane już dzieło *Cesarzowa Elżbieta* F.X. Winterhaltera oraz *Cesarzowa Józefina* H.-F. Riesenera. One także zostały namalowane przez Dariusza Kaletę na zlecenie hrabiny.

i prawdopodobieństwo sceny ukazanej na omówionym powyżej portrecie. Nie posiada on takiej roli, jaka została przeznaczona wspomnianym kobietom.

Warto zatrzymać się w tym momencie, by przyjrzeć się jeszcze jednemu aspektowi charakterystycznemu dla omawianych tu obrazów. Poniekąd wiąże się on z przytoczonym w poprzednim akapicie problemem.

Wszystkie portrety tworzone na zamówienie hrabiny Hohmann nawiązują do rokoka – jej ulubionego stylu. Ceni ona tę estetykę, która – najprościej mówiąc – opierała się na „ładności”. Sama hrabina wspomina: „Jeśli monarchowie się w tym kochali, uważali że to jest piękne – to ja nie mogę powiedzieć, że to jest brzydkie”. Jednak już dokładniejsze przyjrzenie się im pokazuje, iż wszystkie te obrazy opierają się zaledwie na pewnym wyobrażeniu o wzmiankowanej epoce. Dla hrabiny to przede wszystkim styl władców, cechujący się wytwornością i sentymentalizmem. W ten sposób dotyka ona zaledwie powierzchni problemu, jaki stanowi rokoko dla wielu badaczy. Jej wyobrażenia opierają się na utrwalanych przez sztukę, film i literaturę stereotypach. Analiza omawianych obrazów ujawnia ich silny eklektyzm – rokoko okazuje się tu zaledwie inspiracją. Choć część prac wzorowana jest na oryginalnych dziełach z tego okresu, również sposób ich kopiowania pozostawia pewne wątpliwości, co do ich stylistycznego zaklasyfikowania. Także nawiązujące do rokoka stroje, w których pojawia się na obrazach hrabina i jej bliscy, nie trzymają się jednego fasonu stylowego, łącząc w sobie wzorce francuskie, angielskie, a także elementy z innych epok.

Oprócz pewnych walorów estetycznych rokoko wydaje się tu spełniać inną funkcję, która staje się ważna w kontekście budowania tożsamości za pomocą owych portretów. Był to styl charakterystyczny dla arystokracji, jej przynależny i w obrębie owej klasy funkcjonujący²⁷. To właśnie przedstawiciele najwyższej warstwy społecznej byli uwieczniani na obrazach. To na ich zamówienia powstawały największe dzieła. W celu ukazania swojej pozycji klasowej oraz podbudowania społecznej rangi. Nie można więc było wybrać lepszego stylu, który miałby to reprezentować. Portret reprezentacyjny znany był już we wcześniejszych epokach, ale dopiero w połączeniu z rokokową formą nabiera on tak silnego charakteru i wydźwięku.

²⁷ Por.: W. Tomkiewicz, *Rokoko*. Warszawa 1988, s. 8.

Kolejnym ważnym elementem jest oczywiście przynależność owego stylu (czy też epoki) kobiecie. „Cały klimat rokoka podporządkowany był pragnieniom kobiety, przez nią, a przynajmniej dla niej stworzony”²⁸. Nigdy wcześniej rola kobiety nie była tak znacząca, jak wtedy. To kobiecie buduar stał się wówczas miejscem, gdzie rodziła się i istniała kultura tamtych czasów. Dlatego też odwołanie się do rokoka, idealnie łączy się ze wspomnianą już narracją o kobietach, którą tworzy hrabina i w którą wpisuje siebie oraz swoich bliskich.

W tym momencie należy się zatrzymać, aby poddać szerszym rozważaniom wnioski, jakie udało się wyciągnąć z analizy omawianych tutaj portretów. Właściwie każde z użytych przez nas w tytule artykułu pojęć wymaga doprecyzowania i dookreślenia. Ich wieloznaczność wymusza na nas pewne wstępne wytłumaczenia, które pozwolą zrozumieć konkretne znaczenia, w jakich owe słowa są przez nas przywoływane. Należy też zwrócić uwagę na fakt, iż w przypadku opisywanych portretów, wspomniane w tytule „mit”, „manipulacja” i „tożsamość” są ze sobą w istotny sposób połączone.

Można stwierdzić, że manipulacja mitem, z jaką mamy tu do czynienia, ma na celu budowę własnej tożsamości. Słowo „manipulacja” nie ma jednak w tym przypadku charakteru wartościującego. Faktem jest natomiast, iż w odniesieniu do portretów hrabiny pewne treści mogą zostać niejako „przemyczone” tylko dzięki brakowi odpowiedniej wiedzy po stronie odbiorcy. W efekcie tworzona jest pewna narracja, która może spełniać swoją gloryfikującą funkcję tylko dzięki nieświadomości patrzącego. Stereotypy, mity i symbole wykorzystywane są jako narzędzia mające na celu wywołanie pewnego wrażenia na odbiorcy. W przypadku niektórych przedstawień subtelność tych zabiegów jest tak zaskakująca, iż ich „demaskacja” wymaga od „patrzącego” wiedzy z zakresu historii sztuki. Nieświadomy tego człowiek może uwierzyć, iż ma do czynienia z autentycznym portretem arystokratycznym. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt umieszczenia tych portretów w przestrzeni pałaców. Ekspozycja w takiej przestrzeni dodatkowo legitymizuje zawarte w nich treści. Łączy się to również z niemalże „podprogowym” przekazem, który każe wierzyć w związek pomiędzy przestrzenią a eksponowanym w jej obszarze przedstawieniem. Odbiorca niemal automatycznie zakłada, iż skoro portret

²⁸ Tamże, s. 21.

jest eksponowany w danym pałacu, oznacza to, że dany ród był w pewien sposób związany z posiadłością. Tutaj natomiast – jak udało nam się już wykazać – mamy do czynienia z sytuacją odmienną. Okazuje się, że portrety, znajdujące się w Świerkłańcu i w Pławniowicach, mają na celu wytworzenie w nas tego typu przekonania. Umieszczenie ich w tych przestrzeniach jest absolutnie celowe – można powiedzieć, że mamy do czynienia ze współczesnym „programem gloryfikacyjnym”. Obrazy mają w ten sposób stać się rodzajem poświadczenia, wizualnymi dowodami związków pomiędzy hrabiną a rodem Donnersmarcków.

Nie do przecenienia jest również siła przekazu, jaką ma przestrzeń w budowaniu warstwy znaczeniowej omawianych portretów. Można wręcz stwierdzić, iż to właśnie miejsce ich ekspozycji współkonstruuje semantykę obrazów. Bez odpowiedniej „oprawy” byłyby pustymi znakami. Nie są w stanie spełniać swojej naczelnej funkcji, jaką jest gloryfikacja przedstawionych postaci. Jest to przykład niezwykłego zespolenia miejsca i obrazu. Owe „wersalskie” portrety, pozbawione odpowiedniego kontekstu ekspozycji, tracą swą siłę perswazji. Przedstawiają pewną wykreowaną rzeczywistość, stając się wizualnymi argumentami, które mają ją jednocześnie potwierdzać. Takie wizualne argumenty o wiele rzadziej bywają kwestionowane; „kłamstwo” obrazu przemawia do nas w sposób bardziej bezpośredni, niż to werbalne.

Oprócz jawnie widzialnych znaków, ważnym aspektem współkonstruującym wspomniany „program gloryfikacyjny” jest wybór postaci, które pojawiają się na obrazach i relacje, jakie zachodzą pomiędzy poszczególnymi przedstawieniami.

Uderzająca jest także pewna teatralność – nie tylko w kontekście samych przedstawień (jak na przykład pojawiająca się na obrazach kurtyna), ale także sytuacji odbioru. Przedstawienia te skierowane są przede wszystkim na wywarcie odpowiedniego wrażenia. Miejsce ekspozycji – w tym wypadku górnośląskie pałace – jest rodzajem scenografii, która staje się nie tylko tłem, ale także współtworzy sens wizerunku. Pojawiają się również kostiumy, których celem jest zbudowanie wrażenia bogactwa i przynależności do pewnej warstwy społecznej.

Bezpośrednie odwołania do kultury arystokratycznej kierują nas w stronę pytania o trwałość wyobrażeń dotyczących tej warstwy społecznej. Współcześnie *ethos* arystokratyczny wydaje się być zbiorem kalek i stereotypów, które hrabina zręcznie reprodukuje. Jeśli moglibyśmy mówić o trwaniu pewnego mitu arystokracji w pamięci zbiorowej, jego wizualna reprezentacja prawdopodobnie wyglądałaby dokładnie tak, jak omawiane przez nas portrety.

Hrabina odwołuje się jednak nie do polskiej kultury szlacheckiej – co wydaje się oczywiste, w związku z posiadanym przez nią tytułem – lecz do wizji kosmopolitycznej arystokracji. Czy współcześnie istnieje kultura szlachecka bądź arystokratyczna? Pytanie to okazuje się bardziej złożone, niż mogłoby się wydawać. Z jednej strony nie istnieje warstwa społeczna, która by ją tworzyła, co decydowałoby o zaniku także jej kultury. Jednakże okazuje się, iż zanik ten nie jest całkowity. Pojawia się więc pytanie o sposób jej istnienia i funkcjonowania. Czy można mówić o niej jedynie w kontekście tradycji? Czy jest zaledwie reliktem?

Zdaniem Stanisława Siekierskiego szlachta nie może zostać uznana za „zabytek o charakterze muzealnym”²⁹. Nie oznacza to jednak, iż możemy mówić o faktycznym funkcjonowaniu kultury szlacheckiej współcześnie³⁰. Wciąż istnieją kręgi, w których „deklarowanie swojego szlachectwa jest powodem do dumy, a manifestowanie pewnych form zachowań, uznawanych za szlacheckie, stanowi rodzaj nobilitacji”³¹. Portrety hrabiny wydają się być efektem potrzeby potwierdzenia i manifestowania swej przynależności klasowej³². Są także prezentacją pewnego stylu życia, który był właściwy dla arystokracji. Widoczne jest jakby zatrzymanie lub wręcz przeniesienie w czasie; hrabina chce reprezentować sposób życia i bycia XVIII-wiecznej arystokracji. Sposób ten jest już jednak niemożliwy do realizowania we współczesnych realiach. Dlatego też tworzy ona fikcyjny, całkowicie wykreowany świat, w którym możliwe staje się realizowanie modelu wyidealizowanego, arystokratycznego życia. Owa kreacja ma

²⁹ S. Siekierski, *Kultura szlachty polskiej w latach 1864-2001*. Pułtusk 2003, s. 10.

³⁰ Należy również zwrócić uwagę na fakt, iż czymś innym jest mit arystokracji – inaczej funkcjonuje on we współczesnej świadomości zbiorowej, podsycany chociażby przez filmy i kulturę masową – a czym innym, mit szlachty. Niestety owe uproszczone wyobrażenia i stereotypy nie zostały poddane właściwym badaniom. Bez wątpienia „arystokratyczność” jest współcześnie zupełnie odmiennie rozumiana niż „szlacheckość”. Badania dotyczące recepcji tych pojęć wskazałyby na współczesne rozumienie „arystokratyczności”. Dopiero rzetelne przeanalizowanie wyobrażeń dotyczących arystokracji i jej wizerunków, pojawiających się w kulturze masowej, pozwoliłoby znaleźć odpowiedź na pytanie o jej miejsce w świadomości współczesnych. Istnieje więc niewątpliwie potrzeba przeprowadzenia tego typu badań.

³¹ S. Siekierski, *Kultura szlachty...*, s. 14.

³² Owa manifestacja przynależności klasowej ma również miejsce w bezpośrednich kontaktach z Ingą Hohmann. Zarówno nam, jak i osobom z Domu Kawalera w Świerklańcu czy z Pałacu w Pławniowicach, z którymi rozmawialiśmy, przedstawiła się jako hrabina i tak też kazała się tytułować – stąd w niniejszym artykule, również w celu zaakcentowania tej specyficznej manifestacji, zdecydowaliśmy się na używanie tytułu hrabiowskiego.

charakter totalny, wykracza poza same obrazy, przenosząc się na całokształt osobowości hrabiny, a także jej otoczenia. Sam fakt posługiwania się tytułem hrabiny, podkreślanie swego rodowodu arystokratycznego, potwierdza prestiż i atrakcyjność pewnego modelu życia.

Czym jest przywoływany przez nas mit arystokracji? Nie próbując tworzyć definicji, można określić go jako zbiór wyobrażeń funkcjonujących w pamięci zbiorowej. Owe wyobrażenia uległy dziś pewnej mitologizacji, co jednak nie jest tożsame z zafałszowaniem ich. „Mityzacja życia bogatej szlachty polegała na ukazaniu atrakcyjności jej zachowań”³³. Proces mityzacji, zdaniem Siekierskiego, dokonuje się za pośrednictwem wytworów kulturowych. Współcześnie „działania o charakterze mitotwórczym nie są jednak wszechobecne, nie można mówić o powszechnym przenikaniu ducha szlacheckiego”³⁴. Mówiąc o opisywanych przez nas obrazach, należy zachować świadomość, iż mamy do czynienia ze zjawiskiem marginalnym. „Marginalność” nie oznacza jednak nieistotności i wyzucia ze znaczenia. Według Stanisława Siekierskiego każda grupa społeczna:

schodząca na margines życia społecznego przechodzi proces mityzacji własnej tożsamości. Przez mityzację rozumiem tworzenie wytworów kultury symbolicznej [...], w których „opowiada się” o wielkiej przeszłości grupy lub klasy, kreując ją zgodnie z potrzebami tych, którzy odchodzą w cień³⁵.

Oczywiście, prezentowane przez nas obrazy nie spełniają takiej funkcji, nie tworzą one mitów, lecz zaledwie przywołują już te, które ukonstytuowały się w zbiorowej wyobraźni. Ich przywołanie nie ma na celu dekonstrukcji bądź podjęcia dialogu, jest prostym powieleniem. Narracja, z którą mamy do czynienia w przypadku obrazów hrabiny, to próba tworzenia własnej tożsamości poprzez odwołanie się do mitu arystokracji. W tym przypadku mniej istotne jest ewokowanie mitu klasowego, ważniejsze staje się wykorzystanie go do budowania własnej tożsamości. Mit ten zostaje wykorzystany jako fundament tożsamości

³³ S. Siekierski, *Kultura szlachty...*, s. 16.

³⁴ Tamże, s. 305.

³⁵ S. Siekierski, *Wszyscy ludzie są równi, ale my jesteśmy szlachtą*. W: „Przegląd humanistyczny” 2001, nr 6 (369), s. 1.

indywidualnej i prywatnej mitologii. Zdaniem Barbary Szackiej mitologizacja przeszłości może być rozumiana jako sytuacja, w której „zbiór faktów zmienia się w zespół symboli oraz wzorów i precedensów”³⁶. Mit nie może być w prosty sposób przeciwstawiany historii. Ich wzajemne związki są o wiele bardziej złożone, niż opozycja pomiędzy tym, co racjonalne i irracjonalne, a tym, co sytuuje się w obrębie naszego rozumienia „naukowości” i poza nim. Mit może być odczytywany jako forma wiedzy o przeszłości; specyfika tej wiedzy wiąże się natomiast z tym, iż nie podlega ona weryfikacji. Jednocześnie „informuje bardziej o tym, jakie są współczesne tęsknoty i stan ducha niż o tym, jaka była przeszłość”³⁷. Fakt, iż w mniejszym bądź większym stopniu można mówić o trwaniu mitu arystokracji świadczy o tym, iż uosabia on pewne tęsknoty i marzenia.

Widoczne jest to w szczególności w omawianych tu obrazach, odwołujących się do postaci historycznych. Ich „prywatna” historia staje się jednak balastem, zupełnie zbędnym przy konstruowaniu za ich pomocą pewnych znaczeń. Postaci zmieniają się w symbole, które uosabiają określony styl życia i pewne wartości. Tym, co charakterystyczne dla mitu, jest „mityczny beczczas”. Sposób konstruowania narracji w opisywanych przez nas obrazach wskazuje właśnie na wspomnianą „beczasowość”. Chronologia, czas pojmowany linearnie, nie jest przydatną kategorią przy próbie ich opisu. Postaci funkcjonują bowiem poza czasem – realne, żyjące współcześnie osoby, koegzystują na płaszczyźnie jednego obrazu z postaciami z przeszłości. Owa przeszłość pozostaje jednak niedookreślona. Nie chodzi o konkretny moment historyczny, lecz o zmitologizowane „dawniej”, w którym funkcjonował styl życia arystokracji. Owo „dawniej” staje się obiektem tęsknoty. Dlatego też, w rzeczywistości tych przedstawień, granice pomiędzy przeszłością i terażniejszością ulegają zatarciu lub wręcz zniwelowaniu. „Dawniej” objawia się w terażniejszości, potwierdzając swoją aktualność. Jednocześnie to, co aktualne, prezentuje się w scenerii i kostiumie z przeszłości. Obrazy nie mogą być więc odczytywane jako proste wspomnianie minionych czasów czy pewnej tradycji, ponieważ wyrażają one jej trwanie. Przestaje istnieć „dawniej” i „teraz”, ponieważ omawiane portrety wyrażają pewną niezmiennność – wszystko pozostało tak, jak kiedyś. Postaci wciąż

³⁶ B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*. Warszawa 2006, s. 69.

³⁷ Tamże, s. 92.

dostojnie przechadzają się w bogatych strojach po ogrodach wersalskich. Sama hrabina w rozmowie z nami stwierdza, iż „bywa w Wersalu”. Portrety te ukazują więc próbę zniwelowania czasu oraz nieodwracalnych zmian, które spowodowały, iż arystokracja i związane z nią sposoby życia odeszły do przeszłości.

W wykreowanej w ten sposób rzeczywistości postaci z przeszłości traktowane są instrumentalnie i stają się kolejnym elementem gloryfikacji oraz budowania indywidualnego prestiżu. Jak zauważa Szacka: „postacie, które żyją w pamięci zbiorowej, żyją w niej znacznie bardziej jako personifikacje określonych wartości niż osobowości historyczne”³⁸. Postaci z obrazów okazują się być pewnymi symbolami. Są to rodzaje znaków identyfikacyjnych, które stają się kluczowe dla określenia własnej tożsamości. Są uosobieniem władzy, bogactwa, piękna. Hrabina przedstawia się jako dziedziczka i kontynuatorka pewnej tradycji. Usytuowanie się obok znanych postaci historycznych jest rodzajem „wpisania się” w historię. Również wcielenie się w te postaci stanowi sposób potwierdzenia identyczności i zgodności tożsamości. To rodzaj stwierdzenia „jesteśmy tacy sami”, gdyż jako hrabina, kontynuuje ona tradycję arystokratyczną, której to owe postaci stały się symbolem.

Jak zauważał Roland Barthes: „Mit niczego nie ukrywa, niczego nie uwidacznia – mit deformuje; nie jest on ani kłamstwem, ani wyznaniem, jest «odchyleniem»”³⁹. Idąc dalej, zgodnie z propozycją Barthes’a, pojęciem, wyrażanym przez analizowane w tym artykule przedstawienia, jest „arystokratyczność”. Obrazy te są więc wizualną reprezentacją wszystkich skojarzeń, jakie nasuwa to pojęcie. Odnajdujemy w nich zarówno materialne wyznaczniki „arystokratyczności” – bogactwo (wyrażane przez stroje, biżuterię, okazałą siedzibę rodową czy wspaniałe rumaki), ale również pewien „sposób bycia” i spędzania czasu – polowania, bale, spacer w pobliżu rezydencji, jazda konna.

Należy więc postawić sobie pytanie: kim chce być hrabina? Wydaje się, iż chce być „po prostu” hrabiną. Dlatego też przywołuje wzorce i style życia, które nie są już możliwe do zrealizowania w dzisiejszych czasach. W ten sposób omawiane przez nas obrazy stają się wyrazem tęsknoty za czasami świetności i wielkości pewnej klasy. Poprzez owe obrazy

³⁸ Tamże, s. 93.

³⁹ R. Barthes, *Mit i znak*. Tłum. W. Błońska. Warszawa 1970, s. 48.

hrabina wyraża potrzebę potwierdzenia własnej tożsamości. I takie potwierdzenie otrzymuje.

Można bowiem w tych wnioskach posunąć się trochę dalej i stwierdzić, iż hrabina jest hrabiną właśnie dzięki tym portretom. Są one wszak dokumentami, których nie poddajemy weryfikacji. Działa na nas siła wizerunku i obrazu, który każe nam wierzyć w swoją prawdziwość. Udaje się więc spełnić opisane powyżej założenie. Z czasem – tak jak inne portrety reprezentacyjne – staną się one ponadczasowymi, nieweryfikowalnymi znakami. Nie będziemy już patrzeć na nie w sposób krytyczny, a raczej przyjmiemy za „pewnik” mit, który przywołują, historię, którą opowiadają oraz tożsamość, którą tworzą.

Najistotniejszym pytaniem, jakie musimy sobie postawić jest jednak pytanie o to, na ile opisywane tu portrety hrabiny są zjawiskiem wyizolowanym, swoistym *curiosum*, a na ile są reprezentatywne dla pewnego ogólniejszego zjawiska. Udowodnienie drugiej tezy wymagałoby odnalezienia innych portretów odwołujących się do tradycji szlacheckiej bądź arystokratycznej.

Bibliografia

Barthes R., *Mit i znak*. Tłum. Błońska W. Warszawa 1970.

Fossi G., *Portret: artyści, modele, style*. Tłum. Łozińska T. Warszawa 1998.

Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*. Tłum. Baran B. Warszawa 2004.

Guze J., *Twarze z portretów*. Warszawa 1974.

Kozina I., *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*. Katowice 2001.

Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Toruń, grudzień 1986.

Red. **Marczak-Krupa A.** Warszawa 1990.

Siekierski S., *Kultura szlachty polskiej w latach 1864-2001*. Pułtusk 2003.

Siekierski S., *Wszyscy ludzie są równi, ale my jesteśmy szlachtą*. „Przegląd humanistyczny” 2001, nr 6 (369).

Szacka B., *Czas przeszły, pamięć, mit*. Warszawa 2006.

Tomkiewicz W., *Rokoko*. Warszawa 1988.

Abstrakt

Przedmiotem zainteresowania autorów jest współczesne funkcjonowanie mitu arystokracji. Obiektem analizy czynią oni portrety hrabiny Ingi Hohmann znajdujące się w Domu Kawalera w Świerkłańcu oraz Pałacu w Pławniowicach. Historyzująca i eklektyczna forma tych portretów odwołuje się do stereotypowego odczytania mitu arystokracji. Obrazy, będące przedmiotem analizy, tworzą pewną narrację, która wykorzystuje schematy, kalki oraz konwencjonalne rekwizyty związane ze wspomnianym mitem. Naczelną funkcją tych przedstawień staje się konstruowanie tożsamości.

Summary

The main subject of this article is the contemporary functioning of the myth of aristocracy. The object of analysis are portraits of countess Inga Hohmann which are placed in The House of Cavalier in Świerklaniec and Palace in Pławniowice. Historicizing and eclectic form of this portraits refer to stereotypical interpretation of the myth of aristocracy. Paintings, which are the subject of analysis, create a narration which uses stereotypes, clichés, and conventional props connected with the mentioned myth. The main aim of those representations is to construct identity.

Medialny obraz powojennych losów fundacji Tiele-Wincklerów w Miechowicach¹

Pierwsza historyczna wzmianka o Miechowicach pochodzi z 1336 roku, jednak rzeczywisty rozwój gminy², a ściślej jej części południowej, rozpoczął się około roku 1812, kiedy to kupiec z Czelaździ³, Ignacy Domes, zakupił cały teren i rozpoczął budowę pałacu. Wieś liczyła wówczas dziesięć zagród chłopskich i pracujących w nich trzydziestu jeden zagrodników⁴. Jako pierwszy wybudowano budynek gospodarczy przy zbiegu ulic ks. Jana Dzierżonia i ks. Józefa Frenzla. Już w 1812 roku rozpoczęto wznoszenie klasycyzującego pałacu, który stał się później częścią centralną nowej posiadłości. Ostatecznie budowę ukończono w 1817 roku, jednak Domes, wraz z żoną Julią, nie opuścił domu gospodarczego i nie zamieszkał w ogromnej posiadłości, a podarował ją swej córce Marii, zwanej Różą ze Śląska, która wraz z mężem Franzem Aresinem wprowadziła się do rezydencji w 1819 roku, choć formalne przepisanie majątku odbyło się już rok wcześniej⁵.

¹ Autorka niniejszego opracowania dołączyła materiał ilustracyjny, który znajduje się na kolejnych stronach i jest oznaczony podpisami il. 105 – il. 106 [przyp. red.].

² Miechowice były osobną gminą bez praw miejskich. W 1951 roku zostały dołączone do powiatu bytomskiego jako dzielnica; zob.: J. Bonczol, *Miechowice*. W: *Z dziejów dzielnic Bytomia*. Red. J. Drabina. Bytom 1991, s. 167.

³ <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/445765,maria-i-waleska-czyli-roza-ze-slaska-i-zlotowlosa-dama,id,t.html#dodaj-komentarz> [dostęp: 16.05.2013 r.].

⁴ J. Bonczol, *Miechowice...*, s. 159.

⁵ Tamże, s. 203.

Aresin, kupiec z Wrocławia, zajął się górnictwem; wybudował kopalnię „Maria”, której działalność szybko przyniosła mu fortunę. Jednak w związku ze słabym zdrowiem i ogólnym przepracowaniem zmarł w 1831 roku, pozostawiając czterdziestoletniej wdowie ogromny majątek⁶. Maria wkrótce po śmierci męża postanowiła związać się z młodszym od siebie o czternaście lat zarządcą swoich dóbr, Franzem Wincklerem, który również był wdowcem⁷. Hrabina wychowywała z drugim mężem jego córkę z pierwszego małżeństwa, Waleskę, której ostatecznie pozostawiła cały swój majątek rodowy⁸. Już w 1840 roku, z okazji koronacji króla pruskiego Fryderyka IV, Wincklerowi został nadany tytuł szlachecki. Od tej pory jego nazwisko rodowe brzmiało von Winckler⁹.

W czerwcu 1844 roku trąba powietrzna zerwała dach pałacu i uszkodziła kilka pomieszczeń. Przeprowadzone prace remontowe trwały długi czas i ostatecznie nie stanowiły rekonstrukcji klasycystycznego obiektu, bowiem kiedy w 1851 roku z powodu udaru serca umarł Franz von Winckler, a dwa lata później jego żona Maria, rozpoczęła się rywalizacja o rękę jednej z najzamożniejszych panien ówczesnej Europy. Waleska wybrała na małżonka porucznika pruskich wojsk, Huberta von Tiele, z którym zawarła związek małżeński jeszcze w 1854 roku¹⁰. Mężczyzna nie miał dobrej opinii wśród mieszkańców Miechowic. Znany był jako człowiek wzbudzający strach, o surowym i wybuchowym charakterze. Wedle ówczesnych doniesień, porucznik na przegubie prawej ręki nosił żelazny łańcuch. Była to nałożona przez pruskiego króla kara za dokonane przez Huberta morderstwo na własnym słudze¹¹. To jednak Hubert von Tiele-Winckler¹² stał się inicjatorem prac modernizacyjnych przy nadwyżonym

⁶ <http://www.dziennikzachodni.pl/arttykul/445765,maria-i-waleska-czyli-roza-ze-slaska-i-zlotowlosa-dama,id,t.html#art-komentarze> [dostęp: 17.05.2013 r.].

⁷ Zmarła żona Franza Wincklera, Alwina Kalide, była siostrą rzeźbiarza Theodora Kalide, który pracował także w Miechowicach. Maria Domes i Franz Winckler byli już wcześniej w przyjacielskich stosunkach. Była ona nawet matką chrzestną jego córki Waleski; zob.: J. Bonczol, *Miechowice...*, s. 210.

⁸ <http://www.dziennikzachodni.pl/arttykul/445765,maria-i-waleska-czyli-roza-ze-slaska-i-zlotowlosa-dama,id,t.html#art-komentarze> [dostęp: 17.05.2013 r.].

⁹ J. Bonczol, *Miechowice...*, s. 211.

¹⁰ Tamże, s. 212-214.

¹¹ B. Szczech, *Srebrne Miasto, czyli Bytomskie legendy i podania*. Bytom 2000, s. 44.

¹² W 1854 roku książę Meklemburgii wydał dekret przyznający Hubertowi i jego potomkom możliwość noszenia nazwiska Tiele-Winckler; zob.: J. Bonczol, *Miechowice...*, s. 214.

w wyniku działania czynników atmosferycznych pałacu. W 1854 roku zatrudnił Richarda Lucae, któremu powierzył wykonanie projektów, ostatecznie powstałych przy znacznej ingerencji budowniczych kierujących pracami: Heinricha Moritza Augusta Nottebohma i Koepena. Na lata 1855-1859 przypadło poszerzenie dawnego korpusu i dobudowanie skrzydeł bocznych. Wzniesiono także trzy wieże: jaskółczą, wodną i prochową, a cała budowla utrzymana została w stylu neogotyku¹³. Wodę do pałacu doprowadzano bezpośrednio z podziemi kopalni „Maria”¹⁴. Nie zrealizowano jednak pierwotnego założenia, według którego całkowitemu przekształceniu miał ulec także klasycyzujący trzon pałacu. Powodem był spadek cen cynku, od którego uzależnione były losy budowy. W wyniku koligacji rodzinnych Wincklerów z rzeźbiarzem Theodorem Kalide, w miechowskim parku krajobrazowym, dla którego zaadaptowano także część okolicznych lasów, powstała forma przestrzenna, przedstawiająca chłopca z łabędziem, która zaginęła w 1945 roku¹⁵.

Hubert von Tiele-Winckler pomnożył majątek żony pięciokrotnie, jednak ostatecznie jego związek z Waleską nie był uważany za szczęśliwy. Kobieta urodziła dziewięcioro dzieci¹⁶, co przyczyniło się do osłabienia jej stanu zdrowia. Pod koniec życia odrzuciła nawet wytworność szlachecką na rzecz pomagania najbardziej potrzebującym, ubogim i chorym, co niewątpliwie przyczyniło się do jej przedwczesnej śmierci w wieku pięćdziesięciu lat¹⁷. Kilka lat później Hubert ożenił się z dużą młodszą od siebie kobietą i nadal powiększał majątek Wincklerów. Zakupił zamek w Mosznej, ziemię w Meklemburgii, a także wybudował pałacyk w Berlinie dla siebie i swojej drugiej żony. Zmarł w wieku siedemdziesięciu lat i pochowany został u boku Waleski w krypcie miechowskiego kościoła¹⁸.

¹³ I. Kozina, *Pałace i rezydencje*. W: *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX w.* Red. E. Chojecka. Katowice 2004, s. 210–211.

¹⁴ L. Kłos, E. Wieczorek: *Miechowice. Rowerem przez dzieje*. Bytom 2005, s. 15.

¹⁵ <http://www.gornoslaskie-dziedzictwo.com/index.php?action=zamki&id=4> [dostęp: 17.03.2013 r.].

¹⁶ Po narodzinach każdego z dzieci sadzono w parku dąb z wyrytym na nim imieniem dziecka; zob.: J. Bonczol, *Miechowice...*, s. 216.

¹⁷ <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/445765,maria-i-waleska-czyli-roza-ze-slaska-i-zlotowlosa-dama,id,t.html#art-komentarze> [dostęp: 17.05.2013 r.].

¹⁸ J. Bonczol, *Miechowice...*, s. 216-217.

Dzieło hrabiny von Tiele-Winckler kontynuowała jej córka Eva, urodzona w 1866 roku jako ósma z rodzeństwa, znana później jako Matka Ewa. Wychowana w tradycji katolickiej, po śmierci matki stała się protestantką. W 1887 roku odbyła kilkumiesięczny kurs pielęgniarstwa w „Bethel”, a wynikało to z jej chęci niesienia pomocy najbardziej potrzebującym. Musiała jednak czekać ponad rok na zgodę ojca, aby przebywać w towarzystwie chorych i zniedołężniałych mieszkańców Miechowic¹⁹. Także za aprobatą Huberta von Tiele-Wincklera w 1890 roku zbudowała w Miechowicach pierwszy dom opieki, zwany „Ostoją Pokoju”, a trzy lata później, za namową pastora Bodelschwingla, została diakonisą w „Bethel” w Bielefeld. Po powrocie do domu rodzinnego zbudowano dla niej drewniany domek, który stał się macierzą diakonis²⁰. Oprócz działalności misyjnej i charytatywnej Matka Ewa wciąż powracała do Miechowic i fundowała kolejne obiekty. Ostatecznie przyczyniła się do wzniesienia dwudziestu ośmiu obiektów, z których do dziś pozostało zaledwie pięć²¹. Spadkobierczyni rodu Tiele-Wincklerów umarła w 1930 roku, oddając swoje fundacje opiece diakonis i parafii²².

Sam pałac pozostawał własnością rodziny Tiele-Wincklerów do roku 1925, kiedy to potomek rodu, hrabia Claus Tiele-Winckler, odsprzedał go spółce akcyjnej Preussengrube AG, zarządzającej miejscową kopalnią węgla kamiennego „Miechowice”²³. Już wcześniej jednak pałac stał się rezydencją dyrektora kopalni. W 1921 roku w trakcie III powstania śląskiego, oddział powstańczy pod dowództwem generała Ringa zdobył posiadłość i pozbawił życia przebywającego tam dyrektora Hermanna Knocka²⁴.

W 1945 roku Tiele-Wincklerowie utracili niemal wszystkie swoje majątki i aktywa na Górnym Śląsku oraz w Meklemburgii²⁵. Już w styczniu tego roku, w wyniku wkroczenia wojsk

¹⁹ R. Pastucha, *Matka Ewa, Głos Życia*, Katowice, 1998, s. 130-131.

²⁰ B. Snoch, *Górnośląski Leksykon Biograficzny*. Katowice 2006, s.114.

²¹ W posiadaniu parafii są: kościół „Ostoja Pokoju”, stara plebania, domy: „Elim”, „Cisza Syjonu”, Domek Matki Ewy. W posiadaniu państwa pozostaje szpital „Waleska”. Pozostałe obiekty zniszczone uszkodzonymi zostały wyburzone; zob.: http://www.miechowice.luteranie.pl/o_parafii.php [dostęp: 17.05.2013r.].

²² R. Pastucha, *Matka Ewa*. Katowice 1998, s. 135.

²³ <http://www.esilesia.com/zamki-palace-dwory/slaskie/147-palac-wincklerow-w-bytomiu-miechowicach.html> [dostęp: 17.05.2013 r.].

²⁴ J. Bonczol, w *Krótki zarys dziejów Miechowic*. W: *Matka Ewa...*, s. 162.

²⁵ <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/412106,wciaz-malo-znana-saga-rodu-tiele-wincklerow,2,id,t,sa.html> [dostęp: 17.05.2013 r.].

armii radzieckiej, Sowieci zamordowali kilkuset mieszkańców dzielnicy, a także spalili większą część zamku. Ponownie w lipcu 1945 roku te same wojska wzniciły drugi pożar. Kolejnej degradacji, tym razem niemal ostatecznej, dokonali w noc sylwestrową 1954 roku saperzy Wojska Polskiego, którzy wysadzili obiekt w powietrze²⁶.

Zniszczenie przez Sowieców pałacu miało na celu usunięcie ze świadomości mieszkańców Miechowic pamięci o magnackim rodzie, który tę rezydencję ufundował. Już od 1956 roku w Bytomiu rozpoczęto wydawanie miejskiego tygodnika „Życie Bytomskie”, w którym oprócz informacji związanych z zagadnieniami społecznymi i politycznymi, pojawiały się artykuły poświęcone życiu kulturalnemu. Jednak z uwagi na ustrój polityczny, kontekst zbrodni sowieckich oraz zniszczeń spowodowanych przez ówczesnych komunistów, przez długi czas temat pałacu Tiele-Wincklerów był wielce niepożądany. I tak artyści, jak i historycy, pisząc o przeszłości Bytomia i jego dzielnic, zmuszeni byli do pomijania istotnych faktów historycznych, które w szerszej perspektywie dotyczyły przynależności Śląska do Rzeszy Niemieckiej²⁷.

W czerwcu 1961 roku „Życie Bytomskie” zamieściło reportaż na temat artykułu w encyklopedii, która zredagowana została w Polsce, a wydana za granicą (w Republice Federalnej Niemiec, Wielkiej Brytanii, Francji oraz Związku Radzieckim). Hasło „Bytom” zajęło w rezultacie jedną stronę i, jak pisze korespondent z Warszawy:

²⁶ J. Bonczol, *Krótki zarys dziejów...*, s. 163

²⁷ Problem cenzury dotykał tak Śląsk, jak i cały kraj. Swoboda wypowiedzi powróciła dopiero po 1989 r. Pisarze, artyści, dziennikarze oraz pozostali twórcy działający w ramach swoich zagadnień byli dokładnie sprawdzani a ich realizacje podlegały ścisłej kontroli. Za wycofaniem jakiegoś produktu przemawiać mógł zaledwie jeden element, który okupant uznawał za niewłaściwy. W przypadku rzeźby, malarstwa mógł to być jakiś atrybut, gest, ujęcie (http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,138262,16779586,Droga_do_Thorgala__Jak_Grzegorz_Rosinski_i_Jean_Van.html [dostęp: 17.10.2014 r.]). W przypadku tekstów literackich oraz publicystycznych zbyt rozwinięty wątek martyrologii lub odniesienie do rzeczywistych wydarzeń, a nie narzuconych przez ustrój, skutkowało natychmiastowym wycofaniem publikacji lub tekstu z druku. W związku z czym nawet wzmianka o pałacu po szlachcie Rzeszy była niemiłe widziana, a dziennikarzom narzucono tematykę bieżącą gloryfikującą sowieców i ich działalność tak w samym mieście, jak i w kraju. Do 1989 r. nawet krótkie teksty w gazecie miejscowej, odnoszące się do terenów przynależących do dawnego założenia Tiele-Wincklerów, stanowiły o wprowadzaniu nowych technologii na zdewastowane tereny oraz tworzeniu przestrzeni rekreacyjnej dla mieszkańców, a nie o ruinach pałacu i działaniu dawnych magnatów.

[...] mówi się o największych zakładach przemysłowych, wymienia się najważniejsze instytucje kulturalne (Opera, Muzeum, Technikum Górnicze), podaje się ilość mieszkańców [...]. Zaznaczamy, że w 1254 r. Bytom otrzymał prawa miejskie, piszemy, że w 2 poł. XIX w. był głównym ośrodkiem polskiego ruchu narodowego i społecznego na Śląsku. [...] Następnie podkreślamy udział polskiej ludności Bytomia w powstaniach śląskich oraz rolę jaką w walce o polskość Śląska odegrało Bytomskie Gimnazjum Polskie²⁸.

Spolszczanie miasta i przynależności narodowej jego mieszkańców jest zwyczajnie paralelne. Nie wspomina się, co oczywiste, o realizacjach powstałych w okresie przynależności miasta do Rzeszy, a w tym o Miechowicach i działalności Wincklerów²⁹. Milczenie na temat ruin pałacu, a także założonej przez Matkę Ewę „Ostoi Pokoju”, trwało jeszcze przez kolejne kilka dekad. W latach 60. XX wieku w „Życiu Bytomskim” ukazywało się wiele artykułów na temat dzielnicy Miechowice, jednakże ich autorzy nie zwracali uwagi na aspekty historyczne i kulturowe, a na bieżącą problematykę społeczno-polityczną. Przede wszystkim promuje się ideę budownictwa wielomieszkańcowego, którego wieżowce miechowickie i urbanistyka nowego osiedla stanowiły doskonały przykład. Wielokrotnie pojawiały się wzmianki o społecznej potrzebie dbania o czystość dzielnicy, a dokładniej – nowego osiedla. W „Życiu Bytomskim” wspomniano między innymi jak mieszkańcy, wspomagani przez władzę, „[t]roszczą się o estetyczny wygląd Miechowic”³⁰. Starania te dotyczyły jednak Miechowic, które rozumiane były jako nowa zabudowa mieszkalna. Dzielnica powstała na przełomie XIX i XX wieku, a wraz z nią założenia pałacowe i park, nie były w prasie nawet wzmiankowane.

W latach 70. XX wieku tendencja ta utrzymywała się nadal. W czerwcu 1974 roku „Życie Bytomskie” opublikowało na stronie tytułowej artykuł: „Miechowice zieloną dzielnicą miasta”³¹,

²⁸ „Życie Bytomskie” 1961, nr 22 (235).

²⁹ Także w 2001 roku „Życie Bytomskie” podjęło temat miasta opisywanego w encyklopedii. Tym razem była to Encyklopedia PWN, która pod hasłem „Bytom” podawała zabytki z nieprawidłowymi datami budowy, błędnie przyporządkowanymi fundatorami, nazwami itd. I choć zabudowania pałacu w Miechowicach się tam znalazły, to nie jako fundacja Tiele-Winklerów, a jako ruiny pałacu Domesów z 1812 roku; zob.: „Życie Bytomskie” 2001, nr 47 (2322).

³⁰ „Życie Bytomskie” 1968, nr 25 (603).

³¹ „Życie Bytomskie” 1974, nr 22 (939).

który dotyczył raczej rocznej produkcji kopalni „Miechowice”, niż Miechowic jako miejsca wypoczynku. Czytelnik dowiadyuje się między innymi o zapotrzebowaniu na węgiel z bytomskiej kopalni oraz o prężnym rozwoju firmy, poczynsży od 1902 roku, której nazwiska założycieli nie są nawet wspomniane. Pod koniec reportażu Konrad Krzyżanowski wspomina, że osiedle to warto odwiedzić, gdyż charakteryzuje się niezwykle bogactwem roślinnym, a co za tym idzie barwnością urbanistycznego krajobrazu. I choć na zdjęciu widać nowe osiedle i jego młodych mieszkańców, to przestrzeń parkowa, w której funkcjonują, przywołuje skojarzenia z założeniem pałacowym, o którym autor nie wspomina³².

Wśród artykułów prasowych istotny jest również reportaż Józefa Kachła z lipca 1974 roku zatytułowany *Bytom, miasto bogatych tradycji*, który porusza problem polskości miasta. Autor reportażu spuściznę kulturową Rzeszy otwarcie określa jako bezwartościową i przypomina o zbrodniach dokonanych na Polakach przez Hitlerowców. „Bezwartościowość” nie zostaje jednak sprecyzowana, a sam artykuł autor zakończył słowami: „Niestety jedynie nieliczne ekscesy Niemców docierały wówczas do wiadomości publicznej”³³. Ponownie nie zabrano więc głosu w sprawie realizacji powstałych przed II wojną światową na terenie miasta, a co oczywiste, zbrodnie dokonywane przez Sowietów w dalszym ciągu pozostawały w sferze tabu.

Jeszcze pod koniec lat 70. XX wieku kwestia zabytków Bytomia była wielokrotnie poruszana w prasie, jednakże socjalistyczny kontekst wciąż pozostawał niezmienny. Przeprowadzono renowację kamienic, wzmiankując o nich, że są realizacjami secesyjnymi, historyzującymi itd., jednak ich historyczna proveniencja pozostawała nadal bez komentarza³⁴. W tym samym okresie w „Życiu Bytomskim” opublikowano ogłoszenie o konkursie pt.: *Moje Miasto Najpiękniejsze*, jednakże, w myśl poglądów socjalistycznych, to nie zabytki (kamienice, rzeźby itd.) stanowić miały o estetyce miasta, a „najlepiej utrzymany i zagospodarowany obiekt sportowy, [...] najlepiej zagospodarowane i ukwiecone placówki oświatowo-wychowawcze, [...] najlepiej i najestetyczniej zorganizowane wizualnie otoczenie wejścia do zakładu pracy”³⁵

³² Tamże.

³⁴ „Życie Bytomskie” 1979, nr 16 (1168).

³³ „Życie Bytomskie” 1974, nr 25 (942).

³⁵ Tamże.

oraz „[...] wiosna w handlu i usługach miasta”³⁶. Ukrywanie informacji na temat pałacu i jego otoczenia uwidoczniło się także w maju 1979 roku, kiedy to ogłoszono konkurs „Czy znasz zabytki Bytomia?”³⁷. Wśród wartościowej architektury wymieniano głównie realizacje sakralne (m.in. kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny przy Rynku, kościół św. Wojciecha przy Placu Klasztornym), a także średniowieczne pozostałości obwarowań miejskich. Ród Tiele-Wincklerów oraz pozostałości pałacu i „Ostoi Pokoju” nie wchodziły do zagadnień konkursowych³⁸. Miesiąc później w Świerkłańcu urządzono festyn na cześć załóg robotniczych i, podobnie jak w przypadku Miechowic, całkowicie pominięto aspekt historyczny założenia pałacowego, skupiając się jedynie na przestrzeni parkowej. Tłumaczyć należy to pochodzeniem rodu Henckel von Donnersmarck, a także, jak w przypadku Miechowic, zniszczeniem pałacu przez Sowieców. Dlatego też założenia pałacowe w Świerkłańcu były również pomijane w publicystyce i w artykułach prasowych tego okresu³⁹.

W latach 80. XX wieku tematyka niemieckości Śląska, zbrodni sowieckich oraz zniszczeń powojennych, z uwagi na system polityczny, pozostawała jedynie w świadomości mieszkańców. W wyniku prowadzenia prac wykopaliskowych na terenie centrum miasta wielokrotnie publikowano reportaże na temat średniowiecznych losów miasta⁴⁰, hipotetycznego usytuowania średniowiecznego zamku⁴¹ lub nawet dwóch tego typu założeń⁴², a także historii Bytomia⁴³. Jednakże rdzeniem każdego artykułu prasowego w dalszym ciągu była szeroko rozumiana polskość, a zatem działalność rodów przemysłowych na Śląsku ciągle jeszcze nie była wspominana przez media i politykę kulturalną. I nawet kiedy w lutym 1984 roku „Życie Bytomskie” opublikowało reportaż pt.: *Jak to z Miechowicami było*⁴⁴, także autor skupiał się wyłącznie na etymologii nazwy osady, pierwszych wzmiankach na jej temat oraz przyłączeniu poszczególnych parafii do diecezji. W artykule nie znalazły się żadne informacje na temat rodu von Tiele-Wincklerów oraz o wcześniejszym właścicielu osady – Domesie⁴⁵.

³⁶ Tamże.

³⁸ Tamże.

⁴⁰ „Życie Bytomskie” 1982, nr 26 (1325).

⁴² „Życie Bytomskie” 1982, nr 28 (1421).

⁴⁴ „Życie Bytomskie” 1984, nr 7 (1400).

³⁷ „Życie Bytomskie” 1979, nr 21(1172).

³⁹ „Życie Bytomskie” 1979, nr 26 (1777).

⁴¹ „Życie Bytomskie” 1980, nr 42 (1244).

⁴³ „Życie Bytomskie” 1982, nr 29 (1328).

⁴⁵ Tamże.

Jednak w związku z wysokimi walorami zabytkowymi zespołu kościoła ewangelicko-augsburskiego, ufundowanego przez Matkę Ewę, jeszcze w latach 80. XX wieku rozpoczęto starania o wpis do rejestru zabytków, który to zakończył się powodzeniem 24 sierpnia 1987 roku. Ochroną konserwatorską objęto: kościół, wzniesiony w 1896 roku w stylu neogotyckim, plebanię z 1894 roku w stylu historyzującym, Dom Opieki z końca XIX wieku w stylu uproszczonego historyzmu z elementami neogotyku, Dom Matki Ewy, powstały na przełomie XIX i XX wieku, a także Budynek Państwowego Domu Dziecka („Cisza Syjonu”), wzniesiony w stylu neogotyckim. Całość założenia wraz z wszystkimi wymienionymi elementami wpisano do rejestru zabytków pod numerem A/1350/87⁴⁶.

W 1988 roku została wydana pod redakcją Jana Drabiny pozycja *Zabytki*, która w głównej mierze koncentrowała się na architekturze Bytomia i jego dzielnic, od czasów średniowiecznych, do wieku XX. Józef Bonczol, zajmujący się historią Miechowic, poświęcił w powyższej publikacji rozdział, dotyczący dzielnicy i zamieszkujących ją rodów magnackich, a także budowy i późniejszych przebudów pałacu. Historia rodu Tiele-Wincklerów w rozdziale kończy się w roku 1929, jednak losy założenia pałacowego autor zamyka w roku 1860 stwierdzeniem, że: „[...] rodzina Tiele-Winckler dobudowała do zamku prawe i lewe skrzydło”⁴⁷. Praca Bonczola, chociaż sam autor z uwagi na system polityczny zmuszony został do przemilczenia kompletnego studium historycznego obiektu po 1860 roku, stanowi pierwszą od dłuższego czasu próbę klasyfikacji stylowej pałacu. Autor zwraca również uwagę na przemiany kostiumu architektonicznego w ramach poszczególnych faz przebudów oraz prezentuje listę właścicieli obiektu. Artykuł stanowi jednak efekt opracowania opublikowanych wcześniej badań prowadzonych przez Ludwika Chroboka w dwudziestoleciu międzywojennym. Badania te opierały się na szczegółowych analizach historycznych, a także w oparciu o wspomnienia Norberta Bończyka, żyjącego w czasach największego prosperity rodu Tiele-Wincklerów na Śląsku. Chrobok opublikował wyniki tych badań w 1930 roku w monografii *Miechowitzer Gutsbesitzer*⁴⁸. W tym samym roku Tadeusz Dybła oraz Józef Hebliński wydali pozycję *Historia*

⁴⁶ http://www.wkz.katowice.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=101&Itemid=98 [dostęp 16.05.2013 r.]

⁴⁷ J. Bonczol, *Historia Miechowic. W: Zabytki*. Red. J. Drabina. Bytom 1988, s.205.

⁴⁸ Tamże.

Miechowic i kronika kopalni „Miechowice”, w której, na podstawie wiersza księdza Bończyka, stawiają tezę, że Hubert von Tiele-Winckler nie pozostawił miastu po sobie nie tylko dobrych wspomnień, ale również wysokiej klasy zabytków architektury. Autorzy w przedmiotowej publikacji napisali: „Wszystkie jego poczynania zmierzały głównie do dodania splendoru swemu rodowi. Dlatego rozbudował zamek, szowinistycznie popierał niemczyznę i protestantyzm. [...] Pogardzał miejscową ludnością”⁴⁹. Cały tekst nosi znamiona negatywnej oceny działalności magnata. O bezzasadności tej krytyki może świadczyć fakt, że przecież przedstawiciele rodu Tiele-Wincklerów ufundowali wiele obiektów katolickich, dokonali renowacji pałacu w Mosznej, a sam Hubert popierał działania swojej córki, Ewy⁵⁰. Zresztą nawet, jak podaje „Dziennik Zachodni” w polskojęzycznych świadectwach z XIX wieku można odnajdywać: „argumenty na rzecz roztropności i gospodarności tej rodziny, która – jako jedna z pierwszych – wprowadzała w swoich licznych kopalniach czy hutach nowoczesne, jak na owe czasy, elementy polityki socjalnej i emerytalno-ubezpieczeniowej”⁵¹.

Po transformacji ustrojowej publicystyka miejska, zajmująca się wcześniej głównie inicjatywami społecznymi, aby odzyskać wiarygodność czytelniczą, rozpoczęła wydawać artykuły na temat historii miasta, które dotyczyły problemów zbrodni sowieckich na mieszkańcach Bytomia, a także sytuacji, w jakiej znalazły się zabytki zniszczone po II wojnie światowej. Bytomskie media opisywały liczne inicjatywy, które miały na celu usunięcie materialnych pozostałości obalonego systemu komunistycznego (pomniki, obrazy i hasła plakatowe). Osiedle miechowskie, będące symbolem i ideałem socjalistycznej nowoczesności PRL, od 1989 roku podlegało procesom demitologizacji. Dla autora artykułu *Miechowice tykająca bomba!* zasadniczym zagadnieniem okazały się problemy sanitarne osiedla. Okazało się między innymi, że od początku budowy nowej części Miechowic uszkodzona była cała sieć wodno-kanalizacyjna, w związku z czym mieszkańcy nie mogli w ogóle korzystać z wody lub mieli do niej dostęp jedynie przez kilka godzin dziennie. Taka sytuacja prawdopodobnie

⁴⁹ Tamże, s. 60.

⁵⁰ B. Snoch, *Górnośląski Leksykon...*, s. 114.

⁵¹ <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/412106,wciaz-malo-znana-saga-rodu-tiele-wincklerow,2,id,t,sa.html> [dostęp: 17.05.2013 r.].

utrzymywała się od trzynastu lat, jednak była zatajona przed opinią publiczną⁵². Niespełna pół roku po artykułach dotyczących warunków sanitarnych osiedla, na łamach „Życia Bytomskiego” rozpoczęto publikowanie historii obiektów zachowanych w tkance urbanistycznej, a powstałych przed 1945 rokiem. I tak w kwietniu 1990 roku pojawił się reportaż na temat domu dziecka w Miechowicach, który stanowił część fundacji Matki Ewy i funkcjonował nieprzerwanie od czasu swego założenia⁵³. Autorka reportażu przedstawiła w nim historię obiektu od momentu jego fundacji przez Ewę von Tiele-Winckler, aż do początku lat 90. XX wieku, podkreślając znaczenie ośrodka zarówno dla oświaty, jak i dla kultury. Wspomina, że: „[p]odczas II wojny światowej zakład funkcjonował bez zakłóceń. Władze niemieckie popierały działalność sióstr i ich strukturę wychowawczą”⁵⁴ i dalej: „[w] 1945 r. do zakładu przyjeżdżają Diakonise z dziećmi z sierocińca z Warszawy. [...] Upaństwowienie nastąpiło 31.12.1950 r. [...] Zakład przyjął nazwę Górnośląski Dom Dziecka. Dzieci pozostały te same”⁵⁵. Na końcu artykułu dyrektorka placówki, Daniela Feluś, zwraca się z prośbą do władz miasta o to, by nie zamykały na stałe placówki oświatowo-wychowawczej o tak długoletniej tradycji. Napisała: „Rodzina nasza ulegnie rozbiciu i zostaniemy przydzieleni do kilku domów nie bawiąc się w żadne sentymenty rodzinne”⁵⁶. Jednak ze względu na zły stan techniczny obiektu, decyzją władz miejskich, budynek został rozebrany w wyznaczonym terminie, a więc w czerwcu 1990 roku⁵⁷. Po półrocznym okresie na miejscu Domu Dziecka wybudowano nowoczesny Ewangelicki Dom Opieki, zaadaptowany dla potrzeb pensjonariuszy, który nadal funkcjonuje⁵⁸.

W 1991 roku Józef Bonczol napisał artykuł na temat Miechowic, który został dołączony do publikacji, wydanej nakładem Towarzystwa Miłośników Bytomia, pod redakcją Jana Drabiny. Tworzy on kalendarium dziejów dzielnicy od 1336 roku do 1989 roku, poświęcając wiele uwagi

⁵² „Życie Bytomskie” 1989, nr 43 (1693).

⁵³ „Życie Bytomskie” 1990, nr 15 (1718).

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/454629,szlak-matki-ewy-w-bytomiu-upamietnia-ewe-von-tiele-winckler,id,t.html#czytaj_dalej [dostęp: 16.05.2013 r.].

⁵⁸ „Życie Bytomskie” 1990, nr 44 (1747).

działalności von Tiele-Winklerów, a także zbrodniom sowieckim na terenie ówczesnej gminy. Wspomina także o pożarze części założenia pałacowego w 1945 roku oraz o wysadzeniu ruin pałacu w 1954 roku. W tym samym roku w „Życiu Bytomskim” ukazała się seria zdjęć archiwalnych dawnych Miechowic z krótkimi podpisami. I tak, na jednej z fotografii ukazano pałac, jednakże w podpisie jako fundatora umieszczono jedynie Ignacego Domesa. Na innej znajduje się kościół ewangelicki oraz Dom Opieki Matki Ewy, bez wzmianki o pochodzeniu rodowym fundatorki⁵⁹. Dopiero w połowie lat 90. XX wieku urzędnicy miejscy uświadomili sobie, jakim problemem okazały się pozostałości oficyny pałacowej przy ul. Dzierżonia. Brak zabezpieczenia ruin narażał założenie nie tylko na potencjalne szkody, wyrządzone czynnikami atmosferycznymi, ale również na świadomą dewastację przestrzeni przez wandalów. Jednakże w związku z walorami zabytkowymi założenia i niemożnością dokonania prac remontowych, rozpoczęto starania o wpis do rejestru zabytków, który to nastąpił 30 czerwca 1995 roku. Ochronie wpisanego pod numerem A/1612/95 zabytku podlega dawne założenie pałacowo-parkowe Tiele-Wincklerów, „którego integralnymi elementami są: układ kompozycyjny, zespół dendroflory, ruina oficyny pałacowej, pozostałości pałacu von Tiele-Wincklerów”⁶⁰. W 1995 roku Grażyna Szewczyk oraz Jan Szturc w książce *Luteranie w Górnośląskim Okręgu Przemysłowym* zajęli się problemem wielu parafii tego wyznania na terenie Śląska, w tym także losami miechowickiej spuścizny po Matce Ewie. Przedstawiają oni historię magnatki, a także założonego przez nią diakonatu, który dzięki wsparciu współwyznawców z zagranicy wzbogacił się w 1987 roku o nowy dom parafialny, w wyniku czego dawny, przeznaczony ku temu budynek, oddany został podopiecznym ośrodka. Ponadto w 1990 roku parafia odzyskała część terenu, wraz z „Ciszą Syjonu”, oraz wzniosła nowy dom opieki „Ostoja Pokoju”, oddany do użytku w 1995 roku⁶¹.

⁵⁹ „Życie Bytomskie”, nr 6 (1765).

⁶⁰ http://www.wkz.katowice.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=101&Itemid=98 [dostęp 16.05.2013 r.]

⁶¹ G. Szewczyk, J. Szturc, *Luteranie w Górnośląskim Okręgu Przemysłowym: Bytom, Miechowice, Gliwice, Zabrze, Biskupice, Chorzów, Świętochłowice, Wirek, Lipiny, Katowice, Mysłowice, Szopienice, Siemianowice Śląskie, Sosnowiec*. Katowice 1995.

We wrześniu 1996 roku w „Życiu Bytomskim” ukazał się artykuł na temat zniszczeń architektury w centrum miasta. Autor artykułu sugeruje, że jedyną szansą na uratowanie całych kwartałów zabudowań jest ich szybka prywatyzacja, która pozwoli na przeprowadzenie niezbędnych prac konserwatorskich lub, jak w przypadku ochrony zabytków Krakowa, utworzenie Funduszu Ochrony Zabytków, który gromadziłby na ten cel fundusze z prywatnych środków finansowych mieszkańców Bytomia. W tym samym numerze czasopisma Paweł Kachel opublikował artykuł, w którym skoncentrował się na zagadnieniu historii ruin pałacu miechowskiemu, a także zwrócił uwagę na proces nieodwracalnej dewastacji założenia pałacowego, która spowodowana jest jawną ignorancją władz miejskich w obszarze ochrony zabytku. Autor artykułu sugeruje, że odpowiednia rekonstrukcja pałacu mogłaby w przyszłości stać się intratną dla miasta atrakcją turystyczną. Jednakże, jak pisze: „O odbudowie ruin należy porzucić marzenia. Najprawdopodobniej będą jeszcze długo niszczały”⁶². Miesiąc po publikacji artykułu Pawła Kachla Józef Bonczol przesłał do redakcji „Życia Bytomskiego” list, w którym wskazał istotne pominięcia, jakich dopuścił się Paweł Kachel. Głównym zarzutem Bonczola, kierowanym pod adresem dziennikarza, był brak precyzyjnego wyjaśnienia, kto właściwie przyczynił się do zniszczenia pałacu. I podczas gdy w 1945 roku to Sowieci podpalili pałac, to w 1954 roku w powietrze wysadzili go saperzy Wojska Polskiego. Poza tym nieprawdą jest, według Bonczola, że po dewastacji ruiny stały opustoszałe, gdyż do 1978 roku zamieszkiwały je jeszcze dwie rodziny⁶³. Ostatecznie w 1997 roku, z powodu braku jakichkolwiek możliwości uratowania zabytku, władze miejskie postanowiły sprzedać pałac. Całość założenia wyceniono na 66 tys. 882 zł. W tym właśnie czasie w „Życiu Bytomskim” ukazał się artykuł *Pałac na sprzedaż. Poszukiwany wariat, który kupi ruiny*⁶⁴. I pomimo niewielkich szans na sprzedaż tak bardzo zdewastowanego obiektu, już niecały rok po ogłoszeniu oferty sprzedaży zgłosił swoją ofertę kontrahent, gotowy wykupić pałac. Niestety, sprawy nie udało się doprowadzić do końca, ponieważ bytomska parafia kościoła ewangelicko-augsburskiego zgłosiła swoje

⁶² „Życie Bytomskie” 1996, nr 36 (2049).

⁶³ „Życie Bytomskie” 1996, nr 41 (2054).

⁶⁴ „Życie Bytomskie” 1997, nr 8 (2074).

roszczenia w stosunku do majątku Tiele-Wincklerów. Zdaniem biskupa ewangelicko-augsburskiego, Rudolfa Pastuchy, teren w pobliżu ul. Dzierżonia, wraz z założeniem pałacowym, został przekazany diakonatowi „Ostoja Pokoju”. Ta kościelna instytucja natomiast przekazała majątek parafii. Sprawę miała rozstrzygnąć komisja ministerialna⁶⁵. W trakcie toczącego się postępowania administracyjnego władze miejskie zmuszone zostały do wyburzenia kolejnego zabytku o wysokich walorach artystycznych, jakim był ratusz usytuowany w centrum „starych” Miechowic z 1927 roku. Mimo że sama dzielnica nigdy nie posiadała własnych praw miejskich, budowla ratusza odznaczała się subtelnością kształtów i bogactwem form. Po przejęciu budynku przez kopalnię „Miechowice” stał się on miejskim domem kultury, który funkcjonował jeszcze w okresie socjalistycznym. Jednak w wyniku poważnych zniszczeń, spowodowanych działalnością kopalni, zdecydowano o jego wyburzeniu, co w rezultacie nastąpiło w grudniu 1998 roku⁶⁶. Sytuację tę słusznie skomentował Maciej Droń, pisząc w „Życiu Bytomskim”, że: „[...] Starych Miechowic już nie ma – Sowietci zniszczyli zamek, dziś ginie ratusz, wyburzono cały kwartał zabudowy. Ostatnim akordem świetności pozostał przepiękny neogotycki kościół pw. Świętego Krzyża. I choć szacownej świątyni nic nie grozi, to już niedługo może się okazać, że niewielu ma parafian...”⁶⁷. W wyniku sporu między władzami miejskimi a kościołem ewangelicko-augsburskim problem ochrony niszczących ruin pałacu został zawieszony, a w wyniku nierozstrzygniętej kwestii własności majątku, w okresie kilku lat nie dokonano żadnych działań zabezpieczających lub renowacyjnych. Nawet, kiedy w 2002 roku redakcja „Życia Bytomskiego”, przeprowadziła wywiad z ówczesną Miejską Konserwator Zabytków w Bytomiu, Barbarą Klajmon, problem ochrony pałacu miechowickiego został przemilczany. Do zabytków wysokiej klasy, które znajdują się pod opieką miasta, zaliczono kościół św. Ducha, a także cmentarz Mater Dolorosa⁶⁸. W dalszym jednak ciągu pojawiały się artykuły o rodzie Wincklerów. Zarówno o Matce Ewie i jej działalności na rzecz potrzebujących⁶⁹, jak o Franzu Wincklerze, magnacie i przemysłowcu – twórcy Katowic⁷⁰. Jednakże mimo dużej ilości artykułów na temat Miechowic, nie zabrano głosu w sprawie niszczących ruin pałacowych.

⁶⁵ „Życie Bytomskie” 1998, nr 7 (2125).

⁶⁷ „Życie Bytomskie” 1998, nr 50 (2168).

⁶⁹ „Życie Bytomskie” 2003, nr 21 (2401).

⁶⁶ Wówczas też wyburzono cały kwartał zabudowy kamienic.

⁶⁸ „Życie Bytomskie”, nr 7 (2335).

⁷⁰ „Życie Bytomskie” 2003, nr 31 (2411).

Dopiero w 2004 roku Marcin Hałas na łamach „Życia Bytomskiego” opublikował reportaż *Ruiny jak góra lodowa*, w którym napisał:

Warto pamiętać o jednym: obecne ruiny przyrównać można do góry lodowej. Jak wiadomo na powierzchni oceanu widoczna jest tylko 1/8 część góry lodowej. [...] Ocalałe w Miechowicach ruiny stanowią zaledwie część wspaniałego pałacu, w żadnym razie nie dającą wyobrażenia o jego dawnej wielkości. [...] W latach 90. [XX wieku – przyp. autora] gmina próbowała sprzedać ruiny. [...] Dzisiaj na ruiny miechowickiego pałacu pomysłu nie ma nikt oprócz dziennikarzy piszących raz w roku prima-aprilisowe teksty. Kilka lat temu zamieszczono informację, że ruiny kupują od gminy krzyżacy. W tym roku – również z okazji 1 kwietnia „Życie Bytomskie” donosiło, iż w ruinach pojawiła się Biała Dama⁷¹, która straszy i dręczy w pierwszym rzędzie osoby odpowiedzialne za doprowadzenie i zamku, i bytomskich kamienic do ruiny. Był to żart. Niestety⁷².

W 2008 roku w serwisie internetowym www.mmsilesia.pl zamieszczono informację o decyzji całkowitego wyburzenia ruin pałacu w Miechowicach, jednak wiadomość ta nie została potwierdzona. Na forum portalu anonimowy użytkownik zamieścił wspomnienia na temat fresków, które kilka lat wcześniej widoczne jeszcze były na ścianach pałacu, a których już w 2008 roku nie było⁷³. Także redakcja „Życia Bytomskiego” alarmowała wówczas o katastrofalnym stanie obiektu – pęknięciach murów, które nie są już spojone i mogą runąć w każdej chwili. Również w tym samym roku redakcja zwróciła się z zapytaniem do władz miejskich o stan obiektu. W odpowiedzi na to pismo władze miejskie poinformowały, że Powiatowy Inspektor Nadzoru Budowlanego zaklasyfikował obiekt budowlany jako stwarzający zagrożenie bezpieczeństwa. Skala dewastacji zabytku (zawalone stropy i ściany, popękane nadproża i gzymsy) wykluczały możliwość zabezpieczenia ruin bez przeprowadzenia kompleksowego remontu obiektu⁷⁴.

⁷¹ Tekst nawiązuje do artykułu *Zjawa, światło i dźwięk*, opublikowanego w „Życiu Bytomskim”, który zapowiadał *show* multimedialne w ruinach pałacu 1 kwietnia o godz. 22.00. Jeśli wydarzenie okazałoby się sukcesem, miało być powtarzane cyklicznie; zob.: „Życie Bytomskie” 2004, nr 14 (2444).

⁷² „Życie Bytomskie” 2004, nr 33 (2463).

⁷³ Tamże.

⁷⁴ http://zyciebytomskie.pl/index.php/ZB/arch_art/ruiny-odgrzewane-jak-kotlet [dostęp: 16.05.2013 r.].

Sprawa własności pałacu, toczona między gminą a parafią ewangelicko-augsburską, zakończyła się umorzeniem dopiero 22 kwietnia 2010 roku, po czternastu latach od zgłoszenia jej komisji ministerialnej. Było to jednak tylko umorzenie częściowe, w ramach postępowania rewindykacyjnego. W czasie tym żadna ze stron nie mogła prowadzić prac remontowych na obiektach objętych postępowaniem, w związku z czym stan oficyny uległ ponownemu pogorszeniu⁷⁵. Jak pisze o sprawie portal internetowy www.mmsilesia.pl:

Parafia przed laty wystąpiła o zespół działek, na jednej z nich znajdują się ruiny pałacu. Jednak po kilku latach okazało się, że nie miała prawa domagać się jednej z nich, natomiast należała jej się inna. Sprawą zajmowała się cały czas Komisja Regulacyjna, jednak rozmowy na ten temat nie odbywały się zbyt często. Parafia w międzyczasie zrezygnowała z ubiegania się o część działek, w tym również o tę z ruinami. Informacje o decyzji wysłała ok. pięciu lat temu do UM w Bytomiu. Od roku spór o część działek jest umorzony⁷⁶.

Reportaż z 2011 roku umieszczony na tym samym portalu wskazywał także, że wciąż nie istnieje konkretny plan zagospodarowania terenu po założeniu pałacowym Tiele-Wincklerów. Jak wskazywała rzeczniczka Urzędu Miejskiego, Katarzyna Krzemińska-Kruczek, jedyną możliwością ochrony ruin byłoby ich zabezpieczenie, ale nie odtworzenie. W ramach rewitalizacji całego terenu pozostałości oficyny pałacowej miały stać się tzw. trwałą ruiną, bez możliwości rekonstrukcji całego założenia⁷⁷. Jednakże treść orzeczenia Urzędu Miejskiego sprzeczna jest z wcześniejszą ekspertyzą Powiatowego Inspektora Nadzoru Budowlanego, według której niemożliwe jest wyłącznie zabezpieczenie ruin lub zakomponowanie pozostałości pałacu w stanie, jaki przedstawiają one obecnie, gdyż działanie takie zagrożone byłoby katastrofą budowlaną.

⁷⁵ Mimo że obie strony nie mogły dokonywać remontów ani prac rewitalizacyjnych obiektu objętego postępowaniem, to miasto inwestowało ogromne kwoty w dom dziecka ufundowany przez Matkę Ewę na tym terenie. Inwestycja dochodziła do 3-4 mln złotych, wymieniono także dach za ok. 300 tys. zł; zob.: <http://www.mmsilesia.pl/363932/2011/3/26/nie-ma-pieniedzy-na-ochrone-palacu-wincklerow-w-bytomiu?category=news> [dostęp: 16.05.2013 r.].

⁷⁶ <http://www.mmsilesia.pl/363932/2011/3/26/nie-ma-pieniedzy-na-ochrone-palacu-wincklerow-w-bytomiu?category=news> [dostęp: 16.05.2013 r.].

⁷⁷ Tamże.

We wrześniu 2011 roku z inicjatywy proboszcza parafii ewangelicko-augsburskiej, ks. Jana Kurko oraz radnego Michała Staniszewskiego utworzono szlak upamiętniający Ewę von Tiele-Winckler. Ścieżka obejmuje pięć obiektów związanych z życiem i działalnością charytatywną Matki Ewy: miechowski kościół Świętego Krzyża, ruiny pałacu Wincklerów wraz z parkiem, „Ostoję Pokoju”, „Ciszę Syjonu” oraz „Domek Matki Ewy”⁷⁸. W marcu 2012 roku, w wyniku eksploatacji górniczej prowadzonej metodą „na zawał”, proboszcz parafii ewangelicko-augsburskiej zmuszony został zamknąć kościół dla wiernych i przenieść nabożeństwa do kaplicy pobliskiego domu opieki. Wezwany na miejsce Powiatowy Inspektor Nadzoru Budowlanego, Elżbieta Kwiecińska, potwierdził zły stan obiektu – naruszoną konstrukcję, spękania sklepień, łuków żebrowych i łęgów. Wypadła nawet część cegieł z murów, a sam budynek przekrzywiony jest o około 3 cm na metrze. Wyłączenie z całkowitego użytkowania budynku wyznaczono do czasu wygaśnięcia wpływów, związanych z wydobyciem węgla pod obiektem, za które odpowiada kopalnia „Bobrek Centrum”. Zarówno parafia, jak i kopalnia, podpisały ugodę dotyczącą planowanego remontu, po którym kościół będzie mógł być nadal użytkowany. Zważywszy jednak na fakt, iż bezpośrednio pod świątynią znajduje się czynna ściana wydobywcza, kompleksowy remont mógł rozpocząć się dopiero pod koniec 2012 roku⁷⁹. Niestety, nie tylko kościół okazał się obiektem zagrożonym wydobyciem. Jeszcze we wrześniu tego samego roku Powiatowy Inspektor Nadzoru Budowlanego zmuszony został do podjęcia decyzji, która dotyczyła prawie wszystkich miechowskich ośrodków, założonych przez Matkę Ewę. Eksploatacja górnicza doprowadziła do zniszczenia nie tylko obiektu dziewiętnastowiecznego, ale także nowoczesnego, zbudowanego w latach 90. XX wieku w miejscu Domu Dziecka. Prowadzone od marca do lipca pomiary gruntu wykazały, że teren obniżył się o 94 cm, a więc o prawie centymetr dziennie. Analogiczna dewastacja, chociaż dużo dalej posunięta, dotyczy domu opieki dla seniorów, gdzie różnica poziomów od jednego do drugiego końca wynosi aż 210 cm. Także dom Matki Ewy uległ dużym odkształceniom.

⁷⁸ http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/454629,szlak-matki-ewy-w-bytomiu-upamietnia-ewe-von-tiele-winckler,id,t.html#czytaj_dalej [dostęp: 16.05.2013 r.].

⁷⁹ <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/542203,kosciol-luteranski-w-bytomiu-miechowicach-zamkniete-stare,1,2,id,t,sm,sg.html#galeria-material> [dostęp: 16.05.2013 r.].

Budynek jest przechylony do tego stopnia, że należało zastosować stemple podpierające, by obiekt nie uległ całkowitemu zniszczeniu, a ilość niezbędnych stempli wzrasta z każdym dniem. Jednakże najbardziej dramatyczną jest sytuacja „Ciszy Syjonu”, w przypadku której kopalnia odmówiła pokrycia kosztów naprawy, zważywszy na fakt, iż w 1985 roku parafia otrzymała już odszkodowanie, jednak nie przeprowadziła żadnych prac remontowych, a cała kwota trafiła do kasy miasta. Falowanie całego terenu widoczne jest gołym okiem. Pękł nawet murek przy bramie wjazdowej, uniemożliwiając zamykanie kompleksu na noc⁸⁰.

Po raz kolejny „Życie Bytomskie” poruszyło temat ruin pałacowych w lutym 2013 roku, w reportażu Marcina Hałasia *Ruiny odgrzewane jak kotlet*. W związku z faktem, iż miechowickie pozostałości pałacowe nie zostały ujęte na liście obiektów objętych specjalnym nadzorem Kompanii Węglowej, ich zachowanie jest bardzo zagrożone w związku z prowadzoną w ich sąsiedztwie kopalnianą eksploatacją. Piotr Koj, ówczesny prezydent miasta, w lutym 2013 roku na swoim blogu umieścił wpis, który dotyczył ruin pałacowych i ich złego stanu technicznego. Winą za zaistniały stan rzeczy obarczył nowe władze miasta, które zatwierdziły plan wydobywania węgla kopalni „Bobrek Centrum”⁸¹. Marcin Hałas w swoim artykule natomiast pisze:

Odpowiedzialnością należy obciążyć raczej całkowitą bierność w tej sprawie władz miasta z ostatnich kilkunastu lat, kiedy prezydentami byli Krzysztof Wójcik i Piotr Koj. [...] Niestety, znając realia można spodziewać się najczarniejszego scenariusza: któraś ze stojących wciąż ścian pałacu wreszcie się zawali. O dużym szczęściu będzie można mówić, jeżeli w pobliżu nie będzie akurat nikogo, kto właśnie oglądałby ten obiekt. Działalność wydobywcza prowadzona pod Bytomiem przez górnictwo doprowadziła do wielu zniszczeń na powierzchni, można wręcz powiedzieć, że „zamordowała” wiele obiektów. Ale akurat za upadek historycznych ruin w Miechowicach raczej winić ją nie można. To władze samorządowe za Wójcika i Koję nie zrobiły nic, aby znaleźć sposób i środki na zagospodarowanie oraz zabezpieczenie ruin⁸²

⁸⁰ http://zyciebytomskie.pl/index.php/ZB/arch_art/historia-ginie-w-oczach [dostęp: 16.05.2013 r.]

⁸¹ http://zyciebytomskie.pl/index.php/ZB/arch_art/ruiny-odgrzewane-jak-kotlet [dostęp: 16.05.2013 r.].

⁸² Tamże.

Historia rodu Tiele-Wincklerów stała się zwłaszcza po 2010 roku tematem wielu debat i spotkań, podczas których szczególne zainteresowanie wzbudzają fundacje Matki Ewy. We wrześniu 2010 roku Stowarzyszenie Kobiet Nieobojętnych, we współpracy z Parafią Ewangelicko-Augsburską w Miechowicach, zorganizowała wieczór poświęcony działalności Ewy Winckler, wraz ze zwiedzaniem ufundowanych przez nią na terenie Miechowic ośrodków pomocy⁸³. W związku z ogromnym zainteresowaniem, drugie tego typu wydarzenie odbyło się już miesiąc później⁸⁴. Odbywały się tam także plenery fotograficzne⁸⁵, a także festyny, których celem było przybliżenie mieszkańcom miasta działalności charytatywnej Matki Ewy⁸⁶. W 2012 roku utworzono nawet Zespół Przyrodniczo-Krajobrazowy „Miechowicka Ostoja Leśna”, liczący około 305 hektarów, ulokowany między Bytomiem i Zabrzem, którego atrakcjami są lokacje Ewy von Tiele-Winckler⁸⁷. W 2012 roku Urząd Miejski w Bytomiu ustanowił nagrodę za naśladowanie działań charytatywnych Matki Ewy. W pierwszej edycji nagroda została przyznana diakonisse Marcie Grudke, a już kilka miesięcy później Hanna Paszko wydała publikację przeznaczoną dla kilkuletnich dzieci pt.: *Historia o prawdziwej księżniczce*, traktująca ponownie o założycielce „Ostoi Pokoju”⁸⁸. Większe zainteresowanie rodem von Tiele-Wincklerów w ostatnich latach, czego przejawem są coraz częstsze artykuły i publikacje, organizowane spotkania i wystawy, nie rozwiązuje jednak kwestii ruin pałacowych, które ciągle pozostają „miejskim tabu”. W wyniku braku funduszy na jakiegokolwiek działania remontowo-konserwujące Urząd Miejski w Bytomiu, na czele z kierownikiem Biura Miejskiego Konserwatora Zabytków w Bytomiu, Dominiką Kściuczyk podjął decyzję o wykonaniu inwentaryzacji pałacu w formie makiety 3D, która udostępniona została na stronie urzędu⁸⁹. Stan ruin wciąż jednak zagraża życiu osób, które chciałyby zwiedzić pałac. Być może jedynym sposobem na uchronienie pałacu przed całkowitym zniszczeniem jest Społeczny Komitet

⁸³ <http://www.bytom.pl/pl/10/1282136131/4> [dostęp: 17.05.2013 r.].

⁸⁴ <http://www.bytom.pl/pl/10/1284635865/4> [dostęp: 17.05.2013 r.].

⁸⁵ <http://www.bytom.pl/pl/10/1312835091/4> [dostęp: 17.05.2013 r.].

⁸⁶ <http://www.bytom.pl/pl/10/1340010723/4> [dostęp: 17.05.2013 r.].

⁸⁷ http://zyciebytomskie.pl/index.php/ZB/arch_art/na-ciekach-ostoi-pokoju [dostęp: 17.05.2013 r.].

⁸⁸ http://zyciebytomskie.pl/index.php/ZB/arch_art/historia-o-prawdziwej-ksiniczce [dostęp: 17.05.2013 r.].

⁸⁹ <http://sitplan.um.bytom.pl/ibidp/index.php?IdStr=1359547644> [dostęp: 17.05.2013 r.].

Ochrony Zabytków, o którym „Życie Bytomskie” pisało już w latach 90. XX wieku za sprawą Stanisława Pietrusy, a w 2008 roku ponownie postulował o to Jan Drabina. Pisz on:

[S]próbuję tu naszkicować „oblicze” owego Komitetu. Składałby się on z kilkunastu, a najwyżej kilkudziesięciu osób (w znacznie większym Krakowie liczy on 121 członków). Organem ustawodawczym byłoby plenum, a wykonawczym – zarząd z przewodniczącym na czele. Do jego zadań należałyby: przygotowywanie u progu każdego roku kalendarzowego dokładnego planu rewaloryzacji poszczególnych obiektów zabytkowych na najbliższe 12 miesięcy, gromadzenie funduszy na rewaloryzację, rozdysponowanie środków na każdy konkretny zabytek, a także przeprowadzanie przetargów, kontrola wykonywanych prac oraz składanie rocznego sprawozdania merytorycznego i finansowego po zakończeniu roku⁹⁰.

188

Niezrealizowana idea Pietrusy i Drabiny pogłębia stale proces niszczenia nie tylko pałacu miechowskiego, ale również innych obiektów, które jeszcze na skutek zniszczeń wojennych lub współczesnych, spowodowanych wydobyciem kopalnianym, ulegają permanentnej dewastacji. Jeszcze w maju 2013 roku rozpoczęto akcję „Ratujmy pałac Matki Ewy”, przeprowadzoną przez miechowskie stowarzyszenia, „Dziennik Zachodni” i portal „bytomski.pl”. Ma ona na celu zgromadzenie od czytelników dużej ilości zdjęć wspaniałej niegdyś rezydencji i zorganizowania wystawy tychże fotografii⁹¹. Jednakże wciąż sprawa spuścizny Tiele-Wicklerów pozostaje w zawieszeniu; rozpadają się pozostałości po ich wspaniałej rezydencji, niszczy park w stylu angielskim, do którego sprowadzano z zagranicy egzotyczne gatunki roślin, wciąż nie wiadomo co stało się z rzeźbą Kalidego, która była częścią założenia, wszystkie niemal fundacje Matki Ewy uległy tak wielkim zniszczeniom, że prace remontowe wkrótce zamienią się w rekonstrukcję całych obiektów.

⁹⁰ <http://2012.zyciebytomskie.pl/arttykul.php?id=996&glowny=0> [dostęp: 17.05.2013 r.].

⁹¹ <http://bytom.naszemiasto.pl/arttykul/galeria/1853426,bytom-ratujmy-palac-matki-ewy-zabytek-ginie-w-oczach,id,t.html> [dostęp: 17.05.2013 r.].

Bibliografia

- Bonczol J.**, *Miechowice*. W: *Z dziejów dzielnic Bytomia*. Red. **Drabina J.** Bytom 1991.
- Bonczol J.**, *Miechowice*. W: *Zabytki Bytomia*. Red. **Drabina J.** Bytom 1988.
- Drabina J.**, *Bytom w dawnej fotografii*. Bytom 2011.
- Dybeł T., Hebliński J.**, *Historia Miechowic i kronika kopalni „Miechowice”*. Bytom 1988.
- Hałas M.**, *Bytom magiczny. Wspominki*. Bytom 2006.
- Kłós L., Wieczorek E.**, *Miechowice. Rowerem przez dzieje*. Bytom 2005
- Kozina I.**, *Pałace i rezydencje*. W: *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX w.* Red. **Chojecka E.** Katowice 2004.
- Pastucha R.**, *Matka Ewa*. Katowice 1998.
- Snoch B.**, *Górnośląski Leksykon Biograficzny*. Katowice 2006.
- Szczech B.**, *Srebrne Miasto, czyli Bytomskie legendy i podania*. Bytom 2000.
- Szewczyk G., Szturc J.**, *Luteranie w Górnośląskim Okręgu Przemysłowym : Bytom, Miechowice, Gliwice, Zabrze, Biskupice, Chorzów, Świętochłowice, Wirek, Lipiny, Katowice, Mysłowice, Szopienice, Siemianowice Śląskie, Sosnowiec*. Katowice 1995.
- „*Życie Bytomskie*” 1961, nr 22 (235).
- „*Życie Bytomskie*” 1968, nr 25 (603).
- „*Życie Bytomskie*” 1974, nr 22 (939).
- „*Życie Bytomskie*” 1974, nr 25 (942).
- „*Życie Bytomskie*” 1979, nr 16 (1168).
- „*Życie Bytomskie*” 1979, nr 21(1172).
- „*Życie Bytomskie*” 1980, nr 42 (1244).
- „*Życie Bytomskie*” 1982, nr 26 (1325).
- „*Życie Bytomskie*” 1982, nr 28 (1421).
- „*Życie Bytomskie*” 1982, nr 29 (1328).
- „*Życie Bytomskie*” 1984, nr 7 (1400).
- „*Życie Bytomskie*” 1989, nr 43 (1693).
- „*Życie Bytomskie*” 1990, nr 15 (1718).
- „*Życie Bytomskie*” 1990, nr 44 (1747).

- „Życie Bytomskie” 1991, nr 6 (1765).
„Życie Bytomskie” 1996, nr 36 (2049).
„Życie Bytomskie” 1996, nr 41 (2054).
„Życie Bytomskie” 1997, nr 8 (2074).
„Życie Bytomskie” 1998, nr 50 (2168).
„Życie Bytomskie” 1998, nr 7 (2125).
„Życie Bytomskie” 2001, nr 7 (2335).
„Życie Bytomskie” 2001, nr 47 (2322).
„Życie Bytomskie” 2003, nr 21 (2401).
„Życie Bytomskie” 2003, nr 31 (2411).
„Życie Bytomskie” 2004, nr 14 (2444).
„Życie Bytomskie” 2004, nr 33 (2463).

Abstrakt

Artykuł ma na celu prześledzenie historycznych i kulturowych uwarunkowań związanych z pałacem w Miechowicach. Przede wszystkim zaś uzależnienie rozwoju gminy od tamtejszej arystokracji oraz ich działalności na korzyść miejscowej ludności. Zważywszy na fakt, iż potomkowie miechowickich właścicieli pałacu zmuszeni byli po wojnie opuścić Śląsk, który trafił do Polski, cała posiadłość zaczęła popadać w ruinę. Ponadto fakt, iż zarówno radzieccy, jak i polscy żołnierze uczestniczyli w dewastacji pałacu sprawił, że na niemal pięćdziesiąt lat zaprzestano nawet wspomniania o Tiele-Wincklerach. Doprowadziło to do sytuacji, w której prasa, pod jarzmem sowieckiej cenzury, opisująca rozwój „nowych” Miechowic, próbowała wykreować powstanie dzielnicy nowoczesnej, której historia zaczęła się dopiero po 1945 r. Zasadnym więc wydaje się w tej sytuacji prześledzenie informacji w prasie oraz publicystyce, by wyznaczyć punkt, od którego znów otwarcie zaczęto poruszać kwestię „starych” Miechowic i działalność tamtejszych fundatorów.

Summary

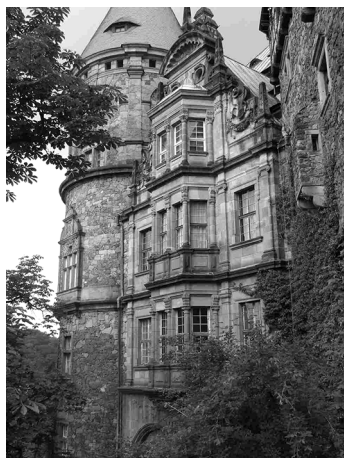
The goal of the article is to track the historical and cultural conditioning of the palace in the district of Miechowice. Mainly however how the city's growth depended on the local aristocracy and their activities for the benefit of the populace. The descendants of the owners of the palace in Miechowice were forced to flee from Silesia after the war because the lands returned into Polish territory. Taking that to consideration the whole estate began to fall into ruin. Moreover, regarding the fact that both the soviet and polish soldiers took part in the palace's devastation, for almost half a century nobody even mentioned the Tiele-Winckler's. This created a situation where the press tasked with covering the "new" Miechowice's progress tried to establish an image of a modern district, the history of which didn't began before 1945. It seems only appropriate to analyse the information in the media to point out the moment from which once again they began openly speaking about the issue of the "old" district and the activities of its local founders.



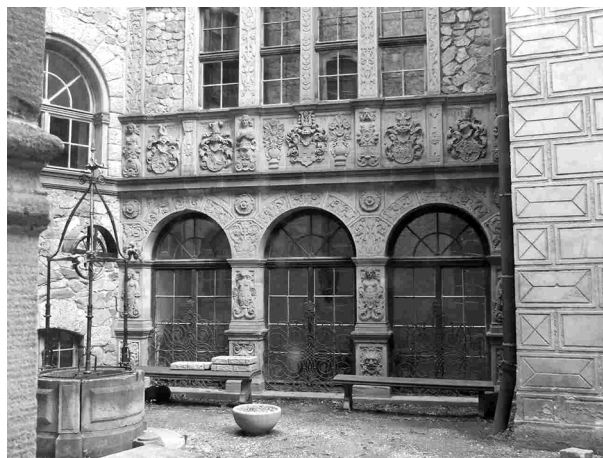
il. 1: Zamek w Pszczynie,
1870-1876 r., Hipolit Destailleur,
elewacja południowa, stan z 2012 roku,
fot. W. Wrona-Gaj.



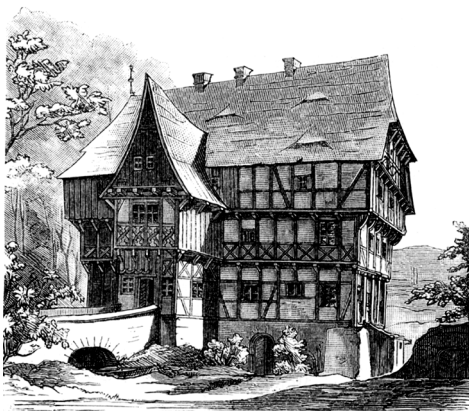
il. 2: Kartusz herbowy,
1875-1877 r., Hipolit Destailleur,
balkon portalu fasady Zamku w Pszczynie,
stan z 2012 roku, fot. W. Wrona-Gaj.



il. 3: Fronton Pellera/
„Domek Norymberski”,
ok. 1916-1923 r.,
Humbert von Moltheim,
elewacja południowa Zamku Książ,
stan z 2012 roku, fot. W. Wrona-Gaj.



il. 4: Herby królewskie,
ok. 1916-1923 r., Humbert von Moltheim,
dziedziniec czarny Zamku Książ, stan z 2012
roku, fot. W. Wrona-Gaj.



il. 5: „Stary zamek” w Wigancicach Żytawskich,
XIV w., il. L. Dorst von Schatzberg, I poł. XIX w.,
źródło: „Centralblatt der Bauverwaltung”, Berlin,
Jhrg. VII (1887), nr 39.



il. 6: Założenie dworskie w Machnicach,
XVI w., il. [autor nieznany], 1773 r.,
źródło: Muzeum Miejskie we Wrocławiu,
nr inw. MH V-15.



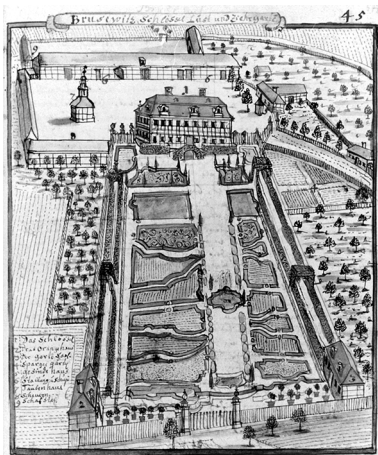
il. 7: Dwór w Bielana,
XVI/XVII w.,
stan z 2010 roku, fot. A. Górski.



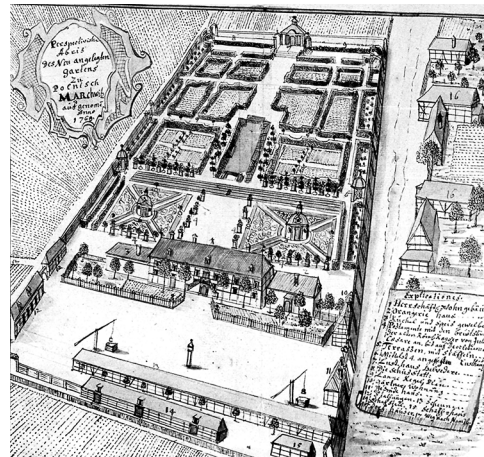
il. 8: Dwór w Oporowice,
XVI/XVII w.,
stan z 2010 roku, fot. A. Górski.



il. 9: Dwór w Sieniawce,
1678 r.,
stan z 2010 roku, fot. A. Górski.



il. 10: Dwór w Prusowicach,
ok. 1720 r., il. F.B. Werner, ok. 1750 r.,
źródło: F.B. Werner, *Topographia Silesiae*,
Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu,
sygn. IV F 113b.



il. 11: Dwór w Smarchowicach Wielkich,
XVIII w., il. F.B. Werner, ok. 1750,
źródło: F.B. Werner, *Topographia Silesiae*,
Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu,
sygn. IV F 113b.



il. 12: Dwór w Grabinie,
XVIII w.,
stan z 2010 roku, fot. A. Górski.



il. 13: Dwór w Mniszkowie,
XVIII w.,
stan z 2010 roku, fot. A. Górski.



il. 14: Dwór we Wziąchowie Małym,
XVIII w., rozbudowany w 1906 r.,
stan z 2010 roku, fot. A. Górski.



il. 15: Dwór w Chróścień Opolskiej,
II poł. XIX w.,
stan z 2010 roku, fot. A. Górski.



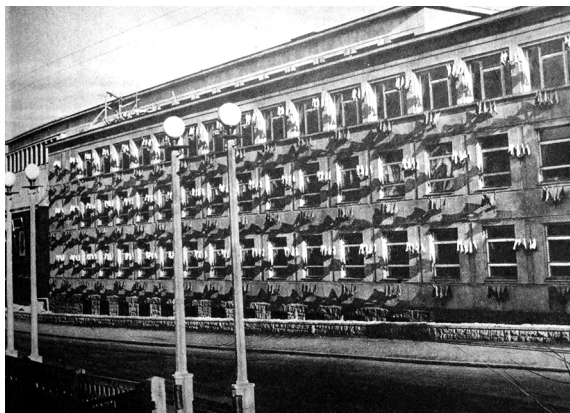
il. 16: Pałac myśliwski w Kątach,
1856 r., rozbudowany po 1880 r.,
stan z 2010 roku, fot. A. Górski.



il. 17: Zameczek myśliwski w Promnicach,
1861 r., odbudowany po pożarze w 1867 r.,
stan z 2010 roku, fot. A. Górski.



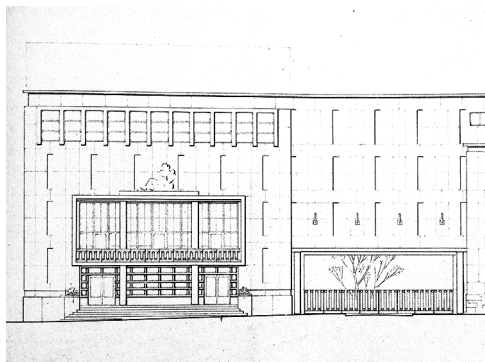
il. 18: Pałac Charlottenheim (dziś: Pałac Margot) w Karpaczu,
1901 r.,
stan z 2012 roku, fot. A. Górski.



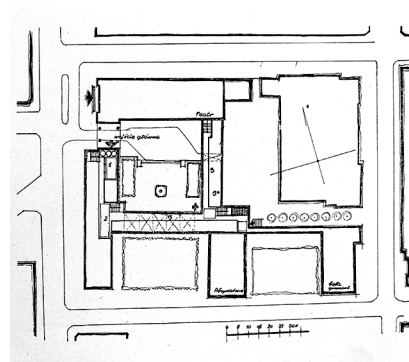
il. 19: Modernistyczna fasada Pałacu Młodzieży
 przesłonięta „parawanem” flag,
 fot. z ok. 1951 r.,
 źródło: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta.*
Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży
im. Bolesława Bieruta, Katowice 1951.



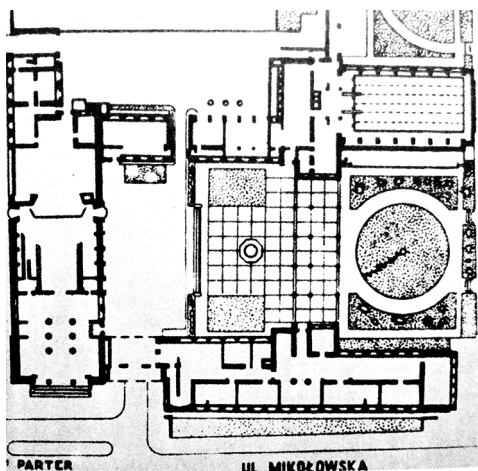
il. 20: Na placu budowy Pałacu Młodzieży
 w Katowicach, od lewej: przewodniczący
 Wojewódzkiej Rady Narodowej
 B. Jaszczuk, wicepremier gen. A. Zawadzki,
 przewodniczący Komitetu Budowy Pałacu
 płk. J. Ziętek, dyrektor Pałacu
 L. Małkowski,
 fot. z ok. 1951 r.,
 źródło: *Pałac Młodzieży im. Bolesława*
Bieruta. Jednodniówka Komitetu Budowy
Pałacu Młodzieży im. Bolesława Bieruta,
 Katowice 1951.



il. 21: Fasada teatru,
proj. J. Duchowicza i Z. Majerskiego
na Pałac Młodzieży w Katowicach,
źródło: Archiwum Urzędu Miasta w Katowicach.



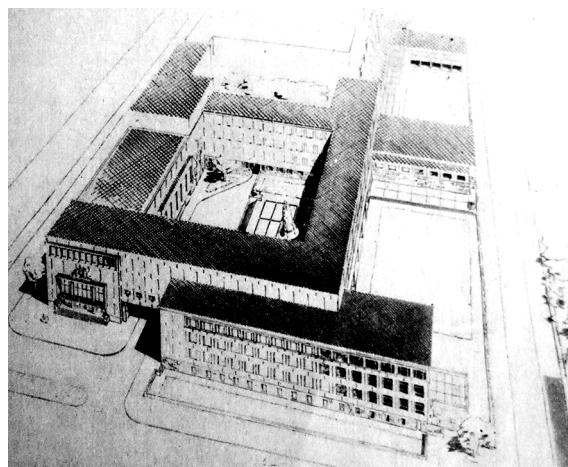
il. 22: Rzut poziomy Pałacu Młodzieży
w Katowicach,
źródło: *Pałac Młodzieży w Katowicach*,
Katowice 1967.



il. 23: Plan sytuacyjny Pałacu Młodzieży
w Katowicach:

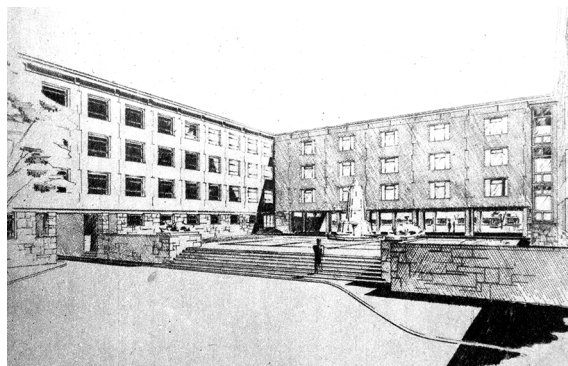
- 1) hol główny parteru i ciąg reprezentacyjny;
- 2) hol wewnętrzny;
- 3) ciąg naukowy;
- 4) dział sportowy na I piętrze;

źródło: „Architektura” 1954, nr 4.



il. 24: Projekt Pałacu Młodzieży w Katowicach,
widok perspektywiczny,
proj. J. Duchowicz, Z. Majerski,

źródło: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta.*
Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży
im. Bolesława Bieruta, Katowice 1951.



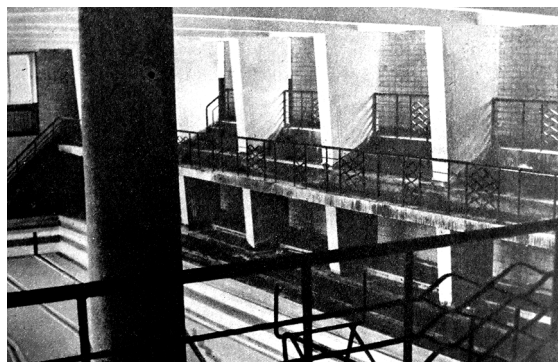
il. 25: Projekt Pałacu Młodzieży w Katowicach,
dziedziniec, proj. J. Duchowicz, Z. Majerski, źródło:
Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta. Jednodniówka
Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży im. Bolesława
Bieruta, Katowice 1951.



il. 26: Pałac Młodzieży w Katowicach,
fot. z ok. 1967 r.,
Widoczne niezabudowane podcienia skrzydła pd.-zach.,
źródło: *Pałac Młodzieży w Katowicach*, Katowice 1967.



il. 27: Żelbetowa konstrukcja głównej klatki schodowej, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



il. 28: Basen pływacki, Pałac Młodzieży w Katowicach,
fot. z ok. 1951 r.,

*źródło: Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta.
Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży
im. Bolesława Bieruta, Katowice 1951.*



il. 29: Sala gimnastyczna,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



il. 30: Główna klatka schodowa,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



il. 31: Klatka schodowa przy pracowniach,
Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013
roku, fot. A. Borowik.



il. 32: Lustrzana Sala Rytmiki (choreograficzna),
Pałac Młodzieży w Katowicach,
fot. z ok. 1951 r.,
źródło: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta.*
Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży
im. Bolesława Bieruta, Katowice 1951.



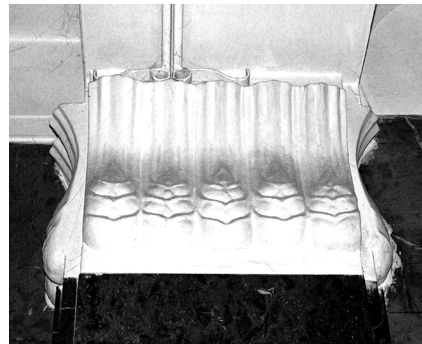
il. 33: Hol przy krytej pływalni,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



il. 34: Marmurowy portal przejścia
w części pracowni,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



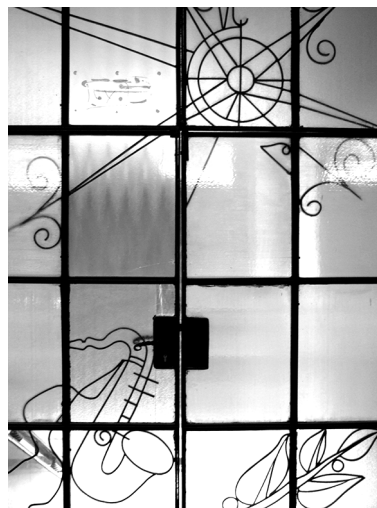
il. 35: Drzwi w części pracowni,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



il. 36: Kapitele z motywem kłosów zboża
w hallu przy wejściu głównym,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Szklany.



il. 37: Żyrandol w holu przy wejściu głównym, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



il. 38: Metaloplastyka drzwi do westybulu Sali Marmurowej (dawnej Sali Polski Ludowej), Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



il. 39: Strop Sali Teatralnej,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



il. 40: System informacji wizualnej,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Borowik



il. 41: Alegoria sztuk pięknych, płaskorzeźba
w holu na parterze teatru,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



il. 42: Płaskorzeźba na fasadzie teatru,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



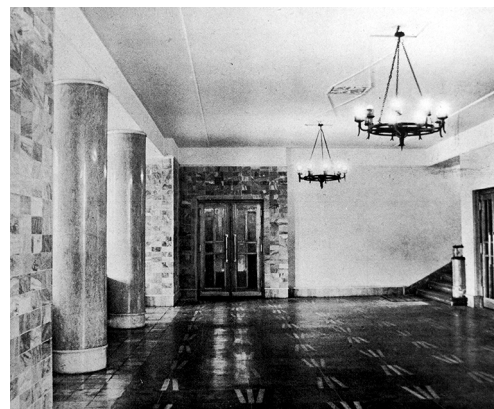
il. 43: Płaskorzeźba w elewacji Pałacu,
S. Marcinow,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.



il. 44: Julian Duchowicz i Zygmunt Majerski –
twórcy projektu Pałacu Młodzieży w Katowicach,
źródło: *Pałac Młodzieży w Katowicach*,
Katowice 1967.



il. 45: Hol wewnętrzny na drugim piętrze,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
fot. z ok. 1954 r., źródło: „Architektura” 1954, nr 4.



il. 46: Hol wewnętrzny na parterze,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
fot. z ok. 1954 r., źródło: „Architektura” 1954, nr 4.



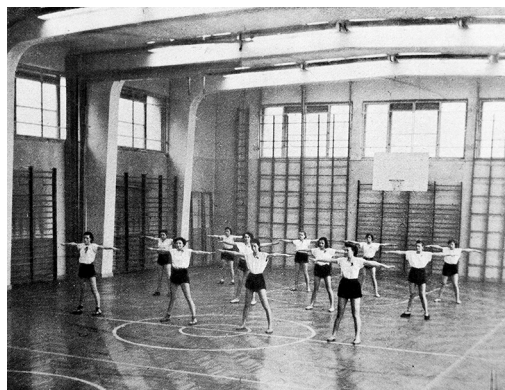
il. 47: Sala Rytmiki,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
fot. z ok. 1954 r., źródło: „Architektura” 1954, nr 4.



il. 48: Sala Teatralna,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
fot. z ok. 1954 r., źródło: „Archiwum” 1954, nr 4.



il. 49: Sala Marmurowa,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
fot. z ok. 1954 r., źródło: „Archiwum” 1954, nr 4.



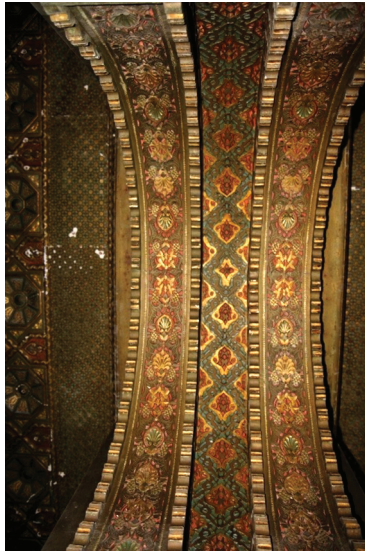
il. 50: Sala Gimnastyczna,
Pałac Młodzieży w Katowicach,
fot. z ok. 1954 r., źródło: „Archiwum” 1954, nr 4.



il. 51: Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach,
koniec XIX w., potrójna arkada z koronką,
stan z 2011 roku, fot. A. Syma.



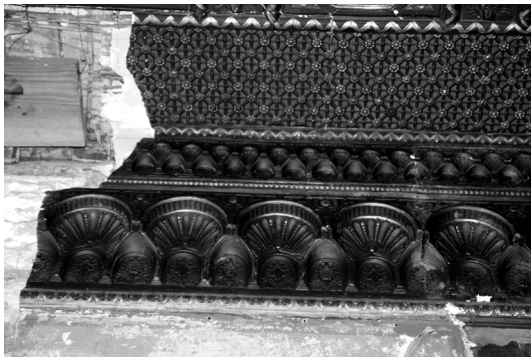
il. 52: Sala mauretańska
w Pałacu w Krowiarkach,
koniec XIX w.,
kapitele o metalowych trzonach
i drewnianej bazie,
stan z 2011 roku, fot. A. Syma.



il. 53: Sala mauretańska
w Pałacu w Krowiarkach,
koniec XIX w., podłucze podzielone
na trzy pasy dekoracji,
stan z 2011 roku, fot. A. Syma.



il. 54: Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach,
koniec XIX w., kapitele z impostami dekorowanymi
maureską, stan z 2011 roku, fot. A. Syma.



il. 55: Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach,
koniec XIX w., fryz z motywem mukarnasu oraz
obramowanie sufitu, stan z 2011 roku, fot. A. Syma.



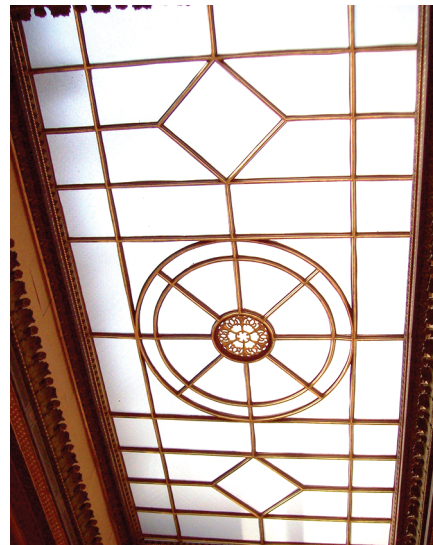
il. 56: Sala mauretańska
w Pałacu w Krowiarkach,
koniec XIX w.,
sufit o tłoczonych w metalu
kasetonach,
stan z 2011 roku, fot. A. Syma.



il. 57: Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach,
koniec XIX w., nadproże drzwi,
stan z 2011 roku, fot. A. Syma.



il. 58: Pałac Goldsteinów w Katowicach,
1874-1875, widok stropu klatki schodowej,
stan z 2012 roku, fot. S. Rotowska.



il. 59: Pałac Goldsteinów w Katowicach,
1874-1875, świetlik w stropie westybulu,
stan z 2012 roku, fot. S. Rotowska.



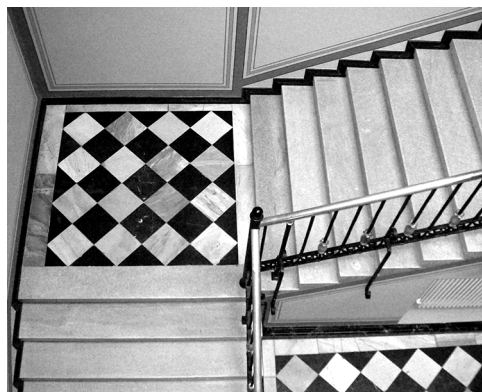
il. 60: Pałac Goldsteinów w Katowicach,
1874-1875, relief na elewacji południowej
z alegorycznym przedstawieniem Sztuki,
stan z 2012 roku, fot. S. Rotowska.



il. 61: Pałac Goldsteinów w Katowicach,
1874-1875, widok od strony ulicy Matejki,
stan z 2012 roku, fot. S. Rotowska.



il. 62: Pałac Goldsteinów w Katowicach,
1874-1875, imitacja kurdybanu w sali
konferencyjnej,
stan z 2012 roku, fot. J. Dziembała.



il. 63: Pałac Goldsteinów w Katowicach,
1874-1875, posadzka we wnętrzu klatki
schodowej i westybulu,
stan z 2012 roku, fot. S. Rotowska.



il. 64: Pałac Goldsteinów w Katowicach,
1874-1875, widok od strony placu Wolności,
stan z 2012 roku, fot. J. Dziembała.



il. 65: Pałac Goldsteinów w Katowicach,
1874-1875, Przedstawienie Demeter,
stan z 2012 roku, fot. J. Dziembała.



il. 66: Pałac Goldsteinów w Katowicach,
1874-1875, wnętrze westybulu i klatki schodowej,
stan z 2012 roku, fot. J. Dziembała.



il. 67: Pałac Goldsteinów w Katowicach,
1874-1875, wnętrze westybulu
i klatki schodowej,
stan z 2012 roku, fot. J. Dziembała.



il. 68: Pałac w Dobrej, ok. 1856 r.,
źródło: A. Duncker, *Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser
und Residenzen der Ritterschaftlichen Grundbesitzer in der
Preußischen Monarchie nebst den Königlichen Familien,
Haus, Fideicommiss und Schatull Gütern in Naturgetreuen,
Künstleisch ausgeführten, farbigen Darstellungen nebst
begleitendem Text*,
Band 1, Berlin 1857.



il. 69: Pałac w Dobrej,
ok. 1856 r., sala reprezentacyjna,
źródło: R. Weber, *Schlesische Schlösser*, Band 1,
Dresden-Berlin 1909.



il. 70: Pałac w Dobrej,
ok. 1856 r.,
źródło: A. Duncker, *Die ländlichen Wohnsitze,
Schlösser und Residenzen derRitterschaflichen
Grundbesitzer in der Preußischen Monarchie nebst
den Königlichen Familien, Haus, Fideicommiss und
Schatull Gütern in Naturgetreuen, Künstleisch
ausgeführten, farbigen Darstellungen nebst
begleitendem Text*,
Band 1, Berlin 1857.

AMERICAN COUNTESS MENACED WITH BOMB

Blackmailer Jailed for Threat to Dynamite Silesian Castle of the Scherr-Thosses.

SHE WAS MURIEL WHITE

Beginning Letters to ex-Ambassador's Daughter, Recently Wedded to German, Had Failed of Result.

Special Cable to The New York Times.

BERLIN, Jan. 15.—Countess Muriel von Scherr-Thoss, daughter of Henry White, formerly American Ambassador to France, has been the victim of a sensational attempt at blackmail at her castle at Giesendorf in Silesia. The young American Countess, who married into the German nobility in 1904, has been petted for weeks by letters from a man living in the neighborhood named Fiedler.

This person's appeals for money having proved unsuccessful, he wrote the Countess that unless she deposited a large sum of money in his bank he would blow up her castle with a dynamite bomb. A decoy letter purporting to contain the money demanded was sent to Fiedler, who was arrested as it was delivered. He protested his innocence, but a search of his dwelling revealed incriminating evidence of guilt. The local courts of Schweidnitz have just sentenced him to two years at hard labor.

Fiedler was a man of good repute in the community and a property owner. Countess Muriel Scherr-Thoss, who became a mother only a few months ago, is spending the winter in Paris.

16.01.1911

Count Hermann Scherr-Thoss in the midst of the feast of Candlemas, feast of Epiphany in Prussian Silesia, held in the old castle of Giesendorf, Silesia. The young couple, Countess Muriel White and Count Hermann Scherr-Thoss, were seen at the wedding of the Countess at the castle of Giesendorf, Silesia, on the 15th of January. The bridegroom, Count Hermann Scherr-Thoss, is the son of the late Count Hermann Scherr-Thoss, who was killed in the war. The bride, Countess Muriel White, is the daughter of the late Ambassador Henry White. The wedding was held in the castle of Giesendorf, Silesia, on the 15th of January. The bridegroom, Count Hermann Scherr-Thoss, is the son of the late Count Hermann Scherr-Thoss, who was killed in the war. The bride, Countess Muriel White, is the daughter of the late Ambassador Henry White. The wedding was held in the castle of Giesendorf, Silesia, on the 15th of January.

MGR. AMIETTE BALKED WHITE.

Archbishop of Paris Wanted to Impress Liberal Catholics in America.

PARIS, April 27.—The action of the authorities of the Catholic Church in forbidding a Protestant service in connection with the marriage of Count Hermann Scherr-Thoss and Miss Muriel White, daughter of the American Ambassador, is causing much gossip in diplomatic circles. It is now known that the real objection came not from Cardinal Kopp, Bishop of Breslau, but from Archbishop Amiette, Archbishop of Paris.

No attempt was made to obtain permission to hold a Protestant service, as has been indicated in dispatches from Rome. It was simply desired, following numerous precedents of mixed marriages, which were cited, that the dispensation for the marriage should contain no express inhibition against the bridegroom attending another religious ceremony. Cardinal Kopp, who is Bishop of Breslau, at first offered no objection to this, but upon the active intervention of Archbishop Amiette of Paris, it is understood, declared that the Catholics in America were not to be allowed the opportunity to make an example in the case of the American Ambassador's daughter.

26.04.1909

MISS WHITE TO BE COUNTESS.

Daughter of American Ambassador to France to Wed Wealthy Man. Recent Cable to The New York Times.

PARIS, March 9.—Henry White, American Ambassador to France, formally confirmed to-day the report of the recent cable to The New York Times, that his daughter, Miss Muriel, is to be wedded to Count Hermann Scherr-Thoss.

"I am not buying a title for my daughter," he said. "This is very much a love match, and money considerations do not enter into it, as the Count happens to be wealthy in his own name."

The engagement seems to be the sort of romance that occurs very seldom in real life. The young couple have known each other less than two months.

During February Miss White went to visit Mr. and Mrs. Hill, the former being secretary of the American Embassy at Berlin. She met the Count at

Paris, and almost immediately he asked for her hand. She was in no doubt about the state of her feelings, but referred the matter to her father, and returned to Paris.

The Count, who is 29 and impulsive, immediately followed her and remained in Paris for three weeks. In fact, until Mr. White consented to the wedding, which will take place in April or May in Paris.

Count Hermann Scherr-Thoss is an officer in the Royal Prussian Cuirassiers and is the eldest son of Count and Countess Scherr-Thoss of Ebersau in Prussian Silesia. It is a very old, very noble, and very wealthy family. Mr. White is greatly pleased with his future son-in-law.

Count Scherr-Thoss was present at the dinner given this evening by Ambassador and Mrs. White in honor of the Ministers and Diplomatic Corps. The other guests included Gen. Fougere, Minister of War, the German and British Ambassadors, Princess De Taranto, and the Marquis de Chambrun.

10.03.1909

11.03.1909

MISS WHITE AT THE ELYSEE.

Ambassador's Daughter and Her Fiance Felicitated by Mme. Fallieres.

PARIS, March 10.—Mrs. Henry White, wife of the American Ambassador, accompanied by her daughter, Miss Muriel, and her future son-in-law, Count Hermann Scherr-Thoss, was received this afternoon at the Elysee Palace by Mme. Fallieres, to whom she announced the engagement.

Mme. Fallieres expressed her hearty congratulations and those of the President of the Republic to the happiness of the young couple. She also presented the young couple with a box of chocolates and a bottle of champagne. The Count and Countess will be wedded in Paris on the 15th of April.

VATICAN CANNOT AID WHITE.

Ambassador Has Strong Friends, but Protestant Ceremony Is Impossible.

ROME, April 24.—The Vatican greatly regrets the difficulties which have arisen owing to the difference in the religion of the contracting parties in the arrangements for the wedding of Count Hermann Scherr-Thoss and Miss Muriel White, daughter of the American Ambassador to France. Regret is expressed over the attitude of the Ambassador, who believes that the trouble is due to the religious intolerance of Cardinal Kopp. The Cardinal refused to grant a dispensation of the marriage except on condition that the bridegroom refrain from attending any other religious ceremony.

The Vatican is a hard enough of heart, but for reasons which Cardinal Kopp did not see fit to disclose, the Vatican will not grant a dispensation for the marriage of Count Hermann Scherr-Thoss and Miss Muriel White. The Vatican is a hard enough of heart, but for reasons which Cardinal Kopp did not see fit to disclose, the Vatican will not grant a dispensation for the marriage of Count Hermann Scherr-Thoss and Miss Muriel White.

It is pointed out that the toleration of the Catholic Church is demonstrated by the fact that mixed marriages with a Catholic are common, but that it cannot permit the celebration of the sacrament in a non-Catholic church, as by so doing it would be considered as recognizing the validity of the marriage contracted with a Catholic. The marriage contracted with a Catholic is not considered as a mixed marriage, but as a marriage contracted with a Catholic. The marriage contracted with a Catholic is not considered as a mixed marriage, but as a marriage contracted with a Catholic.

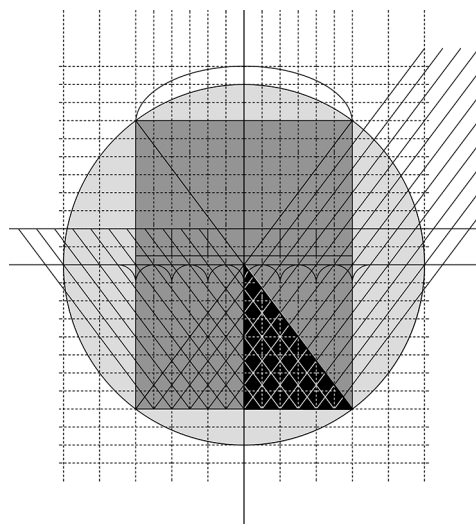
25.04.1909

il. 71: Wycinki z gazety „The New York Times”, oprac. D. Rzepiela.

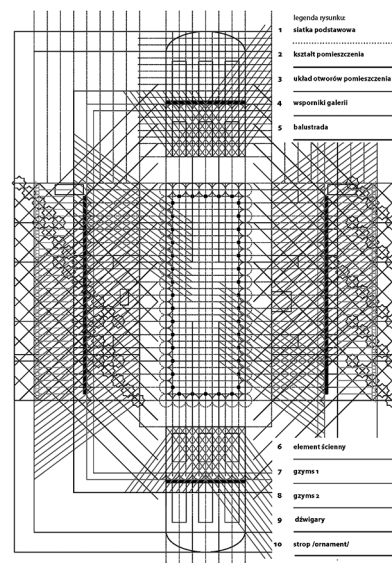
il. 72: Wycinki z gazety „The New York Times”, oprac. D. Rzepiela.



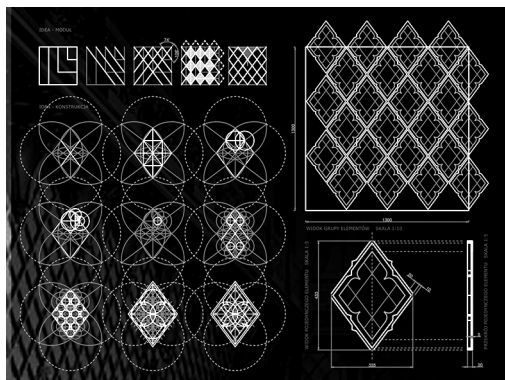
il. 73: Daria Rzepiela,
Pałac w Dobrej – koniec XX wieku,
praca autorki.



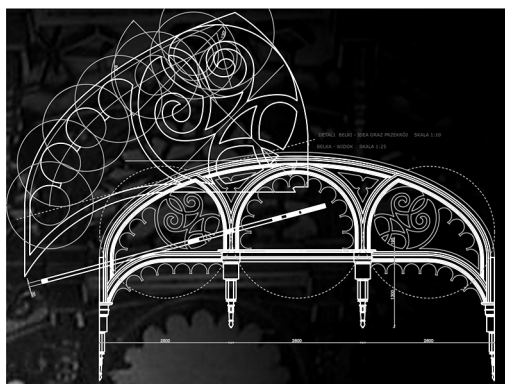
il. 74: Sala reprezentacyjna Pałacu w Dobrej
 – proporcje pitagorejskie,
 proj. D. Rzepiela.



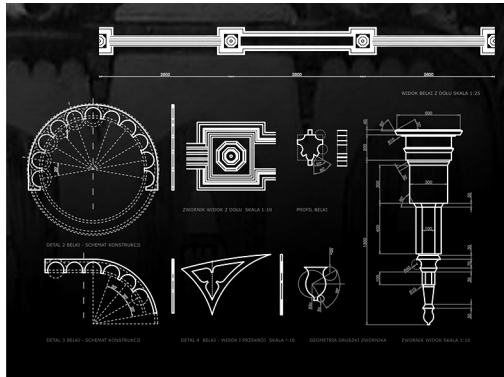
il. 75: Sala reprezentacyjna Pałacu w Dobrej
 – siatka modularna,
 proj. D. Rzepiela.



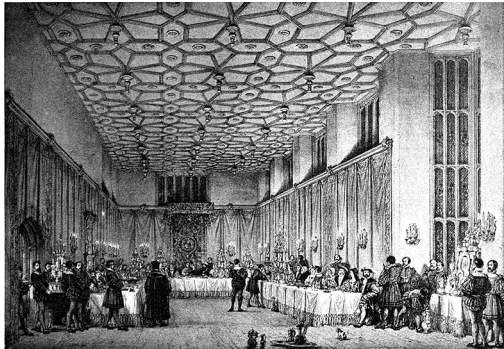
il. 76: Kratownica ścienna, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



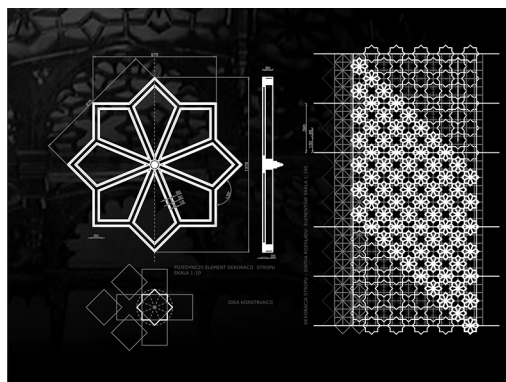
il. 77: Dźwigary, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



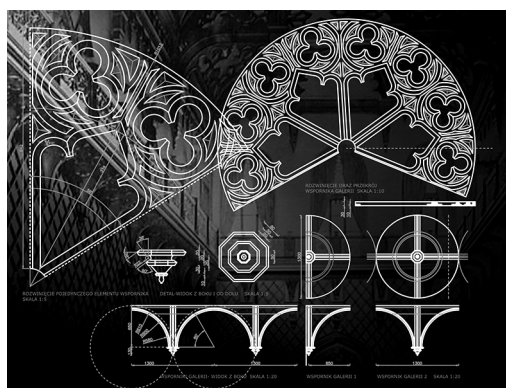
il. 78: Dźwigary, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



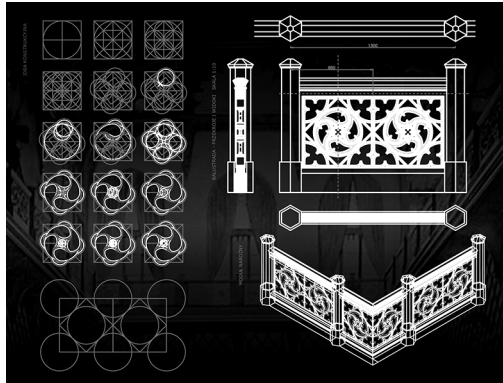
il. 79: Wnętrze sali w Hampton Court,
Middlesex, John Nash,
źródło: J. Nash: *The Mansions of England
in the Olden Time*, London 1906.



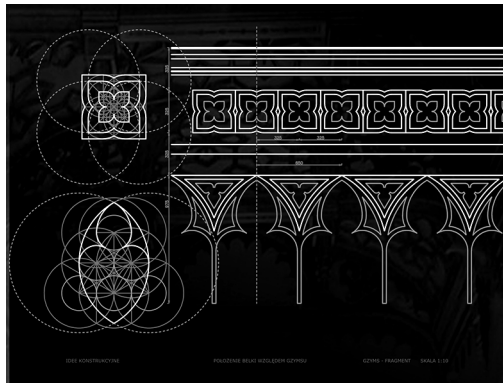
il. 80: Strop, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



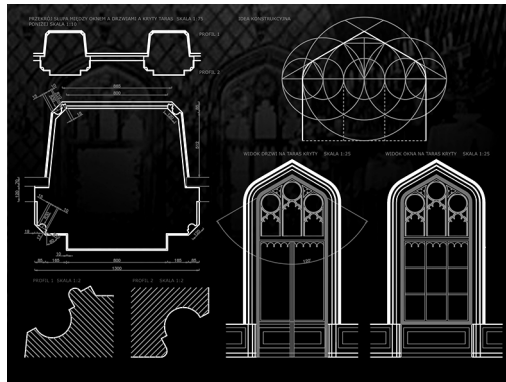
il. 81: Wsporniki galerii, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



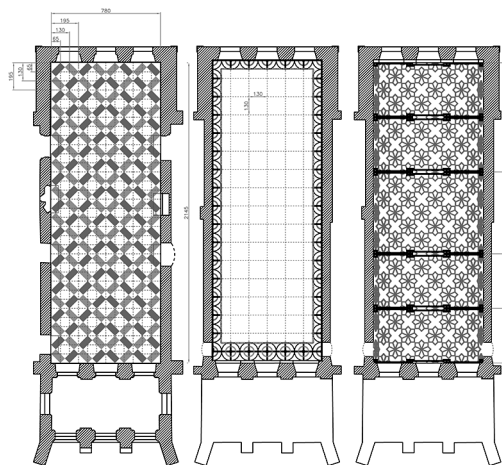
il. 82: Balustrada galerii, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepli.



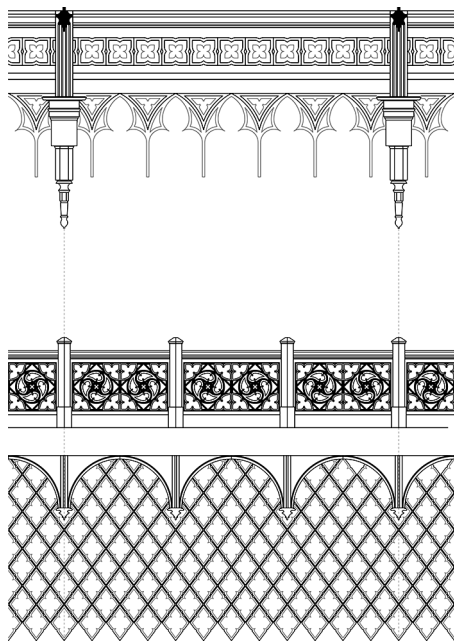
il. 83: Gzymsy, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepli.



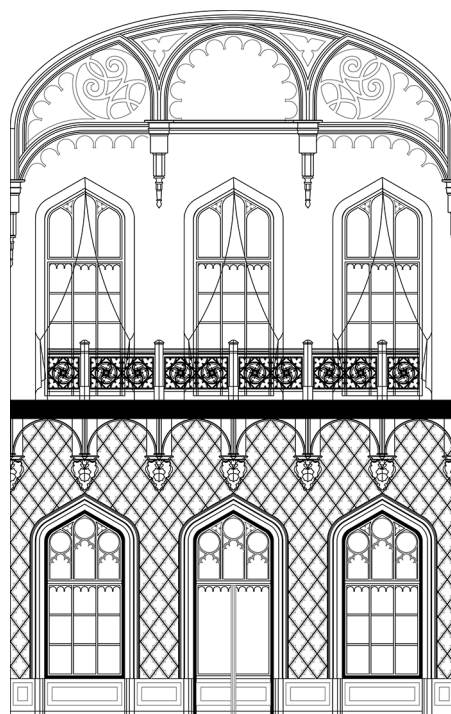
il. 84: Łuki, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



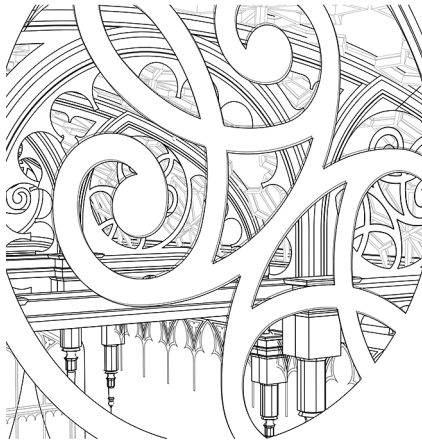
il. 85: Projekt podłogi sali reprezentacyjnej,
rzut poglądowy, projekt dekoracji sali
reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



il. 86: Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.



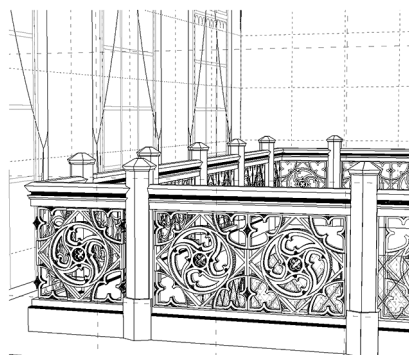
il. 87: Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.



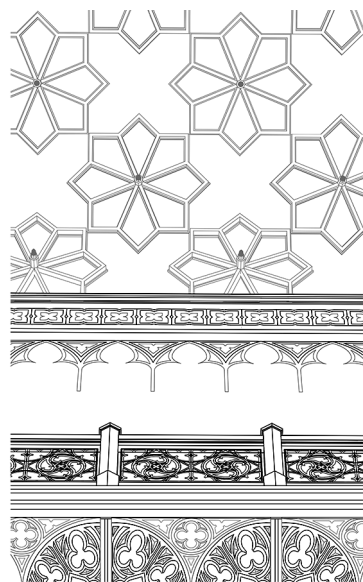
il. 88: Wizualizacja projektu
sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



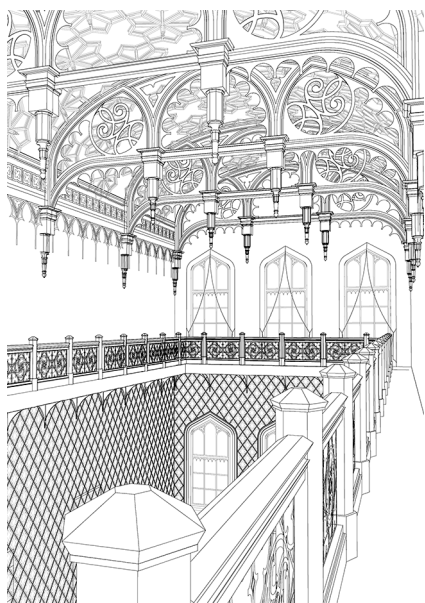
il. 89: Wizualizacja projektu sali
reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



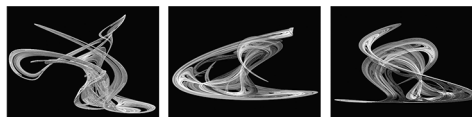
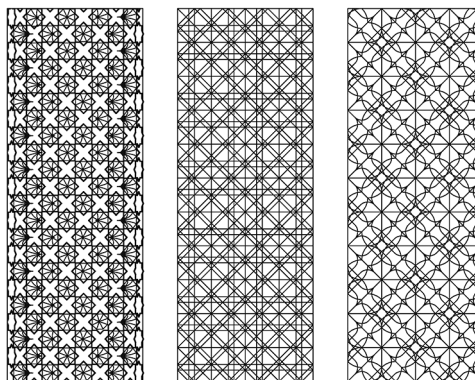
il. 90: Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.



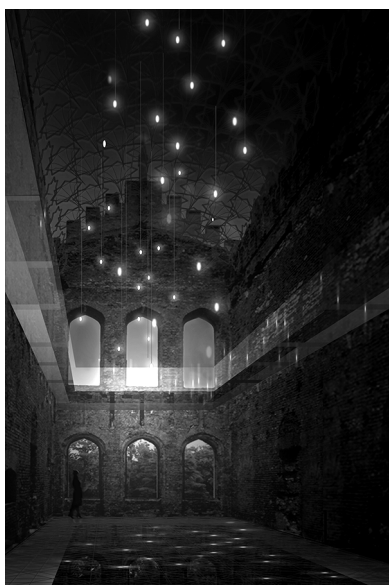
il. 91: Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.



il. 92: Wizualizacja projektu
sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



il. 93: Siatka stropu, siatka podłogi I piętra
i parteru obiektu wi-rewitalizowanego,
wizualizacja platformy komunikacyjnej,
Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.



il. 94: Wizualizacja wnętrza
wi-rewitalizowanego, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



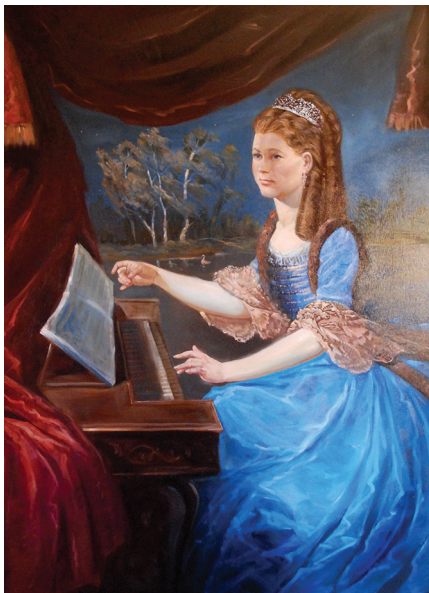
il. 95: Schemat wi-rewitalizacji wnętrza sali
reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej,
proj. D. Rzepiela.



il. 96: Dariusz Kaleta, *Madame la Comtesse Inga Hohmann, Château „Mon Bijoux” /France/, Dom Kawalera w Świerklańcu, fot. M. Markiewicz.*



il. 97: François Boucher, *Madame de Pompadour, ok. 1750 r., Stara Pinakoteka w Monachium, źródło: Wikimedia Commons.*



il. 98: Dariusz Kaleta, *Eulalia - Lilli Comtessa z Goschützów - Widera, dająca koncert w parku hrabiego Dönnersmarcka w Reptach 1935 r.*, Pałac w Pławniowicach, fot. M. Markiewicz.



il. 99: Franz Xaver Wagenschon, *Maria Antonina grająca na klawikordzie*, ok. 1769 r., Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons.



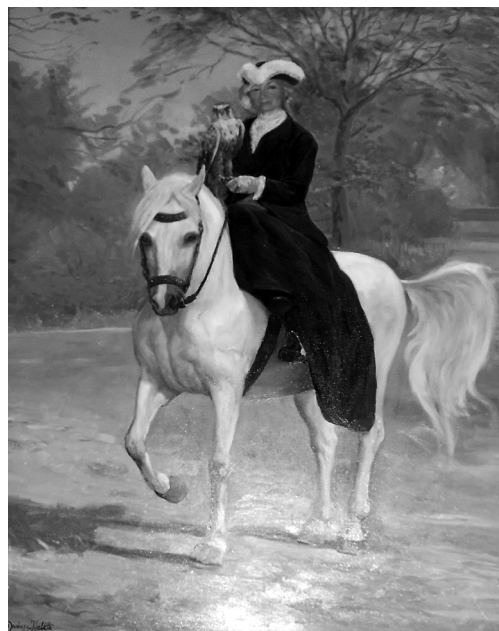
il. 100: Dariusz Kaleta, *Bez tytułu*,
Dom Kawalera w Świerklańcu,
fot. M. Markiewicz.



il. 101: Frantz Xaver Winterhalter,
Cesarzowa Elżbieta, 1865 r.,
zbiory Hofburga w Wiedniu,
źródło: Wikimedia Commons.



il. 102: Dariusz Kaleta,
Inga hrabina Hohmann śladami «Sissi» Cesarzowej
Austrii, w parku Schönbrunn,
Pałac w Pławniowicach,
fot. M. Markiewicz.



il. 103: Dariusz Kaleta,
Bez tytułu, Dom Kawalera w Świerkłańcu,
fot. M. Markiewicz.



il. 104: Dariusz Kaleta, *Sceneria zabaw dworskich okresu króla Francji Ludwika XV (1710-1774)*,
Dom Kawalera w Świerkłańcu, fot. M. Markiewicz.



il. 105: Pałac w Miechowicach po przebudowie
Huberta von Tiele-Winckler,
poł. XIX w., źródło: www.fotopolska.pl.



il. 106: Pałac w Miechowicach,
stan z 2012 roku,
fot. H. Jadwiszczok-Molencka.

Spis ilustracji

- il. 1:** Zamek w Pszczynie, 1870-1876 r., Hipolit Destailleur, elewacja południowa, stan z 2012 roku, fot. W. Wrona-Gaj.
- il. 2:** Kartusz herbowy, 1875-1877 r., Hipolit Destailleur, balkon portalu fasady Zamku w Pszczynie, stan z 2012 roku, fot. W. Wrona-Gaj.
- il. 3:** Fronton Pellera/„Domek Norymberski”, ok. 1916-1923 r., Humbert von Moltheim, elewacja południowa Zamku Książ, stan z 2012 roku, fot. W. Wrona-Gaj.
- il. 4:** Herby królewskie, ok. 1916-1923 r., Humbert von Moltheim, dziedziniec czarny Zamku Książ, stan z 2012 roku, fot. W. Wrona-Gaj.
- il. 5:** „Stary zamek” w Wigancicach Żytawskich, XIV w., il. L. Dorst von Schatzberg, I poł. XIX w., źródło: „Centralblatt der Bauverwaltung”, Berlin, Jhrg. VII (1887), nr 39.
- il. 6:** Założenie dworskie w Machnicach, XVI w., il. [autor nieznany], 1773 r., źródło: Muzeum Miejskie we Wrocławiu, nr inw. MH V-15.
- il. 7:** Dwór w Bielanych, XVI/XVII w., stan z 2010 roku, fot. A. Górski.
- il. 8:** Dwór w Oporowie, XVI/XVII w., stan z 2010 roku, fot. A. Górski.
- il. 9:** Dwór w Sieniawce, 1678 r., stan z 2010 roku, fot. A. Górski.
- il. 10:** Dwór w Pruszwicach, ok. 1720 r., il. F.B. Werner, ok. 1750 r., źródło: F.B. Werner, *Topographia Silesiae*, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. IV F 113b.

- il. 11: Dwór w Smarchowicach Wielkich, XVIII w., il. F.B. Werner, ok. 1750, źródło: F.B. Werner, *Topographia Silesiae*, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. IV F 113b.
- il. 12: Dwór w Grabinie, XVIII w., stan z 2010 roku, fot. A. Górski.
- il. 13: Dwór w Mniszkowie, XVIII w., stan z 2010 roku, fot. A. Górski.
- il. 14: Dwór we Wziąchowie Małym, XVIII w., rozbudowany w 1906 r., stan z 2010 roku, fot. A. Górski.
- il. 15: Dwór w Chróście Opolskiej, II poł. XIX w., stan z 2010 roku, fot. A. Górski.
- il. 16: Pałac myśliwski w Kątach, 1856 r., rozbudowany po 1880 r., stan z 2010 roku, fot. A. Górski.
- il. 17: Zameczek myśliwski w Promnicach, 1861 r., odbudowany po pożarze w 1867 r., stan z 2010 roku, fot. A. Górski.
- il. 18: Pałac Charlottenheim (dziś: Pałac Margot) w Karpaczu, 1901 r., stan z 2012 roku, fot. A. Górski.
- il. 19: Modernistyczna fasada Pałacu Młodzieży przesłonięta „parawanem” flag., fot. z ok. 1951 r., źródło: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta. Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży im. Bolesława Bieruta*, Katowice 1951.
- il. 20: Na placu budowy Pałacu Młodzieży w Katowicach, od lewej: przewodniczący Wojewódzkiej Rady Narodowej B. Jaszczuk, wicepremier gen. A. Zawadzki, przewodniczący Komitetu Budowy Pałacu płk. J. Ziętek, dyrektor Pałacu L. Małkowski, fot. z ok. 1951 r., źródło: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta. Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży im. Bolesława Bieruta*, Katowice 1951.
- il. 21: Fasada teatru, proj. J. Duchowicza i Z. Majerskiego na Pałac Młodzieży w Katowicach, źródło: Archiwum Urzędu Miasta w Katowicach.
- il. 22: Rzut poziomy Pałacu Młodzieży w Katowicach, źródło: *Pałac Młodzieży w Katowicach*, Katowice 1967.
- il. 23: Plan sytuacyjny Pałacu Młodzieży w Katowicach: 1) hol główny parteru i ciąg reprezentacyjny; 2) hol wewnętrzny; 3) ciąg naukowy; 4) dział sportowy na I piętrze, źródło: „Architektura” 1954, nr 4.
- il. 24: Projekt Pałacu Młodzieży w Katowicach, widok perspektywiczny, proj. J. Duchowicz, Z. Majerski, źródło: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta. Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży im. Bolesława Bieruta*, Katowice 1951.
- il. 25: Projekt Pałacu Młodzieży w Katowicach, dziedziniec, proj. J. Duchowicz, Z. Majerski, źródło: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta. Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży im. Bolesława Bieruta*, Katowice 1951.
- il. 26: Pałac Młodzieży w Katowicach, fot. z ok. 1967 r., Widoczne niezabudowane podcienia skrzydła pd.-zach., źródło: *Pałac Młodzieży w Katowicach*, Katowice 1967.

- il. 27:** Żelbetowa konstrukcja głównej klatki schodowej, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 28:** Basen pływakki, Pałac Młodzieży w Katowicach, fot. z ok. 1951 r., źródło: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta. Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży im. Bolesława Bieruta*, Katowice 1951.
- il. 29:** Sala gimnastyczna, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 30:** Główna klatka schodowa, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 31:** Klatka schodowa przy pracowniach, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 32:** Lustrzana Sala Rytmiki (choreograficzna), Pałac Młodzieży w Katowicach, fot. z ok. 1951 r., źródło: *Pałac Młodzieży im. Bolesława Bieruta. Jednodniówka Komitetu Budowy Pałacu Młodzieży im. Bolesława Bieruta*, Katowice 1951.
- il. 33:** Hol przy krytej pływalni, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 34:** Marmurowy portal przejścia w części pracowni, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 35:** Drzwi w części pracowni, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 36:** Kapitele z motywem kłosów zboża w holu przy wejściu głównym, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Szklany.
- il. 37:** Żyrandol w holu przy wejściu głównym, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 38:** Metaloplastyka drzwi do westybulu Sali Marmurowej (dawnej Sali Polski Ludowej), Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 39:** Strop Sali Teatralnej, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 40:** System informacji wizualnej, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 41:** Alegoria sztuk pięknych, płaskorzeźba w holu na parterze teatru, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 42:** Płaskorzeźba na fasadzie teatru, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 43:** Płaskorzeźba w elewacji Pałacu, S. Marcinow, Pałac Młodzieży w Katowicach, stan z 2013 roku, fot. A. Borowik.
- il. 44:** Julian Duchowicz i Zygmunt Majerski – twórcy projektu Pałacu Młodzieży w Katowicach, źródło: *Pałac Młodzieży w Katowicach*, Katowice 1967.
- il. 45:** Hol wewnętrzny na drugim piętrze, Pałac Młodzieży w Katowicach, fot. z ok. 1954 r., źródło: „Architektura” 1954, nr 4.

- il. 46:** Hol wewnętrzny na parterze, Pałac Młodzieży w Katowicach, fot. z ok. 1954 r., źródło: „Architektura” 1954, nr 4.
- il. 47:** Sala Rytmiki, Pałac Młodzieży w Katowicach, fot. z ok. 1954 r., źródło: „Architektura” 1954, nr 4.
- il. 48:** Sala Teatralna, Pałac Młodzieży w Katowicach, fot. z ok. 1954 r., źródło: „Archiwum” 1954, nr 4.
- il. 49:** Sala Marmurowa, Pałac Młodzieży w Katowicach, fot. z ok. 1954 r., źródło: „Archiwum” 1954, nr 4.
- il. 50:** Sala Gimnastyczna, Pałac Młodzieży w Katowicach, fot. z ok. 1954 r., źródło: „Archiwum” 1954, nr 4.
- il. 51:** Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach, koniec XIX w., potrójna arkada z koronką, stan z 2011 roku, fot. A. Syma.
- il. 52:** Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach, koniec XIX w., kapitele o metalowych trzonach i drewnianej bazie, stan z 2011 roku, fot. A. Syma.
- il. 53:** Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach, koniec XIX w., podłucze podzielone na trzy pasy dekoracji, stan z 2011 roku, fot. A. Syma.
- il. 54:** Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach, koniec XIX w., kapitele z impostami dekorowanymi maureską, stan z 2011 roku, fot. A. Syma.
- il. 55:** Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach, koniec XIX w., fryz z motywem mukarnasu oraz obramowanie sufitu, stan z 2011 roku, fot. A. Syma.
- il. 56:** Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach, koniec XIX w., sufit o tłoczonych w metalu kasetonach, stan z 2011 roku, fot. A. Syma.
- il. 57:** Sala mauretańska w Pałacu w Krowiarkach, koniec XIX w., nadproże drzwi, stan z 2011 roku, fot. A. Syma.
- il. 58:** Pałac Goldsteinów w Katowicach, 1874-1875, widok stropu klatki schodowej, stan z 2012 roku, fot. S. Rotowska.
- il. 59:** Pałac Goldsteinów w Katowicach, 1874-1875, świetlik w stropie westybulu, stan z 2012 roku, fot. S. Rotowska.
- il. 60:** Pałac Goldsteinów w Katowicach, 1874-1875, relief na elewacji południowej z alegorycznym przedstawieniem Sztuki, stan z 2012 roku, fot. S. Rotowska.
- il. 61:** Pałac Goldsteinów w Katowicach, 1874-1875, widok od strony ulicy Matejki, stan z 2012 roku, fot. S. Rotowska.
- il. 62:** Pałac Goldsteinów w Katowicach, 1874-1875, imitacja kurdybanu w sali konferencyjnej, stan z 2012 roku, fot. J. Dziembała.

- il. 63:** Pałac Goldsteinów w Katowicach, 1874-1875, posadzka we wnętrzu klatki schodowej i westybulu, stan z 2012 roku, fot. S. Rotowska.
- il. 64:** Pałac Goldsteinów w Katowicach, 1874-1875, widok od strony placu Wolności, stan z 2012 roku, fot. J. Dziembała.
- il. 65:** Pałac Goldsteinów w Katowicach, 1874-1875, Przedstawienie Demeter, stan z 2012 roku, fot. J. Dziembała.
- il. 66:** Pałac Goldsteinów w Katowicach, 1874-1875, wnętrze westybulu i klatki schodowej, stan z 2012 roku, fot. J. Dziembała.
- il. 67:** Pałac Goldsteinów w Katowicach, 1874-1875, wnętrze westybulu i klatki schodowej, stan z 2012 roku, fot. J. Dziembała.
- il. 68:** Pałac w Dobrej, ok. 1856 r., źródło: A. Duncker, *Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen derRitterschaftlichen Grundbesitzer in der Preußischen Monarchie nebst den Königlichen Familien, Haus, Fideicommiss und Schatull Güttern in Naturgetreuen, Künstleisch ausgeführten, farbigen Darstellungen nebst begleitendem Text*, Band 1, Berlin 1857.
- il. 69:** Pałac w Dobrej, ok. 1856 r., sala reprezentacyjna, źródło: R. Weber, *Schlesische Schlösser*, Band 1, Dresden-Berlin 1909.
- il. 70:** Pałac w Dobrej, ok. 1856 r., źródło: A. Duncker, *Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen derRitterschaftlichen Grundbesitzer in der Preußischen Monarchie nebst den Königlichen Familien, Haus, Fideicommiss und Schatull Güttern in Naturgetreuen, Künstleisch ausgeführten, farbigen Darstellungen nebst begleitendem Text*, Band 1, Berlin 1857.
- il. 71:** Wycinki z gazety „The New York Times”, oprac. D. Rzepiela.
- il. 72:** Wycinki z gazety „The New York Times”, oprac. D. Rzepiela.
- il. 73:** Daria Rzepiela, Pałac w Dobrej – koniec XX wieku, praca autorki.
- il. 74:** Sala reprezentacyjna Pałacu w Dobrej – proporcje pitagorejskie, proj. D. Rzepiela.
- il. 75:** Sala reprezentacyjna Pałacu w Dobrej – siatka modularna, proj. D. Rzepiela.
- il. 76:** Kratownica ścienna, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 77:** Dźwigary, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 78:** Dźwigary, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 79:** Wnętrze sali w Hampton Court, Middlesex, John Nash, źródło: J. Nash: *The Mansions of England in the Olden Time*, London 1906.

- il. 80:** Strop, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 81:** Wsporniki galerii, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 82:** Balustrada galerii, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 83:** Gzymsy, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 84:** Łuki, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 85:** Projekt podłogi sali reprezentacyjnej, rzut poglądowy, projekt dekoracji sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 86:** Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 87:** Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 88:** Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 89:** Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 90:** Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 91:** Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 92:** Wizualizacja projektu sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 93:** Siatka stropu, siatka podłogi I piętra i parteru obiektu wi-rewitalizowanego, wizualizacja platformy komunikacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 94:** Wizualizacja wnętrza wi-rewitalizowanego, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 95:** Schemat wi-rewitalizacji wnętrza sali reprezentacyjnej, Pałac w Dobrej, proj. D. Rzepiela.
- il. 96:** Dariusz Kaleta, *Madame la Comtesse I.H., Château „Mon Bijoux” /France/*, Dom Kawalera w Świerklańcu, fot. M. Markiewicz.
- il. 97:** François Boucher, *Madame de Pompadour*, ok. 1750 r., Stara Pinakoteka w Monachium, źródło: Wikimedia Commons.
- il. 98:** Dariusz Kaleta, *Eulalia - Lilli Comtessa z Goschützów - Widera, dająca koncert w parku hrabiego Dönnersmarcka w Reptach 1935 r.*, Pałac w Pławniowicach, fot. M. Markiewicz.
- il. 99:** Franz Xaver Wagenschon, *Maria Antonina grająca na klawikordzie*, ok. 1769 r., Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons.
- il. 100:** Dariusz Kaleta, *Bez tytułu*, Dom Kawalera w Świerklańcu, fot. M. Markiewicz.
- il. 101:** Frantz Xaver Winterhalter, *Cesarzowa Elżbieta*, 1865 r., zbiory Hofburga w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons.
- il. 102:** Dariusz Kaleta, *Inga hrabina Hohmann śladami «Sissi» Cesarzowej Austrii, w parku Schönbrunn*, Pałac w Pławniowicach, fot. M. Markiewicz.

- il. 103:** Dariusz Kaleta, *Bez tytułu*, Dom Kawalera w Świerkłańcu, fot. M. Markiewicz.
- il. 104:** Dariusz Kaleta, *Sceneria zabaw dworskich okresu króla Francji Ludwika XV (1710-1774), Dom Kawalera w Świerkłańcu*, fot. M. Markiewicz.
- il. 105:** Pałac w Miechowicach po przebudowie Huberta von Tiele-Winckler, poł. XIX w., źródło: www.fotopolska.pl.
- il. 106:** Pałac w Miechowicach, stan z 2012 roku, fot. H. Jadwiszczok-Molencka.

Biogramy

Aneta Borowik

Historyk sztuki, absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, zatrudniona jako adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego. Prowadzi badania nad śląską architekturą międzywojenną i współczesną. Laureatka stypendium im. Karola Estreichera (1997) oraz nagrody II stopnia Rektora Uniwersytetu Śląskiego za osiągnięcia naukowe (2013). W 2012 roku ukazały się dwie książki jej autorstwa: *Słownik architektów, inżynierów i budowniczych związanych z Katowicami w okresie międzywojennym* oraz *Dzieje, architektura oraz twórcy Zakładu OO. Jezuitów w Chyrowie*. Autorka opracowań monograficznych opublikowanych w „Materiałach do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej” pod redakcją prof. Jana K. Ostrowskiego, artykułów poświęconych polskim architektom działającym w XIX i XX wieku (m.in. „Przegląd Wschodni”, „Archivolta”, „Teki Krakowskie”, „Architektura i Biznes”) oraz haseł w znanym niemieckim wydawnictwie *Allgemeines Künstlerlexicon*. Jako referent uczestniczyła w licznych ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowych. Obecnie realizuje projekt badawczy Narodowego Centrum Nauki poświęcony urbanistyce i architekturze lat 60. i 70. XX wieku na Górnym Śląsku i Zagłębiu Dąbrowskim.

Justyna Dziembała

Ukończyła historię sztuki (studia I stopnia) na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Tytuł magistra uzyskała na Uniwersytecie Ekonomicznym w Katowicach na kierunku zarządzanie w kulturze, sztuce i turystyce kulturowej. Jest przewodnikiem terenowym i miejskim po województwie śląskim oraz przewodnikiem w Kopalni Guido. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół sztuki Górnego Śląska oraz historii górnictwa węglowego.

Hanna Górską

Urodzona we Wrocławiu w 1955 roku. Odyła studia magisterskie na kierunku historia sztuki na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Studia doktoranckie w Instytucie Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej zakończyła w roku 1984 obroną pracy doktorskiej *Naukowe metody restauracji i konserwacji zabytków architektury w działalności Sławomira Odrzywolskiego (1846-1933)*. Od 1983 roku pracuje w Muzeum Historycznym we Wrocławiu (dziś Muzeum Miejskie Wrocławia), obecnie jako starszy kustosz. Swoje zainteresowania badawcze skupia przede wszystkim na historii architektury i konserwacji zabytków. Prowadzi też badania podmiejskich rezydencji mieszczańskich wokół Wrocławia. Współpracowała przy powstaniu wrocławskich wydawnictw: *Encyklopedii Wrocławia*, *Leksykonu architektury Wrocławia* i *Leksykonu zieleni Wrocławia*. Od ponad dwudziestu lat bada też zabytki drewnianej architektury szkieletowej w Polsce, zwłaszcza na Śląsku i we Wrocławiu. Jest autorką wielu opracowań i artykułów o takiej tematyce.

Helena Jadwiszczok-Molencka

Ukończyła studia licencjackie na kierunku historia sztuki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, gdzie pisała pracę licencjacką pod kierunkiem dr hab. Irmy Koziny na temat środowiska artystycznego Bytomia po 1945 r. Studia magisterskie ukończyła natomiast na kierunku kulturoznawstwo o specjalizacji teoria i historia kultury, gdzie pisała pracę magisterską pod kierunkiem dr hab. Marka Pacukiewicza na temat historycznych i mitologicznych aspektów w animacji japońskiej. Autorka zajmuje się zarówno badaniami nad kulturowymi aspektami Bytomia, ale także kulturą i popkulturą japońską. Obecnie jest doktorantką na kierunku kulturoznawstwo o specjalizacji teoria i historia kultury Uniwersytetu Śląskiego.

Miłosz Markiewicz

Absolwent historii sztuki oraz kulturoznawstwa w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Śląskiego. Jest doktorantem w Zakładzie Estetyki Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych tej uczelni. Współpracuje z dwutygodnikiem kulturalnym „artPapier”, magazynem „reflektor”, pismem artystycznym ASP w Katowicach „TUBA” oraz międzyuczelnianym magazynem o sztuce „kARTki”, gdzie pełni funkcję redaktora naczelnego.

Magdalena Marzec

Studentka Uniwersytetu Jagiellońskiego. Po uzyskaniu w 2013 roku dyplomów licencjackich na kierunkach historia sztuki i filologia romańska w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych, kontynuuje studia magisterskie na tych samych wydziałach ze specjalizacją ogólną dla pierwszego i tłumaczeniową dla drugiego. Pierwszy rok spędziła na paryskiej uczelni École pratique des hautes études dzięki programowi Erasmus. Rozpoczęła pracę w jednym z tamtejszych domów aukcyjnych, rozwijając w ten sposób swoje zainteresowania związane z obiema dziedzinami, poznając meandry francuskiego rynku sztuki i realizując powoli swoje marzenia.

Marta Ostrowska-Bies

Absolwentka filologii germańskiej oraz historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Pod kierownictwem prof. Agnieszki Zabłockiej-Kos przygotowała dysertację na temat życia i twórczości śląskiego architekta Karla Grossera (1850-1918). Do jej zainteresowań badawczych należą zjawiska architektoniczne przełomu XIX i XX wieku, rewitalizacja terenów i budynków przemysłowych oraz zagadnienia współczesnej zieleni miejskiej.

Maria Pallado

Absolwentka historii sztuki (studia I stopnia) na Uniwersytecie Śląskim. W roku akademickim 2011/2012 była przewodniczącą Studenckiego Koła Naukowego Historyków Sztuki UŚ. W 2012 r. otrzymała Wyróżnienie Jego Magnificencji Rektora UŚ za działalność kulturalną i osiągnięcia naukowe. Studiuje historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim

(studia II stopnia). W ramach prac koła naukowego Czarny Kwadrat IHS była współkuratorką wystawy studentów Wydziału Sztuki Mediów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych *Światoobraz*, pod kierunkiem Andy Rottenberg. W latach 2011–2014 współpracowała z warszawską galerią Asymetria, gdzie zajmowała się twórczością polskich fotografów pracujących w latach 50. i 60. XX wieku.

Sabina Rotowska

Ukończyła historię sztuki (studia I stopnia) na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Kierunek kontynuowała na studiach II stopnia na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe skupione są wokół problemów sztuki Górnego Śląska oraz zagadnień związanych z kulturą judaistyczną.

Daria Rzepiela

Zajmuje się sztuką przestrzeni, podejmuje interdyscyplinarne działania w obszarze projektowania, sztuki i nauki. Studiowała w École Supérieure d'Arts Graphique et Architecture Interieure ESAG Academie Julian-Penninghen w Paryżu oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Adama Wsiołkowskiego, a także na Wydziale Architektury Wnętrz, gdzie w 2009 roku obroniła pracę doktorską. Ukończyła również podyplomowe studia kuratorskie w zakresie sztuki współczesnej IHS Uniwersytetu Jagiellońskiego. Aktywnie bierze udział w konferencjach naukowych i wystawach, prezentując autorskie rozwiązania projektowe i artystyczne.

Agata Stronciwilk

Doktorantka w Zakładzie Estetyki Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego. Studiowała kulturoznawstwo i filozofię w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UŚ oraz historię sztuki na Uniwersytetach Śląskim, Jagiellońskim oraz Wrocławskim. Zajmuje się także edukacją artystyczną, współpracując z wieloma instytucjami kulturalnymi w województwie śląskim. Publikowała w „artPapierze”, „Opcjach”, „Fragile” oraz „Kulturze Współczesnej”. Jest redaktorką międzyuczelnianego magazynu o sztuce „kARTki”.

Wioletta Wrona-Gaj

Magister historii i historii sztuki, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego, ukończyła studia podyplomowe na Politechnice Łódzkiej i Wrocławskiej. Zainteresowania autorki oscylują pomiędzy historią dynastyczną XIX wieku, architekturą rezydencjonalną, urbanistyką i historią społeczną tego okresu, genealogią a zagadnieniami związanymi z historią techniki i rewitalizacją obiektów postindustrialnych. Na co dzień pracowniczka Fundacji Otwartego Muzeum Techniki we Wrocławiu, kustosz Sowiogórskiego Muzeum Techniki w Dzierżonowie, fotograf-dokumentalista.

Indeks nazwisk

- Andrejew Leonid 46
Aragoński Ferdynand 109
Aresin (z domu Domes) Maria 169–170
Aresin Franz 169–170
Bahlcke Joachim 12
Ballestrem Franz von 152
Baran Bogdan 150, 167
Barkley Florence 46
Barthel Gustav 12
Barthes Roland 166–167
Bawarska Elżbieta (Sissi) 156–157, 159
Beauharnais Józefina I de 159
Biasion Jan 70
Bieńkowska Wiera 111, 117
Bierut Bolesław 68–69, 72, 76–77,
80–82, 98
Birkmann Peter 69
Bismarck Otto von 41–42
Błachuta Bolesław 119, 121, 123–124,
128
Błahut Magdalena 119, 122, 128
Blanckarts Moritz 45, 53
Błońska Wanda 166–167
Bonaparte Napoleon III 151
Bonczol Józef 169–173, 177, 179, 181,
189
Bończyk ks. Norbert 177–178
Borowik Aneta 9, 98
Boucher François 154
Brost Heinrich 23
Brzezicki Sławomir 59, 66
Buć Włodzimierz 87
Burckhardt Jacob 122
Burzyński Jacek 85

- Camphausen Wilhelm 45, 53
 Caro (z domu Kern) Hermina 24, 31
 Caro (z domu Lubowski) Flora 26, 31
 Caro Carl 25
 Caro Georg 24–25
 Caro Moritz Isaak 24
 Caro Oscar 9, 21–22, 24–33
 Caro Paul 25
 Caro Robert 24–25
 Chambers James 40, 53
 Chmielowski Bogusław 70, 75, 98
 Chojecka Ewa 7, 12–15, 17, 19, 98, 107,
 119, 128, 171, 189
 Chopin Fryderyk 80
 Chrobok Ludwik 177
 Chrzanowski Tadeusz 130, 147
 Chwalibog Zbigniew 85
 Cilleßen Wolfgang 37, 41, 50–51, 53
 Coccorante Leonardo 45
 Cornwallis West Maria Teresa →
 Hochberg Maria Teresa
 Czechowicz Bogusław 44, 53
 Czerner Olgierd 21, 32
 Daelen Eduard 45, 53
 Dame Ludwig 123
 Degen Karl 59, 66
 DeGeorge Charles 101
 Deleuze Gilles 145
 Derdacki Władysław 70
 Destailleur Hippolyte 7, 37–38, 40, 53
 Dierig Wilhelm 29
 Długoborski Wacław 98, 118, 128
 Dobesz Janusz 37, 42, 53
 Dobrowolski Tadeusz 12
 Döhmer Klaus 43, 53
 Domes Ignacy 169, 176, 180
 Domes Julia 169
 Domes Maria → Aresin Maria
 Donnersmarck Hugo von 27
 Drabina Jan 169, 177, 179, 188–189
 Droń Maciej 182
 Duchowicz Julian 9, 71–72, 74–75, 77,
 84–87, 99
 Duncker Aleksander 16, 131, 133–134
 146
 Dunikowski Xawery 77, 83
 Durm Josef 122
 Dybeł Tadeusz 177, 189
 Dziembała Justyna 10
 Endemann Karl Johanness 45, 53
 Engels Fryderyk 80
 Eysymontt Janina 36, 53
 Eysymontt Krzysztof 36, 53
 Feluś Daniela 179
 Fossi Gloria 150, 167
 Franke Arne 21, 32
 Frémiet Emmanuel 102
 Frey Dogobert 12
 Frydecki Andrzej 70, 85, 97
 Fuchs Andrzej 68

Fuchs Konrad 24, 32
Gadamer Hans Georg 150, 167
Garliński Bohdan 82, 98
Gärtner Friedrich 122
Gaschin Fanny von 115
Gaschin Hans II von 115
Gaschin Wanda von 115
Gaworski Marek 63, 66, 146
Gawrecki Dan 12
Gębarowicz Mieczysław 12
Gierula Tadeusz 78, 99
Girouard Mark 53
Gładysz Antoni 11
Gliszczyński Jaremi 98
Godula Karol 35, 40, 47
Gołba Kazimierz 83
Goldstein Abraham 119–120, 128–129
Goldstein Józef 119–120, 128–129
Goldstein Moritz 123
Golonka Kazimierz 70, 97
Górniczek Beata 53
Górska Hanna 9, 57–58, 60–61, 66
Gorywoda Anzelm 87
Gottgetreu Martin 131
Gottgetreu Moritz Wilhelm 131–133,
136, 139
Gottgetreu Rudolf Wilhelm 131
Gotthard Ludwik 44
Goury Jules 112
Grabar Oleg 108–109, 116
Grad Helena 130, 147
Graff Anton 45
Graham James Gilliespie 136
Grosser Karl 9, 21–24, 26–33, 64
Grosser Karl (senior) 22
Grossheim Karl von 122
Grosz Elizabeth 147
Grudke Marta 187
Grudziński Andrzej 85
Grundmann Friedrich Wilhelm 118
Grundmann Günter 12, 36, 41, 53
Grünfeld Ignacy 119
Gruszka Stanisław 70, 96–97
Gryczik (z domu Hayn) Antonina 35
Gryczik Jan 35
Grygiel Tomasz 17, 41, 55, 100–101,
106
Guze Joanna 156–157, 167
Gwoździwicz Małgorzata 125
Haase Julius 120
Habsburg Karol V 110
Habsburg Maria Antonina 155, 159
Hagenscheidt Rudolf 25
Hałas Marcin 183, 186, 189
Hamilton David 136
Hammer Salomon 119
Harasimowicz Jan 18, 54
Hayn Antonina → Gryczik Antonina
Hebliński Józef 177, 189
Heidenreich Carl 37, 47, 152

- Henckel von Donnersmarck (ród) 17, 19,
101, 105, 115–117, 176
- Henckel von Donnersmarck Guido 42,
100, 106, 151, 155
- Henckel von Donnersmarck Hugo II 115
- Henckel von Donnersmarck Kraft 155
- Herzig Arno 21, 32
- Hitzig Friedrich 126
- Hochberg (ród) 9, 34–38, 40, 43–48,
50–56
- Hochberg Anna Emilia 34–35
- Hochberg Hans Heinrich VI 34, 36
- Hochberg Hans Heinrich X 35
- Hochberg Hans Heinrich XI 7, 34, 38,
40–41, 46–48, 50, 52, 64
- Hochberg Hans Heinrich XIV Bolko 46
- Hochberg Hans Heinrich XV 36, 39,
41–43, 45–50, 52
- Hochberg Jan Henryk XI von → Hochberg
Hans Heinrich XI
- Hochberg Maria Teresa 46, 49, 51
- Hoffman Georg 128
- Hohenzollern Charlotta 64
- Hohenzollern Fryderyk Wilhelm III 39
- Hohenzollern Wilhelm I 40
- Hohenzollern Wilhelm II 50, 151
- Hohmann Inga 10, 152–154, 156–160,
163
- Hołówko Stefan 78, 99
- Hołownia Ryszard 46, 54
- Holtze Richard 119
- Hrankowska Teresa 103, 105–106
- Huch Ricarda 46
- Hugo Victor 111
- Ihne Ernst von 151
- Irving Washington 111
- Jackiewicz Wiktor 87
- Jadwiszczok–Moléncka Helena 10
- Jakimowicz Teresa 58, 66
- Jankowska Janina 70–71
- Janota Wojciech 74, 98
- Jaroszewski Tadeusz Stefan 58, 66, 82,
101, 105, 111, 116
- Jarry Alfred 46
- Jeske–Cybulska Bronisława 53
- Jones Owen 112, 114, 116
- Juraszyński Janusz 86
- Juzoniowa Janina 70, 97
- Juzwa Nina 87
- Kachel Józef 175
- Kachel Paweł 181
- Kaczmarek Ryszard 12, 83
- Kaleta Dariusz 10, 152, 155, 159
- Kalide Alwina 170
- Kalide Theodor 170–171, 188
- Kamiński Aleksander 68
- Kapustka Mateusz 46, 54
- Karłowicz Mieczysław 80
- Karwowska Elżbieta 111, 116
- Kastylijska Izabela I 109

Kaufmann Johanness 44, 54
 Kayser Heinrich Joseph 122
 Kern Heinrich 24–25
 Kern Hermina → Caro Hermina
 Klajmon Barbara 100, 105, 119, 128, 182
 Klenze Leo von 122
 Klöckner Karl 65–66
 Kłós Leonard 171, 189
 Kmiecik Barbara 120–122, 128
 Knippel Ernst Wilhelm 22
 Knock Hermann 172
 Koch W. John 48, 50, 54
 Kocimski Karol 86
 Kohler Baltazar 21
 Koj Piotr 186
 Kolbuszowski Witold 85
 Kolloff Édouard 122
 Komorowski Waldemar 119, 123, 128
 Königler Ernst 12
 Kopacki Andrzej 39, 54
 Kornecki Marian 130, 147
 Kozina Irma 7–8, 15–19, 47, 54, 64, 66,
 77, 98, 100–101, 103, 105, 108, 118,
 120, 122, 128, 130, 147, 151, 153, 155, 167,
 171, 189
 Krakowski Piotr 122, 128
 Kramsta Ernst Richard 21–22, 24
 Krawczyk Jarosław A. 19, 115–116
 Krescentyn 58
 Kruczek Jan 64, 66
 Krupiński Janusz 146–147
 Krzemińska–Kruczek Katarzyna 184
 Krzyżanowski Konrad 175
 Kściuczyk Dominika 187
 Kubalska–Sulkiewicz Krystyna 108, 117
 Kuhnert Friedrich Wilhelm 45, 54
 Kulesz Józef 70, 72, 97
 Kurko Jan 185
 Kuzio–Podrucki Arkadiusz 19, 39–40,
 44, 54, 115–117
 Kwiecińska Elżbieta 185
 Lachmann Teresa → Paiva Bianka de
 Lanson Gustave 111, 117
 Lefuel Hector 17, 41, 55, 100–104, 106,
 151
 Lenin Włodzimierz 80
 Lesiuk Wiesław 147
 Lessing Carl Friedrich 45, 53
 Lipowczan Wiktor 85, 87
 Łobos Tadeusz 70, 72, 98
 Łozińska Tamara 150, 167
 Lubowski Flora → Caro Flora
 Lubowski Salomon 25–26, 32
 Lucae Richard 122, 171
 Łuczyński Romuald 39, 48, 54
 Lüdecke Carl 37, 39, 47, 53, 130, 134,
 136, 139
 Lustig Leo 25, 32
 Machcewicz Paweł 108–109, 117
 Majerska (z domu Thullie) Zofia 86

- Majerski Stanisław 86
 Majerski Zygmunt 9, 71–72, 74–75, 77,
 84–87, 99
 Małkowski Leon 69, 74–75, 78, 80
 Małusecki Bogusław 25–26, 32
 Manguin Pierre 101–103
 Mansart François 103
 Marcinow Stanisław 77, 83
 Marczak-Krupa Anna 154, 167
 Markiewicz Miłosz 8, 10
 Marks Karol 80
 Marzec Magdalena 10
 Masson Théodat 101
 Maubeuge Maria Jadwiga von 44
 Menekes Ralf 42, 54
 Migocki Wojciech 71
 Miłkowski Tadeusz 108–109, 117
 Minutoli Aleksander von 46, 54
 Mokrzycka Hanna 70, 97
 Moltheim Humbert Walcher von 36, 43
 Moniuszko Stanisław 80
 Morka Mieczysław 154, 158
 Moskal Jerzy 74, 98
 Mrozek Wanda 98, 118, 128
 Musioł Ludwik 8
 Muther Richard 45, 54
 Naghrali Jusuf Ibn 109
 Nash John 140, 147
 Neuling Ferdinand 83
 Neyman Julian 86
 Nielsen Christine 59, 66
 Niemeyer Reinhold 69
 Nipperday Thomas 39, 54
 Nottebohm Heinrich Moritz August 118,
 171
 Nyga Marcin 45, 54
 Oborny Alojzy 7, 54, 117
 Odorowski Waldemar 15
 Ostrowska-Bies Marta 9
 Paiva Bianca de 100–106, 151, 153, 155
 Palica Magdalena 46, 54
 Pallado Maria 10
 Panic Idzi 11
 Panofsky Erwin 8
 Pastucha Rudolf 172, 182, 189
 Paszko Hanna 187
 Pautre Jean Le 102
 Pavelt Olivier 40, 48, 64
 Pawłowski Andrzej 146–147
 Perlick Alfons 24, 32
 Persius Ludwig 135
 Petz Anton 36
 Piekalski Jerzy 57, 66
 Pieńkowski Romuald 70, 97
 Pietras Antoni 87
 Pietrusa Stanisław 188
 Pinotti Giovanni 48
 Płachecki Bogumił 78, 99
 Platon 144
 Płazak Ignacy 7, 54

- Pless Daisy von 39, 48–51, 53–55
Pless Fürst von → Hochberg Hans
Heinrich XV
Podlach Władysław 12
Poelzig Hans 31
Polak Jerzy 35, 41–42, 45–46, 54
Polański Antoni 117
Pompadour Markiza de 154, 159
Popiołek Kazimierz 11
Rathey Otto 23
Redern Carl Gustaw von 131
Redern Erdmann Carl von 131
Regell Paul 64, 66
Reinhardt Sebastian Carl Christian 45
Renard Andreas 63
Richter Ludwig 45, 54
Ritter Axel 147
Rolak Jarosław 100, 105
Rossigneux Charles 103
Rotowska Sabina 10
Rudolf Johann Georg 36
Rybka Iwona 36, 38, 54
Rzepiela Daria 10, 147
Sadowski Łukasz Mikołaj 101–103, 105
Salisch Ernst Heinrich von 61
Schaffgotsch (ród) 9, 34–40, 42, 44–47,
51–56
Schaffgotsch Joanna 39
Schaffgotsch Emanuel Gotthard 39
Schaffgotsch Fryderyk 44, 47
Schaffgotsch Johann Nepomuck 38
Schaffgotsch Hans Ulrich 35, 37, 39, 44,
47
Schatzberg Leonard Dorst von 57–58
Schinkel Carl Friedrich 122, 135
Schomberg Godula Joanna von 35
Schroller Friedrich 16
Seherr-Thoss (z domu White) Muriel
134–135
Seherr-Thoss Hermann von 131, 134
Semper Gottfried 121–122
Serlio Sebastiano 127
Sidło Władysław 87
Siekierski Stanisław 163–164, 167
Sienicki Stefan 78–81, 98
Sikora Małgorzata 19
Silnicki Tadeusz 12
Silvestre Israel 102
Skuratowicz Jan 15–16, 40, 55, 101,
103, 106
Smolarek-Grzegorzcyk Sylwia 45, 55
Snoch Bogdan 172, 178, 189
Sobczyńska-Szczepańska Mirosława 19
Soboń Wojciech 70, 97
Späte Kurt 22, 33
Śramkiewicz Marian 85
Stalin Józef 80
Staniszewski Michał 185
Strachwitz Johann Friedrich von 61
Strachwitz Johann Mauritiz von 61

- Strack Johann Heinrich 135, 143
 Stronciwilk Agata 8, 10
 Strozzi Bernardo 45
 Sumorok Aleksandra 98
 Syma Anna 108
 Syska Anna 69
 Syska Józef 70, 97
 Szacka Barbara 165–167
 Szafer Tadeusz Przemysław 98
 Szaraniec Lech 12
 Szary Ernest 87
 Szczech Bernard 170, 189
 Szczypka-Gwiazda Barbara 15, 20
 Szewczyk Grażyna 180, 189
 Szewczyk Wilhelm 74, 98
 Szturc Jan 180, 189
 Szymanowski Karol 31, 80
 Tarczyński Jan 85
 Teodorowicz-Todorowski Tadeusz
 70–71
 Thieme Ulrich 131, 147
 Thullie Zofia → Majerska Zofia
 Tiele-Winckler (ród) 10, 63, 172–174,
 176–178, 180, 182, 184, 187–191
 Tiele-Winckler Claus von 171
 Tiele-Winckler Eva von 171, 179, 185,
 187
 Tiele-Winckler Hubert von 170–171, 178
 Tiele-Winckler Waleska von 170–171
 Tischbein Christian Wilhelm 36
 Tomkiewicz Władysław 160, 167
 Tuffrau Paul 111, 117
 Tyczkowski Adam 86
 Uthmann Hans Heinrich 59
 Wagenschon Franz Xaver 155
 Wasilewski Jerzy 78, 99
 Watzlaw Maria 143
 Weber Matthias 18, 54
 Weber Robert 16, 55, 131, 133–134, 136,
 147
 Weise Erich 12
 Werner Friedrich Bernhard 60–61, 66
 Whelan Agnieszka 111–112, 117
 White Hayden 9
 White Muriel → Seherr-Thoss Muriel
 Wiatrowski Leszek 11
 Widok Norbert 117
 Wieczorek Edward 171, 189
 Wilcke Joachim 46, 55
 Willis Fred C. 131, 147
 Wilmann Michael 46
 Winckler Franz von 170, 182
 Winterhalter Franz Xaver 156–157, 159
 Włodarczyk Wojciech 98
 Wójcik Krzysztof 186
 Woźniak Adam 87
 Wrona-Gaj Wioletta 7, 9, 35, 55
 Zacharska-Wojcieszak Halina 87
 Zagórski Bogusław 108, 116
 Zapolska Gabriela 46

Zawadzka Stanisława 70, 97
Zawadzki Aleksander 69
Zgórniak Marek 17, 39, 41, 43, 55,
100–104, 106
Ziemiński Janusz 7, 8, 38, 40, 53–55,
64, 66
Ziętek Jerzy 69, 72, 78
Żygulski Zdzisław (junior) 48, 54,
107–108, 112, 117

Wydawcy:

Campania Teatralna „GENESIS”

- Europejskie Centrum Kultury i Edukacji

ul. Żurawia 2/15

41-200 Sosnowiec

grupakulturalna.pl

ul. Słowackiego 15/13

40-094 Katowice

Druk i oprawa: Sowa Sp. z o.o., ul. Hrubieszowska 6a, 01-209 Warszawa

Nadruki na okładkach: KMB Press. ul. Jagiellońska 13, 40-032 Katowice

Ilość arkuszy: 16. Nakład: 150 egzemplarzy.

